

Tradição e modernidade: a imagem e a questão da representação

MARIA LÚCIA BASTOS KERN*

Resumo: O presente ensaio tem o fim de refletir sobre a imagem artística a partir de suas primeiras funções sociais e concepções até a modernidade, quando o artista estabeleceu a sua autonomia e tratou as questões internas à própria arte. Esta passou, assim, por um processo de mudança de paradigma, ao não se direcionar mais à representação e se tornar a expressão de idéias teóricas. É de interesse questionar os métodos de interpretação da imagem que os historiadores utilizam, bem como evidenciar na arte moderna as potencialidades para fornecer subsídios, apesar de sua simbologia mais hermética.

Abstract: In this essay the artistic image is thought of from its first social functions and conceptions up to modernity, when the artist established his autonomy and dealt with the internal issues. The latter has gone through a process of paradigm change, since it did not aim at representations any longer but became an expression of theoretical ideas. It is worth to revisit some methods of image interpretation that the historians have been using and suggest some reflexions.

Palavras-chave: Modernidade. Imagem. Métodos de interpretação.

Key words: Modernity. Image. Interpretation Methods.

A imagem desde a sua origem esteve relacionada à representação e à noção de imitação do real. O próprio termo teve a sua origem na palavra latina *imago* que no mundo antigo significava a máscara de cera, utilizada nos rituais de enterramento, para reproduzir o rosto dos mortos. A imagem nasceu, assim, da morte para prolongar a vida e apresentou, com isto, as noções de duplo e de memória. Desse modo, ela teve o caráter mágico ao proteger os vivos da visão do corpo em putrefação e de liberá-los de seus temores diante da morte.¹ Logo, a imagem emergiu tendo a função

* Professora do Programa de Pós-Graduação em História da PUCRS e Pesquisadora do CNPq.

¹ DEBRAY, R. *Vida y muerte de la imagen*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1994. p. 22-30. O termo signo é oriundo de sema que designava a pedra sepulcral. Apesar do signifi-

de tornar presente o ausente e dar continuidade à existência terrena, produzindo por meio deste processo o que Jean Baudrillard denominou de “échange symbolique”, assegurando, com isto, a transmissão.

Desde o surgimento da arte e do abandono do sentido mágico da imagem, ela continuou sendo identificada por seu caráter de duplo, devendo ser semelhante e suficientemente distinta de seu modelo. Desse modo, a imagem era inseparável da sua origem e exigia ser pensada por meio, da sua relação de fidelidade ao real ou semelhança com o mundo aparente.² O critério de semelhança e da aparência criava a ilusão da verdade. A falsa verdade da cópia possibilitou o desenvolvimento da idéia de simulacro, isto é, a simulação do próprio ser, chegando a ponto de substituí-lo. Este fenômeno da substituição se prolongou, sendo comum, por exemplo, nos rituais funerários dos reis na França, onde a imagem configurava-se em efígie, como elemento de representação do morto. A efígie presidia durante quarenta dias as cerimônias da corte, enquanto o novo rei permanecia invisível.³ Esse ritual permitia a manutenção do poder real após a morte do soberano, através da representação de seu corpo. O monarca só existia na materialidade da imagem. Não era, fundamentalmente, a sua representação física que contava, mas a representação simbólica de sua autoridade e poder. Logo, o ato de representar atrelou-se, desde a sua origem, ao sentido de substituir alguma coisa do presente no lugar do ausente. Segundo Louis Marin, representar seria ainda mostrar e exibir alguma coisa do presente, construir a identidade daquilo

cado de origem, signo passou a ser identificado pela semelhança ao real. Na Antigüidade, a imagem exerceu a função mediadora entre a comunidade de seres vivos e as forças invisíveis que a dominavam. Ela era o meio de sobrevivência e, por isto, desempenhava o papel mágico, ao exorcizar a morte e preservar a vida. SORLIN, P. *Persona. Du portrait em peinture*. St. Denis: PUV, 2000. p. 11-12. O autor salienta que o retrato teve início com as máscaras funerárias de cera em Roma, no século I a.C., e que as mesmas eram fixadas nas paredes e retiradas para participarem de rituais. Elas simbolizavam o prestígio social da família e a sua história, bem como o presente e o futuro das pessoas que participavam do ritual. A máscara ou efígie atestava o poder, visto que representava o pertencimento à aristocracia, que detinha o privilégio de possuir imagens suas.

² WUNENBURGER, J. J. *Philosophie des images*. Paris: PUF, 1997. p. 101-102.

