

Apontamentos sobre a prática da H(h)istória da arte

Notes on the Practice of Art H(h)istory

DOI: <https://doi.org/10.24206/lh.v6i2.32353>

Ivair Reinaldim

Doutor em Artes Visuais (PPGAV-UFRJ, 2012), professor adjunto do Departamento de História e Teoria da Arte da Escola de Belas Artes e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRJ. Desenvolve pesquisa nas áreas de historiografia e teoria da arte, crítica de arte e estudos curatoriais.

E-mail: ivair.reinaldim@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0415-7422>

RESUMO

Procura-se neste texto articular alguns apontamentos acerca dos vínculos entre “arte” e “história”, “objeto” e “sujeito”, “imagem” e “texto”, sem a pretensão de esgotar os mesmos. Seu propósito principal é apresentar questões gerais formuladas a respeito da *disciplina* História da Arte por meio de publicações de autores considerados referenciais no campo e que se propuseram a pensar essa ampla problemática da *prática* da história da arte. Não se trata aqui de reivindicar originalidade em tais reflexões, mas de enumerar aspectos teórico-metodológicos capazes de articular tópicos essenciais para o debate, de modo a também viabilizar orientação pedagógica ao estudo da historiografia. Ao se identificar as convergências e divergências de enunciado e de enunciação nos discursos analisados, ressaltam-se alguns embates entre os posicionamentos dos autores – ao mesmo tempo, o desejo de ordem –, e que, de modo geral, estão ainda circunscritos ao contexto europeu, região onde a prática da História da Arte foi historicamente concebida, moldada e institucionalizada. Isso posto, um problema recorrente tem norteado o estado atual da questão: a partir da existência de cursos de graduação em História da Arte em algumas regiões do Brasil – e sua suposta primazia na formação de jovens profissionais –, em um país cujas particularidades culturais e sociais diferem do ambiente de origem da disciplina, qual história da arte é *possível* ser praticada?

Palavras-chave: Arte. História. Imagem. Historiografia.

ABSTRACT

This text seeks to articulate some notes about the links between “art” and “history”, “object” and “subject”, “image” and “text”, without the intention of exhausting them. Its main purpose is to present general questions formulated about the *discipline* of Art History through publications by authors considered references in the field and who set out to think about this broad problem of the *practice* of art history. It is not a question of claiming originality in such reflections, but of enumerating theoretical and methodological aspects capable of articulating essential topics for the debate, in order to also enable pedagogical guidance for the study of historiography. When identifying the convergences and divergences of the enunciations (*énonciation*) and the utterances (*énoncés*) in the analyzed speeches, some conflicts between the authors' positions – at the same time, the desire for order – are highlighted, and which, in general, are still limited to the European context, a region where the practice of Art History was historically conceived, shaped and institutionalized. That said, a recurring problem has guided the current state of the issue: from the existence of undergraduate courses in Art History in some regions of Brazil – and its supposed primacy in the training of young

professionals –, in a country whose social and cultural particularities differ from the discipline's original environment, which art history is *possible* to be practiced?

Keywords: Art. History. Image. Historiography.

Procura-se neste texto articular alguns apontamentos acerca dos vínculos entre “arte” e “história”, “objeto” e “sujeito”, “imagem” e “escrita”, sem a pretensão de esgotar os mesmos. Seu propósito principal é apresentar questões gerais formuladas a respeito da *disciplina* História da Arte por meio de publicações de autores considerados referenciais no campo – entre eles Erwin Panofsky (1892-1968), Giulio Carlo Argan (1909-1992), Hans Belting (1935-) e Georges Didi-Huberman (1953-) – e que se propuseram a pensar essa ampla problemática da *prática* da história da arte. Não se trata aqui de reivindicar originalidade em tais reflexões, mas de enumerar aspectos teórico-metodológicos capazes de articular tópicos essenciais para o debate, de modo a também viabilizar orientação pedagógica ao estudo da historiografia, visto, desde a última década, a crescente presença de estudantes de graduação em História da Arte no país, reconfigurando o campo local, no qual até então destacava-se a atuação quase exclusiva de mestres e doutores.

Ao se identificar as convergências e divergências de enunciado e de enunciação nos discursos analisados, ressaltam-se alguns embates entre os posicionamentos dos autores – ao mesmo tempo, o desejo de ordem –, e que, de modo geral, estão ainda circunscritos ao contexto europeu, região onde a prática da História da Arte foi historicamente concebida, moldada e institucionalizada. Isso posto, um problema recorrente tem norteado o estado atual da questão: a partir da existência de cursos de graduação em História da Arte em algumas regiões do Brasil – e sua suposta primazia na formação de jovens profissionais –, em um país cujas particularidades culturais e sociais diferem do ambiente de origem da disciplina, qual história da arte é *possível* ser praticada?

Um aspecto estrutural (e estruturante) dessa análise – uma primeira problemática – refere-se às relações entre os termos “arte” e “história”, uma vez que colocam em jogo práticas a priori distintas, para, assim, definirem um terceiro campo – a “história da arte” –, autônomo, mas ao mesmo tempo vinculado aos demais que lhe dão origem. Se de fato a hipótese de que “arte” e “história” são termos operacionais de uma dialética, cuja suposta síntese torna-se objeto desta reflexão, caberia investigar em que medida a aproximação de ambas foi e é capaz de produzir conformações e distorções de uma em relação à outra.

Giulio Carlo Argan trata essa relação de maneira afirmativa, uma vez que “a ‘artisticidade’ da arte forma um só corpo com a sua historicidade”, o que evidenciaria “uma solidariedade de princípio entre a ação artística e a ação histórica”. Para o autor, a primeira ação – a da arte – é “dotada de uma finalidade”, cujo processo carrega em si uma temporalidade expandida: “realiza-se no presente, mas pressupõe a experiência do passado e um projeto de futuro” (ARGAN, 1998, p. 23). Georges Didi-Huberman, no livro *Diante da imagem* (publicado originalmente em 1990), em contrapartida, fornece indicativos importantes de uma falsa unidade implícita na expressão “história *da* arte”, uma vez

que nela estão implicadas duas diferentes concepções: por um lado, o que o autor chama de “genitivo subjetivo” e que consiste na noção de que a “arte” possui uma “história”, ou seja, refere-se à historicidade própria da arte e dos objetos assim nomeados; por outro, o “genitivo objetivo”, que pressupõe a compreensão da “arte” e de seus objetos a partir de uma “história” específica, prática que adquiriu condição de disciplina desde o século 19.¹ A palavra “disciplina”, utilizada também por Erwin Panofsky em seu clássico ensaio *A história da arte como disciplina humanística* (1940), refere-se a um campo autônomo de saber, concebido e reconhecido desde a criação das cátedras universitárias; ou seja, ao reconhecimento institucional de um área de estudos e pesquisas, a partir do qual é possível a formação de novos profissionais e o desenvolvimento de um saber especializado.

