RESUMO

O escrutínio de três dos conceitos fundamentais da Escola da Pura Visualidade – quais sejam: formas de visão, intenção artística e visão pura – enseja uma reflexão mais diligente sobre seus pressupostos epistemológicos, alvos de vigorosas invectivas, no correr da primeira metade do século passado, pelos estudiosos da imagem vinculados à chamada Escola de Warburg. A revista das disputas teóricas que assistem a essas duas frentes de pensamento permite melhor discernir questões superlativas, basilares à "história cultural" e, em suma, ao entendimento da arte em nossos dias.

PALAVRAS-CHAVE

Pura visualidade, Escola de Warburg, formalismo, estilo, história cultural.

La mirada del artista problemas del estilo y forma en las artes visuales

RESUMEN

El escrutinio de tres de los conceptos fundamentales de la Escuela de la Pura Visualidad – es decir: las formas de visión, la intención artística y la visión pura – da oportunidad a una reflexión más diligente acerca de sus supuestos epistemológicos, que fueron blancos de vigorosas invectivas, en la primera mitad del pasado siglo, por parte de los estudiosos de la imagen, vinculados a la que es conocida como Escuela de Warburg. La revisión de los debates teóricos entre esos dos frentes de pensamiento permite discernir mejor algunas cuestiones superlativas, fundamentales para la "historia cultural" y, en suma, para la comprensión del arte en nuestros días.

PALABRAS CLAVE

Pura visualidad, Escuela de Warburg, formalismo, estilo, historia cultural.

The eye of the artist: style and form issues in visual art

ABSTRACT

A thorough investigation of the three fundamental concepts of the Pure Visibility School – forms of vision, artistic intention, and pure vision – demands a deeper consideration of its epistemological premises, which scholars of the so-called Warburg School roundly criticized in the first half of the 20th century. A review of the theoretical debate surrounding the lines of thinking of both schools will enable us to better understand the essential issues on which "cultural history" is based and let us grasp art in our days.

KEY WORDS

Pure visibility, Warburg School, formalism, style, cultural history.

Há um quadro do pintor vienense Gustav Klimt, de 1898, no qual Palas Atena se investe do poder de deusa das artes, portando como indumentária a máscara de Sileno e, na mão, esfíngica, uma musa sensual, a exibir-se para o espectador com o espelho da verdade. Reconciliação da cidade com o poeta, após séculos de um mal-estar "transcendental", a certeza de, na arte, poder-se ver, não ídolos, mas a autêntica fisionomia de um povo, conjuga-se bem com a atmosfera da Viena fin-de-siècle; difícil negar, no entanto, que o quadro acena para convicções de vasto consenso, as quais guarnecem nossa era. Essa não é a primeira vez que se representa a deidade aos mortais, invitando-os, de olhos ardentes, a beber de sua taca; mas tal inerência da arte aos muros da pólis, se na Grécia de Winckelmann emana do mármore apolíneo como consonância da ética com a estética, na carnação das tintas de Klimt muda de tom. Pâmpanos, palmetas, arabescos, hieróglifos... a atenção do pintor pelas formas e cores, pelo tratamento das superfícies, compete, por assim dizer, com o significado das imagens, com a sedução de suas figuras desconcertantemente mundanas. Na mesma época, e em grande parte na mesma Viena (caminham por suas ruas, dentre outros, Gottfried Semper, Aloïs Riegl, Franz Wickhoff, Camillo Sitte e Otto Wagner), a teoria da forma – ou purovisibilismo (sichtbarkeit) – ganha seus contornos característicos.

Aquele que se dispõe ao estudo do formalismo sente por Klimt um fascínio singular. Seus quadros parecem refletir interesses e preocupações que motivaram não só o artista, mas toda uma época: ornamentação, abstração formal, efeitos táteis, materialidade pictórica, empatia, etc. Bastam algumas leituras, porém, para a imagem de unidade, vívida em suas pinturas, esvair-se; equívocos, divergências de análise e rupturas teóricas de maior alcance assomam-se, pouco a pouco, por sobre as nuanças de enfoque entre os autores. É propósito do presente estudo examinar três dos chamados conceitos fundamentais do purovisibilismo, quais sejam: formas de visão, intenção artística e visão pura. Deambulando pela polissemia e arte combinatória dos termos pretende-se, por uma parte, a inspeção dos alicerces do edifício teórico (as divergências, desvios e insuficiências entre os expoentes da escola); por outra, a cartografia dos territórios e campos de força no interior da construção. Por fim, consoante à inquirição do arcabouço conceitual, cumpre averiguar a pertinência e o alcance dos elementos da crítica.

- (1) HILDEBRAND, Adolf von. *El problema de la forma en la obra de arte*, tradução de María I. P. Aguado, Visor, Madri, 1988, p. 22.
- (2) Cf. FIEDLER, Konrad. Sobre el origen de la actividad artística (1887) in *Escritos sobre arte*, Visor, Madri, 1991, p. 214.
- (3) Fiedler adverte: "Não tem nenhum sentido dizer que o olho não pode fazer justiça plena à forma das coisas enquanto esta ainda possa ser medida e calculada com maior precisão, como se existisse uma forma em si le como se os distintos órgãos dos sentidos só fossem os instrumentos mais ou menos adequados para apropriar-se desta forma. De que serve à forma que surge por e para o olho aquela forma que não se pode apresentar como visível em nossa consciência perceptiva e representativa?"; idem, p. 211. Croce traduz daseinsform por "forma existencial do objeto como ele é na natureza", porém, optou-se aqui por "forma real", tradução mais frequente e menos literal, que assinala melhor (embora com certo reducionismo) a distinção visada por Hildebrand: cf. CROCE, Benedetto, La teoria dell'arte come pura visibilità in Storia dell'estetica per saggi, Ed. Laterza, Bari, 1967, p. 263.
- (4) Op. cit., p. 31-32.
- (5) "Os produtos de uma visão ativa", diz Fiedler, "por infinitamente diversas que sejam as maneiras em que se apresentem, hão de satisfazer determinadas exigências que a consciência coloca à visualidade. Não se pode prescrever à atividade artística leis a priori que o artista deveria obedecer se pretendesse produzir obras de arte legítimas e não só aparentes. Porém (...) não poderá descansar até que seus produtos tenham adotado uma forma que seja efetivamente conforme a leis"; idem, ibidem, p. 261-262.
- (6) Idem, p. 23.
- (7) Lionello Venturi ressalta que, para Hildebrand, os princípios formais, consolidados no curso da história da arte, constituem-se como normas (pode-se acrescentar que o escultor oficializa seu classicismo pela "legitimação teórica" da norma), mas "para que a teoria formalista fornecesse a exata medida de suas possibilidades no âmbito do juízo da arte, precisava renunciar ao seu valor normativo e reconhecer que a sua aplicação na história possui um caráter relativo"; VENTURI, L. Storia della critica d'arte, Giulio Einaudi ed., Torino, 1993, p. 291.
- (8) Idem, ibidem, p. 241-242.
- (9) A consideração do movimento da consciência, tanto pela realização das capacidades cognitivas como pela superação-determinação de novas capacidades, pode sugerir uma proximidade entre o pensamento de Fiedler e o de Hegel embora ele refute expressamente a idéia do Ser verdadeiro. Entretanto, o autor não dá margens para tais associações: "parece absurdo dizer deste mundo tão

Os conceitos fundamentais

Lionello Venturi, Roberto Salvini, Cornelis Van de Ven e outros historiadores têm elaborado um quadro abrangente das principais obras do purovisibilismo, esquadrinhando os pressupostos gerais e os vetores básicos da crítica. À luz desses estudos, intenta-se, aqui, delimitar melhor o orbe de alguns conceitos estratégicos.

As formas de visão

Não são menosprezáveis as dissensões sobre o conceito de forma entre os protagonistas da escola. Adolf von Hildebrand principia seu O problema da forma na obra de arte advogando sobre o caráter ativo da práxis artística: o artista visa à claridade na representação formal; por isso, "não pode confiar nos conhecimentos do receptor mas tem que proporcionar realmente os fatores nos quais descansa nossa representação"; escapa ao receptor comum toda a multitude de estímulos que a aparência comporta para a representação espacial e formal¹. Discípulo de Konrad Fiedler, o escultor neoclássico memora que, na vida cotidiana, bastam poucos "pontos de apoio" para que os indivíduos se orientem e levem a termo suas atividades perceptivas; os empréstimos permanentes a outros sentidos (sobretudo o tato) e a elaborações mentais mais elevadas, com o intuito da "correta" compreensão da forma do objeto, testemunham as insuficiências da representação visual, e cumpre-se com eles, igualmente, "certo abandono das percepções e imagens"2.

