

4.

Difusão da Teoria da Pura Visibilidade: Formalismo e História da Arte entre o Final do Século XIX e o Início do Século XX

4.1.

A passagem do discurso teórico para a narrativa da história.

Ao constituir os alicerces conceituais de uma teoria moderna das artes plásticas Fiedler não só delimitou seu campo específico e autônomo, mas redimensionou significativamente as possibilidades de reflexão e investigação dos estudos da área ao colocar a percepção visual e elaboração da forma como processos elementares da atividade artística. A absorção gradual de suas idéias entre historiadores e críticos provocou um novo olhar, novas leituras e reavaliações que, de imediato, evidenciaram a necessidade de se criarem novos métodos para análise do seu processamento histórico. Se, aproximadamente até a segunda metade do XIX, o pensamento sobre a arte permanece, preponderantemente, vinculado ao campo da Estética, sendo esta um ramo da filosofia e uma especulação acerca das manifestações do belo, logo, seu objeto privilegiado de pesquisa é a arte clássica da Antiguidade greco-romana e do Renascimento italiano, consideradas então expressão máxima do ideal de beleza.

O caso de Joachim Winckelmann (1717-1768), que “constituiu a base da história da arte como disciplina autônoma”⁷⁷, é exemplar desse “culto ao Antigo” que espraia-se também no campo da história e que na segunda metade do século XVIII impulsiona o Neoclassicismo. Em *Kunstgeschichte des Alterthums* (*História da Arte da Antiguidade* -1764), Winckelmann pensa a arte como “território de Belo”⁷⁸ e procura estabelecer um método baseado em categorias estilísticas para distinguir a arte grega da romana. Passado cerca de um século, verifica-se ainda, no esforço de Jacob Burckhardt (1818-1897) em traçar uma história da cultura do Renascimento, a idéia de que o legado da antiguidade tinha na arte do *quattrocento* seu maior e verdadeiro sucessor. Sem desconsiderar a grande contribuição do historiador suíço, que concebeu o período renascentista como uma unidade histórica, preocupando-se em contemplar os diversos aspectos da vida cultural e artística da época, nota-se em sua narrativa uma perspectiva que

⁷⁷ Cf ARGAN, Giulio, FAGIOLO, Maurizio. *Guia de História da Arte*. P. 89.

⁷⁸ Idem, *Ibidem*.

situa a arte do século XV como ápice de um desenvolvimento histórico que teria, no entanto, sido desvirtuado no século seguinte pelo Barroco. O livro que resultou de sua enorme pesquisa na Itália, *Die Kultur der Renaissance in Italien* (*A Cultura do Renascimento na Itália* -1860), é um marco da nascente história cultural de raiz germânica situando-se na contracorrente do idealismo hegeliano e do positivismo cientificista. De acordo com Giulio Carlo Argan, Burckhardt demonstrou nessa obra como “era impossível fazer a história da civilização sem fazer a história da arte”.⁷⁹ Do contato com o historiador Leopold von Rank (1795-1886) quando estudante de história na Universidade de Berlim, Burckhardt absorveu o método rigoroso e decisivo que firma a necessidade de se buscar nos arquivos e fontes primárias o material indispensável para a pesquisa histórica. Ainda no período que passou em Berlim, Burckhardt aproximou-se também do historiador da arte Franz Kugler (1808-1858) de quem foi aluno e colaborador na recém instituída cadeira de história da arte na mesma universidade. De volta a Basel, sua cidade natal, tornou-se o primeiro professor da nova disciplina universitária na Suíça, sendo sucedido, ao se aposentar, por seu ex-aluno Heinrich Wölfflin (1864-1945) que tinha então 28 anos. A implantação da história da arte como disciplina acadêmica foi, portanto, antecipada, devido a instâncias próprias, pelas universidades situadas nos países de língua germânica.

Apesar de alguns historiadores considerarem Wölfflin o grande herdeiro da teoria da Pura Visibilidade de Fiedler, aquele que teria transferido essa teoria para o campo da história, especialmente por conta das categorias formais sistematizadas no famoso livro *Conceitos Fundamentais de História da Arte* (1915), coube também a Alois Riegl (1858-1905) o estabelecimento de conceitos e perspectivas determinantes do que pode se considerar uma virada dos estudos na área após Kant e Fiedler e que acabaria por instaurar a denominada “vertente formalista” da crítica e da história da arte.⁸⁰ É verdade que essa virada deve-se também à influência do pensamento de G. W. F. Hegel (1770-1831) que de acordo com a Filosofia da História estabelece nos Cursos de Estética (1820-1829) uma visão universal e totalizadora do desenvolvimento da arte ao longo do tempo

⁷⁹ ARGAN, Giulio. *Arte e Crítica de Arte*. P.144.

⁸⁰ Virada em relação à história da arte que até então se pautava pela definição de escolas ou pela biografia dos artistas, assim como à atividade do chamado “perito” que se restringia à tarefa de atribuição e datação.

como reflexo de um progresso teleológico do espírito em direção a graus mais elevados da autoconsciência de si. Para Hegel a aparência das coisas apresentadas aos sentidos oculta uma Idéia que está além dela, de modo que a forma na arte é simplesmente um veículo que se adéqua a um conteúdo ou Idéia apreensível apenas pela razão.⁸¹ De acordo com Adrian Forty⁸², Gottfried Semper (1803-1879), inspirado pelas idéias de Hegel, foi o primeiro artista a dar importância ao conceito de forma no âmbito da arquitetura em seus escritos críticos. Neles a perspectiva idealista é clara como se nota nas duas passagens que se seguem e constam do seu livro *Der Stil (O Estilo -1861)*: “As formas da arte são o resultado necessário de um princípio ou de uma idéia que deve existir antes dela” e “A forma é a idéia tornando-se visível”⁸³. O exemplo de Semper – com quem Riegl estabeleceu uma interlocução polêmica – é importante pois revela como houve naquele momento, por assim dizer, interseções múltiplas de diferentes matrizes de pensamento. Se, por um lado, é possível notar um reconhecimento relativamente amplo de que as artes visuais se constituem pela configuração da forma, por outro, percebe-se que sua conceituação não é unívoca, anunciando as divergentes noções que o termo irá adquirir na modernidade do século XX.

A absorção de certos aspectos do pensamento hegeliano, de fato, foi abrangente, especialmente no que tange a atração de se operar com uma perspectiva universal e progressiva do desenvolvimento da história em meio a um ambiente marcadamente influenciado pelo positivismo da segunda metade do século XIX. O próprio Riegl, em *Historische grammatik der Bildenden Künste (Gramática Histórica das Artes Visuais)*, que começou a escrever em 1897, chegou a investir nesse tipo de narrativa destituindo-a porém do caráter idealista e teleológico, ou, como define Benjamim Binstock, Riegl teria traçado uma narrativa teleológica que paradoxalmente não possuía um *télos*.⁸⁴ Curiosamente, mas não por acaso, essa pesquisa não foi concluída, permanecendo inacabada. Em troca Riegl voltou-se para a elaboração daquela que é, de um modo geral, considerada sua obra mais importante, *Die Spätrömische Kunstindustrie (A*

⁸¹ HEGEL, G. W. F. *Curso de Estética*. P.13.

⁸² FORTY, Adrian. *Words and Buildings. A vocabulary of Modern Architecture*. P. 157.

⁸³ SEMPER, Gottfried. *Der Stil*. Apud FORTY, Adrian. *Op. Cit.*P.157.

⁸⁴ BINSTOCK, Benjamim. Alois Riegl, Monumental Ruin – Why We Still Need to Read Historical Grammar of the Visual Arts. IN: ALOIS, Riegl. *Historical Grammar of the Visual Arts*. Prefácio, P.24.

Indústria da Arte Romana Tardia), publicada em 1901. Ainda assim, *Historische Grammatik* contém aspectos importantes do pensamento do autor e foi publicada por iniciativa do historiador da arte austríaco, Otto Pächt, em 1966.⁸⁵

O fato de que as idéias de Wölfflin vieram a se tornar mais conhecidas – já em 1903, por exemplo, Roger Fry publica na Inglaterra uma tradução do livro *Arte Clássica* cuja primeira edição alemã data de 1898 – pode ser, talvez, e isso é apenas uma hipótese, devido à densidade, e até mesmo dificuldade que se encontra na obra e nas articulações historiográficas de Riegl. Algumas concepções suas foram inicialmente assimiladas por membros dos círculos mais próximos, especialmente por Wilhelm Worringer (1881-1965) que recorre a certas noções do historiador em sua defesa apaixonada do Expressionismo. Os textos de Worringer, incluindo sua tese *Abstraktion und Einfühlung (Abstração e Empatia)*, publicada em 1908, obtiveram grande repercussão, principalmente entre jovens artistas que encontraram neles um apoio teórico para suas pesquisas. Em 1920 Erwin Panofsky (1892-1968) publica o ensaio “*Der Begriff des Kunstwollens*” (*O Conceito de Querer Artístico*) no qual propõe uma análise do termo que se tornou um conceito crucial no sistema riegliano de interpretação do processo histórico. E, em 1929, o historiador da arte Hans Sedlmayr junto com Otto Pächt funda a Nova Escola de Viena com a intenção, entre outras, de retomar e levar adiante o pensamento de Riegl.⁸⁶

Fora dos países de língua germânica, no entanto, a recepção da obra de Riegl foi bem tardia: os primeiros livros traduzidos para língua inglesa só começaram a ser publicados no final da década de 1980⁸⁷. A partir daí os escritos do historiador ganham a atenção de um grupo bem mais amplo de estudiosos que encontram em seu trabalho uma versão singular do formalismo e uma abordagem da história, ou um modo de historiar, que contém, de acordo com determinados pontos de vista, significativa atualidade. Entre alguns pontos que de imediato chamaram atenção dos novos leitores, segundo Christopher S. Wood, destacam-se

⁸⁵ A primeira edição em inglês data do ano de 2004 com o título *Historical Grammar of the Visual Arts*.

⁸⁶ De acordo com Christopher S. Wood, Sedlmayr e Pächt eram “formalistas radicais que insistiam na independência da imaginação como criadora da forma, na intraduzibilidade da obra de arte e da inutilidade de qualquer reconstrução empírica do processo de produção artística”. WOOD, Christopher S. *The Vienna School Reader*. P.9.

⁸⁷ São também mais ou menos da mesma época as traduções em Francês e espanhol.

a disposição de Riegl em assentar a investigação histórica no quadro das tensões contemporâneas da transmissão de imagens, a atenção dirigida para a pesquisa e análise de estilos e períodos não clássicos, considerados até então decadentes, e a sensibilidade de encontrar dados significativos nos detalhes aparentemente insignificantes.⁸⁸ Mas, acima de tudo, deve-se considerar que esses pontos, entre outros mais, somam-se para configurar, tanto um método de análise da obra de arte, como uma concepção da história que concentrando-se no fenômeno particular estabelece articulações e conexões amplas através da comparação e interpretação por oposição ou analogia. Com isso Riegl confere à sua narrativa uma dinâmica que comporta combinações e correlações múltiplas que contribuem para o desvelamento do objeto particular em sua associação a outros objetos e tempos da história geral.

Se, atualmente, Riegl e Wölfflin são igualmente reconhecidos como precursores da vertente formalista da história da arte, deve-se no entanto levar em conta as diferenças substanciais entre suas concepções, delineadas a partir de um percurso formativo bastante diverso. No caso de Wölfflin, destaca-se não apenas o fato de ter se graduado já num curso de história da arte e sob a chancela de Buckhardt, mas também pela oportunidade de cedo entrar em contato direto com Fiedler na Itália, onde encontravam-se também os dois artistas que compartilhavam as idéias e amizade do autor da teoria da Pura Visibilidade: o pintor Hans Marées e o escultor e crítico Adolf Von Hildebrand. Em carta endereçada a este último e datada de 1888 Wölfflin refere-se à “enriquecedora convivência com ele, no seu atelier em Florença, com Fieldler e com a *reine Sichtbarkeit*” (pura visibilidade)⁸⁹. Logo após sua graduação em 1886, o historiador suíço passou dois anos viajando e estudando na Itália, estudo esse que resultou no seu primeiro livro, *Renascimento e Barroco*, publicado no mesmo ano da carta a Hildebrand. A essa altura Fiedler já tinha publicado dois ensaios incluindo o fundamental *Sobre a Origem da Atividade Artística* de 1887. Os primeiros textos publicados por Alois Riegl aparecem logo a seguir. Sua

⁸⁸ Wood acrescenta que os novos estudos começam a mostrar que o pensamento de Riegl teve na Alemanha uma influência bem mais ampla do que se imaginava citando entre outros Walter Gropius e Peter Behrens, o crítico Hermann Bahr, o filósofo e historiador Oswald Gottfried Spengler, Georg Lukács, Walter Benjamim e ainda o lingüista russo Mikhail Bakhtin. WOOD, Christopher S. *Op. Cit.* PP. 14 -17.

⁸⁹ SALVINI, Roberto. *Op. Cit.*, PP. 55-56, N. 6

graduação na Universidade de Viena se deu nos cursos de filosofia e história de modo que o contato com pensamento fiedleriano foi bem mais tardio e se deu na medida em que gradualmente direcionava sua atenção para a história da arte. Quando, no final do século, se constitui o grupo de pesquisadores da chamada Escola de Viena, Riegl encontra-se entre seus fundadores defendendo a idéia de que “a história da arte é a única ciência possível da arte.”⁹⁰

A aproximação do historiador austríaco com os primórdios de uma perspectiva formalista se dá, de acordo com Giulio Carlo Argan, através de algumas noções da estética anti-idealista de Johann Friedrich Herbart via Robert Zimmermann de quem foi aluno no curso de filosofia. Mas, levando-se em conta a intensa produção e circulação de idéias e textos entre os países de língua germânica, num contexto de efervescência cultural, Riegl acabaria por ter acesso às fontes originais da teoria visibilista. Nesses países, de acordo com Christopher S. Wood, nos anos próximos a virada do século XX, grande parte dos historiadores da arte, estavam, de algum modo, vinculados ao pensamento neo-kantiano⁹¹. As teses de Fiedler e Hildebrand eram as principais referências. Havia então, segundo o autor, um crescente consenso em relação à noção fiedleriana de que o artista não reproduz e sim cria um mundo, e também em relação à definição do escultor alemão de que a visão artística é a apreensão de uma idéia de forma abstraída da contingência e dos deslocamentos dos fenômenos percebidos pelos olhos.⁹² Margaret Olin acrescenta que a busca por um caminho significativo para se discutir a questão da forma permeou, de um modo geral, a teoria da arte do final do século dezenove e acompanhou as primeiras manifestações da arte abstrata, envolvendo inclusive artistas que associavam suas experiências artísticas pioneiras à elaboração de textos com base nas teorias formais⁹³.