Há, assim, uma diferença essencial entre um e outro sentidos: no caso do genitivo objetivo, a História da Arte desenvolveu-se como “disciplina”, a partir da criação de métodos próprios, legitimados como científicos e atrelados a discursos que validam um campo. Para que o reconhecimento de uma nova área do conhecimento ocorresse entre as demais disciplinas do saber, foi preciso que certo desejo de ciência se tornasse imperativo entre os integrantes desse campo, condensando visões, teorias e métodos a serem praticados por seus profissionais, mas também questionando e proscurendo outros (como não legítimos ou de menor pertinência), de modo a garantir o rigor e a verdade de seus procedimentos e posicionamentos.

Na outra abordagem, a do genitivo subjetivo, não é um campo de saber propriamente dito que se apresenta como autônomo, mas um objeto de estudo, em particular, contaminado por diferentes temporalidades e referências, que impõe sua presença ao observador e exige posturas específicas por parte de quem a ele se dedique (em termos fenomenológicos), independentemente de uma condição científica ou da circunscrição em uma disciplina. A arte e seus objetos possuiriam, desse modo, uma historicidade particular e, antes da aplicação de teorias e métodos pré-definidos, colocam o sujeito investigador em uma posição de suspensão. Mais que oposições incondicionais, essas duas diferentes concepções da expressão “história da arte” se apresentam articuladas e, dependendo da ocasião, uma pode se sobrepor e dominar a outra². Segundo Didi-Huberman,

Tomar ao pé da letra as palavras *história* e *arte*, sem interrogar suas relações, equivale implicitamente a atualizar como axiomas as duas proposições seguintes: primeiro, que *a arte é uma coisa do passado*, apreensível como objeto na medida em que se insere no ponto de vista da história; em seguida, que *a arte é uma coisa do visível*, uma coisa que tem

¹ Para um público mais amplo, cabe esclarecimento: o genitivo subjetivo indica a reflexão que pertence a alguém/algo e o genitivo objetivo indica uma reflexão que toma algo como seu objeto.

² “Muitas vezes essas duas acepções da história da arte são confundidas ou minimizadas, na certa por se imaginar uma disciplina objetiva que falaria inteiramente em nome de uma prática subjetiva. Evidentemente não é o que acontece. A história da arte no sentido subjetivo é com muita frequência ignorada pela disciplina objetiva, embora a preceda e a condicione.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 52)

sua identidade específica, seus aspectos discerníveis, seu critério de demarcação, seu campo fechado. É ao assumir implicitamente tais imperativos que a história da arte esquematiza para si mesma os limites de sua prática: doravante ela progride na gaiola dourada da sua “especificidade” – quer dizer que ali ela gira em círculo. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 55)

O autor reforça que ao se colocar os dois termos um em relação ao outro, é preciso ter em mente que eles funcionam como uma espécie de arcabouço crítico, de modo que a abordagem histórica seja capaz de por em dúvida os sistemas de valores implícitos na palavra “arte”, ao mesmo tempo em que a natureza do objeto artístico coloque em dúvida os modelos de compreensão do tempo que a “história” concebe e utiliza. Assim procedendo, transforma-se um problema de ordem teórica em um aspecto operacional: quem pratica a história da arte trabalha mediante uma constante relação dialética, sem que haja a necessidade imprescindível de uma síntese. Ou, melhor, em uma condição de ambivalência.

Esse duplo aspecto ambivalente – dos dois termos e dos dois genitivos – não esgota a primeira problemática, uma vez que mesmo assim se impõe a tensão gerada pela autonomia dos dois termos dessa relação – “arte” e “história” –, implicando em um número maior de questões. Desse modo, por um lado, há as especificidades de um campo, a Arte (objeto de investigação), que inclui uma variedade de aspectos, abordagens e interesses e é partilhado por outros profissionais bastante diversos (artistas, restauradores, museólogos, colecionadores, galeristas, críticos, filósofos, sociólogos, antropólogos, etc.); por outro, a História (abordagem da investigação), que também possui um campo autônomo e nem sempre, no que condiz às metodologias e teorias, apresenta uma separação clara em relação à disciplina História da Arte. De fato, as relações entre uma e outra podem ser incertas, sobretudo no que se refere ao reconhecimento da evidência histórica de que o nascimento da História da Arte como “disciplina” possui laços intrínsecos com a História Cultural, adquirindo autonomia em um momento em que a História tendia a privilegiar o viés político e/ou econômico. Mas também porque o surgimento da narrativa histórica da arte – atrelada às fontes materiais e imagéticas, e não somente aos documentos textuais (literatura artística) –, para além de sua institucionalização universitária, se deu de modo paralelo a outras narrativas, seja na Antiguidade, no Renascimento ou no século 18 (para citar apenas alguns dos marcos temporais de um contínuo “renascer” de suas práticas).

No que tange à Arte, também é importante salientar que não necessariamente se configura aí um objeto de estudo definido, preciso, no sentido material ou mesmo conceitual, visto a discordância apresentada neste ponto e que será a segunda problemática a ser analisada adiante. Quanto à História, como já dito, a partilha de teorias e metodologias não se apresenta de maneira evidente, sobretudo porque recai aí a diferenciação entre a natureza das fontes de uma em relação à outra. Panofsky comenta que onde uma – a História – considera objetos e imagens como documentos secundários, a outra – a História da Arte – transforma-os em verdadeiros monumentos, em objetos fundamentais da pesquisa (material primário). Enquanto a História privilegiou o documento textual, considerando-o

como monumento e desenvolvendo métodos próprios para análise do mesmo, a História da Arte tratou textos como documentos secundários, dedicando-se e aprimorando, sobretudo, as operações e abordagens na pesquisa de seu objeto singular. Essa separação – para não dizer tensão –, entre “monumento” e “documento” diminuiu no decorrer do tempo, mas costuma ainda persistir na hora de prescrever os limites entre os dois campos do saber.

Outro ponto relacionado à História refere-se aos regimes temporais. Contra a recorrente idealização da eucronia – analisar um objeto do passado com as ferramentas conceituais próprias daquela temporalidade (algo evidente na fórmula “a arte e seu tempo”) –, Didi-Huberman defende a natureza anacrônica da prática histórica³, salientando-a ainda mais no que se refere ao trato da arte, sobretudo por defender o anacronismo como um atributo das imagens. Assim, “para se chegar aos múltiplos tempos estratificados, às sobrevivências, às longas durações do *mais-que-passado* mnésico”, não há como não evidenciar “o *mais-que-presente* de um ato reminiscente” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 26). Por isso, o autor considera que o anacronismo deve ser assimilado e problematizado tanto na prática da história quanto na da história da arte:

Grandeza e miséria do historiador: seu desejo estará sempre suspenso entre a melancolia tenaz de um passado como um objeto de perda e a vitória frágil de um passado como objeto de achado ou objeto de representação. Ele tenta esquecer, mas não consegue, que as palavras “desejo”, “imaginação”, “fantasma” só estão aí para lhe indicar uma falha que o solicita constantemente: o passado do historiador – o passado em geral – está ligado ao impossível, ao *impensável*. Temos ainda alguns monumentos, mas não sabemos mais o mundo que os exigia; temos ainda algumas palavras, mas não sabemos mais a enunciação que as sustentava; temos ainda algumas imagens, mas não sabemos mais os olhares que lhes davam carne; temos a descrição dos ritos, mas não sabemos mais a fenomenologia nem o valor exato da sua eficácia. O que isso quer dizer? Que todo passado é definitivamente *anacrônico*: só existe, ou só consiste, através das figuras que dele nos fazemos; só existe nas operações de um “presente reminiscente”, um presente dotado da potência admirável ou perigosa de *apresentá-lo*, justamente, e, no *après-coup* dessa apresentação, de *elaborá-lo*, de *representá-lo*. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 50)

