

Por uma historiografia comparada da arte: uma análise das concepções de Riegl, Wölfflin e Didi-Huberman

José Costa D'Assunção Barros

Universidade Severino Sombra - Prof. titular

Universidade Federal de Juiz de Fora - Prof. visitante

Rio de Janeiro - Brasil

Este artigo busca explorar a perspectiva de uma Historiografia Comparada da Arte, analisando as abordagens de três importantes historiadores da Arte: Alois Riegl (1858-1905), Heinrich Wölfflin (1864-1945) e Georges Didi-Huberman (1953). Os dois primeiros historiadores examinados correspondem a um ambiente intelectual similar, uma vez que não estão distanciados no tempo e pertencem à mesma corrente historiográfica de análise da arte: a escola de Viena de Historiografia da Arte. O terceiro produz seus trabalhos historiográficos nas últimas décadas do século XX, e analisaremos sua obra com vistas a obter uma perspectiva diacrônica em relação aos dois historiadores do início do século XX.

Palavras-Chave: História da Arte, Riegl, Wölfflin, Didi-Huberman.

This article intends to explore the perspective of the Comparative Historiography of Art, analyzing the approaches of three important Art Historians: Alois Riegl (1858-1905), Heinrich Wölfflin (1864-1945) e Georges Didi-Huberman (1953). The first two historians examined correspond to a similar intellectual ambient, since they are not distanced in the time and belong to the same historiography current of analyses of Arte: the Vienna School of Art History. The third one, produces his works in the context of the last decades of twenty century, and we make an approach in order to get a diachronic perspective in relation to the two historians from the twenty century beginning.

Keywords: Art History, Riegl, Wölfflin, Didi-Huberman.

Title: To an Art Comparative Historiography: an approach of the conceptions of
Riegl, Wölfflin e Didi-Huberman

A História Comparada constitui uma modalidade historiográfica relativamente antiga, se considerarmos experiências pioneiras que remontam aos filósofos iluministas do século XVIII e, já na terceira década do século XX, a enunciação mais sistemática da proposta de um campo historiográfico novo que buscava lidar com o comparativismo histórico, conforme um famoso texto de Marc Bloch (1928). De períodos bem mais recentes advém isto que poderemos chamar de uma *Historiografia Comparada* – aqui entendida como a comparação sistemática de obras ou concepções historiográficas de dois ou mais historiadores, ou mesmo entre os padrões historiográficos de povos ou sociedades diferenciados¹. Neste ensaio, iremos refletir e apresentar exemplificações em torno da possibilidade de constituição de um campo ainda mais específico – a ‘Historiografia comparada da Arte’.

Uma Historiografia Comparada da Arte tem certamente à disposição algumas alternativas que correspondem às mesmas que se abrem à Historiografia Comparada, em sentido mais amplo. Podem ser contrapostos desde os padrões mais amplos de análise historiográfica da arte propostos por sociedades ou circuitos culturais diferenciados, até a contraposição de produções historiográficas sobre a arte bem mais específicas. Também podem ser examinadas questões transversais para se perceber como dois ou mais historiadores da arte as trataram – por exemplo, como distintos historiadores, em relação sincrônica ou diacrônica, compreenderam a tendência da arte moderna para a abstração ou suas novas relações com a alteridade, ou outras questões mais. As diversas leituras historiográficas sobre um mesmo artista, ou sobre um determinado gênero de pintura, podem ser tratadas, de maneira análoga, nesta abordagem comparativa. Há caminhos diversos, enfim, para a exploração historiográfica deste novo campo.

As concepções mais gerais que animam a produção analítica de historiadores da arte distintos também podem ser objeto de comparação. A idéia basilar é a de que, ao colocarmos em contraste e comparação as obras ou concepções de historiadores da arte distintos, envolvidos em diferentes contextos e preocupados com diferentes problemas para os quais se apresentam abordagens específicas, pode se ver beneficiada tanto uma maior compreensão da Historiografia da Arte como um todo, como também uma mais adequada compreensão da própria História da Arte, aqui considerada como um campo no qual se expressam os diferentes fenômenos artísticos nas diversas sociedades

¹ Sobre isto ver o texto de Rüsen sobre “A Historiografia Comparativa Intercultural” (2006: 115-137).

históricas. Afinal, a um certo momento da História da Arte, correspondem de algum modo determinadas possibilidades de se compreender historiograficamente esta história, de modo que podemos dizer que a História da Arte é sempre contrapontada por uma historiografia da arte que lhe corresponde, mesmo que esta possa se expressar sob o signo de uma considerável diversidade. Para experimentar as possibilidades deste que seria um instigante e interessante campo de estudos, neste ensaio abordaremos comparativamente as concepções de três grandes historiadores da Arte, na expectativa de que a delimitação das abordagens e problemáticas exploradas por cada um deles ajude a iluminar também a análise dos outros dois.

Alois Riegl (1858-1905), Heinrich Wölfflin (1864-1945) e Georges Didi-Huberman (1953) são três grandes nomes da teoria e historiografia da Arte no Ocidente, e constituirão neste momento o objeto de nossa escolha historiográfica. Os dois primeiros escreveram na transição do século XIX para o século XX, e seus discursos sobre a Arte trazem as marcas de uma época que apenas assistia aos primeiros passos da Arte Moderna – e que por isto mesmo ainda podia se permitir a examinar a maior parte do seu passado a partir de uma visão panorâmica mais ou menos unificada, sobretudo marcada pela herança de uma arte fundada na concepção de um espaço geométrico a ser tomado como base para suas representações. Riegl e Wölfflin também podiam examinar a Arte Ocidental no plano de uma dicotomia mais acentuada em relação à alteridade artística de outros povos, porque o Ocidente apenas começava a abrir os olhos para a possibilidade de lançar mão desta alteridade para imprimir novos rumos à sua própria arte, o que ocorreria de maneira especialmente relevante com as obras de Matisse, Picasso e outros grandes artistas modernos. De todo modo, Riegl e Wölfflin, separados cronologicamente por 16 anos, não estão muito distanciados nem no seu contexto histórico, e nem muito menos no que se refere às suas correntes intelectuais de filiação, já que ambos participaram de uma corrente de análise historiográfica da arte que foi denominada de “visualidade pura”, e que oportunamente buscaremos definir melhor.

George Didi-Huberman, ao contrário, escreve a partir de uma época que atrás de si vislumbra um complexo século de desenvolvimentos da Arte ocidental em múltiplas direções, inclusive uma série de questionamentos da Arte pela própria Arte e, mais para o fim do século, uma intrincada polêmica sobre a “morte da Arte”². Ao lado disto, sua

² Sobre a polêmica em torno da “Morte da Arte”, ver os textos de Danto (1996) e de Hans Belting (2006).

perspectiva pôde ser enriquecida por desenvolvimentos teóricos e disciplinas que na época de Wölfflin e Riegl apenas davam os seus primeiros passos. A Psicanálise, a Lingüística e a Semiótica sequer haviam se estruturado quando Wölfflin escreveu, em 1898, sua célebre obra sobre *A Arte Clássica* (Wölfflin, 1990), e os desenvolvimentos mais decisivos da Antropologia moderna ainda estavam por vir. Didi-Huberman escreve, por fim, do final de um século que assistira a múltiplas assimilações e confrontos entre o Ocidente e outras culturas. Sua visão é contextualizada por um mundo globalizado, equipado com tecnologias várias – um mundo que assistira à emergência e desmoronamento de diversas utopias, à eclosão de totalitarismos e duas Guerras Mundiais. Sua obra, ademais, prossegue através deste início de milênio no qual o mundo enfrenta crises diversas – crises que interferem na arte e no modo de ver a arte.

Contraposição interessante entre o contexto historiográfico de Didi-Huberman e o contexto historiográfico de Wölfflin e Riegl, aliás, refere-se ao contraste entre Pós-Modernismo e Modernismo. Tanto Wölfflin como Riegl – tal como outros pensadores do período – investiram parte de seus esforços na busca de meta-narrativas explicativas para a Arte ou para a História; bem ao contrário, a produção historiográfica e crítica de Didi-Huberman é já contemporânea à ‘crise das meta-narrativas’, que entra como uma componente importante na complexa polêmica em torno da Pós-Modernidade. Este ponto, como inúmeros outros, também pode ajudar a iluminar o contraste entre as concepções sobre História da Arte de Wölfflin, Riegl e Didi-Huberman.

