

UNIVERSIDADE DE ÉVORA

Doutoramento em Artes Visuais

A Maniera Moderna

VOLUME I

Filipe Rocha da Silva

Orientação:

Professores Doutores Clara Menéres e Vítor Serrão.

Filipe Rocha da Silva

A Maniera Moderna

VOLUME I



149 348

RECONHECIMENTO E DEDICATÓRIA	5
INTRODUÇÃO	9
I. MANEIRA E MODERNIDADE.....	13
I.1. MANEIRISMO, O QUE FOI, O QUE É.....	13
<i>Forma e conteúdo maneiristas</i>	15
<i>Maneirismo e contradição</i>	18
I.2. MANEIRISMO CONTEMPORÂNEO OU MODERNISMO DO SÉCULO XVI?.....	20
<i>Re(o)corrências</i>	22
<i>Simultaneidade</i>	27
<i>Fortuna crítica do conceito de Maneirismo</i>	29
<i>Manifesto!</i>	36
<i>Ciência ou Arte?</i>	48
I.3. O NEO-MANEIRISMO OU O PANORAMA CONTEMPORÂNEO.....	55
<i>As palavras e a visão</i>	60
<i>A comunicação visual e verbal</i>	68
<i>A palavra e a censura</i>	74
<i>Verbalismo crítico e Fictorialismo</i>	77
<i>O segredo de Apelles</i>	82
<i>Apriorismo ou Eclectismo</i>	83
I.4. MODERNIDADE E PASSADO NA ARTE.....	86
<i>Mimesis</i>	87
<i>Exemplificando</i>	90
<i>Dialéctica Original/Cópia</i>	95
<i>Amalgamas e Falsificações</i>	100
<i>Anti-Mimesis</i>	110
<i>Mimetismo artístico ou da natureza</i>	112
<i>Passado, presente, futuro</i>	114
<i>Tradição e destroços</i>	118
<i>Adivinhação do futuro</i>	119
<i>Doctus Pictor</i>	121
<i>Exemplificando 2</i>	127
<i>Bienal de Veneza 2003</i>	133
<i>Nova Iorque 2002</i>	136
I.5. MEMORIALISMO E MANEIRISMO.....	138

II. MANEIRA E IDEOLOGIA: PROBLEMAS DE SENTIDO.....	145
II.1. ARQUITECTURAS VIRTUAIS.....	146
<i>Escadas e labirintos</i>	156
II.2. <i>CONCETTO E CONCEITO</i> , HIPÉRBOLE E METÁFORA	164
<i>Formalismo</i>	175
<i>A face de Deus</i>	179
II.3. ANTI-NATURALISMO E FANTÁSTICO.	182
<i>Espaço natural e espaço pictórico</i>	188
<i>Fantástico</i>	191
II.4. EROTISMO E MORTE	199
<i>Amor e censura</i>	209
<i>Narcisismo e Morte</i>	215
II.5. DESVARIO, ARREBATAMENTO FEBRIL. TRAUMA, NEURA. ESQUIZOFRENIA OU LOUCURA	223
<i>O artista como bobo e o “específico emocional”</i>	229
II.6. AMBIGUIDADES: ESTILÍSTICA, SENTIDO E AUSÊNCIA OU TRANSGRESSÃO DA NORMA	234
<i>Maneirista: Ser ou não ser</i>	238
II.7. GROTESCOS: EXCESSOS DECORATIVOS.....	252
<i>A visualidade do som</i>	255
II.8. TRAGÉDIA E INFORTÚNIO. CAOS E APOCALIPSE.	260
II.9 NOSTALGIA, ARQUEOLOGIA E RUÍNA	269
II.10. ESPIRITUALIDADE	279
<i>Espiritualismo e Arte, uma relação nem sempre fácil</i>	283
II.11. CRÍTICA SOCIAL E CARICATURA.....	288
<i>Representações de poder ou intimidade</i>	291
<i>Teatro contemporâneo</i>	293
II.12. <i>TERRIBILITÀ</i> , MEDO E PESSIMISMO.....	298
II.13. INDIVIDUALISMO E SOLIDÃO	306
<i>Torre de marfim</i>	311
II. 14. POPULISMO E ELITISMO.....	313
<i>Arte ou Massa?</i>	324
<i>Utopias sociais e artísticas</i>	327

Reconhecimento e dedicatória

Teria que agradecer a tantas pessoas que a lista se tornaria de leitura difícil, mesmo para aqueles a quem tenho de agradecer mesmo muito. Foram muitos os que tentaram facilitar esta investigação quer dando sugestões bibliográficas quer outras, que muito me ajudaram.

Antes de mais dedico este livro a Clara Menéres, do Departamento de Artes da Universidade de Évora, e Vitor Serrão, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, meus sábios orientadores, que quiseram e souberam dizer as palavras certas na hora certa.

A José Alberto Gomes Machado, igualmente Professor da Universidade de Évora, que deu conselhos e sugestões da maior importância.

Aos meus colegas da licenciatura em Artes Visuais da Universidade de Évora, que de uma forma ou de outra viram as suas tarefas dificultadas devido ao facto de eu ter estado absorvido nestas tarefas. Particularmente à Pintora Teresa Furtado que derramou sobre este esforço, um pouco da sua magia.

Também ao magnífico Reitor da Universidade de Évora, Manuel Ferreira Patrício, ao então Presidente do Departamento de Artes, Manuel Morais e ao Presidente da Comissão Científica de Artes, Rui Vieira Nery, que tornaram possível uma deslocação a Florença de capital importância para a conclusão dos objectivos a que me havia proposto.

A Mary Beckinsale e Jules Maidoff, o Fundador e a Presidente do Studio Art Centers International em Florença, através do valioso apoio institucional concedido e pelas muitas e proveitosas discussões e conversas sobre arte havidas. A David

Davidson e Anne Pellegrini, e todos quantos no SACI me facilitaram a estadia e a investigação em Florença.

A Maria Madalena Mosco, Directora do Museo degli Argenti em Florença, que abriu portas de outra forma intransponíveis.

Ao Eduardo Batarda, que aceitou a discutir comigo aspectos da sua obra, do seu posicionamento face ao século XVI e à situação actual.

À Olga Shubart e Pepe Diniz, grandes amigos e que constituíram importantes apoios em Nova Iorque. Eduardo Batarda, que aceitou dialogar.

Às Dras. Marina Bairrão Ruivo e Sandra Santos, da Fundação Vieira da Silva em Lisboa, pelo importante apoio prestado. Ao Dr. Massimo Pivetti, do Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, que foi mais do que um excelente profissional na assistência à minha pesquisa.

Ao Centro de História de Arte da Universidade de Évora e à Dra. Regina Branco, pelo apoio prestado.

Aos Directores e funcionários do Kunsthistorisches Institut de Florença e do Metropolitan Museum of Art (Biblioteca e Departamento de Desenho), pelo seu impecável profissionalismo, que mantém em pé excelentes condições de investigação e pesquisa.

A Charles Harrison e Paul Wood, por razões que se tornarão óbvias para quem se dê ao trabalho de passar os olhos, mesmo que de relance, pelas notas de rodapé desta Tese. Confirma-se a profecia de Thomas Crow, da Universidade de Sussex: “[A obra deles] constituirá uma insuperável nascente durante longos tempos vindouros.”

Finalmente e principalmente à minha mulher, Benedita e restante família, a quem foram certamente roubados muito tempo e muita grata atenção, pelo isolamento que um trabalho deste género pressupõe, mas que sempre encararam a situação com paciência e naturalidade. Obrigado também pela colaboração activa.

A todos estes dedico o meu trabalho, naquilo que ele porventura tenha de mais positivo.

F.R.S.

Introdução

“Somos todos, em diverso grau, revisionistas.”

Francis Haskell, *Past & Present & Taste*

Uma amiga que é também uma historiadora de arte, Mary Beckinsale, que benevolmente aceita que um leigo como eu escreva sobre o Maneirismo, perguntou-me de improviso como o definiria numa só palavra. Subitamente apanhado perante a dificuldade do problema de escolher entre as múltiplas definições que passeiam através das páginas deste trabalho, só lhe consegui atirar com uma delas, que me pareceu englobar todas as outras: “contradição”.

Um opositor do conceito de Maneirismo, Michael Levey, reconheceu que “uma das vantagens em introduzir o Maneirismo sob o disfarce do Alto Renascimento seria que artistas como Miguel Ângelo e Rafael seriam percebidos como tendo, estilisticamente, vivido de forma menos esquizóide”¹. O estilo destes artistas seria menos esquizóide, ou é o próprio conceito que permite incorporar variantes e componentes, mesmo que contraditórias?

Se a minha amiga me tivesse perguntado se a dissertação era sobre o Maneirismo, ter-lhe-ia respondido que não: “É sobre o tempo.”

Interessado por este jogo de verdades e consequências e parecendo-me que me tinha saído razoavelmente bem na primeira prova, comecei então a pensar o que seria o contrário de Maneirismo. Rapidamente lá cheguei: A Arte “Naïve”.

Mas depois a natureza contraditória do conceito começou a exercer sobre mim a sua função. Comecei a pensar primeiro em Bruegel. Depois li que existiam em

¹ LEVEY, Michael, *High Renaissance*, Middlesex: Penguin Books, 1975. [1987, p. 279].

Siena desenhos feitos por dois irmãos siameses¹ seiscentistas, “naif”, que se deixavam tentar “por pinceladas cintilantes e velaturas delicadas” e também alguns pintores portugueses e pensei: “Pode ser-se ‘naif’ e ao mesmo tempo maneirista”.

Deixei então de tentar responder a perguntas de algibeira. Os meus esforços para encontrar um método para uma Tese em Artes Visuais, que referirei detalhadamente, poderiam levar a pensar que prezo menos os métodos das restantes áreas científicas, ou que os acho menos adequados para falar sobre arte. Tal não acontece. Ao longo deste trabalho tive oportunidade de tomar contacto com o pensamento e o trabalho de campo de profissionais de outras áreas, e particularmente os historiadores. Estou extremamente sensibilizado pela importância do seu trabalho, sem o qual não seria viável pensar sobre o passado. Simplesmente, não é o meu.

Sei que corro o risco apontado por Eugenio Battisti de interpretar as ‘manifestações artísticas do renascimento, “e pós-”, “à luz de algumas experiências de hoje, isolando e abstractizando-as, privando-as portanto do seu verdadeiro conteúdo”². A autoconsciência do delito e a confissão espontânea talvez constituam, neste caso, uma atenuante.

Este estudo, tal como uma pintura, poderia nunca estar concluído. Como diz Paul Valéry, “quanto mais avanço no processo de determinação (ou de descrição) de um objecto, tanto mais a sua parte escondida e não cognoscível se prolonga”.³ Foi o que aconteceu. As minhas notas sobre nomes, assuntos ou livros que eram importantes investigar, ver ou ler, foram aumentando progressivamente ao longo do trabalho e atingiram o máximo no momento em que finalmente considerei que a sua parte visível constituía já um todo consistente e apresentável.

¹ Siameses Sianeses, estes que interpretavam desenhos a quatro mãos. Descritos em HASKELL, *History and its Images; Art and the interpretation of the past*, New Haven and London: Yale University Press, 1993, p. 378.

² BATTISTI, E., *L'Anti-Rinascimento*; Volumes 1 e 2. Italia: Garzanti, 1989. Introdução.

³ Dos *Cahiers* de Valéry, citado por Agosti no comentário a VALÉRY, Paul, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, 1894 [*Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci*, Stefano Agosti coordenou edição, Milão: Abscondita, 2002, p. 124].

Ao mesmo tempo, condicionalismos vários impedem sempre que se façam “*démarches*” necessárias, em função de outros valores prementes.

Esta tese constitui assim, provavelmente, tal como outras, um gigantesco labirinto. Só que, ao contrário de Museus e exposições de sentido único, a que me referirei, aqui é possível sair por onde entrei e assim afirmar, com toda a certeza, que só conheço determinados corredores e cruzamentos deste labirinto e que não tenho a certeza se para além de onde fui existe(m) ou não saída(s). Como dizia Sperone Speroni em *Discorsi sopra Virgilio* de 1562 “visto que a poesia é feita de ornamento supérfluo e redundante, se o poeta trata poeticamente de múltiplas acções, o poema, para ser perfeito, crescerá até ao infinito”¹.

Tive o cuidado de ir deixando marcas onde ia passando para, como na história infantil, poder achar o caminho de regresso da floresta até à minha casa, a Arte Contemporânea.

Neste tipo de provas, um aspecto que, retrospectivamente, considero importante é a consciência que se ganha de que não é possível saber tudo. Tal facto não torna menos válidos, os conhecimentos ou associações de saberes que efectivamente se adquirem.

Sinto-me um pouco como os meus antecessores que se dirigiam a Roma, com uma bengala para andar e um caderno de esboços, no sentido de encontrarem a Antiguidade, ou pelos menos se descobrirem a si próprios, não sabendo muito bem qual esperar, ao virar da esquina.

E não sabiam o que dizer quando, depois desta revigorante experiência, se voltavam novamente para os seus contemporâneos. Será no entanto destes encontros e desencontros que a Arte, a sua Teoria e a História que dela trata, se vão fazendo.

Se este método comparativo, a tipologia possível, revelou algumas potencialidades, gostaria de encontrar ou criar uma instituição que acolhesse e realizasse sistematicamente trabalho artístico de comparação entre períodos da

¹ Citado por SHEARMAN, John, *Mannerism*, Middlesex: Penguin Books, 1967. [*Manierismo*, precedido de *A proposito del Manierismo y el Arte Español del XVI* por Fernando Mariás. Xarait Ediciones, 1984, p. 179].

história de arte diversos. Na realidade, não só me senti bastante confortável ao utilizar este instrumento, como falei com vários colegas com diversas formações de base interessados na comparação de outras épocas.

É evidente, que se realiza já esta miscigenação entre épocas em nome de um objectivo comum, na especulação histórica ou artística por temas, como agora é muito habitual. No entanto, seria interessante levá-la também para um campo mais geral, via aberta neste caso pelo exemplo e pelo estudo pluri-temático e transversal do Maneirismo histórico, caminho que aqui se tenta percorrer.

I. Maniera e Modernidade

I.1. Maneirismo, o que foi, o que é

Nos séculos XVI e XVII, nos mesmos locais e meios que tinham assistido ao florescer do Renascimento, veio a desenvolver-se, em Pintura, um movimento em certo sentido oposto¹, a partir do qual se consolidou, com justa causa, em meados do século XX, o conceito crítico de Maneirismo. Três obras literárias balizaram a existência deste conceito.

Em 1604, surgia a primeira edição de *Het Schielder Boeck* de Karel Van Mander, obra consubstanciando uma forma de naturalismo flamengo, mas que era também profundamente maneirista no sentido em que pressupunha um afastamento do antropocentrismo renascentista e um desenvolvimento de características formais e cromáticas que, estando na natureza², são uma espécie de metafísica da mesma, aproximando-a de uma realidade abstracta.

¹ Só num certo sentido. Lendo por exemplo, o livro de André Chastel sobre Marsilio Ficino, apercebemo-nos dos múltiplos factores de continuidade entre o Renascimento e o Maneirismo. Não se pode também ignorar, na génese do Maneirismo, obras do “Quattrocento” como as de Leon Battista Alberti. CHASTEL, André, *Marsile Ficin et l'Ar.*, Genève: Librairie Droz, 1954. [*Marsilio Ficino e l'arte*, coordenado por Ginevra de Majo, Torino: Nino Aragno Editore, 2001].

² Neste sentido, aplica-se a definição de natureza em VALÉRY, *Leonardo*, p. 27: “A maioria das vezes, [a palavra natureza] suscita a visão de uma erupção verde, vaga e contínua, de uma grande laboração elementar que se opõe ao humano, de uma quantidade monótona determinada a impor-se, de uma certa coisa mais forte que nós, que se emaranha, que mesmo no sono continua a proliferar e que, se personificada, a ela podem atribuir-se crueldade, bondade e outras intenções do género.”

As *Vite*, de Giorgio Vasari (1ª edição 1550, 2ª edição Roma, 1568), são uma obra geralmente considerada, embora com exceções¹, “o início da História da Arte”². Nela, Vasari define a “arte nostra” como sendo “toda imitação da natureza e principalmente, depois, visto que de nós próprios não pode surgir melhor, a cópia das coisas que foram feitas por aqueles que julgamos terem sido os melhores mestres”³. No livro terceiro das *Vite*, Vasari considera também a “licença”, liberdade ou fantasia artística, um elemento fundamental do novo estilo. A publicação de *Vite* marca no entanto o fim do período mais criativo do Maneirismo, ou “Bella Maniera” e o início do academismo maneirista, a “Seconda Maniera”, ou “Contra-Maniera”⁴. Finalmente *Da Pintura Antiga*, de Francisco de Holanda (1548)⁵, como refere Sylvia Deswarte-Rosa “reivindica para o pintor a originalidade, como valor autónomo, uma nova *maneira* [itálico da autora] individual, geradora de um novo estilo colectivo”⁶. Esta terá sido, do ponto de vista do Maneirismo uma obra mais “moderna” (itálico meu) que a anterior.

¹ Por exemplo: DANTO, Arthur C., *After the End of Art, Art and the Pale of History*, New Jersey: Princeton University Press, 1997, p.109; CHASTEL, André, *Marsile Ficini et l'Art*, p. 326, situa o impulso fundador da história de arte anteriormente, na Academia Neo-Platónica que despertou em finais do século XV, com Landino, Manetti, Poliziano e Ugolino Verino.

² ROSAND, David, *Painting in Sixteenth-Century Venice; Titian, Veronese, Tintoretto*, 1982, [Cambridge University Press, 1997, p. 2]: “Graças aos influentes escritos de Giorgio Vasari a arte em Florença tornou-se o grande paradigma na historiografia da arte moderna: O grande esquema do progresso (na pintura) de Cimabue e Giotto através de Masaccio e Leonardo e Miguel Ângelo serviu como modelo para a nossa visão do passado artístico.”

³ BLUNT, Anthony, *Artistic Theory in Italy 1450-1600*. Oxford: Oxford University Press, 1940, [*Le artistiche in Italia dal Rinascimento al Manierismo*, Torino: Einaudi, 1966, p. 99].

⁴ Curiosa, esta aparente dessintonia entre história e criatividade. Aliás, coincidência ou não, Vasari marca também o aparecimento da primeira Escola de Arte.

⁵ Edição consultada: HOLANDA, Francisco de, *Da Pintura Antiga*, Lisboa: livros Horizonte, 1984, coordenação de José da Felicidade Alves.

⁶ SERRÃO, Vitor, comissário, *Maniera e Ideia. A Pintura Maneirista em Portugal. A Arte no Tempo de Camões*, Lisboa: Fundação das Descobertas e Centro Cultural de Belem, 1995, p. 60.

Holanda revelava que o movimento artístico seu contemporâneo, extremamente complexo e contraditório, se caracterizava por uma explosão da forma pictórica, uma libertação, sobretudo não consciente (e portanto não assumida por Vasari) relativamente aos constrangimentos do naturalismo. Dava-se assim um primeiro passo de afastamento da “mimesis” relativamente à natureza, aproximação de outros modelos e conseqüentemente a deformação, que veio a chamar cada vez mais a atenção para a própria forma¹.

Forma e conteúdo maneiristas

“A maneira é mais forte do que a matéria.”

Baltasar Garcían²

É apenas aparentemente paradoxal que em épocas de desenvolvimento e libertação em termos de forma, em que os pintores dão largas às ferramentas concretas próprias do ofício, uma realidade humana mais profunda, psicológica, filosófica ou metafisicamente, encontre também o seu caminho de penetração nalgumas obras de arte³.

Assim, não estou totalmente em sintonia com Fernando Mariás⁴ quando ele refere que, no caso das artes figurativas do século XVI se deu um desequilíbrio na relação forma–conteúdo a favor da primeira. Também Dubois defende a não existência de uma temática especificamente maneirista, sendo o repertório habitual o

¹ Daí o aspecto inovador, salientado por Deswarte-Rosa, no texto já citado, da obra de Holanda em relação às outras obras referidas.

² Citado por COUTO, Carlos, *Tópica estética*, Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2001, p. 336.

³ Esta sensação é também evidentemente forte noutros pintores não considerados Maneiristas, como em Rembrandt, embora ele me faça também pensar no Tiziano das últimas obras.

⁴ Mariás, Introdução a SHEARMAN, *Manierismo*, p. 21.

mesmo do clássico, versando sobre lugares comuns anteriores¹. Para ele, é pela “maneira” do tratamento plástico e artístico que se distingue a sua identidade. Tentarei provar que existe também uma temática específica.

Não é que algumas obras fossem consideradas “indecorosas” por as formas passarem a transmitir com mais dificuldade ou menos fielmente os mesmos conteúdos, mas porque os próprios conteúdos também mudaram.

Giulio Carlo Argan refere² que “o Maneirismo histórico, no século XVI, nasce exactamente do descrédito da função revelatória, demonstrativa, imperativa da arte, e de ela se colocar como crítica e autocrítica: enfrentando certeira e dolorosamente, a questão dos modelos e conseqüentemente da autoridade, para reduzi-los a um âmbito estritamente estilístico e icónico, logo contestando a sua condição de modelos universais, o que a natureza e a história eram antes consideradas”.

Seria esse tecido crítico e autocrítico que, ao se debruçar sobre a matéria específica de que a arte é feita, geraria novas maneiras de encarar a própria forma.

Um artista do século XX, Barnett Newman³, descreveu a situação como episódio da secular luta entre a beleza e o sublime, ou seja a beleza renascentista violada pelo sublime maneirista. Sublime esse que, segundo ele, se revelaria verdadeiramente na arte americana dos anos 40, liberta das “peias” da arte europeia.

Na sua introdução a um catálogo de Paolo Veronese (1528-1588), Terisio Pignatti nota que este artista “usava um tipo de representação naturalista, sobretudo para acentuar a presença espiritual dos seus personagens”⁴. Em Veronese, “o desenho

¹ DUBOIS, Claude-Gilbert, *Le Maniérisme*, Paris: PUF, 1979, p. 210.

² Introdução a TOMASSONI, Ítalo, *Ipermanierismo*, Introdução de Giulio Carlo Argan. Milão: Giancarlo Politi Editore, 1985, p. 7.

³ Um texto de 1948 reproduzido por HARRISON, Charles & WOOD, Paul, *Art in Theory, 1900 –1990. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford [etc.]: Blackwell, 1992, [1999, p. 573].

⁴ REARICK, W.R. (coordenação), *The Art of Paolo Veronese*, Washington: National Gallery; Cambridge University Press, 1988.

é frequentemente secundário, relativamente a uma cor quente e vibrante [...] líquida e incandescente”¹.

O Maneirismo veio quebrar assim, segundo Battisti, a cumplicidade entre “onestá o decoro”, o ideal albertiano da época humanista, consubstanciado na obra de Brunelleschi. “Onestá o decoro” ou, se quisermos, entre virtude e magnificência, entre expressão e geometria, entre idealização e execução, entre esboço e obra acabada; agora sempre com vantagem para o “honesto”, em prejuízo do “decoro”, mesmo se, infelizmente, na prática, a vitória acaba por assentar muitas vezes no segundo termo, demasiado difícil de vencer, demasiado celebrado academicamente; como prova, inclusivamente um sinal de diminuta adesão social e moral, o multiplicar-se da arte áulica, de imagens que, tão vazias como majestosas, capazes de comover, se for o caso, em virtude da retórica que é transmitida pela reflexão e raciocínio, mas não pelo impulso, ou seja, pela participação moral.”²

Penso que Leo Steinberg estará perto das raízes desta suave viragem quando, citando um autor do final do século XV, refere que aos pregadores religiosos era aconselhado o seguinte (por uma fonte, Brandolini): “Enquanto em tempos anteriores o homem tinha que procurar a verdade e defendê-la, na idade Cristã devemos gozá-la”.³

Passada a defesa do cristianismo contra os judeus e muçulmanos, a igreja entrava numa idade de optimismo e celebração, coincidente com a “Bella Maniera” ou Primeiro Maneirismo, que iria terminar tumultuosamente, com a defecção reformista e o Saque de Roma em 1527.

¹ É curioso recordar a este propósito que Holanda, como Leonardo, defende a predominância racional da ideia e do desenho na pintura, quando o que sobressai em grande parte dos pintores maneiristas é a superioridade “da plástica pictórica”. Os excessos de racionalidade conduzem à intuição.

² BATTISTI, Eugénio, *L’antirrinascimento*, p. 46.

³ STEINBERG, Leo, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, Chicago [etc.]: The University of Chicago Press, 1983, p.10. Cita John O’Malley, *Praise and Blame*, p. 70.

Maneirismo e contradição

Uma das razões que me atraiu à Pintura Maneirista foi um carácter subtilmente contraditório, que, como dizia Heidegger acerca da verdade, é “um misto de manifestação e de dissimulação”. Este misto a que Hauser chama “discordia concors”, é expresso também na relação com a natureza¹ e mesmo com os antigos. Por isso Pietro Aretino, considerado por Zeri² o inventor e o pai do jornalismo, escrevia em 1542 ao seu amigo Giulio Romano³ que ele era, nos seus conceitos, “antigamente moderno e modernamente antigo”. Ele é talvez mais uma consequência da descrença pelo menos parcial nos “métodos racionais”, que, como referiu Anthony Blunt⁴, representaram também a distinção entre o renascimento e o religiosismo gótico precedente.

Na realidade, como diz Dubois⁵ e veremos melhor num dos capítulos seguintes, “todo o Maneirismo deriva de um mimetismo”. Cópia e originalidade, reprodução e improvisação, são duas faces de uma mesma moeda.

Conforme se tornou evidente no século XX a partir da Pop Art, estando o contexto englobado na obra de arte, obras aparentemente idênticas do ponto de vista formal podem ser afinal radicalmente diferentes. Relembro a frase de Leonardo da Vinci citada por Henri Matisse⁶: “Aquele que consegue copiar consegue criar”.⁷ Desta

¹ “Natural e *mistèrial*”, conforme diz STEINBERG, *Sexuality*, p. 13.

² ZERI, Federico, *La percezione visiva dell'Italia e degli italiani. Giorno per giorno nella pittura. Scritti sull'arte italiana del cinquecento*, Milão: Umberto Allemandi & C., 1976, [1995, p. 25].

³ Citado por Vasari e referido por Gombrich na introdução à obra de Frederick HARTT, *Giulio Romano*, Hacker Art Books, 1980, p. 11.

⁴ BLUNT, *Teorie*, p. 15.

⁵ DUBOIS, *Maniérisme*, p. 11.

⁶ MATISSE, *Matisse on Art*, editado por Jack Flam. Berkeley: University of California Press, 1984, p. 43.

⁷ Existe uma versão ligeiramente diferente, mas atribuída a Miguel Ângelo por Lizzie Boubli. “Quem não sabe fazer bem por si próprio, não pode servir-se bem das coisas d'outrem.” AMES LEWIS, Francis; JOANNIDES, Paul, *Reactions to the Master. Michelangelo's Effect on Art and Artists in the Sixteenth Century*, Altershot (R.U.): Ashgate Publishing, 2003, p. 211.

forma se resolve a aporia platónica entre imitação e criação. Só que agora a imitação já não se faz só a partir da natureza, mas sim de outras obras humanas pertencentes a períodos da história inacessíveis, irremediavelmente condenados ao passado.

Da mesma forma, a proximidade com esculturas antigas provocada pelas então recentes escavações e descobertas arqueológicas em Roma no fim do século XV e início do XVI, gerou uma liberdade de desenhar directamente as estátuas, que também contraditoriamente se traduziu numa maior desconstracção em relação aos modelos clássicos, tornando afinal mais acessíveis e artisticamente utilizáveis em geral as imagens oriundas do passado.

Como refere Sylvie D. Rosa no texto já citado, Vasari confirma que “foi ao verem as obras primas da escultura antiga, então trazidas à luz, que os artistas da ‘nova maneira’¹, compreenderam esse ‘não sei quê’ e começaram a praticar as ‘licenzie nella regola’”. Convém também considerar que várias das peças então desenterradas, como o *Laocoonte*, sendo do período helenístico, contêm em si mesmas o “vírus maneirista” com todas as suas consequências, distorções e “pathos” dramático. Nasceu assim do acesso ao clássico a primeira fase do Maneirismo, que Daniel Posner definiu como “estilo anticlássico”². Como refere também Tomassoni³ a propósito de Chirico, “o clássico nele nunca se transformou em classicismo”. Este processo, que divergia da representação directa da natureza, era prescrito e praticado por Holanda, embora fosse antes abertamente desaconselhado por Alberti⁴, “a

¹ Segundo DUBOIS, *Maniérisme*, p. 162, “Maniera” surgia já em Cennini no seu *Libro del Arte* (1390) como sinónimo de estilo, incluindo no sentido elogioso de “ter estilo”.

² D. Posner introduzindo FRIEDLANDER, Walter, *Mannerism and Anti Mannerism in Italian Painting*, Introdução de Donald Posner. New York: Columbia University Press, 1957, [Columbia University Press, 1970, p. XV].

³ TOMASSONI, *Ipermanierismo*, p. 48.

⁴ ALBERTI, Leon Battista, *De la Peinture, De Pintura* (1435), Paris: Macula Dédale, 1992. Tradução e coordenação Jean Louis Schefer. Aspecto referido na introdução de Sylvie Deswartes-Rosa (p. 52) e no § 58 do Tratado.

menos que fosse para aprender a dominar o claro escuro”¹ e restringindo-se as cópias, neste caso, aos modelos da escultura clássica.

Assinale-se o paralelismo entre esta atitude mimética e a criação da primeira Academia de arte indubitavelmente registada pela história, a do jardim de Lorenzo de Medici, em que os ex-aprendizes passaram a alunos, deixando de auxiliar o mestre e passando a trabalhar a partir do clássico ou mesmo do contemporâneo.²

I.2. *Maneirismo Contemporâneo ou Modernismo do século XVI?*

“*Historia XX saeculorum*”

Título de obra de Egídio de Viterbo (1469-1532)³

Assim como o conceito de Moderno surgiu no século XVI⁴, o Maneirismo, tal como o concebo, é um edifício lógico-artístico produzido pela arte e pensamento estético contemporâneo; foi desenvolvido sobretudo ao longo do século passado, em conjugação com os outros “-ismos”.

¹ Porquê apenas o claro-escuro?

² PEVSNER, Nicolaus, *Accademies of Art, Past and Present*, 1940, [*Le Accademie d'Arte*. Introdução de António Pinelli. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 1982, p. 41]. Não será por acaso que Miguel Ângelo foi um dos alunos desta escola onde era Mestre Giovanni di Bertoldo (1420-91).

³ Referido em ROWLAND, Ingrid D., *The Culture of the High Renaissance. Ancients and Moderns in Sixteenth-Century Rome*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, [2000, p. 214]. Egídio referia-se a uma unidade de tempo Etrusca, dez “séculos” antes de Cristo, mais dez depois de Cristo.

⁴ Em Gustave René HOCHE, *Die Welt als Labyrinth, 1957. Labyrinthe de l'Art Fantastique*, Paris: Denoël/ Gontier, 1967, p. 11, é por exemplo citado que Vincent Gillée escreveu em 1581 o livro para o qual decidiu escolher o título “*Diálogo entre a música antiga e moderna*”.

Um deles, como se sabe, foi o Modernismo, cujo início Greenberg faz coincidir com o trabalho de Manet, mas Arthur Danto prefere situar em Van Gogh e Gauguin, no fim de 1880¹ enquanto outros recuam até Gustave Courbet². Clement Greenberg³, o mais conhecido crítico de arte do Modernismo americano diz, significativamente que, para ele, o primeiro modernista foi Emmanuel Kant⁴.

Efectivamente, segundo Jean-François Lyotard, Kant indica o caminho para “tornar visível aquilo que não se pode ver [...] quando assinala que ‘formlessness’, a ausência de forma”, é um possível índice para o não representável.

Vamos assumir como possível a definição de Modernismo que Peter Halley⁵ atribui a Ortega e Gasset (*La deshumanizacion del arte, Madrid, 1925*), que assenta sobre a dúvida.

Este novo estilo pretendia:

1. desumanizar a arte;
2. evitar as formas vivas;
3. ver a obra de arte apenas como obra de arte;
4. considerar a arte como um jogo e nada mais;
5. ser essencialmente irónica;
6. duvidar da mistificação e consequentemente aspirar a uma prática escrupulosa;
7. considerar a arte como uma coisa sem conseqüências transcendentais.

¹ DANTO, *After*, p. 62.

² Albert Gleizes em HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 187.

³ Clement Greenberg (b. 1909). HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 754.

⁴ Outros falam ainda de Baudelaire. O conceito de “Arte Moderna” foi bem produtivo no século XIX. Encontramo-lo por exemplo muito ligado aos ideais simbolistas, no título da revista *L'Art Moderne*, editada em Bruxelas entre 1881 e 1914. E também no título da obra de John Ruskin *Modern Painters*, autor que elogiava numa contradição apenas aparente a “Pre-Raphaelite Brotherhood”.

⁵ HALLEY, Peter, *Collected Essays 1981-87*, Zurique [etc.]: Galerias Bishofberger e Somabend, [*Scritti sull' arte ed altro. Siracusa: Tema Celeste, 1990, p. 35*].

Diz Halley¹ também que hoje o Modernismo se apresenta de dois modos opostos: o transcendental (greenberguiano, Jung, Emerson, da presença, Matisse, Mondrian e Kandinsky, Pollock, Rothko, Newman); e o relativo (fenomenologia, Freud, indeterminação de Heizenberg, irónico, Picasso, Duchamp, Rauschenberg, Johns).

Re(o)corrências

“Ver as coisas passadas como presentes.”

Vasari²

Sou tendencialmente pouco místico e nunca me aconteceu ver fantasmas, mas no entanto tenho alguma fé num fenómeno de “existência do passado no presente”, tal como Henri Bergson o identificou e integrou no seu conceito de “duração”³ e Aby Warburg de “transmigração” de memórias imagéticas.⁴

Assim por exemplo, não consigo ler o livro de André Chastel, o *Saque de Roma*, de 1527, sem pensar nas situações paralelas que ocorreram no século XX. A manobra pode parecer rebuscada mas tornar-se-á absolutamente límpida se consideramos que, com aquele acontecimento funesto do “cinquecento”, foi a simbólica e a mística de Roma que ruiu, com a invulnerabilidade que lhe era atribuída pela protecção da autoridade máxima da Igreja e todo o seu arsenal santificado de relíquias e protectores. No século XX ou princípio do XXI assistimos primeiro à derrocada, perante o espanto de todo o mundo e o choque da metade que era socialista, do poder soviético e derrube do muro de Berlim.

¹ IDEM, *Ibidem* p.56.

² *Le Vite*, Florença 1550, p. 223 e seguintes, citado por BARROCHI, *Pubblico*, p. 5.

³ BERGSON, Henri, *Creative Evolution*, Dover, p. 27.

⁴ Ver Aby WARBURG, *Essais Florentins*, Klincksieck, 2002, particularmente o texto “*L'Entrée du Style Idéal antiquisant dans la Peinture du debut de la Renaissance*”, p. 210.

Depois, no virar do milénio, na ausência de outros factos apocalípticos, a outra metade do mundo assistiu aterrada ao derrube do símbolo de cúpula do capitalismo internacional e da globalização, que era, como o nome orgulhosamente indicava, o “World Trade Center”.

A vida continuou, no “Day After”. As instituições abaladas reagiram melhor ou pior e prosseguiram, de outra forma, a sua existência.

Entre estes períodos históricos, que assistiram a tempestades simbólicas da mesma violência, não é de espantar que existam fenómenos a que podemos chamar coincidências artísticas em relação aos anteriores, reconhecíveis no mais recente.

Não vou tão longe, no entanto, como Walter Benjamin que dizia que “cada imagem do passado que não é reconhecida pelo presente como preocupação sua, tende a desaparecer irremediavelmente”. Tenho mais alguma confiança nas nossas capacidades de arquivar e recordar.

É evidente que este trabalho de memória e arquivo depende, para além de múltiplos factores fortuitos, da própria capacidade das formas em serem traduzidas e despidas dos códigos de época, de forma a serem potencialmente transferíveis, ou seja, possuírem essa característica a que Aby Warburg chamou “Nachleben” (vida póstuma imagética), como aquela que motivou a emergência da arte clássica no renascimento.

Como fundamentação da intensidade e relevância da relação presente/passado gostaria de referir o problema da determinação por uma época histórica da “qualidade” em arte, ou mesmo do seu valor aos mais variados níveis (comercial, museológico, como fonte de investigação histórica)¹. Para além de várias ideias que coexistem sobre este assunto, sobre o qual me irei debruçar mais tarde, não restam dúvidas que cada momento histórico vai repescando nas reservas da história de arte existentes, com os recursos disponíveis que são sempre escassos, aquilo que é mais valioso e de que é portanto urgente tratar naquele preciso momento.

O Maneirismo, com a urgência com que tem sido procurado, resulta portanto da “acção retroactiva do futuro sobre o passado” – referida por Helder Gomes seguindo

¹ Ver o capítulo IV.4, *Uma questão de Valor*.

ainda o pensamento de Danto – “entendida esta acção não como uma transformação factual de carácter retroactivo, mas na acepção de uma transformação do sentido de um dado acontecimento histórico ou de uma dada realidade e pela alteração da sua posição relativa, face a acontecimentos futuros”¹.

Concordo com Maurizio Fagiolo, na sua *Guida alla Storia dell'arte*, quando diz: “Aquele mundo [o Maneirismo] foi visto como o filtro deformante dos movimentos do nosso século: projectámos sobre o ‘Cinquecento’ a nossa crise e a vontade irracional, enquanto modernos”².

Não concordo tanto quando este autor critica por esse facto o conceito moderno de Maneirismo como contraditório e abusivo. Nesse caso tudo o seria, já que a alternativa não é visível, porque sendo o estudo do passado condicionado pelo presente, este não é facilmente condicionável, como aliás o Maneirismo nos ensinou. Conforme lembra Jürgen Habermas³, “o espírito moderno, ‘avant-garde’, resolveu utilizar o passado de uma forma diferente, dispõe daqueles passados que se tornaram acessíveis devido à objectividade da erudição do historicismo, mas opõe-se ao mesmo tempo à neutralidade da história servida no museu do historicismo”. E exemplificava, citando Walter Benjamin: “Consequentemente, para Robespierre a Roma antiga era um passado carregado com o presente do “agora”, que ele projectou sobre o ‘contínuum’ da história. A Revolução Francesa via-se como Roma reencarnada. Ela citava a Roma antiga, tal como a moda vai buscar um modelo antiquado. A moda tem uma apetência para o actual, esconda-se ele onde se esconder nos meandros do passado; é um salto de tigre para dentro do passado”⁴.

¹ HÉLDER GOMES, *Relativismo Axiológico e Arte Contemporânea*, Tese, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2002.

² Citado por Carmine BENINCASA, *Sul Manierismo come dentro a uno specchio*, [Roma: Officina Edizioni, 1979. p. 10]

³ Na realidade acrescentei um pouco mais de texto à citação de Habermas em HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, 1001. Para isso recorri ao sítio onde ele a foi buscar: “*Thesis of Philosophy and History*”, disponível em *Illuminations* de W.B., NY, 1965, p. 255.

⁴ IDEM, *Ibidem* p. 255.

O presente, ou seja, a experiência actual da existência, constitui a “condição hermenêutica de qualquer compreensão”, como diz Benincasa.¹

Considere-se o conceito de “Museu Imaginário” de André Malraux, museu sem muros envolvendo passado e presente em que “toda a grande arte modifica os seus predecessores [...]. As obras de arte ressuscitam no nosso mundo da arte, não no deles[...]. Nós entendemos aquilo que nos dizem as obras, não aquilo que disseram”². No mesmo sentido se pronunciou Raymond Lewis³ ao afirmar que “a vida de outros tempos ou locais pode apenas ser recuperada como uma abstracção”. Este mesmo autor comenta também a questão do oportunismo do presente em relação a obras do passado, sob o eufemismo de que tais decisões foram tomadas pelo “tempo”, essencial no sentido de apurar a qualidade da obra de arte.

“Verificaremos, *noutros* casos, que estamos a usar a obra de um modo preciso por razões que nos são próprias, e é melhor reconhecê-lo do que submeter-se ao misticismo do ‘Tempo’ como o grande Juiz.”⁴

Wittkower distingue a utilização que o artista faz da arte do passado daquela do historiador, mas também põe algumas reticências em relação à possibilidade da objectividade histórica: “Utilizar para os próprios fins as obras de arte de idades passadas é uma prerrogativa dos artistas. Os historiadores geralmente julgam-se mais objectivos, mas também não podem fazer mais do que olhar o passado com os olhos do seu tempo.”⁵

¹BENINCASA, *Spechio*, p. 11.

² GENETTE, Gérard, *L'Oeuvre d'art. Immanence et transcendance*, Paris Editons du Seuil, 1994, p. 256. Ver mais sobre este conceito em *Le Musée Imaginaire* de André Malraux, 1947, [Gallimard, 1965]. Ou o Museu Paralelo de TOMASSONI, *Ipermanierismo*, p. 21. Ou o *Tempio della Pittura de Lomazzo*, que refiro em *Mimesis*.

³ Raymond Lewis, sociólogo cultural, 1921-1988. In HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 712.

⁴ IDEM, *Ibidem* p. 717. Sobre o *Valor da obra de arte*, Ver capítulo IV.3 desta Tese.

⁵ WITTKOWER, *Saturno*, p. 307.

Também Sol LeWitt, num texto publicado em 1969, reconhecia: “Habitualmente percebemos a arte do passado aplicando as convenções do presente e portanto não a compreendendo”¹.

Joseph Kosuth defende a mesma ideia: “A arte vive através da influência que tem noutra arte, não existe como resíduo físico das ideias de um artista. A razão pela qual diferentes artistas do passado são ‘ressuscitados’ é porque algum aspecto da sua obra se torna utilizável pelos artistas vivos. Parece não se perceber que não existe ‘verdade’ acerca do que a arte é”².

Robert Morris³ reconhece esta relatividade ou oportunismo histórico, transformando-a num conceito de caducidade da arte. Atribui esta à volatilidade da percepção, que muda constantemente, deixando às explicações da história de arte a tarefa de “apanhar ossos das formas que morreram”. “Neste sentido – acrescenta – toda a arte morre com o tempo. É portanto caduca, quer continue a existir como objecto, ou não.”

Referindo-se à história de arte, George Kubler⁴ refere que “a nossa forma de descrever o passado visual é ainda muito desconfortável”.

O exemplo aliás, vem-nos de períodos históricos, mesmo anteriores ao Maneirismo: Chastel⁵ refere que Marsílio Ficino considerava a antiguidade como a morada de poetas e sábios: “Sob o efeito da miragem platónica, ele parece ignorar os outros aspectos e esquecer a história.” Sob o efeito da miragem moderna, vemo-nos ainda no Maneirismo.

Maria Zambrano diz que a “poesia desfaz também a história: ‘desvive-a’, percorrendo-a para trás, rumo ao sabor primitivo de onde o homem foi atirado. [...]

¹ Revista *Art-Language*, Vol 1, nº1, HARRISON & WOOD, Art and Theory, p. 837.

² IDEM, *Ibidem*, p. 845. Em relação a esta última afirmação ele exemplifica: “O que a pintura Cubista significava experimentalmente e conceptualmente para, digamos, Gertrude Stein, é algo que está acima da nossa especulação porque a arte então ‘significava’ algo diferente do que significa agora”.

³ Robert Morris (1931), IDEM, *Ibidem*, p. 871.

⁴ George Kubler (n. 1912), IDEM, *Ibidem*, p. 736.

⁵ CHASTEL, *Marsilio*, p. 288.

Um lugar e um tempo que o homem não pode situar de modo exacto na sua memória, porque então não havia memória, mas que não pode esquecer, porque tão-pouco havia esquecimento”.¹

Penso que esta ideia poderá estar perto da concepção de Hegel da existência do “símbolo como uma espécie de pré-arte”. É evidente que ela pressupõe um “pós”. Um dos fundadores do Cabaret Voltaire, Hugo Ball, escrevia no seu diário no dia 18 de Abril do ano de 1917³: “Talvez a arte que procuramos seja a chave para toda a arte precedente: uma chave salomónica que abrirá todos os mistérios”. É a visão da arte contemporânea reduzida a uma mera chave, desenhada em função da necessidade de compreensão de um passado.

Simultaneidade

Na realidade, existem relações de simultaneidade que não podem deixar de gerar uma interacção. Os olhos que lêem Montaigne, Baudelaire e Verlaine, e viram Picasso e Paul Klee, vêm também a *Deposição da Cruz* de Pontormo, na Igreja de Santa Felicita em Florença⁴ e não podem deixar de os relacionar entre si. É a “horizontalidade da arte”, que refere Tomassoni⁵.

É oportuno reconhecer que no Século XV, em função de movimentos classizantes e revivalistas de regresso ao latim arcaico, Alberti, em *De re aedificatoria*, utilizava indistintamente a expressão “basílica,” “tanto no sentido antigo do termo, ou seja, largos auditórios para julgamentos, como a basílicas no sentido Cristão, ou seja,

¹ ZAMBRANO, p. 120.

² GOMBRICH, *Symbolic*, p. 188.

³ HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 247.

⁴ Marcel Proust dizia que apenas os românticos sabiam ler as obras clássicas, porque as liam como tinham sido escritas, ou seja, romanticamente.

⁵ TOMASSONI, *Ipermanierismo*, p. 13.

igrejas. [...] Tentava aplicar o vocabulário de Vitruvius tanto aos tipos de edifício antigo como moderno”¹.

Num e noutra século se constituem amálgamas históricas, conjuntos de imagens que se inter-influenciam, e que alteraram decisivamente a percepção tanto da arte antiga como daquele movimento artístico do século XVI, que anteriormente não teve dignidade para ter nome próprio, oscilando entre Renascimento Tardio² e Proto-Barroco, já que a palavra “Maneirismo” era depreciativamente considerada, como sinónimo de imitação, ou excesso de artificialismo³.

Pensamos ter reunido argumentos que podem provar que o presente tem competência e interesse em incorporar na sua massa crítica e activa o passado, criando o fenómeno contemporâneo chamado Maneirismo.

Interessa no entanto para a nossa empresa, saber como estão depositados os fenómenos artísticos no passado, se estão desligados das razões de causalidade ou pelo menos da simultaneidade histórico-social que os fizeram acontecer, ou se pelo contrário é impossível “puxar pela corda sem que venha tudo atrás”.

A este respeito gostaríamos lembrar Haskell⁴, que por sua vez cita Quinet:

“O que terá acontecido aos artesãos que foram expulsos das suas cidades? A arte era o refúgio principal de todos aqueles que tinha sido proscritos. Entalhadores de pedra e madeira procuravam refúgio no ‘Campo Santo’ de Pisa. Toda uma população de exilados recorria aos pincéis e criava nas paredes aquela pátria ideal que lhes era negada sobre a terra”.

¹ ROWLAND, *Culture*, p. 198.

² Como Hermann Voss no título do seu livro. VOSS, Hermann, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz, [La Pittura del Tardo Rinascimento*. Donzelli editore, 1994].

³ Sobretudo a partir do século XVII como por exemplo em: *L’Idée de la perfection en peinture*, Fréart de Chambray, Le Mans, 1672; uma tradução de tratado artístico de Dryden; Luigi Lanzi, 1792; todos eles citados por DUBOIS, *Maniérisme*, p. 163. Esta ideia do Maneirismo como defeito tem repercussões até ao século XX com Burckhart (*Der Cicerone*, 1955) e mesmo Wölfflin (mesmo autor e obra, p. 164).

⁴ HASKELL, *Images*, p. 365

Os artistas de uma época constituem também um grupo minoritário e marginal de exilados no seu próprio país, afastados dos outros acontecimentos sociais e históricos dominantes e desta forma mantêm-se acessíveis a uma utilização pura, sem mais consequências, por parte de épocas seguintes, exactamente por estarem isolados e pouco terem a ver com a sua própria época.

Por outro lado Haskell duvida da utilidade ou, pelo menos, da facilidade de se estudar a história de um determinado período observando a sua melhor arte. “A curiosidade histórica acerca de um estilo muitas vezes degenera, transformando-se em sincera admiração por ele, como se viu na mudança de atitude acerca do gótico, que ocorreu perto do final do século XVIII.” E neste caso desaparece a objectividade do estudioso de história. Haskell aconselha este, assim, a estudar apenas arte “má ou indiferenciada”¹. A boa e original ficará assim para consumo dos artistas...

Fortuna crítica do conceito de Maneirismo

Gostaria de dizer que o conceito de Maneirismo não é simples, como não o são as suas manifestações. Ainda antes de chegar ao capítulo que dediquei à *Ambiguidade Estilística* em geral (II.6), seria útil clarificar o que se entende por Maneirismo.

Por uma questão de simplicidade de linguagem, começarei por esclarecer o que quero dizer quando falo neste trabalho em Maneirismo ou maneiristas.

Referirei características maneiristas aplicadas a obras de qualquer século, e designarei Maneirismo o período que vai das primeiras décadas do século XVI até ao final do mesmo século². As obras de Miguel Ângelo e Rafael estabelecem a transição. Chamo ao Maneirismo das primeiras décadas “Bella ou Prima Maniera”, por exemplo Pontórmo, Rosso, ou o espanhol Alonso Berruguete, como António

¹ HASKELL, *Images*, p. 367.

² Não há vantagem em precisar mais as datas de início e o final. Não se trata de aniversários.

Pinelli, ou Primeiro Maneirismo, como Freedberg; depois, Segundo Maneirismo, a partir de Vasari, como Freedberg ou Dubois.

No entanto tenho que admitir que, como escreveu Posner¹ em 1964, “os nossos conceitos sobre Maneirismo são ainda fluidos” pois estamos ainda envolvidos num debate que animou os historiadores ao longo do século XX. Também o português Jorge Henrique Pais da Silva², no culminar de um périplo pelo Maneirismo europeu sobretudo no campo da arquitectura, como bolseiro da Fundação Gulbenkian em 1963, veio a reconhecer que, “apesar do optimismo manifestado pelo Prof. Pevsner (*An Outline of European Architecture*, London, 1943), continua a verificar-se certa fluidez acerca do conceito de Maneirismo (...)”.

Certos autores³ resolveram assumir Maneirismo como um contínuo entre o passado e o presente, uma característica essencial, estrutural ou polar da história, que se opõe e alterna, como tendência dominante, ao classicismo. Reconhecem assim o Maneirismo como movimento que terá já estado presente no Helenismo⁴, que se pode encontrar por exemplo no século XVIII em pintores como François Boucher (1703-1770)⁵, nos séculos seguintes, nas longuíssimas proporções de um James Mc.

¹ FRIEDLANDER, *Anti-Mannerism*, Introdução, p. XVI.

² Jorge Henriques Pais da Silva, *Estudos sobre o Maneirismo*, 1983, Editorial Estampa, Lisboa, p. 30.

³ Como fez inicialmente Ernst Robert Curtius, “*La littérature européenne et le moyen âge latin*”, PUF, p. 56, p. 331-2, citado por HOCKE, *Labyrinthe*, p. 12: “Maneirismo como fenómeno complementar do classicismo seja quais forem as épocas. Maneirismo é o fenómeno complementar do classicismo em cada época.” [...] Em 1947 ele identificava sete épocas principais do Maneirismo, desde o “sistema *lipogramático*” do VI século a.C. aos “grande ‘concettismo’ espanhol do século XVII”. BENINCASA, *Spechio* 125: “todas as vezes que assistimos ao predomínio da maneira sobre a matéria, do significante sobre o significado, a um processo de imitação diferencial em relação ao seu modelo anterior que redundava numa procura de expressividade, podemos falar de Maneirismo”. E também DUBOIS, *Maniérisme*, p. 12.

⁴ A propósito de uma multiplicação de livros de artistas na Grécia a partir do século V a.C. WITTKOWER fala de “uma inversão na consciência artística análoga ao que aconteceu nos séculos XV e XVI”.

⁵ É muito evidente a semelhança entre a pintura francesa de corte do século XVIII e por exemplo *O rapto de Europa* de Veronese, no Palácio Ducal de Veneza.

Neil Whistler (1834- 1903) e que se prolonga, nas suas manifestações, até ao século XX. Da mesma forma que o Barroco para Wölfflin, ele poderá ser mesmo “um estágio normal no desenvolvimento de todo o estilo”¹. O Maneirismo não seria, portanto, apenas influente hoje, seria antes uma ‘realidade’ existente e independente. Que factores terão levado tantos historiadores do século XX a atribuir ao conceito Maneirismo tão grande extensão, para alguns porventura exagerada², na história da arte ocidental?

Battisti³, parte de um conceito geral que denomina Anti-Clássico, englobando nele o Maneirismo, a arte da Reforma, o Naturalismo da primeira contra-reforma católica e o Barroco jesuíta.

Ele considera que “também o conceito de Maneirismo se tornou um pseudo-conceito. É difícil agora dizer quais possam ser as razões que impedem de definir como maneirista um Fillipino Lippi; num quadro mais vasto, já não se sabe como podem ser arquivados um Bosch ou um Grünewald, sabendo-se que, se o Maneirismo é anti-classicismo, nenhum o é mais do que eles. E se o Maneirismo ou o anti-classicismo são um período cronológico, em vez de uma componente estilística, estará perdido qualquer critério de definição global e complexiva do renascimento, visto que, sobretudo na difusão europeia da cultura renascentista, as manifestações ‘cinquentocentescas’ anticlássicas prevalecem largamente sobre aquelas que podem ser definidas pelo seu estilo clássico”⁴.

Dubois reserva aos artistas do século XVI o uso do substantivo Maneirismo, reconhecendo embora às características maneiristas das obras (e portanto ao adjectivo) um âmbito temporal muito mais geral⁵.

¹, Arnold HAUSER, *Maneirismo a crise da renascença e o surgimento da arte moderna*, [Editora Perspectiva, São Paulo 1976, p. 39].

²W. J.FREEDBERG, «Observations on the painting of the Maniera», *The Art Bulletin*, Nº47, 1965.

³ BATTISTI, *Anti-Rinascimento*, p. 62.

⁴ IDEM, *Ibidem*, p. 29.

⁵ DUBOIS, *Maniérisme*, p. 181.

“O Maneirismo não é uma peça num museu: ele está tão vivo como o conformismo, do qual ele acentua, através de um absurdo voluntário ou involuntário, os sinais e defeitos”, é o ponto de vista de Dubois¹.

Este autor aliás recusa entre o que designa como o esquematismo” de ter que optar entre o Maneirismo como forma de arte, independente de considerações históricas, e uma definição histórica (“qual?”- pergunta ele...) de Maneirismo².

Confirmando esta visão, com a qual no geral me identifico, numerosos artistas visuais contemporâneos relacionaram nos finais do século XX o seu trabalho com o Maneirismo, convocando-o directamente para o seu discurso artístico.

Por exemplo Georg Baselitz (n. 1938), o pintor alemão, num seu curto texto de 1961 denominado *Pandemonium manifestos*³, cita duas vezes o Maneirismo sob pretextos diferentes: o “excesso” maneirista; o “exibicionismo” maneirista... Como desenvolverei oportunamente, realizou-se em Vancouver em 1982 uma importante exposição de arte contemporânea denominada: *Mannerism: a theory of culture*.

Outros autores, pelo contrário, pensam que o que separa a especificidade de cada um dos períodos históricos é mais importante do que aquilo que os une, revoltando-se contra generalizações. É esta a posição de Hauser. Transmitirei também passagens de textos sobre o Maneirismo de Robert Smithson, nomeadamente *Abstract Mannerism* de 1966 e *From Ivan the Terrible to Roger Corman or paradoxes of conduct in Mannerism as reflected in the Cinema* (1967). Nele Smithson refere emergências deste conceito no século XX.

Poderíamos ainda falar de um Maneirismo em sentido ainda mais estrito, como Luisa Becceruchi⁴. John Shearman e R. C. Smith, e também Hermann Voss⁵, correspondendo apenas ao que normalmente se designa pelo Maneirismo académico,

¹ IDEM, *Ibidem*, p. 22.

² DUBOIS, *Maniérisme*, p. 178.

³In HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 622.

⁴ L. BECCERUCHI, *Momenti dell'arte fiorentina nel cinquecento*, (Firenze, 1955), Citada por PINELLI, *La bella maniera*, Torino: Einaudi editore, 1993, p. 34.

⁵ VOSS, *Tardo Rinascimento*.

a partir da terceira década do século XVI, Segundo-Maneirismo ou “Maniera”¹, excluindo portanto toda uma primeira geração anti-clássica. Freedberg aceita o conceito de Maneirismo mas sente-se desconfortável com ele, por obscurecer o de “Maniera” 1520- 1540².

“Maniera”³ é também o único conceito que Federico Zeri aceita. Para ele, o Maneirismo não existe, como estilo. A mesma opinião tem Linda Murray⁴ que descreve o Maneirismo como “a feature” (uma característica).

As ideias de Michael Levey assumem⁵ que o que existiu foi um Alto Renascimento, uma fase terminal do Renascimento, quiçá contendo já os germes da sua destruição. Para ele, não existem vantagens em falar de Maneirismo.

Sente-se, por exemplo em Murray e em Levey, que efectivamente admiram o Renascimento sendo o Maneirismo é uma espécie de “fim de festa”, embora com alguns momentos altos. Para ambos, o Maneirismo como estilo, nasceu dos tempos conturbados de entre as guerras, na Alemanha do século XX, e estará já ultrapassado⁶. Os estudos sobre o Maneirismo foram certamente prejudicados por alguns dos que o estudaram serem especialistas das épocas anterior ou seguinte.

Porque se começou a falar tanto do Maneirismo?

Segundo António Pinelli no prefácio de *La bella Maniera*⁷, foi nos anos sessenta do século XX e numa série de intervenções, prefácios e comunicações⁸, a que se seguiu

¹ “O conformismo anti-conformista”, segundo DUBOIS, *Maniérisme*, p. 12.

² FREEDBERG, *Art Bulletin*, Nº47, p. 65.

³ Que ele afirma ter sido inventado pelo abade Luigi Lanzi. ZERI, *Italia*, p. 19.

⁴ MURRAY, *High Renaissance*, p. 192.

⁵ LEVEY, *High Renaissance*, p. 51.

⁶ A comparação nasceu em Dvorak que, a propósito de Greco, estabelece o paralelo entre a crise espiritual que “culminou na Reforma mas não foi resolvida por ela” e a “crise de valores e tendências posterior à I Grande Guerra Mundial”. Os conceitos têm-se alterado, mas no essencial, para muitos, persistirá este divórcio entre uma escola de lingua materna germânica e, no geral, as escolas britânica e italiana.

⁷ PINELLI, *La Bella Maniera*, p. XXII.

⁸ *Accademia dei Lincei Roma 1960, Congresso Internacional de História de Arte de Nova Iorque (1961)*, Gombrich preside à sessão sobre este tema.

a edição da edição do livro de Shearman *Mannerism*, para a Penguin em 1967, que se consolidou um conceito de Maneirismo mais preciso, embora mais limitativo.

Fernando Marías na introdução à edição castelhana do livro de Shearman (1983)¹ esclarece que o Maneirismo foi para este uma “entidade estilística não épocal fundada no ideal da ‘maniera’, que constituiria uma tendência dentro da arte do século XVI, a par de outras tendências que nos aparecem como seu contraponto ou antítese”.

Deste ponto de vista, e verificando a extensão do conceito agora não no sentido temporal mas no sentido geográfico, interroga-se se existirá um Maneirismo espanhol no início do “Cinquecento” e responde: “Se o Maneirismo é uma tendência fundamentalmente intencional, na Espanha daquele momento não faria sentido tal intenção. Poderia dar-se uma mimesis de rasgos, elementos ou estruturas que habitualmente se consideram maneiristas, mas que verdadeiramente não o são. O que se produzia era uma imitação do italiano que se poderia inclusivamente qualificar em Itália Maneirismo, mas não em Espanha.

Achar-nos-íamos portanto perante fenómenos de pseudo-Maneirismo segundo Bialostocki, de ‘Maneirismo escolástico’ mas não Maneirismo propriamente dito, visto que um Maneirismo ‘fenomenológico’ só é possível depois de um momento de classicismo assumido como tal. Não cremos que no nosso país houvesse nessa altura um discernimento suficiente para distinguir entre a regra e a licença”. Pelo contrário, considera que na segunda metade do século a “maneira” está presente sobretudo em vários exemplos na arquitectura Andaluza, após a publicação da tradução do tratado de Sebastiano Serlio. Salienta também a excepção que representa, mesmo no panorama espanhol, a figura de El Greco, aceitando também como maneiristas obras de Alonso Berruguete, entre outros.

Há a registar como facto relevante a exposição organizada pelo Conselho da Europa *O Triunfo do Maneirismo Europeu*, em Amesterdão em 1955. Mas Gombrich

¹ SHEARMAN, *Mannerism*, p. 7.

recorda, numa entrevista reproduzida por Danto na obra citada¹, que foi muito antes, nos anos trinta, que o Maneirismo se começou a tornar “a burning question”.

“Até aí, mesmo para Berenson e Wölfflin, o Maneirismo tinha sido um período de decadência e declínio. Mas, em Viena, houve um movimento para reabilitar estilos que tinha sido desprezados. Desde que o Maneirismo foi considerado um estilo por direito próprio, tal como o Alto Renascimento, as pessoas deixaram de dizer Renascimento Tardio e passaram a dizer maneirista.”²

Anthony Blunt, na sua obra *Artistic Theory in Italy, 1450- 1600*, publicada pela primeira vez em 1940, ignora o que denominamos Primeiro Maneirismo e pensa que o segundo, de Vasari e Bronzino, “evidencia uma decadência do nível artístico, do ponto de vista intelectual e sentimental”³.

É necessário chamar também a atenção para o contributo de Pevsner⁴ a partir de 1926. Segundo Posner, já a partir de 1914 ele salientou algo a que chamou o Maneirismo, composto por um período “anti-clássico” a partir de 1510, no qual Jacopo Pontormo foi o “verdadeiro reformador”⁵ e um período “anti-maneirista”, a partir de 1550, sob o signo de Vasari e outros.

O período “anti-clássico” foi definido como “um movimento [...] que desde o início se voltou especificamente contra uma certa superficialidade que transpirava de uma demasiadamente equilibrada e bela arte clássica, e portanto incluía Miguel Ângelo como maior expoente mas, numa importante área, mantinha a sua independência em

¹ DANTO, *After*, p. 160.

² E.H.GOMBRICH, *A Lifelong Interest: Conversations on Art and Science with Didier Eribon*, (Thames and Hudson, Londres), p. 40.

³ BLUNT, *Teorie*, p. 103.

⁴ *Die italienische Malerei vom Ende der Renaissance bis zum ausgehenden Rokoko [Handbuch der Kunstwissenschaft*, Wildpark, Potsdam, 1928]. Referido por Posner in op. citada.

⁵ Não pude deixar de pressentir um pouco do prazer nórdico de ao acentuar a influência germânica sobre Pontormo, tão chorada por Vasari. Existe também um descentramento da arte na península itálica nessa primeira fase do “Cinquecento”, que faz pensar no papel decisivo que os historiadores de arte alemães tiveram na “reabilitação” ou “redescoberta” do Maneirismo no século XX. Esta influência germânica é referida por BATTISTI, *Anti-Rinascimento*, p. 35.

relação ao mestre (e apenas nas suas correntes posteriores se ligaria ele de forma definitiva e consciente)”.

Na sua obra de juventude *Renaissance und Barock*, que dignificou e defendeu a importância histórica do Barroco, Heirich Wölfflin descreve o Maneirismo sem o designar como tal¹.

No início do século XX autores como Dvorak (*Über Greco und den Manerismus*, conferência publicada em *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, Munique 1924) admiraram o Maneirismo num seu sentido mais geral, espiritualista, anti- positivista e anti- naturalista, relacionado-o com os desenvolvimentos artísticos mais recentes. Como referiu Benincasa, já no Romantismo terá existido uma reavaliação de alguns pintores que, como Greco, são hoje pacificamente considerados maneiristas.

Sabe-se que, anteriormente, em Vasari e Ludovico Dolce e passando depois por G. L. Bellori, no século XVII, o amaneiramento foi visto como algo de negativo, como um excesso de tecnicismo ou uma carência de conteúdo, desfavorável à boa pintura². O termo “Maniera” foi usado depreciativamente, com já foi referido, por alguns outros autores desde então.

Manifesto!

“As pinturas são os documentos primários. Os documentos arquivísticos podem ser falsificados: os julgamentos críticos não.”

Roberto Longhi³

¹ WÖLFFLIN, *Renaissance*. Ideia aqui desenvolvida no capítulo II.6 *Ambiguidades*.

² Ver evolução do conceito em SHEARMAN, *Manierismo*, p. 54.

³ Citado por HOCKNEY, David, *Secret Knowledge. Rediscovering the techniques of the Old Masters*, Londres: Thames and Hudson, 2001, p. 18.

No âmbito desta Tese, o Maneirismo é, pelo contrário, como disse Fagiolo, um fenómeno “contemporâneo e irracional” que emergiu nos alvares do Modernismo e se fortaleceu com a própria consolidação deste.

Ao escrever sobre o século XVI seria inútil procurar fazê-lo como se fazia naquele século. “A linguagem da teoria de arte do século dezasseis tende para a simplificação e repetição: parece ficar seriamente empobrecida quando colocada contra a gama de subtiliza que se infere a partir da prática contemporânea.”¹

Shearman observa com razão que, ao contrário do Gótico, Renascimento e Barroco, o Maneirismo é um “-ismo”, como os movimentos dos séculos XIX e XX, “como se fosse dotado de uma direcção consciente, fruto de um manifesto e uma consciência, que implicasse a ideia de conflito com a arte imediatamente precedente”². Só não tirou as devidas conclusões deste facto: o Maneirismo é um movimento do século XX, o próprio Shearman fez parte integrante dele, em conjunto com outras contribuições³, embora díspares e contraditórias.

O Maneirismo é assim um dos reflexos da Arte Contemporânea. Tento vê-lo também de uma forma (e utilizando uma metodologia) maneirista⁴.

Desafio portanto o anátema de Shearman contra o “projeccionismo” histórico⁵, prefiro o “relativismo histórico”¹, segundo o qual “as próprias fontes coevas são apenas fontes”².

¹ AMES-LEWIS, JOANNIDES, *Reactions*, p. 3.

² SHEARMAN, *Manierismo*, p. 52.

³ John Shearman faleceu em 2003, quando este trabalho estava a ser escrito.

⁴ Correndo os respectivos riscos. Uma Tese de Doutoramento em artes plásticas distingue-se das restantes áreas porque deverá ter uma metodologia científica porque artística e artística porque científica. A palavra “distorção” perde assim o seu sentido em favor de “torção subjectiva”.

⁵ Confesso que projecto. Existe uma diferença de metodologias. SHEARMAN, em *Mannerism*, p. 13, dizia que o pensamento do presente projectado sobre o passado criava uma “embaraçosa divergência com o que se dizia e pensava então”. O passado para ele era também presente e podia entrar em contradição com outros factos “presentes”. Para mim pelo contrário é o presente, expresso na arte contemporânea e ideias estéticas, incorpora em si próprio a tradição artística, incluindo tudo aquilo que sabemos sobre o Maneirismo, o muito que John Shearman e outros sobre ele nos contaram.

“Uma vez assumida a hipótese de que o Maneirismo foi um fenómeno explicável mediante os termos de referência actuais - quer dizer, a partir dos nossos preconceitos e os nossos problemas - é fácil chegar ao extremo de afirmar que o Maneirismo é Arte Contemporânea” - escreveu o sábio inglês que venho citando, pensando em esforços paralelos ao meu, que ocorreram nas primeiras décadas do século XX e que ele situa em meios surrealistas ou Dada³.

No entanto, como ele próprio (re)lembra logo de seguida, “é impossível evitar por completo os esquemas de pensamento do nosso tempo”. Eu acrescentaria que a história de arte é mesmo por completo um esquema de pensamento do nosso tempo. Conforme Andy Warhol disse⁴, “os livros de história estão constantemente a ser reescritos”. Ou Haskell, lembrando a terminologia maoista⁵: “Somos todos, em graus diferentes, revisionistas”.

Ele próprio se interroga, ao questionar as relações do Maneirismo com a antiguidade e a sua ambiguidade: “Talvez agora seja mais interessante perguntarmos, não quão antigo era o Maneirismo, mas quão maneirista era a Antiguidade.”⁶ Uma pergunta

¹ Ver também a interessante *Tese de Doutoramento* de HÉLDER GOMES em Filosofia Moderna para a Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2002, intitulada justamente *Relativismo Axiológico e Arte Contemporânea; Critérios de Recepção Crítica da Obra - Uma Leitura da Filosofia* de Arthur C. Danto.

² ZERNER, *Observations on the use on the Concept of Mannerism*, in Robinson e Nichols, *The Meaning of Mannerism* (Hannover): Shearman abdica do julgamento e da perspectiva histórica. Pinelli concorda. “(Shearman) renuncia a servir-se de um dos privilégios que caracterizam a história de arte; a qual é interpretação e julgamento de acontecimentos que pertencem ao passado mas que não se encontram extintos, pelo contrário, conservam intacta e por vezes brilhante, uma flagrante e insinuante presença.” Wittkower cita Keneth Clark: “Na história de arte, como na história em geral, aceita-se ou recusa-se o testemunho de documentos mais ou menos segundo convém”. WITTKOWER, *Saturno*, p. 4.

³ SHEARMAN, *Mannerism*, p. 164.

⁴ Andy Warhol (1930-1987). Entrevista a Gene Swenson citada em HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 733.

⁵ HASKELL, *Past*, p. 208.

⁶ SHEARMAN, *Mannerism*, p. 203.

que subscrevo inteiramente. Não aplica no entanto o mesmo critério ao binómio Maneirismo-actualidade.

Deixando no entanto o aprofundamento deste problema aos historiadores e respeitando absolutamente as prevenções de Shearman, certamente motivadas por ter assistido e pretender certamente evitar muitas manipulações, falsidades e a criação de cenários fictícios e oportunistas dentro das ciências históricas, não me restam no entanto dúvidas em chegar ao extremo de dizer que o que estou a fazer e a pensar neste momento é matéria que se inscreve nos limites da Arte Contemporânea. Se tivesse existido pudor em actualizar a Antiguidade, não teria em primeiro lugar existido o Renascimento.

Convocando uma metáfora muito cara ao Maneirismo, que antes se chamava “Renascimento Tardio”, este período histórico-artístico será o “espelho”¹ (objecto em tantos títulos de livros que sobre ele se têm escrito), onde é visível o presente.

Na sua fluidez e juventude, o presente está na chamada “fase do espelho”, que Jacques Lacan² identificou e que passarei a descrever. Esta é uma fase de estímulos visuais puros e que precede a fase simbólica ou linguística. O presente é, portanto, apenas susceptível de ser aprisionado através de imagens visuais, mais ou menos fragmentárias, neste caso imagens visuais que nos são fornecidas pelo passado. Estes fragmentos são necessários para a formação de uma armadura constituída pela fabricação pelo presente de uma identidade alienada futura.

Segundo Habermas, para Baudelaire a arte era também um espelho:

“Uma relação de contrários [entre arte e sociedade] tinha-se desenvolvido; a arte tinha-se tornado um espelho crítico, mostrando a natureza irreconciliável dos mundos estético e social.”

¹Conforme refere Bernard Teyssèdre nas suas anotações a PANOFSKY, *Iconologie*, p. 119, citando Cesare Ripa, o espelho tem sido ele próprio muito utilizado enquanto símbolo do tempo: “Del tempo solo il presente si vede e ha l'essere”.

² Conferência de 1936, não publicada então, reproduzida por HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 609.

Também Ortega e Gasset¹ identificou a arte modernista com o espelho: A arte modernista funciona como “um sistema de espelhos que se reflectem um ao outro até ao infinito [nos quais] nenhuma forma é definitiva e todas são de facto ridicularizadas e apresentadas como puras imagens”.

O espelho pode ser direito, côncavo ou convexo, inteiro ou estilhaçado. Sendo bastante distinto da realidade que nele se reflecte, é mesmo por certos autores considerado, na sua expressão, um meio impróprio ou deturpador.

Terá a pintura, a que outros preferem chamar “pintura-memória ou pintura-metalinguagem”², passado com o modernismo de pintura como espelho do mundo a pintura como espelho de si próprio?

Uma das mais interessantes e despretensiosas obras que vi na Bienal de Veneza de 2003 glosa justamente este tema, bem como a dessincronia temporal causada pela multiplicidade de imagens, e foi concebida por Dan Graham (1942). Trata-se de uma instalação de 1974, *Opposing mirrors and Video Monitor on Time Delay* (Fig. 1).

Incluía um espelho sobre o qual se projectava a imagem de um monitor que por sua vez recebia a imagem de uma câmara de filmar que filmava o espelho. O autor descrevia assim a sua obra: “Um espectador que olha na direcção do espelho vê:

1. Um tempo presente e contínuo, reflectido no espelho circunstante.
2. Ele próprio como observador.
3. A imagem sobre o monitor reflectido”³. Constituía assim um ciclo vicioso de imagens, que se fechava⁴.

Certamente que não é arbitrária mas é difícil a escolha do tipo de espelho, com todos os novos modelos que a tecnologia visual nos oferece. Pelo contrário, como a rainha em *A Bela Adormecida*, escolhemos sempre os que nos parecem mais fiéis àquilo

¹Citado por P. Halley. HALLEY, *Scritti*, p. 38.

² SANTOS, *Il Canone*, p. 262.

³ 50ESIMA ESPOSIZIONE INTERNATIONAL D'ARTE, Birnbaum, p. 4.

⁴ Thierry de Duve comentava assim esta obra: “Com meios técnicos extremamente simples, Dan Graham fabricou o gravador perfeito e o ‘sujeito histórico absoluto’”. Citado por Birnbaum, *Idem*, *Ibidem*.

que desejamos ver, ou pensamos, porque nos queremos reconhecer na auto-imagem invisível que o ego nos sugere¹.

Considere-se a título de exemplo como Ficino se via nesse sistema de espelhos do homem, que sempre foi a calote celeste: “No céu, na verdade, podem designar-se faces (‘facies’) figuras mais estáveis que outras; pelo contrário chamamos silhuetas (‘vultus’) as figuras que mudam mais facilmente.”²

Utilizando assim um método Maneirista, mas também científico, que parte da premissa de que a realidade não é directamente cognoscível por parte do sujeito³, pretendo utilizar o Maneirismo quinhentista como metáfora, o instrumento de observação dos fenómenos, dos sistemas e das manifestações artísticas contemporâneas e concretas⁴.

