



# A ESCRITA DA HISTÓRIA DA ARTE DIANTE DOS MODERNOS

Observações a partir de Riegl, Wölfflin, Warburg e Panofsky

**Roland Recht**

ciência a-história modernidade

*A escrita moderna da história da arte se faz, muitas vezes, com a desconsideração da posição histórica de seu autor. Desse modo, tenta-se mostrar que a reflexão sobre a arte do passado não só se sujeita ao momento presente em que é escrita, mas também toma uma posição consciente ou inconsciente sobre a produção contemporânea. No intuito de defender essa tese, Recht analisa o pensamento de Riegl, Wölfflin, Warburg e Panofsky – autores que, além de ter originado a historiografia da arte moderna, possuem a capacidade extraordinária de teorizar seus próprios métodos.*

Em 1919, Walter Friedlaender assim começava um artigo sobre a escrita da história da arte dos modernos: “Ocupar-se seriamente da evolução artística contemporânea e recente parece à maioria dos nossos historiadores da arte algo estéril e ‘não-científico’”.<sup>1</sup>

Em 1985 Hans Belting fazia constatação semelhante e adicionava:

*Os manuais que iniciam os estudantes na história da arte dão frequentemente a impressão de que não há sinal de arte moderna. Nas livrarias, entretanto, não faltam obras sobre a produção contemporânea. Evidentemente, esses dois gêneros literários sobre a arte não possuem qualquer ponto em comum. E nunca o haverá, entre uma apresentação histórica da arte antiga e um esboço de expor a arte moderna, como se existissem dois tipos diferentes de “história da arte”.<sup>2</sup>*

*WRITING THE HISTORY OF ART UNDER THE MODERNISTS: COMMENTS FROM RIEGL, WÖLFFLIN, WARBURG AND PANOFSKY | The modern writing of the history of art very often neglects its author’s historical viewpoint. Therefore, this is an attempt to show that reflection on art of the past is not only affected by the present time in which it is written, but also takes a conscious or unconscious viewpoint on contemporary production. In order to defend this theory, Recht analyzes the opinions of Riegl, Wölfflin, Warburg and Panofsky – authors who not only originated the historiography of modern art, but also have the extraordinary capacity to theorize about their own methods. | Science, a-history, modernity.*

Albrecht Dürer, *Melancolia I*, 1514, gravura, 24 x 18,5cm

Que a situação não tenha mudado quase nada em profundidade entre 1919 e 1985 é ao mesmo tempo extraordinário e natural. Extraordinário porque, afinal de contas, a história da arte, enquanto disciplina, se não renovou profundamente seus métodos, fez progressos consideráveis em suas últimas três gerações. Nossa preocupação com um exame minucioso, "arqueológico", das obras não cessou de se desenvolver simultaneamente a uma atenção cada vez mais exigente diante das fontes escritas. O século 20 entrou no campo de preocupação da disciplina, do mesmo modo que os séculos precedentes: nos melhores trabalhos que lhe pertencem, observam-se as iguais exigências.

Simultaneamente, constatamos que o horizonte apreendido pelo olhar do historiador da arte deveria ser por definição externo a qualquer atualidade. Em geral, quer estude a arte do século 16 ou a do século 20, o historiador da arte procede sua abordagem e escreve como se ele próprio estivesse inteiramente imerso nesse século 16 ou 20. Ou, melhor, como se sua posição histórica singular não entrasse em conta. Ora, se ele escreve hoje, 31 de janeiro de 1994, já insere na constituição de seu objeto de estudo uma série de pressupostos que se encontram implicitamente formulados a partir dessa posição que ele ocupa e não em uma ficção qualificada do século 16 ou 20. Além disso, o desenvolvimento das vanguardas contribuiu para acentuar o abismo entre um discurso sobre a arte enquanto história e um discurso polêmico tendendo a negar a história, que é em geral um feito dos artistas representativos dessas vanguardas.

A tese que eu gostaria de avançar aqui e ilustrar a partir de alguns exemplos é a seguinte: o historiador da arte que desenvolve uma reflexão a partir da arte do passado é não só inteiramente

tributário do momento histórico em que se situa, mas ainda, nesse trabalho sobre o passado, toma posição diante da arte que lhe é contemporânea, às vezes consciente e voluntariamente, o mais das vezes inconscientemente. Existe em todo discurso sobre a arte do passado um discurso subterrâneo sobre a arte do presente, pois a atenção sobre a atividade artística é um movimento ininterrupto.

Os exemplos que retive são os de quatro historiadores da arte que podemos considerar entre os mais importantes à origem da disciplina e que contribuíram de modo decisivo para elevar a obra de arte à posição de objeto da ciência. Em todo caso manifestaram essa intenção. A extraordinária capacidade de teorizar suas próprias abordagens e de jamais perder de vista o fato de que a história da arte é uma disciplina histórica confere a seus trabalhos excepcional dimensão historiográfica e especulativa.

Refiro-me a Alois Riegl, que podemos considerar o verdadeiro fundador da chamada Escola de Viena; a Heinrich Wölfflin, sem dúvida de todos os historiadores da arte do século 20 o mais lido, também em outras disciplinas; a Aby Warburg, que é, ao contrário, a figura mais discreta, apesar de ser considerado o criador da iconologia da qual Erwin Panofsky faria aplicação mais sistemática e mais brilhante.

Esses quatro historiadores da arte são muito desigualmente conhecidos na França: enquanto os *Principes fondamentaux* de Wölfflin foram traduzidos desde 1952, os livros e artigos de Panofsky só começaram a ser traduzidos em 1967, e o primeiro livro de Riegl publicado na França precisou esperar até 1978. Quanto a Aby Warburg, são conhecidos apenas alguns artigos, que apareceram em 1990.<sup>3</sup>

Essas quatro personalidades possuem afinidades entre elas, particularmente se procuramos julgá-las

em função de suas respectivas posições históricas e, em seguida, do modo pelo qual elas tomaram partido no debate sobre a arte contemporânea.

Podemos então reagrupá-las duas a duas: elas ocupam dois campos opostos, mas segundo esquema um tanto inesperado. Devido a uma preocupação comum, que é o *conteúdo* das imagens, esperamos encontrar unida em todas as outras frentes a dupla Warburg/Panofsky. Se consideramos por outro lado que Wölfflin e Riegl estão acima de tudo preocupados com o estilo, quer dizer, com a forma, somos naturalmente inclinados a associá-los. Mas o aparente paradoxo é que suas posições respectivas diante da modernidade escapam a essas classificações: nesse terreno, eles revelam no final das contas afinidades outras que, por sua vez, nos informam sobre muitos aspectos de suas posições teóricas diante da história da arte. Vemos, portanto, que, com relação a esses quatro historiadores da arte que praticamente nunca falaram a respeito de arte contemporânea, podemos proceder a reagrupamentos que aproximam Wölfflin de Panofsky e Riegl de Warburg.

Podemos considerar genericamente que Heinrich Wölfflin se coloca entre os historiadores da arte consagrados exclusivamente ao estudo da arte antiga. Ele deixou de lado a Idade Média e o século 19, ou quase. Procurou definir as características formais do estilo clássico e do estilo barroco, e isso desde seu primeiro livro dedicado à arquitetura. Mas em 1893 aparece a obra de um escultor classicizante, Adolf Hildebrand, intitulada *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (O problema da forma nas artes figurativas).<sup>4</sup> Wölfflin publicará muito rapidamente um relato elogioso desse livro, cuja importância ele reconhecerá ao longo de toda sua vida.<sup>5</sup> Na verdade, Hildebrand adota fundamentalmente as ideias de Konrad Fiedler sobre a “visibilidade pura”.<sup>6</sup>

Wölfflin, a partir do livro de Hildebrand, escreve: “Esse problema da forma para as artes figurativas não é mais do que o de conferir aos objetos a estrutura formal que melhor corresponde à organização de nossa visão e de nossa representação”.<sup>7</sup>

Ainda em 1931, Wölfflin falava em Hildebrand como um artista que se tornara “grande ao contato com a Itália” e que admirava na arte do Renascimento e da Antiguidade clássica “o grau de clareza”, “a positividade plástica conferida às formas”, “não uma espécie de fantasia, mas sua nitidez”.<sup>8</sup> Em 1931, Wölfflin faz um elogio ao monumento aos Wittelsbach, que admira incansavelmente, erigido por Hildebrand em Munique, comprazendo-se em citá-lo (carta de 1917):

*Eu admiro muito Rodin como escultor singular, escreve Hildebrand, mesmo não o considerando artista no verdadeiro sentido do termo. Se a questão é criar uma realidade, ele é incapaz disso; mas desde que a questão é apreender o corpo de um modo orgânico e cheio de vida, não há como ele; um especialista poderoso...<sup>9</sup>*

Pois o ideal estético de Hildebrand e de Wölfflin é a forma plástica clássica, que culmina na realização da totalidade. O classicismo é a arte da forma plástica controlada. Por “plástica”, Wölfflin entende “o interesse pelas coisas segundo suas formas inteligíveis e mensuráveis e a convicção de que, de certa maneira, a essência das coisas pode ser totalmente conduzida à expressão”.<sup>10</sup>

Do mesmo modo, segundo Hildebrand, “nós fazemos uma representação de um objeto a partir de nossas experiências, e o problema da arte é retraduzir essa representação”.<sup>11</sup>

Segundo o testemunho de Wölfflin, o encontro com Hildebrand foi seu único contato estreito com a arte contemporânea. Ainda em 1932, ele pôde



Gravura russa, impressa no almanaque *Der Blaue Reiter* (1912), organizado por Kandinsky e Franz Marc

dizer que as visitas feitas com seu amigo arquiteto La Roche ao ateliê florentino de Hildebrand foram experiências únicas: “Foi lá que tomei consciência de que o processo criador do artista era alguma coisa diferente do que os historiadores tratam comumente como arte”.<sup>12</sup>

