

História e imagem artística: por uma abordagem tríplice

Artur Freitas

Introdução

Este artigo é uma proposta metodológica para a interpretação histórica das imagens artísticas. Ao mesmo tempo, entretanto, ele também é *mais e menos* que isso: é mais um convite ao debate do que, por exemplo, um conjunto rigoroso de normas manejáveis – embora não se tenha furtado em alguns momentos a sugerir certos procedimentos de análise. O eixo, aqui, muito simples, consiste em propor que as fontes visuais, e sobretudo as artísticas, sejam vistas em função de três dimensões: a formal, a semântica e a social – e em perceber que essa prosaica constatação pede, no entanto, um olhar ampliado.

A primeira parte situa rapidamente as três dimensões em relação ao conhecimento historiográfico, enfatizando as competências que normalmente se

Nota: Pelas leituras e sugestões, agradeço a Ângela Brandão, Cássio Fernandes, Marcos Napolitano, Marion Brepohl e Rosane Kaminski.
Artur Freitas é doutorando em História (Cultura e Poder) pela Universidade Federal do Paraná e bolsista da Capes.

distribuem ora à história da arte, ora à história *tout court*. A parte seguinte investiga a *dimensão formal* das imagens, com ênfase na distinção entre isolamento ontológico e metodológico. Já a terceira parte, em oposição à anterior, trata da *dimensão social* das imagens, de sua condição de artefato que circula por certas instâncias. E a quarta parte, por fim, reavalia a idéia de imagem como *signo*, abordando sua *dimensão semântica* e buscando entendê-la como parte constitutiva da cultura.

1. O conhecimento histórico e as três dimensões da imagem

Pode atualmente o *conhecimento historiográfico*, fixado ou não na figura epistemológica da *história*, se beneficiar do contato criterioso com essas grandes regiões da experiência humana a que chamamos o *estético* e a *visualidade*? E, por outro lado, quanto à *imagem artística* – essa noção-chave que condensará aqui o estético no visual –, será possível acrescentar-lhe algo, ao seu conhecimento específico, localização e interpretação, quando a expomos à investigação sistemática e à organização narrativa próprias da *operação historiográfica*? Podem, em suma, beneficiar-se mutuamente *história* e *artes visuais*?¹

Temos aqui, de saída, duas dificuldades: uma, que incide em descrever qual é exatamente a *história* que se está aqui a supor, e outra, que consiste em definir a qual noção de *arte*, ou de *objeto de arte* pretendemos que a imagem em questão se refira. Com respeito ao segundo problema, adianto-me ao aceitar por ora o raciocínio de Marcel Mauss (apud Damisch, 1984: 22) quando este conclui que “um objeto de arte é, por definição, um objeto definido como tal por um determinado grupo”.²

Quanto à primeira dificuldade, de ordem historiográfica, noto que ela surge da distinção rigorosa, mas atualmente pouco produtiva, entre história e história da arte. Se sabemos claramente, por exemplo, que é lugar comum afirmar que os historiadores *tout court* “são muitas vezes mal equipados para lidar com o material visual, muitos utilizando as imagens apenas de maneira ilustrativa” (Gaskell, 1992: 237), também sabemos que não é comum ao historiador da arte arriscar-se a fazer a mediação entre seu objeto, a obra de arte, “e tudo o que ela não é: o mundo, a história, a luta de classes, a biografia, a tradição, todo o resto” (Bois, 1997: 248). Aqui, como se vê, e num gesto não tão incomum, a competência restrita mas “bem equipada” do especialista em visualidade é contraposta à amplidão do generalista, o único apto a dar conta da complexidade do “mundo” e “de todo o resto” – ou seja: *cada coisa em seu lugar*: a “arte” ao historiador da arte e a “história” ao historiador. Tal distinção, entretanto, com sua aparente segurança disciplinar, em nada condiz com o período de crises epistemológicas que, como nos diz François Dosse (2001: 39-69), há décadas vem corroendo –

quase digo *positivamente* – os grandes paradigmas explicativos que até então dominavam as ciências humanas em geral e cada disciplina em particular.³

No caso da história da arte, sua carência epistemológica básica se radicaliza no momento em que a especificidade de seu objeto, a arte, a noção de arte, entra em crise. Dos anos 1970 aos 80, tanto a anestesia frente ao poder contra-hegemônico e renovador da *vanguarda* (esse grande “mito modernista”, como dizia Rosalind Krauss, em 1986), quanto a ascensão de uma indústria cultural cada vez mais sedutora em seu processo de *estetização do cotidiano* acabam por estimular os debates acerca do estatuto e da função da arte. O tema hegeliano do “fim da arte”, bem expresso na filosofia da história de Arthur Danto, sugere o tom das dificuldades que por certo alcançariam, como alcançaram, a historiografia da arte. Em 1987 e 1990, respectivamente, Hans Belting e Georges Didi-Huberman traçam o retrato de uma disciplina em mutação, com as obras *O fim da história da arte* e *Em frente à imagem: questões sobre o fim da história da arte*. É de fato: como manter os limites internos da história da arte num contexto em que a produção artística contemporânea ou era “antiarte”, como em sua matriz conceitualista, ou se tornara uma atividade que, visando o consumo, se misturava aos demais domínios da produção cultural?

Sensíveis a essas questões, alguns historiadores da arte abrem suas pesquisas a certas revisões ideológicas, expandindo o espectro de abordagens. Amplia-se ou pretende-se que se amplie a própria noção de arte, tanto no sentido de uma ampliação lateral, que a aproxima da *visualidade*, quanto num sentido vertical, pela revisão de uma operação historiográfica muitas vezes propensa a considerar como “‘fatos artísticos’ somente os que a ideologia dominante lhe oferece como tais através das suas instituições públicas ou privadas” (Damisch, 1984: 20). Em linhas gerais, é essa ampliação que se refere tanto a conhecida antologia *New art history*, editada por Rees e Borzello em 1986, quanto o livro homônimo, de Jonathan Harris, publicado em 2001, no qual o autor sugere uma nova história da arte que trabalhe como “uma história cultural” disposta a compreender a visualidade moderna pela aproximação histórica entre arte, cultura de massas e sociedade. Essa abertura antropológica, aliás, em sua disposição a compreender a história das imagens como uma história de “objetos impuros” e culturalmente complexos, também pode ser vista, à sua maneira, em outro estudo recente de George Didi-Huberman, *A imagem sobrevivente*, de 2002 – este problematizado sob uma perspectiva warburgiana.