Diz Henri Bergson⁵: “Estudo agora, sobre corpos semelhantes ao meu, a configuração desta imagem particular à qual chamo o meu corpo”.

Neste aspecto devo reconhecer que o Maneirismo se afasta daquele Modernismo que utiliza “o poder da forma sobre a mente, uma directa, imediata influência sem nenhum estágio intermédio, não utilizando de maneira nenhuma um efeito antropomórfico, mas sim o de empatia directa”⁶. Tentarei ser insensível à empatia directa, embora tal seja impossível na totalidade.

¹ O “ideal-Eu” para Lacan.

² CHASTEL, *Marsilio*, p. 181. Este autor acrescenta ainda sobre a Astrologia: “Por mais paradoxal que possa parecer, a astrologia é uma espécie de vocabulário das emoções. As feições humanas remetem para as formas celestes; a esfera celeste reconduz à alma”.

³ Todas as ciências utilizam modelos de análise ou instrumentos intermediários entre o observador e a “realidade”.

⁴ BENINCASA, *Spechio*, p. 98. “Obrigado a definir a sua própria identidade, o artista vê-se obrigado não a agir por via directa ou afirmativa mas a passar através de um desviante diafragma de vidro e portanto através da alteração.

⁵ BERGSON, *Matière*, p. 18.

⁶ HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 63.

Ainda segundo Henri Bergson¹, “percepcionamos apenas estados do devir, instantes do tempo, e mesmo quando falamos em devir e no tempo é noutra coisa de que estamos a falar”.

Ou George Kubler²: “As formas do tempo são a presa que pretendemos capturar. O tempo da história é demasiado áspero e breve para ter a duração granular uniforme que os físicos atribuem ao tempo natural; ela é como um mar ocupado por inúmeras formas pertencentes a número de espécies finito. Uma rede de uma outra malha é necessária, diferente daquelas que são hoje usadas [...]”.

A impossibilidade do conhecimento directo dos fenómenos é também afirmada por Picasso numa entrevista a De Zayas³, ao pretender corrigir o que ele considerava serem desvios de natureza científico-filosófica dos seus colegas cubistas e do seu “marchand” Kahnweiler: “Todos nós sabemos que a Arte não é verdade. A arte é uma mentira que nos faz realizar a verdade, pelo menos a verdade perceptível.” Poderá ser útil neste ponto remeter o leitor para o exemplo da formulação mais poética e dorida de Fernando Pessoa: “O poeta é um fingidor, que finge que é dor, a dor que deveras sente.” Afinal a dor existe ou não?

Existe aqui uma sensação de agnosticismo mesclado de platonismo. A realidade existirá provavelmente, mas não é observável nem cognoscível, pelo que nos limitamos a estudar meras manifestações ou fingimentos.

Tenho a consciência de perseguir uma realidade virtual mas visível, que o Maneirismo prefigura, na ausência de uma realidade presente. Virtual porque “não se opõe ao real mas ao actual” e que é “uma imagem eficaz do mundo, uma imagem que permite agir sobre o real”.⁴

¹ IDEM, *Ibidem*, p. 142

² George Kubler, (n. 1912). HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 738.

³ Publicada em *The Arts* em Nova Iorque em Maio de 1923. IDEM, *Ibidem*, p. 211.

⁴Estou a citar uma Tese de Mestrado em Pintura na FBAUL, de Teresa Farmhause Cavalheiro, intitulado *Comer com os olhos*, que, por sua vez, citou respectivamente o livro de Pierre Levy *O que é o virtual* e Philippe Quéau – *Les frontières du virtuel et du réel*, in *Esthétique des Arts Médiatiques*.

§

Interessam-me mais as obras quinhentistas que os artistas, porque para as primeiras podemos olhar, apesar do tempo, esse pintor, e dos múltiplos restauros, que geralmente são repinturas.

Aceito o que Althusser¹ escreveu: “A categoria do sujeito (que pode aparecer sob outros nomes: por exemplo como a alma em Platão, Deus, etc.) é a categoria constitutiva de toda a ideologia, qualquer que seja a sua determinação (regional ou de classe) e qualquer que seja a sua data histórica - visto que a ideologia não tem história”. Só que, no meu caso, o “sujeito” são as obras estudadas.

Para pensar sobre a existência factual dos pintores, teria que utilizar um método de investigação histórico, que me colocaria mais no passado. Seguirei antes Hauser²: “Tudo o que existe de facto são obras de arte individuais. O estilo é sempre uma ficção, uma imagem, um tipo ideal”.³

Ao observar e analisar estas pinturas, tento ter em mente a crítica, tal como Roland Barthes a via (*L'histoire est'elle une écriture?- Essais critiques*)⁴:

“Não se tratará de uma ciência de conteúdos, sobre a qual apenas uma ciência histórica mais rigorosa pode ocupar-se, mas sim de uma ciência sobre as condições do conteúdo, ou melhor, as formas.”

Alois Riegl terá, segundo Panofsky⁵ sido o primeiro autor a desenvolver este tipo de pesquisa.

¹ Louis Althusser (1918-1990), num texto de 1970. Citado por HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 982.

² Uma nota de agradecimento relativamente a Hauser. Não está tão ultrapassado como quase todos dizem. Ainda tem muito para ensinar. *Mannerism* é um bom compendio sobre o Maneirismo.

³ HAUSER, *Mannerism*, p.25

⁴ BENINCASA, *Specchio*, p. 228.

⁵ *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstindustrie*, Berlin 1964, citado por Hubert Damish em *Théorie du Nuage*.

“A relação entre as figuras e o fundo sobre a qual elas se erguem, as formas e o local no qual elas se ordenam, o contorno, o modelado, a sombra, visibilidade, cor, claro-escuro, escorço, perspectiva atmosférica, etc. .”

Procuro também ter em linha de conta o método que Damisch¹ descreve como sendo *indutivo*: “Inferir do próprio processo pictórico o conceito dos seus diferentes níveis ou instâncias, para em seguida no sentido físico do termo, os descrever e trazer à luz, considerando a sua economia relativa.”

Não é possível no entanto ver e compreender as pinturas fechando os olhos ao que elas nos dizem sobre os pintores, praticando um pensamento sobre arte puramente óptico², vendo as obras como se fossem todas anónimas ou auto-geradas.

Da mesma forma é interessante comparar se o que elas nos dizem sobre os pintores está ou não de acordo com o que outros observaram e nos dizem nos seus livros.

Hauser acrescenta um ponto que não deverá também ser desprezado: “O Maneirismo é derivado e haure a sua inspiração, não da natureza, mas de outros estilos”. A obra de arte individual, como tal, pode ser uma realidade quase invisível. Como diz Mondrian: “Não chega explicar o valor de uma obra de arte em si mesma; é necessário acima de tudo mostrar o lugar que a obra de arte ocupa na escala da evolução³ das artes plásticas”⁴:

Tal como o Modernismo se relaciona com o Maneirismo, este cita também com liberdade os estilos que o precederam. O Maneirismo (o “estilo estilizado”, para Shearman) tem por outro lado a ver com o nascimento da própria consciência e controlo que o artista tem sobre o “estilo” que utiliza.

¹ Hubert DAMISCH, *Theorie du Nuage*, Éditions du Seuil, 1972, p. 87.

² Estigmatizado em VOSS, *Tardo Rinascimento*, p. 5.

³ Embora essa escala seja relativa e subjectiva.

⁴ HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 371. Este facto dá por vezes origem a uma verdadeira cegueira contemporânea em relação a obras que vêm a ser devidamente contextualizadas apenas em períodos posteriores.

Importa-me assim conhecer a investigação que sobre os artistas foi feita, não prevendo eu próprio desenvolver este tipo de investigação, a não ser que a isso pelas obras, ou devido a lacunas, seja naturalmente levado¹.

Interessam-me sobretudo as obras, que procuro estudar ao vivo, visto que a pintura é uma das poucas formas de arte que apenas pode ser observada em toda a sua plenitude “em directo”, na presença do próprio objecto, apesar disso sempre temporal e parcial, tendo-se sempre a consciência de não ver tudo. Resistirei tanto quanto possível à intermediação mediática, prática e confortável mas sempre redutora².

Conforme escreveu, no seguimento de outros, Soren Kjørup: “Podemos copiar um texto sem mudar o conteúdo. Não podemos copiar uma imagem - criamos uma nova imagem com semelhanças ao original”³. Esta regra, aplicável a todas as imagens, é mais explícita consideradas as características físicas e mágicas desse meio de acção artístico específico que é a pintura, que heroicamente continua a resistir a reproduzibilidade, mais de sessenta anos após a morte do autor de *A obra de arte na Idade da Reprodução Mecânica*⁴.

Uma cada vez maior fatia do discurso sobre arte hoje existente, com a crescente circulação de informação, foi realizado não na presença ou sobre a directa influência da obra de arte, mas sim a partir de reproduções. Estas permitem uma aproximação à

¹ Socorro-me da fórmula de SHEARMAN em *Funzione e Illusione*. Milano: Il Saggiatore, 1983: “Em teoria não há mal nenhum em escrever uma história baseada essencialmente sobre conjecturas, basta que ela não seja apresentada como algo de diferente, ou seja, como um facto”.

² Segundo o interessante artigo de Avigdor Arikha em *The Art Newspaper* N° 123 de Março de 2002 a minha tarefa é praticamente impossível. A própria luz artificial que ilumina a maioria das obras nos museus, como por exemplo os Uffizi, o Prado, o Museu d’Orsay, impede a visão correcta da pintura. Apenas alguns poucos Museus (o Getty, a Pinacoteca de Munich) prevêm a luz natural. A nossa época “é mais uma vez dominada pela crença em coisas não feitas pela mão nem julgadas pelo olho”. Daí o surgimento segundo o articulista, dos novos ícones da nossa época, considerados como “*imagens verdadeiras*” em consequência de “*operações de linguagem*”.

³ *Billedkommunikation*, texto citado por BOLVIG, Introdução a *History and Images*, p. XXXVIII.

⁴ Walter Benjamin (1892- 1940).

realidade iconográfica, mas ficam aquém de uma precisão, no que diz respeito ao estudo estilístico da obra e da sua apreciação num aspecto artístico global. Na realidade este inclui factores de ordem intuitiva e sensível, visíveis mas difíceis de descrever ou reproduzir, existindo uma discrepância sensível entre a obra e a palavra ou o simulacro, que mais uma vez, qualquer Maneirista perceberia.

Mesmo assim, na falta da coisa em si, estimo que uma boa descrição é muitas vezes melhor que a fotografia porque ela obriga a um esforço intelectual e sensível, e por outro lado, não transmite a ilusão enganadora de estar a olhar para o real.

A minha ideia inicial seria não apresentar qualquer reprodução fotográfica de obra, integrada neste estudo. Apresentaria apenas alguns desenhos esquemáticos meus, que fazem mais parte do meu raciocínio do que das obras estudadas.

Muitas obras de arte perdidas “existem” e são importantes apenas sob a forma de narrativas e descrições, como *o Juízo Final* de Pontormo na igreja de S. Lorenzo em Florença. Muitas obras modernas existem apenas sob a forma de projecto, como a escultura de Tatlin para a 3ª Internacional. Mas tal não impede que se trate de obras importantes, em parte mesmo devido à sua ausência de materialidade.

Acabei por recuar, por consideração para com os leitores deste trabalho e pensando que o meu radicalismo iconoclasta estaria numa des-sintonia em relação aos tempos, poderia tornar-se quixotesco.

Devo considerar também a prevenção metodológica de E. H. Gombrich: “Devemos sempre pedir ao iconologista que regresse à base depois de cada um dos seus voos individuais e nos diga se os programas do tipo que ele se divertiu a reconstruir podem ser documentados a partir das fontes primárias ou apenas nas obras dos seus colegas iconologistas”¹.

Partindo assim da nossa própria realidade e subjectividade, tal como ela se expressa no presente, penso por exemplo, não que os textos de Leonardo foram extremamente importantes para a concepção do mundo de Joseph Beuys expressa nas suas

¹ GOMBRICH, E.H., *Symbolic Images; Studies in the art of the Renaissance*, Nova Iorque: Phaidon Press, 1972, p. 21.

instalações e performances, mas que estas são determinantes para a forma como vemos Leonardo hoje em dia.

Interessa-me utilizar metodologias pragmáticas e quase diria maquiavélicas: A pintura contemporânea será útil, se nos permitir encontrar algo do Maneirismo, que nos devolva uma imagem original e significativa do presente.¹

Evitei:

1. Uma concentração e levantamento histórico dos séculos XVI ou XX, que tantos historiadores da arte têm dominado brilhantemente antes de mim, campo esse que não ousaria medir-me com eles, assumindo em absoluto um déficite de treino específico e uma crónica falta de memória para nomes e datas. A minha atenção foi mais detalhada no entanto em relação ao século XVI.
2. Um pensamento partindo directamente de uma premissa presente, que coincidissem com as metodologias da crítica ou do manifesto artístico panfletário contemporâneo que, sobretudo, seria idealista e anti-Maneirista.

Ao longo do desenvolvimento do trabalho fui encontrando muitos autores que vindos de diversas áreas, manifestavam preocupações próximas das minhas².

Por exemplo Battisti, autor de *l'Anti Rinascimento*, que baseia o seu estudo do Maneirismo essencialmente nas chamadas artes menores, conclui assim o seu livro: “Noutras palavras, pensando na distinção absurda mas por agora sem solução, que se tem criado nos nossos tempos, entre críticos e historiadores de arte, uns os cronistas dos factos, os outros os sistematizadores e caçadores de conexões, poder-se-ia também dizer que ao renascimento faltaram demasiadas vezes os críticos, que não foram sublinhados com eficácia e clareza os múltiplos e contrastantes aspectos do

¹ É oportuno citar a frase elíptica de Gadamer, citada por BENINCASA, p. 11: “A reconstrução da vida passada é possível só na medida em que puder ser feita a reconstrução do presente, a partir do seu passado”.

² A cultura faz aumentar a humildade. A espontaneidade nem sempre é sinónimo de originalidade.

gosto, mesmo correndo o risco de exprimir mais impressões do que verdadeiros juízos. A nossa tentativa quer ser quase apenas aquela de um crítico. Por outro lado, enquanto apenas explicitamente inspirada na cultura e arte actuais, pelas suas simpatias e antipatias, representa um ponto de vista extremamente provisório. Cada argumento aqui tratado, repetimos, reporta-se ao histórico, mas não seria justo, de hoje em diante, dizer que já não precisa de ser estudado.”¹.

Espero poder demonstrar que, tal como o ponto de vista do crítico é diverso do historiador, o ponto de vista do artista, talvez ainda mais provisório do que aquele, é no entanto distinto em relação aos dois.

Ciência ou Arte?

Estou consciente do facto de esta ser uma das primeiras Teses de Doutoramento apresentadas em Portugal, no domínio das Artes Plásticas. Trata-se portanto também de desbravar um conteúdo metodológico, que ainda não é perfeitamente explícito e que pode mesmo parecer contraditório.

Uma Tese de Doutoramento pressupõe uma lógica e um processo de actuação de tipo científico ou pelo menos académico.

Mas será o domínio das Artes Plásticas compatível com esse tipo de aproximação, sem ir obviamente parasitar subservientemente, ou como alguém disse, cleptomaniacamente, uma ou outra ciência com uma metodologia mais estabelecida, como a Antropologia, a História de Arte ou a Estética?

Nem se diga que a novidade de uma Tese de Doutoramento em Artes deva consistir na mera prática da Interdisciplinaridade.

Segundo Roland Barthes, num texto de 1971², em qualquer “disciplina” o trabalho é hoje interdisciplinar “mas a interdisciplinaridade não é garantida pelo simples confronto de vários ramos especializados de conhecimento. Interdisciplinaridade não

¹ BATTISTI, *L'Antirinasimento*, p. 17.

² Roland Barthes (1915-1980). In HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 941.

consiste na calma e fácil segurança; ela começa efectivamente (opondo-se a uma mera expressão de um desejo pio) onde a solidariedade das velhas disciplinas se rompem – talvez mesmo violentamente, através das articulações da moda – no interesse de um novo objecto e uma nova linguagem sendo que, nem um nem a outra, tinham lugar no campo das ciências que haviam sido pacificamente reunidas, este desconforto na classificação sendo precisamente aquilo a partir do qual é possível diagnosticar alguma mutação”.

Interessará, portanto, contribuir para o desenvolvimento de um discurso científico dentro daquilo que se convencionou Artes Visuais, em ruptura com a mera interdisciplinaridade das outras ciências que normalmente têm reflectido sobre o fenómeno artístico.

Thomas Kuhn, que escreveu sobre a filosofia das ciências, considerava que o progresso em ciência se fazia pelo que ele chamava “communication breakdown”. Ela acontece quando, tendo havido uma descoberta que coloca em causa o discurso científico vigente, esta descoberta não pode ser comunicada em termos do discurso perante o qual ela própria constituía uma violação.

Ou como refere Edward Said (1935-2003): “Em vez de não interferência e especialização [entre áreas], deve existir ingerência, um cruzamento de fronteiras e obstáculos, uma procura que leve a generalizar, exactamente naqueles pontos em que nos parece ser impossível generalizar”¹.

O artista está habituado a trabalhar sem regras ou violar regras antes criadas. Como diz Jean- François Lyotard: “Regras e categorias, são o que a própria obra de arte está procurando. O artista e o escritor, portanto, estão a trabalhar sem regras no sentido de procurarem as regras daquilo que ‘será-foi feito’. Daí o facto de a obra e o texto terem o carácter de um ‘evento’ ”².

Dizia ele também que muitas vezes era a vivência e a utilidade prática das novas fórmulas que, com o tempo, obrigavam o velho discurso a acomodar-se.

¹ HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 1087.

² Jean- François Lyotard, (n. 1924) in “Réponses à la question: qu’est-ce que le postmoderne” in *Critique*, nº 419, Paris, Abril de 1982. IDEM, *Ibidem*, p. 1015.

E apresentava como exemplo as relações de Similaridade. “ ‘Similar em relação a quê?’ Um aspecto central de qualquer revolução acontece quando algumas das relações de similaridade mudam. Objectos que estavam agrupados no mesmo grupo antes ficam agrupados noutros grupos agora e vice versa. Pense-se no Sol, Lua, Marte e Terra, antes e depois de Copérnico”.

Não me vai a pretensão ao ponto de ambicionar uma revolução tal. No entanto espero estar a chamar a atenção para novas “similitudes” entre duas épocas, aliás na sequência de muitos e bons autores que constam da Bibliografia deste trabalho. Não tanto, como já referi, no aspecto de “desenterrar” novos factos históricos, embora tal pudesse ocasionalmente acontecer, mas desenvolvendo raciocínios num ponto de vista que espero que seja artístico, ou melhor, artístico-científico.

O tipo de discurso que estou a ensaiar poderá também ser aquilo que Michel Foucault chama um “conhecimento subjugado”, querendo com isto referir-se a um conhecimento marginal e socialmente desqualificado que os trabalhadores de uma determinada actividade, sobre ela desenvolvem. Neste caso o produtor de arte, considerado geralmente apenas como merecedor de atenção ocasional por parte das correntes principais da historiografia artística que, como eu, se concentram antes na obra sobrevivente...

O sucesso da insurreição deste tipo de saberes, que Foucault chama de tipo “local mas não comum” (o do médico, do doente, da enfermeira, do delinquente, que escrevem acerca da medicina, doença, etc.) terá sido uma das características das últimas décadas do século XX, opondo-se com algum êxito, “não aos conteúdos, métodos e conceito da ciência, mas aos efeitos dos poderes centralizadores que estão ligados às instituições e ao funcionamento do discurso científico organizado numa sociedade como a nossa”¹.

Haskell conta que Schiller tinha preparado um poema, chamado *Die Künstler*² e tinha-o mostrado a Wieland que o achou desequilibrado por existir uma

¹ Michel Foucault (1926-1984). Texto publicado em 1969 e incluindo em HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 924.

² “O artista”.

subordinação da arte à cultura em geral. Schiller achou que ele tinha razão e terá mudado o poema de forma a provar que a “arte revela subtil e facilmente verdades que a inteligência especulativa e científica descobre tarde e dificilmente”¹.

Páginas adiante o mesmo autor cita também Friedrich Schlegel: “As novelas são os diálogos socráticos do nosso tempo; a sabedoria humana trocou a academia por esta forma mais livre”; e dá voz também a E. Robert Curtius: “As obras criativas de literatura e arte são os alicerces que nos permitem traçar a curva do espírito moderno. Deveremos detectar no relativismo de Proust, como na representação do espaço tal como se encontra na pintura moderna, indicação de uma mudança de consciência cuja importância seria imprudente subestimar”².

Argan³ escreveu que os artistas que ele define como baseando-se na “Gestaltpsychologie” (abstraccionistas como por exemplo Mondrian): “Na sua acção, praticavam arte e crítica simultaneamente. Mas os nossos críticos, no fundo ainda idealistas e “croceanos”, não queriam saber, disseram que a ciência não faz poesia. Poesia certamente não faria, mas sim ‘arte-ciência’.”

Pablo Picasso adiantou-se à crítica e historiadores de arte ao realizar a síntese pioneira e provar através das obras de arte que produziu, que constituem também novas fontes, que existia uma conexão íntima entre a obra de Greco e a de Cézanne nas suas várias fases o que, segundo Foundoulaki, não tinha sido ainda conclusivamente realizado pelos autores que antes tinham estudado esta ligação⁴. “Esta nova visão de Greco que Picasso descobre em 1906/1907 já não é a dos modernistas, mas aquela que Cézanne e a sua própria ‘objectividade’ o fizeram descobrir.”

¹ HASKELL, *Image*, p. 394. Gombrich pronuncia-se da mesma forma contra Croce.

² IDEM, *Ibidem*, p. 410.

³ TOMMASONI, *Ipermanierismo*, p. 9.

⁴ Maurice Denis e Jean Paris. FOUNDOULAKI, Ephi- Greco/Cézanne: La filière reperée par Picasso. Em *El Greco of Crete*. Iraklion: Município, 1995, p. 576. Por outro lado é necessário que ele entre outros nos chamem a atenção para este papel pioneiro de Picasso através de textos como o citado, sem o qual este aspecto nos poderia passar desaperecebido.

Por alguma razão Panofsky desenvolveu durante boa parte da sua vida estudos numa velha/nova ciência que se convencionou chamar “Iconologia”¹, cujo objectivo consistirá “não apenas em mostrar de que forma as imagens podem ser entendidas como sendo iguais aos textos como fontes de pesquisa histórica mas que elas próprias constituem uma categoria separada de material de pesquisa, com o seu próprio tipo de significado e informação e requerendo metodologias interpretativas específicas”².

Também as edições, reedições de diários e grandes compilações de textos de artistas visuais se multiplicam. Terão eles algo para dizer que não possa ser dito por outros³?

Ainda Panofsky⁴ mostra que “os problemas da pintura que magnetizam a sua história se resolvem muitas vezes obliquamente, não no decurso de pesquisas orientadas no sentido de os resolver mas, pelo contrário, no momento em que os pintores, tendo atingido um impasse, aparentemente esquecem estes problemas e se deixam atrair por outros assuntos. Então subitamente, desprevenidamente, regressam aos mesmos problemas e ultrapassam os obstáculos”.

Poderá dizer-se que a situação descrita se aplica também às restantes ciências (existe o exemplo da maçã de Isaac Newton) e mesmo à vida comum (é normal falar-se na necessidade de dormir em cima de um problema, para tomar uma decisão importante), mas o que me parece específico nas artes será o grau em que existe um recurso e uma opção conscientes por este tipo de pensamento definido como oblíquo. Será este método de resolução de problemas, ou de criação de novos problemas, útil e relevante hoje, não só no domínio específico da actividade pictórica, que alguns dizem ultrapassada pelas novas tecnologias, mas também numa esfera mais geral da evolução do pensamento contemporâneo?

¹ Um pouco diversa dos meus objectivos metodológicos neste trabalho porque ligada a um sentido sobretudo literário ou sociológico, mais do que plástico, das imagens.

² BOLVIG, Introdução a *History and Images*, p. XXIII.

³ ARTISTS ABOUT ART, Coordenação de John Murray, 1976 [1990].

⁴ Citado por Merleau Ponty em HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 754.

Segundo Wyndham Lewis “o artista está sempre empenhado em escrever uma história pormenorizada do futuro, porque é a única pessoa consciente da natureza do presente”¹.

O que terá em comum este método com o discurso das restantes ciências conhecidas, e ainda mais importante, o que terá ele a aprender com o processo de actuação das várias práticas artísticas contemporâneas?

Segundo Maria Zambrano : “[O poeta] quer uma espécie de totalidade a partir da qual se possua cada coisa, mas não entendendo por coisa a unidade que resulta de subtracções. A ‘coisa’ da poesia - a que encontra e oferece - não é a coisa conceptual do pensamento, mas a real, complexíssima, a fantasmagórica e sonhada, a que houve e que não haverá jamais”².

Como poderão factores como a intuição ou a livre associação de ideias, muito utilizados na criação de obras de arte³, ser transpostos para uma Tese de Doutoramento? Existirá uma lógica visualizadora própria das Artes Visuais e Plásticas, que possa ou que deva ser utilizada numa Tese de Doutoramento nesta área? Como distinguir, neste último caso uma Tese da pura criação de obras de arte, garantido a sua natureza especulativa e científica?

Segundo as palavras de Naum Gabo: “A força da ciência reside na autoridade da sua razão. A força da Arte na sua influência imediata sobre a psicologia humana e o seu poder de contágio”⁴.

“A crítica move-se numa falsa direcção, assim como a arte, quando aspira a tornar-se uma ciência social. O papel do indivíduo é demasiado grande” – são as palavras de

¹ Citado por Mashall Mc Luhan em texto inserido em HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 740.

² ZAMBRANO, 1939, p. 69.

³ Estudadas por Henri Bergson e muito influentes no desenvolvimento das artes ao longo do século XX.

Segundo Sol LeWitt, artista conceptual: “As ideias são descobertas pela intuição”. HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 834.

⁴ IDEM, *Ibidem*, p. 365.

Robert Motherwell¹, artista americano que simultaneamente desenvolveu notável percurso teórico como escritor e editor.

Tentarei ao longo destas páginas provar razão e imediatez, autoridade e inconsciente. Assumindo de uma forma também inspirada pelo Maneirismo a verdade nascida da gestão por vezes desregulada dos contrários, do senso e contra-senso.

Nada a que os artistas visuais não estejam habituados. A sua actividade normal é já necessariamente, segundo Mondrian², “uma real equação do universal e do individual”.

O pensamento artístico tem a possibilidade de ser generalista sem ser superficial, porque nasce precisamente, como Motherwell referiu do indivíduo - neste caso eu próprio. Optei portanto sem receio por uma vastidão de território crítico que poderá ser chocante ou parecer diletante. Não poderia no entanto ter outra extensão, uma visão que pretende abordar na sua globalidade uma vivência de dois séculos não sucessivos da história ou melhor, uma procura daquilo que eles têm de comum ou sequencial.

Sinto-me realmente um pouco como um “literato” britânico do século XIX, que num intervalo de cinco minutos pode estar a anotar sucessivamente as suas reflexões sobre os sinos da catedral de Sta. Maria del Fiore ou o Mito de Ganimedes.

A pintura abarca também, como testemunha esta narrativa, os mais diversos aspectos da realidade. Ela é também geral. Fui obrigado a dedicar-me igualmente ao desenho e à gravura, essenciais para quem se interessa pela imitação e mais fáceis de observar na horizontal de uma mesa e com o computador ao lado.

Uma opção mais especializada estava fora do meu panorama, de momento: a opção Maneirista foi já um acto de coragem e de exclusão. Não me coibi mesmo de falar de outros momentos da arte, quando senti que vinha a propósito.

Agora que adquiri conhecimentos especializados nalguns territórios, poderei realizar pesquisas mais localizadas, se por acaso os métodos aqui utilizados provarem ter mérito a outros olhos, que não os meus¹.

¹ Robert Motherwell (1915-1991). HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, 635.

² IDEM, *Ibidem*, p. 369.

I.3. O Neo-Maneirismo ou o panorama contemporâneo

Numa gravura veneziana renascentista, ilustrativa de Petrarca, um dragão que mordida a sua própria cauda, simbolizava o “eterno retorno”. Este é também, segundo refere Gombrich² o “impenetrável enigma do universo, que é expresso através das contradições”.

Não quero confrontar-me com o problema de saber se acredito como Nietzsche³ no eterno retorno, ou se, como Jorge Luís Borges, não acredito. Nesta, como noutras matérias que envolvem a eternidade, prefiro refugiar-me no agnosticismo do presente e dizer, com Parménides⁴: “Não foi nem nunca será, porque é”.

Todos somos no dia a dia, no entanto confrontados com alguma ciclicidade, ou se preferirmos uma palavra mais corriqueira, rotina. São os dias e as noites, as marés, as estações do ano, é ir para o trabalho e voltar para casa. Dois quartos crescentes nunca são iguais porque o tempo nunca está igual, num há mais nuvens que o outro e nós próprios não somos também iguais. Isto não evita que seja prudente assumir esses ciclos como factos reais. Por exemplo: No fim do Inverno não devemos deitar fora as roupas quentes porque virá outro Inverno. Nos momentos de fartura devemos poupar porque depois virão dias mais difíceis.

Todos os pensadores sociais, por mais progressistas que fossem ou incrédulos que estivessem, confrontaram-se também, num ou noutro momento, com factores de

¹ O que desconheço, na data em que estou a escrever estas linhas.

² GOMBRICH, *Symbolic*, p. 170.

³ Nietzsche citado por Borges: “Esta lenta aranha arrastando-se à luz da lua, e esta mesma lua, e tu e eu sussurrando sobre coisas eternas, não teremos coincidido já no passado?” BORGES, Jorge Luís, *Obras Completas*, Barcelona: Emecé Editores, Espanha, 1999, p. 387.

⁴ Citado por Borges em *História da Eternidade*, de 1936. BORGES, *Obras 1*, p. 351.

ordem cíclica. É essa aliás uma das razões pela qual tantos, ainda hoje, estudam história. Embora, como diz Wölfflin, no que poderá parecer uma verdade de Monseigneur de La Palisse, mas chama de qualquer maneira a atenção para a temporalidade: ‘Nem tudo é sempre possível e certos pensamentos podem apenas ser pensados em certas fases do desenvolvimento’.¹ Herbert Read defendia que certos factos da vida são constantes, mas eles não fazem parte da história, que apenas se ocupa daqueles que mudam².

Entre os que não mudam contam-se, segundo Michael Baxandall, os livros³. Robert Motherwell diz que as obras de arte⁴ têm um natureza plural, contendo vários tipos de valores, alguns deles eternos, aqueles em que, nas obras do passado, nos reconhecemos. Curiosamente, o exemplo que apresenta para um valor eterno é a morte, a causa ou o efeito do transitório.

Era o próprio Marx que reconhecia que as formas históricas poderiam surgir várias vezes, escrevendo mesmo que a última reencarnação de uma forma histórica é a farsa, acrescentando bem-humorado: “para que a humanidade se separe alegremente do seu passado”⁵.

Relaciono esta ideia de Karl Marx com a comparação que Chastel⁶ estabelece entre a entrada das tropas desabridas de Carlos V em Roma e a cerimónia ocorrida alguns anos depois em que o Papa recebeu o Imperador na mesma cidade que tinha

¹ WÖLFFLIN, Heinrich, Introdução à sexta edição, *Principles of Art History*, New York: Dover Books, 1932: “Todo o artista encontra perante si certas possibilidades visuais às quais está acorrentado. Mesmo o talento mais original não pode ultrapassar determinados limites que resultam da sua data de nascimento.”

² HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 504.

³ “Um livro muda pelo facto de não mudar ao passo que todo o mundo muda.”, 1985. Citado por GENETTE, *L'Oeuvre*, p. 284.

⁴ R. Motherwell (1915-19991). In HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 634.

⁵ KARL MARX, *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*: “Hegel fez notar, algures, que todos os grandes acontecimentos e personagens históricos ocorrem, por assim dizer, duas vezes. Mas esqueceu-se de acrescentar: a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa.”

⁶ CHASTEL, *Sack*, p. 214.

destruído: “Como contrapartida em relação à figura moribunda de Bourbon, mortalmente ferido por uma flecha na madrugada cinzenta de 7 de Maio de 1527, estava a delicada silhueta do Imperador montado num cavalo branco. Se estas equações podem ser feitas, é porque a história se manifesta sempre neste tipo de representações – no duplo sentido de símbolo e espectáculo; a sua sequência é a essência da história.”

Se a própria política é dual, a arte pode estar também relacionada com a descoberta de “sinais do presente no passado”, mais do que o seu contrário. Para Maria Zambrano, ela “parece ser o desejo veemente de decifrar ou procurar na pegada deixada, uma forma perdida de existência”. Embora considere que as artes plásticas têm menos a ver com o tempo que a poesia, por serem “espaciais” e não “sucessivas”¹.

Segundo Blunt²: “Já se disse que o Maneirismo era sobre muitos pontos de vista um retorno da arte ao medievo, assim como a Contra-reforma na sua primeira fase, representava um movimento que relançava o feudalismo”.

Não só o que aconteceu no Maneirismo, voltou também a acontecer, continua, mas o próprio Maneirismo foi já um reacendimento de outros. Por isso ele é compreensível hoje e o seu estudo é relevante.

Modernamente, Deleuze analisou este fenómeno do ressurgimento na sua obra *Différence et répétition*³: “Nunca o mesmo sairá de si mesmo para se distribuir através de numerosas ‘parecenças’ através das alternativas cíclicas, se não existisse a diferença, viajando através dos ciclos e mascarando-se de mesmo, tornando a repetição imperativa, mas não revelando senão aquilo que é visível ao observador exterior, que acredita que as variações não são o essencial e que pouco modificam aquilo do qual elas constituem, no entanto, a essência.”

Para compreender a interação e complementariedade da diferença e repetição na nossa vida cultural e artística da actualidade é importante considerar a distinção que

¹ ZAMBRANO, p. 43.

² BLUNT, *Teorie*, p. 150.

³ DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1996 (1ª edição 1968).

Raymond Williams¹ propõe num texto de 1977 entre arcaico, residual e emergente. Para ele, o residual opõe-se ao arcaico. “Qualquer cultura inclui elementos disponíveis do seu passado, mas o seu lugar no processo cultural contemporâneo é profundamente variável. Eu poderia chamar ‘arcaico’ aquilo que é totalmente reconhecido como um elemento do passado, a ser observado, examinado, mesmo ocasionalmente ‘revivido’ de uma forma deliberadamente especializada. O que entendo por ‘residual’ é muito diferente. O residual, por definição, foi efectivamente formado no passado, mas é ainda activo no processo cultural, não apenas ou por vezes não de todo como um elemento do passado, mas como um efectivo elemento do presente. [...] Um elemento cultural residual situa-se habitualmente a alguma distância da cultura efectivamente dominante, mas uma parte dela, pelo menos uma versão - especialmente se o resíduo veio de uma área importante do passado - teve de ser incorporada, se a cultura efectivamente dominante quiser continuar a fazer sentido nestas áreas.”

T.B.Maldonado, citado por Pinelli na introdução da *História das Academias* de Pevsner, refere algo que particularmente interessa ao desenvolvimento deste trabalho: Uma das formas do desenvolvimento será o chamado “progressos retrogradis”, segundo o qual a “arte extraordinária [a inovadora] contesta a arte normal [a conservadora] da sua época, opondo-lhe o paradigma de uma arte normal do passado”².

Resta saber se este esquema será aplicável ao século XX, assunto em que Maldonado e Pinelli parecem divergir, considerando o primeiro que o sistema das “vanguardas” “impede um novo sistema de ‘paradigmas alternativos’ ” e Pinelli, que as vanguardas tendem a constituir-se rapidamente como “arte normal” e que portanto o “progressos retrogradis” continua a exercer a sua acção.

A própria existência de Teses como a minha em 2003, voltando os olhos para o passado/presente, prova esta última hipótese.

¹ Raymond Williams (1921-1988). Publicado em *Marxismo e Literatura*, 1977. HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 979.

² PEVSNER, *Accademia*, p. XXXV.

Existem paralelismos evidentes entre o Maneirismo do século XVI e o fenómeno do Modernismo¹ e outros movimentos do século XX, que usaram o “progressos retrogradis”.

Um dos mais evidentes reside no facto de ambos sucederem a fortes movimentos neoclássicos.

Como disse Hauser “o desenvolvimento do Maneirismo marcou uma das rupturas mais profundas na História de Arte e a sua redescoberta [pelo romantismo do século XIX] implica uma ruptura similar na nossa própria época”².

Existem também numerosas associações conscientes ou inconscientes entre os artistas dos dois séculos. Ephi Foundoulaki dedica³ por exemplo um texto à ligação entre Picasso e Greco, usando como interface a obra de Cézanne. Mas, conforme ele explica, estas relações não são directas, como sucede também com os movimentos que se sucedem em períodos sequenciais na história de arte. Não existem afinidades de DNA.

“É necessário precisar antes de mais que não é questão de propor um qualquer esquema de causa-efeito. Descobre-se apenas “similitudes” que são antes caminhos pictóricos paralelos e analogias que não têm qualquer vínculo de tipo ascendente-descendente.”

O gene, embora virtual, continua vivo e irá ainda manifestar-se através de várias formas.

Existe portanto evolução. Danto explica as particularidades dessa evolução como tratando-se de uma diferença entre semântica e sintaxe, entre “significar” (a narrativa “Vasariana”) e “ser” (narrativa “Greenbergiana”). Podemos nós no entanto pensar que o “significar” era, para Vasari, ou pelo menos para alguns dos seus

¹ Segundo HOCKE, *Labyrinthe*, 5, a palavra “moderno” adquire o significado que tem hoje em 1520 com o livro de Vincent Gilée *Diálogo entre a Música antiga e moderna*. Os primórdios do Modernismo estão para alguns em Manet, (Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*) para outros em Gauguin e Van Gogh (Danto, *After*, p.63).

² Arnold HAUSER, *Mannerism*, p. 3.

³ FOUDOULAKI, Greco/Cézanne, *El Greco*, p. 563.

predecessores da “Bella Maniera”, já diverso do “ser e significar” para o naturalismo do Alto Renascimento.

As palavras e a visão

“O artista moderno vê-se obrigado a perder dois terços do seu tempo a tentar ver aquilo que é visível, e sobretudo a tentar não ver aquilo que é invisível.”

Paul Valéry¹

A influência das palavras sobre o desenvolvimento das artes, ou vice-versa, tem sido alvo de numerosas reflexões. Os exemplos que se seguem são um mostruário da existência de diferentes relações com a palavra escrita, que, se têm verificado ao longo do desenvolvimento das artes visuais. Nalguns casos atribui-se à palavra o gesto fundador, noutros pensa-se que os textos vieram depois.

Um autor do século XV, Ennea Silvio Piccolomini, futuro Papa Pio II, prefere encontrar uma coincidência temporal entre as palavras e a pintura, entre as letras de Petrarca e a mão de Giotto².

Vários artistas contemporâneos não estariam de maneira nenhuma de acordo com um predomínio da visão, aproximando-se mais do conceito de uma invisibilidade.

Peter Halley, um pintor contemporâneo, cita a propósito da sua obra *Two Cells with Conduit and Underground Chamber*³, (Fig. 2) de 1983, um texto de 1976 de Baudrillard sobre a teoria do simulacro (Fig. 2)⁴.

Robert Morris, baseou-se para uma série de trabalhos numa frase de Anton Ehrenzweig⁵: “A nossa tentativa para focar deve ser substituída por um olhar vazio e totalmente englobante”. Este olhar seria o único apropriado para ver os objectos que

¹ VALÉRY, *Leonardo*, p. 25.

² Referido por CHASTEL, *Marsilio*, p. 327.

³ HALLEY, *Scritti*, p. 96. *Day-glo*, acrílico, Roll-a-tex sobre tela, 178x203cm.

⁴ Jean Baudrillard, “*The Hyper Realism of Simulation*”. Citado por HALLEY, *Scritti*, p. 37.

⁵ ROBERT MORRIS, citado em HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 869.

Morris concebeu neste período, que se baseavam na total ausência de um centro focalizado dentro da obra que se apresentava assim quase como uma paisagem, para ser vista distraidamente e “en passant”, como fazemos na vida real.

Rosângela Rennó apresenta no Pavilhão do Brasil de 2003 imagens digitais sobre papel fotográfico que são pinturas no aspecto visual e certamente fotografias no aspecto técnico (Fig. 3). Elas representam o *Inferno* de Dante e caracterizam-se por ter uma leitura minimal de longe, onde as fotografias impressas de figuras do início do século XX são invisíveis, surgindo elas apenas em determinados ângulos e a uma certa distância.

Outros artistas foram no entanto mais radicalmente anti- visuais. Robert Barry realizou em 1969 uma exposição em Nova Iorque em que quase tudo era invisível, utilizando muitas das peças tipos de raios e de frequências que questionavam “os limites da percepção”¹. Outros artistas conceptuais foram mais longe: O *Air Show* de Terry Atkinson e Michael Baldwin² de 1967 referia-se como obra de arte a uma coluna de ar cuja base era uma milha quadrada, mas não especificava qual a localização deste “não objecto”.

Um manifesto do jornal *Art-Language* que era sobretudo redigido pelo mesmo Terry Atkinson, referia-se ao filósofo Merleau-Ponty como defendendo o papel para as artes visuais de elemento corrector relativamente à abstracção e generalidade do pensamento conceptual. Mas pergunta: “Mas o que é que as artes visuais estão a corrigir - extrair ou acrescentar - ao pensamento conceptual?”.

Esta pergunta aparece formulada num texto editorial em que se coloca a questão se este próprio texto é (ou em que circunstâncias pode ser) considerado uma obra de arte, em vez de crítica de arte ou teoria de arte³. Lembrando as obras de Joseph

¹ Robert Barry (n. 1936) Relatada pelo próprio em entrevista inserida em HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 839- 840.

² Terry Atkinson (n. 1939), Michael Baldwin (n. 1945).

³ HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 876. O próprio título desta compilação de textos que tenho citado abundantemente é suspeito neste aspecto de cumplicidade com as ideias de Atkinson, visto que Harrison e Wood também pertenceram ao mesmo grupo artístico. *Art in Theory* não se traduz

Kosuth, que fez trabalho conceptual “de galeria”, assim como Barbara Kruger ou Jenny Holzer, ou a poesia visual do barroco e contemporânea, que compõe formas com palavras, diferente mas comparável¹.

Sempre foi grande o interesse dos artistas visuais pelo que podemos chamar a “invisibilidade”. Testemunha deste interesse é a obra de Gustav Klimt *O cego*, de 1896, em que o artista nos deu a observar a concentração no interior que resulta da impossibilidade de ver o exterior.

Uma superioridade do discurso visual foi na sua prática contraditada por Donald Judd e outros, que defenderam uma arte produtora de objectos unitários e “específicos”. Dizem Harrison & Wood que, “se estes objectos têm uma função é a de despertarem um discurso teórico conceptual e social”² e portanto verbal. Aliás, Judd e Morris, escreveram profusamente sobre a teoria da sua prática³.

Marcel Duchamp baseou-se com frequência em textos literários como principal fonte de informação motivadora dos seus trabalhos artísticos. Tal levava-o mesmo a dizer acerca de uma novela de Raymond Roussel: “Vi imediatamente que o podia usar como influência. Senti que, como pintor, era muito melhor ser influenciado por um escritor que por outro pintor”⁴.

Wollheim compara aquilo que um texto ou o que ele chama um “empréstimo” [a partir de outra obra de arte visual] pode significar. “A diferença relevante é uma diferença de complexidade. Um texto é uma coisa simples e falar do que um texto significa para um artista é falar da influência de uma coisa simples. Pelo contrário,

por Teoria da Arte mas sim por Arte na Teoria, ou seja, a arte que vive na Teoria, escondida nas palavras.

¹ Recentemente assisti a uma conferência muito interessante sobre este assunto, de Ana Hatherly, que também une o passado e o presente, estudando a arte barroca e fazendo-a contemporânea.

² HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 799.

³ Ver em *Pintura Escultórica*, subtítulo do capítulo III.1.

⁴ In dissertação de Mestrado em Pintura na FBAUL de Encarnação Loureiro, *Sinais da ciência na obra de Marcel Duchamp*, citando Chipp, H.B., *Teorias de Arte Moderna*, p. 401., S. Paulo: Editora Martins Fontes.

um empréstimo é uma coisa complexa [...] o motivo emprestado veicula o contexto a partir do qual é tomado por empréstimo.”¹

Kosuth² (Fig. 4) leva mais longe a preferência de Duchamp. O texto não é uma influência mas sim a natureza da própria obra de arte. “As proposições artísticas não são factuais, mas de um carácter linguístico - ou seja, elas não descrevem o comportamento de objectos físicos ou mesmo mentais; elas exprimem definições de arte, ou as suas consequências formais.”

Também as técnicas de apreciação museológica estão hoje muito ligadas à palavra contextualizadora, que pode provir de longas explicações que encontramos, em forma escrita, nas salas dos Museus, ou nos sistemas Áudio, que se integram hoje numa civilização que Paul Virilio³ descreve como “Áudio- Visível”.

Klein parece pensar que⁴ “a viragem de Kandinsky para a arte abstracta assim como de outros artistas do “Blaue Reiter”, como Theo van Doesburg, Mondrian e compositores como Scriabin, Stravinsky e Schönberg, se deveu a teorias “teosóficas”.

Greenberg⁵ refere que nos séculos XVII e XVIII as artes que ele considera “da ilusão”, a pintura e a escultura, dedicam-se a emular não apenas os efeitos da ilusão, mas também as outras artes, e nenhuma menos do que a literatura.

André Chastel, no seu tratado sobre Marsílio Ficino, referiu que existiu também uma articulação e uma relação de causa-efeito entre a doutrina dos neo- platónicos e em

¹ WOLLHEIM, *Painting as*, p. 189.

² HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 846. Neste sentido não é de estranhar a importância da palavra na obra de Kosuth.

³ VIRILIO, *La procedure du Silence*, Paris: Éditions Galilée, 2000, [*Art and Fear*, Nova Iorque e Londres, Continuum, 2003, p. 82].

⁴ KLEIN, Peter K., “Burial of the Count of Orgaz and the Concept of Mannerism of the Vienna School or Max Dvorak and the Occult”, em *Greco of Crete*, Iraktion: Municipio. 1995, p. 524.

⁵ Clement Greenberg, “*Towards a Newer Laocoon*”, 1940, reproduzido em HARRISON & WOOD. *Art In Theory*, p. 555.

particular de Ficino nos finais do século XV e o desenvolvimento do Maneirismo, ocorrido meio-século depois¹. A mesma opinião tem Anthony Blunt².

David Rosand³, no seu tratado sobre a arte veneziana, refere a influência da tradição teatral da *Sacra Rappresentazione*, encenação de episódios bíblicos, sobre artistas como Veronese e Tintoretto.

Algumas obras de artes visuais estão mais próximas do discurso verbal do que outras. Vittore Carpaccio (Fig. 5) é um pintor que conta histórias e em que quase julgamos ouvir as palavras, quando olhamos para as suas pinturas complexas. Isto acontece nas nove grandes telas do Martírio de Sta. Úrsula, que se podem encontrar na Accademia em Veneza. Por exemplo na tela que é referida como *A chegada dos embaixadores*, Carpaccio aproveita para mostrar também a princesa Úrsula no quarto, como qualquer noiva, a provar um anel e a discutir o seu futuro casamento com o seu pai o rei, uma velha sentada nos degraus em primeiro plano⁴, e outros pormenores. A sugestão de narrativa literária nasce da articulação entre a sucessão temporal de cenas diferentes, tal como acontece em Piero della Francesca nos Frescos da Igreja de S. Francisco em Arezzo, ou num romance.

Também por isto, Carpaccio não é considerado um Maneirista: O Maneirismo era no essencial uma cultura visualmente inspirada.

¹ CHASTEL, *Marsilio*, p. 110. Cita também neste aspecto opiniões concordantes de Panofsky e Anthony Blunt.

² BLUNT, *Teorie*, p. 34. “Apenas no século seguinte as doutrinas neoplatónicas foram realmente aplicadas à teoria da pintura, de um modo notório na obra de Miguel Ângelo [...]”

³ ROSAND, *Venice*, p. 142.

⁴ Parecida com a vendedora de ovos na *Apresentação da Virgem ao Templo* (1534-38 –Fig. 271) , de Tiziano. Rosand sugere que a figura da velha “faz parte” das apresentações da Virgem no Templo desde muito antes de Tiziano e que Carpaccio tinha portanto introduzido o “Concetto” para estabelecer um paralelismo entre a Chegada dos Embaixadores e aquela outra temática (embora fizesse, quanto a mim, mais sentido uma Anunciação). ROSAND, *Venice*, p. 70. Realmente, também Jacopo Bassano na sua *Apresentação da Virgem no Templo* do Palácio Ducal mostra uma vendedora de ovos.

Blunt¹ refere que no primeiro quarto do século XVI “não aconteceu em Itália a proliferação de tratados que seria lógico esperar. Isto pode derivar do facto de naquele tempo as artes estarem no apogeu do seu desenvolvimento e a teoria não parecer necessária”. A proliferação de tratados na época parece-me no entanto um facto.

§

Vimos já que Chastel pensava que os neo-platónicos tinham antecipado o Maneirismo. Contrariamente, Hauser refere que no século XVI as artes plásticas estavam um quarto de século adiantadas em relação à literatura, portanto mesmo a literatura sobre arte seria mais retrógrada e teria dificuldades em compreender as artes plásticas. É semelhante a opinião de Lizzie Boubli, para quem os tratados se limitavam a seguir e comentar os exemplares artísticos mais notáveis que iam surgindo².

Tentaremos referenciar seguidamente casos ou posições de alguns pensadores e artistas que sublinharam, de uma forma ou de outra, a superioridade ou pelo menos a não inferioridade do factor visual em relação a circunstâncias textuais de natureza literária ou outra.

No número do Outono do *Journal of Aesthetics and Art Criticism* Kirk Pillow³ escreve um ensaio cuja tese é terem nas primeiras obras plásticas de Sol Lewitt surgido exactamente no mesmo ano do que o livro de Nelson Goodman *The Languages of Art*. Este último livro estabelecia uma nova categorização em relação à obra de arte de um ponto de vista autoral, distinguindo obras autógrafas ou alógrafas, contendo também uma doutrina da contrafacção. Segundo o articulista, no entanto, as obras de Lewitt, superaram as dicotomias de Goodman no próprio ano em que elas foram tornadas públicas, criam-lhes problemas de desactualização, e realizando

¹ BLUNT, *Teorie*, p. 93.

² BOUBLI, *L'atelier de dessin*, p. 69.

³ Pillow, *JOURNAL AESTHETICS*, Fall 2003, p. 378.

assim um dos objectivos da arte conceptual: “fazer arte que reconfigure o raio de acção das possibilidades em arte”.

Tomassoni¹, teórico do revivalismo maneirista verificado nos anos oitenta do século XX, diz que nos anos sessenta: “[...] se privilegiava em arte o hermético favorecendo a escrita, um género enigmático entre o ensaio e a análise. A escrita era mais que tudo a verificação dos tempos na arte, o seu romance, a sua biografia. Através da escrita obtinha-se uma dilatação temporal no contexto do imaginário. Compensava-se assim uma concepção do tempo que a arte contraía, na pesquisa sempre mais profunda do instante. Inventando a palavra e entrando na língua, a escrita repetia a revelação da arte na ordem do discurso; e segregava uma visão filosófico-política do mundo, típica da crítica e da história de arte”.

Julia Kristeva (n. 1941), numa entrevista de 1986, chamava também a atenção para a necessidade de privilegiar a comunicação não verbal mas sim visual: “Parece-me importante nunca negligenciar as dimensões transverbais na comunicação, ter em conta o factor visual, os aspectos plásticos do ícone como significante, que se prestam mais prontamente à ludicidade, invenção, interpretação do que o pensamento verbal, que pode ter um peso intelectual repressivo.”²

No mesmo sentido, já Giorgio de Chirico tecia em 1915, num texto que foi publicado em 1928 por Breton no seu tratado *Surrealismo e Pintura*³, considerações paralelas sobre a superioridade da visão sobre a audição, mas também sobre a superioridade daquilo que na prática seria uma cegueira sobre a visão normal: “Aquilo que oiço não tem valor; apenas aquilo que vejo está vivo, e quando fecho os olhos a minha visão é ainda mais poderosa.”

Como afirma Hermann Bahr, (1863-1934), autor associado ao Expressionismo, “a história da pintura não é mais do que a história da visão- ou do ver”⁴. Este autor

¹ TOMASSONI, *Ipermanierismo*, p. 51.

² HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 1084 .

³ In HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 60.

⁴ IDEM, *Ibidem*, p. 117.

radica aliás esta atitude na Grécia clássica e lê da seguinte forma o Impressionismo:

“[...]Uma tentativa de reduzir o homem à refina”.

Leon Trotzky referia-se com ironia a alguns marxistas que pensavam que o artista iria “coxeando” atrás das teorias ou realidades económicas por eles criadas¹.

Criticava assim a doutrina da cultura como um reflexo² da economia.

Battisti³ acredita na precocidade do Maneirismo pictórico em relação ao literário.

Para ele, o “concettismo poético” estava ainda florescente quando em Itália o Maneirismo pictórico quase desaparecera⁴. Pietro Aretino seria, segundo ele, um dos únicos literatos que acompanhara o Maneirismo e mesmo assim não em todos os pontos da sua obra.

Voss considerava justamente que a teoria tinha avançado depois, no amadurecimento do século, como uma das características da “degeneração”⁵ maneirista: a emergência de uma “invenzione” ligada a uma argúcia literária, capaz de fazer perder à arte figurativa a sua ingenuidade devota, em favor de um alegorismo mitológico⁶.

Depreciativamente, este autor achava que, quanto mais facilmente o artista aprendia a adaptar-se aos mais díspares programas literários, tanto mais a obra figurativa ficaria reduzida a um processo mecânico.⁷

É citado por ele ainda como exemplo positivo de resistência a esta tendência o caso citado por Benvenuto Cellini, na sua autobiografia, na qual o artista recusa a encomenda de uma obra de ourivesaria de um eclesiástico que pretendia um programa predefinido, sob a desculpa de que “muitas coisas belas enquanto palavras, não são susceptíveis de serem postas em prática”.

¹ IDEM, *Ibidem*, p. 505.

² Mais um espelho que aparece neste texto.

³ BATTISTI, *Anti-Rinascimento*, p. 34.

⁴ O mesmo não se aplica ao desenvolvimento mais tardio do Maneirismo francês, espanhol e claro, português.

⁵ Qualquer semelhança com a “arte degenerada” estigmatizada pelo nazismo é pura coincidência.

⁶ VOSS, *Tardo-Rinascimento*, p. 199.

⁷ VOSS, *Tardo-Rinascimento*, p. 201.

Um texto mais recente (publicado pela primeira vez em 1968) associa paradoxalmente a superioridade conceptual da visão à predominância da palavra. Trata-se de um texto de Mel Ramsden e Ian Burn que tem por título *The role of language* e que defende existir uma ligação privilegiada entre o ver e a linguagem: “Já foi referido que não existe um substantivo comum associado com o verbo ‘ver’ da forma como, por exemplo, o substantivo ‘som’ está associado ao verbo ‘ouvir’. Não haverá nada que funcione para a visão da mesma maneira que, para o som, o facto de ouvirmos passos?”¹

Para além desta dissociação ou abstracção visual, existirá uma multiplicidade de sinónimos para a acção de ver: “ See, look at, examine, scrutinize, gaze, discern, scan, look for, watch’, e por aí adiante”. - acrescenta – “Compare agora com as palavras usadas para descrever ‘ouvir’”.

O discurso verbal, no entanto, visualiza-se. Benimon e Martin, na introdução a *Les Amours* de Pierre de Ronsard, poema de referência do Maneirismo deram-se ao trabalho de fazer a estatística e referem que, na obra, o verbo “voir” é inserido perto de três mil vezes ao passo que o verbo “entendre” aparece apenas duzentas e trinta e seis². Pietro Aretino organizou um texto “no qual descreve uma cena natural, a vista do Grande Canal em termos puramente pictóricos, derivando o seu vocabulário, assim como a sua visão, - segundo Rosand - da paleta de Tiziano³.

A comunicação visual e verbal

“A mais nobre pintura é um poema pintado.”

¹ Quando comentava este assunto com alguns amigos de língua nativa inglesa eles afirmaram que o substantivo comum “sight”, para o verbo “see” corresponde a “sound” para o verbo “hear”. Em português parece-me acontecer mais o que diz o autor do texto visto que não existem traduções satisfatórias para “sight”, nem imagem, nem visão.

² RONSARD, Pierre de, *Les Amours*. 1552. Paris: Flammarion1, 1981, p.3.

³ ROSAND, *Venice*, p. 19.

Dante Gabriel Rosseti¹

É certo que também as próprias palavras são uma realidade que cria imagens flexíveis, ou seja, elas próprias são “imagens”. Valéry² dizia que “o número dos usos possíveis de uma palavra da parte de um indivíduo é mais importante que o número das palavras de que ele pode dispor”. Tal como as imagens, as palavras são polissémicas. Gombrich explica³ que esta ambiguidade que se aplica às palavras se estende ao simbolismo das próprias coisas que estão por detrás delas. Cita S. Tomás de Aquino: “É impossível partir de algo que está escrito nas Escrituras para chegar sem ambiguidades a um significado. Por exemplo, um leão pode significar o Senhor devido a uma característica e o Demónio devido a outra”.

Sigmund Freud, em *A Interpretação dos Sonhos*, refere a incapacidade da pintura, tal como dos sonhos, para a expressão e comunicação lógica. E refere mesmo que “na pintura antiga, pequenas etiquetas eram penduradas das bocas das pessoas representadas, contendo os caracteres escritos relativos às palavras que o artista desistia de representar pictoricamente”⁴. A desconfiança na visão, como sendo ilógica ou desonesta, é proverbial. A prática de representar a Justiça como sendo cega vem de Plutarco que em *De Iside et Osiride* narrou que os antigos sacerdotes egípcios a representavam desta forma.

“Simonides de Ceos, reconhece que, na melhor das hipóteses, a pintura é poesia muda⁵. [...] A poesia, por outro lado, pode aspirar a ser uma ‘pintura falante’, mas seria mais preciso descrevê-la, no seu estado actual, utilizando as palavras de Leonardo, como ‘pintura cega’ ”– acrescenta W. J. T. Mitchell (n. 1942), num texto de 1986⁶. Por outro lado “o olho inocente [que gera um processo puramente mecânico

¹ Dante Gabriel Rosseti (1828-1882).

² VALÉRY, *Leonardo*, p. 42.

³ GOMBRICH, *Symbolic*, p. 14.

⁴ In W. Mitchell. HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 1106.

⁵ Michel LEVEY, atribui esta expressão a Camões, que provavelmente a pediu emprestada a Simonides. *High Renaissance*, p. 84.

⁶ HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 1106.

e não contaminado pela imaginação]é cego”. Efectivamente Leonardo, nas suas “paragone” ou comparação entre pintura e poesia, tinha distinguido a primeira como sendo uma “coisa viva” porque consegue emocionar e tocar os sentidos mais depressa que a poesia.¹

Por tudo isto completaremos este ciclo com um conciliador “ut pictura poesis”: tal como no poema, na pintura. Aliás Michael Fried², que em parte seguiu e complementou as ideias de Greenberg, escreveu: “a poesia e a música aspiram a esse contínuo e perpétuo presente que constituem a condição da pintura e da escultura”.

Ficino considerava, no seu tratado, a imagem como tendo poderes mágicos: “Formas e proporções têm a conexão mais íntima com as Ideias na Alma Humana ou no Intelecto Divino. O que acontece com os números e formas também acontece com as cores, porque a cor é um género de luz que é ela própria o efeito e a imagem do intelecto.”³

A seguinte poesia de Miguel Ângelo, escrita em 1541-44 exprime a importância que ele, no seguimento das doutrinas neo-platónicas, atribuía à visão:

*Per fido esempio alla mia vocazione
Nel parto mi fu data la bellezza,
Che d'ambo l'arte m'e lucerna e specchio:
S'altro si pensa è falsa opinione.
Questo sol l'occhio porta a quella altezza,
C'a pingere e scolpir qui m'apparecchio.*

*Se giudizi temerarii e sciocchi
Al senso tiranna beltà, che muove,
E porta al cielo ogni intelletto sano,
Dal mortale al divin non vanno gli occhio
Inferni, e fermi sempur là, dove*

¹ Citado por BOUBLI, *L'atelier de dessin*, p. 130.

² Michael Fried (n.1938). HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 832.

³ GOMBRICH, *Symbolic*, p. 173.

Ascender senza grazia è pensier vano.

Lomazzo no seu tratado de 1584 recorda uma máxima deste poeta¹: “Não valeriam aos homens todos as razões da Geometria, nem da Aritmética, nem exemplos de perspectiva, sem o olho”. No mesmo sentido vai uma citação de Miguel Ângelo por Greco, referida por Mariás e Bustamonte e incluída em *Lizzie Boubli*²: “Desenhai e mais e mais, tudo o resto é pompa, circunstância e prejuízo para o progresso da arte”. Parece tratar-se de uma referência velada a um excesso de ênfase dado a estas “razões”, pelos seus antecessores Alberti e Leonardo.

Apesar de tudo isto nem Miguel Ângelo se pode³, neste aspecto, libertar do domínio da contradição. Ele era, como disse Blunt⁴, “um exemplo do raro fenómeno que é um grande mestre, ao mesmo tempo capaz e desejoso de expor por escrito o que pensa sobre a própria arte”. Ainda segundo a opinião do mesmo historiador, “no caso das últimas obras, como a *Pietà Rondanini* (Fig. 74), a exposição através da palavra, nos sonetos tardios, das teorias expressas mais obscuramente, mas não menos exaustivamente, na forma esculpida, pode fornecer uma chave para compreender as razões que quem não conhece as poesias procuraria longa e inutilmente”.

Wallace⁵ relata o facto de Miguel Ângelo desenvolver o tema *Cristo no Horto*, simultaneamente através de desenhos e também de um poema.

De igual forma Vasari defende a superioridade retiniana sobre a própria medida:

“Não se pode utilizar melhor medida que o julgamento do olho; o qual, se ficar ofendido, mesmo que a coisa esteja muitíssimo bem medida, teremos que a desaprovar.” Blunt refere esta citação para afirmar que esta predominância da visão,

¹ Citado em BLUNT, *Teorie*, p. 86.

² Lizzie Boubli, AMES-LEWIS, JOANNIDES, *Michelangelo and Spain: on the dissemination of his draughtsmanship*, p. 233.

³ Provavelmente nem se quer...

⁴ Lizzie Boubli, AMES-LEWIS, JOANNIDES, *Reaction*, 91-92.

⁵ Em AMES-LEWIS E JOANNIDES, *Reactions*, p. 152.

que ele, como muitos contemporâneos, associam a uma habilidade, era característica da decadência do Maneirismo em relação ao Renascimento¹.

Também Federico Zuccari² desenvolve a ideia de que o juízo que é mais útil ao artista: não é uma faculdade racional e intelectual, mas o “escolher o que é mais grato ao olho”.

A visão nesta época baseia-se no princípio, já aceite na era medieval, que é, no século XVII explicado por Nicolas Poussin (1594- 1665), outro acadêmico, numa carta: “Nada é visível sem luz; nada é visível se não através de um médium transparente; nada é visível sem fronteiras; nada é visível sem cor; nada é visível sem distância; nada é visível sem um instrumento”.

A relação entre palavra e imagem tem sido perspectivada por numerosos autores em termos comparativos: Champfleury³ escreveu na introdução a *Histoire de la caricature antique* : “A natureza de alguns homens e mulheres é constituída de forma tão estranha que eles são mais impressionáveis pela pintura do que pela imprensa, pela pintura do que por um livro. Um traço do lápis ensina-lhes quase tanto como a história”.

Segundo o texto introdutório de Sylvie Deswarte-Rosa para uma edição de *Della Pittura*,⁴ Alberti conheceu e encontrou também uma alma gémea em Mantegna⁵. Mas enquanto o primeiro escreveu o seu tratado e o traduziu depois do latim para o italiano na esperança vã (salvo honrosas exceções⁶) de influenciar os artistas do seu tempo, Mantegna difundia profusamente as suas gravuras, que pelo contrário foram copiadas em numerosos ateliers.

¹ Preso por ter cão (Voss) e preso por não ter. (Blunt).

² Em *Lettera a Prencipi et Signori Amatori del Dissegno, Pittura, Scultura et Architettura, L'Idea de' pittori scultori et architetti*.

³ Citado por HASKELL, *Image*, p. 373.

⁴ ALBERTI, *Pittura*, p. 41.

⁵ ALBERTI, *Pittura*, p. 56.

⁶ Em ALBERTI, *Pittura*, p. 59, a autora nota paráfrases de passagens do *De Pictura* por parte de Leonardo.

Glosando ainda esta relação entre as letras e as artes a mesma autora refere que, partindo de fundamentos científicos (a geometria) e retóricos (a influência de Quintiliano¹), o autor de *De Pictura* acaba por se concentrar “na especificidade da pintura, enquanto arte visual, e da necessidade de estabelecer as bases teóricas que lhe são próprias”. Citando Alberti: “É evidente que aquilo que não resulta da visão não diz respeito à pintura. [...] Os rudimentos para o pintor douto são as ciências que se aplicam à visão, a geometria, a óptica, o conhecimento das cores e da luz, que não têm nada a ver com os da retórica”. Como vimos, mesmo estas ciências eram consideradas um pouco *retóricas* para Miguel Ângelo.

No entanto a retórica não deixou de exercer uma influência marcante na forma como era vista a arte, através da formação de toda uma série categorias estéticas diversificadas, dependentes de termos como “spezzatura”, “grazia”, “bealtà”, “varietà”². Introduzia-se assim na arte a possibilidade de um discurso crítico.

A retórica, com os vários modos ou estilos que podem ser livremente seleccionados pelo utente, pode no entanto ter tido influência na libertação da concepção do estilo que ocorreu no Maneirismo. Rowland, pesando o facto de Rafael, nos últimos anos de vida estar submetido à influência das esculturas antigas, da Capela Sistina e da pintura veneziana através de Sebastiano del Piombo, escreve³: “Estes vários estilos tornam-se mais e mais distintos na sua arte, tão diversos como os ‘modos’ da composição descritos pelos antigos escritores retóricos”.

Para Gombrich, no século XX, com infelicidade, Benedetto Croce “ergueu um formidável obstáculo à forma de perceber as artes do passado quando insistiu em divorciar retórica e arte, [...] banindo a alegoria da ‘esfera da estética’ por considerar

¹ Reproduzo passagem de Quintiliano no capítulo *Composição geometricamente complexa, contraposto*.

² BOUBLI, Lizzie, *L’atelier du dessin italien à la Renaissance; Variante et Variation*. Paris: CNRS editions, 2003. p. IX, chama a atenção para este facto.

³ ROWLAND, *Culture*, p. 230.

ser ela um ‘modo de escrever’ que pertence, no melhor dos casos, à ‘esfera da prática’ ”¹.

A palavra e a censura

A ênfase da superioridade linguística da visão sobre a audição encontrará talvez as suas raízes na tradicional atitude contra-reformística da reafirmação da utilidade teológica dos ícones² como fonte de verdade religiosa, contra um mundo protestante que como se sabe está mais ligado à pureza arquitectónica e musical, que apesar de humana pretende ser celestial³.

Após o Concílio de Trento, a simultaneidade entre imagem e o texto implícito, pressupunha, na maior parte dos casos de grandes obras de pintura, um trabalho colaborativo entre uma espécie de guionista religioso e o pintor, o que também era indício de programas pictóricos mais complexos e da articulação de elementos monumentais. É citado⁴ como exemplo o trabalho de Vasari que adere à “invenzione” de Vincenzo Borghini⁵, um líder religioso apreciado pela corte “medicea” e prior de Sta. Maria Nuova. Apesar de que o próprio Vasari era, como se sabe, ele próprio um excelente escritor...

A relação entre literatos ou ideólogos responsáveis por articulações verbais e pintores não era no entanto apenas uma questão de eficiência ou decoro religioso, como prova a tutela de Annibale Caro sobre o programa pictórico alegórico,

¹ GOMBRICH, *Symbolic*, p. 129.

² Baseados em textos autorizados.

³ Como é referido noutra parte, a superioridade da visualidade opõe-se a influência musical nas artes plásticas, que se fez sentir na fase inicial do abstraccionismo.

⁴ VOSS, *Tardo-Rinascimento*, p. 193.

⁵ Tio do Rafaelo Borghini escritor de *Il Riposo, in cui Della Pittura e della Scultura si favella*, de 1584. Em texto de Detlef Heikamp em CLERI, Bonita (coordenadora), *Federico Zuccari, Le idee, gli scritti*, Milano: Electra, 1994, p. 142, “Já do elaboradíssimo programa de Vincenzo Borghini resulta claramente que a divisão das pinturas da cúpula deveria dar lugar a uma obra arcaizante, neo-medieval.”

mitológico e laico de Tadeo Zuccaro no Palácio Farnese. Gombrich chama¹ no entanto a atenção para todos os factores de indeterminismo, que afastam as imagens do texto. Começando pela óbvia pergunta: Seria possível reconstruir o sentido apenas a partir das imagens? Cujas resposta é, evidentemente, negativa. Nem Vasari, muito próximo de Caro, conseguiu sequer aproximar-se, na sua narrativa do sentido real desta empreitada, referida em *Vite*.

Paolo Veronese (1519-1594) foi chamado à Inquisição em 1573 devido a dúvidas levantadas por algumas das figuras incluídas na *Ceia em casa de Levi* (Fig. 6), em que Cristo convive com personagens de duvidosa moralidade. A defesa de Veronese baseou-se em argumentos de bom senso e invocou o exemplo do *Juízo Final* de Miguel Ângelo. Parece ter sido obrigado a introduzir alterações menores que não afectam a obra, magnífica, como ainda se pode ver². Curiosa é a nota referida nas tabelas da Accademia de Veneza, onde a pintura actualmente está, e confirmado por David Rosand³, de que a única consequência prática dessa audição no Santo Ofício, ou seja, a única alteração efectivamente introduzida, terá sido possivelmente a mudança do tema e título do quadro que tinha sido inicialmente concebido como *Última Ceia* e a inscrição do novo título na base da pintura: *Fecit. D. Covi. Magnu*

¹ GOMBRICH, *Symbolic*, p. 211.

² Entre outras qualidades a pintura, para além da sua escala, da vivacidade das figuras, tem uma disciplina cromática que funciona muito bem: 3º Plano: Azuis. 2º Plano: Castanhos Avermelhados. 1º Plano: Figuras Policromadas. Interessante confrontar esta descrição esquemática com a de Rosand: “Existem três níveis espaciais na pintura: primeiro, aquelas figuras, incluindo os turbulentos soldados Germânicos e o bobo, em frente da ‘loggia’ e pertencendo ao reino do espectador; depois, mesmo do outro lado dos arcos da frente, por detrás da arcada da ‘loggia’, e claramente dentro do mundo da pintura, Cristo e os discípulos à mesa; e finalmente, visto através e para além da arcada é o pano de fundo panorâmico de edifícios e espaço aberto - o ‘periakoi’, por assim dizer. A arquitectura de cada um destes domínios é construída de acordo com o seu esquema de perspectiva individual”. ROSAND, *Venice*, p. 118. “Os protagonistas actuam num estreito palco em primeiro plano, ao passo que o fundo, muitas vezes composto por perspectivas profundas, se mantém curiosamente destacado, um pano de fundo bem distinto da acção que se desenrola no primeiro plano.” IDEM, *Ibidem*, p. 110.

³ IDEM, *Ibidem*, p. 118.

Levi-Lucae Cap. V. Esta indicação era na realidade “per se” legitimadora e demonstrativa da correcção teológica da imagem visto que, ainda de acordo com David Rosand, a fonte bíblica (Lucas, 5:30) refere explicitamente que a cena incluía a presença de “taberneiros e pecadores” e também “outras vulgaridades do género”, justificando plenamente “os bobos, os bêbados, os soldados germânicos [luteranos] e os anões”, que eram alvo dos cuidados do Santo Ofício.

Assim, o efeito obtido pela inscrição foi a clarificação ideológica e legitimação doutrinal gerada pela palavra sobre a imagem, que sem ela teria uma indesejável ambiguidade, ou mesmo conotações consideradas incorrectas.

Associo o destino desta *Ceia de Veronese* a um curioso acontecimento ocorrido no curso de arte em que sou docente, no ano lectivo de 2002-2003. Um dos alunos¹ realizou uma exposição no espaço de uma igreja desactivada, na cidade de Évora. Após a inauguração os organizadores consideraram que existia um conflito potencialmente escandaloso entre o conteúdo da exposição e o local onde ela decorria. A solução para que apontaram foi então a de persuadir o artista a introduzir uma legenda nas imagens que dizia: “Arte profana”. Entendiam que a clarificação iria separar o templo do seu conteúdo e, não havendo ambiguidade, não haveria escândalo. As palavras têm assim muitas vezes esta função que é clarificadora mas também redutora (e potencialmente censória, quando são impostas do exterior) relativamente à imagem².

Um episódio também relativo a um título, terá acontecido com a escultura de Giambologna (1529 –1608), de 1582, actualmente chamada *Rapto das Sabinas* (Fig. 73), cujo original em gesso está na Galeria da Accademia em Florença, estando uma cópia em mármore na Loggia da Praça da Signoria. Esta escultura parece ter sido feita sem tema, como um simples desenvolvimento de diversas figuras pelo seu autor, uma mera demonstração de virtuosismo. A obra foi apenas “baptizada” por

¹ Roberto Lopes.

² O aluno recusou legendar as imagens e a exposição foi encerrada após a inauguração, com um escândalo muito maior do que teria tido, se nada tivesse sido feito, porque o caso passou para os jornais.

Rafael Borghini quando foi necessário colocar a escultura numa praça, que terá sugerido um título verosímil. Borghini autor de *Il Riposo* (1584) agiu como crítico de arte e político cultural¹.

Como último exemplo refiro ainda a precariedade do título da pintura de El Greco *O Quinto selo do Apocalipse*, que foi até 1908 chamada *Amor sagrado, amor profano*. Os títulos alteram-se, as obras persistem.

Verbalismo crítico e Pictorialismo

Hoje, segundo o modelo vigente e a que poderemos chamar “de Ficino”, que pressupõe a antecipação da teoria à obra de arte, a crítica e outros agentes não executivos no campo das artes visuais tentam perceber e mesmo antecipar, influenciar, condicionar, as artes plásticas.