Se o interesse por Hildebrand reside principalmente no encontro que Wölfflin fez dele com o plano da teoria da arte, o que o atraiu para Hans von Marées é mais complexo. Em 1902, Wölfflin anota em *Autobiographie*: “(Von Marées) procura o contato relacional com a natureza. Isso se chama ‘estilo’”.<sup>13</sup>

Em meio aos artistas e historiadores frequentados por ele quando jovem, Wölfflin, no entanto, não conheceu o pintor, morto em 1887 em Roma. Foram os livros que Konrad Fiedler consagrou a Von Marées em 1889 que atraíram definitivamente a atenção de Wölfflin, que viu nele não o pintor da modernidade, mas um modelo para o historia-

dor da arte. Wölfflin inveja o olhar singular traduzido pela arte de Von Marées, que ele gostaria de testemunhar em sua própria disciplina. E anota em seu Diário: “As aulas, chegar à mesma coisa que Marées nas artes figurativas; unicamente o que vem ao encontro da visão”.<sup>14</sup>

Wölfflin estava convencido de que seu tempo lhe oferecia, e oferecia aos artistas e ao público, novas possibilidades de ver. Em seu Diário, ele evoca “as possibilidades do olhar do homem moderno (histórico)”.<sup>15</sup>

O período mais importante da recepção de Von Marées

se situa entre 1908 e 1930. Em 1908-1909, uma importante retrospectiva de sua obra percorrerá Munique, Berlim (onde Wölfflin pronuncia o discurso inaugural) e Paris. A arte de Von Marées ainda encontrou numerosos admiradores entre os seguidores do *Blaue Reiter*. É interessante especificar o que reteve a atenção de Wölfflin em relação aos principais comentadores de Von Marées, a saber Konrad Fiedler e Julius Meier-Graefe.

É certamente em Fiedler que se encontra a visão mais moderna de Von Marées:

*Marées deu um novo passo buscando uma forma que não foi determinada por nenhum conteúdo objetivo, a fim de satisfazer sua necessidade de expressão artística. Elevou-se acima da tradicional relação de favor dentro da qual se mantém o artista quanto a todas as possibilidades da sensibilidade, do pensamento e da ação humanas. Fez da arte uma*

*expressão absolutamente inequívoca da realidade visível e, fazendo isso, colocou-a lado a lado de outras grandes formas da atividade do espírito humano, como uma coisa autônoma, bastando-se a ela própria.*<sup>16</sup>

O comentário de Fiedler poderia ser transposto, sem dificuldade maior, aos começos da abstração. Para Meier-Graefe,

*encontramos sempre em Von Marées, lado a lado com o artista obstinado que constrói suas obras como templos, a lírica livre de qualquer entrave, o fabulista que sabe utilizar cada sugestão e, se quisermos caracterizar sua arte como o protesto mais veemente contra o caráter frouxamente improvisado do nosso tempo, não podemos esquecer que ele soube permanecer, até sua última obra, o mais brilhante dos improvisadores.*<sup>17</sup>

Ninguém, diz ainda Meier-Graefe, “ênfaticamente quanto Marées o abismo que separa a arte da vertigem decorativa”.<sup>18</sup>

Do mesmo modo que Meier-Graefe, Wölfflin pensa que “toda a arte de Von Marées é devida ao solo da Itália”.<sup>19</sup>

Nisso ele seria, como Dürer, um artista do norte que a convivência com a Itália ensinou a ver. Ele pensava a mesma coisa de Hildebrand. É uma razão pela qual Wölfflin se identifica, ou em todo caso procura identificar-se, com Von Marées. Como Fiedler, ele enfatiza o fato de a arte do pintor estar preocupada com problemas especificamente picturais: “Lá onde a atenção se encontra solicitada pelo objeto, nos habituamos a tomar pela essência e pelo conteúdo da pintura alguma coisa que é exterior à arte”.<sup>20</sup>

E, como Meier-Graefe constata que “esses homens não são nem belos, nem feios, (mas) sin-

gulares na sua total ausência de singularidade”,<sup>21</sup> Wölfflin bem vê que “quase todos esses homens têm apenas uma existência física”.<sup>22</sup>

Wölfflin, porém, distingue defeitos no tratamento da figura humana – “a mais pura beleza é associada a uma ridícula deformidade” –, e na matéria pictórica alguns aspectos são desagradáveis a seus olhos:

*profundas cores saturadas ao fundo que transportam todo o efeito sobre os corpos luminosos, mas esses mesmos corpos são recobertos de cores e sobrepintados de novo de uma maneira tão mórbida, que alguns empastes inteiros de cor se encontram colocados sobre certas partes que atraem a atenção de forma desagradável...*<sup>23</sup>

É exatamente por essa recusa de submeter sua arte ao ideal clássico, tanto na figura humana quanto na feitura pictórica, que Von Marées é, de certo modo, moderno: é isso que Wölfflin rejeita, embora precise reconhecer que “essas pinturas são habitadas por uma força capaz de tocar a alma, tão grande que esquecemos seus defeitos”.<sup>24</sup>

Assim como Goethe havia procurado opor o ideal clássico ao caráter “doentio” do romantismo, Wölfflin diagnostica um componente mórbido em Von Marées.

Fritz Burger, em seu importante livro sobre Cézanne e Hodler, soube mostrar a singularidade de Von Marées dentro do movimento moderno:

*A terceira dimensão em seu desdobramento mais agradável é objeto da representação [em Von Marées]. Em Cézanne e Hodler, a ideia pictural procura libertar-se dessa convenção tradicional da ordenação de nossa representação sensível, e atingir a expressão unicamente por meio das relações entre as manchas coloridas. Em Hans Von Marées, as ideias do Re-*



Hans von Marées, *Rudener*, 1873, óleo sobre tela, 136 x 167cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

*nascimento se exprimem por meio da ligação entre um ideal de beleza e uma lei natural estruturada pela unidade sensível. À paz sagrada dessa beleza estabelecida pela regra se opõe, na obra de Cézanne, a metamorfose mística de todos os fenômenos. As distinções éticas e estéticas próprias à arte de Von Marées se desfazem diante da constatação de Cézanne, segundo a qual toda modificação sensível volta em última análise a este fato fundamental e primeiro: a passagem da luz à sombra. O estado permanente do Ser é a beleza na sua conformidade a uma regra, diz Von Marées; a mudança dos fenômenos sensíveis e a eterna realização do universo, seu estado, sua essência, sua unidade para além de qualquer ideia de ordem ética ou estética, proclama Cézanne.*<sup>25</sup>

O que Wölfflin retém da arte de Von Marées é o que chamaria de sua modernidade contida.

Aos olhos de Wölfflin, não se podia certamente ir mais longe na renúncia (parcial) às regras clássicas. Mas acima de tudo, aprendendo a olhar de outro modo por meio do seu contato com a Itália e procurando estabelecer novas regras de visibilidade, Von Marées chega tão perto das preocupações de Wölfflin, que este acaba por ver nele um tipo de duplo, o que teria realizado, na criação artística, o objetivo que ele se dá enquanto historiador da arte: conferir ao olhar moderno uma nova acuidade.

No entanto, durante o ensino em Munique, Wölfflin estava em contato com o pintor secessionista Adolf Hölzel, que entre 1887 e 1905 estabelecera seu ateliê em Dachau.<sup>26</sup> Seu objetivo comum parece ter sido atingir uma forma acurada de “pura visibilidade”, o que, para o pintor, se devia fazer por meio de estruturas de imagem comparáveis às que regem a música.

Que o pintor Von Marées encarne assim um fantasma de Wölfflin me parece evidente quando lemos esta nota de seu diário em 8 de setembro de 1910: “Se eu soubesse agora pintar as flores que se encontram nesse copo diante de mim, em vez de me torturar com as categorias da evolução pictórica...”<sup>27</sup>

E um pouco adiante, a passagem já citada: “As possibilidades do olhar do homem moderno [histórico]”.<sup>28</sup>

Para Wölfflin, tudo o que infringe as regras do classicismo deve ser recusado. E, se ele se interessa pelo barroco, é ainda porque o barroco só pode ser definido em relação ao clássico.<sup>29</sup> Encontramos esse classicismo normativo em Erwin Panofsky que, diga-se de passagem, tomou, desde 1915 e em seguida a uma conferência que Wölfflin pronunciou em Berlim, posição contra os perigos do formalismo.<sup>30</sup>

Os contatos de Panofsky com a arte moderna são aparentemente mais frequentes do que no caso de Wölfflin. Lembramo-nos da animada troca de correspondência, por intermédio de uma revista, que opôs Panofsky a Barnett Newman em 1961 a propósito do célebre *Vir Heroicus sublimis* ou *sublimus*, em que Newman se revelou menos mau latinista do que se poderia esperar.<sup>31</sup> Querendo apontar um representante da modernidade, a propósito de uma regra gramatical latina relativa ao título, o eminente professor de Princeton procurava de certo modo mostrar ostensivamente, mas sem dizê-lo, que, se a pintura de Newman o deixava indiferente, o mesmo não acontecia com a língua latina.

Mas ele se exprime em outra ocasião sobre sua concepção de arte moderna, apesar de parecer falar a respeito da arte do passado. Na obra de Panofsky, gostaria de questionar sua relação com

a Antiguidade por meio do que ele diz sobre a recepção do antigo e a representação do espaço.

