



A FORMA DA IMAGEM: DIFERENTES INTERPRETAÇÕES NA HISTÓRIA DA ARTE

Diana Silveira de Almeida¹

Resumo

A questão da imagem como fonte para a história se depara diretamente com um problema: já que imagens são representações visuais de ideias e conceitos, como tratá-las na escrita? Na historiografia da arte é perceptível uma frequente mudança nos métodos de interpretação dos objetos de arte. Em 1959 Fischer diz que um problema vital da arte é a interação entre a forma e o conteúdo das imagens. Porém, em uma análise historiográfica é notável que desde que a história da arte é considerada uma disciplina, até meados do século XX, a maior parte dos métodos de interpretação de imagens se preocupavam em discutir, pensar e problematizar o lado da forma, de maneira que pouco ou quase nada se discute acerca do conteúdo. Este trabalho se propõe a refletir essa preferência pelas questões da forma, analisando os métodos de interpretação utilizados pelos historiadores da arte, bem como seus contextos, a fim de entender melhor como que se articulavam os conhecimentos historiográficos com as imagens em si.

Introdução

Ao observarmos uma imagem o que nos chama mais a atenção? Seriam as cores, os contornos, seu enquadramento, sua construção pictórica? Seria a cena que é mostrada e o que ela representa? O que seria mais legítimo: uma descrição das formas ou do conteúdo? Ou mesmo, seriam as questões que circundam a imagem ao invés dela mesma que deveriam receber mais ênfase? Por exemplo, quem foi o artista, qual seu contexto de vida e sua intenção, ou qual a época e em que contextos políticos/sociais/econômicos a imagem foi produzida?

Desde a fundação da cadeira acadêmica de história da arte no século XIX, o problema da utilização de imagens como fonte para a historiografia vem sendo matéria de discussão. Perguntas como as citadas acima são frequentes até os dias atuais, por mais que diversas teorias tenham sido desenvolvidas em prol de respostas e à procura de métodos de interpretação de imagens adequados à cada caso específico.

¹ Universidade Federal de Pelotas, mestranda do Programa de Pós-Graduação em História.



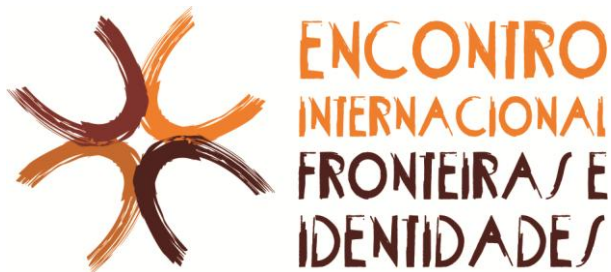
No que se trata à interpretação de imagens na historiografia da arte, podemos perceber mudanças consideráveis ao longo do tempo. Em poucas palavras, no primeiro momento temos Giorgio Vassari com o livro *Vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architetti italiani* de 1550, que transmitia a história da arte através da biografia de grandes mestres italianos da renascença. Esta concepção biográfica de artistas é seguida por historiadores da arte até que no século XVIII, Johann Joachim Winckelmann dá luz à uma outra possibilidade. Para o autor, os atributos pictóricos das obras de arte permitem que essa seja estuda por si só (BAZIN, 1989). Desta ideia surge a preferência pelos estudos da forma da imagem, recorrente até meados do século XX.

A forma e o conteúdo nas artes visuais

Segundo Barthes (1971) quando falarmos de *forma* é inevitável que explicitemos a conexão desta com o *conteúdo*, já que para o autor a relação destes dois elementos constitui o processo interpretativo em si. A interpretação é um problema abordado por diferentes áreas do saber (filosofia, linguística, artes, história). Aqui nos deteremos às colocações que se apresentam ligadas às interpretações de imagens que são utilizadas pela história da arte.



Imagem 1: A Escola de Atenas (1509–1511). Rafael Sanzio. Afresco. 500cm x 770cm. Vaticano, Itália. Fonte: GOMBRICH, Ernest Hans. A História da Arte. 16ª ed. Editora LTC, 1995.



