

A História da Arte, a Obra de Arte e a Fascinante Realidade da Ambiguidade Visual

Sandra Makowiecky
Universidade do Estado de Santa Catarina

RESUMO

O Colóquio “Inquietações e Estratégias da História da Arte” propõe diversas questões em torno de temas e agentes excluídos ou à margem da História da Arte; questionamentos e revisões historiográficas e metodológicas; estratégias e propostas de atuação e defesa do campo de conhecimento; discussões sobre a natureza, concepção e função da arte e da história da arte e possibilidades e impossibilidades de uma história da arte brasileira. Por outro lado, sabemos que o mundo da arte sempre tem levado em paralelo um componente de autorreflexão. Desde antigamente os artistas, e outras pessoas a seu redor, tem escrito diversas reflexões sobre sua atividade, de onde selecionamos algumas frases definidoras e lapidares que talvez auxiliem a esclarecer a atuação na área de conhecimento.

Palavras-chave

Inquietações e estratégias da História da arte. Ambiguidade visual. Epistemologia em história da arte. Campo disciplinar da história da arte

*

ABSTRACT

The Colloquium “Concerns and Strategies of Art History” raises several questions around themes and agents excluded or on the margins of Art History; historiographical and methodological questions and reviews; strategies and proposals for action and defense of the field of knowledge; discussions about the nature, conception and function of art and art history and possibilities and impossibilities of a Brazilian art history. On the other hand, we know that the art world has always paralleled a component of self-reflection. Since ancient times artists, and others around them, have written various reflections on their activity, from which we selected some defining and polished phrases that may help to clarify the performance in the area of knowledge.

Keywords

Concerns and strategies of Art History. Visual ambiguity. Epistemology in art history. Disciplinary field of art history

Em grande parte dos colóquios do CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte - é oportuno explicitar sua proposta e temática central, pois acaba por conduzir todo o direcionamento do texto. No Colóquio “Inquietações e Estratégias da História da Arte”, optou-se pelo eixo temático que remete à discussões sobre a natureza, concepção e função da arte e da história da arte. Quais os lugares da história da arte, das obras de arte e das imagens? A historiografia da arte é a ciência que analisa o estudo da história da arte desde um ponto de vista metodológico, ou seja, a forma como o historiador realiza o estudo da arte, as ferramentas, referenciais teóricos e disciplinas que podem ser usadas para esse estudo.

A cada tempo, em todas as ciências, devem se esboçar questões desta natureza, relativas às suas áreas de atuação, que podem conduzir a uma revisão como a um desafio crítico geral e que suscitem compreender melhor, no nosso caso, a história da arte em seu desenvolvimento histórico e ao mesmo tempo, que ampliem lugares e pontos de partida que levem a uma crítica participativa, viva e humana, que possam alcançar sínteses harmônicas. A história da arte é também uma aventura de espírito a que se dedicaram muitos pesquisadores/as com paixão e energia. Wölfflin, em 1914, dizia que arte e história da arte seguem caminhos paralelos. São os artistas de uma época que concebem de forma nova a imagem do passado, formando-se também, o historiador da arte, através da visão dos artistas.

Todo presente é infinito e encerra todo o passado que se manteve vivo. A missão da história da arte, se assim podemos dizer, é manter vivo o passado em cada momento, e de descobri-lo com os olhos de cada época. Outro fator importante é destacar a ideia de que arte é sempre algo novo e que também se pode experimentar diretamente sem o conhecimento de seus fundamentos científicos.

A história da história da arte deve ser entendida como uma evolução, sujeita às condições da época e às diferentes necessidades dos homens, bem como da arte à própria arte. Variando uma frase de Hegel sobre a história da filosofia, pode-se dizer que o estudo da arte é o próprio estudo da arte. Talvez um dia possamos demonstrar que o estudo científico da arte do passado e do contemporâneo sempre ocorre de acordo com as tarefas e demandas do presente vivo, que arte e história se necessitam mutuamente (KULTERMANN, 1996, p. 9).

Kultermann, em seu livro, mostra que, longe de ser algo monolítico, a História da Arte é um reflexo de tendências e correntes metodológicas tão diferentes que se uniram em sua configuração. Uma disciplina que não apenas chegou ao fim, mas continua a crescer e a abrir novos ramos a percorrer, na ânsia de aprofundar a essência dessa realidade poliédrica que é o fato artístico, sempre complexo e ilusório.

