

Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA



Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA



Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



Organização



Apoio



42º COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE (2022)

PRESIDÊNCIA DE HONRA (*in memoriam*) – Walter Zanini

DIRETORIA DO CBHA (2023-2025)

Presidente - Vera Maria Pugliese de Castro (UnB/CBHA)
Vice-presidente - Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)
Secretário - Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)
Tesoureira - Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)

DIRETORIA DO CBHA (2020 - 2022)

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)
Vice-Presidente - Neiva Maria Fonseca Bohns (UFPEL/CBHA)
Secretária - Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)
Tesoureiro - Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)

COMISSÃO ORGANIZADORA DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)
Angela Brandão (UNIFESP/CBHA)
Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)
Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)
Fernanda Pequeno (UERJ/CBHA)
Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)
Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)
Sheila Cabo Geraldo (UERJ/CBHA)

COMITÊ CIENTÍFICO DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022

Elisa Souza Martinez (UnB/CBHA)
Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/CBHA)
Maria Inez Turazzi (IBRAM/CBHA)
Paulo Knauss de Mendonça (UFF/CBHA)
Rita Lages (UFMG/CBHA)

COMISSÃO ORGANIZADORA DO PRÊMIO CBHA DE TESES/ 2022

Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)
Dária Jaremtchuk (USP/CBHA)
Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP/CBHA)
Paula Ramos (UFRGS/CBHA)
Vera Beatriz Siqueira (UERJ/CBHA)

COMISSÃO ORGANIZADORA DOS ANAIS DO 42º COLÓQUIO DO CBHA

Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)
Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)
Fernanda Pequeno da Silva (UERJ/CBHA)
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

IMAGEM: Aline Motta, (*Outros Fundamentos*, 2017-2019).

DIAGRAMAÇÃO: Thaís Franco

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (42: 2022)

Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte - Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA, Rio de Janeiro, 7-12 nov. 2022. (Organizadores: Vera Marisa Pugliese de Castro, Eduardo Ferreira Veras, Ivair Junior Reinaldim, Daniela Pinheiro Machado Kern, Fernanda Pequeno da Silva e Rogéria Moreira de Ipanema. Porto Alegre: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2023 [2022].

Vários autores

1367 p. 21x29,7 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.42>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 42º do Colóquio do CBHA.

CDD: 709.81

Os textos dos artigos e as imagens reproduzidas nesta publicação são de responsabilidade dos respectivos autores.

Comitê Brasileiro de História da Arte (filiação ao *Comité Internationale de Histoire de l'Art*).

<http://www.cbha.art.br/index.html>

e-mail:cbha.secretaria@gmail.com

A arqueologia de Didi-Huberman: anacronismo e espacialidade da pintura

Yasmin Elganim Vieira, Universidade Federal de Minas Gerais /
<https://0000-0001-7432-1817>
yasminelganim@gmail.com

Resumo

De modo breve, este artigo aborda o pensamento de Didi-Huberman sobre o anacronismo. À luz desse conceito, reflete-se sobre como o anacronismo na Modernidade transformou a espacialidade da pintura. A configuração anacrônica da arte moderna do Cubismo, ao fazer a origem e o agora se combinarem, criou uma espacialidade pictórica não como uma estruturação e integração de suas partes, como geralmente é conhecida, mas como denomina Didi-Huberman: uma espacialidade da distância. Essa espacialidade conjuga a forma e o antropológico, e, por meio da inserção da profundidade originária, fornece uma especificidade material e fenomenologia da experiência do aqui.

Palavras-chave: Didi-Huberman. História da Arte. Anacronismo. Espacialidade. Cubismo.

Abstract

Briefly, this article discusses Didi-Huberman's thought on anachronism. In the light of this concept, it reflects on how anachronism in Modernity transformed the spatiality of painting. The anachronistic configuration of the modern art of Cubism, by making the origin and the now combine, created a pictorial spatiality not as a structuring and integration of its parts, as it is generally known, but as Didi-Huberman calls it: a spatiality of distance. This spatiality combines the form and the anthropological, and, through the insertion of the original depth, provides a material specificity and phenomenology of the experience of here.

