



ISSN: 2953-4283

2024 (3)

EL PODER DEL ARTE Y EL PAPEL DE LOS MUSEOS: HISTORIAS, MEMORIAS Y VALORES ARTÍSTICOS*

The power of art and the role of museums: stories, memories and artistic values

Priscila Risi Pereira Barreto** <https://orcid.org/0000-0002-9042-8910>

Resumen: Este artículo explora la complejidad de las categorizaciones históricas y estilísticas en el arte a través de un enfoque interdisciplinario, integrando las Historias del Arte y de la Cultura. Analiza oscilaciones y contradicciones en las teorías artísticas, contextualizándolas entre memorias colectivas e individuales de culturas migrantes y mestizas. Centrándose en el Clásico y en el Barroco brasileño, el estudio evidencia la ausencia de unidad temporal y las dinámicas mezclas con otras estéticas, además de la continua reverberación de esas influencias. Se destaca la contribución del arte religioso europeo y de las estéticas indígenas

* Reflexiones relativas a la investigación de doctorado en Historia del Arte en la Universidad Federal de São Paulo, bajo la orientación del profesor Dr. Cássio da Silva Fernandes. Financiada por la Fundación de Apoyo a la Investigación del Estado de São Paulo (Proceso N.º 2021/04595-5). Las opiniones, hipótesis y conclusiones o recomendaciones expresadas en este material son responsabilidad de la autora y no reflejan necesariamente los puntos de vista de la FAPESP y CAPES.

** Programa de Pós-Graduação em História da Arte, Universidade Federal de São Paulo (PPGHA-UNIFESP). E-mail: prhisart@gmail.com.

para la identidad cultural brasileña, problematizando distinciones y jerarquizaciones en los discursos artísticos. El artículo reconsidera la representación de las alteridades y la relatividad de los patrones estéticos, abordando críticamente el papel de los discursos memoriales y las acciones museológicas. En consonancia con los debates anticoloniales y antirracistas, resalta la urgencia de una comprensión más democrática e inclusiva del arte, capaz de desafiar estereotipos discriminatorios.

Palabras clave: Arte; Historiografía; Patrimonio Cultural; Museología.

Abstract: This article explores the complexity of historical and stylistic categorizations in art through an interdisciplinary approach, integrating Art and Cultural Histories. It analyzes oscillations and contradictions in artistic theories, contextualizing them within the collective and individual memories of migrant and mixed cultures. Focusing on Brazilian Classical and Baroque, the study highlights the absence of temporal unity and the dynamic blends with other aesthetics, as well as their continuous reverberation. The contribution of European religious art and indigenous aesthetics to Brazilian cultural identity is emphasized, questioning distinctions and hierarchies in artistic discourses. The article rethinks the representation of alterities and the relativity of aesthetic standards, critically addressing the role of memorial discourses and museological actions. In line with anti-colonial and anti-racist debates, it underscores the urgency of a more democratic and inclusive understanding of art, capable of challenging discriminatory stereotypes.

Keywords: Art; Cultural Heritage; Historiography; Museology.

2

Recibido: 31-05-2024. **Aceptado:** 15-07-2024. **Publicado:** 14-10-2024.

Priscila Risi Pereira Barreto es Licenciada en Historia (FESB-2010), con grado de bachiller (2021), maestría (2020) y doctoranda en Historia del Arte por la Universidad Federal de São Paulo, con beca Fapesp (Proceso N.2021/04595-5). Se dedica a la investigación sobre Aby Warburg, Historiografía del Arte y la Cultura, con énfasis en Memoria y Patrimonio Cultural Latinoamericano. Participa en el Comité de Historiografía de la Red Latinoamericana de Estudiantes de Historia del Arte (Red-LEHA) e integra el Grupo de Estudios "Warburg Renacimientos" (PPGHA-UNIFESP). Realiza una pasantía de investigación en la Universidad de Granada, España (BEPE - Fapesp Proceso 2024/00834-3), y ha llevado a cabo investigaciones de campo en Brasil, Paraguay, Perú, México y Bolivia. Además, cuenta con publicaciones en revistas académicas y participación en conferencias internacionales. Currículo Latentes: <https://lattes.cnpq.br/0216350846071603>.Academia.edu: <https://unifesp.academia.edu/PRPBARRETO>

Cómo citar: Risi Pereira Barreto, P. (2024). El poder del arte y el papel de los museos: historias, memorias y valores artísticos. *EducaMuseo*, 3. 1-18.



Obra protegida bajo Licencia Creative Commons Atribución: **No Comercial / Compartir Igual** (by-nc-sa) <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/EducaMuseo>

Introducción: imagen, arte e historia

Reflexionando sobre la concepción del arte y los estilos artísticos, como el arte Clásico, Barroco y otros movimientos, es importante reconocer que, mientras son clasificaciones y categorizaciones históricas del arte, no representan verdades absolutas, cronológicas o lineales. En lugar de eso, son intentos resbaladizos de interpretar y adaptar diversas expresiones culturales a diferentes narrativas orientadoras. Por eso, nos corresponde a nosotros, estudiantes, investigadores y profesionales involucrados en las áreas históricas, culturales y artísticas comprender y analizar estas complejidades de manera crítica y menos jerárquica.

Conscientes de que la dimensión estética es hoy una de las vías de acceso a la diversidad cultural, se puede evaluar que el propio término "arte" ha desempeñado un papel significativo en la manera en que el pensamiento colonial-europeo posicionó otras culturas y en la valorización del arte como una categoría central en la cultura y la política occidentales. El modo en que consideramos los objetos no occidentales no es independiente de las concepciones occidentales de arte. Conocidos en Europa desde el Renacimiento, sólo en el siglo XX algunos objetos africanos, de Oceanía y amerindios son vistos en sus cualidades estéticas y artísticas y son considerados como arte, no más como formas embrionarias (Fernandes Dias, 2000).

Al considerar las reinterpretaciones del arte y de los objetos artísticos, se hace evidente que los museos y las exposiciones de arte, especialmente en Occidente, moldean nuestra percepción de los objetos, muchas veces simplificando las diferencias culturales y, incluso al adoptar el pluralismo cultural, legitiman una visión "monocultural" (Fernandes Dias, 2000). Sabiendo que clasificar algo como arte es una forma de valorar objetos, surge el problema de la definición de arte y de los criterios que determinan si un objeto es considerado arte. Luego, es necesario considerar la relación entre las cualidades de un objeto vistas por el público occidental y las cualidades percibidas por aquellos que lo produjeron (*Ibidem*).

Ponderando sobre las lúcidas consideraciones de T. Todorov (2000), podemos repensar las diferentes funciones de la memoria en sociedades con o sin escritura. Alegando que, en general, el papel de la memoria en la creación artística está subestimado, Todorov fundamenta su crítica en una distinción entre diversas formas de reminiscencia en que un acontecimiento puede ser recuperado. Seguro de que nuestro juicio procede de una selección de valores en vez de derivar de la investigación de la verdad, para el autor, el trabajo del historiador no consiste solamente en establecer hechos, sino también en elegir algunos de ellos por ser más destacados y significativos, relacionándolos entre sí.