Para Hegel (2001), se alguma coisa somos no domínio da ciência e da filosofia, devemo-lo à tradição, a qual, através do que perdeu força, e por isso mesmo passado, forma uma corrente sagrada que conserva e transmite tudo quanto o mundo produziu antes de nós. Mas esta tradição não é apenas uma ama que conserva fielmente o patrimônio recebido para o manter e transmitir invariável o que conhece, mas é viva, e continuamente se vai enriquecendo com novas contribuições. Deste modo, aquilo que todas as gerações produziram como ciência, como patrimônio espiritual, constitui uma herança acumulada pelo trabalho de todos os homens que nos precederam. A recepção desta herança equivale ao exercício da posse dela. Ela forma a alma das sucessivas gerações. Desta maneira se vai modificando o patrimônio herdado, e simultaneamente se enriquece e conserva o material elaborado. Compreender devidamente esta relação permite alcançar como pelo estudo da história desta ciência somos iniciados no

conhecimento da própria ciência. No caso, o estudo da história da arte nos permite alcançar o estudo da arte. Mas a “ditadura do contemporâneo” tem nos afastado demasiado deste pensamento. Pois há certa tendência a exaltar alguns mitos da arte contemporânea, como “a roda acabou de ser inventada”, como se a arte contemporânea fosse o que de mais novo existisse, sem ligar para o fato de que tudo o já foi visto renasce com outra roupagem.

Imagens que chamam: Cada vez mais, busco escrever sobre obras que me chamam e imagens que podem sintetizar pensamentos. Começo uma imagem que considero arrebatadora. A chave para a interpretação da pintura (fig. 1), uma imagem de 1536, “Paisagem com ruínas antigas”, de Herman Posthumus, é o texto que o artista colocou em lugar destacado na composição em primeiro plano, que ele se encarrega de ressaltar com luz. Posthumus escolheu como suporte uma referência da *Metamorfosis* de Ovidio (livro XV), em uma lápide que se apoia em um sarcófago.



Fig. 1 Herman Posthumus. Paisagem com ruínas antigas [tempus Edox rerum], 1536. Óleo sobre tela, 96 x 141,5 cm. Vaduz- Viena, Sammlungen des Fursten von zu Liechtensein. Catálogo “Arquiteturas Pintadas”.

A passagem diz: “*Tempvus edax rer/vm tvque invi/diosa vetvstas/o[mn]ia destrvitis*”, que traduzindo, diz: : “ Ó, tempo voraz, e tu, idade invejosa/destróis tudo”. Esta frase é uma clara referência ao poder destruidor do tempo que o artista sugere com uma série de ruínas e edifícios que preenchem a superfície pictórica. A acumulação de fragmentos de entablamentos, bases de colunas, relevos, vasos, bustos, cabeças, estátuas, monumentos e edifícios medianamente enterrados, onde nada de conserva por inteiro, aparecem cobertos por terra e vegetação e produzem no espectador, nostalgia e desolação, incitando à meditação sobre o transitório da condição humana. Este conceito é também reforçado com objetos como um relógio de sol, cuja base está decorada com um zodíaco que repete a imagem de Júpiter no monumento central. Para organizar a imagem, o pintor se vale de sucessivas linhas horizontais sobre as quais amontoa os objetos e nos últimos planos ajusta a composição para oferecer um mirante natural com vistas a uma imensa paisagem, de traços flamengos por suas tonalidades, em que se prolonga a

acumulação de edifícios e de construções fantásticas. Neste estado de abandono em que percebemos a fragilidade e a brevidade da vida através das ruínas, aparecem outras figuras que transmitem mensagens distintas. Uma delas, em lugar destacado com um compasso nas mãos, mede a base de uma coluna. Outra, mais distante, atrás e ao alto, quase na mesma direção, sentada, toma notas. Os desenhos que aludem à instrumentos, como o compasso que usa o homem de turbante, junto com um esquadro, é uma referência à formação humanista do artista, assim como do pensamento da época. Mas é também um arquivo de ruínas, inacabado e incompleto, que mostra um tempo extraviado ou confiscado no presente e representado em forma de fragmentos construtivos ou arquiteturas, sempre de olho no seu passado e no seu futuro, de seu inevitável prosseguir e servindo de cenário retórico para argumentos das mais diversas intenções. O que quero dizer com esta imagem? Que o tempo não existe para a imagem. Ela sobrevive a todos nós. O Papel do espectador: Vê-se nas obras o que elas tem a dizer, na percepção de um leitor, um interlocutor que também produz significados, um leitor que de certa forma, recria as imagens apresentadas. A obra de arte deseja isso. Para Mario Perniola, o caráter enigmático da arte e da filosofia está assentado na realidade, que é também enigmática e “[...] abre um espaço suspensivo intermediário que não é destinado a ser preenchido” (PERNIOLA, 2009, p. 17-31). Este espaço suspensivo, podemos entender como um intervalo. O que a leitura do intervalo de fato almeja é a apreensão dos significados pela via de sua tradução através da própria obra, por um leitor disposto a decifrar os enigmas. Talvez possamos aqui desenvolver uma ideia tão cara à Aby Warburg e Georges Didi-Huberman, descrita por Agamben, em Ninfas: “A história da humanidade é sempre a história de fantasmas e imagens, porque é na imaginação que tem lugar a fratura entre o individual e o impessoal, o múltiplo e o único, o sensível e o inteligível, e, ao mesmo tempo, a tarefa de sua recomposição dialética” (AGAMBEN, 2012, p.63).