Se o passado mnésico só pode ser acionado por meio de um ato reminiscente, cabe a quem pratica a história da arte a função e consciência de sua posição como “fictor”, como artífice, autor e criador da narrativa sobre o passado que deseja ver e evidenciar (dar a ver). O sujeito historiador da

³ “(...) o saber histórico deveria aprender a complexificar seus próprios modelos de tempo, atravessar a espessura de memórias múltiplas, retecer as fibras de tempos heterogêneos, recompor ritmos aos *tempi* disjuntos. O anacronismo recebe dessa complexificação um estatuto renovado, dialetizado: *parte maldita* do saber histórico, ele encontra em sua própria negatividade – em seu poder de estranhamento – uma chance heurística que o faz, eventualmente, aceder ao estatuto de *parte nativa*, essencial à emergência dos objetos desse saber. Falar assim do saber histórico é, então, dizer algo sobre seu objeto: é propor a hipótese de que *só há história de anacronismos*. Quero dizer, ao menos, que o objeto cronológico não é pensável senão em seu contrarritmo anacrônico.” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 43)

arte, enquanto fíctio da narrativa histórica, não opera de modo transparente – e tratar a opacidade de sua prática é também uma exigência de seu trabalho de investigação.

Desse modo, ao profissional da História da Arte, para além de metodologias e teorias próprias, há, em suma, a necessidade de conhecimento de um conjunto de especificidades que cabem tanto ao campo da Arte quanto ao da História. No entanto, se esses dois termos supõe domínio da abordagem histórica no modo como a disciplina foi nomeada, sua prática sempre se caracterizou pela transdisciplinaridade de seus praticantes, incluindo outros saberes das humanidades e áreas afins – Arqueologia, Literatura, Filosofia, Sociologia, Antropologia, Psicologia, Psicanálise, etc. –, assim como das demais ciências e conhecimentos humanos. Ou seja, a autonomia de um campo não significa “fechamento”, mas reconhecimento da criação e manutenção de um núcleo de especificidades, ao mesmo tempo poroso e permeável, contaminado e atravessado, mediante o trânsito de conceitos, teorias, métodos, objetos, etc., advindos de variadas abordagens, igualmente capazes de orientar a pesquisa em história da arte.

Essas articulações explicitam, mesmo que de modo breve, as origens e debates do campo da História da Arte no contexto europeu (e, posteriormente, no da América do Norte). Mas não esclarecem completamente a condição local brasileira, na emergência e desenvolvimento da prática da história da arte no país e na transposição desse *corpus* de uma conjuntura a outra. Por aqui, o ensino de história da arte esteve vinculado à formação em artes, como requisito acadêmico necessário para a constituição do repertório do artista e de profissionais afins, assim como à formação do profissional ligado ao patrimônio, com a criação do Sphan (hoje Iphan), a partir de 1937. Como campo autônomo institucionalizado, a História da Arte começa a ganhar feições um pouco mais definidas com a criação de linhas de pesquisa em programas de pós-graduação, desde a década de 1970, para só muito depois, já no século 21, serem criados os cursos de graduação, em sua maioria⁴. Ou seja, primeiro, a formação em História da Arte ocorreu como especialização de profissionais vindos de outras áreas – o que reforçaria seu caráter transdisciplinar no país – para, mais tarde, o campo brasileiro começar a formar

⁴ Cabe aqui esclarecer: o primeiro curso de nível superior em História da Arte foi criado no extinto Instituto de Belas Artes (IBA), pela Secretaria de Cultura do também extinto Estado da Guanabara, em 1963, embora o ingresso da primeira turma tenha se dado em 1961. Tratava-se de um curso voltado para a formação de professores (licenciatura). Em 1978 o curso foi assimilado pela Faculdade de Educação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro/Uerj, passando, dois anos mais tarde, a ser uma Licenciatura Plena em Educação Artística com Habilitação em História da Arte. Em 2002, com a criação do Instituto de Artes da Uerj, o curso é transferido para a nova unidade, passando por duas reformas, tornando-se Bacharelado e/ou Licenciatura em Artes com Habilitação em História da Arte (2006) e depois Bacharelado em História da Arte (2009). O período da reforma curricular do curso no Instituto de Artes da Uerj é seguido à criação de Bacharelados em História da Arte em outras quatro universidades públicas brasileiras: na Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Unifesp (2009), na Escola de Belas Artes da UFRJ (2009), no Instituto de Artes da UFRGS (2010) e no Instituto de Artes da UnB (2012), todos eles a partir do Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais/REUNI do governo federal. Neste sentido, tendo seu foco principal na formação de historiadores da arte (e não em professores de história da arte), os cinco bacharelados passaram a existir somente no século 21.

bacharéis. Graduandos e graduados, independentemente da continuidade de sua formação na pós-graduação, forçam a uma redefinição do *jogo* no campo, mesmo que isto ainda não esteja completamente evidente. Outra especificidade no país se deu mediante o conflito gerado entre historiadores e historiadores da arte, quando, paralelamente à criação e implementação dos bacharelados em História da Arte, aqueles reivindicaram inicialmente para si o monopólio da escrita histórica, o que, em suma, contribuiu para fortalecer e aproximar ainda mais os profissionais da história da arte em prol da defesa da especificidade de sua prática.⁵

Mas qual seria afinal o objeto de estudo da história da arte? Recai aí uma segunda problemática. Como já mencionado, em 1940, Panofsky escreveu o texto *A história da arte como uma disciplina humanística*, publicado em uma coletânea norte-americana dedicada às Humanidades e no contexto da diáspora judaica dos anos 1930. Importante salientar esses dois pontos, pois o texto foi concebido nos primeiros anos de Panofsky nos Estados Unidos, país onde havia a presença de diversos intelectuais europeus imigrados, muitos deles refugiados, após a emergência do nazismo e demais regimes totalitários na Europa. Um novo ambiente se apresentava ao acadêmico, cuja institucionalização da História da Arte diferia das condições encontradas na sua origem.⁶ No ensaio, o historiador da arte apresenta as linhas gerais de sua disciplina e desenvolve um percurso claro, pedagógico, de modo a: 1. compreender a história da arte no âmbito do Humanismo, ou seja, a partir do contexto ideológico que alicerçou a Renascença; 2. definir a história da arte, a partir de seus métodos, como uma entre as demais ciências humanas; 3. justificar a importância das ciências humanas como paradigma complementar ao das ciências naturais. Ao proceder desse modo, reivindica o lugar da História da Arte como uma ciência legítima.

