

Alois Riegl e a visibilidade pura: revisitando a obra de um historiador da arte de fins do século XIX

Alois Riegl and pure visibility: revisiting the work of an art historian from late 19th Century

José D'Assunção Barros

Resumo

Este artigo busca analisar a obra e abordagem de um dos mais importantes historiadores da Arte de fins do século XIX e princípios do início do século XX: Alois Riegl (1858-1905). O autor é examinado, a princípio, no âmbito e contexto da corrente historiográfica de análise da arte a que pertencia: a escola de Viena de Historiografia da Arte. Esta corrente, cujas bases teóricas ficaram conhecidas como “Teoria da Visibilidade Pura”, será o ponto de partida da análise, antes de adentrarmos a especificidade da obra de Alois Riegl.

Palavras-chave

História comparada; história da arte; Riegl; Wölfflin; visibilidade pura.

Abstract

This article intends to analyze the work and the perspective of one of most important Art Historians of the end of XIX century and principles of XX century: Alois Riegl (1858-1905). The author is examined, in the first moment, in the ambit and context of the historiography current of analyses of Arte to which one he belonged: the Vienna School of Art History. This current, which theory bases are knew as “Theory of the Pure Visibility”, will be de apprehension object of the first part of the article, before the most specifically analysis of the work of Alois Riegl.

Keywords

Comparative history; art history; Riegl; Wölfflin; pure visibility.

1. Introdução: a visibilidade pura

O objetivo deste artigo será refletir sobre a obra de Alois Riegl, um dos grandes historiadores da Arte de fins do século XIX e do início do século XX. Antes de mais nada, procuraremos situar o autor na corrente da qual ele foi um dos mais ilustres representantes: a Visibilidade Pura. Em vista disto, sintetizaremos, nesta primeira parte do artigo, alguns aspectos desta grande corrente de estudos sobre a arte que é dominada pela chamada “Teoria da Visibilidade Pura”, e que reuniu diversos nomes importantes entre os historiadores da arte da primeira metade do século XX.

De maneira geral, o que caracteriza as teorias da visibilidade pura é o princípio de que a Arte deve ser prioritariamente analisada através de uma “teoria do olhar artístico” (e não do desenvolvimento técnico, dos reflexos sócio-políticos, das biografias dos artistas criadores, ou quaisquer outros). Um dos fundadores desta perspectiva havia sido Konrad Fiedler (1841-1891). Referindo-se em um texto de 1887 aos artistas plásticos, Fiedler considerava que o artista seria um ser humano especialmente dotado para passar imediatamente do plano da percepção visual para o plano da expressão visual:

O artista não se distingue por uma capacidade visual particular, pelo fato de ser capaz de ver mais ou menos intensamente, ou possuir em seus olhos um dom especial de seleção, de síntese, de transfiguração, de nobilitação, de clarificação, de maneira a destacar em suas produções sobretudo as conquistas do seu olhar; distingue-se, antes, pelo fato de a faculdade peculiar de sua natureza colocá-lo em posição de passar imediatamente da percepção visual para a expressão visual; sua relação com a natureza não é uma relação visual, mas uma relação de expressão (FIEDLER, 1991: 95).

Este novo foco na capacidade expressiva da Arte, e não apenas nas potencialidades representativas, foi um aspecto particularmente importante para os subseqüentes desenvolvimentos da corrente da “visibilidade pura”. A dupla preocupação com padrões de representação e tendências de expressão reforçou nestas abordagens teóricas a idéia de que a História da Arte deveria ser fundamentalmente uma História dos Estilos, e não uma história dos autores individuais. Hoje, é bastante recorrente este modo de organização da História da Arte, e no conjunto das grandes obras de síntese da História da Arte Mundial ou Ocidental, as abordagens comparativas e contrastivas que analisam a História da Arte a partir dos estilos ou correntes têm um peso considerável, embora também existam muitas obras que se organizam em torno de galerias sucessivas referentes aos diversos autores¹.

Na época de Riegl e Wölfflin, porém, esta perspectiva estilística representou uma novidade considerável. De acordo com esta abordagem, hoje tão comum, deveria ser focalizado não apenas o que cada artista trazia singularmente irredutível nos seus modos de representação e expressão, mas sobretudo o que os artistas imersos em um mesmo padrão estilístico teriam em comum.