Tomassoni num dos manifestos do *Ipermanierismo*, de 1983, afirma a supremacia de pintura, vista como silêncio, sobre a palavra. “O percurso da arte para repensar a sua origem, a sua história, insiste em algo que não está para além mas pelo contrário se inscreve no território da pintura. E passa através do tema, produção transformadora que se contrapõe àquilo que é o afastamento. É o núcleo duro e indivisível da estética e da arte: a qualidade, a memória e o silêncio: centro que não pode ser dito, lugar de revelação. A pintura intui e resolve, com um gesto simples, o não solucionado nó do pensamento contemporâneo.”²

Para ele, grande parte dos problemas contemporâneos nasciam sobretudo da linguagem, pressupõe-se que verbal: “Toda a contemporaneidade é construída sobre a linguagem e nada acontece fora da causalidade redutiva do sistema lógico-

¹ Este episódio é relatado por Borghini e citado por SHEARMAN, *Mannerism*, p. 188. Este autor chama-lhe uma “inversão entre a forma e conteúdo” característico do Alto Renascimento. Ele refere também uma inversão semelhante no caso de poemas criados para peças musicais preexistentes.

² TOMASSONI, *Ipermanierismo*, p. 32.

estrutural no qual a língua inscreve o mundo, concentrando-o. A crise da contemporaneidade deriva desta vontade ‘babélica’ e redutiva da linguagem, agora também dividida na dupla exigência da histeria e do totalitarismo. O totalitarismo é o resultado da produção de uma palavra ‘forte’ (e de um sistema ‘forte’: a filosofia, a ideologia) que afasta as coisas e recebe o silêncio”. Segundo o seu programa, que no entanto é também verbal: “O ‘ipermanierismo’ coloca-se paralelamente em relação à linguagem, ao mesmo tempo ilude e afirma-a como espelho, simulacro e sombra”¹. O pós-modernismo² dos anos oitenta, de que o “ipermanierismo” foi um epifenómeno (Fig 206), diluiu-se num eclectismo artístico absoluto, dissolvente de muralhas entre as formas, a que Danto chamou “pós- história de arte”, ou o fim da história de arte³, não no sentido em que se tenha entrado num período negativo, ou que não estivesse a ser feita arte, mas que não seria fácil reconhecer um curso determinável, nem uma ideia precisa de progresso em arte⁴, que para Wölfflin e muitos modernistas era evidente.

Conforme Shearman notou e sintetiza na expressão “quanto mais arte melhor”, a ideia do progresso em arte tinha sido uma criação do Maneirismo, expressa pelas

¹ Três formas de construir imagens visuais. “Palavra, sabedoria e sabedoria da palavra; autoridade exercida através da oralidade contra o poder alienante, filtrante, tóxico, farmacêutico e enfim mortal da escritura.” IDEM, *Ibidem*, p. 38.

² Já em 1923 encontramos em Corbusier a ideia de que os estilos já não existem porque foram substituídos por um estilo da época através de uma revolução técnica que nasceu do ferro e do cimento LE CORBUSIER, *Vers une Architecture*, 1923, [Paris: Flammarion, 1995, p. XXI].

³ Talvez na sequência da conhecida comunicação de Gombrich para o *XVIII Congresso Internacional de História de Arte* em Julho de 1952: “Sem a ideia de uma arte progredindo através dos séculos não haveria história da arte”. Incluído em GOMBRICH, *Norm and Form*, p. 10. Pensando nas limitações da história, é interessante confrontar o suposto fim da história de arte de Danto com a seguinte opinião de Albert Camus: “A história poderá talvez ter um fim, mas a nossa tarefa é, não terminá-la mas criá-la, à imagem daquilo que sabemos ser a verdade. A arte ensina-nos que o homem não pode ser explicado apenas pela história, uma vez que ele também encontra uma razão para a sua existência na ordem natural”. In HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 618.

⁴ Segundo Peter Halley. HALLEY, *Scritti*, p. 106.

Vite de Vasari e que foi inteiramente partilhada pelas Vanguardas do século XX. A arte mais recente seria “mais arte” que a anterior.

Segundo um dos pensadores mais lúcidos do pós-modernismo, Raymond Williams (1921- 1988)¹, essa sensação terminal terá sido uma criação do próprio modernismo: “O ‘modernismo’ está confinado ao seu território altamente selectivo e negado a tudo o resto através de um acto de pura ideologia, cuja primeira e inconsciente ironia é, absurdamente, enterrar a história. Sendo o Modernismo um ‘terminus’, considera-se que tudo o que se lhe seguir já não é desenvolvimento. É o ‘depois’, que fica indissociavelmente colado ao fenómeno ‘pós-’.”

Do que se tratará será, segundo Peter Halley do fim da ideia de que existe uma vanguarda artística, que é uma das metanarrativas de que, segundo também Lyotard², o pós-modernismo descrê.

Conforme referem Charles Harrison e Paul Wood³, “uma ‘história de arte’ que é uma aparentemente desinteressada narrativa de obras de arte ‘originais’, deve depender para a sua coerência de um mero estereótipo da originalidade, e deve portanto ser insensível à arte daqueles que desafiam a autoridade daquele estereótipo”.

O que Raymond Williams⁴ propunha era justamente uma recuperação, ou re-historização, das obras que desafiaram o estereótipo de originalidade ao longo do século XX e que portanto tinham ficado naquilo que ele define como sendo uma extensa zona marginal ou limbo do modernismo naquele século. “Se quisermos entrar em ruptura com a rigidez não-histórica do pós-modernismo, então devemos procurar e contrapor uma tradição alternativa constituída a partir de obras negligenciadas deixadas na vasta margem do século, uma tradição que se refira não a este explorável por desumano re-escrever do passado mas, para bem de todos nós, ao moderno futuro no qual se consiga imaginar de novo a comunidade.” Uma atenção sobre as obras visuais marginalizadas pelo discurso verbal da história.

¹ HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 1118.

² Jean François Lyotard (n.1924), IDEM, *Ibidem*, p. 999.

³ HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 991.

⁴ IDEM, *Ibidem*, p. 1118.

Embora ele se manifeste por uma alternativa à re-escrita do passado, diga-se de passagem que o que ele está a propor é justamente uma re-leitura de uma tradição de obras alternativas, que define em termos gerais¹. À luz desta tendência foram realmente recuperadas, nos anos noventa do século, obras de artistas que, como Philip Guston (1913- 1980 - Fig. 7), tinham merecido muito pouca atenção nas décadas anteriores.

Daniel Buren (Fig.135), um pintor conceptual, era mais radical, propondo em 1970² uma revolução teórica: “Uma ruptura que requer como primeira prioridade uma revisão da história de arte tal como a conhecemos, ou, se quisermos, a sua radical destruição”. Era o espírito do Maio de 68³.

Este Grau Zero do pensamento sobre arte, estava já presente no início do texto que Jean Paul Sartre escreveu para o catálogo da exposição de Giacometti em Nova Iorque em 1948: “Não é preciso olhar por muito tempo para a face antediluviana de Giacometti (Fig.258) para sentir o orgulho e o desejo deste artista de se colocar no princípio do mundo. Ele não reconhece algo a que se possa chamar ‘progresso nas belas artes’⁴, não se considera mais ‘avançado’ do que aqueles que escolheu como seus contemporâneos, o homem de Eyzies, o homem de Altamira.”

Perante esta atitude de ausência de apriorismo e espírito fundador, tudo que se nos apresenta poderá, em princípio, ser aceitável.

O eclectismo, que também existia no período Maneirista⁵ é o resultado do predomínio e da importância atribuída à visão e à experiência de estímulos visuais muito diversos, por vezes constituídos por referentes extraídos da história da arte.

¹ É impossível não fazer o paralelismo em relação ao Maneirismo, uma “tradição alternativa” marginalizada pela história de arte até ao século XX, entre outros motivos por ser considerada “pouco original”, que foi recuperada durante este século num longo processo que ainda prossegue.

² HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 856.

³ Aliás ele citava Althusser: “Teoria: uma forma específica de prática”.

⁴ Veja-se o “dantoísmo” “avant la lettre”.

⁵ Veja-se a referência a eclectismo no texto de Detlef Heikamp intitulado “*Federico Zuccari e la Cupola di Santa Maria del Fiore, La fortuna critica dei suoi affrechi*”. incluído em CLERI, *Zuccari*, p. 139.

Battisti¹ recorda que, ainda hoje, o carácter da crítica de arte é condicionado pelo facto de “essa crítica e a historiografia de arte ser um produto do classicismo; e que a sua constante tomada de posição ser contra todas as manifestações individualistas, fantasistas, simbólicas, esotéricas. Para além disso é uma crítica que se afirma como a única verdadeira, a fonte da legitimidade na interpretação dos antigos e que julga tudo de longe e de cima”. Por isso para Roberto Longhi² a história da crítica de arte é “uma história de evasões, conseguidas ou não, das prisões doutrinárias”.

Também o muito lúcido E.H. Gombrich gostava de chamar a atenção para os perigos da crítica³: “As responsabilidades do crítico parecem-me mesmo maiores que as do historiador. É fácil ignorar uma explicação histórica equivocada mas é menos fácil restaurar uma obra de arte à sua forma primitiva, uma vez que um crítico convincente a tenha triturado no seu moinho.”

Isto pode relacionar-se com o papel que Roland Barthes⁴ atribui ao mito⁵ - a forma de linguagem em que tudo se transforma, inclusivamente a arte. Ao crítico cabe portanto um fundamental papel como intérprete, sem o qual a arte será um conjunto de sinais sem sentido, nem relevância social.

Greenberg, a quem se atribui o papel de pai no Expressionismo Abstracto americano⁶, um cume do pensamento no Alto Modernismo⁷, não admitia contraditoriamente senão uma pintura que fosse 100% pintura, exigia para os seus

¹ BATTISTI, *Anti-Rinascimento*, p. 57.

² IDEM, *Ibidem*, p. 58.

³ GOMBRICH, *Reflections*, p. 86

⁴ Roland Barthes (1915-1980).

⁵ Ver Roland Barthes, *Mythologies*, Paris: Éditions du Seuil, 1957, [*Mitologias*, Edições 70].

⁶ Na edição de Primavera de 2003 da revista britânica *Modern Painters* (40) existe um texto de Bryan Robertson em que este recorda ter ido com Barnett Newman a um museu medieval, tendo este exclamado: “Sabes? Estes tipos usavam planos lisos e sem perspectiva antes do Clemence Greenberg!”

⁷ Por Alto Modernismo refiro-me neste caso, numa associação de ideias intencional ao Alto Renascimento, aos tempos “heróicos” do Expressionismo Abstracto na Escola de Nova Iorque. Segundo Peter Halley, para construir o seu sistema, Greenberg foi forçado a ignorar grande parte da arte europeia. HALLEY, *Scritti*, p. 32.

padrões de “qualidade” que não estivesse “conspurada” por matéria exterior, qualquer que fosse a sua natureza. Não considerava “matéria exterior” à arte, portanto, a sua própria actividade literária e crítica.¹

Propunha uma “licença máxima”, portanto. Os casos de maior contaminação com outras artes ou factores extrínsecos como o público eram por ele considerados “faits divers”, teatrais (como diz Fried), apenas vagamente curiosos ou anedóticos. “A matéria é incorpória, destituída de peso e existe apenas opticamente, como uma miragem.”²

O segredo de Apelles

Segundo Clement Greenberg a cultura de vanguarda é uma “imitação da imitação”³, sem que tal constatação represente um acto de apoio ou desaprovação. O sentido desta imitação autofágica resulta mais precisamente do facto de o “médium” se ter transformado no conteúdo da obra de arte. Ele verifica ainda que nesta sociedade ecléctica que é a dos finais do século XX a vanguarda imita os processos da arte enquanto o “kitsch” imita os seus efeitos. Todos os artistas imitam, portanto, algo. Via portanto a pintura Modernista como “self-referential” (referente a si própria, auto-centrada), ou seja, que apenas “imita” os seus próprios “media”.

Leo Steinberg desenvolve no entanto, um pouco contra Greenberg⁴, a ideia que tal atitude não seria específica do Modernismo, uma vez que a arte do Renascimento e Pós- Renascimento, o seria também já. Entre as razões apontadas o facto de a arte chamar a atenção para a arte, por vários expedientes a eu que chamaria maneiristas. Exemplificando: “Economia cromática radical, arrepiante atenuação de escala,

¹ Aliás ele tinha a pior das impressões acerca da maioria das coisas que era escrita acerca da arte, “que pertencia ao jornalismo e não à crítica propriamente dita”. In HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 760.

² Clement Greenberg, *The new sculpture, Art and Culture*, Boston 1961, p. 144. Citado por Fried em *Art and Objecthood* IDEM, *Ibidem*, p. 829.

³ HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 536. Clement Greenberg, *Avant Garde and Kitsh*.

⁴ IDEM, *Ibidem*, p. 948.

multiplicação de pormenores, citações de outras obras de arte, espectadores internos, a justaposição de janelas com pinturas emolduradas ou espelhos cheios de reflexos”. Desde cedo os artistas se têm dedicado também a realizar representações alegóricas das artes, que talvez Greenberg incluísse no “kitsch”, como o medalhão alegórico da pintura por Nicolau Pisano (1337-1341) da fachada da catedral de Florença, representando Apelles (Fig. 8).

A pintura é objecto de inúmeras representações ao longo da história de arte.

Joos van Winghe (1544-1603) pintou *Apelles e Campespe* de maneira contrária à simplicidade do exemplo de Pisano.

Apelles pinta o seu modelo mas é atingido pela seta de Cupido manifestando assim a superioridade do amor sobre a arte. Por detrás de Campespe está uma figura com um espelho que permitiria ao pintor obter diferentes perspectivas sobre o corpo. O modelo está no entanto numa posição diferente daquela em que é representada na pintura, visto que nesta está a segurar uma maçã¹. A narrativa verbal presente neste complexo enredo está pendurada numa placa situada no lado esquerdo mas que, sintomaticamente, é ilegível por se encontrar em perspectiva.

Apriorismo ou Eclectismo

A forma de Mimetismo característico dos séculos XVI e XX é assim um produto de uma cultura eminentemente visual

Hoje, o Estado não está muito convencido da noção de A. Danto de que a História de Arte acabou, e por isso quer imitar um certa concepção de progresso “Vasariano” e desenvolvimentista do discurso artístico, sendo o ideal mimético e naturalista daquele substituído por uma ideia de modernidade ou actualização tecno- filosófica que, nada tem já a ver com a pureza do ideal de Greenberg, mas que, como este

¹ Trata-se de uma prática corrente no atelier no sentido de se permitir ao modelo descansar relativamente às posições que são mais desgatantes do ponto de vista muscular, enquanto o pintor vai trabalhando nos outros sectores do corpo.

dizia, tem certamente mais a ver com uma história do “gosto” do que com a história da “arte”.

Ao mesmo tempo, as instituições oficiais e/ou economicamente dominantes, resumidamente o “Poder”, tomaram conta das inovações estéticas originadas pelas vanguardas artísticas que surgiram ao longo do século (sobretudo na sua primeira metade) e, apropriando-se delas, criaram presentemente uma situação caricatural, em que o aparelho cultural do Estado e das grandes empresas se quer associar à noção de progresso em arte e é certamente muito mais “vanguardista”, “marginal”, “esteticamente avançado”¹ que a sociedade civil ou o meio artístico, que vão a reboque. Logicamente inatacável, a constatação de que “arte e estado são conceitos irreconciliáveis”² fica-se pelo nível... conceptual.

Veja-se que em poucos anos os Presidentes da Câmara³ da cidade de Lisboa chamaram a intervir na cidade, uma vez esgotada a novidade do efeito Siza Vieira, sucessivamente Norman Foster, Frank Gehry, Jean Nouvel. Muitas vezes não há o dinheiro ou a vontade de concretizar essas intervenções mas de qualquer forma a figura do político fica associada à aceitação da obra plástica desses arquitectos de renome. Outras vezes a boa arquitectura serve para branquear a implementação de índices de construção ilegais ou projectos anti-urbanos.

Não significa o apoio do estado às vanguardas artísticas; evidentemente, que não existam implicitamente equivalentes dos antigos códigos tridentinos, ou seja, que os artistas tudo possam fazer com o beneplácito dos poderosos⁴: Existe na realidade e é dominante nesta fase de “alto capitalismo”, uma espécie de obrigatório

¹ Veja-se a controvérsia gerada no Reino Unido nos finais dos anos 90 com as escandalosas decisões do *Turner Prize* bem como a Publicidade da colecção da empresa de publicidade Saatchi & Saatchi.

² Walter Gropius, HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 266.

³ Como diz BOUZA-ÁLVARES, Fernando, *Portugal no tempo dos Filipes. Política, cultura, representações (1580-1668)*, Lisboa: Edições Cosmos, 2000: “existe em Portugal uma tradição de monarcas/arquitectos, ‘de unir o saber arquitectónico e a cultura de corte’, constituindo-se esta característica, relativamente à nobreza, como o traço original do seu ‘ethos corporativo’ ” (p. 27-28).

⁴ Pense-se na recusa do Guggenheim Museum em expor *Systems*, de Hans Hacke, em Abril de 1971.

vanguardismo de Estado, associado à tradição das “grandes obras”, mas que tem contornos próprios e é subtilmente repressivo da iniciativa artística. Ter-se-á transitado de uma posição essencialista, para uma posição institucionalista¹. Surgiu assim uma geração de super-comissários, que na realidade são intermediários da encomenda artística no aparelho de estado, à maneira de Vasari², e verdadeiros artistas-coordenadores da actividade de outros artistas.

O pluralismo ideológico oficialmente assumido constitui uma espécie de liberdade de desenvolvimento da ciência de como livremente o distorcer.

Não será a primeira vez que um Mecenas assume as rédeas do cavalo da arte, utilizando os serviços de intermediários integrados nos meios artísticos.

Vasari, ao serviço do Grão Duque Cosimo I de Medici, centralizou as encomendas no período denominado Segundo Maneirismo ou Maniera, marginalizando artistas como Pontormo, Bronzino, Tribolo, Giovanni del Tasso, Bachiacca, que haviam por sua vez tentado excluir Vasari no passado³.

A Igreja Católica no “Seicento”, expurgados alguns atentados ao decoro relacionados com o Maneirismo, aproveitou no entanto a sua herança estética no sentido de enquadrar numerosos artistas, e constituir um estilo monumental extremamente eficaz, o Barroco.

¹ Arthur DANTO, *After*, p. 196.

² Anna Maria Mura fala da emergência dos “esperti”, ocorrida no século XIX, “que aconselha não já principalmente os que encomendam obras mas a opinião pública” (burguesa) e que rendunda na formação de uma arte “oficial”. *STORIA DELL'ARTE ITALIANA, Parte Prima. Materiali e problemi. Volume Secondo: L'Artista e il pubblico*. Anna Maria Mura, p. 254.

³ Processo narrado por DEBORAH PARKER: *Bronzino: Renaissance painter as poet*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

I.4. **Modernidade e Passado na Arte**

No terceiro capítulo do seu livro *Ensaio de Iconologia*, Panofsky descreve os vários matizes históricos assumidos pelas imagens do “Tempo” (“Cronos”): Oportunidade fugitiva (“Kairos”) e Eternidade Criativa (“Aion”); imagens destruidoras e Saturninas no Renascimento; conjugação do poder destruidor e criativo, a morte, e depois, “com Bronzino ou Poussin, para que o Tempo possa cumprir a sua tarefa fundamental: a revelação da verdade”¹.

A imagem do “tempo” vai-se alterando e sofre várias distorções através dos séculos (o número das versões já é forma de o medir), parcialmente em função da memória do homem, provocando alterações de comportamento motivadas pelo passado.

Uma maneira de o tempo manifestar a sua presença na arte é através da chamada pintura histórica.

Ao contrário de outros períodos, nem no Maneirismo nem na Idade Contemporânea (XX, XXI) se pode dizer que a pintura histórica predomine. Na actualidade, talvez devido à concorrência com outras formas de fazer história usando diferentes tecnologias, ou por as funções da pintura serem outras, os temas explicitamente históricos estão quase, embora não totalmente, ausentes das linguagens contemporâneas².

Não estamos a imaginar poder repetir-se a situação do funeral de Rafael, objecto dos despachos dos diplomatas sediados em Roma, ou o episódio narrado por Haskell³: a alguém terá sido pedido pelo Ministério do Interior francês, em 1806, um relatório secreto sobre o desenrolar da execução do *Retrato de Napoleão* de Ingres,

¹ Erwin PANOFSKY, [*Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*. Paris: Éditions Gallimard, 1967], p. 108.

² Warhol representava figuras “históricas”. Por vezes existem também encomendas sobre estes assuntos.

³ HASKELL, Francis, *Past Present in Art and Taste*. New Haven and London: Yale University Press, 1987, p. 78.

em que o Imperador aparece pintado à maneira dos séculos VIII e XIX da era cristã, estabelecendo uma relação histórica com Carlos Magno.

Apesar de tudo as relações históricas com períodos do passado são intencionalmente estabelecidas, tendo em vista obter efeitos artísticos e sociais específicos.

§

Noutro campo da actividade artística contemporânea, a engenharia e o Design de automóveis, apesar de ser uma actividade com pouco mais de cem anos de existência, vemos também que a prática de citação de um passado recente passou de um público de uns poucos revivalistas, com acontecia com os automóveis Morgan, às grandes massas. As duas principais fábricas alemãs de automóveis, lançaram nos últimos anos modelos baseados em automóveis anteriores. Sendo que, num dos casos, a BMW lançou um modelo alusivo a um automóvel que historicamente estava ligado a marcas inglesas, o Mini. A dúvida parece não ser sim ou não ao revivalismo, mas apenas qual década reviver?

Mimesis

“Aquele que imita deve garantir que aquilo que escreve seja semelhante, mas não idêntico [ao seu modelo], e que esta similaridade não seja do tipo daquela que se obtém entre o retrato e aquele que posa, em que o artista obtém tanto mais elogios quanto maior a parecença, mas antes da que existe entre o filho e o pai.”

Francesco Petrarca, *Le familiari*, XXIII, 19, 78-94¹

A originalidade é, desde muito cedo, considerada um bem relativo desconsiderada, ou considerada imanente na imitação. Hélder Gomes refere-se na sua Tese a toda a discussão que tem sido feita acerca da questão da originalidade: “As regras específicas do mundo da arte ocidental ao longo dos últimos cinco séculos exigem da

¹ Citado em GOMBRICH, *Norm and form*, p. 122.

parte do artista que, como condição de definição da sua identidade estética e conceptual, assuma uma posição explícita face à arte do passado; isto é, que incorpore no seu trabalho uma visão crítica da sua própria tradição, ao mesmo tempo que se posiciona relativamente aos seus contemporâneos, optando prospectiva e experimentalmente por uma determinada definição de arte”¹.

Também Carlo Carrá dizia: “Aquele que receia perder o seu sentido poético genuíno não deve dedicar-se à arte ou poesia, visto que estas pressupõem o conhecimento do desenvolvimento histórico e das leis que informam a expressão”.²

O que receia perder a sua originalidade já a perdeu portanto, visto que não existe originalidade defensiva e muito menos sem um conhecimento do desenvolvimento histórico.

A arte do passado é absorvida como matéria prima, uma embalagem sempre sujeita a novos conteúdos. Existe um salto ontológico entre o original apropriado e o resultado da apropriação que está presente na ideia de Bertold Brecht³ segundo a qual, não sendo o realismo uma questão de forma, se os copiarmos deixaremos de ser realistas.

Existe algo de muito significativo no próprio processo de copiar. Talvez porque, como diz Jean Cocteau no filme *Sang du Poète*⁴, “um molde de gesso é igual ao original excepto em tudo”. Ou, segundo a “vox populi”: “Quem conta um conto acrescenta um ponto”.

Os artistas copiam a natureza, copiam outros artistas, ou uma e os outros simultaneamente. Fizeram-no de forma desorganizada, ou ainda de forma mais sistemática sob a orientação de Mestres, escolas ou academias⁵. Acerca da imitação

¹ HÉLDER GOMES, *Danto*. Tese de doutoramento.

² HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 234.

³ In IDEM, *Ibidem*, p. 490.

⁴ Citado por Ibram Lassaw. IDEM, *Ibidem*, p. 380.

⁵ A partir do final do século XVI.

Boublil lembra o “habitus” referido por Emmanuel Bourdieu e uma “gramática geradora de comportamentos” (Chomsky)¹.

Apesar de toda a imitação, a arte nunca deixou de evoluir ao longo dos séculos, muitas vezes contra as intenções dos próprios artistas que só desejavam... imitar. Jean Jaques Rousseau dizia: “A música não é mais a arte de combinar sons para agradar ao ouvido do que a pintura é a arte de combinar as cores para agradar aos olhos. Se não houvesse mais que isto, elas seriam ciências naturais e não Belas Artes. É a imitação que as eleva a este nível”². A imitação como o elemento específico das artes.

No Renascimento, os neo-platónicos, começaram por reconhecer o papel positivo da “mimesis” ou imitação de comportamentos anteriores pelos homens, como imitação do culto divino, “em que se honram ao mesmo tempo a si próprios e a Deus”³. Na realidade, o presente será sempre para eles aquilo que se vê no interior da caverna e que não passa de uma projecção do que entra a partir do exterior.

O artista copia-se também, muito frequentemente, a si mesmo, conforme comprova Genette⁴ no seu capítulo sobre *Imanências plurais*, justamente consagrado a réplicas de obras de artistas feitas pelos próprios artistas⁵, ou mesmo a algumas séries⁶ em que existe uma identidade flagrante entre as diversas unidades⁷.

¹ BOUBLI, *L'atelier de dessin*, p. 12. Cita sobre este assunto Pierre Bourdieu, *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Paris: Seuil, 1994. E também Emmanuel Bourdieu, *Savoir faire. Contribution à une théorie dispositionnelle de l'actio*, Paris: Seuil, 1998.

² Citado por Jaques Derrida em texto incluído em HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 922.

³ CHASTEL, *Marsílio*, p. 329.

⁴ GENETTE, *Matière*, p. 198.

⁵ Por exemplo a *Expulsão dos Vendilhões do Templo de Greco*, da colecção Várez Fisa, Madrid, (107x124cm) e a obra com o mesmo título e do mesmo autor na *National Gallery* de Londres (106x130cm). Para não falar já dos estudos e esboços que precediam as grandes obras.

⁶ BOUBLI, *L'atelier du dessin*, p. 7, põe em causa os limites da aplicabilidade deste conceito de série à arte e refere que Deleuze via a arte moderna como desenvolvendo “séries permanentes”.

⁷ O escultor inglês Nicholas Hill, em 1491 processou um seu agente, que não lhe pagou o custo de cinquenta e nove cabeças de S. João Baptista WITTKOWER, *Saturno*, p. 29

É sabido que a própria estrutura da profissão artística, com as grandes oficinas dos mestres, em que vários alunos partilhavam a mesma obra, não só permitia mas obrigava à prática diária da imitação, como forma de preservar a unidade dos grandes projectos de pintura, o que torna mesmo difícil saber-se o que foi feito pela mão de quem, mesmo nas obras cuja atribuição a uma dada oficina não oferece dúvidas.

“As variantes entre diferentes réplicas têm a maioria das vezes uma função definida, sobretudo se desenhadas pelo próprio artista. Elas servem à difusão de modelos de composição, como fez Zuccaro para os seus próprios esquemas difundidos pela imprensa, ou a propagação das ideias, ou ainda a difusão de um ‘estilo’, como na produção do atelier de Paolo Veronese.”¹

Ames Lewis conta como os “pattern-book” da Idade Média (como o álbum de Villard de Honnecourt) foram substituídos pelos “model-book”² no século XIV e pelos livros de esboços no XV. Estes últimos caracterizam-se por “linhas mais livres e uma maior liberdade na utilização do espaço na folha”³.

David Rosand descreve a forma como estes últimos, verdadeiros testamentos iconográficos e fonte da “invenzione” para futuras pinturas, passavam de pais para filhos dentro dos grandes “ateliers” venezianos, que se perpetuavam por várias gerações, como se de um património genético se tratasse⁴.

Exemplificando

Frank Stella, numa conferência no Pratt Institute em 1960⁵, diz aos estudantes desta Universidade: “A pessoa aprende pintura olhando e imitando os outros pintores. [...] No meu caso tratou-se antes de mais de uma imersão técnica. Como é que Kline

¹ BOUBLI, *L'atelier de dessin*, p. 52.

² Ames Lewis citada por BOUBLI, *L'Atelier de dessin*, p. 35.

³ BOUBLI, *L'Atelier de dessin*, p. 36.

⁴ ROSAND, *Venice*, p. 6.

⁵ HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 805.

aplicava a sua cor? Pincel ou espátula, ou ambos? Porque é que Guston deixava a tela nua em volta das arestas? Porque é que H. Frankenthaler usava tela por preparar? E assim sucessivamente. Então, esta foi a parte mais perigosa, comecei a imitar o processo emocional e intelectual dos pintores que via. Desta forma os dias de chuva forçavam-me a pintar como Gandy Brodies, assim como os dias brilhantes e sem nuvens na costa forçavam-me a pintar como De Stäel. Descobri o ‘rose madder’ e adicionava-lhe vermelho, para fazer um Hoffman. Por sorte, a pessoa apenas aguenta uma dose destas limitada. Cansei-me das pinturas dos outros e comecei a fazer as minhas próprias”.

Rosalind Krauss, num texto publicado em *Artforum* em 1972¹, conta a seguinte história que se passa numa galeria da Universidade de Harvard entre Michael Fried, o crítico de arte, e um aluno, a propósito de um trabalho de Frank Stella (Fig. 273): “Com o seu dedo levantado e o dedo apontando para o Stella o aluno encarou Michael Fried, ‘Porque é que isto é assim tão bom?’ - perguntou. Fried olhou para ele. ‘Olha’ - disse ele devagar - ‘há dias em que Stella vai para o Metropolitan Museum. Ali, ele senta-se durante horas a olhar para os “velázquez”, absolutamente esmagado por eles e depois volta para o seu “atelier”. O que ele gostaria de fazer mais do que qualquer outra coisa seria pintar como Velázquez. Mas sabe que esta opção não está em aberto. Por isso pinta riscas.’ A voz de Fried elevou-se: ‘Quer ser Velásquez e por isso pinta riscas!’ ”

Van Gogh, que muitos aceitarão como tendo sido um dos artistas mais originais e individualistas do seu tempo, trabalhou muito, pelo menos em determinado período da sua evolução, a partir de outros pintores. No Rijksmuseum de Amsterdam encontrei no “museu virtual” do pintor uma *Ressurreição de Lázaro* de 1890 segundo Rembrandt, a *Noite*, segundo Millet, de 1889, e uma *Pietà*, a partir de Delacroix.

Os artistas são utilizadores de um património de formas pré-estabelecidas e poderão chegar a ser tão ecléticos como Sir Joshua Reynolds (1723-92) que “extraía motivos dos cânones veneráveis da Arte Renascentista e Barroca, re-criava um modelo à maneira da *Cleopatra* de Francesco Trevisani, outro no papel do *Profeta* de Miguel

¹ HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 954.

Ângelo, um terceiro como a *Madonna* de Corregio, e representava-se a ele próprio como o auto-retrato de Rembrandt que está agora na National Gallery”¹.

Reynolds, no entanto refere que a arte não deverá ser mera imitação. Ele encoraja os neófitos ao “estudo diligente” da obra dos grandes predecessores, mas ao mesmo tempo evitando a “implícita submissão” à obra de qualquer mestre, por excelente que seja. Por outro lado crê que a arte recebe a sua perfeição a partir de um ideal, “superior ao que acontece em casos individuais na natureza”.²

Noutro dos seus *Discourses* ele enfatiza a imporância do imitar: “Estou persuadido de que, a variedade e mesmo a originalidade na invenção, são produzidas só pela imitação. Vou mais longe, mesmo o génio é filho da imitação.[...] Seria em vão que pintores ou poetas tentariam inventar sem fontes sobre os quais a sua mente pudesse trabalhar, a partir das quais as invenções devem ter origem. Nada pode nascer do nada [...]”³. Reynolds levou a arte como imitação a um dos seus mais sofisticados patamares na história de arte, constituindo um capítulo do que Roland Barthes⁴ considerava: arte como forma de “re-produção”.

O estudo minucioso da natureza por parte de Leonardo é feito através da compreensão da mesma, partindo da sua imitação.

Não é possível falar em imitação no Renascimento e Maneirismo sem abordar o caso do mais imitado, Miguel Ângelo.

Joannides e Ames-Lewis dizem que “a maior parte da história da pintura, escultura e arquitectura italianas do século XVI podem ser escritas em termos de resposta à obra de Miguel Ângelo”⁵, podendo mesmo escrever-se a história deste século como uma sequência diversa de reacções edipianas, determinando os diferentes tipos de imitação que neste período existiram. Essa imitação terá englobado várias gerações,

¹ Robert Roseblum no Catálogo de ENCOUNTERS, *New Art From Old*, Londres: National Gallery, 2000, p. 18. O próprio Rembrandt, como se sabe, possuía uma valiosa colecção de gravuras onde colhia livremente ideias e sugestões úteis para a sua prática artística.

² HARRISON, WOOD, & GAIGER, *Art in Theory, 1648-1815*, Massachussets: Blackwell, 2000, p. 651.

³ IDEM, *Ibidem*, p. 657-9.

⁴ Roland Barthes (1915-80). HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 941.

⁵ AMES- LEWIS, JOANNIDES, *Reactions*, p. 1.

sucessivamente mais impressionadas pelos tectos da Capela Sistina ou pelo *Juízo Final*, incluindo Rafael¹, nas primeiras décadas e Tiziano, nas últimas². Pilliod³ descreve por exemplo⁴ a forma como Pontormo trabalhou a partir de desenhos que lhe eram enviados por Miguel Ângelo⁵, operando assim uma fusão com o seu estilo. Esta autora revela também a forma como parece ter havido uma autorização do Mestre para uma reprodução parcial por Alessandro Allori do *Juízo Final* na Capela Montauto da Igreja da Santissima Annunziata em Florença, correspondendo o pintor ao mencionar expressamente o autor da “*invenzione*”. Existe portanto neste caso uma situação moderna de “copyright”.⁶

Segundo Lizzie Boubli⁷ a “influência de Miguel Ângelo foi também profunda nas composições de Greco [...] Não só a ‘*historia*’ de Greco é enriquecida por vários grupos do *Julgamento Final* mas também incorpora outros motivos de Miguel Ângelo”.

¹ “O que é claro é que esta experiência da Capela Sistina estimulou uma súbita e rápida mudança no estilo das suas figuras nas Virtudes da parede da Jurisprudência na Stanza della Segnatura.” AMES-LEWIS, JOANNIDES, *Reactions*, p. 25.

² AMES-LEWIS, JOANNIDES *Reactions*, p.6. Joannides conta que terá havido um célebre assalto roubo de 50 ou 60 desenhos de Miguel Ângelo e modelos de quatro figuras em cera ou barro por dois escultores, Bartolomeu Ammanati e Nanni di Baccio Nanni, que só foram devolvidos após ter decorrido tempo suficiente para serem copiados. AMES-LEWIS, JOANNIDES *Reactions*, p. 70.

³ PILLIOD, Elisabeth, *Pontormo. Bronzino e Allori. A genealogy of Florentine Art*, Yale University Press, 2000. p. 158-159.

⁴ AMES-LEWIS, JOANNIDES, *Reactions*, p. 36.

⁵ Miguel Ângelo parece também ter oferecido desenhos a Sebastiano del Piombo, Daniel Volterra, Pontormo, Giuliano Bugiardini, para além dos que se sabe terem sido oferecidos aos seus amigos Francisco de Holanda, Giulio Clovio, Tommaso de’Cavallieri e Vittoria Colonna. BOUBLI, *L’atelier de dessin*, p. 56.

⁶ O primeiro “copyright” descritivo atribuído sobre imagens terá sido a autorização concedida em 1524 por Francisco I de França a Geoffroy Tory para copiar *Horae ad usum Romanorum*, editado primeiro em 1529. MAYOR, *Prints and People*, p. 182.

⁷ BOUBLI em *L’Atelier de Dessin*, p. 217.

Ela prolongou-se para os séculos sucessivos incluindo “o grandioso, ambicioso, escolarmente e artisticamente omnívoro Peter Paul Rubens [...] como o artista do século dezassete mais miguelangelesco”¹.

Sobre Francesco Salviati (1510-63) disse Paul Joannides que “ele mantinha um bem-organizado arquivo e estava preparado a combinar formas provenientes de vários períodos ou artistas, se sentisse que eram compatíveis com os seus objectivos [...] e a sua aproximação à criação de pinturas – pelo menos as de grande escala – baseava-se na colagem”².

Zeri identifica e descreve quatro pinturas pela mão de Jacopino del Conte³, em que não só o modelo é obviamente o mesmo mas a posição da cabeça da figura feminina é também a mesma, ou seja: o desenho é o mesmo. O pintor efectua uma gestão de imagens em que a associação e a colagem desempenham um papel importante. Pelo seu lado Lizzie Boubli seguiu entre outras a mesma figura de Barocci através de quatro obras distintas (Fig. 10)⁴.

O arquitecto Andrea Palladio, por outro lado, baseava a sua obras na observação de modelos clássicos, ao passo que o seu colega Sérlio preferia manter o seu programa artístico estritamente colado ao expresso por Vitruvius, criticando mesmo as “antiguidades” quando dele se afastavam.

A legitimação de todo este trabalho de “corte e costura” é feita pelos teóricos do século XVI. Para G. Paolo Amenini, por outro lado, como anteriormente para Alberti, o bom desenho exigia uma espécie de trabalho de fusão e recomposição feita

¹ AMES-LEWIS, JOANNIDES *Reactions*, p.10. É sabido que Rubens copiou também abundantemente Tiziano.

² AMES-LEWIS, JOANNIDES, *Reactions*, p. 69.

³ *Santa Catarina d'Alessandria*, Coleção Labia, *Madonna col Bambino e san Giovannino*, Ex-coleção Kress, *Madonna col Bambino*, coleção Real Inglesa, *Madonna col Bambino e san Giovannino*, Berlim- Gemäldegalerie. ZERI, Federico, *Giorno per giorno nella pittura. Scritti sull'arte italiana del cinquecento*, Milão: Umberto Allemandi, 1955, (figs. 125, 126, 127, 128).

⁴ BOUBLI, *L'atelier de dessin*, p. 42.

a partir dos melhores bocados extraídos da imitação da natureza¹. Ele atribuía mais importância do que Lomazzo à cópia da escultura antiga.

Dialéctica Original/Cópia

Jaques Derrida², no seu estilo um pouco obscuro, mas cheio de significados, escreveu sobre *Ensaio sobre a Origem das Línguas* de Jean Jaques Rousseau, parte do seu livro *De la Grammatologie* publicado em Paris em 1967. Uma secção do texto trata justamente da gravura:

“A gravura: arte nascida da imitação, apenas é parte da obra de arte original na medida em que ela se conserva na gravura, nas impressões reprodutivas do seu contorno. Se o belo não perde nada pelo facto de ser reproduzido, se ele pode ser reconhecido no seu próprio signo, no signo do signo que uma cópia representa, então na ‘primeira vez’ que ele foi reproduzido existia já uma essência reprodutiva. A gravura que copia os modelos artísticos é não obstante o modelo para a arte. Se a origem da arte é a possibilidade da gravura, a morte da arte e a arte como morte estão previstas desde o próprio nascimento da obra. O princípio da vida, mais uma vez, confunde-se com o princípio da morte.”

A física e a metafísica da gravura e da cópia, vista como linguagem... Admitimos que apenas esta frase, que parece mal citada ou mal traduzida, merecesse todo um capítulo deste estudo.

Vendo os desenhos originais, como o de Parmigianino *A Adoração dos pastores*, e as gravuras que Caraglio dele extraiu (Fig. 11, 12)³, verificamos que existe uma mais valia na cópia, em clareza e definição da imagem, que a torna mais facilmente legível e talvez até mais susceptível de chamar a nossa atenção. No entanto essas características mesmas destroem a subtilidade e sentido do desenho original, que

¹ BLUNT, *Teorie*, p. 164.

² Jaques Derrida (n. 1930). HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 918.

³ BARTSCH, *Archer*, p. 80.

Karpinski, citado no mesmo álbum, definiu como “uma atmosfera radiosa e reverente”.

Penso que a clareza da cópia constitui uma regra geral. O copista pretende quase sempre captar o que ele julga ser o essencial do original e por isso efectua normalmente uma síntese, que o faz afastar-se muitas vezes desse mesmo original. Giulio Mancini¹ conta que “o sereníssimo grão duque Cosimo disse preferir uma cópia igual ao original, por existir nela duas artes, a do inventor e a do copista”. Por vezes existe um trabalho colaborativo entre o copista e o artista, que consegue desta forma controlar o resultado final da tradução para a gravura, que normalmente produz bons frutos, como foi o caso do mesmo Caraglio com Rosso Fiorentino em Roma, em que as gravuras mantêm muito do “espírito” de Rosso (Fig. 13). O contrário aconteceu com *Psyche Transportada por Mercúrio para o Olimpo*, de Giulio Romano. Iconograficamente a imagem era a mesma mas a coincidência acabava por aí.

A ideia de que a transposição de uma pintura ou de um desenho para gravura é uma “tradução”, com o que ela implica de autonomia interpretativa, não é pacífica e tem vindo a ser contestada ao longo do tempo. Cerca de 1808 Toussain- Bernard Eméric-David definia esta última da seguinte forma: “O gravador, pelo contrário, copia a sua obra traço por traço a partir do quadro; não apenas ele conserva o conjunto da composição, mas também recria também cada objecto com os contornos e o relevo que apresentavam o modelo original; a cópia é necessariamente literal; e todas as partes da pintura que constituem aquilo que se chama o estilo são materialmente as mesmas”².

Vasari conta que Andrea del Sarto se indignou perante as gravuras que Agostino Veneziano fez em 1516 da sua *Pietà* tendo declarado que nunca mais autorizaria a

¹ Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura* [1619-162], citada por SAFARIK, Eduard A., *Domenico Fetti, 1588/89- 1623*, Milano: Electra, 1996, p. 207.

² Citado em Ettore Spaletti, in *STORIA DELL'ARTE ITALIANO*, 2, p. 433.

nenhum gravador a realização de qualquer cópia, apesar do que vieram a ser executadas posteriormente várias outras gravuras a partir de obras suas¹.

Outras vezes a imitação é melhor que o original. Acontece-me observar nos arquivos dos museus excelentes fotografias a preto e branco (por exemplo das empresas Gernsheim ou Alinari) que ultrapassam em muito a definição dos próprios desenhos, envelhecidos. Rejuvenescem-nos, por detrás da superfície envernizada da reprodução ou imitação fotográfica.

A descoberta e o uso de técnicas fotográficas por parte dos artistas, documentada a partir do século XIX², veio reduzir a utilização de obras de outros artistas, por exemplo gravuras, como banco de imagens no sentido de construir novas composições. A fotografia foi-se tornando ao longo do século XX como uma fonte de documentação e de cópia de documentos muitas vezes anónimos, que, no âmbito da pintura, apenas redescobriu, o seu carácter de fonte independente de captação de imagens com os anos sessenta, na Pop Art.

Por outro lado é preciso salientar que nem sempre a situação consiste em ver artistas menores a copiarem obras de artistas hoje considerados maiores. Sabemos que Pontormo copiou gravuras de Dürer sendo por isso criticado por Vasari. O copiado teria por sua vez em 1494 imitado gravuras de Mantegna³. Reparava por isso com alguma razão Vasari: “Não sabia Pontormo que os alemães e os flamengos vêm a este lugar aprender a maneira italiana, que ele com tanto esforço procurou abandonar, como se se tratasse de uma coisa má”⁴. Na vila Maser, de Daniel Barbaro, Veronese é suposto ter copiado as paisagens do gravador Jerónimo Cock, como provou Richard Turner⁵.

¹ Evelina Borea, in IDEM, *Ibidem*, p. 381.

² HOCKNEY, *Secret*, diz que se generalizaram a partir do século XVI.

³ *Baccanale col tino e Battalia degli Dei marini*, referidas por Evelina Borea, STORIA DELL'ARTE ITALIANA, Borea, 2, p. 334.

⁴ Citado por Castelnuovo e Ginzburg, STORIA DELL'ARTE ITALIANA, *Parte prima; Materiali e problemi. Volume primo: Questione dee metodi*, Giulio Einaudi editore, 1979, p. 324.

⁵ ZERI, *Italia*, p. 24.

Gombrich descreve¹ as verdadeiras obras de “assemblage” de obras de Leonardo, Perugino e Fra Bartolomeo, que Rafael realizou para compor a complexa Stanza della Segnatura. “Mas - ressalva ele - contrariamente às primeiras aparências Rafael não era apenas uma pega ladra, fazendo ‘pastiche’ de obras recentes. Ele era um grande artista que sabia fundir elementos da tradição com obra nova de superior organização e complexidade.”

Na casa Buonarroti em Florença observei uma excelente cópia de *Noli me Tangere* de Miguel Ângelo por Battista Franco (artista veneziano, 1532- 1587) e uma outra atribuída a Pontormo (1494- 1557- Fig. 14), com uma bela paisagem como fundo mas em o que o braço direito de Cristo está num escorço muito enfezado e deficiente. Como dizia o Padre Sigüenza de uma obra de Tiziano, “preferia que não fosse dele”². Consultando o *Inventário de Pintura do Concelho de Faro*³ fiquei surpreendido pelo facto de casos de executantes anónimos de pinturas religiosas do século XVII⁴, que muitas vezes não disfarçam os indícios do seu primitivismo pictórico, mas que se preocuparam em inverter o sentido das figuras relativamente à gravura que foi copiada⁴, que como é sabido era desenhada em cima de uma matriz e invertida no processo de impressão, retornando-se assim ao sentido original da pintura. Não

¹ GOMBRICH, *Symbolic*, p. 98-101. “Rafael não hesitava mesmo em copiar uma fisionomia individual, se isso servisse os seus objectivos.” Ele refere também que Wölfflin em *Classic Art* notou estas cópias de Rafael mas apressou-se a justificá-las atribuindo-as a uma piada de Rafael ou dizendo que estas operações não deveriam ser tomadas “tragicamente”. Gombrich refere que ele se dirigia a leitores “imersos no culto da originalidade”. AMES-LEWIS, JOANNIDES em *Reactions*, p. 3, escrevem: “A partir do meio do século dezanove para cá tem havido um persistente preconceito contra os ‘Maneiristas’, os ‘seguidores de Miguel Ângelo’, aqueles cuja obra é vista como sendo exagerada, não - original e, implicitamente, corrupta”.

² Pilliod em AMES-LEWIS, JOANNIDES *Reactions*, p. 35, pensa mesmo que a pintura é de Pontormo, visto que existe uma carta de um criado de Miguel Ângelo a reivindicar a posse do cartão de onde teria sido copiada. William Wallace, no texto *Michelangelo and Marcello Venusti: a case of multiple authorship*, integrado na mesma obra, diz que ele foi feito a partir de uma cartão da mesma escala e supervisionado pelo Mestre.

³ Edição da Câmara Municipal de Faro, 2000.

⁴ INVENTÁRIO citado, p. 117 e 231.

descortinando causa técnica que justifique esta inversão de uma inversão¹, posso admitir que o pintor, consciente da infidelidade da gravura citada em relação à pintura original, pretendesse a ela regressar através de um efeito de espelho, o que deveria ser tecnicamente complexo no ambiente de um pequeno atelier da província. Algumas obras frequentemente reproduzidas, voltam-se num e num outro sentido, numa espécie de dança ou alternância estonteante (Figs. 15, 16, 17, 18)².

Na obra de Boubli percebi no entanto que este fenómeno sucede também no desenho, através de um modo de desenvolvimento das ideias e das formas que os artistas desenvolviam por meio daquilo que esta autora designa a execução de “variantes e variações”. Dele reproduz aliás um exemplo: os dois desenhos de Francesco Salviati *Modelo para Incredulidade de S. Tomé* e *Cristo mostrando as suas chagas a S. Tomé* (Fig. 19, 20)³.

Mais do que uma consequência da inversão técnica implícita nos processos de gravação temos assim um processo intelectual de gestão e reciclagem de imagens que pressupõe a sua multiplicação óptica, literal ou figuradamente, através de espelhos.

Na Accademia de Florença estão duas pinturas de temas e pintores diversos, mas que trabalhavam no atelier de Bronzino, muito idênticas, embora simétricas e com alguns pormenores diversos, como um divertido “caniche” numa delas. Trata-se de *Alegoria da Caridade*, de Franceso Morandi (1544-1597) e *Virgem e o Menino, S. João e o Anjo*, de Salviati. Dá a sensação de que existiu uma cópia, não se sabendo em que momento se deu a inversão.

¹Não tenho indícios de que existisse um re-estampagem. Penso que não existiria também “papel vegetal”.

²INVENTÁRIO, p. 82 e 83. Algo que associei a este efeito de espelho foram os desenhos que passam da frente para o verso de folhas demasiado finas gerando um efeito curioso visto que têm outros desenhos no verso e que portanto os dois se fundem. Por exemplo o desenho dos Uffizi 459. FV., cópia de Pontorno, talvez Volterra.

³Inventários do Louvre respectivamente RF 31139 e 1642).

Assim, existe um desenho de Maarten van Heemskerck¹ em que o edifício está invertido em relação ao real. Existe no entanto uma gravura² que é cópia desse desenho que está certa. Seria o desenho feito propositadamente invertido para ser copiado para gravura?

Wollheim conta³ que, na sua utilização de outras imagens, Manet “trabalhava regularmente não a partir de pinturas originais mas de reproduções gravadas. O esquecimento deste facto permitiu a críticos anteriores acusá-lo de inverter a composição original de forma a disfarçar as suas pistas”.

Consideremos no entanto apenas o facto de existir também uma ética da reprodução, como existirá provavelmente do plágio e mesmo da falsificação⁴ de obras de arte, dos quais houve excelentes profissionais, alguns deles conhecidos e lembrados inclusivamente através de exposições.

Esta ética do copista leva aliás a que os próprios responsáveis pelas editoras de cópias gravadas de pinturas se façam representar a eles próprios em gravuras, como António Salamanca⁵, sobre o qual existe uma página da qual consta a seguinte inscrição: *Antonius Salamanca, Orbis, et Urbis, Antiquitatum imitator*. Embora fosse também com orgulho que outro gravador, tenha assinado uma gravura que fora concebida por ele: *Iulio Bonasone/Inventore*⁶. Inventando imitamos e imitando inventamos....

Amalgamas e Falsificações

“E se as falsificações forem melhores que os originais?”

¹ *Lasquenets em frente ao Castelo de Sto. Ângelo*, desenho de Martin van Heemskerck, Kunstahalle Hamburg Rep., CHASTEL, Sack, p. 46-7.

² Jerome Cock, cópia de Martin van Heemskerck, *Divi Caroli*, 1955.

³ WOLLHEIM, *Painting as*, p. 239.

⁴ Por exemplo Bastianini (1830-68), Dossena (1878-1937), Van Meegeren (1889-1947).

⁵ Activo entre 1520 e 1562 em Roma.

⁶ G. Bonasone (1510- 1576) BARSCH, Archer, p. 302

Anónimo português.

Benincasa escreveu¹, sobre o tempo e a memória: “O primeiro objectivo da condição humana não consiste em inventar, mas na ‘anamnese’, em recordar, reinventar e o reinterpretar aquilo que já aconteceu mas de maneira nebulosa e confusa e tudo isto deve acontecer na plena responsabilidade de um pensamento crítico e projectual.”

Por vezes esta “anamnese” motivou a ironia de vários artistas, perante as apropriações que pelos outros eram praticadas. Rabelais, no prólogo de *Gargântua*, pergunta :

“De boa fé credes que Homero ao escrever a *Ilíada* e a *Odisseia* tivesse previsto todas aquelas alegorias por meio das quais Plutarco, Heraclito, Pontico, Eustácio, Fornuto se aproveitaram dele nos seus toscos esquissos, se bem que tudo àquilo que Policiano destes foi pilhando?”²

O Renascimento assenta assim fortemente, no aspecto filosófico e literário, numa releitura dos textos clássicos. Conforme Andre Chastel bem exprime, muitos dos textos mais importantes de Marsilio Ficino insinuam-se como textos supostamente introdutórios ou marginais, nas traduções comentadas de obras clássicas, como as de Plotino³.

Esta Academia Neo-Platónica de Florença tentava conseguir mais uma vez um objectivo impossível. A simultânea *restitutio antiquitatis* e *renovatio*⁴... Dificilmente conciliáveis, mas contendo sem dúvida ambas aspectos desejáveis. Elas seriam simultâneas, no entanto, a acreditar na seguinte ideia de Genette:

“O facto de a acharmos incompleta, está inerente a toda a relação com a obra de arte singular, que não cessa [...] de evocar a totalidade virtual do mundo da arte, tal como Valéry disse em qualquer lado que um som evoca por si só a totalidade do universo

¹ BENINCASA, *Spechio*, p. 217.

² François Rabelais, *Gargantua*, 1534, [Ed. du Seuil, Paris, 1996], p. 51.

³ CHASTEL, *Marsilio*, p. 87.

⁴ IDEM, *Ibidem*, p. 88.



musical. Esta invocação incessante, este apelo implícito de cada uma a todas as outras, merece por si só, penso, a designação transcendência”¹.

Ao nos apropriarmos e citarmos uma obra aparentemente já realizada, poderemos apenas estar a completá-la. Segundo Michael Baxandall, quando se diz que o artista X influencia o artista Y está a atribuir-se a X a responsabilidade de uma acção sobre Y, ao passo que estudando a relação com mais cuidado se verifica “que é sempre o segundo elemento que é o verdadeiro motor da acção”². Porque, “cada vez que o artista ‘sofre’ uma influência, rescreve um pouco a história de arte à qual pertence.”³

A obrigação de aprender copiando, tem o seu contraponto na de ensinar, criando modelos. Como diz Walter Benjamin: “O escritor que não ensina os outros escritores não ensina ninguém [...] a sua obra deve ter o carácter de um modelo”.

Também T.S.Eliot no texto *Tradition and Individual Talent* incluído em *Selected Essays* referia, tratando do sentido da obra de arte:

“Nenhum poeta, nenhum artista de qualquer forma de arte, possui só por si um completo sentido. A sua significação e o seu valor são função da sua relação com os poetas e artistas mortos. Não é possível avaliá-lo só por si; é necessário colocá-lo, para comparação e contraste, por entre os mortos. Entendo isto como um princípio a que deve obedecer tanto a historiografia como a crítica de arte”⁴.

Por outras palavras mas substancialmente dizendo o mesmo, Joannides e Ames-Lewis reconhecem no entanto que existe “uma visão generalizada entre os historiadores de arte tradicionais, mas não proeminentes em estudos de história de arte, que os empréstimos e as cópias, e a sua interpretação contextual, fornecem uma via importante para a percepção das posições e atitudes de artistas a quem não teria passado pela cabeça escrever as suas próprias ‘teorias’ ”⁵.

¹ GENETTE, *L'oeuvre*, p. 246.

² In GENETTE, *L'oeuvre*, p. 284.

³ IDEM, *Ibidem*, p. 284.

⁴ Citado por HÉLDER GOMES, *Danto*, p. 373.

⁵ AMES-LEWIS, JOANNIDES, *Reaction*, p. 4.

Thomas Kuhn considerava que a imitação de outras obras de arte¹ constitui regra geral: “Suspeito que, por exemplo, que algumas das notórias dificuldades rodeando a noção de estilo nas artes podem desaparecer, se as pinturas puderem ser vistas como tomando-se por modelos umas às outras, não sendo produzidas em conformidade com cânones abstractos de um estilo.”²

Existe, portanto, uma espécie de texto sub-consciente escrito, em imagens, pelos artistas, no âmbito daquilo que as suas obras “citam”. “Visto que ao empréstimo e copia é atribuído um lugar menos que proeminente no estudo dos artistas e dos períodos, pode argumentar-se que para o historiador de arte eles fornecem material para o registo do inconsciente artístico análogo ao que é encontrado por Freud nos detritos psicológicos de sonhos, piadas e ‘lapsus linguae’.”

A intervenção de Michael Fried em *Art and Objecthood*³, levanta também o problema de que, para além de serem recicladas, as obras de arte do passado representam também um paradigma contra o qual se afirmam as obras do presente. O que importa - para ele - é a “convicção de que uma pintura ou escultura ou poema ou peça musical em particular, pode ou não aguentar comparação com peças congêneres do passado, cuja qualidade não esteja em dúvida”. A presença fantasmagórica de todos os artistas do passado face ao artista contemporâneo cria assim um “silêncio ensurdecedor” de ausências sempre presentes, face à existência das quais, o artista que deseja ser independente é forçado a tomar posição. Trata-se

¹ Necessário considerar que estou a referir à imitação daquilo a que Nelson Goodman chama obras “autográficas”, objectos únicos, por oposição a obras “alógráficas”, que são feitas para ser repetidas ou reproduzidas. Ele define obras “autográficas” como sendo aquelas em que “até o duplicado absolutamente exacto não pode ser considerado genuíno”. Citado por Kirk PILLOW, *Journal of Esthetics*, Fall, 2003.

² Thomas Kuhn (n. 1922) HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 936. Sobre estilo ver também capítulo II.6, *Ambiguidades: Estilística, sentido e ausência de norma*.

³ In HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 831. Ver cap. IV.3, *O valor em questão*.

de obras de arte, mas também de textos literários¹ ou simples acontecimentos históricos.

Mesmo Clement Greenberg² dizia: “Não posso insistir bastante no facto de o Modernismo nunca ter representado algo como uma ruptura com o passado. Pode significar uma resposta, um desenlaçar da tradição anterior, mas significa também continuação”.

Nem se diga sequer, como Fredric Jameson, que o “pastiche” é uma característica do pós-modernismo. Como referem Harrison e Wood “pode argumentar-se que ‘pastiche’ e descontinuidade são usados com proveito nas obras de artistas modernos paradigmáticos como Manet e Picasso”³.

Na realidade Picasso realizava com frequência o que ele chamava “paráfrases”, como as que realizou a partir de Greco ou as numerosas versões das *Meninas* no Museu do Prado (Fig. 21).

Fernand Léger escrevia em 1935⁴: “Os nossos gostos, as nossas tradições, inclinam-se no sentido dos primitivos e populares artistas de antes do Renascimento”. O reencontro entre os ideais socialistas e a Bíblia.

Paolo Veronese antecipa claramente, através de pinturas como *O casamento de Sta. Catarina* patente no Palácio Ducal de Veneza, obras de pintores franceses do séc. XVIII como François Boucher (1703-1770).

Freedberg no seu artigo *Observations on the painting of the maniera* refere que “Maniera [...] “tem a predilecção pela citação de trabalhos dos outros artistas”⁵. O Maneirismo estava ele próprio muito voltado para o passado, é talvez uma das características que doou à realidade artística contemporânea.

¹ Veja-se a influência que a leitura de *Surveiller et Punir: Naissance de la prison*, um ensaio de Michel Foucault, teve, confessadamente, sobre Robert Morris. MORRIS, Pompidou, p. 37. Ou o impacto de Raymond Roussel sobre Duchamp, citada noutra ponto.

² No manifesto “Modernist Painting”. HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 759.

³ HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 988.

⁴ IDEM, *Ibidem*, p. 493.

⁵ FREEDBERG, *Art Bulletin*, nº 47.

Deborah Parker, refere o exemplo de Bronzino, que cita livremente a partir do Tondo Doni e da Capela Sistina de Miguel Ângelo.¹

Resulta confirmada nesta breve amostragem pluri-continental a afirmação de Wölfflin: “um quadro deve mais a outros quadros do que à natureza”², ou de Oscar Wilde, no prefácio ao *Retrato de Dorian Gray*, certamente tão valioso quanto a obra, segundo o qual a realidade copia a arte e não o contrário, visto que cada vez mais ela se confunde com a sua representação. Ou ainda Kant: “A natureza é bela porque se parece com a arte”.

§

A ideia de imitar desenvolveu-se muito com o Maneirismo, com a fama de alguns artistas e a noção de estilo. A falsificação pura e dura também existe e é fenómeno fundamental em todo o mercado da arte e até da história da arte, que não iremos abordar em profundidade. Tomassoni acha que os artistas do século XX a que ele chama “ipermanieristas” “põem a nu a insuportável verdade que [a pintura] sempre conteve e que é o seu poder de falsificar, mas também de se ultrapassar a si própria no mecanismo inexorável da falsificação”³.

Umaz vezes existe falsificação de obras, a criação do que Zeri⁴ chamava “neo-antigos”, outras a falsificação da sua história. Haskell acusa “pintores alemães e russos (que ele não nomeia) de terem alterado as suas datas de forma a dissimularem os traços de uma influência parisiense”⁵. A mesma suspeita surgiu já em Portugal com artistas contemporâneos (que também não nomeio). Federico Zeri⁶ cita também casos que são conhecidos como “falsificação” e que representam apenas uma “referência errada”. Apresenta o exemplo de um “falso Tiziano”, que afinal pode ser um magnífico Tintoretto.

¹ DEBORAH PARKER, Idem, p. 154

² Citado por HAUSER, *Mannerism*, p. 29.

³ TOMASSONI, *Ipermanierismo*, p. 52.

⁴ ZERI, *Falso*, p. 40.

⁵ HASKELL, *Past*, p. 221.

⁶ ZERI, *Falso*, p. 9.

A falsificação é uma forma de reprodução de obras de arte pelos meios a que Genette chama de transcrição, por oposição aos meios utilizados pela impressão, característicos por exemplo da fotografia¹.

Nas minhas deambulações investigatórias junto dos locais onde se podem encontrar obras de artistas maneiristas, como Pontormo, foi frequente encontrar alguns artistas contemporâneos pretensamente “clássicos”, ou interessados na arte do passado, mas que nesse interesse no passado escondem no fundo a sua incapacidade criativa, ou mesmo um certo parasitismo comercial relativamente ao prestígio dos grandes nomes do passado.

Um tipo de revivalismo demasiado reverente relativamente à arte do passado, quer seja do Maneirismo ou de outro estilo qualquer, mesmo que seja executado por bons técnicos, está condenado a ser uma moda passageira, como aconteceu nos anos 80, através do surgimento de alguns artistas dos quais hoje pouco se fala².

O valor das antiguidades constituiu sempre para os artistas um motivo de atracção pelo menos económica.

Citando Condivi, Wittkower refere³ que quando Miguel Ângelo fez um *Cupido Adormecido*, hoje perdido, Lorenzo de Medeci gostou tanto da obra que sugeriu que se a mesma fosse enterrada durante algum tempo, poderia ser vendida em Roma como antiguidade por muito mais dinheiro. O artista terá concordado com o plano.

Franco Zeri também se refere a episódios idênticos⁴. Joannides conta que, quando era jovem, o mestre florentino “pedia desenhos emprestados, fazia cópias a partir deles e devolvia estas cópias aos donos, em vez dos originais. A sua motivação, evidentemente, não era o lucro, mas sim demonstrar o seu virtuosismo”⁵.

¹ GENETTE, *L'Oeuvre*, p. 62.

² A minha preocupação junto dos Museus era sempre explicar que estava ali para estudar e não para copiar as obras. Ver TOMASSONI, *Ipermanierismo*.

³ WITTKOWER, *Saturno*, p. 220. MURRAY, *High*, p. 34, que a obra foi “vendida a um vendedor romano sem escrúpulos que a revendeu como peça antiga”.

⁴ ZERI, *Falso*, p. 18.

⁵ AMES-LEWIS, JOANNIDES *Reactions*, p. 70.

Karel Van Mander, relata que Goltzius (1558- 1617¹) terá escurecido várias provas da sua gravura *Circuncisão* com fumo, de forma a ocultar o seu monograma e tê-las-á vendido, como originais de Dürer.

O próprio conceito de falsificação ou restauro é relativo. Existem obras que, como a maioria dos edifícios antigos, são descontínuas, reunindo participações varias.

Vasari conta que no século XVI, no papado de Clemente VII estava muito na moda fazer amálgamas de pedaços de antiguidades clássicas com acrescentos modernos, feitos por exemplo por um tal Lorenzetto, de maneira a ficar com peças completas².

No Palácio Ducal de Veneza está uma curiosa pintura de Tintoretto (1518-1594), *Retrato de Cinco Censores*, na sala anteriormente afecta a esta corporação, que rodeia, incorpora e integra um painel de uma *Madonna com o Bambino* da Oficina de Alvise Vivarini, do século XV. Assim, resulta não só uma obra de técnica, mas de tempo misto também. O mesmo acontece com um retábulo da Accademia de Florença, cuja parte inferior é uma *Crucificação com S. Francisco adorante e Santos* de Nicola Piero Gerini (1368-1415)³ e a parte superior é uma pintura dos Quatro Evangelistas de Agnolo Mazzierno (1466-1513). O efeito é curioso, parece uma colagem moderna.

Na Sala do Colégio do Palácio Ducal está uma obra de arte de técnica mista constituída por uma lareira contendo escultura de Cesari di Francesco (século XVI) e pintura de figuras alegóricas de Veronese.

Efeito semelhante em século diferente consiste nas monumentais obras de Max Klinger (1857-1920) que pude ver no Belvedere de Viena. Não só se conjugam ou contrapõem nelas diferentes materiais mas também secções estilisticamente contraditórias, embora produzidas pela mesma mão: expressionismo, impressionismo, pontilhismo são estilos facilmente reconhecíveis...

¹ Hendrik Golzius (1558-1617).

² CHASTEL, *Sack*, p. 143.

³ Curiosamente sempre encontrei muitas dificuldades em encontrar fotografias destas obras pluriseculares, que parecem abandonadas pelas autoridades museológicas.

Por outro lado o artista austríaco Günter Brus realizou em 1965 um desenho que tem por título *Homenagem a Schiele*, no qual está incluída uma reprodução do desenho de Egon Schiele¹.

Paisley Livingston escreveu um artigo sobre o que chamou *Nested Art*, versando sobre formas artísticas que “representam outras obras de arte”². Três exemplos citados em expressões artísticas diversas: A pintura de Johannes Vermeer *Senhora sentada a um virginal*³ (1675) representa uma pintura pendurada na parede por detrás da figura principal; *Embryons desséchés* de Eric Satie inclui partes de de outros compositores, incluindo da *Marcha Fúnebre* de Chopin (Piano Sonata em B Flat Menor, Opus 35, “identificada por piada na pauta de Satie como uma citação da ‘famosa Masurka de Schubert’ ”); o filme com Ed Harris *Pollock* de 2000 reproduz supostamente partes de um documentário recriado tendo por base a célebre reportagem de Pollock pintando, por Hans Nanuth.

Neste acto de “nesting” pode ocorrer um fenómeno de transposição, ou seja referência transmediática, passagem por exemplo de filmes para pinturas ou poemas a descrever pinturas. Ao encontro de uma obra de arte que está dentro de outra, chama a autora “seeing in”, que eu traduziria como reconhecimento. Ela aborda ainda outros conceitos próximos, como a meta-pintura, e a “mise en abyme”, que constitui apresença de “um enclave na obra que com ela mantêm relações de similaridade”⁴, ou ainda mais, que usa o mesmo título. Este fenómeno faz com que uma obra de arte se assemelhe a uma estrutura fractal.

Livingston descreve também a pintura de John Singer Sargent *Claude Monet Pintando à beira de uma Floresta* que mostra Monet pintando *Monte de Fardos de*

¹ Egon Schiele (1890-1918).

² LIVIGSTON, *Journal*, p. 234. Ela define representar como “stand for”, substituir, e “obra de arte” como entidades pertencendo às várias artes entendidas não como um termo honorífico, que as distinga das não-artes. “Nested art” é também difícil de traduzir à letra, “arte aninhada” não funciona, “arte ancorada” também não, “arte parasitária”, “enquistada”, “infiltrada”, “inseminada” ainda menos.

³ Instrumento musical do século XVI e XVII.

⁴ Aqui a autora cita Dällenbach (*Le récit spectaculaire*, Paris: Seuil).

Feno perto de Giverny (1885): “Visto que a pintura de Sargent emprega um estilo impressionista adequado àquele da pintura ‘nested’, isto implica que Monet era um realista, ou seja, que não existe um espaço exterior ao domínio das impressões, que ele representou.”

Blunt cita o quadro ideal de Lomazzo: Um *Adão* desenhado por Miguel Ângelo e pintado por Tiziano, servindo-se das proporções de Rafael. Esta tendência, que este autor referencia como eclectismo, passava também por Tintoretto, que “ambicionava unir a cor de Tiziano e o desenho de Miguel Ângelo”, ou de Tibaldi: “a ‘terribilità’ de Miguel Ângelo e a elegância de Rafael”.

Era a ideia bem expressa no título da obra de Lomazzo *Idea del Tempio della Pittura*, propondo um sistema didático baseado na imitação, em que *Tempio* é um conjunto de modelos pictóricos, que, tal como os modelos cromossomáticos, se podem combinar com exactidão no laboratório académico, no sentido de produzir um pintor artisticamente perfeito¹.

Dolce achava no entanto que o clone ideal já existia, chamava-se Tiziano e juntava a “piacevolleza e venustá” de Rafael e a “terribilità” de Miguel Ângelo².

Ugolino Verino escreveu uma série de epigramas integrados na sua *De illustrationis Urbis Florentinae* na qual todos os artistas seus contemporâneos são emparelhados com artistas clássicos, o que leva Chastel a considerar tal comparação uma estratégia para conferir à arte contemporânea uma maior dignidade³.

De igual modo Venturi⁴ considerava que a posição de Zuccari, dos Carracci e de Caravaggio no meio artístico pareceu reforçar-se “quando Ingres teve o primado na

¹ Curiosamente esta era também uma ideia de Kant, séculos mais tarde: “Que nós, correctamente, recomendamos obras dos antigos como modelos e chamemos os seus autores clássicos, desta forma formando entre os escritores uma espécie de classe nobre que legisla para as pessoas pelo seu exemplo, parece indicar fontes para o gosto que se manifesta “a posteriori”, e contradizer a autonomia do gosto em cada sujeito.” H.W. & GAIGER, *Art in Theory*, p. 780.

² ROSAND, *Venice*, p. 35.

³ CHASTEL, *Marsilio*, p. 341.

⁴ CLERI, *Zuccari*, p. 87, citando L. Venturi, Il 1609 e a pittura italiana, in *Nuova Antologia*, 11.12.09, p. 1-7.

‘Accademia’, Delacroix na nação e Manet no futuro”. Nem após a morte os artistas têm estabilidade e tranquilidade na sua carreira... e a obra de arte, como diz Roberto Longhi, “do vaso do artesão grego ao tecto da Sistina, é sempre uma peça sofisticadamente relativa”¹.

Anti-Mimesis

Também alguns teóricos mais recentes, como Rosalind E. Krauss² (neo-modernista) se queixam de que existirá nas artes plásticas contemporâneas um excesso de influência do passado e de contextualização histórica. Ela chama a essa tendência “Senioridade”³, que descreve como o “apoio ao velho contra o novo, o desprezo pela prática corrente em favor dos precedentes históricos”. “Não podemos ignorar que ao utilizarmos esquemas de significado baseados na história, estamos a jogar com sistemas de controle e censura”⁴ - acrescentava ela. Era o *Make it new!* de Ezra Pound.

A posição desta autora evoluiu no entanto para uma posição pós-modernista, embora moderada, pondo em causa a partir dos anos oitenta o conceito de originalidade, afirmado pelo modernismo, mas negado pelo apropriação.

Em 1984, perante os excessos do pós-modernismo, Donald Judd protesta pela forma como está a ser utilizada a história de arte pela arte contemporânea: “As mais recentes situações em arte e arquitectura dependem da exploração da história, executada por pessoas ignorantes e ingénuas e destinada a um público semelhante,

¹ Citado in STORIA DELL'ARTE ITALIANA, Mura, 2, p. 284.

² YVES – ALAIN BOIS E ROSALIND E. KRAUSS, *Formless, A user's Guide*, New York: Zone Books.

³ “Seniority”.

⁴ Rosalind Krauss (nascida em 1941). Texto em *Artforum* Setembro de 1972. Citado em HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, 956.

mas pior ainda, feita por alguns cinicamente. [...] O público apenas recorda que a arte parecida com a que eles estão a ver está reproduzida em todos os livros.¹”

Num texto um pouco anterior (1982), Tomassoni considerava no entanto também o que ele denominava “arte conceptual” como sendo uma tautologia, ou seja, uma maneira de repetir os mesmos conceitos de formas diferentes.”²

Halley, num ensaio publicado em 81, pensava que a situação estava desgovernada: “Na nossa cultura a arte regressiva sempre existiu, mas o insólito é que, hoje, ela adquiriu o ‘status’ de dominante. [...] Dos anos Cinquenta aos anos Setenta, foi a classe empresarial que, encorajada pela prosperidade económica, apoiou o modernismo, no ‘médium’ tipicamente ligado à sua classe - as artes visuais. Hoje esta classe reduziu largamente o seu interesse pelo modernismo (como também alimentou artificialmente as suas aspirações ao idealismo). Procura antes consolidar a sua posição recuando para o historicismo, o romantismo e uma espécie de farsa do individualismo.”³

O “Internacional Situacionismo”, com Guy Debord⁴ e o pintor Asger Jorn⁵, desenvolveu um conceito a que chamou “détournement”, segundo o qual todos os elementos do passado cultural deveriam ser reciclados ou destruídos⁶.

Gauguin⁷ aponta para os casos em que esta atitude é uma função do conservadorismo do público: “O curioso e louco público que exige ao pintor a maior originalidade possível mas no entanto apenas o aceita quando traz à mente outros pintores.”

Como acontece numa entrevista de Pablo Picasso de 1935: “[Os jovens pintores] em vez de pegarem nas nossas pesquisas no sentido de reagirem contra nós, estão obcecados em ressuscitar o passado”.

¹ Harrison & Wood, *Art in Theory*, p. 1031.

² TOMASSONI, *Ipermanierismo*, p. 49.

³No Arts Magazine. HALLEY, *Scritti*, p. 47.

⁴ Guy Debord (n. 1931).

⁵ Asger Jorn, pintor dinamarquês (1914-1973).

⁶ HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 697.

⁷ Citando uma carta de Gauguin. HASKELL, *Past*, p. 207.

