

# A imagem entre a história da arte e a antropologia: notas sobre um debate teórico

**Vera Pugliese**, Universidade de Brasília

O artigo parte do recorte de um levantamento bibliográfico preliminar sobre a produção da história da arte no Brasil entre 2000 e 2015, debruçada sobre questões teóricas da própria disciplina. Da variedade de demandas por uma antropologia pelo discurso historiográfico artístico, esta reflexão se dedicou a identificar a primeira recepção da proposta teórico-metodológica da história da arte como antropologia das imagens de Georges Didi-Huberman no Brasil, e alguns de seus desdobramentos e implicações em nossos debates teóricos atuais.

**Palavras-chave:** antropologia das imagens. Georges Didi-Huberman. Historiografia da Arte no Brasil.

\*

This article came from a preliminary bibliographic search on the art historiographical production in Brazil, between 2000 and 2015, and it focussed on theoretical issues of the discipline. Among a range of demands for an anthropology by art historiographical discourse, this reflection sought to identify the Brazilian first reception of the theoretical and methodological proposal of the art history as antropology of the images by Georges Didi-Huberman, as well as some of its developments and implications to our current theoretical debates.

**Keywords:** anthropology of the images. Georges Didi-Huberman. Historiography of Art in Brazil.

*O indivíduo – a própria palavra o indica – supõe a não-divisão, o indiviso do sujeito. A singularidade, ao contrário, introduz uma clivagem: ela se coloca como diferença, ela se divide e nos divide em retorno no exercício de nosso saber.*

Georgres DIDI-HUBERMAN, 1996, p. 163

Acompanhamos, há pelo menos três décadas, a abertura da história da arte a outras matrizes teórico-metodológicas à margem das tradições hegemônicas na prática historiográfica artística ocidental desde a virada do século XIX para o XX. Essa abertura permite considerar o fenômeno artístico em sua complexidade cultural, sem ignorar as especificidades plásticas, operações conceituais de sua constituição e das sensibilidades a ele vinculadas.

Se a inserção cultural do fenômeno artístico impõe uma historicidade, esta historicidade demanda modelos de tempo capazes de apreender a imagem em diferentes sentidos, o que convoca categorias e conceitos operatórios incongruentes a um pensamento linear ou a uma grande narrativa. Daí buscarmos suscitar algumas questões provocadas pela atenção a certas exigências teóricas na recente produção de história da arte no Brasil, encontrando-se, entre as principais camadas de emergência desta produção, artigos de anais de eventos científicos e de periódicos acadêmicos. O presente recorte dessa extensa produção provém de uma reflexão que surgiu do levantamento bibliográfico preliminar para a elaboração do Projeto de Pesquisa “Contribuição para o mapeamento de vertentes da Historiografia da Arte no Brasil em anais de eventos científicos: 2000-2015”, iniciada em junho de 2017 com financiamento do CNPq, concernente ao recenseamento dos artigos dos anais do Comitê Brasileiro de História da Arte - CBHA e da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas – ANPAP, nesse interstício<sup>1</sup>. Esse estudo exploratório permitiu detectar debates relativos à história da arte: seus limites; objetos privilegiados; parâmetros teórico-metodológicos; exigências críticas etc. Tal amostra impôs a leitura de outros textos basilares desse período e indicou discussões como a complexa relação da história da arte com a antropologia. Essa discussão percorre eixos temáticos e preocupações teóricas que contemplam objetos artísticos, oriundos ou não de regiões e culturas alheias à arte dita ocidental, constituindo um campo expandido fenomênica e conceptualmente, que ultrapassa modelos canônicos da disciplina, preocupada com parâmetros teórico-metodológicos. Ela também contempla exigências críticas específicas, que permitem encontrar afinidades e linhas de corte em percursos de pesquisadores que têm repercutido na produção da história da arte no país.

