

# LECTURAS DE RIEGL. APROPIACIONES Y USOS DE *EL ARTE INDUSTRIAL TARDORROMANO*

Juan Cruz Pedroni

## Resumen

*El arte industrial tardorromano* (1903), obra del historiador del arte austríaco Aloïs Riegl es considerado recurrentemente en la literatura historiográfica como el libro donde se exponen los fundamentos del método riegluiano. No obstante este consenso, la historia de la recepción del texto está atravesada por apropiaciones que divergen en cuanto al lugar que asignan al autor en la historia de la disciplina y la figura de éste que construyen, así como el uso que hacen de esta construcción. El presente trabajo se propone analizar en un *corpus* de escritos que pueden adscribirse a diversas perspectivas teóricas los sistemas de lectura desplegados, para dar cuenta de los aspectos que se elige convocar a la hora de definir la obra riegluiana y el sentido que importa el uso concreto de estas referencias en los textos abordados. Se identifican dos grandes líneas en la recepción: la primera, con soporte en la historiografía retiene las declaraciones menos desarrolladas por el autor ya sea para rechazarlo o asimilarlo a la propia opción metodológica. Una segunda línea de apropiaciones, proveniente de la estética, recupera el valor operativo de categorías hasta entonces poco atendidas. Se concluye con un balance sobre la utilidad de esta última serie para actualizar su pensamiento, observando la productividad de atender a su práctica analítica antes que a la exposición de sus conceptos más convocados.

## Introducción

La vasta recepción de la obra de Aloïs Riegl (1858-1905) hace hoy impensable la empresa de un barrido sistemático por las apropiaciones de sus textos, siquiera limitándonos a la literatura historiográfica especializada. Dicha tarea fue acometida por el discípulo del austríaco, Otto Pacht, en 1927, en un texto antológico que reunía las ya por entonces copiosas críticas a su trabajo sobre el arte de la antigüedad tardía (Riegl, 1992, p.311).

El presente trabajo se propone indagar en la recepción de este libro, *El arte Industrial Tardorromano*, a través de un *corpus* de textos en el que se detecta el funcionamiento de sistemas de lectura diversos, operadores de selecciones y omisiones que constituyen por tanto, al mismo tiempo “una máquina para descubrir y una máquina para ocultar”<sup>1</sup>. Las representaciones del texto se basan en una selección de rasgos de cuyo fundamento se intentará brindar una aproximación en cada caso.

La hipótesis sostenida es que pueden advertirse dos conjuntos de operaciones en los discursos de reconocimiento. En el primero, con soporte en la historiografía artística, se advierte la selección de las declaraciones apriorísticas y poco explicitadas de Riegl para definir su pensamiento; estrategia empleada bien para manifestar una

---

<sup>1</sup> La definición, tomada de Sarlo, B. (1981), “Los dos ojos de Contorno”, Punto de Vista, 13, funciona en este trabajo menos como un concepto desarrollado para todos los casos que como una imagen orientadora.

diferenciación, bien para asimilar su intervención teórica a la propia propuesta metodológica. Se advierte también en esta línea la construcción de la figura de Alois Riegl como fundador de una disciplina o un paradigma, lo que hace posible pensar en *El arte industrial tardorromano* (en adelante EAIT), en los términos de un texto de fundación (Verón, 1996).

En el segundo, localizable en el campo discursivo de la filosofía, se recuperan las categorías que estructuran el análisis de los casos concretos a lo largo del libro. Esta segunda línea no interroga tanto por el lugar pionero de Riegl como por la eficacia de ciertas categorías hasta entonces desatendidas para la comprensión de la visualidad.

En la primera línea se distribuyen las reformulaciones del método de Riegl por la línea de la teoría de la empatía (Worringer), la iconología (Wind, Panofsky, Gombrich), la sociología del arte (Antal, Hauser) y la historia del arte americana (Kubler).

La segunda línea de lecturas, está dada por la filosofía postestructuralista (Deleuze) y los estudios recientes que establecen vinculaciones con otras áreas, como por ejemplo con el pensamiento de Walter Benjamin en torno a la categoría de aura (Seghezze, 2010).

