

Aproximações disciplinares: história, arte e imagem¹

Paulo Knauss*

Resumo : Este texto tem como ponto de partida a idéia de que há um laço a ser fortalecido entre a história da imagem e a história da arte para definir historicamente o conceito de arte. Esse laço pode ser situado no debate intelectual contemporâneo a partir de duas abordagens. Uma primeira, que afirma a imagem como objeto de um campo disciplinar particular, que demarca uma abordagem anglo-saxã; e uma segunda, caracterizada como abordagem germânica, trata a imagem como problema central para definir o campo disciplinar da história da arte. Assim, o interesse renovado pelos estudos da imagem e da arte envolve diferentes visões com conseqüências para a sua definição disciplinar dos estudos.

Palavras-chave : História da arte. História da imagem. Estudos Visuais. Cultura Visual.

Início este texto remetendo a uma conclusão a que cheguei em outro artigo, afirmando que a História como disciplina tem um encontro marcado com as fontes visuais (KNAUSS, 2006). Nesse sentido, defendi que esse pode ser, certamente, um caminho para rever a própria memória disciplinar da História e, ao mesmo tempo, revalorizar a própria tradição erudita para ultrapassar barreiras de conhecimento estabelecidas. Nunca é demais anotar que a historio-

* Doutor em História. Professor do Departamento de História e do Laboratório de História Oral e Imagem da Universidade Federal Fluminense (UFF); e Diretor-Geral do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro. E-mail: pknauss@uol.com.br

grafia centrada na fonte escrita despreza o fato de que as imagens são os vestígios mais antigos que conhecemos.

Não se pode deixar de lembrar, porém, que a tradição erudita da historiografia centrada na crítica das fontes emerge no contexto do Renascimento. É comum se associar essa história do método erudito da História à ênfase nos documentos escritos da pesquisa histórica. A denúncia da falsidade do documento da doação de Constantino por Lorenzo Valla, na primeira metade do século XV, é sempre recordada como emblemática. A crítica histórica da Igreja e a identificação das características forjadas do documento conduziu a História como disciplina a se afastar da história sagrada e a afirmar, no terreno da erudição, a concepção da fonte histórica como instrumento de prova, atestando a veracidade dos fatos pela comprovação documental. O caráter probatório da pesquisa histórica definiu a noção de documento como sinônimo de fonte histórica, demarcando assim o seu universo à hegemonia da fonte escrita e oficial. Este modelo foi validado pela concepção cientificista de documento e traduziu a afirmação da objetividade do conhecimento como dado. É nesse sentido que as imagens foram desprezadas. De modo geral, a possibilidade de usá-las como provas não favoreceu a sua valorização pela historiografia que restringiu o uso das imagens às situações em que as fontes escritas não se evidenciavam suficientes, como no caso do estudo da Antigüidade.

Mas a lembrança da doação de Constantino despreza o fato de que a erudição que permitiu a crítica documental é a mesma que se dedicou a reconhecer e investigar imagens, sem hierarquizar os textos do passado. Essa leitura da história da História deixa de lado a riqueza do movimento que se constituiu em torno do gosto pela Antigüidade, no tempo de Lorenzo Valla. O interesse renascentista pelos clássicos também se debruçou não apenas sobre fontes escritas, mas andou junto, igualmente, com a curiosidade por objetos, por imagens e pela arte antiga de um modo geral. Esse interesse ultrapassou a curiosidade e conduziu à sistematização de procedimentos de identificação e caracterização de fontes não escritas. A forma como

essa atitude investigativa foi caracterizada constituiu a tradição dos antiquários e do antiquariado.

Interessa sublinhar que as leituras historiográficas superficiais tendem a deixar de lado as conquistas no campo da crítica dos documentos escritos realizadas pelo movimento dos antiquários, cuja tradição se estendeu para além do Renascimento. Como indica Francis Haskell (1993), os antiquários tiveram o mérito de superar uma desconfiança preponderante em relação às imagens, reivindicando a validade da imagem como fonte histórica.

A crítica contemporânea à concepção cientificista de história conduziu também à crítica da concepção correspondente de documento histórico, que parte da perspectiva de que os registros do passado que chegam até os dias de hoje não são inocentes. A afirmação do universo do estudo da história das representações, valorizada pelos estudos da história do imaginário, da antropologia histórica e da história cultural, impôs a revisão definitiva da definição de documento e a revalorização das imagens como fontes de representações sociais e culturais. É nesse sentido que a historiografia contemporânea, ao superar a noção probatória da história, promoveu um reencontro com o estudo das imagens.

