

A PINTURA DA VIDA MODERNA

Paris na arte de Manet e de seus seguidores, T.J. Clark

ACADEMIAS DE ARTE

Passado e presente, Nikolaus Pevsner

PADRÕES DE INTENÇÃO

A explicação histórica dos quadros, Michael Baxandall

RETRATO E SOCIEDADE NA ARTE ITALIANA

Ensaio de história social da arte, Enrico Castelnuovo

COLEÇÃO HISTÓRIA SOCIAL DA ARTE

Enrico Castelnuovo

RETRATO E SOCIEDADE NA ARTE ITALIANA

Ensaio de história social da arte

Seleção de textos e coordenação Sergio Miceli

Tradução Franklin de Mattos

AV41-308.
Renata
125-146.



COMPANHIA DAS LETRAS

Coordenação da Coleção História Social da Arte
Sergio Miceli e Lilia Moritz Schwarcz

Títulos originais dos ensaios e copyright ver p. 6.

Indicação editorial
Sergio Miceli

Capa
Angelo Venosa

Imagens de capa
De cima para baixo: *Jacopo da Strada*, de Ticiano (Kunst-historiches Museum, Viena); *Retrato de Francesco Maria Bruntino*, de Vittorio Ghislandi [Fra Galgario] (Accademia Carrara, Bérgamo). *Andrea Odoni*, de Lorenzo Lotto (Coleção Real, Hampton Court, Reino Unido)

Projeto gráfico
Rita da Costa Aguiar

Índice onomástico
Luciano Marchiori

Preparação
Maysa Monção

Revisão
Cecília Ramos
Marise Simões Leal

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

Castelnuovo, Enrico
Retrato e sociedade na arte italiana : ensaios de história social da arte / Enrico
Castelnuovo ; tradução Franklin de Mattos ; coordenação Sergio Miceli. —
São Paulo : Companhia das Letras, 2006.

ISBN 85-359-0911-7

1. Arte e história 2. Arte — Itália 3. História Social 4. Retratos —
Aspectos sociais I. Miceli, Sergio. II Título.

06-7560 CDD-704.9420945

Índice para catálogo sistemático:

1. Retrato e sociedade : Arte italiana : História social 704.9420945

[2006]

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

Prefácio à edição brasileira	7
1. Retrato e sociedade na arte italiana	13
2. Imagens republicanas	103
3. De que estamos falando quando falamos de história da arte?	125
4. Para uma história social da arte I	147
5. Para uma história social da arte II	171
6. A fronteira na história da arte	197
Notas	223
Índice onomástico	253
Sobre o autor	263

3. De que estamos falando quando falamos de história da arte?

Certa vez, numa ocasião oficial, fui obrigado a fazer em poucos minutos um balanço e uma ilustração da história da arte. Lembro-me de que fiquei muito embaraçado; precisava escolher um dos vários caminhos possíveis, esboçar uma introdução necessariamente parcial, consciente de sua parcialidade. Hoje, diante de ouvintes que talvez estudem história da arte na universidade, podemos tentar outra via, mais problemática, e falar em primeiro lugar dos historiadores da arte, daquilo que fazem e como o fazem, a partir de que elementos e pontos de vista é feita a história da arte.

Isso quer dizer, antes de mais nada, distinguir: existem vários historiadores da arte que exercem funções diferentes, trabalham nos museus, ocupam-se da tutela dos bens artísticos num território particular, ensinam, são peritos cuja competência é procurada pelos colecionadores, pelos *mar-chands*, escrevem nos jornais, organizam exposições e assim por diante. Entre eles pode haver diferenças, vários modos de trabalhar, que se devem, entre outras coisas, às tarefas que cada qual escolhe: existem os que catalogam, os que acompanham um restauro, os que ensinam, os que recolhem materiais para uma monografia sobre um artista, os que trabalham numa editora, os que fazem crítica para jornal, e por aí vai. Pode acontecer que aquele que trabalha num museu ou numa área de administração e tem um

contato quotidiano, até mesmo físico, com as obras de arte, ironize a estreiteza do universitário, estudioso de gabinete, e que este por sua vez acuse o primeiro de empirismo ou de carecer de uma problemática de conjunto, mas trata-se de coisa de pouca monta, e não de diferentes concepções da disciplina. Entretanto, justamente alguns historiadores da arte que desenvolvem tarefas na área de administração e são confrontados com a salvaguarda e o estudo do patrimônio de uma determinada zona elucidaram os limites e as contradições do conceito, dificilmente definível e raramente operatório, de “obra de arte”: é assim que as atenções aos poucos se voltaram para uma definição menos hierárquica, mais amplamente compreensiva como a de “bem cultural”, desde então geralmente utilizada.¹

No conjunto, porém, vista por quem é de fora — e pode-se perguntar até que ponto um historiador da arte arrisca a afastar-se de seu campo de ação para julgá-lo —, a história da arte aparece como uma disciplina que se autolegitima (o que, de resto, acontece com todas as disciplinas) e exalta tudo aquilo que pertence ao seu próprio campo. Isso se verifica, por exemplo, através da multiplicação, nos escritos dos historiadores da arte, de um grande número de adjetivos de cunho geralmente positivo, e através da freqüente repetição de certos *topoi*, de certas fórmulas utilizadas na caracterização dos artistas. A exaltação dos próprios objetos, a promoção do artista a personagem mítico e diferente, a afirmação da unicidade da obra, indiscutível na maior parte dos casos, mas enfaticamente repetida, tudo isso não deixa de ter conseqüências práticas, dada a existência de um mercado de arte vasto e internacional, do qual um dos pilares é justamente a raridade ou precisamente a unicidade dos produtos. Nesse sentido, o historiador da arte vê-se atuando numa situação diferente daquela em que opera o historiador da literatura ou da música, e as conseqüências de sua ideologia e de sua prática quotidiana podem ser diferentes. Quando assim topamos com vários produtos passíveis de promoção, encontramos-nos com freqüência diante de uma autêntica inundação de expressões laudatórias e estimativas: todos se lembram de ter lido, por exemplo, a propósito do furto de uma obra de arte, que a obra desaparecida era de “incalculável valor”, ou ter topado com a edificante fábula do artista que,

sempre em luta com as dificuldades e a incompreensão, acaba por impor-se, se não no juízo dos contemporâneos, ao menos no das futuras gerações, cumprindo, na pior das hipóteses, a tarefa de representar a história. Tudo isso se associa a uma generalizada admiração pelas obras de arte, que se manifesta no modo como os meios de comunicação falam delas, no lugar que lhes reservam. Hoje o convite futurista para incendiar os museus teria felizmente pouca repercussão, e livros, fascículos, periódicos, revistas, jornais, programas de TV nos bombardeiam com imagens coloridas e avalanches de adjetivos. A desconhecida Capela della Brianza, com encantadores afrescos do século XIV, ou a igreja rupestre da Calábria, com afrescos de místicos e severos monges basilianos, são recomendadas como itinerários dominicais.