¹ Exemplos de análises que contam a História da Arte a partir de uma sucessão de estilos até meados do século XIX, e da co-ocorrência de diversas correntes para o período da Arte Moderna, encontram-se em autores diversos como Gombrich (2000) ou Argan (1992). Em Gombrich, tem-se uma história simultânea e comparativa da pintura, escultura e arquitetura, organizada através dos estilos de época até chegar à Arte Moderna, quando ocorre a simultaneidade de correntes estéticas distintas, de modo que, para o século XX, já não é mais possível se falar em um estilo de época. De certo modo, ele desenvolve uma narrativa da História da Arte assinalada por cenas sucessivas que correspondem a uma contínua mudança de tradições, na qual cada obra (ou autor) reflete o passado e vislumbra o futuro. A Mega-Narrativa da arte, linear e progressista, também é a base do trabalho de Greenberg (1961), que domina a crítica de arte na primeira metade do século XX e é o grande historiógrafo do modernismo. Sua linha de análise será criticada posteriormente, já à luz dos desenvolvimentos artísticos das quatro últimas décadas do século XX, por autores como Rosalind Krauss (1972), Harold Rosenberg (1961) e Arthur Danto (1002). De igual maneira, irá se considerar que a História da Escultura não cabe dentro do modelo explicativo da História Modernista da Arte proposta [...]

Na passagem para o século XX, a teoria da visibilidade pura deu origem a uma escola importante que por vezes é chamada de Escola de Viena. Esta escola reuniu autores bastante diversificados, apresentando dentre alguns de seus nomes mais famosos o de Alois Riegl e o de Heinrich Wölfflin. Acompanhando os movimentos que já vinham se dando desde meados do século XIX no campo de interesses filosóficos pelos padrões de visualidade trazidos à tona pelas obras de arte, a Escola de Viena opôs-se frontalmente à corrente “Positivista” de sua época – esta que de um lado preocupava-se com o desenvolvimento da técnica, e que de outro lado assumia muito habitualmente um padrão de narratividade associado à História dos Grandes Homens. Ao contrário, a Escola de Viena procurou focar mais especialmente o fenômeno da Visualidade, da Expressão da Visualidade, bem como dos modos como a obra de arte é organizada para a expressão das idéias do artista e para a posterior fruição do expectador.

Alguns dos historiógrafos de arte ligados à Escola de Viena vieram a ser posteriormente criticados por preconizarem certa autonomia dos processos criativos, por vezes vistos como se estivessem encadeados em uma sucessão linear cujas tendências de desenvolvimento estariam diretamente relacionadas ao fazer artístico, mais ou menos independentemente de pressões do contexto histórico-social ou da genialidade do indivíduo. Esse padrão pode ser encontrado ainda hoje nas grandes sínteses de História da Arte, como a escrita por Gombrich (2000). Um padrão distinto, no qual o contexto histórico representa a principal linha de força, pode ser encontrado na análise marxista proposta nos anos 1950 por Hauser (1998), uma abordagem que foi muito criticada nos anos 50, que adquiriu grande aceitação nos meios acadêmicos dos anos 60 e 70, e que voltou a perder popularidade a partir daí, sob a acusação de apresentar um modelo marxista muito esquematizado².

[...] por Greenberg (Rosenberg, 1961: 170). É todo um grande modelo da arte totalizante, linear e progressista que começa a ser criticado frontalmente a partir dos anos 1960.

² A tão criticada obra de Hauser representa um trabalho de trinta anos de pesquisa cuja relevância não pode ser desconsiderada, buscando examinar a História da Arte desde o período pré-histórico até a Era do Cinema. Por outro lado, posteriormente, Hauser flexibilizou sua abordagem, sendo o principal resultado desta flexibilização o último livro – A Sociologia da Arte (1974) – que embora persistindo nos objetivos de investigar as determinantes sociais e econômicas da arte, já postulava que a arte não reflete meramente a sociedade, mas interage com ela.

Por outro lado, como se disse, a Escola de Viena trouxe uma contribuição extremamente importante por se confrontar, de um lado, contra aquilo que podemos chamar de “historiografia dos grandes artistas” (paralela à modalidade da “História dos Grandes Homens”), e, de outro, por se opor a uma perspectiva de análise da história da arte que vinha se destacando muito na época por situar o desenvolvimento técnico no centro da análise dos objetos artísticos. Diante destas duas tendências, autores como Riegl e Wölfflin tomaram muito particularmente a História da Percepção Humana como campo temático principal a orientar os seus estudos. E é precisamente esta escolha da história de percepção como tema que opõe frontalmente a obra de Riegl à da Escola Positivista de Gottfried Semper (1803-1879) – para quem a arte seria mero produto mecânico de exigências técnicas, práticas e funcionais (Semper, 1860-1863).