Nesse encontro, há um laço a ser fortalecido entre a história da imagem e a história da arte para definir que o conceito de arte é histórico. Esse laço pode ser situado no debate intelectual contemporâneo a partir de duas vertentes. Uma primeira que afirma a imagem como objeto de um campo disciplinar próprio; e uma segunda vertente que trata a imagem como problema central para definir o campo de interrogação disciplinar da história da arte. Assim, a renovação do interesse pelos estudos da imagem e da arte envolve diferentes enfoques.

Visual Culture: aproximação anglo-saxônica

No ambiente acadêmico anglo-saxônico, da Inglaterra e dos Estados Unidos, esse envolvimento contemporâneo com a inter-

rogação sobre a imagem resultou na construção do novo campo interdisciplinar de pesquisa que tem como objeto de investigação a cultura visual. Este campo, também chamado de estudos visuais, institucionalizou-se nos Estados Unidos a partir dos anos 90, no final do século XX.² Os dois programas de pesquisa de nível de pós-graduação que se constituíram de modo pioneiro nos Estados Unidos foram organizados pela colaboração interdepartamental. A primeira iniciativa se desenvolveu a partir de 1989 e originou o programa de Estudos Culturais e Visuais da Universidade de Rochester, que integrou profissionais da área da história da arte e da literatura comparada. Em seguida, em 1998, foi criado o programa de Estudos Visuais na Universidade de Califórnia de Irvine (UCI) por iniciativa dos programas de história da arte e de cinema. Neste quadro, destaca-se a importância da colaboração da história da arte para outras disciplinas.

No quadro geral de institucionalização dos estudos visuais nos EUA, observa-se que a emergência do conceito de cultura visual e a projeção do campo dos estudos visuais representam o reconhecimento de novas possibilidades de estudo da imagem e da arte, colocando a visualidade no centro de interrogação. Em seu desdobramento, o questionamento desenvolvido leva a repensar posturas diante de tradições disciplinares de investigação estabelecidas com implicações que têm a história da arte como referência principal.

Importa salientar, no entanto, que os estudos visuais ou o conceito de cultura visual não têm o mesmo sentido para os autores que se debruçaram sobre o tema e suas problemáticas. É possível reconhecer escolas de pensamento formadas em diferentes instituições e que são moldadas a partir de opções conceituais distintas, definindo diversas orientações de trabalho, nem sempre complementares. Há, contudo, dois universos gerais que definem a cultura visual, ora de modo abrangente, ora de modo restrito.

Inicialmente, pode-se caracterizar uma definição abrangente que aproxima o conceito de cultura visual da diversidade do mundo das imagens, das representações visuais, dos processos de visualização

e de modelos de visualidade. W. J. T. Mitchell (1994) cunhou nos anos 90, nos EUA, a expressão *pictorial turn* para tratar a discussão teórica que se desenvolveu sobre a imagem. Mitchell chama de *pictorial turn* o que poderíamos traduzir como virada pictórica, enfatizando o figurado como representação visual. Martin Jay (2002), por sua vez, acompanhando essa vertente abrangente da definição de cultura visual substitui a categoria de *pictorial turn* pela de *visual turn* ou virada visual. Abandona a ênfase no pictórico, ou figurado, para acentuar o visual e a visualização.

Nessa perspectiva abrangente da cultura visual, importa, sobretudo, não tomar a visão como dado natural e questionar a universalidade da experiência visual. Trata-se de abandonar a centralidade da categoria de visão e admitir a especificidade cultural da visualidade para caracterizar transformações históricas da visualidade e contextualizar a visão (JAY, 1996). Segundo Martin Jay, o advento da cultura visual decorre do fato de que não podemos mais separar os objetos visuais de seu contexto (DIKOVITSKAYA, 2005; JAY, 2002).