Com a virada midiática do século XX não tem mais sentido pensar as mídias como formas estanques, pois passamos para o outro lado da margem: não se trata mais de procurar os limites, muito pelo contrário, passamos a valorizar a ruptura das fronteiras entre as mídias e, conseqüentemente, entre as disciplinas, onde ocorre um derretimento do modelo da *imitatio*, uma passagem da representação para a apresentação, que tende para a performance e para se ver a arte e a literatura como eventos. Pensamos em Barthes quando fala da eternidade das obras, que elas propõem e o homem dispõe. (BARTHES apud BARBOSA, 1993, p. 21). A sobrevivência do clássico depende de possuir uma sobrecarga de significante. De acordo com Barbosa (1993), talvez seja por isso que, diante daquelas obras que atravessaram os séculos e continuam a nos inquietar, ressalta-se, quase sempre, o modo aproximativo do artista a seu objeto, de tal maneira que em toda a releitura que fazemos da obra encontramos uma outra possibilidade dentre as muitas exploradas pela ficcionalidade da obra. “A cada releitura, embora a pauta seja a mesma, a execução repercute de modo diferente” (BARBOSA, 1993, p. 22).

Obra de arte como problema e a relação com o objeto, que é uma imagem: Giulio Carlo Argan lembra que é enquanto problema dotado de uma perspectiva histórica que a obra se oferece ao juízo contemporâneo. A grande potencialidade da imagem está no fato dela ser sintoma, como presença da sobrevivência de outros tempos e a conjunção da diferença e da repetição. A decodificação minuciosa de imagens e objetos talvez seja a maior contribuição a ser difundida da história da arte para outras áreas de conhecimento, pois se trata de algo do qual nos ocupamos coletivamente há pelo menos dois séculos, possibilitando a compreensão da fascinante realidade da ambigüidade visual num mundo cada vez mais dominado pelos espaços da representação.

A história da arte (principalmente artes plásticas) parte da direta relação com objetos ou classes de objetos, sempre experimentados sensorialmente e quase sempre

materialmente presentes no original ou em reproduções, ou seja, essa experiência do artefato não pode ser relegada ao passado. O historiador de arte possui uma posição privilegiada por ter ao alcance (na maioria das vezes) as experiências imediatas, pois “[...] obras de arte são visíveis – coisas que podem ser vistas [...] Esse artefato está claramente determinado no tempo, mas é potencialmente capaz de reverberações ilimitadas, embora organizadas em sentido retroativo” (ROUVE, 1984, p. 12). Para Merleau-Ponty “Não se olha a imagem como se olha um objeto. Olha-se segundo a imagem” (MERLEAU-PONTY Apud ALLOA, 2015). ALLOA (2015), pergunta: “O que é uma imagem?”. Segue dizendo que a múltipla proliferação de imagens no mundo contemporâneo é inversamente proporcional a nossa capacidade de dizer com exatidão ao que elas correspondem. “Ora, nada menos seguro do que o ser da imagem” (ALLOA, 2015, p.7). De fato, concordamos com esse pensamento. Mas justamente é este desafio a ser encarado.

Como tratar de imagens na história da arte? Para tratar desse lugar da história da arte, recorro a uma citação que nos explica muito do processo:

[...] Para a ciência da arte (kunstwissenschaft) é ao mesmo tempo uma bênção e uma maldição que seus objetos necessariamente reivindiquem ser considerados de outro modo que não somente sob o ângulo histórico. [...] É uma bênção porque mantém a ciência da arte numa tensão contínua, porque não cessa de provocar a reflexão metodológica e, sobretudo, porque nos lembra sempre que a obra de arte é uma obra de arte e não um objeto histórico qualquer. É uma maldição porque teve de introduzir na pesquisa um sentimento de incerteza e de dispersão dificilmente suportável, e porque esse esforço para descobrir uma normatividade levou com frequência a resultados que não são compatíveis com a seriedade da atitude científica, ou parecem atentar contra o valor dado à obra de arte individual pelo fato de ser única. (PANOFSKY APUD DIDI – HUBERMAN, 2013, p. 07)

Para lidar com essas imprecisões e incertezas, que nos levam a refletir continuamente sobre nossos próprios métodos de pesquisa, vale lembrar outra citação, onde Didi-Hubermann apresenta o necessário arcabouço teórico para uma história da arte:

Não se faz história da arte sem ferramentas teóricas, implícitas ou explícitas: não se faz história da arte sem suposição fenomenológica (onde reside o ato do sujeito pintor? O que ela dá a olhar?) e sem suposição estética (onde está o ato do sujeito do olhar? O que ele dá a entender?). Não se faz história da arte sem suposição antropológica (em que as imagens servem aos homens? Em que isto “concerne” a eles profundamente?) e sem suposição semiológica (de que maneira um toque de pintura significa?) Melhor, portanto, construir todas essas suposições no decorrer daquilo que o objeto impõe, em vez de se submeter a elas pretendendo proferir nenhuma delas (DIDI-HUBERMAN Apud HUCHET, 2006, p. 187-8)

Na sequência destes postulados, Raul Antelo (2004) desdobra as relações entre imagem e contexto, imagem e leitura, imagem e mensagem, arte, vida, identidade e memória:

[...] compreendemos que a história se faz por imagens, mas que essas imagens estão, de fato, carregadas de história. Ela é uma construção discursiva que obedece a duas condições de possibilidade: a repetição e o corte. Enquanto ativação de um procedimento de montagem, toda imagem é um retorno, mas ela já não assinala o retorno do idêntico.

Aquilo que retorna na imagem é a possibilidade do passado. Nesse sentido [...], mostra de que modo as formas do passado podem ainda ser novamente equacionadas como 'problema'. [...] São essas as 'Potências da imagem'. (ANTELO, 2004, p. 09-12)

Continuando a pensar em correspondências possíveis A arte contemporânea tende a reivindicar a linguagem artística como uma linguagem ordinária. Por isso as práticas contemporâneas são mais inclusivas, são comentários do mundo. De minha parte, tentarei mostrar que as imagens carregam mais passados do que muitos supõem.

Por exemplo, poderíamos ver nas seguintes imagens abaixo, variações de um tema? Pensando em arquivos de um museu imaginário, poderíamos ver os dispositivos de prática contemporânea de arquivo em Giovanni Paolo Panini que nos apresenta em "Galeria com vistas de Roma antiga" e Galeria com vistas de Roma moderna", 1757, (fig. 2) - um museu imaginário que consiste em um arquivo de Roma antiga e moderna, uma memorável resposta conceitual à memória pintada de Roma, convertendo grande parte de sua produção em duas galerias imaginárias pintadas, quadros dentro de quadros, em que celebra não apenas a memória de uma cidade, com vistas antigas e modernas, como a si mesmo, em um muito especial autorretrato, como um pintor de arquiteturas e da cidade por excelência. De igual forma, colocar lado a lado com um museu imaginário de Hilla e Bernd Becher (fig.3), artistas conceituais e fotógrafos alemães que trabalhavam como uma dupla colaborativa, mais conhecidos por sua extensa série de imagens fotográficas, ou tipologias, de edifícios e estruturas industriais, geralmente organizadas em grades, em que documentaram meticulosamente minas de carvão, siderúrgicas e outras características da paisagem industrial, abrangendo o mundo da documentação de arquivos e da arte conceitual? Podemos dizer que as obsessões arquivistas não são prerrogativa da contemporaneidade. Apenas se expressam a cada tempo, de sua forma.



Fig. 2.1. e 2.2 Giovanni Paolo Panini. Galeria com vistas de Roma antiga, 1757. Óleo sobre tela, 172,1 x 229,9 cm. Nova York. Metropolitan Museum of Art. Catálogo "Arquiteturas Pintadas".