⁹⁰ ARGAN, Giulio. *Op. Cit.*, P. 145.

⁹¹ Sobre essa observação, Wood não deixa de remeter a uma nota em que comenta a permanência de uma “vigorosa oposição empiricista-realista ao neo-kantismo”. WOOD, Christopher S. *The Vienna School Reader*. P.23.

⁹² HILDEBRAND, Adolf Von. *The Problem of Form in Fine Arts* (1893), In: Vischer, Robert; Mallgrave, Francis Harry and Ikonomou, Eleftherios: *Empathy, Form and Space: Problems in German Aesthetics, 1873-1893*. PP.111-120.

⁹³ OLIN, Margaret. *Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art*. N.1, P.189. Olin destaca os escritos de W. Kandinsky e P. Mondrian, além dos “diversos jornais e revistas que no início do século XX eram escritos ou editados por artistas” e que tinham entre suas principais preocupações questões de natureza teórica: “da *Ver Sacrum* (1897-1904) à *De Stijl* (1917-1932), além das numerosas publicações da Bauhaus”.

No entanto, se é possível falar em termos de certo consenso no que diz respeito aos fundamentos teóricos que colocavam em destaque a importância da forma nas artes visuais, faltavam meios para se fazer a passagem de tais fundamentos para o discurso da história. De fato, como aponta Wood, os fundamentos da Pura Visibilidade deixavam pouco espaço de manobra uma vez que seus princípios básicos se sustentavam nas noções de auto-referencialidade, coerência formal, não instrumentalidade e auto-reflexividade.⁹⁴ Todas essas propriedades, de certo modo, apontavam para uma intraduzibilidade do fenômeno artístico fora de suas próprias fronteiras, incluindo o seu historiar. O impasse daí gerado seria enfrentado tanto por Wölfflin como por Riegl que se empenharam em constituir uma nova narrativa histórica pautada pela leitura formal da obra de arte. O modo como os dois historiadores trataram tal desafio revelam entretanto diferenças significativas: enquanto Wölfflin resolve tal impasse estabelecendo um esquema de constantes formais que acabaria por subsumir todo processo de mudanças pela alternância de pares opostos da “concepção formal”, Riegl apresenta um quadro de possibilidades bem mais complexo e de difícil abordagem pelo fato crucial de que seu trabalho se caracteriza por uma consciência afinada com os problemas e polêmicas existentes então no interior do próprio campo da historiografia. Essa consciência leva-o a uma postura essencialmente crítica e especulativa, movida por um empenho investigativo constante e uma inquietação que muitas vezes o fez rever conceitos com os quais operava, deslocando o foco de suas pesquisas em múltiplas direções, apontando ao final, e até mesmo antecipando, novas diretrizes historiográficas.

A princípio, pode-se considerar, de um modo geral, que, se Wölfflin encontra uma saída para o problema da passagem acima referida propondo que a história da arte se fizesse uma história da visão, ou do “modo de representação como tal” – o que indicava, para alguns críticos, uma perspectiva histórica da arte também auto-referente e muito “internalista” – Riegl, ao invés, começa por tratar o problema a partir de uma indagação acerca do impulso humano, considerado inato, de produzir arte.⁹⁵ Esse impulso, que ele denominou como um *Kunstwollen*

⁹⁴ WOOD. *Op. Cit.*, P.24

⁹⁵ Riegl faz uma distinção entre o impulso inato de produzir formas e o processo de desenvolvimento das formas que seria um processo de natureza intelectual. RIEGL, Alois. *Über Neuseeländische Ornamentik*. P. 85.

(querer artístico) definiria uma unidade histórica básica e o nível mais fundamental da produção artística, constituída por uma série de propriedades formais. Historicamente inscrito, o *Kunstwollen* revela as diferentes características formais que se manifestam tanto em uma obra ou artista particular como em períodos e lugares distintos. O *Kunstwollen*, portanto, ao materializar-se enquanto obra de arte, expõe a exigência que se coloca para o artista de operar alguma “negociação particular com as dimensões do espaço e do tempo, e as condições materiais da existência.”⁹⁶ Se inicialmente o conceito de *Kunstwollen* foi usado por Riegl como uma espécie de ferramenta estratégica para se desembaraçar das abordagens de natureza psicológica e fisiológica da visualidade a fim de enfatizar a relação da figuração com a convenção e a história, num segundo momento, o conceito passa a ser o meio que permite estabelecer uma articulação entre a produção artística e demais produções que, de modo análogo, constituiriam o que Riegl definiu mais adiante como “visão de mundo” de um determinado tempo ou local. Com isso ele se afasta das armadilhas de uma auto-referencialidade latente na teoria da pura visibilidade e prepara as bases de uma metodologia de análise que definiu uma nova dimensão para o conceito de forma moderna.

4.2. Heinrich Wölfflin: a História da Arte como História da Concepção Visual

A contribuição de Wölfflin para o discurso e produção da arte moderna, além de efetiva, se distingue por apresentar uma nova modalidade de abordagem do objeto artístico no âmbito do processo histórico, associando a erudição adquirida em sua formação e princípios da teoria da pura visibilidade. Destaca-se entre outros importantes legados o método de análise comparativa que se deve a uma atenção concentrada na obra de arte. Dessa atenção decorre um olhar especializado capaz de perceber os diferentes modos de configuração das estruturas e dos elementos formais que constituem a qualidade particular de uma obra, estilo ou período. Com esse olhar apurado Wölfflin pôde perceber e distinguir com nitidez a mudança efetivada na produção artística entre os séculos XVI e XVII e explicitá-la em seu primeiro livro publicado, *Renascimento e Barroco* (1888). A compreensão dessa mudança leva o historiador a desenvolver

⁹⁶ WOOD. Christopher S. *Op. Cit.* P. 26.

toda uma inovadora terminologia especializada, com potencial de aplicação ampla, mas concebida originalmente para designar e esclarecer as diferenças da concepção plástico-visual dos dois períodos estudados. Elevando aos poucos essa terminologia a uma conceituação mais complexa, Wölfflin chega à definição dos conhecidos cinco pares de categorias formais⁹⁷ que permitiram enunciar de modo mais sistemático os contrastes entre a produção artística do Renascimento e do Barroco, tal como apresentado em *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. Esse livro, que começou a ser elaborado bem antes de sua publicação em 1915⁹⁸, difere dos demais pela nítida intenção de conferir uma base teórica rigorosa à escrita da história da arte. Nele têm-se expostos os fundamentos do método e pensamento do autor a começar por dois pontos cruciais enunciados já na Introdução da primeira edição do livro:

(...) não podemos criticar o interesse do observador histórico pela variedade de formas sob as quais a arte se manifesta, e um problema a ser considerado continua sendo o de descobrir as condições que, atuando como estímulos materiais – sejam eles o temperamento, o espírito da época ou o caráter de um povo –, determinam o estilo dos indivíduos, das épocas e dos povos.

Uma análise do ponto de vista da qualidade e da expressão não esgota o assunto. Existe um terceiro elemento – e aqui atingimos o ponto central de nosso estudo –: o modo de representação como tal. Todo artista tem diante de si determinadas possibilidades visuais, às quais se acha ligado. Nem tudo é possível em todas as épocas. A visão em si possui uma história, e a revelação dessas camadas visuais deve ser encarada como a primeira tarefa da história da arte.⁹⁹ (grifos meus)

Ao trazer para o primeiro plano, no âmbito do ofício do historiador da arte, o modo de representação e a historicidade da visão, Wölfflin, tendo por referência o pensamento de Fiedler, propõe algo que talvez não estivesse, de fato, posto de maneira tão inequívoca até então. Pois, esses dois pontos, que se correlacionam, equivalem a propor que se atente para as diversas configurações da forma ao longo do tempo visto que elas se conectam aos diversos modos de ver ou, mais

⁹⁷ As cinco pares de categorias formais elaboradas por Wölfflin em *Conceitos Fundamentais de História da Arte* são os seguintes: “linear e o Pictórico”, “plano e profundidade”, “forma fechada e forma aberta”, “pluralidade e unidade” e “clareza e obscuridade”.

⁹⁸ De acordo com Joseph Gantner, “Quando, em outubro de 1915, em meio à Primeira Guerra Mundial, foi publicado *Conceitos Fundamentais*, estava concluído para seu autor um trabalho de vários anos, recommençado inúmeras vezes, e que não parecia ter fim. Os pensamentos e reflexões que foram esboçados em linhas básicas pela primeira vez cerca de trinta anos antes na tese de doutoramento daquele jovem de vinte e dois anos, e que se haviam concentrado em alguns problemas determinados nos livros dos anos seguintes, tinham encontrado sua forma definitiva nesta obra amadurecida.” IN: *Conceitos Fundamentais de História da Arte*. Prefácio da décima terceira Edição. P.IX.

⁹⁹ WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais de História da Arte*. PP 11-12.

simplesmente, que há uma correspondência entre a percepção visual e a representação artística. Apresenta-se assim não só uma outra orientação para interpretação da arte do passado, mas também, indiretamente, meios para se pensar a produção em curso, isto é, para a crítica da arte contemporânea à publicação do livro já que as duas primeiras décadas do século XX caracterizam-se pela afirmação cada vez mais radical da autonomia da pesquisa e investigação do que é específico ou relativo ao próprio modo de fazer da arte.¹⁰⁰

A perspectiva historiográfica que Wölfflin apresentava então não deixou de provocar críticas e resistências. Entre aqueles que dela discordaram de imediato destaca-se o historiador Erwin Panofsky (1892-1968) que, no mesmo ano da publicação de *Conceitos Fundamentais*, polemiza com seu autor levando-o a escrever artigos e outros prefácios a cada nova edição do livro a fim de defender e tornar mais claras suas idéias¹⁰¹. Entre os argumentos apresentados por Panofski destaca-se a definição de que

A exigência expressiva individual, que conduz o artista a uma definição própria da forma e a uma expressão ou a uma determinação pessoal do objeto, se manifesta, sim, em formas gerais, mas mesmo essas últimas, não menos que as primeiras, derivam de uma exigência expressiva, de uma vontade de forma que de certo modo é imanente a toda uma época e que se funda numa atitude fundamental idêntica do espírito, não do olho.¹⁰² (grifo meu)

Não cabe, no âmbito dessa pesquisa, deter-se no mérito da polêmica entre os dois grandes historiadores, apenas apontar que, do ponto de vista de uma

¹⁰⁰ Como dirá, por exemplo, Michael Fried, quase meio século depois da publicação de *Conceitos Fundamentais*, a modernidade coincide com a possibilidade da obra de arte se remeter a si mesma enquanto tema – o seu tema é ela mesma e isso representa a mais clara reivindicação de autonomia da forma plástica que é possível assumir. *IN: Diálogo com Michael Fried.* s/ p.

¹⁰¹ Gantner informa que logo após a publicação de 1915 “Teve início, prolongando-se através de décadas, o efeito direto de suas idéias na ciência e na opinião pública em geral. Este efeito foi enorme. Os *Conceitos Fundamentais* de Wölfflin influenciaram e determinaram decisivamente as ciências do espírito e toda a atividade artística. Quanto mais forte se tornava esse eco, mais prolongadas eram as discussões em torno do livro e tanto mais Wölfflin era levado a refletir sobre o edifício que ele erguera. Seus livros e artigos surgidos depois de *Conceitos Fundamentais* encontram-se todos à luz dessa polêmica, da qual não retardaram a aparecer alguns vestígios nos prefácios das edições posteriores.” *Idem*, P. IX-X.

¹⁰² PANOFSKY, Erwin. *Perspective as Symbolic Form*. P.187. O trecho acima citado demonstra a absorção de algumas idéias de Alois Riegl por Panofsky, no caso a noção de “vontade de forma” que será examinada no item seguinte desta pesquisa. Publicado em 1927, *A Perspectiva como Forma Simbólica* foi escrito quando o historiador alemão encontrava-se já integrado ao Instituto Warburg e envolvido com a pesquisa do caráter simbólico das imagens. No entanto Panofsky foi um dos primeiros historiadores fora do Círculo de Viena a se dedicar ao estudo do legado de Riegl tendo inclusive publicado, como já assinalado, um estudo sobre o conceito de *Kunstwollen* em 1920 com o título *Der Begriff des Kunstwollens*.

história da arte como história das imagens, como propõe o método iconológico de Panofsky, com seu viés culturalizante, tem-se uma abordagem incompatível com a noção de que as diversas configurações da forma, tal como concebidas ao longo do tempo, podem constituir por si mesmas uma história significativa. O método iconológico, ao se voltar para o significado simbólico das imagens, busca, por meio da arte, encontrar vestígios de algo que é comum à pesquisa de outras áreas das ciências humanas, isto é, a investigar dados ou informações com vistas à interpretação da cultura do passado ali onde a figuração artística pode também expressá-la.¹⁰³ Para Hans Belting, Panofsky “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.”¹⁰⁴ Por outro lado, ao contrário do que Panofsky deu a entender, Wölfflin não opõe o olho ao espírito, como se o olho fosse apenas como órgão intermediário entre as sensações visuais e os processos internos da mente. Como bem esclarece Roberto Longhi (1890-1970), a visão é o único órgão cujas sensações conectam-se diretamente com a consciência. No ensaio *Elogio dell’occhio (Elogio ao Olho)* o historiador italiano escreve: “Não devemos esquecer que também o olho é um aparelho cuja precisão supera a de qualquer mecanismo; porque somente ele é provido de consciência crítica, e sabe e conhece verdadeiramente como se passam as coisas da história da arte.”¹⁰⁵

¹⁰³ Conforme termos do próprio de Panofsky, a iconologia busca determinar “princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica –qualificados por uma personalidade e condensados numa obra.” Referindo-se à Última Ceia de Leonardo da Vinci, o historiador explica que “Enquanto nos limitarmos a afirmar que o famoso afresco mostra um grupo de treze homens em volta de uma mesa de jantar e que esse grupo de homens representa a Última Ceia, tratamos a obra de arte como tal e interpretamos suas características composicionais e iconográficas como qualificações a ela inerentes. Mas, quando tentamos compreendê-la como um documento da personalidade de Leonardo, ou da civilização da Alta Renascença italiana, ou de uma atitude religiosa particular, tratamos a obra de arte como sintoma de algo mais que se expressa numa variedade incontável de outros sintomas (...). A descoberta e interpretação desses valores ‘simbólicos’ é o objeto do que se poderia designar por ‘iconologia’. PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. PP. 52-53.