El texto de Riegl será por su parte considerado en sus relaciones con las introducción de un libro anterior *Problemas de Estilo* (Versión original: *Stilfragen*, 1893) y otro posterior *El retrato holandés de grupo* (publicado como *Das Holländische Gruppenportrait*, 1902)

El presente trabajo propone así indagar en la construcción retrospectiva del Riegl “fundador de una disciplina” y las ocasiones en que se introducen referencias a Riegl, a partir de rasgos identificados como recurrentes en los trabajos que ponderan su obra, indagando las conexiones con las propuestas de quienes lo recuperan. Este análisis se confrontará con el examen de los textos en los que antes que una figuración del autor y de su intervención teórica se introduce la puesta en práctica de sus conceptos.

Este trabajo no pretende por tanto una exposición sistemática del método de Riegl ni una nueva interpretación de EAIT, ni mucho menos de su obra, sino un rastreo por estos lugares comunes convocados a la hora de definir la obra riegluiana y el uso concreto de estas referencias en el *corpus* analizado, así como las proyecciones que rompen con este tipo de apropiaciones para dar lugar a nuevas claves de lectura.

#### Rasgos recurrentes en la definición del pensamiento riegluiano

EAIT es considerada en forma más o menos explícita, en los textos aquí considerados como la obra en que Riegl expone sus aportes sustanciales a la disciplina histórico-artística. A continuación se tratarán de aislar aquellos elementos y aspectos bajo los cuales es convocado el texto de Riegl.

a) Superación del determinismo y del iconografismo. En EAIT, Riegl enuncia un tratamiento de objeto que, sin dejar de contemplarlos, va más allá de objetivos iconográficos. Confirma así mismo su impugnación a los sistemas de explicación mecánico-materialistas, ya expuesta en el libro anterior sobre los motivos ornamentales.

b) Definición de una tarea “estrechamente delimitada” (Riegl, 1992: p.190), en lo que concierne a la circunscripción de un *corpus* de análisis. Este rasgo es menos una declaración “polémica” (Wind, 1993: p.64) que un principio que Riegl se autoimpone para organizar materiales en su libro.

c) Introducción del “observador moderno” como figura explicativa. Asignando ciertas percepciones al “punto de vista del observador moderno” (Riegl, 1992: p.196), advirtiendo, por ejemplo que el efecto discordante que producen las obras del pasado se deben a “nuestra moderna concepción” (Riegl, 1992: p.196), o bien deslizando explicaciones sobre porque ciertas obras “no acaban de satisfacernos” (Riegl, 1992, p.201), el autor introduce una forma de relativismo histórico que va en contra de las

teorías que postulan una decadencia, y concibe, por consiguiente, el tiempo histórico como estructurado por continuidades.

d) Énfasis en repertorios iconográficos inhabituales. En torno a los ojos y la mirada como indicadores de una voluntad positiva -rasgo que señala tanto en el estudio de los mosaicos bizantinos y la paleografía como en el del retrato holandés de grupo-.

Riegl en la iconología: “visibilismo”, “formalismo”, “psicologismo”.

En la disertación presentada por Edgar Wind en 1930 “El concepto de *Kulturwissenschaft* en Warburg y su importancia para la estética”, el iconólogo alemán comienza discutiendo sobre los aportes de Wölfflin y Riegl a la comprensión de las imágenes. Esta “crítica constructiva” (Wind, 1993, p.66) reconoce a los autores como precursores que han ejercido una influencia decisiva, pero cuyas generalizaciones han perdido de vista el objeto de estudio en la escala en que su análisis resulta operativo. Riegl aparece figurado como promotor de una escisión con la historia de la civilización, detentador de “un interés polémico por la autonomía de la historia del arte” (Wind, 1993, p.64) a la que se aplica con su búsqueda de una diferenciación de métodos. Para Wind, los abordajes rieglianos efectúan un hipostasiamiento de la forma, en reacción a los enfoques totalizadores de la historia de la cultura a la manera de Jacob Burckhardt.