No obstante, este trabajo de selección y combinación debe estar orientado necesariamente por la búsqueda no de la verdad, sino del bien. En su perspectiva, para afirmar la unicidad y singularidad de un fenómeno, necesariamente estamos comparándolo a algo y por eso, no se pueden confundir las realidades históricas y las representaciones ideológicas. Una vez restablecido el pasado, la pregunta debe ser para qué fin puede servir, y, en este sentido, el pasado se convierte en principio de acción para el presente (*Ibidem*).

Bajo este punto, vale recordar la crítica de Argan (1992, 74), que afirma que la historia del arte es una historia de juicios de valor, en el sentido en que no se cuestiona el proceso creativo, sino la relación del sujeto con la obra de arte, basada en un juicio de valor adoptado. Defendiendo que no hay diferencia entre crítica e historia del arte, Argan observa que ambas

se sitúan en el mismo plano teórico, del juicio crítico, que aún está presente en la historia e historiografía de la actualidad (*Ibidem*).

Crítico de las teorías formalistas o puramente visualistas del arte, especialmente en lo que respecta a la manera como lidian con el pasado y las premisas establecidas, Argan (1992) argumenta que la simple utilización de criterios y clasificaciones aisladas en el desarrollo de la historia del arte, con la suposición de que una obra puede ser fragmentada en grupos individuales de análisis, revela que ni la historia de las tipologías artísticas de las formas, ni la historia de la función social y de las "intenciones" del arte representan plenamente la historia del arte. Se torna esencial comprender la complejidad del juicio de valor expresado en el "armazón figurativo de las obras", es decir, en el contexto visual y simbólico en el cual una obra de arte es concebida y recibida, tomando en cuenta los elementos visuales, históricos, culturales y conceptuales que la componen (*Ibidem*).

En un enfoque metodológico paradigmático, aún para los días de hoy, el historiador del arte, Aby Warburg (1866-1929) nos trae muchas posibilidades prácticas y analíticas para una ampliación en las concepciones sobre el hacer artístico y su relación con la memoria (individual y colectiva). Con su propuesta de ampliación "de las fronteras de nuestra ciencia del arte en términos temáticos y espaciales" (Warburg, 2013, 475), su investigación abarcó distintas épocas interrelacionadas, atendiendo a la relación entre el "hombre artístico" y su medio cultural.

Actualmente considerado un precursor de la iconología, con una fuerte repercusión en las obras de E. Panofsky, G. Agamben y G. Didi-Huberman, también viene siendo considerado un pionero en las investigaciones en torno a tópicos de la memoria social y cultural (Soeiro, 2012, p. 222). Su obra intelectual, además de una vasta producción escrita, fragmentaria y en gran parte inédita, también involucra la organización de la Biblioteca Warburg para la Ciencia de la Cultura (KBW), cuyo acervo actualmente se encuentra en el Instituto Warburg, en Londres, y el no menos polémico, "inacabado por ser inacabable" (Scarso 2006, 543), el Atlas de Imágenes, *Bilderatlas Mnemosyne*.

Contra poniéndose a la "subdivisión de la historia universal en épocas individuales" y defendiendo una concepción del "desarrollo del estilo como una necesidad psicológico-artística", Warburg (2007, 911-921) comprendía la búsqueda del estilo artístico como una oscilación entre polos energéticos y circulación de valores expresivos, pre-cunados "en el inventario de la memoria", e investigaba la forma como esos valores transmiten la "tendencia del fenómeno histórico". Observando la "formación del estilo desde el punto de vista del intercambio de los valores expresivos" (Warburg, 2018, 227), también consideraba la necesidad de investigar la dinámica de este proceso y sus técnicas de difusión, así como los distintos soportes y materiales en que se corporificaron las *Pathosformeln* antiguas.

Defendiendo una historia del arte que puede y debe ser "estética", pero no "estetizante", Warburg buscó material para construir un "fundamento antropológico de la respuesta estética", o una "historia natural del arte", creyendo que la comparación (enfoque antropológico), podría añadir una nueva dimensión a la historia del arte (Settis, 2023, 161-178). Por eso, se considera que su experiencia de campo entre los indígenas de Nuevo México, Colorado y Arizona, le sirvió como un poderoso correctivo, desdoblándose en toda su jornada intelectual (*Ibidem*). Se atestigua que, en su enfoque epistemológico, se destacan al menos

cuatro puntos esenciales: el problema de las fuentes de la historia (del arte), el de la jerarquización de las obras artísticas, el análisis formalista "unilateral" y el problema "idealizante".

Profundizando estas discusiones, se pueden problematizar dos cuestiones relativas a este interflujo: ¿podemos abordar la imagen-arte como testimonio historiográfico fuera de una noción generalizada de historia? ¿Y hay la posibilidad de estudiar la cultura como un todo sin basarse en una noción hegemónica? Estas cuestiones levantan la necesidad de reconsiderar los paradigmas tradicionales de la historiografía y de la crítica de arte, proponiendo una visión más plural e inclusiva que reconozca la multiplicidad de voces y perspectivas.

Al adentrar en la cuestión sobre las narrativas históricas y los discursos memoriales y estéticos del arte, se comprende que los museos desempeñan un papel fundamental como espacios de salvaguarda de documentos y monumentos del pasado. Sin embargo, su papel no se limita a la mera preservación, siendo también actuantes en los “rituales antropológicos de la contemporaneidad”, y agentes activos en la construcción y transformación de las narrativas culturales (Lovay, 2022).

En este sentido, se comprende que las teorías histórico-artísticas y las prácticas museísticas pueden y deben caminar juntas, potenciándose mutuamente. Los museos, al convertirse en espacios de diálogo intercultural, pueden promover una visión más democrática e inclusiva del arte y de la historia, desafiando estereotipos y jerarquías establecidas. De esta forma, es posible avanzar hacia una comprensión del arte que sea verdaderamente integrada al contexto social y cultural contemporáneo, reconociendo la importancia de las diversas contribuciones culturales en la construcción del patrimonio colectivo, respetando las especificidades y las complejidades de las culturas involucradas.

5

Caminos antropológicos hacia el arte

Reconociendo la cuestión de la variabilidad cultural, en la que la interpretación del valor de un artefacto varía también dentro de una cultura, Fernandes Dias (2000) defiende el arte como objeto de estudio para los antropólogos, enfatizando los estudios sobre significado y simbolismo en los sistemas sociales, políticos, religiosos y cosmológicos. Comprendiendo que diferentes sistemas de representación tienen diferentes condiciones de interpretación y comunicación, para el autor, además de la iconografía, es crucial considerar los valores simbólicos incorporados en los materiales, en las técnicas, en la forma y estructura, en el uso y en las narrativas de cada artefacto.

Se sabe que, en cierto momento, la antropología buscó afirmar la universalidad del arte al adoptar el concepto de manera acrítica y no histórica, aplicando conceptos occidentales de arte de forma simplista a objetos y prácticas seleccionadas de otras culturas (Fernandes Dias, 2000). Conceptos como forma, estilo y tradición también fueron usados para construir estilos étnicos correspondientes a los estilos nacionales de un período histórico, escuela o movimiento.

