

Imagem, historiografia, memória e tempo



DALÍ, Salvador. *A persistência da memória*. 1931 (detalhe).

Maria Lúcia Bastos Kern

Doutora em História da Arte pela Universidade de Paris I. Professora do Departamento de História e do Programa de Pós-graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Pesquisadora do CNPq. Autora, entre outros livros, de *Arte argentina: tradição e modernidade*. Porto Alegre: EdiPUCRS, 1996. mlkern@pucrs.br

Imagem, historiografia, memória e tempo

Maria Lúcia Bastos Kern

RESUMO

Neste ensaio procura-se revisar os modelos de tempo e memória concebidos pela historiografia da arte e apresentar algumas reflexões teóricas, motivadas pelo recente debate epistemológico e pelo esgotamento do caráter unitário e totalizante da disciplina, cujas teorias a condicionaram à sistematização, baseada numa certa ordem cronológica e evolutiva de imagens selecionadas, em busca de sentido e de coerência. Nas últimas décadas, têm sido efetuadas revisões nesse campo do conhecimento, concernentes aos problemas evidenciados nos paradigmas científicos da modernidade, e as questões de imagem, memória e tempo vem sendo reavaliadas por historiadores e historiadores da arte, com o objetivo de repensar as suas concepções e os métodos de pesquisa decorrentes.

PALAVRAS-CHAVE: historiografia da arte; tempo; memória.

ABSTRACT

In this essay seeks to revise the models of time and memory designed by the historiography of art and present some theoretical reflections, prompted by recent epistemological debates and the exhaustion of the unitary character of the discipline and totalizing theories, which conditioned the systematization, based on approximate chronological order and evolutionary selected images in search of meaning and coherence. In recent decades, there have been revisions made in this field of knowledge, concerning the problems revealed in the paradigms of modernity and scientific questions of image, memory and time have been reviewed by historians and art historians, in order to rethink their conceptions and research methods involved.

KEYWORDS: historiography of art; time; memory.



Nas últimas décadas, estão sendo efetuadas revisões nesse campo do conhecimento, concernentes aos problemas evidenciados nos paradigmas científicos da modernidade e as questões de memória e tempo têm sido reavaliadas por historiadores e historiadores da arte, com o objetivo de repensar os métodos de pesquisa decorrentes.¹

Interrogar e refletir a respeito dos modelos de tempo representa atravessar a espessura de distintas concepções de memória. O pensamento relativo ao tempo no Ocidente tem origem comum na visão judaico-cristã, teorizada por Santo Agostinho, que em *A cidade de Deus* a delimita como linear e finalista do devir humano. Essa visão é concebida de forma unitária e cíclica, direcionada ao progresso pela vontade divina. O homem ao ser

¹ Esse ensaio parte de questões tratadas em *Historiografia da arte face às mudanças de paradigmas: memória e tempo*, publicado nos *Anais do XXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, Vitória: UFES, 2009, p. 87-97.

considerado como imagem e semelhança a Deus constrói o seu destino, na busca de salvação, sendo que a queda não invalida a redenção futura. Essa acepção permanece até o século XVIII, como história teológica, lado a lado, com a história dos homens que emerge no Renascimento. Ela se seculariza e, segundo Reinhart Koselleck, na noção de “horizontes de expectativas”, alicerçada em “campos de experiência”, que possibilitam ao presente histórico os permanentes pontos de encontros da recordação e da esperança.² Essa visão de tempo permeia os modelos historiográficos da arte no mundo moderno.

Modernidade, memória e o tempo cíclico

O primeiro estudo historiográfico significativo é a *Vida dos artistas* (1550), de Giorgio Vasari (1511-1574), em que relata a biografia de Cimabue aos célebres artistas do Renascimento, englobando três séculos de criação artística. O autor, como artista, conhece em profundidade as atividades exercidas pelos colegas em diferentes cidades, seus deslocamentos, as problemáticas relacionadas ao gosto e ao mecenato. O seu conhecimento deve-se, em parte, aos constantes contatos com os artistas, suas distintas obras e com as concepções estéticas de seu tempo, fatos que o estimulam a desenvolver um pensamento teórico, que acrescido por sua erudição e seu interesse como colecionador de desenhos, colaboram para o empreendimento historiográfico. Ao basear-se na premissa de que o desenho é mais importante do que a cor, Vasari o utiliza como critério para avaliar o talento dos artistas e enfatizar a arte florentina, sem deixar de considerar as normativas do classicismo para julgar as suas obras. Como Alberti, ele enfatiza a qualidade não só do desenho, mas também a capacidade de imitação da natureza, mesmo tendo consciência de que a arte pode suplantá-la.

Para Vasari, o clássico emerge no momento em que os artistas começam a imitar o antigo, sendo o mesmo explicado pelo estudioso na sua temporalidade histórica, por meio do modelo biológico de crescimento, maturidade e envelhecimento, que se formaliza numa visão de tempo cíclico e que justifica os momentos de sua retomada, ou melhor, de seu renascer.³ Assim, a sua classificação cronológica é ordenada a partir da ausência de beleza, própria à arte bizantina, que representa a infância, à consagração soberana de Miguel Ângelo, símbolo da maturidade, do progresso e da perfeição.

Observa-se que Vasari, através das biografias, estabelece a comparação entre três épocas, tendo como fim apresentar distintas concepções de arte de cada momento, fenômeno que é próprio aos intelectuais do Renascimento, cujo termo é definido como negação do passado imediato, distante das premissas clássicas, e do presente superior que as adota e as renova.⁴ Vasari coleta informações sobre os artistas mortos, exceto Miguel Ângelo, que o considera divino. Na sua biografia, ele o identifica como gênio por suas obras realizadas e como “Deus que vive da prática dessas artes, isto é, de pintura, escultura e arquitetura, os gênios toscanos são sempre superiores a qualquer outro na Itália (...)”⁵

O seu objetivo não é fazer uma história científica, mas *magistra vitae*, ou seja, apresentar a biografia dos artistas como exemplaridade, daí a recorrente consagração dos selecionados mais contemporâneos. Ele introduz na disciplina noções que, posteriormente, em parte a estruturam ao

² CATROGA, Fernando. *Memória, história e historiografia*. Coimbra: Quarteto, 2001, p. 18

³ Ver: VASARI, Giorgio. *Vie des artistes*. Paris: Bernard Grasset, 2007 e THUILLER, Jacques. *Théorie générale de l'histoire de l'art*. Paris: Odile Jacob, 2003. Vasari leva quase dez anos investigando e recopilando dados obtidos em viagens pela Itália. A visão cíclica estrutura-se, primeiramente, na infância da arte, com Cimabue, Giotto e outros artistas; depois, no florescimento e juventude, com Masaccio, Donatello, Ghiberti e Brunelleschi; para finalmente atingir na maturidade a perfeição, com Giorgione, Ticiano, Leonardo da Vinci, Rafael e Miguel Ângelo.