³ DEBRAY, R. *Opus cit.*, p. 22-23. Os reis, Carlos VI e Henrique IV, passaram pelo ritual da representação de poder por meio da efígie. Ver GINZBURG, Carlo. *Os olhos de madeira. Nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001. Para Ernest Gombrich, a substituição precedeu a intenção de fazer o retrato, gênero artístico que se afirmou no mundo moderno.

que é representado, que o identifica como tal e lhe concede o legítimo valor.⁴

Para Hans Belting, o fenômeno da presença / ausência concede à imagem um caráter enigmático que se explica, em parte, pela relação contraditória entre imagem e suporte, o qual conduz o autor à sua natureza de ser corporal. Isto significa que a relação entre ausência, que compreende a invisibilidade, e presença, que se entende como visibilidade e cuja origem se situa no próprio corpo. O historiador da arte alemão, a partir de uma abordagem antropológica da imagem identificou o corpo como suporte de mediação da imagem, sustentando que o homem produz na sua memória corporal uma presença muito específica daquilo que ele sabe estar ausente e que lhe permite a elaboração de imagens mentais e semelhantes ao mundo visível (corpo). Quanto ao enigma da imagem, presença e ausência, o autor os concebeu como fenômenos profundamente mesclados.⁵ A partir desta reflexão pode-se inferir que a natureza da imagem não é apenas do domínio do olhar, mas de outros domínios mais complexos, nos quais a presença física e mental do homem é significativa.

Assim, desde a Grécia antiga, a noção de imagem artística foi construída condicionada à reprodução do real que era regulada pela *mimesis*. Segundo Platão, esta se manifestava de dois modos: o primeiro, como essência, decorrente da criação demiúrgica, na qual o autor a partir do modelo ideal plasmava a idéia; enquanto o segundo era concebido como imitação da aparência, sendo originário da produção humana. O primeiro permitiria o conhecimento da verdade e da realidade, constituindo-se como realidade inteligível e era inerente à poesia, ao passo que, o último, criaria a ilusão do real pela semelhança e seria próprio à natureza da pintura. Para Platão, a imagem deveria ter uma função pedagógica e a essência do modelo era mais importante que a sua essência.

Essas concepções da imagem artística atreladas à representação, à *mimesis* e à inferioridade da pintura em relação à poesia acabaram tendo repercussões sobre as teorias da arte no mundo mo-

⁴ MARIN, L. *De la représentation*. Paris: Gallimard, Le Seuil, 1994. p. 342-343. Nesse sentido, a imagem autoriza o poder e o institucionaliza. Os inúmeros retratos executados de Luis XIV tinham o fim de idealizar e eternizar o monarca, bem como representar o seu poder absoluto. Assim, o corpo representado não era o corpo físico, humano e real, mas o corpo que fez história e que detinha o poder absoluto. Marin buscou os conceitos de representação no *Dictionnaire* de Furetière, do final do século XVII, para estudá-los a partir da construção da imagem do rei sol em retratos, rituais e cerimônias oficiais.

⁵ BELTING, Hans. *Pour une anthropologie des images*. Paris: Gallimard, 2004. p. 15.

dero e geraram intensos debates entre os intelectuais. Ainda hoje, elas repercutem nas metodologias de interpretação da imagem utilizadas pelos historiadores da cultura e da arte.

Foi no Renascimento, que emergiu o conceito de criação artística, que as imagens passaram a ter o estatuto de arte liberal e o artista deixou de ser mero artesão. Deste momento em diante, todas as obras que não seguiam as convenções estabelecidas pelo estatuto da arte e preservadas pelas academias foram rejeitadas, como, por exemplo, as efígies e máscaras mortuárias que continuavam sendo produzidas. Elas se constituíam como figuras híbridas que não se integravam às normativas estéticas da escultura clássica.⁶

A mudança de estatuto da arte foi possível graças às investigações dos artistas dirigidas principalmente ao mundo visível e à criação de meios plásticos de sua representação. Nesse momento, os artistas reivindicaram a equiparação da pintura à poesia e o seu reconhecimento,⁷ porém nem todos se mantiveram afastados das noções atribuídas à arte por Platão. Os historiadores e teóricos começaram a direcionar as suas reflexões para questões conceituais, relativas à própria noção de beleza idealizada, deixando de lado o artefato.⁸

No tratado “Da pintura” (1435-1436), Alberti procurou esclarecer seu pensamento como pintor, com vistas a explicar a construção de uma teoria da arte humanista, na qual as noções de imitação e representação foram desenvolvidas em relação com o espaço em perspectiva.

A visão espacial em três dimensões revelou a percepção objetiva e distanciada do homem sobre o seu mundo, a incessante experimentação e o domínio do conhecimento de geometria. As convenções estabelecidas pelo espaço em perspectiva transformaram o

⁶ Vasari, em a “Vida dos Artistas. As vidas dos melhores pintores, escultores e arquitetos” (1555), teve em vista tratar a concepção normativa da beleza idealizada, bem como a noção de progresso em arte, sendo o mesmo mensurado pelo critério da perfeição. A historiografia de Vasari evidencia a seleção de artistas e obras, deixando fora todos aqueles que não se enquadravam no estatuto de arte estabelecido.