Esses fatos podem ser positivos para o crescimento do interesse por uma conservação mais efetiva das obras (de todo modo, isso é verdadeiro só em parte, porque o aumento da fruição converte-se em alguns perigos, que vão dos furtos aos riscos de deterioração, devidos, por exemplo, à umidade causada pelo hálito dos visitantes), mas levam também à promoção de uma história da arte em chave de fábula, povoada de heróis, de fadas (poucas, devido ao número relativamente exíguo de mulheres artistas), de magos (muitos: Leonardo, o “grande mago nacional”, como dizia ironicamente Roberto Longhi; Ticiano, o “mago da cor” etc.), de esplendores e de tesouros.

Para ver a coisa mais claramente, é o caso de fazer duas perguntas: sobre o que queremos fazer história quando fazemos história da arte e de que ponto de vista fazemos esta história, vale dizer, onde nos situamos no momento em que a fazemos, já que a percepção de uma paisagem muda conforme a olhamos de baixo, do alto ou de meia altura. Devemos perceber que para fazer história e, portanto, história da arte, devemos situar nós mesmos e o objeto da investigação. Começemos pela primeira pergunta: sobre o que queremos fazer história quando fazemos história da arte?

Procuremos pôr na mesa os materiais e os enfoques possíveis.

Podemos imaginar uma história da arte que seja fundada numa história dos artistas. É a via mais tradicional e também a mais geralmente praticada, que de todo modo nos reporta diretamente às *Vite* de Vasari, mas

que ainda possui vasta utilização quando se pensa nas monografias, nas mostras e nos catálogos. Se a enxergamos em todas as suas facetas e utilizamos suas potencialidades, é ainda uma via que pode ser fértil em resultados e tem, entre outras, a vantagem de poder ser submetida a controles. É preciso que nos demoremos um momento sobre este último ponto.

Em todas as nossas operações como historiadores da arte, é necessário identificar e pôr em prática os instrumentos de controle que nos permitem avaliar e verificar nossas hipóteses. Foi um grande historiador da arte, Erwin Panofsky,² que invocou a necessidade do controle para testar a validade das hipóteses e interpretações numa disciplina que ele próprio contribuíra para criar, a iconologia. Esta foi imaginada como um ramo da história da arte que devia nos levar a ler as imagens em seus aspectos os mais diferentes, e até mesmo revelar, pelos caminhos por elas percorridos, as tendências profundas e as preferências de uma época. Panofsky supõe uma leitura da obra de arte em três níveis, e em cada um desses níveis prevê modos de controle para as hipóteses levantadas, a fim de não deixar um campo livre para suposições infundadas e sem nenhuma relação com a realidade histórica: de outro modo, afirma ele, a iconologia seria mais parecida com a astrologia do que com a astronomia.

O historiador da arte que não quer se arriscar a confundir os próprios desejos com a realidade deverá, portanto, submeter as próprias hipóteses a controles que permitem avaliar sua legitimidade. Não é particularmente reconfortante para o bom nome de nossa disciplina que as mais insistentes demandas de controle tenham partido geralmente de historiadores da arte que não são membros da corporação, de *outsiders*, quer arqueólogos, quer historiadores.

Fazendo história dos artistas, o historiador da arte se defronta com uma série de documentos de vários tipos e que, ao menos em parte, podem permitir-lhe verificar a aceitabilidade das próprias propostas. Pode-se, porém, topar de frente com um grande problema, que a "biografia artística" por ele proposta contraste de certo modo com a "biografia anagráfica", o que ocorre quando, por exemplo, determinada hipótese sobre o desenvolvimento das maneiras de um artista não coincide com as datas externas rela-

tivas a uma obra, até mesmo uma obra-chave. Fatos desse gênero acontecem por causa da situação particular das artes figurativas, cujos produtos se acumulam, em grande parte, sem indicação de data ou paternidade. É um problema que também se apresenta na história da literatura ou da música, mas que é muito mais evidente no caso da história da arte. São pouquíssimas, por exemplo, as pinturas antigas assinadas e datadas. Se podemos achar informações sobre algumas delas (que deverão ser controladas atentamente) em fontes contemporâneas, a atribuição e a datação da maioria é tarefa dos historiadores da arte que para este fim utilizam a leitura formal: será este o instrumento principal para a reconstrução da "biografia artística", vale dizer, de um hipotético vestígio do desenvolvimento do estilo de um artista baseado na aproximação de uma série de obras a ele atribuídas, dispostas segundo uma cronologia interna.

Entra em jogo neste ponto o problema da leitura formal ou estilística. Todos sabem o que significa uma leitura de documento: decifrar a data ou a assinatura de uma obra, referir a esta um depoimento preciso, um contrato, um pagamento, a notícia de uma fonte contemporânea, a citação de uma visita pastoral e assim por diante. Esses dados poderão indicar com boa aproximação a data da obra e seu autor, poderão constituir no mínimo um termo *post quem* ou *ante quem*, naturalmente se a assinatura é autêntica, se a data se refere realmente à fatura da obra e não a um acontecimento precedente (como o célebre 1221 no retábulo de Guido da Siena, que já esteve em San Domenico, em Siena, e hoje está no Palácio Público da mesma cidade, que se refere não à pintura do retábulo, mas ao estabelecimento dos dominicanos em Siena).