¹⁰⁴ BELTING, Hans. *O Fim da História da Arte: Uma Revisão Dez Anos Depois*. P.207.

¹⁰⁵ LONGHI, Roberto. *Elogio Dell’ Occhio*. Apud ARGAN, Giulio Carlo, FAGIOLO, Maurizio. *Guia de História da Arte*. PP. 95-96. Longhi é geralmente situado na história da arte como “perito” de acordo com a tradição morelliana, sem, no entanto, incorporar seu dado positivista, mas sim noções de outras vertentes como as da própria teoria da pura visibilidade como se nota na citação acima, desenvolvendo assim um método próprio.

No prefácio à sexta edição de *Conceitos Fundamentais*, publicado já em 1922, nota-se o esforço de seu Wölfflin para esclarecer tanto os questionamentos de Panofsky quanto outros mais simplórios como os que afirmavam que ele estava propondo uma história da arte anônima ou desconectada das outras esferas da vida. De forma didática o historiador explica que,

Os *conceitos Fundamentais* surgiram da necessidade de se conferir à característica histórica da arte uma base mais sólida; não ao juízo de valor – não é este o caso –, mas à característica estilística. Esta tem o seu interesse maior primeiramente em reconhecer a forma da concepção com a qual se confronta em cada caso particular. (É preferível falar-se em formas da *concepção* a se falar em formas da *visão*.) Naturalmente a forma da concepção visual não é algo exterior, mas tem uma importância decisiva também para o conteúdo da concepção, tanto quanto a história desses conceitos sobre o modo de ver as coisas também é a história do pensamento humano.¹⁰⁶ (grifos do autor)

Nessa passagem Wölfflin sugere, em primeiro lugar, uma mudança na nomenclatura de um ponto crucial do seu pensamento: ao adotar o termo concepção visual o historiador pretende mostrar que a antes denominada simplesmente história da visão, não se restringe, como equivocadamente se pensou, ao estudo da mera aparência dos diversos modos de ver, mas sim ao estudo da estrutura visual que resulta de elaborações mentais capazes de articular infinitas combinações dos elementos formais que constituem a representação. Essa distinção é importante já que reafirma a noção kantiana de que a produção artística vincula-se a um certo acordo entre as faculdades do conhecimento. Apenas situando-se nesse patamar de investigação torna-se possível, segundo Wölfflin, fundamentar o encadeamento de raciocínios e argumentos que levam à formulação dos seus “conceitos fundamentais” a fim de estabelecer “uma base mais sólida” para as “características estilísticas”. Assim, Wölfflin pôde coadunar a forma da concepção ao conteúdo da concepção, já que a primeira não se concebe apenas através de atividades óticas mecânicas, mas sim em conjunção com mecanismos interiores do pensamento. Com isso fica estabelecida uma relação de reciprocidade, e até mesmo de unidade, que desarticula a enganosa dicotomia entre forma e conteúdo. Ao historiar as formas da concepção visual, sintetizando-as em pares conceitualmente distintos, e operando por meio da comparação entre períodos e estilos diferentes, Wölfflin está ciente da conexão entre a concepção formal e um modo de pensar ou da relação existente entre as configurações

¹⁰⁶ WÖLFFLIN, H. Op. Cit. P.V

artísticas e a visão de mundo. Entretanto é importante esclarecer que o interesse da pesquisa historiográfica de Wölfflin não se concentra nessas relações, mas na compreensão de como as formas se articulam de diversos modos definindo as mudanças estilísticas. Assim, sua noção de concepção visual resulta em uma das variantes possíveis de leitura da teoria da pura visibilidade de Fiedler em seu deslocamento para o campo da história, enfatizando sua idéia de que o exercício formativo da arte está vinculado aos processos mentais da percepção e imaginação cuja origem se situa na visão peculiar do artista.

Alguns anos mais tarde Wölfflin escreveu um artigo que foi incorporado à oitava edição de *Conceitos Fundamentais* (1934)¹⁰⁷ com o título “Posfácio: uma Revisão” no qual opõe a noção de representação à de expressão tornando clara a diferença entre sua visão e a de Panofsky:

Utilizando nossas próprias palavras: “em cada nova concepção visual cristaliza-se um novo conteúdo do mundo”. “Não se vê apenas de uma outra maneira, mas também se vêem outras coisas”. Mas, então, por que não atribuir tudo isso à expressão? Para que complicar a observação, na pretensão de assegurar à arte vida própria e leis específicas que a regem? Se uma época de arquitetura linear possui um posicionamento espiritual diferente do pictórico, por que falar ainda de uma evolução “imaneente” nas artes plásticas?

A resposta é a seguinte: para fazer justiça ao seu caráter específico de representação figurada. O fato de essa representação coincidir com a história geral do espírito só se explica parcialmente pela relação de causa e efeito: o essencial continua a ser a evolução específica a partir de uma raiz comum.¹⁰⁸ (grifos meus)

Com relação à questão apresentada nesta citação, vale acrescentar mais um trecho do mesmo texto para destacar o desdobramento do raciocínio de Wölfflin. Referindo-se a mudança da concepção visual entre os séculos XVI e XVII ele afirma que,

¹⁰⁷ Conforme informa Gantner no prefácio da sexta edição de *Conceitos Fundamentais*, “Wölfflin escreveu que ‘o material que deveria servir para elucidar e ampliar o texto original assumiu gradativamente proporções tais, que somente poderia ser compilado em um segundo volume independente’. A partir de 1934 multiplicam-se nos apontamentos de seu diário as referências a esse segundo volume planejado. Dessas referências, algumas reflexões deram origem a outros trabalhos, dos quais o livro *Italien und das Deutsche Formgefühl*, (*A Itália e o Sentimento Formal Alemão*) de 1931, pode ser considerado o desenvolvimento da idéia original. Wölfflin expôs o sentido mais profundo desse desenvolvimento dois anos mais tarde em um artigo que escreveu para a revista *Logos*. Essa revisão pareceu-lhe tão importante que em 1934 decidiu incorporá-la, a guisa de posfácio, à oitava edição de *Conceitos Fundamentais*. Desde então, e também na presente edição, esse texto da *Logos* passou a constituir a conclusão do livro.” *Op. Cit.*, P.X.

¹⁰⁸ Wölfflin, *Op. Cit.*, P. 267.

Os cinco pares de conceitos citados anteriormente abrangem contrastes tão fortes, no âmbito dos sentidos e também no do espírito, que não parece possível entendê-los senão como formas de expressão. Não obstante, qualquer observação mais meticulosa comprovará que se trata de esquemas que puderam ser utilizados do modo mais variado na análise dos efeitos, e que – caso sejam inseparáveis de determinada intenção – têm pouco a ver com o que, em história da arte, se costuma chamar de expressão.

O que desejamos mostrar é o seguinte: o valor expressivo em nossos conceitos esquemáticos deve ser determinado de modo *muito* geral. É bem verdade que eles possuem um aspecto espiritual e, se por um lado podem ser considerados relativamente inexpressivos para caracterizar um artista em particular, por outro são altamente reveladores, quando se trata de determinar a fisionomia geral de uma época; desta maneira, mesclam-se à história não figurativa do espírito, condicionado-a ou sendo por ela condicionados. ¹⁰⁹ (grifo do autor)

Percebe-se nessa argumentação, assim como nos vários textos escritos por Wölfflin a título de esclarecimento ou complemento ao livro *Conceitos Fundamentais*, uma afirmação incisiva do caráter específico de uma história da arte voltada para investigação das estruturas formais que constituem as obras ou estilos artísticos, sendo o aspecto expressivo colocado em segundo plano. E, admitindo, conforme indicação própria, que seu método não propicia o estudo de trabalhos individuais, em seu valor expressivo, mas de períodos que apresentam mudanças amplas no modo de conceber, entende-se que Wölfflin está propondo um certo recorte que se concentra justamente no interesse pelas transformações que ocorrem no âmbito da concepção formal – na “análise efeitos” – da obra. Sua validade se encontra no quanto esse recorte tem de inovador ao se posicionar, assim como o fez teoricamente Fiedler, no âmago do que é exclusivo das artes plásticas, agora em seu processamento histórico. Se Fiedler incorporou idéias de Humboldt para concluir que todo conhecimento só adquire existência quando se organiza e apresenta por meio das formas da linguagem, e que na arte essa forma é diferente de qualquer outra por ser uma forma visual, Wölfflin segue adiante buscando apreender a estrutura e o comportamento dessa forma visual em sua historicidade.

No que se refere ao comentário de Wölfflin de que os “conceitos esquemáticos” não favorecem o estudo da obra de artistas em sua particularidade, comentário esse que provocou a mencionada crítica a uma história da arte sem

¹⁰⁹ Idem, P.268.

nomes¹¹⁰, cabe indagar como seria possível elaborar a síntese de conceitos formais próprios da linguagem visual de determinados períodos, de modo tão preciso, senão pela inteligência de um olhar direto para a obra dos artistas pertencentes às épocas estudadas e que são constantemente citados em seu livro como exemplares de suas teses? Sem dúvida, agrupar diversas obras de diversos artistas segundo operações formais análogas para definir uma tendência geral de época ou lugar, requer uma percepção e análise bastante refinadas. Na passagem abaixo, que também se encontra no âmbito dos esclarecimentos do Posfácio à oitava edição de seu livro, além de apresentar outras questões importantes, Wölfflin mostra o quanto é dotado desse refinamento:

Além disso, é claro que a evolução (das formas de concepção) não pode significar um desenvolvimento mecânico, algo que se consuma por si só, e sob quaisquer condições. Por toda parte ela se processará de forma diversa, e nem sempre o fará completamente; em todo caso, será “impulsionada por um sopro que deve provir do espírito”. A expressão é vaga, mas no momento em que entendemos esse processo como sendo de natureza sensível e espiritual, já está estabelecida a relação com tudo que se refere ao homem. É verdade que se trata aqui de coisas fundamentalmente associadas à prática artística; mas se em grandes artistas, como Ticiano, a evolução estilística se apresenta como um crescimento orgânico, é preciso não esquecer que por detrás de todas essas transformações está o *homem Ticiano; o novo estilo pictórico de sua época não seria concebível sem que umas tantas etapas anteriores tivessem sido percorridas*, mas é claro que não houve uma evolução isolada da visão. E o mesmo ocorre com a evolução dos estilos arquitetônicos: o Barroco, em suas últimas fases, busca combinações de espaço cada vez mais surpreendentes; *no entanto, embora elas estivessem ligadas a determinada história interna da arte, e não pudessem ter sido realizadas sem que se vencessem certas etapas anteriores*, não será possível falar aqui de involuções ou evoluções autônomas e isoladas: com as novas possibilidades formais que se apresentam, inflamou-se o novo espírito criador.¹¹¹ (grifos meus)

Sem entrar na problemática que envolve o uso do termo evolução¹¹², o que chama atenção nesse esclarecimento é que Wölfflin rebate as insinuações de estar escrevendo uma história autônoma da arte no sentido de que ela, a arte, se processaria num mundo à parte, independente do contexto em que foi criada e isolada das outras esferas da vida. E novamente se vê o historiador obrigado a explicar e defender a legalidade de seu método de trabalho tentando fazer

¹¹⁰ A única possibilidade de se entender a crítica de que Wölfflin propunha uma História da arte sem nomes seria a de que ele não se ateu à narrativa baseada na biografia de artistas.

¹¹¹ Idem, P.269.

¹¹² O termo evolução era largamente usado para designar o processo histórico no contexto do pensamento da época. No entanto, como esclarece R. Salvini, ele não envolve uma idéia de progresso como pode a princípio dar a entender. Essa diferença fica mais clara na obra de Alois Riegl que desmonta toda hierarquia da leitura tradicional segundo a qual a arte tende para um aperfeiçoamento crescente a partir da matriz Greco-romana.

entender a importância de seu interesse pelos aspectos que revelam o processamento histórico específico da produção artística permitindo a referência a uma história “interna” da arte. Outro ponto relevante no trecho citado diz respeito à mudança de estilos pois Wölfflin condiciona-as a um percurso que necessariamente passa por “etapas anteriores”, sem as quais elas não seriam “concebíveis”. Esse condicionamento, que também respalda a idéia de uma possível história interna da arte, tem uma certa afinidade com o conceito de *Kunstwollen* (o querer da arte) de Alois Riegl quando ele é entendido como um querer guiado no tempo e no espaço pelos desígnios de um encadeamento próprio da arte.

Caso se queira apontar alguma fragilidade no pensamento de Wölfflin, esta se encontraria na pretensão de que os conceitos fundamentais, que foram desenvolvidos a princípio para investigar as diferenças da concepção formal entre o Renascimento e Barroco, seriam passíveis de uma generalização mais ampla e recorrente ao longo de toda história da arte numa alternância constante entre essas duas concepções. Tal pretensão provavelmente resulta da possibilidade de que Wölfflin tenha sido influenciado pelo pensamento dos inúmeros epígonos do positivismo do final do século XIX. Estaria ele em busca de leis que dessem à história da arte uma base científica? É possível que sim, pois a necessidade de equiparar as pesquisas da área das ciências humanas às da natureza é parte das ambições da época já que o rigor científico torna-se condição para que novas disciplinas ganhem respeito e reconhecimento no universo acadêmico. No entanto, essa é uma questão secundária quando se percebe a amplitude das contribuições do trabalho de Wölfflin que são relevantes também por realizar leitura da arte do passado do ponto de vista do presente, ou seja, por conceber uma história moderna da arte.

Como ressalta Roberto Salvini, Wölfflin “criou, através da observação de fenômenos artísticos determinados, uma série de instrumentos úteis para compreensão da linguagem figurativa, senão em sua substância expressiva, mas em suas formas gramaticais. Linear, pictórico, forma fechada e forma aberta, e assim por diante, são esquemas que podem parecer vagos quando são teorizados por Wölfflin como princípios do desenvolvimento histórico da arte. Mas eles

tornam-se uma realidade viva quando o autor os examina numa obra de arte particular ou quando ele os situa em suas diferentes configurações através da obra de um artista”. Salvini destaca a monografia e a introdução a uma antologia de desenhos de Dürer como exemplo desse procedimento capaz de “esclarecer a linguagem do artista em sua estrutura coerente.”¹¹³ E, quando Wölfflin elabora as categorias formais que demonstram as diferenças da concepção formal entre o Renascimento e Barroco, Salvini reconhece que a “substância diferente de dois mundos formais opostos surge, clara e nítida, aos olhos do leitor.”¹¹⁴

4.3.

