ABSTRACT: *The present study focuses on distinct treatments given to the visual image by the New History and Art History, in order to reflect on the different approaches and possible solutions for the crisis of the latter. Since Art mixes with other daily practices, and considering the loss of specificity of its object, how can we preserve, nowadays, the theoretical bases that maintain Art History? How can we integrate Contemporary Art in a History that has internal meaning?*

KEY WORDS: visual arts, art history.

RESUMO: *O presente estudo analisa os tratamentos diferenciados concedidos à imagem visual, isto é, as artes visuais pela Nova História e pela História da Arte, com o fim de refletir a respeito das distintas abordagens e das possíveis soluções para a crise dos discursos sobre arte. Como considerar, hoje, as perdas de especificidades do objeto de estudo da História da Arte, quando a atividade artística mistura-se com atividades de outros domínios?*

PALAVRAS-CHAVE: artes visuais, história da arte.

MARIA LÚCIA
BASTOS KERN

A imagem visual na nova história e história da arte

Todos nós sabemos que a arte não é verdade.

A arte é uma mentira que nos faz compreender a verdade, pelo menos a verdade que nos é dada a compreender. O artista deve conhecer a maneira de convencer os outros da veracidade de suas mentiras.

PICASSO¹

INTRODUÇÃO

O presente estudo analisa os tratamentos diferenciados concedidos à imagem visual, isto é, as artes visuais pela Nova História e pela História da Arte, com o fim de refletir a respeito das distintas abordagens e das possíveis soluções para a crise dos discursos sobre arte. Como considerar, hoje, as perdas de especificidades do objeto de estudo da História da Arte, quando a atividade artística mistura-se com atividades de outros domínios? O rompimento de fronteiras das práticas artísticas não permite mais a construção de discursos baseados nas mesmas categorias utilizadas para o estudo da arte em geral. A crise do objeto da História da Arte e conseqüentemente da própria disciplina, possibilitou o questionamento sobre as bases teóricas que até então a alicerçavam e a sua aproximação com outras disciplinas. Hans Belting chegou mesmo a afirmar que a

História da Arte não dispõe mais de modelos teóricos que permitam integrar a arte contemporânea numa história que tenha sentido interno.²

IMAGEM VISUAL

O termo imagem vem do latim *imago* e designa máscara mortuária usada nos funerais na antigüidade romana. A palavra *imago* tem assim o sentido de representar o ser humano que não está presente e, ao mesmo tempo, uma certa visão da morte, já que se vincula aos rituais funerários e tem em vista substituir o morto.³ Logo, ela não é o ser, mas ela oferece a sua aparência para ser vista.

Apesar do termo imagem estar vinculado desde a sua origem com a representação e a analogia, a imagem visual na civilização ocidental esteve também, durante muitos séculos, relacionada com o conhecimento. Desde a antigüidade, ela é objeto de reflexão filosófica, sendo concebida como semelhança ou se confundindo com aquilo que ela representa.⁴ Com Platão, a noção de arte como conhecimento foi desenvolvida e, paralelamente, a de ilusão. A arte para ele não era a imitação do real, pois este era imperfeito, mas seu simulacro, isto é, o artista o representa como aparenta ser, com o fim de tornar o seu mundo inteligível e mais perfeito do que o real. A imagem

visual cria a ilusão do real, na medida que o representa a partir de uma codificação legitimada e de domínio social, sendo assim, em geral, facilmente decodificada. Com Aristóteles é formalizada a noção de *mímeses*, isto é, da arte enquanto imitação possível do real.

É a partir do Renascimento, que a imagem visual (a pintura) é reelaborada em um sistema de representação que se fundamenta nas idéias de Platão e Aristóteles e numa nova codificação, que tem por base o ilusionismo do espaço em perspectiva, oriundo das pesquisas de Piero della Francesca e Paolo Uccello. A perspectiva hierarquiza o espaço plástico e direciona o olhar do espectador, criando uma atmosfera de unidade e de credibilidade em relação ao real. O seu papel é o de construção do ilusionismo, isto é, de convenções simbólicas que orientam a representação visual naturalista. Paralela à construção do espaço, outros elementos são ordenados como os jogos de luz e sombra, cor, volumes, etc., oriundos de investigações realizadas pelos artistas.

