

“O FIM DA HISTÓRIA DA ARTE” SEGUNDO HANS BELTING

Danielle Rodrigues Amaro¹

1. Apresentação

A presente comunicação concentra-se em uma apresentação das teses sobre “o fim da história da arte” desenvolvidas pelo historiador da arte alemão Hans Belting (1935) ao longo de praticamente duas décadas (1983-2003), situando-as em relação ao percurso intelectual do historiador, considerando suas obras anteriores e posteriores às teses do “fim da história da arte” e a sua formação e atuação acadêmica.

Hans Belting é hoje uma das referências fundamentais na pesquisa científica não apenas no âmbito das artes visuais, mas da produção imagética compreendida mais amplamente. Seus estudos sobre a produção de imagens anterior à “era da arte” relaciona-se intrinsecamente ao questionamento da construção da história da arte hoje, indicando, por conseguinte, a necessidade de uma “história das imagens” que incorpore em seu discurso inclusive a produção pré e pós-artística.

2. O princípio do “fim”

Em 1983, o historiador da arte alemão Hans Belting publica pela primeira vez **O fim da história da arte?**² Segundo Belting, as idéias desenvolvidas neste trabalho têm sua origem em uma aula inaugural que ministrara na Universidade de Munique (onde lecionou entre os anos de 1980 e 1992) no mesmo ano da publicação. Justifica ainda tal empreitada como um “gesto de revolta contra as tradições falsamente geridas”, uma resposta à experiência que vivenciara nos primeiros anos em que na dada universidade lecionara. Em 1984, é publicada a segunda edição de **O fim da história da arte?**³, a qual já sofre revisões, segundo afirmação do historiador⁴.

Nos anos que se seguem, as idéias são divulgadas em outros países. Além da tradução para a língua inglesa e francesa (respectivamente em 1987⁵ e 1989⁶); em 1985, Hans Belting publica um pequeno ensaio, uma versão resumida das idéias desenvolvidas em **O fim da história da arte?**, na *Revue de l'Art*⁷, importante periódico publicado sob o patrocínio do Comitê Francês de História da Arte. O ensaio intitulado **O fim de uma tradição?** é assim introduzido pelo editorial:

¹ Danielle Rodrigues Amaro é mestranda (bolsista CAPES), aluna do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Unicamp. Sua pesquisa, que se desenvolve sob a orientação da Prof.^a Dra. Claudia Valladão de Mattos, versa sobre as teses sobre “o fim da história da arte” desenvolvidas por Hans Belting desde o meados da década de 1980.

² BELTING, Hans. **Das Ende der Kunstgeschichte?** Munique: Deutscher Kunstverlag, 1983.

³ BELTING, Hans. **Das Ende der Kunstgeschichte?** Munique: Deutscher Kunstverlag, 1984. 2ª ed.

⁴ Não houve ainda oportunidade de comprovar tal afirmativa. Até o momento, infelizmente, não foi encontrada a primeira publicação alemã, datada de 1983. O que se teve acesso ao longo desta pesquisa foi à tradução para a língua inglesa da 2ª edição, publicada pela Universidade de Chicago.

⁵ BELTING, Hans. **The end of history of art?** Chicago: The University of Chicago Press, 1987. Segundo nota presente na ficha catalográfica: “A presente edição é revisada e traduzida a partir da segunda edição, Deutscher Kunstverlag, 1984.”

⁶ BELTING, Hans. **L'histoire de l'art est-elle finie? Histoire et archéologie d'un genre.** Paris: Gallimard, 1989.

⁷ A Revista foi fundada no ano de 1968, pelo historiador francês André Chastel (1912-1990).

O estudo recentemente publicado pelo Professor Hans Belting da Universidade de Munique, é típico das novas preocupações que emergem especialmente na universidade alemã e conduzem ao questionamento do "formalismo puro" da tradição acadêmica (CHASTEL, 1985: p.4).

Belting narra que uma série de mal-entendidos foram provocados com relação ao título (e continuam a provocar). Evidencia, por exemplo, a irritação do público causada pela descrição da disciplina realizada no ensaio, apesar de não ter sido seu objetivo “uma crítica abrangente da ciência ou do método”.