A opção pela Visualidade (ou pela Expressão Visual) tem alguns desdobramentos mais imediatos. Desaparece entre os autores da “visibilidade pura” qualquer possibilidade de aplicar o conceito de “decadência” a um Estilo, como ocorria com a escola mecanicista de Semper ao construir uma história da evolução

técnica. Afinal, trata-se em parte de compreender a história da arte como a história da emergência e do desenvolvimento de elementos puramente formais. As idéias de “progresso” ou de “decadência”, bem como de superioridade de um Estilo em relação a outro que o precedeu, não tem qualquer acolhida possível aqui, e esta foi certamente uma contribuição bastante importante da Escola de Viena. Quando se desliga a história da Arte da história de uma evolução tecnológica ou funcional, e passa-se a focá-la como a história de deslocamentos entre padrões de visibilidade, mesmo a utilização da palavra “evolução” esvazia-se de sentido.

A Escola da ‘Visibilidade Pura’ desperta muita atenção em um aspecto particular: ela tendeu, através da obra particular dos seus componentes (Riegl, Wölfflin e outros) a elaborar grandes ‘esquemas’ explicativos para a obra de arte. Um dos primeiros analistas da Escola de Viena a propor esquemas explicativos fundamentais para a compreensão da obra de arte foi o escultor Hildebrand (1847-1921). Tal como seria muito comum em posteriores proposições teóricas associadas às teorias da “visibilidade pura”, Hildebrand trabalhou com grandes pares de oposições dicotômicas (Hildebrand, 1988). Ele cria alguns pares de padrões que presumivelmente viriam à tona por ocasião da representação de objetos reais pela Arte. Assim, a ‘forma existencial’ opõe-se à ‘forma ativa’, e a ‘visão distante’ opõe-se à ‘visão próxima’. Estas categorias, como ocorreria com outros ‘esquemas de visibilidade’ propostos pelos demais membros da Escola de Viena, procuram dar conta simultaneamente de um padrão de apreensão do Espaço e dos modos através dos quais a visão humana medeia ou expressa a realidade percebida. Para Hildebrand, a ‘visão distante’ seria predominantemente típica do artista, enquanto a ‘visão próxima’ seria predominantemente característica do cientista.

Mais tarde, os demais teóricos ligados à ‘visibilidade pura’ desenvolveriam outros esquemas explicativos. Sobretudo, logo apareceriam esquemas determinados a apreender o padrão formal típico dos sucessivos Estilos que se sucederiam na História da Arte. Alguns destes esquemas serão examinados mais adiante. Mas o importante a se notar neste momento é que o esforço de criar grandes esquemas coadunou-se perfeitamente com a ambição destes teóricos em captar os aspectos fundamentais que apareceriam nas obras de todos os artistas ligados a um mesmo estilo. Esta ambição de criar ou perceber um sistema único é, aliás, um aspecto que sobressai na análise comparada entre os diversos teóricos ligados à Escola de Viena, e particularmente na comparação entre as propostas de Alois Riegl e Heinrich Wölfflin.

Neste caso, o que se buscava era captar aspectos formais que fossem não singularidades de um único quadro, ou mesmo de um conjunto de quadros de um mesmo artista, mas sim tendências formais presentes na ampla maioria de obras de um mesmo período. Estes aspectos formais típicos de um período, reunidos em Sistema, estariam projetados em cada obra singular e prontos a comunicar algo para muito além do tema daquela obra em particular. Eles

estariam comunicando na verdade uma determinada concepção do mundo e do espaço. Seria justamente o desvendamento desta concepção do mundo e do espaço o que deveria buscar o historiador da Arte – e desta forma, para alguns dos teóricos formalistas, a História da Arte se transforma aqui em uma espécie de “História do Espírito” (Dvorak, 1988), como propõe o historiador da arte checo Max Dvorak (1874-1921), ou em uma História da Cultura, como em outros autores.