Keywords: Didi-Huberman. Art history. Anachronism. Spatiality. Cubism.

Anacronismo e história

A proposta epistemológica do crítico e historiador da arte francês Georges Didi-Huberman baseia-se na ação de se colocar *diante* das imagens. Para questionar a História da Arte, seu estatuto e seu tom de certeza, Didi-Huberman quer rasgar as imagens e olhá-las, saber e não saber vê-las e saber se deixar ver. Isso porque a imagem envolve não apenas o evidente, o que facilmente se apresenta numa superfície diante dos olhos, mas também suas frestas, “sintomas”, acidentes, dissimulações, que aproximam e, ao mesmo tempo, pela sua constante abertura, distanciam o espectador.

Olhar seria compreender que a imagem é estruturada como um *diante-dentro*: inacessível e impondo sua distância, por mais próxima que esteja [...]. Isso quer dizer exatamente [...] que a imagem é estruturada como um limiar. Um quadro de porta aberta, por exemplo. Uma trama regular de espaço aberto e fechado ao mesmo tempo. Uma brecha num muro, ou umas rasgadura, mas trabalhada, construída [...]. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 243)

A noção do olhar perpassa toda obra de Didi-Huberman, e produz uma “antropologia visual”. Na procura de resgatar a sensibilidade, ele acredita que o visual permite resistir a objetividade da disciplina e dilacerar as imagens. Por um lado, porque, como já mencionado, toda imagem envolve camadas de “não saberes” por ser uma estrutura viva, e, por outro, porque ver é uma “experiência do tocar” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 31). O autor defende a capacidade do olhar, questão já tradicional na filosofia e na História da Arte, de tocar as superfícies, de senti-las.

No livro “Diante do tempo: História da Arte e anacronismo das imagens” (2000), Didi-Huberman desconstrói os modelos de problematização, construção e interpretação lineares da História da Arte. O autor a coloca numa articulação sem início, meio e fim. A sua proposta baseia-se na ideia de que não há causas, nem consequências lineares entre os acontecimentos na história. Como um nó, Didi-Huberman reafirma um método de olhá-la como um emaranhado de camadas do tempo, que está sempre a se reconfigurar numa tensão que não se cessa. O que existe é o anacronismo: a colisão de um Agora com o Outrora. A imagem pode ser perpassada por fluxos temporais em que o mais novo pode coabitar com o antigo, e diferentes tempos podem operar. Diante da imagem, o espectador está diante de vários tempos que, não existem sucessivamente, são simultaneamente.

Diante de uma imagem — por mais antiga que seja —, o presente nunca cessa de se re-configurar. [...] Diante de uma imagem — por mais recente e contemporânea que seja —, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se re-configurar. [...] Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração [*durée*]. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 16)

Assim, diante das pequenas manchas no afresco da “Madona das sombras” de Fra Angelico no convento de São Marcos, Didi-Huberman vê um tipo de semelhança com os *drippings* do Expressionismo Abstrato de Pollock, que surgiram séculos depois. Mas “é evidentemente que a arte Pollock não pode servir como interpretante adequado às manchas de Fra Angelico (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 27). A questão é que a obra de Pollock permitiu descobrir esse detalhe no afresco, e isso gera um novo objeto a ver, constitui um novo problema para a História da Arte, abre um novo assunto para estudo.

Detectar esse tipo de *sobrevivência* não depende de uma mera reminiscência, mas “um choque, um rasgar de véu, uma irrupção ou aparição do tempo, tudo o que Proust e Benjamin disseram tão bem sobre a memória involuntária” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 26). É nesse sentido que o passado, o outrora, que Didi-Huberman invoca não significa o passado como tempo, porque esse não existe. O que existe é o passado como memória, que não obedece à cronologia linear e nem se exhibe informativa, mas involuntária, ligada à experiência e à indeterminação. Dotada de constante movimento, a memória se procede por montagens e reconstruções ancoradas no inconsciente. Por isso, como argumenta Didi-Huberman (2015, p. 23) o anacronismo seria como uma “montagem de tempos heterogêneos”.