Através da *Escola de Atenas*, de Rafael (Imagem 1), podemos ver definidamente o que se é forma e o que é conteúdo. Ao considerarmos que a imagem é um afresco, na qual foi utilizada a técnica de pintura, onde encontramos representações humanas realistas – a utilização de perspectiva e de tons claros – estamos nos atentando às questões de *forma*. Quando percebemos a imagem representa filósofos e matemáticos da Grécia clássica, cada qual construído exercendo suas atividades intelectuais de maneira que nos é possível identificá-los, estamos falando de *conteúdo*. Ou seja, forma “(...) é o modo pelo qual o pintor utiliza os seus elementos específicos de expressão” o conteúdo é “aquilo que o pintor representa, descreve ou narra” (CAVALCANTI, 1966, p. 49). A discussão sobre qual dos dois é mais pertinente na arte é recorrente. Para este mesmo autor, por exemplo, seria a forma que carrega o valor da imagem, e não o conteúdo:

Se o conteúdo por si tivesse valor, evidentemente todas as Santas Ceias seriam grandes obras de arte como a de Leonardo. (...) Os conteúdos ou os temas cantados pelos poetas, narrados pelos romancistas, interpretados pelos músicos, em última análise, são os mesmos. A originalidade, a expressão, em suma, a beleza de suas obras resultam de como, as fizeram ou da forma. (CAVALCANTI, 1966, p. 50)

Percebemos no discurso do autor a valorização da técnica, para colocar em práticas ideias comuns. Cavalcanti entende que o conteúdo é algo recorrente enquanto que a forma é dada pela mão do artista, portanto isto que deve ser valorizado. Apesar de hoje essa colocação parecer reducionista e radical, ela é o resultado de um pensamento lógico construído dentro da disciplina da história da arte. Para entendermos melhor, podemos analisar as contribuições de Ernst Fischer (1981)² sobre o tema. O autor considera este um problema vital dentro da arte e que apesar de opostos, forma e conteúdo possuem relações dialéticas. Para ele,

(...) forma é o relativo estado de equilíbrio de uma determinada organização, numa determinada disposição da matéria; é a expressão da tendência fundamental conservadora, da estabilização temporária de condições materiais. O conteúdo incessantemente se transforma: às vezes imperceptivelmente, às vezes em ação violenta. O conteúdo entra em conflito com a forma, fá-la explodir, e cria novas formas nas quais o conteúdo transformado encontra, por sua vez, nova e temporária expressão estável. (FISCHER, 1981, p. 143)

² Em sua obra, publicada originalmente em 1959, Ernst Fischer procura entender forma e conteúdo dentro de um paradigma social.



Desta maneira, forma seria uma representação final objetiva e equilibrada, fruto de relações materiais desorganizadas. O conteúdo ao contrário, seria o influenciador do caos, da necessidade de transformação e movimentação. A forma é estática, sintética. O conteúdo impulsiona a forma, possibilitando sua mudança.

Para Fischer a interpretação do conteúdo de uma imagem é um “empreendimento difícil, do qual, muitas vezes, podem ser tiradas conclusões contraditórias” (1981, p.158). O conteúdo está repleto de subjetividade e questionamentos. Por exemplo, por mais que fosse possível saber o que o artista quis dizer com a sua obra, haverá sempre a dúvida do por que ele quis dizer isso. Além disso, o autor considera a perpetuação daquela imagem no tempo, e entende que ela será compreendida de diferentes maneiras com o passar dos anos.

Por outro lado, a forma não teria esse problema. Sendo o resultado do domínio humano sobre a matéria, sua existência é o único modo de transformar elementos simples em obras de arte. Os atributos técnicos de uma imagem, por mais ilusórios que pareçam visualmente, são exatos e objetivos. “a qualidade artística de uma pintura pode ser discutida em termos de estrita objetividade, porém seu significado permite diferentes leituras” (FISCHER, p.160).

Segundo este pensamento, podemos concluir que é na técnica que se encontra a exatidão da imagem. Em se tratando de século XIX, será esta objetividade da forma que poderá fundamentar um princípio científico em arte. Logo, no momento em que a fragmentação acadêmica das ciências permite a separação dos mais diversos campos de conhecimento³ (FIZ, 1996), o estudo da forma passa ser o que constitui a base científica da disciplina de história da arte.

A modernidade artística e a forma

Até o final do século XIX para que um objeto recebesse o título de obra arte plástica, este precisava ter como característica uma composição que representasse com excelência, o mundo de uma maneira realista. Esta concepção começa a mudar no ano de 1874 com a

³ Inclusive nas áreas da estética e da cultura.



fundação da primeira vanguarda⁴: o Impressionismo. Este nome foi dado⁵ a um estilo técnico de pintura que se inicia com a obra de Claude Monet (Imagem 2).