A dívida da cultura visual com os estudos culturais contagia boa parte da bibliografia.³ É a partir desse ponto que Margaret Dikovitskaya, ao discutir a categoria de *pictorial turn* e de *visual turn*, defende que a emergência dos estudos visuais está marcada pela interseção com os estudos culturais, o que impõe que se considere antes a virada cultural, o *cultural turn*. Foi no início dos anos 80 que o estudo da cultura se tornou central para as ciências humanas e conduziu a uma revisão do estatuto do social. Nesse contexto, o lado subjetivo das relações sociais ganhou espaço e consolidou uma tendência que passou a sublinhar como a cultura – o sistema de representações – instigava as forças sociais de um modo geral, não sendo mero reflexo de movimentos da política ou da economia. A virada cultural destacou os vínculos entre conhecimento e poder, o que serve, igualmente, para demarcar o estudo das imagens. A cultura visual seria, portanto, um desdobramento de um movimento geral de interrogação também sobre a cultura em termos abrangentes (DIKOVITSKAYA, 2005).

Em contraposição, é possível reconhecer um outro ponto de vista que define cultura visual de modo restrito, como o de Chris Jenks, que serve para abordar especificamente a cultura ocidental, definida pela centralidade do olhar. Esse ocularcentrismo, segundo o argumento do autor, estabelece a primazia do olhar como recurso para relacionar uma natureza exterior com uma mente interior, que traduz a metodologia da observação e o princípio epistemológico do empirismo como base do pensamento científico ocidental. O autor conclui que a teorização do olhar como prática social implica investigar os fundamentos do pensamento na cultura ocidental, identificando cultura visual como cultura ocidental (JENKS, 1995).

Ainda que de outro modo, esse ponto de vista restrito da definição de cultura visual é representado também por Nicholas Mirzoeff. Este autor defende a necessidade do estudo da cultura visual se posicionar como o estudo crítico da cultura global da visualidade, sob domínio da mediação tecnológica baseada na imagem digital ou virtual. Para ele, o desenvolvimento recente da tecnologia digital é a causa de mudanças culturais importantes que deram lugar à preeminência do visual na vida cotidiana. Mirzoeff opta por usar o termo visualidade como a ponte entre representação e poder cultural na era da globalização. Para ele, a cultura visual é uma abordagem para estudar o modo de vida contemporâneo do ponto de vista do consumidor, interrogando como informação e prazer são combinados pelo consumidor por meio de tecnologia visual ou por meio de aparatos concebidos para intensificar o olhar. Nessa conexão, segundo o autor, é que se entende que a cultura visual não depende das imagens propriamente ditas, mas da “tendência moderna de figurar ou visualizar a existência” (MIRZOEFF, 1999, p. 5).

De acordo com Mirzoeff, do mesmo modo que o século XIX foi o tempo do jornal e do romance, a cultura fragmentada chamada de pós-moderno poderia ser mais bem pensada como visual. Isso permite a discussão proposta pelo autor ao definir o pós-moderno pela cultura visual. A cultura visual se define, então, como o contexto da cultura contemporânea recente.⁴

É preciso, portanto, considerar duas perspectivas gerais na definição de cultura visual: uma restrita e outra abrangente. Ambas se afastam na consideração sobre a historicidade da cultura visual. Dito de outro modo: a primeira entende a cultura visual de modo restrito, na medida em que ela corresponde à cultura ocidental, marcada pela hegemonia do pensamento científico (Chris Jenks) ou na medida em que a cultura visual traduz, especificamente, a cultura dos tempos recentes marcados pela imagem virtual e digital, sob o domínio da tecnologia (Nicholas Mirzoeff); a segunda perspectiva, que abarca diversos autores (com destaque para W. J. T. Mitchell e Martin Jay), considera que a cultura visual serve para pensar diferentes experiências visuais ao longo da história em diversos tempos e sociedades.

Contudo, no debate sobre o conceito de cultura visual, observa-se que a discussão sobre a arte é um dos centros de interrogação da crítica anglo-saxônica. Nota-se uma tendência forte que valoriza a cultura visual para desnaturalizar o conceito de arte e o estatuto artístico. A resposta, ao dessacralizar o objeto artístico, dissolve a problemática da arte num tratamento do objeto visual na sua generalidade. Isso pode se aproximar do interesse de muitos historiadores da arte por áreas que estão fora das fronteiras tradicionais da história da arte.

