

GIULIO CARLO ARGAN

A ARTE MODERNA NA EUROPA
de Hogarth a Picasso

Tradução, notas e posfácio
LORENZO MAMMI


COMPANHIA DAS LETRAS

Copyright © 1983 by Giangiacomo Feltrinelli Editore Milano

Título original:
Da Hogarth a Picasso: l'arte moderna in Europa

Capa:
Marcelo Serpa

Preparação:
Célia Ewaldo

Revisão:
Daniela Medeiros
Carmen S. da Costa

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Argan, Giulio Carlo
A arte moderna na Europa: de Hogarth a Picasso /
Giulio Carlo Argan; tradução, notas e posfácio Lorenzo
Mammì — São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Título original: Da Hogarth a Picasso: l'arte moderna
in Europa.
ISBN 978-85-359-1516-7

1. Arte europeia I. Título.
09-06869

CDD-709.03

Índice para catálogo sistemático:
1. Europa: Arte 709.03

2010

Todos os direitos desta edição reservados à
EDITORA SCHWARCZ LTDA.
Rua Bandeira Paulista 702 cj. 32
04532-002 — São Paulo — SP
Telefone (11) 3707-3500
Fax (11) 3707-3501
www.companhiadasletras.com.br

SUMÁRIO

Apresentação <i>Giulio Carlo Argan</i>	7
Introdução <i>Bruno Contardi</i>	9
A pintura do Iluminismo na Inglaterra	15
As ideias artísticas de William Hogarth	47
O espaço “objetivo” na pintura inglesa do século XVIII: Hogarth	61
O espaço “objetivo” na pintura inglesa do século XVIII: a teórica do pitoresco	72
Joshua Reynolds	77
Teoria e prática de Reynolds	86
O pitoresco	113
A luz de Turner	119
Fuseli, Shakespeare's painter	129
Problemas do neoclássico	143
O neoclássico	181
Estudos sobre o neoclássico	196
Arquitetura e <i>Enciclopédia</i>	226
O valor da “figura” na pintura neoclássica	233
David e Roma	244
Antonio Canova	253

impro-
quarelas

ó, quan-
ntasia",
egundo
to é, na

cientifi-
elleschi
ra uma
espaço
ra qua-
pectiva
como
pa em
outros
iência
ita de
e não
trem.

cote-
etto o
iolan-
aletto
sume
spec-
Com
dile-
pito-
entar
o de

sico-
intu-
ntica
cusa
o da

JOSHUA REYNOLDS

Joshua Reynolds nasceu em Plympton (Devonshire) em 16 de julho de 1723, morreu em Londres em 23 de fevereiro de 1792. O pai, Samuel, era professor de gramática; a mãe, Theophile Potter, era filha de um eclesiástico. Desde garoto, aluno do pai, Reynolds demonstrou interesse pela pintura: entre suas primeiras leituras estão um manual de perspectiva (*The Jesuit's perspective*) e os textos teóricos de Richardson. Aos doze anos pintou seu primeiro retrato, o do reverendo Thomas Smart. Percebendo sua inclinação para as artes, o pai o empregou por quatro anos no ateliê de Thomas Hudson, um dos mais conhecidos retratistas ativos em Londres. Permaneceu ali apenas três anos, voltando em seguida a Plympton, onde começou a trabalhar por sua conta como pintor de retratos. Voltou para Londres em fins de 1744 e frequentou provavelmente a Academia de St. Martin's Lane, fundada e dirigida por William Hogarth. Sua primeira obra importante, o retrato de John Hamilton, data de 1745. Voltou a Devon, onde permaneceu até 1749, quando, para visitar a Itália, embarcou no navio do comodoro A. Keppel com destino à Argélia; desembarcou em Minorca, onde uma queda de cavalo o obrigou a permanecer por cinco meses pintando retratos para sobreviver. Chegou a Roma, via Livorno, nos primeiros meses de 1750. Deixou a cidade dois anos depois. Visitou Florença, Parma, Bolonha, Veneza, recolhendo muitas anotações. Em seguida, passando pela França, onde permaneceu um mês, voltou à Inglaterra.