Para resumir o princípio básico que organiza as análises formalistas derivadas da corrente da ‘visibilidade pura’, poder-se-ia dizer que as formas possuem um conteúdo significativo próprio, que nada tem a ver com o tema histórico, mitológico ou religioso que cada obra de arte esteja buscando transmitir mais especificamente. A forma, neste sentido, é a linguagem comum presente em todos ou quase todos artistas de um mesmo tempo ou ligados a uma mesma corrente estilística. E por trás da forma haveria algo de importante a ser percebido não apenas sobre os artistas que a conceberam, mas sobre os próprios grupos humanos nos quais eles se acham inseridos.

Do princípio fundamental de que existem padrões formais comuns às várias obras de arte ligadas a uma mesma sociedade ou a mesmo período (à sociedade européia do período Renascentista, por exemplo) decorre uma primeira tendência metodológica, que é a de, em algum momento, analisar serialmente as obras produzidas por vários artistas de modo a apreender o que eles teriam fundamentalmente em comum. Desta maneira, a análise formalista pode em determinado momento ser intensiva e voltada para uma ou mais obras, mas em algum outro momento ela tem que se voltar para a compreensão de cada obra dentro de uma série mais ampla que seja realmente representativa.

Quanto à apreensão do que estaria por trás do padrão formal identificado para uma determinada realidade artístico-social, os teóricos e historiadores da arte ligados à teoria da ‘visibilidade pura’ desenvolveram as mais diversificadas associações. Neste ponto, depreende-se uma segunda possibilidade metodológica que é a de comparar o padrão formal encontrado com o ambiente natural ou social, com os diversos contextos históricos e sociais, com outros padrões de pensamento (religiosos, filosóficos, e assim por diante). Worringer (1906), para dar um exemplo entre tantos, identificou para as sociedades mediterrânicas clássicas uma tendência à nitidez formal e à imitação da realidade ambiental que expressariam o mesmo tipo de clareza e segurança envolvidas na relação entre os homens mediterrâneos e o seu meio.

Em contraste com isto, as sociedades nórdicas teriam favorecido modelos de representação mais abstratos – e isto expressaria uma tensão entre o homem e um ambiente natural indefinido e, a princípio, hostil (WORRINGER, 1911). Conforme se vê, existem inúmeras possibilidades de especular em torno das motivações que teriam gerado este ou aquele padrão formal específico de uma determinada comunidade estilística, e foi isto o que fizeram os teóricos

formalistas. Para eles, a escolha social de um determinado padrão expressivo poderia ser decorrência de uma determinada realidade vivida.

Uma decorrência importante de algumas destas análises formalistas é que elas permitiram superar as descrições e narrações da História da Arte que costumavam compartimentar os fatos artísticos dentro de unidades nacionais. Essa tendência, também presente na historiografia da arte positivista ou historicista do século XIX, alinhava-se até então aos objetivos de descrever a história em geral como uma História das Nações. Os novos formalistas, contudo, permitiram-se especular a partir de campos de alcance mais vastos. Alguns associaram determinados padrões formais a determinadas realidades étnicas – e isto também levou a exageros que posteriormente seriam criticados por se basearem em distinções raciais que hoje não mais se sustentam – mas outros buscaram estender seu espaço focal para ‘sistemas de Civilização’ mais amplos. Data daqui a identificação de um contraste entre padrões que seria muito recorrente nas posteriores histórias da arte: o padrão da ‘Arte Ocidental’ em oposição ao padrão da ‘arte Oriental’ – que abrigaria realidades sociais tão distintas como Bizâncio, o mundo Islâmico, a Índia e o Extremo Oriente.

Em que pese a preocupação dos historiadores formalistas em identificar os grandes padrões culturais que se sucederiam no tempo, ou que corresponderiam a cada realidade sócio-ambiental, muitos críticos posteriores apontaram como lacunas nas análises esquemáticas da “visibilidade pura” o fato de que os seus autores nem sempre se interessaram por contextualizar propriamente a obra de Arte dentro de linhas de forças históricas e sociais. Já vimos algo sobre os posicionamentos de Hauser, um historiador diretamente preocupado com a sucessão de contextos históricos. Para estes críticos, os grandes esquemas explicativos de Wölfflin – para tomar como exemplo um dos principais teóricos formalistas – apenas dão conta da mera percepção de certos aspectos formais, mas descaram de uma outra dimensão fundamental da obra artística que é o seu contexto social de produção. Essa crítica é apenas verdadeira em parte, e em diferente medida para cada um dos principais nomes desta corrente. Alois Riegl – que, tal como já pontuamos, foi um dos grandes expoentes da Escola de Viena e da corrente da “visibilidade pura” – de fato concebia a atividade artística como autônoma e de caráter espiritual. Mas veremos que, na verdade, o contexto não está ausente das preocupações teóricas de Alois Riegl.