Segundo o balanço bibliográfico geral realizado por Margaret Dikovitskaya (2005), é possível indicar que, quando o termo “cultura visual” apareceu pela primeira vez no título de um livro em língua inglesa, o trabalho não se dedicava ao estudo de arte. *Towards a visual culture*, de 1969, escrito por Caleb Gattegno, tratava das possibilidades de educação pela televisão. Essa perspectiva dissociada da história da arte aparece ainda em dois outros livros – *Comics and visual culture: research studies from ten countries*, de 1986, organizado por Alphons Silbermann e H. D. Dyroff, e *The way it happened: a visual culture history of the Little Traverse Bay Bands of Odawa*, de 1991, escrito por James McClurken. O primeiro deles tratava dos quadrinhos e do desenho animado, enquanto o segundo abordava

a história de um grupo social por meio de imagens de diferentes suportes. Isso significa dizer que, até a institucionalização do campo dos estudos visuais, o tema da história e das artes não era imediatamente associado à cultura visual. Assim, parece que, nestes livros, o termo foi usado para promover uma interrogação original sobre os meios de expressão contemporâneos e sobre as relações entre produção visual e construção de identidades.

Mas, além disso, o termo “cultura visual” partiu do reconhecimento da diversidade do universo de imagens, favorecendo um tratamento das imagens que não esteve baseado na tipologia que distingue materialmente os tipos de imagens. Nesse caminho, a utilização da noção de cultura visual tornou possível superar a falta de um objeto próprio que se encontra esfacelado diante de uma divisão tradicional de história da arte, do filme ou do cinema, da fotografia, etc, consequência de uma definição dos objetos visuais que se poderia chamar de positivista.

Por outro lado, é comum encontrarmos a indicação de que a emergência da categoria de cultura visual tem fontes na própria reflexão oriunda do campo da história da arte. Uma referência constante é o livro de Michael Baxandall, *Painting and experience in fifteenth-century Italy*, de 1972 (BAXANDALL, 1991). Nesta obra, ao procurar relacionar arte e história social de modo original, Baxandall introduziu a noção de *period eye*, que pode ser traduzido de modo aproximado como um “olhar de época” que identifica hábitos visuais e modos cognitivos de percepção. A interrogação desenvolvida propõe que os quadros são pintados a partir de uma experiência geral que sustenta modelos e padrões visuais construídos e que caracterizam a capacidade de entendimento de imagens como uma habilidade historicamente demarcada. De acordo com Baxandall, pode-se dizer que o equipamento mental ordena a experiência visual humana de modo variável, uma vez que este equipamento é culturalmente relativo e orienta as reações diante dos objetos visuais. O espectador se vale de uma competência visual que é socialmente estabelecida, do mesmo modo que o pintor depende da resposta de seu público.

Assim, a sociedade influencia a experiência visual. Fundamentalmente, Michael Baxandall aponta para o fato de que o olhar é um sentido construído socialmente e historicamente demarcado.

O livro de 1983, de Svtelana Alpers, sobre a arte holandesa no século XVII é apontado como outra fonte importante para afirmação da categoria de cultura visual no campo da história da arte (ALPERS, 1999). Em *A arte de descrever*, a autora busca evitar que o estudo da arte e de sua história se mantenha sob os parâmetros da arte italiana do Renascimento. Trata-se de definir a arte holandesa por meio da “diferença” em relação à arte italiana, que se baseia nos pressupostos estabelecidos pelo arquiteto renascentista Leon Battista Alberti (1404-1472) e que fixa o padrão de arte narrativa. O estudo se encaminha para caracterizar um universo de imagens não albertianas, que definem uma arte descritiva que não se restringe às fronteiras holandesas. Há aí uma opção metodológica – que afirma explicitamente a inspiração em Baxandall – que pretende estudar a cultura visual holandesa.⁵ A análise se desenvolve no sentido de afirmar que a representação pictórica do mundo no universo da pintura holandesa se constitui em oposição às formas narrativas de representação do mundo que têm como base os textos verbais, estabelecendo sua peculiaridade. A cultura visual aparece com especificidade própria, como uma noção de distinção em relação à cultura letrada.