O parentesco de idéias entre epígono e mestre, no entanto, não escamoteia as discrepâncias conceituais. Para Fiedler, a reflexão sobre as formas visuais propugna a abrogação do conceito de forma *real* do objeto; Hildebrand apenas marca a diferença entre forma *real* (*daseinsform*) e forma *aparente*, *ativa* (*wirkungsform*) ³. Convém deter-se nessa divisa. Hildebrand orienta seus estudos para a apreensão de "leis" visuais que, subjacentes à mutabilidade das imagens, revelam algo de fixo e constante: "a tarefa [do artista] será compreender e expor, a partir de um ponto de vista particular, essa regularidade geral." ⁴ Porém, se ele, seguindo os passos de Fiedler, não prescreve leis a priori ao artista (como as da geometria para a construção das formas regulares⁵), a senda ora percorrida extravia-se, em muito, dos horizontes outrora visados.

Hildebrand finaliza o prólogo dizendo que a "forma fundamental da aparência" (*erscheinungsform*) na arte de determinado período histórico tem sua origem na experiência

s-

irrefutavelmente real que ele não só está vinculado à existência da nossa consciência na possibilidade do ser, mas que todo seu ser consiste unicamente nas formas eternamente variáveis, que surgem e desaparecem, que manifesta a ininterrupta atividade sensível e espiritual de nossa consciência. Quem confie no são entendimento deveria pensar que seu âmbito não é a verdade mas o compromisso." Sobre o hegelianismo, em particular: "Quando se deixa de crer na absoluta realidade do mundo objetivo se pensa na existência de um mundo dado como representação", contra a qual Fiedler objeta: "com isto não se elimina o caráter do ser em si e para si como substância permanente", ibidem, p. 200-201. Sobre as influências e as divergências em relação a Kant, cf. CARREÑO, F. P. Konrad Fiedler, La producción de lo real en el arte, in FIEDLER, K., op. cit., especif. p. 17-27:" ([Para Fiedler] se a crítica de Kant chegava até a negação do caráter absoluto do conhecimento, a manutenção de alguma forma absoluta de Ser [a 'coisa em si'] não se justificava em absoluto e era só um resto dogmático de sua filosofia."; p. 25).

(10) "Dada sua amplitude, todo o processo de transformação no âmbito da representação foi englobado em cinco pares de conceitos. Podemos chamá-los de categorias da visão, sem corrermos o risco de as confundirmos com as categorias de Kant. Ainda que apresentem uma tendência nitidamente paralela, elas não derivam de um mesmo princípio (ao modo de pensar kantiano, elas forçosamente pareceriam um simples 'apanhado' de conceitos). (...) De qualquer modo, elas se condicionam reciprocamente até um certo grau, e se não quisermos empregar literalmente a expressão categoria, é perfeitamente possível concebê-las como cinco modos diferentes de se ver uma mesma coisa." Paralelamente à definição das categorias kantianas, o problema do que seja a "coisa em si" subjaz aos múltiplos sentidos que ela venha a adquirir no domínio da experiência ou sob formas de visão determinadas. Contudo, se Wölfflin ressalta: "não só se vê apenas de uma outra maneira, mas também se vêem outras coisas", deixa igualmente claro que, em arte, o interesse se volta para a visibilidade em si mesma; cf. WÖLFFLIN, Heinrich, Conceitos fundamentais da história da arte (1915), tradução de João Azenha Jr., Livraria Martins Fontes, São Paulo, 1984, p. 252.

(11) Sobre o conceito paralelo de "vontade artística" (kunstwollen), proposto por Riegl, Panofsky observa: "parece distinguir-se do conceito de intenção artística apenas convencionalmente, isto é, em relação ao alcance de seu âmbito de aplicação; o conceito de vontade artística se aplica prevalecentemente a fenômenos artísticos globais, a criações de uma época inteira, de um povo ou de uma personalidade em seu todo, enquanto o termo 'intenção artística' se usa em geral sobretudo para caracterizar a obra de arte singular." PANOFSKY, Erwin, Il concetto del kunstwollen, in La prospettiva como "forma simbolica" e altri scritti, tradução de Enrico Filippini, Feltrinelli Ed., Milão, 1982, p. 154.

artística, não na "pura recepção"⁶. Sob a orientação mestra, convém inquirir, dados diferentes "modos de aparecer" (ou "formas de intuição") artísticos, o conceito mesmo de *polimorfia* visual. O oriente do texto é inequívoco: o conhecimento das leis da forma é cumulativo e risca uma trajetória progressiva no controle dos princípios formais; em Hildebrand, a noção de *forma una* permanece incólume⁷.

O éthos de Fiedler é outro. Sua conhecida asserção da arte como "uma forma determinada de desenvolvimento da vida consciente" exige ser lida na integridade do estudo Sobre a origem da atividade artística: em revista aos domínios da cognitio, compete "conceber a atividade artística como a evolução, para formas determinadas, do que se inicia com a percepção do olho (...) A consciência não é algo que permaneça igual a si mesmo, acompanhando as diversas atividades humanas; pelo contrário, se apresenta nestas como algo susceptível do desenvolvimento mais variado"8 (grifo nosso). Súmula: formas, no plural. As explanações sobre teoria do conhecimento, pronau da obra, lançam claridade maior às suas palavras: a positividade da "coisa em si", incognoscível, ou a crença em um mundo exterior, independente de toda representação, desfaz-se com a elucidação mesma que "a existência de tudo o que se mostra como ente está vinculada às condições de nossa consciência"; porém, diferentemente de Kant, tais condições não estão dadas como um a priori, mas são igualmente formadas pela atividade ininterrupta de nossa consciência9.

Apenas Heinrich Wölfflin se aproxima dessa concepção fiedleriana; não obstante, sequer aí os parâmetros do historiador fazem jus à matriz filosófica: sua definição das formas de visão (*bildformen*) com freqüência alude ao objeto "real" ou "coisa em si"10. Mas é legítimo que as precauções do *teórico* da forma passem a balizar as investigações do *historiador* dos estilos de visão? O *parti pris* de toda a escola não sofre uma sorte de petição de princípio? A questão remete ao segundo dos conceitos fundamentais do purovisibilismo.

A intenção artística¹¹

Para melhor fixar esses "pontos de partida" da escola, convém avizinhá-la ao edifício filosófico kantiano. De imediato, as divergências principiam com o deslocamento de interesse do *juízo estético* para a atividade artística; mas a fervorosa defesa da arte como flama da "vita ativa", práxis destrelada da esfera fixa da "vita contemplativa", da pura recepção, não intenciona extrapolar as divisas filosóficas inaugurais, e sim cumprir seu decurso necessário. Na Crítica

(12) "O juízo chama-se estético precisamente porque o seu fundamento de determinação não é nenhum conceito, e sim o sentimento (do sentido interno) daquela unanimidade no jogo das faculdades do ânimo, na medida em que ela pode ser somente sentida": em relação à arte: "com efeito, quer se trate da beleza da natureza ou da arte, podemos dizer de um modo geral: belo é aquilo que apraz no simples ajuizamento (não na sensação sensorial nem mediante um conceito). Ora, a arte tem sempre uma determinada intenção de produzir algo. (...) Portanto, embora a conformidade a fins no produto da arte bela na verdade seja intencional, ela contudo não tem que parecer intencional; isto é, a arte bela tem que passar por natureza, conquanto a gente na verdade tenha consciência dela como arte." KANT, Immanuel, Crítica da faculdade do julgamento, tradução de Valerio Rohden e António Margues, Forense Universitária, Rio de Janeiro, 1993, §§ (15) e (45), p. 74 e 152. Não cabe agui um estudo aprofundado das reflexões de Kant sobre o juízo estético e a intenção artística (relacionada à noção de gênio); especif. sobre as diferenças entre a "analítica do belo" e a concepção baumgarteniana da cognitio sensitiva, bem como o alcance das idéias kantianas em relação à arte moderna, cf. LEBRUN, Gerard, A finalidade sem fim e a ambigüidade do belo, in Kant e o fim da metafísica, tradução de Carlos A. R. de Moura, Livraria Martins Fontes, São Paulo, Partes I e II, p. 441-455, 1993.

(13) Idem, p. 268-269.