Contrapor estas três visões da Arte, e a riqueza de sua produção teórica e historiográfica, torna-se por isto mesmo um empreendimento particularmente rico. A hipótese de trabalho que rege a escolha destes historiadores da arte como objetos de análise aponta para a possibilidade de comparação entre dois historiadores sincrônicos (Riegl, Wölfflin) e um historiador da arte posterior, situado diacronicamente em relação aos primeiros. Uma intenção que nos anima é a de verificar como reage a historiografia da arte, através da obra de três de seus grandes nomes, em dois momentos que parecem mostrar a tendência a encontrar grandes esquemas unificadores, no início do século, e a tendência a buscar novos modos de enfrentar os desafios trazidos pelo reconhecimento da complexidade dos fenômenos culturais e artísticos, no final deste mesmo século. Para começar, examinaremos um campo teórico comum que favorecerá posteriormente a comparação entre Riegl e Wölfflin: a chamada corrente da *Visibilidade Pura*.

A Visibilidade Pura

Será importante partirmos da constatação de que a produção crítica e historiográfica de Riegl, assim como a de Wölfflin, está perfeitamente inserida em uma grande corrente de estudos sobre a arte que é dominada pela chamada “Teoria da Visibilidade Pura”. 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 autores³. Na época de Riegl e Wölfflin,

³ 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

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.

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 narrativa 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 espectador.

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

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 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.

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 esquematizado⁴.

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.

⁴ 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.

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 europeia 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 descuram 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.

Alois Riegl

Estabelecido esse fundo comum assinalado pelas abordagens que buscam a “visibilidade pura”, e que permite situar em um primeiro nível de comparação as obras de Riegl e Wölfflin, passaremos em seguida à avaliação de certas especificidades que tornam a produção de cada um destes historiadores da arte singular e única. Começaremos nossa análise pelo mais antigo dos três historiadores da arte que estaremos abordando neste ensaio. 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 Walther Benjamin (1892-1940)⁵. Para entender as linhas gerais de seu pensamento, será 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

⁵ Para uma análise dos posicionamentos mais gerais de Walter Benjamin concernentes à Arte, ver seu livro *Arte, Técnica, Linguagem e Política* (1992).

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 concentraremos⁶.

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 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

⁶ 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.

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 Walther 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 encaço 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: 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’”⁷. 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

⁷ O ensaio está inserido com outros na versão autônoma de *Perspectiva como Forma Simbólica (Die Perspective als symbolische Form)* publicado em Leipzig em 1927 (Panofsky, 1999).

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 Fagiolo, 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. Procuraremos em seguida explicitar em maior detalhe este sistema esquemático, pois ele foi bastante influente no decurso da história da Arte. Uma aproximação em relação à abordagem de Wölfflin permitirá tanto registrar algumas similaridades com relação às propostas de Riegl – tal como a busca de grandes sistemas e a utilização de pares dicotômicos para a compreensão dos fenômenos artísticos – como dar a perceber algumas de suas especificidades.

Heinrich Wölfflin

Wölfflin (1864-1945) deu um maior acabamento ao seu sistema de conceitos para a compreensão da obra de arte em 1915 (Wölfflin, 1982)⁸. Tal sistema revelou-se bastante eficaz para a compreensão dos modelos artísticos do Renascimento e do Barroco, que foram tratados comparativamente pelo autor tomando-se por base a pintura e a arquitetura. Mesmo autores modernos concordam que as categorias utilizadas por Wölfflin podem ter a sua utilidade nos dias de hoje – e é isso o que levou Greenberg a abrir seu famoso ensaio sobre “A Abstração Pós-Pictórica” (1964) afirmando que as categorias propostas pelo historiador suíço “podem nos ajudar a perceber, tanto na arte

⁸ Wölfflin havia publicado em 1898 um trabalho comparativo sobre *O Renascimento e o Barroco* (1989), e em 1899 um livro intitulado *A Arte Clássica* (1990), nos quais já começa a movimentar sua abordagem metodológica. Para uma boa biografia sobre Wölfflin, embora ainda não traduzida, ver LURZ, 1981. Para um estudo acerca de sua concepção historiográfica da arte, aplicada ao Barroco, ver HOLLY, 1994.

do presente como na do passado, toda sorte de continuidades e diferenças significativas que de outro modo poderiam nos escapar” (Greenberg, 1997: 111).

Em linhas gerais, Wölfflin estabelece uma tipologia a partir de alguns pares de opostos que iremos discutir a seguir e que são os seguintes: • linear / pictórico; • planar / recessional; • forma fechada / forma aberta; • multiplicidade / unidade. Esses conceitos fundamentais produzem ainda outros desdobramentos que podem ser expressos também em pares, como “estático-dinâmico”, “simétrico-assimétrico”, e assim por diante. Conforme veremos, nesta perspectiva a arte do Renascimento aparece associada aos conceitos de *linear*, *planar*, *forma fechada*, *multiplicidade*, e também aos conceitos de *simetria* e de *equilíbrio*. Enquanto isso, o modelo barroco circula pelas idéias opostas: *pictórico*, *recessional*, *forma aberta*, *unidade*, *assimetria*, *movimento*.

O primeiro dos pares de conceitos propostos por Wölfflin refere-se ao atributo *linear*, que seria típico da pintura renascentista, em oposição ao *pictórico* barroco. É por aqui que começaremos.

Por *linear*, entende-se que todas as figuras e formas significativas no interior de uma determinada construção artística são claramente delineadas. Cada elemento sólido apresenta limites bem definidos e claros. Desta maneira, cada figura se destaca como se fosse uma peça de escultura – efeito que muito habitualmente é realçado por uma iluminação uniforme, este que é outro recurso tipicamente renascentista. Isto não impede, naturalmente, que certas técnicas desenvolvidas no final do próprio período renascentista tenham começado gradualmente a superar o aspecto linear que predominara na fase mais característica deste estilo de época. Mas esta é uma questão que não poderá ser tratada aqui.

O “pictórico”, por outro lado, remete a uma definição imprecisa e fragmentada da cor e do contorno – e de acordo com a análise de Wölfflin seria um traço marcante da Arte Barroca. Deve-se acompanhar uma ressalva de Clement Greenberg ao comentar estes dois conceitos propostos por Wölfflin: a linha divisória entre o pictórico e o planar não seria de modo algum inflexível, e podem ser encontrados artistas cuja obra combina elementos de ambos (Greenberg, 1997: 111). Nos períodos Renascentista e Barroco, contudo, esta oposição aparece mais demarcada, e vai daí o sucesso de Wölfflin ao analisar com seus pares conceituais as obras destes dois períodos. A linearidade pode

ser comprovada em grande número de quadros renascentistas. Tomaremos como exemplo o mural *A Escola de Atenas* (1509), de Rafael.



Figura 1. Raffaello Sanzio, *A Escola de Atenas*

Neste quadro, cada figura ou elemento de arquitetura é bastante claro e passível de ser isolado dos demais com um mínimo de esforço de apreensão. Embora integrados a um conjunto mais amplo que lhes dá sentido, cada figura ou grupo de figuras conserva uma espécie de autonomia. A idéia de Rafael neste mural foi a de homenagear os grandes pensadores da Antigüidade Clássica, e nele aparecem representados filósofos antigos de tempos diversos. Platão e Aristóteles aparecem destacadamente no centro do quadro, e também estão presentes outros pensadores clássicos como Sócrates, Diógenes, Pitágoras, Epicuro, Ptolomeu e Euclides.

Não poderemos nos ater a explicar cada um destes personagens, pois isto fugiria aos objetivos do presente texto, mas o importante é ressaltar que o observador da obra pode examinar sem dificuldade cada quadrinho particular dentro deste quadro maior. No canto direito inferior do quadro, por exemplo, o matemático Euclides demonstra um teorema para um grupo de discípulos, e no canto inferior esquerdo quem centraliza um outro grupo é o célebre filósofo Pitágoras. Na parte central inferior aparece uma figura isolada – a de Diógenes, filósofo grego que criticava as posses materiais e que na representação de Rafael aparece relaxadamente esparramado nos degraus. Um pouco à esquerda vemos outra figura isolada, o filósofo Heráclito – outro severo crítico da frivolidade humana e que, na representação de Rafael, aparece solitário e pensativo com

a cabeça apoiada no braço esquerdo. Cada grupo ou figura isolada funciona, de certa forma, como um quadrinho menor dentro do quadro mais amplo (questão à qual voltaremos mais adiante), e é possível isolar cada elemento constituinte do todo precisamente porque os desenhos são muito bem delimitados. Os contornos das várias figuras e objetos são bem delineados e destacam-se do fundo, os grupos separam-se espacialmente uns dos outros, os elementos de arquitetura os enquadram. Tudo é muito claro e fácil de ser percebido objetivamente.

O contrário disto ocorre nas obras barrocas, das quais daremos como exemplo *O Rapto das Filhas de Leucipo*, de Rubens, e a *Ronda Noturna*, de Rembrandt.