Mas como se desenvolve a leitura estilístico-formal? Trata-se de uma leitura e de uma interpretação dos elementos presentes no texto considerado, que irá de grandes generalidades (na pintura, por exemplo, a técnica utilizada, o tipo de representação do espaço, o modo da composição, a gama cromática e o uso da cor, as fórmulas empregadas na caracterização dos personagens, os panejamentos etc.) a detalhes sempre mais minuciosos (o modo de representar uma cabeleira, uma folha) ou até mesmo — como teorizou Giovanni Morelli no século XIX — aos detalhes particulares que

o artista executa mais ou menos automaticamente e que se tornam estereótipos reveladores (sempre os mesmos caracteres cifrados para representar uma orelha, uma unha). Se tivermos conhecimento suficiente, a ponto de poder fazer muitos paralelos, lograremos situar e datar aproximadamente um quadro, uma escultura ou uma arquitetura (mas, neste caso, escolhendo outras datas de leitura: a planta e a construção de um edifício, seus elementos constitutivos e decorativos, o tipo de alvenaria etc.), atribuindo a estas realizações um nome preciso e, no interior do *corpus* das obras referido a este ou àquele artista, uma certa determinação, na produção da juventude, da maturidade e assim por diante, determinação que dependerá da hipótese que tivermos feito sobre o desenvolvimento de suas maneiras. Pode intervir neste ponto, como já dissemos, um contraste entre “biografia artística” e “biografia anagráfica”, um problema muitas vezes levantado, mas que, tudo somado, é um falso dilema. Diante de uma discrepância entre dados anagráficos de calendário e dados estilísticos — contradição devida à presença de um documento, de uma inscrição ou de outros elementos tocantes a uma obra, que razões internas baseadas sobre uma leitura das formas induziria a datar num momento diverso em relação à indicação dos dados documentais ou a atribuir a outro artista —, é bom que soe uma campanha de alarme e que se proceda a uma série de controles cruzados. Não é dito que uma das duas evidências — quer a documental, quer a estilística — deve ser necessariamente prioritária. Os historiadores da arte pensarão sem dúvida que a evidência estilística é a única determinante e, de modo diferente, por sua vez, verão as coisas os arquivistas, por exemplo. Em realidade, uma discrepância pode revelar um erro na construção da biografia artística ou, ao contrário, a má interpretação de um documento, de uma data, de uma assinatura e, portanto, um erro na reconstrução da biografia anagráfica. Cada uma das duas séries poderá assim ser utilizada como instrumento de controle pela outra. Em contrapartida, a história da arte entendida como história dos artistas permitirá reconhecer a inserção social do artista, suas relações com os clientes e as corporações de ofício, a imagem que os contemporâneos tinham dele e de sua atividade, assim como aquela que possuía o próprio artista. Que extraordinárias informações podemos

tirar da inscrição comemorativa de Buscheto, o arquiteto da Catedral de Pisa, posta na fachada do edifício que ele construiu: nela, Buscheto é comparado a Ulisses pela inteligência e a Dédalo pela capacidade artística; a mesma coisa vale para as inscrições que louvam, na abside e na fachada da Catedral de Módena, o arquiteto Lanfranco, “*ingenio clarus doctus et aptus*” [famoso, douto e adequado por seu engenho], e o escultor Wiligelmo, celebrado pela extraordinária qualidade de suas obras. Através desses textos, temos depoimentos irrefutáveis sobre a consideração particular de que gozavam na Itália alguns arquitetos e escultores, ou ao menos naquela parte da Itália compreendida nos domínios de Matilde di Canossa, já no início do século XII. Podemos também remontar mais longe, àquele *Ursus Magister* que assina uma lastra de altar para a Abadia de Ferentillo no século VIII, ou até à única e excepcional representação que no altar de ouro de Sant’Ambrogio, em Milão, mostra o autor desta jóia, o *magister* [mestre] *Phaber Vuolvinius*, que se representa no ato de ser coroado por Sant’Ambrogio: incomparável monumento da consciência de si mesmo e do próprio papel que veio a ter o artista medieval. Daqui podemos concluir que certa imagem do artista e de sua conduta, além de uma precisa consciência da importância da produção artística, desenvolve-se na Itália em tempos bem precoces, problematizando a concepção do artista como uma pessoa que, dedicada a uma atividade mecânica, acha-se numa posição social subalterna e contrariando a doutrina, tão freqüentemente repetida durante a Idade Média pelas autoridades eclesiásticas, segundo as quais as obras de arte teriam como única tarefa ilustrar para os iletrados as verdades da fé, preparando assim aquela situação particular em que o artista se verá a trabalhar no século XIV, na Toscana, quando se tornará definitivamente um personagem literário.

A história dos artistas arrisca-se, portanto, à abstração quando não é integrada ao atento exame das obras. Podemos, assim, imaginar uma história da arte que se baseie na história das obras, mas quem empreender a investigação deste ponto de vista deverá antes de mais nada interrogar-se sobre as fronteiras do *corpus*. Sobre que base estabelecer, de fato, que um objeto pertence àquilo que podemos chamar o *corpus* da obra de arte? Já nos referimos ao problema posto aos partidários do anteparo e do alargamento

não hierarquizante permitido pela introdução do conceito de “bem cultural”. Nem todas as formas criadas pelo homem interessam de fato ao historiador da arte atualmente,³ mas não podemos nos livrar do problema estabelecendo que sejam definidas como obras de arte aquelas que eram assim julgadas no momento de sua criação, ou aquelas que hoje são consideradas como tais. Temos uma quantidade de exemplos de obras surgidas com certa função e que mudaram de estatuto com o tempo. Quando em 1968 o Museu de Arte Moderna de Nova York expôs, por ocasião da mostra “*The machine as seen at the end of the Mechanical Age*” [A máquina vista no final da era mecânica], uma Bugatti 1931 e uma Lotus Turbocar, estes objetos, devido à sua sacralização pelo museu, foram promovidos à condição de obras de arte.⁴ Podemos enumerar vários outros exemplos de mudança de status, evocar por exemplo a rumorosa chegada do *industrial design* [desenho industrial] ou da arqueologia industrial ao campo da história da arte, para não falar dos ex-votos populares, mas também buscar exemplos na tendência oposta. Mais que a objetos desqualificados da condição de obra de arte podemos interessar-nos por alterações nas hierarquias.