⁴ Esse sentimento reaparece na famosa *Querelle des anciens et modernes* (final do século XVII e início do século XVIII), entre os intelectuais que acreditam que o presente é qualitativamente superior ao passado, certeza motivada pelas ciências e os seus progressos, em detrimento do humanismo renascentista.

⁵ VASARI, Giorgio, *Vie des artistes*, op. cit. p. 347.

⁶ Cf. BOZAL, Valeriano. (org.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madri: Visor, p. 136-137.

⁷ Cf. CATROGA, Fernando. *Os passos do homem como restolho do tempo: memória e fim do fim da História*. Coimbra: Almedina, 2009, p. 221.

⁸ Winckelmann ao estudar a arte grega, a divide em quatro períodos de acordo com os estilos identificados: 1. Antiga até Fídias, cujas formas são mais rígidas; 2. Sublime na época de Fídias e de seus contemporâneos; 3. Belo de Praxíteles até Lisipo e Apeles; 4. Da imitação até a morte da arte. Posteriormente, essa visão cíclica acaba sendo aplicada para estudar a vida dos estilos. Ver: POMMIER, Edouard. *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*. Paris: Gallimard, 2003. Winckelmann estabelece outra fórmula temporal, na qual a arte passa por três etapas: nasce com o necessário, depois pesquisa a beleza e continua com o supérfluo. As duas cronologias devem ser aplicadas às artes em geral, ultrapassando as especificidades da arte grega antiga. Ver POMMIER, Edouard. *Winckelmann: l'art entre norme et histoire*. *Revue Germanique Internationale, Histoire et Théories de l'art*. Paris: PUF, 1994, p. 25

⁹ BORNHEIM, Gerd. Introdução a leitura de Winckelmann. In: WINCKELMANN, Johann Joachim. *Reflexões sobre a arte antiga*. Porto Alegre: Movimento/UFRGS, 1975, p. 23. Em 1763, ele publica em Dresden *A faculdade de sentir o belo na arte e seu ensinamento*.

¹⁰ Kant na sua teoria do conhecimento estabelece a relação sujeito e objeto, assim como a síntese entre o racionalismo cartesiano e o empirismo inglês, isto é, o conhecimento sensível e o entendimento.

¹¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit, 2002, p. 19 e 20. Winckelmann escreve a história da arte antiga porque tem consciência de que ela está morta, mas que pode oferecer modalidades para ser observada pelos artistas contemporâneos.

¹² BOZAL, Valeriano (org.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. op. cit., p. 23.

¹³ CATROGA, Fernando. *Os passos do homem como restolho do tempo*, op. cit., p. 162.

procurar dar um sentido narrativo, baseado na evolução e no progresso, cuja meta a ser atingida é a perfeição (arte clássica). Essas noções se aliam à sacralização e genialidade dos artistas que atingem os cânones estipulados pelo historiador, os quais são mais tarde adotados pela Academia de Desenho de Florença.⁶

Na modernidade, o prestígio das ciências da natureza é crescente, chegando a invadir todos os níveis de seu entendimento de mundo e de vida, incluindo a própria reorganização do espaço epistêmico.⁷ Desde Vasari a Johann Joachim Winckelmann (1717-68), os pressupostos e métodos dessas ciências são, paulatinamente, aplicados na historiografia da arte, sendo que a noção de tempo biológico cíclico, que se estabelece da origem ao progresso e ao declínio, é ainda mantida no século XVIII.⁸ Essa ordenação temporal apresenta também um sentido vitalista ao pressupor a mutação da arte entre nascimento e morte.

Neste momento, Winckelmann sistematiza a disciplina de História da Arte como conhecimento, desligada das tradicionais hierarquias entre razão e sensibilidade, de origem platônica (desenho e cor), que nortearam o pensamento artístico. O historiador alemão também concebe o apogeu da arte com o classicismo e na introdução de *História da arte da antiguidade* (1764), destaca que a disciplina “deve mostrar a sua origem, o seu crescimento, suas modificações e queda, bem como ensinar os diversos estilos dos povos, épocas e artistas.”⁹ Nesse estudo, Winckelmann abandona os critérios normativos clássicos e introduz outra concepção filosófica, a crítica do conhecimento,¹⁰ fazendo da História da Arte uma disciplina autônoma, estruturada em distintos estilos, que se condicionam aos diferentes locais e épocas. A partir desses suportes teóricos e metodológicos de estudo, ele pretende atingir a essência da arte, cuja acepção é delimitada pela noção de beleza ideal. Entretanto, verifica-se que a disciplina é sistematizada sob o paradoxo, de um lado, da concepção estética atemporal; e, de outro, da prática histórica fundada no tempo.¹¹

Como homem da modernidade e crítico em relação ao seu tempo, ele se dedica a estudar a história da arte antiga grega integrada à sua sociedade, com vistas a projetar o futuro e atingir a liberdade. Para ele, os artistas ao conhecerem a arte grega poderão descobrir a beleza da natureza e, assim, criar a arte do devir. Winckelmann ao projetar o futuro, afirma o sujeito histórico como agente de mudanças. Ele faz da arte um dos meios pelo qual o projeto de modernidade possa ser concretizado e inaugura um fenômeno inédito ao delimitar a ação do sujeito histórico pela retomada da origem da arte como mecanismo de produzir o novo. Ao afirmar o sujeito histórico, Winckelmann produz uma grande transformação, porque define a sua entidade e o afasta, definitivamente, do destino providencialista de teor divino¹² e dos determinismos biológicos.

Com o Iluminismo, as reflexões sobre o futuro são permeadas pela ideia de progresso e perfeição, apoiadas por consistentes aprofundamentos filosóficos. “O presente e o futuro são qualificados como épocas de autonomização e emancipação racional (Kant), funcionando o passado como uma espécie de preparação (com avanços e recuos) de um itinerário que, todavia, só no *por vir* (agora secular e imanente) realizaria, plenamente, a essência perfectível da natureza humana”.¹³ Essa meta leva o homem à luta contra a sua própria natureza (paixões e vícios), a abandonar, gradativamente, os determinismos biológicos e a seguir o seu caminho “sob os imperativos da

razão e da liberdade”, assim como a “organizar a sociedade de acordo com seus ditames.” Contra a sua animalidade, o homem afirma a liberdade e o direito. Nesse momento, a história só tem sentido se for entendida como “produto da ação”, numa sucessão progressiva e teleológica, em que o presente possa ser pensado como “o incessante produto de escolhas”, nas quais o homem pode “continuar a progredir.” Assim, a História é concebida na sua dinâmica temporal e o homem na sua busca de perfeição. O tempo adquire sentido acumulativo e contínuo em direção ao devir, enquanto o passado se configura como preparação, o presente como anúncio da verdade e o futuro como a promessa da sua consumação. Esta promessa de consumação, segundo Kant, não é garantida, mas se constitui numa possível tendência de caráter ético-racional.¹⁴

Nessa época, a História começa a ser também pensada de modo distinto das ciências naturais e a enfatizar a ação do homem como sujeito, definido como ser racional.