Figura 2. Rubens,
*O Rapto das filhas de
Leucipo*



Ronda Noturna

Figura 3. Rembrandt,

Nestas pinturas barrocas, ao contrário, podemos aplicar o conceito oposto ao “linear”: o “pictórico”. As figuras, então, não são uniformemente iluminadas e muito menos isoláveis umas das outras. Antes, fundem-se umas às outras – em um caso sendo vistas através de uma luz forte e unidirecional, para considerar o quadro de Rubens, e em outro caso unificadas pela sombra envolvente no quadro de Rembrandt. Esta luz unidirecional ou esta sombra englobadora funcionam aqui como poderosos elementos intermediadores entre cada elemento do quadro e o “todo composicional”. Assim, o contraste entre a sombra e as porções de luz no quadro *A Ronda Noturna* (1642) de Rembrandt contribui para realçar ou obscurecer irregularmente um elemento e outro, e

ainda para indeterminar os contornos das figuras que acabam se fundindo na sombra sem fronteiras bem definidas.

Outro par dicotômico importante na abordagem proposta por Heinrich Wölfflin é o planar-recessional. Nas obras renascentistas, tipicamente planares, identifica-se facilmente uma série de planos paralelos que organizam regularmente a profundidade do conjunto de imagens, e nestes planos de composição os vários elementos isolados são distribuídos. Por exemplo, na *Escola de Atenas* um primeiro plano é dado pelos grupos e degraus mais próximos ao observador; o segundo plano desenvolve-se em torno das figuras centrais de Platão e Aristóteles e se estende simetricamente por outros grupos de pessoas e objetos; por fim, o último plano corresponde à arquitetura de fundo que faz o olhar convergir para uma pequena porta aberta para o infinito, perfazendo-se com tudo isto uma organização em três planos paralelos. Estes três planos, aliás, são bem assinalados pela seqüência de arcos e outros elementos da arquitetura.

Nos exemplos barrocos, ao contrário, o princípio de organização se dá em termos de *diagonais em recessão*. A composição de *O Rapto das filhas de Leucipo* (1612) é dominada por figuras dispostas em ângulo em relação ao plano do quadro e que se afastam ou se aproximam do espectador em profundidade: na esquerda, o Raptor inclina-se em direção a uma das mulheres desnudas, mais avançada, e a agarra em uma das pernas. Um pouco mais avançado aparece o outro raptor que agarra a outra mulher desnuda, mais próxima do observador. Mas todas estas figuras estão muito entrelaçadas, de sorte que seria impossível separá-las em planos bem definidos e muito menos em seções isoladas dentro da obra. De maneira análoga, também na *Ronda Noturna* de Rembrandt as figuras principais parecem se movimentar diagonalmente, agora para a frente e para a esquerda. A organização recessional tem um desdobramento que é oportuno comentar: ela impede que a percepção da obra seja conduzida através de um padrão de fixidez ou estabilidade. No segundo texto desta série veremos que a idéia de movimento é característica não apenas da pintura como também da música barroca.

A idéia de *estabilidade e equilíbrio* na concepção renascentista, e de *movimento* nas obras barrocas, também aparecem em decorrência ao terceiro par de conceitos: forma fechada – forma aberta. A *forma fechada* é bastante típica do Renascimento: todas as figuras incluídas na *Escola de Atenas* estão equilibradas dentro da moldura do quadro, ao mesmo tempo em que a composição se baseia em verticais e horizontais que

repetem a forma da moldura e sua função delimitadora. Assim, nesta pintura de Rafael as horizontais enfáticas dos degraus contrastam com as verticais das figuras e das paredes que sustentam os arcos.

Já nas composições barrocas verificamos a ocorrência mais freqüente da *forma aberta*. A construção em linhas diagonais contrasta então com as horizontais e verticais da moldura e determina relações de distância, trazendo um dinamismo às figuras e a um conjunto que agora não parece mais estar contido simplesmente na estrutura de emolduramento. A moldura, aliás, costuma nas obras barrocas cortar as figuras pelos lados deixando-as pela metade, e em algumas composições as cenas representadas parecem se estender para muito além dos limites espaciais impostos pela moldura, como se quisessem ganhar o infinito.

Por fim, o último par proposto por Wölfflin para a análise de obras renascentistas ou barrocas é o que relaciona *multiplicidade* e *unidade*. De certa maneira, estes dois conceitos informam todos os anteriores. Entende-se por *multiplicidade* o fato já mencionado de que a pintura renascentista é composta de partes distintas e ambientes relativamente diferenciados. Dito de outra forma, a obra apresenta-se internamente seccionada, sendo cada seção plena de sua cor própria, particular e local, e sendo por vezes possível examinar certos grupos e elementos como se fossem pequenos quadros dentro do quadro, separados uns dos outros ainda que mutuamente articulados em uma totalidade maior que unifica a variedade. Para o caso de *A Escola de Atenas*, já vimos como seria possível subdividir o quadro em quadrinhos menores, cada qual com um subtema particular e destacado mais ou menos claramente das demais seções. Fora o polisseccionamento imediato, os renascentistas tinham ainda outros recursos que contribuíam para isolar os vários elementos em uma *multiplicidade* de unidades independentes, como era o caso da já mencionada utilização de uma luz difusa em *A Escola de Atenas*.

Por outro lado, a *unidade* é o ponto de partida da pintura barroca, muitas vezes obtida por meio da luz forte dirigida. Em *O Rapto das Filhas de Leucipo*, já vimos como todas as unidades estão inextricavelmente interligadas, de modo que nenhuma delas poderia ser isolada. Pode-se dizer que, enquanto o artista renascentista parte da variedade (multiplicidade) e busca uma unidade a partir desta variedade, o artista barroco percorre o caminho inverso: ele parte de uma concepção unitária da obra de arte

e logo procura estabelecer uma variedade na unidade. Os elementos internos a uma composição barroca são fundamentalmente ligados, se entrelaçam e invadem uns aos outros, estão como que profundamente mergulhados em uma unidade maior que pode ser obtida por recursos diversos, que vão desde a unificação pela luz ou pela sombra até a unidade estabelecida a partir do movimento, do entrelaçamento dos planos recessionais ou da fusão de contornos que se perdem em sombras, tornando pouco nítidas as fronteiras e delimitações de elementos que de outra forma poderiam ser isolados como nas pinturas renascentistas. Comprova-se essa série de recursos nos exemplos já citados. No *Rapto das Filhas de Leucipo*, temos o recurso do entrelaçamento dos vários elementos, que adicionalmente são unificados por um movimento contínuo; e na *Ronda Noturna*, de Rembrandt, a sombra e o fundo escuro são os grandes elementos unificadores.

Uma reflexão sobre o conjunto de categorias associáveis ao barroco nos mostra que a grande característica da pintura barroca é a sua *concepção unitária* da obra de arte, uma vez que os demais aspectos já examinados – o pictórico, o recessional, a forma aberta, o movimento, a assimetria – contribuem antes de qualquer coisa para impulsionar a imagística barroca em direção a uma unidade final que ao mesmo tempo é seu ponto de partida. Tal concepção unitária também pode ser facilmente verificável na escultura ou na arquitetura, e mesmo na concepção urbanística (não esquecendo que as grandes avenidas unificadoras do conjunto urbano proliferam principalmente a partir das cidades barrocas).

Este seria, em linhas gerais, o sistema de categorias dicotômicas que Heinrich Wölfflin desenvolveu para a sua compreensão das artes Barroca e Renascentista. Ressalte-se também que este sistema deveria ser válido para diversos gêneros de expressão artística, como a pintura, a escultura, a arquitetura ou as artes decorativas. A oposição entre linear e pictórico ocuparia neste sistema um lugar central, pois de algum modo as demais categoriais desdobram-se ou se associam intimamente a estas duas. Wölfflin dá a entender, aliás, que o pictórico e o linear seriam como que dois pólos entre os quais a arte oscilaria numa espécie de alternância pendular de estilos. Esta maneira de acompanhar a sucessão de estilos ocidentais funciona bem para a arte que vai do século XV ao século XIX, se for considerada a sucessão entre os estilos renascentista, barroco, clássico e romântico.

É interessante notar que o sistema de análise proposto por Wölfflin tem a pretensão de funcionar com base na pura visualidade da obra – e uma das características essenciais da concepção de Wölfflin é precisamente a rejeição da personalidade do artista. Em sua oscilação entre as necessidades de satisfazer o desejo de linearidade e de percepção pictórica, a visão humana estaria manifestando suas necessidades internas independentemente das diferenças individuais e nacionais. Para citar uma expressão de Raymond Bayer em sua *História da Estética*, a história da arte torna-se aqui uma “história anônima da arte” (Bayer, 1979: 413). Desdobramento importante disto é que a História da Arte poderia focar não necessariamente obras primas e grandes mestres, mas também produções secundárias – nas quais o “estilo” estaria igualmente presente.