Alois Riegl: o formalismo e a problemática da historiografia da arte

Diante da complexidade e densidade da obra de Alois Riegl, que subentende questões historiográficas que exigiriam um estudo exclusivo, a abordagem a ser adotada neste item se restringirá aos aspectos de seu pensamento mais diretamente relacionados aos interesses do tema da pesquisa em pauta. Ainda assim para que se compreenda como Riegl constituiu, ao longo do tempo, todo um aparato conceitual, bem como uma metodologia de análise, é importante observar o percurso singular de sua formação, principalmente pela importância que teve para ele os estudos e o trabalho desenvolvidos no Museu Austríaco de Arte e Indústria, onde primeiro frequentou os seminários do historiador da arte Rudolf Von Eitelberger e em seguida iniciou sua carreira profissional como curador do setor de têxteis do Museu.¹¹⁵

¹¹³ SALVINI, Roberto. *Pure Visibilité et Formalisme dans La Critique d'Art au Début du XXe Siècle.* P.30.

¹¹⁴ Idem, P.31.

¹¹⁵ De acordo com Margaret Olin, o Museu Austríaco de Arte e Indústria foi criado em 1864 por iniciativa de Rudolf von Eitelberger, responsável pela primeira cadeira de história da arte da Universidade de Viena. Eitelberger, que promovia em suas aulas o contato entre seus alunos e artistas atuantes, conseguiu tornar Viena a primeira cidade do continente a participar oficialmente do movimento *Arts and Crafts* que então se difundia na Inglaterra. O Museu, seguindo o modelo Artes e Ofícios, contava também com uma escola, não apenas para artesãos, mas também para artistas, entre os quais se encontravam Gustav Klimt e Oskar Kokoschka. Para historiadores da arte eram oferecidos seminários promovidos por Eitelberger. Riegl e seu colega Franz Wickhoff participaram desses seminários e em seguida foram indicados para o cargo de curadores do setor de têxteis do Museu. Algum tempo mais tarde sucederam Eitelberger na cadeira de História da Arte da Universidade de Viena. A importância do Museu para a formação de historiadores da arte era reconhecida então, entre outros fatores, por promover acesso direto a objetos de arte, associando assim pesquisa empírica e especulação teórica. OLIN, Margaret, *Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art* . PP. 6-7.

O decurso de sua instrução formal começou na Universidade de Viena – como mencionado acima, nas áreas de filosofia e história – e continuou no Instituto Austríaco de Pesquisa Histórica. Nessas instituições Riegl absorveu a tendência então predominante que, associada ao otimismo positivista, via nos métodos das ciências naturais um modelo a ser emulado pelas ciências sociais, confiando no poder explicativo dos dados resultantes da investigação empírica rigorosa. A concepção de uma ciência da história pretendia, de acordo com esse modelo, desvencilhar-se dos aspectos subjetivos de análise acreditando ser possível apreender a realidade objetiva de um evento. Supunha-se também que cada fato ou fenômeno ocupa um lugar no processo de desenvolvimento da história, visto como um encadeamento progressivo e guiado por leis gerais. Em meio a essa tendência cientificista havia, entre os historiadores, certas divergências, muitas vezes sutis, mas que formavam campos de atrito no quadro do denominado historicismo germânico e austríaco¹¹⁶. Na Universidade de Viena, por exemplo, Riegl freqüentou os cursos de Max Büdinger que compartilhava as idéias de seu mestre Leopold von Ranke, um rígido defensor do método empírico mas que, apontando para uma perspectiva mais relativista e especulativa, defendia a análise crítica e analítica das fontes de pesquisa. Ranke mantinha, entretanto, “um vínculo com o idealismo filosófico ao aceitar o postulado do desenvolvimento progressivo da humanidade e alimentar o projeto de escrever uma história universal”¹¹⁷. Já no Instituto de Pesquisa Histórica, Riegl seguiu os cursos de Theodor Von Sickel que demandava especialização estrita visando estudos avançados. Para tanto propunha pesquisa meticulosa e formação sólida em disciplinas técnicas, consideradas ciências auxiliares, tais como cronologia, heráldica, paleografia, entre outras. Riegl optou pelos cursos de línguas – incluindo sânscrito e gramática comparativa das línguas indo-germânicas – filologia, arqueologia e história da arte. Foi portanto no Instituto de Pesquisa Histórica que Riegl entrou em contato com as pesquisas do campo da arte sob a orientação do professor Moriz Thausing, um entusiasta do método “científico” do

¹¹⁶ A perspectiva dos estudos históricos com base no método científico foi uma tendência quase geral na Europa do século XIX, mas teve na Alemanha e Áustria um vasto e específico desenvolvimento, com algumas diferenças entre suas suposições, reunidas porém pela designação ampla de *historicismo*. Uma referência fundamental sobre esse tema encontra-se nos estudos de Georg Iggers que define o *historicismo* como uma fé na história, característica da tradição clássica da historiografia germânica. In: IGGERS, Georg. *The German Conception of History: the National Tradition of Historical Thought from Herder to the Present*.

¹¹⁷ Cf. OLIN, Margaret. *Op. Cit.* PP 4-5.

connoisseurship Giovanni Morelli. Em suas aulas sobre arte medieval, entretanto, Thausing adotou também a noção de desenvolvimento estilístico, ou seja, o método que concebe a história como um desenvolvimento contínuo da arte através da descrição de seqüências de estilos. De acordo com Margaret Olin, os dois métodos não eram de todo excludentes: ambos partilhavam uma especialização na observação minuciosa da aparência da obra de arte desconsiderando aspectos iconográficos.¹¹⁸ Essa observação minuciosa seria responsável pelo desenvolvimento de um olhar apurado na percepção das diversas estratégias formais articuladas tanto pelo artista como por uma tendência artística.

No Museu de Arte e Indústria, ocupando o cargo de curador, Riegl intensifica sua acuidade visual, pois tinha como principal tarefa catalogar o acervo de tapetes orientais, o que deu a ele, conforme Henri Zerner, “a oportunidade de desenvolver uma perícia excepcional para descrição e análise dos intrincados padrões” estampados nos desenhos dessas tapeçarias.¹¹⁹ A experiência adquirida nessa instituição resultou numa série de textos sobre artes decorativas, entre os quais se destaca *Altorientalische Teppiche* (Tapeçaria Oriental Antiga) publicado em 1891. Dois anos depois Riegl publica *Stilfragen: Grundlegungen zu einer geschichte der ornamentik*, (Problemas de Estilo: Fundamentos para uma História do Ornamento) livro que também provém do trabalho no Museu, mas que, diferente dos textos anteriores, possui uma ambição e densidade intelectual inédita. Nele o historiador começa a delinear alguns dos conceitos essenciais e originais que orientaram sua obra e que foram sendo aperfeiçoados e ganhando novos sentidos à medida que ampliava seus estudos e conhecimentos até sua morte precoce aos 47 anos de idade.

Ampliando consideravelmente o alcance de seus estudos, ao traçar um percurso das concepções ornamentais do Egito Antigo à arte Islâmica da Idade Média Riegl pretendia com essa pesquisa demonstrar a existência de uma tradição contínua dessas concepções. O historiador defende, em *Stilfragen*, que padrões ornamentais são constituídos por relações entre elementos formais criados a partir de um processo de estilização e abstração de formas encontradas na natureza. Ao

¹¹⁸ *Idem*. P.7.

¹¹⁹ ZERNER, Henri. In: *Problems of Style: Foundations for a History of Ornament*. Prefácio, P. XXI.

longo de suas investigações Riegl estabelece uma espécie de genealogia do desenho de ornamentos e percebe que, apesar de ocorrerem mudanças na aparência superficial, alguns padrões são recorrentes, variações que conservam uma mesma base formal. Essa constatação dá elementos para que ele afirme a existência de uma continuidade no uso de certos padrões ao longo do tempo, vendo aí a possibilidade de estabelecer uma narrativa histórica da representação visual presente em objetos decorativos. De acordo com Zerner, a intenção de Riegl ao apontar essa continuidade é justamente “garantir a independência do impulso artístico, a irredutibilidade e liberdade da arte (pois) a combinação da continuidade histórica com uma inventividade infinita na repetição de alguns poucos motivos implica numa arte portadora de independência em relação às condições exteriores e demais atividades humanas”¹²⁰. Portanto, para além da pesquisa empírica associada a uma já densa erudição, verifica-se em *Stilfragen* a intenção de fundamentar as bases para constituir uma narrativa histórica que se ocupa com seus nexos internos, no sentido de que haveria um nível de análise e interpretação da produção artística, em seu processamento diacrônico, que reconhece nela a existência de um certo grau de auto-referencialidade no qual se encontra aquilo que de fato a torna distinta de qualquer outra atividade humana. Essa auto-referencialidade se confirmaria através do modo particular e único pelo qual o fazer artístico elabora representações ou imagens do mundo e da experiência humana. E o que caracteriza esse modo particular de elaboração é justamente uma inteligência singular que o artista possui de promover o engendramento da forma. A forma enquanto resultado da atividade artística é então entendida como um produto distinto cuja recorrência pode e deve ser interpretada em termos de suas próprias qualidades significativas em sua historicidade já que ela, a forma, contém em si mesma o potencial de seu desenvolvimento, uma vez que o artista reconheça este potencial sempre latente. *Stilfragen* situa-se assim como uma etapa inicial da obra de Riegl em sua necessidade de corresponder à tendência geral do momento de demarcar o campo específico do saber e dos estudos do campo da história da arte.

¹²⁰ ZENNER, H. *Op. Cit.*, P. XXII. Zerner complementa essa sua observação mostrando que para Riegl a infinita, incansável e até mesmo “compulsiva” reiteração de alguns poucos motivos fundamentais na história do ornamento é eventualmente quebrada pelo contato entre grupos humanos de diferentes tradições, acrescentando-se então novos motivos ao repertório tradicional. Mas essa incorporação de novos motivos na tradição histórica só ocorreria num tempo de longa duração.

Embora esteja tratando de fundamentos para uma história do ornamento, o que nele interessa a Riegl é a observação das articulações dos elementos gráfico-visuais, ou seja, dos elementos formais. Essas articulações são vistas como semelhantes às das chamadas artes puras, ou seja, tais elementos são igualmente entendidos como resultantes dos processos relacionados ao que ele denomina “pensamento artístico”. Um exemplo da abordagem formal do ornamento encontra-se no esquema de desenvolvimento geral das artes decorativas que Riegl constrói a fim de chamar atenção para a importância do momento em que ocorre a “invenção da linha” considerada a ferramenta primordial do artista. Nesse esquema, inicialmente aparecem as formas esculturais, inclusive as pré-históricas, em que busca-se reproduzir o objeto natural em três dimensões. Desenvolve-se depois a técnica de gravar que seria uma espécie de “escultura incompleta” porque já não possui as três dimensões. Do processo de gravar passa-se ao desenho linear na forma de contornos puros. Por fim, começa-se a usar a linha em desenhos decorativos abstratos, como os ziguezagues, de modo que assim alcança-se um domínio da figuração gráfica linear de ordem geométrica.¹²¹ O que Riegl pretende com esse esquema é associar a invenção da linha a processos mentais para conferir ao desenho decorativo uma base intelectual, pois se a capacidade de criar formas é inata, o seu desenvolvimento é de outra ordem. Segundo o historiador verifica-se um “salto” da imaginação na passagem do objeto tridimensional para a abstração do desenho linear plano. Esse salto significou um “verdadeiro ato criativo” originado por “meios racionais conscientes” em direção à pura aparência, constituindo um passo essencial para liberação frente a “obediência às formas reais da natureza, levando a um tratamento e a combinações formais mais livres”.¹²² O artista abstrai da natureza suas formas planares latentes, de modo que o ornamento geométrico, como a própria geometria, é uma prova da habilidade humana de abstrair. De acordo com Margaret Olin, ao associar desenho decorativo abstrato e geometria, Riegl colocou desde o início a estilização “na esfera do

¹²¹ Riegl tomou por base para formulação desse esquema o estudo de ornamentos de povos primitivos como os Maori, trogloditas, entre outros. RIEGL, Alois. *Problems of Style: Foundations for a History of Ornament*. PP. 15-23.

¹²² Idem. PP. 2-5.

intelecto, como resultado direto de um processo deliberado e racional de abstração”.¹²³

O referencial de Riegl em todas as análises contidas em *Stilfragen* é o desenho ornamental de superfície, pois aí a estruturação formal aparece com clareza absoluta, pela ausência de informações de natureza iconográfica, tornando-se assim um material privilegiado para compreensão dos procedimentos formais engendrados ao longo do tempo. Além disso, ao inserir objetos decorativos particulares no fluxo da história, Riegl, por assim dizer, prepara o terreno para formulação do conceito de *Kunstwollen* que nesse trabalho possui um significado pontual e relacionado à especulação acerca da própria atividade artística:

Toda a história da arte manifesta-se como um embate com o material. O instrumento ou a técnica não tem precedência nesse embate, mas o pensamento artístico criativo, que procura ampliar seu campo de criação e intensificar o seu poder formativo.¹²⁴ (grifos meus)

A menção à existência de um determinado poder atuando no processo de criação reforça a intenção de demarcar a especificidade da produção artística como decorrente de um tipo de pensamento que se materializa na configuração da forma. Esse poder, que a princípio pode ser entendido como uma potência é também uma capacidade, um saber fazer. A associação entre pensamento artístico e poder formativo é especialmente elucidativo inclusive para se compreender o sentido alcançado mais adiante pelo conceito de *Kunstwollen*, tal como aparece em *Die Spätromische Kunstindustrie* (A Indústria da Arte Romana Tardia), livro que foi publicado oito anos depois de *Stilfragen*.¹²⁵ Pois o *wollen* (querer) e o poder, conforme acepção acima, são noções complementares na montagem do sistema teórico de Riegl, independente das pequenas variações semânticas do termo *wollen* nas traduções correntes em outras línguas – no inglês geralmente *Will* e no francês *intention*. O querer, vontade ou intenção da arte é assim a manifestação, presente em qualquer época e lugar, da potência ou capacidade humana inerente e peculiar de criar formas e que é alimentada pelo pensamento artístico. Trata-se, em última instância da tentativa de fundar uma concepção da

¹²³ Olin, M. *Op. Cit.* P. 70.