Com a emergência da História da Arte, contemporânea ao aparecimento dos museus, da crítica de arte e da Estética constitui-se o campo de conhecimento e institucional próprio da arte, o qual interfere na criação artística ao traçar teorias normativas, buscando dar um sentido unitário permeado pela ideia de progresso.

Memória e a emergência do Historicismo

A concepção de tempo baseada no progresso permanece no pensamento de Hegel, que interioriza no tempo da arte, uma espécie de duração e destino. Para tal, estabelece a dialética que dirige a continuidade da arte e se fundamenta, primeiramente, no Espírito, depois no Absoluto e que deve se encontrar finalmente como Espírito Absoluto. Essa noção de tempo concebida na duração, em direção a um futuro misterioso, mas inevitável e determinado, torna-se a base filosófica da historiografia e da museologia, a partir do século XIX.¹⁵ Para ele, a história da arte revela essa progressiva evolução do espírito humano. Assim, nesse momento, as grandes histórias universais da arte emergem estruturadas em narrativas e obras selecionadas do passado, buscando dar unidade e sentido evolutivo as mesmas, sendo essas premissas também utilizadas na organização dos museus.

Hegel substitui a filosofia da história pela filosofia do Espírito, elimina a separação entre sujeito e razão, assim como a ação dos atores que são absorvidos pelo Espírito Absoluto, símbolo do devir, do progresso e da perfeição.

Ele procura uma justificativa filosófica para a reconstituição da história da evolução da arte, devendo a mesma ser comum a todos os povos e tempos, a partir do discernimento do seu papel histórico [arte] e conclui que ela é símbolo de uma visão de mundo, *Weltanschauung*. Hegel introduz ainda outra explicação para a ideia de repetição cíclica de uma forma particular de arte, como o classicismo, que não termina motivado pelo declínio, mas está relacionado a certo desenvolvimento mental e cultural que não se repete. Com essa justificativa, o filósofo reconcilia o espírito e o mundo, acabando com a separação entre eles e estabelecendo uma nova relação da arte com a história, como uma tomada de posse do mundo pelo espírito. Mesmo que a arte continue, sua forma pode não satisfazer mais o espírito. Assim, a arte enquanto manifestação sensível do espírito assume

¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 164-169.

¹⁵ THUILLIER, Jacques. *Théorie générale de l'histoire de l'art*, op. cit., p. 116-118. Pensamento distinto de Kant, cuja noção de futuro é prometida, mas não determinada. Se o Iluminismo acentua a importância do sujeito e da razão, com o Romantismo a ênfase é dada na ideia de Deus e a ideia do belo é concebida como Espírito Absoluto. A ideia é o conteúdo da religião e da cultura, que ocupa uma hierarquia bem mais elevada do que a arte.

¹⁶ BELTING, Hans. *L'Histoire de l'art est-elle finie?* Nîmes: J. Chambond, 1989, p. 19-22.

¹⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'image*. Paris: Minuit, 1990, p. 59-63. Os museus também organizam e expõem as suas coleções, sem conexão com a arte de seu tempo.

¹⁸ Ver BELTING, Hans. *O fim da História da Arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naif, 2006, p. 193. Quatremère critica ainda a recorrente imitação do passado e o estudo da obra morta que estimula o culto do fetichismo do antigo. CHOAY, Françoise. *Avant-Propos*. In: RIEGL, Alois. *Le culte moderne des monuments*. Paris: Seuil, 1984, p. 15.

¹⁹ RIEGL, Alois. *Grammaire historique des arts plastiques*. Paris: Klincksieck, 1978, p. XVI. Otto Pächt na apresentação do livro destaca que o conceito é ambíguo, podendo significar intenção, fenômeno genético de estilo, em que o historiador deve descobrir seus ancestrais e descendentes, ou ainda esforço inconsciente que conduz à impulsão transgressora. O *Kunstwollen* situa-se em face ao “espírito de mundo” de Hegel e à “vontade de poder” de Nietzsche, com vistas a solucionar a dualidade indivíduo e entidade coletiva. No entanto, ao desenvolver o conceito de estilo, como meio de sistematizar o conhecimento histórico da arte, Riegl adota mecanismos de análise interna das obras e explica as mudanças estilísticas a partir do conceito de evolução orgânica, relativamente autônomo.

²⁰ Belting salienta que Alois Riegl e Heinrich Wölfflin apresentam em seus estudos certa integração com a estética do final do século, mas sem olhar para a arte mais recente.

²¹ WOLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 202. Ele identifica na evolução das formas a expressão dos sentimentos de vida de cada época.

uma função histórica, podendo tornar-se objeto de uma história universal, visto que ele concede a ela nova modalidade de compreensão e estabelece as bases da historiografia.¹⁶

Entretanto, a sua história da arte é concebida pela morte de suas figuras e de seus objetos singulares, como a contemplação de um mundo passado que não desempenha outra função. Para Hegel, o historiador deve encarnar o conteúdo total do Espírito de cada forma, através de um movimento continuado, no qual a forma morre ao revelar para a história a sua própria verdade. O Espírito e a morte permitem a crença e a emergência do Saber Absoluto. “A história é o devir que se atualiza no saber”. O problema da História da Arte após Hegel é que ela se apóia no pressuposto de que a verdade só pode ser proferida após a morte. Não se afirma mais que a arte está morta, mas que ela é imortal.¹⁷

Com o Romantismo, ocorre uma progressiva separação entre os historiadores da arte e os artistas, visto que os primeiros não reconhecem mais os artistas de seu tempo e deixam de analisar as obras do presente. Essa separação se processa no momento em que a História da Arte se torna uma disciplina autônoma e acadêmica. Quatremère de Quincy, em 1815, já salienta a desconexão da arte com a vida, ao criticar tanto a disciplina quanto os museus por esse afastamento, numa publicação intitulada *Considérations Morales sur la destination des ouvrages de l'art*.¹⁸

A autonomia da disciplina e da arte levou Heinrich Wölfflin (1864-1945) a afirmar que é possível fazer uma “História da Arte sem nome”, isto é, sem artista já que ele apenas executa aquilo que é conceituado por Alois Riegl, como *Kunstwollen* (querer artístico)¹⁹ ou por Hegel, como “espírito do tempo”. Os artistas, por sua vez, começam também a não evocar mais os grandes mestres do passado como modelos e adotam a “missão auto-assumida de vanguarda”, afirmando a sua autonomia, o caráter militar de suas ações, direcionando a arte para o devir. A autonomia da História da Arte gera ainda certo afastamento da Estética e as duas disciplinas se constituem em domínios de conhecimentos especializados e independentes.²⁰

Wölfflin, no livro *Conceitos fundamentais da história da arte* (1915), afirma que o estilo artístico como a natureza é imutável (visão contestada já pelos intelectuais românticos que a concebiam como processo evolutivo), defendendo a noção cíclica do tempo em arte, formada pelas fases antiga, clássica e barroca. Para estudar estas fases, ele considera o método rigoroso formal como o mais adequado. Hoje, os estudiosos verificam nesse método certa permanência e homogeneidade em cada ciclo, bem como criticam as incongruências do dualismo que o compõe: linear e pictórico; forma aberta e forma fechada; unidade múltipla e unidade simples etc.