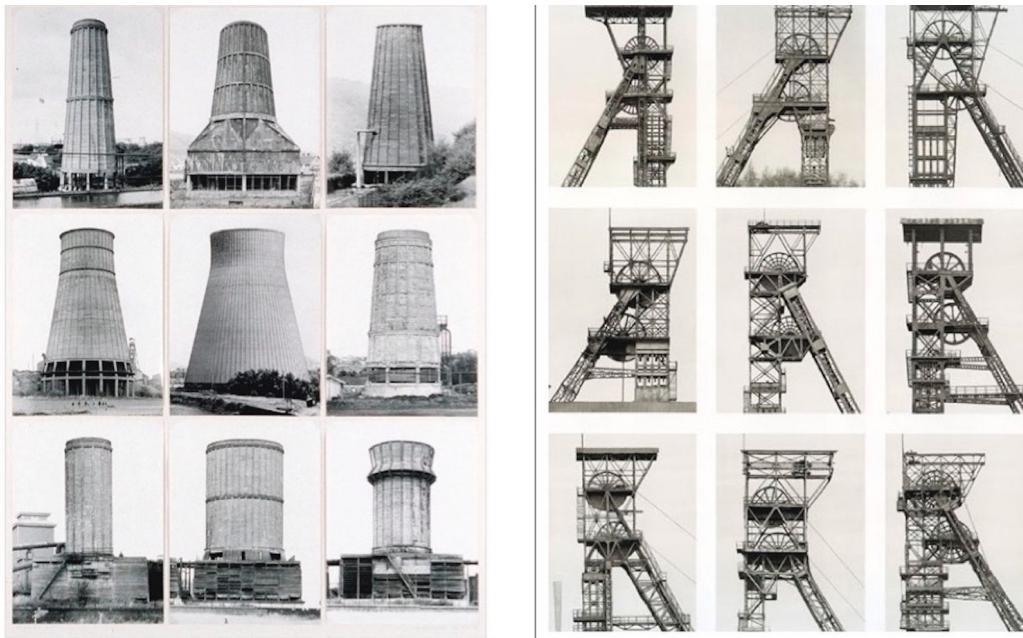


Fig.3.1. (esq.) Hilla e Bernd Becher. Concrete Cooling Towers. via Sonnabend Gallery, Nova York.
 Fig.3.2 (dir.). Hilla e Bernd Becher. Winding Towers. via Sonnabend Gallery, Nova York.



Fig.4. Francisco Gutiérrez Cabello. Capricho arquitetônico com Moisés sendo salvo das águas. C. 1655-1655. Óleo sobre tela, 104 x 163 cm. Bilbao, Museu de Bellas artes. Catálogo "Arquiteturas Pintadas".

Podemos pensar em conceitos de montagem, algo tão comum na cena contemporânea, como dispositivo de muitos artistas em suas poéticas. Por exemplo, Francisco Gutiérrez Cabello, em "Capricho arquitetônico com Moisés sendo salvo das águas", cerca de 1655-1655 (fig.4), foi um artista que cultivou a pintura de arquiteturas. Nesta obra, ele acomoda uma cena bíblica e as águas do rio Nilo, entre as construções de uma cidade fantástica. O episódio que se dilui na magnitude do cenário, não deixa de mostrar plantas

de papiro na caminha de Moisés. Cortada por uma excepcional diagonal, o esquema apresenta, do lado direito, uma fileira de edificações de enorme ecletismo que justapõe edifícios de distintas épocas e estilos. Vemos um palácio renascentista, cúpulas, torres góticas, arcos de triunfo e arremata o cenário, ao fundo, um recinto com muralhas que protege várias torres com afiadas agulhas. Neste contexto, se percebe, próximo ao arco do triunfo, uma construção que se parece e apresenta riscos de projeto da famosa ponte de Segóvia (Espanha). Os caprichos arquitetônicos não respeitavam nada, apenas arquivos de desejos e fantasias. Podemos pensar em paralelo com a obra de Olavo Kucker (Fig.5 e 6) na mostra "Atomic Shadows" (2019), imagens fotográficas do cotidiano urbano e da natureza presente nas cidades, cujos registros foram produzidos com o objetivo de provocar uma reflexão sobre o convívio e a percepção de qualidade de vida nos centros urbanos. Destaca-se nas figuras 5, o processo de montagem das imagens que resultará na obra final, figura 6. Não seriam os mesmos dispositivos que os motivaram?