Panofsky postula que o historiador da arte é um “humanista” dedicado ao estudo de “obras de arte”⁷; ou seja, a história da arte poderia ser entendida aqui como a história das obras de arte. No entanto, é necessário desenvolver esse ponto, pois na sequência o autor reconhece que o problema se encontra na relação entre o “sujeito” investigador e o “objeto” de sua investigação, uma vez que seria preciso definir a diferença entre obras de arte e todos os demais objetos produzidos pelo ser humano, que não seriam “a priori” reconhecidos como tal. Para um historiador dedicado a obras do passado, aparentemente, não haveria tanta dificuldade em assinalar quais objetos seriam verdadeiras obras de

⁵ Para maiores informações, ver Amaro (2014).

⁶ Em texto publicado em 1953, quando já conhecia com maior profundidade a estrutura acadêmica norte-americana, a ponto de a comparar com o sistema alemão, Panofsky assinala: “Nenhum estudioso europeu – sobretudo os alemães e austríacos que, por mais que se diga contra eles, temiam menos a literatura estrangeira que os italianos e franceses – poderia permanecer indiferente ao fato de que os Estados Unidos tinham surgido como uma força maior na História da Arte; e que, inversamente, a História da Arte havia assumido uma fisionomia nova e distinta nos Estados Unidos.” (PANOFSKY, 1979, p. 417)

⁷ “Um historiador de arte, portanto, é um humanista cujo ‘material primário’ consiste nos registros que nos chegaram sob a forma de obras de arte.” (PANOFSKY, 1979, p. 30)

arte, uma vez que a “tradição” constitui repertório prévio ao trabalho de pesquisa, mas como ampliar essa condição para a produção de arte moderna e contemporânea, sobretudo quando artistas tornam difusas essas distinções? Outro aspecto quanto ao objeto da história da arte é que Panofsky reconhece a importância das imagens para a disciplina, mas ressalta a diferenciação entre imagens de obras de arte e aquelas de segunda ou terceira ordem (imagens em geral), que são necessárias à investigação, mas não compreenderiam o “panteão” das grandes obras. Ou seja, existe a presunção de uma hierarquia entre as imagens e objetos aos quais a história da arte se dedica.

Embora no texto o conceito de imagem para Panofsky pareça recair nas noções de iconografia e iconologia, é importante não pressupor uma alienação do autor em relação à polissemia do conceito. Neste momento, cabe restringir a análise à afirmação do autor de que historiadores da arte se dedicam às obras de arte. Mas o que seria uma obra de arte? Panofsky a define como um objeto feito pelo ser humano para ser experimentado esteticamente⁸, afirmação que pode confundir mais que explicar, sobretudo porque a estética é uma área da filosofia que só se desenvolveu a partir da segunda metade do século 18, embora a filosofia da arte remonte à Antiguidade. Outro problema é que boa parte dos objetos que hoje são nomeados “obras de arte” outrora foram criados e utilizados a partir de outras funções e práticas socioculturais, passando por processos de ressignificação no decorrer do tempo, o que vale igualmente para produções de outros contextos, “não ocidentais”, que não necessariamente desenvolveram uma ideia que se assemelhe ao conceito arte. Panofsky relativiza esse ponto, uma vez que em diferentes momentos, aquilo que se reconhece como obra de arte pressupõe um tipo de experiência; ou seja, trata-se de um objeto que implica uma postura de apreensão por parte do sujeito, para além de uma função estritamente utilitária ou de comunicação:

(...) a obra de arte *tem* sempre significação estética (não confundir com valor estético): quer sirva ou não a um fim prático e quer seja boa ou má, o tipo de experiência que ela requer é sempre estético. (...) Só aquele que se abandona simples e totalmente ao objeto de sua percepção poderá experimentá-lo esteticamente. Ora, quando nos deparamos com um objeto natural, a decisão de experimentá-lo ou não esteticamente é questão exclusivamente pessoal. Um objeto feito pelo homem, entretanto, exige ou não para ser experimentado desse modo, pois tem o que os estudiosos chamam de “intenção”. (...) Assim, a esfera em que o campo dos objetos práticos termina e o da arte começa depende da “intenção” de seus criadores. Essa “intenção” não pode ser absolutamente determinada. Em primeiro lugar, é impossível definir as “intenções”, *per se*, com precisão científica. Em segundo, as “intenções” daqueles que produzem os objetos são condicionadas pelos padrões da época e meio ambiente em que vivem. (PANOFSKY, 1979, p. 30-32)

⁸ Desse modo, uma obra de arte é “um objeto feito pelo homem que pede para ser experimentado esteticamente.” (PANOFSKY, 1979, pp. 33-34)

Se o historiador da arte se dedica a analisar obras de arte, fica implícita na argumentação do autor que esse objeto é fruto de uma intencionalidade (ou de um feixe de intenções) e está submetido a uma experiência por parte de quem o cria e o será também por parte de quem o vivencia, seja o sujeito da contemplação seja o investigador.⁹ Panofsky defende que a natureza singular do objeto de arte impõe ao historiador da arte a necessidade de uma metodologia específica, que ele identifica como “síntese orgânica”. A investigação do historiador da arte une, por um lado, a “análise arqueológica racional”, dedicada aos materiais e indícios concretos da obra, e, por outro, a “recriação estética intuitiva”, uma vez que trata de uma experiência subjetiva, em que o historiador da arte procura, a medida do possível, recriar a experiência estética que deu origem à obra.¹⁰ Justamente aí surge o problema fundamental para o autor: “Como, porém, é possível erigir a história da arte numa disciplina de estudo respeitada, se seus próprios objetos nascem de um processo irracional e subjetivo?” (PANOFSKY, 1979, p. 35). Na sequência, ele mesmo pondera:

A verdadeira resposta está no fato de que a recriação estética intuitiva e a pesquisa arqueológica serem interligadas de modo a formar o que já chamamos antes de “situação orgânica”. Não é verdade que o historiador da arte primeiro constitua seu objeto por meio de uma síntese recreativa, para só depois começar a investigação arqueológica – como se primeiro comprasse o bilhete para depois entrar no trem. Na realidade, os dois processos não sucedem um ao outro, mas se interpenetram: a síntese recreativa serve de base para a investigação arqueológica, e esta, por sua vez, serve de base para o processo recreativo; ambas se qualificam e se retificam mutuamente. (PANOFSKY, 1979, p. 35)

Nessa dialética do método, estrutura-se um sistema coerente. O que Panofsky não explicita de modo claro é a singularidade da relação “sujeito” e “objeto” enquanto experiência fenomenológica, insinuando apenas que não bastaria a dedicação pura e simples do historiador da arte à obra enquanto objeto estrito, material, uma vez que nela estaria implícita um *algo mais*. É Giulio Carlo Argan quem desenvolve melhor tal argumentação. No texto *A história da arte*, publicado em 1969, nas duas primeiras edições da revista *Storia dell'arte*, por ele fundada e dirigida, o autor inicia sua reflexão recorrendo à teoria dos valores, do filósofo Max Scheler (1874–1928), concebida a partir da fenomenologia de Edmund Husserl (1859–1938). Para Scheler o valor de um objeto precede a percepção, pois sua realidade é anterior à sua existência e independe da personalidade do sujeito que o apreende. Ou seja, o sujeito não teria como demonstrar indiferença à coisa que desperta sua atenção,