O diálogo transdisciplinar entre a história da arte e antropologia impõe reler autores como Aby Warburg e considerar propostas como a de Georges Didi-Huberman, frente ao debate sobre os estatutos da imagem e da obra de arte. Mas como ele se desenvolve na historiografia da arte no Brasil? O que dessa e por que essa discussão interessa a nossos

---

<sup>1</sup> O CBHA foi constituído em 1972, como sintoma da urgência da criação de uma entidade que passaria a promover e contribuir para o desenvolvimento e consolidação de redes de pesquisa nacionais e internacionais em história da arte. Criada em 1988, a ANPAP é uma entidade que congrega diferentes comitês, envolvendo pesquisadores em Artes, História da Arte e Ensino em Artes Visuais. A referida pesquisa tem se dedicado a artigos pertinentes à esfera da História da Arte nos anais de seus Encontros Nacionais, incluindo os textos de comunicações do Comitê História, Teoria e Crítica de Arte – CHTCA e de Curadoria - CC, e também dos Simpósios Temáticos, a partir de 2012.

problemas teóricos, críticos, a nossas pesquisas? Esse debate produz uma especificidade devido às condições de seu ingresso em nosso meio? Como se dá a abertura à antropologia? Em que termos e de que ordem ela é? Quais suas virtudes operatórias e o que se pretende enfrentar? Qual a natureza da relação entre obra de arte e imagem que esse debate fomenta ou comporta?

Além de adoções de conceitos introduzidos por Jean-François Lyotard, Michel Foucault, Hubert Damisch, Louis Marin, Hans Belting e Didi-Huberman, entre outros, buscam-se possibilidades de conceituação que partam do corte epistemo-crítico do pós-estruturalismo.

Mas se a recorrência a esses autores seria uma tentativa de encontrar um lugar para a produção de história da arte brasileira, Stéphane Huchet questiona a busca de matrizes desconstrutivas para sanar o que não teria sido construído solidamente, constatando que estamos diante de “um problema de método, de ausência de formação epistemológica sobre os embates meta-históricos e conceituais”<sup>2</sup>. Embora este alerta seja imprescindível, talvez as bases positivistas de nossa produção teórica esteja demasiadamente contaminada por desejos objetivantes, podendo aquelas matrizes, em seu potencial crítico, ter outras funções em nossas reflexões. Funções que ultrapassam o uso terminológico superficial, a aplicação metodológica subserviente e a citação inconsistente de quadros teóricos de autores que tanto nutrem nossas práticas historiográficas artísticas.

Se entendermos que o teor antropológico dessa abertura afeta a história da arte, cabe indagar: que antropologia, seja uma de suas divisões, vertentes e métodos, ou ainda, antropólogos ou obras nossa disciplina demanda? Talvez só pudéssemos falar em *antropologias*, devido à pluralidade de exigências teóricas que esse diálogo envolve. Mas essa resposta não é satisfatória, primeiro porque ela deveria aplacar a complexidade das tramas que interligam as duas esferas. Depois, porque essa busca negaria o princípio desse diálogo que é, inexoravelmente, parcial e inapreensível devido às suas ordens epistemológicas. A busca por *uma* antropologia pode se dever justamente a este desencaixe que perturba discursos fechados, calcados por modelos canônicos e dogmas totalizantes.

Mas quem ou o que *demand*a uma antropologia na história da arte? Essa demanda significaria uma necessidade, uma solicitação; *reclamar*; *exigir* como uma reivindicação de algo que se lhe pertence; *indagar*, consultar, mas também *inquirir* ou *interrogar*? O que se impõe nessa pergunta aparentemente ingênua é conhecer se a natureza da própria demanda poderia ser interna ao objeto ou ao discurso historiográfico artístico, mas uma resposta só surge quando o pesquisador se encontra face a determinado objeto de investigação. Isto torna necessário visitar alguns dos nomes que mais intensa e recorrentemente vêm empreendendo suas pesquisas ao longo dos anos, munidos dessas preocupações, dadas as dimensões de um artigo.