En su apología de Aby Warburg, Wind reduce estratégicamente el pensamiento de Riegl a una antítesis puro-visualista de aquel historiador, reduccionismo que se ve enfatizado por la operación de estrechar la conexión entre su nombre y el de Wölfflin<sup>2</sup>. La definición de Riegl restringida a su *ethos* polémico lo lleva, por su parte, a prestar atención en la obra de éste a lo que aquel explicita de forma menos matizada, deteniéndose en las afirmaciones programáticas, de las que no pueden deducirse los más acotados procedimientos de análisis.

La asociación con Wölfflin en la argumentación de Wind, explica en efecto, la omisión del aparato categorial de Riegl, del cual sólo recupera el principio de *Kunstwollen*, dejando de lado aquellos conceptos que estructuran a nivel micro gran parte de las consideraciones de Riegl: las oposiciones táctil-óptico y lejanía-cercanía.

Wind afirma de este concepto que “no tiene en cuenta las diferencias entre las técnicas” (Wind, 1993: p.65). Podemos sostener que Wind se apoya para sancionar este descuido en lo que Riegl anuncia, sobre todo en las partes más “negativas”<sup>3</sup> de su obra como la introducción a *Problemas de estilo*, en la que marca sus diferencias con el determinismo materialista de G. Sempler. Cuando se examina lo que Riegl desarrolla en su práctica analítica, se comprueba que le concede un lugar importante a las posibilidades y restricciones que importan las condiciones técnicas.

La afirmación de Wind podría en efecto tener cierto sustento si se basara en la obra temprana de Riegl, *Problemas de estilo*, donde la radicalidad polémica oscurece la operatividad metodológica que el autor asigna a la técnica. Sin embargo la obra que considera, *El arte industrial tardorromano*, incluye alusiones a la especificidad de técnicas y materiales. En el capítulo cuarto del libro, consagrado a “El arte industrial”, Riegl explicita que su análisis se restringirá a la metalurgia, asignando a esta limitación el valor de un recaudo metodológico. A diferencia del metal, cuyas “propiedades (...), permiten explicar casi todos los tratamientos estilísticos” (Riegl, 1992:p.109), las otras técnicas se resisten a una consideración sobre el modo en que se articulan sus particularidades y la voluntad formal. Esto ilumina un aspecto más sobre el modo en que la iconología lee la obra de Riegl. Wind encuentra la modernidad disciplinar en el

---

<sup>2</sup> Wind dice que “pese a diferencias de detalle” (*Op Cit.*, p.64) ambas están regidas por los mismos principios.

<sup>3</sup> Tal es la expresión del propio Riegl para referirse a las páginas de *Stilfragen* en que se avoca más a criticar el determinismo sempleriano que a poner en práctica su método.

*ethos* polémico y autonomista del austríaco, pero es incapaz de ver las operaciones más propiamente científicas de su obra, como ser la delimitación fundada de un corpus de análisis que explicita las condiciones de su trabajo.

La conceptualización de la obra de Riegl bajo la expresión equívoca de “puro visibilismo” hizo posible que se obliteren las categorías específicas que éste elaboró para el abordaje de las imágenes. Podemos suscribir sin reticencias a la afirmación de Wind: “el concepto de “pura visión” es una abstracción que no tiene correspondencia en la realidad” (Wind, 1993: p.66). Esta afirmación, no debe, sin embargo, impedir ver la especificidad del planteo de Riegl. En efecto, su “visibilismo” se opone al determinismo positivista (que a fines de siglo XIX representaba A. Sempler) y no al examen de los condicionamientos culturales de la visión, de los cuales las categorías riegluianas son más bien solidarias. No somos capaces, advierte Riegl, “de concebir una forma individual (...) cuando es óptica y de visión lejana” (Riegl, 1992: p.201) marcando que sí era posible en la *kunstwollen* tardorromana. El puro-visibilismo de esta aseveración se diluye cuando, en el balance del mismo libro, especifica la creencia en la época “en una relación extramecánica –mágica- entre las cosas, que sin embargo procede de las formas individuales” (Riegl, 1992: p.309). Esto prueba, que en contra de lo que Wind pueda sostener, el nivel del “contenido”, entendido como una instancia de significación intrínseca, no es desatendido por Riegl.