Por outro lado, passando agora ao domínio específico da história, é preciso compreender que, nesse meio, somente há poucas décadas vem ocorrendo uma espécie de abertura àqueles objetos de pesquisa que não se expressam sob a forma de documentos textuais. A *imagem*, e por extensão a *imagem artística*, ganha estatuto documental a partir dos anos 1960, e começa a dar alguns bons frutos,

creio eu, já na década de 1980, com certas pesquisas de Michel Vovelle, Georges Duby e, sobretudo, Carlo Ginzburg.⁴

Merece destaque, já em 1981, a obra *Indagações sobre Piero*, onde Ginzburg (1989a), mesmo assumindo “a falta da devida competência” para referir-se aos aspectos formais da obra de Piero della Francesca, consegue, ainda assim, a partir de uma análise clientelística e iconográfica, uma interpretação e mesmo uma cronologia diferente das propostas pela história da arte tradicional. Não há como negar, entretanto, que essa “falta de competência formal” mencionada por Ginzburg é tanto um saudável e honesto *mea culpa* quanto uma maneira bastante educada de devolver o *formal*, aqui entendido como a infiltração do *estético* no *visual*, ao *métier* exclusivo da história da arte.

Bem próxima disso está a dicotomia entre história e história da arte sugerida por Roger Chartier no verbete “Imagens” do *Dicionário das Ciências Históricas*. Segundo Chartier, enquanto o historiador da arte privilegia apenas a invenção formal de uma história erudita das grandes obras de arte, o historiador cultural, por sua vez, ao permitir-se interpretar aquelas imagens artísticas repetitivas e não-inovadoras, acaba por contribuir, entre outras coisas, à compreensão das mentalidades coletivas. Bom exemplo é *Imagens e imaginário na história*, obra de fôlego de Michel Vovelle publicada em 1987, onde o historiador acompanha as alterações nas “mentalidades” com base na variação iconográfica, por exemplo, das imagens da Revolução Francesa, ou dos altares dedicados às almas do purgatório entre os séculos XV e XX.

Entretanto, quando Vovelle, a certa altura, nos conta que trabalhou em sua pesquisa com “a cômoda escolha de seguir apenas uma série temática”, há algo em sua declaração que me interessa e, confesso, me agrada: se a “série temática” foi, de fato, como ele diz, metodologicamente “escolhida”, é porque existe alguma outra série, no mínimo uma, que também poderia sê-lo. Mas, se não há dúvidas de que o “tema” é uma dimensão primordial das representações visuais – e isso já a iconografia de Emile Mâle, um historiador da arte inclusive elogiado por Vovelle, nos ensinara com sobras –, então a qual outra “série” estaria o historiador francês elipticamente se referindo? Por certo à mesma que Ginzburg (1989b: 17), sem qualquer elipse, obliterou em seu estudo sobre Piero: a série, como ele mesmo diz, dos “aspectos propriamente formais” da imagem artística.

Note-se, a essa altura, que o aspecto formal aqui mencionado é justamente aquilo que, ao menos no campo do discurso, alicerça ou no mínimo justifica a história da arte como disciplina, mesmo a considerada não-formalista. A experiência estética, pelo menos desde Kant, é uma experiência *formal*, e pensadores formalistas como Hildebrand ou Konrad Fiedler, este último kantiano em princípio, teriam um peso decisivo na formação de estudiosos como um Wölfflin ou um Alois Riegl, ou mesmo, já uma geração depois, de um Henri Focillon –

eruditos fundadores de toda uma problemática plástico-visual que ainda hoje sustenta as tramas metodológicas mais densas da história da arte.

Assim, como se vê, há, de um lado, na análise da imagem artística, uma perspectiva *formal* – cuja negligência é, na opinião do próprio Ginzburg, “uma limitação grave”, e cuja competência abrange a esteticidade do visual –, assim como há, de outro lado, a possibilidade de uma abordagem temática – e, como se dirá, não só temática, mas sobretudo *semântica* –, cuja análise supõe, como em Vovelle, a interconexão com as demais representações culturais de um certo período. Resta, todavia, um terceiro termo – já previsto na noção de “clientela” de Ginzburg – a que chamaremos *social* e que implica, como perspectiva metodológica, o retraçado da história material da imagem, a releitura de suas condições de produção e a genealogia de suas recepções: é a história, enfim, de sua circulação institucional, bem como da cadeia de informações e valores eventualmente gerados a partir da imagem. Esse domínio, forte na história, e sofisticado nas abordagens históricas da sociologia, possui uma trajetória delicada na história da arte, e que chega mesmo a ser conflituosa em certos setores da crítica formalista. Nada que desabone, no entanto, o fato incontestável de que a imagem, como qualquer artefato, é também uma “coisa”, ou seja – e para usar as palavras de Ulpiano de Meneses (2003: 29) – uma “parte viva de nossa realidade social”.

Dito isso, proponho agora, nas próximas páginas, um *sinético* e (por isso mesmo) *provisório* itinerário de sugestões e questionamentos.

2. Formalismo e isolamento metodológico

Nas décadas de 1950 e 1960, Roland Barthes leva adiante o projeto saussureano de uma “semiologia geral”, pondo ao centro da “estrutura”, como modelo das relações possíveis, a linguagem *verbal*. Na contrapartida, e simultaneamente, o sociólogo francês Pierre Francastel denuncia o centralismo do “modelo filológico” de Barthes – “neoplatônico”, em última análise –, e contra-argumenta afirmando que nenhuma das formas de um complexo cultural pode ser reduzida às demais, sendo cada qual dotada de uma região cognitiva específica. Para Francastel, portanto, o mundo visual não só possui sua lógica própria, como ainda funda um modelo particular de atividade produtiva. Em outras palavras, “existe um pensamento plástico – ou figurativo – como existe um pensamento verbal ou um pensamento matemático” (Francastel, 1973: 69).

Próxima a essa leitura, embora aceitando por outras vias a idéia das especificidades das linguagens na diversidade, a semioticista Lúcia Santaella (2001: 20-21) propõe, em ensaio recente, que todos os processos sógnicos humanos – considerada a sua complexidade – sejam interpretados como processos de combinação baseados em somente três matrizes lógicas: a verbal, a sonora e a visual.

A linguagem visual, então, como em Francastel, ganha aqui certa autonomia, e é ao fazê-lo, ainda segundo Santaella (2001: 201-6), que ela passa a ser regulada pelo eixo determinante da *forma* – e aqui chegamos ao ponto.