Roberto Conduru investiga produções e circulações de objetos artísticos, imagens e procedimentos que reportam a matrizes africanas, dentro e fora do Brasil, no passado e na contemporaneidade, em suas pesquisas iluminadas pela experiência pós-colonial<sup>3</sup>. Desse

---

<sup>2</sup> HUCHET, 2008, p. 50-51.

<sup>3</sup> MARQUES *et al.*, 2013, p. 14.

modo, ele questiona modelos teóricos provenientes da história da arte hegemônica ocidental, o que envolve deslocamentos conceituais no campo discursivo da disciplina, oferecendo também uma via teórico-metodológica necessária para a consideração da arte moderna e contemporânea.

Preocupada com suas “particularidades históricas e antropológicas”, Mônica Zielinsky reclama por dados documentais e “metodologias de análise condizentes com os processos de construção das histórias locais e que contemplem suas implicações mais amplas e comparativas com outras culturas”, frente à recusa da adjetivação “brasileira” do termo arte como uma *categoria crítica*<sup>4</sup>. Claudia Mattos, lembra da “restrição histórica” que o Modernismo se constituiu como “campo articulador dos discursos hegemônicos sobre a história da arte no Brasil, ao menos até a década de 1980”, sobretudo sobre tradições não europeias como as ameríndia e africana<sup>5</sup>. Historiadores da arte como Conduru, Mattos Avolese e Zielinsky, assim como Stéphane Huchet e Maria Lúcia Bastos Kern, parecem propor desativações conceitos e preconceitos, problematizações das práticas historiográficas artísticas que envolvem pressupostos de base e constrangimentos classificatórios estabelecidos pelo *mainstream* da história da arte, que se revelam de modo flagrante ao serem aplicadas servilmente a objetos que escapam a repertórios ocidentais, a partir dos quais suas teorias foram fundadas e desenvolvidas. Mas talvez esta desativação possa ser operacionalizada por mecanismos discursivos pertinentes à arte contemporânea. A principal preocupação parece ser a de encontrar bases e preceitos teórico-metodológicos que permitam constituir e reconhecer unidades de sentido, categorias, conceitos operatórios e modelos de temporalidade para lidar com uma produção em “campo expandido”, para os quais categorias históricas como estilo, escolas, gêneros artísticos e categorias de linguagem se mostram insuficientes e até inadequadas. Trata-se, portanto, não de preocupações hermenêuticas, mas da potência heurística aberta pelos próprios objetos seja em sua eficácia antropológica ou em sua consignação à arte contemporânea e sua relação imbricada com o pós-estruturalismo.

Em diferentes textos na virada para os anos 2000, Kern pontua significativas viradas epistêmicas da disciplina ao longo de sua história relativas aos estatutos da obra de arte e da imagem, frente à necessidade da compreensão de práticas artísticas contemporâneas<sup>6</sup>. Ela sustenta um direcionamento para o aporte antropológico, discute a noção de cultura visual – sobre a qual Paulo Knauss<sup>7</sup> ilumina as genealogias de suas vertentes -, além de comentar revisões de autores à margem do *mainstream* da disciplina, como o retorno de Didi-Huberman a Warburg e Carl Einstein, relidos

no momento em que as dimensões de sentidos partem das esferas culturais, que o sujeito não é mais considerado o agente de transformações históricas, que as teleologias desaparecem, os programas e projetos normativos enfraquecem (...).<sup>8</sup>

---

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 9-10.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 6.

<sup>6</sup> KERN, 2004, p. 6.

<sup>7</sup> KNAUSS, 2006.

<sup>8</sup> KERN, 2004, p. 7.