Quase imediatamente, em começo de 1753, estabeleceu-se em Londres junto com um assistente trazido da Itália, Giuseppe Marchi, que colaborou com ele até o fim como especialista em panejamentos. O sucesso foi rápido: logo Reynolds se tornou não apenas o retratista mais procurado e mais bem pago da capital, como também a maior autoridade no campo da

arte e uma das personalidades mais eminentes da cultura inglesa da época. Amigo do doutor Johnson e do ator Garrick, associou seu trabalho de artista a uma atividade literária bastante ampla, que culminou com a série dos discursos acadêmicos. Foi um dos maiores promotores da Royal Academy of Arts, de que manteve a presidência, com uma breve interrupção, até 1791. No último período de sua vida, o interesse cultural e didático prevaleceu sobre o artístico: a partir de 1768, com efeito, sua produção de retratos é menos abundante e qualitativamente menos elevada, devido inclusive à intenção de fazer deles um paradigma da *grand manner*, para uso dos jovens. Em 1781-2, visitou os Países Baixos, recolhendo um amplo conjunto de anotações. A obra pictórica de Reynolds, tão celebrada pelos contemporâneos, foi mais tarde julgada com severidade excessiva, como um exemplo nobre de literatura figurativa, carregada, porém, de um tom oratório constante, de um classicismo exterior e eclético, de uma complacência exagerada para o gosto e a demanda de seu público. Esse julgamento não foi corrigido, como seria justo, por uma avaliação mais cuidadosa das intenções do artista expressas em muitos escritos e discursos, que evidenciam a finalidade social atribuída à arte e quais seriam, segundo ele, os meios mais adequados para consegui-la. A retratística de Reynolds se presta, de fato, a ser considerada arte "oficial": recorre a tipologias constantes ou recorrentes; é claramente elogiosa, ainda que discretamente. Não revela interesses de pesquisa, mas se apresenta como o produto de um profissionalismo apurado; sofre influências variadas e sempre contingentes e superficiais, que não formam um desenvolvimento estilístico coerente em sua sucessão; a partir aproximadamente de 1770 se torna cada vez mais acadêmica e recorre sempre mais, com ecletismo evidente, a formas pré-constituídas. Vista em conjunto, manifesta uma intenção programática, ainda que elástica o suficiente para se adaptar às exigências do gosto. O programa é complexo: no plano dos valores estéticos, visa formar uma escola pictórica inglesa não inferior às do continente, fixando seu caráter no que ele próprio chama de *grand manner*, resultado de uma escolha refletida e equilibrada das diferentes tendências da pintura europeia; no plano social, busca, mais do que uma glorificação retórica, a definição do caráter "histórico" da classe dirigente britânica. Em síntese, pretende conferir ao gosto inglês um endereço clássico e ao mesmo tempo moderno, livre da subserviência às regras e derivado, ao contrário, de uma clara avaliação crítica. Nesse sentido, Reynolds foi o primeiro a intuir e a declarar que a arte é em primeiro lugar um fato cultural.

As obras do período anterior à viagem à Itália não ultrapassam os limites do retrato inglês convencional: oscilam entre a abordagem solene e ainda vagamente vandyckiana de Hudson e o realismo doméstico de

Hogarth. Apenas algumas delas (por exemplo, o *Retrato do capitão John Hamilton*) mostram os primeiros indícios daquela firmeza e "autoridade" da imagem que constituirão a maior qualidade da obra de Reynolds. O mesmo Hamilton reaparece, com a família Eliot, num retrato de grupo (*A família Eliot*, Port Eliot, Cornwall, legado do conde de St. Germans),* concebido ainda segundo o esquema tradicional das *conversation pieces*, mas com uma distribuição composicional mais calculada, que o torna quase um quadro "de história". Na interpretação das figuras e na massa cromática prevalece, nessa fase, a influência do vandyckiano Gandy.

As experiências da viagem à Itália são descritas nas anotações publicadas por Leslie e Taylor. Em Roma, Reynolds admira, obviamente, Rafael e Michelangelo, elogiando no primeiro o equilíbrio e a beleza das formas, no segundo, a sublimidade terrível do "gênio"; mas olha com interesse e com maior proveito, quanto a seu desenvolvimento de artista, as obras da escola bolonhesa (Carracci, Reni, Guercino). Em Veneza, as anotações se tornam mais analíticas e mais ricas de observações críticas, amiúde de rara sutileza: a pintura dos grandes mestres venezianos, comparada à de Rafael e Michelangelo, lhe parece mais pobre em conteúdos ideais e mais "decorativa"; mas — justamente porque numa arte considerada essencialmente decorativa as divergências religiosas e ideológicas emergem com menor evidência e todos os problemas se reduzem à escolha dos meios mais eficazes para alcançar o efeito desejado — o exame do fato pictórico parece mais direto e atencioso. Algumas análises de obras de Tintoretto, lidas como construções engenhosas de massas de luz e de sombra, talvez sejam os primeiros exemplos de uma crítica da "visibilidade". Deve-se certamente à experiência italiana de Reynolds a mudança de orientação de gosto da arte inglesa, que até a metade do século xviii foi determinado essencialmente pela influência holandesa e flamenga.