⁷ A separação entre os artistas e artesãos foi fruto de uma longa luta, na qual Leonardo da Vinci reivindicou para ser reconhecido como artista e ter igualdade em relação aos poetas, músicos e arquitetos. A preocupação em legitimar o estatuto da arte, foi um mecanismo utilizado para a defesa da mesma, como uma forma de conhecimento próprio e o estabelecimento de sua alteridade. Ver LICHTENSTEIN, J. Les origines de la délectation. In: DROIT, R. P. *L'art est-il une connaissance?* Paris: Le Monde, 1993. p. 15.

⁸ BELTING, H. Opus cit., p. 23.

mundo em uma entidade fenomenal,⁹ ordenando a narrativa e preservando, ainda hoje, a noção da imagem condicionada à representação.

Masaccio ao executar a “Santíssima Trindade” e inventar a perspectiva artificial, criou um dispositivo e conjunto de noções tendo em vista a representação pictórica do mundo visível.¹⁰ Porém, o artista começou a configurar na imagem, uma série de representações oriundas das práticas culturais de seu tempo, hierarquizando as figuras no espaço e produzindo a atmosfera de credibilidade ao não se afastar do mundo aparente. O ilusionismo da terceira dimensão tornou a imagem mais convincente do que verdadeira.

No século XVI, com o aparecimento das academias de artes, a criação da imagem passou por um processo de normatização, sob convenções clássicas que condicionavam a identificação de equivalências, de modo a convencer o espectador da similitude e veracidade das mesmas. Porém, a verdade residia no conceito que restabelecia a identidade do objeto e em valores universais,¹¹ pois a imagem era produzida tendo como fim o seu papel didático, além do deleite estético. Essas transformações, operadas na arte, conduziram os artistas e as instituições, nos séculos XVI e XVII, a darem primazia ao desenho em detrimento da cor e ao predomínio da lingüística sobre a imagem visual. O desenho era concebido como o meio de melhor evidenciar a idéia, sendo assim valorizado pela transparência do signo pictural; enquanto a cor marcava a opacidade do signo e portava desconfiança, porque representava a sedução e o artificial da natureza. Esta noção defendida pelos pensadores de Port Royal, no século XVII, estava ainda impregnada pelo pensamento metafísico de Platão.¹²

O debate assinalado permite observar o controle rígido mantido pelas instituições artísticas, como, por exemplo, as academias, os críticos e os teóricos, e aquelas externas ao campo da arte, como Port Royal.

A partir do século XVIII, quando surgiu a Estética e a História da Arte,¹³ a imagem artística passou a ser construída, direcio-

⁹ BELTING, H. *Opus cit.*, p. 22

¹⁰ Ver sobre este tema *L'Origine de la perspective*. Paris: Flammarion, 1993.

¹¹ Os artistas recorriam à literatura da Antigüidade e à Bíblia em busca de temas de interesse universal.

¹² BRUSATIN, Manlio. *Histoires des couleurs*. Paris: Flammarion, 1986. p. 24.

¹³ A História da Arte emerge de forma mais sistematizada com Johann Joachim Winkelmann (1717-1768), que ao estudar a arte grega antiga, estabelece a articulação do presente com o passado, para projetar o futuro, bem como afirma o sujeito histórico,

nada ao futuro, e tendo como sustentação os grandes sistemas filosóficos e estéticos. Foi com a arte moderna que estes sistemas se fragmentaram em teorias específicas para cada movimento de vanguarda.

Com a emergência da arte moderna, os artistas procuraram abandonar as convenções de origem humanista, inventar novos espaços plásticos¹⁴ e liberar o uso da cor na pintura. A arte deixou de se condicionar à mera aparência da realidade, para se tornar “a realidade concebida ou a realidade criada”.¹⁵ A meta não era mais a narrativa de um fato histórico, religioso ou literário, mas a constituição de um “fato plástico”,¹⁶ isto é, a criação da arte pura, cujo valor residiria em si mesma. Os artistas baniram a representação de suas obras e todo tipo de ilusionismo, em busca da verdade. Para tal, eles adotaram a constante pesquisa, reflexão e fundamentação de suas práticas através de textos escritos. Neles, evidenciam-se os questionamentos, as intenções e os mecanismos utilizados para solucionar problemas internos à arte, bem como os diálogos com as artes primitivas, os grandes mestres do passado e com as imagens da cultura de massa. Os artistas ao investigarem outras práticas visuais, possibilitaram que as obras de arte se relacionassem entre si e evidenciassem a existência de um pensar entre si. Com isto, as imagens artísticas revelam as informações recíprocas, os instrumentos e meios, os desvios, as modalidades e os efeitos na ordem imaginária e/ ou simbólica, por vezes muito distanciadas no tempo e espaço.¹⁷

Hans Belting, no livro *Le chef-d'oeuvre invisible*, defendeu a tese de que a concepção de arte autônoma foi uma descoberta moderna, que conduziu à nova noção de arte, cujo ideal não tinha definição estabelecida. Assim, a arte moderna era portadora de idéias e a obra atuava como demonstração das mesmas. Logo, a teoria da arte era realizada através da autoridade de obras parti-

definido por uma identidade própria, como agente das possíveis mudanças. A historiografia de Winckelmann inaugura assim um fenômeno novo, pois ele delimita a ação do sujeito histórico na modernidade pela retomada constante da origem da arte como meio de produzir o novo.