Com relação ao sistema de categorias dicotômicas que atrás explicitamos, é preciso ressaltar que Heinrich Wölfflin desenvolveu seu grande esquema explicativo bem no princípio do século. Assim, maior parte da Pintura que se conhecia até então era fundada em alguma perspectiva de espaço tridimensional (espaço “ilusionista”, diria mais tarde a crítica modernista) e de representação de elementos naturais ou imaginários dentro deste espaço. À época em que Wölfflin escreve seus ensaios, os impressionistas já haviam começado as suas pesquisas de luz e cor, mas até aí nada que pudesse confrontar mais diretamente o plano esquemático do historiador da arte suíço. A pintura Impressionista, inclusive, se adapta bem ao conceito do pictórico, no sentido de que os contornos são indefinidos e ambíguos.

Por outro lado, é claro que existem aspectos da pintura bidimensional – que se consolidaria cada vez mais na modernidade – que inviabilizam diretamente alguns dos conceitos apresentados por Wölfflin. A categoria de recessional – ao se referir a afastamento em diagonal no espaço tridimensional – remete obviamente a um tipo de representação que busca gerar a ilusão de profundidade, e a idéia de “planar” havia sido aplicada por Wölfflin para se falar em planos paralelos na tridimensionalidade. Esta e outras categorias devem ser repensadas, naturalmente, quando se tem em vista outros tipos de arte que foram se tornando cada vez mais comuns no decorrer do século XX, particularmente as elaboradas pelas correntes compreendidas pela pintura Abstrata.

Uma das observações que se pode fazer em relação às categorias de Wölfflin, neste sentido, é que elas só podem ser aplicadas a um determinado tipo de arte. Não podem ser propostas como categorias universais para a avaliação de todos os fenômenos

artísticos. São categorias geradas em um período anterior à maior parte da chamada Arte Moderna. Mas, de resto, qualquer sistema de análise possui os seus limites – e o importante é não dotá-lo de uma pretensão de abarcar todos os fenômenos pertinentes ao seu campo de estudos. De qualquer modo, Wölfflin, Riegl e outros teóricos ligados à teoria da “visualidade pura” ainda viviam em uma época em que se achava possível elaborar grandes modelos explicativos capazes de dar conta de uma realidade muito ampla. Na verdade, esta pretensão não deve ser associada apenas aos teóricos da visibilidade pura, mas a toda uma tendência de época, particularmente na historiografia da arte, e também os historiógrafos positivistas, tecnicistas e personalistas – a quem tanto Wölfflin como Riegl se opunham – também almejavam construir seus próprios sistemas explicativos, embora em outras bases. A análise comparada destes vários movimentos historiográficos de análise da Arte revela isto.

Já nas últimas décadas do século XX, conforme poderá nos mostrar a comparação com uma produção historiográfica relacionada a este novo momento, existirão menos ilusões a respeito da possibilidade de encontrar grandes modelos explicativos que dêem conta de uma realidade integral, seja ela a Arte, a Política, a Economia, ou qualquer outro campo. Além de uma maior consciência acerca das limitações de qualquer campo de conhecimentos e de todo patamar de análises, estas serão também as décadas em que diversos setores do saber – em especial as Ciências Humanas – começam a se abrir para o reconhecimento da complexidade dos fenômenos culturais e históricos. É desta época de incertezas, relativizações e complexidades que escreve outro grande teórico e historiador da arte, sobre o qual agora passaremos a discorrer.

Didi-Huberman (1953 ...)

A contribuição de Georges Didi-Huberman para a teoria e historiografia da Arte expande-se em diversas direções, e isso por si mesmo é já um sinal de novos tempos para a historiografia da Arte, conforme veremos mais adiante. Nascido na França em 1953, as diversas obras de Georges Didi-Huberman oferecem-se a partir nuances diversas que – além de abarcarem estudos no campo da fenomenologia, da metodologia e da teoria da Arte – permitem que este escritor e pesquisador francês possa ser definido ao mesmo tempo um ‘historiador da Arte’, um ‘historiador das imagens’ e um

‘historiador através da imagem’. Estas expressões poderão ficar mais esclarecidas após um rápido panorama da diversidade de obras de Didi-Huberman entre 1985 e 2004, mas desde já elas já revelam um singular traço de reconhecimento da complexidade que afeta e estrutura os fenômenos culturais. Esse caminho em direção ao reconhecimento da complexidade é bem característico dos estudos culturais que vão se desenvolvendo a partir das últimas décadas do século XX, e neste aspecto Didi-Huberman está sintonizado com sua época, do mesmo modo que se permite contrastar com toda uma produção já clássica da historiografia da arte, como a que tivemos oportunidade de examinar a partir da análise das posições de Riegl e Wölfflin no interior da corrente da ‘visibilidade pura’.

Em obras como *Fra Angélico* (1995), Didi-Huberman mostra-se ‘historiador da arte’ no sentido mais estrito, valendo-se de seu amplo domínio de conhecimentos especializados em Arte Renascentista. Por outro lado, se em alguns capítulos de *O que vemos, o que nos olha* (1991) ele avança pela teoria e crítica de movimentos da Arte Moderna como o ‘Minimalismo’, o que esta obra apresenta de mais original é sua contribuição para certos aspectos da fenomenologia e teoria da Imagem. Já em obras como *Devant l’image* (1990) e *Devant le temps* (2000), Didi-Huberman revela o seu trabalho mais específico de ‘historiador das imagens’, propondo uma contribuição metodológica que também se mostra importante para a História da Arte. Outros, por fim, são os caminhos percorridos em *L’Image survivante* (2002) – extenso estudo sobre a obra do historiador da arte Aby Warburg que também não deixa de ser um importante ensaio metodológico e de crítica contumaz da tradicional historiografia da arte.

Poderíamos estender esta relação para muito além, citando obras como *Le cube et le visage* (1993), onde Didi-Huberman investe em uma peculiar ‘crítica de arte’ sistematicamente amparada na Psicanálise, de modo a analisar uma única e atípica escultura de Alberto Giacometti que é desvendada como “iconografia da melancolia”. Ou seria o caso de lembrar *Images malgré tout* (2004), um trabalho mais recente e instaurador de grandes polêmicas, no qual o escritor francês mostra-se não mais como um ‘historiador das imagens’, mas sim como um ‘historiador através das imagens’ – no sentido em que tenta, a partir de quatro imagens fotográficas, construir a história de um determinado acontecimento relacionado com os campos de concentração em Auschwitz.

Este panorama diversificado pode dar uma boa idéia da riqueza da obra de Didi-Huberman. Uma obra tão complexa poderia ser discutida aprofundadamente em variadas direções, mas o que procuraremos fazer em seguida é sintetizar criticamente algumas de suas contribuições essenciais para estas várias questões que vão da história das imagens à história da arte, passando pelas reflexões teóricas e metodológicas. A seriedade de tal exame impõe, contudo, avaliar tanto as influências que dão suporte à obra de Didi-Huberman, quanto os campos de reflexão aos quais ele se opõe. E isto será particularmente importante para o nosso projeto de contrapor analiticamente a abordagem historiográfica complexa de Didi-Huberman em relação às abordagens clássicas de Riegl e Wölfflin.

Em diversas das obras de Didi-Huberman, fica patente a importância dos campos da Psicanálise e da Fenomenologia para o desenvolvimento do seu pensamento subsequente – mas é talvez de Hubert Damisch (n.1928) que ele toma as suas principais influências na primeira fase de sua produção. Existe mesmo todo um quadro teórico apresentado por Hubert Damisch em *Teoria da Nuvem* (1972) que Didi-Huberman irá retomar a partir da elaboração de alguns conceitos, dentre os quais se destaca o importante conceito de “sintoma” a ser esclarecido mais adiante.

Hubert Damisch, como mais tarde Didi-Huberman, queria romper com as simplificações oriundas de campos como o da teoria iconológica de Panófsky (1892-1968) – que em suas análises empenhava-se em reduzir a um único denominador cultural e contextual todos os signos, símbolos e temas de um período estético a ser examinada. Era por exemplo o que Panofsky fizera em *Arquitetura Gótica e Escolástica* (1951) – intenso esforço de estabelecer uma analogia entre a Arte, a Filosofia e a Teologia da Idade Média – e era também o que ele propunha em ensaios mais teóricos como os publicados em *Significado nas Artes Visuais* (1955)⁹.