Somos tradicionalmente habituados a levar em conta certa escala de importância e deixar em primeiro plano as obras que pertencem ao campo das chamadas artes maiores: pintura, escultura e arquitetura. Ainda que esta hierarquia de origens longínquas seja amplamente discutida e além do mais criticada, também acabamos por segui-la de modo mais ou menos consciente. Por muitos séculos, ao contrário, as coisas não foram absolutamente entendidas desse modo. Num belo artigo, Meyer Schapiro⁵ mostrou que extraordinário interesse, que vibrantes emoções estéticas a visão de tecidos preciosos — graças a suas cores cambiantes, à maneira como eram confeccionados, a suas representações — podia suscitar em quem tinha meios de admirá-los durante um traslado de relíquias. Mais que as pinturas murais, mais que as próprias esculturas, estas manufaturas suscitavam profundas sensações, admiração sem limites num cronista como Reginaldo di Durham, como testemunha sua narração do traslado do corpo de São Cuthbert. O espectador de hoje é em geral mais fascinado pelos produtos de outras técnicas e num moderno museu de arte medieval

não serão as fazendas (salvo certos casos espetaculares, como a capa de Henrique II no tesouro de Bamberg) a despertar o maior interesse e a maior admiração.

Há, portanto, obras que desfrutaram durante certo tempo uma extraordinária fama, não tanto da parte dos contemporâneos, mas de um público já muito distante do momento de sua criação. Jacques Thuilier lembrava a este propósito o caso da *Testina in cera* [Cabecinha em cera] de Lille, outrora considerada, quando atribuída a Rafael, a jóia do museu daquela cidade, de todo modo uma pequena *Gioconda*, e hoje desqualificada e esquecida numa anônima vitrine.

Assim, se de um lado, em nossa época, somos propensos a incluir entre as obras de arte coisas e objetos que nasceram com outra intencionalidade, mas que mudam de estatuto uma vez expostos — para nós, hoje, legitimamente — numa moldura como a do museu, que certifica como obras de arte tudo aquilo que se acha em seu interior (e as provocações de Marcel Duchamp e de seus *ready made* — objetos de uso comum já confeccionados se apresentam como obras de arte, como o célebre *Urinol* ou a *Roda de bicicleta* — poderão fazer-nos refletir neste sentido), por outro lado, devemos constatar que já não conseguimos ver as obras de arte do passado com os olhos que foram vistas pelos contemporâneos e que, portanto, corremos o risco de empobrecer o valor estético de coisas que haviam provocado um tempo atrás o maior clamor. A fina flor dos vitrais medievais, por exemplo, no máximo é hoje exposta nos museus de arte aplicada, mais que nos grandes museus de arte, e isso porque a produção de obras similares implica colaborações, trânsitos, traduções de uma técnica para outra, do projeto desenhado à realização em vidro, que complicam as coisas para quem — como freqüentemente os historiadores da arte — tende a exaltar a autografia do artista. Para o monge Theophilus, ao contrário, que escrevia provavelmente em princípios do século XII, os vitrais estavam entre as mais altas expressões artísticas contemporâneas.

Fazer história das obras significa, portanto, suscitar também estes problemas. E comporta outros. As obras de arte têm de fato — ou melhor, podem ter, quando se verificam certas condições — vida muito mais longa

que seus autores. Sua conservação, sua própria sobrevivência é, portanto, estritamente ligada à história de sua recepção, à história da apreciação que no tempo receberam. É assim que se efetuou a seleção, é assim que certas obras foram conservadas e outras se perderam. Se prosseguirmos neste caminho, nos daremos conta de que fazer história da arte não significa apenas fazer história da produção das obras, mas também da recepção que se reservou a elas, eventualmente também de sua destruição e dos motivos que a ocasionaram. Uma pista ideal para seguir esta história poderá ser investigar a história de como e em que condições uma obra chegou até nós, mas será preciso levar em conta o número máximo de elementos externos e internos, eventuais mudanças de sede que podem revelar um reduzido interesse pelos confrontos daquela obra particular, assim como as influências que a obra exerceu no curso do tempo sobre outros artistas (não necessariamente contemporâneos dela), das restaurações súbitas, como de eventuais violações, da consolidação ou do enfraquecimento dos estudos e assim por diante.

Fazer história das obras também significa pesquisar os contextos, pesquisar as situações em que foram criadas e em que sucessivamente se acharam. Raramente nos defrontamos hoje com obras deslocáveis que permaneceram em seu lugar primitivo. Grande parte delas foi arrebatada à própria sede e transportada para junto de outras num museu, este moderno lugar do estranhamento onde se realiza uma radical modificação das condições originárias de percepção das obras. O fenômeno, embora antigo — podemos remontar ao menos às coleções seiscentistas —, tem uma súbita e radical aceleração a partir da época da Revolução Francesa e do Império napoleônico. Muitas obras pertencentes a edifícios religiosos secularizados foram então transportadas para museus de instituição recente; muitas, entre as mais esplêndidas, foram levadas a Paris por Napoleão, que queria reunir em “seu” museu tudo o que a Europa — da antiga Grécia em diante — produzira de mais belo, de mais influente. Não faltaram naquele tempo os opositores, o primeiro de todos Quatremère de Quincy, que se declarou contrário aos deslocamentos e reclamou contra as estátuas “desdeificadas”, que no arranjo do museu haviam perdido função, atributos, contexto. Fazer história das obras também significa, portanto, fazer história de suas vicissi-

tudes, das súbitas mudanças de suas funções, de seus contextos. Num museu já não nos ajoelhamos diante de uma imagem sagrada, não se tem respeito ou temor diante de um cetro, no museu as obras que mudaram de função perdem parte de seu valor, conservam apenas seu valor estético. E devemos considerar, por exemplo, que se a capela de uma igreja, a sala ou a galeria de um palácio constituem o contexto original de uma obra, vale dizer, os lugares para os quais foram pensadas e realizadas levando em conta toda uma série de fatores, o museu para onde a obra é transportada, extraída e arrebatada de seu lugar de origem acaba por constituir para a obra um novo contexto.