¹²⁴ RIEGL, Alois. *Op. Cit.* P.24.

¹²⁵ O livro foi publicado em 1901 e considerado por alguns sua obra mais importante.

obra de arte, em seu registro histórico, como um produto/ processo decorrente de um modo de pensar e conhecer o mundo, concebendo assim, continuamente, o próprio mundo. A noção de poder formativo, tal como aparece em *Stilfragen*, e seu desdobramento no conceito de *Kunstwollen*, têm inicialmente em vista, primeiro, firmar a historicidade da arte em sua continuidade e autonomia e, segundo, defender a liberdade da criação artística para rebater o pensamento determinista e materialista, representado principalmente por seguidores de Gottfried Semper, que toma por base as condições materiais, a técnica disponível e a função como fatores definidores dos diversos estilos históricos.¹²⁶ Margaret Iversen aponta ainda um outro propósito que o conceito de *Kunstwollen* assume no quadro do sistema riegliano quando atinge a sua fase dita de “maturidade” : liberar a arte do passado da imposição dos valores estéticos estabelecidos, ou seja, dos “paradigmas monolíticos e das normas estéticas restritivas”¹²⁷ – o que levou alguns críticos, como Ernest Bloch, a creditar a Riegl a introdução da noção de relativismo cultural na história da arte. Ao mesmo tempo, a amplitude da abertura provocada pelo conceito *Kunstwollen* na defesa de diferentes valores estéticos repercute não apenas na leitura da arte do passado, mas também nos movimentos contemporâneos. Um exemplo claro encontra-se num texto de Worringer onde, rebatendo ataques de críticos conterrâneos ao Expressionismo e sua relação com a arte primitiva, atribui à herança da arte clássica a dificuldade de se compreender a “grandeza fundamental da vida primitiva e sua expressão artística”. Esta última, argumenta o historiador alemão, ao contrário do pensamento corrente, não se caracteriza pela ausência de habilidades básicas, mas por um propósito artístico diferente, “um propósito que se pauta numa base firme e elementar, de sorte que nós, com a nossa bem polida visão da vida, não podemos conceber”.¹²⁸ Em *Spättrömische kunstindustrie* Riegl destaca que “tudo depende de compreender que o propósito da arte não se esgota com o que nós chamamos belo e o que chamamos vivacidade, mas que ao contrário o *Kunstwollen* pode também se voltar para a percepção de categorias diferentes – de acordo com a terminologia

¹²⁶ RIEGL, Alois. *Historical Grammar of Visual Arts*. P.294

¹²⁷ IVERSEN, Margaret. *Alois Riegl. Art History and Theory*. P.150.

¹²⁸ WORRINGER, W. O desenvolvimento histórico da Arte Moderna. *Apud* LONG, Rose Carol. *German Expressionism. Documents from the End of the Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism*. P. 5.

moderna o que não é nem bonito nem vivo.”¹²⁹ A consciência do caráter histórico e relativo do juízo e do valor estético fica assim manifesto, até porque o objeto de pesquisa desse livro, a arte do período tardo-romano, era até então ignorado, visto como um “continente virtual sombrio”, segundo termos usados por Riegl na Introdução do livro e que prossegue com a seguinte observação:

Isso revela um fato que não pode mais ser desconsiderado: apesar da aparente independência e objetividade, o conhecimento se pauta pelas análises mais recentes da tendência intelectual contemporânea, e do mesmo modo o historiador da arte não consegue se distanciar significativamente do caráter do gosto artístico de seus contemporâneos.¹³⁰

Riegl demonstra assim, como bem observa Iversen, “um senso agudo da historicidade do próprio discurso dos historiadores da arte e os limites do que no passado poderia ser apreciado no presente.”¹³¹ Esse “senso agudo” aparece de modo mais explícito numa outra passagem do último livro do historiador, *Der Moderne Denkmalkultus, sein Wesen, seine Entstehung* (O Culto Moderno dos Monumentos: sua Natureza, sua Origem) publicado em 1903, onde se lê:

Nesse início do século XX, a maioria de nós chegou à conclusão de que não existe um tal valor de arte absoluto, e que é uma pura ficção considerar que nós somos árbitros mais sábios do que eram os contemporâneos dos grandes mestres incompreendidos no passado.¹³²

A relativização do valor das diversas manifestações artísticas, uma noção que Riegl foi gradualmente amadurecendo ao longo da década de 1890, explica, em parte, a razão pela qual ele sempre evitou em seus estudos emitir julgamentos de valor para, em troca, concentrar-se nas questões específicas da disciplina, ou seja, nos métodos de análise e abordagem do objeto artístico focando na sua dimensão histórica, a única capaz de dar conta da amplitude da arte entendida como fenômeno no sentido kantiano do termo. De acordo com essa perspectiva, o conceito de *Kunstwollen*, por ser historicamente condicionado, já contém em si uma noção relativística uma vez que cada período ou estilo conecta-se a um querer próprio. Com isso Riegl desconstrói a idéia de decadência pois, como revelação de um querer inserido no fluxo contínuo da história, nenhum período ou estilo pode ser negligenciado. O conceito de *Kunstwollen* portanto torna-se uma

¹²⁹ RIEGL, Alois. *Late Roman Art Industry*. P. II

¹³⁰ Idem. P.6

¹³¹ IVERSEN, Margaret. *Op. Cit.* P. 7.

¹³² RIEGL, Alois. *The Modern Cult of Monuments: Its Character and its Origin*. P.47.

ferramenta fundamental para um projeto que tinha em vista distender o campo de pesquisa para além das categorias estéticas estabelecidas, forçando uma flexibilização das noções temporal e espacial da narrativa histórica. Nesse sentido há que se reconhecer que Riegl foi um historiador eminentemente moderno ou, acima de qualquer classificação, um enunciador de questões e dilemas da história que só vieram a ser enfrentados bem mais adiante. Para Yve-Alain Bois a noção da historicidade dos discursos teria sido um dos grandes *insights* do historiador austríaco:

É a consciência de que o seu discurso é historicamente condicionado que faz de Riegl um dos fundadores da história da arte como disciplina. É também essa consciência que torna esse discurso um instrumento tão proveitoso hoje, quando queremos confrontar o derrotismo apocalíptico do ‘pós-modernismo’. É essa consciência que fez Walter Benjamin aclamar Riegl como um dos seus pares.¹³³

Por fim, ao contrário de algumas interpretações correntes, o *Kunstwollen* não se limita a simplesmente designar a universalidade ou imanência do fazer artístico. Tampouco possui qualquer conotação metafísica associada à visão hegeliana de um espírito supra-sensível guiando um processo progressivo da história. O “querer da arte” para Riegl vincula-se à realidade matérica do objeto artístico em seu formar-se e em seu ser autônomo. Vale aqui lembrar, dado o desgaste do seu uso pela crítica moderna, que em sua origem grega o termo autonomia designava o que é “regido por leis próprias, independente”. Atualmente define algo “dotado da faculdade de determinar as próprias normas de conduta, sem imposições”, ou o que “se governa segundo as suas leis”.¹³⁴ De posse dessa definição parece claro que está em jogo uma investigação da história da arte atenta às suas “leis próprias” por confiar que ela é “dotada da faculdade de determinar suas próprias normas de conduta” quando não submetida a pressões estranhas a ela. Elaborar uma narrativa da história da produção artística requer então, segundo Riegl, que se desenvolva uma habilidade especial para detectar e compreender seus princípios próprios e as diversas manifestações do “querer da arte” no *continuum* do tempo. Essa perspectiva historiográfica reforça a já acima mencionada distensão do campo dos estudos da arte considerando que ela tem como elemento propulsor um determinado *Kunstwollen* a testemunhar a

¹³³ BOIS, Yve-Alain. In: *Interpreting Contemporary Art*. P.121.

¹³⁴ Cf. Dicionário Houaiss da língua portuguesa.

integralidade múltipla da experiência humana. Dois desdobramentos se apresentam de imediato frente a essa concepção: em primeiro lugar o *Kunstwollen* torna-se um dispositivo propício a estabelecer conexões entre a produção artística e outras esferas da cultura ou, usando os termos de Riegl, entre o *Kunstwollen* e a *Weltanschauung* (visão de mundo) de um certo tempo ou local. Em segundo lugar, na contramão da tendência que, desde Winkelmann, tende a limitar a pesquisa histórica ao estudo da arte clássica, Riegl se volta para a investigação de épocas e tendências artísticas praticamente ignoradas ou desprezadas até então. Como bem resumiu Lionello Venturi o princípio de base do *Kunstwollen* é “a relatividade histórica dos modos de visão.”¹³⁵

Seguindo os postulados científicos assimilados no Instituto de Pesquisa Histórica, Riegl, no começo de sua carreira, “entendia que o objetivo da arte, assim como o da ciência, era a observação precisa da natureza. O desenvolvimento da arte seria o desenvolvimento desse objetivo”.¹³⁶ Portanto sua noção de representação estava inicialmente associada à de naturalismo, entendida como busca de máxima fidelidade em relação à aparência dos fenômenos da natureza e do mundo circundante, atendo-se ao modo como eles se apresentam à percepção. Essa noção envolve o olhar direto, objetivo e preciso de aspectos da realidade, destituído de qualquer concepção *a priori*, e está associada ao Realismo francês introduzido na Alemanha e Áustria a partir da década de 1880 por artistas como Max Liebermann, Wilhelm Leibl e Fritz Von Uhde. O movimento realista, que tem uma proximidade com o pensamento positivista, pauta-se na crença de que o esforço em representar uma realidade visível desdobra-se na representação de uma verdade. Identificado com os propósitos desse movimento, Riegl desenvolve uma visão crítica da arte clássica pois considera que ela distorce a realidade, aperfeiçoa-a, criando assim uma imagem ilusória do mundo. De acordo com tal orientação, o historiador volta-se para pesquisa e estudo das manifestações e períodos artísticos que ele concebe como momentos de “emancipação” em relação ao modelo da Antiguidade. Já em sua dissertação de habilitação ele toma a arte helenística como objeto de estudo depois de ver em

¹³⁵ VENTURI, Lionello. *Histoire de La Critique d'Art*. Apud: Salvini, Roberto. *Pure Visibilité et Formalisme*. P. 23.

¹³⁶ OLIN, Margaret. *Op. Cit.*, P.7.

Berlim, em 1886, o altar de Pérgamo (século III a.C.).¹³⁷ Para ele a visão desta obra foi suficiente para reabilitar todo o período que era até então visto como o início do declínio do classicismo grego. Contrariando essa perspectiva, Riegl defende que no helenismo encontra-se a “origem de uma nova era marcada pela fluidez e flexibilidade para assimilar novas culturas”, prenunciando um “novo período artístico que em muitos aspectos está mais próximo dos desenvolvimentos da arte medieval do que da era clássica.”¹³⁸ Riegl estabelece então uma unidade histórica que a partir da arte helenística se estende até o final da Idade Média como um “curso de emancipação” em termos do desenvolvimento de uma arte naturalista ou realista.¹³⁹ Seu interesse se concentra nas inovações da produção medieval destacando os séculos X e XII onde percebe que novas concepções artísticas são desenvolvidas em resposta a novas circunstâncias históricas: “O brotar e crescer de novas idéias e formas características da Idade Média surge constantemente de uma necessidade artística interior.”¹⁴⁰

Os períodos ou temas estudados por Riegl, que sempre associou pesquisa empírica e especulação teórica, estavam também de algum modo relacionados a questões e controvérsias da cultura do presente. Sua noção de “emancipação”, tal como aparece no trabalho acima mencionado entre outros, encontrava-se diretamente conectada com as duras críticas que dirigia a certos usos que se fazia então dos resultados das pesquisas históricas. O que estava em pauta era uma incompatibilidade entre a visão de Riegl acerca dos objetivos da investigação histórica e o uso contemporâneo do conhecimento proveniente dessa investigação, pois desde cedo se tornou um crítico das práticas de cópia de modelos históricos e

¹³⁷ Em 1885 o governo austríaco adquire também um monumento do período helenístico, os relevos da Fonte do Palácio Grimani decorado com cenas pastorais. Cf. Olin. *Op. Cit.* P.9.

¹³⁸ RIEGL, Alois. *Altorientalische Teppiche*. P.112.

¹³⁹ Riegl empregava os termos naturalismo e realismo como equivalentes e considerava que, além da observação direta, o que os distinguiu da arte clássica era também a representação de temas comuns da vida cotidiana. Geralmente diferenciava os dois termos apenas em relação ao modo de tratar o tema: o naturalismo se concentra na representação de objetos individuais; o realismo abrange a totalidade do tema, uma cena completa. RIEGL, Alois. *Die Niederländische Malerei*. P.2. Apud: Olin. *Op. Cit.* P. 95.

¹⁴⁰ RIEGL, Alois. *Kunstgeschichte des Mittelalters*. Apud: Olin. *Op. Cit.* P. 13. A referência de Riegl a uma “necessidade artística interior” tem a intenção de distinguir claramente a verdadeira criação da obra de arte do trabalho dos chamados “copistas”, referindo-se, nesse estudo, aos pintores da corte carolíngia que eram forçados a reproduzir o modelo da antiguidade: “Nessas pinturas carolíngias falta exatamente aquilo que dá à obra de arte o seu caráter específico e que se chama estilo: ou seja, a necessidade artística interior que guia o estilete e pincel.” RIEGL, Alois. *Ibid.*

a conceber, mais adiante, a criação artística em termos de um diálogo entre passado e presente. Portanto, não por acaso Riegl envolveu-se diretamente com as discussões provocadas pela voga do chamado *revival* ou historicismo do século XIX. De acordo com o caráter internacionalista do Império Austríaco, tendo vivido em várias de suas cidades durante a infância e juventude, o historiador acabou por desenvolver uma concepção pluralista da cultura na qual tanto o processo histórico como o artístico é movido pela união de diversas forças em que a maior parte das transformações resulta do contato cultural. Desse modo, conforme Margaret Olin, o objetivo de tornar suas pesquisas significativas para as problemáticas da historiografia e da arte contemporâneas, introduziu aquelas que seriam suas principais preocupações de natureza teórica. A intenção de estabelecer um diálogo com o passado e com o outro estaria entre essas preocupações configurando um modo de historiar que exigia uma percepção aguda das diferenças inerentes a esse diálogo¹⁴¹. Em outros termos, Riegl procurava formular uma função alternativa para os estudos da história da arte que não a exaltação e emulação do modelo clássico, ou outro modelo qualquer, estabelecendo uma conexão entre as possibilidades de criação no presente e o conhecimento da arte do passado, distinguindo nesta última, entretanto, os diferentes fatores que a condicionaram e motivaram.