(14) "[Aquele que não é artista,] ao fazer-se presente a atividade [do artista]", conclui Fiedler, "ao procurar segui-la, ver-se-á involuntariamente arrastado para fora de todas as esferas do sentimento e do pensamento nas quais se mantém frente à realidade, dissolverá cada vez mais a confusão em que estava enredada a visualidade das coisas para sua consciência. Ver-se-á elevado efetivamente ao mundo puro da arte, onde a aparência das coisas se apresenta ao seu olho regida pela determinação, a ordem e a regularidade. Nesse momento, e só então, a arte se converte em revelação"; ibidem, p. 296.

(15) Idem, p. 33.

(16) "A vista se transforma verdadeiramente em tato e em um ato de movimento, e as representações que se apoiam nela já não são representações óticas, mas representações de movimento e constituem o material da visão e representação abstratas da forma.", op. cit., p. 26.

(17) RIEGL, Aloïs. *Arte tardo-romana* (1901), tradução de Licia C. Ragghianti, Einaudi Ed., Torino, 1959, p. 32.

(18) Deve-se a Riegl a análise em termos "objetivístico" e "subjetivístico" da atitude do artista com relação ao objeto (proposta no estudo sobre retratos de grupos feitos por artistas holandeses dos séculos 16 e 17). Sobre a conquista do "ilusionismo espacial" ou "forma plástica" convém algumas

do juízo, Kant mensura a distância entre a atividade judicativa do belo e a atividade artística que realiza uma obra bela. Reportando-se aos ajuizamentos da beleza como conceito confuso da perfeição (Leibniz) ou conhecimento sensível confuso, porém claro (Baumgarten), o filósofo interdita: "um juízo estético é único em sua espécie e não fornece absolutamente conhecimento algum (tampouco um confuso) do objeto", aclaração que incide sobre a intencionalidade artística com significativas conseqüências, visto aí o juízo se pautar pela ponderação dos propósitos ou finalidade da obra¹².

Tal demarcação kantiana se esvaece sob a ótica purovisibilista da intenção artística. A "regularidade" formal – que em Kant consente o livre jogo das faculdades de representação (posto nenhum obstáculo ou discordância comprometer a pura aparição), sem jamais reclamar conhecimento – deve agora ser *compreendida* pelo "fruidor" da obra, assim solicitado a dirigir o espírito para a inspeção das *regulae*, enquanto Kant tem em vista regras "livres de toda coerção". Fiedler:

"Se a compreensão da atividade artística está impedida a muitos, a compreensão suprema e exaustiva de uma obra de arte está reservada a quem a produz. (...) A possibilidade de entender-lhe descansa em que outros vivam em si mesmos a evolução especial da consciência que ele realiza em sua atividade. (...) O interesse predominante pela visualidade enquanto tal vai unido ao reconhecimento de um estado subdesenvolvido e confuso, inerente a ela, e à necessidade de ver realizada em uma imagem plástica as percepções do olho para o olho. Somente quem seja dessa índole por natureza viverá internamente aquilo pelo que se esforça incessantemente o artista." 13

Artista e espectador devem compreender as leis da visibilidade. Malgrado esse deslizamento do *juízo estético* para a *intenção do artista* (ou da intuição para a cognição da ordem e regularidade) se efetue com um vocabulário afeito à gramática kantiana¹⁴, ele, de fato, corrobora o retorno à concepção da estética como *cognitio*.

Com sua obra o artista proporciona uma representação visual clara. Por ironia, Fiedler, empenhado em ultimar o litígio sobre o verdadeiro e o aparente da representação visual, parâmetros definidos em relação a um suposto objeto "real", termina por fornecer, à sua revelia, as balizas para a

distingue a "forma real", abstrata, obtida "em parte por meio do movimento, em parte da aparência do objeto", de modo que "conseguimos atribuir uma forma às coisas à margem das mudanças da aparência", e a "forma ativa", integralmente concedida na visão, produto "em parte da iluminação do objeto, em parte do em torno e do ponto de vista adotado" 15; a aquisição da primeira se faz pela "visão próxima", fragmentária, e como por tateamento; por isso, está destituída de valor artístico, pois não possibilita uma representação ótica da forma (própria da "visão a distância")16. Instabilizando tal partilha, Aloïs Riegl, em Arte industrial tardo-romana, expõe como povos antigos, ao suprimirem da arte todo ilusionismo espacial, objetivam mostrar as coisas como "aparências 'reais'", subsumindo a representação ótica aos imperativos táteis - com o que assinala, igualmente, o princípio de contradição seminal da forma plástica ou concepção em profundidade ("Como pode uma entidade material ser visível dentro do plano se igualmente não se projetar dele, seja por um mínimo?")17. Em Abstração e empatia, por fim, Worringer polariza afãs de estesia artísticos condizentes a representações visuais dotadas de "objetividade" (anelantes pela "coisa em si" e pela forma "real") e representações visuais "naturalistas" ou "ilusionistas" (atentas às condicionantes "subjetivas")18.

No caleidoscópio dessas clivagens categorizais, a "intenção artística" mantém posto central. Se o espaço, versa a estética transcendental, "é uma representação *a priori*, necessária, que subjaz a todas as intuições externas", isto não significa que enquanto *a* forma da realidade objetiva não comporte, em si, *formas* diferenciadas de objetivação: por exemplo, a "unidade corpórea" das coisas (a concepção volumétrica do objeto arquitetônico) será plenamente abolida pela arquitetura moderna (a qual, como se diz, "explode o cubo"). Considerando-se a objetividade, ou a visibilidade "liberada da forma real", trata-se sempre de apreender diversas *intenções*. Estas não se limitam a esquadrinhar formas dadas *a priori*, leis da "pura recepção", mas, pelo contrário, a *constituir* diferentes formas de visão.

reflexão sobre a objetividade na arte. Centro das indagações

da escola, a questão da "forma objetiva" ("sachliche" form)

imprime uma direção peculiar ao estudo da representação.

Em O problema da forma na obra de arte, Hildebrand

Ora, tudo isso só faz sentido se o artista se dirige *exprofesso* para o problema da forma. Pode-se admitir tal pressuposto como constante histórica?

As precondições da intenção artística purovisibilista são: 1) o interesse do artista não estar voltado para o significado

observações. Para Riegl, a plena aquisição da forma espacial, na modernidade, radica na passagem da visão "tátil" para a visão "ótica" (ou da aparência "real" para a aparência "ativa", se estendermos a associação com a terminologia de Hildebrand). Em Conceitos fundamentais da história da arte. Wölfflin complica o esquema evolutivo traçado por Riegl: a passagem do "tátil" para o "ótico" também ocorre no interior da forma plástica já definida. Assim, embora Hildebrand contraponha a "visão a distância" verdadeiramente artística, responsável pela representação ótica da forma - à "visão próxima, tátil" suas análises (e professa defesa da arte clássica) estabelecem a constituição da forma plástica por princípios tais como: forma fechada: efeito de profundidade definido a partir do plano; claro-escuro, etc. Como evidencia Wölfflin em A arte clássica (também influenciado pelos estudos de Bernard Berenson sobre Giotto), trata-se aí da constituição de uma forma espacial na qual, sem nenhuma atenção à "forma real", o "tátil" predomina na representação ótica. Nessa trilha, e igualmente prescindindo de qualquer referência à "forma real", em Conceitos fundamentais Wölfflin estuda a forma plástica, definida na modernidade ("os estágios que antecedem o apogeu do Renascimento não podem ser ignorados, mas eles representam uma forma arcaica de arte, a arte dos Primitivos, para a qual ainda não existe uma forma plástica definida"), incorporando as duas ordens de visão em jogo (esquadrinhadas pelos cinco pares de conceitos: linear-pictórico; plano-profundidade; forma fechadaforma aberta: pluralidade-unidade: clareza absolutarelativa). Isso posto, cabe concluir que os conceitos fundamentais não podem ser considerados como "categorias", no rigor do termo: a visibilidade pictórica se contrapõe à tátil enquanto "libera-se do plano", mas se une a ela por operar com a "forma aberta", fragmentária e ligada ao movimento; nenhum dos pioneiros do purovisibilismo vêem os conceitos como excludentes entre si (o que será próprio de um reducionismo posterior, preocupado em "classificar" os elementos da imagem visual). Compreende-se, ainda, que a questão da perspectiva exata, precisamente porque se reporta à "forma real, objetiva", não ocupe um lugar de destaque nas reflexões de Wölfflin; com anterioridade, Fiedler ponderava: "a existência de algo visível só pode estar em seu ser visto ou representado como visto. Na visão não se trata de equiparar a imagem visual subjetiva a uma existência objetiva perceptível pela vista. (...) Se observamos que a vista nos engana sobre a situação de um objeto no espaço, não poderemos dizer que a vista percebe o objeto em um lugar distinto daquele onde ele é visível: só podemos dizer que o olho vê o objeto em um lugar distinto daquele onde o sente o tato, por exemplo", op. cit., p. 209-210. Ora, Panofsky se apercebe claramente do que fica sub-reptício nesta "exclusão da perspectiva": a "montagem" da história pelos critérios purovisibilistas. Em parte, a conquista da visão "pictórica" não somente se revela in potentia na perspectiva "linear", mas em uma espécie de coincidentia oppositorum com ela: por sua vez, a perspectiva matemática "institui" o problema da

objetividade no domínio do visível (*"por um lado [a perspectiva] reduz os fenômenos artísticos a regras matemáticas sólidas e exatas, porém por outro as faz dependentes do homem, do indivíduo, na medida em que as regras se fundamentam nas condições psicofisiológicas da impressão visual e na medida em que seu modo de atuar está determinado pela posição de um 'ponto de vista' subjetivo eleito à vontade."; cf. PANOFSKY, E. La prospettiva como "forma simbolica" e altri scritti, op. cit. – sobre o reducionismo teórico de Worringer perante as idéias de Riegl, ver ainda p. 168, nota 7).*