No entanto, entre 1994 e 1995, pouco mais de uma década depois, o primeiro ensaio sofre uma revisão profunda. A começar pelo título: de **O fim da história da arte?**, o título se altera para **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois**⁸. Salienta o historiador no prefácio desta edição, a notável diferença inicialmente averiguada entre a primeira e a segunda publicação: a supressão do sinal de interrogação. Hans Belting esclarece que aquilo que se apresentara anteriormente como uma pergunta, tornou-se certeza com o passar dos anos e a aproximação da virada do século XX: o que outrora se manifestava como um terreno arenoso e selvagem a qualquer tipo de asserção, dez anos depois se apresentava de forma mais confiante. Se outrora Belting estava convencido de que somente afirmações provisórias ou fragmentadas, incompletas, seriam possíveis (BELTING, 1987: p.xii), uma década depois a reitera: “não se trata de algumas palavras de ordem convincentes, mas de juízos e observações que precisam de espaço onde se desenvolver e que, além disso, são tão provisórias como, afinal, é provisório tudo o que hoje vem à baila” (BELTING, 2006: p.9).

Um fato muito importante a ser salientado é o de Hans Belting revisar, reelaborar as teses formuladas em meados da década de 1980 justamente quando se desliga da Universidade de Munique, para criar o programa de doutoramento “Ciência da arte e teoria das mídias” na recém-fundada Escola Superior de Criação⁹, em Karlsruhe, na qual se aposentará em 2002.

3. O “fim” dez anos depois

Belting considera que o distanciamento temporal da primeira formulação e do anúncio da tese do fim da história da arte, clarificou as questões apresentadas anteriormente, permitindo estabelecer “um balanço dos débitos e créditos” a partir da compreensão da situação presente em total contraste com a chamada modernidade. Declara ainda que a aproximação do fim do século oportunizou “um novo exame da arte e também de todas as narrativas com que a descrevemos”, de forma a empreender um exercício arqueológico não apenas da disciplina mas também das suas próprias teses.

Em 2003, a Universidade de Chicago publica uma nova versão do texto revisado de 1995. Além do enxerto de alguns capítulos e fragmentos, o título é novamente modificado:

⁸ BELTING, Hans. **Das Ende der Kunstgeschichte: eine Revision nach zehn Jahren**. Munique: Beck, 1995.

⁹ Inaugurada em 1992, *Staatliche Hochschule für Gestaltung* [Escola Superior de Criação] centra-se na investigação e ensino interdisciplinar em *New Media* e *New Media Art*. Em conjunto com *Zentrum für Kunst und Medientechnologie* [Centro de Arte e Mídia Tecnológica], é um importante centro de discussão, produção e exposição de arte contemporânea e de mídias tecnológicas emergentes.

Belting nomeia-o **A História da Arte após o Modernismo**¹⁰. Considera, inclusive, o novo título como mais apropriado que os anteriores ao estabelecer incisivamente a descontinuidade existente entre o discurso moderno e pós-moderno:

A arte moderna, que teve uma história mais longa na Europa do que em qualquer outro lugar, sempre foi mais do que uma prática artística; é também um modelo que permitiu a história da arte estabelecer uma progressão ordenada, linear. “A História da Arte depois do modernismo” não significa apenas que a arte apresenta-se diferente hoje, mas também significa que o nosso discurso sobre a arte tem tomado um rumo diferente, se é seguro dizer que tomou uma direção clara absolutamente (BELTING, 2003: p.vii).

4. O “fim da história da arte” segundo Hans Belting

De antemão, é importante salientar que Belting não considera “o fim da história da arte” a partir de uma perspectiva de extinção completa da disciplina (ou mesmo da produção artística). Ao contrário, afirma que arte e história continuam sendo produzidas. No entanto, algo intrínseco à construção de ambas se modificou de uma forma que se torna impossível pensá-las como “antes”. A afirmativa, na realidade, se refere ao fim de uma determinada narrativa histórica da arte: o que chega ao fim, mais precisamente, é uma determinada forma de narrativa, e não exatamente o tema da narrativa.