Seguindo esse ponto de vista e já como professor da Universidade de Viena (1894), Riegl começa a estudar e ministrar aulas sobre arquitetura barroca romana e em seguida sobre arte barroca em geral. A eleição desse tema estava também associada às preocupações acima apontadas e à disseminação de uma discussão entre os historiadores da arte sobre as noções de imitação e originalidade, discussão essa que surge no interior da própria problemática do *revival*. Segundo Riegl, a falta de originalidade da arquitetura de seu tempo era resultado da influência negativa dos historiadores da arte que, desde Winckelmann, restringiram o potencial criativo ao suprir os artistas com informações exatas de estilos passados demandando obediência a eles. A oferta de uma variedade de estilos devidamente catalogados a serem tomados por modelo a imitar levaram, ainda de acordo com historiador, a uma postura “servil” que distinguia inclusive o Neoclassicismo do século de XVIII de imitações mais

¹⁴¹ OLIN, M. *Op. Cit.* P. 38.

“criativas” que tanto ele como Wölfflin percebiam no próprio Renascimento italiano.¹⁴² Mais preocupado em buscar e analisar momentos e processos históricos de transformação, Riegl desenvolve uma lógica singular a fim de apontar momentos do passado cujo conhecimento seria proveitoso para os impasses do presente. Se os historiadores usavam seu saber para instar os artistas a se identificarem com uma concepção do passado considerada pura, o classicismo, Riegl em contrapartida estabelece uma estrutura da influência histórica em termos de uma dialética entre independência e imitação. Seguindo tal lógica, em suas aulas, o historiador parte da premissa de que tendo o estilo Barroco firmado-se como um rompimento com o equilíbrio clássico do Alto Renascimento, seria útil para o presente estudá-lo delineando um paralelo com a “atual campanha contra a insistência em se desenhar a partir de modelos antigos.”¹⁴³ Como assinala Olin, o período que rejeitou modelos históricos seria para Riegl o melhor modelo, embora, esclarece a autora, o historiador não “argumentasse que a arte barroca tivesse cortado todos os laços com a antiguidade”¹⁴⁴, mas se distanciou do Renascimento pelo tratamento livre e diverso do modelo e, principalmente, por ter o artista agora adquirido uma consciência da diferença entre os objetivos do presente e os do passado. Ou seja, por marcar o surgimento de uma consciência histórica, cumprindo assim aquela função que Riegl definira como a mais importante no acesso ao conhecimento do passado: a de estabelecer um diálogo sem no entanto perder de vista suas distintas motivações.

A aparente arbitrariedade dos constantes deslocamentos de foco na obra de Riegl tem na verdade uma constante, que é a atenção sempre presente justamente para esses momentos em que ele percebe uma “emancipação” em relação ao modelo clássico. No caso do Barroco italiano tal emancipação é definida como um “desvio intencional e uma transformação.”¹⁴⁵ Essa atenção será determinante na definição dos dois trabalhos seguintes do historiador: a arte do período tardo-romano e a pintura holandesa de retratos do século XVII. Se a demonstração de uma continuidade histórica, como apresentada em *Stilfragen*, foi um ponto crucial

¹⁴² RIEGL, Alois. Über Remaissance der Kunst. P.382. Apud Olin, M. *Op. Cit.* P. 34.

¹⁴³ RIEGL, Alois. *Kunstgeschichte des Barockzeitalters*. P.7. Ibid.

¹⁴⁴ OLIN, M. *Op. Cit.* P. 35.

¹⁴⁵ RIEGL, Alois. Apud Olin, M. *Op. Cit.* P.49.

para afirmação da historicidade específica das artes visuais é importante notar no entanto que a continuidade não exclui a mudança, mas envolve justamente detectar e apontar as mudanças que ocorrem no interior das continuidades. Tais mudanças podem ter um caráter pontual – como em pequenas diferenças no tratamento de um mesmo motivo, e nesse caso elas são desenvolvidas para solucionar um problema artístico-formal – como em mudanças de dimensão mais efetiva como no caso do próprio Barroco em relação à tradição clássica – e nesse caso ela envolve transformações de princípios formais, da visão de mundo e do *Kunstwollen*. Desse modo Riegl estabelece uma dinâmica narrativa que se move pela percepção de elementos de mudança na continuidade, e não na continuidade ou mudança por si. Assim é que elementos de mudança ou emancipação aparecem em alguma obra de arte que contém um diferencial na lógica de um desenvolvimento formal e que antecipa futuras mudanças da concepção artística que algumas vezes não são assimiladas de imediato.¹⁴⁶ Se é possível indicar no pensamento de Riegl algum tipo de julgamento de valor, este seria exatamente o reconhecimento da presença de uma “audácia excepcional” que alguns artistas possuem de promover mudanças nas concepções estabelecidas. Um exemplo claro dessa valorização é o tratamento dispensado a Bernini, o artista que “ousou romper os últimos laços” com o Renascimento.¹⁴⁷ Sua obra representa para Riegl a relação ideal entre conhecimento histórico e criação artística, sendo uma demonstração de que a familiaridade com o passado não impede distanciamento, independência e originalidade. Em Bernini passado e presente coexistem de modo harmonioso, pois apesar de ter “continuamente estudado os grandes mestres, em suas próprias criações ele se manteve independente do que viu, ou seja, ele usou apenas aquilo que parecia corresponder às intenções artísticas de sua própria época”.¹⁴⁸ Uma autoconsciência de sua posição no quadro das demandas do tempo presente impediu que ele se limitasse a imitar ou seguir um modelo, levando-o a usar apenas aquilo que no conhecimento das formulações artísticas anteriores serviam a seus próprios propósitos, o que fez dele “um pioneiro do novo”.¹⁴⁹

¹⁴⁶ Cf SALVINI, R. *Op. Cit.* PP. 23-24.

¹⁴⁷ RIEGL, Alois. *The Origins of Baroque Art in Rom.* P.49.

¹⁴⁸ *Ibid.* PP. 146-147.

¹⁴⁹ *Ibid.* P.146.

O interesse crescente de Riegl pela arte barroca levou-o a empreender uma viagem à Espanha no ano de 1896. Pretendia ver e estudar *in loco* a pintura dos grandes artistas espanhóis, especialmente Velázquez. A observação direta da obra do pintor espanhol provocou grande impacto pela constatação de que o suposto realismo de sua pintura era resultado de efeitos visuais provocados pelo uso de pinceladas largas e interações de cor e luz que envolviam as figuras num ambiente atmosférico, conferindo simultaneamente unidade e certa planaridade à representação. O resultado desse tratamento parecia natural, não pelo uso de contornos definidos como fazia Michelangelo, que Riegl considerava o precursor da arte barroca, mas pela manipulação de efeitos colorísticos relacionados à percepção visual. A partir daí Riegl volta-se para o estudo sistemático da pintura do século XVII preparando cursos e seminários sobre o tema e dedicando especial atenção para a obra de Rembrandt e Rubens, além de Velázquez. A análise do modo diferenciado com que esses artistas configuravam a forma, ou acionavam os elementos formais, mantendo ainda assim a integridade da imagem, abriu uma brecha na convicção de Riegl acerca da potencialidade da arte ser uma representação do real que comporta uma verdade.¹⁵⁰ Afinal ficara evidente que não se estava mais representando o objeto mas um modo de perceber o objeto, algo que o historiador constata ao desenvolver uma série de estudos comparativos, que incluía, além dos artistas acima mencionados, o colorismo da pintura veneziana e o Impressionismo, onde também verifica que o uso de pinceladas largas e rápidas dissociava-se da individualidade do objeto representado, sugerindo a própria impressão subjetiva do artista associada às sensações óticas da atmosfera.¹⁵¹ Com isso Riegl amplia consideravelmente o arco de suas reflexões e passa a considerar noções relativas à teoria da percepção. Reconhece então que “tudo se assenta nas leis óticas da nossa visão”, pois a pintura tem uma qualidade “mágica e enganosa própria de sua essência”. E conclui: “se toda pintura evoca

¹⁵⁰ Riegl observa, por exemplo, que esses artistas “se deram conta de que na verdade, pessoas, e tudo que as circunda, não aparecem através de contornos fortes e nítidos, mas aparecem evaporadas, parecem vaporizar. Daí o crescente esforço desses artistas para suavizar em suas figuras a precisão das linhas de contorno. Eles fizeram isso escondendo a linha de contorno com suas pinceladas largas.” RIEGL, Alois. *Die Geschichte der Spanischen Malerei*. P. 75. Sobre a obra *Las Hilanderas* de Velázquez, ele anota: “Realmente é possível ver a agitação da poeira sob os raios de sol. Nesse aspecto ele (Velázquez) alcançou tudo que poderia ser alcançado. Mas com isso a plasticidade das senhoras foi sacrificada. É preciso reconhecer que o problema ultrapassa as possibilidades desse tipo de pintura. As três senhoras não apresentam um relevo suficientemente convincente.” *Ibid.* P. 121. Apud: Olin. *Op. Cit.* PP. 96-97.

¹⁵¹ RUBIN, H. James. *Realism and Social Vision in Courbet and Proudhon*. P. 76.

uma aparência das coisas, parece justificável denotar o princípio de que elevar a aparência ao ponto da ilusão é o *princípio artístico da pintura* e que este não é apenas um procedimento técnico, mas resultado de estudos sobre os efeitos visuais da luz e da cor.”¹⁵² (grifo do autor).

Ao dedicar-se ao estudo da pintura barroca, portanto, Riegl deparou-se com questões que exigiram a revisão de algumas das noções com as quais trabalhava, a começar pela própria noção de realismo cuja base teórica estava enraizada na perspectiva cientificista de sua formação acadêmica.¹⁵³ A tentativa inicial de associar sua concepção de realismo com a revelação de uma arte baseada em efeitos pictóricos diferentes resultou ambivalente em razão da crescente desconfiança de que a essência do realismo se encontrava na pura aparência ótica e que na verdade haveria mais de uma maneira de representar a realidade, sendo que nenhuma poderia ser considerada superior ou mais eficiente.¹⁵⁴ A proliferação de meios não só comprovava tais deduções, mas também contribuía para a perda de confiança na representação tal como concebida até então. Indo além em seu raciocínio, Riegl deduz a inexistência de uma convenção universal da representação artística e, mais importante, como assinala Iversen, o historiador coloca em dúvida a “habilidade da percepção em transmitir conhecimentos objetivos do mundo”. Tal dúvida tende a “desestabilizar a noção de realismo de base científica que ele tinha atribuído à arte, assinalando a gradual desintegração de suas convicções e exigindo outras bases para pensar a relação entre arte e realidade”.¹⁵⁵

¹⁵² RIEGL, Alois. *Holländische Marelei*. P. 10. Apud: Olin, M. *Op. Cit.* P. 97.

¹⁵³ Vale lembrar, para Riegl, pelo menos até meados da década de 1890, a arte, assim como a ciência, tinha como objetivo promover o conhecimento do “mundo real”.

¹⁵⁴ Na seguinte passagem é possível ver a dificuldade de Riegl em conciliar seu conceito de realismo com as novas constatações: “De fato, somente em circunstâncias muito raras esse colorismo [da pintura veneziana] coincide com o fenômeno natural. Fazem-se referências a uma tonalidade dourada em Ticiano, ao prateado de Paolo Veronese. Assim eles, também, são idealistas, assim como são até mesmo Rembrandt e Velázquez. Mas o idealismo deles não é tão distante da aparência natural como é o dos maneiristas, e como o de seu grande, inigualável modelo, Michelangelo. RIEGL, Alois. *Italianische Marelei*. PP. 6-7. *Ibid.* P.98.

¹⁵⁵ IVERSEN, M. *Op. Cit.* P. 114. Tendências irracionistas eram atribuídas principalmente ao pensamento de Schopenhauer e Nietzsche. Os ataques diretos de Nietzsche ao historicismo, à noção de progresso histórico, assim como à afirmação de que o “fato” histórico é pura contingência, representou um primeiro abalo na pretensa objetividade científica da história. A crítica de Nietzsche à história encontra-se no livro publicado em 1874, *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* (*Sobre o Uso e Abuso da História para a Vida*).

De certa forma o impasse conceitual com o qual Riegl se depara no final da década de 1890 ecoa uma perda de confiança nos fundamentos do positivismo que se difunde na comunidade intelectual européia. Segundo Olin, as dúvidas que se apresentam então alcançam os próprios cientistas que cada vez mais apontam a falta de confiabilidade e a contingência da observação empírica a que a ciência estava limitada. Se por um lado essa década é vista como o período que rejeitou valores associados ao positivismo, por outro se reconhece o esforço de reestruturação de suas bases tendo em vista controlar o avanço do relativismo e de tendências irracionistas.¹⁵⁶ Na Áustria, por exemplo, o físico e filósofo Ernest Mach, associando-se ao chamado positivismo crítico, afirma os limites do conhecimento humano tendo em vista que ele está condicionado aos limites da própria percepção. O filósofo alemão Friedrich Lange, que junto com Herman Cohen formou o grupo neo-kantiano de Marburg, chega a afirmar que a ciência é uma estrutura artificial que espelha a mente de quem a cria e não o mundo objetivo. Críticas mais contundentes rejeitaram o positivismo por ter se tornado, paradoxalmente, num tipo de metafísica ou teologia do desenvolvimento de entidades abstratas como o “espírito do povo”. Na Alemanha do final do século, o *Slogan* criado em 1865 por Otto Liebmann, “De Volta à Kant” (*Rückkehr zu Kant*), continuava atual.

Nesse contexto de crise, contrariando a orientação de seus professores e uma resistência mais ampla entre filósofos austríacos¹⁵⁷, Riegl busca uma saída para o impasse em que se encontrava recorrendo, ele também, ao pensamento kantiano. Quando em 1897 começa a escrever *Die Historische Grammatik der Bildenden Künste* ele tentava elaborar um novo sistema que de algum modo acomodasse sua experiência e habilidade em detectar as articulações formais da obra de arte com a compreensão de que o conhecimento deriva da percepção e que no caso da percepção visual encontra-se um modo particular de conhecimento que no âmbito das artes visuais se estrutura através de processos mentais específicos.