A essa altura é preciso notar que a noção de “forma”, conforme a entendendo, possui pelo menos três definições básicas – entrelaçadas, mas ainda distintas. Na sua definição mais ampla, kantiana mesmo, forma é *forma perceptiva*, e equivale a uma certa experiência do sujeito frente ao mundo, cuja atividade sobre o mesmo é estritamente estética e, portanto, desvinculada na teoria de qualquer conceituação ou interesse prático imediato. A segunda acepção, de *forma lógica*, corresponde à recepção, organização e projeção de certas totalidades estruturadas. É uma forma, de certo modo, *teórica*, na medida em que procura organizar geometricamente a espacialidade de um dado objeto. Por último, mas sem dúvida fundamental à idéia de *imagem artística*, há a forma como “matéria formada” (Pareyson, 1997: 57), isto é, a configuração, construção ou elaboração material de uma certa visualidade. Nesse sentido, forma é o resultado de uma intenção produtiva, de uma prática “plástica”, ou seja, de uma atividade somática que transforma a matéria com vistas à espacialidade visual-tátil.⁵

Nas duas primeiras noções, a história de produção do objeto visual não aparece. A primeira delas é puramente especulativa e categorial, sendo útil à reflexão filosófica estrita. A segunda é estrutural e semiótica, o que a torna um momento indispensável no processo de olhar-pensar-descrever o mundo visual. E a terceira, impensável sem a segunda, é a única que, ao entender a “forma” como o *vestígio* de uma atividade, é capaz de restituir à imagem sua própria temporalidade.

Toda essa diversidade, claro, tem na historiografia da arte, desde fins do século XIX e começo do XX, uma sofisticada plataforma de discussões. É da forma como “forma lógica”, por exemplo, que a “pura visualidade” de Wölfflin se aproxima sem rodeios – ao menos se tivermos em conta os famosos cinco pares conceituais propostos por ele em sua obra mais difundida, *Conceitos fundamentais da história da arte*, de 1915. Por outro lado, duas décadas antes, é ao conceito de forma como “matéria formada” que se refere a rica mas problemática noção de *Kunstwollen* (“vontade de arte”), proposta por Alois Riegl, maior nome da Escola de Viena. Segundo essa noção, a diversidade histórica das “séries formais” deriva de um certo modelo de intenções, de uma *Weltanschauung* – uma “visão de mundo” –, mas de uma visão de mundo *artística*, que em última instância apenas sugere que o plano das formas visuais deva mais a si mesmo que às condições técnicas ou à imitação da natureza.⁶

Nessa linha, é também da acepção de “matéria estruturada” que mais se aproxima a noção de forma do clássico *Vida das formas*, escrito em 1934 pelo historiador da arte francês Henri Focillon. Esse ensaio, misto de respeito ao trabalho do artista, olho apurado e *insights* brilhantes, é leitura imprescindível

aos que se dedicam ao estudo da imagem plástica. Ele revela, contudo, como já notara Didi-Huberman (1998: 211), um “vitalismo meio caduco”, que se evidencia na aceitação axiomática de que as formas possuem vida própria, interna, e que como tal evoluem através do tempo de maneira orgânica e independente (Focillon, 1983: 27). Não há dúvidas, claro, e trata-se de um jogo de palavras, que *num certo sentido* as formas obedecem sim a regras “internas”, exatamente na medida em que (trans)formam “internamente”, e apenas desse modo, aquilo que lhes vem “externamente”, pelas mãos, olhos e mente do artista. Entretanto, o erro, bem compreensível, consiste em considerar que as séries formais corram *paralelamente* ao “pano de fundo da história” (Focillon, 1983: 27), quando na realidade são justamente as tais “séries formais”, artísticas, acrescidas às demais “séries” que pudermos narrar – econômicas, religiosas, políticas, tecnológicas etc. – que constroem aquele grande conjunto móvel de dados socioculturais a que chamamos, muito simplesmente, de “história”.

Existe, é claro, uma forte tradição de pensamento disposta a negar às formas artísticas sua participação na “história”: de Vasari à modernidade, e isso é um fato, há toda “uma corrente de idéias que quer isolar a arte dos outros aspectos da vida” (Zerner, 1976: 145). Tal corrente, aliás, forte como vimos em alguns setores da historiografia da arte, chegou mesmo a ser o *Leitmotiv* de uma conhecida tradição crítica modernista, que tem em Clement Greenberg sua figura paradigmática. A essa abordagem, tendente a separar a obra de arte de todos os demais aspectos da vida humana, Henri Zerner (1976: 156) denominou *isolamento ontológico* – e é na exata contrapartida *dessa* concepção que muitas vezes se tem buscado a reconstrução histórica dos diálogos da imagem de arte com os seus “dados contextuais”. Cabe aqui, contudo, um esclarecimento.

É claro que quando Ulpiano de Meneses (2003: 14) fala da “busca equivocada e estéril de *correlações* entre uma esfera artística e outra, social (reflexo, causalidade linear ou multilinear, homologias, co-variação etc.)”, ele tem razão em nos lembrar que falar em *correlações* “já induz sempre, em escala variada, a excluir a arte do social e, portanto, do histórico”. Acabo de dizer que qualquer objeto inserível numa série, aí incluída a arte e suas imagens, não só constrói a nossa noção de história como *consiste na própria história*. Não há separações, concordo com Ulpiano – e se não há separações, não há, claro, o que correlacionar. Mas isso num plano “ontológico”. Creio, contudo, que em outro nível, o metodológico, as *relações* ainda sejam necessárias. É aí que o isolamento ontológico se torna um problema *de método*. E é aí que Henri Zerner (1976: 156), se não dá o antídoto, ao menos passa a receita: à alternativa precária do “isolamento ontológico” ele sugere o *isolamento metodológico* – noção que será, aqui, fundamental. “Isolar metodologicamente” a imagem artística, no meu entender, é uma etapa

necessária ao processo de investigação histórica, pois é o momento em que percebemos que “*tudo* aquilo que vemos”, *na imagem*, é importante e específico (Argan, 1999: 17) – é o momento em que, de fato, *vemos* a imagem como um acontecimento *da visão*: com sua dimensionalidade, sua materialidade e sua visualidade. Essa etapa, por sua vez, é a somatória de dois outros procedimentos que trafegam numa mesma direção. Em primeira instância, há a compreensão da forma como *forma lógica*, ou seja, um isolamento que busca tanto ordenar a estrutura visual quanto sistematizar e descrever as semelhanças, diferenças e relações espaciais das imagens. O segundo procedimento, derivado do primeiro, ao compreender a forma como “matéria formada”, como vestígio *plástico* de uma atividade produtiva e inventiva, busca inserir as aquisições estruturais e, portanto, espaciais da forma lógica numa cadeia de eventos sucessivos e transformadores – ou seja, temporais. Cada detalhe visual-tátil da imagem artística possui, por assim dizer, uma história produtiva, e é isso que a *forma plástica* supõe. Assim, composto desses dois expedientes, o isolamento metodológico é também, e sobretudo, uma estratégia que, ao fazer sua especialidade das pesquisas formalistas, permite relacionar a dimensão formal de uma imagem (inalienável à mesma) tanto com a série da qual faz parte – a história dos estilos – quanto com as demais dimensões com as quais compõe uma totalidade *apenas metodologicamente divisível*.