Esse quadro da emergência da categoria de cultura visual no campo da história da arte se completa com a referência a duas coletâneas de textos, cuja publicação data respectivamente de 1991 e 1994: *Visual theory: painting and interpretation* e *Visual culture: images and interpretations*. Os dois livros condensaram os resultados de um programa de estudo desenvolvido entre 1987 e 1989. Entre os autores, destaca-se a liderança dos organizadores Norman Bryson, Michael Ann Holly e Keith Moxey. Em um dos artigos, Holly defende que o estudo da cultura visual deve tratar de objetos capturados na rede de significados culturais, procurando escapar do presentismo que envolve os valores artísticos. Moxey, por sua vez, indica duas

possibilidades abertas à pesquisa: o estudo de todas as imagens sem distinções qualitativas entre elas e o estudo de todas as imagens cujo valor cultural de distinção foi ou está sendo estabelecido, com o pressuposto de que o critério estético não deve existir fora de um contexto histórico específico.

Como bem anota M. Dikovitskaya (2005), trata-se de romper com uma teoria universal que animou a história da arte. O pressuposto é de que o valor estético não é imanente, pois não há como negar que sua promoção é uma construção social. É a ausência dessa teoria de base epistemológica universal tradicional da história da arte que torna possível o campo da cultura visual. Revive, assim, a história da arte por meio do estudo e do reconhecimento da heterogeneidade do mundo das imagens, as diferentes circunstâncias de produção e a variedade de funções culturais e sociais que são atribuídas às imagens. Nesse caso, afirma-se uma história da arte entendida como história da imagem.

A aproximação da história da arte da história da imagem é acompanhada, também, em grande medida, por Malcolm Barnard, que considera que a cultura visual representa uma concepção mais inclusiva que torna possível abarcar todas as formas de arte e design (BARNARD, 2001). Como acrescenta James Elkins, isso se relaciona com o fato de que os estudos visuais apresentam uma tentativa de evitar a abordagem da história por linhas pré-definidas da história, escapar da história dos estilos e abrir o estudo do visual a um conjunto mais abrangente de temas (ELKINS, 2003). Nesse sentido, porém, é possível levantar questões que não são investigadas a partir do prisma da tradição disciplinar da história da arte.

Fundamentalmente, interessa acentuar que, enquanto a história da arte se guia por objetos individuais, os estudos visuais procuram expandir questões sobre o estatuto do objeto artístico para o universo mais geral das imagens e das representações visuais. Contudo, esta perspectiva da história da imagem implica que os estudos visuais não se organizam a partir do primado da arte diante de outras práticas

de significação e de produção de discursos, indo além da percepção visual.

Esta interrogação proposta pela cultura visual representa uma reorientação geral do tratamento da história da arte. A disciplina se formou no fim do século XVIII, tornando-se sinônimo de história das belas-artes, o que era acompanhado pela idéia de um estatuto especial da arte diante da cultura. Nos anos 70, a história social da arte tentou se opor ao princípio de tratar as obras de arte isoladas de uma circunstância cultural mais alargada de suas condições de produção e recepção, dirigindo a atenção para contextos de criação políticos e ideológicos. Contudo, podemos considerar que a história social da arte não colocou em questão a própria categoria de arte. Ao aproximar o objeto artístico do universo das imagens, desnaturalizando o estatuto de arte, o estudo desenvolvido a partir do conceito de cultura visual promoveu uma interrogação sobre a própria condição do objeto artístico, não admitindo a condição natural da arte ao insistir na sua construção social.

Acompanhando Margaret Dikovstskaya (2005), podemos dizer que, ao abarcar a diversidade do mundo das imagens e confundir história da arte e história da imagem, os estudos visuais até podem explorar axiomas e pressupostos da metodologia da história da arte, problematizando-os sem necessariamente querer substituí-los. Por outro lado, os estudos visuais constituem um campo mais estreito que a história da arte, na medida em que restringem o marco crítico na abordagem dos objetos a partir de uma perspectiva teórica demarcada. O que se verifica, resumidamente, é que a categoria de cultura visual permite, de um lado, expandir a história da arte ao integrar os objetos artísticos no mundo das imagens ou ao integrar o mundo das imagens no mundo das artes. De outro lado, porém, a categoria de cultura visual apresenta um modo de colocar novos desafios para a história da arte, redefinindo o próprio estatuto da arte como construção histórica e com variações que lhe conferem historicidade própria.