¹⁴ No final do século XIX, os artistas rejeitaram o espaço em perspectiva, de teor monocular e uno, e inventaram o espaço atomizado, que possibilita a multiplicidade e simultaneidade de pontos de vista. No século seguinte, o espaço plano do quadro foi explorado na sua bidimensionalidade.

¹⁵ APOLLINAIRE, G. *Les peintres cubistes*. Paris: Berg International, 1986. p. 26-27.

¹⁶ BRAQUE, G. Pensamentos e reflexões sobre a arte. In: CHIPPE, H. B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988. p. 265.

¹⁷ DAMISCH, H. História da arte. In: LE GOFF, J. et al. *A Nova História*. Coimbra: Almedina, 1990. p. 76.

culares, porém consideradas universais por serem criadas a partir de idéias.¹⁸ Além disto, o artista era livre para pesquisar, sendo as suas obras de caráter experimental e direcionadas à busca de formas puras, que atuavam como agentes das idéias.

Apesar da ênfase concedida aos aspectos intelectuais das novas imagens, elas continuavam sendo produzidas pela mão do artista e preservando o fazer artesanal. Elas revelavam o domínio técnico em relação aos materiais empregados e o controle manual, bem como o cruzamento de conhecimentos, mesclados com a imaginação e a sua percepção e visão de mundo. Na modernidade, a liberdade individual permitiu que a mão do artista agisse livremente como parte de seu corpo, que se movimentasse e encarnasse na obra, pois a sua imagem enquanto sujeito criador também começou a se plasmar na imagem visual. Se na Antigüidade a imagem tornava presente o ausente, no século XX, ela passou a evidenciar a presença não do corpo representado, mas do próprio artista que se encarnava na obra.

A ação do corpo e, sobretudo, da mão auxiliava ainda no olhar. O pintor ao ver e sentir fez surgir a imagem do encontro do corpo com o mundo que o cercava e da consciência do lugar que ocupava neste mundo, criando formas e saber que lhe eram próprios. Paul Valéry caracterizou o olho do pintor, Leonardo da Vinci, como sendo dotado de dupla capacidade: primeiramente, sensível porque seria oriundo de dados sensoriais de caráter instável; segundo, como sábio, visto que conheceria as leis que regem o universo. A partir desta premissa, o artista, de um lado, veria o objeto por meio da sensação sensível e não por conceitos; e, de outro, ele conheceria através da razão, ao observar o mundo antes de representá-lo. Assim, a imagem artística não era a imagem do mundo, mas da forma como o artista via e pensava o mundo. Foi neste sentido, que Cézanne afirmou que os olhos pensam.¹⁹ Por sua vez, o artista através da imagem questionou teorias, conceitos e valores. Com isto, a arte se notabilizou através de sua história por transformar a realidade, ao interferir na mesma, assim como em modificar os modos de percebê-la. A imagem artística não repete o mundo, mas o desvela de forma nova e diferente.

No mundo moderno, as investigações dos artistas dirigiram-se ainda para a criação de meios plásticos de expressão aliadas aos

¹⁸ BELTING, H. *Le chef-d'oeuvre invisible*. Nîmes: Jacqueline Chambond, 2003. p. 21-22.

¹⁹ VALÉRY, P. Introdução ao método de Leonardo da Vinci. Paris: Gallimard, 1957. p. 13-14. Quando o autor se refere ao universo não significa a totalidade, mas o universal. Deve-se acrescentar às reflexões de Valéry outros componentes da criação, sob os quais os artistas modernos se apoiaram, como a intuição e o inconsciente.

novos problemas colocados pela ciência, tecnologia e cultura de massa. Nesse momento, as conquistas da cor e do espaço plano constituíram alguns dos aspectos fundamentais, dentre outros, para a emergência da pintura moderna. A fotografia exerceu também um papel significativo para as mudanças que ocorreram na pintura e imagens em geral, tendo em vista que ela evidenciou novas percepções do real, gerando, com isto, diferentes enquadramentos e organizações espaciais. Por sua vez, ela se utilizou das convenções pictóricas para a construção de suas imagens, assim como ambas se apoiaram nas artes cênicas em distintos momentos. Podem-se destacar ainda os papéis exercidos pela caricatura, desde o Romantismo, e pelas artes primitivas no sentido de buscarem a essência da forma e enfatizarem o caráter simbólico da imagem. Portanto, o diálogo entre as diferentes categorias de imagens sempre foi estabelecido e ele evidencia o caráter “nômade” delas nesse recorrente processo de deslocamento de categorias e suportes de mediação.²⁰

Outros artistas, como os simbolistas, começaram a se interessar de modo mais acentuado pelo misticismo e irracional, porém aliando-os aos avanços científicos,²¹ especialmente, às pesquisas em eletricidade e fotografia. A primeira chamou atenção pelas noções de energias ocultas, enquanto a placa fotográfica pela sua definição como “olhar aberto sobre o invisível”.²² Além destas questões, a fotografia exerceu um papel fantástico ao possibilitar a percepção mais acurada e detalhista da realidade e de corpos em movimento, que a olho nu o artista e o cientista não tinham condições de verificar.