E não há aí qualquer novidade. Já em 1923, o formalismo russo proposto por Tynianov trazia à luz a diferença crucial entre isolamento metodológico e ontológico – ou entre “especificidade” e “tautologia”, como prefere Didi-Huberman (1998: 219) – e propunha isolar temporariamente o objeto de arte, captando com mais nitidez os seus princípios estruturais, para só depois devolvê-lo a si mesmo, à vida e à história.⁷

Em suma, é preciso entender que se a imagem artística não está, de forma alguma, isolada de algo como um contexto histórico, até porque é dele parte constitutiva, por outro lado ela *deve*, num primeiro momento, *ser metodologicamente isolada dele*, pois só assim o conhecimento historiográfico se torna capaz de formar, *junto à imagem artística*, um vocabulário apto a reduzir minimamente o fosso – em última análise intransponível – que separa o discurso visual do verbal.

Compreender, entretanto, que a imagem artística é, antes de tudo, o saldo visual-plástico de uma operação intencional de ordem produtiva e intelectual é compreender que ela possui uma região *específica*, ao menos uma, composta de arranjos de linhas, volumes, cores, luzes e texturas, e que essa região – como sabemos, *formal* – se não resume a totalidade da imagem, tampouco se oferece como “efeito” de qualquer outra idéia ou fenômeno.

3. Teorias “externalistas” e a imagem como coisa

Em meados dos anos 1980, o filósofo e crítico de arte Richard Wollheim (2002: 13-17) divide em *duas* as principais vertentes de análise da imagem artística. A primeira, “internalista”, é a que no extremo confere à forma artística uma autonomia absoluta, objetivamente visual, e coincide, como foi dito, com o uso “ontológico” do formalismo; já a segunda, bastante criticada por Wollheim, é a “externalista”, e equivale no limite àquelas abordagens de inspiração sociológica que tendem a interpretar as imagens de arte como simples efeitos de condições sociais diversas. Na contrapartida de ambas, a proposta de Wollheim (2002: 17) – uma outra espécie de “internalismo”, segundo ele – consiste em compreender a imagem de arte em relação à “bagagem cognitiva” do observador e do artista, ou seja: em ver a imagem como *signo*, e não como pura forma ou simples fato social. Quanto à imagem como signo, concordo em absoluto, e essa é uma ampliação a que voltarei já no final desse tópico. Confesso, entretanto, em acréscimo a essa história dos *sentidos*, que ainda não entendi bem como uma boa história “externalista”, quer dizer, uma história da circulação das imagens – de seus *valores*, de seus *efeitos* – poderia simplesmente atrapalhar e não complementar a nossa compreensão histórica da visualidade.

É evidente, contudo, que a relação da arte com o pensamento social – e o sociológico em especial – possui uma história bastante conturbada. Isso se explica, em certa medida, quando entendemos que a imagem artística, *como fato social*, se indiferencia justamente nos traços que a definem, o *visual* e o *estético* – o que abre espaço, claro, a desvios interpretativos de toda sorte. Tais “desvios”, muitos e variados conforme os detratores, foram, no entanto, acusados basicamente em duas frentes – o “marxismo” e a “teoria institucional” –, e sob uma denúncia comum: o *determinismo*. Vejamos.

Da Escola de Frankfurt, nos anos 1920 e 1930, aos resultados mais recentes dos Estudos Culturais, é bastante conhecida a contribuição do pensamento crítico marxista ao estudo das artes em geral. No domínio historiográfico, contudo, e sobretudo no âmbito das visualidades, os resultados são menos conhecidos, e surgem apenas no segundo pós-guerra, quando o contexto da Guerra Fria, ao aproximar o marxismo da história da arte, vê surgir a chamada “história social da arte” proposta por três refugiados da Europa central na Inglaterra: Francis Klingender, Frederick Antal e Arnold Hauser. Em 1947, por exemplo, Klingender escreve *Arte e revolução industrial*, uma das melhores contribuições marxistas ao estudo histórico das imagens, um ano antes de Antal publicar o seu *A pintura florentina e seu background cultural*. Infelizmente, porém, quando o assunto é história marxista da arte, as duas obras mais lembradas são outras: a monumental *História social da arte e da literatura*, de Arnold Hauser, com suas

mais de mil páginas publicadas em 1953, e a *História da arte e movimentos sociais*, de Nicos Hadjinicolau, publicada vinte anos depois, em 1973 – duas obras onde o discurso anônimo da ideologia de classes se sobrepõe à diversidade das séries artísticas, determinando sua evolução e negligenciando suas contradições específicas.

Diante disso, era preciso compreender que as sutis ligações entre a infra e a superestrutura dependiam menos de generalíssimas transposições teóricas do que da análise efetiva das diversas instâncias mediadoras da arte. Tal conclusão, já apontada desde fins dos anos 1940 pelo sociólogo francês Pierre Francastel (1973: 25), só teria resultados concretos a partir dos anos 1960, com algumas sólidas investigações empíricas desenvolvidas pela sociologia. É assim que as *instituições* culturais – agora entendidas como espaços de circulação pública dos valores, obras e agentes da arte – tornam-se o tema central de pesquisas como *O mercado de arte na França*, de Raymond Moulin, e *Sociodinâmica das culturas*, de Abraham Moles, ambas de 1967, sem contar o clássico *O amor pela arte*, de 1969, em que Pierre Bourdieu analisa a inserção social dos museus na Europa.⁸

Assim, e percebido agora de modo “institucional”, o complexo *meio de arte*, sobretudo da arte moderna, começa a ganhar, na iminência dos anos 1970, uma certa coerência conceitual – uma feição de totalidade. Em Bourdieu, ele é um “campo social”, em Moles, um “circuito de difusão cultural”; mas é sobretudo em *Uma análise institucional da arte e da estética*, de George Dickie, que o meio de arte, agora entendido como “mundo da arte” – *artworld* – ganha seu desenvolvimento teórico mais conhecido.⁹ Desse modo, quando Wollheim ataca as abordagens “externalistas”, como ele diz, é toda a variedade da teoria institucional surgida nos anos 1970 que ele denuncia – de George Dickie a Arthur Danto, passando por Howard Becker e Brian O’Doherty.