Belting refere-se à crise da “antiga história da arte” como a substituição de “um esquema rígido de apresentação histórica da arte, o qual na maioria das vezes resultou numa história puramente estilística”. Esta “história dos estilos” (enquanto sistema autônomo, portador de suas próprias leis) evoluiria apartada de uma visão mais geral em relação ao homem e sua história. Do ponto de vista do historiador, a crise da “antiga história da arte”, da história dos estilos (a história da arte dos grandes modelos), já havia começado com a emergência das vanguardas, as quais eram fundamentadas por um discurso próprio de uma “história da arte do progresso”. Sendo assim, coexistiam “duas visões de história da arte que se iguavam superficialmente em suas idéias”. E prossegue:

Embora a idéia *da* arte ainda constituísse o teto sob o qual ambas se sentiam em casa, ela não proporcionava mais a imagem de um todo. Desse modo, ambos os modelos se contradiziam quando ocupavam um lugar comum, na medida em que continham como contradição a continuidade da história e a ruptura com a história. O ideal da primeira modalidade de história da arte estava no passado e o da segunda no futuro (BELTING, 2006, p.172).

O “fim da vanguarda” ou “fim da história”, da história como progresso para o novo (advindo inclusive da “institucionalização da modernidade”), segundo Belting, emergiu na década de 1960, “quando nem arte nem mesmo a própria história pareciam ainda oferecer alternativas e rumos a que se pudesse apelar. Surgiu desde então a impressão de que seria preciso lançar-se a um balanço pós-histórico com tudo o que estivesse às mãos” (BELTING, 2006, p.176).

Belting aponta como característica do contexto atual a necessidade de epílogos, algo que se contrapõe ao romper da modernidade e aos prólogos erigidos e endossados por ela, a modernidade, como manifestação de uma necessidade constante de ruptura com a

¹⁰ BELTING, Hans. **Art history after modernism**. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

tradição. No entanto, segundo o historiador, mais importante que compreender o que designam os epílogos (“se o fim da história, o fim da modernidade ou o fim da pintura”) é perceber “a necessidade de epílogos que caracteriza uma época” (BELTING, 2006, p.17). Esclarece que o que pretende indicar com “fim da história da arte” parte do pressuposto da compreensão da “idéia originária que está presente no conceito de uma ‘história da arte’” (BELTING, 2006, p.8). Além disso, averigua que a circulação de idéias de “fim” há muito tem circulado, o que não o torna uma particularidade do momento pós-histórico, exemplificando com os acontecimentos assistidos no penúltimo fim de século (do século XIX para o XX) e a necessidade que se estabeleceu de uma constante ruptura com o antigo modelo e anúncio de uma nova era. Considera assim que, talvez, o “fim da história da arte” seja “o fim de um episódio no turno tranqüilo de um percurso histórico mais longo” (BELTING, 2006, p.9). Tal afirmativa se faz preponderante ao considerar a história da arte como um evento datado, ou seja, situado histórica e culturalmente. Neste sentido, Belting considera o pretense universalismo da história da arte um equívoco ocidental fundamentado por uma visão eurocêntrica. Com isso, a história da arte se revela enquanto um evento que surge

em determinado momento para uma finalidade precisamente delimitada. [...] No conceito está presente tanto o significado de uma imagem como a compreensão de um enquadramento: o acontecimento artístico, como imagem, no enquadramento apresentado pela história escrita da arte (BELTING, 2006, pp.7-8).

A história da arte, enquanto invenção ocidental, elegeu uma determinada produção imagética, certas formas de arte como historicamente imperativas. Havia um ajuste (ou, ao menos, acreditava-se nele) entre a imagem eleita e o enquadramento histórico. No conceito original de “história da arte” está incutida a relação entre o acontecimento artístico (imagem) e a história escrita da arte (enquadramento). Logo, há uma relação recíproca e articulada entre a imagem enquadrada e o discurso que a enquadra: “A arte se ajustou ao enquadramento da história da arte tanto quanto esta se adequou a ela” (BELTING, 2006, p.8).

Ao que se refere à pós-modernidade, esta se caracterizaria, segundo Belting, pela perda do enquadramento (em vez do “fim do enquadramento”) enquanto a narrativa que recorta o objeto, o que ocasiona a dissolução das imagens. O “fim” na realidade evoca um outro discurso (enquadramento). “O discurso do “fim” não significa que “tudo acabou”, mas exorta a uma mudança no discurso, já que o objeto mudou e não se ajusta mais aos seus antigos enquadramentos” (BELTING, 2006, p.8).