Mattos também comenta retornos a Alois Riegl e Warburg, “como modelos para uma história da arte crítica” que auxiliaram a desierarquizar *belas artes* e *artes aplicadas* e permitem ao historiador da arte voltar-se para uma “circulação da cultura material (e imaterial) através do globo”, além de conduzir a revisões das bases da disciplina em prol de abordagens pós-coloniais<sup>9</sup>. Mas, além de explorar preceitos teórico-metodológicos de Warburg, discutindo sua concepção da “imagem como um espaço de embricamento de valores psicológicos, políticos, sociais, religiosos”, reportando-se a Jacob Burkhardt, Mattos<sup>10</sup> estendeu essa reflexão à esfera poética. Ao analisar a obra de artistas como Ron Kitaj e Wesley Duke Lee, aqueles pressupostos prestaram-se à compreensão de desencaixes pós-modernos e à materialização do funcionamento das imagens em associação<sup>11</sup>. Assim, ela propõe o que entendemos como uma homologia entre a justaposição de imagens em ambos, em um processo poético e de uma proposta metodológica teórica, que não deixa de comportar um teor poético.

Muitas das preocupações teóricas que esses retornos trazem à baila parecem convergir para a formação de um corpo de questões coerente, ainda que comporte tensões e contrastes, em uma abertura crítica sobre as práticas do historiador da arte. Estes questionamentos revelam-se com mais clareza frente à atenção dada ao desenvolvimento diacrônico de seus discursos e o que eles revelam sobre a dimensão problemática da própria história da arte frente às suas bases epistêmicas.

Daí Kern mencionar a dedicação de Warburg a certas sobrevivências de imagens patéticas da Antiguidade no Renascimento, mediante um “caráter associativo, cujos métodos e interpretações são sempre renovados diante de novas pesquisas”<sup>12</sup>. Já C. Einstein, dedicado à compreensão da especificidade da escultura africana e à apropriação de seus aspectos formais pelo Cubismo, dialogou com a antropologia, em direção à “compreensão da complexidade das imagens artísticas”<sup>13</sup>. Isso teria consequências sobre o desmantelamento do teor humanista da própria disciplina desde sua fundação, e evocado por Erwin Panofsky.

Mas, retornando à indagação sobre a relação entre história da arte e antropologia por esta via, há que se a modernidade é questionada em relação à separação entre natureza e cultura e por instituir um pensamento colonial, Huchet crê que ela entendeu que o conceito de arte na construção historiografia da arte remonta a uma genealogia epistemológica desde a filosofia grega, que deve “ser estendido a culturas e contextos históricos não ocidentais”<sup>14</sup>, daí ser necessário examinar o conceito de imagem, a partir de suas raízes filosóficas e antropológicas.

Se a consideração das civilizações extraocidentais ampliou o conceito de história da arte entendida como “antropologia do visual”, ele convoca Hans Belting para discutir o “privilegio concedido, desde o Renascimento, à figura individual do artista”, mediante a introdução de novos objetos. Huchet afirma que ela acolhe, além de categorias de linguagem como a

---

<sup>9</sup> MARQUES *et al.*, 2013, p. 7-8.

<sup>10</sup> MATTOS, 2007, p. 48.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>12</sup> KERN, 2004, p. 8.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>14</sup> HUCHET, 2014, p. 224.

pintura e escultura, imagens medievais, anônimas, reproduções em série, réplicas etc., além da abertura de campos historiográficos artísticos em países até recentemente “considerados periféricos pela Europa”, como a Ásia e a África e a América Latina mediante “a complexificação dos horizontes e dos objetos”<sup>15</sup>.

Ele reporta a estrutura discursiva da disciplina à noção humanista de Renascimento – questão aprofundada por Didi-Huberman -, entendendo que a história da arte se abre a um diálogo com outros saberes, implicando o fenômeno artístico toda uma complexidade de saberes. Desse modo, fatores que pareciam caracterizar uma crise da disciplina já seriam inerentes a ela, como elementos constitutivos, daí ele inverter o raciocínio que reduz a arte a produto social para pensar o social e a cultura a partir dela (HUCHET, 2014, p. 128).