Este impressionante esforço de encontrar uma sincronicidade perfeita entre uma manifestação estilística (por exemplo a arquitetura Gótica ou a perspectiva Renascentista) e outros fatos da cultura de um período (como a Escolástica Medieval ou o Antropocentrismo Humanista) – apoiando-se em um “método iconológico” que buscava interpretar as formas como simbólicas e dotadas de um significado articulado

⁹ Outro exemplo é oferecido por Panofsky no ensaio intitulado *A Perspectiva como Forma Simbólica* (1927 no qual se busca relacionar o advento da perspectiva científica do Renascimento com a passagem da visão teocrática medieval à visão antropocêntrica do período humanista.

em diversos níveis – é criticado precisamente por Hubert Damisch, e mais tarde por Didi-Huberman. Damisch (1976) considerava a iconologia como um campo de estudos pertinente a uma semiótica da arte, mas buscava relativizar a pretensão panofskyana de legibilidade absoluta da imagem. Seu interesse em *Teoria da Nuvem* era examinar os dispositivos pictóricos (as “nuvens”) que se mostravam como propensos ou suscetíveis de perturbar um certo padrão de organização de visibilidade tido por hegemônico. O que Damisch chamou de “sintoma” correspondia precisamente à capacidade apresentada pela “nuvem” de subverter a hegemonia da representação e a homogeneidade do sentido das imagens. Didi-Huberman, em suas futuras obras, também estaria interessado nos “sintomas” – naquilo que subverte o padrão – e não em estabelecer padrões infalíveis de legibilidade para as imagens de um recorte estilístico. A sua crítica à iconologia de matriz panofskyana será ainda mais severa, conforme veremos mais adiante.

Se o foco crítico de Damisch e de Didi-Huberman se voltava um tanto explicitamente contra o sistema panofskyano de análise iconológica, isto se dava pelo fato de que Panófsky era um autor muito influente no período. Mas algumas mesmas críticas que eram dirigidas contra o historiador alemão que havia fundado o método iconológico poderiam ser estendidas aos representantes da corrente da ‘visibilidade pura’ que atrás analisamos. Ambos também, como Panófsky, buscavam sustentar a eficácia de sistemas de análise que configuravam leituras unificadas dos objetos artísticos – leituras que de algum modo desconsideravam a complexidade que Damisch e Didi-Huberman estariam tão preocupados em trazer para o primeiro plano de análise.

A Pintura Encarnada (1985) é a primeira obra de fôlego de Didi-Huberman. Além da noção de “sintoma” cunhada por Hubert Damisch em *Teoria da Nuvem*, esta obra de Didi-Huberman já introduz uma série de conceitos importantes para a sua reflexão posterior. Por exemplo, é introduzido aqui o conceito de “pan” – algo que poderia ser traduzido como “pano” ou “tecido” – espécie de “delírio da pele na ordem do sentido pictórico” que o autor busca conceituar, inaugurando as suas preocupações com uma espécie de ‘sentido tátil’ que integraria a visão, mas sem chegar a realizar-se plenamente como sentido tátil¹⁰. Esta ordem de preocupações com as relações entre o sentido visual

¹⁰ “O sentido tátil, conforme Aristóteles, é ao mesmo tempo aquilo sem o que a visão não pode acontecer e aquilo que constitui o *eschaton* da visão, seu limite – mas também por esta mesma razão, fantásticamente seu telos: tocar seria como a visée (obsessão ou fobia) da visão” (DIDI-HUBERMAN. 1985: 11)

e o sentido tátil – um colocando-se simultaneamente como o limite e como o que torna possível o outro – reaparecerá em *O que vemos, o que nos olha* (1991), notadamente em um marcante trecho onde Didi-Huberman cita uma significativa passagem do Ulisses de James Joyce:

“Se se pode pôr os cinco dedos através, é porque é uma grade, se não uma porta. Fecha os olhos e vê” (Didi-Huberman, 1998: 29)

A Pintura Encarnada (1985) apresenta-se como um vigoroso e criativo estudo acerca das “fantasias” da Pintura no Ocidente – ou, utilizando-se a palavra no original, os “fantasmes” da pintura. Além da inspiração conceitual oriunda de Hubert Damisch, o ambiente teórico desta obra é intensamente permeado por uma leitura psicanalítica de cunho lacaniano, ao mesmo tempo em que se vê atravessado por um tratamento da Arte como um envolvimento de “corpo” e “signo”. Daí o próprio conceito de “incarnat” – proposto como “derrame pulsional sobre a imagem”. Para definir o que constituiria este paradigma fantasmático e carnal, que seria específico da pintura ocidental desde as suas origens gregas, Didi-Huberman procura decifrar as três dimensões paradigmáticas que o constituem: a do sentido, a da estética, e a do “pathos”.

A Pintura Encarnada situa-se, portanto, fora do âmbito mais tradicional de uma historiografia da Arte – o que não é o caso de obras posteriores como *Fra Angélico* (1990) e como, talvez, *Le cube et le visage* (1993), esta última mais ligada à crítica do que propriamente à história da Arte, mas igualmente um exercício de leitura psicanalítica através do objeto artístico. Podemos perceber, até aqui, como a produção de Didi-Huberman se desdobra – com estes dois tipos de trabalho – em uma ‘história da arte’ e uma ‘história da imagem’.

É ainda na mesma perspectiva de uma teoria e historiografia da imagem que Didi-Huberman prossegue com *Devant l’image* (1990). Esta obra lhe permite retomar sua vigorosa crítica às grandes esquematizações formalistas da historiografia tradicional da arte e, mais particularmente, ao método iconológico de Panófsky, sistematizando agora uma severa crítica que não chegara a se explicitar tão claramente em *A Pintura Encarnada*. A obra incorpora, portanto, a dimensão de uma crítica historiográfica, e em parte dela Didi-Huberman dedica-se a esclarecer os parâmetros fundadores da Iconologia para em seguida refutar criteriosamente os seus procedimentos. A crítica principal concentra-se na pretensão extremamente totalizadora da Iconologia proposta

por Panofsky – que Didi-Huberman qualifica como uma “omnitradutibilidade da imagem” (Didi-Huberman, 1990: 17). Dito de outra forma, o modelo iconológico difundido por Panófsky investe na idéia de que é possível esgotar a análise da imagem de arte sem deixar nada de fora do alcance de um modelo totalizante e discursivo. O que Didi-Huberman condena é precisamente esta sujeição do visível ao legível – a pretensão de esgotar a leitura e apreensão da imagem a partir de códigos oriundos exclusivamente do discurso verbal. Desde já, pontuemos aqui, pode se registrar um ponto de confronto que também poderia perfeitamente se voltar contra os esquemas explicativos unificadores propostos por Riegl e Wölfflin, tal como os apresentamos no início deste ensaio. Também tínhamos ali dois discursos totalizantes, unificadores, no caso amparados em pares dicotomizados de categorias que poderiam se aplicar aos vários objetos artísticos a serem analisados.

Em *Devant l’image* (1990), também desempenham um papel importante os conceitos provenientes da matriz psicanalítica e da abordagem teórica inaugurada por Hubert Damisch. Mais uma vez tornam-se operacionalizáveis – neste gesto que visa desmontar a totalização iconológica – conceitos como o de “sintoma”, tomado aqui como aquilo que atravessa e perturba a hegemonia ou o padrão, que é capaz de produzir crise, dilaceramento, emergência do abismo que está oculto sob cada imagem. O sintoma, enfim, é a fenda através da qual as imagens podem revelar “sua estrutura complexa e suas latências incontroláveis” (Huchet, 1998: 17).

De igual maneira, habitam o instrumental teórico de *Devant l’Image* outras noções que dialogam com os meios freudianos e lacanianos – como por exemplo a ligação dentre imaginário e “sonho”, e o papel deste como gerador de “figurabilidade”. Este mergulho nas potencialidades menos aparentes da imagem torna-se imprescindível para que Didi-Huberman possa romper com um padrão de historiografia da arte que seria já secular, e que empreende a impiedosa captura da “imagem” pelo “discurso” desde Vasari no século XVI – mas sobretudo com Winckelmann (1717-1768) no século XVIII, habitualmente apontado como o moderno fundador da História da Arte enquanto disciplina. Ao contrário de toda uma historiografia que viria seguindo um padrão secular no que se refere à captação do sentido e à sujeição da imagem pelo *logos* – e da qual Riegl e Wölfflin, a seu tempo, também foram representantes – Didi-Huberman

indaga pelas possibilidades de imaginar “uma História da Arte cujo objeto fosse a esfera de todos os não-sentidos contidos na imagem” (Didi-Huberman, 1990: 17).

Devant l’Image, enfim, mostra-se como um passo adiante no empenho de Georges Didi-Huberman em desqualificar as apropriações simplificadas e meramente ilustrativas da imagem, mostrando que a história das imagens é uma história de objetos psicológica e sintomaticamente complexos. Existem duas obras de Didi-Huberman que complementam em direções diferentes as proposições inauguradas por *Devant l’Image*. Uma delas é escrita no ano seguinte, intitulado-se enigmaticamente *O que vemos, o que nos olha* (1991), e que a complementa trazendo um novo universo empírico para validação de sua teoria. A outra obra é *Devant le Temps* (2000), escrita dez anos depois.