¹⁵⁶ OLIN, Margaret. *Op. Cit.* PP. 104-105.

¹⁵⁷ Margaret Olin esclarece que Kant não era bem aceito nas universidades austríacas. No início do século XIX, inclusive, aulas sobre filosofia kantiana foram suspensas pois suas idéias pareciam lançar dúvidas sobre a existência de Deus e da criação divina. Apesar de mais adiante cursos sobre o pensamento do filósofo alemão voltarem a ser oferecidos a animosidade em relação a ele e ao neo-kantismo não foi totalmente superada. O reconhecimento da grande influência da filosofia de Kant na cultura germânica não removeu essa resistência. OLIN, Margart. *Op.Cit.* P. 103.

É também nesse mesmo contexto que Riegl entra em contato com a teoria de Fiedler que, se por um lado apresenta pontos de vista próximos aos seus – especialmente no que se refere à atenção primeira à forma – por outro contém elementos que serão objeto de crítica. Segundo a leitura de Riegl, a teoria da Pura Visibilidade tende a provocar um isolamento da atividade artística, tornando-a auto-referente. Em *Die Historische Grammatik* verifica-se o esforço de Riegl em reverter essa tendência ao elaborar mecanismos de contato entre a produção artística e outras esferas da produção humana, uma tentativa de manter a referencialidade da arte, algo que ele percebia diluir-se cada vez mais em consequência da crescente valorização da subjetividade na arte moderna. Ao mesmo tempo é possível detectar nesse mesmo livro a incorporação de algumas idéias de Fiedler, principalmente a fundamental associação entre teoria da arte e da linguagem.

Publicado em 1966, quase um século depois de ser escrito, por iniciativa de seu ex-aluno Otto Pächt, *Die Historische Grammatik* contém duas versões dos manuscritos preparados por Riegl. A primeira, escrita durante o período em que obteve licença de um ano na universidade para se dedicar ao projeto do livro, entre 1897 e 1898. Como o período da licença não foi suficiente para concluir o trabalho, haja visto a gigantesca pretensão de traçar uma história geral das artes visuais do Egito Antigo ao século XIX, Riegl volta à Universidade em 1899 e propõe ministrar uma série de conferências com base no material já desenvolvido, com a dupla finalidade de revisar e dar continuidade a seu empreendimento. A segunda versão consiste no material preparado para as conferências sendo que os dois manuscritos permaneceram inacabados. O livro organizado por Otto Pächt, ao contemplar as duas versões, permite estabelecer comparações que evidenciam as mudanças decisivas do pensamento de Riegl naquele momento. De acordo com Olin, na segunda versão do livro percebe-se a passagem da “visão positivista da arte como um modo quase-científico de descrição [da realidade] para uma visão voluntarista da arte como *wollen*.”¹⁵⁸ Essa mudança foi determinante para a construção do quadro histórico e conceitual, assim como a metodologia formal de análise, que Riegl desenvolveu plenamente nos dois livros seguintes, *Spätromische Kunstindustrie* como em *Das Holländische Gruppenporträt*.

¹⁵⁸ OLIN, Margaret. *Op. Cit.* P. 113.

O esquema que Riegl elabora em *Die Historische Grammatik* tendo em vista associar a história da arte à história geral, ou seja, associar a análise formal – que transcorre necessariamente num nível de acompanhamento auto-referente – à referencialidade do mundo extra-artístico, tem como elemento crucial o conceito de *weltanschauung* (visão de mundo), que intitula a primeira das duas partes que compõe o livro. Essa primeira parte é dividida em três capítulos que correspondem a três grandes períodos históricos numa perspectiva de história universal que remete ao esquema de Hegel na Estética.¹⁵⁹ A segunda parte, “Elementos da Obra de Arte”, contém dois capítulos, “Propósito e Motivos” e “Forma e Superfície”, sendo que cada um desses dois capítulos se subdivide segundo a seqüência dos três períodos históricos da primeira parte. É portanto nessa segunda parte do livro que o historiador estabelece associações entre a *weltanschauung* e a produção artística.

Na introdução da segunda versão de *Die Historische Grammatik*, Riegl expõe um quadro da historiografia da arte com vistas a definir a posição da disciplina naquele final de século. Considera que a investigação da história da arte começava então a entrar numa nova fase, pois de um modo geral o historiador da arte estava mais preparado para reconhecer o que realmente é importante em seu trabalho. Embora admita que o antigo método do especialista mantivesse certo valor ao buscar determinar com precisão datas, autoria e origem de obras de arte individuais, estas, no entanto, seriam apenas ferramentas auxiliares para uma exigência maior que se impunha naquele momento. Essa exigência seria a de não se ater ao trabalho individual ou a uma categoria artística, mas buscar os elementos em comum que constituem e conectam todas as obras de arte.¹⁶⁰ O que Riegl tem em vista é a essência, o ser, da arte:

O reconhecimento claro da essência das artes visuais só pode se tornar acessível através da história do desenvolvimento dos elementos básicos da arte, orientada pelos fatores mais elevados de toda produção artística.¹⁶¹ (grifos meus)

¹⁵⁹ De acordo com a segunda versão do livro, os três grandes períodos históricos são os seguintes: Politeísmo Antropomórfico Antigo, Monoteísmo Cristão e Natural-Científico. É importante notar que a própria terminologia dos capítulos e seus diversos itens são significativamente modificados entre a primeira e a segunda versão do livro.

¹⁶⁰ RIEGL, Alois. *Historical Grammar of the Visual Arts*. P. 291.

¹⁶¹ Idem. P.292.

Condicionando o conhecimento da essência da arte, ou o que lhe é exclusivo, à história de seus “elementos básicos”, Riegl coloca em pauta um pensamento original que Fiedler não tinha até então colocado em termos tão claros, embora seus argumentos encaminhassem nessa direção. Pois a base conceitual que o leva a definir uma essência da arte encontra-se justamente na associação que Fiedler estabeleceu entre arte e linguagem e que o historiador desdobra nos seguintes termos:

Talvez eu possa esclarecer melhor isso [o que são os elementos básicos] mencionando a proximidade entre arte e linguagem. A linguagem também possui seus próprios elementos, e nós chamamos seu desenvolvimento histórico de gramática histórica da linguagem em questão. Para alguém que apenas quer falar ou simplesmente entender a linguagem, sua gramática não tem qualquer importância. Mas aquele que quer saber por que a linguagem seguiu por um caminho e não por outro, aquele que quer entender a posição da linguagem em meio à cultura humana em geral – aquele, em suma, que quer entender uma linguagem cientificamente – não poderá fazê-lo sem a gramática histórica.

O material das artes visuais ocupa uma posição análoga. Estamos acostumados a usar a metáfora “linguagem artística”. Dizemos que cada obra de arte fala sua linguagem artística particular, apesar de os elementos da arte visual serem diferentes dos da linguagem verbal. Mas se existe uma linguagem artística, também existe uma gramática histórica dessa linguagem.¹⁶² (grifo meu)

No âmbito desse novo patamar em que a arte é vista como uma linguagem constituída por uma gramática própria, e que sua essência só se revela no estudo do desenvolvimento histórico dessa gramática, Riegl acredita que deve haver um princípio que rege esse desenvolvimento. Ante a multiplicidade de configurações dos elementos básicos da linguagem visual o autor visa encontrar uma “unidade superior” que transcenderia tal multiplicidade. Para tanto coloca em questão a razão que leva o ser humano a produzir arte e qual o seu propósito, reconhecendo que ele “corresponde a uma necessidade humana intrínseca.”¹⁶³ Descartando propósitos utilitários, decorativos e conceituais, propõe que a atividade artística resulta de um “embate com o mundo” tendo em vista a criação de uma “concepção do mundo”¹⁶⁴. Esse ato seria um modo de ação e intervenção do homem no mundo em decorrência de uma “permanente ansiedade por harmonia”, pois

¹⁶² Idem. PP. 292-293.

¹⁶³ Idem. P. 297.

¹⁶⁴ Idem. P.299.

Ele [o homem] vê essa harmonia ser constantemente rompida e ameaçada por coisas e fenômenos da natureza que existem em estado de luta perpétua entre si e com a humanidade. [...]. Ele procura dar ordem ao aparente caos, desvencilhar-se desses eventos imprevisíveis a que está sujeito e vulnerável, (e) que são fonte de ansiedade. [...] A visão da natureza impele o homem a criar para si um sentido de conforto e harmonia.¹⁶⁵

A passagem acima aproxima-se bastante da já mencionada reflexão desenvolvida por Fiedler sobre a relação entre linguagem e representação, onde aponta a necessidade humana, que se manifesta como um esforço permanente, de estabilizar o fluxo contínuo e instável do acontecer. Esse fluir contínuo é “uma força peculiar existente no mundo” e fonte geradora de uma angustia que só é aplacada quando, pela linguagem, se constroem representações ordenadas e estruturadas, porém fugazes, do mundo¹⁶⁶. De modo semelhante, Riegl se refere à necessidade humana de criar um sentido de ordem frente à realidade caótica e imprevisível do mundo. A partir desse argumento o historiador pensa ter encontrado o princípio que rege o desenvolvimento histórico da arte, a sua “unidade superior”, e principalmente a resposta para sua indagação primordial acerca do propósito da atividade artística. De acordo com seu raciocínio ela, a atividade artística, seria um dos modos de intervenção do homem no mundo, uma intervenção ativa, definida em termos de um “embate” que é travado entre o que há de ameaçador na natureza e a força reativa do homem. Na arte essa reação se manifesta de acordo com o propósito de apresentar uma contrapartida na forma das referidas imagens de “conforto e harmonia.” A criação dessas imagens afeta não só a relação do homem com a natureza, mas também a relação dos homens entre si representando respectivamente o que Riegl denomina “compreensão da natureza” e “compreensão da moralidade”, constituindo ambas a *Weltanschauung*, a visão de mundo.¹⁶⁷ Assim como o *Kunstwollen*, a *Weltanschauung* tem um caráter relativo, isto é, ela varia de acordo com épocas e lugares e por isso se torna um elemento a mais a ser observado e considerado pelo historiador. Esclarecendo desse modo o sentido que a noção de “visão de mundo” adquire no âmbito do seu sistema de análise Riegl, por assim dizer, conclui a montagem de um aparato conceitual que revela uma reviravolta em seu pensamento. Pautado por uma lógica rigorosa o historiador consegue articular entre si diversos conceitos

¹⁶⁵ Idem. PP. 299- 300.

¹⁶⁶ FIEDLER, Konrad. *Cf* citação, PP. 23-24.

¹⁶⁷ RIEGL, Alois. *Op. Cit.* PP. 300-301.

operativos para o desenvolvimento de seu discurso historiográfico. Não por acaso ele abandona o projeto de uma narrativa universal da arte, deixando *Die Historische Grammatik* para trás, pois tendo rearticulado o seu quadro conceitual e metodológico retorna ao estudo especializado, focado em tópicos e períodos que de algum modo funcionam como demonstração de suas concepções teóricas, da arte e da história.

Spätrömische Kunstindustrie, publicado em 1901, é o livro que concentra os fundamentos da revisão conceitual do pensamento de Riegl tornando-o conhecido como pioneiro do formalismo. Nele o historiador desenvolve a partir de ampla pesquisa empírica o estudo da arte do período final do Império Romano e início da Idade Média, começando pela arquitetura e seguindo com escultura, pintura, mosaico e artefatos. Não por acaso Riegl toma a arquitetura como referência para dar início a sua reflexão pois considera que por ser uma arte não-figurativa ela conduz de modo “mais imediato – com uma clareza quase matemática” à análise formal.¹⁶⁸ Do mesmo modo, o capítulo que trata dos artefatos decorados com motivos abstratos funciona como suporte crucial para o estabelecimento de um método de análise formal que adquire nesse momento uma estrutura clara e articulada. A leitura atenta das reflexões de Riegl indica, de acordo com Olin, que os outros capítulos do livro, dedicados às demais manifestações artísticas, foram elaborados à luz das análises desenvolvidas sobre arquitetura.¹⁶⁹ O mesmo pode ser dito sobre os artefatos, servindo ambos como parâmetro para montagem de um esquema analítico e comparativo. Esse procedimento também foi usado no capítulo conclusivo, denominado “As Principais Características do *Kunstwollen* Romano Tardio”. O conceito de *kunstwollen* torna-se a partir daí um instrumento que, de acordo com a nova orientação de Riegl, permite que ele faça a passagem da concepção cientificista da arte como representação da realidade-verdade para uma concepção volitiva pela

¹⁶⁸ RIEGL, Alois. *Spätrömische Kunstindustrie*. P.19. Pelo mesmo motivo Riegl dedicou grande espaço

ao estudo das chamadas artes decorativas. O desenho ornamental é também uma forma liberada de ilustração e narrativa. De acordo com Margaret Iversen, o autor excluiu de suas análises questões relacionadas à iconografia, pois considerava que elas não eram componentes artísticos fundamentais para a concepção de uma história da arte pautada pela “essência” das artes visuais, conforme definido em *Historische Grammatik*. Para ele o fato de que motivos iconográficos tinham uma importância marginal na arquitetura era uma prova suficiente. IVERSEN, Margaret. *Op. Cit.* P. 72.

¹⁶⁹ Cf. OLIN, Margaret. *Op. Cit.* P. 131.

qual o querer da arte passa a apresentar, fundamentar e legitimar as diversas configurações da forma ao longo da história. Ao mesmo tempo, a compreensão do *kunstwollen* do período define a base sobre a qual o historiador articula associações com a *weltanschauung*, um desdobramento que Riegl realiza pela primeira vez nesse livro.