Um ponto que é preciso esclarecer de antemão é que Belting não prescinde do enquadramento. Pelo contrário: dispensar, se apartar, abominar qualquer forma de enquadramento é um equívoco (impossível até). A investigação histórica baseia-se em um discurso que é proferido por um indivíduo encerrado em determinadas condições sociais, em um determinado contexto histórico. Esse discurso só é legível no interior deste enquadramento, desta moldura legitimadora que ele produz.

Como realização cultural, o enquadramento tinha uma importância tão grande quanto a própria arte que ele capturava. Somente o enquadramento fundia em imagem tudo o que ela continha. Somente a história da arte emoldurava a arte legada na imagem em que aprendemos a vê-la. Somente o enquadramento instituíu o nexos interno da imagem. Tudo o que nele encontrava lugar era privilegiado como arte, em oposição a tudo o que estava ausente dele, de modo

muito semelhante ao museu, onde era reunida e exposta apenas essa arte que já se inserira na história da arte. A era da história da arte coincide com a era do museu (p.25).

O sentido de fim intenta uma noção de “descobrimento” ou “desvendamento” de uma antiga estrutura narrativa e, em contrapartida, de uma mudança de paradigmas. O “fim da história da arte” estaria para o fim de um determinado enquadramento, de um determinado artefato, no sentido de “fim de regras do jogo”. No entanto, o que se nega não é a continuidade, o prosseguimento do jogo: é a continuidade das antigas regras, dos antigos paradigmas. O jogo prosseguirá de uma outra forma. Com isso, Belting aparta de suas considerações quaisquer tentativas de pensamento conclusivo em relação ao tema, já que é um processo vivo, em contínua transformação.

5. O lugar do discurso: Hans Belting e a tradição alemã

Em entrevista concedida para a revista *Lier & Boog: Series of Philosophy of Art and Art Theory* no ano de 1998, Belting, ao ser questionado sobre a razão que levou-o a reescrever **O fim da história da arte?**, afirma que o fato de ter se desligado da Universidade de Munique e estar na Escola Superior de Criação, em Karlsruhe, coloca-o em uma situação muito diferente de outrora. Retomando: em Munique, onde lecionara história da arte por pouco mais de uma década, ocupara a cadeira de Henrich Wölfflin (1864-1945) e Hans Sedlmayr (1896-1984). Em 1993, deixa a universidade para atuar na Escola Superior de Criação, em Karlsruhe. No entanto, é em Munique que começara a escrever o que viria a ser a tese **O fim da história da arte?**, justificando-a pela insatisfação que o contagiava em virtude de uma apresentação demasiadamente cerimonial da história da arte. Pretendia, assim, criticar o seu próprio domínio de atuação, questionando as práticas que envolviam a disciplina: a tentativa do historiador era de “virar de cabeça para baixo” todo o domínio da história da arte, questionando a ordem instituída canonicamente. Sendo assim, a intenção era a de colocar em discussão que em qualquer contexto considerado acadêmico tem de haver progressos. Assim sendo, adverte Belting com muita clareza, que se há progressos, mudanças, há também algo que chega ao fim, algo que tem que “acabar”. Caso contrário, nada de novo é possível.

Eu só disse, acorde, porque você não pode continuar a lidar com as experiências de hoje usando os métodos de Wölfflin, Panofsky e todos os outros heróis. Eles foram maravilhosos em sua própria época, mas também temos de ser maravilhosos em nosso tempo (BELTING, 1998: p.23).

Belting considera que a metodologia implementada por Heinrich Wölfflin levou a uma redução das obras aos estilos e às formas, radicalismo que viabilizou o desenvolvimento de teorias e metodologias diametralmente tão opostas como a de Erwin Panofsky (1892-1968), surgindo a iconologia, “a modalidade mais bem-sucedida da disciplina conhecida pelo século XX”. No entanto, em relação à crítica estilística e ao formalismo de Wölfflin, a iconologia de Panofsky se mostrou igualmente em menos condições “para escrever uma história da arte” (BELTING, 2006: pp.205-206).

À medida que interrogava conteúdos em vez de obras, também perdia os suportes anteriores e os eventos de uma história da arte, aproximando-se de uma ‘história da arte como história das idéias’. Também era obrigado a consultar todas as fontes de imagens possíveis que estivessem fora do espectro da assim chamada

arte, abandonando dessa maneira os limites da disciplina. A relação entre ‘arte pura’ e a tradição imagética, no seu sentido mais amplo, sempre gerou problemas quando se quis resguardar a história da arte metodologicamente, sem ao mesmo tempo restringi-la a um pequeno território. (...) Essas operações agitadas nas fronteiras da arte denunciam os esforços em lidar com os problemas de uma história da arte pura no meio do mundo histórico. (BELTING, 2006: p.207).