Fazer história das obras significará assim compreender também a impossibilidade do isolamento. Uma obra nunca está sozinha, nasce relacionada a algo, vive e pode se transformar nos olhos dos assistentes, em relação a alguma outra coisa. Justamente porque uma obra não pode ser lida e compreendida no isolamento (e isto deveria nos estimular a levar em conta não só o contexto em que foi produzida, mas também aquele em que sucessivamente se achou), a história da arte é frequentemente encarada como história dos estilos, o que significa, no limite, fazer — como profetizou Heinrich Wölfflin — uma “história da arte sem nomes” e, portanto, sem biografias de artistas, em que as obras são lidas e estudadas para se extrair certas características, certas fórmulas, certos modos de composição, certas preferências que se mantêm comuns ao modo de sentir e ver, e principalmente de representar, de uma época. É justamente esse conjunto de traços, de elementos comuns, de fórmulas representativas que nos habituamos a chamar de estilo. Foi um célebre arqueólogo, Johann Joachim Winckelmann — que encarando na segunda metade do século XVIII o conjunto de monumentos da arte clássica e não tendo a possibilidade de utilizar a grade biográfica tão cara a Vasari precisamente pela impossibilidade de atribuir os materiais conservados aos raros nomes de artistas referidos pelas fontes clássicas e aos quais não se podia com certeza atribuir nenhuma obra —, quem criou o primeiro exemplo de história da arte fundada na história das formas representativas, isto é, dos estilos. Seu exemplo, de um discurso admiravelmente conduzido sobre a base do atento exame dos caracteres dos

monumentos singulares, das obras singulares, teve enorme repercussão, tanto que se pôde dizer que com ele nasceu a moderna história da arte.

Hoje uma história da arte entendida como história dos estilos tratará seu argumento dividindo os produtos artísticos em grandes continentes e a cada qual será dado o nome de um estilo: falar-se-á assim de arte românica, gótica, renascentista, maneirista, barroca, rococó e assim por diante. Mas esses continentes e essas grandes categorias foram criados precisamente pelos historiadores da arte. O risco que se corre é, portanto, que participe do jogo justamente aquele que fez as regras e que fiquemos assim sem instrumentos de controle. De fato, foram os historiadores da arte que inventaram os estilos, que selecionaram e estabeleceram os critérios de periodização. Em compensação, esses critérios são procurados em geral no interior de uma técnica particular e não é absolutamente dito que sejam aplicáveis aos produtos de outras técnicas. Por exemplo, a forma aguda do arco e mais em geral o modo de construir que tende a estabelecer um sistema de pontos de força concentrando os pesos sobre determinados elementos (espigões, semipilastras compostas, arcos-botantes, contrafortes), em vez de reparti-los sobre o conjunto das paredes, assumem valor exemplar para estabelecer se um edifício faz parte da arquitetura gótica. Mas as esculturas que decoram os portais de um edifício gótico de fins do século XII ou os vitrais que fecham suas janelas, serão também eles góticos? E quais os critérios para decidi-lo? Um dos perigos de uma história da arte entendida como história dos estilos é justamente o de querer supor para certa época um modo comum de sentir que *ipso facto* viria a traduzir-se num modo comum de realizar obras de arquitetura, de escultura, de pintura. Isso não leva em conta a velocidade variável de mudança ou de inovação que as várias técnicas podem manifestar, do peso diverso das tradições e assim por diante. Um historiador da arte francês, que foi também um grande escritor, Henri Focillon, evocou estes problemas de modo muito feliz e estimulante:

A história da arte nos mostra, justapostas no mesmo momento, sobre-
vivências e antecipações, formas lentas, retardatárias, contemporâneas de for-

mas ousadas e rápidas [...]. O tempo pode estar para ondas curtas ou ondas longas e a cronologia serve não para provar a constância e a isocronia dos movimentos, mas para medir as diferenças de duração da onda.

E ainda:

Um período do tempo histórico, embora curto, comporta grande número de planos ou, se quiserem, de estratificações. A história não é o devir que Hegel tanto prezava. Não é igual a um rio que levaria na mesma velocidade e na mesma direção os acontecimentos e os fragmentos de acontecimentos [...]. Devemos antes pensar numa superposição de estratos geológicos, diferentemente inclinados, freqüentemente interrompidos por bruscas rupturas, e que no mesmo lugar, no mesmo momento, nos permitem perceber diversas idades da terra, de tal modo que cada fração do tempo transcorrido é simultaneamente passado, presente e futuro.⁶

Talvez se possa ver nestas afirmações uma pitada de eloqüente retórica, mas elas definem bem uma situação em que a evolução das técnicas não é paralela e menos ainda sincrônica, em que caminhos diferentes se entrecruzam e se distanciam sem cessar.

Num certo ponto também pode acontecer que nos achemos em meio a discussões e polêmicas para decidir se determinada obra, determinado monumento é, por exemplo, românico ou otoniano; e isto não tanto por um problema de data, como aconteceria se decidíssemos que tudo aquilo que se produziu numa certa zona da Europa — digamos, entre Milão e o mar do Norte entre 950 e 1020 — deve chamar-se otoniano; trata-se antes de um problema de definição: o que definimos como otoniano e o que como românico? Estas etiquetas, embora geralmente aceitas, são terrivelmente sugestivas, e conviria ter sempre presente seu caráter convencional e utilitário, surgido num momento histórico preciso. Ora, se em vez de nos limitarmos a usar instrumentos cômodos, úteis para fazer uma classificação e surgidos num certo período, acabamos por conferir-lhes uma importância autônoma e imaginá-los como categorias universais, nos acharemos diante

daquelas construções fantasmagóricas em que se propõe a existência de um “homem gótico”, um pouco como sucedia a Wilhelm Worringer, ou de um “homem maneirista”, de cujo *forma mentis* [modo de pensar], de certa forma estruturado, descenderiam as várias produções artísticas.

Corremos assim o risco de falar de estilos quase como se existissem de modo autônomo e como se os artistas fossem conscientes de participar desses estilos. Em suma, utilizando de modo despropositado o modelo dos movimentos modernos, do futurismo ao simbolismo e assim por diante, movimentos nos quais uma comum declaração de intenção criava nos participantes o senso de uma solidariedade e de um vínculo, pode-se chegar, sem perceber, a atribuir aos artistas a consciência de ser “góticos”, “barrocos” ou “antigos tardios”. É um pouco o processo esclarecido num número de *Asterix* em que dois guerreiros gauleses entram numa cidade romanizada, maravilham-se com as colunas, os frontões, os arcos, os capitéis, até que um pergunta ao outro: “*Mais tout ça c’est pour quoi faire?*” [Mas para que tudo isso?], e ouve a seguinte resposta: “*C’est pour faire gallo-romain*” [Para fazer galo-romano]. Devemos estar atentos para que uma história dos estilos não se torne uma história de fantasmas ou sombras que nós próprios projetamos na tela da história.