Erwin Panofsky toma postura sobre la voluntad artística en un ensayo que dedica especialmente al concepto riegluiano de *Kunstwollen*. En este ensayo, Panofsky afirma que la *kunstwollen* no se refiere a una realidad psicológica (ya sea artística o de época) sino a eso que “está (no para nosotros, sino objetivamente) como un sentido último y definitivo del fenómeno artístico” (citado en Ginzburg, 2013). En el mismo escrito Panofsky reclama la necesidad para la historia del arte, de categorías válidas para la determinación del sentido inmanente del fenómeno artístico, posibilidad que según él, obtura desde el vamos el psicologismo de Riegl.

Respecto a esto último, una observación puede ser esclarecedora. La lectura de la perspectiva de Riegl como “psicologista” es sólo una de las posibles, que se estabiliza con el desglose que hace Worringer de la *Kunstwollen*, en el cual, para mejor sustentar el concepto, acude al psicólogo Theodor Lipps<sup>4</sup>. *Naturaleza y abstracción* es de hecho presentado como una investigación sobre “psicología del estilo” y subsume los “coeficientes de fricción” (Riegl, 1992: p.31), entre función, materia prima y técnica bajo la premisa de una expansión del yo que poco se relaciona con el texto de referencia. La perspectiva de Worringer obturó otras dimensiones de su obra, que autores posteriores pudieron, empero, recuperar.

#### Riegl en la sociología del arte: un autor crítico

Frente a la homologación que hace Wind entre el pensamiento de Riegl y el de Wölflin en su crítica a lo que denomina “formalismo”, Antal hace una nueva distribución al deslindar con nitidez sendos marcos de análisis. El reduccionismo que el iconólogo achaca a un visibilismo cuyos representantes serían estos autores, se predica exclusivamente, en los “Comentarios” de Antal del método de Wölflin. Según Antal, sus análisis “redujeron la riqueza de la evolución histórica a unas pocas categorías fundamentales, unos pocos esquemas tipificados” (Antal, 1978: p.200). Por el contrario, “La escuela vienesa de historia del arte, a la que pertenecían Riegl, Wickhoff y Dvorak, le concedió a la historia y al desarrollo histórico de un estilo un papel más importante que Wölflin” (Antal, 1978: p.201). La oposición que tiende Antal entre el *art pour l'art* de éste último y la recuperación operada por Riegl de períodos del arte

---

<sup>4</sup> Worringer desglosa el concepto de Voluntad artística en “necesidad de proyección sentimental” y “afán de abstracción”. Cfr. Worringer, W. (1953) *Naturaleza y abstracción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

reprobados por el gusto contemporáneo, emparenta a éste último con la vocación crítica de la sociología del arte.

El análisis temático de los contenidos es el aspecto privilegiado por la metodología iconológica<sup>5</sup>. En este sentido, se entiende la distancia de Wind frente a un Riegl que constata “una atención y sobrevaloración desproporcionadas de la iconografía” (Riegl, 1992: p.18) y enuncia que su tratamiento “va mas allá de objetivos iconográficos” (Riegl, 1992: p.190). Antal encuentra en cambio que Riegl sobreañade a un análisis formal muy exacto el análisis de los rasgos temáticos. En Riegl, en efecto, dichas dimensiones se imbrican y suponen mutuamente. Valga como ejemplo su conclusión de que en la iluminación de libros bajoimperial la tematización de situaciones de intercambio entre personas se representa mediante una particular notación en las órbitas de los ojos (Riegl, 1992: p.198).

Antal traza el contorno de Riegl por oposición a la “torre de marfil” (Antal, 1978: p.200) de la que no escaparía Wöllflin, con su sujeción a los valores de lo eterno y lo absoluto. El austríaco es destacado así por investigar los “períodos oscuros”, lo que es consecuente con una concepción de la historia que no admite que la evolución pueda detenerse en algún momento; principio “continuista” éste, que lo lleva a salvar los hiatos de una historia del arte consagrada a los grandes momentos.