A partir dessa acepção formal, Wölfflin destaca que é preciso “uma história da arte em que se possa seguir, passo a passo, o surgimento da visão moderna” e que descreva, “numa série sem lacunas”, a sequência dos estilos.²¹ Ele propõe, assim, uma modalidade de narrativa que procura ordenar as obras em estilos, isto é, encerrá-las dentro de classificações rígidas e num sentido cíclico e evolutivo, sem deixar lacunas. O perigo desse método é excluir obras que não se integrem a essas classificações.

Observa-se no prefácio da 6ª. Edição (1943) que Wölfflin modifica, em parte, a noção de tempo em arte, quando destaca que “nunca se volta ao mesmo ponto na História, mas (é) igualmente certo que dentro do processo geral da evolução é possível distinguir evoluções isoladas, fechadas

em si mesmas, e que, nesses períodos, a linha de evolução apresenta certo paralelismo". Nesse texto, ele afirma ainda que a evolução nem sempre é sincrônica, nas diferentes artes, podendo coexistir heterogeneidade de imagens num mesmo tempo, sendo essa decorrente das distintas atmosferas ópticas em diferentes povos. Entretanto, salienta que as desigualdades não anulam a importância da evolução (temporal), porque podem se unir em um estilo comum, próprio a uma geração.²²

No século XIX e parte do XX, domina na historiografia a noção de "espírito do tempo" que é contestada pelas vanguardas devido ao seu caráter homogêneo, face à diversidade de suas múltiplas e diferenciadas ações em prol da invenção e da projeção do devir. Entretanto, a historiografia continua, em geral, atrelada ao historicismo²³, numa concepção de tempo unitário e evolutivo e de arte universal. Ela centraliza seus estudos em artistas ou movimentos, cujas obras fundam-se nas categorias de autonomia, qualidade e originalidade, segundo a visão de mundo unitária de seu tempo, assim como exalta os feitos criativos dos artistas que anunciam o futuro, numa orientação teleológica. As noções de progresso e espírito absoluto são os fins aspirados por muitos artistas e adotados, em parte, pela historiografia. O "espírito do tempo" aparece muitas vezes interligado ao "querer artístico" de Riegl, ou à ideia de cosmovisão de mundo cara a Erwin Panofsky, apesar de alguns historiadores, críticos de arte e filósofos contestarem essas categorias, tendo em vista a percepção de que o tempo da arte é um tempo próprio, que na realidade é plural e heterogêneo.

Reação contra o Historicismo

Nesse momento de transição dos séculos XIX e XX, a historiografia da arte, a grosso modo, apresenta duas vertentes importantes, a formalista que se fundamenta numa análise imanente das obras e condicionada ao sentido evolutivo; e, a outra, que se poderia denominar cultural, que em detrimento da forma busca considerar as representações e as condições sociais, externas à criação das obras. Nessa última vertente destacam-se Jakob Burckhardt (1818-1897) com o livro, *A cultura do Renascimento italiano* (1860), e Aby Warburg (1866-1926), com seus estudos sobre o Renascimento florentino.

Warburg, contemporâneo de Heinrich Wofflin e dos historiadores da arte de Viena,²⁴ demonstra em seus estudos estar consciente da expansão das ciências sociais, principalmente da Antropologia. Ele opõe-se ao positivismo e ao uso exclusivo do método formal de análise que dominam a disciplina, no início do século XX, propondo estudos interdisciplinares. Nas suas pesquisas sobre o Renascimento florentino, ele articula as relações entre as experiências individuais dos artistas e os sistemas simbólicos vinculados às tradições culturais, considerando as sobrevivências do passado, isto é, do mundo antigo no mundo moderno. Assume, assim, uma posição contrária ao historicismo e à noção de progresso em arte.

Ele cria o método iconológico, porém o utiliza quando necessário ou como primeira etapa de suas pesquisas, para assegurar um estoque de conhecimentos históricos e literários indispensáveis a análise das representações e poder conectar a arte com a vida da sociedade florentina.²⁵ Para atingir tal fim, esse estudioso lança mão de documentos até então desprezados pelos historiadores da arte, como cartas de mercadores, car-

²² WOLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*, op. cit., p. X – XI.

²³ O historicismo baseia-se na ideia de memória social e coletiva oriunda da noção de sociedade como organismo ou totalidade, na qual os sujeitos sociais coletivos são postulados como motores iminentes do dinamismo histórico. Hoje, a memória coletiva é concebida como a interiorização do tempo social, cujas narrativas são elaboradas pelos grupos como mecanismos para construir suas memórias e identidades. Ver CATROGA, Fernando. *Memória, história e historiografia*, op. cit., p. 19

²⁴ Em Viena destacam-se: J. Burckhardt, Alois Riegl e Julius Schlosser. Os estudos sobre Renascimento do primeiro historiador exercem profundo interesse em Warburg. Sobre Warburg ver: GOMBRICH, Ernest Hans. *Aby Warburg. An intellectual biography*. London: Phaidon Press, 1986; BURUCÚA, José Emilio. *Historia de las imágenes e historia de las ideas*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1992; BURUCÚA, José Emilio. *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2002; DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'Image survivante*, op. cit., GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989; MAHÍQUES, Rafael G. *Iconografia e iconologia*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2008; SIEREK, Karl. *Images oiseaux. Aby Warburg et la théorie des médias*. Paris: Klincksieck, 2009.

²⁵ Erwin Panofsky considera, posteriormente, esse método para analisar a continuidade das representações de alegorias, a partir de critérios cognitivos e de conexões com a sociedade, segundo visão unitária e totalizante.

²⁶ Warburg, nos seus estudos sobre o Renascimento, analisa o objeto artístico, articulando-o com a trama de relações que se estabelecem entre os mecenas, humanistas e artistas, assim como procura identificar a sua função social. Ele procura estabelecer conexões entre as representações figurativas das obras com as práticas culturais, os gostos e as mentalidades dos grupos sociais em estudo. Na época, a originalidade de seu método consistia em relacionar as imagens e documentos escritos, interrogar as obras por seus sentidos e funções. Nessas conexões estabelecidas, Warburg insere tanto obras eruditas como objetos de caráter popular, elucidando assim a cultura visual. A sua História da Arte apresenta o caráter associativo, cujos métodos e interpretações são sempre renovados diante de novas pesquisas. Nesse sentido, estabelece a relação da pintura de Botticelli com expressões gestuais, com a dança e as identifica com as paixões e emoções, pois acredita que a imagem não se constitui como um saber fechado, concebendo-a como um movimento que requer as dimensões antropológicas do ser e do tempo.

