

## **HISTÓRIA DA ARTE E DAS IMAGENS: ENTRE FENDAS E AFINIDADES**

### ***HISTORY OF ART AND IMAGES: BETWEEN CRACKS AND AFFINITIES***

Hertha Tatiely Silva / UFG / UFT

#### **RESUMO**

Nesse artigo apresento algumas reflexões sobre as fraturas que a arte de raiz única tem provocado em contextos educativos. Uma das questões que interrogo é como essa unidirecionalidade tem influenciado na definição dos conteúdos, metodologias de ensino e produções artísticas, principalmente no âmbito da história da arte. Indício sobre a possibilidade de uma história das imagens como uma abertura para processos de mediação das artes visuais localmente significados. As questões e reflexões aqui apresentadas são pertinentes à pesquisa de doutorado desenvolvida desde 2018 junto ao Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás (FAV/UFG), na linha de pesquisa Culturas da Imagem e Processos de Mediação.

#### **PALAVRAS-CHAVE**

história da arte; história da imagem; cultura visual.

#### **ABSTRACT**

In this article I present some reflections on the fractures that single root art has provoked in educational contexts. One of the questions I ask is how this unidirectionality has influenced the definition of content, teaching methodologies and artistic productions, especially in the art history context. I indicate about the possibility of a history of the images as an opening for processes of mediation of the locally signified visual arts. The questions and reflections presented here are related to the doctoral research in development since 2018 with the Graduate Program in Art and Visual Culture of the Federal University of Goiás (FAV / UFG), in the research line Image Cultures and Mediation Processes.

#### **KEYWORDS**

art history; history of image; visual culture.

## Introdução

Minha trajetória enquanto estudante e professora tem sido permeada por experiências que me instigam a questionar sobre a primazia da concepção da “arte de raiz única – linear e ocidental” (MACEDO, 2013, p. 8). Como estudante em um Curso de Licenciatura em Artes Visuais, a minha formação foi predominantemente voltada à aquisição de repertórios conceituais e imagéticos ocidentocêntricos, urbanocêntricos e androcêntricos. Como professora em instituições formais de ensino essa epistemologia de base colonialista e modernista, fincada em uma visão de hegemonia cultural, tem atravessado de forma persistente as práticas artísticas, críticas, historiográficas e teóricas. A questão que coloco é a necessidade de romper com esse círculo restrito e restritivo, o qual reafirma a sujeição da arte a outros domínios, cindida da realidade ou da vida.

Nesse artigo apresento algumas reflexões sobre as fraturas que a arte de raiz única tem provocado em contextos educativos. Uma das questões que interrogo é como essa unidirecionalidade tem influído na definição dos conteúdos, metodologias de ensino e produções artísticas, principalmente no âmbito da história da arte. Indício sobre a possibilidade de uma história das imagens como uma abertura para processos de mediação das artes visuais localmente significados.

As questões e reflexões aqui apresentadas são pertinentes à pesquisa de doutorado desenvolvida desde 2018 junto ao Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás (FAV/UFG), na linha de pesquisa Culturas da Imagem e Processos de Mediação.

## História da arte de raiz única

A história da *arte de raiz única* se inscreve em uma rede de significação autorreferencial. Imagens e artefatos, de diferentes tempos e espaços, formam uma categoria de coisas que recebem a insígnia de arte. Incluindo produções cujos significados social e cultural são distintos dos elaborados pelas considerações estéticas e historiográficas, mas que são incorporadas por uma narrativa de

validação e delimitação do campo artístico. Hans Belting (2010, p. 13-14, grifo nosso) esclarece que,

A Arte, como é estudada hoje na disciplina História da Arte, existiu tanto na Idade Média [e antes] como depois. Entretanto, após a Idade Média, ela assumiu um novo significado, passando a ser reconhecida como tal - a arte inventada por um famoso artista e definida por uma teoria apropriada. Quando as imagens antigas foram destruídas pelos iconoclastas durante a Reforma, imagens de um novo tipo começam a compor as coleções de arte que estavam surgindo na época. A era da arte, originada nesses eventos, dura até o presente, sendo, desde o início, caracterizada por um tipo particular de historiografia que, mesmo ainda chamada de história da arte, trata, na verdade, da história dos artistas.