A montagem será não está orientada simplesmente, a montagem escapa às teleologias, torna visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto. Então, o historiador renuncia a contar “uma história” mas, ao fazê-lo, consegue mostrar que a história não é senão todas as complexidades do tempo, todos os estratos da arqueologia, todos os pontilhados do destino. (DIDI-HUBERMAN, 2012b., p. 212).

Na realidade, a História da Arte está fadada inerentemente ao anacronismo, porque sempre se olha o passado com olhos do presente. Contudo, para além da inevitabilidade, o anacronismo se faz fundamental ao se mostrar como uma metodologia capaz de ser tão polifacetada quanto o seu objeto, estruturar objetos e problemas históricos diferentes, inventar novos objetos e criar novos conhecimentos. Como na arqueologia, o anacronismo se trata de um mecanismo para perceber diferentes e novos pareceres sobre determinado conceito, para se colocar diante dos fragmentos, do que resta. O anacronismo obriga a uma prática aberta à múltiplas determinações e visões que as atravessam. Seria um modo de exprimir a complexidade das imagens artísticas, das várias histórias e tempos nela embutidos, e de colocar a História da Arte como uma espécie de anamorfose: um processo em transformação, que pode ser combinado e re-combinado, com aumento de novas fusões. O anacronismo serve para abrir, desdobrar as imagens, “re-descobrir” seus valores para o presente.

Anacronismo e modernidade

O anacronismo didi-hubermaniano, evocado aqui de forma muito breve, permite pensar não apenas a temporalidade, mas a espacialidade do plano pictórico. Na segunda parte do livro, “Modernidade do anacronismo”, resgatando o pensamento de Carl Einstein e de Benjamin e de práticas como o Cubismo e o Abstracionismo Abstrato, Didi-Huberman cria uma teia de reflexões para demonstrar como a configuração anacrônica, ao fazer a origem e a novidade se combinarem dialeticamente, pode criar uma espacialidade pictórica não como uma estruturação e integração de suas partes, como geralmente é conhecida, mas como uma *espacialidade da distância*.

Didi-Huberman invoca Carl Einstein, que de modo anacrônico, num entrelaçamento entre modernidade e origem, argumenta sobre o Cubismo e a escultura africana no livro “*Negerplastik*”, publicado pela primeira vez em 1915. Aqui, tal como no exemplo de Fra Angelico e Pollock, não se trata de pensar que a escultura africana tornou primitiva a arte moderna, nem modernizar a arte primitiva, mas que o Cubismo tornou *acessível* a arte primitiva. A arte cubista abriu “*a experiência formal* articulando a ela os elementos antropológicos próprios ao mundo africano (elementos ausentes, naturalmente, do universo cubista)” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 207), e gerou conhecimentos novos da escultura africana.

É assim que a escultura africana vai surgir não do campo do conhecimento no qual era mantida, até então, como refém, mas de um valor de uso muito particular em que uma arte moderna, o cubismo, não hesitou em utilizá-la, isto é, transformá-la, deslocá-la. É, portanto, de uma *situação de estranhamento*, até mesmo de “*estrangeiridade*”, que a escultura africana nascerá como objeto de conhecimento novo. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 202)

As soluções espaciais das esculturas africanas, convertidas por Einstein de objetos etnográficos à objetos de arte, são semelhantes com as invenções dos artistas cubistas ao funcionarem como um modo não ilusionista de representar o volume, de introduzir o relevo sem a sombra simulada do claro-escuro, de justapor planos, de formar uma unidade por meio de uma multiplicidade de dimensões. Ao articular esses elementos da escultura africana, o Cubismo, numa redefinição dinâmica, trouxe um “*espaço descontínuo, em que os objetos não se interrompem*” (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 70), e não representam o movimento, mas *são* o movimento na equação geral do espaço.