A mesma ideia surgia numa época pioneira e heróica do modernismo, como o caso de August Endell que, num texto de 1898¹ escrevia: “Eles ensinam- nos que não pode haver nenhuma nova forma, que todas as possibilidades se esgotaram nos estilos do passado, e que toda a arte reside num uso individualmente modificado das velhas formas. Chegam a tentar vender o eclectismo deplorável das últimas décadas como um novo estilo”.²

Segundo Haskell, também Ingres foi criticado por regressar à Idade Média artística, Delacroix ao século XVIII...³ A denúncia de excessos no recurso ao passado está patente muitos noutros textos, tradição moderna que começa em Leonardo: “Nunca ninguém deve copiar a ‘maneira’ de outro, porque será chamado genro e não filho da natureza, naquilo que à arte diz respeito.”⁴

A oposição e denúncia do oportunismo ou, para usar uma expressão mais dura, a criminalidade da cópia, começa pelo aspecto económico dos direitos de autor, hoje confundidos pela generalização da comunicação digital mas colocados também ainda mais na ordem do dia.

Foi apenas em 1735 que sob a influência de Hogarth foram publicados em Inglaterra os direitos de autor em relação à gravura (*Engraving Copyright Acts*). Claude Lorrain (1600-1682) criou o primeiro *Catalogue Raisonné*, o *Liber Veritatis*, como forma de impedir a proliferação de falsos.

Mimetismo artístico ou da natureza

O movimento Futurista que se desenvolveu na Europa nas primeiras décadas do século XX afirmou-se como contrário do recurso ao passado como fonte de conhecimento.

¹Citado em HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, 62.

² Esta denúncia do eclectismo poderia ser facilmente transposta para um século depois.

³ HASKELL, *Past*, p. 197.

⁴ In BLUNT, *Teorie*, p. 46.

Escreveram¹: “Todas as formas de imitação devem ser desprezadas, todas as formas de originalidade glorificadas”.

Marinetti afirmava pretender libertar a Itália da sua “gangrena pestilenta de professores, arqueólogos, cicerones e antiquários”, que a haviam tornado um mercado de roupas em segunda mão². Boccioni acrescentava que para se libertar do atavismo e da cultura, o olhar deve finalmente concentrar-se na natureza (atribuindo grande importância à ciência) e não no museu, como única referência.³ A imitação da natureza aparece como um contraponto da imitação da arte: Museu versus Presente.

No entanto, poderemos ter dúvidas sobre aquilo que constitui a natureza. Adolph Gottlieb fazia esta mesma pergunta num texto publicado em 1947 quando referia: “Algumas pessoas dizem que nós deveríamos regressar à natureza. Noto que eles nunca dizem que deveríamos avançar até à natureza. Parece-me que estão mais empenhados na ideia de regressar, do que na própria natureza”⁴.

Para Barthes⁵ o realismo é um duplo mimetismo: “Descrever pictoricamente⁶ é... referir não a partir de uma linguagem para um referente, mas de um código para um outro. Portanto, o realismo consiste não em copiar o real mas em copiar uma cópia (pictórica)... Através de uma mimesis secundária [o realismo] copia o que já era antes uma cópia.”

¹ HASKELL, *Image*, p. 418.

² Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesto Fundador do Futurismo*, reproduzido por HARRISON & WOOD, *Art In Theory*, p. 145.

³ HARRISON & WOOD, *Art In Theory*, p. 151.

⁴ IDEM, *Ibidem*, p. 565.

⁵ Roland Barthes S/Z, 1974, citado por Rosalind Krauss, IDEM, *Ibidem*, p. 1064.

⁶ *Depict*.

Passado, presente, futuro

“Arte Contemporânea, com certeza; mas contemporânea de quê?”

Paul Virilio 1

Aristóteles na sua *Poética* descreve, por ordem de elevação relativa, os artistas que copiam o passado, os que imitam o presente ou, finalmente, o futuro.

A grande dúvida parece traduzir-se portanto em qual a essência do Presente, mais ou menos Natural, e mesmo a sua existência ou inexistência, já que acerca da existência do passado e futuro ninguém parece ter dúvidas². Mesmo que decrete a sua abolição, como Tristan Tzara, no *Manifesto Dada 1918*³. Da anamnese passamos para a amnésia.

A Arte pode surgir como uma categoria que subverte os conceitos de tempo e se substitui ou compensa pela ausência de algo a que possamos chamar presente. Por exemplo a eternidade. Para Boubli, Leonardo considerava que a música possuía uma “beleza” mais humana que a pintura, “visto que ela é efêmera, vive e extingue-se como um ser humano, ao passo que a pintura pode aspirar à eternidade”.⁴

O prêmio para o melhor Pavilhão nacional na Bienal de Veneza de 2003 foi, pelo que vi, vencido com justiça pelo Luxemburgo com uma sequência da obras da artista Su-Mei-Tse, intitulada *Ar Condicionado* (Fig. 22) e que é sobre o tempo, mais precisamente a forma como o passado, presente e futuro se encadeiam e sucedem, o conceito de duração.

¹ VIRILIO, *Art In Theory*, p. 27.

² Percy Wyndham Lewis, fundador de um movimento “Vorticista”, dizia: “Não existe Presente - há apenas Passado e Futuro, e há a Arte”. IDEM, *Ibidem*, p. 155

³ “[...] abolição da memória: Dada; [...] abolição do futuro: Dada; [...]” In HARRISON & WOOD, *Art And Theory*, p. 253. Uma coisa é certa, quando não há passado não há futuro (FRS).

⁴ BOUBLI, *L’Atelier de dessin*, p. 131.

Na realidade, em termos temporais, existe uma verdade essencial: o facto de a imagem e portanto a visão se deslocar com mais velocidade que o som.

Su-me-Tse, uma artista bastante global em termos nacionais e também educativos, visto que a sua formação tem uma forte componente musical clássica¹, criou uma instalação em cinco partes: primeiro uma espécie de câmara isolada acusticamente para limpeza do público em relação ao som exterior; segundo uma sala com cadeiras, destinada a travar o movimento do espectador e como referência à espera de Penélope; uma terceira sala com ampulhetas, que definia o tempo como o tema principal da obra; a quarta sala com uma instalação-vídeo denominada *Eco*, na qual uma violoncelista toca várias notas perante uma montanha, que responde com um eco após um determinado lapso de tempo; na última existe uma montagem-vídeo em que aparecem varredores de rua (de Paris), mas que são representados como estando a varrer, pacientemente, as areias infinitas do deserto.

Existe algo de muito oriental, nesta crítica muito explícita à velocidade a que decorre a vida nas nossas cidades europeias, que a artista percorre e nas quais trabalha.

É evidente que este tipo de obras é mais perfeita no conceito do que na sua vivência por parte do espectador; esta última é sempre uma aproximação ao conceito. Quando uma pessoa chega da rua, vinda de um mundo acelerado, porta-se sempre mal face às expectativas do artista, não cumprindo o seu programa à risca. Eu próprio não me sentei, a minha memória eliminou mesmo a segunda sala, que só recordei depois lendo um folheto sobre a intervenção. De qualquer forma, os dois últimos vídeos, parecem-me conter o sentido completo da obra.

Segundo o *Jetztzeit* de Walter Benjamin, o presente é revelação, no qual está incrustada uma presença messiânica². Será esta o passado, que está presente no

¹ “A música é ainda a minha linguagem mas prefiro trabalhar como artista. A arte é mais livre. Posso utilizar qualquer ‘médium’ e se quiser mesmo, incluir a música.” Su-Mei-Tse numa entrevista ao *Los Angeles Times*, divulgada pela organização num folheto distribuído com a Instalação.

² Segundo Habermas. HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p.1001.

presente metafísico? Battisti¹ pensa que sim, embora entre aspas, mesmo que esse presente seja uma cúpula.

“A imagem mental, ‘metafísica’, da capital toscana é portanto mais do que justificada, seja na sua persistência histórica, seja no seu peso emotivo.” Justificada, no seu estereótipo que é a cúpula “brunelleschiana” de Sta. Maria del Fiore, por aquilo que ele afirma ser “um reflexo de um dos máximos pontos de chegada da moralidade civil”: A sociedade toscana dos séculos XV e XVI, numa imagem que parece eterna.

Picasso dizia a Marius de Zayas em 1923²: “Eu não evoluo, eu sou. Na arte, não há passado, nem futuro. Na arte aquilo que não é presente, nunca mais será”.

Henri Bergson definia o presente como sendo “ao mesmo tempo uma percepção do passado imediato e uma determinação do futuro imediato”³. Mais adiante na mesma obra, acrescenta: “Não percebemos, praticamente, senão o passado, o presente puro sendo apenas o inalcançável progresso do passado, no acto de ir desfazendo o futuro”⁴. Mas o presente tem no entanto para ele alguma existência, quanto mais não seja física, como “a consciência que tenho do meu corpo”⁵. A questão resumir-se-á em que estas experiências múltiplas que fazem parte do presente, terão como conteúdo sobretudo o passado

O tempo foi também alvo de polémica na querela entre Modernismo e Minimalismo do início dos anos 60, visto que Fried⁶ reivindicava para o primeiro o carácter de uma experiência imediata⁷ e atribuía ao que ele chamava os “literalistas” a preocupação com a duração da experiência⁸.

¹ BATTISTI, *Anti-Rinascimento*, p. 23.

² Em FOUNDOULAKI, *Greco/Cézanne, El Greco*, p. 586.

³ BERGSON, *Matière et mémoire*, Paris: PUF, 1993, p. 152.

⁴ IDEM, *Ibidem*, p. 166.

⁵ IDEM, *Ibidem*, p. 153.

⁶ *Art and Objecthood*, HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 832.

⁷ “A todo o momento a própria obra é totalmente manifesta”. IDEM, *Ibidem* p.739.

⁸ Fried citava Tony Smith. A questão do tempo teria incidências na chamada “Video Art”, por exemplo com Bill Viola referido em *Desvario, etc.*

Jürgen Habermas¹ habitualmente associado ao Pós-Modernismo, num texto de 1980, criticava também este apego do modernismo ao presente: “Isto explica a linguagem deveras abstracta através da qual a sensibilidade modernista fala do ‘passado’. As épocas individuais perdem a sua força específica. A memória histórica é substituída por uma afinidade heróica do presente com os extremos da história - um sentido do tempo no qual a decadência se reconhece imediatamente no barbárico, no selvagem e no primitivo.”

O Pós-Moderno, pelo contrário, é claro no paradoxo Modernista: “Pós-Moderno tem que ser entendido de acordo com o paradoxo de um futuro (‘post’) anterior (‘modo’).²

O Presente que durante o século XX implodiu devido a um excesso de conteúdo.

“Esta é a ‘Idade da Ansiedade’ devido à implosão eléctrica que obriga ao empenhamento e à participação, independentemente de qualquer ‘ponto de vista’ ” - escrevia Marshall Mc Luhan em 1964³.

Mesmo na linguagem verbal, o totalitarismo do presente cobra a sua factura: O pintor Fernand Léger no jornal *Soirées* de Paris em 1914, “o homem Moderno regista cem vezes mais experiências sensoriais que o artista do século dezoito; tanto que a nossa língua está cheia de diminutivos e abreviações”⁴.

¹ Jürgen Habermas (n. 1929). HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, 1001.

² IDEM, *Ibidem*, p. 1015.

³ Marshall Mc Luhan (n. 1911). HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, 739.

⁴ Fernand Leger citado em HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 157.

Tradição e destroços

Pode existir a ideia de que a Arte Moderna apareceu “ex- nihilo” nos finais ao século XIX, com o Impressionismo. Esta ideia grassou nos movimentos vanguardistas do princípio do século, mas também no novo-riquismo e arrogância social, ou simulacro de poder Modernista, que a arte atingiu no recente final de século¹.

Não deixamos no entanto de nos interrogar quanto desta presença ou ausência do passado estará mais no discurso crítico, do que na obra de arte. Por vezes parece-nos que estamos mais interessados em ver numa obra de arte nova o que ela contém de referências àquilo que já foi visto, no sentido de a contextualizar e compreender, outras vezes mais interessados apenas naquilo que ela acrescenta².

Tenta-se hoje uma noção equilibrada que procure integrar e construir a arte contemporânea à luz da arte do passado, mas também compreender o passado à luz de novos factos relevantes.

É o fenómeno da “transcontextualidade”, referido por Helder Gomes na parte final da sua *Tese de Doutoramento*³. Transcontextualidade que se exerceu no século XX exaustivamente no sentido horizontal, ou étnico, mas que apenas na segunda metade do século se verificou mais num sentido vertical ou cronológico.

Recordo Robert Smithson (Fig. 44), num texto de 1968:

“Flutuando neste rio do tempo estão os destroços da história de arte, no entanto o ‘presente’ não suporta as culturas da Europa, ou mesmo das civilizações arcaicas ou primitivas; pelo contrário ele tem que explorar a mente ‘pré-’ e ‘post-’ histórica; deve ir aos locais em que o futuro remoto encontra o passado remoto.”⁴:

O desvio em relação à nossa tradição ocidental, no sentido de uma referência a uma cultura Greco-romana, pode consistir num recuo até outra raiz cultural, não menos

¹ Na minha experiência de ensino artístico tenho alternado entre conhecer cursos que só falam de arte contemporânea, e cursos que não falam de arte contemporânea.

² Uma alternância entre referencialismo e vanguardismo.

³ HELDER GOMES, *Danto*, p. 432.

⁴ HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 868.

antiga, mas cuja origem nos seja etnicamente mais estranha¹. O futuro é sempre algo que nos é alheio. Assim, talvez esteja mais próximo de uma civilização que com a nossa não tenha afinidades.

Jean Metzinger, um pintor cubista, movimento no qual as influências não europeias foram, como se sabe, determinantes, era no entanto de opinião que “não existem obras modernas na pintura e escultura que não obedeçam secretamente ao ritmo Grego”². O monopólio da influência clássica, ainda que seja de forma implícita, sob a natureza de ritmo.

Adivinhação do futuro

Trata-se de saber se os artistas possuem uma sensibilidade superior à comum para verificar aquilo que já está a acontecer, mas que ainda não é patente perante o comum dos mortais³.

Gerhard Richter (Fig. 83) fala deste tipo de sensibilidade, na sua entrevista a Benjamin H. D. Buchloh em 1986. Interrogado acerca de uma pintura que procurava realizar, responde: “Uma que represente a nossa situação mais precisamente, com mais verdade; que tenha algo de antecipatório; algo que possa ser percebido como

¹ Muito presente nos artistas europeus mais orientais, os russos, que tanto influenciaram o modernismo do século XX. Recordamos também exposição *Fernand Leger et l'art africain* no Musée d'Art Contemporain de Genève. No respectivo catálogo se refere que August Macke publicou em 1914 um artigo em *Der Blaue Reiter* em que por lapso referia uma estátua da ilha de Páscoa com um exemplo de arte africana. Outro exemplo é Robert Morris que refere como referências principais da arte que defende, objectos de uso comum e o Neolítico. MORRIS, IDEM, *IBIDEM*, p. 819.

² IDEM, *IBIDEM*, p. 175

³ Uma coisa que é impressionante para quem acompanha os mercados é a verdadeira cegueira dos analistas económicos. Sobretudo nas situações extraordinárias também os analistas meteorológicos cometem grandes erros.

uma proposta, mas que seja ainda mais que isso; não didático, não lógico, mas muito livre, descontraído na aparência, apesar de toda a complexidade”¹.

Thoré-Burger em 1865 escreve que “as artes não devem ser julgadas a partir do ponto de vista do passado, mas sim do futuro. A arte está sempre à frente da ideia; esta é a sua característica porque a arte é o sentimento espontâneo, que precede o pensamento”².

O futuro sempre foi associado à arte, cujas possibilidades divinatórias são exploradas por Haskell que lhes dedica um célebre capítulo do seu livro *The use of the Image*. Em seu auxílio citou entre outros Friedlaender, que considerou as gravuras com que Dürer ilustrou as *Revelações de S. João sobre o Apocalipse*, como “uma profecia da Reforma”³ (Fig. 23).

Adivinhar o futuro poderá ser assim um dos usos da imagem, como da literatura⁴.

Haskell, notando que só após 1921 se começou a falar em profecia acerca desta obra, acrescenta a pergunta: “Será caso para nos surpreendermos que tenha sido neste período que a obra de Dürer tenha sido creditada como possuindo poderes proféticos que se estendiam a situações, no século desasseis e vinte, que ele não poderia nunca ter previsto?” Cita⁵ também Franc Marc, o pintor expressionista que, aproximadamente na mesma época, terá dito, sobrepondo passado, presente e futuro, o velho e o novo:

“Situamos-nos face às novas pinturas como num sonho, e ouvimos os cavaleiros do Apocalipse no ar. [...] Sabemos que as ideias básicas daquilo que estamos a criar hoje em dia existiram antes de nós, e salientamos que na sua essência elas não são novas. Mas devemos proclamar o facto de que por toda a parte na Europa novas forças estão a despontar como uma linda e inesperada semente, e devemos indicar quais os locais onde novas coisas estão a nascer”.

¹ RICHTER, *Daily*, p. 155.

² Citado por HASKELL, *Images*, p. 404.

³ HASKELL, *Images*, p. 403

⁴ Não nos vamos deter em exemplos evidentes como Júlio Verne ou Orwell.

⁵ *Idem*, *Images*, p. 415.

E finalmente Germain Bazin¹, o especialista do barroco, dizia: “A obra de arte - pelo menos quando é uma obra de génio - é uma antecipação ou uma correspondência e não uma consequência”.

O capítulo de Haskell sobre arte e profecia é um pouco uma desilusão. As provas são circunstanciais e a teoria parece fácil de estabelecer.

Conforme refere Chastel na sua obra sobre o saque de Roma, foram publicados depois do acontecimento uma série de textos proféticos a que chamaríamos “pré-datados”. É sempre possível a posteriori fazer uma re-leitura da obra de arte no contexto daquilo que veio a acontecer².

Não estou desta forma a tentar menosprezar a parte da cultura dos povos que se desenvolve em torno da adivinhação do futuro, sem dúvida uma parte fundamental da sua sabedoria sobre a qual por exemplo Aby Warburg se debruçou mostrando inclusivamente as suas ligações ao pensamento de Martim Lutero³. No entanto o que sucede é só no futuro e no presente não nos apercebemos se o futuro está ou não a ser adivinhado em obras de arte.

Doctus Pictor

A atenção dos artistas para o passado tem sido um aspecto fundamental na Arte, em várias circunstâncias e devido a factores que tentaremos explicitar.

O crítico de arte americano Greenberg atribui a uma “superior consciência da história, um criticismo histórico”, a superação do que ele designa por

¹ HASKELL, *Images*, p. 429.

² Executei em 1983 uma gravura, durante o período em que vivi em Nova Iorque, em que pelas janelas de um arranha-céus saem filas de executivos. Estava vagamente a pensar nas narrativas sobre o “crash” bolsista dos anos da Grande Depressão. Depois do 11 de Setembro várias pessoas que tinham esta gravura referiram-me a forma como ela lembrava algumas das imagens mais impressionantes do acontecimento. Alguns disseram-me mesmo que a haviam retirado da parede.

³ WARBURG, *Essais florentins*, p. 249.

“alexandrianismo” do século XX, e que define como uma mistura de academismo e virtuosismo.

Da mesma forma, prosseguindo o paralelismo Shearman reconhecia o século XVI como, “intensa e fascinantemente consciente de si mesmo, de um modo desconhecido para qualquer século posterior à antiguidade”¹.

1. Foi Alberti, em *De Pictura* (1435) que introduziu a noção do “doctus pictor”, instruído nas artes liberais e na geometria. Ele declara² a “historia” como sendo “a obra prima do pintor” e que o artista deve ser “douto nas boas letras”, “educado”, “abundante em notícias de muitas coisas”, “conhecedor dos poetas, retóricos e outros cultores das letras”.

Vasari difundiu também esta imagem, não só através da sua própria existência e obra mas também na sua narrativa sobre a maneira de ser de numerosos artistas, cada vez mais “culturalizados”. Longe da imagem do ser desequilibrado que recebemos, El Greco parece ter sido também o que Klein denomina como um “artista sábio”³.

Ficará para sempre como fazendo parte da imagem do “doctus pictor” auto-representação de Peter Paul Rubens, acompanhado do seu irmão, de Giusto Lipsius e Van der Wouere rodeados de livros, tendo atrás de si o busto de Séneca. Mais do que artistas, diríamos que se trata de um grupo de literatos, de uma qualquer espécie de sábios ou de eruditos.

A educação e formação dos artistas evoluiu constantemente e mudou bastante sobretudo ao longo do século XX. Eles são poucas vezes auto-didactas e os cursos que frequentam, que têm geralmente uma dignidade e um peso de disciplinas teóricas e teórico-práticas universitárias, ensinam não apenas alguns segredos do “métier” e a prática de ver com mais acuidade, adquirindo também uma preparação científica que inclui a

¹ SHEARMAN, *Manierismo*, p. 165.

²In BATTISTI, *Anti-Rinascimento*, p. 45.

³ KLEIN, *Greco's Orgaz, El Greco*, p. 516.

história e a história de arte em particular¹. Perdeu-se a “consciência ingênua” de que fala Tomassoni², própria das vanguardas que têm a noção de estar a dar os primeiros passos num novo território. Os estudos realizados não podem deixar de influenciar a prática. “Pictor classicus sum”, dizia Giorgio de Chirico.

Artistas, como Duchamp (Fig. 152), consideram sobretudo relevante a sua dívida relativamente a textos literários³. Não é por acaso que numerosos artistas escrevem hoje livros e tratados que têm grande procura, são avidamente reeditados os diários de artistas do passado e surgem grandes compilações de textos de artistas.

O próprio público artístico, nas sociedades consumidoras de arte, estudou história de arte em maior ou menor grau e, ao abordar a obra de arte, pretende reflectir acerca dessa experiência⁴.

Quanto mais conceptual a arte se torna, mais terá que procurar as suas “ideias” em textos filosóficos ou eventualmente até científicos, mais do que noutras obras de arte.

Nos três parágrafos iniciais de um pequeno texto de Joseph Kosuth (Fig. 4) publicado em 1969⁵, *Arte depois da filosofia*, encontramos referências (várias) aos seguintes nomes: A. J. Ayer, J.O. Urmson, Hegel, Hume, Kant, Newton e Darwin. Ficamos a saber logo de início que ele domina o pensamento de todos e o mesmo é pressuposto acontecer como

¹ Esta atitude tem aliás já raízes no passado distante. Paolo Giovio citado por André Chastel (CHASTEL, *Marsilio*, p. 158), refere que Leonardo “afirmava que esta arte não podia ser correctamente praticada por aqueles que ignoram as ciências e as artes liberais, necessárias servidoras da pintura”.

² TOMASSONI, *Ipermanierismo*, p. 50.

³ Jean Dubuffet insurgia-se contra o tipo de artistas que ele define como sendo intelectuais carreiristas.

⁴ RIEGL, *Grammaire*, p. 116, considerava que o facto de ser já necessário saber história de arte para perceber a arte contemporânea (dele), constituía um sintoma acrescido de elitismo da prática artística.

⁵ Joseph Kosuth (n. 1945). HARRISON & WOOD, *Art and Theory*, p. 841.

os (muitos) artistas que leram este texto e que foram influenciados pelas ideias ou obras de Joseph Kosuth.

2. O Museu ¹ adquiriu uma enorme importância social, integrou-se na “mass culture”, cresceu e multiplicou-se. Os Museus são hoje visitados por milhões de pessoas, incluindo os artistas². Criticados embora pelas vanguardas em alguns períodos do século XX, eles são parte do factor institucional, comparados às catedrais de outros tempos e contribuem para apontar direcções do que é importante ou significativo em arte hoje em dia.³

3. A generalização da fotografia, Internet e técnicas de impressão tornam extremamente acessível ao artista as obras de outros artistas. Já não é sequer necessário ir para o Museu copiar⁴, como se via antigamente em pinturas sobre Museus⁵, porque é possível escolher e imprimir imagens da colecção dos museus em casa a partir do nosso computador

¹ Sobre a importância que o Museu adquire para o artista contemporâneo, expressa não só nas suas opiniões mas também nas obras que o tomam por tema, considere-se a exposição *Artists Reflect*, comissariada por Kynaston McShine, 1999.

² Embora o turismo artístico crie hoje novos entraves aos artistas nas visitas aos Museus e no usufruto das suas obras.

³ “A musealização do passado-verídico ou ficcional, mas em todo o caso adequado à representação diegónica que uma comunidade tem de si mesma - corresponde tanto a uma tentativa de assegurar perenidade a esse passado, como de assegurar que é uma dada representação do mesmo que vai prevalecer. Nesse sentido, poder-se-ia mesmo pensar que a emergência do museu de arte contemporânea constitui uma tentativa institucional de moldar desde já a memória do presente, construindo hoje aquilo que se pretende seja a correcta representação do presente a legar ao futuro.” HÉLDER GOMES, *Danto*, p. 416. Ver ainda o capítulo *A Globalização da Arte* no presente estudo.

⁴ Embora se devesse, na minha opinião, fazê-lo mais frequentemente.

⁵ Fotografia de Roger Fenton (1819- 1869), p. 29, Kynaston Mc Shine, *The Museum as Muse, Artists Reflect*, MOMA, New York.

pessoal¹. Esta familiarização traduz também uma maior intimidade com as obras do passado, que encoraja também maior à vontade na manipulação². A maneira de copiar também se alterou, sendo abandonada a tradicional cópia de modelos de gesso, passando a utilizar-se sistemas mais criativos de utilização das imagens do passado, envolvendo uma manipulação mais aprofundada.

Gerhard Richter (Fig. 69) é um pintor nascido em 1932, para quem é fundamental o passado, usando a interposição de imagens fotográficas. Numa entrevista a Benjamin Buchlohem 1996 ele disse: “Vejo-me como o herdeiro de uma enorme, grande e rica cultura da pintura e da arte em geral, que perdemos, mas que no entanto nos cria responsabilidade. Nesta situação é difícil não querer restaurar aquela cultura, ou, o que seria igualmente mau, desistir, degenerar”.

Outro artista contemporâneo Ashley Bickerton (n. 1959), diz o seguinte, num diálogo com outros artistas acontecido em 1986³: “Aprendemos e incorporámos conscientemente estratégias a partir de uma série de fontes de história da arte. Penso que agora, pelo menos deste ponto de vista, sob a lavagem ao cérebro provocado pela informação contraditória a que assistimos no período do pós-guerra, com as idas e vindas de todas as espécies de diferentes ‘ismos’, somos agora capazes de recuar uns passos e fundir, na realidade fazer implodir, uma variedade de diferentes estratégias e epistemologias para o objecto artístico total e capaz de falar da sua própria situação se bem que da geral”.

A arte contemporânea é assim maneirista, no sentido em que Hauser descreveu Maneirismo, como “esforço deliberado para recapturar algum

¹ David Hockney organizou na parede do seu estúdio *The great wall*, uma sucessão de reproduções de obras de 1150 até 1889. Ver HOCKNEY, *Secret*.

² Ver resultado idêntico na influência das descobertas arqueológicas sobre os Maneiristas citada por Sylvie Deswarte Rosa no texto *Francisco de Holanda: Maniera e Ide*, p. 58 de *A Pintura Maneirista em Portugal*, comissário Vitor SERRÃO.

³ HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 1082.

estilo mais antigo, que ou é encarado como um modelo ou é acompanhado por um desvio intencional amiúde ostentoso”¹.

Normalmente acontece que as obras e estilos que mais influenciam uma determinada época são obras de um passado distante e oriundas de circunstancialismos civilizacionais muito diversos dos presentes, e não de obras ou períodos imediatamente anteriores. Como se o antídoto para os venenos do presente tivesse que ser procurado num passado distante.

Poderemos por exemplo, diversamente do Maneirismo, mas como ele voltados para o passado, ir beber a uma tradição que nos é estranha, a grupos étnicos distantes, ignorando o classicismo greco-romano para procurar a inspiração em civilizações anteriores ou em povos “bárbaros”. A questão está em que não há um mas muitos passados, “a la carte”, à imagem e semelhança de cada artista.

Existem hoje em dia em várias escolas de arte e da parte de vários professores, um método a que chamaríamos o “referencialismo”. Consiste ele, face a cada novo trabalho de um aluno esperançoso e entusiasmado, o docente remeter o discente para outro artista seu conhecido, para consulta. Esta manifestação de conhecimento artístico enciclopédico da parte do professor, pode também ser manifestamente negativa se induzir no aluno a ideia de que já tudo está feito, a novidade em arte não existe, trata-se apenas de encontrar a família, conhecer quem já fez aquilo que estamos a tentar fazer. Pensa-se que o aluno poderá por esta via melhorar, chegar ao seu paradigma.

É esta uma forma negativa de uma preocupação “maneirista” tipificadora, no mau sentido da palavra. É minha convicção de que a maioria dos alunos são à partida dotados de alguma espécie de originalidade, embora pouco esclarecida, que geralmente se perde ao não se conseguir consolidar no contágio com a escola e o mundo da arte.

¹Arnold HAUSER, *Mannerism*, p. 3.

Curiosa a descrição de Maurice Denis de um museu imaginário na província: “Suponham que após uma longa estadia no campo uma pessoa entra num desses sinistros museus de província, um desses cemitérios abandonados à decadência, onde o silêncio e o cheiro a musgo denota a passagem do tempo; imediatamente classificamos as obras exibidas em dois grupos: num grupo os restos das velhas colecções de amadores de arte, e na outra as galerias modernas, em que as encomendas do Estado empilharam as lamentáveis novidades adquiridas nos ‘salons anuais’, de acordo com as intrigas de atelier ou favores ministeriais. É nestas circunstâncias que a pessoa se torna sensível ao contraste entre arte antiga e moderna; e que uma velha tela de um bolonhês ou do atelier de Lebrun, ao mesmo tempo de desenho vigoroso e sintético, manifesta a sua superioridade em relação às análises secas e estreitas fotografias coloridas dos nossos medalhados de ouro.”¹

Conservadorismo em relação ao contemporâneo certamente justificado, mas que surpreende num pintor Moderno, apresentado por Harisson & Wood como alguém que, com Émile Bernard, contribuiu decisivamente para a relevância contemporânea de Cézanne. Cézanne cujas obras ele descreve como algo que não seria possível colocar em qualquer das salas do museu acima mencionado.

Conservadorismo no entanto que se revelaria lúcido em relação à maioria das encomendas nossas contemporâneas, que continuam a ser “fruto de intrigas de atelier ou favores ministeriais”.

Exemplificando 2

“Domenicus Teotocopulos [Greco]van Rin [Rembrandt] da Silva [Velásquez].”

¹ Artigo publicado originariamente na revista *L'Occident* em 1907 em Paris e transcrito por HARRISON & WOOD in *Art In Theory*, p. 40 .

Assinatura inscrita nas costas do *Mosqueteiro Sentado* de Picasso, 1967¹.

Existem, finalmente, múltiplas formas de a arte do passado poder influenciar a arte do presente e de esta mudar a forma como vemos aquela. Uma dessas formas contemporâneas mais óbvias é o caso em que esse influência é confessada ou assumida pelo artista, que a consciencializa e a integra portanto na estratégia consciente da própria obra.

Numa exposição de desenhos e aguarelas de artistas “novecentescos” patente em Dezembro de 2003 na Escola de Belas Artes de Viena, parte do acervo desta instituição, constavam ilustrações para a *Divina Comédia* de Dante que eram cópias dos desenhos de Zuccari para a Cúpula de Sta. Maria del Fiore, muitos dos quais estão aliás na colecção da Galeria Albertina nesta cidade.

Na Exposição do Kunsthistorisches Museum de Viena *Francis Bacon e a tradição da imagem* que visitei também em Novembro de 2003 é o contrário que acontece. O Museu convoca, no sentido de ventilar e animar as suas colecções², um convidado de luxo, oriundo da arte contemporânea. Nas salas de exposição as obras de Bacon (Fig. 25) alternam, num sofisticado trabalho de edição e montagem, com trabalhos de Velázquez, Parmigianino, Tiziano, Picasso, Ingres e Munch. O fio condutor da exposição consiste justamente no facto de o próprio Bacon utilizar frequentemente estes referentes da história de arte, como fontes para as suas pinturas. É curioso no entanto comparar as pobres reproduções que Bacon mantinha no seu desarrumado atelier, sujas pelas várias manipulações, e os originais impecáveis e museologicamente tratados visíveis nesta exposição.

São difundidas nas tabelas e por via áudio explicações detalhadas que aprofundam o sentido das pinturas de Bacon e dos seus pares, “per se” e através de comparações tendo em vista vários tópicos temáticos, como o corpo, ou o retrato como símbolo de

¹ FOUNDOULAKI, Greco/Cézanne, *El Greco*, p. 586.

² Atitude diferente da dos Directores de Museu que, ambicionando a ser directores de outros museus e não gostando das colecções do seu, votam estas mesmas ao desprezo nos armazéns, em nome da Arte Contemporânea, criando lacunas de memória na contemporaneidade.

poder. A exposição assemelha-se assim a um ensaio ou uma Tese em História da Arte, ou eventualmente até Artes Visuais.

Organizada pelo Metropolitan de Nova Iorque e o Museu de Orsay de Paris decorreu a exposição *Manet/Velázquez*, tendo como subtítulo *The French Taste for Spanish Painting*. Por baixo deste título, era referido que vários artistas franceses e americanos do século XIX viajaram por Espanha e se apaixonaram pelas obras de vários artistas Maneiristas e Barrocos espanhóis. Estavam assim presentes as obras objecto de admiração e o resultado dessa mesma admiração, expresso nas novas obras. Segundo os textos da exposição estas viagens motivaram um afastamento do gosto dos pintores franceses do século XIX relativamente ao Renascimento Italiano, no sentido do “Realismo Barroco da Idade de Ouro Espanhola”.

Não vi a exposição nem o catálogo, mas suponho que o mesmo referisse também a viagem de Julius Maier-Graefe (1888-1935) a Espanha, seguindo o percurso de Manet, de que nasceu o livro *Spanische Reise* (1910). Segundo Klein, “foi com os olhos treinados pela experiência da arte moderna que ele olhou para as pinturas de Greco e o descreveu como um artista moderno. Visto que ele foi capaz de transmitir o seu entusiasmo a um público vasto de leitores, o seu livro tornou-se o real ponto de partida para a vasta popularidade de que Greco goza hoje em dia”¹.

Significativas da continuidade desta tendência na arte da última metade do século XX, embora de modo diverso foram as Exposições, *Encounters, New art from Old*, que decorreu em 2000 na National Gallery em Londres, *Mannerism, a Theory of Culture*, na Vancouver Art Gallery, em Março-Abril de 1982 e *Art About Art* no Whitney Museum em Nova Iorque em 1978.

Com vinte e dois anos de intervalo em épocas artísticas diametralmente diversas foi o mesmo programa que emergiu: o reconhecimento, com o qual as vanguardas do início do século XX se sentiram desconfortáveis, de que a arte do presente só pode ser vista em conjugação com a arte do passado, cuja importância cultural não cessa de crescer.

¹ KLEIN, *Greco's Orgaz*, El Greco, p. 518.

Para *Encounters* as obras de arte do passado não são já ícones ou mitos que urge des-sacralizar, constituem pelo contrário pistas de leitura para o mundo, que é possível seguir de forma ecléctica, não mutuamente exclusiva, des-comprometida e sem complexos. Os artistas contemporâneos lêem e utilizam as formas antigas subjectivamente, aparentemente mais desligados de uma “mass mediação”.

Um dos artistas presentes em *Encounters* era a pintora de origem portuguesa Paula Rego (Fig. 26), que realizou também em 2002, correspondendo a uma encomenda da Presidência da República portuguesa e para uma capela situada no palácio de Belém um ciclo de pinturas sobre a *Vida da Virgem Maria*, composto por oito telas tendo como ponto de partida a pintura de André Reinoso (1610- 41) existente no mesmo local (Fig. 28).

Mannerism: a Theory of Culture, na Vancouver Art Gallery em 1982, organizada por Jo-Anne Birnie Danzker¹, era uma exposição em que participaram entre outros Sherrie Levine (Fig. 29)² e o colectivo “Art & Language” (Fig. 230), com obras de pintura que copiavam obras de outros pintores. Era uma exposição diversa da primeira, mais radical no sentido apropriacionista do termo, visto que, como escrevia Levine no texto enviado para a revista *Style* que servia de catálogo à exposição, apropriando-se também de uma frase de Barthes³ “o nascimento do observador deve ser à custa do pintor”, ou seja, pressupõe o renascimento da pintura, implicando a morte do autor (original) tal como o conhecíamos.

Da mesma revista constava um texto de “Art & Language”⁴, de que reproduzimos fragmentos: “[...] O Maneirismo é um tema fecundo. Na verdade, parece-me que

¹ Mistérios da investigação. Quando procurei saber mais sobre este personagem só descobri que ela tinha co-organizado uma exposição sobre Max Klinger em Munique, o que não parece ter nenhuma relação com esta exposição.

² Ver o texto de Sherrie LEVINE para o catálogo desta exposição em *Anexo nº6*.

³ A frase de Roland Barthes é: “o nascimento do leitor deve ser à custa da morte do autor” e foi publicado em “A morte do autor”. HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 1067.

⁴ “Art & Language” expôs uma obra chamada *Retratos de Vladimir Illich Lenine no Estilo de Jackson Pollock*, pretendendo assim associar a ortodoxia do discurso leninista e modernista. IDEM, *Ibidem*, p. 1069.

estamos a trabalhar nas (e com) as margens de um extravagante maneirismo. E. H. Gombrich salientou no seu ensaio *A concepção de Progresso Artístico do Renascimento e as suas consequências* que ‘o Maneirismo atingiu o seu clímax no momento em que as ambiguidades inerentes ao ideal renascentista de progresso artístico se tornam aparentes’. Olhando para o Modernismo historicamente estável dos anos Sessenta e Setenta, o aparente Maneirismo de hoje parece ter uma dependência causal em relação às contradições do Modernismo ‘oficial’. [...] Pode ser que realmente nos encontremos empenhados numa espécie de Maneirismo, em ‘obras que parece tremer nas fronteiras de um ou outro compromisso’ e que apresentam dificuldades imensas no que diz respeito a uma codificação e classificação histórica. Se existe algum fio unificador psicológico através de todo este trabalho parece ser situável em conceitos tais como esconder, farsa, travestir, aludir, fazer ‘bluff’, falsificar, mentir, etc”.

A exposição de 78, *Art about Art*, tinha como não podia deixar de ser, uma predominância Pop, com a presença já de alguma arte conceptual. O texto introdutório do catálogo¹ referia justamente que as gerações anteriores de artistas, ilustradas por muitos exemplos, tentavam evitar que se tornassem notórias as numerosas “citações sem aspas”, como lhes chamavam, utilizando uma fraseologia roubada à escrita. Pelo contrário o artista contemporâneo esperava que o observador estivesse consciente da origem do seu tema e da forma como o redesenhara, visto que esta identificação com um modelo fazia parte do sentido da obra.

Nesse período, os artistas escolhiam exemplos muito Pop(ulares) de arte antiga, como a Gioconda, cujos originais o grande público conhecia bem; visto que o jogo consistia no confronto do novo, com o velho ícone.

Sobre a réplica de obras de arte e a propósito da obra de Parmigianino, David Ekserdjian² cita também uma exposição que decorreu em Nova Iorque em 1988 e que se intitulava *Creative Copy*.

¹ Lipmann e Richard Marshal, *Art about Art*, Whitney Museum 1978. The Glorious Company .

² Em AMMES- LEWIS, JOANNIDES, *Reactions*, p. 65.

Em 1985, ainda dentro da euforia pós-moderna, foi publicado o livro de Italo Tomassoni *Ipermanierismo*, com um prefácio simpático mas distanciado de Giulio Carlo Argan¹, definindo as regras deste “movimento artístico” através de textos crítico-literários e reproduzindo trabalhos dos artistas Ubaldo Bartolini, Bruno d’Arcevia, Stefano Di Stasio, Omar Galliani, Gérard Garouste, Christopher LeBrun, Stephen McKenn, Carlo Maria Mariani (Fig. 206) e Franco Piruca. Como geralmente acontece nos movimentos programaticamente muito definidos, o texto parece-nos mais importante que as pinturas que, com a exceção de Mariani, que aliás é o artista mais conhecido deste movimento, parecem manifestar um certo desconforto dos artistas relativamente àquilo que estão a fazer, sobretudo numa comparação inevitável dada a proximidade, com os paradigmas “cinquecentescos”. A sensação que este movimento nos deixou é que a teoria de Tomassoni é bastante articulada, mas as pinturas são uma sua pálida ilustração. Esta realidade é contraditória com as intenções de Tomassoni² que julgava que “com a narração naturalística, esta arte redescobre a sua centralidade” e remete a crítica da arte para um papel “duplicatário e normalizante”.

Este livro foi editado pela empresa que está por detrás da revista *Flash Art*, muito influente nos anos 80, ligada também a Aquiles Bonito-Oliva³, que também escreveu mais ou menos no mesmo tom, um livro também referenciado neste ensaio.

Jan Bialostocki em 1980⁴ propôs definir “estes fenómenos contemporâneos em que aparecem formas e estruturas que poderiam ser maneiristas de um ponto de vista puramente formal [...] como obras de ‘estilo vernáculo’, ou ‘pseudomaneiristas’, obras que na forma tem algumas características maneiristas, sendo no entanto a qualidade inferior e a intenção original desconhecida ou diferente das tipicamente

¹ Em síntese, Argan diz que está de acordo com o diagnóstico mas não com o tratamento.

² TOMASSONI, *Ipermanierismo*, p. 51. Ele próprio manifesta alguma decepção em relação aos “seus” pintores: “Só os génios, como queria Goethe, têm a obrigação de viver no seu tempo. Os menores não se deixam condicionar pelo tempo e praticam um tempo que depende deles, que capta efeitos de afastamento em relação ao dogma temporal da história.”

³ OLIVA, *Traditore*.

⁴ Citado por Fernando Mariás, na introdução a SHEARMAN, *Manierismo*, p. 10.

maneiristas”. Fernando Mariás refere também que ele já tinha falado em termos idênticos de manifestações polacas quinhentistas O estilo é um pouco preconceituoso sobretudo, quando se anatematiza estas obras “neo-“ através de um termo tão impreciso, como “qualidade”¹.

Concluindo este percurso exemplificado, será interessante perspectivar, deste ponto de vista, manifestações artísticas simultâneas, algumas das quais sem outros pontos de relacionamento, que decorreram respectivamente no âmbito da Bienal de Veneza de 2003 e em Nova Iorque em Janeiro de 2002.

Bienal de Veneza 2003

Esta Bienal (Fig. 313) teve por título *Sogni e Conflitti, La dittatura dello Spettatore*. No entanto a sua exposição colectiva principal, era a que se desenrolava no pavilhão de Itália do Jardim das Bienais, intitulada *Ritardi e Rivoluzioni*, comissariada por Francisco Bonami, o Director da Bienal, e Daniel Birnbaum.

Este, no pequeno texto introdutório à exposição refere que “se é verdade, como defende Borges, que os poetas criam os seus próprios precursores, então pode-se aceitar - e assumir - a máxima de Kierkegaard: “Aquele que quer trabalhar, faz nascer o seu próprio pai.”

Esta exposição mostra frequentemente obras que os comissários consideram revolucionárias mas que por vezes também se referem a obras do passado.

Na realidade, uma das primeiras obras em que se tropeça é uma escultura de Gabriel Orozco (Fig. 30) que é uma referência directa a Carlo Scarpa, um arquitecto muito ligado à Bienal. Giuseppe Gabellone reconstrói imagens, pinturas ou gravuras, tradicionais japonesas, tecnologicamente surpreendentes, feitas de poliuretano rígido.

Glenn Brown (Fig. 31), executa pinturas de séculos passados com uma nova técnica baseada em aerógrafos e o escorrimento de tintas. Helen Mirra (Fig.32) tem uma versão muito interessante da paisagem tradicional construída com cobertores de lã

¹ O que acontecerá se aplicarmos os mesmos critérios ao Maneirismo português?

azul e verde. O “Irwin Grupo” da Eslovénia (Fig. 33) usa um complicado organigrama de citações, referências e contextualização. Muitos outros trabalhos são “clássicos” dos anos sessenta, como alguns filmes de Warhol e um Vídeo com bandeiras vermelhas.

Esta estrutura que inclui “repetições e recordações” num ritmo sincopado, corresponde ao conceito de Kierkegaard que os define a ambos como “o mesmo movimento mas em sentido contrário”.¹

Biernbaum manifesta assim no seu texto introdutório a *Ritardi e Rivoluzioni* a “velha” desconfiança pós-moderna perante o novo, ao fim e ao cabo o desconforto perante o tempo, visível na forma como incia o seu texto: “Troppo presto. Troppo tardi.”

Outras obras na Bienal, no entanto, mesmo fora desta exposição, ecoam movimentos artísticos do passado.

Chris Ofili (Fig.34) que era o representante do Reino Unido na Bienal, tornou-se conhecido quando ganhou um prémio Turner, por se ter gerado uma polémica acerca da sua utilização de bosta de elefante como material artístico.

Ao ver e examinar com atenção as obras de Ofili na Bienal, esqueci-me da utilização da bosta como material, que me parece absolutamente legítima, mas não tão importante como Ofili ou os seus detractores parecem pensar. O que parece mais significativo é o facto de as pinturas serem nitidamente uma manifestação do neo-gótico, talvez também mais orientalizante ou bizantina que Afro, que julgo que é o que ele quer ser. O excremento parece-me um “conchetto” para consumo mediático e/ou sensacionalista².

Neo-árabe é a instalação de Samta Benyahia (Argélia), *Le Polygone de Dédale* (Fig. 35), que “in loco” e à primeira vista tomei por neo-gótica - pensando bem a diferença

¹ Citado por Biernbaum, 50esima Esposizione Internazionale d'Arte, introdução a “Ritardi e Rivoluzione”.

² Devo deixar aqui registado que a minha aluna Tasha Clarkson achou que ao fazer esta apreciação estou a ignorar o essencial da filosofia de Ofili, o seu recurso a materiais de origem africana e da vida animal.

entre uma coisa e outra não é assim tão grande. Realmente gótica era uma bela janela de alabastro de Tacita Dean, aberta nos barracões degradados do Arsenale, na exposição *Stazione Utopia* da mesma Bienal.

Jenny Saville tinha na exposição *Pittura/Painting* uma grande cabeça de mulher ou criança, óleo sobre tela, 138x157cm, (Fig. 36) que vem aliás invertida no catálogo da Bienal (também aos melhores acontece). Curiosamente, no dia seguinte, ao visitar a Accademia de Veneza e frente à pintura *Madonna dei Tesorieri* de Tintoretto (Fig. 37), tive uma estranha experiência. “Vi” a cabeça de Jenny Saville no Menino Jesus que a Madonna segurava. Não me interessa se Saville se baseou nesta ou noutra figura de Jesus. A minha vivência, o “*déjà vu*”, constituiu um facto “*per se*”. O tipo de escorço é também maneirista.

Maneirista é também a obra de Francesco Clemente na mesma exposição. Ele é normalmente apresentado como um neo-expressionista, no entanto o tipo de posição de perspectiva e de desenho, veja-se a definição anatómica dos joelhos, é muito próxima de alguns desenhos, por exemplo de tectos em “*trompe l’oeil*”, que observei nos Uffizi.

Ainda na exposição *Pittura/Painting* da Bienal de Veneza de 2003 viam-se obras de Takashi Murakami (Fig. 38), um pintor é apresentado como sendo a última palavra do sucesso para o complexo artístico-comercial internacional. Parte também dos conceitos e formas tradicionais da pintura japonesa mas para chegar a um tipo de abstraccionismo próximo de Kandisky na sua fase mais geométrica. Tudo é muito abstracto, muito bem executado, muito leve, mas há algo não totalmente convincente. O mesmo acontece como a animação infantil japonesa.

Nova Iorque 2002

Tomando uma visita a Nova Iorque em Janeiro de 2002 como amostragem, verifiquei a existência, num mesmo período temporal, de inúmeras manifestações artísticas ligadas ou a formas de arte do passado ou a um conceito temporal cíclico: No PS 1 de Nova Iorque, um dos seus centros mais voltados para as novas formas artísticas, estava uma mostra denominada *Loop*¹. O texto introdutório dizia o seguinte:

“Com a aparentemente infinita liberdade de escolha actual, uma acção recorrente torna-se um factor estabilizador para o povo do Primeiro Mundo. O tempo parece ser um bem tangível e utilitário, um fenómeno que pode ser influenciado, distendido ou repetido. Este tema repete-se não apenas nas belas artes, mas também em todo o mundo dos media: na cultura Pop, na música Tecno, em Vídeo clipes infinitamente repetidos e na publicidade”².

No pátio de entrada da mesma instituição, uma outra obra sobre o “eterno retorno” do tempo. Esta instalação de asfalto e metal, chamada *Where is a man and where is death*, faz parte de uma série denominada ∞ (*Infinity*) do escultor Richard Deacon (Fig.39). Referência programática do autor a uma fonte do passado: A pintura *Paisagem com um homem morto por uma cobra* (1648) de Nicolas Poussin.

No hall do Museu DIA, na mesma altura, estava uma estrutura temporária labiríntica em material plástico, incorporando microfones ligados, Maneirista no sentido mais complexo e descentralizado do termo, criada pelo designer daquele espaço museológico, Jorge Pardo, com o artista Gilberto Zorio (Fig. 40).

Uma instituição que se destacou pelo seu papel na afirmação do surrealismo e da arte moderna, o Museu Guggenheim, mostrava arte do Brasil através de uma produção

¹ *Loop* - 1. Laço, laçada 2. Presilha, fivela, ilhó; 3. Gonzo; 4. Ponto de croché; 5. Linha auxiliar da via férrea ou linha telegráfica que torna a fazer a junção com a linha-tronco; 6. Acrobacia aérea na qual o avião descreve um círculo no plano vertical. *Grande Dicionário da Língua Portuguesa de Cândido de Figueiredo*, Bertrand 1986.

² Folheto anónimo do PS 1, instituição ligada ao *Museum of Modern Art* de Nova Iorque. Tradução do doutorando.

espectacular, “a la Guggenheim”, denominada *Brazil Body and Soul*, da qual Germano Celant era um dos comissários.

Era patente a preocupação de dar à exposição um enquadramento “politicamente correcto”, anti-colonialista e esclavagista, pelo que se falava de Portugal o menos possível, destacando as raízes índias da arte brasileira por um lado e africanas por outro. O que é certo é que o que se sobressaía na exposição, independentemente das intenções dos comissários, era o Maneirismo e o Barroco de origem portuguesa, datado do século XVII ao século XIX, tanto mais que o gigantesco pé direito da parte central da obra de Frank Lloyd Wright era totalmente preenchida pelo enorme altar da Igreja no Mosteiro de S. Bento de Olinda.

Mostrando-se também arte brasileira do século XX e actual, não pude deixar de notar que o artista Miguel Rio Branco utiliza reproduções fotográficas de Cristos barrocos nas justaposições ou sequências de imagens que constrói, uma das quais se intitula aliás *Barroco* (Fig. 41).

No mesmo Museu se podia ver, oportunamente, considerando a fé patriótica que se apoderou dos cidadãos de Nova Iorque na sequência dos acontecimentos de 11 de Setembro de 2001, uma exposição de pinturas do ilustrador americano Norman Rockwell *Pictures for the American People* (Fig. 42). A exposição não mereceria referência neste contexto, se não se desse o caso de nela estar patente um auto-retrato de Rockwell a auto-retratar-se perante um espelho, estando pespegados na tela, entre outros, os auto-retratos de Leonardo da Vinci, Rembrandt e Van Gogh. Norman parece no entanto não olhar para eles quando pinta, aliás as influências não parecem estar a fazer-se sentir no resultado pictórico.

Logo de seguida entrei na Asia Society encontrando mais duas exposições de fusão passado-presente:

Em *The Creative Eye* pediram a vinte e oito artistas, coreógrafos, designers, dançarinos para escolherem e comentarem peças da colecção de Arte Oriental do Sr. e Sra. John D. Rockefeller.

A outra chamava-se *Conversations with Traditions* e reunia duas artistas com origem em dois países vizinhos mas antagónicos: Índia e Paquistão. Como o título indica, ambas as autoras se interessam em dialogar com a sua tradição artística local. Shahzia Sikander (Fig. 43) dizia, numa entrevista reproduzida no catálogo: “Para mim o modernismo era já um dado artístico adquirido. O que eu queria era voltar

atrás e ver como (a miniatura e o modernismo) podiam coexistir¹". O modernismo era tradicional e a tradição é que era moderna.

É sabido que na Ásia e particularmente na China e Japão existe frequentemente uma relação reverencial relativamente à tradição. Não é depreciativo assumir-se como sendo um imitador de Escolas da "maneira" antiga.

Uma das peças da primeira exposição, um álbum de dez folhas do pintor Guan Si (cerca de 1590 a 1630) denominava-se *Landscapes in the Manner of Old Masters (four leaves)*. Tal não era considerado menos criativo.

I.5. Memorialismo e Maneirismo

Tenho vindo a reflectir sobre a influências mútuas do passado e do presente.

Gostaria, no entanto, de desenvolver este tema central, relacionando-o com a teoria da memória de Bergson, fundadora e inspiradora da actividade filosófica e artística do século XX.

O pensamento de Bergson, na sua articulação entre o passado e o presente e nos métodos que utiliza, foi também inspiradora da forma de construção deste trabalho e na sua utilização da matéria histórica e artística, como forma de aproximação ao presente.

Relembro aspectos em Bergson que assentam como uma luva à(s) metodologia(s) do trabalho realizado. Parece-me que sob muitos aspectos ele se mantém actual, embora a sua parte científica, relativa à fisiologia do pensamento, tenha sido já ultrapassada por descobertas mais recentes.

Interessa antes de mais ressaltar que tenho consciência de que Bergson, quando falava do passado, se referia à experiência psicológica individual e não à experiência

¹ N. Sheikh e Shahzia Sikander, *Conversations with Traditions*, New York, *Asia Society*, 2001, p.66.

artística das sociedades. É minha convicção no entanto que, pelo menos em parte, uma é extrapolável para a outra, estamos a lidar com fenómenos semelhantes, embora a escalas diferentes. A história funciona assim como uma forma de memória social, que obedece em parte aos grandes princípios da memória individual que Henri Bergson definiu como “a síntese do passado e do presente tendo em vista o futuro”.

Na realidade, lembra ele “não teremos controle sobre o futuro sem uma perspectiva correspondente relativamente ao passado”.¹

Mais ainda, “estas imagens (da memória) misturam-se constantemente com a nossa percepção do presente e podem mesmo substituir-se a ela”. Na verdade “a nossa percepção do presente é já memória”².

Ela tem por função principal evocar todas as percepções passadas análogas a uma percepção presente, lembrar-nos aquilo que precedeu e o que se seguiu e sugerir-nos consequentemente a decisão mais útil”³.

“A verdade é que a memória não consiste de todo num regresso do presente ao passado, mas pelo contrário num progresso do passado ao presente.”⁴

Percepcionar acaba por não ser mais do que um pretexto para recordar. A percepção puramente presente não existe.

Mas, acrescenta ele, existe uma diferença entre percepção e recordação, o mundo não é sobretudo revivalista ou saudosista. “O passado não é mais do que ideia e o presente é ‘ideo-motor’”. O presente equivale ao corpo, à acção.

Existe portanto uma predominância do presente na própria forma como o passado é utilitariamente utilizado.

Se me é permitido estabelecer um paralelo com o pensamento de Zambrano, lembrarei que ela disse que “a memória dignificará a história real e será uma forma

¹ BERGSON, *Matière*, p. 68.

² BERGSON, *Matière*, p. 168.

³ IDEM, *IBIDEM*, p. 256.

⁴ IDEM, *IBIDEM*, p. 269.

de piedade que compense a crueldade do recém-chegado, das novas gerações que sobem à vida”¹.

Por isso, impiedosamente, e regressando a Bergson, “a lição, uma vez aprendida não traz consigo qualquer marca que possa trair as suas origens e a sua classe no passado; ela faz parte do meu presente da mesma forma que o meu hábito de andar ou escrever; ela é vivida, executada, em vez de representada; - eu poderia julgá-la inata, se não me divertisse evocar ao mesmo tempo, como no caso de outras representações, as leituras sucessivas que me serviram para aprender”². “[...] ela reencontra os esforços passados, não através de imagens-lembrança que os relembrem, mas na ordem rigorosa e no carácter sistemático através dos quais os movimentos actuais se registam.”³

Existe um importante papel da intuição justamente no “chamar a lembrança, dar-lhe corpo, torná-la activa e portanto actual”.

O mecanismo de articulação passado-presente passará pela associação de ideias. “O único serviço regular e seguro que a segunda (memória espontânea) pode prestar à primeira (memória voluntária) é de lhe mostrar as imagens daquilo que precedeu ou se seguiu a situações análogas à presente, no sentido de esclarecer as suas opções; nisto consiste a associação de ideias.”⁴

“O acto concreto pelo qual nós reconhecemos o passado no presente é o reconhecimento.”⁵ “O sentimento do ‘déjà vu’ viria de uma justaposição ou fusão entre a percepção e a lembrança.”

“De todas as associações que possamos imaginar, as associações por semelhança e por contiguidade são antes de mais as únicas que têm uma utilidade vital.”⁶

¹ ZAMBRANO, p. 45.

² BERGSON, *Matière*, p. 85.

³ IDEM, *IBIDEM*, p. 87.

⁴ IDEM, *IBIDEM*, p. 95.

⁵ IDEM, *IBIDEM*, p. 96. Relembrar o “eu não procuro, encontro”, de Pablo Picasso.

⁶ IDEM, *IBIDEM*, p. 273.

E como se fará a decifração ou leitura dos dados obtidos no passado por articulação de ideias, de modo a agir no presente?

“Reconhecer um objecto familiar consiste em saber utilizá-lo.”¹ O sentido pragmático e utilitário do presente convoca a partir do passado aquilo que pode ter uma função. Na memória existe assim uma oportunidade, ou diria mesmo que um oportunismo, que selecciona aquilo que é presentemente correcto.

Pensando no discurso histórico, poderemos estabelecer um paralelismo entre a forma como conhecemos o passado e como lemos um texto. Na realidade, Henri Bergson conta-nos que Goldshneider e Müller, “ao contrário de Grashley, que tinha defendido num trabalho célebre que lemos as palavras letra-a-letra, estabeleceram que a leitura é habitualmente um trabalho de adivinhação, em que o nosso espírito colhe apenas aqui e ali alguns traços característicos, preenchendo os intervalos por lembranças-imagens que, projectadas sobre o papel, se substituem aos caracteres realmente impressos, pela sua ilusão”².

O mesmo poderá acontecer com os factos históricos, “vítimas” da nossa leitura “impressionista” ou ilusionista, ou melhor diríamos, maneirista.

Na realidade, como já referimos, o Maneirismo, partindo desse relevo dado às manifestações artísticas do passado, tingiu-as profundamente com os resultados do subjectivismo contemporâneo, dando origem a uma arte profundamente original. O Maneirismo parece-nos também, portanto, neste aspecto, bergsoniano. O século XX é acusado por alguns de ter feito o mesmo ao Maneirismo³: é portanto, também bergsoniano.

A obra plástica de Robert Smithson⁴ (Fig. 44) é em grande parte acerca do tempo. O seu argumento principal é a recusa do esquecimento do tempo, forma de amnésia que atribui por vezes ao crítico de arte e outras vezes ao próprio artista:

¹ IDEM, *IBIDEM*, p. 101.

² BERGSON, IDEM, *IBIDEM*, p. 87.

³ Ver *Fortuna Crítica do Conceito de Maneirismo*, pag. 29.

⁴ Robert Smithson (1938-1973).

“O processo mental do artista que ocorre no tempo é desvalorizado, de modo que um valor da arte como mercadoria possa ser mantido por um sistema independente do artista. A arte, neste sentido, é algo ‘intemporal’ ou um produto de ‘época nenhuma’; isto pode ser conveniente para roubar ao artista a sua justa reivindicação a um processo temporal.”¹

Esta reivindicação do tempo e do processo temporal de criação de arte poderá parecer anti-maneirista, visto precludir a afirmação de que o presente tudo engole e tudo compacta, como vimos noutros locais. No entanto, substituir-se ao tempo, é o que Smithson faz através do seu próprio processo de compactação e estriagem térrea (Fig. 149). Produz portanto tempo artificial. Diz ele também²:

“Os estratos da Terra são um Museu compactado. Gravado no sedimento está um texto que contem limites e fronteiras que transcendem a ordem racional, e as estruturas sociais que delimitam a arte. Para podermos ler as rochas temos que nos tornar conscientes do tempo geológico, e das camadas de material pré-histórico que está sepultado na crosta terrestre. Quando se visualiza os locais arruinados da pré-história encontra-se um aglomerado de mapas delapidados que alteram os nossos limites históricos presentes”.

Logo, Smithson procura no passado aquilo, sob uma forma estratificada, que transcende as limitações do presente. Mas é o presente que tem capacidade de convocar o passado, da forma violenta como Smithson por vezes faz. Como os Maneiristas e eu próprio estou tentando fazer.

Poderemos perguntar em que medida é que a pintura continua a ser útil como forma de memorialismo. Lecky³ afirma que “antes da invenção da imprensa a pintura era a forma mais fiel de representar a mente do povo”.

Por outro lado, antes da fotografia, a pintura era também uma forma fiel de representar a sociedade e de, desta forma, a deixar plasmada para o futuro.

¹ HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 868.

² IDEM, *IBIDEM*, p. 867.

³ Haskell refere-se a W. Lecky, autor de *History of the Rise and influence of the Spirit of Rationalism in Europe*, Londres, 1865. HASKELL, *Images*, p. 406.

Possuo algumas fotografias de família dos finais do século XIX que possuo, em que a fotografia era na sua origem retocada por traços do fotógrafo, no sentido de realçar este ou aquele efeito que na sua opinião não tinham ficado convenientemente expressos na imagem, ou mesmo, eventualmente, dar à fotografia mais o carácter de um desenho. Ora esses traços, mais duradouros do que a fotografia, ficaram e a fotografia, em que eles se baseavam, quase sumiu.

Existe preocupação nos meios arquivísticos acerca da pouca durabilidade dos materiais modernos que são encarregados de tentar perpetuar a memória, baseados em materiais e processos cuja durabilidade é no mínimo duvidosa, e que assim obrigam os nossos conservadores a fazerem uma sequência de cópias de cópias que é difícil de gerir, mesmo admitindo que as qualidades não se vão alterando.

Mas a libertação da pintura relativamente à obrigação de ser expressão do presente e consequentemente documento fidedigno para o futuro, que abordámos noutro capítulo, liberta-a pelo contrário para ser expressão de um presente que viaja pela história e que é mais difícil de relacionar com a sua própria época, sendo até mais equacionável relativamente a um futuro, como fazem vários autores.¹

¹ HASKELL, *Images*, p. 406. Capítulo: Art as Prophecy.

II. *Maniera* e Ideologia: problemas de sentido

Objectivos, Receitas, Legado

Por tudo aquilo que ficou dito, posso concluir que a Arte Contemporânea tem as características ideais para a constituição de uma grelha conceptual a partir da qual, contrariando uma cronologia que divorcie o passado do presente, se possa entender como se formou o conjunto de conteúdos a que passámos, a meio do século XX, de forma mais confortável, a chamar Maneirismo.

Num breve percurso através do Modernismo e da restante Arte Contemporânea procurei identificar alguns invólucros ou edifícios conceptuais, que possam ser depois habitados tanto por conteúdos Maneiristas como Modernos. Estou consciente de que alguns destes conteúdos podem também aparecer noutros contextos estilísticos¹, no entanto não na sua globalidade. Este conjunto de categorias, constitui um exercício de reflexão sobre conteúdos da arte contemporânea e ao mesmo tempo uma espécie de ponte ou máquina do tempo, que permitirá estabelecer uma ligação, nos dois sentidos, entre a arte do século XVI e o presente.

Dado o aspecto contraditório e dialéctico deste tipo de fenómenos, verifica-se também que várias destas categorias se opõem entre si, constituindo as polaridades que o discurso moderno, como o Maneirista, comporta².

¹ Noutros pontos da Tese procurei encontrar as limitações de um raciocínio baseado em classificação estilística. Quando falo de Maneirismo ou Modernismo estou a falar das peneiras utilizadas pelos garimpeiros e não de pepitas de ouro.

² Segundo alguns, estas polaridades derivam do pensamento de Lutero. BENINCASA, *Spechio*, p. 168. “As polaridades de Lutero: filosofia e teologia, letra e espírito, Lei e Evangelho, o dúplice significado da Lei, o Reino de Cristo e o reino do mundo, liberdade e escravidão, o Deus nascido e o Deus revelado. Esta temática será desenvolvida dialecticamente, o que condicionará

Como escreveu Claude Gilbert Dubois, “parece assim possível re-examinar um jogo de oposições e de afinidades que tem sido apresentado como um jogo de oposições e afinidades formais, organizadas de uma forma por vezes antiquada em sistemas concebidos para as necessidades de uma análise estática, considerando-as numa perspectiva de desenvolvimento linear, hiperbólico, reactivo ou dialéctico, como forças vitais, representadas na sua evolução”¹.

Jogo que Gadamer considerou, como o diálogo, determinante na sua hermenêutica, de um processo de interpretação da palavra = acção: “Nenhum dos dois parceiros poderá abraçar toda a verdade, mas a verdade está em condições de os conter – da mesma maneira que o jogo compreende os jogadores.”²

II.1. Architecturas Virtuais

“A catedral de Colónia é má escultura. Daria uma boa estação de Caminho de Ferro.”

Joseph Beuys³

A arquitectura do Gótico tardio (Fig. 45), sobretudo nos seus exemplos mais monumentais, traduzia uma imaginação na diversidade que é destacada por Fernand Léger³ como sendo paralela à arte cubista: “No sentido de encontrar um período comparável, terei que recuar até ao século XV, período do culminar e declínio do estilo Gótico . Durante todo este período, a arquitectura era o grande meio de expressão popular: a estrutura básica das catedrais tinha sido embelezada por todos

notavelmente o desenvolvimento do pensamento filosófico moderno e contemporâneo (pense-se em Kant, Hegel ; Nietzsche e Kierkegaard).”

¹ DUBOIS, *Le manierisme*, (Puf, Paris). p. 10-11.

² *Wahrheit und Methode*, p. 97, 115, cit. BENINCASA, p. 219.

³ HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 1033.

os ornamentos naturalistas que a imaginação dos Franceses podia descobrir ou inventar”.

Pelo contrário a arquitectura do Renascimento, visando um arquétipo inteligível, baseava-se na unidade da concepção do espaço. Shearman diz¹ que em nome dessa unidade Alberti recusava de forma quase iconoclasta a integração de frescos no espaço arquitectónico e o próprio Brunelleschi apenas introduzia discretos símbolos astrológicos em relevo, que transmudavam as cúpulas em representações do céu, apenas legíveis para os observadores mais atentos (Fig. 46).

Nada mais distante do espírito maneirista (Fig. 47), em que esta unidade foi preterida perante uma multiplicidade de estímulos, muitas vezes díspares. Sinal verde para estes programas surge no tratado do bolonhês Sebastiano Serlio que aceita que “o ornamento exceda a necessidade” e “que o arquitecto seja abundante em invenções”².

Criaram-se a partir daí verdadeiros labirintos espaciais, quer na arquitectura propriamente dita (eclectica, incluindo elementos estilística e historicamente díspares), quer na representação pictórica de espaços arquitectónicos, quer finalmente numa integração da pintura e da arquitectura numa monumentalidade tri-dimensional precursora do espectáculo global barroco.

O Maneirismo, segundo Lecky, nomeadamente pela mão de Miguel Ângelo no Vaticano, é também o autor da secularização da arquitectura, para além da pintura: “Representa a absorção do elemento religioso pelo estético, que é um sinal seguro de que a função religiosa da arquitectura tinha terminado.”³

Lendo Shearman poderemos pensar que essa secularização se traduziu em “impor uma vontade todo-poderosa a formas de origem clássica, usar uma grande mestria sobre as formas disponíveis no Alto Renascimento, numa relação quase divina com as matérias primas”⁴.

¹ SHEARMAN, *Funzione e Illusione*, Milano: Il Saggiatore, 1983.

² Citado por Mariás em SHEARMAN, *Manierismo*, p. 14.

³ Lecky, citado em HASKELL, *Images*, 407.

⁴ SHEARMAN, *Manierismo*, 108.

Uma carta do artista ao Cardeal Rudolfo Pio da Carpi, cerca de 1560, transmite sobretudo a noção de uma humanização:

“Quando uma planta tem diversas partes, todas aquelas que são de uma mesma forma do ponto de vista da qualidade e da quantidade devem ser adornadas de uma mesma maneira; e igualmente as que lhes são simétricas. Mas quando a planta muda em todos os aspectos, não é apenas lícito mas é mesmo necessário, mudar nelas também a ornamentação, e também nas que lhes correspondem simetricamente; e os meios são sempre livres à nossa vontade; como o nariz, que está no meio da face, não é condicionado nem por um nem pelo outro olho, ao contrário de uma das mãos que é obrigada a ser como a outra, e um olho como o outro, por respeito pelo outro lado e pela simetria. No entanto é coisa certa que os membros da arquitectura dependem dos membros do homem. Quem não domina as proporções ou não é mestre em figura, e sobretudo anatomia, não se consegue orientar.”¹

Humanização que, como comenta J. Ackerman², corresponde a uma funcionalização, visto que: “As partes do edifício não são já proporcionadas em relação às proporções ideais do corpo humano, mas sim às suas funções. A referência aos olhos, ao nariz e aos braços sugere a ideia de mobilidade; o organismo é um edifício que é vivo e que respira.”

Rosand refere o complicado programa pluri-disciplinar de decoração pictórica interior da Villa de Daniele Barbaro em *Maser* (Figs. 48, 49), envolvendo este mecenas que traduziu e editou os dez livros de *De Architectura* de Vitruvius em 1556, bem como o arquitecto da Villa, Palladio e o responsável da decoração, Paolo Veronese. Apesar de uma tentativa de fidelidade em relação a Vitruvius, o projecto deve ter sido complexo, de que são prova as variadas interpretações sobre ele existentes³.

As relações entre a arquitectura e a pintura têm sido íntimas mas nem sempre pacíficas ao longo dos séculos. Num certo sentido a pintura pode agradecer à

¹ Citada por Alessandro Conti em *STORIA DELL'ARTE ITALIANA*, 2, p. 189.

² IDEM, *IBIDEM*, p. 189.

³ ROSAND, *Venice*, p. 133.

arquitectura a sua emancipação como arte liberal no Renascimento, já que foi a arquitectura que abriu caminho para ela através da sua ligação a ciências como a matemática e a geometria. Foi um arquitecto, Alberti, que defendeu no seu livro *Della Pittura* a fundamentação da pintura residir na geometria, fundamento da perspectiva e do “disegno”¹, tese que foi retomada depois por Vasari.

Bastante elucidativo a propósito de choques que têm também ocorrido entre arquitectura e pintura e entre função laica e religiosa é o revestimento pictórico fresquista de três mil e oitocentos metros quadrados² de Vasari e Zuccari (Fig. 50), justamente sobre a cúpula de Brunelleschi na Catedral de Santa Maria del Fiore em Florença³. Embora prevista por Brunelleschi, esta intervenção pictórica veio-se a revelar muito polémica desde os próprios tempos da sua execução, tendo muitos ao longo dos séculos reclamado a devolução da jóia do arquitecto à sua brancura original, pervertida pelos fazedores de ícones⁴.

É relatado que no século XIX, quando grassava uma atmosfera de purismo romântico e renascentista responsável por muitas mutilações, foi mesmo ensaiado o revestimento da cúpula por panos brancos, tendo-se obtido um efeito semelhante a uma obra do artista contemporâneo Christo.

Aparentemente, a recriação da cúpula em branco era tão perfeita que o júri chamado a pronunciar-se terá mesmo optado pelo “branqueamento”, não tendo sido essa, felizmente, para o Maneirismo, no entanto a opção final⁵.

¹ *Della Pittura* (de 1436) era aliás uma obra menor, comparada o *De Re Aedificatoria* (1450- 1472). Escreveu também *De Statua* (1464).

² LA CUPOLA, *Restauro*, p. VII.

³ A maior superfície pictórica conhecida. Um *Juízo Final*. Fresco. Iniciado por Giorgio Vasari de 1572 a 1574 e Federico Zuccari de 1576 a 1579 sendo o programa iconográfico de Vincenzo Borghini. Lorenzo Sabatini pintou a parte superior ao tabernáculo, *Seniori*, a secco.

⁴ Ver texto de Detlef Heikamp in CLERI, *Zuccari*, p. 150.

⁵ A mesma sorte não tiveram frescos de Pontormo na Basílica de S. Lorenzo, também um *Juízo Final* e um *Dilúvio*, mesmo ao pé de Sta. Maria del Fiore, destruídos em 1738. *Diário de Pontormo*, LEBENSZTEJN, introdução de A. Parronchi, p. 179.

Se estabelecermos um paralelo com a reacção anti-Modernista e “anti-greenberguiana” de Donald Judd (Fig. 51), Frank Stella e Robert Morris, de tendência Minimalista, contra a “dualidade” da pintura que implicava a ideia de composição, a favor de um espaço unificado, verificamos, ser este num certo sentido um regresso ao espaço tal como existia, sobretudo, na arquitectura renascentista. Não por acaso Judd afirma no seu texto *Specific Objects* de 1962¹ que a nova pintura (minimalista) corresponde a uma janela de Brunelleschi na Abadia de Fiesole enquanto que a antiga pintura era como a fachada do palácio Rucellai, “que é, como conjunto, meramente um rectângulo sub-desenvolvido e constitui sobretudo uma colecção de partes extremamente organizadas”².

As relações entre a arquitectura e a pintura têm variado efectivamente de acordo com as necessidades de uma e da outra e muitas vezes de uma contra a outra.

Voss refere a existência de interesse dos pintores pelo “elemento arquitectónico-ornamental” no caso da família Alberti³, em relação aos quais desconhecemos qualquer relação de parentesco com o autor de *Della Pittura*.

Segundo Voss, estes pintores utilizaram e sistematizaram múltiplas tentativas de arquitectura ilusionista anteriormente ocorridas no sentido de constituírem “um simples jogo puramente decorativo, baseado em formas de vários tipos”.

Não será certamente estranho a este interesse o caminhar para um outro período artístico de ainda maior sintonia entre a arquitectura e a pintura, o Barroco, em que o jogo se tornava sério, sintomática foi a experimentação promovida na Accademia de S. Lucas em Roma, recentemente convertida em Academia de Desenho por influência de Federico Zuccari, o último pintor da Cúpula de Brunelleschi em Sta. Maria del Fiore em Florença.

O ensino desta Academia inseria como factor importante a integração das três artes, o que na prática talvez correspondesse à submissão das outras duas à arquitectura,

¹ HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 813.