Kandinsky, Mondrian e Torres-García²³ criaram obras distintas, porém fundamentaram as suas práticas artísticas em reflexões filosóficas e estéticas semelhantes. Eles mesclaram as suas pesquisas formais com convicções místicas, com o pensamento do século XIX, as teorias científicas do passado e contemporâneas às obras por eles criadas, tendo em vista, entre outros fins, solucionar a crise espiritual vivenciada pelo homem moderno. As obras desses artistas são fecundas, pois resultaram de vários domínios do conhecimento, associados à memória, às novas percepções do mun-

²⁰ BELTING, H. *Opus cit.*, p. 15.

²¹ Munique, grande centro cosmopolita e dos artistas de vanguarda, era a cidade européia que se constituiu como sede dessas crenças. Klee, Kandinsky e Jawlensky aderiram às mesmas e assistiram com regularidade às conferências de Rudolf Steiner.

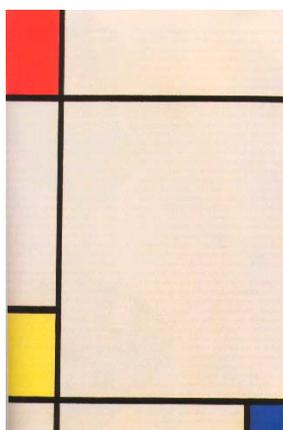
²² Vide CLAIR, Jean. *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*. Paris: Gallimard, 2000. p. 27-28.

²³ Os três artistas tiveram formações artísticas e culturais distintas, pois eram de nacionalidades diferentes: russo, holandês e uruguaio.

do, às convicções e aspirações pessoais. Observa-se que apesar da individualidade marcante e do limitado uso de símbolos de domínio social, que as obras dos três artistas têm certas finalidades semelhantes: atingir por meios distintos o absoluto e criar um novo homem.



Vassili Kandinsky: *Primeira aquarela abstrata* (1910).
0,50 x 0,65 m. Paris, coleção Nina Kandinsky.



Piet Mondrian: *Composição em vermelho, amarelo, azul* (1927).
Tela, 0,61 x 0,41 m. Amsterdã, Stedelijk Museum.

Kandinsky e Mondrian negaram a figuração para alcançar certos objetivos propostos, enquanto Torres-García recuperou símbolos arcaicos de diferentes procedências, sem chegar à abstra-

ção. Esse artista procurou ainda integrar a arte à vida, como era comum nas civilizações pré-colombianas e criar uma arte total para a América. Muitos artistas e intelectuais nos séculos XIX e XX aspiravam integrar a arte à vida, bem como criar a arte total que estaria presente na arquitetura, pintura, escultura, no mobiliário e no design em geral.



Joaquín Torres-García: *Construção em branco e negro "INTI"*, (1938).
Tempera, 81 x 100 cm. Galeria Gmurzynska, Colônia, Alemanha.

A partir desse exemplo, exposto de forma sucinta, verifica-se que diante da multiplicidade de imagens, de expressões subjetivas, de práticas e movimentos artísticos modernos, o historiador encontra elementos comuns ao analisar a iconografia, os textos dos artistas e os manifestos dos grupos, nos quais eles expuseram as suas propostas e fins. Esse estudo revela que apesar das diferenças nacionais e culturais de cada artista, suas obras se conectavam plenamente com o mundo em que foram criadas e que buscavam soluções para os problemas por eles vivenciados. Os artistas acreditavam que tinham a missão de solucionar as crises do mundo moderno, diante da constatação de impotência da ciência para tal. Com isto, se evidenciam, em suas obras, novas e distintas elaborações formais para atingir esse fim. Eles procuraram alternativas para a crise da modernidade e perceberam que o homem deveria

afastar “o seu olhar das contingências exteriores, e transportá-lo para dentro de si mesmo”.²⁴

Para muitos intelectuais, a ciência não atingiu a sua pretensão de guia dos homens e do conhecimento e acabou com o encantamento do mundo. Diante desta crise diagnosticada por Nietzsche, Freud e Bergson dentre outros, os artistas procuraram dar um novo rumo à arte, desvinculando-a do real aparente e invocando o indefinido, como algo mais elevado. Observa-se que as dimensões culturais e universais da arte se reuniram na experiência estética, mesmo que distintas entre si.

A história evidencia a relação das imagens com o seu contexto intelectual e a busca de soluções para os problemas identificados pela Estética e Filosofia da modernidade. Ela revela ainda o controle estabelecido sob imagens no passado e no mundo contemporâneo, as suas funções exercidas como meio de conhecimento e da verdade, como mecanismo de persuasão, de projeção social, de culto e ritual de sacralização, e por suas especificidades no mundo moderno. Neste momento, ela se peculiarizou pela eficácia para fundar, construir e autorizar o poder.