²⁷ Ver DIDI-HUBERMAN, Georges. *Savoir-mouvement*. In: MICHAUD, Philippe A. *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Paris: Macula, 1998, p. 7-22. A identificação da pluralidade artística numa mesma época está também presente na obra de Julius Von Schlosser, História do retrato em cera (1911), assim como a noção de sobrevivência. Os dois historiadores são contemporâneos e evidenciam em suas reflexões conhecimentos das pesquisas de Freud, sendo que Warburg se define como um psico-historiador. Ver DIDI-HUBERMAN, Georges. *Viscosités et survivances. L'histoire de l'art à l'épreuve du matériau*. In: *Critique*, n. 611, Paris, abr. 1998, p. 159-161.

²⁸ Warburg publica, em 1893, estudos sobre "O nascimento da Vênus" e "A Primavera" de Botticelli e formula a hipótese relativa à sobrevivência das expressões gestuais da Antiguidade, que supõe uma espécie de memória inconsciente, própria da memória coletiva. Nessas pinturas, os movimentos das figuras e das vestes são relacionados com a dança e as ninfas da

tas amorosas, testamentos, mitos, crenças etc.²⁶ Warburg analisa ainda as redes culturais construídas entre os centros econômicos do norte e do sul europeu, as mentalidades dos artífices, artistas e clientes, sem deixar de considerar a identidade social dos colecionadores e o estímulo que deram para a renovação do gosto, conectado com a Antiguidade. Para ele, essas renovações são resultantes de uma "energia consciente" e da "vontade social". Ele procura, assim, estabelecer conexões entre as representações figurativas das obras com as práticas culturais, os gostos e as mentalidades dos grupos sociais em estudo.

A partir dessas conexões com outros campos do conhecimento, da recorrente busca de questionamentos e soluções ele repensa a disciplina, abandonando a noção de tempo evolutivo, as tipologias e desenvolvendo o conceito de *pathosformal* que inaugura uma nova percepção do Renascimento. Esse conceito é elaborado através da observação das representações das imagens, dos gestos e movimentos das figuras, e de diferentes expressões psíquicas. A partir do *pathosformal*, Warburg verifica nas imagens a presença de distintos tempos e memórias e o caráter híbrido da arte do Renascimento, rompendo com as visões homogeneizadoras e unitárias do formalismo de Wölfflin e do historicismo.²⁷

Ao analisar as pinturas de Botticelli, Warburg reflete a respeito do conceito de sobrevivências que repousa sob a noção de sintomas²⁸, a qual lhe permite identificar as manifestações artísticas como fenômenos vinculados à história e evidenciar os diferentes sentidos e temporalidades presentes nas obras. Ele trabalha essa noção a partir do processo de comparação entre as obras em distintos momentos históricos, tendo em vista verificar as razões dessas sobrevivências.

Para compreender as sobrevivências, Warburg articula as categorias de polaridade e de dialética sem síntese, em que verifica os traços da memória do passado que permanecem no presente. Segundo sua concepção de história, o passado não é um tempo concluído, já que emerge de forma recorrente no presente.

Ele cria o Atlas da memória (1924) – Mnemosyne – que se constitui como instrumento de estudo ao colocar, lado a lado, as fotografias das imagens para relacioná-las, compará-las e ordená-las segundo hipóteses levantadas ao longo da pesquisa. O Atlas permite séries variadas de composições imagéticas, nas quais Warburg estabelece articulações, associações e imbricações, que lhe permitem avançar na análise das imagens e chegar a diferentes respostas às questões relativas às temporalidades e às memórias presentes nas mesmas. O estudioso alemão procura através do método de comparação identificar as permanências e, sobretudo, pensar por imagens. Esse método comparativo aliado a outras categorias de análise possibilita a montagem do conhecimento das imagens de forma mais complexa.²⁹ As distintas articulações para estudar as imagens são efetuadas porque elas são consideradas como verdadeiros mediadores culturais, vivas, dinâmicas e que contribuem para dar forma, sentido e existência ao mundo.³⁰

Warburg cria uma concepção de história interdisciplinar, na qual a Antropologia lhe permite fazer inúmeros avanços no que se refere às questões de ordem cultural, bem como a Filosofia e a Psicanálise exercem papéis significativos para a construção de outro modelo de História da Arte. Esta disciplina é fundada na memória coletiva e nas representações simbólicas, questões que estão sendo retomadas na contemporaneidade

face ao descontentamento dos estudiosos com as inconsistências dos paradigmas formalista e historicista, dominantes até pouco tempo.

Os estudos de Warburg têm, em parte, continuidade na Europa e EUA, podendo-se destacar a historiografia de Ernst Gombrich, na Inglaterra,³¹ e de Erwin Panofsky, nos EUA. Este último, a partir de uma visão mais cognitiva e positiva, faz da obra veículo de informações, sendo que o seu método iconológico tem sido objeto de críticas na atualidade e inclusive por Gombrich. Como Warburg, Gombrich valoriza os aspectos psicológicos presentes nas imagens.

Na contemporaneidade, Georges Didi-Huberman percebe a necessidade das revisões desses paradigmas, fato que o conduz a fazer uma arqueologia crítica das modalidades de pensar o tempo e a memória e a refletir sobre os valores que estão conectados com essas noções utilizadas pela historiografia da arte. Pensar o tempo é interrogar a disciplina, seus modelos de análise, a história e a historicidade.³² Para atingir tais objetivos, ele parte do exemplo da pintura de Fra Angélico “Santa Conversação” (conhecida também como Madona das sombras, 1438-1450), que se encontra no convento de São Marco, em Florença. Huberman observa que essa pintura configura a interpretação específica de uma tradição textual recolhida na biblioteca de São Marco e a sobrevivência de uma antiga tradição figural, oriunda de Bizâncio, do uso litúrgico de pedras semipreciosas multicoloridas, via arte gótica e obra de Giotto. Para ele, diante dessa imagem o presente e o passado se reconfiguram, pois ela tem tanto de memória, quanto evidência de presente e mesmo de futuro. Essa pintura florentina do Renascimento ao ser analisada pelas bordas e pelas margens, poderia ser apreendida sob etiqueta de arte abstrata devido às manchas coloridas que a compõem.