O novo sistema de representação visual cristaliza-se em cânones através dos tratados e do ensino nas academias de belas artes, tendo como princípio básico a *mímeses*. No entanto, a imagem visual convence o espectador muito mais por seu sentido retórico de persuasão, do que pela veracidade. Ela é mais convincente do que verdadeira. Os códigos são de tal forma

legitimados que persuadem o público de sua veracidade.

Para Roland Barthes, a imagem visual utiliza uma linguagem diferente das coisas ou figuras que representa, pois ela não é a coisa representada, mas ela (imagem) se serve desta para falar de outra coisa.⁵

Este sistema de representação vinculado à tradição clássica permanece praticamente até o século XIX, relacionado sempre com o sentido da imagem como conhecimento e verossimilhança, procurando resistir às novas experimentações plásticas com o fim de preservar o seu papel ético. A própria fotografia quando surge utiliza o sistema de representação de origem humanista, visto ser este facilmente compreendido pelo público e consagrado pela sua credibilidade em relação ao real.

Apesar da imagem visual figurativa portar esta noção de verossimilhança, ela de fato tem, desde as suas origens, dupla função: representação do real e de significação, visto esta se constituir como uma representação secundária e portadora de signos. Estes são extraídos da cultura na qual ela é produzida, possibilitando que cada signo apresente um conjunto de correspondências e exigindo assim do estudioso a sua decodificação. Deste modo, a imagem permite ver aquilo que não é do domínio do olhar, mas de outros domínios. A imagem é também portadora de símbolos, os quais têm por fim

mediar a face visível do invisível, estabelecendo uma ponte entre estas duas instâncias.

Omar Calabrese destaca que na pintura figurativa as teorias da representação estão necessariamente escondidas, porque exibi-las explicitamente significaria exhibir um conflito entre a profundidade da mesma - espaço mímico - e superfície da tela - espaço de atividade pictórica - que por convenção se deve evitar.⁶ Para analisar a pintura figurativa não se pode deixar de ter em mente os seus pressupostos convencionais e de concebê-la como veículo de idéias e conceitos abstratos.

É no sentido da imagem visual como testemunho que a Nova História a utiliza enquanto fonte de pesquisa para a História Social e Cultural. Mesmo consciente da complexidade que envolve a imagem visual e as dificuldades em decodificá-la, Michel Vovelle afirma que esta, ao ser utilizada como testemunha, relata e contribui, "por si só, para construir o acontecimento em toda a sua espessura política, social e cultural".⁷ Dentro desta perspectiva, a imagem não é focalizada pelos seus aspectos artísticos, mas como meio de informação. O historiador estabelece a leitura da imagem visual, diversa daquela do historiador da arte, que se

preocupa em considerá-la também por seu caráter estético.

A IMAGEM VISUAL E A NOVA HISTÓRIA

O historiador da cultura Roger Chartier⁸ ao tratar das imagens visuais que são utilizadas como documentos pela História, destaca que as mesmas se caracterizam por terem sido rejeitadas pela História da Arte, como por exemplo os quadros de igreja da Contra-Reforma, estatuária política do século XIX, gravuras e ilustrações de movimentos sindicais, etc. O historiador da cultura concentra a sua atenção muitas vezes em formas repetitivas, que não são portadoras de inovações plásticas, ao passo que o historiador da arte tem em geral trabalhado com a arte erudita das elites sociais que se caracteriza pelos aspectos inéditos, representando avanços da prática artística.

É sobretudo a iconografia popular que fornece dados para o estudo das mentalidades coletivas, visto que esta permite observar a pluralidade de representações simbólicas. Para Vovelle, a imagem lhe interessa como expressão de um "olhar coletivo oblíquo", revelador tanto do que se vê como do que

*...a imagem visual
convence o espectador
muito mais por seu sentido
retórico de persuasão,
do que pela veracidade.*

não se vê.⁹ A partir deste olhar, o historiador afasta-se da História tradicional, porque descentraliza o sujeito e trabalha com atores anônimos, procurando identificar o imaginário coletivo dos diferentes grupos sociais. Este aspecto diferenciador entre a atividade do historiador atual daquele do historiador tradicional, que trabalhava sobretudo com os grandes acontecimentos e líderes políticos, silenciando as maiorias ou minorias. É também este fator que distingue a concepção de História hoje daquela praticada pelo historiador da arte tradicional,¹⁰ pode ser uma das soluções para a análise do objeto de arte contemporâneo, já que permite verificar e estabelecer nexos entre as práticas artísticas populares e da cultura de massa que não são ignoradas pelo artista erudito.