Em síntese, a experiência anglo-saxã apresenta claramente a tendência para definir os estudos visuais como disciplina. Ao se colocar criticamente em relação ao legado da história da arte e alargar o objeto de estudo, estendendo-o da arte para a imagem, com apoio em outras tradições disciplinares, o que se verifica é a promoção de uma disciplinarização da pesquisa da imagem. Assim, a posição crítica em relação à disciplina da história da arte acrescida do diálogo com abordagens da imagem oriundas de outras tradições disciplinares conduziu à constituição de um novo campo disciplinar tendo a imagem como objeto de estudo.

Bildwissenschaft: aproximação germânica

Sem dúvida, a interrogação sobre a cultura visual proposta a partir do ambiente anglo-saxônico ganhou uma projeção importante. Em seu desdobramento, os estudos visuais provocaram uma revisão do legado da iconologia, especialmente no ambiente germânico. De um lado, há os que se colocam a favor da retomada das bases da iconologia como tradição e, de outro, os que defendem uma renovação. Em comum, está a idéia de que revistar a iconologia é um modo de estabelecer os fundamentos de uma ciência da imagem.

Acompanhando as páginas de *Critical Inquiry*, a revista publicada pela Universidade de Chicago e dirigida por W. J. T. Mitchell, é possível caracterizar estas duas tendências pela referência a dois trabalhos de autores alemães contemporâneos.

Em um artigo publicado na revista *Critical Inquiry*, Horst Bredekamp (2003) procura contribuir para o debate dos estudos de cultura visual ao estabelecer um contraponto com uma tradição negligenciada, segundo sua caracterização. Desse modo, o autor alemão procura apresentar como no ambiente germânico da Alemanha e da Áustria, entre 1900 e 1933, constituiu-se uma definição da história da arte como *Bildwissenschaft*, ou mais simplesmente como ciência da imagem. A rigor, a proposição parte do fato de que a

palavra Bild em alemão denota um campo muito mais largo que abarca o universo englobado pelas palavras inglesas image, picture, figure e illustration, ou seja, imagem, quadro, figura e ilustração. Nesse sentido, a idéia de uma ciência que tem como objeto Bild, ou imagem no sentido da língua alemã, não consegue ter uma correspondência na língua inglesa ou portuguesa para Bildwissenschaft. Assim, segundo o autor alemão, a partir dos anos de 1970, uma retomada da história da arte como história da imagem permitiu interrogar imagens de propaganda, fotografia, filmes, iconografia política e, assim que a arte digital apareceu, ela foi incluída no rol dos temas de estudo. O importante é sublinhar, segundo Horst Bredekamp, que nessa tradição a história da arte engloba todo o universo de imagens, tomando todas as suas formas seriamente como objeto de estudo. Mas o que fica evidente no esforço de conceitualização do historiador da arte alemão é a intenção de manter os estudos das diversas fontes visuais no âmbito da história da arte, evitando assim a idéia de que a história da arte só se dedica a obras da alta cultura. Há claramente um projeto de definição alargada da história da arte como Bildwissenschaft para evitar a construção de uma oposição disciplinar entre o objeto da história da arte e do estudo de outras imagens. Nesse sentido, ele aponta o problema de uma certa tendência dos estudos visuais, tal como se apresenta na vertente anglo-saxônica contemporânea, de muitas vezes contrapor-se à história da arte, restringindo também o seu foco. De outro lado, há implícito ao argumento de Bredekamp que os estudos recentes de cultura visual de vertente anglo-saxônica não representam uma novidade tão inusitada como muitas vezes se supõe. Para tanto, ele cita o interesse de estudo diversificado de Aby Warburg (1866-1929) e Erwin Panofsky (1892-1968) sobre vários tipos de imagens, especialmente a fotografia e o cinema e que serviu de inspiração para a definição da iconologia.

Em contraposição, na mesma revista, Hans Belting (2005) afirma um ponto de vista que defende a constituição de uma nova iconologia, nos seus próprios termos, definida como ciência da imagem ou Bildwissenschaft.⁶ O que é próprio de sua abordagem da

iconologia é deslocamento entre uma história da imagem e uma antropologia da imagem e uma história do olhar.⁷ Para Hans Belting, as imagens não se situam nem em paredes, nem em mentes apenas. Para o autor, elas não existem por elas mesmas, pois são, antes de tudo, acontecimento, afirmando-se por meio da transmissão e da percepção. Contudo, em seu artigo publicado na revista *Critical Inquiry*, Belting afirma que a iconologia, em termos de história da arte, manteve-se restrita aos objetos artísticos. Nesse sentido, o autor defende que um dos desafios de uma nova iconologia necessita estabelecer vínculos entre arte e imagens em geral. O autor acredita que, assim, seria possível dar uma resposta crítica ao presente do consumo massificado de imagens. Ele retoma, assim, nesse artigo, o primeiro ensaio do seu livro *Bild-Anthropologie* (2001), ao configurar o trinômio das relações entre imagem, mídia e corpo.