Da psicologia da gestalt à nova objetividade (neuesachlichkeit) vemos reaparecer, na arte moderna, a mesma polarização entre "subjetividade" e "objetividade". Bastam, aqui, as palavras de Mondrian: "A pintura pode ser uma expressão puramente abstrata (...). Em escultura e arquitetura, a obra consiste em uma composição de volumes, os quais possuem expressão naturalista [i.e.: ilusionismo espacial]. Entretanto, vistas como uma multitude de planos, a escultura e a arquitetura podem ser uma manifestação abstrata. Movendo-se ao redor ou dentro de um objeto ou edifício retangular, este pode aparecer como bidimensional (...). A expressão da estrutura, forma e cor dos planos pode ter uma relação mútua e contínua que produz uma imagem verdadeira do todo. Este fato mostra a unidade intrínseca da pintura, escultura e arquitetura. (...) A arte abstrata tende a destruir a expressão corporal do volume; a ser um reflexo do aspecto universal da realidade." MONDRIAN, Piet., Un nuevo realismo (1943), in Arte plastico y arte plastico puro, tradução de Raúl R. Rivarola e Aníbal C. Goñi, Ed. Victor Leru S. R. L., Buenos Aires, 1961, p. 45-46.

(19) Idem, p. 256.

(20) "Enquanto Semper diz que na origem de uma forma artística entram em consideração matéria e técnica, os semperianos sustentam de imediato que a forma artística é um produto de matéria e técnica"; mais à frente: "Nada mais distante de mim que negar a significação dos procedimentos técnicos para a transformação e progresso de certos motivos ornamentais. Será sempre um imperecível mérito de Gottfried Semper manter-nos a este respeito de olhos abertos." RIEGL, Aloïs, Problemas de estilo (1893), tradução de Federico M. Saller, Gustavo Gilli Ed., Barcelona, 1980, p. 2 e 15.

(21) Idem, p. 20.

(22) Op. cit., p. 9-10.

das formas e a exposição do tema (nos quais a clareza da composição se mede pela eficiência da imagem); 2) a forma não ser considerada pela capacidade de suscitar emoções. "A arte", ajuíza Fiedler, "cria valores emotivos e significantes de uma classe muito especial, não se pode negar. Porém, (...) a sensibilidade e o pensamento destruem a visualidade do fenômeno e põem em seu lugar outra forma de ser" 19. Formulação rigorosa, porém circunscrita à teoria da forma.

O estudo da intenção repõe as dúvidas sobre a pertinência da "história da visão".

A visão pura

O desafio do purovisibilismo está na equação das precondições da intenção artística com a gênese das formas. Em polêmica contra os semperianos, proêmio de Problemas de estilo, Riegl dá o primeiro passo. Seu alvo, o tecnicismo e determinismo materialista²⁰. Os procedimentos técnicos podem ter papel crucial na transformação e progresso das formas, mas elas só se consumam na medida em que eles se subordinam a um interesse livre especificamente formal: "o impulso não provém da técnica mas sim da decidida volição artística."21 Em Arte industrial tardo-romana, o autor declara "liberar-se daquela teoria, comumente relacionada ao nome de Gottfried Semper, segundo a qual a obra de arte não seria nada mais que o produto mecânico de três fatores: o uso a que é destinada, a sua matéria e a técnica empregada. (...) Em contraposição, (...) eu tenho – ao que me parece, pela primeira vez – proposto uma hipótese teleológica, enquanto tenho visto na obra de arte o resultado de uma determinada e consciente vontade artística, que se substitui, com dura luta, à finalidade, à matéria e à técnica. Estes três últimos fatores não têm mais aquela função positivamente criadora que Semper havia lhes confiado, mas, antes, representam um caráter repressivo, negativo: estes são os coeficientes de atrito no produto geral"22 (grifo nosso).

Antes de Riegl, Fiedler via enleados o manejo purovisibilista e a operação técnica; com as condicionantes psicológicas (temperamento, gosto, "sentimento da forma", etc.) incrementam as dificuldades para a assertiva da intenção formal autônoma. Na conclusão de *Conceitos fundamentais da história da arte*, Wölfflin recapitula o problema: sobre a transformação das formas de visão, tratase de saber se decorre de uma evolução interna, "evolução que se processa de certo modo espontaneamente no mecanismo de concepção", ou se o fator condicionante é "um estímulo externo, um outro interesse, um outro posicionamento frente ao mundo". É prudente repelir esse

(23) Mesmo prefiguradas como possibilidades, observa Wölfflin, "se as formas de visão chegam a se desenvolver, e o modo como o fazem, dependerá das circunstâncias externas", op. cit., p. 255. Cabe cotejar essas palavras com a crítica ao hegelianismo, que o autor desenvolve em sua obra de juventude Renascenca e barroco, comprometida com a psicologia da forma: "a história dificilmente se enquadrará nessa construção [na qual o contrário seria o elemento motor], e os fatos deveriam submeter-se à mesma violência que sofreram quando se pretendeu explicar a história da filosofia pela relação dos conceitos entre si no pensamento abstrato", op. cit. (1888), tradução de Mary A. L. de Barros e Antonio Steffen, Perspectiva, São Paulo, 1989, p. 89 (a obra retoma e desenvolve idéias originalmente apresentadas na tese de doutorado, cf. Prolegomena to a psychology of architecture, in Empathy, form, and space. Problems in german aesthetics - (1873-1893), Getty Center for History of Art and the Humanities, 1994, p. 150-90).

(24) Idem, p. 17. Lionello Venturi e Roberto Salvini têm insistido sobre o caráter arbitrário dessa ordem de sucessão observando que na história da arte muitos são os momentos em que o processo se inverte e, por exemplo, a "forma aberta" passa a anteceder a "forma fechada" (da arte helenística e paleocristã à bizantina; do Barroco ao Neoclassicismo; do Oitocentos, com o Impressionismo, ao Novecentos, etc.); todavia, a ordem de necessidade postulada por Wölfflin deve ser considerada em relação à conquista plena da forma espacial, sem o que a asserção perde totalmente o sentido. A crítica de Venturi, nesse sentido, não se limita a constatar a "inversão da ordem", mas objetiva distinguir necessidade lógica e processo histórico: "a história nos ensina que as mudanças de gosto não dependem da lógica e que da forma aberta muitas vezes se volta para a fechada"; op. cit., p. 300. Cf. SALVINI, Roberto. La critica d'arte della pura visibilità e del formalismo. Aldo Garzanti Ed., Milão, 1977, p. 31. Sobre a concepção da história da arte como processo que vai do "linear" ao "pictórico", do "tectônico" ao "atectônico", etc., protagonizada por Riegl e Wölfflin, o historiador Ernst Gombrich tem ressaltado sua dívida com as Lições de estética, de Hegel, cf. GOMBRICH, E. H. Padre de la historia del arte: Lectura de las Lecciones sobre estética, de G.W. F. Hegel (1770-1831), in Tributos, trad. de Alfonso Montelongo, Fondo de Cultura Económica, México, 1991, especif. p. 58-90.

(25) Op. cit., p. 12 (a afirmativa vem acompanhada, não sem certo paradoxo, pela constatação: "embora cada um tenha a sua força voltada para uma direção e tenha-se concretizado a partir de uma perspectiva diferente").