E, num certo sentido, claro, a apreensão de Wollheim é compreensível, pois a teoria institucional, no extremo, tem a mesma limitação de certa historiografia marxista da arte: a desconsideração da imagem de arte como um fato visual e, portanto, a respectiva corrupção de toda a sua autonomia discursiva, mesmo que relativa. Assim, vistas como fato social, as especificidades *visuais* e *estéticas* das imagens artísticas tornam-se planificadas e não-constitutivas dessa nova dimensão – sendo, *no limite*, apenas exemplos secundários da ideologia, dos modos de produção ou mesmo das disputas e arbitrariedades dos agentes culturais do mundo da arte.

Devo dizer, entretanto, que não compartilho no todo desse tom apocalíptico. Compreendo que para inserir a imagem num sistema dinâmico de relações sociais é preciso tratá-la como uma “coisa” indiferenciada que simplesmente se compra, se vende, se troca, se aloca, um “acontecimento” cujas particularidades semióticas são por definição negligenciadas. Mas prefiro

entender esse modo de análise somente como um *momento* metodológico, uma *etapa* necessária de pesquisa na qual a imagem, agora em *suspensão semiótica*, é descrita como um artefato que, entre as balizas temporais do tempo de sua produção e o tempo presente, demarcou uma trajetória material e simbólica efetiva. É a essa guinada interpretativa, por exemplo, que se refere Ivan Gaskell (2000) quando propõe, num estudo recente, que se veja uma pintura de Vermeer como um objeto *tridimensional* que circula em certos lugares e se relaciona com outros objetos e pessoas. A imagem, agora entendida como uma *prática social*, se constrói curiosamente na precisa continuação da historicidade da forma plástica. Ou seja: se a abordagem *formal* tem como teto a compreensão estritamente material de um objeto que foi, de algum modo, *construído no tempo*, é a abordagem *social* que prolonga esse teto ao descrever os caminhos que esse objeto percorreu até o presente.

Desse modo, descrever uma imagem como *coisa* é vê-la como um artefato que, sendo resultado de um trabalho, circulou entre certas instâncias e instituições (galerias, museus, coleções, exposições públicas ou privadas, acervos etc.), passou por certas mãos (marchands, curadores, críticos, colecionadores etc.), construiu um circuito de relações com outras “coisas” (relações de troca, de reprodutibilidade, relações com outras obras visuais e/ou textuais etc.) e eventualmente engendrou certos valores.

Por essa via, portanto, a história das imagens artísticas é tanto uma narrativa dos caminhos e das repercussões das imagens quanto, como queria Argan (1994: 14), “uma história de juízos de valor”. Temos bons exemplos disso em obras como *Redescobertas em arte* e *Gosto na Antiguidade*, escritas entre 1976 e 1981 por Francis Haskell, maior expoente de uma típica história dos juízos de valor, a chamada “história do gosto”, onde o autor inglês se ocupa precisamente da “vida” das obras de arte – sua circulação e seus efeitos sociais. Propostas como essa, aliás, foram também levantadas tanto pela Nova História da Arte, em meados dos anos 1980, quanto, mais recentemente, por *Arte e agência*, obra póstuma de Alfred Gell.

Assim sendo, e num sentido positivo, advogo que as tais abordagens “externalistas” podem sim cumprir um papel metodológico relevante. São elas, por exemplo, que nos ensinam que as séries formais, sem dúvida imprescindíveis, não resumem, contudo, *toda* a vida fenomênica das imagens artísticas. São elas, igualmente, que, ao nos informar sobre o *lugar* dos discursos, mesmo os visuais, nos remetem assim à genealogia dos espaços materiais e simbólicos que envolvem a produção e a recepção da “fala” dos artistas. E são ainda essas abordagens – digamos agora – *sociais*, que nos permitem compreender em certo nível as eventuais funções *da imagem*, ao descrevê-la justamente como uma *operação* que atua num certo sentido, cumprindo certos papéis.

Logo, ao desconsiderar provisoriamente a imagem como representação ou pura forma, esse momento metodológico a que chamo *social* é tanto o entendimento da imagem como um artefato socialmente performático (Meneses, 2003: 29-30) – o instante em que se entende a “arte como uma forma de ação”, como dizia Francastel (1973: 58) – quanto a recusa (pela provisoriedade metodológica) de todo comentário determinista, seja ele de ordem institucional (consagração, prestígio, mídia, crítica), ideológica ou socioeconômica (valor venal, ascensão social, necessidades materiais).

A dimensão social da imagem artística é, assim, um aspecto inalienável do fenômeno visual – e não só dele –, e a análise que lhe corresponde trabalha com perguntas não sobre a natureza da imagem, mas sobre, como vimos, sua condição de coisa: “onde anda?”, “porque anda por onde anda?”, “que série de efeitos provoca?” e, por fim, “como funciona?”. Entretanto, essa suspensão semiótica a que me referi não é um fim em si mesmo – e aqui encontramos seu limite. A compreensão do *funcionamento* de uma imagem artística depende não somente do relato de sua circulação e dos seus efeitos, como aqui se propõe, mas sobretudo de uma integração dialética entre essa rede de acontecimentos sociais e as propriedades basicamente visuais de cada imagem; depende, como adiantei no início, e retornando a Wollheim, que se entenda a imagem visual como um *signo* – uma *função signica* –, ou seja, como um circuito de relações entre uma forma e um conteúdo cultural. E aqui já é preciso repensar a imagem.

4. Do semântico ao cultural

Como ocorre a cada uma das dimensões já mencionadas, a dimensão semântica – que diz respeito aos “conteúdos” – está em estreita relação com as demais. É fácil compreender por aí que o *conteúdo* de uma imagem visual depende tanto do *contexto* de apresentação da imagem – uma bienal internacional, um culto, um livro didático – quanto de sua *visualidade específica* – sua forma. A dimensão semântica, no entanto, não nasce da *soma* desses dois eixos, mas da sua *interpretação*, quer dizer, nasce dos *significados* atribuídos pelo sistema de referências e valores de um *observador concreto* – nasce, enfim, da construção *subjéctiva* de um *conteúdo*. Desse modo, quando um conteúdo é atribuído por um intérprete a uma forma visual contextualizada, a imagem deixa de ser entendida como pura forma ou fato social, e passa a *funcionar* como uma relação de atribuição, ou seja, como um *signo*.