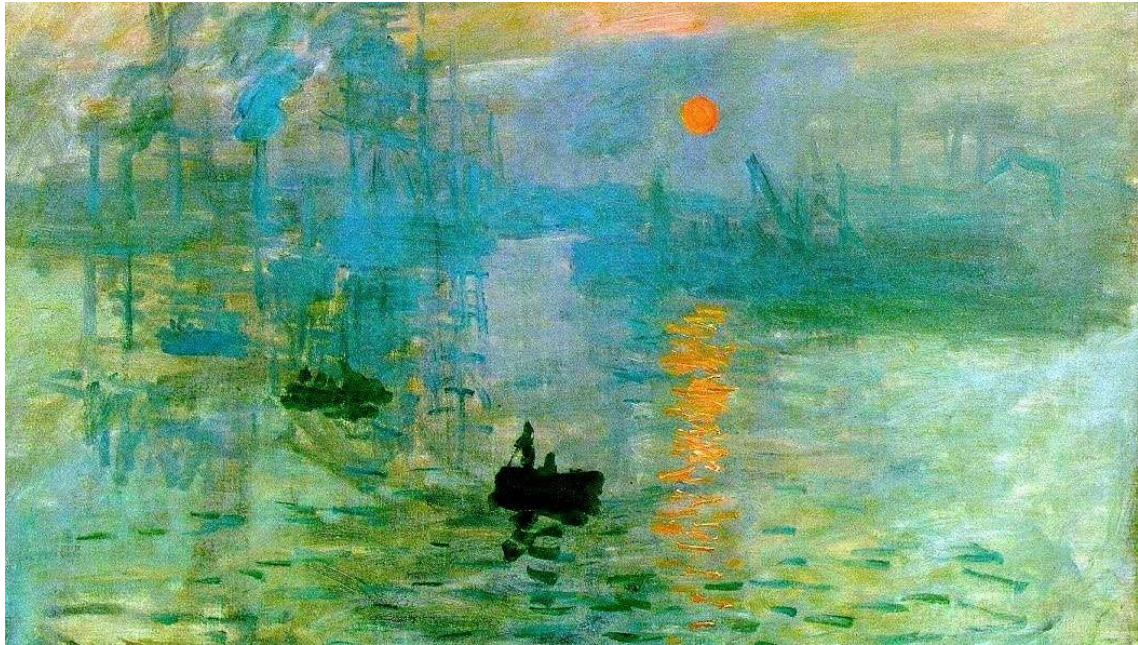


Imagem 2: *Impression du soleil levant*. Claude Monet (1872-73), Pintura. 48 cm x 63 cm. Fonte: ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

Por mais que consigamos distinguir a cena que acontece, *Impression du soleil levant* não possui um acabamento realista. Isto porque as linhas que delimitam a paisagem não estão preocupadas em seguir um contorno bem determinado. As cores parecem que não seguem um padrão paisagístico, a não ser pelo sol e pela sua luz, que são em tons amarelados. As marcas das pinceladas estão bem claras na tela e não se misturam, estão sobrepostas, como podemos ver no mar e nas árvores azuis do lado superior esquerdo da tela.

Com este estilo de pintura o artista procurava representar na imagem a impressão que ele tinha da cena que observava, na intenção de capturar a natureza com a máxima originalidade. Através da percepção e da intuição, pintava as cores que via, com pinceladas

⁴ Por vanguarda, do francês *avant-garde*, podemos entender a ideia de estar à frente, do novo e da ruptura, utilizado para exemplificar a busca da originalidade nas obras de arte (CANTON, 2009).

⁵ O nome do estilo – com referência ao título da obra – foi popularizado por Louis Leroy, um jornalista e crítico de arte que escreveu uma resenha da exposição em que a obra foi exposta pela primeira vez. Esta mostra de arte, que aconteceu em 1874, foi uma reação dos artistas Monet, Édouard Manet, Edgar Degas, Renoir, Camille Pissaro, dentre outros que tiveram algumas de suas obras recusadas para a mostra anual de arte do Salão de Paris. O título da exposição dado por Leroy foi “A mostra dos impressionistas” (FARTHING, 2009, p. 242-244).



livres e gestuais (FARTHING, 2009). O pintor brinca com a forma, explora, experimenta e inaugura um universo repleto de possibilidades de criação em arte.