² Ele visa assim construir algo ainda mais Renascentista que a arquitectura de Alberti.

³ Giovanni e Cherubino Alberti. VOSS, *Tardo-Rinascimento*, p. 329.

devido à importância dada a esta pelos vários papas da segunda metade do século XVI, na sequência das ideias Contra-Reformadoras.

Neste sentido se podem entender os exercícios relatados por Voss¹, ministrados por Girolamo Muziano aos alunos dessa instituição.

Não só o mestre obrigava os alunos a executar uma composição “no justo escorço”, tendo em conta a deformação visual relativa à altura em que a pintura deveria ser colocada, mas o neófito deveria também saber transferir na perfeição uma composição pictórica de uma superfície plana para uma superfície esférica, cônica, côncava ou irregular, sem que a mesma resultasse deformada perante os olhos do espectador. Era-se mesmo obrigado a estudar a sua integração numa cúpula ou sala com janelas, de forma que as figuras resultassem na justa perspectiva e a luz caísse de forma adequada. Mais “site specific” não seria possível imaginar.

A arte contemporânea incorporou no seu vocabulário esta ideia de “site specific”, que encarna a noção de que a obra continua na “sua moldura”, geralmente uma paisagem urbana e portanto dependente da arquitectura.

Relacionada com a arquitectura era a bem conseguida instalação de Gerda Steiner (1964) e Jörg Lenzlinger (1967) na Igreja Barroca de San Staë, à beira do Grande Canal em Veneza e integrada na Bienal de 2003.

Através de um mecanismo de suspensão tinha sido preenchida a totalidade do espaço interior do mesmo templo, até ao tecto, com uma multiplicidade de objectos de plástico de pequenas dimensões imitando frutos, folhas ou outros elementos vegetais. O espaço interior da igreja, ao ser pontuado por todos aqueles acontecimentos, tomava assim vida e tornava-se patente de um modo diverso do que quando dele temos consciência apenas através das paredes.

Esta consciência do sítio estava já presente na pintura do “Cinquecento”. Por exemplo, David Rosand² refere que “no longo curso da sua carreira Tiziano certamente se familiarizou com aquela basílica gótica (*Santa Maria Gloriosa dei Frari*, Fig. 52), conheceu os seus vastos espaços, padrões de circulação e eixos

¹ VOSS, *Tardo. Rinascimento*, p. 271.

² ROSAND, *Venice*, p. 38.

visuais. A consideração dos seus altares no contexto do seu enquadramento arquitectónico - a bem dizer em três dimensões torna-se essencial a qualquer análise do sucesso do pintor; fornece novas formas de aproximação a alguns dos problemas críticos que rodeiam estas pinturas, acrescentando uma nova dimensão à nossa concepção da imaginação criativa de Tiziano”. O mesmo autor, como Steinberg anteriormente, provaram também à evidência¹ da presença de motivos do enquadramento envolvente em *Apresentação da Virgem no Templo*, também de Tiziano, no “albergo” da antiga Scuola Grande di Santa Maria della Carità, actual Accademia, relativos ao prolongamento de elementos arquitectónicos no interior da pintura e utilização das cores-base do tecto como cores fundamentais do ponto de vista da composição (Fig.53).

Também relativamente ao *Milagre de São Marcos*, de Tintoretto, Rosand refere que a luz da pintura era direccionada de acordo com o local para onde a pintura estava prevista.

Este esforço de harmonização, denominado tardo-renascimental, segundo a terminologia de Voss é na realidade típico do tardo-maneirista e preparatório do outro programa artístico e ideológico, que como já foi dito, veio eliminar a multiplicidade maneirista, utilizando embora o seu repertório.

A pintura de Veronese *Anunciação* (Fig.53), na *Accademia* de Veneza, sem ser um “trompe l’oeil”, é uma imagem em que a arquitectura desempenha um papel importantíssimo como acontece na maioria das pinturas com a mesma temática. Este facto é enfatizado por as figuras da “Madonna” e do anjo estarem verdadeiramente empurradas para o extremo direito e esquerdo do espaço pictórico, deixando uma tela quase vazia em que a arquitectura se desenvolve. Existem referências a um grande gosto pela arquitectura da parte de Veronese, e a existência de citações² na sua obra e dos contemporâneos venetos, a soluções arquitectónicas de Sansovino, como a Logetta na base do Campanile de San Marco, o Arco Foscari no Palácio Ducal, e

¹ ROSAND, *Venice*, p. 81.

² IDEM, *Ibidem*, p. 127.

ainda a Sérlio, Palladio e Sangallo¹. Existe neste caso um corredor ao meio que é artificialmente aprofundado, infinitamente multiplicado, como no “trompe l’oeil” tri-dimensional que é o corredor de Borromini, no Palácio Spada em Roma (Fig. 55), ou na *Scala Santa* (1615), de modelo lateranense, do Palácio Ducal em Mântua, baseada na sala com o mesmo nome em Roma.

Rosand refere que Veronese utilizava, no que ele chama os seus “sofisticados princípios composicionais”, um único ponto de fuga para as suas linhas, sendo eles “inspirados pelo reconhecimento das contradições inerentes à criação de uma matematicamente precisa e ‘correcta’ ilusão espacial numa superfície tão vasta e permitindo a ao espectador uma variedade de pontos de vista”.

Esta *Anunciação* opunha-se a outras anteriores, também com uma porta aberta entre o anjo e a Madonna, mas em que essa porta comunica com um espaço fechado.

Rosand refere que o plano de fuga de uma pintura de Paris Bordone (*Betsabé no banho*) e de Tintoretto (*O lava-pés*) são uma citação directa da xilogravura *Cena trágica*, de Serlio (Fig. 56), um estudo de uma perspectiva vertiginosa destinada a acentuar a angústia e emocionalidade da tragédia no teatro.

Relativamente às relações entre a arquitectura e a arte tri-dimensional afirma Sol LeWitt que elas não deverão existir, já que a arte não é utilitária e a arquitectura deve ser utilitária, sob pena de falhar².

É curioso também comparar as tendências para a “arquitecturização” da arte com o pensamento da Bauhaus sobre o mesmo assunto, nomeadamente expresso através de textos de Walter Gropius, como o que foi publicado em 1919 em Berlim,³ onde se afirmava: “A tarefa das futuras exposições de arte deve ser mostrar a pintura e a escultura no contexto da arquitectura, como funcionam elas em edifícios e portanto

¹ Serlio trabalhou em Veneza a partir de 1527 e publicou o seu livro sobre *Perspectiva* ilustrado por gravuras em 1545. Palladio construiu em Vicenza o Teatro Olímpico, inaugurado em 1585, segundo os princípios Vitruvianos, cujos textos, editados por Daneile Barbaro, tinha ilustrado em 1556.

² HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 836. Sol LeWitt, (n. 1938) executa por vezes obras conceptuais de grandes dimensões.

³ In HARRISON & WOOD, *Art In Theory*, p. 267.

tornar a arte de novo viva e vital”. Subentende-se que a arte, se fosse desinserida dos edifícios, não era viva nem vital. Também Nikolaus Pevsner interveio em favor da superioridade da arquitectura face à pintura, classificando de “impressionista” uma intervenção do pintor Max Libermann em contrário¹.

Curiosamente também Mario Sironi (1885- 1961), um dos avatares da arte na Itália fascista, defendia também “a íntima associação (da pintura) à arquitectura, que impede o artista de dar lugar à improvisação ou simples virtuosismo”.

§

A arquitectura museológica é muitas vezes polémica porque ou se arrisca a ser considerada má arquitectura ou então um mau museu, tendo em vista a necessidade de dar a ver uma colecção ou um programa de exposições temporárias.

Parece não ter nascido ainda uma geração de arquitectos de museu funcionalista, que construa as formas a partir das necessidades e da visão do espectador.

A arquitectura teve um importante papel no desenvolvimento da Bienal de Veneza. Aliás existe também a Bienal de Arquitectura de Veneza, que em 2002 teve a sua 8ª edição, intitulada *Next*, em que também participou o português João Nunes.

Os Giardini, o histórico centro da Bienal, estão parcialmente preenchidos por pavilhões dos vários países, construídos de propósito para albergar as suas representações.

Como se calcula, tratando-se de uma manifestação artística e uma representação nacional, foram-se buscar os melhores arquitectos e os resultados são por vezes surpreendentes, sobretudo se considerarmos o espaço interior que se obtém. A escultura de Gabriel Orozco (Fig. 30) que fazia parte da exposição *Ritardi e Rivoluzione*, replicando um pátio do arquitecto Carlo Scarpa para o Pavilhão italiano de 1952, parece-nos constituir uma lembrança dessa harmoniosa coexistência.

¹ PEVSNER, Nikolaus, *Accademies of Art Past and Present*, 1940, [*Le Accademie d'Arte*, Torino: Einaudi, 1982, p. 315]. A polémica tinha sido causada pelas propostas de Bruno Paul, de uma “escola unitária” juntando a “investigação pura” com as “artes e ofícios”.

No entanto há algo que não corre bem na Bienal: É notória a inexistência de um plano de conjunto. Os Giardini nunca perdem aquele carácter de feira, embora de betão, que realmente são.

Este facto é acentuado pela diversidade temporal e histórica dos vários pavilhões. Existem provavelmente pavilhões de cada uma das décadas do século XX. Muitos estilos estão representados. O contraste dificulta a leitura da arquitectura e prejudica sobretudo os pavilhões mais antigos, como o americano, em que existe um estranho choque com a obra exposta. Existe assim uma contradição entre a transitoriedade das intervenções artísticas bienais e a permanência e imutabilidade de uma arquitectura.

A arquitectura sofre também de uma certa dispersão das iniciativas artísticas por outros locais, sobretudo o Arsenale, e a perda de importância do factor nacional, que referimos noutra local. Pergunta-se: Para quê então os Pavilhões Nacionais se temos os Comissários Internacionais?

No contexto das manifestações arquitectónicas que pude observar no Giardino não quero deixar de comentar a participação de Pedro Cabrita Reis neste espaço, através de uma construção exterior colocada no jardim chamada *Absent names* (Fig. 57). É uma barraca de 10x6m e 4 de altura, forrada de tela de alumínio por fora e de lâmpadas de néon por dentro e refrigerada por vários aparelhos de ar condicionado, que pontuam as suas paredes exteriores.

Se não soubéssemos que Cabrita Reis costuma fazer este tipo de construções, aliás como vários artistas contemporâneos¹, diríamos que se tratou de uma forma de humor relativamente à inexistência de um Pavilhão Português no Giardino. É que o chamado Pavilhão português, também da responsabilidade de Cabrita Reis, ficava na Ilha da Giudecca, à qual poucos se terão deslocado, dada a relativa inacessibilidade²

¹ A obra dele poderia integrar-se com obras parecidas existentes nas exposições *La Struttura della Crisi*, e *Clandestini* patentes na mesma Bienal.

² Disseram-me depois que o “Pavilhão Português” na Giudecca estava já fechado quando visitei a Bienal. Mesmo *Absent Names* aliás também não é fácil de se encontrar visto que fica numa zona periférica do Giardino e não está referenciada na planta que é distribuída pela organização aos visitantes.

e a quantidade de coisas mais acessíveis que há para ver. *Absent names*, que fazia parte de um conjunto de outras peças chamadas *Interludes* pelo Director da Bienal, funcionava portanto na prática como um Pavilhão Português, tanto mais que se tratava de um Pavilhão. Portanto é irónico, neste contexto de arquitecturas sofisticadas (veja-se as construções aéreas, ecológicas e lumínicas dos países nórdicos), ver a barraca efémera que Cabrita Reis construiu, que nos remete para os melhores tempos do Casal Ventoso em Lisboa.

Era uma presença ousada e sarcástica no Giardino, porque aparentava fazer das fraquezas força, tornando a nossa proverbial falta de meios e gosto pela improvisação como matéria plástica, ironizando também em relação àqueles países que se esforçaram por construir o melhor e o mais belo pavilhão possível. Afinal para quê?

É um pavilhão verdadeiramente *Clandestino*¹.

Apesar de não se saber como evolui a situação da Bienal e da arte contemporânea no futuro, se continuar esta tendência para a subalternização das representações nacionais a favor dos comissários globalistas, creio que não existem dúvidas de que Portugal deveria construir um Pavilhão nos Giardini. Vários países do nosso nível têm o seu pavilhão.

É claro que seria necessário planejar com dois anos de antecedência, o que está fora dos nossos horizontes, visto que a nossa capacidade de planeamento se esgotou com o Europeu de Football de 2004 (Fig. 58).

Escadas e labirintos

A vitória da multiplicidade sobre a unidade nas várias formas artísticas foi muitas vezes considerada um factor de decadência estilística e social. Tal não corresponde necessariamente à realidade visto que a multiplicidade pode, pelo contrário, ser vista

¹ Título de uma das exposições que faziam parte da Bienal de Veneza.

como um factor de variedade e criatividade e por outro lado complementar factores de unificação e ordenação¹.

A escada constitui no Maneirismo um elemento arquitectónico importante, a que Shearman chama “peça cenográfica”², surgindo exemplos como a da Biblioteca Laurenciana de Miguel Ângelo ou a escadaria aberta por Vasari no Palácio Vecchio (Fig. 59). Este facto levou este historiador a afirmar³ que “o matrimónio entre a liturgia e a cenografia não foi, ao contrário do que se diz habitualmente, uma invenção do Barroco, mas sim do Maneirismo”.

Nas artes bidimensionais a escada é também um “leitmotiv” simbólico e um elemento composicional importante, que desempenha um papel unificador de um espaço, papel essencial em estruturas muitas vezes desniveladas e composicionalmente vertiginosas ou complexas⁴.

Por exemplo no relevo *Madonna della Scala* de Miguel Ângelo, de 1490, a escada ocupa um vazio composicional, no lado esquerdo da imagem⁵.

Refira-se que também artistas da “Bella Maniera”, como Rosso Fiorentino, colocam muitas vezes os seus modelos em plano inclinado, com os pés em degraus diferentes de escadas de forma a obter uma estrutura do corpo mais dinâmica⁶. Da mesma forma tenho de associar escadas à noção de movimento tal como vários artistas

¹ É a complementaridade entre classicismo e Maneirismo que refere DUBOIS, *Maniérisme*, p. 175, citando Hocke (“*Labyrinthe de l'Art fantastique*”) : “Classicismo sem Maneirismo degenera em pseudo-classicismo, Maneirismo sem classicismo transforma-se em estilo amaneirado”.

² Citado por Marias, IDEM, *Ibidem*, p. 19.

³ IDEM, *Ibidem*, p. 148.

⁴ Por exemplo em Crucifixões, Apresentações da Virgem no Templo...

⁵ Constitui assim um contraponto que contém visualmente o perfil dramático da imagem e permite-lhe relacionar-se com os esboços das outras figuras colocadas nos planos superiores. Representa também o que o meu mestre Lagoa Henriques considerava uma “rima visual” para o cubo geométricamente rígido sobre o qual a Madonna está sentada.

⁶ Uffizi, 6502 e outros do mesmo autor.

quiseram introduzir nas suas pinturas no século XX. Noutra local deste tese refiro-me a este propósito a Marcel Duchamp e Maria Helena Vieira da Silva¹.

As escadas são também na pintura um acessório composicional que pode simbolizar a ascensão a um lugar mais importante, o Templo, o Trono, a hierarquia em suma, que coloca a níveis diversos aqueles que estão “em cima” e “em baixo”

(*Apresentações da Virgem no Templo*). A escada pode também definir um local onde se chega (*Chegada dos Embaixadores* de Carpaccio) ou apenas um palco (*Ceia em Casa de Levi*, de Veronese)².

Na sua xilogravura *Scena Tragica* (Fig. 56) incluída no *Secóndo libro di perspectiva*, Sebastiano Serlio faz aceder à sua superfície vertiginosamente perspectivada para um ponto de fuga central, através de duas pequenas escadas simétricas. Deste modo ele acrescenta às ideias cénicas de Vitrúvio, o desnivelamento entre o público e o espectáculo teatral e a sobre-elevação deste, que marcou durante séculos o espaço teatral³. Este é um expediente que é utilizado em inúmeras outras imagens do século XV- XVI⁴.

Todos estes casos são exemplificativos de uma realidade dual mas em que as partes comunicam, representando as pinturas exactamente esse acto de comunicação⁵.

“Uma obra de arte Maneirista” notou Hauser, - “em suma, não é um santuário divino em que se entra com temor e reverência, deixando de fora todas as coisas humanas e

¹ Capítulo III.5: *O espaço maneirista em Maria Helena Vieira da Silva*.

² Segundo Rosand o espaço em Veronese e em Carpaccio está relacionado. ROSAND, *Venice*, p. 111. Aliás, ele considera que o espaço composicional em Veronese não é um espaço geométrico mas sim narrativo. IDEM, *Ibidem*, 117.

³ Surgiram nesta época o modelo de espaço teatral de Serlio e Peruzzi com arco “proscenium” e o modelo de Palladio, mais vitruviano, de continuidade entra a sala e o palco. ROSAND, *Venice*, p. 115.

⁴ Veja-se por exemplo o *Arco Triunfal de Maximiliano I* de Albrecht Dürer.

⁵ Da *Lenda Dourada* de Jacobus de Voragine: “Em volta do templo havia quinze degraus, um para cada um dos quinze Salmos; pois, visto que o Templo era construído sobre um monte, a pessoa não podia subir ao altar ao Holocausto a partir do exterior excepto através destes degraus.” IDEM, *Ibidem*, p. 73.

triviais, trata-se antes, para usar a conhecida imagem maneirista, de um labirinto onde nos perdermos sem procurar escapar”¹.

Os santuários do século XVI são muitas vezes também eles labirínticos. Por exemplo uma gravura de um anónimo da escola de Raimondi², realizada para o Convento de Sta. Maria do Monte na Catalunha, representava uma imagem de Nossa Senhora centralizada e com Cristo ao colo. Mas está sentada no Convento, que se situa num monte rochoso, um verdadeiro jogo de precipícios, rochas e caminhos que vão dar a lado nenhum.

Também na Camera dei Cavali em Mântua existe um fresco anónimo que representa uma montanha muito idêntica, representando a montanha do Olimpo, um ícone muito utilizado pelos Gonzaga. A montanha está situada numa paisagem aparentemente convencional e tem barcos em volta, mas está rodeada por um labirinto circular absolutamente geométrico, como num jardim francês, mas dentro de água.

Muito significativa aqui é a associação, sugerida por Hauser, entre a ideia de labirinto na sua tradição egípcia e cretense e o labirinto humano ou trivial, oposto à unidade espacial ou centralidade do templo divinizado. Afinal, trata-se de um labirinto que é ao mesmo tempo um espelho, que, ao duplicar a realidade, a prolonga. “Diante da colunata dos Uffizi ou na ante-sala da Laurenziana, em vez de ser tomada por um sentimento de elevação a um nível superior, mais equilibrado e mais pacífico, a pessoa sente-se perplexa, desprotegida, insegura, trasladada para uma estrutura espacial artificial, que parece abstracta em relação à experiência comum.”³

O problema residirá em que a pessoa muitas vezes também, actualmente mesmo no dia-a-dia se sentirá “perplexa, desprotegida, insegura”, relativamente à “experiência comum” do espaço.

Na Bienal de Veneza de 2003 estava uma série de obras sem título, de Luísa Lambri (Fig. 60) imagens que eram reconhecíveis como estores. Estas imagens, no entanto,

¹ HAUSER, *Maneirismo*, p. 31.

² BARTSCH, *Archer*, 070, 57.

³ HAUSER, *Maneirismo*, p. 280.

geravam a dúvida de estarmos num espaço exterior olhando para um espaço interior oculto, ou pelo contrário estarmos num espaço interior fechados à visão do exterior. A ambiguidade espacial era assim obtida, como referia a artista: “Não traço novas geografias do espaço mas um novo mapa de mim mesma, um desenho cujo exterior e interior parecem coincidir, por um simples segundo”¹.

A arquitectura actual poderá provocar sentimentos semelhantes. Num seu estudo recente Rowe² caracteriza do seguinte modo a arquitectura modernista:

“A fonte de deleite na arquitectura moderna parece residir principalmente não no facto de proporcionar um prazer imediato à vista, mas na ideia de a perturbar (...) oferece-se um esquema labiríntico que frustra a vista ao intensificar o prazer visual relativo aos episódios individuais, que em si mesmos só serão coerentes em resultado de um acto mental de reconstrução”.

Existem evidentemente labirintos compostos por secções rectilíneas e labirintos de ramos curvilíneos: uma diversidade de meios mas uma mesma sensação de perda, que poderá ser agradável no caso de se tratar de um jardim à italiana ou francesa. A criação de um espaço complexo e fragmentário, mas agora dentro de uma pintura, é um objectivo que se serve de vários expedientes maneiristas, sendo um deles a graduação de diferentes graus de “realidade” ou “substancialidade” dentro da mesma obra, como diz Hauser:

“Há não só diferentes graus de realismo em diferentes áreas do mesmo quadro e diferentes graus de desvio da forma nas proporções incoerentes, mas ainda outra característica dessa diversidade reside nos distintos graus de substancialidade atribuídos aos diferentes grupos de figuras no quadro”.

Vários artistas maneiristas utilizaram também as regras da perspectiva que tinham sido experimentadas e objecto de tratados durante o período anterior, exagerando o seu papel a função. Surgem assim perspectivas de espaços urbanos que antecipam a

¹ 50ESIMA ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE DE ARTE. Catálogo, p. 164.

² Colin ROWE, *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1999.

fase de Ferrara de Giorgio de Chirico (Fig. 61), em que a vertigem se associa a uma des-sintonia das diversas partes.

Não posso também deixar de referir a este propósito os desenhos de Pontorno (Fig. 363), em que surgem várias construções dessincronizadas, sobrepondo-se ou justapondo-se, formando por vezes um emaranhado de linhas tão complexo que dificilmente poderemos dizer de uma das figuras que ela é o tema principal. Face a estes desenhos, que nos seduzem na sua complexidade, existe no entanto alguma culpabilidade no nosso prazer, já que sentimos que estamos sempre justamente a interpretar abusivamente à luz do modernismo e a extrair um prazer provavelmente ilícito de registos que na intenção do pintor eram exercícios feitos com um sentido completamente diverso. Na realidade eram muitas vezes realizados como elemento operatório ou acessório na construção de pinturas (outras vezes são no entanto orgulhosamente assinados)¹. No entanto este vício de re-leitura e se quisermos deturpação está, como já referi, subjacente a todo este trabalho.

Greenberg, o pai das ideias modernistas por detrás do Expressionismo Abstracto americano dos anos cinquenta do século XX, tinha pelo contrário a ideia da obra de arte como uma realidade dotada de grande unidade quase mística, que permitisse uma recepção imediata, coerente e directa, como se de um templo clássico ou renascentista se tratasse².

Talvez apenas avançando até outro conceito relacionado com o de labirinto, o conceito de infinito, seja possível criar uma ponte(a) de acordo entre o Maneirismo e Greenberg. Na realidade, se o infinito é geralmente associado sobretudo ao barroco,

¹ Ver o Catálogo da Exposição *Repentirs* organizada no *Museu do Louvre* em 1991, comissária Françoise Viatte. Segundo BOUBLI, *L' Atelier de dessin*, p. 76, “o ‘repentir’ não é meramente um erro mas sim uma forma de animar aquilo que, por definição, é fixo”. Para a mesma autora em *Atelier de dessin*, p. 35: “O desenho tinha um uso exclusivamente utilitário no XIV século e na primeira metade do século XV, e não era conservado depois de ser usado: com a preciosidade e aumento do custo do papel no século XIV e XV, as práticas artísticas justificam a preciosidade das obras preparatórias e não a sua utilização como um mero suporte intermédio”.

² Avigdor Arikha, num artigo publicado em *The Art Newspaper*, Vol. XIII, No. 123, Março de 2002, compara o prazer estético com a arte a “beber um copo de água quando se tem sede”.

penso que durante o Maneirismo existem numerosas imagens que nos podem transportar para esta ausência de dimensão ou medida em relação à qual aferirmos a nossa própria escala.

Não será necessário recordar as multidões em Miguel Ângelo, em Pontormo ou em Bronzino, o espaço em Greco ou em Tintoretto, a arquitectura de Borromini ou Vasari.

É interessante ver, deste ponto de vista, o *Arco Triunfal de Maximiliano I*, de Albrecht Dürer (Fig. 62). Trata-se de uma das mais extensas e monumentais obras em gravura de sempre¹, comparáveis a obras recentes de outro germânico, Anselm Kiefer. O Arco está cheio de actividade, pois recria todas aquelas situações que podem ser consideradas vitórias do Imperador, e toda a multidão que elas movimentam. Curiosamente no entanto, para lá deste arco e através das suas duas portas, vê-se o nada, sob a forma de uma linha de horizonte desértica. Surge assim uma afirmação da transitoriedade do próprio poder político, que desta forma é mostrado como sendo uma espécie de antecâmara para o metafísico.

A relevância artística de ideias como labirinto e infinito, pode ser explicada pela célebre reflexão de Pascal² sobre a “desproporção do homem”.

“O que é um homem na natureza? O vazio face ao infinito, o tudo em relação ao nada ou um meio termo entre o nada e o tudo, infinitamente afastado da compreensão dos extremos. O fim das coisas e o seu princípio estão para ele irremediavelmente escondidos dentro de um impenetrável segredo.”

Segundo Hauser “[...] O problema de apresentar o espaço infinito na pintura permaneceu insolúvel até Claude Lorrain e os pintores paisagistas holandeses do século XVII, mas os maneiristas debateram-se com ele e estavam a caminho de uma

¹ São conhecidas outras gravuras de grandes dimensões como a *Vista de Florença* de Francesco Rosselli cerca de 1489 e a *Vista de Veneza* de Jacopo de Barbari, com quase três metros de largo. STORIA DELL'ARTE ITALIANA, Borea, 2, p. 338.

² PASCAL, *Pensées*, Fragmento 185, p.155 . Pascal é um homem de um período posterior ao Maneirismo, mas mantém uma relação de amor-ódio versus Montaigne, esse sim um pensador pacificamente considerado Maneirista, citando e refutando-o frequentemente.

solução”. Mergulhados como estavam na diversidade, mas a caminho do reencontro da unidade.

Ideia esta que é expressa por exemplo nos firmamentos de Vija Celmins (1938), por exemplo *Night Sky # 11*, (Fig. 63) que esteve na exposição de pintura na Bienal de Veneza. O infinito no céu estrelado advém do facto de todas as estrelas serem profundamente diversas por se encontrarem a distâncias diferentes de nós. A visibilidade tem limites mas o espaço ultrapassa esses limites.

Perante a relatividade radical das coisas, a subjectividade do homem refugia-se na constatação lógica da existência do mistério.

Piero Manzoni¹ tentava criar o infinito através do que ele considerava ser uma superfície totalmente dinâmica, feito de energia pura, afirmando ser o infinito “estritamente monocromático ou, melhor ainda, desprovido de cor”. Da mesma forma o infinito foi um dos conceitos utilizados pelo Minimalismo, através da repetição de módulos pseudo- industriais.

A forma destes módulos é definida por um dos artistas que os utiliza, Sol LeWitt², (Fig. 64) como sendo “de muito pouca importância, visto que é apenas uma gramática para a construção do trabalho global; [...] quanto menos interessante for mais facilmente se tornará intrinsecamente parte do total do trabalho”. A obra de Viera da Silva é muitas vezes considerada também labiríntica. Ela tem aliás uma sequência de seis pinturas de 1959 denominadas *Labirinto* (guache sobre fundo serigráfico³).

Entrando na secção Contemporânea do Metropolitan é dominante esta sensação labiríntica e a noção de infinito que se desprende de um grande número de obras, “labirínticas” embora por motivos diversos⁴ (o Met. Contemporâneo não é, sem

¹ Piero Manzoni (1933-1963). HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 710.

² Sol LeWitt (n. 1928). IDEM, *Ibidem*, p. 834.

³ Ver em VIEIRA, *Catalogue Raisonné*. Fig. 305.

⁴ Recorrendo às minhas anotações relativas à visita, citarei apenas diversas esp(a)ecialidades labirínticas expostas simultaneamente (2002) num mesmo espaço museológico: Labirintos Lineares (Terry Winters), Labirintos Texturais (Kiefer e Leonardo Dew), Labirintos de Vazio de Agnes Martin, Labirintos Fragmentários de Chuck Close. Seria fastidioso enumerar os labirintos

dúvida, das secções mais fortes do Museu, mas que de qualquer maneira, sendo o maior Museu de Nova Iorque e o que mais visitantes recebe, tem um peso institucional muito grande).

II.2. *Concetto e conceito, Hipérbole e Metáfora*

“Non ha l’ottimo artista alcun concetto,
Ch’un marmo solo in sé non circoscrive
Col suo soverchio, e solo a quello arriva
La man, che ubbidisce all’intelletto.”

Miguel Ângelo.¹

Com o revivalismo das ideias platónicas na Itália da segunda metade do século XV, Ficino ou Pico de Mirândola, ligados à Academia encorajada por Lorenzo de Medeci, passaram a atribuir ao que designavam como sendo a Ideia, que consideravam como sendo uma categoria “a priori” em relação à forma², uma muito maior importância.

Segundo Chastel e Blunt, apenas o século XVI assistiu ao desenvolvimento pleno de um tipo de arte que era uma expressão das ideias neo-platónicas da Academia e uma criação artificial do artista, paralela e alternativa à realidade exterior. Só assim se compreende a afirmação de Miguel Ângelo, numa das suas cartas, de que “pintava ‘col cervello’ e não ‘colla mano’”. Já antes Leonardo referia aliás que: “la pittura è

expostos na Bienal de Veneza de 2003. Mesmo assim lembrarei um labirinto sem saída com luzes de néon de Carsten Höller e as auto-estradas impossíveis de Thomas Bayrle, um tema que eu próprio já desenvolvi no passado.

¹ BLUNT, *Teorie*, p. 84. Foi escrito num momento entre 1536-47.

² CHASTEL, *Marsilio*, p. 145. Pico, *Commento*: “Toda a causa que com arte e como intelecto opera qualquer efeito tem primeiro em si própria a forma daquela coisa que pretende produzir [...]”.

cosa mentale”. O “conchetto” estava fixado em desenhos, que podiam depois ser utilizados em diversas pinturas.

Esta concepção tem aliás repercussões na interpretação de “imitação”. Conforme diz Wallac¹ “a autoria residia na ‘invenzione,’ não ‘di sua mano’ ”.

Esta concepção parece prolongar-se no autor de *Modernist Painting*², que perguntava: “Qual é, em última análise, a origem da qualidade em arte? A resposta dada pela obra (de Newman, Rothko e Clifford Still) parece ser: não o nível técnico, o treino, ou seja o que for que se relacione com execução ou ‘performance’, mas apenas a concepção é decisiva.”.

Sol LeWitt, artista que se define como conceptual descreve deste modo a arte, num texto publicado em *Artforum* em 1967: “Quando o artista usa uma forma conceptual de arte, todo o planeamento e decisões são feitos antecipadamente e a execução é apenas uma questão de eficiência. A ideia torna-se uma máquina que faz arte.”³

Segundo outro dos artista fundamentais daquilo a que se convencionou chamar Arte Conceptual, Joseph Kosuth (Fig. 4): “Esta mudança - de ‘aparência’ para ‘concepção’ - foi o princípio da arte ‘moderna’ e o princípio da arte ‘conceptual’. Toda a arte (depois de Duchamp) é conceptual (por natureza) porque apenas existe conceptualmente”⁴.

Todos os movimentos artísticos procuram um pai e assim como em relação ao Maneirismo pensamos normalmente em Miguel Ângelo⁵, em relação à Arte Conceptual a figura paterna é indubitavelmente Marcel Duchamp.

O predomínio da ideia não é contraditório da importância atribuída à inspiração ou ao irracional, como veremos mais atentamente (capítulo II. 5). Nesse sentido, Maria Zambrano associa a metáfora à “sobrevivência de algo anterior ao pensamento,

¹ Em AMES LEWIS, JOANNIDES, *Reactions*, p. 147.

² Clement Greenberg em *After Abstract Expressionism*, texto publicado em *Art International* em 1962, HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 766.

³ IDEM, *Ibidem*, p. 834.

⁴ IDEM, *Ibidem*, p. 844.

⁵ Embora Rafael também seja referido.

pegada num templo sagrado, e, portanto, uma forma de continuidade com tempos e mentalidade passadas, coisa tão necessária numa cultura racionalista”¹. Liga assim o processo metafórico à ideia maneirista de retorno ao passado, neste caso portanto um passado pré-racional. Considerem-se aliás os aspectos irracionais da própria alegoria ou mitologia de origem platónica.

A presença da intuição é confirmada por Sol LeWitt, no texto atrás citado: “Este tipo de arte não é teórico ou ilustrativo de teorias; é intuitivo” - e mais adiante reforça: “As ideias são descobertas pela intuição”.

Haydin refere-se no pensamento do século XVI a três movimentos distintos, que ele define como: o classicismo renascentista, o contra-Renascimento e finalmente, com Galileu e Kepler, a reforma científica. Estas três correntes, que se interpenetravam, tinham segundo este autor algo em comum: “um posicionamento anti-intelectualístico, anti-moralístico, anti-sintetizante, anti- autoritário”².

Também Herbert Spencer (1820-1903), o autor de *The Man versus the State*, escrevia, sobre aquele século: “A pressão das forças materiais, sociais e económicas, a situação social e económica, a situação política e religiosa, a afirmação de uma escola literária realístico-satírica, o recrudescimento da ênfase sobre a morte, estas e outras coisas contribuíram para a criação de um movimento, mais emotivo que consciente que, de um certo ponto de vista, pode ser designado como ‘contra-renascimento’ ”.³

O predomínio do mental opunha-se a uma mera manualidade artesanal, uma simples execução, que não incluísse a sensibilidade individual do artista, nos seus aspectos mais e menos subliminares.

Em pleno Renascimento, gerava-se também o movimento junto dos filósofos que defendiam a presença na então arte moderna daquilo que André Chastel⁴ descreveu

¹ Maria Zambrano- 1904-1991. ZAMBRANO, p. 19.

² In BATTISTI, *Anti- Rinascimento*, p. 48.

³ IDEM, *Ibidem*, p. 48.

⁴ CHASTEL, *Ficino*. Ver também o capítulo “Magia científica” de Michel Levey, em LEVEY, *High Renaissance*, p. 159-258.

como “magia científica”, traduzido na associação de magia e ciência, e a sua descoberta por estudiosos como Vasari, em artistas como Verrochio, Giuliano de Sangallo e Leonardo.

Veja-se os programas científico-artísticos como o da Sala dei Venti no Palazzo de Te em Mântua¹, sobre temas astrológicos, que Gombrich pensa que pode ter sido inspirado a Giulio Romano pelo astrólogo Lucas Gauricus.

§

A associação entre as artes e o pensamento científico na Academia Platónica de Florença e noutros pensadores contemporâneos, deixaria as suas marcas na influência do pensamento científico sobre a prática artística que, de formas mais utópicas ou mais realistas, se fazem sentir ainda hoje².

Germain Bazin refere que Tintoretto, na sua pintura *Paraíso* no Palácio Ducal de Veneza (1588 - Fig. 65) oferece um equivalente visual para a noção da gravidade universal; pouco tempo antes tinha sido desenvolvido por Copérnico o princípio. É curioso verificar que no *Triunfo de Veneza* pintado pelo mesmo Tintoretto no tecto da Sala do Senado no Palácio Ducal em Veneza as figuras alegóricas pairam claramente acima de uma esfera terrestre claramente redonda, o que denota o consenso que já então a superação do universo ptolomaico reunia, ou então a coragem de pintar o heliocentrismo, que provavelmente Tintoretto desconheceria³.

¹ Veja-se a comparação entre as pinturas e o *Metheseos Libri VIII* de Firmicus Maternus, conhecido no Renascimento, em GOMBRICH, *Symbolic*, p. 109.

² Ver a revista *Leonardo*, editada pelo Massachusetts Institute of Technology, cujo Director, Roger Malina, é um dos dirigentes do programa espacial europeu. Ver também o capítulo desta Tese “Um novo tipo de artista”. Não resisto no entanto a citar o texto de Alber Gleizes e Jean Metzinger reproduzido em HARRISON & WOOD *Art In Theory*, p. 187: “O geómetra mede e o pintor saboreia”.

³ Germain Bazin cita esta conjectura em *Le Crépuscule des Images*, referido por Haskell que circunscreve o raciocínio de Bazin a este mural. HASKELL, *Images*, p. 429.

O desenvolvimento do Maneirismo acompanhou portanto progressos científicos e filosóficos que conduziram a um novo conceito espaço-temporal, relacionando-se com o trabalho científico de figuras como Copérnico, Galileu e Kepler, “reais fundadores do método científico, que pertencem não à Renascença, mas a uma geração que assistiu ao colapso da concepção renascentista do mundo”¹. Concepção essa que foi também desenvolvida por ensaístas e filósofos como Montaigne e Giordano Bruno.

Os exemplos de geometrização absoluta que se aproximam quase de modelos cubistas do Século XX, como os desenhos de Cambiaso (Fig. 66), as ilustrações de Bracelli para *Bizzarrierie di varie figure* e Lorenz Stoer, para o tratado *Geometria e Perspectiva*, só seriam possíveis perante este impulso das ciências, sobretudo das ciências matemáticas e da geometria, à qual já Alberti concedeu parte importante nos *Rudimenti* do seu tratado.

Dubois² refere também como determinantes na génese dessas cidades futuristas os progressos nas ciências geométricas. Destas às ciências ópticas vai alguma distância. A evolução destas últimas ficará sempre ligado na história de arte, não só mas sobretudo, ao alvorecer do Impressionismo.

A metáfora, sobretudo se de um carácter vincadamente visual³, e “Concetto” são sistemas fundamentais neste novo sistema de compreensão e representação do mundo, criadores de um método indirecto e elíptico de percepção, capaz de englobar ou saltar sobre um real, visto como directamente experimentável.

A visualidade pode no entanto ser entendida como uma polaridade oposta da conceptualidade. Conforme refere Sol LeWitt “visto que as funções da concepção e percepção são contraditórias (numa é ‘pré-’ outra em ‘pós-facto’) [...] arte que é

¹ HAUSER, *Mannerism*, p. 46.

² DUBOIS, *Maniérisme*, p. 84.

³ Metáforas, que segundo a tradição deixada pelo Renascimento ao Maneirismo, denotam também, como afirma Chastel: “O elogio do olhar, com a preferência pelas metáforas construídas a partir das propriedades da luz, constituirá para todo o Renascimento um sinal revelador da influência neoplatónica”. CHASTEL, *Marsilio*, p. 167.

suposta dirigir-se prioritariamente à sensação do olhar deve ser chamada perceptual e não conceptual”. Desde o início do século que vários autores se pronunciaram por uma realidade e uma arte “puramente retiniana”¹ ou “não retiniana”². Apollinaire refere que os jovens pintores (leia-se cubistas) “estão cada vez mais a afastar-se da velha arte das ilusões ópticas e proporções literais, no sentido de exprimirem a grandeza das formas metafísicas”³.

Em sentido coincidente Fernand Léger escreveu⁴ em 1913 que o realismo visual que tinha evoluído da pintura tradicional até ao impressionismo, fora a partir do impressionismo substituído por um realismo de concepção. É neste sentido anti-sensual também que, nas suas anotações dos seus desenhos, Georges Braque escreveu⁵ certamente, pensando sobretudo na visão “os sentidos deformam, a mente forma”.

Joseph Kosuth disse⁶ que “os atributos físicos (as qualidades) das obras contemporâneas se consideradas separadamente e/ou especificamente são irrelevantes para o conceito artístico”. É um tipo de arte platónico, portanto. Apesar de um carácter que descrevemos como vincadamente visual, ou talvez por isso, têm expressão nos vários tipos de poesia maneirista conceitos dando origem a articulações de palavras e imagens mentais extremamente complexas, embora relativamente minimais e imediatas, segundo a caracterização que delas faz Dubois⁷, contrapondo-as ao barroco:

¹ Herman Bahr em HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 116.

² Duchamp, em entrevista a Pierre Cabanne acerca da génese de *Le grand verre*: “[...] já não queria preocupar-me com a linguagem visual.., P. Cabanne: -Retiniana? M. D.: -Consequentemente, retiniana”.

DUCHAMP, Cabanne, p. 59.

³HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 182.

⁴ IDEM, *Ibidem*, p. 197.

⁵ Publicadas em 1917 por Paul Reverdy no jornal Nord-Sud, Citado em, IDEM, *Ibidem*, p. 210.

⁶ IDEM, *Ibidem*, p. 848.

⁷ DUBOIS, *Maniérisme*, p. 133.

“Ao fulgor fugitivo do diamante, o barroco irá preferir grandes construções de ouro e de cristal que brilham em mil fogos e se impõem pela sua grandeza, em vez de deslumbrarem durante um tempo suficientemente curto para não chegarem a cegar.”

§

Metaforismo e “conchetto” são definidos com profundidade e precisão por Hauser, pelo que seria difícil encontrar melhores palavras: “O metaforismo, sendo dirigido não às próprias coisas mas à intrincada rede de relações entre elas, é a única forma de render justiça à natureza instável e dinâmica de uma realidade a vestir-se perpetuamente de novas formas. [...] O metaforismo é o produto do relacionismo, uma filosofia que encara tudo como comparável e substituível por tudo o mais; [...] os indivíduos tornam-se unidades permutáveis. Tudo é número, mas todos os símbolos no código secreto só se referem a outros símbolos. Hegel define a metáfora como ‘uma interrupção no processo perceptivo e uma distração contínua, porque gera e acumula imagens que não são estritamente relevantes para o objectivo’ ”¹. “O ‘conchetto’, esta quinta-essência de tudo o que é compreendido pela alusão bizarra e obscura, pela agudeza e espírito e acima de tudo por todas as associações paradoxais dos opostos - é um elemento formal da escrita maneirista quase tão importante quanto a metáfora. Ex. “doce veneno”, “a tinta do céu” (a noite) de Tasso, “fogo gelado” de Góngora. O ‘conchetto’ como forma literária difere da metáfora no sentido em que é transferível, embora não irrestritamente, para as artes visuais. O ‘conchetto’ baseia-se numa antítese, na associação de duas ideias aparentemente inconciliáveis. (...) um reflexo directo da divisão dentro do indivíduo e sua alienação do mundo. Na realidade, porém, os conteúdos da mente nunca se expressam de maneira tão simples e directa, não há relação necessária entre dualismo subjectivo e expressão formal antitética.”²

¹ Arnold HAUSER, *Maneirismo*, p. 295. Ver também GOMBRICH, *Symbolic*, sobre a estrutura da metáfora visual.

² Arnold HAUSER, *Mannerism*, p. 297.

Numa pintura de Paris Bordone (1500- 1571) no Palácio Ducal em Veneza encontrei um “conchetto” que me parece típico: É uma pintura extraordinária, que representa *Cristo Morto*, o corpo muito alongado mas pintado de uma forma extraordinariamente suave, ocupando quase toda a tela. Existem apenas alguns anjos que o lamentam. O “conchetto” reside no facto de um dos anjos aproveitar o panejamento que é ao fim e ao cabo a mortalha de Cristo e que serve também para ocultar os órgãos sexuais, para limpar delicadamente as lágrimas do rosto. É criada uma polivalência, os semiólogos diriam uma polissemia do panejamento, que é subtil, mas que simultaneamente permite alargar o espectro dos significados da pintura, originando mesmo uma pequena anedota que, sem obscurecer a solenidade do tema principal, fornece um segundo nível de leitura digamos que mais leve. Um aspecto interessante porque aparentemente contraditório tanto de “metáfora” como de “conchetto” resulta, como se depreende das citações de Hauser que acabei de referir, do facto de, sendo categorias lógicas, constituírem na sua essência realidades concretas.

Como dizia um personagem, Sarah Kane¹ no diálogo com um psiquiatra que terapeuticamente lhe sugeria que as suas paranóias eram apenas metáforas (na peça de teatro da mesma autora, brilhantemente interpretada por Isabelle Huppert em Lisboa em Janeiro de 2003) a característica definidora da metáfora é justamente a de ser real².

Trata-se justamente de associar uma a outra realidade ou mesmo substituir uma realidade ausente por uma realidade presente, mas esta é sempre profundamente material, senão a metáfora seria inútil porque partilharia do mesmo grau de abstracção daquilo que é objecto de metaforização.

O médico que aparece na mesma peça teatral, que tenta relativizar a loucura, poderia argumentar ser o jogo metafórico apenas um jogo, portanto abstracto, apesar de o seu

¹ Sarah Kane: *4.48 Psychosis*, Methuen, Londres 2001, p. 9.

² Considerar também a afirmação de H. Heimsoeth, citado por Zambrano: “As ideias que a Filosofia só consegue interpretar no sistema abstracto fazem-se objectivas por meio da arte, como almas de coisas reais”. In ZAMBRANO, p. 107.

resultado ser palpável. Trata-se no entanto sem dúvida de um jogo sociológica ou psicologicamente relevante, cheio de efeitos práticos.

O conceito também pode ter uma formulação realista adaptada a um tipo de pensamento pós-industrial. No seu tratado sobre as formas de expressão contemporâneas, Genette tenta defini-lo da seguinte forma: “Eu não saberia melhor designar este sentido que designando uma sua leitura prática, como quando se diz: ‘É uma boa ideia’, ou quando um industrial ou um comerciante fala de ‘um novo conceito’ a propósito de um princípio relacionado com o funcionamento ou apresentação de um produto”¹.

Baudrillard² apresenta essa mesma absorção industrial dos conceitos como um fenómeno de diluição: “O frio universo do digital absorve os mundos da metáfora e da metonímia e o princípio da simulação triunfa desta forma, tanto sobre o princípio da realidade como do prazer.”

Metáfora versus alegoria, definem a transição do modernismo para algo que se chamou pós-modernismo, e que tem a ver com a associação ao passado.

De um ponto de vista modernista, na sequência de Croce, metáfora e alegoria artística são formas de expressão diversa, sendo a primeira aceitável e a segunda não. Na realidade Greenberg e Fried definiam como uma das características da obra de arte o estar presente na sua totalidade e imediatez perante o observador. Deste ponto de vista a metáfora, enquanto obra de arte, poderá ser admissível, no sentido em que tem um efeito simbólico que poderá mesmo ser inconsciente no autor e no espectador. Coleridge dizia o seguinte³: “O último [a alegoria] só pode ser referida conscientemente; ao passo que com o primeiro [o símbolo] é muito possível que a

¹ GENETTE, *L'Oeuvre*, p. 163. É este sentido pragmático que ele utiliza também páginas depois para dizer que não há uma arte conceptual, existem apenas obras conceptuais (p. 175).

² Jean Baudrillard (nascido em 1929). Texto de 1976. HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p.1051.

³ Citado por Craig Owens (1950-1990). IDEM, *Ibidem*, p. 1058.

verdade geral representada esteja a trabalhar inconscientemente na mente do escritor durante a sua construção”¹.

Para Friedrich Creuzer (1771-1858) “é justamente através do ‘deficit’ de harmonia entre forma e sentido e a sua superabundância de conteúdo quando comparado com a sua expressão, que o símbolo se torna significativo e sugestivo”. Existe uma semelhança entre a forma como ele descreve o símbolo e a forma como nos referimos ao presente, sobretudo o contemporâneo².

Poderá mesmo pensar-se que toda a obra de arte seja uma metáfora de algo que não é literal, não se pode por qualquer razão nomear.

A alegoria é pelo contrário inaceitável para o modernismo, visto que o seu sentido é algo de exterior à obra de arte. Conforme lembrava Craig Owens em 1980³ alegoria é formada por “allos”=outro + “agoreui” = falar. A alegoria é a fala de outro ou sobre outro. Outro, o ausente, era algo que não se podia ver na obra de arte modernista.

Nas palavras de Gombrich⁴ “a alegoria é susceptível de ser transmitida em linguagem conceptual uma vez que as suas convenções sejam conhecidas, ao passo que o símbolo demonstra aquela plenitude de sentido que se aproxima do inefável”.

“Aquilo que - segundo ele - é destituído de sentido de um ponto de vista alegórico, não deixa no entanto de ter significado de um outro tipo. Se tal não acontecesse a imagem seria um pictograma e não uma obra de arte.”

Goethe⁵ exprimia da seguinte forma a diferença: “Ou o poeta começa com uma ideia universal e então procura particulares que se lhe adaptam, ou procura o universal no particular. O primeiro método produz a alegoria, quando o particular tem apenas o estatuto de uma manifestação, um exemplo do universal. O último, pelo contrário revela a poesia na sua verdadeira natureza, fala do particular sem pensar ou se referir

¹ Segundo Heidegger: “Na obra de arte algo outro é reunido com a coisa que se faz. Reunir ou juntar é, em Grego, ‘sumballein’. A obra é um símbolo”. Citado por Owen, IDEM, *Ibidem*, p. 1059, a partir de Martin Heidegger, *The Origin of the Work of Art*.

² Ver capítulo *Passado, presente e futuro*.

³ Craig Owens (1950-1990). HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 1051.

⁴ GOMBRICH, *Symbolic*, p. 96.

⁵ Citado por Owens, HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 1059.

especificamente ao universal, mas, surpreendendo o particular na sua existência, implicitamente apreende o universal”.

Pelo contrário o pós-modernismo, segundo Harrison e Wood¹, estava mais interessado em proclamar a contingência, insuficiências e ausência de transcendência da arte, do que a sua independência. Nesse sentido “recuperou” a alegoria, num sentido temporal.

“A alegoria surgiu primeiro em resposta a um sentimento de alienação relativamente à tradição; através da sua história, ela tem funcionado no lapso entre o presente e o passado que, sem a reinterpretação alegórica, poderia ter-se tornado intransponível”². Northrop Freye³ escreveu: “A genuína alegoria é um elemento estrutural em literatura; ele tem que estar ali, e não pode ser acrescentado apenas pela interpretação crítica. Na estrutura alegórica, portanto, um texto é lido através do outro, por muito fragmentária, intermitente ou caótica que a sua relação seja; o paradigma para a relação alegórica é portanto o palimpsesto [...]”.

Segundo a teoria Aristotélica da metáfora, esta corresponde frequentemente àquilo a que podemos chamar alegoria: um programa literário com bastante independência da imagem, mas que condiciona o sentido exacto que esta passará a ter. Em 1593, no fim da época maneirista foi publicada a *Iconologia* de Cesare Ripa baseada em Aristóteles, que codifica e estabiliza o tipo de imagens que se tinham a vindo a generalizar, atendendo às necessidades da época. Esta obra foi, segundo Gombrich⁴, editada por oito vezes, nas primeiras décadas da sua existência.

Sem pretender estabelecer uma comparação entre a obra de Ripa e as de Sigmund Freud e Ernst Jung, neo-platónicos do século XX, ou a sua importância relativa em relação à evolução dos significados inclusivamente artísticos em cada um daqueles séculos, o que seria demasiado ousado mesmo para mim fazer, não hesito no entanto

¹ Introdução a Owens pelos editores, IDEM, *Ibidem*, p. 1052.

² Owens, HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 1054.

³ Northrop Freye, *Anatomy of Criticism*, Princeton NJ, 1957, p.54. Citado por Owens, IDEM, *Ibidem*, p. 1058.

⁴ GOMBRICH, *Symbolic*, p. 144.

em dizer que também as obras de Freud constituíram, com um pretexto terapêutico, uma espécie de Iconologia no século XX.

Também o Universo Platônico se baseava na comparação entre uma realidade visível, e outra que existia para além dela. A relação entre as duas era no entanto mais opaca, ou pelo menos translúcida. Em *Phaedon* Platão explica¹ que o homem pensa que anda à superfície da terra e está a ver o céu, mas na realidade a situação é como se estivéssemos no fundo do mar e viéssemos apenas a sua superfície, ficando tudo o resto fora do nosso campo de visão normal. Para além da eloquência da imagem, esta metáfora transporta-nos para os nossos arcanos como seres marítimos. Esta metáfora foi utilizada pelo cristianismo pois é compatível com a dualidade da existência defendida por esta religião, com o reino terrestre, visível e o reino dos céus, ou de Deus, invisível mas intuível.

O tecto da Sala do Colégio no Palácio Ducal de Veneza mostra uma série de alegorias relativas a virtudes estrategicamente pintadas e desenhadas por Veronese em escorço (Fig. 67), de forma a poderem ser vistas em “trompe l’oeil” no tecto. Curiosamente reparei que a figura que era descrita como alusiva à Dialéctica e Indústria representava uma mulher, representada “sotto-in-sù”, tecendo uma teia de aranha. Esta presença da teia de aranha agradaria certamente a admiradores da artista contemporânea Louise Bourgeois, para quem este elemento é simbolicamente importante (Fig. 67).

Formalismo

Um dos casos especiais do ponto de vista alegórico ou metafórico, reside no chamado formalismo que é descrito da seguinte forma por Hauser:

“Em pintura esse formalismo aparece na tendência de tornar o padrão ornamental a base para a construção do quadro inteiro; em arquitectura a vida e propósitos independentes concedidos a certos elementos estruturais; e em literatura, no jogo

¹ Em GOMBRICH, *Symbolic* p. 147.

feito com associações de ideias e na acumulação de imagens e metáforas por amor a elas mesmas”¹.

Predomina no entanto hoje em dia uma arte conceptual de aparência anti-formalista, em que as ideias se nos apresentam com aparente despojamento formal, contrariamente ao que Hauser previu. O pensamento dele era pré-minimalista.

Na poesia, como Mallarmé disse a Degas, a matéria-prima são as palavras e não as ideias².

Panofsky³ afirma que a ideia não é pré-existente, mas aparece pelo contrário específica e exclusivamente na sua forma pintada ou esculpida, como um primeiro nível de leitura formal, a ser completado por outros dois níveis de análise cada vez mais gerais.

Não reconhece no entanto a possibilidade de essa “primeira leitura” ser ela própria mais geral, impulsionada pelos princípios universalizantes da arte abstracta. Embora reconheça o “input” de emotividade que ocorreu com o século XVI, através o elemento que Burckhardt e Michelet identificaram como a “descoberta simultânea do mundo e do homem”⁴.

A ideia é a própria matéria, conforme refere Victor Burgin⁵, exemplificando com os Formalistas russos do início do século XX: “É essencial perceber que a forma da obra de arte não é o seu elemento formal: o conteúdo pode ser igualmente forma”. Formalismo que Hauser apresenta não com o sentido autoritário da superioridade de uma linguagem ligada a uma noção de poder, mas pelo contrário como “compensação” pela ausência de “desejo, crença ou sentido” auto-suficientes. Poderá representar uma linguagem característica de uma “ausência de poder”.

¹ Arnold Hauser, *Mannerism*, p. 26.

² IDEM, *Ibidem*, p. 286.

³ PANOFSKY, *Iconologie*, p. 25-30. 1. Assunto primário ou natural. a. Factual; b. Expressivo; constituído pelo universo dos motivos artísticos. 2. Assunto secundário ou convencional, constituindo o universo das imagens, histórias e alegorias. 3. Significação intrínseca, ou conteúdo, constituindo o universo dos valores simbólicos.

⁴ IDEM, *Ibidem*, p. 43-44.

⁵ Victor Burgin (n. 1941). Texto de 1976. Reproduzido em HARRISON & WOOD, *Art & Theory*, p. 913.

Sol LeWitt, o artista conceptual¹, a propósito das “novas tecnologias”, revolta-se contra um tipo de arte que ele considera também formalista: “O perigo está, penso eu, em tornar a fisicalidade dos materiais tão importante que ela se torna a ideia da obra (outro tipo de Expressionismo).”

No formalismo verifica-se a “abolição das leis objectivas da experiência e sua substituição por regras do jogo”.² As metáforas, na expressão de Roland Barthes, são neste caso signos sem fundo³ sendo esse afastamento do significado, digamos, o “conteúdo” do processo simbólico.

Conforme refere Bonito Oliva, “a inspiração não encontra a sua fonte na natureza mas sim na conceptualidade de temas particulares”⁴.

Revelaram-se assim proféticas as palavras de Marcel Proust⁵ que escrevia sobre Ruskin: “se a realidade é uma e se o homem de génio é aquele que a apreende, que importa a matéria na qual ela seja figurada, sejam quadros, estátuas, sinfonias, leis, ou actos?” Trata-se portanto de afirmar uma realidade conceptual superior, face à qual se poderia dizer que a especificidade da forma artística concreta que se utiliza naquele caso se torna indiferente.

Dubois⁶, na sua tentativa de definição da palavra “maneira”, começa por a opor à matéria e não a ideia, no sentido em que ela representa sobretudo a mão que age perante uma matéria. Nesse sentido propõe a criação de um “matérismo” oposto ao Maneirismo, mais próximo de um idealismo, que também representa formas.

Curiosa e contraditoriamente, Robert Morris (Fig. 68) e Donald Judd haveriam de definir nos anos sessenta do século XX um conceito de “specific object” que, de tão específico, deixaria de ser pintura ou escultura para ser algo matérico mas

¹ Sol LeWitt (n. 1939). HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 836.

² Sobre “a hipótese de um jogo em que as regras seriam sucessivamente inventadas” ver Enciclopédia *Einaudi*, Volume 25, Director Ruggiero Romano, Coordenador Fernando Gil, *Imprensa Nacional – Casa da Moeda*, Lisboa: 1992, p. 381.

³ BARTHES. *Critique*, p. 78

⁴ Achille Bonito OLIVA, *L'Ideologia del Traditore, Arte Maniera e Manierismo*. Milão: Electa, 1998, p. 14.

⁵ Proust, *Écrits sur l'art*. Jérôme Picon, editor. Paris: GF Flammarion. P. 112.

⁶ DUBOIS, *Maniérisme*, p. 16.

conceptualmente mais geral que corresponderia à ideia de algo que é “visto como arte”.¹

O desenvolvimento da conceptualidade na arte não conduz necessariamente ao abstracto, como se verificou também no século XX, por exemplo com a Arte Pop. Como refere Hocke: “O homem é a mais profunda e a mais ‘enigmática’ de todas as metáforas, um emblema da divindade, cuja natureza é tão, infinita como insondável”².

O conceptual não afasta também necessariamente a pintura, como afirma Richter (Fig. 69). Buchloh dirige-lhe a seguinte pergunta: “Porque é que, como um Romântico, recorre à metáfora da natureza?” Resposta: “Não [como romântico mas] como pintor. A razão pela qual eu não argumento em termos ‘sócio-políticos’ é porque quero produzir uma pintura e não ideologia. É sempre a factualidade e não a ideologia que faz uma boa pintura”³.

Benedetto Croce escreveu em 1913: “O conhecimento conceptual, na sua forma mais pura (que é a filosófica) orienta-se sempre no sentido da realidade e tenta estabelecer o real como distinto do irreal, ou diminuir o estatuto da irrealidade ao inclui-la no âmbito e como uma parte subordinada da realidade. Pelo contrário, a intuição refere exactamente a ausência de distinção entre realidade e irrealidade - a própria imagem - com o seu estatuto ideal como mera imagem”⁴.

¹ “A arte é antes de mais uma situação em que se assume uma atitude de reacção face à nossa própria consciência da percepção da arte” MORRIS, *Monografia*, p. 315.

² HOCKE, *Labyrinthe*, p. 53.

³ RICHTER, *Daily*, p. 165.

⁴ HARRISON & WOOD, *Art In Theory*, p. 110.

A face de Deus

Por outro lado, certas realidades que não são humanas, são obrigatoriamente objecto de um tratamento metafórico. É o caso paradigmático do tratamento artístico da figura de Deus.

Um frade inglês chamado John Ridevall tentou no século XV compor um tratado sobre as virtudes e os vícios com base na representação dos deuses antigos.

Conforme Gombrich refere¹, a necessidade de criar imagens concretas, na escrita ou na imagem, é por vezes uma necessidade didáctica, no sentido de conduzir à sua memorização.

Hocke² responde da seguinte maneira à questão que se coloca sobre as formas pelas quais a arte representa este conceito:

“Através de metáforas ‘concretas’, tais como o homem, o animal, a planta, o astro; ou através de metáforas “abstractas” como a energia, a acção, a “alma”, a vontade, representação mais ou menos abstracta das forças e tensões que residem na natureza. O clássico representa Deus na sua essência, o Maneirista na sua existência”.

Por exemplo Deus, que nas palavras de Nicolaus Cusanus é definido pelo conceito de “coincidentia oppositorum”³, aparece claramente representando, como qualquer outro personagem, na pintura de Tintoretto *La creazione delle animali*, na Accademia de Veneza (Fig. 70). Surge na forma de um velho de grandes dimensões, representando no céu, enquanto vai criando as várias espécies animais.

Steinberg⁴ cita exemplos de estranhas representações do século XVI, normalmente conhecidas como *Trindades* ou *Trono da Graça*, em que Deus surge na sua forma de velho parecido com Júpiter em representações mitológicas, colocando a mão sobre os órgãos genitais do Filho.

¹ GOMBRICH, *Symbolic*, p. 136.

² René HOCKE, *Labyrinthe*, p. 271.

³ Conceito também ligado à teoria do EternoRetorno.

⁴ STEINBERG, *Sexuality*, p. 104. Relevos Suábios, *Trono da graça dos Santos*, outros, sobretudo relevos e escultura.

Ele interpreta estes factos, como noutros casos, como indicações acerca da natureza humana de Cristo.

Como dizia Lecky “nada de tão repulsivo para os protestantes como os retratos da primeira pessoa da Trindade, que são agora tão comuns”¹. Nesse sentido o protestantismo resistia à encarnação da divindade e era portanto platónico no sentido a recusa de uma identificação entre essência e uma determinada aparência.

Mesmo entre os fiéis a Roma, na época contra-reformística, a representação da figura de Deus era objecto de polémica. Gombrich relata uma passagem de uma carta de Giulio Romano de 1541: “Ouvi também dizer que fui acusado por ter pintado Deus Pai, que é invisível. Eu respondo que, para além de Cristo e da ‘Madonna’, que estão no Céu e cujos corpos são glorificados, todo o resto dos Santos, Almas e Anjos são invisíveis, e no entanto é costume pintá-los, e para Vossas Senhorias não seria novidade que as pinturas são as escrituras dos vulgares e ignorantes”².

A propósito de Peter Paul Rubens e do Barroco³, Gombrich fala pelo contrário de uma deificação do Homem. “O divino não é tornado humano mas pelo contrário os dois extremos aproximam-se de outro modo; o homem torna-se Deus [...]”⁴

Guillaume Apollinaire distinguia o que ele considerava uma concepção humana da beleza existente na Arte Grega, daquela dos novos pintores. Esta última “toma o universo infinito como o seu ideal, e deve-se apenas à quarta dimensão, esta nova medida de perfeição que permite ao artista atribuir aos objectos proporções apropriadas ao grau de plasticidade que quer que eles tenham”⁵.

Sócrates (nascido a 469 a.c.), filho de um escultor, explicava a dois artistas que a alma é representável, embora seja invisível⁶.

¹ Estudiosos do século XIX citado por HASKELL, *Images*, p. 407.

² GOMBRICH, *Symbolic*, p. 136.

³ IDEM, *Ibidem*, p. 83.

⁴ Associa também este facto com a Reforma. Sobre esta mudança de atitude, que é uma consequência do humanismo renascentista e a ausência de intermediação da Igreja, para os Reformadores, entre o homem e Deus, ver os capítulos *Individualismo e Solidão e Espiritualidade*.

⁵ HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 181.

⁶ WITTKOVER, *Saturno*, p. 13.

Como afirma Emmanuel Tesauro¹, a presença do divino poderá ser representada também pela própria incompreensibilidade hieroglífica, a ausência ou inacessibilidade do sentido, que manifesta a limitação do saber e conseqüentemente a transcendência de Deus. De acordo com Gombrich o próprio Platão, que desconsiderava as pinturas como fontes da verdade, via os hieróglifos, como fonte de sabedoria².

Ficino desenvolveu, segundo Chastel, o conceito moderno de “hieróglifo” que “mantém o espírito na tensão necessária a uma contemplação próxima do êxtase: o talismã do ‘oculus mentis’ ”³. Ele contava que “quando os sacerdotes egípcios queriam simbolizar os mistérios divinos não se serviam de ínfimos caracteres de escrita mas sim de figuras completas de ervas, árvores, animais, visto que, como se sabe, Deus possui a sabedoria das coisas não como uma especulação multiforme, mas como uma forma simples e definida da própria coisa”. Classicismo egípcio... Barthes considera este hieróglifo uma alegoria na qual passado, presente e futuro, ou seja, o significado histórico, podem ser escritos.

Estes últimos dois parágrafos estarão mais próximos da concepção filosófica do sublime, que do belo.

Distinguindo o sublime do simples prazer despertado pelas obras de arte, Jean-François Lyotard, num texto de 1982⁴, define-o da seguinte maneira: “O sublime é um sentimento diferente. Ele acontece, pelo contrário, quando a imaginação não consegue apresentar um objecto que possa, mesmo que apenas em princípio, corresponder a um conceito. Temos a Ideia do mundo (a totalidade do que é), mas não temos a capacidade de a exemplificar. Temos a Ideia do simples (o que não pode ser partido, decomposto), mas não o podemos ilustrar através de um objecto visível que constitua um ‘caso’. Podemos conceber o infinitamente grande, o infinitamente

¹ Emmanuel Tesauro (1591-1667), *Il Cannocchiale Aristotelico*, Veneza 1665.

² GOMBRICH, *Symbolic*, p. 146.

³ CHASTEL, *Marsilio*, p. 279.

⁴ «Réponse à la question: qu’est-ce que le postmoderne» In *Critique*, n° 419, Paris, Abril de 1982. HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 1008.

poderoso, mas todas as apresentações de um objecto destinado a ‘tornar visível’ esta absoluta escala ou poder nos surge como dolorosamente inadequado.”

A propósito do Modernismo e apoiando-se em Kant, Lyotard aponta no entanto uma solução para este problema de representação:

“Kant refere que a imaginação, quando está à procura de uma forma de tornar presente o infinito (outro irrepresentável) experiencia uma vazia abstracção: esta mesma abstracção é uma imagem do infinito, a sua ‘presença negativa’. [...] Tom local, desenho, a mistura de cores, perspectiva linear, a natureza do suporte e do instrumento, o acabamento, a forma de mostrar, o museu: as vanguardas estão sempre a inundar-nos com artifícios de apresentação que tornam possível subordinar o pensamento ao olhar e desviá-lo do irrepresentável.”¹

O ‘negativo’ referido por Lyotard estará no processo de abstracção, e não na obra em si.

II.3. Anti-Naturalismo e Fantástico.

Segundo o tratado de Federico Zuccari *L’idea de’ pittori, scultori ed architetti*², o “disegno interno” precede toda a obra plástica.

Seguem-se os três tipos de “desenho externo”:

1. “Disegno naturale”, a arte como imitação da natureza.
2. “Disegno artificiale”: Imagens criadas pelo homem.
3. “Disegno fantastico”: caprichos, invenções, fantasias, coisas bizarras.

Esta enumeração pareceu-me fundamental³, por consagrar a possibilidade de um desenvolvimento independente de todos eles.

¹ HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, 1013.

² HOCHE, *Labyrinthe*, 66.

³ Ela justifica a opinião de Zuccari sobre das telas de Caravaggio em S. Luis dos Franceses segundo a qual o autor se teria limitado ao “desenho natural”, abdicando do “desenho artificial, exemplar do

Qual a posição do Maneirismo e Modernismo em relação à chamada realidade exterior ou natureza? Vimos já que uma possível resposta a esta questão terá que ter em conta uma atitude mimética, que continua a estar presente, mas também uma tendência metafórica.

Considere-se a interpretação de Chastel acerca do *Heptaplus* de Pico della Mirândola, o qual, visto no contexto de outras manifestações neoplatónicas do século XV, reconduziria todas as imagens a uma ordem abstracta¹.

Também Schefer² atribui a outro renascentista, Alberti, uma concepção da natureza essencialmente humana e portanto afastada de um conceito plotiniano de “beleza como verdade”. Alberti defendeu nos seus livros que se devia abdicar da conformidade com o modelo no sentido de, mesmo que fosse necessário “colar” pedaços de várias origem, compor a figura típica “perfeita”. Neste sentido, divergia ele de Leonardo que, mais realista, assumia o feio como uma possibilidade, e a fidelidade à natureza como uma necessidade.

Reynolds (1723-92)³, o primeiro presidente da Royal Academy of Arts em Londres, tinha o ponto de vista próximo de Alberti neste aspecto: “O seu [do pintor] olhar estando preparado para distinguir as deficiências acidentais, excrescências e deformidades das coisas, do que é essencial na sua figura; ele constrói uma ideia abstracta das suas formas que é mais perfeita que qualquer original; e, o que parece um paradoxo, aprende a desenhar naturalmente, ao desenhar as suas figuras diferentes de qualquer outro objecto”.

Como exemplo do contrário poder-se-ia citar também a conhecida expressão de Michel Foucault em *Les Mots et Les Choses* acerca de *D. Quixote* de Miguel Cervantes (1547-1616): “Daqui para diante os signos (legíveis) já não são

artifício humano e com o qual formamos várias invenções e conceitos históricos e poéticos”.

Citado em Alessandro Conti, *STORIA DELL'ARTE ITALIANA*, 2, p. 219. Por estes e por outros factos, Caravaggio não ser considerado Maneirista... Ver capítulo *Ambiguidades: estilística, sentido e transgressão da norma*.

¹ CHASTEL, *Marsilio*, p. 273

² ALBERTI, *Pictura*, p. 11.

³ H, W & GAIGER, *Art in Theory*, p. 652.

semelhantes aos seres (visíveis)". A realidade pós-quixotesca, que é hoje a de todos nós, deforma-se "à posteriori" à imagem e semelhança dos signos criados, do poder das linguagens e particularmente da arte. Da colagem à deformação.

Num diálogo teatralizado, Samuel Beckett e Georges Duthuit referem-se ao pintor Bran van Velde¹ como aquele que assumiu pela primeira vez o erro ou a impossibilidade de expressão, rompendo com uma história de arte baseada no equívoco de que a representação seria possível e o sentimento de frustração perante a emergência das provas em contrário.

André Derain, pintor "Fauve", exprime-se relativamente a este assunto de forma elíptica, ambivalente e tipicamente maneirista, numa carta² a outro pintor, Vlaminck, em Julho de 1905: "Por um lado estamos a tentar afastar-nos das coisas objectivas, e por outro, retemo-las como origem e objectivo final."

Um curioso texto do pintor Shevchenko³ (1888- 1948) apresenta-nos uma metáfora, que ele atribui a Vischer, acerca da ideia e da sua representação: a ideia será como a colher de açúcar que se dissolve na água. Está e não está. Só é perceptível através do que ele designa por "unidade da imagem artística". Para além da abstracção das formas, poderemos também portanto falar da abstracção das ideias, em arte.

Georges Braque, (Fig. 71), mostrando que a actividade pictórica é simultânea da actividade reflexiva e que a pintura é também conceptual costumava escrever nas margens dos seus desenhos o que sobre eles lhe ocorria. Pierre Reverdy no seu jornal *Nord- Sud* coligiu e publicou estas anotações⁴, algumas das quais são sobre a imitação, sobretudo da natureza.

As afirmações têm também um carácter complexo, tanto em si mesmas como na sua articulação, denotando vários momentos com temperaturas diferentes de reflexão.

¹ Primeira publicação em 1949, reproduzido em HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 608.

² IDEM, *Ibidem*, p. 65.

³ IDEM, *Ibidem*, p. 112.

⁴ IDEM, *Ibidem*, p. 211.

Em sequência numérica, encontramos na compilação de Reverdy a frase número 9, segundo a qual “não se deve imitar aquilo que se pretende criar”, uma negação pura e simples da “mimesis” como acto criativo.

A entrada número 10 parece indicar antes uma impossibilidade de imitar, ao afirmar que “não se imita a aparência; a aparência é o resultado final”.

No entanto a frase 11 indica a possibilidade e a legitimidade da imitação: “Para ser imitação pura, a pintura deve realizar uma abstracção das aparências”. A imitação, que ele associa à aparência naturalista, é o resultado legítimo de uma operação de abstracção.

Para o crítico de arte Clive Bell (1881-1964), um filósofo essencial do Modernismo, “o elemento representativo [figurativo¹] de uma obra de arte pode ser ou não pernicioso; ele é no entanto sempre irrelevante²”. O elemento visual e concreto é assim o único factor relevante.

No Modernismo não existe assim necessariamente uma exclusão do elemento figurativo. O que se passa, segundo as palavras de Clement Greenberg³ é que “enquanto a pessoa tem tendência para ver o que está numa pintura de um ‘Old Master’ antes de a ver como pintura, pelo contrário vê-se a pintura Modernista enquanto pintura, antes de mais nada”.

O problema reside na relação entre “criação”, vulgo natureza, e a “criatividade”. O facto de o homem assumir a criatividade como um dom faz com que adopte uma atitude criativa, próxima da lógica que rege as relações entre os fenómenos naturais, mas que por outro lado se afasta da reprodução ou celebração relativamente ao já criado, à natureza⁴.

¹ Nota de FRS.

² HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 115.

³ IDEM, *Ibidem*, p. 756. Na frase seguinte Greenberg admite que se pode e deve ver qualquer pintura deste modo, seja ela contemporânea ou moderna. Nesse sentido ele descreve antes uma forma modernista de olhar para qualquer pintura.

⁴ Pense-se nas formas artísticas contemporâneas que incluem aplicação automática de materiais, incluindo as aplicações digitais das leis do caos.

Segundo a definição de arte que John Cage¹ atribui a Rauschenberg: “A arte é uma imitação da natureza, na sua forma de operar”.

A criatividade traduz portanto também uma atitude de desconfiança e de não aceitação passiva da realidade, na sua aparência visual. Como escreveu Pascal, “ao se perder a verdadeira natureza, tudo se torna natureza [...]”². Também para Wilhelm Worringer³, “a necessidade de abstracção é o desenlace de um grande desassossego interior, inspirado no homem pelos fenómenos do mundo exterior”. O artificial, mesmo a arte mais artificiosa, transmuda-se no próprio mundo exterior e passa a gozar de um estatuto idêntico ao da natureza.

Para Hauser, existe pela primeira vez no Maneirismo um abandono de fidelidade em relação à natureza que antecipa todas as atitudes pictóricas idênticas. O artista criava “como”, mas não “segundo” a natureza. Ou, como diz Bonito-Oliva, “a natureza torna-se a citação de uma ideia de natureza”.

Panofsky cita o *Elogio* de Erasmo a Dürer, em *Dialogous de recta Latini Graecique sermonis pronuntiatione*,: “Ele pinta aquilo que não ‘é pintável’ ”.