2. Alois Riegl

Estabelecido esse fundo comum assinalado pelas abordagens que buscam a “visibilidade pura”, e que permite situar em um contexto mais amplo a obra de Alois Riegl, passaremos em seguida à avaliação de certas especificidades que tornam singular e única a produção deste historiador da arte. Alois Riegl (1858-1905) apresenta certamente uma importância fundamental para a História da Arte – particularmente porque pode ser colocado entre os inspiradores de uma moderna “história científica da Arte”, influenciando autores tão diversificados como o próprio Heinrich Wölfflin (1864-1945) e Walter Benjamin (1892-1940)³. Para entender as linhas gerais de seu pensamento, será

³ Para uma análise dos posicionamentos mais gerais de Walter Benjamin concernentes à Arte, ver seu livro *Arte, Técnica, Linguagem e Política* (1992).

importante pontuar o contexto histórico-cultural de onde ele escreve a sua obra crítica e historiográfica: a Alemanha da passagem do século XIX para o XX.

O ambiente histórico e intelectual no qual começam a despontar as primeiras obras importantes de Riegl é o mesmo que em breve veria nascerem as realizações mais importantes de artistas bem inovadores, como os pintores Klimt e Kokoschka, este último uma figura chave do movimento expressionista, ou como o músico Arnold Schoenberg, que seria o introdutor do cenário musical de um sistema inteiramente novo de lidar com os sons: o dodecafonismo. Também data deste período, mais precisamente do ano de 1900, uma obra inovadora intitulada “A Interpretação dos Sonhos”, de um jovem médico chamado Sigmund Freud que logo fundaria um campo de saber que seria denominado Psicanálise. Deste modo, tinham-se aqui muitos começos – primórdios de experiências no campo das realizações intelectuais e artísticas que logo se mostrariam revolucionárias – mas também um momento no qual se podia olhar para o passado com o especial interesse que ocorre quando se tem a simbólica passagem a um novo milênio.

Alois Riegl, por exemplo, tinha um compromisso importante com este olhar sobre o passado, mesmo porque em 1902 havia sido designado presidente da Comissão de Monumentos Históricos da Áustria. Em 1903 ele escreveria uma obra intitulada *O Culto Moderno dos Monumentos* que representa bem este compromisso (RIEGL, 1984).

A consciência de que novo este olhar para o passado, aqui se referindo em especial aos monumentos artísticos e históricos, era um gesto essencialmente moderno, perpassa esta obra de Riegl (WIECZOREK, 1984: 23). O que nos ocupará neste ensaio, todavia, será a abordagem proposta por Riegl para a análise das obras de arte visuais do passado, e é nela que nos concentraremos⁴.

Com relação à habitual crítica de ausência de contextualização histórica que os opositores das teorias da “visibilidade pura” costumavam direcionar aos historiadores da arte ligados à Escola de Viena, algo deve ser dito de modo a recolocar a obra de Riegl em um patamar mais adequado. Ao se tornar um dos primeiros teóricos da “visibilidade pura” a buscar grandes chaves explicativas que pudessem caracterizar a produção artística de um estilo ou período, Riegl não desconsiderou na verdade a dimensão da historicidade (este fator, aliás, permite opô-lo a Wölfflin, que pouco focaliza a historicidade presente nos sucessivos estilos). Este aspecto logo ficará claro à medida que avançarmos na avaliação crítica das concepções de Riegl. Mas, antes de mais nada, será oportuno avançar na compreensão do método proposto por Riegl para entender a Arte de um período ou de uma realidade cultural – pois este método inspirou outros autores posteriormente, inclusive o próprio Wölfflin.