A imagem artística foi também utilizada por suas potencialidades pedagógicas e de expressão de poder, desde a Antigüidade até o mundo moderno, quando a arte começou a ser desfrutada pelo prazer estético que ela produzia e cultuada como obra-prima. Ela passou a ser cultuada no Romantismo e com o surgimento dos museus que constituíram suas coleções, a partir do critério de arte maior e arte menor, relegando todas aquelas imagens e objetos que não se enquadrassem no estatuto da obra-prima. Assim, a sua sacralização e idealização se intensificaram e condicionaram a historiografia.

Como a história da arte foi sistematizada enquanto disciplina no momento em que emergiram os museus, a Estética e a crítica de arte, ela se apoiou no estatuto da obra-prima e em conceitos, desprezando outras imagens significativas para o processo de interpretação. A disciplina se concentrou no estudo formal e estilístico, em geral, segundo uma concepção idealista e ignorou a cultura

²⁴ KANDINSKY, W. *Do espiritual na arte*. Lisboa: D. Quixote, 1991. p. 40. Kandinsky conferiu, primeiramente, às cores qualidades musicais e, depois, buscou na teoria das cores de Goethe subsídios para identificá-las com os sentimentos. Já Mondrian, apoiando-se na teosofia como Kandinsky, trabalhou com categorias opostas, como as linhas horizontais (energia) e verticais (movimento espacial), que ao se complementarem dariam forma à terra, e com as cores primárias que seriam as únicas existentes. Torres-García também tinha uma visão mística de mundo e seu pensamento apresenta o caráter dualista, como Mondrian.

visual e os fenômenos de inserção social da obra que poderiam lhe trazer novos aportes. A história da arte ao mitificar a obra e os grandes mestres, juntamente com os museus, estimulou os estudos monográficos de consagração aos mesmos. Ela ignorou as transformações no campo de arte moderno, nos mundos da ciência, tecnologia e da cultura de massa, abrindo assim espaço para a expansão da história cultural. Esta começou a se interessar por todas as imagens que foram rejeitadas pelo historiador da arte. No entanto, os seus estudos foram essencialmente direcionados à imagem enquanto fonte historiográfica e buscaram apenas nas representações subsídios para os mesmos. Possivelmente, isto se explique pelo fato de que a imagem, do século XVI ao XIX, continuou preservando as suas relações de semelhança com o mundo aparente e motivando interpretações segundo critérios oriundos da noção de fidelidade ao real e como portadora de mensagem. Esta conexão com o real originou-se também das primeiras noções de duplo e de *mimesis*. Entretanto, a imagem não pode ser pensada pelo conceito de imitação oriundo do mundo clássico, já que ela se constituiu como representação, estruturada por conceitos e pela aceção que o artista tem do mundo, por suas intenções ou aquelas do encomendante da obra e pelo uso social da mesma. Além disto, como se destacou anteriormente, a imagem no mundo moderno suplantou a noção de duplo e criou apenas a ilusão do real por meio da terceira dimensão. Ela manteve a sua natureza simbólica, porém desprovida de propriedades semânticas como os lingüistas durante muito tempo defenderam. Assim, a imagem em arte não foi produzida para verbalizar, mas para simbolizar. Neste sentido, Pierre Francastel que sempre defendeu as especificidades da imagem artística, afirmou que ela tem a potencialidade de informar mais a respeito dos modos de pensamento de um grupo social do que sobre fatos,²⁵ como muitas vezes os historiadores a atribuíram esta função.

Para a interpretação das imagens é necessário que se tenha presente a sua historicidade, o seu estatuto e os conceitos que as balizaram. Deve-se considerar ainda que o artista e o produtor de imagem representam uma coisa para se referir à outra. Esta noção foi reforçada pelo fotógrafo Hearfield, que em suas fotomontagens se servia de uma imagem para estimular o pensamento do público sobre outras questões.²⁶ Mesmo a fotografia sem pretensões estéticas não figura o mundo, mas sincroniza o nosso olhar com o mun-

²⁵ FRANCASTEL, P. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1982. p. 17.

²⁶ DEBRAY, R. *Opus cit.*, p. 45.

do. Ela se constitui como o “nosso olhar cambiante sobre o mundo” e, algumas vezes, “um olhar sobre o nosso próprio olhar”.²⁷ A partir dessas noções pode-se avançar no sentido de que o visível não é legível, porém é suscetível de ser interpretado.

Adorno também afirmou as especificidades da arte, quando salientou que a mesma não pode ser explicada por meio de categorias da comunicação, e Pierre Francastel demonstrou que há um pensamento plástico do mesmo modo que existe um pensamento matemático.²⁸ No momento em que a arte deixou de ser concebida por suas relações com a literatura e passou a ser pensada por suas particularidades, ela deveria ser também objeto de reflexão e interpretação por suas propriedades internas, além das possíveis conexões com fenômenos externos.