Ao estudar as imagens visuais, os historiadores costumam levar em conta: primeiramente o gênero; depois, o local e a data; e finalmente o tema. O gênero pode ser: pinturas de retábulos, afrescos, telas ou monumentos funerários. A identificação do local: quadros de igrejas paroquiais, de capelas, das coleções francesas do século XIX, etc. O estudo de um tema permite seguir as transformações do tratamento do mesmo, isto é, de sua representação e de seus significados.

As investigações históricas que se apóiam no estudo das imagens visuais, decompõem as representações das

mesmas em elementos, nos quais se verifica em cada imagem da série, a presença ou ausência, o tamanho e a posição, as modalidades de associação e repartição. Com isto, é possível evidenciar as regularidades e as exceções, as continuidades e as transformações de um gênero ou tema iconográfico.¹¹

José Murillo de Carvalho em *A formação das almas. O imaginário da República no Brasil* (1990), utiliza como fontes para o seu estudo imagens visuais oriundas de revistas, como caricaturas, ilustrações; pinturas de Pedro Américo, Belmiro de Almeida, Décio Villares e monumentos escultóricos. O autor identifica inicialmente três grupos ideológicos que lutaram pela República e disputavam a sua hegemonia: os jacobinos e positivistas que utilizam elementos da iconografia francesa, rica em simbologia da Revolução de 1789 e outras revoluções liberais; e liberais vinculados aos norte-americanos que não possuíam símbolos.¹²

A partir da análise das formas, dos símbolos e das alegorias, o autor mostra como as três correntes ideológicas oriundas das elites, atingem a população em geral com o ideal republicano. Formar almas é para o autor o fim das imagens, dos hinos, mitos, bandeiras que se difundem pelo país para configurar o imaginário coletivo.

Segundo Chartier,¹³ o estudo da imagem permite também uma dupla interpretação:

1) a imagem visual é analisada segundo a sua representação figurada e a sua capacidade de informação (pedagógica), como por exemplo, as imagens católicas da época da Contra-Reforma e seu poder de catequese e persuasão;

2) a imagem visual é considerada como um traço das mentalidades coletivas, revelando uma produção individualizada, uma maneira comum de representar o mundo social, natural e celestial. Ela é assim vista como testemunho dos modos de viver e pensar.

A imagem visual é, desta forma, tratada pelo historiador como portadora de mensagem e de convenções de representação que permitem que ela seja compreendida e decodificada, tendo em vista revelar o real. Haskell acrescenta outro dado significativo decorrente do uso da fonte iconográfica pelo historiador que se refere à noção que ela comporta de imaginação e imaginário.¹⁴

Para conhecer o imaginário coletivo de um grupo social é necessário identificar os elementos da imagem que são invariantes ou universais e predominantes, em suas articulações com elementos da imagem produzidos localmente por este grupo. As imagens ou os seus elementos articulam-se em discursos instauradores de significados coletivos.¹⁵

Apesar de Chartier enfatizar que a arte utilizada pelos historiadores

como fontes é, em geral, desconsiderada pelo historiador da arte, por ser de menor valor estético, vários estudos foram recentemente dedicados a obras de grandes mestres. Por exemplo, Carlo Ginzburg e Randolph Starn dirigem as suas investigações sobre a pintura desenvolvendo abordagens às vezes distintas dos tradicionais estudos dos historiadores da arte, elucidando novas possibilidades de pesquisa em arte.

Carlo Ginzburg, em *Indagações sobre Piero* (1981), na introdução do livro desculpa-se de suas limitações para a análise formal da pintura e afirma os seus objetivos como sendo de percorrer caminhos diversos do historiador da arte. Ele não está preocupado em estudar a pintura de Piero como testemunho da vida religiosa do *quattrocento*, como alguns especialistas em arte fizeram. O autor, tendo em vista os estudos anteriores sobre as pinturas de Piero della Francesca, parte à sua investigação simultaneamente de duas frentes: a da clientela e a da iconografia, integrando os dados das mesmas e possibilitando a estreita relação entre arte e contexto social. Para mostrar os limites da leitura estilística das pinturas de Piero, Ginzburg destaca o problema da datação, que não foi solucionado pelos historiadores da arte, e que é considerado como essencial para a leitura histórica da obra de arte. Crítica as articulações superficiais e estéreis entre arte e contexto social e mostra que é

necessário reconstruir a intrincada rede de relações microscópicas de cada produto artístico. Um exame combinado das escolhas artísticas, da iconografia e das relações com a clientela é às vezes fundamental para a operação preliminar de datação. Segundo o autor, a meta mais ambiciosa de um historiador social da expressão artística só poderá ser atingida mediante a intensificação destas análises.¹⁶