Por otro lado, a lo largo del siglo XX, la antropología buscó considerar las finalidades sociales y culturales de los objetos, como la integración y reproducción de la vida social, manipulación política, exhibición de identidades y comunicación de significados y valores

cosmológicos. Aun así, sin embargo, durante mucho tiempo, la definición del concepto de arte permaneció evitada, marginándose la artisticidad de los objetos en favor de sus papeles políticos y simbólicos, ignorando sus características objetivas que los hacen aptos para cumplir esos fines (*Ibidem*).

Con el rechazo de una “estética universal” y la propuesta de una investigación “transcultural de la estética”, se pasó a considerar sus características objetivas conforme a las concepciones locales, entendiendo que cada cultura posee una estética específica, con escalas de juicio o patrones a ser alcanzados.

No obstante, este tipo de investigación "etnoestética" fue cuestionada en relación a la pertinencia del propio criterio estético. Argumentando que no todas las culturas poseen una estética y, aun si la tuvieran, este estudio sería más compatible con el campo de la historia y teoría del arte, A. Gell elucida que este sistema cultural sirve para el refinamiento de las sensibilidades estéticas del público occidental, pero no para una teoría antropológica del arte (Gell apud Fernandes Dias, 2000).

Planteando la cuestión central sobre la definición de arte, Gell la consideró más allá del conjunto de objetos, abarcando cómo las personas se relacionan y las intenciones y acciones que proyectamos en una materialidad, validando la actuación de diferentes agentes que influyen en la circulación de las obras de arte como tales. Gell (2001, 175) aborda la problemática de la definición de "obra de arte", destacando tres teorías. La primera afirma que cualquier objeto con cualidades como atractivo visual y belleza puede ser considerado arte. La segunda se basa en la interpretación del objeto a partir de un sistema de ideas en una “tradición artística históricamente establecida”. La tercera, llamada “institucional”, sostiene que la inserción del objeto en el “mundo artístico” (artistas, críticos, comerciantes y coleccionistas) determina su condición como arte.

Para Gell (2001, 176), esta idea es relevante por superar el análisis estético en favor de un análisis sociológico; sin embargo, afirma que, siendo más sociológica que filosófica, se limita a una teoría sobre lo que se considera arte, pero no sobre lo que debería ser.

Según E. Lagrou (2003, 99), algunos factores pueden haber influenciado la postura antiestética de Gell, como el debate en la Universidad de Manchester donde Overing y Gow argumentaron contra el uso del concepto de estética para fines comparativos, como defendido por Morphy y Coote, señalando las raíces históricas y culturales del concepto. Gow cita "La Distinción" de Bourdieu para argumentar contra el juicio estético como ejercicio de distinción social, y Overing sostiene que, en sociedades no occidentales, el disfrute estético puede ocurrir de diferentes maneras y no estar necesariamente enfocado en una actividad humana específica. Tras un debate y votación en el que Gell estaba presente, el concepto de estética fue rechazado como herramienta de análisis transcultural (Lagrou, 2003, 99).

Buscando insertar el debate europeo de la antropología en un contexto más amplio, Lagrou (2003, 107) observa un interés creciente en la "vida de los objetos" en la teoría antropológica contemporánea. Resalta las reflexiones clásicas sobre cultura material de Boas, Bateson, Geertz y Lévi-Strauss, quienes usaron la noción de arte para demostrar sus propuestas. Boas utilizó el concepto de arte para argumentar contra el “evolucionismo reduccionista” que negaba la creatividad en la mayoría de las culturas. Lévi-Strauss empleó la idea de la “representación desdoblada” en tradiciones artísticas sin contacto histórico conocido. Geertz

propuso una “etnografía del gusto” para estudiar el arte como la “materialización de lo que se piensa, no como se piensa” (Lagrou, 2003, 107).

Situando a Gell en un grupo significativo de estudios etnográficos del Pacífico, Lagrou (2003, 108) reconoce que su enfoque estimuló el debate para una renovación teórica, viendo el potencial en el estudio de los objetos como extensiones de personas que desempeñan un papel esencial en la socialización. Sin embargo, Lagrou (2003, 98) se pregunta si nuestra concepción de arte aún no es lo que Bourdieu (1979, apud Lagrou, 98) delimita como valor dado por la distinción, relacionado con el gusto refinado e informado, que valora el esfuerzo intelectual o técnico y lo excepcional.

Cuestionando la dicotomía entre técnica y creatividad y los valores auténticos que el arte supuestamente representa, Lagrou ve esta “visión de subproducto” como subordinada a un “estatuto casi religioso del arte”, y considera la asociación del arte con eventos extraordinarios (o mágicos), que demuestran un dominio técnico excepcional, como una limitación. Según su perspectiva, esto no implica una universalización del campo ocupado por los objetos de arte y, en este sentido, tampoco altera los cánones de distinción entre objetos cotidianos y extraordinarios, desconsiderando igualmente a las culturas que valoran otras formas estéticas (*Ibidem*).

Concluyendo que es imposible validar algo como universal, considerando que en muchas sociedades ni siquiera existe un concepto similar al de arte, Lagrou (2003, 108) critica un enfoque excesivamente museológico, donde el arte y el artefacto se sitúan en el campo de la estética, cargando una “herencia evolucionista” que obligatoriamente lidia con cuestiones de definición de valores, distinción y selección limitadas a determinados criterios estéticos.

Profundizando esta crítica, H. Morphy (2012, 3) evalúa que la visión de Gell, limitada en cuanto a la teoría antropológica, ignora los análisis semánticos y estéticos, defendiendo que “es precisamente a través de esas dimensiones particulares que las obras de arte se convierten en índices de agencia y efectivamente crean la forma particular de agencia en cuestión”. Considerando que Gell aborda de forma superficial lo que está fuera del contexto inmediato de la visión, como el sistema de creencias del espectador, la iconología religiosa y la interacción social relacionada, Morphy (2012, 5) argumenta que “son los humanos quienes perciben, conceptualizan, responden a los objetos y hacen las conexiones”.

Entendiendo que el factor central de "una antropología de la cultura material y del arte" debe cuestionar cómo se entienden los objetos en determinado contexto, cómo ese entendimiento se vincula a los modos de uso del objeto y cómo este responde a los procesos socioculturales contemporáneos, Morphy (2012, 5) concluye que el análisis iconográfico es esencial para comprender cómo se cree que un objeto tiene poder de agencia, y de qué forma se sitúa en el sistema de significados más amplios ligados a procesos sociales. Alega que las pinturas y objetos pueden definir la identidad de un grupo, pero es la agencia humana la que crea ese potencial. Por eso, al privilegiar la acción social en detrimento del significado, Gell falla al no considerar los conocimientos previos que las personas aplican en la acción con los objetos, que no pueden reducirse a la agencia individual (Morphy, 2012, 14-15).