Em primeira instância, o método de Riegl implica no estudo de um Estilo confrontando-o com outros, particularmente com o estilo precedente e com o estilo

⁴ Depois de uma obra inicial em que estudou os Antigos Tapetes Orientais (1891), é já uma importante obra de Riegl no âmbito das artes visuais o livro *Problemas de Estilo: fundamentos para uma história do ornamento*, publicado em 1893. Entre outras obras, em 1901, publicaria *A Arte Industrial na Romanidade Tardia* (1981). Postumamente, foram publicados alguns trabalhos importantes, como a *Gramática Visual das Artes Visuais* (2004), e *O Desenvolvimento da Arte Barroca em Roma* (1908). Para análises de outros autores sobre Riegl, ver: (1) Olin, 1992; (2) Gubser, 2006; (3) Iversen, 1993; (4) Zerner, 1976.

sucessor em um mesmo âmbito histórico-social. Esta seria uma primeira aproximação que o analista poderia fazer para tentar entender um estilo específico – confrontá-lo com outros, para perceber mais claramente os pontos identitários do estilo e melhor demarcar as suas singularidades através do contraste com outros. Para além disto, seria útil verificar como os elementos de um estilo foram se deslocando ou deslizando para o estilo subsequente – e este aspecto, desde já será oportuno ressaltar, dota o campo teórico proposto por Riegl de uma preocupação bem definida com a historicidade. Outros autores também trabalhariam assim, através do método de confrontação entre estilos – como foi o caso de Wölfflin em seus célebres esquemas explicativos que confrontam a Arte Renascentista e a Arte Barroca. Também foi o caso de Walter Benjamin (1992), que já é um autor bem posterior e ligado a outra corrente de pensamento – a que se constituiu em torno da famosa Escola de Frankfurt.

É importante notar que o método proposto por Riegl vai muito além da preocupação em contrastar um Estilo com outros para fazer com que sejam ressaltadas suas singularidades. Seria necessário descobrir para as obras de arte de um mesmo conjunto estilístico conexões mais amplas, internas ao Estilo e associadas à sociedade e a outros padrões de pensamento da época (para além do padrão especificamente artístico). Neste ponto é que podemos dizer que não é totalmente justo dizer que todos os autores da “visibilidade pura” descontextualizam a obra do seu ‘em torno’ social.

Na verdade, um autor como Alois Riegl manifestou não só uma preocupação muito grande em descobrir as conexões que teriam entre si a produção artística visual de uma época e outros gêneros de expressão artística, como também se interessou em desvendar as conexões entre o pensamento artístico e os pensamentos filosófico e religioso de uma época, ou entre estes e uma determinada visão de mundo que lhes seria mais abrangente.

É assim que, no fundo, Riegl está no encalço de algo como o “espírito da época” – que já tinha sido objeto de investigação de outros autores, como o historiador Jacob Burckhardt (1818-1897) em sua obra *A Cultura do Renascimento na Itália* (1991). É esta busca de uma dada ‘visão de mundo’ responsável por uma determinada maneira de perceber e expressar as coisas o que está por trás de um dos conceitos fundamentais do campo teórico proposto por Riegl: a *Vontade de Arte*.

A ‘Vontade de Arte’ (*kunstwollen*) manifestar-se-ia de maneira equivalente em todas as artes, e isto também permitiria encontrar um território comum a todas as expressões artísticas de uma mesma época, sejam elas expressões ligadas à visibilidade, à dramaticidade ou à sonoridade. Este aspecto, aliás, também permite confrontar Riegl com a escola tecnicista de Semper (1803-1879) – esta que, por focalizar sua análise exclusivamente na evolução tecnológica, acaba inviabilizando a possibilidade de relacionar expressões artísticas que possuem cada qual diferentes materiais e tecnologias em evolução.

Antes de melhor definir o conceito de 'Vontade da Arte', procuraremos examinar um exemplo específico nos estudos de Riegl. Em *A Arte Industrial na Roma Tardia*, texto de 1901, Riegl examina a transição de uma visão de mundo à outra na passagem da Antigüidade Romana Clássica para a Antigüidade Tardia (RIEGL, 1991).

Riegl parte da visão de mundo que seria pretensamente típica da Antigüidade. Segundo ele, teríamos aqui a concepção de um mundo povoado por formas fechadas, isoladas, e que se relacionavam serialmente através de conexões que hoje chamaríamos de "mecânicas". Nesta concepção, as conexões e comunicações sempre se dão de um objeto individual ao objeto adjacente. Essa concepção de mundo também conduz a um padrão específico de percepção e representação visual, orientado para as formas separadas. A função da Arte, neste caso, seria a de selecionar algumas das formas individuais da incompreensível série da Realidade para inseri-las em uma nova Série, mais perceptível e passível de ser entendida coerentemente.