Ginzburg identifica através de suas investigações a respeito dos afrescos de Arezzo, *O Batismo de Cristo* e *Flagelação*, implicações políticas e religiosas, ignoradas pelos especialistas, bem como uma cronologia diferente daquela traçada por estudiosos da arte, como Roberto Longhi e Kenneth Clark.

As relações sociais da encomenda e da criação, as relações entre as imagens e os textos, as funções rituais, pedagógicas, ostentatórias das obras são pistas que podem ser percorridas pelo investigador, tanto historiador como historiador da arte.

Segundo Chartier, a imagem é apreendida como fonte histórica, cujas propriedades técnicas, formais, iconográficas ligam-se a um modo particular de perceber, moldado pela experiência social.¹⁷

As pesquisas de Ginzburg e de outros historiadores partem dos estudos de Aby Warburg (1866-1929), Erwin Panofsky (1892-1968) e de E. Gombrich, que foram os primeiros a

desenvolver os métodos de análise iconológica em História da Arte. Warburg criou o método iconológico, porém não se ateve apenas ao estudo dos símbolos como Panofsky, mas recorreu a instrumentos analíticos interdisciplinares que permitiram a análise dos contextos sócio-culturais em que as obras foram produzidas, procurando as suas gêneses e significações. Warburg, nos seus estudos sobre o Renascimento, tornou-se o pioneiro da História social da arte porque ao trabalhar com a arte ele considerou a trama de relações que se estabelece entre os mecenas, humanistas e artistas, assim como a função social exercida pela obra naquele momento.¹⁸ A abordagem deste historiador da arte se aproxima muito dos trabalhos recentes dos historiadores, visto que utilizou a fonte iconográfica tendo o fim de reconstruir a história, sem preocupações com o caráter formal da obra.

Os estudos de Panofsky se notabilizaram pelo seu rigor científico, erudição e interdisciplinaridade. Ele construiu uma história de imagens e de "sintomas culturais", que tratou das representações coletivas, não dedicando quase atenção aos aspectos estéticos. Já Gombrich, diretor do Instituto Warburg (1959-76) em Londres, continua publicando estudos extremamente eruditos sobre arte do Renascimento; e arte e percepção. Ele aprofundou os conceitos de iconologia e símbolo, trabalhados por Panofsky, enriquecendo

com isto a História da Arte e trazendo colaborações para a Nova História. Ele revisou ainda o conceito de estilo e concluiu que o mesmo é decorrente das mudanças de funções que a arte exerce numa sociedade. Assim, a forma se modifica por exigências da ordem social.¹⁹

Michael Baxandall, considerado como o continuador de Warburg na atualidade, em *O olhar renascente. Pintura e experiência social na Itália da Renascença* (1972) analisa as pinturas de Masaccio, Felippo Lippi e Fra Angélico com o fim de mostrar como o estilo das mesmas é um material pertinente para a história social.²⁰ A sua tese inicial é de que os fatos sociais favorecem o desenvolvimento de faculdades e hábitos visuais característicos, que se tornam elementos facilmente identificáveis no estilo do pintor.

Baxandall trabalha com a vida cotidiana em Florença, examina contratos, cartas, registros de contabilidade para compreender o mercado de arte, os tratados de arte e teológicos, os sermões, biografias de santos, cartas, o conhecimento de matemática comercial e de geometria e busca, a partir destas fontes, reconstruir os modos de percepção das pinturas. Ele procura identificar as capacidades visuais através da vida cotidiana, estabelecendo relações entre as práticas sociais e religiosas com a pintura. O autor analisa os textos da crítica de arte e busca reconstruir os modos de percepção das pinturas.