El reconocimiento que Antal hace de Riegl apunta al gesto crítico de su incursión en períodos que hasta la publicación de sus trabajos habían sido rechazados como plausibles de estudio. Este abordaje de los momentos “decadentes” es concomitante a una crítica de la fuerza inhibitoria del gusto sobre los estudios histórico-artísticos. Si bien Antal no hace una referencia explícita a este respecto, la coincidencia con Riegl es notoria cuando señala que “el conocimiento fundado históricamente es la única manera segura de neutralizar nuestro juicio subjetivo sobre la calidad de las obras del pasado” (Antal, 1978: p.200). En paralelo, Riegl atribuye a “la crítica subjetiva, que nuestro gusto moderno aplica” el hecho de que hasta él no se haya investigado el período del arte tardorromano.

#### Riegl en la historia del arte americana: la conceptualización del tiempo histórico

“Historia del arte americana” es el nombre con que Udo Kultermann agrupa a los historiadores del arte que trabajaron en Estados Unidos a partir de la emigración europea de posguerra, del cual destaca como representativa la figura de George Kubler (Kultermann, 1990: p.308).

La búsqueda de medios válidos para generalizar en el dominio de la historia del arte lleva a Kubler a preguntarse por quienes han emprendido esta tarea previamente. Es en este marco que el autor encuentra los nombres de Alois Riegl y Franz Wickhoff. En tanto lo que a Kubler interesa son las “formas del tiempo”, aquello que rescata de Riegl es su “división de la historia, a lo largo de las líneas estructurales marcadas por las fronteras entre tipos de organización formal”. En referencia a la *kunstwollen*, el libro citado es *Die Spätrömische Kunstindustrie*, si bien este concepto haya sido objeto de una exposición detallada en el más temprano *Stilfragen*. Kubler reformula el concepto de voluntad de forma, o mejor dicho, lo adapta a los fines de su trabajo, considerándolo desde el ángulo de un principio organizador de estas “líneas estructurales” de la historia a las que hace alusión.

La decisión del autor norteamericano de referenciar la obra sobre arte romano y no “Problemas de estilo”, donde la matriz de análisis de Riegl ya es presentada, puede entenderse por el énfasis del primer libro en criticar “el juicio moralizante anterior de “degeneración””, que Kubler recupera como significativa. A diferencia de Antal, su

---

<sup>5</sup> Las referencias en el texto de Wind al método warburgiano como uno que enfatiza el “acervo de experiencia humana”, los contenidos preexistentes y la “memoria social”, tocan en efecto todos los puntos que definen lo temático según Césaire Segre. Cfr. Segre, C. (1985). “Principios de análisis del texto literario”. Barcelona: Crítica.

señalamiento de la habilitación de nuevos períodos para el estudio histórico-artístico no apunta tanto a su valor de gesto contra el esteticismo burgués como a las consecuencias que la “ampliación de la unidad del acontecimiento histórico” tiene en la comprensión de la experiencia artística.

La introducción a *El arte industrial* establece en efecto, un repertorio lexical que recuerda al que será empleado por Kubler para definir la vinculación de objetos en el tiempo. Los “nexos de unión” que busca Riegl aportan evidencia en este sentido.

Los términos de Riegl no buscan formalizar conceptos sobre la temporalidad sino dar a entender su modo de pensamiento a un público lector acostumbrado al sistema de compartimentos estancos representado por una sucesión de momentos estilísticos que se definen, unos por una “voluntad positiva” y otros, negativamente, por la mera declinación de ésta. La recuperación de Kubler valoriza aquellos supuestos generales sobre el tiempo, en los que Riegl se apoya, pero que no tematiza.