Não que com isso se queira pôr em dúvida a oportunidade das classificações ou sua legitimidade. Podemos antes dizer que os contemporâneos tinham a clara impressão de que a arquitetura gótica era algo diferente daquela que a precedera. Um documento alemão do século XIII utiliza o termo *opus francigenum* [obra de origem francesa] para indicar uma igreja construída segundo os ditames da nova arquitetura proveniente da França. Mas trata-se da consciência do fato de que ao erigir aquela igreja tinham sido adotadas certas fórmulas particulares de construção que pediam uma definição *ad hoc*. Não se trata de categorias, enquanto a história dos estilos arrisca desembocar numa tipologia de categorias.

E, entretanto, de Winckelmann em diante ela se tornou o principal instrumento de classificação e organização.

Neste ponto, podem-se abrir outros dossiês, das formas e das técnicas artísticas. Existem técnicas artísticas, existem materiais e um certo modo de

tratá-los, instrumentos que impõem certo tipo de utilização. Este é um campo amplamente explorado durante o século XIX, que conferiu a tais elementos um papel determinante, assentando, porém, os estudos de modo que isolava excessivamente os produtos das diversas técnicas. Ourivesaria, escultura, esmalte, vitrais, pintura, tapeçarias haviam seguido suas histórias particulares, arriscando não se integrarem a um panorama mais vasto. As características específicas indubitáveis das técnicas particulares, indispensáveis de se levar em conta para compreender quais podiam ser as soluções possíveis em certo momento histórico, não excluem uma capacidade de projetar e também de executar por parte do artista, que pode expandir-se em terrenos muito diversos. Pode, por exemplo, acontecer, e é o que mais acontece, que um arquiteto projete a decoração e os ornamentos do edifício cuja construção está dirigindo. Os esboços do célebre livro de Villard de Honnecourt o mostram exemplarmente: nas folhas desenhadas a fim de servir como modelos para o ateliê encontramos desenhos e esquemas de esculturas, cadeirais para coro ao lado de plantas de edifícios, saliências e detalhes arquitetônicos. Arnolfo di Cambio, que conhecemos bem como escultor, Giotto, celebrado como o pintor máximo de seu tempo, serão mestres-de-obra da Opera di Santa Maria del Fiore, e Giotto será chamado a administrar todos os grandes trabalhos de construção promovidos pela comuna de Florença. A passagem de uma técnica para outra é habitual. Lourenço Ghiberti realiza as portas de bronze do batistério florentino, mas também vitrais e esculturas em mármore. Filippo Brunelleschi, também ele ourives, estará entre os maiores arquitetos de todos os tempos.

Daquilo que resulta dos inventários do século XIII e do seguinte, o público e os clientes davam tal importância às técnicas que baseavam sobre elas os próprios instrumentos de classificação. *Opus francigenum*, já o dissemos, é um certo tipo de arquitetura que era praticada na França e as indicações que encontramos nos inventários mostram que as obras eram distinguidas não por data, autor ou assunto, mas pelas técnicas; *opus lemovicense* [obra lemovicense] era uma expressão empregada para os esmaltes provençais; *opus anglicanum* [obra anglicana] para um tipo de bordado particularmente praticado na Inglaterra, e assim por diante.

Ao lado das técnicas existem modos e gêneros, fórmulas e esquemas, todo um repertório de formas de representação, de tipologias que podem ter vida muito longa e que deverão ser investigados em longa duração, sem dúvida. Será preciso integrar a história dos estilos, estas modernas formas de classificação, com outras histórias, das técnicas, dos materiais, das fórmulas e dos esquemas de representação; apenas desse modo esta história poderá conhecer nova espessura, maior plausibilidade e uma potencialidade de utilização mais ampla.

Ao percorrer esses vários caminhos percebemos que, para construir uma história da arte que leve em conta diversos elementos e que não seja muito fantasiosa, devemos utilizar diferentes enfoques e levar em consideração fatores diversos. Devemos procurar abarcar toda a extensão do campo artístico, o que quer dizer os próprios artistas, as obras (que no tempo têm uma vida autônoma em relação à de seus criadores), as tradições iconográficas e formais, os clientes que, por um período bastante longo, tiveram na produção artística uma importância até mesmo determinante (que se pense em Carlos Magno e sua política artística e cultural, em Bernwardus di Hildesheim e em tantos "bispos construtores" alemães ou franceses, em Desiderio, abade de Montecassino, que estabeleceu relações diretas com os artistas de Bizâncio, ou em Sugerio, abade de Saint-Denis, que no século XII inspirou um novo modo de construir e uma nova decoração na Île-de-France, contribuindo com outros mais para criar o estilo que chamamos "gótico"; em Frederico II, que projetava ele próprio castelos e monumentos, até os príncipes e prelados renascentistas dos quais falou recentemente Settis em seu ensaio "Artisti e committenti tra Quattro e Cinquecento" [Artistas e clientes entre os séculos XV e XVI]),⁷ os intelectuais eclesiásticos ou laicos que sugeriram os programas iconográficos, o público, que com os próprios hábitos e os próprios critérios de juízo, pesou de modo não indiferente nessa história. Quem indicou o caminho nessa direção foi o grande Aby Warburg, em cujos ensaios⁸ as obras de arte são abordadas em seus diferentes aspectos e na diversidade de seus componentes estilísticos, iconográficos, históricos, sociais. Estudos como *A arte do retrato e a burguesia florentina*, ou *Contadini al lavoro su arazzi di Borgogna* [Camponeses traba-

lhando na tapeçaria de Borgonha], escritos em princípios do século XX, são e permanecem exemplares de como se pode fundir magistralmente a história das imagens, dos clientes, dos artistas, das tradições, da cultura.