Belting refere-se ao contexto acadêmico, histórico e de produção artística europeu, o qual, em grande medida, é reproduzido no contexto brasileiro pela *história da arte de raiz única*. Uma narrativa que buscou distinguir a arte como domínio à parte, essencialmente distinto da vida ordinária e da ação. Uma ordenação que se sustenta na capacidade de articular estágios sucessivos e operações subsequentes.

A *história da arte de raiz única* deriva da intenção de racionalizar a arte, trazê-la para a superfície positiva e mensurável, que, como apresenta Belting (2005, p. 66), “responde a outras questões, já que ela estuda a obra de arte (seja ela uma imagem, uma escultura ou impressão), um objeto tangível e histórico que permite classificação, datação e exibição.

A concepção de arte circunscrita de maneira isolada e específica, afasta essa categoria da disposição teórica em considerar culturas cuja as representações visuais se sobrepõem como inferiores. Esta postura em relação as imagens têm uma longa história. Sua origem data da antiguidade clássica com Platão. O filósofo entendia a imagem visual como uma imitação de coisas e fatos captados através dos sentidos. Uma mimese dos fenômenos sensíveis que não tem origem no saber, mas em uma ilusão, carregada de emoções e incitadora de desejos. Remodelada e

repaginada, a perspectiva platônica sobre a imagem continua afetando as discussões sobre a dinâmica imagética contemporânea.

As construções de sentido e atribuições de significados provocados pelas imagens produzem um impacto que o texto escrito inegavelmente não pode reproduzir (MIRZOEFF, 2003, p. 37). Uma parte considerável de perspectivas teóricas entendem isso como algo negativo, optando por alertar sobre o “perigo” da imagem. Um exemplo atual é o autor Italo Calvino. Na conferência *Visibilidade*<sup>1</sup>, o escritor italiano adverte sobre como o “bombardeio de imagens”, multiformes e multimodais, é uma ameaça “ao conhecimento de significados profundos” (1990, p. 101-102), responsável por depositar em nossa memória sucessivamente “mil estilhaços de imagens, semelhantes a um depósito de lixo, onde é cada vez menos provável que uma delas adquira relevo” (1990, p.107).

Como é possível ainda persistir uma disposição da história da arte de raiz única em coexistência à configuração da arte atual? A arte contemporânea tem se voltado para as coisas do mundo, não mais se fixando em aspectos sensoriais distintivos, podendo apresentar em termos de forma as mesmas características de artefatos do universo ordinário que não retêm identificação artística. Como ressalta Canclini (2015, p. 19), “a oposição abrupta entre o tradicional e o moderno, o culto, o popular e o massivo não estão onde estávamos habituados a encontrá-los”.

### **Um círculo restrito e restritivo**

A arte contemporânea, em termos formais e referenciais, transpõe os limites que demarcam e circunscrevem a narrativa classificatória e apreciativa. Assim, o problema percorrido, de identificação e categorização, passa a ser de interpretação de condições necessárias e suficientes. Segundo Arthur Danto (2006, p. 16),

Isso significava que não se poderia mais ensinar o significado da arte por meio de exemplos. Significava que, no que se refere às aparências, tudo poderia ser uma obra de arte e também significava que, se fosse o caso de descobrir o que era arte, seria preciso voltar-se da experiência do sentido para o pensamento.

SILVA, Hertha Tatiely. História da arte e das imagens: entre fendas e afinidades, In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 28, Origens, 2019, Cidade de Goiás. Anais [...] Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2019. p. 2568-2578.

Um campo expandido e de possibilidades ilimitadas, a arte contemporânea mais que uma referência temporal é uma mudança de posição. Do campo do possível para o das possibilidades, da classificação e apreciação para a interpretação, da visualização para a relação. A arte contemporânea ao vincular representações materiais e simbólicas do mundo ordinário, vem reconfigurando e ressignificando a política de representação artística. Transfigurando práticas, reelaborando saberes e produzindo outras relações, complexas e difusas.

A posição da arte mudou. Mas que outra narrativa está sendo elaborada? Anne Cauquelin (2005, p. 16) assinala que o teórico da arte pode ser compreendido como “atividade que constrói, transforma ou modela o campo da arte”. E nesse sentido, tem se efetuado uma atualização da narrativa em consonância as novas orientações artísticas, que mesmo voltando-se para as coisas do mundo, não mais se fixando em aspectos sensoriais distintivos, a manutenção e a renovação de rituais que a afirmam como instrumento de distinção se mantém. Técnicas, formas e materiais do *mundo da vida* são incorporados por artistas. Irrestritas possibilidades de formas e substâncias do cotidiano são absorvidas pela arte contemporânea, ora por citação, ora por interação, ora por apropriação, mas dificilmente estabelecendo uma integração.