O autor estabelece relações entre as razões formais das pinturas e os fenômenos sociais e mentais. Seus estudos caracterizam-se pela interdisciplinariedade, como os dos historiadores, mas sem deixar de analisar a obra de arte por suas especificidades.

A Nova História ao abandonar a tradicional narrativa de acontecimentos políticos e se concentrar no estudo de todas as atividades humanas, busca a colaboração com outras disciplinas, como a sociologia, psicologia, antropologia, lingüística, etc. e concentra as suas investigações na história cultural, terminando com a hierarquia entre o econômico (estrutura) e o político e cultural (super estrutura), e com a noção do cultural como fenômeno decorrente da estrutura econômica. Segundo Chartier, as relações econômicas e sociais não são anteriores às culturais, nem as determinam, pois elas próprias são os campos da prática cultural e da produção cultural.²¹

A aproximação da Nova História com a antropologia e a psicologia permite a pesquisa de temas inéditos, como o medo, a morte, o prazer, a percepção visual, o corpo, etc., com vistas a estudar o imaginário, os modos de vida e as estruturas sociais.

A imagem visual é utilizada como fonte documental, além do documento escrito, devido à riqueza de suas representações simbólicas e às possibilidades de expressão de uma

época. No entanto, para o historiador da arte, a Nova História contempla parte de seu objeto de estudo e não chega muitas vezes a problematizar a sua capacidade de revelação do real. O historiador não considera o objeto de arte na sua complexidade estrutural, visto colocar em evidência sobretudo o seu papel informativo, pedagógico e de ostentação, assim como as funções sociais do mesmo. Este, ao transformar o estatuto da arte em documento, nem sempre se lembra de que esta tem a sua história por seu sentido estético e não apenas pelo caráter imagético. Entretanto, Compagnon salienta que o uso do dado visual pelo historiador se ampliou, fundamentando-se na atualidade numa concepção sociológica da História, que tem por base a História da Arte.²²

A IMAGEM VISUAL E A HISTÓRIA DA ARTE

A obra de arte, segundo Pierre Francastel, "não é jamais um substituto de outra coisa; ela é em si a coisa simultaneamente significativa e significada". Ela é um símbolo do pensamento vertido num signo equivalente, que revela as especificidades do pensamento artístico e da teia das relações e valores do artista num dado momento histórico.²³ Partindo desta noção, percebe-se que o historiador da arte tem consciên-

cia de que a obra não é o duplo de qualquer outra forma e por esta razão ele não a focaliza apenas com o intuito de extrair informações relativas à realidade social, mas a considera pelo seu caráter estético. Para ele, a forma é concebida como uma representação mental que, aliada a elementos da realidade, se organiza numa estrutura racional. Ele conclui que a arte nos informa "mais sobre os modos de pensamento de um grupo social que sobre os acontecimentos e (...) o quadro material da vida de uma artista e seu ambiente".²⁴

Pierre Francastel, criador do Seminário de Sociologia da Arte na EHESS, já nos anos 50, quando buscava organizar esta disciplina, reivindicava o valor da arte como fonte histórica e criticava o valor absoluto atribuído ao documento escrito. Ele reclamava ainda que a arte era usada pela História apenas para ilustrar e confirmar as evidências de fontes escritas. Além disto, ele procurou comprovar através de suas publicações que existe um pensamento plástico, como existe um pensamento matemático. Ele é um dos modos pelos quais o homem informa o universo. Nesta ocasião, Francastel já defendia que a arte revela o conhecimento técnico e os esquemas de pensamento, sendo tão segura como fonte documental para o historiador quanto o documento escrito.

Esta rápida síntese sobre parte das idéias de Francastel evidenciam

questões que estão sendo trabalhadas mais recentemente pelos historiadores e que já eram seu objeto de estudo e reflexão.