E, de outro lado, será necessário seguir a história das instituições, sejam elas oficinas, lojas, corporações, academias, mercados, museus, mostras, e dos grupos de especialistas que nascem e se desenvolvem ligados a essas instituições: os historiadores da arte, que antes de Giorgio Vasari não existiam, os críticos surgidos com o crescimento dos Salões e das exposições, os conservadores de museu, os *marchands* e assim por diante.⁹

Neste ponto teremos um quadro mais complexo, cheio de ação e reação, uma história movimentada e rica de contrastes e conflitos, uma paisagem mais agitada: será o melhor modo de ficar de fora daquelas explicações simplificadas de que eu falava, que não oferecem soluções satisfatórias para tantos fatos e tantos fenômenos. Há muitos anos um inteligente historiador da arte, Frederick Antal, fez uma ampla investigação sobre pintura florentina entre o século XIV e o XV,¹⁰ justamente para tentar esclarecer a abrangência de tendências muito diversas num mesmo momento. Antal estava descontente com as fórmulas e lugares-comuns que em geral eram apresentados à guisa de explicação, como as diferentes gerações às quais pertenciam os artistas ou sua maior ou menor capacidade e criatividade, elementos todos que certamente existiam e entravam em jogo, mas que não esclareciam muitos aspectos do fenômeno. Sua proposta foi cotejar as obras de arte com seu público, coisa que por exemplo permitiu-lhe supor uma diferenciação nas preferências manifestadas por clientes de extração social diversa e diferente cultura em relação às várias soluções possíveis no campo pictórico, num determinado momento. E não só, este esquema também explicava a aparente interrupção da pintura florentina e senense na segunda metade do século XIV, concomitante com a maior importância que certos grupos sociais, mais populares e mais conservadores em matéria de arte, haviam assumido naquele período, privilegiando uma volta a soluções mais tradicionais, em relação à pintura mais moderna e avançada, em termos de representação do espaço, da paisagem, dos personagens.

Antal mereceu muitas censuras, fizeram-se ironias sobre suas equa-

ções simplificadoras entre determinadas tendências artísticas e o gosto da alta, da média e da pequena burguesia. Que em seu método houvesse excessivas generalizações e esquematismos é certamente verdade, mas aquilo que levantaram contra Antal muitos historiadores da arte foi principalmente seu modo de atentar contra a autonomia da criação artística, fato em relação ao qual os historiadores da arte reagem na maioria das vezes com um indignado sobressalto corporativo. Todavia, podem-se indicar outros casos de mudanças estilísticas concomitantes a mudanças sociais: o exemplo mais célebre é a emergência em Roma, entre o final do século III e o início do IV, do característico estilo "tardo-antigo" que já se manifestara antes em situações geográfica ou socialmente periféricas. A emergência e a imposição dessa linguagem neste momento não mais em obras marginais, mas nos monumentos mais importantes da capital do Império, devem ser relacionadas com as mudanças sociais e a importância assumida por certas castas no período da tetrarquia. É assim que um estilo até então periférico pôde impor-se ao centro da área interessada.¹¹ A relação entre gosto e atitudes estéticas dos clientes e dos vários públicos, de um lado, e características da produção artística, de outro, é extremamente complexa e não de certo unívoca, requerendo que vários fatores sejam levados em conta e que seja feita uma série de controles em vários níveis para evitar explicações muito deterministas ou completamente circulares. São exemplares neste sentido os estudos recentes de Michael Baxandall,¹² justamente porque neles se buscam e se analisam os modos e os critérios específicos da apreciação das obras de arte em Florença no século XV ou na Alemanha meridional do século XVI. Em realidade, as obras de arte têm muitos valores que podem ser estéticos, mas também culturais, sociais, políticos, e é tarefa do historiador da arte lê-las em sua complexidade. As imagens foram usadas como meio de dominação simbólico, como objetos de culto, instrumentos de distinção social, fonte de prazer estético e assim por diante, foram admiradas e detestadas, protegidas e destruídas (os grandes episódios de iconoclastia recorrentes na história bem o mostram), foram copiadas, esquecidas, vendidas, roubadas. São histórias, todas, a serem seguidas para que se possam perceber as várias facetas de uma obra de arte e, em seus vários aspectos, a história das obras de

arte não é uma história idílica, mas uma história de contrastes, de conflitos, de hegemonias, de espoliações, de imposições, de ocultamentos e periferações como todas as histórias do homem.

Chegamos então à segunda pergunta: de que ponto de vista fazemos história? Isso significa que devemos tomar consciência do modo como guardamos as obras de arte, um modo profundamente condicionado pelos instrumentos que usamos, por nossas preferências e hierarquias, por nosso sistema de valores. Hoje não podemos fugir a nosso tempo, não podemos nos valer de uma percepção não condicionada, daquilo que se pode chamar um olhar "ingênuo", não podemos observar uma obra sem ser influenciados ou predispostos de algum modo por nossa cultura, pelas categorias que utilizamos.

Alois Riegl escreveu certa vez que o melhor historiador da arte era aquele que não tinha nenhum gosto, nenhuma preferência pessoal. Isso é evidentemente impossível. O importante é saber que fazemos história nos posicionando num certo momento preciso, olhamos as coisas de uma certa posição precisa e que, portanto, a "paisagem" — vale dizer, aquilo que vemos — assume formas particulares, diferentes daquelas que teriam se observadas de outra parte. Isso também implica a tentativa de reconstruir o modo pelo qual as obras, os textos sobre os quais trabalhamos chegaram até nós. Este ponto é mesmo crucial, nossa história é baseada sobre um conjunto de obras que sobreviveram a mil perigos dos quais outras não puderam se salvar. Devemos levar em conta aquilo que permaneceu e aquilo que se perdeu, o como e o porquê desta seleção; para fazê-lo devemos reconstituir a história das instituições, dos museus, das historiografias, da recepção, em outras palavras, devemos reconstruir o modo pelo qual a história da arte se desenvolveu, foi escrita e em que materiais se baseou. Devemos levar em conta os modelos que utilizamos quando fazemos história da arte; em realidade isso acontece raramente e antes continuamos a utilizar certos elementos característicos desses modelos como se fossem garantia de verdade absoluta, mas sem procurar nos interrogar sobre seu significado e sobre o sentido de sua utilização num certo contexto. Com muita frequência, por exemplo, fazemos intervir como *ultima ratio* [último argumento] o critério de qualidade, mas podemos realmente dizer que estudamos seriamente a história desse termo e de sua utilização,

podemos nos dizer capazes de descrevê-lo, defini-lo, compreender o papel que ele tem no interior de um certo modelo de história da arte? Usamos sem muita reflexão termos como “qualidade” e “inovação”, confiantes que possam ser instantaneamente compreendidos; mas será que perceberemos de fato o que eles significam e comportam? Segundo o modelo de história da arte que geralmente adotamos, o motor do desenvolvimento é a inovação. Pode funcionar para certos períodos da história da arte ocidental, mas não funciona para a arte bizantina nem para a do Extremo Oriente. Além do mais, para nós contemporâneos é óbvio que a inovação se identifica com a qualidade.