Apesar da imagem, até o século XIX, ter mantido a ilusão de fidelidade ao mundo aparente, isto não significa que ela seja facilmente interpretada e que a mesma se encerre como única e verdadeira. A imagem artística suscita inúmeras interpretações, graças ao seu caráter polissêmico. Nenhuma interpretação é mais verdadeira que a outra já que cada uma focaliza aspectos distintos da mesma.

Georges Didi-Huberman,²⁹ desde o início dos anos 90, tem criticado de forma veemente a visão positiva da historiografia que de maneira simplista estabeleceu a “leitura” da imagem, sem praticar um olhar profundo e questionador sobre a obra, acreditando apreender a totalidade de sentidos. No seu estudo sobre Fra Angelico, ele destacou que o poder de manifestação mística era inerente mesmo àquelas partes pictóricas, aparentemente não-representativas, em geral desconsideradas pelos historiadores por acreditarem que não fossem portadoras de mensagens. Os aspectos matéricos, sombrios e silenciosos das imagens deveriam ser também analisados, visto que os mesmos poderiam ser intencionais e fazerem parte da representação.

A concepção de que a imagem visível seria legível foi reforçada no Brasil pela expansão da Semiótica, que reduziu o sensível e o visual ao “funcionamento informacional de signos conforme categorias operacionais muitas vezes estreitas”³⁰ e a – históricas. Ao admitir que os signos fossem produzidos no interior dos sistemas sociais e que os mesmos eram convencionais, ela extraiu de

²⁷ BELTING, Hans. Opus cit., p. 275.

²⁸ FRANCASTEL, P. Opus cit., p. 3.

²⁹ DIDI-HUBERMAN, G. *Devant l'image*. Paris: Minuit, 1990. p. 10.

³⁰ HUCHET, Stephane. Passos e caminhos de uma teoria da arte. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998. p. 8.

suas análises os aspectos sensíveis e particulares da imagem.³¹ A partir dessa abordagem, a imagem passou a ser trabalhada como significação, apresentando o caráter meramente informativo. O conhecimento objetivo que a Semiótica propiciou está marcado, muitas vezes, pela positividade e ainda muito presente na historiografia, principalmente, naquela que teve como fim identificar as mensagens, das quais as imagens deveriam ser portadoras. O discurso das certezas norteia esse método de abordar a obra, cujas origens situam-se no campo da lingüística, tendo assim a convicção de que a mesma é plausível de ser lida e traduzida em busca da verdade.

A partir dessa sucinta explanação a respeito da imagem e das questões que as nortearam no passado e na modernidade, verifica-se que a sua interpretação não deve apenas se condicionar às categorias relativas à representação objetiva que a homogeneizam como parte de um conjunto, no qual ela perde a sua identidade particular e seu caráter sensível. Para escapar da racionalização excessiva e das limitações da Semiótica e da Iconologia de Erwin Panofsky,³² Didi-Hubermann criou uma nova categoria, denominada de visual, que se apóia em conceitos, porém buscando ultrapassar a objetividade e o caráter fenomenal da imagem. Para ele, ela permite resistir aos esquemas e aos princípios reguladores da Iconologia, que uniformizam a imagem em relação ao conjunto de outras imagens, e ignoram as suas particularidades. O visual, enquanto categoria de análise divide o visível e resiste à unificação, à síntese do real e à lógica da conceituação. Isto não significa que o conceito seja negado e se mergulhe na irracionalidade, pois o visual opera com conceitos para explorar o sensível, bem como procura penetrar no interior da imagem e nos mistérios do olhar. Este também tem sua história, a qual pode ser conhecida por meio do profundo estudo da imagem.³³

³¹ Belting salientou que a Semiologia separou o mundo dos signos do mundo dos corpos, quando reconheceu que o primeiro era originário dos sistemas sociais e de convenções. Quando ela considerou a percepção sensorial ligada ao corpo, esta foi identificada como percepção cognitiva. Opus cit., p. 22. Debray observou que ela não levou em conta as singularidades técnicas e materiais das imagens, tratando-as de forma homogênea.

³² Panofsky não olhava a imagem, mas a analisava a partir do estudo das alegorias e símbolos em relação com as representações dos mesmos em imagens do passado e com o contexto histórico do momento que ela foi elaborada pelo artista. A partir destas considerações e do conhecimento da obra do artista, ele procurava identificar o significado e mensagem da imagem.

³³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'image*. Opus cit., p. 15-16; 173-175.