Fra Angélico representa o momento mítico da Encarnação e revela a sua devoção espiritual, que não o obriga a uma representação do visível. O estudioso verifica diante dessa singularidade pictural que é necessário revisar os métodos de análise da História da Arte, visto que os inúmeros estudos sobre arte florentina não se detiveram, rigorosamente, na imagem e a identificaram com representações visíveis próprias à arte renascentista.³³ Entretanto, para Fra Angélico e os religiosos daquele momento figurar o mundo sagrado significa se afastar do visível,³⁴ para expressar o invisível do mundo celestial.

Huberman considera que nem a iconologia de Panofsky e a semiologia estruturalista não dão conta da complexidade dessa imagem e que as considerações que Michael Baxandall, como historiador social da arte, propõe em relação à conexão da pintura de Fra Angélico com os sermões religiosos de seu tempo e com o texto do humanista Cristoforo Landino, de 1481 (trinta anos após a morte do artista), a respeito da recepção da obra não são satisfatórias. Esse recurso de Baxandall não é pertinente porque não há concordância de tempos³⁵ e os sermões não são elementos de comparação. A devoção de Fra Angélico, revelada na obra, não é resultante do estilo dos mesmos, mas de sua espiritualidade, imaginação e da expressão do momento mítico da Encarnação. O artista preserva o pensamento da Escolástica e o latim medieval, enquanto o humanista Landino utiliza o latim clássico. Huberman destaca ainda que diante dessa obra o presente não cessa de se reconfigurar, ao apresentar partes com manchas coloridas que se assemelham às abstrações modernas.

Antiguidade, por suas formas semelhantes de representação. Ver os textos relativos às duas pinturas em WARBURG, Aby. *Essais florentins*. Paris: Klincksieck, 1990, p. 49-100. As noções de sintoma, formuladas por Hegel e Freud, apresentam acepções distintas. Warburg concebe o sintoma como uma espécie de memória inconsciente que sobrevive em distintas temporalidades. Carlo Ginzburg salienta que a Antiguidade buscada por Warburg não é a apolínea clássica, mas a dionisiaca, oriunda de Nietzsche, atrelada à noção de *pathosformal* e identificada nas imagens pelas expressões de estados de espíritos das figuras representadas. GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais*, op. cit., p. 45.

²⁹ Ver DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante*, op. cit., p. 452-459. Mnemosyne significa a personificação clássica da memória, a mãe das Nove Musas.

³⁰ SIEREK, Karl. *Images oiseaux. Aby Warburg et la théorie des médias*, op. cit., 186.

³¹ Gombrich recebe uma bolsa de estudos do Instituto Warburg, porém entra em contato com o pensamento desse historiador, em Viena. Mais tarde, ele muda residência para Londres, onde dirige essa instituição, de 1967 a 1976.

³² DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Minuit, 2000, p. 13.

³³ *Idem, ibidem*, p. 10 e 11. Piet Mondrian acredita também que não há nenhuma forma figurativa perfeita que represente o divino. Ver sobre imagens sacras medievais: SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens*. Bauru: Edusc, 2007.

³⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*. Paris: Flammarion, 1995, p. 12.

³⁵ Baxandall utiliza fenômenos culturais e cognitivos para analisar a obra de Fra Angelico, bem como o texto do humanista Landino, que difere do pensamento escolástico do artista. Huberman verifica que Landino é versado em latim clássico e defensor da língua vulgar, enquanto o artista preserva o latim medieval com suas distinções escolásticas e hierarquias.

³⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, op. cit., p. 10 - 39.

³⁷ Huberman verifica nas esculturas de Donatello referências formais e técnicas da antiguidade, do medievo e da modernidade.

³⁸ DIDI- HUBERMAN, Georges. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, op. cit. p. 21-28.

³⁹ Habermas salienta a contradição de W. Benjamin, no que se refere ao seu posicionamento contra o historicismo, devido ao fato dele se apoiar, em parte, no pensamento marxista.

⁴⁰ HABERMAS, Jürgen. Crítica conscientizante ou salvadora. A atualidade de Walter Benjamin. In: *Habermas. Grandes Cientistas Sociais*. São Paulo: Ática, 1980, p. 180.

A obra de Fra Angélico não apresenta, assim, concordância com a época de sua criação. Ela evidencia distintas memórias, fenômeno que conduz Huberman³⁶ a refletir a respeito da temporalidade, ao observar as sobrevivências, os anacronismos e os reencontros de temporalidades contraditórias e descontínuas que compõem a imagem.

A partir desse estudo, da obra de Donatello³⁷ e tantas outras, o estudioso francês defende o anacronismo como meio fecundo de se entender as imagens, quando afirma que o historiador não pode se contentar em fazer a história da arte apenas sob ângulo da *euchronie*, isto é, o ângulo conveniente do artista e seu tempo (cânone da disciplina). As artes visuais exigem que se aborde sob ponto de vista de sua memória, das “suas manipulações do tempo” e dos diálogos que os artistas estabelecem com obras de distintos momentos históricos. Para ele, diante da imagem contemporânea o passado não cessa de se reconfigurar, porque ela é pensada numa construção de memória, numa construção de tempos impuros e complexos. Pensar o tempo é interrogar o objeto de estudo da História da Arte e a sua historicidade.

As abordagens pautadas nas noções de estilo ou de época não dão conta da complexidade da obra e de sua montagem de tempos distintos, pois muitas vezes elas criam camisas de força para determinar que certos fenômenos sejam resultantes de um mesmo tempo e estilo. Colocar em questão o anacronismo é interrogar a plasticidade e com ela a mescla de diferentes tempos e memórias presentes, em detrimento de um tempo estático e rígido, próprio aos estudos de Semiótica. A imagem não deve ser apenas determinada pelo olhar de seu tempo, visto que o artista pode se contrapor ao mesmo e ela implica numa certa dinâmica de memória.

O anacronismo é necessário quando o passado se revela insuficiente e ele pode dar indícios de sintoma, isto é, de um novo problema para a História da Arte. Assim, o anacronismo não pode ser reduzido ao terrível pecado temido pelos historiadores, visto que ele na história atua contra a ordem dos acontecimentos,³⁸ e não possibilita a construção da narrativa evolutiva. A sua identificação é um meio de pensar a obra e sua intrincada rede de conexões.

Huberman acredita que a grande potencialidade da imagem está no fato dela ser ao mesmo tempo sintoma, como interrupção do saber, e conhecimento, como interrupção do caos. O sintoma é a presença da sobrevivência de outros tempos e a conjunção da diferença e da repetição. Pensar o tempo implica a diferença e a repetição, o sintoma e o anacronismo. De modo semelhante a Warburg, ele verifica que a presença de memórias distintas evidencia o sintoma e a necessidade de interrogação que permite o avanço do conhecimento sobre a obra. A imagem-sintoma interrompe o curso da representação visual e da história cronológica, devendo ser pensada sob ângulo de um inconsciente da representação e de memórias entrelaçadas.