Caso considere-se que a arte, desde o final do século XIX, tem se afastado da noção de *mímeses* com a qual esteve atrelada, e tem procurado desenvolver uma poética específica e mais autônoma em relação à realidade visível, acredito que a imagem a partir deste momento começa a oferecer dificuldades ao historiador. Ela abandona progressivamente o seu aspecto informativo e exige outros procedimentos de decodificação. Como identificar a sua sig-

nificação? Neste caso, o historiador terá que se apoiar nos métodos de análise dos especialistas em arte, pois os aspectos formais são extremamente significativos. Baxandall, por exemplo, tem procurado investigar as intenções do artista que o estimulam a produzir a obra, ao trabalhar com diretivas em relação à arte do passado e os seus objetivos de experimentação, bem como as relações que ele mantém com o mercado.²⁵

Entretanto, a Nova História também beneficia a História da Arte porque aproxima o historiador da arte do crítico, na medida que considera a recuperação histórica baseada em critérios

contingentes, não diferindo assim da avaliação crítica.²⁶ Nesta ótica, a História é a revelação de um passado possível, que varia segundo as concepções da época e o discurso do historiador.

Levando-se em conta que atualmente a História da Arte tem centralizado os seus objetivos na obra de arte, trabalhando com o seu significado face ao processo artístico mais específico e ao processo cultural, a partir de estudos de técnicas, de análises formais e de

... a História é a revelação de um passado possível, que varia segundo as concepções da época e o discurso do historiador.

considerações sobre as condições do artista/indivíduo frente ao mercado e às instituições sociais de legitimação (crítica de arte, salões, bienais, museus); hoje, os li-

mites entre esta disciplina específica e a História são imprecisos. Tanto a História da Arte como a História estudam a arte e a rede intrincada de relações sociais com a qual ela se vincula, buscando identificar o papel dela (arte) na sociedade, bem como a sua significação.

Laurent Gervereau em *Voir, comprendre, analyser les images* afirma que os historiadores da arte, semiólogos e historiadores ultrapassam os limites de suas disciplinas. Para ele, nós nos encontramos provavelmente numa fase heurística, isto é, de finalização de barreiras entre as diferentes ciências e as incertezas de que cada uma facilita a enunciação de práticas cruzadas de

pesquisas. "Nós nos beneficiamos de uma era de temperança. De uma situação de abertura que permite lançar as bases de um hibridismo geral de métodos."²⁷

Se por um lado, a Nova História focaliza a imagem visual a partir da colaboração de outras disciplinas, conseguindo resultados que não tinham sido atingidos pela História da Arte tradicional, por outro, esta última disciplina tem na atualidade se caracterizado pela análise interdisciplinar, possibilitando o desenvolvimento de um discurso que dê conta dos problemas relativos às práticas artísticas contemporâneas. Entretanto, o uso da interdisciplinaridade deve ser consciente da necessidade de preservação das especificidades da arte, de modo a não reduzi-la a mera ilustração de teorias mais amplas e ao estatuto documental.

A análise das obras aliada à investigação dos nexos da mesma com a estrutura sócio-cultural, com a qual os artistas se relacionam e extraem elementos para as suas práticas, propicia a manutenção das especificidades da disciplina, sem negar obviamente os recursos de outras. Rainer Rochlitz, observa que hoje o historiador da arte dispõe de novas técnicas - radiografia, restauração, etc. - que permitem conhecer melhor os detalhes de execução, os modos de construção do espaço e as técnicas empregadas, revelando questões que a iconografia tradicional não havia alcançado. Estes novos meios, podem gerar estratégias que retomem o olhar atento do historiador da arte sobre a obra, reapropriando-se de seu objeto de estudo.²⁸ Entretanto, ele tem consciência de que não é possível mais o estudioso utilizar as mesmas categorias para a reflexão da arte em geral.

NOTAS

¹CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988. p.267.

²BELTING, H. *L'Histoire de l'art est-elle finie?* Nîmes: Chambond, 1989. p.11.

³JOLY, Martine. *Introduction à l'analyse de l'image*. Paris: Nathan, 1994. p.12. DIDI-HUBERMAN, G. "Imaginum pictura..." In: *Critique*, 586, março 1996. p.150. Este autor chega mesmo a questionar como trabalhar a imagem visualmente, se na vida esta traz a morte e se mantém na morte. DEBRAY, Régis. *Vida y muerte de la imagen*. Barcelona: Paidós, 1994. p.19-35. Debray considera a imagem como o substituto vivo do morto, que tem o fim de representá-lo no ritual, bem como uma expressão da vida que se opõe à morte.

⁴JOLY, M. *Opus cit.*, p.13.

⁵BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p.40. Poderia-se exemplificar com a obra de Veronese *As bodas de Canaã*, na qual o artista pinta o tema religioso e expressa a atualidade mundana e política de sua sociedade.