Para el autor, los objetos no son equivalentes directos, o puros reflejos de sus procesos de producción, aunque comuniquen información al respecto. Deben entenderse como un conjunto de imágenes parciales y contextuales, contenidas en algún modelo de memoria o

imaginación cultural que se construya. En este sentido, el análisis debe partir del momento de la acción, tener en cuenta la historia del objeto, y evidenciar cómo "todo cuerpo de conocimiento y experiencia se usa para producir el objeto en cuestión", influyendo tanto en la percepción del objeto como en las interacciones entre ellos (Morphy, 2012, 16).

Sigue siendo necesario repensar la relación entre las obras y los discursos, y entre las prácticas matrices de la creación estética y su condición de inteligibilidad (Daher, 2012, 113).

Historias anacrónicas y análisis formales del arte

Dando fundamental importancia a la crítica de las fuentes, la historiografía lleva tiempo criticando la denominada "historia oficial", entendiendo que los registros del pasado son representaciones y no pueden ser aprehendidos de inmediato. Según Meneses (2003, 11-18), durante la Antigüedad y la Edad Media, prevaleció un dominio del valor afectivo, que embutía una autoridad intrínseca a la imagen, en un aspecto demiúrgico. Los usos propagandísticos e identitarios del arte aparecieron en los imperios de Egipto, Mesopotamia, posteriormente en Roma y en la Cristiandad. En el Renacimiento, la circulación de imágenes contemporáneas y antiguas sentó las bases del "oculocentrismo" moderno, demostrando que los estudios sobre la representación del espacio y las teorías ópticas deben mucho a la Antigüedad Clásica. En este contexto, hay una tendencia organizativa de decodificación simbólica que, siglos después, será retomada por el enfoque iconográfico de F. Haskell¹ (*Ibidem*).

Las "guerras de imágenes" durante la Reforma y la colonización de América evidencian la permanencia de este carácter afectivo e ideológico. Durante la Revolución Francesa, la producción de imágenes como herramientas políticas aumentó, tanto contra como a favor de la revolución. En este contexto, la idea de documento-monumento histórico tomó forma, estableciendo una relación visual con el pasado (Meneses, 2003, 11-18).

Con la imagen transformada en fuente de información con potencial cognitivo, surgen estudios sobre sus usos y funciones. Al legitimar el potencial informativo de las fuentes visuales, considerándolas discursos, los estudios incluyeron la producción, circulación y consumo de las imágenes, y la interacción entre el observador y lo observado. En este sentido, se observa que el desarrollo de la concepción de documento/monumento también participa en un amplio proceso que relativiza la objetividad y la neutralidad oficiales de las fuentes históricas. Se destaca, sin embargo, que los cuestionamientos relativos a la labor historiográfica se relacionan con problemas intrínsecos a otras disciplinas simultáneamente.

En diálogo con la Historia Cultural², que evalúa las apropiaciones sociales como prácticas mediadas por discursos, se evaluó que una historia de estas apropiaciones como

¹ El interés renacentista por los "clásicos" fue más allá de las escrituras y pudo conducir a la sistematización de procedimientos de identificación y descripción de otras fuentes (Knauss, 2008, 153), como lo demuestran los estudios de Giovanni Morelli (I. Lermolieff o J. Schwarze), por ejemplo (Ginzburg, 2007, 143-150).

² Historia Cultural e Historia de la Cultura son conceptos interrelacionados, pero poseen matices distintos. La Historia Cultural se centra en las prácticas culturales y en los procesos simbólicos que moldean las experiencias humanas en contextos históricos. Por otro lado, la Historia de la Cultura se enfoca en la evolución de las manifestaciones culturales a lo largo del tiempo, como el arte, la literatura, la religión y la ciencia, y sus influencias en las estructuras sociales y las mentalidades colectivas. La Historia Cultural se desarrolla a partir de la Historia de la Cultura, ampliando sus horizontes y métodos.

prácticas sólo se vuelve viable a través de la mediación de los discursos que las aportan. (Daher, 2012, 113). Por eso, Meneses (2003, 11-18) reconoce el pionerismo en el potencial cognitivo de la imagen visual en la Historia del Arte, en la transición del siglo XIX al XX, cuando “comienza a aceptar los derechos de ciudadanía desde la fuente iconográfica”, avanzando especialmente hacia los dominios de la Historia de la Cultura.

Se sabe que G. Adriani, A. Felibien y J. Winckelmann fueron contribuciones importantes para el desarrollo metodológico de una ciencia histórica que considera las expresiones culturales y artísticas como testimonios y fuentes (Burke, 2008, 32-33). Pero el proceso de ampliación de las fuentes, artísticas y literarias en este caso, al mismo tiempo que busca resolver un problema metodológico de la historiografía cientificista, reivindica un espacio propio que resulta en una contradictoria separación de áreas específicas y aisladas entre sí.

Según explica el profesor Fernandes (2013, 80-85), en su interpretación filosófica del Renacimiento, Burckhardt concibió la idea del descubrimiento de una época histórica como evento artístico, formulando la concepción del género historiográfico Historia de la Cultura (*Kulturgeschichte*). Privilegiando el conocimiento material de las obras de arte y la manera en que fueron creadas y coleccionadas, Burckhardt veía la obra como un testimonio individualizado de un contexto histórico-cultural. A través de la interpretación de los artistas, comitentes, talleres y el mercado de arte, creía que la pintura renacentista debía ser investigada según "el contenido y las tareas, los medios y las capacidades" (Fernandes, 2013, 78-80).

De acuerdo con E. Wind (2018, 261), Wölfflin defendía la distinción entre Historia de la Cultura e Historia del Arte, citando a Burckhardt en sus obras *Der Cicerone* (1855) y *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1860) como ejemplo. Sin embargo, la separación que Burckhardt estableció fue hecha sólo por una "economía interna de las obras" y este "problema práctico de exposición" se convirtió en un problema teórico para Wölfflin y Warburg. Para Warburg, Burckhardt cumplió la tarea inicial de observar el arte y al hombre del Renacimiento "en la forma de sus creaciones más altas" y su "espíritu de abnegación típico de pionero" lo llevó a dividir "el problema de la civilización del Renacimiento" en partes separadas para estudiarlas "con perfecta ecuanimidad" de forma aislada (Warburg, 1902 apud Wind, 2018, 262).

El término *Kultur* comenzó a difundirse en Alemania desde la década de 1780 y, al igual que el término *Geist*, aún conservaba la conciencia de los vínculos entre lenguaje, leyes, religión, artes y ciencias. Con Burckhardt, se reivindicó la producción artística como fuente historiográfica y "testimonio no intencional" y, con el tiempo, la idea de neutralidad de las fuentes pasó por el crisol antipositivista, orientando nuevos rumbos para el enfoque crítico de las fuentes visuales (Burke, 2008, 32-33). En este contexto, a finales del siglo XIX, la reafirmación de la lealtad y la tradición de la historia de la cultura era una forma de oponerse a los regímenes totalitarios post-1791 (Burke, 2000, 33-39).