⁹ “O humanista, trabalhando, como o faz, com as ações e criações humanas, tem que se empenhar em um processo mental de caráter sintético e subjetivo: precisa refazer as ações e recriar as criações mentalmente.” (PANOFSKY, 1979, p. 34)

¹⁰ “Assim, o historiador da arte submete seu ‘material’ a uma análise arqueológica racional, por vezes, tão meticulosamente exata, extensa e intrincada quanto uma pesquisa de física ou astronomia. Mas ele constitui seu ‘material’ por meio de uma recriação estética intuitiva, incluindo a percepção e a apreciação da ‘qualidade’, do mesmo modo que uma pessoa ‘comum’ o faz, quando ele ou ela vê um quadro ou escuta uma sinfonia.” (PANOFSKY, 1979, p. 34–35)

sendo impelido a viver certo tipo de experiência, para somente assim ser conduzido ao conhecimento do valor em questão. A experiência entre “objeto” e “sujeito”, no caso da arte, caracteriza o que Argan nomeia “fenômeno artístico”, aquilo a que, na concepção dele, a história da arte se dedica:

O conceito de arte não define, pois, categorias de coisas, mas um *tipo de valor*. Este será sempre ligado ao trabalho humano e às suas técnicas e indica o resultado de uma relação entre uma atividade mental e uma atividade operacional. (...) O valor artístico de um objeto é aquele que se evidencia na sua configuração visível ou como vulgarmente se diz, na sua *forma*, o que está em relação com a maior ou menor importância atribuída à experiência do real, conseguida mediante a percepção e a representação. Qualquer que seja a sua relação com a realidade, uma forma é sempre qualquer coisa que é *dada a perceber*, uma mensagem comunicada por meio da percepção. As formas valem como *significantes* somente na medida em que uma consciência lhes colhe o *significado*: uma obra é uma obra de arte apenas na medida em que a consciência que a recebe a julga como tal. Portanto, a história da arte não é tanto a história de coisas como uma história de juízos de valor. (ARGAN, 1994, p. 14)

Argan (1998, p. 13) argumenta que “obras de arte são coisas às quais está relacionado um valor”, o que pressupõe dois modos distintos de tratamento: por um lado, a preocupação com as coisas em si – “a coisa que tem valor” ou *Wertdinge* –, identificada no estudo das matérias, técnicas, estados de conservação, autenticidade, temáticas, iconografias, estilos, etc.; e, por outro, a análise de seu valor – “o valor da coisa”, ou *Dingwert*, que caberia a uma abordagem mais especulativa e reflexiva. A primeira atitude produz conhecimento empírico dos fenômenos artísticos e pode ser a base para uma ciência filológica; a segunda, conduz a uma teoria, por meio da generalização do conhecimento da arte, sendo a base para uma filosofia. No entanto, nem uma nem outra, isoladas, constituem o objetivo principal da história da arte.

Em suma, se arte é um valor atribuído por alguém a algo, a questão recai na relação entre sujeito e objeto e na experiência capaz de reconhecer que uma coisa material possui um *algo mais* imaterial, um valor.¹¹ Aquilo que aparece implícito em Panofsky, aqui surge de modo evidente: para Argan, o historiador da arte estuda o modo como objetos produzidos pelo ser humano tornam-se objetos de arte para sujeitos que a eles se dedicam, mediante uma experiência de ordem fenomenológica. O que muda em Argan é a posição de que a experiência da história precisa estar articulada com a crítica, uma vez que toda análise crítica é norteadada pela historicidade da arte e toda história da arte é acompanhada pelo juízo crítico. Ou seja, toda experiência histórica/artística se dá como experiência no e do

¹¹ “Com o ato do julgamento, qualifico a coisa como algo que tem valor, objeto; e, paralelamente, *me* qualifico como aquele para o qual a coisa tem valor, sujeito. Quanto maior o valor que se reconhece no objeto, maior o valor do sujeito que o entende, o recebe, torna-o seu. O valor é, obviamente, um *algo mais* de experiência da realidade ou da vida, pelo qual o objeto transcende a própria instrumentalidade imediata; e este *algo mais* não passa do objeto para o sujeito se a consciência, no momento em que o recebe, não reconhece que ele se situa além da esfera da contingência, na esfera dos valores permanentes da civilização, da história.” (ARGAN, 1998, p. 17)

presente, por ser esta a temporalidade habitada pelo sujeito investigador e na qual se dá o fenômeno estudado. Não haveria, desse modo, história da arte sem crítica, uma vez que o juízo reconhece que a obra de arte *se dá a ver* a partir de um conjunto de relações existentes em uma certa situação cultural, em particular, e no contexto mais amplo da história da arte, no geral¹². Assim,

(...) cada obra não apenas resulta de um conjunto de relações, mas determina por sua vez todo um campo de relações que se estendem até o nosso tempo e o superam, uma vez que, assim como certos fatos salientes da arte exerceram uma influência determinante mesmo à distância dos séculos, também não se pode excluir que sejam considerados como pontos de referência num futuro próximo ou distante.” (ARGAN, 1998, p. 15)

Para que essa experiência não seja arbitrária, é necessária a exigência do método – o rigor científico – de modo a constituir uma história verdadeira (vontade de verdade). A análise do fenômeno artístico deve abordar tanto a “matéria estruturante” (a coisa que tem valor), quanto o “processo de estruturação” (o valor da coisa), de modo a compreender como um conjunto de operações mentais e manuais proveniente de experiências culturais diversas converge em uma obra de arte singular, que se oferece à percepção e à consciência do sujeito. Neste caso, a condição de análise do fenômeno artístico investigado adquire maior relevância na medida em que o historiador da arte (sujeito) tem a experiência direta da obra analisada (objeto), colocando-se na condição de vivenciar esteticamente aquilo que ele se propõe a investigar. No entanto, Argan não deixa de reconhecer a importância operativa de registros fotográficos ou filmicos (“imagens”, em sentido corriqueiro) no trabalho de análise, uma vez que o uso das reproduções contribui para o cotejamento de obras localizadas em diferentes lugares, e que podem, como hipótese de pesquisa, participar de um mesmo sistema de significações, ao mesmo tempo que contribuem para reavivar a memória do fenômeno anteriormente experimentado.

Embora Didi-Huberman também concorde com a importância da experiência de ordem fenomenológica na apreensão e reflexão a partir da arte, ele tende a se afastar parcialmente do ponto de vista de Argan e de Panofsky. Para ele, o objeto de estudo da história da arte não estaria na especificidade das obras, mas nas imagens. Cabe o alerta para não se confundir aqui o conceito “imagem” com reprodução técnica – embora toda reprodução também seja uma imagem – e também para não o reduzir a mero suporte visual da iconografia ou limitá-lo às noções de imagística/imaginária e de figura. Didi-Huberman não apresenta uma definição precisa do conceito na reflexão de Diante da imagem (2013), optando por desenvolver um trabalho de compreensão a partir daquilo que o circunda e do relato reflexivo de uma experiência prática de análise. No entanto, é

¹² “Explicar um fenômeno significa identificar, em seu interior, as relações de que ele é o produto e, fora dele, as relações pelas quais é produtivo, isto é, as que o relacionam a outros fenômenos, a ponto de formar um campo, um sistema *où tout se tient* [em que tudo é coerente].” (ARGAN, 1998, p. 20)

possível especular a respeito, posto que o autor encontra-se vinculado a outros historiadores da arte que também optam pelo estudo mais amplo das imagens, seja por sua anterioridade em relação ao modo como o conceito “arte” passou a ser compreendido a partir do Renascimento, seja por sua pertinência na abordagem de objetos relacionados à arte contemporânea e ao contexto midiático mais amplo. Para esses autores, o conceito imagem permite uma “abertura” na prática disciplinar da História da Arte.