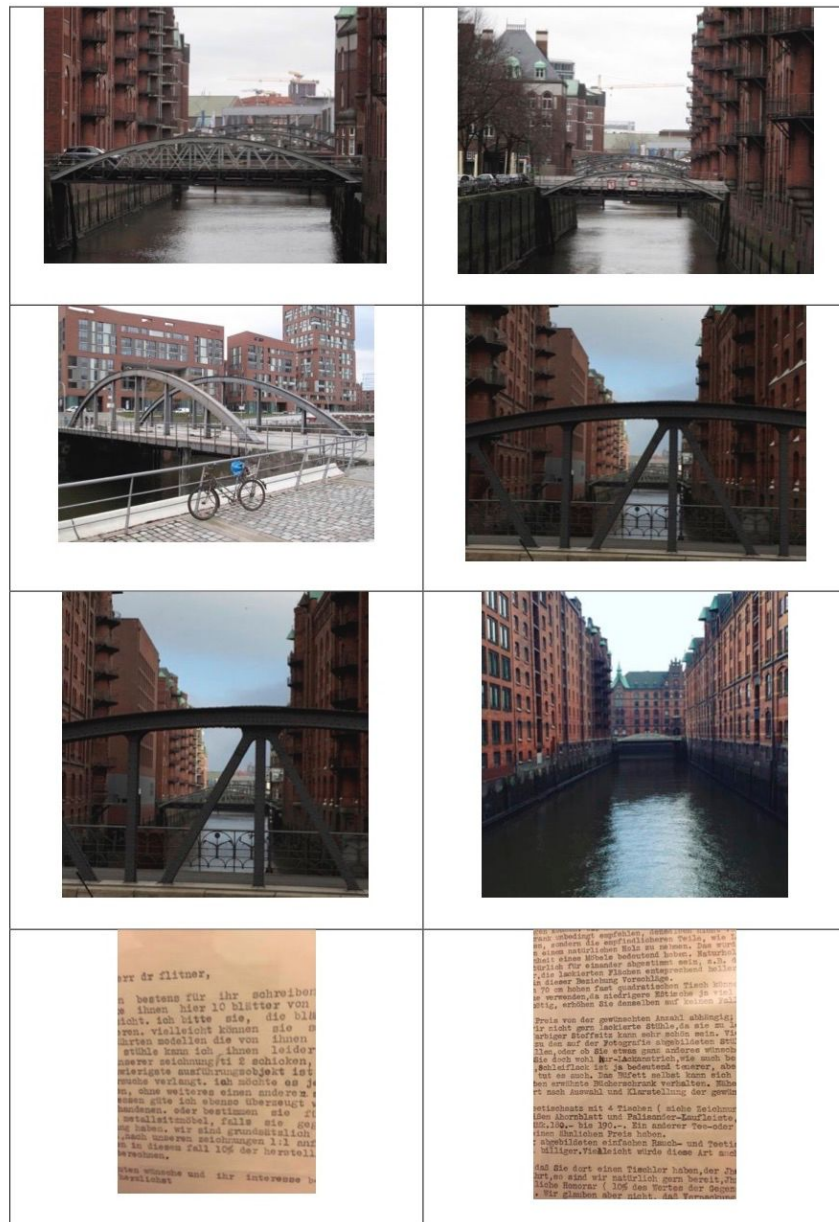


Fig.5. Olavo Kucker, "Atomic Shadows" (2019). Museu da Escola Catarinense. Processo de elaboração da obra.



Fig.6. Olavo Kucker, "Atomic Shadows" (2019), imagens fotográficas em montagens.

Em arte contemporânea, o termo *arte in situ*, designa um método artístico em que se concebe ou dedica uma obra de arte ao seu local de exposição, pelo que se assume uma característica não-transportável da mesma. *In situ* qualifica igualmente uma obra que toma em conta o local onde está instalada. No entanto, da mesma forma em que a arte transforma o espaço, o espaço também pode ser um agente transformador da arte. É com essa reflexão que emergem produções artísticas pensadas para um espaço específico, mais conhecidas como instalações *site specific*. Uma instalação *site specific* no Brasil é a do artista norte-americano Doug Aitken, em Inhotim (Minas Gerais) (Fig.7). A obra se trata de um pavilhão circular em vidro no qual um furo de 200 metros de profundidade no solo capta o som da Terra por meio de microfones. Este som é transmitido em tempo real, por meio de um sofisticado sistema de equalização e amplificação, que busca uma equivalência entre a experiência auditiva e experiência espacial. Ou seja, a obra foi pensada para este lugar.

Mas podemos conjecturar que as residências de Giorgio Vasari (Fig. 8) seriam também *site specific*? Ou seja, produções artísticas pensadas para um espaço específico? A Casa Vasari está localizada em Florença e assim como ele fez em sua casa de infância em Arezzo, Vasari colocou afrescos em várias salas - por volta de 1572 - com decorações com o tema das artes e a supremacia da pintura, representando histórias tiradas dos escritos de Plínio, imagens alegóricas e retratos de artistas como Leonardo e Michelangelo. Ele também enriqueceu a casa com uma grande coleção de pinturas de seus contemporâneos.



Fig. 7. Doug Aitken. "Sonic Pavilion" (2009)
Inhotim. Brasil.



Fig. 8.1. Giorgio Vasari. Casa do artista e museu em Arezzo, Itália.
Fig.8.2. Giorgio Vasari. Casa do artista e museu em Florença, Itália.



Vamos a uma selfie do século XIV. Como Roma era um dos locais do roteiro de viagens conhecido como *Grand Tour*, que incluía também Veneza e Florença, é natural que tanto naquela época como hoje, desejassem registrar a estada. Foi o que fez Maerten Van Heemskerck, em “*Autorretrato com el Coliseo, Roma*”, 1553 (fig.9), realizando um arquivo de sua viagem, 15 anos após seu retorno à Haarlem (Holanda). O autorretrato, de pequeno formato, organiza o espaço com seu busto de perfil em primeiro plano à esquerda, que se separa poderosamente do fundo pela massa escura do traje. O artista vira a cabeça ao espectador a quem olha fixamente, parece satisfeito e sua boca esboça um sorriso com um ligeiro gesto. A direita, ao fundo, o Coliseu, símbolo da Roma antiga. Entre o edifício e o busto do pintor, aparece a figura pequena de um artista, identificado como o próprio Heemskerck, acomodado sobre uma pedra lavrada, pluma e tinteiro na mão, com um papel sobre um suporte rígido que apoia sobre seu colo e que imortaliza o Coliseu. O pintor utiliza o Coliseu com dupla finalidade: uma, mais evidente, é a de registrar que ele estivera ali. Como uma *selfie* contemporânea, marcou seu território. Por outra parte, o edifício que reproduz alude à nobreza da arte e ao processo intelectual em que se inscreve a criação da época e que se condensa em dois processos: o manual/artesanal e o intelectual. A imagem mostra sua porção de emoção e nostalgia que surge ao confrontar ambas etapas de sua vida como se fossem iguais, descontando o tempo transcorrido entre seus anos de juventude em Roma e o momento de maturidade que representa na tela.