Citando propuestas que remediarían tal generalización, Burke (2008) habla sobre las 'zonas temporales', considerando que se debe mantener el foco en lo específico, lo particular, lo individual, "ineliminable e irrepetible". En un camino análogo, Warburg llamaría la atención hacia los "detalles" que revelan las coexistencias de diferentes tiempos y tradiciones en un mismo recorte de tiempo-espacio. Admirador de Burckhardt, Warburg niega la visión de síntesis hegemónica con sus ensayos sobre aspectos particulares, percibiendo la tradición clásica y sus transformaciones expresadas en esquemas y fórmulas culturales, observando

gestos y emociones particulares, de manera que legara una "técnica warburguiana" de uso de los aspectos visuales como evidencias históricas (Burke, 2000, 20).

Proponiendo el diálogo entre estas "ciencias hermanas", que debían "sentarse juntas en el laboratorio de la historia de las imágenes según la ciencia de la cultura", Warburg (2015, p.196-197) reforzó el compromiso de la investigación histórico-artística en considerar el arte en su contexto, teniendo en cuenta los aspectos de forma y función, como códigos y signos de un lenguaje propio que se desarrollan a lo largo del tiempo y desempeñan múltiples funciones en el ámbito cultural. Warburg (2013, 438-439) cuestionó públicamente la "acepción histórica más antigua de una política de guerra", sugiriendo el abordaje de una cuestión "psicológico-estilística", que no debía ser vista desde la perspectiva de los "vencedores o vencidos".

Crítico de la negligencia de una "fórmula simplificadora", Warburg (2013, 438-439) enfatizó la importancia de los análisis individuales de las fuentes de los grandes artistas para comprender problemas histórico-estilísticos fundamentales. Destacando las complejas relaciones entre artistas, patronos, comitentes y eruditos, reconoció que la influencia del contexto sobre el artista no era absoluta, sino una interacción dinámica, como una energía de confrontación con la tradición antigua, que era absorbida y contestada de maneras diversas.

De acuerdo con Wind (2018, 256-263), el "modo científico-cultural" que Warburg adoptó implicaba la idea de conexión entre Historia del Arte e Historia de la Cultura, en una tradición asociada a Burckhardt. Al contrario del análisis formal y el concepto de pura visibilidad artística de Wölfflin, Warburg alertaba sobre las influencias de naturaleza técnica, buscando determinar con mayor profundidad los factores que condicionaban la formación del estilo, además de desarrollar y controlar la validez de categorías que pudieran ser ventajosas para la estética y la filosofía (*Ibidem*).

Aunque Wind (2018, 260) reconoce que el "nivelamiento de los géneros artísticos" está relacionado con la comprensión formal del arte, alega que "el paralelismo en la comprensión histórica" también tuvo su contribución. Expandiendo las nociones de 'Antiguo' y 'Clásico', así como las del propio Renacimiento, Warburg fue influenciado por el pensamiento de Nietzsche y de Burckhardt, percibiendo una dualidad entre la "calma olímpica y el terror demoníaco" (Wind, 2018, 270). Comprendió así que el "pathos excesivo" era parte de las fórmulas legadas por la Antigüedad para las épocas siguientes y que los hombres del Renacimiento tenían una visión ambigua de los modelos clásicos (Fernandes, 2017, 81-82).

El problema de la polaridad en el comportamiento humano, analizado por Platón, Lessing, Schiller y Nietzsche, en Warburg se aproxima a los problemas de periodización en el desarrollo del arte (Wind, 2018, 276). Por eso, para Wind (*Ibidem*), el conocimiento formal de Riegl y Wölfflin puede ser enriquecido con la contribución de Warburg, que diferenciaba una significación auténtica de una antítesis abstracta, indicando concretamente los dos polos de oscilación, expresados en términos históricos y geográficos, como parte de un proceso de interacción cultural.

Con la defensa de que hay "una tríada inseparable entre concreta consideración del arte, teoría del arte y construcción histórica", Wind (2018, 260-261) señala tres formas para criticar constructivamente el esquema formalista: por el camino de la filosofía de la historia, se observa que el progreso dinámico de la historia se torna incomprensible; por las vías de la

psicología estética, se atestigua que la “pura visualidad” es una abstracción, ya que el acto de ver depende de un “inventario de la experiencia” humana; o por el camino del medio, el elegido por Warburg, con la búsqueda de casos y objetos concretos, que pueden ser comprendidos históricamente, y “sin sustentar inter-relaciones *in abstractio*”.

Hoy, la Historia del Arte se ha mostrado abierta a cuestiones relativas a la producción, circulación, representación y, aún, apropiación y consumo, esclareciendo que actualmente han surgido propuestas sobre Teorías de la Recepción, con la admisión de la “materialidad de las representaciones visuales” y el entendimiento de las imágenes como participantes en las relaciones sociales y como prácticas materiales (Meneses, 1980, 3). No obstante, el uso documental de la imagen artística como vector para producir Historia y para elucidación de su propia historicidad es un hecho corriente, pero no dominante en la Historia del Arte (*Ibidem*).

Barrocos y Clásicos recurrentes y reactivos³

Recordando que, durante el siglo XVIII, el Barroco fue considerado por los teóricos del clasicismo en el Iluminismo como un período decadente, Argan (2004) explica que esta visión cambió con el tiempo. El Barroco pasó a ser visto como una expresión legítima de estilo, especialmente con la influencia de Burckhardt, y más tarde, fue reconocido como una celebración necesaria de contraposición, sobre todo con Wölfflin y las categorías artísticas de oposición relativas al repertorio clásico. Bajo estas perspectivas, el arte y la arquitectura greco-romanas, que fueron rescatadas durante el Renacimiento y contestadas por el Manierismo, serían reinventadas en el siglo XVII por el Barroco, que acogía y transfiguraba la herencia clásica (*Ibidem*).

Aún según Argan (2004), la génesis romano-barroca se desarrollaría en poéticas antiéticas, reflejando las tensiones y complejidades de su tiempo. En este contexto, la absorción y transfiguración de la herencia clásica, que no partían del deseo de representar un mundo problemático, como en los años 1500, servirían de inspiración para la libertad en el contexto tiránico del Antiguo Régimen. A lo largo de los siglos XVII y XVIII, a pesar de las críticas al clasicismo, el legado humanista de revisión de lo “antiguo” permaneció relevante.

Es en este sentido que Argan (2004) argumenta que el Barroco, expresado en diversas formas de arte, así como en el pensamiento filosófico y en la vida política y social del siglo XVII, presenta elementos que parecen contradictorios sólo superficialmente. Aspectos como liberalismo y conformismo, apertura secular y rigorismo religioso, historicismo vibrante y arbitrarismo fantasioso coexisten dentro del movimiento. Lo que podría parecer como clasicismo o anticlasicismo en un artista u obra, en realidad, puede reflejar una profunda relación entre opuestos. Para el autor, estas dos posiciones, aparentemente divergentes, son igualmente legítimas y responden al mismo problema del clasicismo, que a su vez está intrínsecamente ligado al propio problema de la historia.

³ Agradecimientos al Prof. Angel Q. Montilla (Universidad de Los Andes Venezuela - ULA) por la colaboración en estas reflexiones, en aula abierta ministrada conjuntamente entre la Red Latinoamericana de Estudiantes de Historia del Arte (RED LEHA) y la ULA. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=6_tK-Tz5Bfk&t=4888s.