Enquanto o historiador da arte francês, apoiando-se na Antropologia filosófica, procurou criar uma categoria que considerasse o ser, as singularidades e os aspectos sensíveis da imagem, sem se descuidar das conexões com outras imagens; a Antropologia Visual vem trabalhando com a noção de cultura visual, visto pensá-la na sua relação com o homem no seu cotidiano e no uso social que ele faz da imagem. Na atualidade, as ciências sociais consideram a dimensão visual da vida social; enquanto as teorias das artes têm repensado a representação diante das novas questões colocadas pela imagem virtual, a qual não é produzida em relação ao referente empírico, mas resultante de tecnologias numéricas.³⁴

O historiador da arte Hans Belting também tem defendido a abordagem antropológica da imagem. Para ele, toda a imagem material ou técnica tem necessidade de um suporte para aparecer, no qual ela possa se encarnar. Este suporte que produz a mediação pode ser de natureza inanimada, como a pedra utilizada para elaborar uma escultura; ou viva, como o corpo humano e suas faculdades de imaginação e memória. O corpo humano é o lugar das imagens que se forma em sua mente, é o lugar de memória das imagens públicas e dos sonhos, que constituem as imagens privadas e que são modeladas para as representações coletivas.³⁵ Assim sendo, qualquer tipo de imagem, desde artística até fotográfica, se efetua no espaço social tendo em vista o mesmo, porém sem repeti-lo.

Diante das rápidas mudanças que estão ocorrendo na cultura visual e das novas reflexões teóricas, cabe ao historiador não restringir o seu foco de estudo. Os aspectos materiais, técnicos e estéticos da imagem e os diálogos que os artistas estabelecem entre si, isto é, com outros artistas e imagens, muitas vezes do seu cotidiano, são importantes visto que fornecem distintos subsídios para o historiador interpretá-los e suscitam novas questões. Os estatutos da imagem e do artista, bem como os usos sociais da mesma sofrem mudanças a cada momento e grupo, não podendo ser ignorados pelo historiador. Outras questões têm sido norteadas pela Sociologia da Arte e que devem ser também consideradas, como a circulação das imagens, legitimação, recepção, encomendas e trocas comerciais. Assim, pode-se verificar as instâncias de circulação e a intervenção das imagens em seu meio social.

³⁴ Vide: MAQUET, Jaques. *L'anthropologue et l'esthétique*. Paris: Métailié, 1993. COUCHOT, Edmond. *A tecnologia na arte. Da fotografia à realidade virtual*. Porto Alegre: UFRGS, 2003. DOMINGUES, Diana (Org.). *Arte e vida no século XXI*. São Paulo: UNESP, 2003.

³⁵ BELTING, H. *Opus Cit.*, p. 8.

A história da arte inglesa tem oportunizado outras abordagens interessantes. Por exemplo, Michael Baxandall, num estudo efetuado sobre a obra de Picasso, procurou investigar as intenções do artista que o estimularam a produzir a obra, ao trabalhar com diretivas em relação à arte do passado e os seus objetivos de pesquisa e experimentação. Ele investigou ainda as relações mantidas por Picasso com o mercado de arte para verificar se suas intenções teriam conexão com o mesmo.

Apesar de a história cultural ter se notabilizado por enfoques distintos da história da arte e das limitações que ambas têm revelado, penso que poderiam integrar os seus esforços no sentido de construir a história cultural da arte – imagem – como aquela que tem sido praticada, sobretudo, por historiadores ingleses e alemães.³⁶ Desde os anos 80, eles têm abordado o estudo das entidades artísticas, das mediações e políticas culturais, das concepções de ciência e da circulação das obras, sem estabelecer distinções hierárquicas que possibilitaram fugir da historiografia formalista e idealista, assim como da noção da imagem como documento. A inserção social das práticas artísticas e das instâncias de legitimação, circulação e consumo possibilitaram interpretar a imagem sob outros parâmetros, identificando assim as funções que ela deveria cumprir em determinados meios sociais.

A imagem na arte moderna exige do pesquisador um profundo processo de reflexão a respeito das questões internas e externas à mesma, visto que ela é resultante de múltiplos campos de conhecimento, os quais se confrontam, de forma interdependente, com o imaginário do artista e as práticas próprias da sociedade em que ele vive. As imagens são fecundas, pois são resultantes de vários domínios do saber, associados à memória, ao imaginário, à sensibilidade, às convicções pessoais, à cultura visual e às práticas sociais. Logo, o objeto deve ser apreendido no contexto cultural em que foi produzido e ser analisado pelos efeitos do mesmo em seu meio e em espaços e tempos históricos distintos. Assim, o historiador não pode restringir seus estudos apenas à representação, pois ao fazê-lo desconsidera aspectos importantes que fornecem outros subsídios para a interpretação da imagem.

³⁶ Francis Haskell “Mecena e pintores” (1991), “A norma e o capricho” (1986), “O amor pelo antigo” (1988), Michael Baxandall “O olhar do quatrocento” (1985), Martin Warnke “O artista da corte” (1989), Svetlana Alpers “A arte de descrever” (1990). Ver POIRRIER, Philippe. *Les enjeux de l'histoire culturelle*. Paris: Seuil, 2004. p. 302-303. O autor revisou a historiografia da cultura que se apóia no estudo da imagem.