éter do qual as artes teriam a inspiração e o movimento, impoluta mecânica interna; o que, segundo o autor, nada afeta a adesão ao purovisibilismo²³. Como o pórtico da obra reza, o impulso de transformação toma alento com o sopro do exterior, mas a constituição da nova forma se faz com moto-motor.

Acautela Wölfflin ser "arriscado falar apenas de estados de visão", pontuando: toda concepção artística se organiza de acordo com certas noções de gosto; as visões linear e pictórica estão permanentemente unidas a noções de beleza; as formas de visão, inseparáveis do que se tem ao olhar, ligam-se a visões de mundo – mas, com mesma diligência, pontifica: o senso da visibilidade artística prescinde dessas condicionantes externas.

"Se estes conceitos mais gerais [respectivos às formas de visão] levam em conta também um tipo especial de beleza, não estaríamos retornando ao início, onde o estilo havia sido concebido como a expressão direta do temperamento, fosse ele de uma época, de um povo, ou de um indivíduo?" Wölfflin é peremptório: "Quem assim pensa, desconhece que a nossa segunda série de conceitos pertence, por sua própria natureza, a um gênero diferente, visto que esses conceitos, em suas transformações, obedecem a uma necessidade interior. Eles representam um processo psicológico racional."²⁴

Desligada da esfera dos significados e do sentimento, a forma de visão revela legalidade e vida próprias, necessidade interior, enfim, um *logos* puramente visual; sua unidade com padrões de gosto e expressão de sentimentos destitui-se de valor para o estudo da forma. Mas por qual metafísica razão as formas de visão, *posto* seu livre curso, jamais se separam das condicionantes externas? Se a transformação das formas de visão parte de condicionantes externas, abrindo novas perspectivas e incitando novos interesses formais, essas condicionantes, por sua vez, não consistem em outros tantos "coeficientes de atrito", permanentemente dificultando a possibilidade de uma atitude "indiferente" diante das formas (i.e.: quanto aos valores emocionais, gosto, etc.), cerceando sua "autonomia"?

É sabido o argumento do historiador sobre a disjunção entre visão pura e expressão dos sentimentos: "o linear e o pictórico são como que dois idiomas, através dos quais tudo pode ser dito"²⁵; não faria sentido conceber tais

(26) PANOFSKY, Erwin. Il problema dello stile nelle arti figurative, op. cit., p. 147-148; o artigo é publicado na mesma data de *Conceitos fundamentais da história da arte*.

(27) WIND, Edgard. El concepto de "kulturwissenschaft" en Aby Warburg y su importancia para la estética (1930), in *La elocuencia de los símbolos*, tradução de Luis Millán, Alianza Ed., Madri, 1993, p. 66.

(28) WÖLFFLIN, H. Posfácio: Uma revisão (1933), op. cit., p. 267.

(29) Idem

condicionantes externas como fatores repressivos ou de atrito. No ano de 1915, Erwin Panofsky, em artigo sobre uma célebre palestra proferida por Wölfflin, em 1911, na Academia Prussiana de Ciências, descredita os assertos do autor: "se é verdade que o modo de representação, 'incolor em si mesmo, ganha cor, tonalidade emotiva, somente quando uma determinada vontade expressiva dele se serve', também à vontade expressiva não deveria ser de todo indiferente a escolha do modo de que se serve?", concluindo: "a forma que esse [conteúdo expressivo] assume em uma época participa de tal modo de sua essência que, em uma outra forma, ele de fato não seria mais o mesmo conteúdo."²⁶

Trata-se de *postular* uma visão pura ou considerá-la *no horizonte* de uma intencionalidade formal historicamente constituída? "O conceito de 'pura visão' é uma abstração", pondera Edgar Wind, intelectual ligado ao círculo de Panofsky; "o que conceitualmente pode-se considerar 'puramente visual' não está nunca completamente isolado do contexto da experiência em que se produz."²⁷

A resposta de Wölfflin vem com o Posfácio ao Conceitos fundamentais da história da arte, de 1933. Primeiramente, o historiador reconsidera a relação entre visão e expressão, eixo da crítica de Panofsky (assente na distinção dos conceitos de "visão", "olho" e "ótico"). Sobre as analogias da forma como continente neutro que recebe diferenciados conteúdos ou teia que comporta distintas tecelagens, Wölfflin avalia: "eu as evitaria agora, por tornarem o conceito de forma demasiado mecânico e por conduzirem à noção errônea de que a forma e o conteúdo se justapõem como dois elementos facilmente diferenciáveis. No entanto, cada forma de visão pressupõe uma realidade já observada, e cabe perguntar até que ponto uma é condicionada pela outra."28 A inquirição desse condicionamento mútuo deixa pendente, porém, a equação entre visão e expressão, escopo do artigo de Panofsky. "Utilizando nossas próprias palavras: 'em cada novo estilo de visão cristaliza-se um novo conteúdo do mundo' (...) Mas. então, por que não atribuir tudo isto à 'expressão'? - e aqui a réplica de Wölfflin - A resposta é a seguinte: para fazer justiça ao seu [arte] caráter específico de representação figurada. O fato de essa representação coincidir com a história geral do espírito só se explica parcialmente pela relação de causa e efeito: o essencial continua a ser a evolução específica a partir de uma raiz comum."29 Não há porque rejeitar, em arte, preocupações voltadas especificamente para a forma e os problemas de representação; essa assertiva, porém, vem, agora, acompanhada pela ressalva de tais interesses ganharem vida

em permanente, mútua interferência com a esfera dos conteúdos, com a expressão dos sentimentos, em suma, "a partir de uma raiz comum" 30.

Perante essas reparações em negativa ao "expressionismo" panofskyniano, o segundo núcleo de questões tratado no Posfácio mostra-se bem mais insuficiente. As críticas à historiografia purovisibilista – isto é: abordagem em separado das formas de visão - são rebatidas com argumentos inócuos, sem préstimos para desautorizar as proscrições do iconólogo. O foco está na transformação das formas de visão, na relação entre condicionantes externas e internas: "é claro que a evolução não pode significar um desenvolvimento mecânico, algo que se consuma por si só, e sob quaisquer condições. (...) será 'impulsionada por um sopro que deve provir do espírito'."31 Expressa referência a Panofsky e seu círculo intelectual, com ela Wölfflin se limita a reiterar que a "necessidade imanente" das formas de visão não é incompatível com as disposições espirituais e sentimentais de cada época32. "Quanto à evolução da representação em geral da imagem", finaliza, "a sua 'racionalidade' é a mesma que serve de base à evolução da vida espiritual e do sentimento dos povos europeus"33: nenhuma revisão metodológica resulta da constatação.

Ora, exatamente porque as formas de visibilidade estão na base das disposições espirituais e emocionais, elas não podem ser consideradas em separado, mesmo se admitindo uma intenção artística especificamente formal (cujo grau de "autonomia" só se apreende em consideração às "condicionantes externas"). Longe de reiterar o método, tal expediente necessita ter em conta "as forças que se desenvolvem em sua interação" (WIND), as interferências, e não a "racionalidade imanente"; as quais são estudadas com vistas à constituição da intencionalidade em um contexto histórico determinado. Em termos metodológicos, a visão pura se converte, aqui, em uma "mediação estratégica", imprescindível, é verdade, porém uma abstração conceitual que, em si mesma, está destituída de qualquer validade histórica³⁴.

Os elementos da crítica

Convém o exame mais pormenorizado das críticas que se deixam entrever com a análise dos conceitos. Em essência, elas reportam a duas prerrogativas básicas da teoria da forma: a inteligência do *logos* da forma e o acesso ao *éthos* do artista.

(30) V. as ponderações de Michael Ann Holly in Panofsky and the foundations of art history, Cornell University Press, Ithaca e Londre, 1985 (espec. p. 62-66).

(31) Idem, ibidem, p. 270.

(32) "Mas como é que esta vida autônoma da arte pôde coincidir com o curso da história geral do espírito? (...) nossa história da visão artística pode ser realmente considerada uma história centrada em determinados fenômenos distintos? Apenas em parte. Os processos internos, de acordo com sua natureza sensitiva e espiritual, sempre se subordinam à evolução geral mais abrangente de cada época. Não se trata de processos distintos, ou autônomos", ibidem, p. 270.

(33) Ibidem, p. 271.