Se *Devant l’Image* mostra a complexidade da imagem no sentido psicológico e fenomenológico, *Devant le Temps* avança ainda mais no estudo desta complexidade. Didi-Huberman procura aqui ressaltar em que medida a história das imagens constitui-se a partir de “objetos temporalmente impuros” (isto é, complexos no sentido temporal, e não apenas no sentido psicológico). As imagens não são nem os puros “fetiches intemporais” em que as transforma a estética clássica, e nem as simples crônicas figurativas – ilustrações de contextos enfileirados numa sucessão cronológica de tipo linear – tal como propunha a história positivista da arte. Ao obrigar a história da Arte a repensar os modos de conduzir a sua temporalidade, e a considerar ritmos heterogêneos que formam anacronismos que habitualmente não são percebidos nas tradicionais análises da imagem, Didi-Huberman afasta-se radicalmente das ainda vivas concepções que são heranças da antiga historiografia neo-clássica encabeçada por Winckelmann, com sua interminável descrição de ciclos artísticos de grandeza e decadência. Ao lado desta obra, o aprofundamento das questões que visam reformular o tratamento do tempo pela História da Arte seria retomado depois, com *L’Image Survivante* (2002), ensaio que parte de uma discussão da obra do historiador da arte Aby Warburg (1866-1929).

Conforme já foi ressaltado, *O que vemos, o que nos olha* (1991) complementa *Devant l’Image* em outra direção. Esta obra é um verdadeiro “tour de force” para os caminhos abertos por Didi-Huberman em *Devant l’Image*, e que mais tarde seriam complementados por *Devant le Temps*. A razão disto que é Didi-Huberman abandona aqui os exemplos medievais e renascentistas que haviam sido evocados em *Devant l’Image*, e que facilitavam de algum modo a identificação e compreensão de sintomas

em vista do fato de pertencerem ao regime figurativo de representação (deixando de contribuir, portanto, para testar os limites de sua teoria). Em *O que vemos, o que nos olha*, Didi-Huberman mergulha agora na produção artística contemporânea – focalizando formas abstratas desprovidas de traços humanos.

Antes de mais nada, é oportuno citar os diálogos teóricos desta obra que renova os interesses pela Psicanálise, mas que introduz ainda um novo e rico entrecruzamento de redes teóricas. O viés Freud-Lacan, a fenomenologia de Merleau-Ponty e a filosofia da história de Walter Benjamim são aqui combinados para abordar um universo igualmente rico de fontes que inclui desde as obras de arte até os textos críticos sobre a arte, notadamente os produzidos pelos próprios criadores de arte.

É a partir destas bases que, com brilhante demonstração, Didi-Huberman desvenda o que seria o outro lado de algumas propostas da arte contemporânea. Entre outros aspectos, é trazido a nu o lado oculto e sintomático de uma arte Minimalista que – através de volumes que pretensamente não indicariam outra coisa que não eles mesmos – guardariam contudo surpreendentes relações antropomórficas com o humano. Assim, contra a vontade ou consciência de seus próprios criadores, os volumes minimalistas apresentariam “semelhanças” e “dessemelhanças” relativamente ao humano – semelhanças nos padrões de proporção, dessemelhança na forma geométrica. Tal é a audaciosa análise empreendida por Didi-Huberman.

Mas a contribuição inestimável da obra é mesmo a possibilidade de oferecer mais um desvendamento da complexidade do fenômeno imagético – seja no seu jogo ambíguo de distância e presença, seja na sua rede oculta de sintomas e não-sentidos, finalmente proposta como objeto de busca de uma História da Arte e das imagens que não se contenta mais com a mera explicitação dos sentidos aparentes. O mérito de ter estabelecido os parâmetros possíveis para uma História da Arte que é também uma Filosofia das Imagens está portanto bem representado por estas três obras (*Devant l'Image, O que vemos ...* e *Devant le Temps*), sendo possível acrescentar-lhes ainda *L'Image survivante* (2002).

L'Image survivante (2002) apresenta-se como uma cuidadosa análise da contribuição de Aby Warburg (1866-1929) – um dos mais respeitados historiadores da arte do último século. Dentro de um universo onde predominam as historiografias da arte lineares e as pretensões interpretativas totalizantes, Warburg surge para Didi-

Huberman como um nome de resistência, capaz de propor um modelo cultural da história que está atento aos inconscientes do tempo em oposição ao tradicional esquema temporal de sucessões de estilos encadeados em um infundável jogo de progresso e declínio, de começo e recomeço, de nascimento e aniquilação. A análise crítica da obra de Warburg mostra-se um excelente pretexto para retomar as abordagens da complexidade temporal que se oculta em cada imagem que atravessa sucessivas épocas sob a forma de patrimônio visual reavivado por novas recepções.

O que Didi-Huberman faz neste livro é render justas homenagens ao historiador que primeiro imaginou a possibilidade de construir sistematicamente uma história da arte que levasse em conta a complexidade do tempo das imagens. Assim, ele mostra que o processo muito específico da história das imagens que “sobrevivem no tempo” (“imagens sobreviventes”) não pode ser adequadamente entendido conforme o antigo modelo cronológico que remete àquilo que Aby Warburg chamou de um “evolucionismo descritivo”. Eis aí a linha da qual descende o próprio Didi-Huberman, linha que de alguma maneira também havia sido pelo menos vislumbrada por Jacob Burckhardt na sua célebre percepção de que “o Renascimento é impuro, tanto nos seus estilos artísticos como na temporalidade complexa das suas idas e vindas entre o presente vivo e a Antiguidade rememorada” (Didi-Huberman, 2002: 18). E é talvez esta a principal contribuição do próprio Georges Didi-Huberman para a historiografia da arte ocidental: uma permanente e atualizada busca da irreduzível complexidade das ‘imagens sobreviventes’ que atravessam o tempo, e conseqüentemente da complexidade do próprio material a partir do qual pode ser constituída uma História da Arte que não seja nem simplista, nem linear, nem esquematicamente totalizadora.

As obras que vão de “Devant l’Image” a “l’Image survivante” integram-se intimamente, conforme se pode ver. Elas parecem se completar na totalidade desta produção, embora não linearmente. “Devant le Temps” (2000) é o complemento natural de “Devant l’Image” (1990) na busca da complexidade interna das imagens. Esta última obra, por outro lado, tem em “O que nos olha” (1991) o seu complemento empírico, já que dos exemplos figurativos da Idade Média e Renascimento passa-se depois à identificação de “sintomas” na Arte Moderna. E “L’image survivante” (2002) explicita através de Aby Warburg a linhagem a que pertence o próprio Didi-Huberman no que se refere à questão da complexidade imagética.

Existe por fim uma obra mais recente com a qual vale a pena encerrar este pequeno panorama. Aqui nos defrontamos com um outro Didi-Huberman, que agora poderíamos qualificar não mais como um “historiador das imagens”, mas como um ‘historiador *através* das imagens’. *Images malgré tout* (2004) insere-se de fato em uma perspectiva particularmente historiográfica – e pretende contribuir metodologicamente para esta perspectiva. Didi-Huberman aventura-se aqui por uma problemática pouco percorrida pelos historiadores da arte tradicionais, e dispõe-se a examinar o período Nazista. O ponto de partida são quatro fotos de um campo de concentração que retratariam e documentariam um processo de extermínio encaminhado por dirigentes nazistas – as únicas fontes visíveis deste evento. Através desta obra, Didi-Huberman pergunta-se pelas condições dentro das quais uma fonte visual pode ser utilizada pela análise historiográfica, e indaga pela importância de seu uso em situações em que ocorrem vazios documentais de outros tipos. O texto é na verdade o pretexto para uma série de reflexões metodológicas que interessariam tanto a História da Arte como a História em sentido mais amplo, mas que devido ao seu material de análise (fotos de uma cena de extermínio) acabou provocando críticas severas de comentaristas como d'Elisabeth Pagnoux et Gérard Wajcman. Sem querer, as imagens proibitivas de Auschwitz trazem uma nova questão à tona, que é a de um mapeamento não confessado acerca daquilo que pode ou não pode ser abordado neste complexo campo de estudos da imagem.

Concluído este breve panorama acerca da produção de Didi-Huberman, perguntamo-nos o que nos revela esta diversidade de novos posicionamentos frente à análise do objeto artístico ou da imagem, de modo mais geral, e particularmente por oposição aos esquemas totalizantes que eram comuns na época de Wölfflin e Riegl. A nosso ver, Didi-Huberman exemplifica bem a figura de um novo tipo de historiador da arte que começa a ter espaço, e mesmo a ser exigido, pelo contexto da complexidade. A possibilidade e a necessidade de lidar com aproximações interdisciplinares, bem como a tendência a diversificar as perspectivas e interesses de estudo para muito além do conteúdo e da forma, parecem aqui assinalar uma ampliação do campo da historiografia da arte que não teria sido possível na época de Riegl e de Wölfflin. De igual maneira, torna-se visível uma desconfiança em relação aos modelos de compreensão mais totalizantes, ou em relação aos modelos esquemáticos capazes de dar conta de toda a

produção artística de uma sociedade. De algum modo, clama por um novo modelo de historiografia da arte a própria multidiversificação das possibilidades artísticas que se intensifica a partir das últimas décadas do século XX, a exemplo dos gêneros artísticos que se interpenetram e se desfazem (a pintura que salta para fora da tela ou que adquire uma terceira dimensão, a “instalação” que se apresenta simultaneamente como obra visual, arquitetura e campo de interação com o espectador).