Com exceção de algumas caricaturas feitas em Roma segundo o gosto de Ghezzi, que parecem confirmar uma fase "hogarthiana" na formação do artista, não se conhecem obras do período italiano de Reynolds, que verossimilmente preferiu conferir a suas observações uma forma escrita, de notações críticas, em vez de desenhos e cópias. As primeiras obras após a volta para Londres revelam influências variadas, em que prevalecem as lembranças dos pintores bolonheses e toscanos de fim do século xvii. No entanto, no retrato de Augustus Keppel (Londres, National Maritime Museum), que lhe proporcionou o primeiro e clamoroso êxito, já parece claro que os temas formais da arte do passado, tanto dos italianos

Fig. 7

(*) Procurou-se, na medida do possível, atualizar os títulos, data e localização das obras para a presente edição.

como de Van Dyck ou dos franceses (que declara não apreciar, mas que influenciaram), não passam de elementos a serem aproveitados segundo as oportunidades do tema. O verdadeiro objetivo do artista é uma certa maneira de apresentação da figura, protagonista única do quadro. Trata-se, enfim, de tornar "natural", ou apenas imediatamente aceitável, uma imagem compósita, artificiosa, cheia de referências alusivas, como a de um retrato, que representa um oficial da marinha em perfeito uniforme que beira de um mar em tempestade, faz um gesto de comando para uma tropa inexistente. Percebe-se logo, porém, que o traje inadequado à circunstância é um sinal de status, que a paisagem remete a um fato militar, que o gesto não se refere a uma atitude específica, mas à atitude "moral" da personagem. Será justamente a determinação desse caráter moral o motivo dominante do retrato "heroico", que evidentemente adapta ao tema civil a fórmula do quadro histórico-religioso ou hagiográfico barroco. Com efeito, o objetivo declarado do artista é transformar a retratística, de gênero subordinado, em "grande maneira", ou seja, de pintura de rostos (*face-painting*) em pintura de história.

O problema central, para Reynolds, é, portanto, a construção da imagem mediante todos os elementos que possam qualificar a pessoa retratada como pessoa histórica; a feitura pictórica é apenas um meio para tornar manifesto o tema, sobrepondo-se, por assim dizer, a uma escolha prévia do tipo, do gesto, da indumentária, do fundo, dos atributos. Por isso, a execução pode ser confiada em parte a assistentes capazes, cuja tarefa é desenvolver o desenho do mestre da mesma maneira com que os desenhistas extraem o projeto de um edifício dos esboços do arquiteto. É considerado todo inútil, para Reynolds, propor uma questão de espaço, de volume, de luzes, de tons de cor: a estrutura de valores estabelecida pelo artista relaciona à importância e à consequente necessidade de uma maior ou menor evidência dos vários componentes da imagem.

Os procedimentos pelos quais a figura particular se torna "histórica" são substancialmente dois: 1) a fusão dos caracteres ou traços particulares da fisionomia, do traje ou da paisagem numa imagem embutida de um valor e interesse "geral"; 2) a alegoria. O primeiro processo envolve ainda que indiretamente, a questão do "belo", e nisso Reynolds vale-se amplamente da experiência clássica italiana. O belo, porém, é sempre interpretado como equilíbrio de valores, harmonia de caracteres, generalidade da imagem; não deriva de um cânone, mas remonta do particular ao geral pela eliminação metódica dos traços característicos. Sendo que o interesse geral que a pessoa assume no retrato heroico coincide com sua situação de destaque em uma situação histórica determinada, o "belo" de Reynolds é um belo mais social que natural. Mas vale observar que justa

mente nesse campo emerge a divergência entre a concepção de Reynolds, da identidade entre sociedade e história, e a de Gainsborough, da identidade entre sociedade e natureza. Junto com o processo da generalização no "belo" histórico (e, como histórico, sempre passível de relação com formas do passado) há o processo da alegoria, ele também derivado, mas transformado, a partir da arte italiana. Graças a esse processo, que consiste em grande parte na comparação da figura retratada (especialmente se feminina) com imagens da mitologia clássica ou da iconografia cristã, a pessoa é vista como a personificação de um conceito ou de uma virtude. As roupas e as posturas, que amiúde fundem motivos antigos e modernos, demonstram que a construção da alegoria se dá, em Reynolds, por analogia, comparação ou alusão — como se o artista quisesse indicar que na figura retratada revivem ou encarnam, como ideais atuais da sociedade de que ela faz parte, valores antigos ou eternos.