La mención a Riegl en “La clasificación de las cosas” pone en entredicho varios lugares comunes no discutidos por los sistemas de lectura que han producido una representación del autor. Al hacerlo funcionar en una exposición de principios con un fuerte matiz pragmatista, en el que se propone la articulación histórica de problemas y soluciones como definitoria del objeto de estudio, el texto de Kubler hace que se vea cuestionada la pretendida desatención de Riegl a los aspectos técnicos. A su vez, la formalización de nuevos objetos –series y secuencias, a partir de una analogía con la matemática- permite rescatar la productividad del pensamiento riegueliano en un sentido hasta Kubler obliterado. Se trata de la sensibilidad hacia las permanencias, el descubrimiento de secuencias que se prolongan y completan mediante “anticipos y derivados, transformaciones y variantes” (Kubler, 1988: p.104). Las sucesiones formales de Kubler encuentran un antecedente en los *Problemas de estilo* de Riegl, donde los motivos ornamentales se concatenan pasando de una cultura a otra, se “estilizan” hasta perder valor referencial y son transpuestos a diversos soportes. Si bien Kubler no hace una mención explícita a este texto, también pueden encontrarse marcas de este método de organización del material en el libro de Riegl al cual remite, EAIT.

Por último, es de notar que Kubler valora a Riegl allí donde Wind lo desprecia, en sus “generalizaciones”, término que tanto uno como otro utilizan.

### Riegl en el postestructuralismo: percepción y agenciamientos

Si, a fines explicativos, se representa un cuadro con dos polos, cada uno de los cuales representa una máxima y mínima sistematicidad en el seguimiento del programa enunciado por Riegl, la primera localidad estaría ocupada por el desglose conceptual de Worringer, y la segunda por el uso asistemático pero no por eso menos riguroso, que hace Deleuze. Esto se evidencia en su preferencia por abundar en aspectos en apariencia marginales de los escritos, que no constituyen cuestiones enunciadas como de principio. El modo en que el filósofo hace la lectura de la obra es consecuente con su concepción rizomática de la producción de sentido: el inicio (las grandes declaraciones, el *ethos* polémico de los prólogos) no es una entrada privilegiada; dado que “las cosas sólo comienzan a vivir por el medio” (Deleuze, 1980, p.65) cualquier nodo del texto riegueliano es útil para comenzar a experimentarlo, término que utiliza ampliamente y que define su modo de apropiación de la literatura histórico-artística.

En la segunda parte de un seminario sobre pintura que imparte en 1981, se pregunta por la naturaleza de los “espacios-señales” de la pintura a lo largo de la historia. Para esta tarea se apoya en Aloís Riegl, a quien introduce como “un autor que comienza a ser un poco conocido en Francia, pero no lo suficiente todavía” (Deleuze, 2007:p.188) Basándose EAIT, libro respecto a la cual dice que “es considerado como el esencial” (Deleuze, 2009: p.174) y en *Problemas de estilo*, extrae caracteres para la definición del espacio-señal como concepto.

Deleuze reinterpreta las voluntades de forma egipcia y griega, respectivamente, como “legalidad cristalina” y “legalidad orgánica”, conceptos que aluden a mecanismos de percepción y producción de la imagen. Lo que interesa al filósofo francés es la forma en que lo háptico (o táctil) y lo óptico constituyen dos dinámicas de la mirada. En este sentido, las posibilidades del cuerpo –los sentidos- históricamente determinados, aparecen en Deleuze como un legado de Riegl. Como ejemplo de su pensamiento, valga la consideración de que la pintura de caballete es una subordinación de la mano al ojo; el *action painting*, un desencadenamiento de la mano de la tiranía del ojo. Observaciones de este tipo, son seguidas o precedidas por referencias a EAIT<sup>6</sup>