Um deles é Hans Belting, que reconhece a motivação do tema a partir do encontro com Didi-Huberman ainda na década de 1980. Belting escreveu o livro *Semelhança e presença* (publicado originalmente em 1990), tendo como subtítulo “a história da imagem antes da era da arte”, o que por si só já coloca em tensão esses dois conceitos (imagem e arte). Sem a pretensão de fazer uma “história das imagens”, neste livro o autor se propõe a analisar um tipo específico de imagem (por isso o uso do termo no singular), a partir de certa conjuntura cultural e temporal anterior ao Renascimento e ao Humanismo, a saber: as imagens “santas”, que evidenciavam a representação de pessoas a serem veneradas, no contexto do cristianismo. Desde então, o interesse do autor pelas imagens em geral desdobra-se em outras publicações, propondo-se a também investigar “a história da imagem depois da era da arte”, com a difusão das imagens técnicas, a partir dos meios tecnológicos, para além da esfera das obras artísticas em sentido convencional (o que inclui o cinema, por exemplo). Para Belting, o estudo das imagens implicaria igualmente no estudo das mídias, o que o faz optar por uma concepção antropológica da práxis (imagens e mídias como criações humanas), a partir de uma perspectiva transdisciplinar e intercultural. Nesse contexto, ele define imagem como algo que torna “uma ausência visível ao transformá-la em uma nova forma de presença”. E complementa:

As imagens *acontecem* entre nós, que as olhamos, e seus meios, com os quais elas respondem ao nosso fitar. Elas se fiam em dois atos simbólicos que envolvem nosso corpo vivo: o ato de fabricação e o de percepção, sendo este último o propósito do anterior. (BELTING, 2005, p. 69)

Belting salienta a tríade “imagem-corpo-mídia” como paradigma de análise, uma vez que toda imagem precisa de um *medium* (suporte) para se tornar visível para alguém (corpo), como o que ocorre na situação do espelho, que, como “medium”, necessita de um “corpo” para gerar uma “imagem”, que só pode ser apreendida pelo fato de o reflexo aparecer na superfície do espelho (medium) para alguém (corpo).¹³ No entanto, aquilo que aparece refletido (figura) só permite

¹³ “A distinção entre imagem e medium aplica-se igualmente à definição incontestável do que seja uma imagem: a presença de uma ausência. Sua presença certamente é uma em nosso fitar, um fitar de reconhecimento que nos ajuda a animar imagens como seres vivos. Mas a presença e a visibilidade factual das imagens dependem de sua transmissão por um dado medium, no qual elas aparecem ou são realizadas, seja em um monitor ou incorporadas em uma antiga estátua. Em seu próprio nome, as imagens com sucesso atestam a ausência do que elas fazem presente. Graças a seus media, elas já possuem a presença daquilo de que elas

vislumbrar a imagem a partir do momento em que o olhar promove uma rasgadura na superfície da representação.

Esse desenvolvimento analítico realizado por Belting pode contribuir para a compreensão do que propõe Didi-Huberman, para quem a operatividade das imagens não se permite condensar em uma espécie de fórmula metodológica, mas se caracteriza por uma prática dialetizada. A questão da imagem não só propõe uma abertura no entendimento da arte, como recoloca o problema da “eficácia”, noção excluída da reflexão artística no regime estético, a partir do século 18, por este pressupor a autonomia da arte e excluir seus objetos da esfera dos usos – a arte seria, então, uma necessidade desnecessária, cuja função reside na sua existência ela mesma. Didi-Huberman argumenta que objetos visuais, entre eles as obras de arte, aglutinam realidades e temporalidades múltiplas e heterogêneas, operando deslocamentos e condensações, produzindo saberes e não-saberes. Por isso, é preciso também considerar o modo como agem, produzem efeitos, sua eficácia. A hipótese principal do autor é de que:

(...) as imagens não devem sua eficácia apenas à transmissão de saberes – visíveis, legíveis ou invisíveis –, mas que sua eficácia, ao contrário, atua constantemente nos entrelaçamentos ou mesmo no imbróglio de saberes transmitidos e deslocados, de não-saberes produzidos e transformados. Ela exige, pois, um olhar que não se aproximaria apenas para discernir e reconhecer, para nomear a qualquer preço o que percebe – mas que principalmente se afastaria um pouco e se absteria de clarificar tudo de imediato. Algo como uma atenção flutuante, uma longa suspensão do momento de concluir, em que a interpretação teria tempo de se estirar em várias dimensões, entre o visível apreendido e a prova vivida de um desprendimento. Haveria assim, nessa alternativa, a etapa dialética – certamente impensável para um positivismo – que consiste em não apreender a imagem e em deixar-se antes ser apreendido por ela: portanto, em *deixar-se desprender do seu saber sobre ela*. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 23-24)

Historicamente, como argumenta o autor, dois problemas intrínsecos à natureza da imagem, a saber, o *visual* e o *figurável*, presentes no debate até o Renascimento, tenderam a ser obliterados pela teoria e pela disciplina História da Arte, colocando “o visual sob a tirania do *visível* (e da imitação) e o figurável sob a tirania do *legível* (e da iconologia)” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 16). Essa observação reside no fato de que a História da Arte tendeu a tratar o objeto visual como algo que é visto e lido, uma vez que a associação entre o “visível” e o “legível” se estabelece na consciência do sujeito que percebe o objeto – ou seja, a percepção articula essas duas instâncias, por meio do

precisam para representar. Portanto o enigma das imagens – ser ou significar a presença de uma ausência – resulta, pelo menos em parte, de nossa capacidade de distinguir imagem de medium. Estamos dispostos a creditar imagens em referência a alguma coisa ausente: de fato, podemos ver aquela ausência que se repagina na visibilidade paradoxal que pode ser chamada de medium. Pode-se objetar que isso também se aplica ao significante e significado da semiologia, mas é preciso ser dito que a semiologia, por sua vez, obteve essa mesma relação do antigo discurso da imagem. A diferença pode ser esclarecida ao constatarmos imagem e discurso: a palavra visível não pertence à mesma categoria da ausência visível, uma vez que imagens não têm um código seguro que as conecte a seu modelo.” (BELTING, 2005, p. 76)

reconhecimento de uma em relação à outra, de modo a *ler* imagens e a *ver* textos. Ao explicar uma obra, o historiador restringe o campo visual apenas àquilo que pode ser descrito, traduzido em palavras, muitas vezes excluindo aspectos que não são apreendidos por sua consciência (que não são vistos e nem lidos) e que fogem à tentativa racional de entendimento. Assim procedendo, ocorre uma determinação do visível sobre o legível e vice-versa.¹⁴