Para pensar a imagem e o tempo, Huberman retoma também o pensamento dialético de Walter Benjamin (1892-1940), que cria uma nova concepção de história ao estabelecer a percepção de temporalidade, contrária ao idealismo, ao historicismo,³⁹ ao positivismo e à noção de progresso. Em relação ao tempo histórico, ele destaca: “A História é objeto de uma construção, cujo lugar não é constituído por um tempo homogêneo e vazio, mas por um tempo preenchido por todos os ‘agoras’ (Jetztzeit). Assim, para Robespierre, a Roma Antiga era um passado carregado com todo o peso presente, que ele extraiu do *continuum* da História.”⁴⁰

Para ele, a Revolução Francesa, no seu tempo, compreende a si mesma como uma Roma recomeçada, visto que seu modelo parte da Roma Antiga. A história é objeto de uma construção cujo lugar é “o tempo do agora”, mas o agora é concebido como um tempo que permite o conhecimento do passado, como núcleo temporal da história, no qual o tempo se revela por sua breve imobilização.⁴¹

Benjamin apresenta uma acepção qualitativa da temporalidade, fundada, de um lado, na rememoração e, de outro na ruptura messiânica e revolucionária do *continuum* da História. A Revolução pressupõe a interrupção messiânica da História e do devir. (Tese VII)

Ele produz uma verdadeira revolução no pensamento histórico, quando transforma o passado como fato objetivo em fato de memória, o que significa concebê-lo como fato em movimento, como fato psíquico e material.

Seu pensamento inicial aproxima-se, em parte, ao de Warburg ao considerar o tempo e a memória como imagem do inconsciente coletivo e ao perceber a dimensão própria da arte moderna, que não pode ser concebida como novidade absoluta, nem como retorno total às fontes. As obras de arte têm uma historicidade específica, que não se conecta com o progresso e nem contrasta com a arte do passado. Essa relação temporal é própria da imagem dialética.

Benjamin propõe a noção de montagem como método para construir o conhecimento histórico e analisar a imagem artística em suas distintas temporalidades e memórias. O método da montagem proposto é fundado na memória em movimento, que imobiliza momentaneamente numa interrupção do ritmo de tempos heterogêneos, contra qualquer tentativa de síntese. A imagem condensa todos os estratos da “memória involuntária da humanidade”.⁴²

As sobrevivências e os sintomas são os meios pelos quais se compõem essa montagem e eles podem ser identificados nos detalhes, nos vestígios e no não observado. Todas essas categorias são identificadas por Didi-Huberman como constituintes do anacronismo. Assim, a concepção de História de Walter Benjamin funda-se na retomada à “contra a pelo”, isto é, na análise da “complexidade dos ritmos e contra-ritmos, das latências e de suas crises, das sobrevivências e de seus sintomas.”⁴³

Desse modo, ele procura estabelecer articulações da arte do presente com o passado e considerá-la na perspectiva do anacronismo, visto que o presente dos acontecimentos atua como suporte para fazer emergirem as sobrevivências e a memória, isto é, as reminiscências. Fazer história é também um ato de anacronismo porque se remonta ao passado através dos pressupostos científicos do presente.

A noção de anacronismo examinada por Huberman também considera a sua virtude dialética, porque ela parece emergir da relação que há entre a imagem e a história. A imagem tem uma história e a sua temporalidade não deve ser reconhecida como elemento da história que ela porta. O tempo não significa necessariamente o passado, mas a memória, porque ela decanta o passado, o humaniza e configura o tempo. A memória é psíquica no seu processo e anacrônica nos seus efeitos de montagem, pois ela conecta o inconsciente.

Huberman busca ainda nos estudos de Carl Einstein (1885-1940) sobre o Cubismo e a arte africana (1915), subsídios para pensar a História

⁴¹ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte/São Paulo: UFMG/ Imprensa Oficial, 2009, p. 28-29.

⁴² BENJAMIN, Walter. Paris, capitale du XIXe. siècle. In : DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps*, op. cit., p 117-118.

⁴³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps*, op. cit., p. 83-95. “A primeira etapa desse caminho será aplicar à história o princípio da montagem. Isto é: erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão. E, mesmo, descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total. Portanto, romper com o naturalismo histórico vulgar. Aprender a construção da história como tal. Na estrutura do comentário. Resíduos da história.” BENJAMIN, Walter, *Passagens*, op. cit., p. 503.

⁴⁴ EINSTEIN, Carl. *Georges Braque*. Bruxelas: La Part D'Oeil, 2003, p. 15-18. Ele escreve esse livro entre 1931-2. Carl Einstein atua como crítico e historiador da arte, alemão no início do século XX, que só mais recentemente é reconhecido na Europa. Seus estudos são introduzidos na França em 1978, por Jean Laude, no catálogo da exposição *Paris-Berlim 1900-1933*, no Centro Cultural Georges Pompidou. Einstein foi discípulo de H. Wölfflin e George Simmel; publica em 1915 um estudo sobre Arte Negra, quando se encontra afastado do meio acadêmico. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps*, op. cit., p. 163-164. Einstein escreve para a revista *Documents – Doctrines, Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie*, criada em 1929, por Georges-Henri Rivière, na época diretor do Museu do Homem. Einstein participa do comitê editorial e Georges Bataille como secretário e redator. Como seu subtítulo indica, é uma revista de caráter pluralista para a qual os surrealistas colaboram e cujas metodologias são muitas vezes experimentais. Ele escreve para outros periódicos alemães importantes, nos anos 20, como, por exemplo, *Propyläen-Kunstgeschichte e Kunsliteratur*; e produz estudos sobre *L'Art du XXe. Siècle* (1926, 1928 e 1931).

⁴⁵ EINSTEIN, Carl. *Georges Braque*, op. cit., p. 14-19. Ele destaca o seu temor em relação aos estudos monográficos pela possibilidade dos mesmos se restringirem ao artista e sua obra, como produto autônomo sem conexões vivas.

⁴⁶ EINSTEIN, Carl. *Georges Braque*, op. cit., p. 32.

⁴⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps*, op. cit., p. 196-200.

⁴⁸ Ver DIDI-HUBERMAN, Georges. O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein. In: ZIELINSKY, Mônica (org.). *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003, p. 27 e 28. Huberman salienta a importância de seu pensamento, visto que hoje, a filosofia analítica anglosaxã tenta criar uma estética normativa.