Algumas considerações para uma historiografia comparada

A comparação entre três historiadores da arte que são, certamente, marcos importantes tanto para a metodologia da análise das obras de arte como para a compreensão dos processos históricos que as envolvem, revela-se bastante útil para melhor delinear estas metodologias por iluminação recíproca, para examinar os limites e as conquistas temáticas de cada um destes historiadores – na verdade limites e conquistas de cada um destes distintos contextos historiográficos – ou para classificar os diferentes aportes teóricos que se permitem desvelar à medida que novos problemas são colocados pelas sociedades em diferentes tempos.

A historiografia da arte proposta por Riegl, por exemplo, apoiada e identificada com uma história da percepção artística, corresponde de alguma maneira a um contexto no qual começa a ser confrontado o conceito de “decadência” (na verdade, o conceito de “evolução”) que havia emergido com alguma facilidade quando o foco predominante do exame historiográfico era o desenvolvimento da técnica¹¹. Deste modo, pode-se propor a relação do surgimento de perspectivas como a de Riegl e da escola da “visibilidade pura” com o surgimento de alternativas antropológicas que começam a desconstruir a visão etnocêntrica do homem ocidental e também as diversas perspectivas positivistas. O descentramento do homem ocidental anuncia a emergência de novas maneiras de conceber a história e a dinâmica das sociedades, e também a arte produzida por estas mesmas histórias e dinâmicas sociais. Aqui temos, é claro, apenas os primórdios deste movimento que se intensificará no decurso do século. Mas é já um movimento que se

¹¹ A noção de “evolução” em Riegl, quando aparece, está ligada a uma concepção onde nenhuma experiência artística ou estilo de época pode ser considerado inferior a outro. Caminha-se aqui a par de uma sensibilidade que logo dará margem a novos desenvolvimentos da Antropologia contra as posições etnocêntricas.

anuncia. Por outro lado, própria historiografia como um todo, à época destes desenvolvimentos, ainda aguardava impulsos mais revolucionários que somente seriam trazidos pela historiografia dos Annales e pelos novos marxismos.

A partir destas e de outras relações, pode-se dizer que o estado dos desenvolvimentos da Arte em determinada sociedade e em certo período, acompanhado por contextos específicos e pelo benefício de determinados diálogos intertextuais, redefine, certamente, a historiografia da arte e a crítica da arte que se mostra possível para aquele momento. Conforme vimos, uma história da arte que ainda se permitia ser examinada como uma (possível) sucessão de distintos padrões de excelência e estilos de época, favoreceu o surgimento de uma certa historiografia da arte. Enxergar a História da Arte a partir da visualização de uma sucessão linear de estilos de época começa a se inviabilizar discreta e gradualmente desde o Romantismo, é verdade, e é preciso lembrar aqui que em meados do século XIX Romantismo e Classicismo (neoclassicismo) já se colocavam como duas alternativas abertas aos artistas da mesma época (Delacroix x Ingres). Estes são os primeiros momentos em que uma história ocidental da arte mostra-se cada vez mais difícil de ser examinada a partir de uma sucessão linear de estilos de época. Ainda assim, fala-se em um estilo Romântico que ao mesmo tempo sucede e convive com as últimas alternativas neoclássicas em linha de continuidade com o século XVIII (e futuramente com novos neoclassicismos que começam a anunciar a reedição de estilos clássicos no século XX). O Impressionismo, surgindo nas últimas décadas do século XIX, iria anunciar uma complexidade que logo se afirmaria decisivamente no século XX. Neste século – de certo modo o século da diversidade – já não seria possível mais falar em estilos de época, mas sim em correntes artísticas que convivem e contrastam umas com as outras, cada qual concretizando o seu próprio padrão e concepção artística.

Apesar disto, Heinrich Wölfflin, escrevendo sua principal obra de historiografia da arte na virada do século, e trazendo sua marca singular à corrente da “visibilidade pura”, ainda consegue criar uma abordagem bastante inovadora ancorada na análise de estilos de época – mas já fica patente que a sua abordagem funciona com muito mais eficácia quando se trata de comparações entre estilos mais antitéticos como o Classicismo Renascentista e o Barroco. A diversificação do Romantismo, que já começa a clamar por divisões internas como o Realismo, o Romantismo Fantástico ou o Naturalismo, e

que também assiste a uma maior multiplicação de gêneros e modalidades de pintura, seria certamente um terreno um pouco mais complexo para o uso das categorias propostas por Wölfflin, embora até certo ponto isto ainda possa ser viável. Com o século XX – assistindo ao pleno florescer das diversas correntes da Arte Moderna, o sistema de categorias bem definidas proposto por Wölfflin já revela francamente os seus limites: limites impostos pelos desenvolvimentos da própria arte de uma nova época. Para uma nova arte, surge também a necessidade de uma nova historiografia da arte, de uma nova crítica, de novas metodologias e aportes teóricos.

No contexto já bem distanciado das últimas décadas do século XX, a diversificação de propostas e campos de atuação que se apresentam para o historiador da arte mostra-se, com Didi-Huberman, como um sintoma ainda mais claro da complexidade dos novos tempos. O reconhecimento crescente desta complexidade, que se faz particularmente explícita quando comparamos a produção analítica de Huberman com os historiadores de arte do início do século, é mesmo uma marca essencial desta nova fase da historiografia da arte que começa a se desenhar a partir dos anos 1960 e que já está em pleno vigor nos anos 1980. As últimas décadas do século XX começam a contrapor a todo um especialismo – que fora a marca do século XX nos meios acadêmicos – a emergência de uma atuação mais complexa e interdisciplinar dos diversos pensadores das ciências humanas e, em particular, da historiografia e da crítica da arte. O crítico e analista especializado na abordagem única, no interesse em perscrutar uma única temática, no ofício historiográfico monolítico, eternamente a repetição de si mesmo, começa a ser confrontado com uma diversificação maior de caminhos e possibilidades de análise de fenômenos que, cada vez mais francamente é reconhecido, são definitivamente fenômenos complexos. A variedade de caminhos percorridos por Didi-Huberman quando se coloca diante dos processos relacionados com a construção e história da Arte mostra um pouco isso: a coragem e a necessidade, cada vez mais exigida dos historiadores em geral, de trazer variedade aos seus procedimentos e às suas escolhas.

Ao mesmo tempo em que a variedade de procedimentos e de campos de interesse expressos na obra de Didi-Huberman corresponde a uma historiografia que se multidiversifica – com linhas de ação que vão da História da Cultura Material à Micro-História, da Nova História Política à História Cultural, dos novos desenvolvimentos da

História Econômica à Psico-História – já a busca de modelos lineares e totalizantes expressos pelas abordagens de Riegl e Wölfflin, ao mesmo tempo integrando aspectos tradicionais e inovadores, corresponde no plano do ambiente cultural que lhes deu origem a este singular contraponto entre uma Arte Contemporânea que já começa a produzir seus lances mais revolucionários e uma historiografia que, contudo, ainda estava por assistir a revolução da Escola dos Annales e dos novos marxismos, particularmente a partir da quarta década do século XX. Há aqui uma tênue contraposição entre a inovação que começa a transbordar do próprio campo de estudo – a Arte com suas diversas modalidades de expressão – e uma historiografia que ainda prepara seus vôos mais audaciosos.

Uma posição algo inversa ambienta a produção historiográfica de Didi-Huberman a partir dos anos 1980. De um lado, no campo da produção artística, as experiências da arte contemporânea que um dia foram extremamente inovadoras começam a se repetir; já não se pode falar em grandes movimentos ou correntes artísticas, e teóricos como Arthur Danto (1996) e Hans Belting (2006) trazem para a pauta do dia uma discussão sobre o fim da Arte, tal como a conhecemos. De outro lado, e por contraste, a historiografia destes novos tempos conhece uma explosão de novos modos de expressão ao nível discursivo e de novas formas de aproximação em relação aos seus objetos temáticos. Multiplicam-se as escalas de observação possíveis de serem utilizadas pelos historiadores (do macro ao micro), ampliam-se os interesses em capturar as diversas vozes sociais em uma historiografia que se mostra cada vez mais polifônica, e o próprio discurso historiográfico passa a se beneficiar de revoluções estilísticas que já haviam sido conquistadas há décadas pela arte e pela literatura modernas. De igual maneira, nos anos 1980 e 90 as micro-narrativas se apresentam aos micro-historiadores como alternativas para as narrativas totalizantes tradicionais, a Psico-História e a História do Imaginário convidam a um mergulho no ambiente mental dos diversos atores sociais; e a própria História Comparada se afirma na historiografia como uma alternativa para os tradicionais recortes historiográficos, oferecendo a possibilidade de análise simultânea de espaço-tempos diferenciados. Estas novas possibilidades, entre outras, têm multiplicado tanto os objetos de interesse dos historiadores como os seus modos de expressão. Eis aqui, mais uma vez, a instigante tensão entre o antigo (o moderno artístico que já se transformou em tradição) e o novo (a historiografia que nas últimas

décadas começa a explorar novas formas de expressão e se abrir a escolhas historiográficas inusitadas). A historiografia da arte, mais uma vez, mas de modo inverso, acha-se suspensa entre os descolamentos produzidos pelos dois termos que a fundamentam (a arte e a historiografia).