Fig. 9. Maerten Van Heemskerck. Autorretrato com el Coliseo, Roma, 1553. Óleo sobre tela, 42,2 x 54 cm. Cambridge, Fitzwilliam Museum. Catálogo “Arquiteturas Pintadas”.

Para Didi-Huberman (2012, p. 130) uma imagem sem imaginação nada mais é do que uma imagem que ainda não foi trabalhada, ou seja, um mero objeto sobre o qual ainda não foi estabelecida a relação “imaginativa e especulativa” entre o que se vê e o que já se sabe. Assim, por mais que me esforce por olhar a arte contemporânea, por exemplo, acho que temos muito por explorar também no passado e não consigo desvincular os tempos e nem as imagens. Nada me parece prerrogativa da contemporaneidade. Apenas se expressam a cada tempo, de sua forma. Poderíamos nos alongar em exemplos, como mapas e cartografias, arquivos, colagens, entre tantos possíveis.

Se um dos lugares da arte e por consequência das imagens, sobretudo da arte, é contestar poderes, deve entrar em cena um “espectador emancipado”, no dizer de Jacques Rancière (2012), para quem a emancipação do espectador é a afirmação de sua capacidade de ver o que vê e de saber o que pensar e fazer a respeito. Para o autor, não se supõe que uma imagem pense, supõe-se que ela é apenas objeto de pensamento. “Imagem pensativa é uma imagem que encerra pensamento não pensado, pensamento não atribuível à intenção de quem a cria e que produz efeito sobre quem a vê sem que este ligue a um objeto determinado” (RANCIÈRE, 2012, p. 103).

O campo da história da arte é um campo vibrante e rico, conectado cada vez mais ao pensamento avançado em áreas de suma importância para os dias de hoje como cultura visual, mídias eletrônicas, filosofia da linguagem, teoria da informação. Rafael Cardoso (2009), aponta que possuímos uma riquíssima bagagem de compreensão da visualidade como forma de expressão e constituição de enunciados – enfim, como linguagem. “*Se as linguagens visuais são um vasto oceano ainda pouco explorado, os historiadores da arte estão entre seus primeiros navegantes*”, completa seu pensamento. Entre os historiadores, destaca o famoso ensaio clássico “*Illusion and Visual Deadlock*” (1963), onde Gombrich aproxima-se pontualmente dessa questão ao comentar a pretensão de alguns cubistas (fig.10) de terem descoberto uma realidade superior à da representação pictórica convencional. Podemos ver na imagem, violino e cântaro, duas peças-chaves da composição, como se estivessem sendo vistos através de um espelho estilhaçado. Mesmo multifacetados, eles podem ser reconhecidos. [...] “Porém, o continente que encontraram em sua viagem de descobrimentos não era a terra do nunca da quarta dimensão, mas antes a fascinante realidade da ambiguidade visual” (GOMBRICH, 1963, p.152). Rafael Cardoso segue seu texto dizendo que com seu pensamento sempre tão elegante quanto fascinante, o velho Gombrich prenuncia um importante caminho para o estudo da arte na era pós-moderna: aquilo que ele descreve como a fascinante realidade da ambiguidade visual, e que a compreensão da mesma está na raiz da curiosidade que nos torna bons historiadores da arte e, por extensão, “ possíveis intérpretes de uma ‘realidade’ outra – virtual – num mundo cada vez mais dominado pelos espaços da representação” (CARDOSO, 2009, p. 113).



Fig. 10. Georges Braque. Violino e Cântaro .1910. Técnica: óleo sobre tela
117 x 81,5 cm. Museu de Arte, Basileia, Suíça

"*Para que serve a história da arte?*", pergunta o filósofo Georges Didi-Huberman na epígrafe escolhida por Raul Antelo, em *Tempos de Babel: Destruição e Anacronismo*. A resposta, pouco trivial:

Para que serve a história da arte? Para muito pouco, se ela se satisfaz com classificar sabiamente objetos já conhecidos, já reconhecidos. Para muito mais, se ela consegue colocar o não - saber no centro de sua problemática e tornar essa problemática a antecipação, a abertura de um novo saber, de uma forma nova do saber, ou até mesmo da ação (Didi-Huberman apud Antelo, 2007, p.07)

Estamos sempre tentando na disciplina histórica, fazer das imagens, nossos objetos de estudo. É necessário se identificar os encontros de temporalidades contraditórias na imagem, visto que podem elucidar a intrincada rede de conexões com as quais ela é elaborada. Parece mesmo que muito rapidamente, mostra-se aqui, que nada permanece por muito tempo na serena luz das evidências.