Novamente nesse trabalho, o período pesquisado, considerado até então decadente, é compreendido por Riegl como revelador de transformações importantes da produção artística. Segundo Christopher Wood, o historiador considera que a fusão entre figura e fundo em uma imagem integrada enuncia o modelo puramente ótico que surge ao longo da modernidade.¹⁷⁰ A arte romana tardia teria rompido com a tradição mediterrânea que persistia na configuração de qualidades tácteis na representação. Riegl localiza assim o que considera ser a raiz mais antiga de uma arte predominantemente pautada por valores óticos, que dissolve a nitidez da figura, evidenciando uma mudança da percepção visual e apontando sua diferença em relação à representação de figuras nítidas. Esta última estaria associada ao destaque conferido ao objeto, estimulando a imaginação táctil e apelando para a denominada “qualidade de objeto” na concepção artística. Esse padrão de representação, conforme Wood, responde a uma necessidade de definir a integridade do objeto, que parece encerrado sobre si mesmo, a fim de marcar sua alteridade em relação ao resto do mundo¹⁷¹. Em contraste, a “qualidade de aparecimento” designa a desintegração do objeto em direção ao fenômeno. A realidade do objeto torna-se a experiência do seu aparecer para o receptor, ou seja, o receptor “cria” esse aparecer e assim “cria” a obra de arte.¹⁷² Evidentemente Riegl não credita à arte do período tardo romano o surgimento do receptor moderno, mas considera que ela contém elementos de um processo em que a ênfase na taticidade (materialidade) é substituída pela ênfase na visualidade (abstração), o que corresponde a um processo de dissolução do objeto cuja manifestação mais evidente se encontraria no Impressionismo.¹⁷³ Em termos

¹⁷⁰ WOOD, Christopher. *Riegl's Mache*. P.156.

¹⁷¹ *Ibid.* P. 162.

¹⁷² *Cf.* WOOD. *Ibid.* PP. 161-162.

¹⁷³ Wood considera que nas passagens fundamentais de *Spätromische Kunstindustrie*, Riegl parece estar narrando a passagem histórica da “qualidade de objeto” (*object-quality*) para a de “aparecimento” (*apparition-quality*) ou de “visualização” (*display-quality*) na qual os artefatos do período tardo-romano de certa forma prefiguram a relação desmaterializada da obra de arte moderna. *Cf.* Wood. *Ibid.* P. 172.

formais os elementos que apontam para essa mudança, além da ausência do delineamento de contornos nítidos, revelam-se nos fortes contrastes de claro/escuro postos num espaço raso que se torna uma espécie de tela para aparições desmaterializadas, propondo realidades virtuais atraentes à participação do espectador. Apenas nesse sentido seria possível aludir à noção moderna do receptor ativo.

O método de análise formal consolidado em *Spätrömische Kunstindustrie* consiste numa operação de descontextualização que trata o objeto artístico como um sistema fechado, manobrando com variáveis drasticamente reduzidas: linha e cor, plano e espaço. Manipulações dessas quatro variáveis são consideradas capazes de gerar uma gama infinita de possibilidades de configurações. O rigor da análise comparativa e da avaliação de resultados depende desse fechamento, ou isolamento, do objeto de arte, um procedimento que Riegl já havia adotado em *Stilfragen*. Trata-se de um método meticuloso que o historiador concebeu como necessário para determinação dos elementos básicos da linguagem visual, determinação essa que, cabe lembrar, o historiador julga crucial “para o reconhecimento claro da essência das artes visuais.”¹⁷⁴ Por essa razão Riegl não inicia suas análises pelas artes figurativas, pois a figuração pode interferir na inteligibilidade das articulações formais dado o seu poder de governar e predizer sua própria interpretação, algo que pode inclusive levar a se confundir história da arte com estudos da iconografia da obra. Portanto, o foco inicial dirigido para as artes decorativas e arquitetura é uma estratégia que vai de encontro à necessidade de efetuar uma espécie de desvendamento das relações formais, aproximando-se de um grau zero do fazer artístico, depurado de informações de outra natureza e reduzido ao seu núcleo essencial. Os artefatos de metal decorado, como fivelas, broches e alfinetes, por exemplo, são apresentados como um “tipo de diagrama das operações artísticas dotado de apelo à atenção visual.”¹⁷⁵ Riegl trata esses artefatos como se fossem obras de arte, não com o objetivo de defender uma unidade entre “artes maiores” e “menores”, tal como aparece no discurso do *Arts and Crafts*, mas porque neles encontra uma clareza formal propícia a estabelecer a conexão do conceito de obra de arte com sua essência.

¹⁷⁴ RIEGL, Alois. In: *Die Historische Grammatik der Bildenden Künste*. Cf citação da P. 63.

¹⁷⁵ WOOD, Christopher. *Op. Cit.* P. 159.

A narrativa que Riegl desenvolve em *Spätrömische Kunstindustrie* tinha em vista estabelecer não apenas um contraste com o modelo clássico de representação, mas principalmente estabelecer um nexos com a pintura holandesa do século XVII, particularmente com os “complexos mecanismos de intersubjetividade virtual” dos retratos de grupo dessa pintura. *Das Holländische Gruppenporträt* foi publicado um ano depois, e tem como principal argumento a idéia de que nesse momento, ou nessas pinturas, começa a se dar o processo que irá formar o receptor da era moderna.

Todas as articulações que Riegl estabelece em seu trabalho remetem a uma concepção da história que pensa em modelos de longo prazo, estabelecendo conexões entre períodos e estilos aparentemente muito diversos e distantes no tempo. Essa mobilidade se dá porque Riegl desenvolve sua pesquisa histórica alicerçando-a a uma forte base teórica. Com isso ele flexibiliza a denominada “aporia da história”, uma noção que Luiz Costa Lima elabora e que tem como prerrogativa narrar a “verdade do que houve.”¹⁷⁶ De acordo com essa noção a “verdade como a-poros, corpo sem quebras ou fissuras, é constitutiva da história”. Entretanto, “para que a aporia – isto é, escrita da história = inscrição da verdade – não seja simplesmente arbitrária, é preciso que se acompanhe de um predicado demonstrável.”¹⁷⁷ Tal predicado, na historiografia do século XIX, provém de uma concepção documentalista “em que o empirismo ingenuamente objetivo ocupa o lugar de qualquer teorização conseqüente”¹⁷⁸ A carência de teorização suficiente é apontada como razão que mantém a condição aporética da história enquanto discurso da verdade. Se, como aponta Costa Lima, originalmente, o que viria a se tornar a investigação histórica partia de uma indagação “filosófica” acerca de qual teria sido a verdade de um evento do passado, logo ela “se fixa no plano a que pertencem as técnicas e as ciências porque sua pretensão a dizer a verdade passou

¹⁷⁶ LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura.*. Conforme Costa Lima, as aporias são indispensáveis às modalidades discursivas. Como nenhum discurso humano é capaz de justificar sua origem, ou seja, nenhum discurso tem uma origem demonstrável, todos eles partem de uma aporia. E o que os distingue é o tipo de aporia que vão lhes dar suporte. As aporias, portanto, orientam o que o autor denomina “experiências antropológicas fundamentais [que] se enraízam em aporias de base”. No caso da História, sua escrita procura responder à necessidade antropológica básica de “conceber como fomos, o que fizemos para nos encontrarmos onde estamos, se não, que futuro imediato nos aguarda.” Portanto, as afirmações iniciais de uma aporia são também indemonstráveis, “o ponto zero em que o zero não se esclarece.” Seu risco está em “converter sua ausência de poros em blindagem que impede seu autoquestionamento.” P.21

¹⁷⁷ Idem. P. 38-39.

¹⁷⁸ Idem. P.17.

a tomá-la como aporia que justificava seu poder sobre como ocorreram os eventos. [...] Em outras palavras, desde o seu início, a verdade procurada pela história segue a seta pragmática.”¹⁷⁹ A aporia do discurso histórico tem como resultado torná-lo “impermeável à indagação teórica”, destituindo-a de poros e permanecendo presa ao paradigma da objetividade.¹⁸⁰ A história positivista, legitimação científica de sua pesquisa, caracteriza-se pelo recalque da teorização ao mesmo tempo em que não se acredita estar fazendo interpretação do documento. O documento por ser singular, leva a uma reflexão singular, que é o oposto da teorização. Como ciência positiva, que não questiona o documento ou o fato, supõe-se neutralidade e objetividade, e o estudo do desdobramento do fato torna-se elementar, simples encadeamento de eventos, enquanto o desdobramento simbólico, a inscrição simbólica do evento é ignorada. Considerando que o discurso simbólico é sempre carregado de subjetividade e parcialidade, porque dependente, entre outros, do lugar que se ocupa no tempo e no espaço, a pretensa verdade da escrita da história só pode ser concebida como porosa e permeável, isto é, sujeita a sobreposição de interpretações e à análise comparativa-contrastiva. Além disso, o suposto da parcialidade conduz à noção de descontinuidade no interior do processo histórico, sendo a própria concepção de processo oposta à de progresso uma vez que ela pressupõe a percepção da história em termos de acumulação de experiência. Em suma, uma visão porosa da história é aquela que interroga sua aporia, ou seja, interroga a verdade da própria história a fim de não cair no dogma positivista. Seria uma história crítica e auto-reflexiva, o que requer que ela seja, principalmente, fundamentada por um corpo teórico-conceitual. De acordo com Costa Lima “A tentação de converter a aporia da verdade própria da história em algo, literalmente sem poros” impõe “a necessidade de, reconhecendo-se a aporia específica da história, dar-lhe um tratamento flexível, submetê-la a um tratamento poroso.”¹⁸¹ E, “para que fecunde a porosidade contra a corrente, o historiador por certo há de contar com a contribuição de outros cientistas sociais, e com a reflexão filosófica.”¹⁸²

¹⁷⁹ Idem. PP. 142-143.

¹⁸⁰ Idem. P.143.

¹⁸¹ Idem. PP.143-144.

¹⁸² Idem. P. 22.

Tomando as idéias acima expostas por referência nota-se a condição bastante singular dos procedimentos historiográficos de Riegl. Pois seu motor inicial é o questionamento do que se tornara, desde o século XVIII, uma aporia do discurso da história da arte: a afirmação – que alcança o *status* de verdade – da arte clássica como modelo universal ou configuração máxima da qualidade artística. Por outro lado, e paradoxalmente, Riegl conjuga dos postulados cientificistas de sua época, cuja aporia no campo artístico se traduz em termos de um compromisso de fidelidade rigorosa na representação do mundo aparente, com pretensões de objetividade e de formular uma “ciência da arte” (*kunstwissenschaft*). No entanto, à medida que o historiador amplia e aprofunda sua investigação das manifestações não-clássicas da arte, constata a coexistência de múltiplos meios de representação que de algum modo mantinham uma relação com figuração. Essa constatação coloca em dúvida a visão inicial de Riegl quanto à possibilidade de estabelecer uma concepção da história da arte pautada pelo modelo ou pelo método das chamadas ciências exatas. Isso significa que Riegl, munido por sua sólida formação, pelo refinamento de um olhar desde cedo apurado e de um espírito perscrutador, foi capaz de fazer a crítica de suas bases conceituais, efetuando uma passagem em que associou a sua vasta experiência no manejo de uma pesquisa empírica voltada para observação atenta e meticulosa das articulações formais em seu processamento histórico – um viés adotado a partir de deduções próprias que já apontavam para leitura formal da obra de arte – com alguns princípios kantianos contidos e desenvolvidos na teoria da arte de Fiedler. Os princípios cruciais do pensamento fiedleriano que Riegl incorpora são aqueles relacionados à aproximação entre arte e linguagem, e à relatividade dos modos de percepção visual. *Historische Grammatik* é o livro que marca a referida passagem do pensamento de Riegl e seu esboço teórico pois ela só se realiza plenamente nos últimos trabalhos do historiador.

Liberando-se de uma dupla perspectiva aporética da história da arte – a verdade da arte enquanto representação do ideal clássico de beleza e a verdade da arte enquanto descrição quase científica da realidade – Riegl firma sua análise do processo histórico por articulações associativas pautadas pela dinâmica de aproximação e distanciamento que constitui o método comparativo-contrastivo. Com isso o historiador confere uma permeabilidade, ou porosidade, à sua

narrativa, instituindo as premissas de um procedimento que Ernest Bloch denominou como “montagem”. De acordo com Bloch esse procedimento, que é relativo a uma nova concepção, não linear, do tempo histórico e resultado da fragmentação do mundo moderno, consiste na conjunção de elementos ou momentos históricos descontínuos e aparentemente distintos, mas que são articulados através de um fundamento analítico baseado em conexões conceituais entre passado e presente.¹⁸³ Configura-se assim uma concepção dialógica da história da arte que, embora apresente-se de modo bastante nítido na relação que Riegl estabelece entre a arte do período tardo-romano, a pintura holandesa de retratos do século XVII e o Impressionismo, é possível detectar a sempre presente preocupação do historiador em associar suas pesquisas da arte do passado à questões relevantes da cultura artística do presente.

De certo modo pode-se concluir que a obra de Riegl reúne alguns conceitos determinantes para a crítica e produção da arte moderna. Entre eles destacam-se as seguintes proposições: que a obra de arte é um dispositivo que provoca o pensamento e gera conhecimento; que a representação não deriva da realidade mas constrói a realidade; que o estilo não é um simples registro de fatos de uma determinada sociedade ou época, mas a sociedade ou época organiza e representa a si através do estilo; que a matéria artística é resgatada e suspensa pelas operações subjetivas da percepção, recepção e interpretação. Acrescente-se que Riegl estabeleceu mecanismos capazes de fazer a passagem do objeto singular para a escala mais ampla da cultura. Por um lado o *Kunstwollen* diz respeito à dimensão da lógica interna e auto-referente da arte. Seu significado resulta da análise da obra e do artista particular. Como destaca Margaret Olin, Riegl refere-se freqüentemente ao *Kunstwollen* como algo “consciente”, de modo que sua qualidade e significado em termos coletivos resulta da inovação individual, que depende da perspicácia do artista capaz de se colocar à frente de contextos geralmente conservadores que retardam o processo de mudanças.¹⁸⁴ Portanto, o *Kunstwollen* individual de um artista especialmente criativo e inovador tem uma influência decisiva para determinação do *Kunstwollen* coletivo, e conseqüentemente para a história da arte. Finalmente, com Riegl o conceito de

¹⁸³ BLOCH, Ernest. *The Utopian Function of Art and Literature*. PP. 78-79.

¹⁸⁴ OLIN, Margaret. *Op. Cit.* P.150.

forma não se limita mais a uma categoria, como o belo, o sublime ou mesmo a clareza de Fiedler, mas desdobrando-se em seus elementos básicos, a forma torna-se a própria essência da obra de arte, ela é o fator que define o seu ser. E a história da arte para ser escrita depende do acompanhamento dos procedimentos e articulações dos elementos básicos ao longo do tempo, pois elas são também indícios das mudanças do querer da arte e da visão de mundo.