Não há dúvida, é claro, de que todo processo de interpretação depende de uma gama imensa de fatores. O *contexto* e a *forma*, por exemplo, são alguns deles. Já no plano subjéctivo, a lista de fatores é ainda maior, e vai das capacidades físicas e perceptivas inatas aos aspectos inclusive patológicos da psique individual,

passando por inúmeras contingências, como o cansaço e o interesse. Desses últimos aspectos – os subjetivos e variáveis – muitos não são somente individuais, mas sobretudo culturais, na medida em que dependem da *aquisição* de certos conhecimentos, vivências e hábitos coletivos. Assim, e lembrando Wollheim, quando “lemos” o mundo, o lemos conforme nossa “bagagem cognitiva”, ou seja, conforme uma “bagagem de modelos, categorias, hábitos de dedução e analogia” (Baxandall, 1991: 37) que adquirimos pela nossa própria experiência social de mundo – uma bagagem, diga-se de passagem, que se altera a cada nova experiência.

No domínio da visualidade, esse complexo equipamento cognitivo se manifesta através de *esquemas* que, segundo Gombrich, correspondem a certos modelos visuais típicos e adquiridos que projetamos em nossas percepções óticas para testar sua validade. Nesse sentido, aliás, e ainda segundo Gombrich (1995: 123-84), também o artista, o produtor de imagens, age de maneira semelhante, ao trabalhar segundo um processo contínuo de “esquema-e-correção”. E é sobretudo através do estudo das variações desses “esquemas” que o conhecimento historiográfico se tem aproximado da dimensão semântica das imagens de arte, na medida em que percebe que os significados das imagens podem corresponder a certos padrões culturais mais amplos – numa tradição de viés antropológico que remonta a Aby Warburg (ou mesmo a Jacob Burckhardt) e chega com fôlego renovado aos dias de hoje.¹⁰

Evidentemente, essa, digamos, *história cultural das imagens* não implica uma tradição historiográfica homogênea. Ainda assim, no entanto, vejo nela três grandes linhas de ação. Uma, a mais evidente, que busca associar os tais *esquemas* à história específica de cada domínio das artes visuais, como a série das artes plásticas, da fotografia ou do design gráfico, por exemplo. Outra, que interpreta os *esquemas* em função da *iconosfera* (Gaskell, 2000), ou seja, de toda a visualidade socialmente disponível num dado momento. E, por fim, a vertente que relaciona os *esquemas* às áreas não-somente-visuais da cultura, que podem ir das atividades mais corriqueiras “como pregar, dançar e medir barris”, de acordo com a noção de “olho da época” (*period eye*) de Baxandall (1991), às grandes tradições de pensamento, como a astrologia, em Warburg, ou a filosofia escolástica, em Panofsky.

A essa altura, entretanto, já é preciso compreender que o processo de interpretação cultural das imagens não varia apenas de acordo com o enfoque dado ou o “setor cultural” considerado, mas, igualmente, varia conforme a estrutura semiótica *da própria imagem*. Assim, os eventuais *conteúdos*, por exemplo, de uma escultura de Michelangelo serão muito diferentes dos de um quadro de Mondrian não apenas porque os *esquemas* em jogo – dos artistas, dos observadores, de toda uma sociedade – são fundamentalmente outros, mas

também porque esses objetos visuais são *signos* diferentes com *formas* diferentes. Para resumir, direi que essa diferença nasce da distinção teórica de alguns aspectos que, juntos, compõem o todo da dimensão semântica: os significados formais, os temáticos e os simbólicos.

Embora pareça contraditório, há sim, e não só nas imagens, um *significado formal*, e ele surge, a rigor, quando descrevemos uma imagem como “lisa”, “escura” ou “granulada” – uma vez que esse simples “vocabulário de formas” encobre um processo incrivelmente complexo de interpretação, de atribuição de sentido, de *conteúdo*. Há ainda o aspecto *temático* da dimensão semântica, aspecto esse que aparece sobretudo naquelas imagens que, de algum modo, representam objetos reconhecíveis, como ocorre com a fotografia e a pintura figurativas.¹¹ Os *significados temáticos* podem compreender os seguintes domínios: o do *tema-objeto*, onde cada significado, como “cavalo”, “cadeira” ou “mulher”, pode ser localizado *exatamente* em certa parte da forma visual; o do *tema-conceito*, onde os significados de *ação* (“homem cavalgando”) ou de *idéia* (“tristeza”) possuem localização *inexata* na forma vista; e, finalmente, o do *tema iconográfico*, onde os significados se referem a uma certa tradição literária – escrita ou oral –, como a dos temas bíblicos, mitológicos ou históricos. Por último, temos os *significados simbólicos*, que, em linhas gerais, correspondem às interpretações de ordem tanto antropológica, como se apontou há pouco naquelas três grandes linhas de ação da “história cultural das imagens”, quanto sociológica, se voltarmos à dimensão social.

Todas essas tipologias, evidentemente esquemáticas em seu conjunto, têm no entanto a virtude, se não de neutralizar, ao menos de localizar alguns dos equívocos metodológicos mais comuns. O primeiro deles, já bastante conhecido, ocorre quando usamos uma imagem para ilustrar um argumento que se formou em detrimento da própria imagem – ocorre na medida em que temos a visualidade como “mera confirmação muda de conhecimento produzido a partir de outras fontes” (Meneses, 2003: 21). Isso se dá, por exemplo, quando analisamos os significados de uma pintura *apenas* com base nas intenções do artista, no discurso do crítico ou no seu valor de mercado, ou ainda quando interpretamos (numa espécie de iconografia ingênua) uma fotografia *unicamente* pela capacidade que ela parece ter de “revelar” flagrantes da história social. Conforme o denomino, esse é o problema da *interpretação circular das imagens*, ou ainda, do uso da imagem como *ilustração* (confirmação tautológica de uma *legenda*) – uma questão aliás já descrita com clareza por Ginzburg (1989a). A esse impasse, a única alternativa que conheço já foi aqui sugerida: o *isolamento metodológico* da imagem – algo semelhante ao que propõe Rodrigo Naves (1992: xx, grifos meus) quando reitera, a partir de Argan, a necessidade de “que as análises partam *dos trabalhos de arte* e observem *neles* a especificidade dos nexos propostos”.