As narrativas enviesadas, a negociação constante entre arte e vida, a busca por sentido em desprendimento à forma e as interlocuções com os diferentes saberes e fazeres humanos, não penetra o estanque das instituições artísticas. Mesmo que estas estejam mais dissipadas, o círculo restrito e restritivo está salvaguardado.

### **História das imagens**

Ao incluir representações materiais e simbólicas procedentes do cotidiano, a arte contemporânea não alcança a realidade desses artefatos e das tantas possibilidades que deles emergem. É substancial refletir sobre a permanência, mesmo reconfigurada, do modelo distintivo. As inserções dessas visualidades, em

grande parte, não levam em conta “os critérios estéticos de seus produtores e sim outros tipos de valores [...] que não lhes são imputados (PRICE, 2000, p. 10). A elaboração de sentidos não é um processo “desencarnado” ou de abstração sobre dada realidade, logo “conhecer não é tão somente representar o objeto ou processar informações a cerca de um mundo supostamente já constituído, mas pressupõe implicar-se com o mundo, comprometer-se com sua produção” (PASSOS; ALVAREZ, 2015, p. 131).

A fim de exceder esse círculo restrito e restritivo, seria importante desprender as produções artísticas das limitações da história da arte. A autorreferencialidade que a noção ‘arte’ transporta configura um circuito fechado, cujo fluxo circula apenas entre seus componentes, tornando-se um símbolo de distinção social, “capital cultural, que por sua vez, é poder” (BULHÕES, 1991, p. 32). Retirar das produções artísticas seu *status* distintivo e trazê-las para o campo das imagens. Belting (2010, p. 25) discorre sobre como “a imagem nos parece tão paradoxal quanto o próprio ser humano que dela faz uso: fluindo junto com a sequência de sociedade e culturas, ela modifica o tempo todo, embora, em outro nível, permaneça imutável”.

As imagens visuais estão constantemente passando por ressignificações, produzindo diferentes efeitos de sentidos, provocando novas relações. A imagem não se fixa, uma vez que quem atribui sentidos são os espectadores a partir de contextos culturais e culturas políticas. Como destaca Mirzoeff (2003, p. 24), “las partes constituyentes de la cultura visual no están [...] definidas por el medio, sino por la interacción entre el espectador y lo que mira e observa [...]”.

A imagem não se submete ao confinamento de uma história de raiz única. “Ela pode viver como uma obra de arte, mas não coincide com ela” (BELTING, 2005, p. 66). O uso dado as imagens é que confere seu significado. A imagem é uma realidade sempre atual (FREEDBERG, 1992), mas como pontua Belting (2010, p. 24), deve existir alguma história, uma vez que os significados sociais e culturais das imagens se diferenciam em diferentes espaços e tempos. No entanto, considerar



uma história das imagens requer considerar sua qualidade aberta.

A história das imagens abarca questões relacionadas a visão e a visualidade, ao poder visual e ao prazer visual e suas vinculações com as construções históricas. Todas essas dimensões do visível são construtos sociais, e não há como desassociar as questões relacionadas à cultura de questões de representação (MITCHELL, 2006, p. 11). Em linhas gerais, a visão é tida como correspondente ao substrato fisiológico responsável pela percepção visual e a visualidade relaciona-se aos processos de interpretação e significação, operando enquanto um processo social. Hal Foster (1987, p. 9) discorre sobre a abrangência dos termos.

Although vision suggests sight as a physical operation, and visuality sight as a social fact, the two are not opposed as nature to culture: vision is social and historical too, and visuality involves the body and the psyche. Yet neither are they identical: here, the difference between the terms signals a difference within the visual - between the mechanism of sight and its historical techniques, between the datum of vision and its discursive determinations - a difference, many differences, among how we see, how we are able, allowed, or made to see, and how we see this seeing or the unseen therein.