Seu grande artigo sobre a perspectiva,<sup>32</sup> que aparece em 1927, foi redigido em 1924-1925, quase simultâneo ao artigo “Sur la relation entre histoire et théorie de l’art” (1925) e a seus livros sobre teoria da arte, intitulados *Idea* (1924) e *La sculpture allemande du XIe au XVIIIe siècle* (1924).<sup>33</sup> Apesar dos temas, todos esses trabalhos têm elementos em comum.

O texto sobre a perspectiva e os dois livros abordam a questão da Antiguidade e de suas relações com as épocas ulteriores. Em *Idea*, Panofsky segue o deslocamento histórico e semântico do termo “ideia” desde a Antiguidade até o neoclassicismo. A relação objeto/sujeito, tal como Natureza e Artista podem cultivá-la, permite a Panofsky localizar duas rupturas “epistemológicas” substanciais que abalaram o pressuposto da “coisa em si”,<sup>34</sup> uma delas sendo aquela, efetuada por Riegl, sobre a teoria da arte. Assim como a intuição artística “tem somente objetos que antes de tudo foram constituídos por ela”, a história da arte deve colocar em perspectiva os objetos dos quais ela pretende tratar:

*Devemos, desde já considerar, como no âmbito de uma “antinomia dialética”, a oposição entre “idealismo” e “naturalismo” tal como dominou toda a filosofia da arte até o final do século 19 e tal como permanece sob diversos disfarces (expressionismo e impressionismo, abstração e inspiração) ainda em pleno século 20. Mas poderemos também compreender, a partir daí, o fato de que essa oposição tenha suscitado uma tão longa agitação em meio às teorias da arte e que tenha forçado a busca de soluções sempre novas e mais ou menos contraditórias. A abordagem histórica não deverá*



*tampouco considerar, por desprovido de valor, o projeto que consiste em reconhecer as soluções em toda a sua diversidade e a compreendê-las pela referência a seus pressupostos históricos, já que a filosofia reconheceu que o problema que está no fundamento dessas soluções é um problema que, por sua própria natureza, recusa qualquer solução.*<sup>35</sup>

Ora, no artigo “Sur la relation entre histoire et théorie de l’art”, Panofsky pretende estabelecer uma grade de “conceitos fundamentais” por meio dos quais o historiador de arte deve não interpretar de uma maneira rígida as obras de arte – essa rigidez era sem dúvida sensível, a seus olhos, no método de Wölfflin –, mas fixar os polos entre os quais seus objetos se situam. Não é de respostas e certezas que a obra de arte precisa, mas de questões corretas.

A perspectiva é certamente, na concepção de história da arte que Panofsky desenvolve nos anos 20, uma dessas questões corretas. Do mesmo modo que em seu livro sobre a escultura alemã, a perspectiva coloca o problema da apropriação, ou da rejeição, de um modelo de representação em um determinado momento da história. A passagem do românico ao gótico e o papel que têm as influências antigas nessa mutação constituem um dos temas que Panofsky aborda aqui. Do mesmo modo, a perspectiva linear elaborada pelos artistas florentinos no início do Quatrocentos testemunha uma capacidade radicalmente nova de ver e fazer ver o que a Idade Média fora obrigada a recusar. A perspectiva geométrica se torna o instrumento que permite, tanto para a visão – a imagem retiniana – quanto para o conhecimento, conceber o mundo sob nova luz. Essencialmente, a Antiguidade vai pouco a pouco aparecer, à boa distância óptica, como um mundo longínquo e terminado, o que a torna então intelectualmente

acessível. A Idade Média, ao contrário, via acima de tudo uma perfeita continuidade entre ela própria e a Antiguidade, o que a privava de qualquer capacidade de apreendê-la teoricamente:

*[o princípio de disjunção] pareceria exprimir uma tendência fundamental ou idiossincracia do espírito medieval que encontramos novamente em várias ocasiões: uma impulsão irresistível a “compartimentalizar” as experiências psicológicas e atividades culturais que eram destinadas a se unir e se fundir no Renascimento; e, reciprocamente, uma incapacidade fundamental de fazer o que chamaríamos de distinções “históricas”.*<sup>36</sup>

A analogia entre o olho físico e o olho do conhecimento é expressa por Panofsky um pouco mais adiante:

*No Renascimento italiano, o passado clássico começou a ser visto a partir de uma distância fixa, inteiramente comparável à “distância entre o olho e o objeto” que intervém numa das invenções mais características desse mesmo Renascimento, a perspectiva centrada num ponto de fuga.*<sup>37</sup>

Panofsky observa que a Idade Média não conseguiu adequar uma forma clássica a um conteúdo clássico. Esse acontecimento decisivo será uma realização do Renascimento e determinará definitivamente nossos modos de ver e de pensar.

É surpreendente constatar que o problema do ponto de vista e da distância óptica, que preocupa Panofsky de maneira metafórica, por assim dizer, desde o artigo sobre a perspectiva, se encontra enriquecido pelo importante empréstimo que ele faz a Heidegger, leitor de Kant. Em *Kant et le problème de la métaphysique*, Heidegger enfatiza o papel ativo que o leitor de Kant deve ter, forçando por um ato de violência deliberado o pensamento do leitor, para que se seu comentário

não se reduza a simples tautologia.<sup>38</sup> Essa violência exercida sobre o pensamento aparece diante de Panofsky como um modelo para tirar a obra de arte de seu mutismo.

Tudo isso revela claramente o ambicioso propósito de Panofsky: a posição do historiador da arte, assim como sua atividade violenta, significa que ele não pode ser um testemunho ativo do passado e permanecer passivo diante da arte contemporânea. A penúltima nota do abundante aparelho crítico que acompanha seu artigo sobre a perspectiva se refere a um texto que El Lissitzky acabara de publicar em Potsdam no almanaque da Kippenhauer editado por Carl Einstein e Paul Westheim.<sup>39</sup> Nesse artigo, El Lissitzky, proclamando a prioridade da fotografia e do cinema, estuda o papel mutante da perspectiva na arte. Mais precisamente, ele mostra que o movimento dos corpos reais gera corpos imaginários que, por sua vez, revelam um novo espaço. Mas sobre a questão do cinema, Panofsky não fala em sua nota: ele assinala que a arte contemporânea (o futurismo) contribuiu para fazer explodir o espaço tradicional e que El Lissitzky “acredita poder propor (...) a conquista de um espaço imaginário substituindo de algum modo, na forma pretensamente não euclidiana, o espaço herdado do Renascimento”.<sup>40</sup>

Para Panofsky, a perspectiva seria uma forma simbólica que pode ser ligada, assim, a um tipo de superestrutura. Nem o cubismo nem o futurismo sob todas as suas formas, nem mesmo Cézanne ou Degas, e muito menos a abstração de um Kandinsky forneceram a Panofsky em 1923 a menor veleidade de verificar ou desmentir a solidez de seu sistema de interpretação. A visão autoritária de um espaço clássico é a seus olhos um modelo sempre atual, a ponto de o artigo de El Lissitzky se encontrar reduzido à posição de uma nota surdamente polêmica. O julgamento que faz da Ida

de Média,<sup>41</sup> incapaz segundo ele de se apropriar da forma clássica, pode *a posteriori* apenas nos incitar a ver em Panofsky um vigilante defensor do classicismo, do mesmo modo que Wölfflin. O conteúdo alegórico ou simbólico de uma obra de arte caminha lado a lado com um senso da forma e uma estrutura da representação (a perspectiva geométrica), pelos quais espectadores e atores da cena são colocados em relação.

No fundo, é por meio de seu interesse comum por Dürer que poderíamos avaliar o lugar que ocupa para Wölfflin, assim como para Panofsky, a arte clássica.<sup>42</sup> Certamente, para Wölfflin, Dürer é acima de tudo o modelo do pintor alemão descobrindo a Itália, enquanto Panofsky estava sobretudo fascinado, assim como Warburg, pelo Dürer descobrindo a Antiguidade. Mas, tanto para um como para outro, é o processo de apropriação da arte clássica que é tornado sensível por meio da obra de Dürer. Este último encarna a figura exemplar do olhar alemão, rendido de algum modo à luz pela Itália do Renascimento. Esse modelo mimético, Wölfflin e Panofsky vão conservá-lo no mais profundo deles próprios, despojado da parte mais moderna de Dürer que é manifesta, por exemplo, em seu interesse pela natureza.

Eu não poderia deixar passar em silêncio as tão belas páginas que Panofsky consagrou ao cinema, entre 1936 e 1947, e que constituem na verdade sua abordagem mais fina, mais sensível da arte moderna.<sup>43</sup> Cinéfilo desde jovem, Panofsky testemunha excepcional familiaridade com o cinema, que não se pode, ao que parece, atribuir a nenhum de seus colegas. Diferentemente de seu artigo Os antecedentes ideológicos da grelha Rolls Royce, cujo título não demonstra em nada o verdadeiro conteúdo, sendo um tipo de *witz* (anedota), as conferências proferidas sobre o cinema e publicadas em seguida contêm profun-

das reflexões sobre a passagem de uma técnica a uma arte.