Sobre o historiador Hans Sedlmayr, do qual Belting assume subsequentemente a cadeira em Munique, será referido por Udo Kultermann como um dos mais conhecidos representantes da especialidade na Alemanha nos primeiros anos após a Segunda Guerra. Austríaco, formou-se primeiramente sob a tradição da Escola de Viena. Após mudar-se para a Alemanha em 1951, começa “a conhecida atividade docente” na Universidade de Munique, “que teve uma influência duradoura na geração mais jovem de historiadores da arte alemães” (KULTERMANN, 1996: pp.324-325). Já Belting irá a ele se referir enquanto uma “voz conservadora” diante da ruptura moderna: um “opositor da modernidade” (BELTING, 2006, pp.249-250).

Retomando a entrevista, Belting comenta que a ida para Karlsruhe possibilitou-lhe uma mudança significativa de perspectiva. Se outrora fora profundamente criticado pelo público em função do tratamento crítico da disciplina e do método (apesar de não ter sido seu objetivo principal), no novo ensaio a ciência da arte não é mais colocada no centro. E completa: “hoje meu interesse crítico cultural encontra-se mais nas condições que formam a sociedade e as instituições” (BELTING, 2006: p.9). Sendo assim, Belting já não deseja criticar a história da arte como disciplina, mas discutir como a história da arte tem sido alterada por mudanças no mundo de hoje, num movimento externo à disciplina. Inclusive porque culturas não-ocidentais são hoje proeminentes.

Portanto, a questão já não é se a história da arte precisa do melhor método possível, mas se a história da arte pode reagir, pode mover-se, pode continuar de forma a ter tanta importância em um contexto tão diferente. Então, estas foram duas formas totalmente diferentes de abordar o assunto. Uma resultou no livro *Das Ende der Kunstgeschichte?*, o outro na edição revista *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach Zehn Jahren* (BELTING, 1998: p.23).

Anos depois desta entrevista, no prefácio de **Antropologia da imagem: esboços para uma ciência da imagem**¹¹, o historiador narra que em seu discurso de ingresso na recém-fundada Escola Superior de Criação, em 1993, se referiu à “necessidade de uma história da imagem, da qual ainda carecemos, em um momento em que a história da arte permanece em uma tradição demasiado firme”. Fala da sua primeira empreitada neste sentido, o estudo **Imagem e Culto: uma história da imagem antes da era da arte**¹², cujo resultado não o satisfaz, “pois esta história da imagem começa apenas depois da Antiguidade, quando muitos dos detalhes acerca da imagem já se haviam estabelecido” (BELTING, 2007: p.7).

Em **Imagem e Culto**, Belting propõe-se a escrever *uma* história das imagens devocionais, das imagens sagradas produzidas no ocidente cristão desde a Antiguidade até

¹¹ BELTING, Hans. **Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft**. Munique: Fink, 2001.

¹² BELTING, Hans. **Bild und Kult: eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst**. Munique: Beck, 1991.

o Renascimento (aproximadamente entre os séculos XIV e XV d.C.), quando então coexistiam dois tipos de imagens: uma com a noção de obra de arte, outra livre desse conceito. De início, Belting esclarece que o objetivo argumentado pelo discurso precisa de uma explanação, justamente por ele não pretender seguir as direções usuais de uma “história da arte”, mas focar na “história da imagem”. A começar pelo termo imagem, Belting afirma: “O termo designa tanto e tão pouco como o conceito de arte” (BELTING, 1994: p.XXI). Adverte que o caminho metodológico por ele traçado foi uma escolha pessoal, o que significa que este compreende *uma* entre várias possibilidades. Previamente elucidando as vias metodológicas através do qual irá adentrar nos campos de significação dessas imagens, acrescentará mais adiante: “Por que imagens? A questão não pode ser separada de uma outra pergunta: Quem utiliza as mesmas, e de que forma?” (BELTING, 1994: p.42)

Referindo-se ao subtítulo do livro, “uma história da imagem antes da era da arte”, Belting esclarece ao leitor que para se compreender o argumento do livro é necessário que se tenha em mente que “arte”, entendida da forma como é estudada hoje, é uma “invenção” ocorrida após a Idade Média, com o advento do Renascimento.