Resta ainda, contudo, um último problema de método, muito mais amplo e difícil que o primeiro, e que cabe aqui apenas mencionar. Como se disse há pouco, os conteúdos de uma imagem correspondem a certos esquemas que, de algum modo, estão relacionados a determinados “setores culturais”. E isso, creio eu, pouco se contesta, dada a natureza em grande parte *convencional* da visualidade. Ocorre, porém, que essa evidente conexão entre *imagens* e *culturas* não explicita a *própria qualidade dessa relação*, quer dizer, o *modo* como uma imagem específica se inscreve numa trama cultural. Nesse sentido, quando Gombrich (1994: 25-31) condena em 1967 uma certa concepção hegeliana de “cultura”, é uma compreensão determinista mas muito difundida das *relações culturais* que ele denuncia – uma concepção que entende cada setor da vida coletiva (a religião, as artes, a ciência, a política) como a “expressão” de um *Zeitgeist*, o “espírito do tempo”, espécie de princípio diretor de toda a “espiritualidade” de uma época.¹²

Entretanto, ao demonstrar que a idéia de homogeneidade ou de totalidade cultural é falaciosa, Gombrich nos devolve um outro e inquietante problema: se as artes visuais não são, a rigor, nem “sintoma” nem “reflexo” de um eixo cultural qualquer – ou seja, se não se pode deduzir as propriedades formais de uma imagem artística a partir da história das idéias, como em Panofsky, ou da ideologia, como em Hauser –, então como entender o funcionamento dos vínculos culturais?

Como proposta provisória, compreendo um “padrão cultural” apenas como um termo operacional, uma noção ampla que, como em Geertz, corresponde a tudo o que sabemos sobre as dimensões simbólicas de um grupo determinado – mas uma noção que se modifica com mais ou menos intensidade a *cada novo significado* a que temos acesso. Dessa forma, uma imagem, para ficar no nosso caso, não será nunca compreendida como “sintoma” de uma concepção estática e determinante de “cultura”, mas será vista, isso sim, como *constitutiva da própria cultura*, na medida em que, pela irradiação de novos significados e pela relação com toda a teia semântica já conhecida, a nova visualidade passa a forçar a reconstrução da própria teia, ou melhor, da idéia que temos dela – e aqui chegamos aos limites deste texto.

Conclusões

Algo que acabo de dizer remonta à idéia central deste artigo: a de que o conhecimento histórico e o conhecimento artístico não somente podem beneficiar-se mutuamente, como são mutuamente interdependentes. Concordo com Baxandall (1991: 224) quando ele diz que não é apenas o ambiente sociocultural que pode aguçar nossa experiência de uma imagem artística, mas,

revertendo a equação, que as próprias formas e os estilos visuais também “podem apurar a percepção que temos da sociedade”. Assim, quando proponho que a imagem possua *três* dimensões históricas de análise, é justamente a *essa* ampliação que me refiro. É claro que sob certo aspecto cada dimensão possui um sentido próprio. Mas, como fechar os olhos diante da complexidade e mesmo da “impureza” das imagens na contemporaneidade? E, por extensão, como simplesmente interditar o fluxo entre dimensões visuais que são evidentemente dinâmicas, contaminadas, *históricas*?

É nesse sentido, portanto, que gostaria que se vissem as perguntas e as idéias deste texto como literalmente *propositivas*, como focos dispersos que pedem continuidades, desdobramentos, testes empíricos e revisões taxonômicas permanentes: como um convite ao debate.

Finalizo, enfim, com uma ressalva: mesmo partindo da dimensão *tríplice* da imagem de arte, este artigo não almejou em momento algum propor o privilégio de qualquer uma das dimensões, como tampouco pretendeu sugerir que cada pesquisador deixe de privilegiar a dimensão que mais se adapte ao seu problema de pesquisa, ao seu objeto de análise ou à sua formação especializada. A intenção aqui foi bem mais modesta: propor alguns fundamentos básicos ao uso da imagem artística como objeto histórico; enfraquecer a idéia de que uma das dimensões pode eliminar, supor ou determinar as demais; e reforçar a premissa de que cada dimensão “valha apenas como componente dialético de um sistema de relações” (Argan, 1992: 70). O resto fica em aberto.

Notas

1. Por “imagem artística” entendo todo artefato material visual feito para funcionar esteticamente. Para uma discussão sobre o estatuto da “imagem”, aí incluída a tipologia mais ampla de Mitchell, cf. Santaella (1998); sobre o problema lógico e ontológico da “obra de arte”, cf. Genette (2001); e, por fim, a respeito da “função estética” frente às demais funções, cf. Mukarovsky (1988).

2. O verbete “Arte” da *Enciclopédia Einaudi*, escrito por Hubert Damisch, é a melhor problematização da definição histórica de *arte* e de *objeto de arte* que tive a oportunidade de ler (Damisch, 1984).

Nele, contudo, Damisch prefere antes caracterizar o conjunto de atividades que cada grupo na história associou em seu léxico à palavra “arte” (ou a algo similar, na falta desta), do que partir de uma concepção moderna – quero dizer *nossa* – de “arte”, para então perguntar a cada grupo quais as atividades que mais se lhe aproximam.

3. Michael Baxandall, em *O olhar renascente*, de 1972, é um dos primeiros a acusar a fragilidade dos limites que ainda hoje se impõem como barreiras entre a história e a história da arte (Baxandall, 1991).

4. Antes dos anos 1980, à exceção de algumas poucas aproximações com a iconografia, as melhores contribuições vindas da história são de ordem metodológica, como as “Notas sobre um problema de método”, escritas por Carlo Ginzburg em 1966 (Ginzburg, 1989a), e “Arte”, escrito por Henri Zerner e publicado em 1974 no seio da “nova história” de Jacques Le Goff e Pierre Nora (Zerner, 1976).

5. “Visual-tátil” porque essa noção de forma se refere tanto aos valores “táteis” (peso, volume, densidade, textura e temperatura) quanto aos valores “visuais” (cor, extensão, direção, tonalidade e padrão).

6. A *kunstwollen* riegliana foi severamente criticada por historiadores da arte de linhagens diversas, como Gombrich, Hauser ou Damisch, cada qual com suas doses de razão. Creio, contudo, que ela ainda trouxe no mínimo três grandes contribuições: primeiro, lançou por terra uma concepção cíclica de história da arte, em que a um período clássico seguia-se outro, decadente, e assim por diante, como em Vasari, Winckelmann e – mesmo depois de Riegl – Focillon. Segundo, estendeu a noção de *arte* à de *visualidade*, na medida em que não impôs hierarquias entre artes maiores e menores. E, por fim, acusou os limites de qualquer espécie de abordagem “determinista”, ou seja, de qualquer abordagem que desconsiderasse as problemáticas específicas do visual ou que tratasse a imagem como mero repositório de discursos não-visuais.

7. Era essa, aliás, parte da proposta de Yve-Alain Bois, em 1990: “reabilitar o formalismo” – mas não o formalismo de Greenberg, e sim o de Riegl e, sobretudo, justamente o formalismo russo de Tynianov e Jakobson (Bois, 1997: 248).