Repetidas vezes, Panofsky esboça comparações com outras épocas da história da arte: a obra gravada de Albrecht Dürer é solicitada, mas é sobretudo o “esforço coletivo” do qual se beneficia a produção de um filme que seria análogo ao que deu forma às catedrais góticas. Tais comparações, que não são verdadeiramente pertinentes, deviam sobretudo impressionar a atenção do público que assistia a suas conferências ou de seus leitores. Diferentemente de outras artes, o cinema constrói arte a partir de objetos e de seres concretos: “É o cinema, e somente o cinema, que faz jus à interpretação materialista do universo que, concordemos ou não, impregna a civilização contemporânea.<sup>44</sup> Ele é então a única expressão da arte de nosso tempo, conforme a expectativa do homem moderno: “na vida moderna, o cinema, é o que a maioria das outras formas de arte deixaram de ser: não um ornamento, mas uma necessidade”.<sup>45</sup>

Panofsky se interessa menos pela “era da reprodutibilidade técnica” do que pela gênese do estilo, que é uma preocupação central de toda a sua obra, como atestam vários estudos. Tudo o que concorre para a fabricação de um filme é o equivalente a uma matéria, mas essa matéria é o próprio homem, o próprio espaço, o próprio tempo:

*é com coisas e pessoas reais, e não com uma matéria neutra, que o cinema molda uma composição cujo estilo e, eventualmente, o aspecto fantástico ou eminentemente simbólico, vêm menos da interpretação do mundo que a germinou dentro do espírito do artista e mais de sua manipulação de objetos físicos e do material de gravação. (...) O problema é manipular e filmar uma realidade não estilizada e obter um resultado que tenha estilo. Proposição não menos legítima e ambiciosa*

*do que todas as proposições das formas de arte mais antigas.*<sup>46</sup>

O cinema é “dinamização do espaço” e “especialização do tempo”,<sup>47</sup> e a fixidez física do espectador, comparável à que pede a contemplação de um quadro, é na realidade o inverso da “experiência estética” que lhe é proposta. Pois o espectador é introduzido na narração cinematográfica pelos movimentos da câmera e da montagem: da psicologia dos personagens, dos espaços, dos tempos – antecipação ou *flash back*. O movimento – *motion pictures* – se torna aos olhos de Panofsky um dado essencial que distingue o cinema da concepção renascentista do espaço.

Com Riegl e Warburg, abordamos a outra vertente do problema que suscitamos desde o início. Riegl, nascido em Viena em 1858, por assim dizer nunca exprimiu um ponto de vista sobre os artistas de seu tempo, diferentemente de seu colega vienense Franz Wickhoff ou de Warburg. No entanto, todo o seu pensamento toma importância ainda maior pelo fato de ser contemporâneo ao extraordinário desenvolvimento que tiveram em Viena, em torno de 1900, a arquitetura e as artes aplicadas. Em razão de suas funções de assessor no Museu de Artes aplicadas sucedendo Wickhoff, com quem compartilha o interesse pelos períodos ditos decadentes, as duas publicações de 1893 e de 1901 – *Questions de style* e *Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Oesterreich-Ungarn* (A indústria da arte da época romana tardia a partir das descobertas na Áustria-Hungria)<sup>48</sup> – misturam um importante *corpus* de obras cujo conhecimento Riegl adquiriu em parte em seu museu.

Pode-se dizer que, desde Winckelmann, Wickhoff e Riegl são os primeiros historiadores da arte a questionar de modo metódico a primazia do



Cézanne, *Pirâmide de crânios*, 1898-1900, óleo sobre tela, 39 x 46,5cm Coleção particular

modelo clássico. Franz Wickhoff publica em 1895 uma introdução a *Die Wiener Genesis* (Gênese de Viena), manuscrito decorado com iluminuras da época romana tardia, para cuja reabilitação ele contribui de algum modo.<sup>49</sup> Ele considera, de fato, que essas miniaturas pertencem a uma fase “impressionista” da evolução da arte romana. Wickhoff caracterizou de forma muito livre a natureza da influência que exerceu sobre ele a arte de seu tempo. Sua visão da história era marcada pelos valores tradicionais até que:

*as obras inglesas e francesas trouxeram a revelação de que esses valores não existem e não passam de invenções falaciosas de eruditos; para mim foi então um grande prazer viver numa época que criou coisas tão grandiosas e que nos permitiu ver e encontrar no passado mil vezes mais coisas que os especialistas de tratados dos séculos 18 e 19 não podiam sonhar.*<sup>50</sup>

Wickhoff tomará igualmente partido na viva polêmica que acolherá a célebre alegoria da filosofia, com a qual Klimt havia decorado a universidade de Viena. Em 1900, pronuncia com efeito uma conferência sob o título “O que é o feio?”, em que opõe o gosto dominante da burguesia por um ideal de beleza encarnado pelas obras do passado ao gosto dos defensores da arte moderna.<sup>51</sup> Ver aí a feiúra, proclama Wickhoff, é recusar a verdade moderna.<sup>52</sup>

Riegl está bem longe do militan- tismo ativo de seu colega mais velho. No entanto, seu interesse

pelo ornamento se fundamenta numa concepção geral da história da arte que ultrapassa em muito, por sua exigência teórica, as ideias de Wickhoff. Com os *Stilfragen* (1893), Riegl quer arrancar a história da arte da história geral da cultura, mas também quer colocá-la ao abrigo de uma história de gênios individuais. O ornamento, seguido em sua genealogia sinuosa e isolado de qualquer “assinatura”, de qualquer referência à criação individual, lhe oferecia o melhor objeto de estudo, o mais neutro, o menos carregado de significados exteriores à arte. Uma história do ornamento oriundo da Antiguidade devia permitir a Riegl praticar a história das formas não para fins puramente formalistas, mas como uma história autônoma da arte. Quando procura caracterizar sua própria tentativa, ele a descreve como o terceiro momento de uma história especializada: “A tendência a uma história especializada, visível nos últimos anos, dá lugar à tendência a uma história universal.”

Partindo de uma análise exemplar do mínimo detalhe que permite caracterizar, por exemplo, um motivo de acanto, Riegl quer reunir essas observações arqueológicas no seio de uma história geral das formas. Mas esse estudo não é fechado nele mesmo. Diante do que poderia rapidamente cair em um formalismo especulativo vazio de qualquer significado, Riegl consegue evitar a armadilha de uma explicação mecanicista introduzindo a noção do *Kunstwollen*.<sup>53</sup> Sua teoria do *Kunstwollen* (quer dizer “vontade artística”) lhe permite relacionar longas sequências temporais de formas a uma realidade social. Cada nova forma é suscitada no quadro de uma corrente mais geral, à qual se deve atribuir a causa do *Kunstwollen*. Talvez o arquiteto Adolf Loos, concidadão de Riegl, tenha formulado num artigo consagrado à cultura degenerada esse conceito de *Kunstwollen* substituindo-o pelo de “estilo”. A propósito dos objetos utilitários que o cercam, ele se pergunta:

*Esses objetos são belos? Eu não me faço essa pergunta. Eles são no espírito do nosso tempo e por consequência corretos. Eles não poderiam ter lugar em nenhum outro tempo e nem conviriam a outros povos. Por consequência, eles são no estilo do nosso tempo.*<sup>54</sup>

Que esse conceito tenha suscitado tanto um julgamento neokantiano – quando considera cada obra singular solidária a um conjunto de fatos culturais – quanto um julgamento hegeliano, para não dizer bergsoniano – ele designaria uma pulsão criadora –, não é nada extraordinário e está na ordem das coisas; porque de fato os dois aspectos co-habitam um conceito único,<sup>55</sup> que é preciso talvez, em vez de procurar definir de uma vez por todas, rastrear segundo as realidades diferentes que ele designa no pensamento particularmente móvel de Riegl e que se mostra tanto neokantiano quanto hegeliano.

De qualquer modo, o *Kunstwollen* permite a Riegl renunciar definitivamente a um classicismo normativo, o mesmo que reúne sob sua bandeira Wölfflin e Panofsky. Se a investigação estilística deve permitir-nos remontar às causas culturais gerais que estão na origem das obras de arte, toda obra oferece ao olhar a rugosidade necessária a essa apreensão, independente de sua qualidade. Riegl põe fim não somente à estética clássica elaborada pelas academias, mas simplesmente à estética, para substituí-la por uma ciência da arte. No entanto, o afastamento das referências com as quais a historiografia da arte havia – desde Vasari até Schnaase, passando por Winckelmann – balizado o campo estético, vai contribuir para a dissolução das categorias estéticas tradicionais. De agora em diante poderemos nos interessar pelo que não é belo. Enquanto Wölfflin podia rejeitar em Von Marées o que chamava de “deformidades”, Riegl quer reter da obra de arte apenas sua realidade fenomenológica, deixando de lado o julgamento de valor. Não podemos, porém, atestar completamente, na leitura de Riegl, que o *Kunstwollen* não esconde, apesar de tudo, atrás dessa fenomenologia, uma teleologia.

Renunciar aos julgamentos de valor e revalorizar as artes do ornamento, tal é o importante progresso que Riegl faz acontecer na disciplina. Além disso, ele deve cada vez mais firmemente afastar referências exteriores à obra, sob pretexto de explicá-la. Convém salientar a convergência entre o pensamento de uma arte sem conteúdo (literário), formulada por Riegl, e o movimento que se configura a partir do impressionismo até a abstração, passando por Cézanne. Em uma série de notas sobre a história da arte medieval, ele lembra que, desde o início do século 19, considera-se que o mundo não é conforme às informações que nos transmitem nossos sentidos. Que consequências

vai tirar disso o pintor?, pergunta Riegl:

*Ele dirá: se nós não somos capazes de apreender a essência das coisas que nos cercam, se as coisas são essencialmente diferentes do que percebem nossos olhos, então não há mais nenhuma razão de se preocupar em apreender as coisas na sua corporalidade – que não passa de uma aparência –, é preciso então pintá-las unicamente segundo sua aparência colorida. É a fase mais moderna da pintura...<sup>56</sup>*



Domenico Ghirlandaio, Nascimento de São João Batista, 1486-1490  
Afresco. Basilica de Santa Maria Novella, Florença

Em importante texto do final da sua vida, "A *Stimmung* como conteúdo da arte moderna" (1899), Riegl quer mostrar que artistas como Liebermann ou Storm Van s'Gravesande exprimem da melhor forma o caráter dessa *Stimmung*:

*[eles] exteriorizam um recorte de seu entorno com todas as contingências opticamente perceptíveis segundo seus contornos e seu movimento, sua luz e seu colorido. Essas contingências são do mesmo modo necessidades para o pintor, pois é nelas justamente que ele consegue expressar a ação da lei causal que permeia e liga entre si os objetos da natureza.<sup>57</sup>*

O modo como uma época vai buscar na outra, continua Riegl, responde a necessidades profundas:

*E assim começou o ciclo repetitivo dos estilos passados tornados históricos desde a Antiguidade alexandrina não por eles próprios ou por um embaraço qualquer, mas sobretudo com a intenção de se apropriar, dentro do estoque subsistente de obras dos séculos passados, de tudo o que parecia responder a uma necessidade de *Stimmung* sentida com mais ou menos clareza. Tal é o ponto de vista que deverá*

*nos guiar para escrever a história do século passado.<sup>58</sup>*

E mais adiante:

*Stimmung<sup>59</sup> e recolhimento são muito próximos um do outro, pois o recolhimento é no fim das contas nada mais do que uma *Stimmung* de natureza religiosa, a *Stimmung* que se viu como o objetivo artístico mais elevado nos períodos que são ao mesmo tempo animados por um profundo sentimento religioso. (...) [Pois] ninguém pode duvidar de que vivemos numa época profundamente animada no plano espiritual. Como sempre, a arte contribui para essa aspiração da alma, para essa liberação de que ela precisa absolutamente se não quiser negar a vontade de viver.<sup>60</sup>*

Gostaria de salientar aqui a concordância entre esse texto e o início do livro *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, que Kandinsky consagrará ao tema em 1910:

*A similitude entre as tendências morais e espirituais de toda uma época, a procura de obje-*

*tivos já buscados em sua essência e depois esquecidos, a semelhança da atmosfera interior podem logicamente conduzir ao emprego de formas que, no passado, serviram com sucesso às mesmas tendências. Assim nascem, pelo menos em parte, nossa simpatia, nossa compreensão dos primitivos, a afinidade espiritual que descobrimos com eles.*<sup>61</sup>

E um pouco mais adiante:

*[O que procura o espectador de hoje] na obra de arte é ou uma simples imitação da natureza que pode servir a fins práticos, ou uma imitação da natureza equivalendo a uma certa interpretação (a pintura impressionista), ou, enfim, estados de alma disfarçados sob formas naturais, o que chamamos de *Stimmung*. Todas essas formas, sob a condição de que sejam verdadeiras formas de arte, atingem seu objetivo e constituem (mesmo no primeiro caso) um alimento para o espírito, principalmente no terceiro caso, em que o espectador encontra nessas formas um eco de sua alma...*<sup>62</sup>

Numa passagem do texto, assim como em seu admirável livro *Le culte moderne des monuments* (1903), e ainda em *Das holländische Gruppenporträt* (O retrato de grupo holandês) (1902),<sup>63</sup> Riegl insiste na função social da arte, sua função “religiosa”, por assim dizer, se devolvemos à palavra religião seu significado original – o que religa –, e nisso é herdeiro da filosofia da arte dos românticos alemães. O que Riegl quer mostrar é em que medida a arte pode ser não objeto, mas sujeito.

O pensamento de Warburg se afasta em mais de um ponto (principal) do de Riegl, nem que seja apenas pelo papel que eles conferem ao estilo. O ornamento não interessa a Warburg, porque não possui nenhuma função expressiva. É justamente o que fazia dele, aos olhos de Riegl, um tipo de

“grau zero” da arte, em que o *Kunstwollen* se manifestava por assim dizer fora de qualquer acentuação da subjetividade criadora.

Para Warburg, a obra de arte é o campo de expressão, mas também de experimentação, de ansiedades individuais, de tensões.<sup>64</sup> É ainda a partir do problema do antigo que Warburg, como fizera Riegl e fará Panofsky, formula sua concepção de realidade. Em sua dissertação doutoral sobre Boticelli (1893)<sup>65</sup> ele não se interessa pelo estilo, mas pela imagem que os clientes florentinos de Boticelli haviam formado diante da leitura de Ovídio. Fazendo isso, Warburg toma direção radicalmente oposta à da historiografia winckelmanniana. Conduzindo nos arquivos e junto às obras uma pesquisa sobre os florentinos do Quatrocentos, ele descobre uma Antiguidade não calma e equilibrada, mas animada por movimentos apaixonados, “superlativos” – drapeados e cabeleiras flutuantes. Ele toma emprestado a Fiedler a ideia de que as artes figurativas são meios de dominar a realidade.

Nos afrescos de Domenico Ghirlandaio em Santa Maria Novella, que Taine em sua *Voyage en Italie* já havia caracterizado como a evocação de uma sociedade “semifeudal e semimoderna”, Warburg identifica sintomas de uma situação de conflito. Em *Nascimento de João Batista*, em meio às matronas vestidas à moda florentina, vê-se uma jovem vestindo ampla túnica feita de tecido leve e levada por vento violento. Taine lhe atribuíra “a força de uma ninfa antiga”. A figura subjuga o jovem Warburg, que lhe dá uma interpretação fortemente erotizada:

*Essa maneira vivaz e leve, mas tão animada, de andar; irresistível e enérgico, o passo longo, enquanto todas as outras figuras têm alguma coisa de inacessível, o que significa tudo isso? Basta, eu perdi meu coração e, durante os dias cheios de devaneios que se seguiram, eu a vi*

*constantemente. E assim pude descobrir, numa grande parte do que eu amava na arte alguma coisa da minha ninfa atual. Meu estado oscilava entre o sonho mau e o conto para crianças...*<sup>66</sup>

Essa atração do erudito pela jovem serva de andar alado não é uma experiência em todos os pontos análoga à que nos descreve o romancista Jensen em *Gradiva*, que significa literalmente “aquela que avança”? O herói, Norbert Harold, assistente de arqueologia clássica, se apaixona por um relevo antigo representando uma “jovem mulher andando” num movimento que exprime ao mesmo tempo “uma recusa de si mesma, o que lhe dava, combinando um tipo de voo suspenso a um andar firme, esse charme particular”.<sup>67</sup>

A maneira pela qual Warburg atualiza a figura da ninfa é absolutamente comparável à operação à qual o arqueólogo Jensen submete *Gradiva*. Na interpretação que Freud dá a *Gradiva*, nos movemos num psicologismo do qual Warburg não está muito distante. Fixar-se num motivo antigo – a figura da jovem em movimento – significa que o arqueólogo Jensen, do mesmo modo que a sociedade florentina do Quatrocentos, deixa aflorar as aspirações do psiquismo, do qual a figura feminina permite a expressão. Para Freud, trata-se de rejeição; para Warburg, de tensões reprimidas:

*Quem é ela, de onde ela vem, já teria eu a encontrado anteriormente, quer dizer há um milênio e meio, seria ela da nobreza grega antiga, e sua bisavó teria laços de parentesco na Ásia menor, no Egito ou na Mesopotâmia...?<sup>68</sup> Quem é então essa Ninfa? Segundo sua natureza carnal, ela poderia ser uma escrava tártara libertada... segundo sua natureza profunda, ela é um espírito elementar, uma deusa pagã no exílio...*<sup>69</sup>

Por seu intermédio, os florentinos exprimem paixões elementares, diz Warburg. Nas pinturas de

Ghirlandaio, ela forma um tipo de contraponto atormentado ao bem-estar dos personagens. Warburg vê na figura da Ninfa ou da Ménade uma fórmula patética (*Pathosformel*<sup>70</sup>), uma forma superlativa da linguagem dos gestos, que traduz a necessidade dos florentinos de resolver, por meio da imagem, conflitos psíquicos.

Somos tentados a ilustrar essa realização pela forma artística dos conflitos e tensões psíquicas via *Les Demoiselles d'Avignon* (As senhoritas de Avignon), de Picasso, na qual duas das figuras equivalem igualmente à irrupção de personagens resultantes de outro registro expressivo, perturbando assim a homogeneidade da obra: lembremo-nos de que o pintor havia designado o quadro como sua “primeira tela de exorcismo”.<sup>71</sup>

Atento à arte do seu tempo, diferentemente de Riegl, Warburg deve ter estado em medida de verificar que as tensões foram ali deixadas tão aparentes quanto em múltiplas versões da Ninfa fornecidas pelo estudo do Renascimento. Ele conhecia os expressionistas do Blaue Reiter – desde o entorno de 1916 tinha a posse de uma tela de 1912 de Franz Marc,<sup>72</sup> e em 1912 dá sua opinião sobre o futurismo, “cujos problemas muito lhe interessam”.<sup>73</sup> Warburg desposará uma jovem pintora, Mary Hertz, que conhece em Florença e com quem frequentará inúmeras exposições de arte moderna. Dos quatro historiadores que evocamos, ele é certamente o mais engajado. Nessa medida, convém situá-lo ao lado de um Wickhoff ou de um Max Dvorak, que se interessava principalmente por Kokoschka.<sup>74</sup>

A modernidade de Warburg, entretanto, se manifesta também em sua concepção de história da arte. Ao final de sua vida, ele concebeu o vasto projeto de um “atlas” da história da arte, que ficou conhecido pelo nome de *Mnemosyne*. Ainda





El Lissitzky, *O construtor* (autorretrato), 1928

trabalhava nele no momento de sua morte, em 1929. *Mnemosyne* devia apresentar-se como a reunião de centenas de representações – gravuras, fotografias de imprensa, esculturas, pinturas e desenhos, selos dos correios –, agrupadas em torno de dois temas que o teriam fascinado durante toda a vida: a tradição astrológica ligada à história dos deuses antigos e as fórmulas “patéticas” tais como são utilizadas desde o Renascimento. Um tal atlas, do qual o texto estava

praticamente eliminado, permitia o surgimento de significados completamente novos a partir de uma história dos temas considerada em sua longa duração. Comparou-se essa iniciativa, pelo menos por sua estrutura, com o trabalho da colagem:<sup>75</sup> o princípio essencialmente plástico que estrutura a colagem de um Braque, de um Picasso ou de um Schwitters, Warburg substitui por um princípio semântico. Mas o projeto de Warburg oferece ainda numerosos paralelismos com o famoso

*Passagenwerk* (Passagens) de Walter Benjamin.<sup>76</sup> A analogia entre os dois projetos inacabados é mais conclusiva do que no caso da colagem, Warburg tratando efetivamente as imagens como Benjamin trata os fragmentos de textos ou as observações pessoais que constituem *Passagenwerk*.