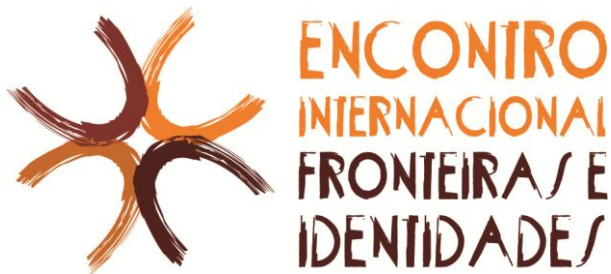
Com isto a vontade de inovação cresceu no meio artístico. Depois do Impressionismo outras correntes começaram a se organizar em escolas, posteriormente sistematizadas pelos críticos como os “ismos” (Impressionismo, Pós-Impressionismo, Cubismo, Futurismo, Expressionismo, Fauvismo, Dadaísmo, Surrealismo, Arte Pop, Arte Conceitual, Construtivismo Russo, Neoconcretismo etc.). Cada movimento buscava a sua originalidade formal e o desenvolvimento de uma linguagem autônoma da obra de arte (CANTON, 2009). Apesar de muitos desses movimentos e artistas terem como pano de fundo motivações sociais e/ou políticas, o discurso que envolvia suas ideias era o modo de transposição destas para a obra de arte. O “como fazer” ou – para utilizar o termo científico utilizado pelos historiadores e críticos da arte – o “estilo”, é a marca registrada de cada um desses “ismos”. A exploração da forma é, portanto, marcante na arte do século XX.

A forma e a Historiografia da Arte

Também podemos perceber essa tendência nas teorias produzidas naquele período. Rapidamente elencaremos três teóricos da história da arte que acreditamos que se preocuparam em fundamentar a importância da forma nas obras de arte. São eles Heinrich Wölfflin (1864-1945), Henri Focillon (1881-1943) e Erwin Panofsky (1892-1968). É interessante ressaltar que todos os autores conviveram e desenvolveram suas teorias no período da arte moderna.

Wölfflin, teórico vinculado à Escola de Viena, criou um método de leitura de imagem utilizado até os dias de hoje na historiografia: o formalismo. O autor irá compreender a linguagem visual das obras de arte como construções complexas e objetivas. A composição da forma é a preocupação central do autor:

Wölfflin não se interessa pelos conteúdos da arte (os temas e os motivos) mas pelos processos, pelas formas, pelas possibilidades visuais. Para ele, a história da arte é a história das suas formas, não se trata de pôr em evidência a beleza característica deste ou daquele, mas sim de como encontrou esta beleza a sua forma. (CHALUMEAU, 2007, p. 91)



Wölfflin propõe um método de análise das formas, baseado na percepção da composição objetiva da imagem, de modo que elas podem ser divididas por categorias. Do compilado de formas semelhantes nasce a teoria dos estilos⁶, que irá apontar três categorias existentes: estilo individual, estilo nacional e estilo de época, que podem ser definidos por diferenças visuais que segundo o autor são exemplificadas, na contraposição dos estilos renascentista e barroco. Essa definição cabe perfeitamente nos moldes da ciência da história da arte, e passa a ser amplamente utilizada, até mesmo nos dias de hoje.

A visão do autor Henri Focillon é um pouco diferenciada. Em 1943 o autor publica um livro denominado Vida das formas, no qual ele irá defender um processo de movimento da forma. Ou seja, ela está inserida em um processo evolutivo, dos artistas, dos espectadores, do tempo, dentre outras instâncias que se transformaram.

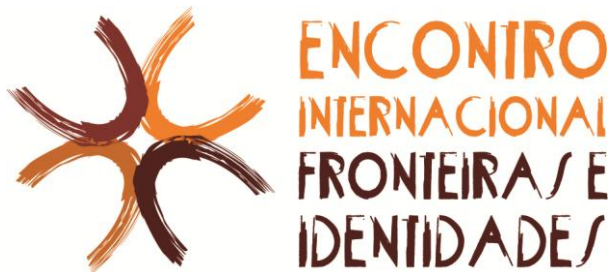
As formas plásticas estão sujeitas ao princípio das metamorfoses, que as renova continuamente, e ao princípio dos estilos que, por uma progressão desigual, tende sucessivamente a experimentar, fixar e desfazer suas relações (FOCILLON, 1983, p.17).