Nesse sentido podemos falar de uma relação entre o Maneirismo e o fenómeno do abstracto, que dominou boa parte do século XX, tendo percorrido toda a sua extensão, interrompido embora por hiatos e perturbações⁴, como o surrealismo, a Pop, Duchamp, a Arte Conceptual, e outros movimentos de feição industrialista. Olga Rozanova, membro da vanguarda russa, descrevia a reprodução da natureza como um condenável acto de plágio⁵. Não é possível esquecer a este respeito os outros membros do Constructivismo, que provariam que era possível ser formalista radical mas socialmente revolucionário. A abstracção não significava portanto a Torre de Marfim, o isolamento em relação ao exterior.

¹ John Cage, (1912-1992). In HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 717.

² PASCAL, *Pensées*, p. 376

³ In HARRISON & WOOD, *Art In Theory*, p. 68.

⁴ Não quero dizer avanços e recuos para não parecer que sei que vamos “a caminho” de uma qualquer coisa...

⁵ HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 200.

Kasimir Malevich escrevia em 1915¹: “Até agora existia um realismo de objectos, mas não de unidades pictóricas cromáticas, construídas de forma a não dependerem nem da forma, nem da cor, nem da sua posição relativa”. Era a tentativa de construir uma pintura objectiva, que ele próprio conota com “verdade e não sinceridade”, “um facto e não uma tese”, no mesmo texto.

Também Fernand Léger escreveu sobre um conceito de realismo “independente da imitação”, que ele definiu como sendo “o ordenamento simultâneo dos três grandes componentes plásticos, linhas, formas e cores”.

Tentando definir aquilo a que contra a sua opinião se chamou Minimalismo, Judd (Fig. 72) num texto de 1962² refere a pintura minimal como representando, dentro do rectângulo tradicional em que acontecem as pinturas, apenas formas e superfícies que podem natural e plausivelmente acontecer dentro dele, excluindo portanto todo o ilusionismo³.

O material como o real, com exclusão do representativo.

Um raciocínio aparentemente em sentido contrário do percurso que Louis Althusser descrevia para concluir que: “A ideologia, como relação imaginária, é ela própria dotada de uma existência material”. Só aparentemente, visto que penso que o modernismo dotava também o material pictórico de uma ideologia auto-reflectiva, que fechava desta forma a quadratura do círculo.

A posição de toda uma geração de artistas que se desenvolveu a partir dos anos 40 em Nova Iorque, foi da seguinte forma definida por um deles, Barnett Newman: “Aqui está um grupo de artistas que não são pintores abstractos, embora trabalhem no que é chamado o estilo abstracto”.

Esta definição aparentemente paradoxal reduz-se a uma arte que Newman (Fig. 76) chamava “idea-complex”, cheia de conteúdos humanos e não apenas formais, mas

¹ IDEM, *Ibidem*, p. 166-177.

² IDEM, *Ibidem*, p. 810.

³ Curiosamente Fried “acusava” os Minimalistas de antropomorfismo, dizendo que as suas obras, face ao observador, acontecia como se fossem outra pessoa. *Art and objecthood*. IDEM, *Ibidem*, p. 827.

que por outro lado se exprimia através de uma forma pura, tal como uma escrita ideográfica.

Espaço natural e espaço pictórico

Não existem dúvidas que, durante os períodos do Maneirismo e do Modernismo, existiu um afastamento do naturalismo em benefício do especificamente pictórico, embora também se possa dizer que este pode constituir uma plataforma a partir da qual observar e intervir no real, ou mesmo, numa versão de realismo mais radical, a única realidade a que o pintor pode ter acesso, já que a figuração perspectivada é considerada mentirosa.

Reparei recentemente, numa visita à galeria da Accademia em Florença e ao observar Lorenzo Mónaco (1370- 1425), que as suas figuras humanas são relativamente “renascentistas”¹, ou seja, têm características próximas das do alto Renascimento e depois Maneirismo. O que evolui realmente entre o neo-gótico e o renascimento não são tanto as figuras, mas sim o espaço a que chamamos fundo. Nos pré-renascentistas o espaço é uma superfície lisa, que pode ser folha de ouro. A mesma superfície, neutra ou colorida, e luminosa que iremos voltar a encontrar no século XX, em Bacon² ou Picasso, por exemplo.

No Renascimento encontramos uma perspectiva linear, formal, abstracta, fotográfica, geométrica, estática, obtida perante uma intercepção de uma pirâmide visual e o plano pictórico, estando as figuras a flutuar nesse fundo idealizado.

No Maneirismo as figuras adaptam-se ao fundo, cria-se uma concepção de espaço total. Esta concepção implica inclusivamente desvios ao princípio da perspectiva centralizada que David Hockney, um artista, tenta atribuir à influência generalizada

¹ Por exemplo a extraordinária figura de *Cristo Crucificado* pintada em “chiaroscuro” sobre madeira, e tantas outras.

² Verifiquei recentemente que os fundos de Bacon, invariavelmente lisos mas texturados, assemelham-se aos fundos de um fresco.

nessa época de técnicas de representação óptica pré-fotográfica¹ que implicam por vezes a tomada de vistas diversificadas e a sua “colagem” numa só imagem, resultando portanto uma multiplicidade de pontos de vista (e de fuga). Esta evolução é também visível na escultura, que deixou de ter um ponto de vista frontal privilegiado, como provam as esculturas de Miguel Ângelo como as *Pietà*, e o *Rapto das Sabinas* de Giambologna (1582) (Figs. 74,73).

Deste ponto de vista puramente espacial, contraditoriamente a muitos outros, seria obrigado a dizer o que Maneirismo é afinal mais um passo no caminho de um naturalismo na forma de enquadrar e visualizar o ser humano

Ele incorpora na sua concepção do espaço aquilo que Aby Warburg² descreveu como “vida em movimento”, ou se quisermos, o tempo na representação do espaço, ou mesmo, segundo a expressão de Arasse, interpreta “o ritmo do mundo”³.

Não concordo com Friedlaender⁴ que, começando por referir acertadamente que no Maneirismo “os volumes dos corpos mais ou menos deslocam o espaço, ou seja, eles próprios criam o espaço”, passa para a constatação (contraditória) de que “o espaço não é adaptado às figuras como a arte clássica, mas é irreal, [...] irracional e illogicamente organizado”.

Ele está nesta afirmação a assumir a perspectiva geométrica como o único tipo de espaço logicamente organizado e, menos evidente ainda, o lógico e o racional como sinónimos do real.

O que existe por vezes no Maneirismo é uma relação imaterial das figuras com leis como a gravidade, como se pode ver no exemplo que ele cita, Greco, ou ainda na *Deposição da Cruz* de Pontormo na *Sta. Felicità* em Florença (Fig. 75), em que as figuras andam em bicos dos pés sob o peso de um cadáver, ou acontece a transformação de um espaço horizontal em oblíquo, pelos corpos que nele se

¹ São conhecidos os sistemas de análise e representação óptica de Leonardo e Dürer

² Citado em BOUBLI, *L'atelier de dessin*, p. 14.

³ IDEM, *Ibidem*, p. 15.

⁴ FRIEDLAENDER *Anti-Mannerism*, p. 9.

esmagam, como acontece no *Milagre de S. Marcos*, de Tintoretto, na Accademia de Veneza.

Existe uma irregularidade oblíqua na representação do fundo, resultado natural do modo como se movimentam as figuras. Fosse eu Friedlander e falaria antes em espaço “real, irracional e illogicamente organizado”.

No Maneirismo o fundo é sobretudo a figura do fundo.

Neste aspecto a minha opinião parece ser também distinta de Joannides: “Uma das lições dos frescos da Capela Paolina [de Miguel Ângelo] era não estarem já espaço e forma intimamente ligados entre si. Provavelmente pela primeira vez na sua vida, Miguel Ângelo criou composições nas quais não é evitada a profundidade espacial, que se torna pelo contrário um elemento essencial da organização pictórica. No entanto, esta organização do espaço, embora reminescente do espaço perspectivado da pintura do ‘quattrocento’, não é construído em coordenação com as figuras. Muito obviamente na *Conversão de S. Paulo*, mas também na *Conversão de S. Pedro*, a escala, formas e acções das figuras não correspondem à geometria dos planos pictóricos.”¹

Recordo que considero o espaço Maneirista como sendo, justamente, irracional porque coordenado com as figuras.

“É como se os planos fossem ocupados por séries de massas arbitrariamente colocadas, que o olho regista uma após a outra e que com a sua consciência instintiva da localização espacial, não consegue controlar. Mas as localizações das massas não são de facto arbitrárias: são uma forma de transmitir os eventos que elas descrevem através da pintura.” Adiante ele descreve o sentido da Capela Paolina como “a expressão da impotência humana e da inexorável força da vontade Divina”².

Existe portanto uma contradição, neste aspecto, em Joannides. O espaço miguelangelesco na Capela Paulina “ não é construído em coordenação com as figuras” mas as localizações das massas, que definem o espaço, “são uma forma de descrever os eventos”. Como descrever os eventos, por exemplo a “impotência

¹ AMES-LEWIS E JOANNIDES, *Reactions*, p. 88.

² IDEM, *Ibidem* p. 89.

humana e inexorável força da vontade de Deus” sem a coordenação entre o espaço e as figuras?

É justamente esta coordenação espaço-figurativa que distorce a perspectiva central e que cria a noção de irracionalidade e ilogicidade aparente no espaço maneirista. Para além do facto de que existe, como Joannides referiu, alguma ênfase na periférica “impotência humana”, complementada pela centralizadora “vontade de Deus”.

Na Capela Paulina de Miguel Ângelo existe uma ligação entre o espaço e as figuras, significativamente inserido numa narrativa pictórica realista, porque emocionalmente organizada¹.

Ele próprio exemplifica a funcionalidade da composição: “O rebanho de condenados alinha-se mecanicamente em torno do local sua execução, com um grupo encarapuçado de plangentes semi-seccionados colocados como um coro horrorizado na canto direito. Na Conversão, a aparição de Cristo derruba Saúl e dispersa o seu impotente séquito.”

O que acontece é que o estudo do “Cinquecento” era muitas vezes realizado por estudiosos do Renascimento, considerando a relação figura-fundo no período cronologicamente anterior, o renascimento (a perspectiva central), como a relação paradigmática. O afastamento desse modelo é quase sempre visto como um inconfessável regresso ao gótico.

Fantástico

Quando se fala em fantástico em pintura pensa-se em geral numa pintura figurativa, mas em que a lógica, a articulação, a contextualização dos elementos não é a lógica “exterior”, é uma lógica subjectiva e super-real.

Aproximamo-nos assim de mais um “dualismo”: “a sensação de ter um pé em cada um dos mundos, no da experiência imediata, representável naturalisticamente, e ao

¹ Nada mais irrealista que uma malha perspectiva geométrica centralizada, como em Perugino ou no *Milagre de S. Marcos* de Tintoretto.

mesmo tempo noutra que é visionária, e portanto passível de ser sugerido por meios sensíveis”¹.

As quatro pinturas sobre os elementos/estações do ano, de Giuseppe Arcimboldo (Milão 1527- Milão 1593 - Fig. 137) reúnem três tipos de significados diferentes num só objecto:

1. Os elementos: o fogo, o ar, a terra e a água.
2. Objectos de uso corrente e da natureza, que se completam no sentido de formar uma fisionomia.
3. As cabeças de seres humanos com uma maneira de ser, uma psicologia própria.

Quem serão estas pessoas? É a associação ou a soma de todos estes elementos de natureza diversa no mesmo enquadramento pictórico que produz, na sua redundância de sentidos, o fantástico. A face pode ao mesmo tempo “ser ou não ser”. A legibilidade é ténue. Uma aglomeração de frutas de Jan Davidsz de Heem (1606-1683/84 - até poderia conhecer Arcimboldo) patente no Rijksmuseum, sem representar a face, quase a sugere também.

A associação do corpo humano a outros aspectos do universo era praticada no século XVI. Gombrich comenta e reproduz as gravuras intituladas *Homem do Zodíaco*, de um calendário de 1503, que, para fins terapêuticos, associava as várias partes do corpo aos diversos signos astrológicos.

Na pintura de António Allegri, dito o Correggio (1489/94-1534) *Júpiter e Io*, (Fig. 77) a ninfa abandona-se ao beijo de um deus que está disseminado numa nuvem. A sua face é assim apenas perceptível, uma entre todas aquelas faces que as nuvens muitas vezes criam. Não fora o tema e o facto de se situar contra a face de Io, Júpiter não seria certamente visível, visto que está à beira dos níveis de ilegibilidade.

Uma amiga chamou-me também a atenção para uma série de máscaras que estão ocultas nos panejamentos das figuras de Pontormo. É verdade, elas lá estão como numa anamorfose e, depois de as ver, é difícil deixar de as ver novamente. Ainda me

¹ Arnold HAUSER, *Maneirismo*, p. 376.

lembro quando descobri um pequeno homenzinho, muito perfeito, dissimulado na decoração de um trono da *Madonna Bardi* de Boticelli, na Gemäldegalerie de Berlim.

Não existe nada menos secreto do que a pintura: o que existe está à vista na sua superfície lisa, sem outras faces. No entanto o pintor gosta de esconder alguma nota de humor ou mesmo uma mensagem importante para além daquilo de ele sabe ser o nível de invisibilidade no observador comum. Desta maneira pode, libertando-se por momentos da monotonia do trabalho do Atelier, criar uma margem de intimidade no que está a fazer, ou mesmo compartilhá-lo só com os seus amigos.

Não nos custa a imaginar também o discípulo secretamente rebelde que, à margem da vigilância do mestre, introduz elementos imprevistos na composição, que passam despercebidos na inspecção.

Faz sentido assim falar de sonhos, como um suporte real da experiência existencial de cada um, em que este tipo de lógica fantástica predomina também. Conforme Freud escreveu¹, “o conteúdo manifesto da maior parte dos sonhos consiste em situações pictóricas”.

Já Marsilio Ficino² destacava o papel do sono e conseqüentemente do son(h)o na criação do “vacatio mentis”, em que a mente se desliga dos seus liames corporais, para a criação do “spiritus phantasticus”, a que se pode aliás aceder de outras formas, como é o caso da castidade³. Esta interpretação do sonho confirma o facto de que Sigmund Freud era na realidade um neoplatónico...

Note-se que, como Hauser refere, “[O sonho] não somente é um objecto favorito do Maneirismo, [...] mas ainda representa um dos seus princípios estilísticos

¹ In HARRISON & WOOD, *Art In Theory*, p. 27.

² Ficino traduziu o tratado de Sinesio de Cirene que atribui ao sonho um carácter revelatório - “per omnia significantur omnia”. CHASTEL, *Marsilio*, p. 278.

³ CHASTEL, *Marsilio*, p.96

fundamentais por causa das conexões abstractas que estabelece entre factos concretos”¹.

As representações da natureza nos seus aspectos transfiguradores, como a noite², tanto no caso da pintura como de outras representações artísticas como a poesia, fazem também parte dos temas populares aos maneiristas, como diz Benincasa³: “seja a luminosidade das noites serenas e estreladas, seja a das noites infernais habitadas por monstros”. Era a opção por uma luminosidade estranha: a trovoada, a luz da lua, a luz da vela... Veja-se o caso de bastantes obras de Jacopo Bassano (Fig. 78) que neste tema pode dar largas a sua grande capacidade de representação de “efeitos especiais” de natureza lumínica. Considere-se também, de Tiziano, O *Martírio de S.Lourenço* na Igreja dos Jesuítas (Fig. 79) e a *Pietà*, na Accademia (Fig. 101), ambas em Veneza.

Não posso deixar de falar dos “efeitos especiais” em termos de ângulo de visão, que constituem as anamorfozes⁴.

Encontrei várias xilogravuras com anamorfozes, possivelmente atribuídas a Erhard Schön (Fig. 80)⁵. Discernível por detrás de um tema oficial, em que a paisagem predomina, estão sub-temas, normalmente de características escatológicas ou eróticas, podendo também representar monarcas ou papas.

¹ Paul Valéry, um escritor do século XX também associado por Hauser ao Maneirismo explica no entanto que a arte não se faz sonhando: “O que quer escrever o seu sonho deve estar infinitamente acordado.” In ZAMBRANO, p. 110.

² CHASTEL, *Marsilio*, p. 90: “Um dos pontos fortes da cosmologia de Ficino é, efectivamente, o tema alexandrino segundo o qual o céu é um grande ser vivo, dotado de uma alma com a qual comunicam todas as almas dos seres vivos”. Tradução de F.R.S.

³ BENINCASA, *Spechio*, p. 120.

⁴ Cenas nocturnas e anamorfozes são interpretados por Hockney como provas da utilização de instrumentos ópticos pelos artistas. Como exemplos das primeiras ele cita, *S. José e o Carpinteiro* (1645) de Georges La Tour e do segundo os *Embaixadores de Holbein* (1533). HOCKNEY, *Secret*, p. 16.

⁵ Erhard Schön (1491- 1542). HOLLSTEIN, U. Mielke, *Shön*. 174-181.

Na anamorfose coexistem vários atractivos. Em primeiro lugar o evidente virtuosismo técnico e dificuldade que a sua construção comporta e em segundo lugar o aspecto secreto, esotérico, de ser possível esconder uma imagem por detrás de outra imagem, ou melhor, o imaginário no real. Penso que ambas as características agradariam ao público no século XVI.

Mais tarde no Barroco e ainda na actualidade existiriam formas de acção artística essencialmente ópticas, mas atribuindo ao espectador uma função mais estática, não lhe exigindo como num jogo que procure o oculto por detrás do patente. Pelo contrário a ilusão deveria ser totalmente evidente, até ao ponto de ser vertiginosa ou esmagadora.

Estou ainda a falar de formas de representação fantástica (considerando o fantástico como o domínio do ilusório), mas que em vez de se afastar o realismo adere a ele com pretensa e aparente fidelidade, no sentido de melhor transportar o espectador para um mundo fictício. É o domínio do “trompe l’oeil”, que no século XX gerou fenómenos como o “hiper-realismo”. Estes fenómenos, uma forma de intervir com bastante radicalidade na arquitectura, nasceram com o fresco de Tibaldi no Castelo de Santo Ângelo, Zuccari na Villa Farnesina, os frescos da oficina de Giulio Romano no Palácio Te em Mântua, Tintoretto e Veronese no Palácio Ducal de Veneza, na sequência já de intervenções mais pontuais de Mantegna (*Camera degli Sposi em Mantua*), Masaccio, Uccello, Piero della Francesca e, recuando mais, da *Sala delle Asse* de Leonardo no Castelo Sforzesco em Milão, e do exemplo em Villas de Pompeia (Fig. 81). Todos eles tiveram forte expressão prática e teórica no Barroco, nas obras de Andrea Pozzo, como o inesquecível tecto da Igreja jesuíta de Santo Inácio em Roma, no tratado que o mesmo pintor editou em 1693, *Perspectiva Pictorum et Architectorum* (Fig. 82) ou nas também muito espectaculares pinturas de Gianantonio Fumiani (1650-1710) na Igreja de S. Pantalon em Veneza.

É curioso e muito significativo que os “trompe l’oeil” realizados em tectos, apesar das suas características distintas e do facto de estarem num plano horizontal em relação ao corpo do observador, continuam a ser vistos como qualquer pintura tradicional, ou seja, tendo a base longe de nós e a cabeça mais perto. Só desta forma

a cabeça fica para cima e os pés para baixo e a perspectiva da pintura faz sentido. As características da superfície pictórica sobrepõem-se assim à situação circunstancial em que a pintura se encontra.

Os pintores iam gerindo as pinturas no tecto conforme as funções das salas em que elas eram colocadas. Por exemplo nas salas afectas a uma autoridade em que existe um trono, as pinturas do tecto são para ser vistas a partir do trono com excepção das que estejam mesmo por cima do trono, que são para ser visto pelos súbditos. Isto acontece com as grandes pinturas de tecto de Tintoretto na Sala do Senado do Palácio Ducal, por exemplo *O Doge Gerolamo Priuli recebendo a espada da Justiça* (1565-67). Nas salas sem trono, as pinturas de tecto são voltadas para a entrada principal, como acontece com os Veronese em várias salas do Palácio Ducal. No entanto alguns “trompe l’oeil” como o de Luca de Faenza na *Camara dei Cavali* no Palácio Ducal Mântua, representando a queda de Ícaro, são de tal modo desequilibrantes, como é natural dado o tema, que o espectador não sabe bem onde se colocar.

Nestes casos, o realismo não aparece como um fim em si, mas em nome da necessidade de introduzir o ilusionismo e o fantástico num contexto arquitectónico que, sem a pintura, seria “normal”.

O jogo mimético esteve muito presente no Maneirismo, visto como captação e reprodução da maneira de algo ou alguém exterior. “É vaidade este gozo da ilusão pela ilusão da pintura que atrai a admiração pela parecença de coisas cujos originais não admiramos.”¹

A admiração recai portanto sobre o domínio ou distorção de um fenómeno meramente técnico ou relacional, a capacidade de mimetismo ou de lhe fugir, e não sobre aquilo que é objecto desta mimetização. À maneira Pop poderíamos mesmo afirmar que, quanto mais banal e indigno de admiração o referente, mais nos maravilhamos perante a sua transmutação para uma linguagem pictórica, enobrecedora “per se”.

¹ Como dizia PASCAL, *Pensées*, nº37.

Leo Steinberg¹ cita uma descrição do processo pictórico de Warhol por David Antin (*Warhol, The Silver Tenement, Art News, Verão 1966*), que ele gostaria de ter escrito:

“Nas telas de Warhol, pode-se dizer que a imagem mal existe. Por um lado isto é parte do seu interesse irreprimível na ‘imagem deteriorada’, a consequência de uma série de regressões a partir de uma imagem do mundo real. Aqui existe efectivamente uma série de imagens de imagens, começando pela translação da reflexividade da luz de uma face humana até à precipitação de prata de uma emulsão foto-sensível, esta imagem em negativo é revelada, re-fotografada numa imagem positiva com a inversão de luz e sombra, e consequente desfocagem, mais tarde transmitida por telegrafia, gravada sobre uma chapa e impressa por meio de uma trama imperfeita com tinta com pouca definição sobre papel de jornal, e esta imagem finalmente esborratada e serigrafada sobre uma tela cor lilás. O que sobreviveu? A sensação de que está lá algo que a pessoa reconhece mas não pode ver. Perante as telas de Warhol somos vítimas de um terrível desconforto. Este sentido da cor arbitrária, a imagem quase obliterada e um sentido de persistente inoportunidade. Algures na imagem existe uma proposta. No entanto, ela é obscura.”

Sobre este tipo de pintura, recordamos o que Gerhard Richter (Fig. 83) disse, numa entrevista a Benjamin Buchloh, em 1996: “Bem, a fotografia é certamente um factor externo que contribuiu para o facto de nós agora sermos incapazes de pintar de uma forma determinada e não podermos obter certas qualidades artísticas”.

David Hockney (Fig. 84) resolveu fazer um exercício supremo de legitimação da sua própria técnica, ao escrever o seu tratado *Secret Knowledge* em que desenvolve a tese de que a partir das primeiras décadas do século XV (1420-30 na Flandres²)

¹ HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 953.

² HOCKNEY associa Van Eyck a este uso inicial. A ser verdade, é curioso que um passo importante na técnica de ver, o uso de próteses ópticas, de fazer, a pintura a óleo, tenham acontecido simultaneamente. Antonello da Messina, que parece ter difundido o óleo a partir de Veneza, é também suspeito por Hockney de ter difundido as “Cameras”. (Zeri supõe como “hipótese mais provável que ele tenha aprendido a técnica com o flamengo Petrus Christus. ZERI, *Italia*, p. 8).

muitos pintores utilizaram instrumentos ópticos, espelho e lentes de vários tipos e formas, “a camera obscura ou lúcida”, ou uma combinação de ambos,¹ para desenhar. A partir daí, a história da arte para ele divide-se numa dualidade básica: lente ou não-lente? Cita casos, alguns antes já citados por outros autores, de Canaletto, Vermeer, Ingres, Moroni, Anton Van Dick e muitos outros. Olhando para a *Revelação a S. Mateus*, Hockney diz “pensar nele (Caravaggio) como um realizador de cinema”. No seu livro começa por apresentar o que chama “provas visuais”, passando depois para provas documentais. Algumas das primeiras são surpreendentes e muito convincentes. Apresenta por exemplo a célebre anamorfose² de uma caveira no primeiro plano da pintura de Holbein *Embaixadores*. Interessantes também são exemplos de pintura desfocada em pintores como Vermeer, e Lorenzo Lotto, que remetem para Gerhard Richter³. Cita também a ausência de desenhos, quer preparatórios ou subjacentes à pintura, e de “pentimenti”, em numerosos artistas (como Frans Hals), que pareceriam improváveis sem a existência de uma outra técnica acessória substitutiva do desenho. Intrigantes também são os seus comentários sobre a iluminação das figuras, muitas vezes independentes da dos fundos. Se, como Curtius afirmou, os períodos maneiristas se sucedem a períodos neo-clássicos, então talvez a fotografia possa ser considerada uma forma de Neo-Classicismo⁴, do ponto de vista formal, da perspectiva e naturalismo. Este período terá preparado a pintura para outras disposições. Ou, pelo contrário, como Hockney sugere, é o classicismo da perspectiva geométrica que é destruído pelo Maneirismo de uma colagem de diferentes “fotografias” numa mesma pintura.

Admite também que ainda há muito por descobrir neste aspecto e suspeita que, anos antes, em Itália Masaccio possa também ter utilizado técnicas idênticas.

¹ HOCKNEY, *Secret*, p. 12.

² A multiplicação de anamorfozes nesta época poderia representar prova de métodos de deformação óptica.

³ HOCKNEY aliás compara as obras de arte analisadas com as suas próprias experiências plásticas e obras de contemporâneos.

⁴ Várias pessoas têm salientado a simultaneidade entre o desenvolvimento da fotografia e do modernismo, como Sylvie Coëllier. *MEMORY & OBLIVION*, p. 1007.

§

Recapitulemos: do artificialismo maneirista à arte que não conta uma história de Manet, está sempre presente a ambição modernista de que a arte seja matéria pictórica em si mesma e portanto apenas matéria “tout court”, não encerrada dentro de si própria mas sim comungando com a realidade exterior. O que a pintura tem de mais comum com a restante realidade do que justamente a sua materialidade?

II.4. Erotismo e morte

É necessário começar por esclarecer que o sexo é antes de mais nada um código fundamental de identificação para todos nós¹.

Haskell² cita um relatório de um antropólogo que, em 1865, referia que os aborígenes australianos não reconheciam as gravuras a cores, realistas que os representavam, mas se identificavam em desenhos toscos e simbólicos em que os órgãos sexuais eram exagerados.

Ainda antes de analisarmos de que forma se desenvolvia o erotismo no período maneirista estará a dúvida metafórica de qual o género, ou sexo, do Maneirismo, caso fosse um ser vivo. Masculino, feminino ou andrógino?

Partindo da importância da curva, Dubois³ levanta a hipótese de se poder falar metaforicamente do Maneirismo como “expressão privilegiada das tendências

¹ Embora Jaqueline Rose (1943) tenha dito em 1984 que “para Freud, com a ênfase devida ao facto de ter sido aproveitado e tornado o centro do trabalho de Jacques Lacan, as nossas identidades sexuais como macho ou fêmea, a nossa confiança na linguagem como verdadeira ou falsa e a nossa segurança na imagem que julgamos perfeita ou manchada, são apenas fantasias”. HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 1102.

² HASKELL, *Images*, p. 382.

³ DUBOIS, *Maniérisme*, p. 90.

“femininas” da psique [...] em resumo, o que Jung e na sua sequência Bachelard chamava “anima”¹.

Reconhece no entanto que tanto o “feminismo” estilístico como a “virilidade”² exacerbada coexistem no Maneirismo, contribuindo para que ele seja a cultura esquizóide que todos conhecemos. Como o mesmo autor sublinhou, o amor nunca era simples, antes privilegiava relações de subordinação e dominação relativamente a relações de equidade³. A fusão harmónica entre “sexos” apenas acontece nos períodos clássicos.

Para compreender os conceitos sobre o erotismo dominantes no período maneirista italiano, é necessário recuar até às ideias platónicas sobre o amor, expostas no Simpósio, e divulgadas por exemplo na obra de Francesco de Diacceto, um seguidor de Ficino, denominada *Tratatto de amore*, publicada em Florença em 1508.

O *Tratatto*, no seguimento das ideias neo-platónicas, sobretudo de Plotino, considerava o amor carnal como um degrau no sentido do amor superior, o amor divino. Nesse sentido o amor físico é importante e positivo, mas há algo para além do amor físico, mais complexo e transviado, que se aproxima do amor divino.

O Amor afasta-se assim por vezes do sexo. Dubois nota que a representação dos símbolos do amor no Maneirismo é muitas vezes hierática, possuindo a “fria majestade da mulher frígida”⁴.

¹ Numa Conferência de Maria José Cantera sobre a *Capela dos Benavente*, em Espanha, integrada no Mestrado em Arte, Património e Restauro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2003, o programa iconográfico e estilístico desta capela maneirista foi definido como “essencialmente feminino”.

² Parece-me um fenómeno tipicamente maneirista que a palavra virilidade seja do género feminino, apesar de perceber que tal se deve, não ao Maneirismo, mas ao facto de, as qualidades latinas serem, em geral, do género feminino.

³ DUBOIS, *Maniérisme*, p. 193. Quando num colóquio perguntaram ao cineasta Nagisa Oshima porque razão representava sobretudo cenas e relações entre pessoas violentas ou patológicas nos seus filmes, ele respondeu que as restantes não eram interessantes do ponto de vista cinematográfico.

⁴ IDEM, *Ibidem*, p. 194.

As fronteiras entre um e outro amor, expostas desde a antiguidade pelo *Ars amandi* de Ovídio, nem sempre parecem ter sido no entanto claras. Segundo Wittkower¹, “obscenidade e indecência não eram prerrogativas da sociedade renascentista: uma longa tradição que reporta à antiguidade e ainda mais longe, ao passado nebuloso do homem primitivo”.

É a eterna distinção entre amor divino e o amor profano, do pensamento de Platão, aqui comentada por Maria Zambrano² “é um erro pensar-se que o amor místico é uma cópia do amor carnal”. Pelo contrário, para esta autora, é o amor profano que viveu ‘culturalmente’, isto é, na sua expressão, sob a ideia do amor platónico”, sobretudo “no final da Idade Média e no Renascimento” (Fig. 85).

A ambiguidade da arte renascentista e maneirista no tratamento deste tema está bem patente no mito de Ganimedes (Fig. 86). Este conta a história de Júpiter que decidiu raptar Ganimedes para o levar para o Olimpo; para tal transmutou-se numa águia e, desta forma, elevou o troiano nos ares.

A história pode não ter nada de erótico. Júpiter queria transportar um humano para o Olimpo, para servir o néctar dos deuses. Podemos pensar que o fazia pelos mais inocentes motivos. Panofsky sugeriu para alguns dos seus desenhos sobre este tema “uma leitura de tipo neoplatónico, que explicava os desenhos como alegoria da alma humana e do seu caminho de elevação através do amor e da consciência”³. Miguel Ângelo realizou vários desenhos sobre este tema, alguns dos quais ofereceu a Tommaso Cavalieri. Neles a águia era colocada numa posição que num olhar moderno sugere a sodomização. O tratamento plástico e iconográfico varia muito, entre um Ganimedes que se debate contra o abraço da águia ou que “tem uma expressão de doce abandono e de estática beatitude”⁴. Outros artistas fizeram com

¹ WITTKOWER, *Saturno*, 183.

² ZAMBRANO, p. 101.

³ MARONGIU, Marcella, *Il mito di Ganimede prima e dopo Michelangelo*, Firenze: Mandragora, 2002, p. 31.

⁴ IDEM, *Ibidem*, p. 33.

que Ganimedes fosse representado no acto de beijar Júpiter, glosando *Júpiter Beija Cupido*, um fresco de Rafael na Vila Farnesina em Roma.

Uma simples ascensão aos céus, pode ser vista também como um episódio de amor divino, mas pode ser também “num seu sentido lateral julgada inconveniente pelo forte significado homoerótico”¹, razão pela qual a sua fortuna como tema foi suspensa nos anos do Concílio de Trento.

O erotismo como alegoria da espiritualidade ou esta como pretexto para subtemas eróticos, é a questão que percorre uma época cuja prática sexuais seriam também, elas próprias, certamente complexa.

A que tipo de amor se referirá Baltazar Castiglione quando escreve no seu *Libro del Cortigiano* que o amante “não fará injúria ao marido, padre, irmãos ou parente da mulher amada; não fará infâmia a eles... guardará sempre fechado no seu coração, a salvo, o seu precioso tesouro”²?

Steinberg e a ostentatio genitalia

Leo Steinberg, em *The sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, livro publicado em 1983 e republicado em 1996³, faz notar que

¹ IDEM, *Ibidem*, p. 47.

² STEINBERG, *Sexuality*, p. 32.

³ A própria história deste livro tem interesse. Publicado em 83 foi recebido como um “best-seller” por motivos de sensacionalismo e apreciações negativas de vários críticos de vários historiadores importantes e pensadoras feministas. O autor, que já tinha composto uma série de uma espécie de longas notas de rodapé que saem do texto inicial (*Excurses*), em que já antecipava uma série de objecções, decidiu voltar a publicar o texto inicial com as *Excurses* e mais um novo texto (*Retrospect*) que ele considerou a consequência da publicação do texto inicial. Esta solução, que ele preferiu fazer uma nova edição revista e aumentada, que ele confessa ser a solução preferida pelo editor, configurar assim também um livro de história de arte como “Work in Progress”, assumindo o erro e a controvérsia, divertida e pouco habitual. Deve dizer que algumas das críticas à publicação de *Sexuality...* em 83 foram do género: “Estimulante não é talvez a palavra certa para falar de um livro intitulado a Sexualidade...”, ou, “Steinberg levanta, se esta é a palavra certa...”,

frequentemente surgia a partir de 1300 um sentimento misto de erotismo e misticismo, expresso no que ele descrevia como o “ostentatio genitalium” da figura de Cristo. Referia no entanto que este sentimento se acentuava na primeira metade do “Cinquecento”¹. Assinala no entanto logo das primeiras linhas da sua obra, que ilustra com inúmeros exemplos do fenómeno, que o “ostentatio” se refere apenas à criança e ao cadáver, e não, digamos assim, à idade activa ou adulta de Cristo². Segundo ele, através da importância dada ao pénis, é a natureza humana de Deus³ que se entendeu fazer destacar⁴. O “phallus dei” constitui portanto também uma ligação entre a vida e a morte de Cristo, antecipada nas numerosas representações do cerimonial da circuncisão⁵.

O tocar o sexo de Cristo não encontra precedentes antes do século XIV é antecipado por muito pouca iconologia semelhante noutras civilizações o que leva Steinberg a concluir que se trata de um tipo de simbologia tipicamente cristã. Os exemplos posteriores são inspirados na iconografia Cristã, como as extraordinárias figuras jacentes *Henrique II* e *Catarina de Medecis* de Germain Pilon em Saint- Denis (1565-70), (Figs. 86-87).

ou ainda “o nu Menino Jesus... que alegremente agita o Seu ligeiramente intumesciente pipi por todo o lado... acaba por se revelar um sinal solene da Encarnação.” IDEM, *Ibidem*, p. 219-221.

¹ IDEM, *Ibidem*, p. 36.

² Com a excepção de alguns Cristos *Ecce Homo*, *Christ Man of Sorrows*, como de 1532 e 1550 de Martin van Heeskerck, onde Steinberg vê o phallus erecto como um símbolo do poder de Cristo sobre a morte, “testimoniu fortitudine”, expresso mais tarde pela Ressurreição.

³ Também Aretino publicou em 1534, uma obra paralela, a *Humanità di Cristo*.

⁴ “Para um artista Ocidental criado na ortodoxia Católica - para ele o objectivo não era proclamar a divindade do menino mas sim declarar a humanização de Deus” STEINBERG, *Sexuality*, p. 11 O mesmo se pode dizer da representação de *Maria lactans*, as representações da amamentação do menino. (IDEM, *Ibidem*, p. 14). “A referência sexual tende a polarizar-se nos mistérios da Encarnação e da Paixão; ou seja, ocorre ou nas cenas de Infância ou na representação de Cristo morto ou ressuscitado (exceptuando por vezes o Baptismo) IDEM, *Ibidem*, p. 18.

⁵ Como no *Retábulo Flamengo* do Museu de Évora. A circuncisão deixou no entanto de ser tema popular por estar conotada com Judaísmo Perante a circuncisão Erasmo exclama “excremur”, vergonha. IDEM, *Ibidem*, p. 54.

A título de exemplo, menciona numerosos casos de figuras do século XVI em que a figura do menino Jesus segura o seu próprio “genitalium”¹, chamando assim a sua atenção para ele, o que deixaria de acontecer na Contra Reforma e em épocas posteriores.

Surgem mesmo imagens de membros erectos², pelo que Steinberg defende a tese que esta iconografia sobrevive em número suficiente para testemunhar “que os mecenas e pintores do século não julgavam o tema inconveniente”

Discutindo uma cópia da pintura de Veronese, *Sagrada Família com Sta. Bárbara e o Menino S. João* (de 1560 - Figs. 89,90), Steinberg refere³ que o texto do catálogo do Museu de Baltimore relativo ao restauro desta peça relatava que “a única área de abundante sobre-pintura se situava na adição de um panejamento entre as pernas da Criança” e notava que se devia prestar atenção a um aspecto composicional raro – “a ausência de um ponto focal”⁴.

A zona genital é, em vários desenhos de Pontormo, a zona crucial da composição da figura, para a qual as principais linhas convergem⁵.

No entanto, conforme refere Steinberg⁶, a exposição da “genitalia” de Cristo, não é uma afirmação de “virilidade agressiva” mas de “fraqueza humana”, “em vez de

¹ P.e. *A Sagrada Família de Sodoma* na Galeria Borghese em Roma, 1525, a *Tallard Madonna* de Andrea del Sarto de 1515, a *Visão de S. Jerónimo* de Parmigianino na National Gallery de Londres, à cabeça de uma longa lista.

² *Altar de Vivarini* de 1504 que está no Hermitage, *Sagrada família* de Perino del Vaga, 1520, etc.

³ STEINBERG, *Sexuality*, p. 76.

⁴ Steinberg refere que Paolo Veronese foi chamado à Inquisição em 1573 por causa da pintura denominada *Ceia em casa de Levi* (Fig. 6) . O texto do diálogo existe nos Arquivos de Veneza e pode ler-se em “ARTISTS ON ART”, Ed. John Murray, Phanteon Books, 1976. Veronese defendeu-se de acusações de menor decoro relacionado com algumas das figuras. Citou em sua defesa o exemplo dos nus no *Julgamento Final* de Miguel Ângelo que tinham motivado também um protesto anterior de Aretino (1545). Veronese foi finalmente persuadido a introduzir alterações menores. Na legenda do texto existente na Accademia pode-se ler-se que foi também compelido a acrescentar o título da pintura, que efectivamente está inscrito na zona da base.

⁵ Por exemplo, Uffizi, 66021.

⁶ STEINBERG, *Sexuality*, p. 47.

simbolizar, como o ‘phallus’ de Dionísio, os poderes geradores da natureza, o órgão sexual de Cristo – podado pela circuncisão em sinal de correcção da natureza imperfeita da natureza – é oferecido em imolação”.

O contra-erotismo

Steinberg¹ cita também o preceito de Leon Battista Alberti (“as partes obscenas do corpo [...] deveriam estar cobertas”) e Luís Vives (1482-1540), que declara o membro masculino impróprio (“devido a lascívia e desonra”). O frade dominicano Girolamo Savonarola, autor das *Prédicas*, que convulsionou Florença, e conduziu ao afastamento dos Medici, vindo a ser executado em 1498, defende² que devam ser retirados das Igrejas os quadros “inconvenientes ou mundanos” mas também, justiça lhe seja feita, “todas aquelas pinturas que pela sua mediocridade possam suscitar o riso do espectador”.

Também no Concílio de Latrão V de 1512 se levantaram vozes contra a pintura explicitamente sensual, expressas por exemplo na intervenção de Gianfrancesco Pico significativamente intitulada *Sobre a necessidade de Expulsar Vénus e Cupido*, inspirado pela colecção de estátuas dos jardins do Belvedere em Roma³.

É sabido que depois do Concílio de Trento⁴, essa nudez seria anatematizada ficando um artista de mérito como Daniel de Volterra (Fig. 91), para sempre ligado a uma tarefa inglória como a ocultação do sexo no *Juízo Final* de Miguel Ângelo (Fig. 144).

Conforme Steinberg⁵ nota também: “Nunca saberemos quantas pinturas do Renascimento contêm motivos que agora consideramos escandalosos. O que nos

¹ IDEM, *Ibidem*, p. 46.

² BLUNT, *Teorie*, p. 58.

³ ROWLAND, *Culture*, p. 196.

⁴ “Toda a lascívia deve ser evitada, de modo que as figuras não sejam adornadas com belezas que suscitem a concupiscência.” Anthony Blunt referindo as conclusões do Concílio, citado por WITTKOWER, *Saturno*, p. 194.

⁵ STEINBERG, *Sexuality*, p. 79.

surpreende é o facto de elas terem existido, e de que algumas tenham resistido intactas após vagas sucessivas da censura a partir do meio do século XVI até metade do século XX”¹.

Montaigne (*Ensaio*, III, 5) refere que “muitas lindas e antigas estátuas” estavam a ser “castradas” em Roma durante a sua juventude por “aquele bom homem”, referindo-se ao Papa Paulo IV².

Molanus³ diz o seguinte: “Aristóteles pensa que pinturas e estátuas indecentes provocam uma tal corrupção da moral que propõe que os magistrados tomem precauções por meio de legislação pública para que deixe de existir alguma imagem no Estado sugestiva de obscenidade. A língua fala aos ouvidos e a pintura aos olhos. A pintura é muito mais eloquente que a fala, e muitas vezes penetra mais profundamente na mente do homem... Porque é que hei-de admitir liberdades tomadas na pintura e na escultura? O não-nomeável é actualmente livremente pintado e apresentado aos olhos”.

Existiu, mesmo até ao século XX, uma forma de imitação que consistia em substituir pinturas de grandes mestres por pinturas quase idênticas, mas sexualmente mais aceitáveis⁴.

Surgiram também iniciativas teológicas adaptadas aos tempos. Assim o conceito da *Imaculada Conceição da Virgem*, embora tivesse origem na Idade Média, terá tido largo tratamento teológico e pictórico na segunda metade do século XVI (tendo sido

¹ Ele considera este fenómeno uma manifestação de Iconoclastia. Embora se trate de um parêntesis não resisto a reproduzir um dos exemplos que ele refere: “O que nos deve desagradar na sugestão de Duchamp de usar “um Rembrandt como tábua de engomar” é em última análise a banalidade provinciana do projecto: é que já tinha sido feito!” IDEM, *Ibidem*, p. 185.

² IDEM, *Ibidem*, p. 186.

³ Nasceu em Lille em 1533, fez publicar em Lovaina em 1570 *De picturis e imaginibus sacris*. IDEM, *Ibidem*, p. 340.

⁴ Têm sido retirados ultimamente uma série de folhas de figueira ou panejamentos. Estou a imaginar o inverso a acontecer neste século e os originais panejamentos a serem sobre-pintados, para aumentar o valor de mercado das obras.

tornado dogma apenas em 1854 por decisão de Pio IX)¹. Na Galeria de Accademia em Florença existem não menos de duas grandes pinturas florentinas desta época (e ainda existe uma referência a uma terceira) em que essa tese é celebrada.

Só que numa delas², a de Carlo Portelli (1510-1574) é feita uma contraposição entre a figura da Virgem, que está nos céus e portanto na parte superior da pintura, e a figura de Eva, cuja não imaculada condição é tornada patente por uma nudez erótica, sob um véu absolutamente transparente. A intenção do artista não foi aceite por alguém, visto que foi repintado um panejamento cobrindo a figura de Eva, que só agora aparece em toda a sua nudez, em virtude do zelo de restauradores modernos³.

A posição face à nudez é ambivalente Raffaello Borghini⁴, o grande teórico da Contra Reforma florentina, a propósito do referido painel de altar de Portelli, considerado um imitador de Rosso Fiorentino, que censurava vivamente “a grande mulherça nua (Eva), que mostra todas as partes de dentro, e ocupa mais de meio painel: ainda por cima, fê-la sobre a ‘Madonna’, que parece pousar-lhe sobre as espáduas”.

Existe de qualquer forma uma grande proliferação de pinturas desta época sobre este interessante conceito, que de alguma forma se opunha à ênfase colocada sobre a masculinidade de Cristo, referido por Steinberg. Um dos mais interessantes “concetti” referentes à virgindade nasceu em Veneza, na *Anunciação* pintada por Tiziano para a Igreja de S.Salvador (1560-65), e que se pode resumir na frase: “Ardens et non comburens”. “Maria é a sarça ardente que ardeu mas não se consumiu.”⁵

¹ Versões desencontradas acerca deste assunto. Estava a citar as notas da Accademia de Florença, mas ROSAND, *Venice* cita outros factos parecendo estar seguro: Sansão oficial para a Imaculação Conceição em 1476 e 1480 pelo Papa Sixtus IV.

² A outra é a *Disputa sobre a Imaculada Conceição da Virgem* de Giovanni António Sogliani (1492-1544) (Fig. 100).

³ O nome dos restauradores aparece agora também nas pinturas que estão nos Museus.

⁴ *Il Riposo*, Citado em Voss, *Tardo Rinascimento*, p. 135.

⁵ ROSAND, *Venice*, p. 56.

Não podemos deixar de referir, por estar tão difundido, um ponto de vista feminista, que vê a sexualidade tradicional na arte como uma exposição da mulher como um ser passivo, para prazer do homem, promovido como o ser activo.

Relacionada ainda com a representação de Cristo é de referir a opinião de Rosalie Maggio em 1992: “Haverá poucos indivíduos na história tão completamente andróginos como Cristo e é prejudicial para a sua mensagem tentar exagerar a sua masculinidade”¹.

Laura Mulvey, uma autora que estudou sobretudo o cinema, propôs-se numa conferência proferida em 1973 na Universidade de Wisconsin destruir esse prazer. Considerava ela no entanto ao longo do texto que o prazer masculino era complexo, porque era em parte “voyeurístico” e relacionado com a posse sexual do corpo da mulher, mas que por outro lado este lhe lembrava pela sua anatomia o fantasma da castração. Esta dupla necessidade, cuja descrição simplifico aqui, motivava da parte do artista, mesmo inconscientemente, uma resposta face a esta sexualidade masculina, através de diferentes estratégias de sadismo, fetichismo, etc.

Penso que, ao aplicar este pensamento ao Maneirismo, teremos certamente muitas obras voltadas para o prazer sexual masculino mas também de uma forma mais indirecta ou pelo menos mais complexa como tem vindo a ser referido, sobretudo se as compararmos com o período precedente, o Renascimento, pensando em obras bem conhecidas, como as *Estações do Ano* de Boticelli.

Deixarei este assunto para futura pesquisa da parte de outro ou outra colega, comentando apenas que alguns movimentos artísticos ou críticos são avessos à expressão do erotismo através da arte, sendo por vezes incerto se o fazem por pudor ou apenas por cerebralidade.

No início do século XX encontramos posições de idêntica proibição na vanguarda artística, já que o “Movimento Futurista” proibiu a pintura de nus por um prazo de dez anos e o ideólogo do cubismo, Guillaume Apollinaire descrevia a arte contemporânea como sendo de tal maneira austera que “nem o mais pudico senador

¹ *The Bias-Free World Finder*, in STEINBERG, *Sexuality*, p. 274.

conseguiria encontrar nela algo criticável”¹ e descrevia os jovens pintores como sendo “mais cerebrais que sensuais”².

Pevsner, por exemplo, cita o caso da carta do escultor florentino Ammannati à Accademia de Disegno em 1582, na qual aquele académico pedia mais lições regulares de composição, perspectiva e trabalho prático com o mármore e menos desenho do nu. Esta carta tem sido muito citada como exemplo de zelo contra-reformístico mas Pevsner põe também a hipótese de o escultor estar na realidade apenas a defender um carácter mais escolar e científico da instituição³.

Do mesmo modo se pode pensar se uma série de movimentos artísticos contemporâneos que são absolutamente conceptuais e não-figurativos: serão anti-eróticos, numa tradição puritana e por vezes reformística?

Amor e censura

A importância do amor em geral, no Renascimento e Maneirismo, era no entanto tão grande que, segundo Chastel, “os artistas que queriam dar pleno significado ao processo criativo, exprimiam-se plenamente através da analogia do amor”.

E cita uma passagem do *Convivium* de Ficino que referia que “o espírito do amante se torna um espelho fiel no qual reluz a alma do ser amado”. Para recordar que este espelho era referido por Leonardo mas relativamente à posição do pintor face à natureza. A ideia de espelho não é também, como já vimos, estranha à estética, maneirista.

O erotismo neste período, particularmente na literatura, aproximava-se por vezes, segundo Hocke, da pornografia “tout court” (Aretino, Cavaleiro Marini).

¹ HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 180.

² IDEM, *Ibidem*, p. 182

³ Já relativamente à Academia de São Lucas em Roma, o Concílio Tridentino é citado nos estatutos. Um dos primeiros temas submetidos à discussão dos académicos foi o “decoro”. PEVSNER, *Accademie*, p. 59.

Giulio Romano desenhou uma sequência de casais demonstrando dezasseis formas diferentes de praticar o coito (*Modi*), posteriormente gravados por Marcantonio Raimondi (Fig. 92) que foi por isso preso. Aretino escreveu os seus *Sonetti lussuriosi e altre opere: illustrati dai frammenti di disegni di Giulio Romano e da altre stampe licenziose*, fosse porque intuiu que o mercado seria sensível a uma tal obra, ou no âmbito de uma campanha para defender o artista junto do papa Clemente VII. As imagens de Giulio Romano, tanto desenhos como as suas transcrições gráficas, tinham aparentemente desaparecido. Em compensação existiam as gravuras de intenção francamente pornográfica de Barlomeo Pinelli¹, que surgiram na Roma de 1810 e que, segundo conta Stefania Massari lhe trouxeram um retumbante êxito comercial, embora também muitos problemas com as autoridades. Existiam apenas algumas gravuras e vários fragmentos das quais tinham sido cuidadosamente extraídas as partes mais explícitas. Só em 1920 no entanto, foi descoberta uma edição de xilogravuras tiradas dos desenhos dos *Modi*, acompanhando a obra de Aretino

Desenhos perdidos, xilogravuras reencontradas, gravuras incompletas. A arte considerada pornográfica tem assim dificuldade em entrar para a história, visto que surge sempre algum censor de uma ou de outra geração que dirá o mesmo que a *Pasionária* na guerra de Espanha: “No pasáran”.

Também uma gravura da escola de Marcoantonio Raimondi², associada em Bartsch a Giulio Romano, representava uma figura masculina e uma figura feminina no acto de acasalamento. A mão direita da figura masculina está no seio da feminina e a mão esquerda da figura feminina efectivamente toca no pénis erecto da figura masculina. Do cenário faz parte uma árvore com folhas e uma árvore morta, o que poderá ser uma metáfora à vida e morte, ou ainda uma alusão a Adão e Eva após a sua expulsão do Paraíso para a terra. Ambas as figuras são referenciadas como semelhantes a figuras clássicas existentes em sarcófagos.

¹ Desenhador e gravador popular romano, (1781-1835).

² 055 CI em BARTSCH, Archer, p. 48.

A existência de gravuras como os *Modi* ficará no entanto indissociavelmente ligada a um período da história de Roma marcado pelo seu saque em 1527, que por muitos foi visto como uma consequência da dissolução de costumes generalizada na cidade do Papa.

Ela não constituía, no entanto, excepção no contexto da época e das outras cidades italianas, o que aliás levava Aretino numa carta a Battista Zatti a acusar os seus contemporâneos de hipocrisia, visto que já tinham surgido imagens mais chocantes, como a de “um sátiro a tentar violar um rapazinho” na colecção Chigi, perguntando com ingenuidade: “Qual o mal de ver um homem montar em cima de uma mulher?”¹ Era comum existir uma pintura erótica, embora com uma explicação metafórica ou mitológica, destinada a um consumo privado dos reis e duques. Tiziano (Fig. 93) forneceu a Filipe II quatro “poesie”, pinturas com nus femininos, propositadamente captados de ângulos diferentes, baseadas nas *Metamorfoses de Ovídio*, destinados a serem colocados num quarto privado do Rei². Da mesma forma como encomendava os nus, encomendava também um Cristo crucificado frente ao qual, segundo o padre Sigüenza, “passava as noites contemplando o muito que devia ao Senhor, que tão pesada cruz levava sobre os ombros pelos pecados dos homens e pelos seus próprios”³.

Era o mesmo Sigüenza, perante cópia do *Martírio de São Pedro* de Tiziano feita por Jerónimo Coello, se queixaria que “os pintores de Itália, mesmo os mais prudentes, não têm tanta atenção ao decoro como a mostrar a valentia do seu desenho, e portanto fizeram muitas coisas de santos que nos tiram a vontade de nelas rezar; e esta é uma, porque não tem nada de devoção; em parte, desejaria que não fosse um Tiziano”⁴.

¹ *Giulio Romano: linguaggio, mentalità, committenti*. Manfredo Tafuri in, HARTT, Romano.

² Um deles é *Venus e Adónis*, agora no Museu do Prado.

³ CHECA, *Felipe II*, p. 435.

⁴ IDEM, *Ibidem*, p. 426.

Checa chama a atenção que o mesmo zelo não se aplica a Hieronimus Bosch, um dos favoritos da corte, ou porque é conhecido como um pintor de “disparates” ou porque, como diz Sigüenza, “fez uma sátira pintada aos pecados e desvarios dos homens”¹. Tudo isto levaria Erasmo, um humanista respeitado, a escrever *Ciceroniannus*² criticando uma oração proferida por Fedra Inghirami perante o próprio Julio II em 1509, numa quinta-feira santa, e insurgindo-se veementemente contra o regresso então em voga ao classicismo pagão mas não só: “Nas pinturas, a nossa atenção é atraída mais frequentemente por Júpiter escorregando pelo telhado e caindo nos braços de Danae do que por Gabriel anunciando a divina concepção da Virgem Maria; o rapto de Ganimedes atrai-nos mais do que a ascensão de Cristo; os nossos olhos detêm-se com mais prazer na *Bacanália* ou outras festas de deuses finitos cheios de turpitude e obscenidade que na *Ressurreição de Lázaro* ou o *Batismo de Cristo por João*.”

No geral, mais frequentemente, a hipocrisia a que se referia Aretino seria a atitude dominante.

Ou talvez não se tratasse de hipocrisia mas sim de uma estratégia de sedução e aproximação indirecta, mas mais eficaz, ao acto sexual. Segundo Hocke, “a atitude sexual fundamental do Maneirismo resulta em que a satisfação é apenas possível a nível da imaginação, a ideia sexual realiza-se através de imagens ‘invertidas’, de uma sexualidade pagã, mística mas também perversa”³.

Uma sexualidade ínvia faz com que muitas vezes se sinta que a opção do artista por temas aparentemente moralistas, destinados a denunciar as perversões eróticas, está na realidade contaminada pela própria atmosfera que se pretendia denunciar. Um caso típico reside na Alegoria de Bronzino, *Venus, Cupido, a Loucura e o Tempo* (Fig. 94).

¹ IDEM, *Ibidem*, p. 437.

² Escrito entre 1527-30. Referido por CHASTEL, *Sack*, p. 133.

³ Gustavo René HOCKE, *Labyrinthe*, p. 238.

Outro exemplo desta técnica de moralizar excitando, da mistura de atracção e repulsa de que vimos falando, reside no desenho de Francisco Vanegas, *Amor Virtuoso castigando a Fortuna* (Fig. 85).

Como disse Freedberg acerca da contradição maneirista : “ [Ela] Consiste na exposição de uma sexualidade tão intencional que é ao mesmo tempo explícita e oblíqua”¹.

Outro expediente utilizado consiste na associação de erotismo e sonho, o que Dubois chama o onirismo ao serviço do erotismo², citando o exemplo de *Hypnerotomachia* de Francesco Colonna, numa linha de actuação que faz pensar evidentemente no surrealismo.

Veja-se por exemplo a gravura de Dürer *O sonho do médico* ³ (Fig. 95). A simbologia é complexa, pelo que não nos vamos ater nos numerosos, muito misteriosos elementos que poderiam despertar a nossa curiosidade nesta imagem, tanto mais que entre outros Panofsky já se lhe referiu atentamente, como sempre fazia⁴. Fiquemo-nos pela constatação que o médico está efectivamente adormecido, que está a sonhar (as asas do sonho), e que a figura feminina está nua e prestes a tocar na mão do médico.

Esta sexualidade oblíqua está muitas vezes presente no Maneirismo, tal como na arte moderna.

Outras vezes, esse erotismo torna-se particularmente explícito, mas não reside na atracção e no encontro com o Outro(a) mas sim com o Mesmo⁵. Suspeita-se que a homossexualidade possa ter sido bastante difundida entre a classe artística do século

¹ Citado por Deborah PARKER, *Bronzino*, p. 132.

² DUBOIS, *Maniérisme*, p. 200.

³ HOLLSTEIN, Boon e Scheller, *Dürer*, p. 64.

⁴ PANOFSKY, *Münchener Jarb, d. bild. KUNST NF VIII* (1931), p. 1 ff.e *Studies in Iconology*, New York. 1939, p. 88.

⁵ Veja-se os desenhos de Giulio Romano *Venere e Adone* (Viena, Albertina) e *Apollo e un giovane amante* (Estocolmo, Museu Nacional). ROMANO, Gombrich (coord.), 283. Considere-se também o livro manuscrito *Hermafroditus*, posto a circular em 1425 e objecto de numerosas cópias (WITTKOWER, *Saturno*, 184).

XVI em Itália (os historiadores portugueses parecem não ter muitas pistas sobre o que se passaria entre nós). Até que ponto esses ideais, em artistas como Leonardo, Miguel Ângelo e Pontormo, que mantiveram relações preferenciais com figuras masculinas conhecidas (Gian Giacomo Caprotti, Tommaso Cavalieri e Battista Naldini, respectivamente), se terão mantido na esfera puramente espiritual, é matéria de especulação. Giovanni António Bazzi “O Sodoma” parece ser o único caso “assumido”.

As poesias de Miguel Ângelo, coerentes com a doutrina neo-platónica, parecem no entanto em certos passos indicar ter existido uma vida amorosa fisiológica:

*“La vergogna e ‘timore
Degli anni, c’or prescribe
Il ciel, non mi rinnova
Che ‘l vecchio e dolce errore,
Nel qual chi troppo vive
L’anim’ancide e nulla al corpo giova.”*

Embora a relação com Tommaso de Cavalieri, que se iniciou quando Miguel Ângelo tinha 52 anos, seja documentada por declarações contra este “dolce errore”, a que hoje se chama o sexo:

*Volglia sfrenata el senso è, non amore,
Che l’alma uccide; e ‘l nostro fa perfetti
Gl’amici qui, ma piú per morte in cielo.¹*

Existem na sua obra e são celebradas por sector importante de um público a que hoje se chama “gay” figuras com atributos sexuais claramente femininos mas com feições também vincadamente masculinas.

¹ Os poemas de Miguel Ângelo são citados de BLUNT, *Teorie*, p. 80. O primeiro foi escrito entre 1536-46, o segundo parece ter sido escrito em 1534.

Narcisismo e Morte

Transpiram para a pintura da época ideais narcisistas e de valorização do hermafrodita, como expressão da unidade perfeita do ser, mais uma razão que leva muitos autores a considerar o espelho, como o labirinto, um dos mais fortes símbolos do imaginário Maneirista.

A libido narcisista opõe-se, segundo Jaques Lacan, à libido sexual, aproximando-se portanto dos instintos de morte¹.

Também no século XX a sexualidade se complicou. Albert Gleizes, um Cubista tornado conservador, escrevia num manifesto anti- Dada²: “Eles descobriram o anus e os sub-produtos da actividade intestinal”. Estas tendências bem nos lembram de uma série de produtos artísticos surgidos perto do final do século, que posso situar sob a designação genérica do abjeccionismo³. Abjeccionismo aliás com raízes profundas no surrealismo, como verificamos através desta citação de Salvador Dalí⁴: “ [...] Através de infames e abomináveis ideias de todos os tipos, estéticos, humanitários, filosóficos etc., seremos reconduzidos de volta aos claros ribeiros da masturbação, do exibicionismo, do crime e do amor”.

Paralelamente a uma sexualidade egoísta, a própria arte Maneirista se torna um exercício narcisístico⁵ (expressão de Paul Valéry) e masturbatório, que faz com que “expressão” se torne mais importante que “comunicação”.

Quando Andy Warhol anuncia numa entrevista¹ que vai fazer uma série de filmes pornográficos, acrescenta: “Eles parecerão vazios”. Todos nos lembramos destes

¹ HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 612.

² IDEM, *Ibidem*, p. 243.

³ Por exemplo Andreas Serrano e Piero Manzoni.

⁴ Publicado em Paris em 1930 e inserido em HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 478. Também Will Devoye descobriu as possibilidades gráficas do ânus, na sua série de impressões *Beijo anal* (Fig. 102).

⁵ Para Benincasa no entanto, Miguel Ângelo é mais individualista que narcisista. BENINCASA, op. citada, 43.

seus filmes, de uma monotonia que só tem comparação com a dos filmes pornográficos comerciais.

Charles Ray constrói estranhos corpos nus integrados num movimento a que, a partir de uma exposição do mesmo nome, se entendeu chamar o “4º Sexo”. As suas esculturas, como a *Rapariga de alumínio* (Fig. 96) que fazia parte da exposição *Ritardi e Revoluzioni*, na 50ª Bienal de Veneza, é um protótipo de indefinição sexual. A idade é indefinida, os órgãos sexuais são explícitos, a escala é inferior a 1/1, a posição é indiferente e, para mais esfriar a situação, o material (metálico) está indicado no título.

Segundo Benincasa:

“O Maneirismo pensa o Eros em termos perversamente polimórficos; pressupõe portanto a superação de uma sensualidade puramente genital. Neste sentido podemos falar de um ‘erotismo utópico’, ou seja, de uma concepção diversa de gestão da economia líbidual (...) um Eros cansado, macio, coincidente com o princípio do Nirvana, ligado à negação do activismo burguês-renascentista.”²

É portanto difícil reconhecer em todas estas manifestações, na expressão de Tafuri³, “um discurso coerente sobre o corpo”. Talvez mesmo, corpo e discurso sejam realidades contraditórias e irreconciliáveis.

Existem por outro lado leituras de obras maneiristas elaboradas na era pós-psicanalítica, que sugerem ligações com realidades sociológicas do presente.⁴

¹ HARRISON & WOOD, *Art and Theory*, p. 733.

² BENINCASA, pp. 84-86.

³ Manfredo Tafuri in GOMBRICH, *Romano*, p.23.

⁴ Veja-se o início da poesia de João Miguel Fernandes Jorge *Martírio de S. Sebastião*, inserida no livro de poemas *Museu das Janelas Verdes*, Relógio de Água, 2002, sobre pintura de Gregório Lopes com o mesmo título no Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa (Fig. 97).

“Assim exposto na praça desguarnecida a uma
vastidão de perspectiva, parece-se com Adriadne. O arqueiro
de belo rabo, sagitário renascentista,
confirma-o; e o besteiro, homofóbico, despreza-o.”

Com Parmigianino (Fig. 98) trata-se também de conseguir sugerir um novo tipo de sensualidade mais espiritual:

“Realização de um novo tipo de beleza física, de um novo tipo humano psicofisiológico, mais delicado, mais nobremente educado, mais culto, com reacções nervosas mais altamente desenvolvidas, mais sensíveis e vulneráveis por natureza que seus predecessores, mas também mais capaz e mais ávido de prazer.”¹

Um erotismo global e espiritual também, ligado àquele alongamento de proporções em Giacometti, Modigliani, Pontormo².

Essa espiritualidade ascende também à proximidade entre “Eros e Thanatos”.

Tomassoni³, que concebeu o programa “Ipermanierista” defendia: “[O artista] vive Thanatos como imagem, ou seja, como Eros, afastando-se na distância de um passado libertado do progresso, que confunde a identidade e multiplica o eu. Como Empédocles, procura a verdade última no fundo do Vulcão”.

Ronsard⁴ escreveu, “amor e morte são uma e a mesma coisa”.

Observe-se *Judite com a cabeça de Holofernes*, uma gravura de Goltzius baseada em desenhos ou no estilo de Bartolomeu Spränger (Anvers 1546 - Praga 1611-Fig. 99).

A natureza da imagem estabelece um contraste pujante mas também uma associação sugestiva entre o erotismo extremo da figura de Judite e o termo súbito e radical da vida, com a separação da cabeça do tronco em Holofernes⁵. Walter Strauss¹ salienta a

Realmente, na pintura, o arqueiro olha para ele e o besteiro aponta num ângulo diferente. Mas para este facto existiriam outras leituras, sobretudo para este último facto que é mais estranho, relacionadas com as dificuldade de desenho do besteiro numa posição de escorço. Neste caso, o poeta intui alguma da sexualidade que realmente está presente na pintura mas pensa sobretudo em problemas contemporâneos, como a homofobia.

¹ HAUSER, *Mannerism*, p. 205.

² *Uffizi 6666F*. Lembra também uma figura do circo do período azul de Picasso.

³ TOMASSONI, *Ipermanierismo*, p. 16.

⁴ Citado por DUBOIS, *Maniérisme*, p. 198, a partir de *Sonnets pour Hélène*, II, LV, édit. Weber, p. 451.

⁵ A intensificação da vida causada pela morte é também patente no fenómeno da panorâmica pré-morte cerebral referida sobretudo por pessoas que estiveram à beira da asfixia por afogamento. Neste caso trata-se da descrição de Thomas De Quincey em *Confessions of an English Opium*

deformação anatómica das figuras nesta série de gravuras realizadas por Goltzius “after” Spränger, que quanto a mim mais acentua o efeito erótico da composição. A pintura de Spränger, *Hércules, Dejanira e o Centauro* para além de toda a carga erótica que se encontra habitualmente nas pinturas de Spränger, caracteriza-se por a cena de amor entre os dois primeiros ter o picante de se passar literalmente sobre o cadáver do terceiro. Violência e sexo são aqui, também, complementares.

Os artistas do século XVI tinham um contacto frequente com mortos. Tinha-se expandido o hábito de estudos anatómicos “post- mortem”, como é referido no sub-capítulo deste estudo, dedicado a *O Diário de Jacopo Pontormo*.

Wittkower refere aspectos curiosos do tirocínio do jovem Ludovico Cigoli (1559-1613) no atelier de Alessandro Allori²: “Tinha Alexandre Allori algumas salas dentro dos claustros da Venerável Basílica de S. Lorenzo, onde, estudioso como era de anatomia, trazia continuamente cadáveres humanos, que esfolava e esquartejava conforme necessário, e o jovem Cigoli, não sei se para fazer companhia ao mestre ou para satisfazer o seu grande génio nestes estudos tão necessários à sua arte, vinha passar os dias e por vezes as noites inteiras, no meio daquelas melancólicas operações; com o passar do tempo, com a sua tenra idade, , não conseguiu mais resistir à violência que exerciam sobre os seus sentidos os odores corruptos e o impressionante aspecto daqueles mortos, finalmente foi forçado a cair sob o peso de uma doença, que entre outros inconvenientes que lhe trazia, não só lhe impedia o uso da memória, mas de quando em quando fazia-o adoecer e ter apoplexias, de tal forma que foi obrigado pelos médicos a abandonar Florença, a fim de salvar a sua vida.”³

Eater, 1822 [Penguin Classics, 1986, p. 214]: “Um processo de luta pela sobrevivência e sufocação mortal foi vivido semi-conscientemente. Este processo terminou por um súbito impacto aparentemente sobre ou dentro do cérebro, depois do qual deixou de existir dor ou conflito; mas num instante irrompeu uma deslumbrante onda de luz; imediatamente após a qual chegou o solene apocalipse de toda a vida a vida passada”.

¹ BARTSCH, Strauss, *Goltzius*, p. 122.

² Citando Baldinucci, WITTKOWER, *Saturno*, p. 68.

³ Ver referência aos estudos anatómicos de Vieira da Silva com cadáveres, no capítulo sobre Vieira.. Ainda sobre este tema, uma amiga minha que leu o livro *Portrait of a Killer: Jack the Ripper*;

Acerca da vida e da morte, é referido noutro ponto (*IV. 1. Um novo Tipo de Artista*) que, como se costuma dizer, o melhor artista é o artista morto. Verificando as datas de vida e morte dos artistas do século XVI e do século XX¹, não se pode dizer que morram particularmente cedo, o que significa que, em média e com excepções conhecidas e espectaculares de artistas de desgaste rápido, que tudo fizeram para morrer cedo², possuem alguma técnica de sobrevivência. Se os suicídios são pouco vulgares entre os artistas, exceptue-se o caso provável de Rosso Fiorentino, já os homicídios foram mais comuns: Os artistas eram, no século XVI, lesto em pegar na espada. Wittkower³ cita entre outros os casos de Benvenuto Cellini, Miguel Ângelo, Caravaggio, que passaram a sua vida entre cenas de violência sucessivas perante uma certa benevolência das autoridades, talvez pelo facto de serem artistas. Eu acrescentaria o poeta Luís de Camões.

Os que morrem cedo, morrem por várias razões e deixam sempre uma aura relativamente a uma obra potencial que lhes é também atribuída. O já referido Parmigianino (1503-40) foi um desses, e a sua morte prematura é atribuída por Vasari à alquimia: “Francesco finalmente, estando sempre entusiasmado pela alquimia, como os outros que contribuíram para o enlouquecer, sendo um homem delicado e gentil, parecendo no entanto um homem selvagem e totalmente diverso daquilo que realmente era, com aquela barba e cabeleira longas e mal cortadas, e

Case Closed de Patricia Cornwell, Time Warner Paperback, 2003, primeira edição de Little Brown, R.U. 2002, ficou convencida de que ele ele era na realidade o pintor Lawrence Sickert, membro notável da Royal Academy of Art. Ao ver a Exposição de Francis Bacon em Viena, sobretudo a sua Crucifixão, não pude deixar de pensar em Sickert. Mais vale parecer Sickert do que sê-lo. Virilio conta que em 1998 realizou-se a exposição *O Mundo dos Corpos* no Landesmuseum für Technik und Arbeit de Mannheim, onde perto de 800.000 visitantes acorreram para contemplar 200 cadáveres humanos apresentados por Günter von Hagens. O sinistro trabalho deste artista-patologista continua a causar polémica em 2004.

¹ A história de arte estatística parece-me um território em que haveria muito a fazer.

² Estou a pensar em Yves Klein.

³ WITTKOWER, *Saturno*, p. 214.

sendo mal comportado, melancólico e estranho, foi acometido por uma febre grave e um “flusso” cruel, que o fizeram em poucos dias passar a outra vida melhor.”¹

A última obra de Tiziano é a *Pietà* que está hoje na Accademia de Veneza (Fig. 101) realizada já em 1576, o ano da sua morte. Supostamente esta obra destinava-se a um altar na igreja de Santa Maria Gloriosa de Frari, onde desenvolveu obra e acabou por ser sepultado, não tendo no entanto sido concluída e instalada. O que é extraordinário é que sendo uma última obra exista nela uma grande carga de futuro. Por um lado pelo “non-finito” da linguagem pictórica, que tem um sabor de “work in progress”. Por outro lado porque parece mesmo um Rembrandt... Uma obra num estilo idêntico é a *Santa Margarida*, no Museu dos Uffizi em Florença.

Mais sorte teve Paulo Caliari dito o Veronese que conseguiu mais facilmente ter o seu túmulo, com o seu irmão, na Igreja de S. Sebastião em Veneza. Pintara aliás a igreja de alto a baixo, de uma forma completamente obsessiva, de tal forma que é totalmente impossível ver tanto Veronese em cada canto e a alturas impraticáveis (Fig. 103). Este verdadeiro “horror vacui interno”, como se esse “vacui” fosse a própria morte, contrasta com a limpeza de planos e simplicidade da planta e fachadas exteriores.

Existe uma relação entre a morte e a fotografia, como forma de “vida congelada”. Referiremos mais tarde o papel que a morte teve na obra de Andy Warhol (Figs. 104, 105). Frederic Jameson desenvolve esta ideia: “Devemos encarar o papel da fotografia e do negativo fotográfico na arte contemporânea deste tipo: é isto que confere a qualidade mortífera à imagem de Warhol, cuja elegância gélida, de Raio - X, mortifica o olhar distante do observador de uma forma diferente daquela pela qual um outro conteúdo que tivesse a ver com a morte, ou a obsessão da morte, ou a ansiedade da morte provocaria [...] é como se a superfície externa e colorida das coisas - descontextualizadas e contaminadas à partida pela sua associação a imagens brilhantes de publicidade - tivessem sido arrancadas para revelar a mortal essência a preto e branco do negativo fotográfico que lhe está subjacente”.²

¹ IDEM, *Ibidem*, p. 99.

² HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p.1077.

Hoje, como já nos tempos de Warhol, primeiro a Polaroid e depois a fotografia digital, alteraram muito a teoria da fotografia. Já não se pensa no negativo. A fotografia continua a ser no entanto a memória daquilo que está morto, que já não é. Warhol estava particularmente consciente das relações entre a sua obra e a morte e confessava-as, como costume, com singeleza, como insinua Virilio: “A morte representa uma data de dinheiro, pode mesmo tornar-te uma estrela”.

Virilio cita também outro tipo de arte necrófila, sobretudo consubstanciada hoje em edições discográficas: com os novos meios digitais existentes, pôr uma voz de um morto a cantar em conjunto com um vivo, como aconteceu com a voz de Nat King Cole e a sua filha, ou Bob Marley e a sua nora.

Conforme referi anteriormente, na obra de Robert Smithson (Fig. 106) o tempo tem um importante papel. Falar sobre o tempo é, no entanto, um pouco falar sobre a morte, conforme Smithson desenvolve:

“Um artista é escravizado pelo tempo, apenas se o tempo for controlado por algo ou alguém que não ele. Quanto mais o artista mergulha no caudal do tempo mais ele se torna oblvio; por isto, ele deve manter-se perto das superfícies temporais. Muitos gostariam de esquecer o tempo de uma vez por todas, porque se relaciona com ‘o princípio da morte’ (todos os verdadeiros artistas o sabem)”¹.