A referência de Bredekamp e Belting à iconologia remete à obra de Erwin Panofsky, que a conceituou, no diálogo com os trabalhos de Aby Warburg. A história da liderança intelectual de Warburg vai se confundir com a história de sua famosa biblioteca, transferida para a Inglaterra no contexto de ascensão do nazismo. Sem pretender esgotar as fontes da iconologia, não se pode deixar de levar em conta o fato de que, no pensamento de Warburg, já se colocava com firmeza a preocupação com o estudo alargado dos objetos visuais. Os estudos mais recentes apontam para esse interesse diversificado do próprio Warburg por imagens variadas. É notório o interesse de Warburg pela astrologia e pela magia, o que marcou uma de suas obras sempre citadas – *Arte italiana e astrologia internacional do palácio Schifanoja de Ferrara* – e justifica sua viagem ao México e o interesse pelas culturas meso-americanas. Essa aparente heterodoxia no campo da história da arte se explica em grande medida pelo fato de que Aby Warburg definia seu trabalho antes como uma história da imagem do ponto de vista da ciência da cultura – *Kulturwissenschaft* – inspirado pelo pensamento de Jakob Burckhardt (1818-1897) e pelo diálogo com Ernst Cassirer (1874-1945). A obra e o pensamento de

Aby Warburg ficou conhecida, em grande parte, pelo trabalho de Fritz Saxl (1890-1948), um de seus mais próximos colaboradores e diretor da biblioteca de Warburg na Alemanha e na Inglaterra, responsável pela sua transferência de país, e primeiro diretor do Instituto Warburg, criado em 1933, em Londres.

Em suas *Lectures*, publicadas originalmente em 1957, Fritz Saxl dedica uma de suas conferências mais conhecidas à discussão do significado da imagem. Nesse texto, Saxl fala explicitamente de uma história da imagem que dá sentido ao conjunto do seu trabalho. O autor menciona, assim, como a história da imagem se relaciona com diversos campos: a literatura, a história política e a linguagem da religião. É ele que, a certa altura, diz que o estudo da história da imagem é um dos grandes problemas de todas as disciplinas humanísticas, mas que, no ensino universitário, ocupa um posto secundário. Ele acrescenta ainda que se coloca no campo da história da arte, do qual toma os exemplos que examina. Destaca, ainda, que as imagens ganham significado particular, relacionado com o tempo e os lugares em que foram concebidas, mas uma vez criadas têm o poder magnético de atrair outras idéias, e que podem ser esquecidas por séculos para depois serem reconvocadas pela memória. No seu estudo, F. Saxl passa, então, a examinar três imagens para sublinhar que a imagem pode permanecer a mesma, mas o seu conteúdo varia de acordo com o contexto (SAXL, 1990).

O que importa destacar, nesse caso, é que a história da arte aparece como disciplina, enquanto a imagem aparece como problema, mas como campo aberto do ponto de vista disciplinar. A imagem assume, então, uma dimensão intelectual de fundo e não se define como objeto de disciplina própria, ainda que informe a história da arte como ciência da imagem ou como história da imagem. De outro lado, a imagem é tratada a partir da interrogação sobre os seus significados que se afirmam socialmente e historicamente. A imagem não se caracteriza como dado, mas como construção.

Disciplinary proximities: history, art and image

Abstract: This paper has as starting point the idea that there is a link to be established between history of image and history of art to define historically the concept of art. This link can be situated on the contemporary intellectual debate of two approaches. The first one, states that image is an issue of a particular disciplinary field that can be recognized as an Anglo-Saxon approach; the second characterized as a German approach, treats image as a central problematic to define the disciplinary field of history of art. Thus, the renewing interest on image and art studies involves different views with consequences for their disciplinary definition.