A visão do espaço que se manifesta em tal obra de arte deve absorver completamente o espaço em três dimensões e exprimir sua unidade; a perspectiva ou a habitual frontalidade são aqui proscritas [*escultura africanas*]; elas seriam heréticas. A obra de arte deve oferecer a equação geral do espaço, pois só quando exclui qualquer interpretação temporal fundada sobre as representações do movimento ela se torna intemporal. Ela absorve o tempo, integrando em sua própria forma o que nós vivemos como movimento. (EINSTEIN, 2011, p. 45-46)



Figura 1.

Artista de uma cultura não identificada,
"Cabeça simiesca", madeira densa,
18.4 cm, 1915

Fonte: EINSTEIN, 2011, p. 91.

É nesse sentido que a "experiência visual não se tornou um 'resultado' ou 'efeito' da obra plástica, mas um componente fundamental da sua própria forma que, enquanto forma, produz a espacialidade da sua *apresentação*" (DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 207). Ao contrário de uma organização de partes fixas, o Cubismo trouxe um espaço dinâmico, que demanda ação na duração da experiência de quem o contempla. O espaço cubista pictórico passou a ser formado na medida que o espectador contempla a obra. Numa espécie de reinvenção do espaço antropocêntrico convencional, o Cubismo decompôs os seus planos e conduziu o espectador a um novo lugar: ao "*espaço-problema*, que não é uma equação construtiva para resolver, mas uma quadratura, se ousar dizê-lo, da experiência interior e da experiência espacial (DIDI-HUBERMAN, 2012a., p. 76).



Figura 2.

Pablo Picasso, "Portrait D'Ambroise Vollard",
90 x 65 cm, óleo sobre tela, 1910.

Coleção Muse Pouchkine, Moscou

Fonte: pushkinmuseum.art.

Einstein recusou a "*substantificação do real e a interrupção das formas*" da arte mimética, porque acreditava que a arte deveria existir em *formação*, ao defender que "o verdadeiro realismo não quer dizer imitação, mas criação do objeto" (EINSTEIN, 2002, p. 71-72). O Cubismo, articulando elementos africanos, mostrou como a criação do espaço pelo espectador se trata de uma relação que o demanda, uma troca entre interior e exterior. Ademais, mostrou como a realidade está vinculada à processos metamórficos e plásticos, se forma e se transforma ininterruptamente. Ou seja, o espaço não está fixado num ponto de vista único, que a representação clássica oferece, mas num *continuum*.

Assim, como escreve Didi-Huberman (2015, p. 206), a *semelhança* com a escultura africana trouxe, como resultado, para o Cubismo uma fenomenologia espacial, em "que o caráter 'absoluto' da forma não deve mais nada à integração harmoniosa de suas partes (ponto de vista estético tradicional), mas à distância produzida [...] (ponto de vista em que se conjugam o formal e o antropológico)". Em outras palavras, a arte cubista não estava mais integrando as suas partes em si, num sistema fechado, mas integrando-as com o espectador. Entre ambos, nasceu uma distância, que se tornou o *meio* para a relação ocorrer.

Antes de compreender o que significa essa distância, se faz necessário compreender quem a fornece: a dimensão da profundidade. Aqui, essa dimensão não se exhibe simplesmente como uma terceira dimensão do espaço, mas se trata de uma dimensão sentida, originária. Pelo viés da fenomenologia, a profundidade situa o espectador no espaço e faz criar um lugar único: sua situação, seu aqui, seu lugar. Como escreveu o fenomenólogo Merleau-Ponty (2011, p. 146), a profundidade “designa a instalação das primeiras coordenadas, a ancoragem de um corpo ativo, a situação do corpo face de suas tarefas”. A profundidade se responsabiliza pela deflagração do volume ao corpo. A profundidade dá o espaço ao corpo, contado a partir dele, como grau zero da espacialidade.