Embora as posições acerca da visão e visualidade não se configurem uma oposição, elas demarcam diferenças dentro do campo visual. Ver não se fixa e não se constitui somente na literalidade fisiológica, envolve ligações com a dimensão cultural, que, como examina Jonathan Crairy (1987), foi periodicamente historicizada por técnicas e discursos. Ver é parte do processo de dar sentido ao que somos e ao que nos envolve. A visão é um processo complexo, que empreende estímulos sensoriais que produzem experiências transpostas por elaborações cognitivas e sensíveis.

A dimensão cultural da visão evidencia, desse modo, entre tantas possibilidades, como aponta W. J. T. Mitchel (2006, p. 2), “que a visão é [...] uma construção cultural apreendida e cultivada e não somente concedida pela natureza”. O meio social, cultural e científico exerce influências sobre as condições da visão e estabelecem possibilidades de perceber o mundo.

E é a partir das experiências que nosso olhar se singulariza, que os acontecimentos do mundo deixam de ser enunciados além de nós mesmos para se tornarem presenças, partilhas, intersubjetividades. Como discorre Yi Fu Tuan (1983, p. 10), “experienciar é aprender; significa atuar sobre o dado e criar a partir dele. O dado não pode ser conhecido em sua essência. O que pode ser conhecido é uma realidade que é um construto da experiência, uma criação de sentimento e pensamento”.

No entanto, é importante sublinhar, como desenvolve Pierre Bourdieu (1989), que a percepção por meio dos sentidos é um processo dialógico e de *disputa simbólica*<sup>2</sup>. O sujeito que “vê” é operante na produção de sentidos, ao mesmo tempo que está imerso em um jogo de forças. Relações de poder que dependem na forma e no conteúdo do poder material e simbólico acumulado pelos agentes (ou pelas instituições) envolvidos nessas relações” (BOURDIEU, 1989, p. 11).

A relação com as forças simbólicas concorre pela busca por consentimento, convencimento e reconhecimento. Processa-se, assim, um jogo de forças onde, segundo Bourdieu (2011, p. 161), visualizar<sup>3</sup> “não é apenas um instrumento de comunicação ou mesmo de conhecimento, mas um instrumento de poder” (BOURDIEU, 2011, p. 161).

São esses fenômenos estruturantes de organização, regulação e composição de modos de visualização que o conceito de visualidade compreende. Nicholas Mirzoeff (2016, p. 746-748) esclarece que se trata de “uma palavra antiga para um projeto antigo [...], formado por um conjunto de relações que combinam informação, imaginação e introspecção em uma interpretação do espaço físico e psíquico”.

Visualidade, assim, pode ser entendida como efeito de táticas que estruturam o visível, compostas por operações que classificam, categorizam e estetizam a realidade visualizada. De modo que visualizar é produzir visualidade e decorre da autoridade de perceber, interpretar e significar a realidade. O que aproxima de Richard Wöllheim (2002, p. 16) quando elabora que “não existe olhar inocente”.

SILVA, Hertha Tatiely. História da arte e das imagens: entre fendas e afinidades, In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 28, Origens, 2019, Cidade de Goiás. Anais [...] Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2019. p. 2568-2578.



## Considerações Finais

Entre tantas possíveis problematizações que envolvem a história da arte e das imagens, entendo que não há problemática maior do que um debate sobre a abrangência e função da arte e da imagem na sociedade, os modos de circulação e as mediações entre diversos públicos. Nessa disposição, todas as etapas do processo artístico devem ser consideradas. De acordo com Canclini (1984, p. 48-49), para “compreender como articulam o fato estético e como é necessário que modifiquem, cada um deles e suas inter-relações”, é indispensável levar em conta o modo como se realizam a produção, distribuição e consumo, além da participação ou exclusão das diferentes camadas sociais no conjunto desse processo.

Assim, intentei refletir acerca das relações entre arte, cultura e sociedade e refletir o porquê do ensino da história da arte e da imagem. Entendo que contradições e discrepâncias da nossa formação cultural podem ser reveladas e contestadas ao admitir distintas produções e produtores de cultura visual, levando em conta o rico universo de criações e recriações que foram engendradas durante o nosso processo de formação sociocultural.

A arte de raiz única é uma função de interpretação que se inscreve em uma rede de significações históricas, teóricas e sociais. Para que um artefato seja reconhecido como arte é necessário um sistema referencial. Ou seja, é um modo de interpretação da realidade a partir de um viés diteísta. As representações preconcebidas diminuem a potência agir, obstruem a potência de criação e desarticulam a potência de resistência. Assim, faz-se necessário o exercício de dissolvência de posições estanques lançando-se para um modo de significação fora de uma dimensão puramente logocêntrica.