También desde la perspectiva de Warburg, podríamos reflexionar sobre la oscilación entre una amplia apertura hacia los seres humanos y la naturaleza, y un riguroso rigorismo religioso, o entre libertad y necesidad (Cf. Cassirer, 2016, 276), en la cual el hombre artístico de su tiempo, clásico o barroco, buscaba expresar su formulación empática (*Pathosformeln*). A través de sus estudios, Warburg demostró que, en estos procesos artístico-prácticos, que transitan entre la memoria colectiva e individual, donde pasado y presente se entrelazan, las fronteras geográficas también se expanden, como en una gran "era de migraciones internacionales" (Warburg 2013, 448).

Consciente de que "la búsqueda del legado de lo antiguo para el surgimiento de la Modernidad iba más allá de la vía Antigüedad - Edad Media - Renacimiento", Warburg (2016, 194-195) entendía que "en la tradición, el clasicismo era un proceso recurrente y reactivo". Ampliando las fuentes, el recorte temporal y el "campo de observación", reveló la importancia de una herencia hermética mediterránea que se difundió mediante simbologías y prácticas culturales artísticas más allá de Europa Meridional (Warburg 2013, 475). Con un interés particular en la influencia del paganismo, especialmente de la astrología, rastreó las migraciones "retórico-visuales" de las imágenes artísticas como parte del contexto de la Historia de la Cultura, destacando "procesos cíclicos en los cambios de las formas de expresión artística" (Warburg, 2013, 438-439).

Reflexionando sobre distintas regionalidades e interpretaciones del Barroco brasileño, también observamos estos sentidos de multiplicidad y anacronismo, sobre los cuales nos habla el estudioso J. A. Hansen (2001). Percibiendo que no hay unidad en este movimiento, y que este alcanza varias temporalidades, habiendo migrado a lo largo de los siglos y los continentes, aún se atestigua su reverberación en el presente, como lo que algunos llaman neobarroco, o neocolonial. Desarrollándose a lo largo de casi cuatro siglos, en un sentido elástico del tiempo, también será fuertemente influenciado por el mestizaje cultural, resultando en un arte que refleja las tensiones y contradicciones de la sociedad colonial al mismo tiempo.

Un poco más allá de una perspectiva maniquea, se percibe que hay más de dos polos opuestos en juego en las zonas de tensión en que se dieron las *Pathosformeln* que concurren para la conformación de estilos en la América colonial. Ni el barroco europeo que nos engendra podría ser considerado un bloque homogéneo, puro-original e identitario (y tampoco lo sería), como tampoco lo son aquellas sensibilidades estéticas diversas que circulaban entre los habitantes del Nuevo Mundo antes de la invasión. Primo del Manierismo, todos parientes del Renacimiento, se sabe que por eso mismo traían raíces herméticas de mucho más allá del pequeño-gran Mundo Mediterráneo.

En Brasil, se fecha la llegada del Barroco a partir del siglo XVI, traído por los colonizadores europeos y misioneros religiosos, especialmente franciscanos y jesuitas. Comúnmente, se habla de sus elementos más característicos, como la recurrencia a la temática religiosa y la exuberancia decorativa, el papel de las influencias estéticas europeas, y la adaptación y uso de materiales locales. Aun así, vale considerar que muchas obras y artistas categorizados como barrocos traen herencias clásicas y anti-clásicas, en un complejo y dinámico entrecruzamiento de movimientos e intenciones artísticas, de forma que imposibilitan categorizaciones unilaterales.

Para traer ejemplos de este contexto, puede pensarse en la obra del "extraordinario" Mestre Aleijadinho (con sus ayudantes), considerada mayor representante del llamado "barroco mineiro", pero que en sí misma atestigua la permanencia y reverberación de herencias (neo)clásicas, en un sentido elástico y anacrónico del tiempo, como mencionado por Hansen (2001). La fachada de la Iglesia de San Francisco de Asís, en Ouro Preto (Minas Gerais, Brasil), por ejemplo, proyectada por el maestro en 1766, posee un medallón y sobrepuerta en relieve, con un programa de ornamentación basado en modelos renacentistas italianos, como los grabados de la obra de Cesare Ripa (*Ibidem*). Otro aspecto denotativo de estas migraciones, se nota que la figura de atlantes mitológicos es un tema, clásico, recurrente en el llamado barroco brasileño, en general.

Por otro lado, también es sabido que la persuasión de las formas estéticas europeas, aunque en una lógica de dominación colonial y jerarquizante, fue moldeada a partir de las alteridades. Habrá movimientos de contracultura, o "contrainfluencia", demostrados no solamente en el sentido de una flexibilidad formal para fines de conversión religiosa, como atestiguan numerosos relatos jesuíticos en China, India y las Américas, sino también en el sentido de que otras artes y expresividades se mostraron más elocuentes y contribuyeron significativamente al propio desarrollo artístico europeo.

Se sabe que, en el siglo XVI, las transformaciones en la pintura y en la industria textil italiana, por ejemplo, fueron influenciadas por la domesticación precolombina de la cochinilla, cautivando a renombrados pintores como Tiziano e impulsando la producción de colorantes y pigmentos de laca florentinos. Ya en 1520, Albrecht Dürer, por su parte, al presenciar la riqueza del tesoro de Moctezuma, expresó admiración por la ingeniosidad demostrada en las "maravillosas obras de arte" provenientes de la "nueva tierra del oro", enfatizando que estas obras eran más dignas que los prodigios naturales que se exhibían en las cámaras de curiosidades europeas. (Clara Bargellini, 2024)

Desde este punto, es fundamental tener cuidado para no obliterar las resistencias al abordar estas narrativas, evitando la romantización de los oprimidos y explotados, bajo el riesgo de caer en una "trampa de la apología del sujeto autóctono/original", ignorando las complejidades de las luchas y resistencias que caracterizan las experiencias de los pueblos colonizados (Pimenta, 2014). El desafío reside en un análisis crítico que reconozca la diversidad de voces y experiencias, evitando simplificaciones excesivas y abordando los matices de las relaciones coloniales.

Conforme nos explica M. Carneiro da Cunha (1996), el conocimiento del "Nuevo Mundo" se convirtió en preludio para su "reconocimiento", ya que este debía insertarse en el mundo antiguo, en un lugar ya prefigurado en la geografía, en la historia sagrada y en el plan divino. Al mismo tiempo, como movimiento inverso, se imprime lo nuevo en lo nativo, con la administración colonial y la imposición de las lenguas europeas, etc. Se trataba de tejer los hilos de una memoria local que se conectara al mundo viejo y que se reconociera en esa conexión (*Ibidem*).

Teniendo en cuenta que el fenómeno de la expansión europea fue un fenómeno esencialmente cultural, que tuvo en la religión católica su forma más elocuente (Pimenta, 2014), también podemos pensar en cómo muchos de los ideales clásicos se atan al expansionismo de la Iglesia Católica y al proyecto de universalización de su cultura y su arte, así como a las exploraciones de dominación de las monarquías católicas. Cabe recordar que, en estos

desarrollos, el Concilio de Trento (1545-1563) considerando todos los programas artísticos como *theatrum sacrum*, sirviendo para propagar ideas políticas católicas y articular una definición de poder real, a través de las monarquías, legaba al Barroco el servicio de la teatralización de un poder absoluto.