(34) Apenas Paul Frankl, discípulo de Wölfflin, apercebe-se claramente dessa natureza da investigação formal "pura"; porém, ao separá-la das questões de caráter histórico, deixa explícito seu desinteresse pelos problemas de método ora em questão - vale dizer: se, no processo efetivo da gênese das formas, determinadas condições históricas (disposições emocionais, técnicas, etc.) podem ser decisivas ou empecilhos para as conquistas formais, cf. FRANKL, Paul, Introducción: Problema y método, in Principios fundamentales de la historia de la arquitectura (1914), tradução de H. Dauer, Gustavo Gilli, Barcelona, 1981, p. 19-39 ("Estas questões autenticamente estéticas acompanham as de caráter histórico, e com razão se exigirá que a explicação do processo não destaque apenas as obras decisivas quanto ao aspecto histórico-evolutivo, mas também aquelas que são perfeitas no mencionado sentido duplo, e quiçá surja uma terceira pergunta: a de como se comportam as questões de importância histórica frente às perfeitamente estéticas. Aqui excluo ex professo esta questão"; p. 33).

O circulus vitiosus da análise

No estudo das artes visuais, os embaraços no delineamento do objeto somam-se a turvações nos meios de tê-lo em mãos. A hermenêutica das formas, se imprescinde da interação de condicionantes materiais, técnicas, sentimentais, etc., padece, adstrita à análise formal, de vícios epistemológicos análogos aos do purovisibilismo.

Pode-se falar, por exemplo, da importância da utilização de modelos em argila para a plena conquista do movimento nas estátuas em pedra gregas, e. igualmente. reconhecer que a intenção formal é "indiferente" ao material, pois mimetizar em argila um efeito (plástico) próprio da talha significa ignorar as possibilidades formais (pictóricas) da técnica do modelato. Igualmente, se mudanças do sentimento pedem novas formas de expressão, estas não são geradas ab ovo, por assim dizer, mas com fregüência tomam empréstimos do passado, de fórmulas que, em contraste com as tradições vigentes, respondem melhor às novas exigências expressivas; assimilações estilísticas que tanto atendem a determinadas motivações como põem outros obstáculos e incompatibilidades (por exemplo, a melancolia "policleteana" das estátuas gregas clássicas soa estranha ao páthos das cópias romanas). O intérprete das obras de arte almeja compreender a lógica com que esses elementos se unem: porque - retomando um exemplo clássico de Riegl - a arte tardo-romana combina o tratamento "impressionista" das figuras à tradicional "rigidez" dos contornos, se há resquício estilístico a ser superado ou connexio necessária. Mas ao propósito de extrair a intenção artística em sua base e que a explica, antepõem-se obstáculos.

Em 1920, nessa ocasião com um estudo sobre Riegl, Panofsky retoma as disquisições metodológicas (o artigo se reporta expressamente ao publicado cinco anos antes), alertando contra a ambivalência da interpretação das obras de arte, fortuna inexorável que parece recair sobre o historiador. Toda análise interpretativa parte da obra para, em uma espécie de círculo vicioso, chegar a ela:

"Ou somos informados sobre os reais propósitos psicológicos do artista", expõe Panofsky, "apenas através das obras de que dispomos (as quais, porém, somente podem ser explicadas com base nessas intenções): (...) com isto não apenas afirmamos coisas que são indemonstráveis, mas ainda caímos em um circulus vitiosus constituído pelo fato de interpretar a obra de arte com base

(35) PANOFSKY, Erwin. II concetto del "kunstwollen", op. cit., p. 155.

(36) As considerações de Panofsky podem ser relacionadas às experiências "fundantes" de sua escola. Estudando a arte de povos indígenas do Novo México, o historiador Aby Warburg propõe uma explicação para o estranho rito da dança da chuva, no qual os índios bailam com cobras na boca, devolvendo-as depois para baixo da terra como mensageiras da chuva. Por seu intermédio, o significado e o páthos da representação do raio como serpente era desvendado, e a "intenção" devia ser considerada por um "modo de agir" inconsciente aos próprios índios: "O índio assustado – relata Fritz Saxl - procura fazer inteligível a aparência momentânea do raio comparando-o com a serpente, que pode tocar. Ou melhor, as duas coisas se unem porque é típico em seu raciocínio que o 'como', que separa as duas partes de uma comparação, se omita: para ele, raio 'é' serpente"; SAXL, Fritz, La visita de Aby Warburg a Nuevo Méjico, in La vida de las imágenes, tradução de Federico Zaragoza, Alianza Ed., Madri, 1989, p. 291-292.

(37) SAXL, F. Herbert Horne, Aby Warburg, Jacques Wesnil, op. cit., p. 305; o autor assim conclui o artigo: "Mesnil não criou teorias de largo alcance como Warburg, e ainda que não compartilhou da austeridade de Horne e do credo estético inglês possuiu um refinamento estético similar ao de Horne e do qual careceu Warburg", p. 306.

em noções que devemos a uma interpretação da própria obra – ou, em certos casos, a nós são transmitidos positivos enunciados de artistas que eram capazes de empreender reflexões e que tinham em conta a própria intenção artística: mas agora estes conhecimentos não servem muito, porque eles mostram necessariamente quão pouco a vontade do artista intelectualmente formado e consciente corresponde a isto que parece propor-se como a verdadeira tendência do seu fazer." 35

Por uma parte, o recurso à "literatura artística" mostrase indispensável, visto ser "impossível definir as 'intenções', per se, com precisão científica". Manuais, tratados, manifestos, cartas, registros de emoções... documentos cruciais para o historiador. Nem sempre, porém, o artista tem domínio intelectual do modus operandi, recorrendo a procedimentos estabelecidos, práticas tradicionais; e ainda que se possa identificar com exatidão a "vontade", do artista, isso não significa que, por seu intermédio, o "sentido" da obra seja revelado. Na terminologia de Panofsky, faz-se necessário distinguir intenção artística e intenção do artista. A razão por que o artista age de determinada forma, sua motivação, é algo que não se limita à volição artística (observação a qual pode ser identicamente estendida ao estudo dos "documentos" literários)³⁶. Esquadrinhar o *methodos* desse projeto historiográfico – iconologia – ultrapassa os propósitos deste texto, mas a revisão e reorientação da análise formal que ele objetiva requer atenção.

Nada assegura que a reconstituição da intenção do artista, em função de um "modo de agir" fundamental (condicionado pela visão de mundo da época), não obnubile igualmente o que é próprio da estese artística. Neste circulus methodicus antevê-se o perigo de desvio das questões artísticas, alertado pelos próprios iconólogos em atenção aos trabalhos de Aby Warburg. "A preocupação original de Warburg com o artista e a obra de arte", pondera Fritz Saxl, "desenvolveu-se em um interesse mais amplo por toda a imagética, pela imagem como expressão da mente humana. (...) Posto que o propósito de Warburg era a psicologia histórica, as formas artísticas deveriam ser estudadas em relação com outras expressões da mente humana"37. Ao historiador da arte, porém, pede-se menos do que uma "psicologia histórica geral" e mais do que esta oferece. Nem forma aquém do conteúdo, como no

(38) Um ano depois da célebre definição do método iconológico, apresentada como introdução aos Estudos sobre iconologia, de 1939, Panofsky volta à questão, enfatizando a experiência estética: "Só aquele que se abandona simples e totalmente ao objeto de sua percepção poderá experimentá-lo esteticamente. (...) Se escrevo a um amigo, convidando-o para jantar, minha carta é, em primeiro lugar, uma comunicação. Porém, quanto mais eu deslocar a ênfase para a forma do meu escrito. (...) a forma de minha linguagem (...), mais a carta se converterá em uma obra de literatura ou poesia. Assim, a esfera em que o campo dos objetos práticos termina e o da arte começa, depende da 'intenção' de seus criadores. Essa 'intenção' não pode ser absolutamente determinada. Em primeiro lugar, é impossível definir as 'intenções', per se, com precisão científica. Em segundo, as 'intenções' daqueles que produzem os objetos são condicionadas pelos padrões da época e meio ambiente em que vivem"; PANOFSKY, E. A história da arte como uma disciplina humanística (1940), in O significado nas artes visuais, tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg, Perspectiva, São Paulo, 1976, p. 31-32.

(39) Cf. nota anterior (38); à exposição "clássica" do método proporcionada por Panofsky, em 1939, convém reunir o *Estudo das ciências da cultura* (*Kulturwissenschaften*) de Ernst Cassirer, publicado em 1942.

(40) SCHAPIRO, Meyer. *Estilo*, tradução de Martha Scheinker, Ediciones 3, Buenos Aires, 1962, p. 21 et seq.

(41) Idem, p. 22-23.

(42) Idem, ibidem, p. 28.

purovisibilismo, nem imagem *dentre* outras extra-artísticas, ao historiador cabe mostrar como a "forma artística" pressupõe um interesse *em si mesma* (constituindo-se, portanto, como valor) e como – aqui reside o problema – esse interesse ou intencionalidade se configura em permanente, mútua interação com a *esfera dos* "conteúdos" 38.