Mas será que estamos realmente seguros de que as coisas sejam assim? Certa vez, Elio Vittorini falou de “rudes inovadores”; segundo certo modelo de história da arte, isto não seria possível, seria inclusive uma contradição de termos, mas não será talvez o caso de rediscutir aquele modelo? Nosso ponto de vista não se manifesta só na utilização de certos esquemas, de certos modelos, mas também em nossas preferências mais ou menos manifestas. Vivemos hoje um clima de *post movement* [pós-movimento] ou, como se diz mais geralmente, pós-moderno; e isso estimula nossa curiosidade para fatos e fenômenos que em outros tempos permaneciam mais marginais: donde o florescimento dos estudos sobre os *revival*, sobre neo-estilos e assim por diante. Com isso quero dizer que sou muito cético quanto aos resultados de uma leitura da obra que não leve em conta o ponto de vista do qual ela é feita. Não confio numa chave de leitura preferencial, numa espécie de fórmula ou, como se diria em certa época, de “algoritmo” ou de “chave mestra” que, se bem aplicada ao objeto, permitiria entendê-lo de modo pleno e satisfatório. Podemos aventurar-nos na leitura formal de um quadro, ler nele as maneiras seguidas de representar o espaço, os volumes, as superfícies, a disposição dos elementos, a atitude, as relações geométricas, a gama cromática e assim por diante. E todavia esta leitura, que não obstante terá permitido que nos aproximemos da obra, que a apreciemos e amemos, será necessariamente incompleta. Podemos tentar ler os conteúdos, desvelar a iconografia, compreender e explicar aquilo que é representado e por quê. Essa leitura nos dará novos elementos de interpretação e juízo, mas deverá sempre levar em conta as situações em que é feita e os esquemas de interpretação usados por quem a põe

em prática. Nós construímos nossas grades, nossas categorias, e queremos aplicá-las a objetos surgidos e criados quando estas grades, estas categorias ainda não existiam. A operação pode ser perfeitamente legítima, basta levar em conta sua relatividade, basta não apresentar como solução principal uma das tantas possíveis interpretações em certo momento. De minha parte, agora, o melhor caminho possível para fazer história da arte é recuperar, com todos os meios que temos à disposição, tudo o que é possível saber sobre o ponto de partida, sobre os critérios de composição, de avaliação etc., seguidos pelo artista e pelo público, ou melhor, pelos públicos, tendo ao mesmo tempo uma clara consciência de nossa situação, vale dizer, de onde estamos e de onde nos posicionamos quando tentamos certas operações. De um confronto e de uma relação entre nossos instrumentos e nossas aproximações e aqueles que, segundo nossa reconstrução necessariamente fragmentária e parcial, eram utilizados no momento da produção da obra, poderá surgir uma leitura mais rica, se não mais clara.

Pessoalmente, acho necessário despojar-nos de muitas *idées reçues* [idéias feitas], como as de autonomia do fato artístico — que existe somente a partir do momento em que é proclamada e que pode levar a singulares incompreensões se aplicada sem controle histórico —, ou a do artista herói — imagem que, no fundo, de um modo ou de outro, nós, historiadores da arte, continuamos a carregar —, mas também a da existência de um método primordial de investigação. Creio que o historiador da arte terá grandes vantagens em sair dos estreitos confins de sua disciplina, devendo colocar-se as exigências ambiciosas e globais propostas por um grande estudioso da Antiguidade, Otto Brendel, ao afirmar que uma visão sinóptica de certo momento da história da produção artística na Itália “devia chegar ao ponto de compreender todos os materiais à disposição em sua multiplicidade”.

Complexidade e multiplicidade: o historiador da arte deve olhar em muitas direções, levar em conta muitos e muitos dados. Roman Jakobson dizia num escrito de 1953:

Percebemos sempre e melhor que a observação da linguagem em toda sua complexidade representa a condição ideal para alcançar nosso fim. Parafraseando Terêncio, direi: "*Linguista sum, linguistici nihil a me alienum puto*" [Sou lingüista, nada que é lingüístico me é estranho].

Uma advertência que também poderia valer perfeitamente para os historiadores da arte, que deveriam percorrer, sem empecilhos, o vastíssimo terreno do domínio artístico, com suas instâncias diversas e contraditórias. Os bons resultados de nossa disciplina dependerão muito de nossa capacidade de discernir e propor os problemas, de nossa disponibilidade, de nossa curiosidade.

4. Para uma história social da arte I

Kunsthistoriker sind Leute, die fern von jeder Politik in Museen hausen, wo nebst Bildern gehauene Steine und morcher Tand ausgestellt werden.

[Os historiadores da arte são pessoas que vivem longe da política, nos museus, onde ao lado dos quadros são expostas pedras esculpidas e antiquilhas carcomidas.]

Bertolt Brecht

Nos últimos tempos, de várias partes têm surgido vozes a lamentar o crescente empirismo nos estudos de história da arte. Sir Ernst Gombrich, embora obstinado adversário do relativismo e do enfoque ideológico, notava recentemente:

Em contraste com a situação dos tempos em que era estudante, a tendência que hoje prevalece é um desejo de fatos, a esperança de poder avançar no trabalho de catalogar os objetos sem muita interferência da parte dos teóricos [...]. Entretanto, nem mesmo uma crônica da arte, para não dizer uma história dos estilos, jamais poderá basear-se na compilação de dados não interpretados.¹

A mesma situação é denunciada à esquerda. No *Art Journal*, Hannah Deinhart assinala que:

A principal dificuldade deriva praticamente das premissas teóricas, implícitas ou confessas, que sustentam e caracterizam o *modus operandi* da maioria dos especialistas. Para estes, o único tipo de conhecimento aceitável parece ser aquele calcado nos métodos das ciências naturais, particularmente a coleta de material "factual", a ser examinado empiricamente [...]. A aspiração por atingir a objetividade das ciências naturais não apenas conduziu a um fetichismo dos