Após a Idade Média, no entanto, a arte assumiu um significado diferente e tornou-se reconhecida por seu próprio interesse - arte como invenção [criação] de um famoso artista e definida por uma boa teoria. Enquanto as imagens de velhos tempos foram destruídas por iconoclastas no período da Reforma, as imagens de um novo tipo começaram a encher as coleções de arte que estavam sendo então formadas. A era da arte, que está enraizada nestes eventos, se estende até os dias de hoje. Desde o início, tem sido caracterizada por um determinado tipo de historiografia que, embora seja chamado de história da arte, na verdade trata da história dos artistas. (BELTING, 1994, p.XXI).

Belting ainda trata da urgência de se pensar uma história da imagem, já que o âmbito da história da arte como uma história de estilos não consegue suportar todo um conjunto de acontecimentos que moldaram, forjaram a produção de imagens antes da Renascença, antes da “era da arte”. Opta o historiador, portanto, por um argumento que considera os significados sociais, políticos, religiosos e culturais nos quais estas imagens foram produzidas, pressupondo-o previamente como uma conjuntura de significados investidos bem diferente, um repertório bem diverso daquele com o qual dela nos aproximamos hoje. Nesse sentido, Belting não pretende “explicar” imagens, mas baseia-se na convicção de que o significado delas melhor se revela se considerar-se seu valor de uso, sua função no contexto no qual foram produzidas, considerando as crenças, as superstições, as esperanças e os medos daqueles que as produziram. Sendo assim, a “era da arte”, na realidade, representa apenas um capítulo na longa história das imagens, a qual se estende desde os remotos tempos pré-históricos (quando, mais do que nunca, as imagens tiveram extrema importância neste meio de cultura pré-verbal, no qual as instâncias religiosa e social eram uma e a mesma – ainda que sabendo tão pouco delas) até, em extremo oposto, os dias de hoje. Compreendida pelo historiador como uma dinâmica intrínseca à condição cultural humana, este certifica que a produção imagética irá durar enquanto a humanidade sobreviver.

Belting adverte ainda sobre a dificuldade de se avaliar no presente a importância dessa produção de imagens anterior à “era da arte” na cultura européia. Se colocadas ao lado da produção do período moderno, é evidente o quão essencialmente são diferentes: a nova função atribuída às imagens na “era da arte” as distanciam radicalmente daquelas

outrora produzidas. Em suma: “Estamos tão profundamente influenciados pela ‘era da arte’ que nos é difícil imaginar a ‘era das imagens’. A História da Arte, portanto, simplesmente declarou tudo ser arte, a fim de trazer tudo para dentro do seu domínio [...] (BELTING, 1994: p.9).

No entanto, é em **Antropologia da Imagem** as diferenças entre história da arte e história da imagem são mais evidentemente estabelecidas pelo historiador: enquanto a primeira trata da arte e especialmente das obras de arte, que têm um lugar e uma data, e são portanto classificáveis; a segunda, pelo contrário, abarca uma multiplicidade de imagens assim como dos imaginários das sociedades das quais emergem, pensando a interação entre as imagens endógenas e exógenas (no livro, argumento desenvolvido na tríade meio-imagem-corpo). A idéia de uma “antropologia da imagem” foi (e ainda é), contudo, recebida com restrições¹³. Em **Antropologia da imagem**:

O acento se desloca da imagem de culto, com a qual havia me ocupado durante longo tempo, para a imagem dos mortos como motivação da práxis humana da imagem. No culto aos mortos uma imagem serve como meio para o corpo ausente, e com ele entra em jogo um conceito de mídia completamente diferente ao que a ciência midiática utiliza hoje, ou seja, o conceito do meio portador no sentido físico. Além disso, o conceito de corpo não pode separar-se do conceito de imagem, já que a imagem do defunto não só representava um corpo ausente, mas também o modelo de corpo estabelecido por uma determinada cultura. (BELTING, 2007: p.8).

Nesta relação entre ausência e presença, Belting enxerga pontos convergentes com a produção de imagens mais recentes, “como o mostra a batalha pelo domínio da imagem e do corpo virtual sobre o real” (o que justifica a análise concomitante dessas imagens referente ao culto dos mortos ao qual se refere, juntamente com trabalhos de artistas contemporâneos como Bill Viola e Nam June Paik). Inclusive, o contato com artistas que se utilizam das multimídias evidenciou a necessidade de uma abordagem da imagem por caminhos interdisciplinares.