Como un fruto maduro de la cultura de la Contrarreforma y respuesta al Manierismo protestante, en el contexto colonial americano, este “arte de persuasión” se volverá hacia el control de los afroamericanos y la catequesis de los indígenas.

De la misma manera, se entiende que la retomada de la herencia clásica antigua en el contexto colonial americano se manifiesta no sólo como una referencia simbólica, sino como una práctica cultural que tuvo repercusiones profundas en la construcción de la identidad y narrativa histórica de la región.

La expresión "*Tanto monta*", por ejemplo, utilizada como lema heráldico por Fernando II de Aragón, permeó el reinado de los Reyes Católicos a finales del siglo XV y principios del XVI. Este lema, que figura en emblemas personales y numerosos edificios de la época, remite a la famosa metáfora clásica del "nudo gordiano", asociada al episodio de Alejandro Magno. La leyenda, que involucra al rey de Frigia en Asia Menor, representa metafóricamente un problema insoluble resuelto por astucia o ruptura de paradigma. Esta retomada legendaria gana importancia en la figura de conquistadores mesiánicos, especialmente durante el marco histórico de la reconquista de Granada, simbolizando el reinado católico y la misión evangelizadora universal (Pimenta, 2014).

La conquista de Granada, aún hoy es recordada y celebrada en las colonias, como las danzas entre moros y cristianos, transfiguradas. En el universo colonial, miles de indígenas reconstruían e interpretaban la Toma de Rodas o la conquista de Jerusalén, recreando “Disneylands de las Cruzadas” (Gruzinski, 2001, 80-4). En estos dramas, los diálogos, movimientos y roles teatralizados, pedagógicamente, ritualizaban la derrota indígena (mal - pagano) frente a la colonización (bien - cristiano). Al mismo tiempo que reconfiguraban antiguas mitologías, reafirmando la mística de rituales ancestrales, de ambos lados, atribuían nuevos sentidos históricos y religiosos a la cultura, en un sentido que permanece vivo hasta hoy.

Como las “vidas póstumas” (*Nachleben*, Cf. Warburg, 2013) de los muchos “Bailes de la Conquista”⁴ esparcidos por el continente, estos autos, con escenas de batalla que contaban con la participación de los nativos como personajes en el drama, expresaban una lucha polar (bien x mal), a veces invertidas energética o exegéticamente, como en las *Pathosformen* warburgianas.

Conclusiones: el poder del arte y el papel social de los museos

Se evidencia cómo el sentido histórico interviene en la constitución de agentes centrales para la formación de identidades modernas. Por eso, es necesario repensar el papel de los ritos y las celebraciones en la renovación de una hegemonía político-estética y cuáles son

⁴ BARRETO, Priscila Risi Pereira. Ecos imemoriais do Baile da Conquista. Revista Nossa América/ Nuestra América nº62. Centro Brasileiro de Estudos da América Latina CBEAL. Disponível em: <https://memorial.org.br/nossa-america-nuestra-america-62/> Acesso em 28 mai 2024.

las funciones del patrimonio en el cuestionamiento de la idealización dogmática de referentes aparentemente ajenos a la modernidad.

Las contradicciones en la interpretación y utilización de ideales estéticos europeos, clásicos o barrocos idealizados, destacan la complejidad y las diferentes facetas de estos movimientos culturales a lo largo del tiempo y en diferentes contextos.

No obstante, se constata que el fenómeno del Renacimiento y su “tradicción clásica” siguen asociados a ideas de belleza proporcional, simétrica y “serena”, ligadas a una visión idealizada y eurocéntrica del arte y de la ciencia, cuya legitimidad como modelo ideal a seguir no ha sido ampliamente deconstruida. A lo largo de la historia, este ideal ha servido para diversos propósitos políticos y culturales. Un punto interesante, en esta reflexión, es que la idea de preservación de obras y monumentos clásicos del arte, siempre ligada a cuestiones políticas y sociales en sus fines, durante el siglo XVIII, edificó la noción de una cultura universal que debía ser memorizada y enseñada a aquellos “pueblos sin pasado” en las colonias, siguiendo los mismos moldes europeos.

Si durante la Revolución Francesa, el clásico idealizado fue utilizado como argumento contra la pintura considerada “frívola y vulgar”, que retrataba la lujuria aristocrática, en los tiempos de Napoleón, este también fue defendido en pro de una herencia cultural universal (de Francia). Posteriormente, durante la formación de los estados nacionales europeos, la temática de una herencia clásica antigua legitimó peligrosos discursos de identidad que, en el desarrollo de un “proceso civilizatorio racional”, también desempeñaron un papel importante en el delineamiento de una epistemología del arte y de la creación artística.

Por eso, reflexionando sobre los, a veces ambiguos, desarrollos en los que se manifestará el ideal clásico, se puede considerar que el legado de una comprensión unilateral en el análisis de obras clásicas actuó incluso en tierras brasileñas. Es alarmante que, hasta los días actuales, las referencias a un clasicismo idealizado aún estén vinculadas a discursos fascistas y racistas, inclusive en el Brasil del siglo XXI.

En tiempos de fundamentalismos extremos, es siempre aconsejable matizar los discursos unilaterales limitantes, como nos inspira Warburg y otros. Debemos emprender esfuerzos para una comprensión crítica, a fin de reestructurar radicalmente los patrones de conocimiento heredados del Renacimiento europeo y de la Ilustración francesa, confrontándolos con la desarticulación y rearticulación del conocimiento heredado de los (neo) colonialismos (Mignolo, 2016, 197).

En este camino, es imperativo reconocer la idea de múltiples tradiciones que nos permite cuestionar una imagen única y generalizada. Conscientes de que los procesos museológicos producen nuevos agenciamientos, que se traducen en la capacidad de generar espacios críticos no hegemónicos de enunciación, en y a partir del colectivo, podemos contraponer las lógicas de control impuestas. El museo, como territorio de comunidad, debe propiciar el ejercicio de la educación y, a través de ella, caminar hacia un despojamiento de elitismos y de perspectivas históricas de hegemonía colonialista (Lovay, 2022, 1-6).

Por eso, como espacio comunicacional y de salvaguardia de la producción artístico-cultural, el museo puede y debe repensar su función social con una reflexión crítica sobre sus discursos museales y expográficos. Conforme explica Lagrou (2003, 109), la aplicación de valores occidentales y de juicios valorativos acerca de la creatividad y de la individualidad

en la producción artística, sigue siendo una problemática sin respuesta. Y la escala de valor de los objetos en el mercado del arte y en los museos no dice respecto al universo de las intenciones y valores nativos, denotando una ideología que se moviliza por la creencia en la historia acumulativa, sólo sustituyendo el criterio de lo bello por el de la creatividad (Lagrou, 2003, 110).