Assim, na realidade das coisas, quando a profundidade dá o espaço ao corpo, o oferece por uma distância, como nos afirma Didi-Huberman (2010, p. 163), “na profundidade, o espaço se dá – mas se dá distante, se dá como distância”. Ou seja, o corpo recebe o espaço pela profundidade por uma distância que se abre diante dele. No entanto, além de dar esse espaço como distância, à distância, a profundidade “se retira e num certo sentido se dissimula, sempre à parte, sempre produtora de um afastamento ou de um espaçamento” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 163). A profundidade está sempre a construir essa distância pelo fato de que, como o corpo se movimenta, esse distanciamento que se abre diante dele torna-se praticamente infundável. Para continuar a oferecer o espaço e proporcionar o *aqui* do corpo, ela apresenta uma distância e, simultaneamente, a retira.

Para tal, a profundidade oferece, simultaneamente, o espaço tangível-próximo e o espaço visível-longínquo. O espaço tangível-próximo se dá sob os pés do corpo. O espaço visível se dá à distância, sob um fundo de ausência, que está sempre a desaparecer, a vibrar com toda efemeridade para que o corpo, ao olhá-lo, possa transformar, por meio do movimento, esse espaço em seu espaço tangível-próximo. A profundidade fornece simultaneamente o espaço sempre numa proximidade, mas também o fornece por um distanciamento. Essa dimensão está sempre a construir e desconstruir a relação entre corpo e espaço, ao ser a responsável pelo engajamento do corpo.

[O espaço] só aparece na dimensão de um *encontro* em que as distâncias objetivas sucumbem, em que o *aí* se ilimita, se separa do *aqui*, do detalhe, da proximidade visível; mas em que subitamente se *apresenta*, e com ele o jogo paradoxal de uma proximidade visual que advém numa distância não menos soberana, uma distância que “abre” e faz aparecer. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 246-247)

Pela profundidade, o espaço se modela para o corpo na instabilidade, desimpedido de suas circunscrições canônicas. A grandeza aparente, a convergência e as deformações

que demonstram como o corpo transforma virtualmente a realidade espacial, e como o espaço não consiste em ser algo estável, mas se encontra imerso numa operação sempre constituinte. A profundidade fundamenta a capacidade do corpo de en-formar, transformar e de-formar a sua realidade espacial. Conforma uma relação de construtividade entre ambos: o corpo forma o espaço e o espaço é formado pelo corpo. Essa dimensão dissolve a ideia de espaço como uma unidade “indeformável” para uma experiência espaço-temporal “deformável”, encena o corpo estruturando o espaço e o espaço sendo estruturado pelo corpo.

Portanto, a profundidade é claramente a forma espaço temporal do sentir e a distância, o único meio que o corpo possui para *ter* o espaço. Com essa distância, a profundidade fenomenológica faz a relação entre corpo e espaço ser entrelaçada (elo), plástica (transformável), porosa (coexistente) e inesgotável (atualizada a todo instante). Pulsando entre o próximo e o longínquo, em um ritmo a reger movimento e tempo, a profundidade adere o espectador à instância espaço-temporal, emana vibração existencial.

Impossível identificá-la, sua aplicação no quadro se torna complexa por não se exibir como um ser visível, mas dimensão vivida, que deve articular o espaço da obra com o olhar do espectador. Como um suporte invisível da visibilidade, a profundidade é a inteligibilidade de nascentes estruturas, e é o que possibilita a obra existir no momento da experiência e ser formada em ato. A arte necessita, então, ser produtora dessa distância, de um afastamento, que deve ser, concomitantemente, proximidade. Para conseguir engajar o espectador e atualizar a experiência. Deve estar assentada no fluxo temporal de uma descontinuidade na continuidade, com continuação e ininterrupção simultaneamente, para a pintura aproximar e afastar o espectador, simulando a oscilação que ocorreria no espaço real entre o tangível-próximo e o visível-longínquo. Essencial aqui: a sensação corpórea de espaço é dialética, necessita de conflito, de tensão.