⁶CALABRESE, O. *Cómo se lee una obra de arte*. Madri: Catedra, 1994. p.30.

⁷VOVELLE, M. *Imagens e imaginário na História*. São Paulo: Ática, 1997. p.22.

⁸CHARTIER, R. Imagens. In: BURGUIERE, A. *Dicionário das Ciências Históricas*. Rio de Janeiro: Imago, 1993. p.406.

⁹VOVELLE, M. *Opus cit.*, p.22. Vovelle organiza as fontes iconográficas em séries, delimitadas no tempo e no espaço, com o fim de identificar a sensibilidade coletiva. Estas fontes são relacionadas com os documentos escritos e com os dados contextuais, mas sem deixar de privilegiar a imagem.

¹⁰História da Arte tradicional refere-se aos estudos que se detiveram apenas na forma, ou aqueles que buscaram explicações fora da arte, como na vida do artista, quando o problema era de ordem estética, ou que tentaram estabelecer nexos entre os fenômenos artísticos e sociais, sem considerar as instituições específicas de arte, com as quais o artista se relaciona; e a colaboração de outras disciplinas. Sobre a Nova História vide: HUNT, L. *A história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992; BURKE, P. (org.). *A escrita da história*. São Paulo: Unesp, 1992.

¹¹CHARTIER, R. *Opus cit.*, p.406.

¹²CARVALHO, J. M. *A formação das almas*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

¹³CHARTIER, R. *Opus cit.*, p.406.

¹⁴HASKELL, Francis. *L'Historien et les images*. In: COMPAGNON, A. "Le mauvais oeil de l'historien". *Critique* 589-590, junho - julho 1996. p.477. O autor inglês critica a ingenuidade dos historiadores que utilizam a imagem como documento, tendo em vista a ausência de per-

cepção crítica das fontes iconográficas. O historiador acredita muitas vezes que estas revelam a verdade sem considerar a sua ambigüidade. O seu procedimento em relação ao documento escrito é mais consciente das possíveis ciladas do mesmo.

¹⁵ Vide COELHO, T. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo: Iluminuras, 1997. p.213.

¹⁶ GINZBURG, C. *Indagações sobre Piero*. São Paulo: Paz e Terra, 1989.

¹⁷ CHARTIER, R. *Opus cit.*, p.407.

¹⁸ Vide: WARBURG, A. *Essais florentins*. Paris: Klincksieck, 1990. A interdisciplinaridade dos seus estudos e a sua iconologia opõem-se ao formalismo de Wofflin. Atualmente, os estudos de Warburg estão sendo retomados, porque diferentemente de seu tempo, ele não trabalhou com as rupturas, mas com as continuidades e permanências.

¹⁹ GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

²⁰ BAXANDALL, M. *O olhar renascente*. São Paulo: Paz e Terra, 1991. p.9.

²¹ HUNT, L. *A História cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p.9.

²² COMPAGNON, A. *Opus cit.*, p.483. Poderia-se acrescentar que além da sociologia, o historiador tem enveredado pela antropologia, psicologia e psicanálise.

²³ FRANCASTEL, P. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1982. p.5.

²⁴ FRANCASTEL, P. *Opus cit.*, p.17.

²⁵ BAXANDALL, M. *Formes de l'intention*. Paris: Cambon, 1991. Deve-se destacar que Gombrich também defende a necessidade do historiador da arte identificar as intenções do artista, no seu livro *Arte e ilusão* (1959). BANN, Stephen. *As invenções da História*. São Paulo: Unesp, 1994. Este autor desenvolve um estudo interessante ao analisar não apenas as obras e suas condições sociais de realização, mas também a gênese dos discursos do artista e do historiador.

²⁶ GASKELL, Ivan. "História das imagens". In: BURKE, P. *A escrita da História*. São Paulo: Unesp, 1992. p.263.

²⁷ GERVEREAU, L. *Voir, comprendre, analyser les images*. Paris: La Découverte, 1994. p.35.

²⁸ ROCHLITZ, R. "Stratégies de l'Histoire de l'Art". In: *Critique 586*, março de 1996. p.134-136.

MARIA LÚCIA BASTOS KERN (Brasil): Doutora em História da Arte
pela Universidade de Paris I, França.
Professora do Curso de Pós-Graduação em História
da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.
Pesquisadora/CNPq.