Numa cultura pobre em interesses figurativos ou representativos como a inglesa, Reynolds foi um prolífico inventor de tipologias de retrato ou de esquemas iconográficos que visam a conferir ao retrato — que anteriormente era considerado mera representação objetiva ou elogiosa da pessoa — a dignidade, a exemplaridade e a complexidade do quadro histórico. O tipo mais simples, em que a celebração da virtude social não exclui uma nuance de intimidade, é aquele em que a postura é resolvida numa apresentação direta, ou comentada com muita sobriedade: em falta de gestos demonstrativos e sendo reduzidos ao mínimo os atributos e as sugestões alegóricas, a figura resume em si a relação com o ambiente e gera então uma animação intensa dos efeitos luminosos e cromáticos, embora raramente deduzidos de uma observação direta e aproveitados, ao contrário, como indicações do movimento interior, da vitalidade psicológica da figura. São desse gênero, para citar apenas alguns exemplos, os retratos de Caroline Keppel (1757-9; anteriormente Londres, coleção conde de Iveagh); de Anne Lennox (1757-9; Londres, National Gallery); de Nelly O'Brien (1762-4; Londres, Wallace Collection); de Emma Gilbert (1762; coleção conde de Mount Edgumbe); de Wang-y-tong (1776; Knoke, coleção Sackville) — e devem ser considerados entre os mais elevados qualitativamente entre os que Reynolds pintou. A série dos retratos "heroicos", que se abre com o retrato de Augustus Keppel (1753-4; Londres, National Maritime Museum), prossegue com os de Peter Ludlow (1755; Woburn Abbey, coleção duque de Bedford); de Robert Orme (1756; Londres, National Gallery); do capitão Torryn (1758; Paris, Museu Jacquemart-André); do capitão Winter (1759; Townhill Park, coleção Swaythling); de John Ligonier (1760; Londres, Tate Britain); de Augustus Hervey (1762; St. Edmundsbury Borough Council, Manor House Museum); do conde

Schaumburg-Lippe (1764-7; Londres, Royal Collection); do coronel John Hayes St. Leger (1778; Buckinghamshire, Waddesdon Manor, coleção Rothschild); de George Augustus Eliott (1787; Londres, National Gallery). Ao tipo do grande retrato oficial, em traje de cerimônia, pertencem os retratos do duque Charles de Grafton (1755-7; Oxford, Museu Ashmolean); de William Augustus, duque de Cumberland (1758-60; Chatsworth, Derbyshire, coleção Devonshire); da condessa e do conde James Waldegrave (1759; coleção conde de Waldegrave) etc. Possuem caráter alegórico e amiúde retomam, junto com a tipologia, motivos formais da arte italiana, os retratos de Anne Fermor como Diana (1753-4; Londres, coleção Crichton); de Kitty Fisher como Cleópatra (1759; Kenwood, legado Iveagh); de Elizabeth Gunning (1758-60; Port Sunlight, Lady Lever Art Gallery); de Elizabeth Keppel (1761; Woburn Abbey, depositário do legado Bedford); do ator Garrick entre a Comédia e a Tragédia (1760; Buckinghamshire, Waddesdon Manor, coleção Rothschild); de Mary Chaloner como Eufrosina (1762-4; Yorkshire, Harewood House); da sra. Abington como musa cômica (1764-5; Buckinghamshire, Waddesdon Manor, coleção Rothschild); de Sarah Bunbury sacrificando às Graças (1765; Art Institute of Chicago); da srta. Morris como Esperança que alimenta Amor (Plymouth, Penrhyn Castle, em comodato em St. Germans, Port Eliot House); de Elizabeth de Manchester com o filho (1769; anteriormente Kimbolton, coleção duque de Manchester); das filhas de William Montgomery como Graças que ornamentam uma terma de Himeneu (1773; Londres, Tate Britain, legado do conde de Blessington); de Maria Waldegrave (1774; Londres, Palácio de Buckingham, Coleção Real) etc. Remetem, por outro lado, à iconografia cristã, e especialmente ao tema da Nossa Senhora com o Menino Jesus, o retrato de Jane Hamilton com a filha (1755; Manchester Art Gallery), com remissões evidentes a Parmigianino; de Eleanor Torriano (Overbury Court, coleção R. Holland Martin); de Anne Harewood com o filho (1762-4; Yorkshire, Harewood House, coleção conde de Harewood); da sra. Richard Hoare (1763-4; Londres, Wallace Collection); da sra. Crewe como Santa Genoveva, com influência de Correggio (1772; Londres, coleção marquês de Crewe); de Elizabeth Melbourne (1773; anteriormente Hertfordshire, Panshanger House, coleção Desborough); de Master Wynn como São João criança, com lembranças de Furini (Bart, coleção Wynn); da sra. Sheridan como santa Cecília (1775; Bart, coleção Wynn) etc. Próximos a estes são também umas poucas pinturas de Reynolds que não são retratos: o *São João Batista* (c. 1776; Londres, Wallace Collection); o *Samuel criança* (c. 1776; Londres, Tate Britain); a *Serpente na relva* (Londres, Tate Britain). Ainda para livrar o retrato dos limites do gênero, Reynolds desenvolveu mais de uma vez seu tema numa história ou num grupo animado de figu-