Essa dimensão “não explicável” das imagens, os não-saberes que ela carrega, colocaria em xeque a noção de que a consciência do sujeito apreende a “artisticidade” dos objetos, uma vez que as imagens, compreendidas desse modo, evidenciam aquilo que a arte tem de irracional, inconsciente – exatamente o temor de Panofsky, em sua tentativa de erigir a História da Arte em uma “disciplina de estudo respeitável”. Didi-Huberman argumenta que é preciso “pensar com Freud”, ou seja, aproximar-se da psicanálise para desenvolver o trabalho com as imagens, de modo a não abdicar do visual (frente ao visível) e do figurável (frente ao legível). Por isso, o autor defende que a imagem é “sobredeterminada” – via a abordagem freudiana em *A interpretação dos sonhos* (1900) –, uma vez que ela é atravessada por um feixe de intenções, possibilidades, significados e tempos, implicando certa dinâmica da memória (princípio funcional do anacronismo). Assim,

(...) a problemática da imagem – eu entendo a imagem como conceito operatório e não como simples suporte da iconografia – supõe duas inflexões, e até duas inversões críticas principais: não poderemos produzir uma noção consequente da imagem sem um pensamento da *psiché* que implique o sintoma e o inconsciente, isto é, uma *crítica da representação*. Do mesmo modo, não poderemos produzir uma noção consequente da imagem sem um pensamento do *tempo* que implique a diferença e a repetição, o sintoma e o anacronismo, isto é, uma *crítica da história* como submissão unilateral ao tempo cronológico. Críticas que seria necessário fazer, não do exterior, mas bem no interior da prática histórica. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 50)

Desse modo, analisar a imagem “em rasgadura” não é restringir-se à “figura figurada”, à “figura fixada na representação”, mas dedicar-se à “figura figurante”, ao processo, ao vir-a-ser, à sua dimensão virtual, para além da visualidade. A descrição (transformar o não-verbal em verbal) pode dar conta da representação, mas não necessariamente das imagens, pois elas evidenciam um duplo sintoma: o

¹⁴ “Eis uma fórmula extrema, quando não exasperada, dessa escolha: *saber sem ver* ou *ver sem saber*. Uma perda em ambos os casos. Quem escolhe *saber* somente terá ganho, é claro, a unidade da síntese e a evidência da simples razão; mas perderá o real do objeto, no fechamento simbólico do discurso que reinventa o objeto à sua própria imagem, ou melhor à sua própria representação. Ao contrário, quem deseja *ver*, ou melhor, olhar, perderá a unidade de um mundo fechado para se encontrar na abertura desconfortável de um universo agora flutuante, entregue a todos os ventos do sentido; é aqui que a síntese se tornará frágil a ponto de se pulverizar; e o objeto do ver, eventualmente tocado por uma ponta de real, desmembrará o sujeito do saber, votando a simples razão a algo como uma rasgadura.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 186)

inconsciente da representação e o inconsciente da história.¹⁵ Didi-Huberman não renega as contribuições anteriores da historiografia, mas as problematiza, a partir de seus discursos e de seus limites – o que em si é a característica do trabalho científico. Sua arqueologia historiográfica, ao mesmo tempo, recupera contribuições de outros intelectuais germânicos, como Aby Warburg (1866–1929), Carl Einstein (1885–1940) e Walter Benjamin (1892–1940), sob a hipótese de que foram vistos com reticência pela História da Arte, mediante a desconfiança que o pensamento alemão passou a despertar entre intelectuais de outras nacionalidades, após a ascensão do nazismo – neste sentido, lembra que Panofsky, a partir dos anos 1930, assume a língua inglesa em seus ensaios, que adquirem um caráter mais pragmático, diferentemente de seus textos anteriores, de teor mais complexo e escritos em alemão. Didi-Huberman propõe uma “abertura”, de modo a reconhecer no objeto, mas também no sujeito, a dimensão inconsciente. Ao assim proceder, amplia o universo de interesse dos historiadores da arte – para além daquilo que historicamente a tradição do Humanismo definiu como arte, obra de arte e história da arte.

Isso posto, uma terceira problemática, não conclusiva, se refere ao contexto geográfico de abrangência da disciplina História da Arte. Embora todos os aspectos colocados até o momento tenham pertinência para a história da arte que se faz no Brasil, seria negligência não considerar que tanto a prática quanto a disciplina foram concebidas por uma civilização histórica¹⁶ e posteriormente transpostas para outras regiões do globo. Se o caso norte-americano apresenta singularidade, sobretudo pela posição política e econômica daquele país a partir da Primeira Guerra Mundial, no contexto brasileiro, muitas vezes fora de uma perspectiva inclusiva, seria ingênuo acreditar em uma

¹⁵ “O paradoxo visual é o da *aparição*: um sintoma aparece, um sintoma sobrevém – e, a esse título, ele interrompe o curso normal das coisas, segundo uma lei, tão soberana quanto subterrânea, que resiste à observação trivial. O que a *imagem-sintoma* interrompe não é senão o curso da representação. Mas o que ela contraria, ela sustenta em certo sentido: a imagem-sintoma deveria, então, ser pensada sob o ângulo de um *inconsciente da representação*. Quanto ao paradoxo temporal, reconhecemos o do anacronismo: um sintoma nunca sobrevém no momento certo, ele surge sempre a contratempo, tal como uma antiga doença que volta a importunar nosso presente. E, mais uma vez, segundo uma lei que resiste à observação trivial, uma lei subterrânea que compõe durações múltiplas, tempos heterogêneos e memórias entrelaçadas. O que o *sintoma-tempo* interrompe nada mais é que o curso da história cronológica. Mas o que ele contraria, ele também sustenta: o sintoma-tempo deveria, então, ser pensado sob o ângulo de um *inconsciente da história*.” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 44)

¹⁶ “Sem sombra de dúvida, a nossa [Europa] é uma civilização que proporcionou certa ordem e uma finalidade à ação humana; e a história dos historiadores, a história verbalizada ou escrita, é a maneira pela qual ela procurou dar-se conta da razão dessa ordem e conservá-la. A história é, incontestavelmente, uma ciência europeia, o que não a obriga a tratar apenas dos fatos que aconteceram na sua esfera espaço-temporal, mas faz com que, quando leva o olhar para além desta, considere segundo o princípio de sua coerência própria fatos que dependem de princípios de coerência diferentes ou que não possuem coerência alguma. Ela afirma, assim, a sua prioridade e seu caráter central; mas também reafirma o seu limite, que é o próprio limite do cristianismo, pelo qual tudo o que não é cristão é intuição, prefiguração, espera da revelação cristã. (...) No âmbito da civilização europeia, clássico-cristã, a arte certamente teve um desenvolvimento histórico correspondente à estrutura historicista dessa civilização. Fez-se a arte com a intenção e a consciência de fazer arte e com a certeza de concorrer, fazendo arte, para fazer a civilização ou a história.” (ARGAN, 1998, pp. 18-19)

transposição transparente de uma e outra (da prática e da disciplina), o que a chancela “arte global”/“história da arte global”, em última instância, parece reiterar.