Tais diretrizes, contudo, sempre orbitam em torno da mesma premissa de base, e convém desconfiar se também elas não incorrem em círculo vicioso de segunda espécie. A "tendência mais geral" do fazer artístico – considerada nos marcos da *aísthesis* própria da arte – põe-se, impreterivelmente, como sintoma de um *modo de ser*, tendência da mente humana? Se os pilares do edifício iconológico contrastam com os prismas do constructo purovisibilista, resta sondar os alicerces.

O Espírito da arte

Meyer Schapiro publica *Estilo* em 1953; muitos dos argumentos da obra dirigidos ao purovisibilismo têm em mira, concomitantemente, a iconologia (cujos problemas metodológicos estavam definidos há não mais de uma década³⁹). Dos pressupostos basilares do formalismo, dois são postos em tela: a unidade estilística e, a ela coordenada, a extrinsecação na arte das disposições anímicas do artista, grupo ou período (em síntese, a *quaestio* da alienação do Eu na obra de arte).

Em contraponto à idéia generalizada de o estilo constituir um todo homogêneo - como no templo grego os membros parecem compor uma "família de formas" -, o historiador enfatiza a fragmentação estilística, obras com diverso tratamento das partes (fundo e figura, áreas marginais e áreas dominantes, etc.) 40. Riegl, na impossibilidade de conectar os caracteres do estilo pela lente da "intenção", toma transitório o convívio de formas contrárias; Schapiro aponta "estilos nos quais grandes partes da obra são diversamente concebidas e executadas sem que isso destrua a harmonia do conjunto". Desoportuno pensar aí em fatores "repressivos" ou "promotores" da unidade intencional, "a noção de estilo perde a nota de cristalina uniformidade e simples correspondência de parte a todo"41. A integração de qualidades estilísticas heterogêneas contraria parâmetros como impulso formal unitário, lógica visual, etc., é, conclui o autor, "mais uma questão de interdependência funcional do que de repetição de um mesmo modelo para todas as partes"42 (grifo nosso).

(43) Riegl "verte o sistema hegeliano para termos psicológicos", segundo a expressão de Gombrich; já na introdução de Problemas de estilo, o autor alerta que Goodyear, obcecado por estabelecer conexões históricas, "passa por alto o autêntico espírito grego na ornamentação micênica", op. cit., p. 5.

(44) Op. cit., p. 18.

O alcance desse novo enquadramento mede-se pelos remanejos categorizais que demanda: contabilizadas as divergências estilísticas da obra, compete aditar as respectivas intencionalidades, plurais, lindando seus territórios pelas funções em que cobram vida? As funções são condicionantes externas? Enfim, a objetiva de Riegl caiu em desuso ou perdeu o foco? Sustentar, de forma incondicional, o conceito riegliano supõe admitir o conceito de imanência ao qual segue unido: a intenção artística, quer se a considere vontade ou tendência mental. atividade cognitiva ou estado de consciência, expressa sempre uma atitude, uma disposição do artista ou do grupo (juízos que cingem, em simultâneo, ao problema da expressão artística). Perseguindo os movimentos da consciência, para além das individualidades, Riegl aspira ao Espírito da arte⁴³. E aqui as turvações não enganam, fluem da mesma nascente as vertentes purovisibilista e iconológica.

"As leis superiores da arte não são reconhecíveis com igual clareza para todos os gêneros artísticos. Isto se verifica sobretudo na arquitetura e na arte industrial. enquanto elaborada com motivos não figurativos: estas manifestam as leis dominantes, e com matemática precisão." Com essas palavras, Riegl apresenta sua Arte industrial tardo-romana, finalizando: "na escultura e na pintura as leis não resultam com a mesma clareza e simplicidade: o que não depende, de fato, da figura humana em si mesma (queremos dizer, do movimento e da aparente assimetria que lhe é resultante), mas do 'conteúdo', ou seja, dos pensamentos de natureza poética, religiosa, didática, patriótica etc., que se ligam às figuras humanas."44 Adiantada a leitura, a concordância das artes quanto às "leis dominantes" e "fases evolutivas" da puravisibilidade (por exemplo, recusa de ilusionismo espacial na pintura, escultura e arquitetura egípcias; efeito tridimensional por superfícies tangíveis, nas pinturas, frisas e templos gregos; individualização do espaço, cujo exemplo paradigmático do Panteão reúne-se às demais artes tardo-romanas) faz lastro ao proêmio da obra, confiante na unidade de espírito e conexão das atitudes próprias a cada arte – tácita asseveração de um Espírito da época (Zeitgeist).

Schapiro se detém sobre as idéias de Riegl no Capítulo 5 de *Estilo*, criticando, em pormenor, a justificativa da vontade artística por disposições raciais; não obstante, conclui o breve exame ressaltando os aspectos positivos de sua obra e, como outrora Panofsky,

(45) Idem, p. 46.

(46) GOMBRICH, Ernst H. In search of cultural history (1967), in *Ideals and idols*, Phaidon Press Limited, Oxford, 1979; A psicologia e o enigma do estilo, in *Arte e ilusão* (1960), tradução de Raul de Sá Barbosa, Livraria Martins Fontes, São Paulo, 1986; *El sentido de orden* (1979), tradução de Esteve Riambau i Saurí, Gustavo Gilli, Barcelona, 1980.

(47) Idem, ibidem, p. 58-59.

(48) Ibidem, p. 41.

(49) Dentre outros exemplos, Schapiro destaca o preenchimento da folha de papel com elementos estreitamente amontoados e em repetida següência. característico do esquizofrênico: "este modelo, originado em um só artista de tipo esquizóide, pode cristalizar-se como norma comum, aceita por outros artistas e público enquanto satisfaz uma necessidade e é sumamente adequada para um especial problema de decoração ou representação, sem que isto signifique uma mudança notável nos hábitos e atitudes gerais do grupo", op. cit., p. 60-61. Em busca da história cultural, Gombrich se utiliza de exemplo análogo ("O amplo êxito dos padrões chamados psicodélicos não mantém relação com o vigor deste culto absurdo e suicida, porém compartilha de certo modo, o sabor do conformismo escapista, que não é, espero, um portento do futuro"); vide ainda, sob mesmo enfoque, os estudos de Jan Bialostocki, reunidos em Estilo y iconografia, tradução de José M. Pomares, Barral Editores, Barcelona, 1973 (em particular, "O problema do 'modo'" nas artes plásticas).

em especial a concepção da arte como atividade criativa: "é da vontade do artista, empenhado em resolver problemas especificamente artísticos, que surgem as novas formas." 45 Mas o conceito riegliano não possui, agora, mesmo élan e vitalidade, privou-se da aura da criação.

Para o historiador, a interpelação do Deus das artes pelo espelho da *psyché* está longe de ser unívoca. Em determinados casos, pergunta, será razoável falar de formas de visão ou categorias de representação? O concerto do estilo com concepções de mundo, formas de pensar e de sentir comporta suspeições análogas, e as prognoses de Schapiro vaticinam a judiciosa revisão da "história da cultura" empreendida por Ernst Gombrich⁴⁶.

"Se nos restringimos às correlações históricas mais modestas entre os estilos e os tipos dominantes de personalidade das culturas ou grupos que os criaram, encontramo-nos com diversas dificuldades, algumas delas já antecipadas ao se discutir o problema geral da unidade do estilo. 1) A variação de estilos de uma cultura ou grupo é frequentemente considerável dentro do mesmo período. 2) Até há pouco, e em geral, os artistas que criavam o estilo levavam um gênero de vida distinto ao dos destinatários das artes, sendo os pontos de vista, interesses e características destes últimos evidentes em sua arte. (...) 3) Aquilo que é constante em todas as artes de um período (ou de vários períodos) pode ser menos essencial para a caracterização do estilo que os aspectos variáveis."47

As "convenções" e "fórmulas" empregadas na arte podem se manter tão afastadas das disposições anímicas do artista quanto a máscara parece estar do fundo dos olhos. Assinalando o paralelismo das mudanças na representação dos olhos, ou do drapejado das vestimentas, nos sucessivos estilos da escultura grega, chinesa e européia, Schapiro salienta como certos esquemas cíclicos condizem, essencialmente, a etapas de desenvolvimento da representação; "caberia perguntar se esquemas formais, como o de Wölfflin, não constituem veladas categorias de representação" 48. Na esfera dos sentimentos, a velatura das fórmulas igualmente empana as expectativas de desnudar a alma do artista, a centelha do Espírito⁴⁹.