*Mnemosyne* nos incita a considerar a arte na continuidade de seu devir. Não existe boa ou má representação de um tema, assim como não existe imagem pobre: o que as imagens nos dizem é acima de tudo o conjunto de funções simbólicas e de significados que os homens que as formaram carregam consciente ou inconscientemente: a arte como fisiognomia. Uma vez que os dois grandes temas escolhidos por Warburg revelam preocupações permanentes da psicologia humana – a capacidade de controlar ao mesmo tempo o futuro (a astrologia) e o presente –, *Mnemosyne* se situa no exterior de uma história da arte que seria uma história da visibilidade (Wölfflin e Riegl) e no exterior de uma história das formas simbólicas (Panofsky). Inaugura uma história da arte que resta a ser escrita, mas que, desde suas origens dentro do que Dilthey chamava de as ciências do espírito, nos proclama sua alta exigência e, em todo caso, sua aptidão para apreender imagens em seu devir histórico, segundo suas mutações e segundo o acesso que elas proporcionam à contemporaneidade de seus renascimentos.

Ao lado dessas “fórmulas do *pathos*” identificadas nos substratos da arte florentina, Warburg se entregou a outras pesquisas sobre o irracional. Particularmente, ele se interessou pelo desenho infantil durante sua estada junto aos índios Pueblos, no objetivo, é verdade, de definir o medo coletivo da tempestade que ele podia captar.<sup>77</sup> Existe, em Warburg, uma fascinação pelo esforço de racionalidade que deve permitir superar os medos profundos.

Os discípulos que ele formou o renegaram nesse plano. Tanto Saxl, que procurou eliminar toda dimensão dionisíaca que fazia trabalhar o imaginário warburgiano<sup>78</sup> quanto, sobretudo, Panofsky, para quem a proximidade que o homem do Renascimento procurou com a Antiguidade, se poderia caracterizar como a exata distância necessária à consciência histórica, de modo oposto ao de toda forma de *pathos*. O que interessa Panofsky, é a concordância do homem e do mundo dentro de um sistema racional que contém ambos. Para entrar nesse sistema construtivo, é necessário ao historiador da arte um conjunto de instrumentos no âmbito do mesmo método: o estudo iconográfico, quer dizer, a união consagrada entre a ideia e a forma. Warburg, ao contrário, precisa de tudo o que se pode desdobrar no largo horizonte da *Geistesgeschichte*: a antropologia, a etnologia, a psicologia, as ciências divinatórias, a linguística, a filosofia, os arquivos...

É notável que Riegl com sua *Kunstwollen* assim como Warburg com duas *Pathosformeln* tenham procurado buscar um lado irracional, que ultrapassa de algum modo a consciência figurativa, para nela o restituir de maneira positiva.<sup>79</sup> Wölfflin e Panofsky, segundo modalidades diferentes, ainda quiseram, novamente, definir a obra de arte como tendendo ao máximo de clareza, para o primeiro em sua aparência sensível, para o segundo em sua capacidade de formular conteúdos complexos. Trata-se fundamentalmente de duas concepções opostas da história da arte e, por conseguinte, de duas atitudes igualmente contrárias diante da modernidade: Wölfflin e Panofsky pretendem falar a partir de uma instância a-histórica, enquanto Riegl e Warburg são plenamente contemporâneos de seus contemporâneos. A única diferença, à altura, que convém notar na atitude de Panofsky é quando ele se interessa pelo cinema: a arte ci-

nematográfica inaugura certamente uma forma de arte radicalmente nova. Mas isso significa também, por outro lado, que tudo o que foi tentado pelos artistas e escultores do século 20 não contava a seus olhos, diante da única verdadeira invenção à qual se podia atribuir a modernidade.

**Tradução** Denise Gonçalves

**Revisão técnica** Maria Luisa Tavora

## NOTAS

O ensaio original, *L'écriture de l'histoire de l'art devant les Modernes: remarques à partir de Riegl, Wölfflin, Warburg et Panofsky*, foi retirado da coletânea de textos de Roland Recht, publicada pela editora Beaux-arts de Paris, em 2009, com o título *Point de fuite: les images des images des images. Essais critique sur l'art actuel*, 1987-2007. Optamos por manter os títulos originais dos livros citados pelo autor nas notas, embora alguns deles tenham sido publicados em português.

**1** Walter Friedlaender, "Zur kunstgeschichtsschreibung der Moderne", in *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, xii, 1919: 286-297: esse artigo é publicado por Friedlaender a propósito da segunda edição do livro de Fritz Burger, *Cézanne und Hodler, Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart* (München: Delphin, 1918), assim como F. Burger, *Einführung in die Moderne Kunst* (Berlin-Neubabelsberg: Handbuch der Kunstwissenschaften). Ele é o principal motivo de uma polêmica bastante importante ao longo da qual Friedlaender, lembrando que a seu ver todo historiador da arte deve embasar seu trabalho no "domínio do material por meio da expertise (autopsia) e no trabalho nos arquivos", se insurge contra o "subjetivismo anarco-expressionista" de um crítico de arte como Burger. Contesta o direito de este falar sobre um Franz Marc ou um Emil Nolde com superlativos que conviria reservar

aos mestres antigos. Para Friedlaender, um Nolde não pode sob hipótese alguma ser colocado no mesmo nível que um Matisse ou um Gauguin. Burger, conclui, é vítima dessa tradição da "tagarelice artística de natureza filosófica (...) que atingiu o ápice do absurdo e do maneirismo".

**2** Hans Belting, "La fin d'une tradition", *Revue de l'Art*, n. 69, 1985: 4ss. Ver também H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, München: Deutscher Kunstverlag, 1983; *L'histoire de l'art est-elle finie?*, trad. J.-F. Poirier et Y. Michaud, Nîmes: Jaqueline Chambon, 1989, principalmente p.11, em que Belting desenvolve sob forma de "remédios" algumas "teses sobre as tarefas atuais da pesquisa em arte" (43ss). Sobre essa questão, da qual abordaremos aqui apenas alguns aspectos, ver também o artigo, de G. Boehm, "Die Krise der Repräsentation. Die Kunstgeschichte und die moderne Kunst", in Lorenz Dittmann (Ed.), *Kategorien und methoden der deutschen Kunstgeschichte, 1900-1930*, Stuttgart: F. Steiner GmbH, 1985: 113-128; e, principalmente, Werner Hofmann, "Fragende Strukturanalyse", *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XVII, 1972, caderno 2, retomado em *Bruchlinien, Aufsätze zur Kunst des 19. Jahrhunderts*, München: Prestel, 1979: 70-89; importantes considerações de Hans Tietze, *Die methode der Kunstgeschichte*, Leipzig: E.A. Seemann, 1913: 148ss.

**3** A tradução de *Principes Fundamentaux* de Wölfflin, que não está isenta de problemas, publicada em 1952 pela Gallimard, é devida a Claire e Marcel Raymond.

Os dois primeiros livros de Panofsky, traduzidos para o francês em 1967, são: *Architecture gothique et pensée scolastique*, Paris: Minuit (trad. P. Bourdieu), e *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris: Gallimard (trad. Cl. Herbette e B. Teyssèdre). Nós havíamos publicado um breve relato sob o título "La méthode iconologique d'Erwin Panofsky", *Critique*, n. 250, março 1968: 315-323.

*La grammaire historique des arts plastiques* de Aloïs Riegl foi traduzida por E. Kaufholz para Klincksieck em 1978; os artigos de Aby Warburg, reagrupados sob o título *Essais florentins*, foram traduzidos por S. Muller para Klincksieck em 1990.

**4** Adolf Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (Strasbourg: Heitz, 1893) foi objeto de uma tradução francesa em 1912.

**5** Heinrich Wölfflin, "Ein Kinster über Kunst", *Beilage zur Allgemeinen Zeitung*, n. 157, 11.7.1893; retomado em J. Gantner (éd.), *Kleine Schriften* (1886-1933), Bâle: B. Schwabe & Co, 1946: 84-89.

**6** Cf. particularmente "Ueber die Beurteilung von Werken der bildenen Kunst" [1876] e, principalmente, "Der Ursprung der künstlerischen Tätigkeit" [1887], in Konrad Fiedler, *Schriften über Kunst*, 2vol., München: R. Piper & Co, 1913. Sobre as teorias de Fiedler, consultar: Hermann Konnerth, *Die Kunsttheorie Konrad Fiedler. Eine Darstellung der gesetzlichkeit der bildenen Kunst*, München: R. Piper & Co; R. Salvini, *Pure visibilité et formalisme dans la critique d'art ao début du XXème siècle*, trad. C. Jatosti, A. Pernet, E. Dickenherr e A. Real-Charrière, Paris: Klincksieck, 1988; H. Faensen, *Die bildnerische Form: Die Kunstauffassung Konrad Fiedlers, Adolf von Hildebrands und Hans von Marées*, Berlin, 1965; P. Junot, *Transparence et opacité. Essai sur les fondements théoriques de l'art moderne. Pour une nouvelle lecture de Konrad Fiedler*, Lausanne, 1976.