Huchet ainda discute a crítica que a Iconologia panofskyana suscita hoje devido à sua operação hermenêutica homologar um discurso de certezas, donde a censura didi-hubermaniana de que ela “negaria a realidade própria da imagem e o que ela tende a dizer com base no seu próprio não saber”<sup>16</sup>, inviabilizando o que seria um conhecimento objetivo da imagem como reflexo, exemplo ou ilustração de uma época, sociedade, cultura, *Zeitgeist*, *Weltanschauung*, mentalidade etc. A imagem deve ser problematizada a partir de suas singularidades frente à complexidade de sua inserção cultural, com seus desencaixes, fricções, atravessamentos temporais.

Huchet nos leva a refletir sobre o que parece passar desapercibido da crítica à valorização ocidental do clássico, que por séculos persistiu sob diferentes modelos, e na doutrina neoclássica de Johann J. Winckelmann se deu por meio da valorização da Grécia antiga em detrimento da Roma tão exaltada pelos Renascentistas, é que, por mais que sua doutrina do gosto e do belo se projete como ideal, ela é também um fenômeno cultural, como a busca de uma ancestralidade legitimadora de elementos culturais posteriores, em diferentes sociedades.

Desse modo, Huchet parece atentar para a apreciação de certas condições culturais que envolvem o sentido de historicidade que se fortalece ao longo do século XIX, e que se relaciona com as escolhas teórico-metodológicas dos historiadores da arte que integraram a chamada Escola de Viena. Daí também Huchet<sup>17</sup> reconhecer que Riegl profetiza uma virada antropológica da história da arte, ao abalar a centralidade da herança grecorromana reivindicada havia séculos por países europeus.

Mas Warburg ainda pensaria “numa estrutura em rede, linguagens visuais e gestualidades imemoriais [que] dialogam, reaparecendo em outros contextos e situações artísticas”, de modo a desenvolver uma história de “sobrevivências formais, icônicas e semiológicas, que atravessam o tempo e ressurgem em novas configurações artísticas e estéticas, como marcos indelévels da experiência visual, psíquica e simbólica dos homens”, voltando-se para o problema da eficácia das imagens<sup>18</sup>. No entender de Huchet, seu *Bildertlas Mnemosyne* fascina muitos historiadores da arte e artistas contemporâneos por ter demonstrado “como as imagens manifestam uma verdadeira *montagem* de tempos heterogêneos”, tornando a

---

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 224-225.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 229.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 234.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 236.

“história da arte uma disciplina com fortes analogias com certos processos modernos de construção artística da imagem”<sup>19</sup>.

Tributário da abertura semiológica e psicanalítica proporcionada por Marin e Damisch, que fixaram a exigência de um fundo epistemológico que marca a recente teoria da arte na França, Huchet entende que Didi-Huberman articula “um denso saber para produzir o que propôs chamar de *antropologia do visual*” de “caráter neo-warburgiano”<sup>20</sup>. Daí constatar que para Didi-Huberman a antropologia não representaria um risco, mas uma saída para a História da arte, ao configurar-se, também, como uma teoria da imagem<sup>21</sup>.

Kern afirma que para Warburg “a imagem não se constitui como um saber fechado, concebendo-a como um movimento que requer as dimensões antropológicas do ser e o tempo”<sup>22</sup>. Daí o interesse do historiador da arte por imagens provenientes da chamada “cultura popular” e pela dança; por baralhos de *tarot*; constelações zodiacais; desenhos de moda; mapas e esquemas científicos; bem como códigos de expressões subjacentes ao comportamento de diferentes culturas.

O retorno de Didi-Huberman a Warburg à sua “motivação psicológica” para a remissão a certas formas antigas pela cultura florentina<sup>23</sup>, cujo contexto valorizava o princípio da verossimilhança. Mas ao invés da primazia das imagens apolíneas, Warburg se concentrou nas imagens que envolviam o que seria uma distorção da *mimesis*. Mattos viu nesse desvio um problema da história da arte de ordem antropológica, devido aos atravessamentos culturais que ele envolveria frente à “fisionomia histórica” de uma época, que teriam seus primeiros “modelos” investigados.