Tanto as propostas da “visualidade pura”, inovadoras para a época, quanto a multiplicação de perspectivas no trabalho historiográfico sobre a Imagem – bem expressa na produção de Didi-Huberman como historiador da arte, historiador da imagem, e historiador através da imagem – parecem-nos representar bem esses momentos de criatividade particularmente intensos que se fazem necessários quando o campo de estudo e repertório vigente de modos de análise acham-se descolados, um apresentando uma carga de inovação considerável em comparação com o outro (a Arte Moderna em contraposição à historiografia tradicional no início do milênio anterior; e a diversificação da historiografia de nossos dias em confronto com a consolidação das alternativas modernas e pós-modernas da arte em uma tradição que já começa a se repetir, clamando novos caminhos ainda não descobertos). Estes momentos de mistura entre o antigo e o novo, produzidos por choques entre o campo de análise e os modos de análise, são particularmente interessantes para as reflexões que se direcionam para a história da historiografia, e o comparativismo histórico pode trazer uma nuance interessante a este tipo de estudos.

Ainda sobre o confronto entre a produção crítica de Didi-Huberman e a linha de análises proposta por Riegl e Wölfflin, é interessante observar que, enquanto estes últimos mostram-se particularmente empenhados em desenvolver uma metodologia e construir um sistema unificado de análise, já em Didi-Huberman não vemos nenhuma preocupação em desenvolver uma metodologia propriamente dita, e sim uma grande contribuição em termos de conceitos inovadores que se adaptam à sua flexibilidade nos modos de expressão, para além da busca incessante de novas perspectivas de observação relativamente aos fenômenos relacionados à Arte e à Imagem. Aqui temos aquele já mencionado desejo de dirigir, para o passado artístico a ser analisado, a pluralidade de olhares, escalas e escolhas temáticas que é já tão típica de nosso tempo; ali, com Riegl e Wölfflin, temos o desejo de sujeitar através de uma metodologia rigorosa um campo de estudos que já começa a transbordar de novas possibilidades, e

que provoca o tradicional racionalismo tão presente na historiografia do início do século.

Outrossim, a posição de Riegl e Wöfflin às portas do contexto modernista, e a posição de Didi-Huberman no coração do debate sobre a Pós-Modernidade – questão complexa que mereceria um estudo à parte – refletem-se cada qual a seu modo nestes dois padrões de historiografia. Vale lembrar, entre inúmeros aspectos, que a uma produção artística que começa a assistir nos anos 1960 ao rompimento dos limites fixos entre os gêneros artísticos (a “instalação”, que une pintura, arquitetura e cenografia; a “poesia concreta”, que une poesia e visualidade, e tantas outras experiências como as esculturas sonoras, a música cênica, as pinturas que transbordam para fora da tela), corresponde também a uma historiografia na qual começam a se romper os limites fixos de especialização e a rigidez dos gêneros historiográficos tradicionais, de modo que já veremos em Didi-Huberman a alternância e imbricamento entre o historiador da arte, o historiador da imagem, o historiador através da arte e outras experiências difíceis de definir no âmbito das tradicionais categorias historiográficas.

À guisa de conclusão, a experiência da arte-historiografia comparada parece se mostrar bastante válida para uma melhor compreensão dos dois momentos examinados neste ensaio. Considerando os desenvolvimentos da História da Arte Contemporânea – do nascimento da Arte Moderna em fins do século XIX às polêmicas sobre o fim da Arte nas décadas próximas ao novo milênio – e sua inserção em um processo que apresenta como contraponto o próprio desenrolar de uma história da historiografia da Arte, é particularmente oportuno comparar dois pontos distanciados deste processo. Um esforço comparativo em torno da historiografia da arte, tomando como focos de atenção as duas pontas do grande século modernista, foi o que se buscou neste ensaio. Através das reflexões aqui desenvolvidas, procuramos iluminar reciprocamente o esquematismo do início do século e a busca da complexidade dos fenômenos culturais nas suas últimas décadas. A historiografia comparada da Arte é certamente um campo bastante promissor: modalidade que – simultaneamente situada no interior da História Comparada, da História da Arte e da Historiografia da Arte – torna-se ela mesma signo de um novo tempo: mais complexo, mais aberto às pluralidades, mais intertextual e interdisciplinar, mais audacioso na instigação de novas experimentações.

Referências Bibliográficas:

Fontes (obras historiográficas submetidas a comentários analíticos)

ARGAN, Giulio C. e FAGIOLO, 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: CosacNaify, 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.

DAMISH, Hubert. *Théorie du nuage – Pour une histoire de la peinture*. Paris: Seuil, 1972.

DAMISCH, Hubert. *Théorie du Nuage*, op.cit, e também “ Sémiologie et iconographie” in *Francastel et après*. Paris: Denoel-Gonthier, 1976.

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.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La peinture incarnée*. Paris : Minuit, 1985.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'image – Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*. Paris : Minuit, 1990.

DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha* (1991). Rio de Janeiro: Edição 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, George. *Le cube et le visage*. Paris: Minuit, 1993.

DIDI-HUBERMAN, George. *Fra Angelico*. Paris: Minuit, 1995.

DIDI-HUBERMAN, George. 1998. *Pasmés - essais sur l'apparition*. Paris: Minuit, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps – Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris : Les Editions Minuit, 2000.

DIDI-HUBERMAN, George. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit, 2002.

DIDI-HUBERMAN, George. *Images malgré tout*. Paris: Minuit, 2004.

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 Perspective 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].

Fontes iconográficas

REMBRANDT, Harmenszoon van Rijn. *Ronda Noturna*, 1642. ost. Amsterdam: Rijksmuseum.

RUBENS, Petrus Paulus. *O Rapto das filhas de Leucipo*, 1618. ost. 222 x 219 cm. Munich: Alte Pinokothek.

SANZIO, Rafael. *Escola de Atenas*, 1509. Vaticano: Palácio do Vaticano, Stanza della Segnatura.

Bibliografia (obras de apoio às análises)

BAYER, Raymond. *História da Estética*. Lisboa: Estampa, 1979.

BLOCH, Marc. “Pour une histoire comparée des sociétés européennes » in *Mélanges historiques*. Paris : 1963, tit. I, p.15-5 [original : 1928].

BRAUDEL, Fernand. "História e ciências sociais: a longa duração". In: Escritos sobre a história. SP: Perspectiva, 1978, pp. 41-77 [original: 1958].

GERALD, Sheila Gabo. “Riegl e Benjamim ...” in *Arte e Ensaíos*, ano IX – n°9. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2002. p.76-83.

GUBSER, M. *Time's visible surface: Alois Riegl and the discourse on history and temporality in fin-de-siècle Vienna*. Detroit: Wayne State University Press, 2006.

HOLLY, Michael Ann. “Wölfflin and the imagining of the baroque” In: BRYSON, Norman (ed.). *Visual culture: images and interpretation*. Hanover: University Press of New England, 1994, pp. 347-364.

HUCHET, Stéphane “Passos e caminhos de uma Teoria da Arte” in DIDI-HUBERMAN, *O que vemos, o que nos olha*. Rio de Janeiro: Edição 34, 1998.

IVERSEN, M. *Alois Riegl: art history and theory*. Cambridge: MIT Press, 1993.

LURZ, Meinhold. *Heinrich Wölfflin: Biographie einer Kunsttheorie*. Berlin: Worms am Rhein 1981.

OLIN, M. *Forms of representation in Alois Riegl's theory of art*. New York: University Park, 1992.

RÜSEN, Jörn. “A Historiografia Comparativa Intercultural” in RÜSEN, J; GINZBURG, C; WHITE, Hayden et all. *A História Escrita*. São Paulo: Contexto, 2006. p.115-137.

SHAPIRO. *A Unidade na Arte de Picasso*, São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

WIECZOREK, Daniel. « Introduction du traducteur ». In: RIEGL, Alois. *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*. Paris:, Seuil, 1984.

ZERNER, H. Alois Riegl: art, value, and historicism. *Daedalus* 105 (1976), 177-88.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.
This page will not be added after purchasing Win2PDF.