**7** Em *Kleine Schriften*, op. cit., p. 84ss.

**8** Ibid.: 104.

**9** Ibid.

**10** Heinrich Wölfflin, *Gedanken zur Kunstgeschichte*, Bâle: B. Schwabe & Co, 1940: 28. Convém observar que a expressão "forma inteligível e mensurável" caracterizaria perfeitamente, aos olhos de Wölfflin, a obra de Dürer após sua estada na Itália.

**11** Nikolaus Meier, "Heinrich Wölfflin", in Heinrich

Dilly, *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, Berlin: Dietrich Reimer, 1990: 62ss., especialmente 67.

**12** Em *Kleine Schriften*, op. cit.: 251.

**13** Heinrich Wölfflin, *Autobiographie. Tagebücher und Briefe*, J. Gantner (ed.), Bâle: Schwabe & Co AG, 1982:166. Tgb. 38, 38r.

**14** Em *Kleine Schriften*, op. cit.: 252.

**15** Ibid.: 245. Tgb. 47, 99r.

**16** Anne-S. Domm, "Die 'Väter' der Marées-Rezeption. Konrad Fiedler und Julius Meier-Gaefe", in *Hans von Marées und die Moderne in Deutschland*, catálogo de exposição. Bielefeld-Winterthur, 1988: especialmente 68.

**17** J. Meier-Graefe, *Hans von Marées*, München: R. Piper & Co, 1912: 28. Cf. também Kenworth Moffett, *Meier-Graefe as Art Critic*, München: Prestel, 1973.

**18** Ibid.: 31.

**19** Heinrich Wölfflin, "Hans von Marées" in *Zeitschrift für bildende kunst*, NF III, 1892: 73ss.; retomado em *Kleine Schriften*, op. cit.: 75ss., especialmente 76. Cf. J. Meier-Graefe, *Hans von Marées*, op. cit.

**20** Em *Kleine Schriften*, op. cit.: 78.

**21** J. Meier-Graefe, *Hans von Marées*, op. cit.: 31.

**22** Em *Kleine Schriften*, op. cit.

**23** Ibid.: 75.

**24** Ibid.

**25** Fritz Burger, *Cézanne und Hodler, Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart*, op. cit., ed. 1920: 63-64.

**26** Norbert Schmitz, *Kunst und Wissenschaft im Zeichen der Moderne, Hoelzel, Wölfflin, Kandinsky, Dvorak*, Wuppertal, 1993.

**27** Heinrich Wölfflin, *Autobiographie...*, op. cit.: 244. Tgb. 47, 98r.

**28** Ibid.: 245. Tgb. 47, 99r.

**29** Esse problema é frequentemente tema de um mal-entendido da parte da maioria dos comentadores, que veem, na ausência de qualquer depreciação objetiva do barroco na obra de Wölfflin, a prova de que barroco e classicismo se situam em pé de igualdade no seu julgamento estético. Isso é um erro, se nos dermos ao trabalho de ler nosso autor. Sobre a norma clássica evolucionista, da qual Wölfflin é o melhor representante, e sua influência na historiografia da arte antiga nos anos 30, ver Roger Hincks, "Classical" und "Classicist" in the Criticism of Ancien Art", in *Kritische Berichte zur Kunstgeschichtlichen Literatur*, t.VI, 1937: 94ss. Para medir a importância dessa questão em meio às *Kritische Berichte* nos anos 30, poderemos consultar igualmente Emil Kaufmann, "Klassizismus als tendenz und als Epoche", in *Kritische Berichte...*, 1930-31 e 1931-32: 201ss.

**30** Erwin Panofsky, "Das Problem des Stils in der bildenden Kunst", *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, X, 1915: 460ss., trad. franç., sob a direção de G. Ballangé, in E. Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, Paris: Minuit, 1975: 183ss.

**31** O confronto aconteceu na revista *Art News*; o dossiê completo foi publicado, sob o título "La correspondance Panofsky-Newmann", em *Macula*, 2, 1977: 147ss.

**32** Erwin Panofsky, "Die Perspective als "symbolische Form"", in *Vorträge der Bibliothek Warburg [1924-25]*, Leipzig-Berlin: B.G. Teubner, 1927: 258ss.; trad. franç. *La perspective comme forme symbolique*, op. cit.

**33** Erwin Panofsky, "Ueber das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie: ein Beitrag zu der Erörterung über die Möglichkeit "kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe"", *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XVIII, 1925: 129ss.; "Idea": ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, Leipzig-Berlin, 1924 (Studien der

Bibliothek Warburg, 5), trad. franç. H. Joly, Paris: Gallimard, 1983; *Die deutsch Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts*, München, 1924.

**34** Erwin Panofsky, *Idea*, op. cit.; trad. franç.: 139ss.

**35** Ibid.: 152. Sobre o debate naturalismo-idealismo, ver Ernst Gombrich, "From Careggi to Montmartre. A Footnote to Erwin Panofsky's Idea", in *Il se rendit en Italie. Études offertes à André Chastel*, Paris: Flammarion, 1987: 667-677.

**36** Erwin Panofsky, *Renaissance and Resuscitations in Western Art*, Stockholm: Almqvist & Wicksells, 1960; *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art occidental*, trad. L. Verron, Paris: Flammarion, 1976: 89.

**37** Ibid.: 92.

**38** Ver Sylvia Ferretti, *Il demone della memoria. Simbolo e tempo storico in Warburg, Cassirer, Panofsky and Warburg. Symbol, Art and History*, trad. R. Pierce, New Haven/London: Yale University Press, 1989: 224ss. O livro de Heidegger, publicado em 1929, foi traduzido para o francês em 1953 (Paris, Gallimard). Ver também o desenvolvimento dado a essa questão por Georges Didi-Hubermann, *Devant l'image*, Paris: Minuit, 1990: 126ss.

**39** Publicação em 1925.

**40** Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, op. cit.: 179-180.

**41** Ainda em seu *Early Netherlandish Painting*, Harvard: Harvard University Press, 1953; *Les Primitifs flamands*, trad. D. Le Bourg, Paris: Hazan, 1992: 18ss.

**42** Heinrich Wölfflin, *Die Kunst Albrecht Dürer*, München: F. Bruckmann AG, 1905. Erwin Panofsky, *Die theoretische Kunstlehre Albrecht Dürer* (dissertação de doutorado defendida em Fribourg-en-Brisgau), Berlin, 1914; pode-se dizer que o interesse de Panofsky pelo pintor nunca foi refutado até sua monografia publicada em Princeton em 1943.

**43** [As linhas referentes ao cinema que se seguem não constavam desse texto quando ele surgiu em

1994]. O histórico dessas publicações é lembrado em Erwin Panofsky, *Trois essais sur le style*, reunidos e apresentados por Irwin Lavin, trad. do inglês por B. Turle, 3 ed., Paris, 1996: 11ss.

**44** "Style et matière du septième art", em Erwin Panofsky, *Trois essais sur le style*, op. cit.: 139.

**45** Ibid.

**46** Ibid.: 139-141.

**47** Ibid.: 113.

**48** Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin: Richard Carl Schmidt & Co, 1893; *Questions de style*, trad. franç. H.-A. Baatsch et F. Rolland, Paris: Hazan, 1992. *Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, Vienna, 1901.

**49** Franz Wickhoff, *Die Wiener Genesis*, Vienna, 1895.

**50** Citado por Ioli Kalavrezou-Maxeiner, "Franz Wickhoff: "Kunstgeschichte als Wissenschaft"", in *Wien und die Entwicklung der kunsthistorischen Methode* (XXV Internationaler Kongress für Kunstgeschichte, CIHA, Vienna, 1983, t.1), Vienna, Köln, Graz: H. Börlau Nachf., 1984: 17ss.

**51** Ver capítulo seguinte. (Recht faz referência ao ensaio Provocation et principe jugée par Wickhoff et Riegl (2005), publicado também em sua coletânea de textos *Point de fuite*. [NT])

**52** Ver especialmente Carl E. Schorske, *Fin-de-siècle Vienna. Politics and Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1961: 234ss. A conferência não é retomada em Franz Wickhoff, *Die Schriften*, M. Dvorak (ed.), Berlin: Meyer & Jessen, 1913, mas relatada por Hermann Bahr, *Gegen Klimt*, Vienna-Leipzig, 1903 (trad. franç. E. Kauhholz in Günter Metken, "La naissance de la théorie de l'art", *Vienne, 1880-1938. L'apocalypse joyeuse*, catálogo de exposição sob a direção de Jean Clair, Paris: Mnam, Centre Georges Pompidou, 1986: 338ss., especialmente 347-348).

**53** Os equivalentes linguísticos em primeiro lugar, as interpretações em seguida, que foram suscitadas por esse termo resultariam numa longa bibliografia que não cabe de fato aqui: ver a excelente análise de Wolfgang Kemp, "Alois Riegl", in H. Dilly, *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, op. cit.: 37ss., com bibliografia antiga. Nos limitaremos a recordar: Hans Sedlmayr, "Die Quintessenz der Lehren Riegls", Introdução aos *Gesammelten Aufsätze d'A. Riegl*, Augsburg-Vienna: Dr. Benno Filser GMBH, 1919: XIIss., retomado em *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*, Hamburg: Rowholt, 1958: 14ss., Erwin Panofsky, "Der begriff des Kunstwollens", *Zeitschrift für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, XIV, 1920: 321ss., trad. franç. em *La perspective comme forme symbolique*, op. cit.: 197ss. Para o leitor unicamente francofônico, é preciso enfatizar a interpretação por demais exclusivamente sauriana do conceito em Daniel Arasse, "Note sur Alois Riegl et la notion de "volonté d'art" (*Kunstwollen*)" Scolie, I, 1971, assim como Henri Zerner, "L'histoire de l'art d'Alois Riegl: un formalisme tactique", *Critique*, n. 339-340, 1975: 940ss.