Esta discusión amplia y transdisciplinaria es extremadamente fértil, pues cuanto más diálogo establezcamos entre diferentes campos de investigación, como la antropología, la museología, la historiografía y la filosofía (entre otros), permitiendo e incentivando la participación de las comunidades en las discusiones sobre su arte y alteridad, mayores serán las posibilidades de propiciar un cambio efectivo en las formas de apropiación y consumo de cultura y arte, y tal vez hasta en la disolución de estereotipos discriminatorios que dificultan y oscurecen nuestra comprensión sobre los derechos humanos.

Así, podemos reflexionar juntos sobre el papel de la educación como valor y derecho para mediar la tan anhelada transformación social, la cual debe estar asociada a la justicia social (Lovay, 2022, 1-6). En este sentido, hoy, habitar el museo implica nuevas formas de construcción colectiva y comunitaria, y es aquí donde podemos reflexionar sobre la crisis del orden antropológico, relativa a los ritos que llevamos adelante junto a las comunidades, sabiendo que estos son acciones simbólicas que transmiten y representan valores y órdenes que las mantienen cohesionadas (Deloche, 2005 apud Lovay, 2022, 1-6).

Es este museo, con memoria y multiplicidad cultural, con afectos políticos y poéticos, el que puede promover transformaciones sociales y hacer historia. Se trata de un museo que ejercita nuevas imaginaciones, colaborando en la innovación e invención de conceptos y prácticas. (Lovay, 2022, 1-6). Como se clarifica, el museo, y los múltiples espacios de memoria, desempeñan un papel crucial en la construcción de nuevos espacios comunitarios al integrar revisiones críticas de la historia del arte y otras ciencias de la cultura. Al ampliar las fuentes y revisar las jerarquías y clasificaciones unilaterales, puede promover una narrativa más inclusiva y representativa. De esta forma, como un espacio de diálogo y transformación, donde diferentes voces y perspectivas son escuchadas y celebradas, se contribuye a la construcción de una sociedad más justa y equitativa.

16

Referencias Bibliográficas

- Argan, G. C. (1992). *História da arte como história da cidade* (P. A. Mendes da Silva, Trad.). Martins Fontes. (Obra original publicada en 1983).
- (2004). *Imagem e persuasão: ensaios sobre o Barroco*. São Paulo: Cia das Letras.
- Burke, P. (2008). *O que é história cultural?* (S. Goes de Paula, Trad., 2ª ed.). Jorge Zahar. (Obra original publicada em 1937).
- (2000). *Formas de história cultural*. Madrid: Alianza Editorial S.A.
- Cassirer, E. (2016). Epitáfio a Aby Warburg. *Discurso*, 46(1), 271-282. (Obra original publicada en 1929). <https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/119172>
- Bargellini, C. (Ed.), et al. (2024). *El Renacimiento italiano desde América Latina*. Publicaciones Digitales. <http://www.ebooks.esteticas.unam.mx/items/show/55>

- Carneiro da Cunha, M. (1996). Da guerra das relíquias ao Quinto Império: importação e exportação da história do Brasil. *Novos Estudos CEBRAP*, 44, 9-39.
- Daher, R. (2012). [Adicione o título do trabalho onde essa citação é referenciada].
- Fernandes, C. da S. (2013). Jacob Burckhardt (1818-1897). En: J. Bentivoglio & M. A. Lopes (Eds.), *A constituição da História como ciência: de Ranke a Braudel (xx-xx)*. Vozes.
- Fernandes, C. da S. et al. (2017). Aby Warburg e o problema da mudança do estilo na arte do Renascimento. *Figura: Studies on the Classical Tradition*, 5(1), 71-102. <https://economics.bc.unicamp.br/inpec/index.php/figura/issue/view/409>
- Fernandes Dias, J. A. B. (2000). Arte, arte índia, artes indígenas. In F. B. São Paulo (Ed.), *Mostra do Redescobrimento (xx-xx)*. Fundação Bienal de São Paulo.
- Gell, A. (2001). A rede de Vogel, armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. *Arte e Ensaios - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, 8(8), 174-191. (Obra original publicada em 1996).
- Ginzburg, C. (2007). *Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e história (2ª ed.)*. Companhia das Letras.
- Gruzinski, S. (2001). Do barroco ao neobarroco – fontes coloniais dos tempos pós-modernos: o caso mexicano. In L. Chiappini & F. W. Aguiar (Eds.), *Literatura e História na América Latina (xx-xx)*. Edusp.
- Hansen, J. A. (2001). Barroco, neobarroco e outras ruínas. *Teresa*, 2, 10-67. <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116560>
- Knauss, P. (2008). Aproximações disciplinares: história, arte e imagem. *Anos 90*, 15(28), 151-168. DOI: <https://doi.org/10.22456/1983-201X.7964>
- Lagrou, E. (2003). Antropologia e arte: uma relação de amor e ódio. *Ilha. Revista de Antropologia*, 5(2), 93-113. <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/15360>
- Lovay, S. M. (2022). Los museos y el poder de la educación en la transformación social. *EducaMuseo*, 1. Recuperado a partir de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/EducaMuseo/article/view/39706>
- Meneses, U. T. B. de. (1980). O objeto material como documento. [Reproducción de aula ministrada en el curso Patrimônio cultural: políticas e perspectivas, organizado por el IAB/Condephaat].
- (2003). Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, 23(45), 11-36.
- Mignolo, W. (2016). *El lado más oscuro del Renacimiento. Alfabetización, territorialidad y colonización*. Popoyán: Editorial Universidad del Cauca.
- Morphy, H. (2012). Arte como um modo de ação: alguns problemas com Art and Agency de Gell. *PROA: Revista de Antropologia e Arte*, 1(3). http://www.revista-proa.com.br/03/?page_id=125

- Pimenta, J. P. G. (2014). História do Brasil Colonial I - América indígena - parte 1 [vídeo]. UNIVESP. <https://www.youtube.com/watch?v=14683aqImi0&list=PLxI8Can9yAHcBEu81oZa84rTzUW-IqId4>
- Scarso, D. (2006). Fórmulas e arquétipos, Aby Warburg e Carl G. Jung. <http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/dscarso/>
- Settis, S. (2023). Verso una storia naturale dell'arte. Aby Warburg davanti a un rinascimento indoamericano. Con "Reperti scartati" (Postilla 2023). *La Rivista di Engramma*, 201, 161-178. https://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=4758
- Soeiro, R. G. (2012). O segundo sol negro: G. Steiner e A. Warburg m órbitas elípticas. In A. Mendes (Ed.), *Qual o tempo e o movimento de uma elipse? Estudos sobre Aby M. Warburg (231-223)*. Universidade Católica Editora.
- Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- Warburg, A. (2007). *Opere II - La Rinascita del Paganesimo Antico e Altri Scritti (1917-1929)*. Torino: Nino Aragno Editore.
- (2013). *A renovação da Antiguidade pagã*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto.
- (2015). *Histórias de fantasma para gente grande: Escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (2018). *A presença do antigo. Escritos inéditos. Tradução Cássio Fernandes*. Campinas: Editora da Unicamp.