No Cubismo, a multiplicidade e a interrupção dos planos insere distância, afasta e aproxima o espectador, e o convida a formação do plano, construindo e desconstruindo essa relação e a tornando inesgotável. O Cubismo, ao inserir a profundidade originária, proporciona a *espacialidade como distância*, que nada mais é que o antropológico para além do mundo figurativo, evocando a experiência direta do corpo do espectador. A *espacialidade como distância* faz a experiência interior coexistir com o exterior, e cria propriedade fenomenológica dialética do lugar: “perto e longe, diante e dentro, tátil e óptico, aparecendo e desaparecendo, aberto e fechado, esvaziado e saturado” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 285).

Portanto, o anacronismo transformou a relação entre espectador-obra na arte moderna. Trouxe conhecimentos sobre o espaço real ser uma construção fugaz: vivo, dinâmico, móvel e efêmero, e que só existe a partir da experiência de quem o percebe. Mostrou como “noções históricas tão fundamentais quanto as de ‘estilo’ e ‘época’ revelam, de repente, uma perigosa plasticidade” (DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 23). Ainda, se a pintura na arte clássica era sólida e trouxe um espaço dado e fechado, na arte moderna o espaço real se tornou parte da pintura.

Anacronismo e espacialidade na pintura, reflexões abertas

Pensar a espacialidade na História da Arte pelo anacronismo direciona à reflexões sobre a sobrevivência da pintura dentro do campo atual ampliado da arte. O anacronismo pode se tornar uma modo de *operar* e de se *fazer* a pintura na contemporaneidade. Herdado do Cubismo, complexificar as relações espaciais e estéticas ainda continua a ser um dos sentidos de fazer pintura na contemporaneidade. E dentro de um meio que tanto foi feito, não resta a pintura outra coisa senão incluir a tradição na sua produção, mas sem reproduzir o que já foi feito. O olhar para a pintura não deve ser de nostalgia, mas aproveitar o que já existe, fundir na sua superfície várias temporalidades e espacialidades. Como argumentou Frederico Morais (1983), o artista para buscar conceitualmente a nova pintura necessita, como uma prática arqueológica, procurar na História da Arte o que antes buscava na natureza.

Por fim, como argumentou Didi-Huberman (2015, p. 189), estudando a frase de Einstein de que “toda forma precisa é um assassinato de outras versões”, conclui que a “história da arte é uma luta — um conflito, uma tensão inapaziguável, [...] de formas contra formas”. Nesse seu raciocínio, o anacronismo seria como um modo de potencializa aquilo que já é inerente na História da arte. Ou seja, utilizar o anacronismo para produzir novos espaços significa potencializar algo que já ocorre no curso da história.

Referências

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Tradução Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

_____. *Diante da imagem*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. *O que vemos o que nos olha*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. *Quadro = Corte — Experiência Visual, Forma e Sintoma segundo Carl Einstein*. In: Fragmentos de uma Teoria da Arte. HUCHET, Stéphane (Org.). Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Edusp, 2012a., pp. 61 - 96

_____. *Quando as imagens tocam o real*. Tradução de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. In: Pós. Belo Horizonte, v. 2, n. 4, 2012b. pp. 204 - 219.

EINSTEIN, Carl. *Negerplastik*. MEFFRE, Liliane (Org.). Tradução Fernando Scheibe e Inês de Araújo. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

_____. *Georges Braque*. Bruxelas: Part de l'oeil (LA), 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 4 ed. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. Sao Paulo: Martins Fontes, 2011.

Como citar:

VIEIRA, Yasmin Elganim. A arqueologia de Didi-Huberman: anacronismo e espacialidade da pintura. *Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA*, São Paulo: CBHA, n. 42, p. 975-984, 2022 (2023). ISSN: 2236-0719. DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.42.078>
Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>