**54** Adolf Loos, "Culture dégénérée" [1908], in *Roles dans le vide, malgré tout*, trad. C. Heim, Paris: Champ Libre, 1979: 194ss., especialmente 194. O artigo foi publicado provavelmente na revista *März*.

**55** Contrariando a opinião de H. Sedlmayr (art. cit.: 32), que pensa que Riegl e os kantianos "se entendem como água e fogo".

**56** Trata-se de texto que faz parte do Riegl-Nachlass do Instituto de história da arte da universidade de Viena, cartão 3, publicado pela primeira vez no texto de Margareth Olin, "Spätrömische Kunstindustrie: the Crisis of Knowledge in fin-de-siècle Vienna", *Wien und die Entwicklung...*, op. cit.: 29ss, especialmente 35.

**57** Alois Riegl, "Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst" [1899], in *Gesammelte Aufsätze*, Augsburg-Vienna: Dr. Benno Filser GMBH, 1928: 28ss., especialmente 36; cf. também "Naturwerk und

Kunstwerk I" [1901], in *Gesammelte Aufsätze*, op. cit.: 51ss., especialmente 63ss.

**58** Alois Riegl, "Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst", op. cit.: 38.

**59** *Stimmung* é uma noção complexa, que designa tanto uma disposição da alma como uma atmosfera.

**60** Alois Riegl, "Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst", op. cit.: 39.

**61** Wassily Kandinsky, *Ueber das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei*, München, 1912; *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, trad. P. Volboudt, Paris: Denoël/Gonthier, 1969: 31-32.

**62** Ibid.: 33-34.

**63** Alois Riegl, "Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung" [1903], in *Gesammelte Aufsätze*, op. cit.: 144ss; *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*, trad. D. Wiczorek, Paris: Seuil, 1984. A. Riegl, *Das holländische Gruppenporträt*, 2 vol., Vienna: Oesterreichische Staatsdruckerei, 1931; sobre a importância orgânica desse livro no pensamento de Riegl, ver W. Kemp, art. cit.

**64** Ver ensaio sobre Godard. (Recht faz referência ao ensaio *Les images des images des images... À propos d' Histoire(s) du cinéma*, de Jean-Luc Godard (2007), publicado também em sua coletânea de textos *Point de fuite*. [NT])

**65** Aby Warburg, *Sandro Botticellis "Geburt der Venus" und "Frühling". Eine Untersuchung über die Vorstellung von der Antike in der italienischen Frührenaissance*, Hamburg-Leipzig, 1893; trad. franç. S. Muller in A. Warburg, *Essais florentins*, op. cit.: 47-100.

**66** Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg an Intellectual Biography*, London: Phaidon, 1970; utilizamos a edição alemã publicada em 1981 em Francfort-sur-le-Main por Europäische Verlagsanstalt GmbH e republicada por Suhrkamp em 1984, porque as citações de Warburg nela se encontram na língua original; aqui p. 144 (carta de 23 de novembro de 1900).

**67** Sigmund Freud, *Délire et rêves dans "Gradiva" de Jensen*, trad. franç. 1949 M. Bonaparte, Paris: Idées/Gallimard, 1976: 10-11.

**68** E.-H. Gombrich, op. cit.: 144.

**69** Id., *ibid.*: 159.

**70** O problema das *Pathosformeln* já é levantando por Warburg em *Sandro Botticellis...*, op. cit., sua dissertação de doutorado de 1893, mas o conceito em si só aparece em 1905 em "Dürer und die italienische Antike", in *Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg*, Leipzig, 1906: 55ss.; retomado em A. M. Warburg, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, D. Wuttke (Ed.), Baden-Baden: V. Koerner, 1980: 125ss. (cf. M. Warnke, "Pathosformel", in Hofmann/Syamken/Warnke, *Die Menschenrechte des Auges. Ueber Aby Warburg*, Francfort-sur-le-Main: Europäische Verlagsanstalt, 1980: 61ss.). O motivo warburgiano foi comentado por Fritz Saxl (*Die Ausdruckgebärden der bildenden Kunst*, 1931) e transposto por E. R. Curtius, "Antike Pathosformeln in der Literatur des Mittelalters", in *Estudios dedicados a Meinendez Pidal*, I, Madrid, 1950: 257ss. Observaremos que Cassirer pensou no conceito de Warburg quando procurou formular a origem da linguagem: "A teoria antiga já conhecia essa dedução da linguagem a partir do sentimento, do pathos, da emoção e do prazer, e do desprazer..." (Ernst Cassirer, *La philosophie des formes symboliques*. I. *Le langage*, trad. O. Hansen-Love et J. Lacoste, Paris: Minuit, 1972: 94-95).

**71** O apelo a uma tradição figurativa estranha a seu "estilo" e o clima de inquietação que reinava em Picasso no momento da concepção do quadro nos incitam a propor essa analogia entre *Les Demoiselles* e algumas obras florentinas como a pintura de Ghirlandaio, em que Warburg identifica a irrupção de uma grande tensão expressiva. Sobre a história do quadro, ver enfim William Rubin, "La genèse des Demoiselles d'Avignon", in *Les Demoiselles d'Avignon*, 3ª parte, v. 2, Paris: Museu Picasso, 1988: 368ss. Ver

igualmente Florence de Mèredieu, *Kant et Picasso. "Le bordel philosophique"*, Nîmes: Chambon, 2000.

**72** Trata-se de *Stute mit zwei Fohlen* (Jument avec ses deux poulains), anc. Coll. P.P. Braden, reproduzida em W. Heckscher, "The Genesis of Iconology", in *Stil und Ueberlieferung in der Kunst des Abendlandes*, Atas do 21º Congresso Internacional de História da Arte, Bonn, Gebr. Mann, t.3, 1964: 239ss.

**73** Por ocasião da exposição dos futuristas, organizada pela revista *Der Sturm*, que aconteceu em Berlim depois em Hamburgo na primavera de 1912, Warburg deu sua opinião à revista: enfatizando seu interesse pelas obras (de Boccioni, Carra, Russolo, Severini), deplora que os organizadores de Hamburgo não tivessem tido mais cuidados com sua apresentação (cf. W. Heckscher, "The Genesis of Iconology", art. cit.).

**74** Oskar Kokoschka, *Variationen über ein Thema. Mit einem Vorwort von Max Dvorak*, Vienna, 1921; "Préface pour les Variations sur un thème d'Oskar Kokoschka", trad. E. Kaufholz, in *Vienne 1880-1938...*, op. cit.: 353-354. Ver especialmente: E. Lachnit, "Ansätze methodischer Evolution in der Wiener Schule der Kunstgeschichte", in *Révolution et évolution de l'histoire de l'art de Warburg à nos jours. 27e Congrès International d'Histoire de l'Art*, Strasbourg, 1992: 43-52.

**75** Cf. W. Heckscher, "The Genesis of Iconology", art. cit., assim como M. Warnke, "Der Leidschatz der Menschheit wird humaner Besitz", in Hofmann/Syamken/Warnke, *Die Menschenrechte...*, op. cit.: 113ss.

**76** Cf. Wolfgang Kemp, "Walter Benjamin und die Kunstwissenschaft", *Kritische Berichte*, I, 1973, caderno 3; e especialmente, "Benjamin und Aby Warburg", *Kritische Berichte*, 3, 1975, caderno 1: 5-25, em que Kemp traça o paralelo entre *Mnemosyne* e o *Passagen-Werk*. Ver ensaio sobre Godard. (Recht faz referência ao ensaio *Les images des images des images...* À propos d' Histoire(s) du cinéma, de Jean-Luc

Godard (2007), publicado também em sua coletânea de textos *Point de fuite*. [NT])

**77** Ver sobre esse assunto o relato retrospectivo que faz Warburg diante dos pacientes e dos médicos da clínica de Kreuzlingen: publicado pela primeira vez em tradução inglesa no *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, II, 1938-39: 222ss., o texto, intitulado "Schlangenritual", foi publicado na sua versão original por K. Wagenbach em Berlim, em 1988. Poderemos consultar igualmente Fritz Saxl, "Warburg Besuch in Neu-Mexico", in *Aby Warburg, Ausgewählte Schriften...*, op. cit.: 317ss.

**78** Fritz Saxl, "Die Geschichte der Bibliothek Aby Warburg (1886-1944)", na coletânea editada por D. Wuttke, op. cit.: 335ss; Carlo Ginzburg, "De A. Warburg à E.M. Gombrich. Notes sur un problème de méthode", in *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire* (1986); trad. franç. M. Aymard, C. Paolini, E. Bonan, M. Sancini-Vignet, Paris: Flammarion, 1989: 39ss., em que ele insiste na maneira como Saxl e Panofsky inverteram a posição de Warburg (especialmente 52ss.).

**79** Em *Le Primitivisme dans l'art moderne* [1938], trad. franç. D. Paulme, Paris: PUF, 1988, Robert Goldwater não menciona Warburg, mas Riegl a propósito do ornamento primitivo. Por outro lado, o que ele diz sobre o "primitivismo emocional" (107ss.) mereceria ser aproximado da concepção warburgiana de sentimento.

**Roland Recht** (1941) é historiador, professor e crítico de arte francês, tendo também exercido função de conservador e diretor dos Museus da Vila de Estrasburgo. Foi professor do Collège de France (2001-2012) na cadeira de história da arte europeia medieval e moderna, e do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de Estrasburgo, onde lecionou historiografia da arte. Atualmente é presidente da Académie des Inscriptions et Belles-lettres (Institut de France).