⁴⁹ EINSTEIN, Carl. *Georges Braque*, op. cit., p. 17 e 18.

da Arte e a sua concepção contra a ordem dos acontecimentos, com vistas a deter com maior profundidade o seu olhar sobre a obra. Ele verifica que as obras de arte não são suficientes para definir uma época e que, muitas vezes, elas se submetem a posições contra as correntes gerais de um momento, como são os casos das vanguardas que buscam modificar “o real, a estrutura do homem e as visões de mundo”. Para ele, a “missão da história da arte reside num estudo das condições que engendram as obras, e não no simples alinhamento histórico e descritivo das imagens”.⁴⁴

Na sua monografia sobre Georges Braque (1934), Einstein critica a historiografia evolucionista e homogeneizadora que não identifica as subversões produzidas pelos artistas, bem como a estética idealista e o método de análise imanente da obra, praticado por Wölfflin, que desconsidera os seus condicionantes externos.⁴⁵

Ele formula uma prática historiográfica baseada no questionamento de conceitos e métodos oriundos do historicismo e do formalismo, aberta a outros campos da ciência, pois tem consciência que o saber específico não possibilita a compreensão da complexidade das imagens artísticas.

É em Paris que ele conhece o Cubismo e percebe a importância da invenção de Picasso e Braque, pelo fato de que a transformação das formas plásticas supõe a mudança de espaço, de visão e das coordenadas do pensamento. Esses artistas não se separam do real, mas criam o real, segundo critérios óticos. Eles instauram uma nova visão de mundo e um ato de ver inédito, que leva Einstein a pensar no sentido revolucionário de arte e pensamento estabelecido por esses artistas.⁴⁶

A criação do novo espaço é considerada pelo estudioso alemão, como a negação do espaço contínuo e estável, e a decomposição do espaço antropocêntrico, que significa a decomposição do saber antropocêntrico e a criação do espaço descontínuo, no qual a colagem representa a destruição da realidade convencional. O Cubismo põe fim também ao sujeito estável e determinado e Einstein verifica que essa experiência visual exige uma nova posição do sujeito, diante da instabilidade e da mobilidade. A arte moderna descentraliza o sujeito.⁴⁷

Einstein acredita que a História da Arte deve ser pensada como conflito e luta de formas contra modalidades de experiências óticas, de espaços inventados e de figurações sempre reconfiguradas. A seu ver, a disciplina requer a interpretação dessas figurações e reconfigurações, exigindo do historiador contrapor pensamentos, sem estabelecer a clausura praticada pelo formalismo. Ele constrói uma História da Arte contra o modelo estético idealista e do juízo de gosto kantiano, visto que a obra não é destinada a agradar a sensibilidade, mas ela é portadora, nessa acepção, de conhecimento. Ele critica, assim, os critérios de beleza, que levam à adoração das obras fazendo delas verdadeiros fetiches.⁴⁸

Einstein, no seu estudo sobre Georges Braque, salienta que o historiador ao julgar a arte pelo critério estético da beleza recusa-se em afrontá-la, pois acaba a isolando do conjunto da história, sem considerar seus procedimentos formais e sua eficácia antropológica. A Estética ignora a imagem, a sua relação com a produção de saber e o uso do pensamento, apoiada na força mítica de uma metafísica da totalidade.⁴⁹

As suas reflexões sobre história da arte são resultantes de pesquisas, fato que o levam a propor o método genealógico, no qual a origem e a novidade se combinam dialeticamente. A origem não é pensada como fonte do

futuro e nem a novidade é pensada como ruptura com o passado. Einstein analisa as esculturas africanas ultrapassando seu caráter etnográfico, religioso e como refém do uso que a arte moderna faz delas. Ele parte da análise do Cubismo, buscando estudar a experiência formal e rearticulando-a com os elementos antropológicos próprios às culturas africanas. “É passando do geral para o particular que a etnografia pode oferecer novos temas de estudo ao historiador da arte”.⁵⁰ Assim, ele acredita que abre caminhos para a pesquisa pontual das artes africanas.

Einstein cria uma nova metodologia, na qual concilia a História da Arte e a Antropologia, sem deixar de produzir a análise formal das obras. Esta análise se processa via Adolf Hildebrand, que afirma a exigência formalista da “visão à distância” da escultura e que Einstein a articula com as condições culturais e religiosas africanas, partindo da noção de espaço do Cubismo.⁵¹

As reflexões teóricas e os métodos formulados pelos intelectuais alemães — Warburg, Benjamin e Einstein — nos permitem verificar que eles se atêm às questões internas e externas às obras recorrem a outros campos do conhecimento e estabelecem uma rica trama de associações e articulações de categorias que possibilitam chegar a respostas diversas daquelas homogeneizadoras do historicismo e do formalismo, baseadas nas noções de evolução e de progresso.⁵²

Os conceitos teóricos e metodologias propostos por Huberman demonstram a complexidade da imagem e colocam em xeque os métodos canônicos presentes, em geral, na disciplina. Ao defender as distintas temporalidades da imagem, ele demonstra que o seu tempo por ser heterogêneo é impuro e que esta nada mais é do que uma montagem de tempos diferentes, formando anacronismos. 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.

Gilles Deleuze⁵³ corrobora com esse pensamento ao afirmar que a “imagem não é presente”, mas um “conjunto de relações de tempos” e que essas relações “não são jamais identificadas pela percepção comum, mas estão na imagem desde a sua criação.”

Logo, o historiador comete um grave erro ao isolar e purificar as imagens e o tempo, ao procurar dar unidade aos fenômenos e se limitar a *euchronia*, para ordenar a narrativa. Ora o objeto da História da Arte não é a unidade do período focalizado, mas a sua dinâmica, o que supõe movimentos em todos os sentidos, tensões, rizomas de determinismos, anacronismos em ato e contradições.⁵⁴

Concluindo com Walter Benjamin,⁵⁵ rememorar não significa apenas evocar o passado, ao contrário, nesse ato há um desejo em transformá-lo de modo a acabar o que ficou inacabado. Por isto, a evocação do passado não se limita à ordenação irreversível, assim como os seus nexos são ditados por afinidades eletivas e estas condicionam a cada presente a construção de sua própria história.



Artigo recebido em julho de 2010. Aprovado em agosto de 2010.

⁵⁰ EINSTEIN, Carl. La sculpture nègre. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. O anacronismo fabrica a história: sobre a inaturalidade de Carl Einstein, *op. cit.*, p. 46.

⁵¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. O anacronismo fabrica a história: sobre a inaturalidade de Carl Einstein, *op. cit.*, p. 43-46.

⁵² Essas questões analisadas por eles estão sendo retomadas, pois se inserem no debate epistemológico que ocorre na História da Arte, em que o estatuto da obra, as intenções, os usos, as funções e os fins estão também em pauta, porém sem esquecer que a arte tem um pensamento visual.

⁵³ DELEUZE, Gilles. Le cerveau, c'est l'écran. In: DIDI-HUBERMAN, George. *L'image brûle*. In: ZIMERMANN, L. *Penser par les images*. Nantes: C. Defaut, 2006, p. 28.

⁵⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ouvrir Vênus*. Paris: Gallimard, 1999, p. 27.

⁵⁵ CATROGA, Fernando. *Memória, história e historiografia*, *op. cit.*, p. 33 e 34.