ras ligadas por uma sugestão de ação: os grupos de Paul Cobb e Christian Methuen (1759; Wiltshire, Corsham Court, coleção Methuen); dos filhos de Edward Holden Cruttenden (c. 1763; Museu de Arte de São Paulo); de Amabel e Mary Jemima Yorke (c. 1761; Museu de Arte de Cleveland); da marquesa de Tavistock (1761; Woburn Abbey, depositário do legado Bedford); de Charles James Fox, Sarah Bunbury, Susan Fox (1761-4; anteriormente coleção conde de Ilchester); da família Penn (1763-4; Tempsford Hall, coleção Wynn); de Henry Fane com Inigo Jones e Charles Blair (1761-6; Nova York, Metropolitan Museum of Art); o famoso grupo de Thomas Sydney e John Dyke Acland como arqueiros (1769; Londres, Tate Britain); o de David Garrick com a esposa (1773; Londres, National Portrait Gallery); os dois grupos, o da *Dilettanti Society* (1777-9; Londres, Society of Dilettanti); e o de George, duque de Marlborough, com a família (1778; Oxfordshire, Palácio Blenheim, coleção duque de Marlborough). Também são numerosos os retratos de homens de letras, de toga, de igreja, nos quais o artista, sentindo-se menos obrigado ao elogio oficial, procura comunicar a dignidade contida da personagem e fixar seu semblante, com maiores cuidados de fidelidade: por exemplo, os retratos de Samuel Johnson (1756-7; Londres, National Portrait Gallery); de Horace Walpole (1756; Londres, National Portrait Gallery); de Laurence Sterne (1760; Londres, National Portrait Gallery); do arcebispo Richard Robinson (1763-4; Oxford, Christ Church); de Edmund Burke (1767-9; Milton Park, coleção Fitzwilliam); de David Garrick como Kitley (1768; Berkshire, castelo de Windsor, Coleção Real); de Samuel Johnson (c. 1772; Londres, Tate Britain); de William Robertson (1772; Nova York, coleção Otto Kahn); de Giuseppe Baretta (1774; coleção particular, anteriormente Holland House, coleção conde de Ilchester); de Nathaniel Chauncey (1774; Malvern, coleção Radford); do arcebispo William Markham (1778; Oxford, Christ Church); de John H. Hutchinson (1778; North Mymms Park, coleção Burns); de Joshua Sharpe (1786; Cowdray Park). A essas obras é preciso acrescentar o conjunto bastante numeroso dos autorretratos, entre os quais são especialmente importantes o da National Portrait Gallery, juvenil (1753) e o da Royal Academy of Arts (1773).*

Extremamente sensível ao gosto do público e a suas mudanças — e também, conseqüentemente, à obra dos artistas que as determinavam —, Reynolds não poderia permanecer indiferente à presença, no mesmo ambiente, de artistas como Ramsay e, a partir de 1774, Gainsborough.

(*)O autorretrato da National Portrait Gallery costuma ser datado de 1747-9; há outro autorretrato juvenil, mais conhecido, na Tate Gallery, datado de 1753-8. O autorretrato da Royal Academy of Arts é atribuído, em outras fontes, a c. 1780.