Si bien en *Lógica de la sensación* Deleuze extrapola los conceptos rieguelianos al terreno del arte moderno, salteándose el cuidadoso fundamento fáctico de las afirmaciones de Riegl, el tratamiento de las “legalidades” de la mirada, productividades que derivan de un particular agenciamiento de los sentidos en cada momento histórico, no deja de tener validez para la historiografía. El mismo Deleuze consigna que su actualización del pensamiento riegueliano se enmarca en el proyecto de una “sociología de la pintura” (Deleuze, 2007: p.103), concebida como el análisis las relaciones estéticas con el espacio sostenidas por distintas colectividades a través del tiempo. El texto de Deleuze invierte el visualismo a-histórico que le asigna Edgar Wind al austríaco, mostrando que el aparato de análisis de Riegl permite captar los condicionamientos históricos de la percepción. El modo en que puede tener lugar este estudio, concierne en un primer lugar, a la captación de las transformaciones perceptuales en la larga duración histórica. Los escritos del filósofo francés echaron luz sobre esta posibilidad, restituyendo a categorías “formalistas” como ser la administración del campo visual o la articulación de los elementos plásticos el espesor de sentido que adquieren al considerarlas como huellas de regímenes proxémicos diversamente condicionados. Por otra parte, la transversalidad de la “voluntad de forma” tal como la recupera Deleuze, la ubicuidad de sus manifestaciones, brinda un marco con el que pensar producciones históricamente consideradas “menores”. Un desafío para la historia del arte es discutir los procedimientos para transponer esta lectura renovada de la estética a los estudios visuales.

## Conclusiones

Los autores con los que es puesto en relación Riegl en los distintos textos (Wöllflin, Dvorak, Wickhoff) describen en cada caso la inclinación de los autores a recuperar algunas de sus actitudes y ensombrecer otras, subsumiéndolo en corrientes que lo incluyen pero con las que no se lo puede identificar sin hacer mella de su aporte particular.

En su devenir histórico, los discursos que tienen por objeto la obra de Alois Riegl la representan en forma diversa, seleccionando algunos de sus rasgos y obliterando otros. Los distintos autores llaman así la atención sobre los elementos que concuerdan con sus opciones epistemológicas, o en otro nivel de análisis, con la eficacia que importa la inserción de éstos en sus argumentaciones.

La omisión de las categorías de análisis visual desarrolladas por Riegl, más allá de la poco definida de *kunstwollen*, persiste hasta el postestructuralismo. Puede aducirse que el hermetismo del lenguaje riegueliano, señalado por Deleuze, haya contribuido a esto. Entre las numerosas marcas de cientificidad que jalonan los textos de Riegl, no se cuenta en efecto la especificación de los conceptos que más utiliza.

A modo de balance, puede sugerirse que una relectura de la obra de Riegl en este sentido, que no atienda tanto a sus declaraciones apriorísticas como a su práctica analítica en los casos concretos, puede mostrar la productividad y vigencia de sus textos.

---

<sup>6</sup> Cfr. Deleuze, G. (2003). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Editora Nacional.

## Bibliografía y fuentes

- Antal, F. (1978). "Comentarios sobre el método de la historia del arte" en *Clásico y Romántico*. Madrid: A. Corazón Editor.
- Beaulieu, A. (2012). *Cuerpo y acontecimiento. La estética de Gilles Deleuze*. Buenos Aires: Letra Viva.
- Deleuze, G. (2007). *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus.
- Ginzburg, C. (2013). "De Aby Warburg a Ernst Gombrich", en: *Mitos, emblemas e indicios*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Kubler, G. (1988). "La clasificación de las cosas" en *La configuración del tiempo. Observaciones sobre la historia de las cosas*. Madrid: Editorial Nerea.
- Kultermann, U. (1990). *Historia de la historia del arte. El camino de una ciencia*, Madrid: Akal.
- Parnet, C. y Deleuze, G. (1980). *Diálogos*. Valencia: Pretextos.
- Riegl, A. (1992). *El arte industrial tardorromano*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- Riegl, A. (1998). "Introducción", en *El retrato holandés de grupo*. Madrid: Antonio Machado.
- Riegl, A. (1980). "Introducción", en *Problemas de Estilo*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Seghezzo, M. (2010). "Juegos de percepción: cercanía y lejanía en Riegl: para una relectura de la noción de aura en Benjamin", III Seminario Internacional Políticas de la Memoria. Disponible en <[http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-24/seghezzo\\_mesa\\_24.pdf](http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-24/seghezzo_mesa_24.pdf)>.
- Verón, E. (1996). "Fundaciones y textos de fundación", en: *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.
- Wind, E. (1993). "El concepto de Kulturwissenschaft en Warburg y su importancia para la estética" en: *La elocuencia de los símbolos*. Madrid: Alianza Forma.