Daí Huchet compreender que o “êxito internacional” do projeto didi-hubermaniano se deve a seu perfil epistemológico, envolvendo disciplinas que antes não alimentavam “a História da arte de maneira tão determinante”<sup>24</sup>, e que não deixa de causar estranheza no Brasil na virada para os anos 2000. Esta abertura foi acionada pelo retorno a autores como Warburg e a seus procedimentos associativos, face à franca assimilação do debate sobre os estatutos da arte e da imagem, provenientes de diferentes ordens culturais.

Didi-Huberman propõe um partido historiográfico tomado pelo sujeito sob o qual age um partido filosófico que não é ontológico, mas epistemológico no qual o estatuto do sujeito é aquele que se constitui diante do paradoxo da imagem que se *abre* em diferentes estratos do saber arqueológico e antropológico da imagem.

Se esta breve reflexão envolve um dos aspectos da relação entre história da arte e antropologia, as problematizações expostas segundo os argumentos apresentados concernentes a uma das reações à marcação desta disciplina por modelos eurocêtricos oferecem uma via necessária para a consideração da recente historiografia arte no Brasil. O recorte, ainda que breve, do referido estudo exploratório concentrou-se em textos concernentes a preocupações teóricas, nos quais se reconhece a primeira recepção de

---

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 236-237.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 239.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 242.

<sup>22</sup> KERN, 2004, p. 8.

<sup>23</sup> MATTOS, 2007, p. 47.

<sup>24</sup> HUCHET, 2014, p. 242.

Didi-Huberman no meio intelectual brasileiro a partir dos anos 1990, quando se intensificavam discussões sobre a produção historiográfica artística no país e se buscava fortalecer esta esfera de conhecimento, entendendo que ela não poderia ser reduzida a dicotomias como centro/periferia, a especificidades temáticas ou de periodização. Conforme foi apresentado no recente Encontro da ANPAP em setembro de 2017, esse recorte integra uma discussão mais ampla na qual se propôs considerar a historiografia da arte no país a partir de três eixos fundamentais que foram depreendidos de artigos explicitamente referentes a esta produção teórica. Trata-se de forças que se articulam de modo complexo e que foram sistematizadas como: os discursos sobre a existência ou não de uma arte brasileira e quais seriam suas especificidades; aqueles sobre a preocupação com as fronteiras, especificidades e rumos da história da arte e seus diálogos transdisciplinares e os discursos voltados para as condições epistêmicas da história da arte face à historicização da arte contemporânea<sup>25</sup>. Deste modo, colocou-se a hipótese de que esses eixos não apenas estariam imbricados, mas contribuem para o debate sobre a possibilidade da existência de uma historiografia da arte no Brasil, bem como o moldam a partir de conceitos epistêmicos que interferem em sua própria natureza e fisiologia.

Ora, o segundo eixo se dedica ao debate no Brasil sobre os problemas e fronteiras da história da arte, ou seja, à busca de afirmação ou redefinição de seus objetos, métodos e pressupostos teóricos, em suma, da revisão de seu campo operatório, que se volta para a necessidade de compreensão das especificidades da historiografia da arte no país. Mas, simultaneamente, ele integra o cenário mundial das diferentes tentativas de realizar uma revisão epistemológica da própria disciplina, seja a partir de seus antigos “centros” geradores de modelos, seja a partir de discursos pós-coloniais e decoloniais que se colocam, no primeiro caso, ou que partem, no segundo, das bordas do *Non-Western world*. Se a presente discussão se dedica ao segundo eixo, frente a um dos diálogos transdisciplinares da história da arte, aquele com a antropologia, dois fenômenos parecem se impor.