[...] O que é certo, portanto, é que a obsessão desse olhar —a soberania da imagem— não cessará, mesmo se a semelhança interminável seja uma interminável falha, uma interminável lacuna, portanto uma interminável infelicidade. (DIDI - HUBERMAN apud ANTELO, 2011, p. 9)

Como potencializar uma imagem na história da arte? A Historiografia da arte desde seu surgimento apresenta concepções que poderiam “domesticar”, “reduzir” a imagem, em lugar de potencializá-la. Historiadores atuais, como Georges Didi-Huberman, promovem uma revisão crítica destas abordagens, partindo dos pressupostos de Aby Warburg. É preciso devolver potências à imagem, devolver potência a uma imagem é dar-lhe uma história e uma crítica.

Os temas, fatos ou eventos que constantemente pretendem direcionar a arte a outro domínio que não o da arte ela mesma ocupam espaço significativo em meus pensamentos, apesar de não haver dúvidas quanto à verdade humana que permeia a experiência da arte. Minha posição é simples: arte se aprende com arte, que é o mesmo que dizer que arte se aprende com história da arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. Ninfas. São Paulo: Hedra, 2012, p. 63.

ALLOA, Emanuel. Introdução: Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar. In: Pensar a imagem. ALLOA, Emanuel (org). Belho Horizonte: Autentica, 2015. Pag. 7-18.

ANTELO, R. Tempos de Babel: anacronismo e destruição. São Paulo: Lumme Editor, 2007. _____ . Potências da Imagem. Chapecó: Editora Argos, 2004.

_____. Me arquivo. Boletim de Pesquisa NELIC. V.11, n 16, 2011-1, p.9. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1984-784X.2011v11n16p04/18460>. Acesso em 13 out.2019.

BARBOSA, João Alexandre. Reflexões sobre o ensino das artes. In: BARBOSA, Ana Mãe; FERRARA, L.; VERNASCHI, E. (Orgs.). O ensino das artes nas universidades. Edusp, 1993. p. 19-23.

CARDOSO, R. A história da arte e outras histórias. In: Cultura Visual, n. 12, outubro de 2009, Salvador: EDUFBA, p. 105-113.

Catálogo da Exposição *Arquiteturas pintadas - del renascimento al siglo XVIII*. Comisarios Delfín Rodriguez y Mar Borobia. Museo Thyssen- Bornemisza. 18 octubre 2011 a 22 enero 2012. Madrid. Fundación. Caja Madrid.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Ante el tiempo. Argentina: Adriana Hidalgo editora S. A., 2006.

_____. Diante da Imagem. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. Imagens apesar de tudo. Lisboa: KKYM, 2012.

GOMBRICH, E.H. *Meditations on a Hobby Horse and other Essays on the Theory of Art*. Londres: Phaidon, 1963. p.152

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, 1770-1831. A Razão na história: uma introdução geral à filosofia da história. Tradução de *Beatriz Sidou*. 2. ed. São Paulo. Editora Centauro, 2001.

HUCHET, Stéphane. O prefácio, instância estratégica: alguns exemplos na historiografia francesa da arte. Anais do XXVI CBHA. Comitê Brasileiro de História da Arte. 2006. Pag. 185 - 191. Disponível em <
http://www.cbha.art.br/coloquios/2006/pdf/23_XXVICBHA_Stéphane%20Huchet.pdf>
Acesso em 18 out. 2019

KULTERMANN, Udo. *Historia de la Historia del arte. El camino de una ciência*. Madrid: Edições Akal, 1996.

PERNIOLA, M. Enigmas: Egípcio, Barroco e Neobarroco na Sociedade e na Arte. Tradução de Carolina Pizzolo. Chapecó: Argos, 2009. p. 17-31.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ROUVE, Sonia. Lecionando História da Arte. *Revista Ar'te*, São Paulo: Max Limonad, (10):12, 1984.

WEBGRAFIA

Site specific. Disponível em:

<<https://www.archdaily.com.br/br/926347/como-o-espaco-transforma-a-arte-instalacoes-site-specific>>. Acesso em 09 out. 2019

Bernd e Hilla Becher. Disponível em <

<https://www.nytimes.com/2015/10/15/arts/hilla-becher-photographer-who-chronicled-industrial-scenery-dies-at-81.html>>. Acesso em 22 out.2019

Casa de Vasari em arezzo. Disponível em <

<http://www.toscana.lafragola.kataweb.it/arezzo/medie/emanuele-arezzo/story357463.html>>. Acesso em 05 out.2019