Esse processo defendido por Focillon é entendido como uma teoria evolucionista dentro da história da arte. Dividido em período arcaico, clássico e barroco, o conceito pode ser aplicado na análise da produção de um artista, ou dentro de um estilo artístico. Dessa maneira, arcaico seria o momento inicial onde o artista, ou o estilo estão em processo de desenvolvimento. O período clássico é o auge da produção, onde grandes obras primas são realizadas. Por fim o barroco seria o período de abstração e experimentação pós-definição formal.

Para entendermos melhor este conceito, podemos analisar as obras de um artista ao longo do tempo, como as de Picasso, por exemplo. As obras que o autor produziu em seu período azul, rosa e primitivo estão inseridas no momento arcaico; suas obras cubistas analíticas fazem parte de seu período clássico; as produções definidas como cubismo abstrato podem ser classificadas como pertencentes ao período barroco⁷.

⁶ Uma prévia dessa ideia de categorizar formas na arte já havia sido feita por J. J. Winckelmann, quando este realizou uma divisão da arte clássica grega em períodos estéticos: arcaico, sublime, belo e greco-romano. No entanto, Winckelmann cria estas divisões para sua pesquisa mas não aprofunda a teoria. É H. Wölfflin que irá elaborar essa teoria que trabalha especificamente a categorização das formas em estilos artísticos.

⁷ A obra de Pablo Picasso foi dividida em períodos, justamente pelas diferenças na construção formal de cada uma. Na Fase Azul (1901-1904) estão obras de temas e tonalidades melancólicas. A Fase Rosa (1905-1907) é



Para tanto o autor entende que a forma é o resultado de quatro conjunções: o espírito, a matéria, o tempo e a técnica. Logo, não é a forma que está em movimento, mas sim os seus pontos constitutivos que evoluem. A teoria de Focillon é trabalhada dentro da teoria dos estilos, complementando-a. Apesar de enxergar a forma de um modo diferente, no fim também a utiliza para fins de classificação e embasamento científico da teoria da arte.

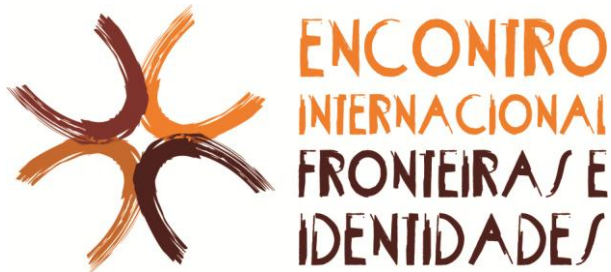
A última teoria a ser pensada aqui por suas bases formais é a de Erwin Panofsky: o método iconológico. Preocupado com cientificidade da história da arte, o autor acredita que para a disciplina ser respeitada, ela não deve nascer “de um processo irracional e subjetivo” (PANOFSKY, 2011, p. 35). Ou seja, para a efetivação de uma interpretação racional, a fundamentação não deve acontecer pela experiência, mas sim pelo saber sistemático.

Diferente de Heinrich Wölfflin, que também procura uma cientificidade na teoria da arte, Panofsky acredita que uma interpretação só pode ser completa se forem agregadas observações interpretativas críticas. O autor entende o formalismo de Wölfflin como parte fundamental para compreensão da imagem, porém ineficaz se trabalhada sozinha. Em vias de tais colocações, Erwin Panofsky direciona seus estudos a uma teoria de leitura de imagens que visava, segundo ele, o estudo do significado pleno da obra:

A iconologia é um método de interpretação que advém da síntese mais que da análise. E assim como a exata identificação dos motivos é o requisito básico de uma correta análise iconográfica, também a exata análise das imagens, estórias e alegorias é o requisito essencial para uma correta interpretação. (PANOFSKY, 2011, p. 54)

Para concretizar esta exatidão o autor cria uma metodologia de análise que acontece em três processos: a primeira é a identificação dos motivos visuais, ou seja, uma leitura formalista que Panofsky denomina pré-iconográfica; a segunda é o estudo dos temas da imagem, a leitura iconográfica, onde se procuram as relações históricas acerca do tema; a terceira seria a leitura iconológica, onde o conteúdo, para ser decifrado, necessitaria de uma confrontação com várias disciplinas.

caracterizada pelos tons alaranjados e temas circenses. A Primitiva (1908-1909) possui personagens angulares, temas africanos e ibéricos, a forma começa a ficar mais distorcida. O Cubismo Analítico (1908-1909) é o estudo da representação tridimensional no bidimensional, as imagens são desconfiguradas, já que a intenção do artista é a transposição de todos os planos de ângulos dos objetos do mundo real para o papel. O Cubismo Sintético (1912-1913) é caracterizado pela transfiguração plena da forma real representada no bidimensional, uma evolução do cubismo analítico que chega a ser quase abstrata (FARTHING, 2009, p. 322-324).