De acordo com Riegl, ao final da Antigüidade esta visão de mundo começa a se transformar em uma outra, mais mágica, mais organística. Substitui-se a concepção das coisas alinhadas e conectadas mecanicamente – e que se projetam em uma superfície plana – por uma outra, uma espécie de conexão química espalhada (para utilizar uma expressão de Riegl) onde o espaço é atravessado em todas as direções. Esta fase seria correspondente ao final da Antigüidade Pagã e início do Cristianismo, bem como contemporânea ao surgimento da corrente filosófica neo-platônica.

Para sintetizar agora os dois padrões de visibilidade investigados por Riegl, teria ocorrido na História da Antigüidade Romana uma transição do padrão das formas fechadas sobre um fundo neutro para um padrão de tratamento do fundo como um campo com componentes distintos de profundidade, e com uma ordem rítmica em contraponto ao padrão figurativo mais pronunciado, ponto de partida para o futuro desenvolvimento da perspectiva (SHAPIRO, 2003, p. 130).

O importante na análise de Alois Riegl acerca desta transição entre dois padrões distintos é que este processo não teria sido decorrente da "decadência" de elementos precedentes ou da "insurgência" de elementos inovadores, mas sim da passagem da Vontade Artística de um momento singular para outro.

É aqui que ele intervém com os seus próprios pares conceituais, ocupando-se de estabelecer um 'esquema' que pudesse ser aplicado a diversos períodos da História da Arte. Para Riegl, também existiriam alguns pares dicotômicos a serem considerados. A 'visão tátil' seria contraposta à 'visão ótica'. A 'visão plástica' estaria em oposição à 'visão colorística'. A 'visão planimétrica' contrastaria com a 'visão espacial'. A combinação e elaboração destas diversas categorias seria o que originaria os diversos estilos, que nada mais seriam que

as maneiras através das quais uma determinada cultura exprimiria seu gosto predominante pela forma.

Para o exemplo que descrevemos mais acima, o ‘esquema estilístico’ típico da Antigüidade Romana propriamente dita seria uma combinação de ‘ótico’, ‘colorístico’ e ‘planimétrico’, em oposição ao ‘esquema’ da Antigüidade Romana tardia, que seria ‘tátil’, ‘plástico’ e ‘espacial’. A passagem de um momento a outro nada mais seria que a transição de uma ‘Vontade de Arte’ para outra.

Uma crítica ao conceito de “Vontade de Arte” elaborado por Riegl é desenvolvida por Erwin Panofsky em um ensaio de 1920 intitulado “O conceito de ‘Kunswollen’”⁵. Aqui ele chama atenção para o conflito da idéia de um “querer artístico”, tal como teria sido formulada por Riegl, com relação ao fato de que, ao invés de ser uma manifestação subjetiva dos sentimentos, a arte mostra-se como “encontro realizador e objetivante de uma força que plasma e de um material que é plasmado, visando a resultados definitivos.”

Com relação à busca formalista de grandes padrões fechados de representação e expressão, típicos de cada período ou realidade social, outra crítica que tem sido encaminhada contra Riegl, mas também contra Wölfflin, é que a realidade histórica não se transmuta efetivamente em grandes blocos, admitindo na verdade diversos ritmos de transformação simultâneos. Esta percepção da história como uma associação de ritmos diversos sintoniza com certos progressos da própria historiografia do século XX. Assim, Fernando Braudel propôs uma percepção da história que passaria a levar em consideração tanto o ‘tempo longo’, dentro do qual certos aspectos de uma sociedade mudariam muito mais lentamente, como também um ‘tempo médio’ e um ‘tempo curto’ (BRAUDEL, 1978: 41-77). O historiador da arte Giulio Carlo Argan faz notar por exemplo que, do século XIV ao século XIX, a arte italiana pautou-se em uma concepção do espaço essencialmente amparada na Perspectiva – que deste modo pode ser considerada um elemento de ‘longa duração’, sujeito a mudanças mais lentas do que outros elementos formais e formas de representação (ARGAN e FAGIOLLO, 1994: 36).

À parte todas as críticas pertinentes que podem advir de outros campos de focalização da história da Arte, alguns dos sistemas esquemáticos propostos pelos formalistas são até hoje utilizados para a percepção dos aspectos formais presentes nas diversas obras de arte, considerando-se que estes esquemas aplicam-se muitas vezes a determinadas experiências estilísticas e não a outras, sendo muitas vezes pouco eficazes para a análise de algumas das correntes que surgiram na Arte Ocidental do século XX. O sistema esquemático proposto por Wölfflin, que retoma a busca de Riegl por pares dicotômicos com vista à compreensão da sucessão de padrões estilísticos, funciona bastante bem para a compreensão dos períodos Renascentista e Barroco, que foram o seu principal campo de interesse.