Há de se ter em vista que Hans Belting descende de uma tradição alemã em história da arte que tem suas origens no estabelecimento da disciplina enquanto ciência desde o século XIX. Apesar das investigações empreendidas afim de um questionamento da tradição científica e metodológica da história da arte (sendo hoje uma das referências fundamentais no estudo não só das artes visuais como da produção imagética de uma forma mais ampla, e não só estritamente à produção de imagens artísticas), seus estudos anteriores refletiam sobre a produção visual da Europa medieval e da arte da Europa setentrional. No entanto, torna-se possível perceber que os estudos empreendidos pelo

¹³ Belting narra a recepção do seu “primeiro experimento antropológico” (um ensaio apresentado, em 1990, em um simpósio – do qual foi um dos diretores, juntamente com o também medievalista Herbert S. Kessler – no Centro de Estudos Bizantinos Dumbarton Oaks, em Washington). Segundo Belting, este foi “recebido com reserva pelos historiadores e pelos historiadores da arte presentes”. Salienta inclusive que este nunca foi publicado. Isto pois, “levantava a pergunta ‘Por que imagens?’”, e dava ao perfil histórico dos produtos em imagem menos peso que à própria tradição da práxis da imagem” (BELTING, 2007, p.8). O amadurecimento das idéias contidas nesse “experimento” resultará numa investigação muito mais ampla. Apenas um detalhe: o “rejeitado” ensaio (embrião das pesquisas desenvolvidas e publicadas em **Antropologia da Imagem** uma década depois) foi levado a público no mesmo ano da publicação de **Imagem e Culto** que, ao contrário do primeiro, teve boa aceitação por parte da crítica e da comunidade acadêmica, sendo até hoje considerada a “obra-prima” de Belting.

historiador em direção a uma produção de imagens anterior à nomeada “era da arte” tem uma relação recíproca com o posterior questionamento da história da arte e para o despertar para a necessidade de uma “história das imagens”, que incorpore em seu discurso não somente a produção estritamente considerada “artística”, mas que amplie o horizonte com relação a esse repertório.

7. Bibliografia

- BAUER, Hermann. **Historiografía del arte. Introducción crítica al estudio de la Historia del Arte.** Madrid: Taurus Ediciones, 1984.
- BAZIN, Germain. **História da história da arte.** São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BELTING, Hans. **Antropología de la imagen.** Buenos Aires/Madrid: Kartz Editores, 2007.
- BELTING, Hans. **Art history after modernism.** Chicago: The University of Chicago Press, 2003.
- BELTING, Hans. **Contradiction and Criticism.** In: BALKEMA, Annette W. e SLAGER, Henk (ed.). *Lier & Boog: Series of Philosophy of Art and Art Theory. The Archive of Development.* Amsterdam/Atlanta, GA, 1998, 187 pp.17-26
- BELTING, Hans. **Likeness and Presence: A History of Image before The Era of Art.** Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- BELTING, Hans. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois.** São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BELTING, Hans. **The end of the history of art?** Chicago: The University of Chicago Press, 1987.
- BRADAMANTE, Luca. **Hans Belting. Oltre la storia dell'arte verso *Bildwissenschaft*.** In: *Leitmotiv: Dentro l'immagine.* Número 4 / 2004. Milão: Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, Março de 2005. Disponível em: <http://www.ledonline.it/leitmotiv/allegati/leitmotiv04040.pdf>. Acesso em 07/10/2009.
- DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história.** São Paulo: Odysseus Editora/Edusp, 2006.
- KULTERMANN, Udo. **Historia de la historia del arte: el camino de una ciencia.** Madrid: Akal, 1996.
- VARGIU, Luca. **Prima dell'età dell'arte. Hans Belting e l'immagine medievale.** Palermo: Centro Internazionale Studi di Estetica, Junho de 2007. Disponível em: <http://www.unipa.it/~estetica/download/Vargiu.pdf>. Acesso em 07/10/2009.
- WOOD, Christopher S. (ed.). **The Viena School Reader. Politics and Art Historical Method en the 1930's.** Nova York: Zone Books, 2000.