Conclusão

À guisa de conclusão, algumas considerações sobre o crescente ceticismo a respeito da intenção artística. A moderna historiografia da arte tem se empenhado em retificar a concepção das formas de visão como "idiomas através dos quais tudo pode ser dito", substituindo a clavis universalis wölffliniana pela investigação de "o que é possível dizer com cada um desses idiomas" (superado o expressionismo no qual todo o dizível sempre é "sintomático" das disposições anímicas do artista). As tradições estilístico-figurativas sublinham as múltiplas possibilidades expressivas das formas; "imagens que possuem um significado especial em um momento e lugar", observa Saxl, "uma vez criadas, exercem um poder magnético de atração sobre outras de sua esfera". Mas a demarcação dos níveis de significado, nas artes visuais, não para aí: o estudo sobre o que é possível dizer, o que se quis dizer e o que se disse, afinal, reúne-se ao que os espectadores acabaram ouvindo. Nesse ponto, duplo equívoco alenta os ceticismos supra-referidos.

(50) GADAMER, Hans-Georg. *La actualidad de lo belo*, tradução de Antonio G. Ramos, Ed. Paidós, Barcelona, 1991, p. 79.

Oculta permanentemente sob o véu de maia da polissemia das formas, a intenção artística parece destituirse de "eficiência". Ao historiador, conjectura-se, cabe, sobretudo, enumerar os vários sentidos com que se reveste o visível. É fácil perceber a "orgia" do signo e do significado na qual pode recair essa semiologia, a reduzir toda investigação histórica à aplicação do mesmo método "classificatório", e, entorpecida pela copiosidade de sentidos (cuja vertigem máxima está no "jogo de espelhos" entre intérprete e interpretante), nivelar todos os significados em jogo nas artes visuais. Por sua vez, crer que a solução para a "ineficiência" da intenção artística está no reconhecimento e no recurso à multiplicidade semântica da forma pelo próprio artista, tal crença endossa (ainda que assim o faça para melhor rechaçar) a convicção purovisibilista em uma atividade criativa circunscrita à clareza da forma, à pureza do cristal. "Sempre é certo que a obra de arte fala cada vez de um modo especial e sem dúvida sempre como ela mesma"; estas palavras de Gadamer permitem subverter as fronteiras então estatuídas⁵⁰. Ao ouvir da flauta suave melodia, não podemos precisar com exatidão os sentimentos que o compositor acorda com os sons, embora saibamos tratar-se de música triste. Aqui a polissemia não suplanta a transparência, ou vice-versa, e a arte pode ser – quase sempre é – a tênue ponte que se estende entre o comedido e o incomensurável da visão.

BIBLIOGRAFIA

AA.VV. Empathy, form, and space. *Problems in german aesthetics (1873-1893)*. Santa Monica: Getty Center for History of Art and the Humanities, 1994.

BIALOSTOCKI, Jan. *Estilo y iconografia*. Tradução de José M. Pomares. Barcelona: Barral Editores, 1973.

CARREÑO, F. P. Konrad Fiedler, la producción de lo real en el arte. In: FIEDLER, K. *Escritos sobre arte*. Madri: Visor, 1991.

CASSIRER, Ernst. *Las ciencias de la cultura.* Tradução de W. Roces. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

CROCE, Benedetto. Storia dell'estetica per saggi. Bari: Laterza, 1967.

DIDI-HUBERMAN, Georges. L'Imagine survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002.

FIEDLER, Konrad. Escritos sobre arte. Tradução de V. Romano. Madri: Visor, 1991.

FRANKL, Paul. Introducción: Problema y método. *Principios fundamentales de la historia de la arquitectura*. Tradução de H. Dauer. Barcelona: Gustavo Gilli, 1981.

GADAMER, Hans-Georg. *La actualidad de lo belo*. Tradução de Antonio G. Ramos. Barcelona: Paidós, 1991.

GINZBURG, Carlo. De A. Warburg a E. H. Gombrich: Notas sobre um problema de método. *Mitos emblemas sinais: Morfologia e história*. Tradução de F. Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GOMBRICH, E. H. Padre de la historia del arte: Lectura de las Lecciones sobre estética de G.W. F. Hegel (1770-1831). *Tributos*. Tradução de Alfonso Montelongo. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

- ____. A psicologia e o enigma do estilo. *Arte e ilusão.* Tradução de R. de Sá Barbosa. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1986.
- ___. In search of cultural history. *Ideals and idols*. Oxford: Phaidon Press Limited, 1979.
- ___. El sentido de orden. Tradução de E. Riambau i Saurí. Barcelona: Gustavo Gilli, 1980.

HILDEBRAND, Adolf von. *El problema de la forma en la obra de arte*. Tradução de M. I. P. Aguado. Madri: Visor, 1988.

HOLLY, Michael Ann. *Panofsky and the foundations of art history*. Ithaca/Londres: Cornell University Press, 1985.

____. Iconografia e iconologia. Tradução de F. Lollini. Milão: Jaca Books, 1993.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do julgamento*. Tradução de V. Rohden e A. Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

LEBRUN, Gérard. A finalidade sem fim e a ambigüidade do belo. *Kant e o fim da metafísica*. Tradução de Carlos A. R. de Moura. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1993.

MONDRIAN, Piet. Un nuevo realismo. *Arte plastico y arte plastico puro*. Tradução de Raúl R. Rivarola e Aníbal C. Goñi. Buenos Aires: Victor Leru S. R. L., 1961.

PANOFSKY, Erwin. A história da arte como uma disciplina humanística. *O significado nas artes visuais*. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1976.

- ____. Introducción. *Estudios sobre iconología*. Tradução de B. Fernández. Madri: Alianza Editorial, 1985.
- ____. La prospettiva como "forma simbolica" e altri scritti. Tradução de E. Filippini. Milão: Feltrinelli,
- ____. Il concetto del "kunstwollen". La prospettiva como "forma simbolica" e altri scritti. Milão: Feltrinelli. 1982.
- ____. Il problema dello stile nelle arti figurative. *La prospettiva como "forma simbolica" e* altri scritti. Milão: Feltrinelli, 1982.

RIEGL, Aloïs. <i>Arte tardo-romana</i> . Tradução de Licia C. Ragghianti. Torino: Einaudi, 1959. <i>Problemas de estilo</i> . Tradução de Federico M. Saller. Barcelona: Gustavo Gilli, 1980.
SALVINI, Roberto. La critica d'arte della pura visibilità e del formalismo. Milão: Aldo Garzanti, 1977.
SAXL, Fritz. Herbert Horne, Aby Warburg, Jacques Wesnil. La vida de las imágenes. Tradução de Federico Zaragoza. Madri: Alianza, 1989.
La visita de Aby Warburg a Nuevo Méjico. <i>La vida de las imágenes</i> . Tradução de Federico Zaragoza. Madri: Alianza, 1989.
SCHAPIRO, Meyer. Estilo. Tradução de Martha Scheinker. Buenos Aires: Ediciones 3, 1962.
SPINELLI, Italo; VENUTI, Roberto (a cura di). <i>Mnemosyne. L'Atlante della memoria di Aby Warburg.</i> Roma: Artemide Edizioni, 1998.
VENTURI, Lionello. Storia della critica d'arte. Torino: Giulio Einaudi, 1993.
WIND, Edgard. El concepto de "kulturwissenschaft" en Aby Warburg y su importancia para la estética. La elocuencia de los símbolos. Tradução de Luis Millán. Madri: Alianza, 1993.
WÖLFFLIN, Heinrich. A arte clássica. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
Prolegomena to a psychology of architecture. <i>Empathy, form, and space. Problems in german aesthetics (1873-1893).</i> Santa Monica: Getty Center for History of Art and the Humanities, 1994.
Conceitos fundamentais da história da arte. Tradução de João Azenha Jr. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1984.
Posfácio: Uma revisão. <i>Conceitos fundamentais da história da arte.</i> Tradução de João Azenha Jr. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1984.
Renascença e barroco. Tradução de Mary A. L. de Barros e Antonio Steffen. São Paulo: Perspectiva, 1989.
WORRINGER, Wilhelm. <i>Abstración y naturaleza</i> . Tradução de M. Frenk. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.

Mário Henrique Simão D'Agostino

Professor livre-docente do Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto e orientador do Programa de Pós-Graduação da FAUUSP. Publicou, entre outros estudos, *Geometrias simbólicas da arquitetura* (Ed. Hucitec, 2006).

e-mail: marioagostino@uol.com.br