Belting afirma que a História da Arte funciona como um “enquadramento” da arte, sob a prerrogativa de uma história universal, mas escrita sob certo ponto de vista – o europeu. Ou seja, o enunciado é universal, mas a enunciação, local. Para uma arte que necessitava reforçar sua autonomia corresponderia uma história que também fosse autônoma. Mas o que acontece quando essa história começa a abarcar outras perspectivas, e sobretudo, quando o ponto de vista já não é mais aquele da Europa? O cenário se altera, primeiro, com a entrada dos Estados Unidos no campo – Argan descreve a situação como a crise da arte como “ciência europeia” –, instigando a atenção para temas diferentes daqueles aos quais os historiadores europeus se dedicavam ou mesmo apresentando abordagens e entendimentos diversos dos temas usuais. Belting afirma que “talvez a ideia anterior de história da arte tenha desmoronado no exato momento em que os dois hemisférios [aqui ele se refere a leste e oeste], com seus modelos contrários de história, decidiram por um cenário coletivo na arte” (BELTING, 2006, p. 82). O problema passa a recair na constatação de que a chamada “arte universal” só se ajusta ao enquadramento concebido por certa cultura que possui uma história comum; ao ampliar-se a área de abrangência, a noção de arte se altera, modificando também seus enquadramentos, não sem gerar um grande número de tensões e novos problemas.

A história da arte no contexto brasileiro, então, só pode ser compreendida a partir dessa conjuntura (colocando em evidência as relações e tensões entre 2 hemisférios: o norte e o sul). Essa posição à margem – e a assimetria nas relações – pode ser observada, por exemplo, na introdução de um número especial sobre a história da arte no Brasil da revista francesa *Perspective* (2013), do Institut national de histoire de l’art. Marion Boudon-Machuel comenta que o entusiasmo dos franceses na proposição do dossiê se deveu “ao interesse pelo desenvolvimento original e pelas especificidades da história da arte no Brasil”, uma vez que o “exemplo brasileiro” poderia conduzir a “novas reflexões sobre a disciplina”. Tomando contato com essa conjuntura, “o especialista do velho continente é assim convidado a sair de seu quadro, a modificar o epicentro de análise e abordar a arte dos séculos XVII, XVIII e XIX, e até mesmo dos séculos XX e XXI, por uma vertente que ele pouco ou nada frequenta.” Boudon-Machuel argumenta ainda que “seria interessante principalmente questionar a validade dos métodos e das formações norte-americanas e europeias que foram úteis aos pesquisadores brasileiros”, em uma tentativa de “distinguir aquilo que foi ignorado daquilo que foi importado e que permitiu semear a história da arte neste país e sob que formas” (BOUDON-MACHUEL, 2013).

Como fica evidente, trata-se de uma problemática atual e persistente. O interesse e a possibilidade de renovação tanto da disciplina quanto da prática, a partir do “caso exemplar”, não escondem a quem cabe decidir ou não sobre a pertinência de “sair[-se] do quadro” e de “modificar[-se] o epicentro”. Por outro lado, reforça-se a observação de que, no processo de transposição de um

corpus, há algo que é importado e algo que é ignorado, algo que é repetido e algo que se caracteriza pela diferença. Mas, mais que analisar a prática da história da arte no Brasil, por meio de uma perspectiva externa ou interna – tarefa que se desdobrará em futuro ensaio –, a questão principal, por hora, visto o problema da transmissão de saberes e não saberes, poderia ser sintetizada na pergunta: como *ensinar* a prática da história da arte na conjuntura sociocultural brasileira (isto é, do centro-sul do país, onde estão localizados os cinco bacharelados em História da Arte)?

Cada vez mais não são só historiadores da arte atuantes no campo – muitos deles exercendo cargos de docência nas graduações de História da Arte – que se questionam sobre suas práticas, mas também jovens estudantes, que não se contentam com um ensino incapaz de problematizar o contexto onde irão exercer sua atividade. Muito se discute sobre a questão da prática, mas do ponto de vista do especialista, dos profissionais já formados e reconhecidos pelo campo, seja em eventos acadêmicos, seja na concepção dos programas curriculares da disciplina. Mas se estes currículos e programas permitem vislumbrar intenções e entendimentos sobre a arte e a história da arte por parte de seus idealizadores, quase nunca retratam da experiência em sala de aula, onde são testados e confrontados com a realidade dos estudantes. Neste sentido é que o campo da história da arte pouco evidencia a dimensão daqueles que estão “em formação”, compreendendo-os não como aqueles que meramente “recebem” um saber estruturado, de modo a validar aquilo que foi previamente concebido, mas como aqueles que também questionam esses enquadramentos, alargam os recortes prévios e, a seu modo, reprocessam o que entendem por arte e história da arte. Faltam abordagens que não tratem o problema apenas “de cima para baixo”, mas que o considerem a partir da própria dialética pressuposta entre o “ideal” e a “realidade” da formação de futuros historiadores da arte no Brasil.

Somente uma perspectiva decolonial do ensino (para além do âmbito da escrita e da pesquisa), que não renegue esse legado da história da arte como ciência europeia, mas o problematize, confrontando-o com a condição histórica da colonialidade no Brasil, será capaz de assumir essa tarefa crucial: não de dar uma resposta definitiva ao problema, mas pelo menos apontar direções que reforcem a natureza da história da arte *possível* por aqui.

Referências bibliográficas

- AMARO, Danielle. O lugar da História da Arte no Brasil: breve revisão da instituição da história da arte no Brasil a partir dos cursos de graduação. **Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas**, Bogotá, Volumen 9, Número 1, p. 69-93, Enero-Junio de 2014. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/2970/297031872004.pdf> Acesso em: 28 de janeiro de 2020.
- ARGAN, Giulio Carlo. A História da Arte. *In: História da arte como história da cidade*. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes: 1998, p. 13-72.
- ARGAN, Giulio Carlo. Preâmbulo ao estudo da história da arte. *In: ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio*. 2ª ed. **Guia de história da arte**. Lisboa: Estampa, 1994, p. 11-42.
- BELTING, Hans. Por uma antropologia da imagem. **Concinnitas**, Revista do Instituto de Artes da Uerj, Rio de Janeiro, ano 6, vol. 1, n. 8, p. 64-78, jul. 2005.
- BELTING, Hans. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BELTING, Hans. **Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte**. Rio de Janeiro: [s./n.], 2010.
- BOUDON-MACHUEL, Marion. Porque “a história da arte no Brasil”? **Perspective**, La Revue de l'Institut national d'histoire de l'art / INHA, Paris, n. 2, décembre 2013. Disponível em: <http://journals.openedition.org/perspective/3930>. Acesso em: 27 de janeiro de 2020.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte**. São Paulo: 34, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. A história da arte como disciplina anacrônica. *In: Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.
- PANOFSKY, Erwin. A história da arte como uma disciplina humanística. *In: Significado nas artes visuais*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 19-46.
- PANOFSKY, Erwin. Três décadas de história da arte nos Estados Unidos. *In: Significado nas artes visuais*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 411-439.