Um deles é que os confrontos entre esses eixos parecem buscar a legitimação de uma *história da arte* brasileira, ainda que seu corpo seja frágil. Mas cabe lembrar que o discurso autolegiferante como mecanismo legitimador desta disciplina é constitutivo desde o século XVI e tem sido retomado a cada um de seus “(re)nascimentos”. Assim, crises interpretativas, tensões categoriais e interpretativas, questionamentos de modelos teórico-metodológicos face a objetos e abordagens exógenos a cânones consagrados da história da arte, além de seus diálogos transdisciplinares, depreendidos da referida fortuna, parecem evidenciar muito mais uma assunção da inerente dinâmica de redefinição da própria disciplina, do que seu enfraquecimento. Parece-me que o *topos* da “crise da história da arte” tem sido debatido a partir de nossas próprias práticas e da história da constituição da disciplina no Brasil.

O outro fenômeno que se impõe é a abertura a outras esferas de saber, devido à complexidade cultural da imagem e do objeto dito artístico, esclarecida por deslocamentos conceptuais favorecidos pelos mencionados retornos críticos. Esses elementos que já seriam constitutivos da história da arte desde seus inícios, não se podendo confundir sua

---

<sup>25</sup> PUGLIESE, 2017, no prelo.



autonomia disciplinar com um discurso autocentrado, que ignorasse a heteronomia da inserção histórica, cultural e sociopolítica de seus objetos. Ademais, como Huchet explicita, além da demanda por uma antropologia a partir dos discursos pós-coloniais, o surgimento da história da arte como disciplina universitária, no século XIX, é, em certa medida, congênito ao surgimento da antropologia como ciência social – parte dela também mediada por análises comparativas de imagens fotográficas. Antropologia demandada, como ocorreu em Riegl e Warburg, como exigência epistemológica da própria história da arte, a partir do assombro diante da imagem, considerada em um sentido mais amplo e profundo de antropologia, desde textos preocupados com sua ordem filosófica.

### Referências bibliográficas

- DIDI-HUBERMAN, G. Pour une anthropologie des singularités formelles: Remarque sur l'invention warburgienne. In: *Genèses*, 24, 1996, p. 145-163. Disponível em: [http://www.persee.fr/doc/genes\\_1155-3219\\_1996\\_num\\_24\\_1\\_1408](http://www.persee.fr/doc/genes_1155-3219_1996_num_24_1_1408). Acesso: 20/05/2014.
- HUCHET, S. Presença da arte brasileira: história e visibilidade internacional. In: *Concinnitas*, v. 1, n. 12 (9), 2008, p. 49-65. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/22814/16276>. Acesso: 17/09/2016.
- HUCHET, S. A história da arte, disciplina luminosa. In: *Revista UFMG*, Belo Horizonte, v. 21, n. 1 e 2, p. 222-245, jan./dez. 2014, p. 223-245. Disponível em: <https://seer.ufmg.br/index.php/revistadaufmg/article/view/1735/1243>. Acesso: 25/08/2015.
- KERN, Maria Lúcia B. Historiografia da arte: revisão e reflexões face à arte contemporânea. In: *Anais do XXIV Colóquio do CBHA*. Belo Horizonte - MG, 2004, p. 1-10. Disponível em: [http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/anais/textos/75\\_maria\\_lucia\\_kern.pdf](http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/anais/textos/75_maria_lucia_kern.pdf). Acesso: 30/07/2013.
- KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. In: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan.-jun. 2006, p. 98-115. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1406/1274>. Acesso: 23/04/2015.
- MARQUES, L.; MATTOS, C.; ZIELINSKY, M.; CONDURU, R. Existe uma arte brasileira? In: *Perspective*, v. 2, sept. 2014, p. 1-18. Disponível em: <http://perspective.revues.org/5543>. Acesso: 30/07/2015.
- MATTOS, Claudia V. Arquivos da Memória: Aby Warburg, a história da arte e a arte contemporânea. In: *Anais do 16º Encontro Nacional da ANPAP*. Florianópolis – SC, 2007.
- PUGLIESE, V. Notas sobre historiografia da arte no Brasil. In: *Anais do 26º Encontro Nacional da ANPAP*. Campinas – SP, 2017, no prelo.