Para uma história das imagens, os estudos da cultura visual ao centrar-se nas imagens visuais investigando e discutindo os processos de criação de significados, oferece um campo de possibilidades de romper com a segmentação dessas

posições estanques. Como indica Mirzoeff (2003, p. 19), “la distancia entre la riqueza de la experiencia visual en la cultura posmoderna y a habilidad para analizar esta observación crea la oportunidad y la necesidad de convertir la cultura visual en un campo de estudio”.

## Notas

<sup>1</sup> Escrita para Universidade de Havard e nunca proferida em decorrência da sua morte repentina.

<sup>2</sup> O sociólogo francês Pierre Bourdieu – como um dos eixos da sua sociologia dos bens simbólicos – argumenta que “os “sistemas simbólicos”, como instrumentos de conhecimento e de comunicação, só podem exercer um poder estruturante porque são estruturados” (BOURDIEU, 1989, p. 8).

<sup>3</sup> Visualizar no sentido do “ver cognoscente/percurso cognitivo”: olhar para tomar conhecimento e para ter conhecimento.

## Referências

BELTING, Hans. **Semelhança e presença**: a história da imagem antes da era da arte. Rio de Janeiro: [s.n.], 2010.

BELTING, Hans. Por uma antropologia da Imagem. In: **Concinnitas**, ano 6, volume 1, número 8, julho 2005.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel, 1989.

BOURDIEU, Pierre. **Economia das trocas simbólicas**. 7. ed. São Paulo: perspectiva, 2011.

BULHÕES, Maria Amélia. Considerações sobre o sistema das artes plásticas. **Porto Arte**, v. 2, n. 3, 1991.

CALVINO, Italo. Visibilidade. In: **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

CANCLINI, N. G. **A socialização da arte**: teoria e prática na América Latina. São Paulo: Ed. Cultrix, 1984.

CAUQUELIN, Anne. **Teorias da arte**. São Paulo: Martins, 2005.

CRAIRY, Jonathan. Modernizing vision. In: FOSTER, Hal. **Vision and Visuality**. Seattle: Bay Press, 1987.

SILVA, Hertha Tatiely. História da arte e das imagens: entre fendas e afinidades, In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 28, Origens, 2019, Cidade de Goiás. Anais [...] Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2019. p. 2568-2578.

DANTO, Arthur. Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea. **ARS**. Trad. Virgínia Aita. São Paulo: vol. 6, n. 12, jul./dez., 2008.

DANTO, Arthur. **A transfiguração do lugar-comum**: uma filosofia da arte. São Paulo: Cosac Naif, 2010.

FREEDBERG, David. **El poder de las imágenes**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992.

FOSTER, Hal. **Vision and Visuality**. Seattle: Bay Press, 1987.

MACEDO, Juliana Gothier. **Identidades forjadas em brancos**: ensino de arte e interculturalidade. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2013.

MITCHELL, William John Thomas. Mostrar o ver: uma crítica à cultura visual. **Interin**, v. 1, n. 1, p. 1-20, 2006.

MIRZOEFF, Nicholas. Introducción: ¿Qué es la cultura visual? In: **Una introducción a la cultura visual**. Barcelona, ES: Paidós, 2003, pp. 17-64.

MIRZOEFF, Nicholas. O direito a olhar. **ETD-Educação Temática Digital**, v. 18, n. 4, p. 745-768, 2016.

PRADO, A.; CALDAS, M.; Queiroz, E. **O corpo em uma perspectiva fenomenológico-existencial aproximações entre Heidegger e Merleau-Ponty**. In: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6133787> Acesso em 01/12/2018.

PRICE, Sally. **Arte primitiva em centros civilizados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. São Paulo: Difel, 1983.

WÖLLHEIM, Richard. **A pintura como arte**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

### **Hertha Tatiely Silva**

Professora na Universidade Federal do Tocantins. Atua na área de Artes Visuais nos eixos de História, Teoria da Arte e Fotografia. Doutoranda em Artes e Cultura Visual (FAV/UFG), Mestrado em Comunicação (PPGCOM/UFG, 2015), Especialização em História Cultural (PPGH/UFG, 2012), graduação em Artes Visuais (FAV/UFG, 2011). Contato: herthatare@gmail.com.