A ideia da passagem do tempo e da morte que ele causa nos materiais estava também muito presente na obra de Smithson². Ele demarcava-se do prazer que os minimalistas e outros (como Anthony Caro) sentiam face às novas tecnologias industriais. “Os produtos da indústria e da tecnologia começaram a exercer atracção sobre o artista, que queria trabalhar como um ‘fundidor de aço’ ou um ‘técnico de laboratório’ ”.

A visão de Smithson é claramente oposta:

“Quanto mais penso no próprio aço, despido dos seus refinamentos tecnológicos, mais a ferrugem me parece ser a propriedade essencial do aço. A Ferrugem é uma ‘patine’ castanho avermelhado ou castanho amarelado que muitas vezes aparece

¹ HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 868.

² Que morreu muito novo.

sobre a ‘escultura em aço’, e é causada pela oxidação (um processo não tecnológico interessante) que ocorre durante a exposição ao ar ou à humidade, e consiste maioritariamente em óxido férrico, Fe_2O_3 e hidróxido de ferro $Fe(OH)_3$. Para a mente tecnológica, a ferrugem evoca o medo da ineficiência, inactividade, entropia e ruína. A razão pela qual o aço é mais valorizado que a ferrugem é tecnológica e não artística.”

A visão de Smithson pode aproximar-se da visão expressa por Platão que, em *Phaedon*¹, compara a nossa realidade com a superfície do mar: “Porque esta nossa terra, as pedras, e toda a região onde vivemos, estão feridas e corroídas, tal como as coisas do mar estão degradadas pela maresia... e não há nada perfeito ali [...].”

¹ Citado em GOMBRICH, *Symbolic*, p. 147.

II.5. Desvario, Arrebatamento febril. Trauma, Neura. Esquizofrenia ou loucura

Frederic Jameson¹ sugere num texto de 1982 que “os conceitos de ansiedade e alienação (e experiências correspondentes, como *O Grito* [de Munch], já não são apropriadas num mundo pós-moderno”. E explica: “As grandes figuras de Warhol - a própria Marilyn, ou Edie Sedgewick - os casos notórios de implosão e autodestruição dos finais dos 60s. e as grandes experiências de drogas e esquizofrenia - tudo isto parece já ter pouco em comum, nem com a histeria e neurose no tempo de Freud, nem com as experiências canónicas de isolamento e solidude radicais, desregramento, revolta íntima, loucura tipo Van Gogh, que dominavam o período do alto modernismo. Esta mudança na dinâmica da patologia cultural pode ser caracterizada como aquela em que a alienação do sujeito é substituída pela sua fragmentação. Tais temas inevitavelmente recordam um dos assuntos mais na moda na teoria contemporânea - o da “morte” do próprio sujeito = o fim da mónada burguesa autónoma, ou ego, ou indivíduo - e o respectivo destaque, seja na forma de nova ideia moral ou descrição empírica, do ‘descentramento’ de um sujeito ou psique anteriormente centrados”.

Dubois explica de forma extremamente curiosa que o que Jameson descreve é exactamente o que se passa ou passou no processo artístico de construção da obra do autor maneirista e a partir da dualidade sujeito - objecto.

“Um sujeito que se minimiza, hipervaloriza a sua impotência e conseqüentemente valoriza o objecto, “o modelo” que ele julga poder apenas reproduzir. O Maneirismo não poderá fazer senão “à maneira de”. Ora a apropriação do objecto traz consigo uma permuta das qualidades: a obra rodeia-se de todas as características do sujeito, perde a sua plenitude para se tornar a expressão de uma carência e de uma procura.”

¹ HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 1079.

O mesmo autor tece ainda uma série de considerações acerca do “côté” psicanalítico da forma de fazer arte maneirista, que passaria pela escolha de um pai ou um modelo, em tudo o que tal atitude tem de castrativo, para depois se vingar numa criatividade lateral e dispersa desenvolvendo o que Dubois chama uma “esquizografia”¹, diversa da obsessividade “paranóica” do barroco.

Conforme refere René Hocke² as noções de “maneira” na sua relação com “manus” e com “mania” são interactivas.

Mania refere-se directamente à chamada doença psíquica, que, conforme Hauser refere, se generalizou no século XVI³:

“O súbito aparecimento de tantas neuroses entre os intelectuais e os artistas em particular, e o fato de o cepticismo se ter tornado uma faceta da época e a melancolia⁴ uma doença da moda, dos quais o drama isabelino forneceu tantos exemplos, só pode ser compreendido como um sintoma do desenvolvimento em marcha.”

Germain Bazin detectava como estando na base destas neuroses um complexo:

“O Maneirismo surgiu como um consequência inevitável do classicismo, ao qual o instinto e os artistas se opõem, ao mesmo tempo que a ele se pretendem conscientemente conformar, o que num sentido psicanalítico produz um ‘complexo’, e consequentemente uma verdadeira nevrose, uma consciência de insucesso, para não dizer revolta, perante limitações que por não serem ultrapassáveis, se tenta tornear, por processos que se afastam da imitação da natureza, visto que o artista vai colher a sua inspiração não à ‘mimesis’ mas na ‘phantasia’.”⁵

¹ DUBOIS, *Maniérisme*, p. 38.

² René HOCKE, *Labyrinthe*, p. 176

³ Portormo, Rosso Fiorentino, Salviati (1510- 1563), Bassano, Goltzius são citados como casos de artistas que foram afectados por doenças psíquicas.

⁴ Como mostra Wittkower, melancolia tem para muitos autores um sentido que transcende a patologia. É mais um estado de espírito que é altamente criativo também. WITTKOWER, *Saturno*, p. 120. Ver a gravura de Dürer *A Melancholia* (1514)

⁵ G. Bazin, *Destins du baroque*, Paris: Hachette, 1970. Cit. por DUBOIS, *Maniérisme*, p. 52.

É necessário distinguir doença e aquilo que em determinados períodos sociais ou históricos certas pessoas acham doentio. Por exemplo, Hauser refere que antes do final do Século XVII, a dissidência se torna evidente em relação a El Greco (1541-1614): “deploram a sua ‘extravagância’ e atribuem-na à sua mente supostamente perturbada, depois à sua suposta doença da vista.” Atitude que se mantém até ao século XIX¹.

Uma forma de avaliar da gravidade da patologia é fazer a estatística dos casos mortais. Apesar de muito se especular acerca das patologias de Pontormo, o *Diário* deste artista mostra-nos o desejo de viver que o caracterizava. Não existem estatísticas relativamente ao número de suicídios de artistas no século XVI. No entanto Wittkower cita uma análise estatística realizada por profissão entre 1666-76 em que os artistas, bem como os padres, são as profissões com menores taxas de suicídio. Ele refere no entanto que no século XVI esse número aumentou, visto que na Idade Média o suicídio era praticamente desconhecido. Rosso Fiorentino (1494-1540), Francesco Bassano (1549-92) e Francesco Borromini (1599-1667) são casos de artistas nascidos no século XVI que faleceram vítimas de um provável suicídio. Hans Sedlmayer² investigou a obra de Borromini também de um ponto de vista psicológico e tentou estabelecer uma relação entre o avanço da patologia e a obra. Benincasa³ refere-nos que vários autores confirmam que Maneirismo não é apenas sinónimo de esquizofrenia ou loucura, relacionando-se antes com as tendências mais gerais de toda a sociedade. Porquê então a necessidade de o afirmar repetidamente? O são não necessita de atestar a sua sanidade. Outros autores que não escondem o

¹ FOUNDOLAKI reconhece em Greco/Cézanne, *El Greco*, p. 567, o preconceito então existente contra Greco, que impediu Maurice Denis de reconhecer plenamente a sua influência sobre a obra de Cézanne. “A sua forma de pintar amorfa pode ser estudada como um reflexo e um compêndio de degenerescência pictórica.” Carl Giusti, *Velásquez und sein Jahrhundert*, Bonn 1888. Citado por KLEIN, *Greco's Orgaz, El Greco*, p. 507.

² SEDLMAYER, Hans, *Die Architektur Borrominis*, Berlim, 1930. Citado por WITTKOWER, 148.

³ BENINCASA, *Specchio*, p. 86.

seu entusiasmo pelo Maneirismo, ao qual dedicaram o essencial da sua vida, não se abstêm de salientar o lado patológico do seu tipo de discurso¹.

Pode ser tomado como loucura durante os períodos históricos mais racionalistas aquilo que se considera ser um excesso de emocionalidade que tenha aparecido como normal durante os períodos precedentes. É precisamente esta característica emocional que outros procurarão, com afínco, estudar e destacar no passado.

Haverá alguma relação entre essa neurose individual, de um e do outro, e por outro lado uma loucura de um tipo filosófico mais geral, tal como o descreve Tommaso Campanella, na *Metaphysica*² que, como diz Hauser “antecipou quase literalmente, como princípio epistemológico, o uso do termo alienação tal como Hegel o viria a usar”: “O conhecimento está ficando alienado de si mesmo, e ao ficar alienado de si mesmo ele está enlouquecendo, perdendo o seu próprio ser e assumindo um ser alheio”.

Em *Mefistófeles na Cozinha das Bruxas*, Goethe refere que “a contradição perfeita é tão misteriosa para os sábios, como para os loucos”.³

Uma situação que ocorreu desde os séculos XV, XVI e bastante no século XX, sobretudo nos meios culturais e intelectuais, consiste num elogio da loucura, em considerá-la não na sua vertente patológica, necessitando de correcção individual e social, mas sim como um valor positivo da sociedade, ligado ou não à arte, mas sempre sintoma de lucidez.

O *Elogio da Loucura* de Erasmo é um extraordinário livro sobre a normalidade. Por um lado prova que a loucura está instituída e é pratica comum e majoritária. Por outro que, na situação corrente, a melhor solução era justamente a prática da loucura. Como disse Erasmo⁴: “A maior sabedoria consiste em parecer louco”. Ou Pascal: “Os homens são tão necessariamente loucos, que seria ser louco, de um outro tipo de loucura, não ser louco”¹.

¹ DUBOIS, *Maniérisme*, p. 79.

² Citado por HAUSER, *Mannerism*, p. 97.

³ GOMBRICH, *Symbolic*, p. 169.

⁴ ERASMO, *Elogio*, p. 146.

Daí os significados transcendentais e religiosos da loucura: *A folia divina* de Marsílio Ficino; *A gloriosa loucura da Musa* de Richard Crashaw²: “O belo é louco. O louco é belo.” É frequentemente referido: “nullum magnum ingenium sine mixtura dementiae fuit”, Séneca. Lombroso [1882] considerou também o génio “uma das variedades da loucura”.³

Oliva relaciona-a explicitamente com o Maneirismo:

“O homem maneirista, o intelectual, chega à loucura e ultrapassa-a, toca a desesperação e transforma-a em especulação, passa através da ambiguidade e transforma-a em clareza, razão e consciência do próprio estado [...]”⁴

Ficino⁵ e Landino consideram esta forma de loucura, o “divino furor” como sendo própria da poesia mas estranha às outras artes⁶. Chastel situa por extrapolação, a “teoria da ars platonica”, como superioridade da intuição sobre o discurso filosófico: “Para Ficino como para Alberti, o criador é uma espécie de ‘alter deus’; esta noção prepara a descoberta do papel da inspiração, na obra dos mestres. A teoria da inspiração será retomada no momento em que a arquitectura, a escultura, a pintura, começam a atribuir-se um sistema de regras e terão percorrido todos os seus modelos; esta teoria encontrará então nos ambientes artísticos do ‘Maneirismo’, o mesmo sucesso conseguido junto dos poetas humanistas de finais do século XV.”⁷ Por isso Tomassoni⁸ afirma: “ ‘Diferentes’, mas não distantes do arquétipo a que dizem respeito, as obras do ipermanierismo podem ser lidas e catalogadas apenas com a ajuda da alucinação ou da mania”.

¹ PASCAL, *Pensées*, n° 391, p. 242.

² Richard Crashaw (1612-49). Escreveu entre outros o livro de poemas *Divertimentos das Musas*.

³ WITTKOVER, *Saturno*, p. 310.

⁴ Achille Bonito OLIVA, *Traditore*, p. 65.

⁵ *De divino furore* (1457- 1459).

⁶ “El divino furor onde ha origine la poesia e più eccellente che l’excellencia humana onde hanno origine le arti.” C. Landino, citado em CHASTEL, *Marsilio Ficino*, p. 58.

⁷ CHASTEL, *Marsilio*, 250.

⁸ TOMASSONI, *Ipermanierismo*, p. 34.

No dealbar do século XX as ideias sobre a loucura e a própria construção do sistema nervoso sofrem profundas revoluções. Estas alterações estão bem patentes nos trabalhos de Henri Bergson que desenha o quadro de um sistema nervoso que ele descreve como uma ausência de centros, todo ele constituído por condutores e que funciona por associações de ideias, percepções e memórias sucessivas. Assim sendo, é um sistema tendencialmente voltado para órgãos periféricos em que o sistema nervoso central não estará em condições de “impor” a sua normalidade, contraditada por múltiplos factores. Como nos sistemas eléctricos, uma pequena interrupção do circuito, será capaz de fazer cessar a actividade das mais poderosas turbinas.

Dissociações e perturbações no seio do saber tradicional são um factor de progresso, visto que anunciam o surgimento de novas ciências autónomas. Conforme diz Gombrich, “tem sido referido que o sistema Aristotélico da lógica faz com que a linguagem pareça uma prisão fechada e que apenas a concepção da lógica como ‘meta-linguagem’, para a discussão de afirmações e inferências, nos permita perceber como poderá o conhecimento crescer.”¹

O próprio Maquiavelismo² é, como diz Benincasa,³ uma filosofia da laceração, visto que divide o homem em dois, postulando uma dupla moral por vezes contraditória, uma política e a outra cristã.

É numa dupla personalidade contraditória e portanto esquizofrénica em que pensamos quando observamos um desenho de Pontormo, em que o modelo está dotado de duas expressões faciais diversas, que se completam no entanto na unidade de uma só cabeça⁴. Não podemos também esquecer a sua própria nefelibatia, bem patente no obsessivo *Diário*⁵.

¹ GOMBRICH, *Symbolic*, p. 191.

² Nicolau Maquiavel, *O Príncipe*. Edição veneziana de 1550 dita *delle testine*. [Tradução de Albert Serstevens. Paris: Librio, 2001].

³ BENINCASA, *Spechio*, pp. 71-73.

⁴ *Uffizi 675 E* (Fig.373).

⁵ “Todos os traços do seu carácter, o gosto pela independência, pela solidão e o segredo, a hipocondria, a anorexia, a obsessão pelo corpo, o subjectivismo da sua arte (o que foi reconhecível também nos seus retratos), e aquele que Vasari aponta como o seu delírio da grandeza,

Existe uma gravura de Albrecht Dürer ao qual foi dada a designação de *Homem Desesperado* (Fig. 107)¹. Trata-se de uma imagem escura, graficamente muito carregada, no centro da qual se vê uma figura masculina musculosa, quase nua, sentada no chão e bastante contorcida. Rodeando esta figura, saem da escuridão, o perfil de um homem, a face de um velho, um jovem também de tronco nu e com um vaso na mão e uma mulher também despida e deitada. O que acho marcante nesta representação do homem é particularmente a dispersão, as várias figuras que interagem com a figura central do homem. O seu espírito está assim irremediavelmente dividido, quer se trate na intenção do artista de memórias do passado ou da influência de pessoas que com ele se relacionam no presente, e que o levam ao estado actual. Esta cisão é que me parece ser por um lado característica do Maneirismo e por outro algo que patologicamente pode degenerar na esquizofrenia.

O artista como bobo e o “específico emocional”

A expressão inglesa “fool”² é utilizada também para designar pessoas diferentes, deficientes físicos na maior parte dos casos, que viviam nas cortes ou nas ruas, divertindo os outros e extraíndo daí o seu sustento. Eram loucos no sentido em que não eram supostos submeter-se às mesmas regras de comportamento social que os restantes cidadãos, podendo assim também ver a realidade de um modo mais distanciado.

Estes personagens geralmente chamados bobos, diziam portanto verdades que ninguém ousava proferir, tendo no século XVI um papel importante na literatura de crítica social, particularmente no teatro, como se verifica em *King Lear* de William Shakespeare.

transportam os sinais do narcisismo nos seus reflexos nevróticos.” LEBENSZTEJN, *Diario Pontormo*, p. 225.

¹ HOLLSTEIN, Boon e Scheller, *Dürer*, p. 86. Albrecht Dürer, 1471- 1528.

² O mesmo acontece em alemão: “Narr”.

Quando Veronese foi chamado à Santa Inquisição para explicar o conteúdo da sua pintura *Cena em casa de Levi* (Fig. 6) a primeira frase das não mais de vinte palavras através das quais lhe permitiram defender a sua obra foram: “Nós pintores temos a mesma licença que os poetas e os bobos...”.

Duas xilografuras atribuídas a Erhard Shön (Fig. 108) referem-se a estes personagens, curiosamente associando-os à mulher e ao sexo. Numa delas encontramos onze bobos em diálogo, ao passo que do lado direito duas mulheres estão cozendo a touca característica do bobo, com duas grandes orelhas. Na outra os onze bobos estão colocados dentro de uma jaula, onde são ensinados a cantar por uma mulher que é identificada como uma prostituta¹.

O bobo funciona assim como uma caricatura mas também uma metáfora do papel do artista visto que, fazendo parte da indústria do entretenimento e sendo olhado de cima para baixo pelos “membros activos” da restante sociedade, ele não deixava de poder interferir directamente nas consciências, influenciando o desenrolar dos factos. É claro que no fenómeno de terciarização da actividade ocorrido ao longo do século XX a especialização desta função do artista dilui-se, sendo ele hoje um prestador de serviços, como qualquer outro.

§

Um programa aparentemente pouco ambicioso, de “imitação” de obras do passado, pode portanto ser o receptáculo adequado para as preocupações quotidianas. Esse refúgio do artista no passado, ou recusa em se relacionar directamente com o presente histórico, traduz ao fim e ao cabo uma fuga perante si mesmo ou a atitude de quem dá recusando, ou afirma criando um silêncio ensurdecedor.

Citarei aqui o exemplo de Bill Viola.

Bill Viola é autor da primeira instalação de vídeo-arte a ser adquirida pela colecção do Metropolitan Museum of Art, até então restrita a outros formatos. É possível que

¹ HOLLSTEIN, U. Mielke, *Shön*, nº 90 e 91, p. 141-142.

um dos argumentos em favor desta aquisição tenha sido a relação das obras deste autor com o passado e portanto com a restante colecção do Met¹.

Bill Viola tenta encontrar nas obras de arte do passado, como a *Visitação de Pontormo* (Figs. 109, 110), um momento específico emocional de interacção entre os personagens, que depois é glosado em formato-vídeo e grandes dimensões, através de montagens tecnicamente espectaculares, tirando partido de toda a parafernália de efeitos especiais que hoje são acessíveis no mundo do Vídeo. Nomeadamente trata-se de manipulações da velocidade da imagem e portanto desmultiplicação do conceito de tempo, de forma a criar “frames” quase estáticas, ou apenas subtilmente dinâmicas.

Esta característica de Viola que designámos como “momento específico emocional” é designado por Donald Kuspit² de várias formas: “diferença”, “reverso”, “acidental”, “ilusório”, “silêncio traumático”.

Gostaria de confrontar este “momento” de Bill Viola, um momento sem fim, com a ausência de emoção em Tintoretto, a sensação que têm os seus personagens de serem uma gota de água no desempenho de um drama universal.

Ao referir a *Crucifixão* de Tintoretto na Escola Grande de San Rocco em Veneza (Fig. 111), Rosand salienta³ a gestão fria da emoção nesta obra, ao contrário por exemplo de versões muito mais violentas do mesmo tema, por exemplo por Pordenone (Fig. 112)⁴: “Existe um certo anonimato, na ‘dramatis persona’ de Tintoretto (e não apenas no coro) que é essencial ao seu controlo deste espectáculo panorâmico. Cada personagem se submete ao drama mais geral. Há pouco espaço para manifestações de retórica, porque tanto acções como posturas, não importa quão extremas ou forçadas, desempenham funções dramáticas explícitas.”

¹ Depois desta parte do texto ter sido escrita, Viola, em torno do qual se reúne um vasto consenso cultural, expôs também na National Gallery em Londres.

² Editado por Barbara LONDON, *Bill Viola- Installations and Videotapes*, Nova Iorque: MOMA.

³ ROSAND, *Venice*, p. 152.

⁴ No momento em que esta Tese está a ser elaborada discute-se um filme muito violento, com Mel Gibson, em Hollywood, traduzido em português por *A paixão de Cristo*.

Outro exemplo que gostaria de apresentar é referido por Peter Halley num seu ensaio denominado *Contra o pós-modernismo: Um reexame de Ortega*¹. Halley cita Ortega quando diz que o Modernismo se caracterizou por uma desumanização da arte, a sua cisão inclusivamente relativamente ao seu autor. Citou, como ilustração desta ideia, Ad Reinhard que, segundo ele, “quer libertar a arte de qualquer assunto, que não seja o desenho mental e o processo intelectual”: “... nenhuma representação, nenhuma associação, nenhuma distorção, nenhuma caricatura pictórica, nenhum quadro cremoso ou lúdico, nenhum delirante saltitar, nenhum sadismo ou ferida, nenhuma terapia, nenhuma desmistificação do ídolo... nenhum impaste, nenhuma plasticidade, nenhuma relação, nenhum esquecimento...”².

Andy Warhol³ aplica a desumanização não apenas à sua arte mas também à vida:

“Penso que, uma vez que as emoções são vistas de um certo ângulo já não podem ser pensadas como reais [...]. Quando comprei o meu gravador destruí verdadeiramente qualquer tipo de vida emocional que pudesse ter, mas fiquei contente de a ver desaparecer. Nada constituía agora um problema, porque um problema queria apenas dizer uma boa gravação e quando o problema significa obter uma boa gravação, então já não existe problema.”

Do momento específico emocional, o que deixa de ser emocional no tratamento quase científico a que é submetido por Viola, ao não-emocional de Tintoretto, Ad Reinhard e Andy Warhol.

§

O colectivo “Art & Language”, num texto de 1982 cita Tim Clark como tendo perguntado se a *Olympia* de Manet (Fig. 113) será um caso de “recusa subversiva de códigos estabelecidos ou pura incompetência”. Normalmente em relação à fuga à

¹ HALLEY, *Scritti*, p. 42.

² Citado por HALLEY de *Art- as- Art: The Selected Writings of Ad Reinhard*, c. Barbara Rosa, NY: Viking Press, 1975.

³ Andy Warhol citado por HALLEY de *The Philosophy of Andy Warhol*, Ny, 1975.

norma por parte de artistas surge sempre essa suspeita se eles não serão mesmo capazes... Confesso que a mim próprio a ideia me assalta ao ver as deformações dos desenhos de Maneiristas (Fig. 423)¹.

Haverá uma exploração oportunista da inabilidade por parte de alguns artistas, como os Acadêmicos pensam normalmente²? Vem isto a propósito de um paralelo estabelecido no mesmo texto com a dificuldade clínica e psiquiátrica, de distinguir entre genuína histeria e simulação³.

¹ Atribuída por Rearick a assistente, conforme refiro.

² “Eles fingem que é de propósito mas no fundo não são capazes”.

³ É sempre grato para os artistas contemporâneos descobrir o erro nos grandes mestres. Mostra que afinal também nós podemos não errar. Na Accademia de Veneza vi um Retrato de Henrique II por Tintoretto em que uma das mãos estava completamente disforme. Outra mão mal desenhada do mesmo artista no Palácio Ducal também de Veneza, num retrato de Henrique II. Mais uma mão deficiente num retrato de Alvise Corner pelo mesmo mestre no Palácio Pitti em Florença. Terá sido a obra de algum assistente? BOUBLI, *L'Atelier de dessin*, 45, fornece dados sobre a prática desenhística na *bottega* de Tintoretto, realmente muito complexa e envolvendo alunos de qualidade variável.

II.6. Ambiguidades : estilística, sentido e ausência ou transgressão da norma

“Neoclassicismo, Romantismo, Maneirismo [...] esta camisa de forças semântica que se tornou impossível tanto usar, como abandonar”

Robert Rosenblum¹

É conhecida a discrepância entre os vários estudiosos na classificação de autores e obras como Tardo Renascentistas ou Maneiristas. Mesmo entre o gótico tardio e o Renascimento existem na historiografia, digamos, problemas de transição². É preciso ter em conta que tanto as designações “Gótico”, “Maneirismo”, “Barroco” surgiram pela negativa, como pejorativos, começando a ser utilizadas pelos que, admirando o Renascimento, as consideravam não um estilo independente, com bons e maus artistas, mas sim um afastamento do estilo³. Antes do século XX não haveria obras do Maneirismo mas sim Tardo ou Alto Renascentistas, umas mais afectadas pelo vírus maneirista que outras.

A importância do fenómeno a que chamamos Renascimento e a forma como se projectou sobre o futuro imediato, contribuíram para confundir ainda mais a tarefa de inventariação estilística, que já normalmente sofre de limites e dificuldades que lhe são próprias e que analisaremos de seguida.

Estas dificuldades são, curiosamente, as mesmas que sentimos a partir dos anos 60 do século XX, quando nos encontramos na situação de “órfãos” do modernismo. Não somos já modernistas mas ele está invariavelmente presente no nosso discurso sobre

¹ Citado por PINELLI, *La bella Maniera*, p. XXI.

² Shearman nota a “reaparição no século XVI, com novas roupagens, de tendências prévias no sentido do refinamento e preciosismo, o qual, por certo, não combina facilmente com o desprezo que se sente pelo gótico na época do Maneirismo”. SHEARMAN, *Manierismo*, p. 201.

³ Adjectivos como “clássico”, podem ser também, ainda hoje pejorativos.

arte e não permite ainda a criação de novos conceitos que possam ocupar um lugar na nossa consciência que ele um dia ocupou. As realidades artísticas poderão eventualmente estar já no terreno, mas não temos a distância ou o espaço de manobra suficiente para as perspectivar e determinar assim um novo ponto de fuga.

§

A obra de Voss justifica a enorme ambiguidade nas tipologias de estilos e autores pelo facto de a obra dos grandes artistas abrir as portas ao futuro e por isso conter aspectos relativos a escolas estilísticas posteriores¹. Não são as tipologias estilísticas que são pobres, os artistas é que são geniais.

Também Battisti² refere que “na cultura toscana apenas de forma limitada é válida a continuidade que os manuais estabeleceram entre o classicismo republicano de Brunelleschi e Donatello³ e a magnificência papal ou medicea do ‘Cinquecento’ ”. Acrescenta este autor ainda que “em quase todas as tentativas gerais para uma mais adequada periodização do renascimento, esta alternância de fenómenos [geracionais] continua a configurar-se em rígida sucessão temporal, quase como se a cultura italiana fosse rigidamente unitária, ou tivesse à sua disposição um só ‘canal’ figurativo, para exprimir-se, em vez de reconhecer que ela resulta de componentes diversas, sendo que só uma predomina de cada vez”.

John Shearman tenta atingir uma maior precisão conceptual através de uma menor concretização dos seus conceitos. Assim, para ele o Maneirismo não é uma característica de um estilo que se desenvolveu num determinado tempo e espaço é sim uma tendência estilística que existiu em algumas obras e artistas, contemporâneos de outros, de que estava ausente. A aplicação desta grelha à realidade revela-se no entanto também problemática. Ela transforma a designação “maneirista” quase num estado de alma subjectivo do analista. Por exemplo, ele

¹ VOSS, *Tardo Renascimento*, p. 14. Opinião contrária expressa Tomassoni noutra local. (Ver *Passado, presente e futuro*).

² BATTISTI, *Anti-Rinascimento*, p. 27.

³ E mesmo entre estes existe uma radical diversidade (nota de FRS).

entende que o Maneirismo só existe aquando o artista tem consciência de que está a romper as regras renascentistas. Como proceder a esta devassa da consciência do artista? Daqui surgem resultados surpreendentes: Assim, segundo Mariás¹, Pontormo e Rosso, enquanto jovens, ficavam fora do núcleo maneirista de Shearman. A sua descrição da arte veneziana do século XVI é também pouco convincente.

O assunto complicava-se quando era necessário avaliar o Maneirismo de artistas fora de Itália, cujo contacto com o renascimento era mais ténue. O próprio Mariás, o tradutor e introdutor de Shearman para castelhano, se debate com confessadas dificuldades ao pretender aplicar o critério à arte espanhola. Na arquitectura, de acordo com o princípio enunciado por Shearman, afirma que até à tradução dos tratados sérlanos não haveria conhecimento suficiente da regra para haver consciência da “licenza”. A mesma obra seria portanto maneirista em Itália e não-maneirista em Espanha. Em relação ao que denomina artes figurativas e ao “Maneirismo” de uma série de artistas castelhanos (“Águias do Renascimento”) põe em questão uma série de nomes acabando por concluir com pragmatismo: “São perguntas de difícil resposta mas que é necessário pelo menos colocar”. Por outro lado cita Jan Bialostocki, um historiador polaco, inventor do “pseudo-Maneirismo” que distingue do “Maneirismo autêntico” por valores de julgamento subjectivo: “qualidade”, “intenção original”...

A imprecisão conceptual não é no entanto resolvida pela largueza do critério de Shearman. Pelo contrário, ele próprio revela a sobrevivência de elementos góticos no Maneirismo, mesmo orientalismo², e que “os elementos de continuidade entre o Maneirismo e o Barroco se podem ilustrar ‘ad nauseam’”. Também a sua análise dos artistas que efectuaram a “transição” constitui um repositório de “continuidades”. Tudo isto constitui uma contribuição extremamente importante para o debate maneirista, mas que aprofunda também a ambiguidade de que este debate sempre se revestiu.

¹ Mariás, SHEARMAN, *Manierismo*, p. 8.

² SHEARMAN, *Manierismo*, p. 189.

Friedlaender escreveu que “a particularmente intensa época do Alto Renascimento não tinha um carácter unificador. O próprio facto de a arte de Miguel Ângelo não poder ser vista em conjunto com a arte de Leonardo, Rafael, Fra Bartolomeu e Andrea del Sarto, destruía toda a unidade”¹.

Na realidade, se antes do século XX o Maneirismo não existia, agora passaram a ser todos Maneiristas. Dürer por exemplo é considerado por Dubois² “representante de um Maneirismo europeu”, uma atribuição que não encontrei noutros autores, para quem é típico de um naturalismo renascentista³.

O naturalismo, como já referi, pode ser um critério. Mas alguns autores põem hoje em causa esse naturalismo dizendo que se trata na realidade mais de um simbolismo. Steinberg refere: “Deslumbrados pela maravilhosa assunção da natureza humana de Deus, os artistas do Renascimento produzem uma obra cujo naturalismo piegas, retrospectivamente, se torna contraproducente”⁴.

Weise enumera Fillipino Lippi, Mimmo da Fiesole, Botticelli, A. Pollaiuolo como “característicos representantes daquele gosto [pelo antigo], simpatizante com o tardo-gótico [...]”⁵.

Mesmo dentro da pintura do “Cinquecento”, não é claro o que é e não é maneirista. Segundo Curtius dizia em 1947 podem existir mil maneiras de ser maneirista: “[O Maneirismo] à natureza prefere o artificial, o complicado; pretende surpreender, maravilhar, deslumbrar. Ora, no mesmo sentido em que não existe apenas um modo de dizer as coisas naturalmente, há mil para as dizer artificialmente.”⁶

¹ FRIEDLAENDER, *Anti-Manierismo*, p. 4.

² DUBOIS, *Maniérisme*, p. 57.

³ HAUSER, *Mannerism*, p. 38: “Se o estilo de Pontormo pode ser considerado Maneirista, nenhum dos seus predecessores pode ter o mesmo tratamento.”

⁴ STEINBERG, *Sexuality*, p. 6. Este excesso de naturalismo estava relacionado com o relevo atribuído à reencarnação de Deus como ser humano, através de Cristo, considerada mais maravilhosa que a própria criação do homem.

⁵ Citado por BATTISTI, *Anti-Rinascimento*, p. 27.

⁶ IDEM, *Ibidem*, p. 33.

Como escreveu Fernand Léger em 1913 “todos os movimentos na pintura, qualquer que seja a sua direcção, sempre se sucederam por revolução, por reacção e não por evolução”. No fragor da revolução, quem pode distintamente saber onde se situa a fronteira e dizer quem é o quê¹?

O que distingue a arte propriamente dita das artes decorativas, segundo este mesmo artista, são os “contrastes”; estes criam a ambiguidade, que para Bacon constitui a característica de clivagem entre estas intenções criativas². Se a “ambiguidade” e os “contrastes” podem ajudar a definir a arte como arte, não ajudarão certamente a distinguir os estilos, porque os contrastes pertencem a variadas tipologias e a ambiguidade é anti-científica.

Maneirista: Ser ou não ser

Numerosos exemplos de charneira existem também entre o Maneirismo (antes também chamado Proto-Barroco) e o Barroco. Relembro que as categorizações estilísticas são criadas “a posteriori”³ e portanto encobrem múltiplas contradições, sobretudo quando se trata de artistas do final do século XVI e do Maneirismo, o domínio privilegiado da Contradição.

Segundo Hauser, “ambos [os estilos] partilham da mesma falta de senso de proporção, unidade e ordem”.

¹ Em HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 197.

² SYLVESTER, *Interviews*, p. 66: “A diferença entre uma forma ilustrativa e não ilustrativa reside em que a primeira revela através da inteligência o que a forma é, ao passo que a não ilustrativa trabalha primeiro sobre a sensação e depois, lentamente, contamina o facto. Não sei porque é que isto acontece assim. Talvez tenha a ver com a ambiguidade dos próprios factos, das aparências, e por isso esta forma de registar a existência dos factos estar mais próxima deles, pela sua ambiguidade.”

³ Criada muitas vezes por aqueles que “colocam a ordem acima da vida”, segundo a expressão de Dubois. DUBOIS, *Maniérisme*, p. 15.

Battisti, na sequência de Curtius¹, refere a “dificilíssima distinção, em sede literária mas também de decoração arquitectónica e pictórica, entre Maneirismo e barroco”. “É realmente indiscutível a existência de uma afinidade de poética consciente, para além de uma da ordem do gosto, entre a teoria figurativa da ‘maneira’, que proclama a obrigação de obedecer apenas à ideia de interior, portanto à livre genialidade e excentricidade fantasística, e as afirmações de poetas como o Tasso: ‘O Concetto é quase um falar interno’.”

A distinção seria feita não tanto em características estilísticas mas sobretudo no público-alvo². Ao contrário do Maneirismo, que se dirigia a uma elite, o Barroco pretendia envolver numa determinada atmosfera emocional um público alargado³. Também Christine Buci- Glucksmann⁴ aborda esta “dificilíssima distinção” : “Onde situar a passagem de uma *maneira* maneirista a uma *maneira* barroca”? Foi este o sentido da comunicação desta autora apresentada perante o colóquio *Routes du baroque* em Queluz, 1988, em que alinou distinções numerosas entre as duas maneiras, admitindo embora estar a “codificar o incodificável”.

No início do seu tratado sobre o barroco⁵ Heinrich Wölfflin começa por identificar, na ruptura com o Renascimento, o que ele designa o “estilo pitoresco”, embora se aplique não apenas à pintura mas também às outras artes. Nas suas conjecturas sobre este estilo, que ele (tal como Hauser relativamente ao Maneirismo) enraíza na *Camera de Heliodoro* de Rafael do Vaticano, acaba por o distinguir daquilo que vem a considerar o barroco puro e duro, mas apenas após citar muitas mais semelhanças que faziam com que ambos divergissem do “estilo antigo”, clássico, do

¹ E. R. Curtius, *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. Citado por BATTISTI. *Anti-* p. 17.

² Passe a linguagem publicitária.

³ É evidente que ainda hoje verificamos que, culturalmente, o que para uma geração é elitista na geração seguinte atinge a massa.

⁴ Christine Buci-Glucksmann, *Routes du Baroque, La Contribution du Baroque à la Pensée et l'Art européens*, Conselho da Europa e Secretaria de Estado da Cultura, Lisboa 1990.

⁵ WÖLFFLIN, *Renaissance*, p. 49.

renascimento¹. Eis algumas das categorias conceptuais do pitoresco: “capriccioso, bizarro, stravagante”²; menor imitação do antigo³; movimento, fim da preponderância do desenho na pintura, claro-escuro, oposição plano-espaço em vez da oposição linha-massa⁴; curvas, composição rítmica e mesmo aleatória⁵; visão de conjunto o que este autor denomina como o elemento transcendente ou infinito⁶. Em relação ao fresco da *Stanza del Incendio* de Rafael, *Incendio no Borgo* (Fig. 114), indicada também por Hauser como uma das obras pioneiras do Maneirismo, Linda Murray⁷ explica-o simplesmente por ser “quase na totalidade obra do atelier” e em geral ser uma obra “aborrecida”. Esta autora parece não gostar do Maneirismo, em nome de um saudosismo Renascimental.

Examinando casos concretos, esta ambiguidade estilística não deixa de se fazer notar, nas décadas que considere as iniciais e finais do Maneirismo (500- 510/ 590-600), mas não só.

Por exemplo o pintor Ludovico Cigoli (1559 - 1613) (Fig. 115), discípulo de Allori, citando a tabela exposta por baixo de uma sua pintura no Metropolitan Museum, é um artista “que se revoltou contra o anti-naturalismo maneirista”. No entanto

¹IDEM, *Ibidem*, p. 57. “O conceito do movimento não chega para caracterizar o barroco. Há também movimento no rocóco francês, que no entanto é muito diferente. O movimento ligeiro e saltitante é absolutamente estranho ao barroco romano que é pesado e massivo. É necessário recorrer a uma característica suplementar: o efeito de massa. Mas então abandona-se o pitoresco. Este conceito, na sua generalidade, não está apto para conter o barroco.” Wölfflin identifica o Pitoresco na “Maniera Gentile” e o estilo barroco na “Grande Maniera”, tais como Vasari as define.

² IDEM, *Ibidem*, p. 41. Citando Vasari.

³ IDEM, *Ibidem*, p. 42.

⁴ IDEM, *Ibidem*, p. 51.

⁵ IDEM, *Ibidem*, p. 53

⁶IDEM, *Ibidem*, p. 54. “A desordem pitoresca requer que a representação dos próprios objectos não seja totalmente clara, mas sim parcialmente velada.

⁷ MURRAY, *High Renaissance*, p. 73. Ela manifesta também desagrado pelo que chama “sinais de intranquilidade” em Rafael, atribuindo-os aos seus ajudantes. Por exemplo acerca da *Transfiguração*, em MURRAY, Linda, *The High Renaissance*. Nova Iorque [etc.]: Frederick A. Praeger, 1967, p. 116.

pareceu-me que a sua pintura é o mais maneirista possível, até na transposição das figuras secundárias para primeiro plano¹.

Guido Reni (1575- 1642 - Fig. 116) é apresentado justamente como um pintor do Barroco. O título do texto *Dall'armonia metafisica alla disillusione empirica*, escrito sobre a sua obra por António Emiliani e inserido num catálogo de uma exposição, traduz no entanto os contrastes Maneiristas visíveis na sua obra.²

Giulio Cesare Procaccini (Fig. 117) é um pintor milanês do século XVII. Numa nota do *Art Newspaper*³ acerca de uma sua exposição recente, organizada pela Galeria Comercial Hall&Knight um articulista anónimo descreve-o como filho de um aluno de Anibale Carracci, mas influenciado, na sua pintura, por António Correggio⁴ e o Maneirismo⁵.

A situação do próprio “influenciador”, António Correggio, não é clara: nascido em 1489, morreu prematuramente em 1534, quando os sinais maneiristas eram absolutamente claros. É no entanto por alguns considerado como o último a ser penetrado pelos ideais renascentistas (Murray) e por outros como o primeiro dos barrocos, através de obras como a cúpula da catedral de Parma (1526-30) (Fig. 118). O Maneirismo ou Barroco de Annibale Carracci (1560- 1601) (Fig. 119) e dos seu irmão Agostino e primo Ludovico, pintores bolonheses, está na realidade sujeito a debate na praça pública. Para Blunt eles são tardo maneiristas⁶. No entanto,

¹ BOUBLI, *L'Atelier de dessin*, p. 98: “[...] pode admitir-se uma ruptura cerca de 1604, após a sua chegada a Roma, onde o seu estilo se tornou mais leve, menos cuidadoso e tenta adoptar o movimento de reforma instaurado pelos Carracci.”

² Schifferer, Ebert, Emiliani e Schleier – *Guido Reni e l'Europa: fama e fortuna*. Bologna: Nova Alfa, 1988.

³ *The Art Newspaper*, Nº. 130, Novembro 2002.

⁴ António Corregio (1489-1534).

⁵ “As suas figuras têm uma qualidade desfalecida, doce, quase sacarina, acentuada pelas cores ácidas dos Maneiristas.”

⁶ BLUNT, *Teorie*, p. 168.

geralmente, e por exemplo para Donald Posner¹ são já parte do fenómeno denominado barroco.

Friedlaender² para designar um grupo de artistas de que fazem parte entre outros os Carraci, Cigoli, Caravaggio e Cerano³ resolve o problema de uma forma diplomática: “Provavelmente deveríamos usar um nome de alguma forma incharacterístico, não vinculativo, que apenas indicasse os limites, ‘pós’ ou ‘antimaneirístico’⁴, ou olhando para o futuro, ‘proto’ ou ‘pré’ barroco.” “De qualquer forma” - acrescenta este autor – “um período deveria ser restrito a uma ou duas gerações, e não ser usado para incluir tendências completamente diversas sob um denominador comum, como ‘Arte do Barroco’ ”⁵. Só que neste caso passar-se-ia a falar em gerações e não em períodos ou estilos...

George Kubler⁶ escreveu: “Na prática, o sentido de algumas palavras, quando delas se abusa por um uso exagerado, sofre como se de cancro ou inflação. O estilo é uma delas”.

Também Wylie Sypher, citado por Battisti⁷ disse, “a história da arte foi absorvida pela história da cultura, penetrando assim numa ‘terra de ninguém onde existe carência de cartas geográficas fiéis e nos devemos abster de generalizações vazias e sobretudo da presunção de que cada obra artística e literária corresponda plenamente ao estilo da sua época”. Battisti no entanto refere-nos que depois desta sensata introdução, Sypher se deixa enredar, na tentativa desesperada de construir justamente este mapa, numa teia de parâmetros (aberto-fechado, fragmentário-unitário, contínuo-descontínuo, etc.) que vai colher numa série de autores entre os quais avulta Wöfflin, mas que não serão suficientes para uma “delimitação cronológica”.

¹ POSNER em, *Anti-Maneirismo*, p. XVI.

² FRIEDLAENDER, *Anti-Mannerism*, p. 81.

³ Giovanni Battista Crespi dito Cerano (1577- 1633).

⁴ Como o pós-modernismo. Não podemos usar outra designação, porque não conhecemos o futuro.

⁵ BATTISTI, *Anti-Rinascimento*, p. 81.

⁶ Goerge Kubler (n. 1912). Influenciou artistas como Robert Morris e Robert Smithson. In HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 735.

⁷ Autor de *Four Stages of renaissance style*, NY, 1956. Cit. BATTISTI, *Anti-Rinascimento*, p. 29.

Muitas vezes me interrogo perante os métodos da história de arte, que nos recordam o que Michel Foucault¹ refere acerca do autor, como “produto ideológico²”: Tal como a autoria, que é uma criação transitória de uma época, o estilo seria também um produto ideológico.

Citando Foucault, não resisto a enumerar a título de exemplo as regras de São Jerónimo para a atribuição de livros a autores, deixando ao leitor a tarefa de, onde for possível, substituir “autor” por “pintor,” ou “estilo”:

1. Se entre vários livros atribuídos a um autor um é inferior aos outros, esse livro deve ser retirado da lista de obras desse autor (unicidade de qualidade);
2. o mesmo deve ser feito com livros que contradizem doutrina exposta pelo autor noutras obras (exigência de coerência teórica);
3. devem ser excluídas também obras escritas num estilo diferente, contendo palavras ou expressões que não se encontram normalmente na obra deste autor (unidade estilística);
4. passagens contendo afirmações referindo factos posteriores à morte do autor devem ser considerados textos interpolados (autor como figura histórica).

A obra que não obedece às regras acima expostas corre o risco de ser “corrigida” pelo bom senso.

Tentando aplicar princípios semelhantes à historiografia contemporânea, Linda Murray³ conta-nos quais os quatro critérios para “atribuir” um Giorgione: “A atmosfera, a cor, o conteúdo, e a conformação, sobretudo das faces”. A descrição

¹ Michel Foucault (1929-1984). Texto originalmente publicado em Paris em 1969, reproduzido por HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 924. Sobre os conceitos ideológicos, que associo a movimentos artísticos, Althusser diz o seguinte: “Admitindo que eles não correspondem à verdade, i.e. que são uma ilusão, reconhecemos no entanto que eles aludem à realidade, e que necessitam apenas de ser interpretados para se descobrir a realidade do mundo por detrás da sua representação imaginária (ideologia alusão/ilusão)”. Idem, p. 932.

² Podendo fazer parte do AIE (Aparelho Ideológico Estatal), criado e descrito por Louis Althusser (1918-90). IDEM, *Ibidem*, p. 931.

³ MURRAY, *High Renaissance*, p. 126.

destas características gerais, que abrangem todo o universo pictórico figurativo, são elas próprias igualmente gerais ou subjectivas: Emocionalidade da cor, mistério, qualidade evanescente dos personagens. Não é difícil de perceber que as atribuições se devem muitas vezes a um “sexto sentido” dos especialistas. Disto é demonstrativo o facto de Murray, após ter explanado o seu critério perguntar: “Então e as pinturas-problema”?

Comparemos com o final do texto de 1939 de Jorge Luís Borges¹ relativa a um seu herói fictício, Menard, que rescrevera o *D. Quixote* de Cervantes: “Menard (talvez sem querer) enriqueceu mediante uma técnica nova a arte limitada e rudimentar da leitura: a técnica do anacronismo deliberado e das atribuições erróneas. Essa técnica de aplicação infinita leva-nos a recorrer à *Odisseia* como se fosse posterior à *Eneida* e o livro *Le Jardin du Centaure* de Madame Henri Bachelier como se fosse de Madame Henri Bachelier. Esta técnica povoa de aventuras os livros mais tranquilos. Atribuir a Louis Ferdinand Céline ou a James Joyce a *Imitação de Cristo*, não é uma renovação suficiente desses ténues avisos espirituais.”

A história, para Borges, é toda uma outra história.

Um texto de Frederic Jameson em 1982 vai também no sentido de que a focagem no estilo é um produto do modernismo e tenderá a desaparecer (ou alterar-se) com ele: “O que devemos reafirmar agora é o grau em que a concepção do alto-modernismo de um único estilo artístico, acompanhada das ideias colectivas de vanguarda artística ou política, dependem para a sua sobrevivência da mais velha noção (ou experiência) do chamado sujeito independente. [...] O fim do ego ou mónada burgueses [...] significam o fim de muito mais - o fim por exemplo do estilo, no sentido do único e pessoal, o fim da pincelada distintiva e individual (simbolizado pela prioridade emergente da reprodução mecânica). É a morte do autor referida também por Roland Barthes”².

Porquê falar então tanto de estilo(s) nesta Tese, cujo título contém duas designações estilísticas. Não seria melhor abordar a arte por outra perspectiva, ignorando as

¹ *Pierre Menard, Autor del Quijote*, BORGES, *Obras I*, p. 450.

² “A morte do autor”. HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 1067.

designações estilísticas. Penso que não. As tipologias estilísticas constituem ainda um método útil para quem quer perceber. Mesmo que se chegue à conclusão que a prateleira mais cheia é sempre aquela das obras que não conseguimos colocar satisfatoriamente em qualquer gaveta.

“É Ghiberti ‘gótico’, é Rembrandt ‘barroco’, é Degas um ‘impressionista’?” - pergunta Gombrich, concluindo - “Debates deste tipo podem ser afectadas por um verbalismo estéril e no entanto terem a sua utilidade se nos recordarem do simples facto de que os rótulos que usamos devem necessariamente diferir daqueles que são usados pelos nossos colegas que trabalham no campo da entomologia, concentrados nos seus escaravelhos e borboletas”.¹

Ao contrário de constatações factuais, na História da Arte a análise estilística não deve estar sujeita a argumentos autoritativos. O resultado é também menos importante que o processo de compreensão. Faz assim sentido continuar a falar de estilo deste ponto de vista aberto, diríamos que trans-estilístico, desde que ele não constitua um dique no qual se detenha o pensamento.

Se a classificação estilística da arte do século XVI pode ser permeada de ambiguidade, podemos imaginar o que sucederá no século XX, em que existe um menor recuo histórico e uma enorme multiplicação de estilos e movimentos. Possivelmente, no entanto, encontraríamos menos dificuldades, visto que existe um sistema de “-ismos” mais lubrificado em que os artistas foram, através das vanguardas, participantes activos. Seriam muitas, no entanto, certamente também as lacunas.

Tomassoni² apresenta Giorgio de Chirico como sendo um exemplo do artista que, “tomando as suas distâncias em relação ao seu próprio século, demonstrou dever mais à história da sua criatividade pessoal do que à História da Arte: mais ao tempo do seu debate interior do que ao seu Tempo (ou ‘epocalidade’). Neste sentido se pode defini-lo como um ‘inactual’ ”.

¹ GOMBRICH, *Norm and Form*, p. 81.

² TOMASSONI, *Ipermanierismo*, p. 47.

Os modernistas, utilizando a ironia muito característica das intervenções do século XX, fazem afirmações muitas vezes intencionalmente “self-contradictory” ou chocantemente provocatórias. É o caso de Ad Reinhard: “Todos os termos negativos que são aplicados aos artistas [abstractos] eu peguei neles e transformei-os em não negativos. Palavras como “desumano, estéril, gélido” - tornaram-se permitidas... E as outras - “académico, dogmático, absoluto” - peguei nelas e perguntei: “Bem, qual é o mal de ser académico?”¹

A propósito vem o sistema de construção das peças de David Smith², (Fig. 126) um escultor americano, voluntariamente ambíguo. Dizia ele numa conferência em 1959: “Se por acaso existe um sentimento forte no seu início, não preciso de saber como acaba. Se no final o trabalho parece demasiado completo e acabado, e não coloca nenhuma questão, então eu recomeço a trabalhar a partir do final, para que ele venha a colocar uma questão e não a apresentar uma solução”³.

Michelangelo Merisi Caravaggio (Fig. 120), figura numa grande exposição em Florença em 2003 como tendo nascido ou em Caravaggio ou em Milão no ano de 1571 e falecido talvez em Porto Ercole em 1610. Mais do que as dificuldades documentais que justificam a dúvida na atribuição de locais de nascimento e óbito, o seu estilo surge como “maneiristicamente” barroco ou barrôcamente maneirístico. Na realidade, pelo Maneirismo refira-se a afectação dos personagens, o erotismo, o lado negro e outros; pelo barroco a espectacularidade, a encenação teatral, o realismo por vezes esmagador.

Pelo contrário o grande Tiziano, segundo o calendário e a geografia, deveria ter nascido maneirista⁴. No entanto é considerado por uns clássico, por outros Proto-barroco. No entanto a sua última pintura, realizada em 1576, tem características

¹ Ad Reinhard, *Art-as-Art*, 1975, citado por P. Halley. HALLEY, *Scritti*, p. 41.

² David Smith (1906-1965). HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 750.

³ Picasso disse justamente o contrário. In *Artists on Art*, 1972. Goldwater and Treves, p. 416. Citado num trabalho de Antropologia de um aluno, *The value of Art*, Stephen Benenson, 2002.

⁴ A data exacta de nascimento não é conhecida com precisão mas MURRAY situa-a em 1484/88. *High Renaissance*, p. 130.

inegavelmente Maneiristas. Este mesmo Tiziano é considerado por Wylie Sypher¹ como barroco, autor que no entanto, de acordo com os mesmos critérios, considera Velázquez um maneirista... Talvez pensando em Tiziano, Shearman refere que Veneza desempenha um papel central na “continuidade” entre Alto Renascimento e Barroco.

Na Sala do Consiglio dei Deci do Palácio Ducal em Veneza, existe uma enorme pintura mural de Jacopo Bassano, mostrando o Papa Alexandre III recebendo o Doge Sebastiano Ziani depois da Batalha de Salvador. Nas anotações que fiz perante a pintura, destaca-se o facto de a ter achado estilisticamente muito próxima do barroco, embora se notem algumas figuras acentuadamente miguelangelescas. Por outro lado, Bassano que aliás, sendo italiano, tem algumas características de um pintor germânico, trata as figuras com elementos lumínicos bastante lineares, que se destacam metalicamente dos fundos escuros que ele sempre cria, cuja lógica é próxima da gravura e do gótico (Fig. 121). Teríamos neste caso, numa análise estilística levada às últimas consequências obras absolutamente característica de um novo estilo, o “gótico-barroco”... Para não falar já de Vittore Carpaccio (1400-1526) (Fig. 122), que durante séculos permaneceu no limbo da história de arte, devido ao seu estilo difícil de situar ou considerado goticamente retardado².

Na minha visita ao Palácio Ducal de Mântua tomei contacto com uma série de artistas esses sim claramente maneiristas, mas antes para mim desconhecidos. A maioria não era muito estimulante. Parecia que à medida que aumentava o naturalismo diminuía a qualidade. Destacava-se neste grupo pela positiva Carlo Bononi (1569-1632). E sobretudo Domenico Fetti (1588/9-1623-Fig. 123) do qual existe neste Palácio uma extraordinária *Multiplicação dos Pães e dos Peixes*, uma luneta enorme, no qual ele parece fazer questão em explorar a sua vastíssima gama de recursos pictóricos, do “apena desegnato” ao “non finito”, e do “non finito” ao “ultra finito”, numa “polifonia fettiana”, como Eduard A. Safarik lhe chama num catálogo recente. Pintor nascido em Roma mas tendo trabalhado muito em Veneza,

¹ Citado por BATTISTI, *Anti-Rinascimento*, p. 30.

² O próprio Rosand chama-lhe “anedótico”. ROSAND, *Venice*, p. 32.

embora um pouco “riberesco”, talvez seja também menos conhecido¹ devido a ser um maneirista “après la lettre”, oscilando bastante para o barroco, numa época e zona estilística em que pontuam nomes como Michelangelo Caravaggio (1573-1610), Rubens (1577- 1640) ou Ribera.

A dificuldade de fazer colar uma definição estilística a um conjunto de obras ou autores é particularmente sensível no Maneirismo ou “Primeira Maneira”, devido ao individualismo de diversos autores. O próprio Vasari foi sensível a este factor. Sobre as pinturas de Pontormo em S. Lorenzo (Fig. 124), lamentava²: “Não me parece [...] em nenhum lugar ter visto nem uma história ordenada, nem medida, nem tempo, nem variedade de cabeças, nem gradações de cores, em suma não existe regra nem proporções, nem qualquer ordem de perspectiva; apenas tudo nu, com uma ordem, desenho, invenção, composição, colorido e pintura feita a seu modo; olha-se para a sua obra com tanta tristeza e tão pouco prazer, que eu me decido antes, não me pronunciar, apesar de ser pintor, [...] e deixar aqueles que verão as suas obras julgar por eles próprios: Porque receio zangar-me e confundir-me, visto que me parece, que em onze anos de tempo que ele teve, procurasse ele preocupar-se com quem vê estas pinturas, com figuras tais”³.

Não era só a rivalidade de artista e a vingança de Vasari⁴, movida por questões pessoais, uma vez chegado à ribalta, contra quem antes o prejudicara. É também

¹ Depois de ver um catálogo de uma exposição sobre a sua obra no Palazzo Te em Mântua vejo que ele pode ser pouco conhecido do grande público (no qual me incluo) mas não dos Grandes Museus, como o Ghetty, o Ermitage, o Kunsthistorishes Museum de Vienna ou os Uffizi.

² Giorgio Vasari em *Vidas dos Artistas*, citado por PINELLI, *La bella Maniera*, p. 11, referindo os desaparecidos frescos de S. Lorenzo em Florença.

³ BOUBLI, *L'atelier de dessin*, salienta a contradição entre esta crítica negativa de Vasari à obra de Pontormo em S. Lorenzo e o seu conceito de invenzione, ele próprio individualista.

⁴ D. PARKER, em Bronzino, *Renaissance Painter as poet*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p. 130: “Vasari tinha a sua corte de trabalhadores, e tinha pouco interesse em ver desenvolver-se as carreiras de pintores que ele via como uma clique hostil. Este grupo incluía Pontormo, Bronzino, Tribolo, Giovanni Battista da Tasso, e Franceso Bacciaca, alguns dos quais tinham excluído Vasari em 1540.”

genuína dissensão artística da Segunda Maniera contra a primeira, o que a Regra, geral, académica, tinha contra aqueles que “faziam a pintura a seu modo”, como Vasari claramente explicita neste excerto.

Essa regra era exercida não apenas no aspecto estilístico (o que mais me interessa), mas também, como se verifica também no texto citado, no aspecto ideológico. Na realidade o Concílio de Trento (1545- 63) tinha expressamente vetado os “ignudi”, na sequência da política de “sterzata rigorista” implementada pela Contra Reforma. Daniel de Volterra tinha já retocado o *Juízo Final* de Miguel Ângelo na Capela Sistina. O trabalho de execução de encomendas públicas era agora implementado por uma equipa multi-disciplinar composta pelo pintor, que trabalhava em harmonia com um doutrinador religioso, velando para que nada no sentido da obra, no subjectivismo sempre suspeito do artífice, se afastasse dos códigos tridentinos¹.

Tudo o que diz respeito ao sentido é, nas obras da Primeira Maneira, muitas vezes permeado pela ambiguidade, pelo que amiúde são pouco claras ou contraditórias, excitando mas também desesperando não só Vasari mas também os nossos Iconógrafos contemporâneos. Eu próprio não percebo muito bem o nexos entre o Rosso Fiorentino das primeiras décadas e o Rosso da Escola de Fontainebleau (Fig. 125), que me parece mais etéreo. Talvez não haja.

Veja-se a interpretação de Erwin Panofsky² perante a pintura a que chama *A luxúria descoberta pelo tempo*, de Agnolo Bronzino, (Fig. 94) na National Gallery, em Londres, obra à qual, aliás Deborah Parker atribui outro título³.

A este respeito sublinha esta autora, que escreveu um livro sobre Bronzino, incidindo sobretudo na sua faceta de poeta:

¹ É conhecido o trabalho do próprio Vasari com o dominicano Vincenzo Borghini na Sala Regia. Uma obra conceptual?

² PANOFSKY, *Iconologie*, p.126.

³ DEBORAH PARKER, *Bronzino*, IDEM, *Ibidem*, p. 132, *Venus, Cupid, Folly, Time*. A este propósito disse-me o Professor José Alberto Gomes Machado que em Abril de 2002 esta pintura estava exposta na National Gallery, sob o título *Alegoria com Vénus e Cupido*.

“Existe uma tensão entre a clareza geral da alegoria e a inconclusividade de alguns dos seus pormenores. A alegoria é ao mesmo tempo aberta e fechada: os conceitos abstractos manifestados por certas figuras estão potentemente manifestos, por outras são vagos e rebuscados”.

“Será que a inclusão de um pormenor implica a incorporação por parte do artista do que pode ser considerado o elemento semântico implícito, ou seja, o conteúdo? Ou a iniciativa de Bronzino tem apenas a ver com a forma?”

Forma ou conteúdo? Eis a questão para esta autora que neste ponto aborda igualmente a questão da articulação entre o fragmento e o todo num conjunto semântico.

Neste caso, estaria em causa parte da fiabilidade na interpretação precisa de cada uma das figuras ou objectos desta pintura super-povoada, que Panofsky monta, com uma paciência de um construtor de “puzzles”. Criaria já Bronzino nas suas pinturas, figuras pela figura, ou formas pela forma, dotadas de um sentido não codificado e intencionalmente obscuro, como Parker sugere, ou pelo contrário, de acordo com um guião pré-estabelecido em que cada qual desempenhava um papel teatral mais ou menos preciso não excluindo embora - conforme explica Panofsky - necessariamente a ambiguidade?

Marte e Vénus, surpreendidos por Vulcano é o título de uma pintura de Tintoretto, que actualmente está na Alte Pinakotek de Munique. Daniel Arasse¹ desenvolve sobre ela um texto no qual fica patente toda a sua ambiguidade sexual e moral. Não havendo dúvidas que se trata de uma pintura sobre o adultério, todas as especulações são possíveis acerca do que irá Vulcano fazer seguidamente, algumas das quais se podem ler no texto de Arasse. Uma pintura contra o adultério? Uma pintura sobre o desejo? Uma pintura machista? Ou simplesmente sarcástica? De qualquer modo uma obra eroticamente interessante que, como é costume nestes casos, não deixou qualquer marca na história até 1682, quando apareceu em Inglaterra.

A pintura de Greco *O Enterro do conde de Orgaz* (Fig. 127) foi encomendada pelo Mosteiro com a intenção polémica de comemorar uma vitória jurídica ocorrida sobre

¹ ARASSE, *Descriptions*, p. 9.

a população e relativa à obrigação de pagamento de uma renda. Ela é apresentada pelo realizador de cinema Sergei Eisenstein¹ como uma obra que, tendo sido concebida como uma espécie de “ ‘placard’ para assustar os camponeses [...] se utrapassa a si mesma”.

Outro caso paradigmático do “indefinito” seria a análise do significado da *Tempestade de Giorgione* (Fig. 218), que leva David Rosand² a concluir que “as pinturas de Giorgione significam de um modo idiossincrático, diferente das convenções da expressão pictórica na Arte Italiana do Renascimento”.

Existem outros exemplos desta ambiguidade mais ao virar da esquina, por exemplo na nossa estatuária urbana. Gombrich narra o caso da estatueta colocada em Piccadilly Circus destinada a simbolizar a caridade de Lord Shaftsbury e que é hoje conhecida como *Eros*; finalmente, todos passamos múltiplas vezes pela estátua de *D. Pedro V* nos Restauradores, que segundo consta foi esculpida com a intenção de representar o Imperador Maximiliano do México. Relativamente a outro ponto cito o aproveitamento publicitário e intencional desta mesma ambiguidade diria que retratística, no sentido de propiciar a identificação com vultos históricos (Capítulo *Retratos*).

¹ Citado por KLEIN, *Greco's Orgaz*, 518.

² ROSAND, *Venice*, 25.

II.7. Grotescos: Excessos decorativos

Falámos já do tipo de espaço maneirista em toda a sua ambiguidade e complexidade. Cumpre-nos agora salientar outro aspecto importante. O “horror vacui”. Esta deformação psicológica, traduzida na pintura, gera uma sobrelotação exagerada do espaço, que muitas vezes quebra a divisão tradicional entre figura e fundo e mesmo entre figura e figura.

Esta sobrelotação faz-se muitas vezes através da sobreposição de múltiplas figuras, sendo um dos exemplos mais característico a pintura de Rosso Fiorentino, *Moisés defende as filhas de Jethro* (Fig. 128) . Na pintura de Parmigianino *Amor* (Fig. 129), do Museu Kunsthistorisches em Viena, as figuras de anjo que aparecem por detrás da figura da frente são de maiores dimensões que ela, contrariando as leis da profundidade, sugerindo um bloqueamento e planificação do espaço pictórico.

Num certo sentido, nestes casos de sobrelotação e ocupação mais ou menos uniforme de todo o espaço pictórico, acontece que as figuras formam uma espécie de padrão decorativo, embora orgânico, como se de uma tapeçaria ou de um padrão ornamental cerrado e bidimensional se tratasse.

Este é um sistema decorativo “gótico” criticado por Vitruvius em *De Architectura*¹, que preferia a decoração em “trompe l’oeil”: “No estuque estão monstros em vez de representações claras de coisas concretas. Em vez de colunas erguem-se talos; em vez de frontões painéis às tiras cheios de folhas curvadas e volutas. Candelabros seguros em altares com imagens e sobre os vértices destes, nichos de delgadas plantas sobem a partir das suas raízes em diferentes gavinhas com figuras aleatoriamente sentadas sobre elas. Ainda, finas hastes com cabeças de homens e animais pegadas a metade do corpo. [...] Como pode um ramo efectivamente suportar um telhado, ou um candelabro os ornamentos de uma empena, ou um macio e esguio

¹ Crítica assumida também por Vasari.

ramo suster uma estátua sentada, ou flores e meias-estátuas nascerem alternadamente a partir de raízes e ramos.”¹

Sistema oposto à obra de Rafael, à qual, segundo Benincasa², se aplicava a fórmula “niente di troppo”.

Este ultrapovoamento está também ligado à tendência para privilegiar o pormenor em detrimento do todo, gerando assim superfícies cuja leitura pode ser menos clara, por um excesso de significado.

A propósito de uma pintura atribuída a Daniel de Volterra (Fig. 91)³, Voss exclama: “Quantos movimentos interessantes e quanta expressividade nas partes individuais, mas quanta dispersão na organização geral! Aqui se manifestam demasiado claramente os perigos que ameaçam os sucessores do grande florentino [Miguel Ângelo] e que acabarão por conduzir no sentido do Maneirismo”.

Outro factor importante neste período é uma certa autonomia do desenho, que Dubois reconhece⁴, e que leva ao desenvolvimento de ritmos lineares relativamente independentes do tema geral da pintura, utilizando técnicas caligráficas de “spezzatura”, orientadas por linhas serpentinadas, que antecipam em séculos os orientalismos caligráficos ou texturais do século XX (Tapiés, Hans Hartung (Fig. 130), Tobey, Millares e muitos outros).

Desenvolve-se no Maneirismo uma estrutura rítmica que é relativamente abstracta e portanto independente dos conteúdos temáticos e que por vezes mesmo os obscurece. Essa estrutura é utilizada em pinturas com objectivos decorativos (Fig. 131), como nos grotescos vegetalistas ou animalistas, mas também em pinturas em que aparece um grande número de elementos ou personagens (Fig. 134), como referimos noutra local. Ela alude a uma necessidade de desenvolvimento e organização das formas, sendo indiferente a um qualquer intuito figurativo.

¹ Citado em GOMBRICH, *Norm and Form*, p. 83.

² Carmine BENINCASA, *Specchio*.

³ *O Profeta Elias no deserto*, hoje na Galeria de Dresden. VOSS, *Tardo Renascimento*, p. 101.

⁴ DUBOIS, *Maniérisme*, p. 79.

A tratadística do século XVI referiu-se a este tipo de pintura. Lomazzo considerava-a como tendo origem nos hieróglifos egípcios¹ e desempenhando um papel de representação simplificada, que comparo ao dos logotipos nos tempos modernos. O Padre Sigüenza, cronista da construção do Escorial, considerava-os de origem romana: “De Itália veio para Espanha e espalhou-se pela Europa.” Um outro autor, Pirro Ligório, escreve: “se bem que habitualmente pareçam mentiras fantásticas, todas eram símbolos de coisas industriosas, feitas não sem mistério, se bem que os modernos, imitando tais antiguidades, fazem-nas sem significado e sem história, apenas por puro deleite”. Paleotti qualifica-os como “pintura muda”². Segundo esta exegese, seriam simultaneamente fruto de admiração pelo antigo e pura recriação decorativa.

Fiquei surpreendido por exemplo, ao contemplar os tectos pintados com grotescos nos apartamentos do Palácio de Te em Mântua. Estes revelavam-se como compromissos entre uma simetria estrutural e absoluta, uma geometria complexa mas relativamente rígida por um lado, e por outro a ludicidade e loucura que as pequenas formas figurativas³ que pontuavam os ramos dos grotescos revelavam, apropriadas à funcionalidade dos quartos. Parecia uma sucessão de pinturas de Kandinsky na sua fase mais geométrica, vitimadas por um súbito retorno à figuração. Ao longo do século XVI estes elementos decorativos foram-se tornando no entanto cada vez mais classizantes, como se pode verificar nos desenhos para enquadramentos decorativos de gravuras executados por Giulio Bonasone para a obra *Os amores, raivas e ciúmes de Juno*⁴, executadas nos finais dos anos 60. Não

¹ Gombrich pensa que os hieróglifos egípcios não estavam acessíveis nesta época. GOMBRICH, *Symbols*, p. 21.

² Por oposição à “poesia muda” que seria a própria pintura para Camões. Dados sobre grotescos e tratadística podem ser encontrados em CHECA, *Felipe II*, p. 361.

³ Estes pequenos símbolos repetidos aludiam às funções dos quartos em que se encontravam, representando, quando era caso disso, tal como Allori (1535-1607), instrumentos da “toilette” feminina.

⁴ BARTSCH, *Archer*, (113-149), p. 319.

deixa de existir um sentido rítmico, mas na maior parte dos casos o programa torna-se mais figurativo e antropomórfico.

Pelo contrário, visitando a exposição *Nature Morte Italiana da Caravaggio al Settecento*¹, pude constatar a existência no último quartel do século XVI de um surto de pintura sobre temas em que predomina uma grande bi-dimensionalidade, com os elementos animais ou vegetais todos colocados em primeiro plano, sendo as figuras humanas inexistentes ou colocadas em segundo plano (Pieter Aertsen, 1507/8-1575 - Fig. 132, Joachim Beuckelaer, 1533/34-1574).

Este tipo de pintura, italiana (Fig. 120) ou flamenga, obedecia a uma espécie de dispersão aparentemente aleatória mas no fundo composicionalmente organizada e musical.

A visualidade do som

Esta tendência remete para a abstractização das formas, em marcha a partir dos finais do século XIX. Um curioso texto de Téodor de Wysewa de 1895² atribui à pintura assim ritmicamente organizada, que ele descreve, como Kandinsky o faria mais tarde³, como uma pintura emocional por oposição a uma pintura descritiva, uma directa influência do mundo dos sons, mais precisamente da música.

Significativamente aliás, o texto foi editado em "*La revue wagnerienne.*"

¹ Numa carta Vincenzo Giustiniani, coleccionador, escrevia: "Caravaggio disse que tão trabalhoso é fazer um quadro bom com flores, como figuras". Barocchi, *Storiografia del collezionismo del Vasari al Lanzi*, STORIA DELL'ARTE IN ITALIA, 2, p. 36.

² HARRISON & WOOD, *Art In Theory*, p. 16.

³ Ver referências de Kandinsky sobre o Som, a música e a Composição cénica, no início do século XX. Por exemplo: *Footnotes to Schoenberg's "On Parallel Octaves and Fifths"*, de 1910-11, ou a composição musical *Yellow Sound*, publicada na revista *Blaue reiter* em 1912. KANDINSKY, *Complete writings*, p. 91 e 267. Ver ainda as referências de Sergei Eisenstein a uma forma de montagem cinematográfica não descritiva mas emocional em EISENSTEIN, Sergei *Da revolução à arte, Da arte à revolução*, Lisboa: Editorial Presença, p. 81.

Numerosos artistas desenvolveram mais tarde esta conexão rítmica entre a linguagem musical e a linguagem pictórica. Ela remonta no entanto à *Poética* de Aristóteles (340 a.C.)¹, sendo também citada referida por autores do século XVI, como Comanini².

Nam Juin Park, o artista multimédia de origem coreana mas que trabalha sobretudo nos Estados Unidos, tem construído a sua carreira em torno de obras que falam sobre a invisibilidade do som, ou o silêncio da imagem, remetendo de qualquer forma para uma totalidade, de que fazem parte um e a outra. Pude ver recentemente o *Klavier Intergral*, uma obra sua de 1978, da Fundação Ludwig de Viena.

Numa carta ao crítico de arte Fontainas, Paul Gauguin pede-lhe: “Pense no papel musical que a cor desempenha na pintura moderna. A cor que é vibração, tal como a música, é capaz de atingir o que é mais universal mas ao mesmo mais etéreo na natureza: a sua força interna”³.

A tentativa de transferência directa de partituras musicais para uma linguagem plástica era parte integrante do ensino de Paul Klee na Bauhaus, sendo aliás conhecidas as suas transcrições de passagens de João Sebastião Bach em linguagem plástica (Fig. 133)⁴.

¹ “A tendência para imitar sendo para nós completamente natural assim como a melodia e o ritmo (visto que é evidente que os metros são parte dos ritmos) [...]” Citado por BOUBLI, *L'Atelier de dessin*, p. 123.

² Referido por BOUBLI, *L'Atelier de Dessin*, p. 124. “Comanini desenvolve aqui a riqueza de correspondências entre a pintura e as outras formas artísticas. Ele estende-as à música, à qual ele consagra uma longa passagem sobre a coincidência de tonalidades do seu pintor preferido, Arcimboldo.”

³ In HARRISON&WOOD, *Art In Theory*, p. 24.

⁴ KLEE, *Notebooks*, Vol 1, p. 286. Citação extraída do meu diário dia 8.12.2003. “Quando passei na catedral de Sta. Maria del Fiore da cidade [de Florença] pelas dez e meia da manhã, subitamente os sinos da torre sineira começaram a tocar. Toda uma multidão de asiáticos começou imediatamente a fotografar a torre. Olhei várias vezes para ela, mas parecia-me a mesma torre de sempre. Os sinos em movimento eram dificilmente visíveis e impossíveis de fotografar com sucesso, ao nível da rua, e com o equipamento que eles tinham. Teriam dificuldade em transmitir à sua família e amigos a emoção sentida quando os sinos começaram a tocar.”

No entanto, nem a tradução plástica acrescenta muito à beleza gráfica que a pauta musical possuía já, nem a correspondência a uma estrutura musical precisa atribui uma mais valia relativamente a outras representações rítmicas mais livres do próprio Paul Klee. As tentativas directas de comutação entre escritas artísticas diversas estão assim destinados a transformarem-se em exemplos académicos ou pedagógicos¹.

Paul Virilio parece ter uma opinião parecida: “Toda a acção entre som, luz e imagem, longe de criar uma ‘nova arte’ ou uma ‘nova realidade’ [...] apenas destrói a natureza da arte, gerando apenas comunicação.”²

Gerhard Richter parece também partilhar desta opinião: “Isso é um dos mais velhos clichés que andam por aí. As pessoas sempre recorreram à música para salvar os alicerces da pintura abstracta.” Ao dizer “As pessoas” refere-se no entanto a ele próprio: “Há a relação com a música, nos meus constantes esforços para criar uma estrutura em termos musicais e uma instrumentação variada. Todos estes fracassos!”³

Existirá generalizadamente, como Pater referiu em 1877, uma aspiração de todas as artes a serem música⁴, talvez devido a uma deriva puritana ou reformística a que aludimos noutro local. O que é certo é que nem sempre esta legítima aspiração alcança o sucesso artístico. A questão remete, como justamente refere Carlos Couto⁵, “para a especificidade, a ‘obridade’ da obra ou do objecto estético, o ‘quid proprium’”. Uma relativa incógnita...