⁵ O ensaio está inserido com outros na versão autônoma de Perspectiva como Forma Simbólica (Die Perspektive als symbolische Form) publicado em Leipzig em 1927 (Panofsky, 1999).

Referências

- ARGAN, Giulio C. e FAGIOLLO, Maurizio. *Guia de História da Arte*. Lisboa: Estampa, 1994.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia de Letras, 1992.
- BELTING, Hans. *O Fim da História da Arte*. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2006.
- BENJAMIN, W. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.
- BURCKHARDT, Jacob. *A Cultura do Renascimento na Itália*. São Paulo: Cia das Letras, 1991.
- DANTO, Arthur. *After the End of Art*. Princeton: Princeton University Press, 1996 *Após o Fim da Arte – a arte contemporânea e os limites da História*. São Paulo: Edusp, 2006.
- DVORÁK, Max. *Idealism and naturalism in Gothic art*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1988. 252p.
- FIEDLER, Konrad. *Escritos sobre a Arte*. Madrid: Visor, 1991.
- GOMBRICH, Ernst. *A História da Arte*. São Paulo: LTC, 2000.
- GREENBERG, Clement. “Abstração pós-pictórica” (1964) in Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Mello (orgs.). *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- GREENBERG, Clement. *Art and Culture – critical essays*. Boston: Beacon Press, 1961 [Arte e Cultura. São Paulo: Ática, 1996].
- GREENBERG, Clement et al. *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- HAUSER, Arnold. *Sociologia del Arte*. Madrid: Guadarrama, 1977. [original: 1974]
- HILDEBRAND, Adolf Von. *La problemática de la forma en el arte*. Madrid: Visor, 1988 [original: 1893].
- KRAUSS, Rosalind. “Uma visão do modernismo” [1972] in GREENBERG et al. *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p.163-174.
- PANOFSKY, Erwin. *Perspectiva como Forma Simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1999. (*Die Perspektive als symbolische Form*, Leipzig: G.B. Teubner, 1927).
- PANOFSKY, Erwin. *Arquitetura Gótica e Escolástica*. São Paulo: Martins Fontes, 1991 [original: 1955].
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1994 [original : 1955]

- RIEGL, Alois. *Arte Tardoromana*. Turin: Einaudi, 1981.
- RIEGL, Alois. *Le culte moderne des monuments*. Son essence et sa genèse. Paris: Seuil, 1984 [original: 1903].
- RIEGL, Alois. *Problemas de estilo. Fundamentos para uma historia de la ornamentación*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980 [original: 1893].
- RIEGL, Alois. *Historical Grammar of the Visual Arts*. New York: Zone Books, 2004.
- RIEGL, Alois. *Die Entstehung der Barockkunst in Rom: Vorlesungen aus 1901-1902*. Vienna: ed. A. Burda and M. Dvorák, 1908.
- ROSENBERG, Harold. "Action painting: crise e distorções" [1961] in GREENBERG et al. *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p.153-162.
- SEMPER, Gottfried. *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde* (O Estilo nas Artes Técnicas e Tectônicas ou Estética Prática). Munich: Friedrich Bruckmanns' Verlag, 1860-1863.
- SEMPER, Gottfried. *I 4 elementi della'architettura*. Milano: Jaca Book, 1991.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascimento e barroco; estudo sobre a essência do estilo e sua origem na Itália*. São Paulo: Perspectiva, 1989 [original: 1898].
- WÖLFFLIN, Heinrich. *A Arte Clássica*. São Paulo: Martins Fontes, 1990 [original: 1899].
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*, São Paulo: Martins Fontes, 1982 [original: 1915].
- WORRINGER, Wilhelm. *Abstraction et Einfühlung, Contribution à la psychologie du style*. Paris: Klincksieck, 1978 [original: Munique 1911].

Sobre o autor

José D'Assunção Barros é Professor-Adjunto da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, nos cursos de graduação e pós-graduação em História. Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense. Professor-colaborador do Programa de Pós-Graduação em História Comparada da UFRJ.

E.mail: jose.assun@globo.com