As relações com este último foram especialmente complexas: ainda que houvesse entre os dois certa rivalidade profissional e alguma desavença na Academia, ambos sentiam profunda estima para com o outro. Gainsborough, morrendo, chamou Reynolds para julgar suas últimas obras; Reynolds dedicou à memória de Gainsborough um de seus discursos acadêmicos, um ensaio crítico exemplar em que, embora alertasse os jovens contra o perigo da imitação do estilo do mestre, prestava uma homenagem comovida a seu gênio. Não se pode falar de uma influência direta de Gainsborough sobre Reynolds; no entanto, o interesse de Reynolds pela retratística de Gainsborough é demonstrado pela tendência crescente a ambientar suas figuras numa paisagem aberta e afinada cromaticamente aos tons da imagem. Esse interesse, já evidente em *The brown boy* de 1764 (coleção particular, anteriormente Swinton Park, coleção Swinton), intensifica-se progressivamente até as orquestrações grandiosas de figuras e paisagem, que se iniciam justamente em 1774, ano em que Gainsborough começa sua atividade em Londres: por exemplo, os retratos da condessa de Bellamont (anteriormente, coleção Ludlow, Bath House, Londres); da condessa de Harrington (1775; coleção conde e condessa de Harewood, Harewood House, Yorkshire); de George John Althorp (1776; Althorp, Northamptonshire, coleção Spencer); de Joanna Leigh (*Sra. Lloyd*, 1776; coleção particular, anteriormente Rushbrooke Hall, coleção Rothschild); de Catherine Moore (*Lady Bampfylde*, 1777; Londres, Tate Britain); de Francis Marsham (1777; Londres, coleção Burton); de Elizabeth Delmé (1777; Washington, National Gallery of Art); de John Musters (1777-c.1780; Washington, National Gallery of Art); de Jane Fleming (*Jane, condessa de Harrington*, 1778; San Marino, Califórnia, Huntington Foundation); do capitão George Coussmaker (1782; Nova York, Metropolitan Museum of Art); de Selina Skipwith (1787; Nova York, Frick Collection) etc.

Na última fase de sua atividade, especialmente após a viagem aos Países Baixos, afloram no estilo de Reynolds alguns traços holandeses; a pincelada se torna mais rápida, é mais marcado o gosto por contrastes vívidos de branco e preto, a composição é mais solta. Sem descartar uma influência mais forte de Gainsborough, inclusive na temática arcádica do costume e das cenas pastoris (veja-se o retrato da pequena Catherine Pelham-Clinton, de 1781, no castelo de Longford; o da srta. Keppel, de 1782, no Museu Ashmolean de Oxford; de Gertrude Fitzpatrick como pastora, de 1787, no Museum of Fine Arts de Boston etc.), é reconhecível, nas escolhas cromáticas, na composição e na feitura do quadro, uma leitura aguda das obras de Franz Hals.

Embora o uso abundante dos vernizes tenha causado um grave prejuízo às tonalidades cromáticas, um dos aspectos mais originais da arte

de Reynolds, especialmente na maturidade, é a escolha e a justaposição das cores. Em conformidade com seus princípios teóricos ele busca, é verdade, uma tonalidade geral, baseada, de regra, num amplo uso de tons castanhos; mas, dentro dessa tonalidade de conjunto, ele gosta de concertar as cores segundo o princípio do contraste e da variedade, alcançando amiúde efeitos de grande vivacidade e modernidade, especialmente na justaposição dos pretos aos brancos puros, aos prateados, aos cinza, aos rosa-pálido.

O mais importante conjunto de escritos deixados por Reynolds é formado pela série de *Discursos* pronunciados anualmente na Academia. Neles, Reynolds não constrói uma teoria da arte, mas pretende conduzir os jovens em sua formação artística pela experiência da arte do passado. Eles são bastante interessantes, portanto, como exemplos de crítica voltada a fins didáticos. Especialmente importante é a tese (provavelmente formulada em oposição à orientação de Gainsborough) de que a arte não é produto de uma inspiração celeste, mas de uma sólida e refletida experiência cultural. Para Reynolds, artista que participa intensamente da tendência iluminista da cultura inglesa, a arte é produto da crítica, e só pela capacidade de julgar e escolher os valores mais certos no vasto âmbito da tradição é possível chegar a constituir um "gosto" perfeito e, graças a ele, uma arte plenamente válida. Os discursos também se ressentem, em sua sucessão cronológica, das mudanças da posição de Reynolds em relação à evolução geral da cultura artística inglesa: embora as obras da fase tardia se afastem sempre mais dos exemplos clássicos, nos discursos vai se acentuando o entusiasmo por Michelangelo, como exemplo supremo da sublimidade do gênio, que é o ideal último da cultura inglesa de fim do século XVIII.

[1963]