Keywords: History of Art; History of Image; Visual Studies; Visual Culture

Notas

¹ Uma versão anterior deste texto foi apresentada no II Seminário Arte, Cultura e Fotografia, promovido pelo grupo de estudo do Centro de Pesquisa Arte & Fotografia – Dep. Artes Plásticas – ECA/USP, coordenado pelo prof. Tadeu Chiarelli, realizado em outubro 2007.

² O quadro aqui esboçado se apóia em informações baseadas nos dois livros de referência geral sobre o campo dos estudos visuais ou da cultura visual: Elkins (2003) e Dikovitskaya (2005).

³ Essa relação entre os estudos culturais e os estudos de cultura visual está presente em muitos trabalhos, mas é claramente afirmada no livro de Walker e Chaplin (1997), sublinhando as relações entre os elementos cultura visual e classe social, estrutura e conflitos.

⁴ Cabe mencionar que na bibliografia brasileira também se encontram ecos dessa perspectiva representada por Mirzoeff. Karl Erik Scholhammer (2003), por exemplo, defende que a modernidade urbana poderia ser caracterizada pela cultura da imagem.

⁵ “O que me proponho a estudar, portanto, não é a história da arte holandesa, mas a cultura visual holandesa – para usar um termo que devo a Michael Baxandall”. (ALPERS, 1999, p. 39.)

⁶ A obra de referência do autor para uma teoria da imagem se encontra no livro *Bild-Anthropologie* (BELTING, 2001).

⁷ Na introdução de seu livro *Bild-Anthropologie*, Belting faz uma referência inicial sobre a trajetória de seu pensamento, considerando que havia partido da necessidade de uma história da imagem, objeto de seu livro *Bild und Kult*, para se combinar a uma antropologia da imagem. Essa combinação permite ir do perfil histórico dos produtos visuais para enfatizar o peso da tradição das práticas visuais. Em seu último livro – *Florenz und Bagdad* – afirma-se uma ênfase à história do olhar.

Referências

- ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII*. São Paulo: Edusp, 1999.
- BARNARD, Malcolm. *Approaches to understanding visual culture*. New York: Palgrave, 2001.
- BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- BELTING, Hans. *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2001.
- BELTING, Hans. *Image, medium, body: a new approach to iconology*. *Critical Inquiry*, v. 31, n. 2, p. 302-319, Winter 2005.
- BELTING, Hans. *Florenz und Bagdad: Eine westöstliche Geschichte des Blicks*. München, C.H. Beck, 2008.
- BREDEKAMP, Horst. *A neglected tradition: art history as Bildwissenschaft*. *Critical Inquiry*, v. 29, n. 3, p. 418-428, Spring 2003.
- ELKINS, James. *Visual studies: essays on verbal and visual representation*. New York/London: Routledge, 2003.
- DIKOVITSKAYA, Margaret. *Visual culture: the study of the visual after the cultural turn*. Cambridge, Ms. – London: The MIT Press, 2005.
- HASKELL, Francis. *History and its images: art and the interpretation of the past*. New Haven – London: Yale University Press, 1993.
- JAY, Martin. *That visual turn: the advent of visual culture*. *Journal of visual culture*, v.1, n.1, p. 87-92, 2002.
- JAY, Martin. *Introduction: Vision in context: reflections and refractions*. In: BRENNAN, Teresa e JAY, Martin (Eds.). *Vision in context: historical and contemporary perspectives on sight*. New York/London: Routledge, 1996.
- JENKS, Chris (Ed.). *Visual culture*. London/New York: Routledge, 1995.
- KNAUSS, Paulo. *O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual*. *ArtCultura*. Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan-jun 2006.
- MITCHELL, W. J. T. *Picture theory: essays on verbal and visual representation*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1994.
- MIRZOEFF, Nicholas. *An introduction to visual culture*. London/New York: Routledge, 1999.

Aproximações disciplinares: história, arte e imagem

SAXL, Fritz. *La storia delle immagini*. Roma : Laterza, 1990.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *A literatura e a cultura visual*. In: OLINTO, Heidrun Krieger e SCHOLLHAMMER, Karl Erik (Orgs.). *Literatura e cultura*. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. PUC-Rio/Loyola, 2003.

WALKER, John A. e CHAPLIN, Sarah. *Visual culture: an introduction*. Manchester/New York: Manchester University Press, 1997.

168

Recebido em 03/08/2008
Aprovado em 12/10/2008