8. Curiosamente, durante os anos 1960 e 1970, ao mesmo tempo que vários

teóricos convergem para a “questão institucional” da arte, vários artistas, igualmente preocupados com essa questão, tentam tanto escapar dos espaços institucionalizados de exposição, como o museu e a galeria, através da performance, da *land art* ou da *mail art*, quanto, numa releitura duchampiana, subverter internamente a própria lógica do “cubo branco” (metáfora de Brain O’Doherty criada em 1976 para ironizar a falsa neutralidade dos espaços expositivos).

9. E é assim que, ao menos na modernidade, a imagem artística se torna o *centro* e o *álibi* de um sistema cultural – o *mundo* ou o *campo da arte* – que, por sua vez, e como demonstra Bourdieu, é em parte autônomo e em parte determinado pelos campos heterônomos do poder midiático, econômico e político.

10. O Instituto Warburg é uma referência na história cultural da arte. Fora o próprio Aby Warburg, grandes nomes da historiografia da arte estiveram ligados ao instituto, como Fritz Saxl, Rudolf Wittkower, Ernst Gombrich e Erwin Panofsky. Outros destacados historiadores também passaram pela instituição, como Argan e Baxandall, sem contar a influência que a abordagem warburgiana tem exercido recentemente na antropologia visual ou no pensamento contemporâneo de um Didi-Huberman.

11. Digo “sobretudo” em razão da inalienável capacidade humana de projetar significados temáticos inclusive em imagens não-referenciais, como ocorre quando “vemos” paisagens nas manchas de um muro em ruínas (Leonardo da Vinci) ou em quadros de Rothko (Leo Steinberg). Sobre esse assunto, cf. Gombrich (1995) e Wollheim (2002).

12. Se, a esse respeito, a exemplificação do pensamento de Gombrich é bastante

generalista, como nos adverte Francisco Falcon (2002: 76), isso não impede por outro lado que sua argumentação tenha tanto superado uma noção causalista de

historicidade quanto corroído o postulado da coerência da cultura, como constataram Peter Burke e inclusive o próprio Falcon.

Referências bibliográficas

- ARGAN, G. C. 1992. "A história da arte", em *História da arte como história da cidade*. São Paulo, Martins Fontes.
- . 1994. *Guia de história da arte*. 2ª ed. Lisboa, Estampa.
- . 1999. *Clássico anticlássico*. São Paulo, Cia. das Letras.
- BAXANDALL, M. 1991. *O olhar renascente*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- BOIS, Y-A. 1997. "Viva o formalismo (bis)", em *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro, Zahar.
- DAMISCH, H. 1984. "Artes". *Enciclopédia Einaudi*, vol. 3. Lisboa, Imprensa Nacional.
- DIDI-HUBERMAN, G. 1998. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo, 34.
- DOSSE, F. 2001. *A história à prova do tempo*. São Paulo, Unesp.
- FALCON, F. 2002. *História cultural*. Rio de Janeiro, Campus.
- FOCILLON, H. 1983. *Vida das formas*. Rio de Janeiro, Zahar.
- FRANCASTEL, P. 1973. *A realidade figurativa*. São Paulo, Perspectiva/Edusp.
- GASKELL, I. 1992. "História das imagens", em BURKE, P. *A escrita da história*. São Paulo, Unesp.
- . 2000. *Vermeer's wager*. London, Reaktion Books.
- GENETTE, G. 2001. *A obra de arte*. São Paulo, Littera Mundi.
- GINZBURG, C. 1989a. "De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método", em *Mitos, emblemas e sinais*. São Paulo, Cia. das Letras.
- . 1989b. *Indagações sobre Piero*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- GOMBRICH, E. 1994. *Para uma história cultural*. Lisboa, Gradiva.
- . 1995. *Arte e ilusão*. 3ª ed. São Paulo, Martins Fontes.
- MENESES, U. 2003. "Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares". *Revista Brasileira de História*, São Paulo, vol. 23, n. 45.
- MUKAROVSKY, J. 1988. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Lisboa, Estampa.
- NAVES, R. 1992. "Prefácio", em ARGAN, G. C. *Arte moderna*. São Paulo, Cia. das Letras.
- PAREYSON, L. 1997. *Os problemas da estética*. São Paulo, Martins Fontes.
- SANTAELLA, L. & NÖTH, W. 1998. *Imagem*. São Paulo, Iluminuras.
- . 2001. *Matrizes da linguagem e pensamento*. São Paulo, Iluminuras.

WOLLHEIM, R. 2002. *A pintura como arte*. São Paulo, Cosac & Naify.

ZERNER, H. 1976. "A arte", em LE GOFF, J. & NORA, P. *História: novas*

abordagens. Rio de Janeiro, Francisco Alves.

(Recebido para publicação em junho e aceito em outubro de 2004)

Resumo

Este artigo pretende propor um conjunto de princípios metodológicos básicos ao uso historiográfico da *imagem artística* como documento, com ênfase no axioma de que as fontes visuais, sobretudo as de arte, têm *três* grandes dimensões históricas de análise: a *formal*, a *semântica* e a *social*. Recorrendo à contraposição temática das principais metodologias disponíveis, o artigo exemplifica, sempre que possível, suas maiores incoerências ou virtudes, para daí deduzir uma série bastante aberta de propostas metodológicas. A conclusão, por fim, é de que se deve privilegiar justamente a *interação* entre as dimensões da imagem, escapando tanto das opções deterministas quanto das vertentes ontológicas do formalismo.

Palavras-chave: história, imagem, arte, história da arte, história cultural, historiografia.

Abstract

This article proposes some basic methodological principles for the use, in historical studies, of artistic image as a document. Visual sources have three great historical dimensions of analysis: *formal*, *semantical* and *social*. The article confronts the main available methodologies, exemplifying their virtues and defects, in order to deduce a series of open methodological proposals. In conclusion, we privilege the *interaction* between the dimensions of the image, avoiding the determinism and the ontologic formalism.

Key words: history, image, art, art history, cultural history, historiography.

Résumé

Cet article propose quelques axes méthodologiques fondamentaux pour l'utilisation de l'image artistique comme document. Ici, les sources visuelles ont trois grandes dimensions d'analyse: *formelle*, *semantique* et *sociale*. On confronte les principales méthodes disponibles, au moyen d'exemples plus ou moins efficaces, et on déduit une série de propositions méthodologiques ouvertes. En concluant, on favorise l'interaction entre les dimensions de l'image, en évitant le déterminisme et le formalisme ontologique.

Mots-clés: histoire, image, art, histoire de l'art, histoire culturelle, historiographie.