Como podemos perceber Panofsky não se desvencilha da forma: o formalismo é o primeiro quesito para se alcançar a precisão analítica de imagens. Porém, em sua teoria já se encontra presente a preocupação com o conteúdo. Podemos pensar que isto se dá pelo fato de sua obra *Significado nas Artes Visuais*, de 1955, ter sido publicada em um momento de transição do pensamento moderno. Após essa data, a sociedade é tomada por discursos sociais provindos de aversões aos acontecimentos recentes (como o fim da Segunda Guerra Mundial, que estava separando o globo e a guerra do Vietnã). Estas inquietações da sociedade também irão influenciar a arte, que por sua vez, passa a se preocupar mais com o conceito do que com a forma. Mas isto já é assunto para outro trabalho.

Considerações finais

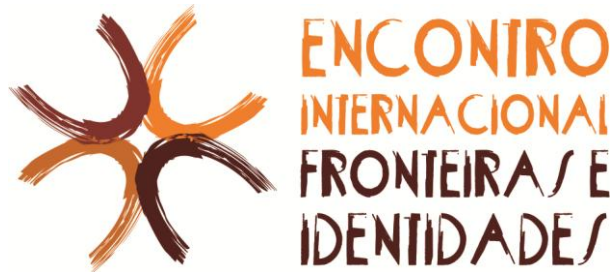
Com este trabalho, nos propomos analisar as relações da “forma” nas artes visuais. Para tanto, primeiro procuramos entender qual o seu significado em relação ao seu par “conteúdo”, aproximando o envolvimento de ambos com a interpretação dos objetos da arte. Com isto, vimos o porquê de a forma ter recebido mais atenção na história da arte: a objetividade permitida pela técnica dialogava melhor com a ideia exata da ciência. Logo, com os estudos das formas das imagens, a história da arte tem autonomia e se consagra uma disciplina acadêmica no século XIX.

Após este fato, surge na arte o movimento conhecido como modernismo, que é um compilado de vanguardas artísticas. Esta, por sua vez, tem como característica a procura do novo e do original, para tanto, exploram a forma das mais diversas maneiras. No mesmo período, temos as teorias que fundamentam a história da arte, que apresentam discursos acerca da forma, comprovando e afirmando seu uso e cientificidade.

Dessa maneira, podemos observar o uso da forma como base da ideia de ciência, utilizado tanto pelos artistas, quanto pelas teorias acadêmicas, que com seus discursos intelectuais legitimam a arte que é produzida nos moldes da modernidade. Esta foi uma tentativa de entender melhor como que se articulavam os conhecimentos historiográficos com as imagens em si no fim do século XIX até meados do século XX.

Referências Bibliográficas

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.



- BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix / USP, 1971.
- BAZIN, Germain. *História da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- CANTON, Katia. *Do Moderno ao Contemporâneo*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009 [Coleção temas da Arte Contemporânea]
- CAVALCANTI, Carlos. Forma e Conteúdo. IN: CAVALCANTI, Carlos. *Como entender a pintura moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A, 1966, p. 49-53.
- CHALUMEAU, Jean-Luc. *As teorias da arte*. Filosofia, crítica e história da arte de Platão aos nossos dias. Instituto Piaget: 2007.
- FARTHING, Stephen (org.). *501 grandes artistas*. Rio de Janeiro: Sextante, 2009.
- FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Zaharar, 1981.
- FIZ, Simón Marchán. *La estética en la cultura moderna*. Alianza Editorial, Madrid, 1996.
- FOCILLON, Henri. *Vida das formas*. Rio de Janeiro: Zaharar, 1983.
- GOMBRICH, Ernest Hans. *A História da Arte*. 16ª ed. Editora LTC, 1995.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- WOLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.