¹ Esta opinião pode ser polémica e refere-se apenas ao contexto artístico actual. Podem aparecer amanhã casos interessantes. LIVINGSTON em *Nested Art*, cita numerosos casos daquilo a que chama transposições transmediáticas. Uma delas é a pintura de Klee, *Die Zwitschermachine* (1929) que foi tema de pelo menos três composições musicais durante o século XX. LIVINGSTON, *Journal*, p. 234. KLEIN, *Greco's Orgaz*, El Greco p. 527, atribui este tipo de pesquisa a uma influência Teosófica devida, por exemplo, às ideias de Rudolf Steiner (1821?-1925). Existia ainda a sinestesia, ou audição colorida, uma realidade descoberta pelos psicólogos do início do século XX.

² VIRILIO, *Fear*, p. 80.

³ RICHTER, *Daily*, p. 130. Notas de 12 de Outubro de 1986.

⁴ Citado por BORGES, *Other Inquisitions*, Nova Iorque: Simon and Schuster, *The wall and the books*, p. 5.

⁵ COUTO, *Tópica Estética*, p. 337.

É necessário referir também um excesso decorativo ou “kitsch”, que está também associado ao desenvolvimento destas formas plurais, “intermédia”. Um exemplo é representado pelo caso das “Tiller Girls”, que nos é narrado por Siegfried Krakauer num texto para o *Frankfurter Zeitung* em 1927. As “Tiller Girls” eram raparigas que, aos milhares, compunham figuras geométricas nos “cabarets” e estádios da América ou mesmo em Berlim, muito perto de Krakauer. Ele maravilhava-se com estas pessoas vestidas em fatos de banho que, devido à corrente de vida orgânica que flui através delas perdem a individualidade, o próprio sexo. O ornamento é um fim em si mesmo, já que não existe qualquer objectivo ginasista ou militar.

Tudo isto se passa para gláudio de espectadores, eles próprios organizados em filas paralelas e concêntricas.

Krakauer reconhece a relação entre esta massa ornamental das “Tiller Girls” e o “processo de produção capitalista”, que tende a destruir os organismos naturais, mas defende-a acima de outras formas de cultura que ele considera obsoletas e menos representativas da nova realidade existente nos escritórios e fábricas¹. Este sistema de evento visual massificado esteve aliás muito em voga nos regimes socialistas, bem como na promoção de acontecimentos como as Expo. ou os grandes acontecimentos desportivos.

Eles aproximam-se também da ópera e do cinema, como espectáculo total, e dos novos espectáculos multimédia que as tecnologias mais acessíveis e baratas colocam ao alcance da generalidade dos artistas.

¹ HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 462.

§

Daniel Buren (Fig. 135)¹ é um artista que durante o final dos anos 60 e o princípio dos anos 70 se distinguiu por pintar sucessivamente superfícies várias utilizando, como ele explica, rolos verticais de papel com 8,7cm de duas cores alternadas². O padrão para ele consistia portanto numa norma absoluta, uma gramática que não encontrava lugar para a variação.

Na Bienal de Veneza de 2003 existia no entanto uma pintura sua de 190x 188cm na técnica de acrílico sobre tela. Tentando explicar a razão de ser da sua opção artística ele interpreta o seu processo de uma forma que se poderia aplicar a todos os processos padronizados, grotescos ou não: “Esta repetição, vista desta forma, tem o efeito de reduzir a um mínimo a agitação, mesmo que leve, das formas propostas, de revelar que a forma exterior (que poderá mudar) não tem qualquer efeito na estrutura interna dos rolos (alternância repetida) e no problema criado pela própria cor. Esta repetição também revela que visualmente não existe ‘evolução formal’³ - apesar de haver uma mudança - e de que da mesma forma não é visível uma ‘tragédia’ na composição ou tensão no trabalho de carácter claramente definido que nos é mostrado ou ao próprio processo criativo.”

¹ Daniel Buren (n. 1938) .

² D.B. diz-nos neste texto de 1970 que o tem feito de maneira invariavelmente igual durante os últimos quatro anos.

³ Em itálico no original.

II.8. Tragédia e infortúnio. Caos e Apocalipse.

“Sans art, sans forme et sans figure entière.”

Ronsard, Amours.¹

Começarei este capítulo por me debruçar sobre a ordem, o anti-caos. Chastel², tira as seguintes conclusões a partir de Marsílio Ficino (*Timeo*):

1. O espectáculo do mundo não é o caos; o espaço confuso das sensações pode reconduzir-se a uma ordem objectiva e mensurável.
2. Este retículo “objectivo” é construído pelo espírito. A racionalização da experiência através das leis matemáticas é uma integração do real na metafísica.

Esta estrutura, que como vimos anteriormente, consiste na pintura sobretudo na perspectiva central, foi também utilizado no período seguinte, o Maneirismo, mas num sentido de distorção, de procura justamente do caos, através de vários e sofisticados processos³.

O que é o caos? Eis uma pergunta sobre a qual vários cientistas e filósofos se debruçaram ao longo do século XX.

Em termos pictóricos, pensamos que Hauser se pretende aproximar da definição de uma estrutura uniformemente superpovoada, como a que identificámos na alínea anterior⁴. Pintores conotados com o Maneirismo e geograficamente distantes, como

¹ Citado por BATTISTI, *Anti-Rinascimento*, p. 181.

² CHASTEL, *Marsilio*, p. 193

³ Erwin Panofsky interpreta este desencontro dinâmico como um aspecto da “malaise” resultante da consciência da incompatibilidade entre o cristianismo medieval e o classicismo. PANOFSKY, *Iconologie*, p. 261.

⁴ Arnold HAUSER, *Mannerism*, p. 26-27. “Composição aditiva, multiplicação de objectos, abarrotamento do quadro com cenas episódicas” [...] Em pintura esse formalismo aparece na

Tintoretto e Peter Bruegel o Velho (1525/30-69-Fig. 131)¹, são considerados por Hauser tendo criado muitas vezes num espaço igualmente super-povoado.

É possível também falar em caos num sentido negativo, com fazia Jacques Rivière em relação aos seus contemporâneos, os pintores cubistas, em 1912: “Partindo do princípio correcto de que tinham que ser eliminados a iluminação e a perspectiva, que subordinavam as partes ao objecto e o objecto à pintura, concluíram que era necessário renunciar a todas as formas de subordinação.” Cairiam eles assim na “louca cacofonia que nos faz rir”. É o “efeito redundância” de que fala Demetrio Paparoni a propósito do pintor contemporâneo Peter Halley (Fig. 136) que, significativamente, não representa figuras humanas².

O caos também se refere a um universo que, como diz Hocke, “não é mais um cosmos harmonioso”³. A noção pode nascer de uma falta de referências súbita, mesmo que individual, que nos precipite da vertigem de um espaço que não controlamos. Esta noção de abandono aos elementos e forças referenciais da natureza e à morte, como destino final do homem, está presente nas gravuras de Goltzius dedicadas às Quatro Condenações, como a de Tântalo, Ícaro, Phaeton, Ixion, baseadas em pinturas de Cornelis Cornelisz (Figs. 138, 139), ou ainda em certas poses de figuras de Pontormo⁴ (Fig. 375). Existe todo um mundo para além da nossa racionalidade, apenas a um passo de nós⁵.

Existe portanto originariamente algo de desarmonioso nesta ausência de hierarquia e excesso de espaço, uma desarmonia que pode ser natural ou provocada.

tendência de tomar padrão ornamental a base para a construção do quadro inteiro; em arquitectura, na vida e propósitos independentes concedidos a certos elementos estruturais; e em literatura, no jogo feito com associações de de ideias e na acumulação de imagens e metáforas por amor delas mesmas.”

¹ Segundo Max FRIEDLANDER, Breughel não pode ser considerado Maneirista. *Anti*.

² HALLEY, *Scritti*, p. 9.

³ Gustave René HOCKE. *Labyrinthe*, p. 16.

⁴ *Uffizi, 6570 F.*

⁵ Como se dizia na série de Televisão dos anos sessenta *Twilight Zone*.

Finalmente o caos advém de uma lógica aditiva, por oposição a um espírito sintético¹: Como se deduz das *Metamorfoses* de Ovídio, mas também do pintor milanês Arcimboldo (1527- 1593) (Fig. 134), “Homo omnis creatura”, o homem como soma, e não sùmula, de tudo aquilo que foi criado. Neste caso, a sensação de agorafobia e vertigem que vimos em *Dédalo*, pode transformar-se em claustrofobia, a noção de superpovoamento de um determinado espaço, que poderá ser o espaço terreno.

Gerolamo Bassano (1566-1621) na sua pintura *A Arca de Noé*, que faz parte da colecção do Palácio Ducal de Veneza, mostra o momento em que as águas começaram a baixar depois do dilúvio e em que foi possível portanto desembarcar toda a fauna que tinha sido comprimida dentro da Arca, nesse primeiro exemplo de amor para com os animais. É possível ver descrita uma colecção numerosa, que se espalha em toda a superfície da tela, na linguagem pictórica e inconfundível de Bassano (como também na Fig.140, uma pintura de Francesco Bassano).

Reparei também que na Sala do Gran Consiglio do Palácio Ducal, de enormes dimensões e onde se reunia um grande número de pessoas, existe também um conjunto de pinturas de vários pintores, com cenas laicas em que o tema quase geral são multidões, ou massas, seja em situações de guerra, a consagração de líderes, ou outras. Trata-se de lembrar aos representantes dos cidadãos que, por detrás de cada um, está a multidão dos representados. Exceptua-se o friso que Tintoretto foi encarregado de pintar junto ao tecto, aliás discreto, em cada um dos quais se associam dois Doges, contendo também inscrições.

Na Bienal de Veneza por outro lado, causou um interesse e agrado geral do público a instalação multimedia de Michael Rovner intitulado *Time left* (Fig. 141). Trata-se de uma sucessão de figuras colocadas numa ordem linear, todas elas voltadas no mesmo sentido, sem início nem fim, caminhando sempre em frente. No texto do catálogo Mordechai Omer alude aos hieróglifos egípcios ou a uma secção dos manuscritos do Mar Morto, mas algo nos faz também pensar, nesta lógica subliminar do

¹ O contrário de Picasso que dizia, numa entrevista de 1935: “A pintura costumava ser uma soma de adições. No meu caso é uma soma de exclusões”. In HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 499.

associativismo histórico, numa outro facto não esquecido para os israelitas,mas este referente ao século XX: o holocausto¹.

Ainda na Bienal mas na exposição *Stazione Utopia* uma das obras mais agradáveis da Bienal era uma instalação composta por um filme em que a câmara percorria um aglomerado de batatas um pouco greladas, projectado num écran que estava sobre uma superfície em que existia uma plano idêntico de batatas, da cineasta Agnès Varda (Fig. 142). Era desenvolvido um discurso, vertical (o Vídeo) e horizontal (a realidade) sobre uma natureza igualitária, às vezes cruel e arbitrária, o ambiente que os organizadores pretendiam dar a esta *Stazione Utopia*.

É importante no nascimento deste tipo de caos a noção de “abundância”, que já havia sido desenvolvida por Alberti no seu tratado sobre a pintura². Segundo Sylvie Deswarte-Rosa na sua introdução à edição de *Della Pittura* que consultei, a abundância em Alberti é cuidadosamente regulada, como um factor de prazer, mas também de perigo que constitui:

“Geradora de prazer, a abundância (Cópia) não deve portanto ser confusa e desordenada, e afastar-se assim da dignidade. É necessário restringir portanto o número de personagens segundo a regra seguida pelos ‘poetas trágicos e cómicos’ e limitar-se a ‘nove ou dez’, tal como os convivas nos banquetes de Varrão. Mas é imperioso também que o princípio da abundância seja condimentado pelo da variedade (‘varietas’), mostrando por exemplo corpos vestidos, nus ou seminus, e sobretudo diversificando os movimentos (§40).” Posição idêntica é a de Holanda em *Da Pintura Antiga* (1548).

¹ As ideias são muito próximas das da minha própria pintura. Faz-me pensar que uma tecnologia mais eficaz actualmente e meios de distribuição mais agressivos condenam as minhas pobres pinturas a continuar no Limbo da arte contemporânea internacional. Este conceito em mim é provavelmente mais antigo (1984) mas quem é que quer saber? Como refiro a outro propósito, os italianos têm o mesmo problema quanto aos “Macchiaioli”, expresso no título da exposição que decorreu em Pádua em 2003, intitulada *I Macchiaioli prima dell' impressionismo*. Pode ser, mas quem é que quer saber? Cada um tem já o seu lugar marcado no “Global Phanteon”. A Itália consegue vender o Renascimento mas não o Impressionismo.

² ALBERTI, *Pittura*, §40-45.

Boubli¹ refere que “com o nascimento e o apogeu da ‘maneira’ a variedade se torna um princípio ainda mais importante no seio dos elementos da estrutura da obra e da ideia de um ‘estilo’ ”.

Esta “abundância-varietas”² no entanto chega a parecer “abundância-copia” em Hieronimus Bosch, por exemplo, nos grotescos maneiristas, em *A Virgem rodeada por muitos* [vinte e cinco] *anjos*, de Dürer³, em desenhos de Veronese⁴ (Fig. 379) ou ainda nas formas artísticas características do apogeu da sociedade de consumo, como os retratos múltiplos de Andy Warhol, por exemplo.

Virilio refere o perigo que representa também a “grande arte transgênica” que seria reunida no “Museu da Arte Eugénica”. Esta seria uma arte comprometida com as novas tecnologias de manipulação genética científica, no sentido de mudar a forma como a vida se transmite, nos seres humanos.

Entre estas formas estaria a clonagem de embriões humanos que, parecendo uma forma de criar uma previsibilidade na existência aleatória, vem no entanto criar factores de perigo e abuso evidentes, para além de ter consequências para o tecido social e mesmo individual que são imprevisíveis.

Paul Virilio cita um jornal médico inglês favorável à manipulação genética⁵ (*The Lancet*, 15 de Janeiro de 1999), que refere o seguinte: “A comunidade médica um dia terá que dirigir os seus cuidados e respeito às pessoas criadas pelas técnicas de clonagem. Esta discussão deve começar agora, antes que os cabeçalhos dos jornais esmaguem a individualidade da primeira pessoa nascida desta forma”.

Na realidade a individualidade tem que ser repensada tal como será a partir do momento em que ela não for naturalmente gerada mas sim geneticamente manipulada e em que se aplicar aos seres humanos aquilo de que falámos acerca da

¹ BOUBLI, *L'atelier de dessin*, p. 159.

² VOSS, *Tardo Rinascimento* p. 46, descreve esta Varietas como “uma diferenciação do ritmo, em relação à uniformidade métrica do ‘Quattrocento’ ”.

³ HOLLSTEIN, Boon e Scheller, *Dürer*, p. 167.

⁴ Ou o desenho em Berlim, Kupferstichkabinett (Kunstgatalager Schloss Celle) - Madeln T. 42.

⁵ VIRILIO, *Fear*, p. 54.

mimesis e, mais ainda, da gravura. Na realidade, pouco adiantará dizer que somos contra a clonagem de seres humanos, quando ela for uma prática comum pelo menos num país. Interessará antes preparar uma ética preventiva que possa sobretudo, como diz o *Lancet* garantir os direitos da vítimas.

A clonagem, nas suas relações com o caos, está também presente em numerosas obras de artistas do século XX, como também do XVI.

Pensando na serialização de Warhol, recordemos que a nossa sociedade de consumo desenvolveu sistemas de reprodução, tal como a época maneirista. Não só através do desenvolvimento das técnicas de impressão ocorrido na época, (cujas implicações culturais, são desenvolvidas noutra local) de distribuição das mesmas imagens, mas visto que a própria essência do Maneirismo se baseia no mimetismo, em esquemas de reprodução, embora segundo a fórmula feliz de Dubois numa “submissão subversiva” relativamente aos modelos recebidos.

Estamos num momento em que, através das chamadas clonagens de seres vivos que já se praticam e de clonagens humanas que se anunciam, a ideia de gravura é levada às suas últimas consequências.

Sem querer discutir o conceito de clonagem em profundidade, nem sequer superficialmente, poderíamos no entanto associá-lo ao de caos, no sentido de excesso de actividade, tal como se pode encontrar e nos dois pintores seguintes:

Um caos realista, embora profundamente subjectivo, em Pieter Bruegel, espelhando as contradições sociais do visível.

Um caos organizado e militarizado em Vasari e nos seus auxiliares, no Palácio Vecchio em Florença (Fig. 143), em cujas paredes se dispõem monumentalmente multidões, assumindo poses guerreiras.

Um caos virtual em Tintoretto, mais próximo do pensamento clássico, em que as relações que se estabelecem entre os múltiplos personagens são relações esvaziadas de conteúdo concreto ou em que este conteúdo é pelo menos aparentemente caótico¹.

¹ Ver comentário a pintura de Tintoretto *O milagre da multiplicação dos peixes e do pão*, inserida no capítulo II.13 deste estudo.

A representação de cenas de caos humano, um tema que, como artista visual me é particularmente caro, não é necessariamente pessimista, embora seja sempre potencialmente apocalíptico e ameaçador, como as imagens do mar.

Assinale-se que o apocalipse esteve sucessivamente previsto para 1600, 1660 e 1666¹. Oportunamente, o livro que continha as gravuras do *Apocalipse* de Dürer foi publicado em 1598 (Fig. 23).

Sobre este assunto relembro o título de um livro biográfico de Howard K. Smith, jornalista de televisão americano que morreu recentemente: *Events leading up to my death*². A consciência do fim não implica a ausência de sentido de humor face ao que o precede, ele é pelo contrário algo que faz parte da consciência.

A tragédia pode ser pelo contrário explorada como algo profundamente mobilizador das emoções do espectador, como acontece nos casos de “terribilità”, de que um exemplo tradicional é o caso da representação de Cristo no *Juízo Final* de Miguel Ângelo (Fig. 144).

Não é possível também a este propósito deixar de citar o exemplo de Diogo Pereira, pintor português activo entre 1620 e 1658, que seleccionou e pintou numerosas cenas apocalípticas extraídas da Bíblia e da literatura que circulava nos meios cultos da sua época. Nas exposições sobre tesouros do barroco português *Vermelho e Ouro*³ que circularam pela Europa em 2001-2002 figuravam pinturas de Diogo Pereira sobre os incêndios de Sodoma, de Tróia e o Dilúvio.

Existem várias pinturas anteriores na Europa sobre os mesmos temas e várias conjecturas e explicações sobre os motivos que levaram Diogo Pereira a escolher estes temas num contexto ideologicamente contra-reformista⁴, desde lições moralizantes acerca de possíveis causas e consequências da decadência social e

¹ DUBOIS, *Maniérisme*, p. 104.

² «Acontecimentos conduzindo à minha morte». In *International Herald Tribune*, 19.02.2002.

³ *Rouge et Or*, Paris de 25 Setembro 2001 a 25 de Fevereiro 2002; *Rosso e Oro*, Roma de 20 de Abril a 30 Junho 2002.

⁴ *Le monde de la peinture baroque portugaise; Naturalisme et ténèbres 1621-1648*, Vitor Serrão in ROUGE, p. 51.

urbana ao destaque do papel de líderes redentores como os que se viriam a salientar na Restauração da nacionalidade portuguesa, que Diogo não chegaria a presenciar. No entanto nem todas estas justificações esgotam as impressionantes representações do desastre, *Rouge et noir*, de Diogo Pereira, que se distinguem das representações arquetípicas temática, ou mesmo estilisticamente próximas, precedentes¹.

Apesar da documentação fotográfica e fílmica ter esvaziado de sentido o fazer-se pinturas directamente sobre acontecimentos como o 11 de Setembro de 2001 embora, de outra forma, a violência e mesmo a indução intencional do terror no espectador continue a ser hoje um conteúdo profundamente mobilizador do público disponível para o consumo de obras de arte, como se verifica em inúmeros casos de sucesso na arte, cinema e literatura contemporâneas.

Não me é possível esquecer neste contexto as *Death Series* de Andy Warhol. A cadeira eléctrica (Fig. 104), cães assassinos, desastres de automóvel (Fig. 105) e imagens de suicídios ou suicidas (Fig. 145) que foram incluídos nesta sequência. Imagens, enfim, de uma América que sacrifica os seus próprios filhos.

Quando interrogado numa entrevista qual a razão de tal sequência, ele respondeu: “Penso que foi a grande imagem de um grande desastre de aviação na primeira página de um jornal: 129 MORREM. Também estava a pintar as *Marylins*. Apercebi-me de que tudo o que estava a fazer era provavelmente “Morte”. [...] Mas quando se vê uma imagem escabrosa vezes sem conta, deixa de fazer efeito”.

As imagens de tragédia entram no nosso quotidiano e passam a ser de indiferença ou apenas uma ténue agitação do tédio de um dia tão aborrecido como todos os outros. A memória visual dos artistas foi também sempre utilizada pelas forças policiais, no sentido de, perante descrições, tentar reconstituir visualmente e consequentemente

¹ Entre outros: Rafael, *Incêndio no Burgo* (Fig. 114), Vaticano, Roma; *Nerone e l'incendio di Roma*, *Bottega* de Giulio Romano; Ucello, *Dilúvio*, Sta. Maria Novella, Florença.; Giorgione (1477/8-1510, pintura perdida mas reproduzida por gravura de Marcantonio Raimondi, *Il Sogno*); e, é claro, Hieronimus Bosch e François de Nommé (Monsú Desiderio). No século XIX John Martin e no século XX Ludwig Meidner, *Apocalyptic Landscapes*.

capturar criminosos em fuga. Wittkower¹ cita neste contexto Andrea del Castagno, a quem chamavam Andrea dos condenados, Botticelli que foi encarregado de fazer os retratos dos assassinos de Giuliano de Medici depois da revolta dos Pazzi em Florença e Andrea del Sarto.

No entanto o próprio quotidiano da vida urbana, sem que nada de dramático aconteça, aproxima-se no entanto já bastante do caos. No século XX houve vários pintores excelentes da vida e paisagem urbana. Estou-me a lembrar de Ludwig Meidner², que “descobri” recentemente. Ele pinta cidades em que as pessoas se movimentam como se tomadas de um pânico de motivos desconhecidos. “Uma rua não é formada de valores tonais; é antes um bombardeamento de filas sibilantes e vertiginosas de janelas, cones encandeantes de luz entre veículos de todos os tipos e milhares de globos em movimento, farrapos humanos, cartazes publicitários e massas, decorez ameaçadores e disformes. [...] Ficamos cegos³ com o caos de luz e sombra, entre as filas de casas altas” (Fig. 146)⁴.

¹ WITTKOWER, *Leonardo*, p. 204.

² Ludwig Meidner (1884-1966).

³ Daqui poderia Saramago tirar a ideia para o seu *Ensaio sobre a cegueira*, se não estivesse já escrito. Também o vídeo de Bill Viola (Fig. 110) sobre a *Visitação de Pontormo* (1494- 1557) parece ter nascido da experiência tida pelo autor perante um semáforo numa cidade.

⁴ HASKELL, *Images*, op. citada.

II.9 Nostalgia, Arqueologia e Ruína

Conforme tentei provar no capítulo I.4 deste estudo (*Modernidade e Passado na Arte*), muita da arte se desenvolveu, como dizia Zuccari “acerca da arte”¹.

Da mesma forma que a ciência se faz pela refutação ou reafirmação de constatações precedentes, toda a arte é uma reflexão crítica sobre o capital de memória artística que está ao dispor de determinado grupo social.

Face a esta relação, extremam-se duas possíveis atitudes:

3. A acentuação da ruptura com o passado e de um espírito inovador e revolucionário que, por vezes, não tem tão poucas raízes como isso. O abstraccionismo do início do século XX constitui um exemplo.
4. A redescoberta ou regresso a uma pureza original mais ou menos remota, obscurecida por um período de trevas posterior. O Renascimento e o Maneirismo, em relação ao classicismo, constituem exemplos típicos, assim como manifestações do chamado pós-Modernismo.

Existem várias formas de culto do passado, conforme a ênfase é colocada na reafirmação de valores clássicos que foram recentemente postos a nu, por exemplo, por grandes campanhas de escavação arqueológica que vão influenciar uma arte contemporânea, ou numa concepção pessimista ou revivalista, que saliente o carácter decadente do presente face a um passado que se considera mais brilhante.

Conforme refere Pinelli no seu prefácio ao estudo sobre as academias de Pevsner², no âmbito do pós-moderno e de movimentos revivalistas entretanto ocorridos, nostalgia e “dilagante déchirismo” (do francês “déchirer”, rasgar) não se sucedam ordeiramente mas antes ocorrem simultaneamente, sendo dificilmente discerníveis.

¹ CLERI, Zuccari *L'idea e pittori, scultori e architetti*.

² PEVSNER, *Accademie*, p. XXXVIII.

Nostalgia em relação a um período em que a distinção entre arte “normale e arte straordinaria”¹ era segura e existiam portanto critérios claros. “Déchirismo” de ruptura e radicalismo, verificada a irrecuperabilidade desta possibilidade de distinção. Pinelli cita como exemplo deste saudosismo relativamente à existência de critérios, inclusivamente, a reavaliação do Maneirismo descoberto no início do século e um interesse mesmo, ou sobretudo, pelas suas manifestações mais estereotipadas e academizantes.

Conforme confirma Shearman², a ciência da arqueologia nasceu no século XVI. Vários estudos relacionam as campanhas arqueológicas em Roma e a evolução da arte Italiana de então. Uma grande preocupação de Rafael antes da sua morte em 1520 parece ter sido a inventariação e protecção das ruínas Romanas³. Rowland acrescenta⁴ que tal se devia a um encargo do Papa Leão X e refere passagens de uma carta atribuída a Rafael e dirigida àquele Pontífice, na qual se desenha uma política de reconstrução do património antigo: “Vossa Santidade ordenou que eu desenhe Roma antiga, ou tanto quanto se sabe pelo que pode ser visto hoje em dia, com aqueles edifícios que mostram suficiente conservação para possibilitar sem falhas uma reconstrução dos verdadeiros princípios do seu estado original, tornando aqueles elementos que estão inteiramente em ruínas ou dificilmente visíveis correspondentes àqueles que estão ainda de pé e são visíveis.”

Em 1535 o Papa Paulo III nomeou um comissário para as antiguidades, Latino Giovenale Manetti, tendo como função “proteger, ou pelo menos olhar pelas antigas ruínas, e fazer parar as escavações e exploração descontrolada, que tinham transformado o Coliseu e o Fórum em pedreiras”⁵. Também neste aspecto, foram tomadas medidas pioneiras neste período histórico que, na era moderna, indicaram o caminho à política cultural de defesa do património, a nível mundial, no século XX,

¹ Sobre este assunto ver o subtítulo, *Academia*, desta Tese.

² SHEARMAN, *Manierismo*, p. 203.

³ CHASTEL, *Sack*, p. 145.

⁴ ROWLAND, *Culture*, p. 226.

⁵ CHASTEL, *Sack*, p. 208.

embora não tanto como seria de desejar. Tal não aconteceu por acaso mas porque, para a arte maneirista e para a opinião pública que a mantinha e suportava, as antiguidades, a “maneira antiga”, eram de tal modo importantes.

As grandes aventuras coloniais europeias em África e na América do Sul, sobretudo a sua fase “arqueológica” que aconteceu nos finais do século XIX, foram também um facto novo que influenciou, como se sabe decisivamente, o desenvolvimento da arte europeia e norte-americana no século XX.

Também hoje, a conservação e o restauro de obras de arte assumiram um papel de primeiro plano, no turismo e espectáculo cultural. Com a nova política de não interferência ou preenchimento de zonas das pinturas ou esculturas que estão degradadas, manifestando efectivamente o seu respeito pela obra, as entidades que fazem o restauro chamam também a atenção do público para a intervenção que foi realizada sobre a obra, que se torna também ela visível, uma vez que passam a coexistir na obra espaços de obra e também de não-obra.

De igual modo existe uma focagem sobre os problemas éticos do restauro, que assim se tornam visíveis aos olhos de todo o público.

Impressionante era por exemplo ver a peça que foi deteriorada pela atentado terrorista de 1993 que destruiu uma parte da Galeria dos Uffizi e algumas obras, acontecendo que o restauro é justamente uma fixação das condições de deterioração da obra e portanto uma memória, não da pintura original, mas sobretudo das causas da sua quase total destruição¹.

Não é de admirar portanto que bastantes restauros sejam agora assinados, aparecendo a assinatura do restaurador integrada nas informações fornecidas pelo Museu sobre as obras, a par do seu autor, como acontece na Accademia de Florença, e também a entidade ou empresa que patrocinou o restauro, o que acontece em quase todos os Museus.

¹ O mesmo acontece na polémica que envolve o memorial ao *Ground Zero* - 11 de Setembro, concebido pelo estúdio de Daniel Liebskin, em que a perpetuação das crateras causada pelo aluimento dos edificios e a visibilidade do que resta das fundações dos mesmos é para alguns uma atitude discutível, por perpetuar a acção daqueles que praticaram o acto.

Tal como no Jardim Zoológico de Lisboa, os “animais” são associados a esta ou aquela empresa, que “toma conta deles”, assim acontece com as pinturas nos principais museus.

§

Todo o “influencionismo” nos faz reflectir sobre qual o papel da “originalidade,” um valor considerado pouco significativo e fora da terminologia habitual na arte contemporânea durante as últimas décadas.

Manet (Fig. 147) copiava descaradamente, obcecado pela visão. Meissonier (Fig. 148) afirmava que “o mestre era um pintor cujas obras não faziam pensar nas obras de nenhum outro artista” e “nada mais perigoso para o artista que a memória”¹. Mas isto tornará o primeiro menos original que o segundo?²

O Maneirismo, curiosamente, é por vezes considerado como um exagero individualista e noutras como uma mera cópia da “maneira” de outrem.

Schopenhauer, citado por René Hocke³, diz o seguinte:

“Na arte, os imitadores, os maneiristas, imitadores, ‘servum pecus’, partem do conceito: escolhem o que comove e agrada numa obra verdadeira, tomando nota, e traduzindo-o ou não com engenhosidade [...]. A época, a massa obtusa, apenas conhece os conceitos, aos quais se fixa e é por isso que atribui às obras amaneiradas um rápido e barulhento tributo de admiração. No entanto, bastam alguns anos para que as obras se tenham tornado insuportáveis, visto que as ideias que estavam na moda, sobre as quais elas se apoiavam, mudaram elas próprias entretanto”.

¹ Ernst Meissonier, pintor, citado por Marc Gotlieb in FRIED, *Manet*, p. 247.

² Seria interessante se ele ponderasse a afirmação de Sigmund Freud em *Beyond the Pleasure Principle, The Standards Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Ed. Strachey, 24 vols. (London, p. 153-749). Ali, Freud observa que a os registos da memória “são muitas vezes mais poderosos e mais duradouros quando o processo que os deixou para trás nunca entrou na consciência”. Consciência e memória não são uma mesma coisa.

³ René Hocke, *Labyrinthe*, p. 267.

Schopenhauer denuncia a emergência no panorama artístico de um tipo de conceitos baseados na publicidade e talvez desenvolvidos graças às ciências sociais mas que, na arte, se revelam ineficazes porque não cumprem princípios normalmente associados à arte: originalidade, perenidade.

Mas serão estes conceitos fundadores, na prática artística?

Na realidade outros movimentos artísticos, como a “Arte Povera”, foram buscar à sociedade de consumo ou à natureza ruínas ou escolhos, que são muitas vezes problematizadas em obras de conservação difícil. Obras difíceis de conservar mas que se preocupam com a conservação dos recursos naturais, aproveitando para reciclar bens considerados supérfluos ou degradados.

É uma forma de acção artística por subtracção, que Victor Burgin referia do seguinte modo: “O artista é susceptível de ser visto não como criador de novas formas mas antes como um coordenador de formas existentes, e pode querer subtrair materiais a partir do ambiente envolvente. Como a arte está cada vez mais sendo vista em termos de comportamento, também os materiais estão sendo considerados em termos de quantidade e não qualidade”¹.

A quantidade está no pensamento de Smithson quando refere a entropia como característica que conduz a um desperdício a longo prazo desastroso. “A ideologia tecnológica não tem outro sentido do tempo senão o da ‘oferta e procura’² e os seus laboratórios funcionam como cortinas que escondem o resto do mundo.” O próprio mundo pode assim tornar-se uma ruína, como que um grande estaleiro de sucata de automóveis.

Segundo Owen, “Smithson sempre reconheceu como fazendo parte da sua obra as forças que a degradam e exigem o seu regresso à natureza”. Para ele, “As obras ‘site-specific’ tornam-se um símbolo da perecibilidade e efemeridade de todos os fenómenos; é o ‘memento mori’ do século vinte. Para mais, devido à sua falta de

¹ Victor Burgin (n. 1941) HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 884.

² IDEM, *Ibidem*, p. 863.

durabilidade, a obra é frequentemente preservada através de fotografias.¹ Este facto é crucial, prova o potencial alegórico da fotografia”. Citando Walter Benjamin, “A constatação da transitoriedade das coisas, e a preocupação em as salvar para a eternidade, é um dos grandes impulsos da alegoria”. “[...] A alegoria é consistentemente atraída para o fragmentário, o imperfeito, o incompleto - uma afinidade que encontra a sua expressão mais completa na ruína, que Benjamin identificou como o emblema alegórico por excelência. As obras humanas são reabsorvidas pela paisagem; desta forma, as ruínas representam para a história um processo irreversível de dissolução e decadência, um progressivo distanciamento das origens.”

Assim, o trabalho artístico “site-specific” contemporâneo, aspirava, ainda segundo Owen, a uma monumentalidade pré-histórica, tomando como modelos Stonehenge ou Nazca, o que me faz pensar nas obras de Richard Long.

Lawrence Weiner (Fig. 151) leva esta tendência ainda mais longe, crendo que a própria produção de obras de arte é ecologicamente incorrecta e provocadora de poluição. Ora ser artista, segundo ele, “significa fazer o mínimo mal aos outros seres humanos”². Estas juntam-se a outros motivos, que têm a ver com a temporalidade e relatividade de todos os materiais, e também um desejo de não condicionar o espectador, que o levam a recusar a obra de arte como um objecto construído.

Outra situação extraída da cultura do passado consiste em representar ruínas, ou seja, parcelas de arquitectura, ontem novas, hoje decadentes, fruto do poder modificador do tempo e mostrando essa decadência, mesmo no seu aspecto exterior. Dubois vê a representação dessas ruínas como, “o sinal da morte vista sob uma forma colectiva”, a melancolia.

A importância do passado nas formas de arte a que chamamos Maneiristas, determina o papel relevante da parte do nosso aparelho psicológico e mental, destinado a registar e reconstruir este mesmo passado. Algo a que normalmente se chama a memória.

¹ Craig Owen (1950-1990). IDEM, *Ibidem*, p. 1054. Ver o pensamento de Owen sobre pós-modernismo e alegoria no capítulo II. 2.

² Lawrence Weiner (n. 1940). IDEM, *Ibidem*, p. 881.

Num seu ensaio intitulado *Notas sobre a Nostalgia* que publicou em 1985, Peter Halley¹ condensa em nove princípios, exaustivamente, quase tudo o que tem a ver com este sentimento e esta prática na arte contemporânea. Quase tudo o que ele refere é relevante para este trabalho, pelo que optei por reproduzi-lo como *Apêndice 4*. No entanto, citarei já que ele considera a nostalgia um “elemento estrutural” e não um fenómeno conservador e passageiro dos anos oitenta². Tal como aconteceu com o Maneirismo, verifica-se a substituição da Natureza pela nostalgia, como fonte de referência para a arte.

Sherrie Levine (1947), (Fig. 150) construiu uma série de obras a partir de artistas da época heróica da arte abstracta. O vanguardismo dos últimos contrasta ainda de modo mais chocante com o seu revivalismo.

Segundo a descrição de Peter Halley³: “É nas obras mais recentes de Sherrie Levine que o fascínio do simulacro em conjunto com a nostalgia é transmitida de um modo mais específico. Nas suas recentes aguarelas, Levine repescou, um a um, exemplos do modernismo do século XX. Em obras como *After Stuart Davis* a geometria modernista é desprovida de todo o conteúdo, excepto da nostalgia da geometria modernista”.

Outro projecto de Levine, segundo Rosalind Krauss, consistiu em “re-fotografar as fotografias que Edward Weston fez do seu jovem filho, em violação do seu ‘copyright’. Mas, como já foi argumentado acerca dos ‘originais’ de Weston, estes foram pela sua vez tirados de modelos fornecidos por outros; eles foram criados por aquela longa série de ‘kouroi’ gregos através do qual o torso masculino nu tem sido processado e multiplicado no seio da nossa cultura”.

Levine executa também cuidadosamente aguarelas a partir de postais ou outras reproduções de obras de modernistas. Levine escolhe heróis do modernismo, como em *After Kandinsky* ou *After Miro*, assim como na obra já citada, e reproduz desenhos de homens-artistas, por exemplo De Kooning ou Egon Schiele,

¹ HALLEY, *Scritti*, p. 125.

² É extraordinário como o pensamento de HALLEY mudou de tom desde o seu texto *Contra o pós-modernismo: Um reexame de Ortega*, de 1981, bastante crítico do historicismo na arte, até estas *Notas*, de 1985, que têm um sentido ambivalente e verdadeiramente Maneirista no sentido de “Self-Contradictory”. No pensamento dos artistas também existe uma história.

³ HALLEY, *Collected Essays*, [Scritti], p. 98. Referências a Sherrie Levine, *After Stuart Davies*, aguarela sobre papel, 28x36cm.

“apanhados” no acto de desenhar mulheres. Não respeita as dimensões originais das obras.

Sylvie Coëllier¹ apresenta em 1996 também uma análise do trabalho de Levine, associando-o ao do pintor francês André Raffay (1926).

Este copia também obras originais de outros artistas, como Cézanne, Picasso, Duchamp, Matisse e Douanier Rousseau, trabalhando a lápis de cor sobre tela, por meio de projecção de diapositivo e respeitando as dimensões originais das obras. Segundo Coëllier ambos se apropriam de símbolos de poder modernistas, a primeira no sentido de testar a “aura” das obras que os modernistas achavam únicas, através de reproduções manuais, o segundo de uma forma um pouco “naïve”, homenageando os artistas copiados, mas negando também desta forma também o valor da originalidade na obra de arte. Aliás a inclusão de Rousseau nos “copiados” deve-se ao facto de ele também ter sido recuperado pelo Modernismo, apesar de “Naif”. Esta autora nota também que ambos utilizam materiais com pouca “autoridade” no mundo da arte, a aguarela e o lápis de cor, um pouco “infantis”.

Apesar de ambos utilizarem instrumentalmente imagens fotográficas, estas obras constituem também uma alternativa à fotografia como meio de reprodução privilegiado, apresentando uma solução manual e não mecânica, óptica ou digital. É como se dissesse: “Se pode ter uma pintura porque é que se contenta com uma fotografia?”

Não me admiraria que a ideia pegue e passemos a encontrar nos locais mais turísticos dezenas de artistas ou artesãos, como lhes queiramos chamar, a vender simulacros manuais de obras de Picasso ou de Marcel Duchamp. Desta forma teríamos, cinco séculos depois, um regresso do artista à condição de artesão, por via da reprodutibilidade da obra de arte.

Negam portanto simultaneamente a função da fotografia como único meio de reprodutibilidade óptica, criando portanto também uma nova filosofia de artesanato. Para além de pinturas autógrafas, falsos, edições de artista, fotografias, gravuras temos também cópias manuais, as primeiras das quais, que terão quebrado o tabu, foram intervenções artísticas inovadoras.

¹ REINIK, Wessel e Stumpel, Jeroen, coordenadores editoriais - *Memory & Oblivion; Proceedings of the XXIXth. International Congress of the History of Art held in Amsterdam, 1-7 September 1996.* Kluwer Academic Publishers, Dordrecht, p. 668.

Duchamp iniciou este tipo de especulação, com as suas soluções cinquenta por cento revolucionárias, cinquenta por cento “marketing”, como as *Boite en Valise* (Fig. 152).

Algo diferente me parece ser o caso de Glenn Brown (Fig. 31), artista contemporâneo britânico que em 1992 pintou *The Day the World Turned Auerbach*. Este artista faz pinturas a partir das pinturas de Auerbach, simplesmente onde este introduz relevo através de empastes e argamassas de várias naturezas, Brown pinta esses mesmos relevos utilizando uma técnica de claro-escuro. Trata-se de uma representação naturalista das pinturas de Auerbach, mas utilizando processos técnicos radicalmente diversos, garantindo à pintura sob uma mesma aparência, uma natureza semântica diferente¹.

Um exemplo completamente diverso de trabalho sobre os despojos da memória e do passado é Anselm Kiefer (Fig. 153, 154), referido por Daniel Arasse², que passarei a citar:

“Nestas obras, estes materiais dão a impressão de humildes e patéticas relíquias de um mundo desaparecido ou de coisas preocupantes, memórias rasgadas ou sinais premonitórios de catástrofes esperadas”.

Uma “arte arqueológica” portanto, num primeiro segmento da frase, que se transmuda numa lógica alquímica (aliás Kiefer parece ter estudado alquimia, nos anos 80) para uma “arte profética”, no segundo.

Uma arte, finalmente, em que as memórias são profundamente materiais e se consubstanciam numa espécie de combustão de coisas e substâncias.

Na exposição de trabalhos sobre papel de Anselm Kiefer no Metropolitan Museum em 1998 fica profundamente patente a natureza da(s) sua(s) memória(s). Reunindo trabalhos que vão de 1970 a 1993, esta exposição traz à superfície do papel reminiscências que são tingidas do eclectismo tão característico dos finais do século XX. Ao longo dos comentários aos trabalhos inseridos no catálogo surgem-nos referências, a título de exemplo e sem pretender ser exaustivo, a Jean Genet, Ernst Bloch, Stephen George, Hölderlin, Richard Wagner, Heinrich Heine, o arquitecto Wilhelm Kreis, Velimir Khlebnikov, Goethe, Paul Celan, Alberto Dürer, o Expressionismo alemão do início do século, Robert Musil, Baudelaire, Oscar Wilde.

¹ Artista referido em Newall, JOURNAL AESTHETICS, p. 385.

² KIEFER, *Clarté*, Arasse.

Memórias sobretudo de um mundo literário, ou mesmo musical, mas também eventualmente de imagens de artistas visuais, que juntava a outros referentes visuais como fotografias (geralmente “polaroids”), que realizava em jeito de memórias de viagem. Impressões eclécticas sem dúvida, mas que geraram escândalo. Na realidade, se existia alguma área preferencial ou especializada do pensamento de que este artista se ocupasse mais do que das outras, esta área era a parte da cultura germânica que mais querida tinha sido ao imaginário nacional socialista, que encontrou o seu dramático epílogo exactamente no ano em que Anselm Kiefer nasceu (1945). Este facto levou vários autores a criticá-lo duramente. Donald Kuspit afirmava que “o passado colectivo nazi forma o coração da identidade pessoal de Kiefer”. Benjamin Buchloh afirmou que se trata de “político-kitsch”¹. Andreas Huysmans coloca-nos o seguinte dilema:

“Ler estas pinturas como uma fixação melancólica nas ruínas imateriais do fascismo que captura o espectador numa situação de cumplicidade, ou pelo contrário, como uma crítica dirigida a esse mesmo espectador, apanhado numa rede complexa de melancolia, fascínio e repressão”².

Toda esta polémica e escândalo contribuíram no entanto notoriamente para a afirmação internacional de Kiefer. A ambiguidade social e política é aliás hoje também característica de muitas das obras de arte do maior impacto social. A sua não correcção política a este respeito foi aliás abundantemente legitimada por fazedores de opinião judaicos, sendo mesmo atribuído a Kiefer em 1990 o prémio da Fundação Wolf, sediada em Jerusalém.

Tanto mais que ele assumiu grande importância e pioneirismo histórico, ao preceder e preparar de forma espectacular o terreno para o visualizar e assumir pelos alemães da totalidade da sua própria história. o que conjugado com outros factores, culminaria na reunificação.

Como notaram Charles Harrison e Paul Wood³ obras como as de Kiefer “baseiam-se na premissa de que se pode intervir sobre a história, e se não redimi-la (visto que o Holocausto está para lá da redenção) então talvez alegorizando-a, no sentido de devolver ao presente um passado”. Era esse passado que a Alemanha necessitava no sentido de se reunificar, o que viria a acontecer em 1989.

¹ KIEFER, *Clarté*, Arasse.

² MODERNISM IN DISPUTE, p. 252

³ MODERNISM IN DISPUTE, p. 250.

II.10. Espiritualidade

Segundo Riegl¹ “a civilização antiga não reconhecia uma perfeição espiritual, independente da corporal”.

O Cristianismo estabelece uma distinção clara entre corpo e alma mas essa distinção foi sempre temperada por diversas “nuances”, sobretudo se pensarmos no primeiro como forma de expressão e hábito do segundo. Sensualismo e espiritualismo não são realidades sempre contraditórias, do discurso artístico².

Hauser afirma que, a dado ponto, no século XIX, ocorreu a “vitória de Mallarmé sobre Verlaine”, ou seja, um deslocamento da ênfase que terá passado do impressionismo sensual para o espiritualismo e o idealismo.

Ocorrerá o mesmo fenómeno em todos os movimentos, que passarão por uma fase mais sensual e adolescente inicial, digamos, como o Maneirismo com Rosso e Pontormo³, para depois evoluir para obras mais rarefeitas, do ponto de vista do afastamento do corpo, como as de Parmigianino ou Greco?

Ou será justamente este período artístico uma demonstração de que o espírito não se pode separar da matéria, sobretudo quando se fala do corpo, já que existem numerosas manifestações que traduzem erotismo mas um erotismo indirecto, sofisticado, espiritualizado, como nos filmes de David Lynch?

O classicismo pode também ser visto como oposto ao espiritualismo. Giorgio de Chirico, que promoveu um regresso ao classicismo, criticava num texto de 1919 aqueles que usam o espiritualismo como “a última defesa da sua ignorância e impotência”.⁴

¹ RIEGL, *Grammaire*, p. 14.

² Como prova a *Imaculada Conceição* de Portelli, sub-capítulo *O contra erotismo*.

³ Sobre Pontormo diz, pelo contrário, Freedberg: “O que é sacrificado da plausibilidade física é o preço e por outro lado o meio de se afirmar uma verdade de outro tipo, relacionada com estados espirituais”. In S. J. FREEDBERG, *Painting in Italy. 1550-1600*, Yale University Press, p. 181.

⁴ HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 235.

O Maneirismo, anti-clássico, pode assim ser visto como uma manifestação do espiritualismo. No entanto, conforme refere Hauser: “[...] a arte maneirista - e este é provavelmente seu aspecto mais singular e característico - nunca enfrenta o espiritual como algo passível de ser totalmente expresso em forma material. Ao invés disso, considera-o tão irredutível à forma material que nada mais pode ser do que sugerido (e não mais do que sugerido) pela distorção da forma e pelo rompimento de fronteiras”¹. Este é um aspecto da realidade muito “singular e característico”, uma vez que em termos da teoria da comunicação traduz o lado indirecto e tortuoso do tipo Maneirista. O Maneirismo comunica tanto ou mais pela negativa do que pela positiva: a mensagem passa através de rompimentos e distorções que acabam por ser mais eloquentes do que as afirmações na transmissão de uma espiritualidade da qual o Maneirismo não abdica, mas que considera inacessível, se directamente demandada.

Estavam no terreno no entanto as condições intelectuais e especulativas para que algo de muito importante pudesse suceder no campo das artes.

John O'Malley², que estudou a actividade dos grandes teólogos e oradores Católicos nos séculos XV e XVI, refere que “nos setenta e cinco anos antes do irrompimento da Reforma era em Roma que estava a ser feito algum do mais original e criativo trabalho teológico de toda a Europa”.

Através das obras de arte chegam-nos testemunhos, por exemplo, das ideias de um espanhol, Juan de Valdes, que morreu em Itália em 1541, e que defendia a heresia optimista de que não havia ninguém condenado ao Inferno para todo o sempre, todos seriam um dia (o do Juízo Final), afinal resgatados.

Segundo se afirma, Miguel Ângelo (Fig. 155) e Pontormo seriam conhecedores e possivelmente apoiantes da concepção “valdesiana”. É a este aspecto que Vasari alude, na descrição do destruído *Juízo Final* de Pontormo em S. Lorenzo: “Ao alto

¹ Arnold HAUSER, *Mannerism*, p.10

² John O' Malley, autor de *Praise and Blame in Renaissance Rome: Retorci, Doutrine and Reforma in Sacode Orators of the Papal Court, 1450-1521*, Durham, North Carolina, num Post-scriptum a STEINBERG, *Sexuality*, p. 213.

do meio da fachada sobre a janela fez no meio e ao alto Cristo na sua majestade, rodeado de muitos anjos todos nus, faz ressuscitar os mortos para os julgar. Mas nunca percebi a doutrina desta história, apesar de Jacobo ter o seu próprio engenho, e falar com pessoas doutas e letradas; não percebi sobretudo aquela parte em que Cristo no alto ressuscita os mortos e sob os pés tem o Deus Pai que cria Adão e Eva.”¹

Segundo vários autores, o classicismo era combatido por várias vozes dentro da Igreja Católica, visto que num certo sentido representava um culto próprio, sendo conhecidas as cartas críticas de Erasmo acerca deste tema. Este facto pode ter contribuído para o desenvolvimento de tendências anti-Clássicas no século XVI. Não se pode também ignorar a influência de um imaginário medievalista ou orientalizante expresso em tendências esotéricas ou alquímicas nalguns artistas, como nos casos citados noutros locais de Parmigianino ou Cigoli, Beccafumi e o gravador Bonasone, ou astrológicas como em Francesco Salviati².

A forma de transmissão da espiritualidade durante o Maneirismo não deverá ter sido finalmente estranho o movimento Reformista que ocorreu durante o século XVI, e as frequentes e sangrentas lutas e guerras religiosas. Todas estas movimentações criavam um contexto susceptível de influenciar os artistas por vezes de forma contraditória.

A gravura de Ehrard Schön *A Batalha entre os Protestantes e o Clero Católico Romano*³, (Fig. 156) representa os dois exércitos ocupando exactamente cada uma das duas matrizes de madeira de idênticas dimensões, encostadas uma a outra para a impressão.

Cada uma das gravuras apresenta a mesma estrutura, composta por três camadas: Os cavaleiros e líderes do exército protestante do lado superior esquerdo, os peões por baixo e na base tinham sido representados anjos a manobrar os canhões, que depois foram substituídos, embora imperfeitamente, na xilogravura, sendo sobrepostos

¹ Citado por LEBENSZTEJN, *Diario Pontormo*, p. 236.

² Referido em Borea, *STORIA DELL'ARTE ITALIANO*, 2, p. 398.

³ HOLLSTEIN, U. Mielke. 1525-30.

“lansquenets” (infantaria protestante germânica). No lado direito simetricamente primeiro os cavaleiros e depois nas camadas inferiores os peões e, manobrando os canhões, uma horda de demónios. Percebe-se portanto qual a posição de Ehard Schön na cisma religiosa. Ele fez aliás numerosas gravuras violentamente anti-papais ou eclesiásticas. Numa delas o diabo utiliza a cabeça de um frade como saco de uma gaita de foles e o seu nariz como um dos seus tubos (Fig. 157); noutra surge o Anti-Cristo, vestido de padre católico, com um saco de dinheiro roto e seguido por barcos carregados de bobos¹ (Fig. 158).

No entanto, deixou-nos também representações talvez anteriores da *Anunciação* bem como folhas com círculos de rosas (rosários) tendo Cristo como centro (Fig. 160), com as quais as indulgências eram vendidas².

Conforme diz Wittkower³, “nos primeiros tempos do desenvolvimento da Reforma, a situação era bastante fluida”, citando o exemplo de Holbein. Como ele, vários artistas trabalharam quase simultaneamente para os papistas e os reformadores. Para outros artistas no entanto, como Grünewald, a Reforma foi o fim da sua carreira⁴. Movimento reformador que, para bem da arte, foi apenas iconoclasta em Calvino, mas não em Lutero. O próprio Erasmo de Roterdão era de uma corrente mais iconoclasta do que a prevalecente no Concílio de Trento, o que lhe traria, e aos seus seguidores, dissabores com a Inquisição.

Um dos artistas apoiantes da Reforma, Alberto Dürer escrevia em 1525 o seguinte⁵;

“dizem-se sobre a pintura muitas coisas maldosas, e afirma-se que está ao serviço da

¹ IDEM, *Ibidem*, p. 121-125. Curiosamente também, uma outra gravura de Schön, *Foguetes em Nuremberga por ocasião da vitória de Carlos V em Tunis*, de 1535 (Fig. 159). Terá também um sentido anti-católico ou melhor, anti-papal, se considerarmos os luteranos “lansquenets” compunham em grande parte as tropas do Imperador que protagonizaram os acontecimentos que culminaram no saque de Roma em 1527. As alianças estratégicas ignoram por vezes diferenças ideológicas, como aconteceu também várias vezes ao longo do século XX.

² Embora anterior, de 1515. IDEM, *Ibidem*, p. 17 e 20.

³ WITTKOWER, *Saturno*, p. 41.

⁴ WITTKOWER, *Saturno*, p. 40.

⁵ Cit. IDEM, *Ibidem*, p. 37.

idolatria [...] As imagens são a origem de bem e não de desordem, se são convenientes e de boa factura”.

Espiritualismo e Arte, uma relação nem sempre fácil

É consensual dizer-se que, hoje em dia, a religião deveria ser mais artística e a arte mais espiritualmente motivada. O espiritualismo aliás, que ninguém sabe muito bem o que seja, é um bem escasso e ecologicamente protegido, neste início do século XXI.

Interrogo-me muitas vezes sobre como convive a Instituição-Igreja católica com as obras de arte que cobrem muitos dos seus templos. Na realidade vão já longe os tempos em que a *Madonna Sistina* de Rafael era a imagem sagrada-arquétipo.

Quando os fiéis pensam na Nossa Senhora de Fátima, pensam numa imagem de um artista anónimo, talvez um pouco abstracta, possivelmente sem qualidade artística.

A situação era complicada em Veneza, com a quantidade enorme de turistas que tentam entrar numa pequena igreja para ver, por exemplo um Veronese. Tentarei fazer uma súpula das minhas reflexões quando confrontado com o fenómeno:

1. Normalmente os altares que despertam mais o culto dos fiéis, contando com a presença de genuflexórios e velas acesas, não têm grande valor artístico. Existem excepções, por exemplo na Igreja de S. Sebastião, onde está o túmulo de Veronese: a capela com mais velas tinha uma pequena pintura do mestre, apesar de tudo insignificante, face às restantes. Deve ser complicado estar a rezar, utilizando como ícone religioso, interface para com o divino, o mesmo objecto para o qual outra pessoa está a olhar com o olhar profano do admirador de arte, ou apenas turista. Por outro lado algumas pessoas que rezam também gostam de arte... Deve existir uma duplicidade num seu olhar por exemplo para uma *Anunciação* de Tiziano. A dupla função icónica e artística cria no objecto uma laceração. Esta cisão é visível no público, como

em relação ao artista e entidades que encomendaram a obra. É elucidativo a este respeito o diálogo mantido entre Veronese e os oficiais da Inquisição acerca da *Ceia em casa de Levi*, no qual o primeiro invoca razões de composição e de entendimento puramente artístico para justificar a presença de figuras consideradas inoportunas de um ponto de vista teológico. Neste caso, com um “happy end”, foi possível um compromisso de parte a parte com a harmonização dos dois pontos de vista diversos, através de uma alteração do título da pintura, como é referido noutra ponto da Tese.

2. Actualmente a igreja em Veneza divide já o tempo de abertura ao público entre o culto, em que há serviços religiosos e (em princípio) não se pode entrar para ver a arte e o horário turístico em que se paga bilhete à entrada, como em qualquer Museu.
3. Em termos estritamente teológicos, relacionados com a fé contemporânea, uma pintura de Veronese (Fig. 163) constitui necessariamente um exemplar de arqueologia religiosa.

Na realidade uma obra de arte que tem quinhentos anos não estará já adaptada à alma religiosa, à maneira contemporânea de ver a Deus. Veja-se o contraste com a Capela de Notre Dame du Haut em Rochamp (Fig. 161) de Corbusier, a capela de San Givanni Battista de Michelucci¹ (Fig. 162) perto do aeroporto de Florença, ou a arquitectura religiosa de Nuno Teotónio Pereira. Nomeadamente depois do Concílio Ecuménico as formas “cinquentocentescas” serão hoje difíceis de interpretar num sentido puramente religioso. É um problema comum à restante arte pública, que não muda apesar de os tempos mudarem, perdendo aquele sentido que lhe é conferido pela actualidade e passando a ser cada vez mais abstracta. E não só a arte pública. Como se verifica naqueles retratos de família que cada vez

¹ Visitei e senti-me muito inspirado pelo espaço interior de Michelucci, tanto na basílica como no baptistério. Não deixei no entanto de ter alguns calafrios perante a prevalecente iconoclastia, salientada pela qualidade relativamente menor dos ícones ali colocados.

menos pessoas sabem a quem pertencem, mas que continuam a despertar a atenção e a imaginação das crianças, geração após geração.

4. O ideal seria provavelmente que a Igreja Católica tivesse possibilidades de transformar as antigas igrejas e outras obras de arte em museus, como aliás se tem feito através de uma progressiva musealização dos bens da Igreja Católica em Portugal e a abertura de vários Museus de Arte Sacra.

Os novos templos, para estarem em sintonia com os tempos e as pessoas, seriam talvez parecidos com os estádios desportivos ou os centros de arte contemporânea. No entanto o que se tem verificado é um progressivo desinvestimento da Igreja Católica na Arte Contemporânea, que constitui um dos seus problemáticos factores de envelhecimento. Irá acontecer um novo Concílio que, como o trentino, dê grande importância à comunicação e arte religiosa?

4. No que constitui uma nova onda de iconoclastia, a Igreja abandonou progressivamente e imperceptivelmente o território da arte e do espectáculo, como o provam justamente as reformas conciliares das últimas décadas do século XX. O abandonar a arte como religião abriu assim espaço, paradoxalmente, à religião da arte. Não é por acaso que se têm aumentado o investimento público e a peregrinação popular aos templos laicos, os Museus.

A diferença que por vezes veio à superfície entre o que faz sentido do ponto de vista religioso ou artístico, está documentada no longo e triste episódio do túmulo de Tiziano para o *Altare de Crocefesso* na Igreja dos Frari, em Veneza.

A *Pietà* de Tiziano (Fig. 101) foi pintada para ser colocada sobre o seu túmulo no referido altar de mas estava ainda no atelier do pintor à data da sua morte, a 27 de Agosto de 1576, tendo sido depois acabada por Jacopo Palma o Jovem. De acordo com o relato de David Rosand, “o projecto parece ter sido abandonado, possivelmente devido à hesitação dos monges em alterar um altar particularmente venerado, o local de uma cruz milagrosa”. Depois de variados episódios apenas em

meados do século XIX a capela foi transformada num monumento a Tiziano. A pintura, no entanto, está ainda na posse do Estado, na Accademia.¹

Apesar da intensa vivência religiosa expressa aliás em guerras, deram-se durante o Maneirismo passos decisivos para a secularização da arte. Como diz Battisti “é exactamente a perda dos valores religiosos e místicos que pode permitir uma interpretação do Maneirismo como um facto exclusivamente fenomenológico ou lúdico”².

Como acrescenta Max Weber³, “a procura da riqueza, despida do seu significado religioso ou ético, tende a ser associada a paixões puramente mundanas, que lhe atribui antes o carácter de um desporto”.

Nesta “desportivização” da sociedade, surgem assim, segundo este autor, “especialistas sem alma e sensualistas sem coração”, que no entanto estão convictos de ter atingido o grau máximo da civilização.

Segundo Haskell a partir da Primeira Guerra Mundial começaram tornar-se visíveis os efeitos do materialismo mas ao mesmo tempo iniciou-se uma deriva de numerosas mentes para o regresso ao um espiritualismo “medieval ou maneirista”⁴. Neste contexto cita Dvorák:

“Na eterna rivalidade entre espírito e matéria, a balança agora parece pender em favor do espírito. É devido a esta viragem nos acontecimentos que passámos a reconhecer em El Greco (1541-1614) o Grande artista e um espírito profético, cuja fama está para sempre assegurada”.

Não se pode falar em “O espiritual na arte”⁵ sem falar de Kandinsky (Fig. 164), que sobre o assunto escreveu de forma persistente e exaustiva. Na realidade ele acreditava que a pintura era “um dos mais poderosos agentes da vida espiritual” e

¹ ROSAND, *Venice*, p. 57.

² BATTISTI, *Anti-Rinascimento*, p. 38.

³ HARRISON&WOOD, *Art in theory*, p. 136.

⁴ HASKELL, *Images*, p. 413

⁵ Título de um livro de Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Murnau 1911.

que o seu objectivo era “servir o desenvolvimento e purificação da alma humana”¹. Talvez por isso a deriva para a “unidade” da obra nos anos sessenta e setenta por parte de artistas como Donald Judd, Frank Stella e Robert Morris, por oposição a uma racionalidade ou um dualismo do pensamento ocidental, que eles consideravam decadente. É a mesma metafísica recusa do plural que moveu Yves Klein² (Fig. 165) a realizar as suas pinturas monocromáticas “de azul Yves Klein” a propósito da qual referia uma frase de Gaston Bachelard³: “Primeiro não há nada, depois um profundo nada e depois uma profundidade de azul”... A este propósito citava um fresco monocromático azul na basílica de Assis, que ele atribuía a Giotto, mas parece agora não ser.⁴

¹ KANDINSKY, Introdução ao *Espiritual na Arte*, p. 128.

² Yves Klein (1928- 1962).

³ Gaston Bachelard, *L'eau et les Rêves*, Paris, Biblio.

⁴ HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 804. Klein mostra ser um “historiador de arte” prudente ao atribuir o fresco a Giotto, ou talvez a um dos seus alunos, ou então a um seguidor de Cimabue ou então a um dos artistas da Escola de Siena. O argumento cromática é para ele determinante: “É o mesmo azul que aparece no fresco de Giotto!” Só que o fresco de Giotto parece não ser dele, e Klein não o sabia.

II.11. Crítica social e caricatura.

“Diamonds are a girl’s best friends.”

Marilyn Monroe.

Na observação de alguns retratos quinhentistas patentes no Metropolitan Museum, nomeadamente *Retrato de Jovem*, de Bronzino, 1530, (Fig. 166) e *Jovem Viúva*, de Lorenzo de Credi, ficou patente a grande teatralidade das figuras, cuja afectação as afasta do naturalismo renascentista, ele próprio já considerado “uma forma de comunicação, uma linguagem silenciosa, um teatro de ‘Status’, um sistema de signos representando atitudes e valores e um meio de apresentação do eu”¹. Visível é também o simbolismo expresso por uma série de pormenores dos retratos, que relembra a linguagem pré-renascentista. Veja-se a importância semântica de acessórios como o livro no primeiro e da aliança na segunda. Tal como acontece com o espelho e outros utensílios, em retratos de François Clouet, da Escola de Fontainebleau.

Talvez seja esta teatralidade que leve Benincasa a falar, a propósito de Bronzino (1503- 72), de “uma retratística voluntária e teimosa de escondimento”².

Pevsner³ refere testemunhos que afirmam que, confrontado com o facto de Lorenzo e Giuliano de Medeci não estarem parecidos, Miguel Ângelo retorquiu: “Daqui a mil anos ninguém saberá qual era o seu aspecto”.

Ao mesmo tempo aparecem retratos de homens comuns, que não são reis ou nobres, embora pertençam a uma espécie de elite mental e tenham características que os individualizem. Veja-se *o retrato do Escultor Alessandro Vittoria*, de Paolo Veronese (Fig. 167), apenas um artista, ou do *Irmão Gregorio Bello de Vicenza*, de

¹ Em “*The historical anthropology of early modern Italy*”, da Cambridge University Press, citado por Deborah PARKER, *Bronzino*, pag. 136.

² BENINCASA, *Specchio*, 77-86.

³ PEVSNER, *Accademie*, p. 38.

Lorenzo Lotto (Veneza 1480- Loreto 1556), de 1546¹ (Fig. 168). O retrato de um *Giovane Gentiluomo*, do mesmo artista, na Accademia de Veneza (Fig.169) é outro exemplo do que ficou dito. Assemelha-se a um retrato romântico do século XIX. Trata-se certamente de um personagem sensível, que se senta à mesa para pensar e ler, e não apenas para comer. Pode ser associado ao amor infeliz ou platónico (as cartas sobre a mesa, as pétalas de rosas murchas). O lagarto já foi referenciado como um símbolo erótico mas surge também na simbologia da família Gonzaga². A abertura da janela sobre o céu e o horizonte no canto superior esquerdo é certamente uma referência a uma dimensão espiritual.

No *Kunsthistorisches Museum* de Viena está outro notável retrato de Lotto, *Retrato de Jovem frente a uma tenda branca*, (Fig. 170) eu diria mais precisamente de Adolescente. O artista representa as pequenas erupções cutâneas, borbulhas e sinais da pele do seu personagem, que são pormenores realistas mas também simbólicos de uma idade: a adolescência. Realismo e simbolismo não são programas antagónicos, antes pelo contrário. Numa nesga do interior da tenda que se pode ver no lado direito não deixa de ser ver a chama de um candeeiro de azeite, uma habilidade lumínica mas também ilustrativo de que algo se acende no seu personagem. No retrato de Jacopo Strada (1567/68) (Fig. 171), um dos primeiros “art dealers”, representado no que provavelmente é o acto de mostrar uma escultura antiga a um cliente, Tiziano colocou em cima da mesa, bem em primeiro plano, um punhado de moedas. Os fundos cinzentos são muito importantes em retratos masculinos de Tiziano (Fig. 172) e também de Paolo Veronese (Fig. 173), expostos no Palácio Pitti. No primeiro existe uma sombra redonda e muito abstracta, ao passo que nos segundo aparece também a definição de uma vaga arquitectura, sobre o fundo.

¹ Sobre esta pintura escreveu Zeri: “Por vezes, as suas efigies exprimem a angústia da existência à procura de si própria; outras vezes é o remorso da cisão em relação ao divino, é a súplica por um perdão que se teme que não venha nunca a ser concedido”. ZERI, *Italia*, p. 19.

² Federico Zeri descreve Lotto como castíssimo e virginal. IDEM, *Ibidem*, p. 18.

Um retrato de Agostinho Carraci (1500-1601) no Palácio Pitti (Fig. 174) é muito realista, psicológico e introspectivo. Pelo seu carácter expressionista, não se coaduna com a imagem classicista que sobre este artista vários autores transmitiram¹. Zeri considera como a novidade do meio do século a “substituição da máscara pela face real” operada pelo catolicismo tridentino. Encontramos exemplos desta individualização em Bronzino, Salviati e Jacopino de Conte.

Em todos estes retratos o Poder é substituído por outro tipo de poder, mais ligado ao Ser.

Sobre Pontormo retratista (Fig. 175), diz Federico Zeri²: “A sua retratística apresenta a sociedade florentina exemplificada numa sucessão de seres introvertidos, isolados da realidade, ruminando ambigualmente sobre ocasiões perdidas, máscaras de dignidade colocadas sobre consciências maculadas”.

A obra de Giovanni Battista Moroni (Fig. 176), por exemplo expressa no *retrato do poeta Gian António Pantera*, e algumas outras obras patentes nos Uffizi e no Palácio Pitti, são muito realistas e diversas dos seus contemporâneos, colocando este pintor um pouco fora³ da sua época. Hockney⁴ sugere que tal se deve ao facto de utilizar instrumentos ópticos auxiliares nos seus retratos. Zeri considera-os parte de uma galeria de retratos austeramente contra-reformísticos⁵.

Neste capítulo não queria deixar de falar também da situação dos desenhos em que o retratado não é um mecenas mas antes, pelo contrário, um modelo, que por vezes seria mesmo remunerado.

Quando observo os desenhos de figura dos Maneiristas como Pontormo, nas suas posições absolutamente forçadas, com torções extraordinária e contrapostos que parecem fisicamente impossíveis, não deixo de pensar que essas posições representariam para os modelos um exercício extremamente violento, em que uma

¹ BATTISTI *Anti-Rinascimento*, p. 60-64

² ZERI, *Italia*, p. 19.

³ E neste aspecto adiantado em relação aos seus contemporâneos.

⁴ HOCKNEY, *Secret*, p. 43.

⁵ ZERI, *Italia*, p. 28.

grande dose de dor deveria ser um dos componentes da situação. E que hoje, na civilização em que vivemos, seria muito dificilmente praticável numa escola de arte um professor decidir dar aulas de desenho de modelo “Maneirista”.

Representações de poder ou intimidade

Não significa o que anteriormente ficou dito que tenham sido varridos do mapa ou caído em desuso os retratos de corte. Fernando Checa refere a síntese que neles o pintor estabelece entre “a imagem real, o aspecto terreno dos personagens, com uma ideia abstracta da representação do poder real, um poder que se exercia de uma maneira cada vez mais pessoal, mas em nome de princípios superiores que excediam a individualidade do príncipe. A requerida mistura de parecido e verosimilhança com hieratismo e solenidade é o carácter principal deste tipo de retratos, que alcança na corte espanhola um dos momentos mais grandiosos de todo o século XVI¹.

A dificuldade em apresentar retratos representativos do poder, mesmo do poder pessoalizado, é evidente. Dela é sintoma, segundo Bouza Álvarez, a opinião de Pedro Salazar y Mendonza em 1618 ao assinalar que “de Filipe de Habsburgo ‘ningún retrato salió acertado’ por ser impossível fixar a sua extraordinária, por assim dizer, formosura em majestade”².

Em alguns dos notáveis e muito grandes painéis de Alessandro Allori (1533- 1607) na Galeria da Academia em Florença, (Fig. 177) verifica-se, para além de notáveis conhecimentos florais, a reconstituição do interior das casas florentinas da época³, que demonstra o gosto naturalista do pintor, expresso nos fundos, o que não acontece nas pinturas de Bronzino. Este realismo é reforçado pelos seus estudos botânicos de folhas e flores, embora se saiba que as flores tinham também em última análise funções simbólicas. Noutra pintura, outra *Anunciação* que veio da Villa dos Medici

¹ CHECA, *Filipe II*, p. 102.

² BOUZA ÁLVAREZ, *Filipes*, p. 72

³ Sobretudo na *Anunciação*.

em Castello, hoje na mesma Galeria, verifica-se que Allori trabalhava bastante para um público palaciano feminino, fazendo o que se poderá chamar uma pintura de quarto, dedicando-se a descrever em pormenor toda a complexa estrutura dos bordados com bilros.

Alessandro Allori tinha de ser, pelo que ficou dito, um dos pintores presentes numa exposição sobre as jóias dos Medici e pinturas representando os (e sobretudo as) Medici com as suas jóias, organizada no Museo dei Argenti do Palazzo Pitti.

As jóias tem várias funções nos retratos, associadas sempre ao exercício do poder:

1. Surgem jóias únicas em importantes em posições composicionais fundamentais na pintura, como figuras abstractas, palimpsestos, que remetem para uma outra dimensão simbólica. Por exemplo no caso do retrato de Elisabeth Tudor por Quentin Matsys (1543-1589) a jóia mais elaborada está colocada no nosso lado direito (o lado do coração dela) mas, exactamente, no prolongamento da linha que vai dar ao ponto de fuga, definida por uma série de colunas. Tal como os vasos “tornito” em marfim de Marcus Heiden e Johann Eisenberg que estão no Museo dei Argenti em Florença¹, alguns deles claramente labirínticos, elas têm um carácter que se relaciona não apenas com o poder terreno mas também claramente com o metafísico.
2. Jóias mais simples ou geralmente pérolas, pontos que criam um padrão geometrizado, como numa pintura da Escola Francesa do Século XVI exposta na Exposição *Jóias dos Medici* no Palácio Pitti.
3. Jóias como elemento globalizador, estabelecendo uma ligação com o Oriente e, através dele, com todo o Universo. (Jacopo Ligozzi) 1547-1627².

A contemporaneidade das jóias, vestuário e outros acessórios de moda, é outra das características que se costuma associar à pintura maneirista. Como é sabido outros

¹ Conforme tabela do Museo, provenientes do saque de Coburgo em 1632.

² A Directora do Museo dei Argenti, Maria Madalena Mosco, escreveu um artigo na revista FMR, de 2003, intitulado «Pele e jóias», chamando a atenção para uma outra função da jóias, a de aparecerem na mulher assinalando a posse sexual por parte de um homem.

pintores representavam cenas bíblicas ou mitológicas como se acontecidas no século XVI, representando em pormenor os figurinos, adereços e outros seus sinais de época. Deste ponto de vista, para além de Alessandro Allori, destacam-se pinturas de Paolo Veronese, sobretudo activo em Veneza.

Na realidade, Veronese parece ter, segundo diz David Rosand¹, tido contacto com a actividade de figurinista para espectáculos de teatro, se interpretarmos desta forma uma série de desenhos deste artista existentes na École des Beaux Arts de Paris, que descrevem vestuário destinado a personagens com uma função teatral específica.

Teatro contemporâneo

De assinalar também que começou a ser habitual de representar em cenas supostas serem clássicas ou bíblicas, para além dos mecenas² e plenipotenciários eclesiásticos ou civis, também a família e os amigos do pintor. É sabido que por exemplo Rafael no Vaticano, em a *Escola de Atenas*, Miguel Ângelo, no *Juízo Final* e Zuccari em Florença, em Sta. Maria del Fiore, compuseram elaborados retratos colectivos contemporâneos, para além de incluírem geralmente auto-retratos em que normalmente, muito literalmente, estabelecem contacto visual com o observador. Paolo Veronese pintava variadas *Ceias*, que eram na realidade palcos em que figurava como uma presença indispensável a figura de Cristo mas pelas quais iam passando rotativamente personagens da sua realidade contemporânea. Existia também um hábito anterior, de fazer cenas religiosas que incluem o mecenas, muitas vezes em altares destinados a dialogar com a horizontal de um túmulo, como acontece com a *Madonna di Ca Pesaro* de Tiziano (Fig. 268), que inclui Jacopo

¹ ROSAND, *Venice*, p. 125.

² Espanta que o Concílio de Trento não tenha proibido a mistura de Doadores e santos, nas pinturas. No entanto o assunto parece não ter sido tratado. Os Carraci não gostavam de inclui-los nas pinturas, no entanto fizeram-no na *Glória de Cristo*, que parece estar em Florença mas não consegui ver. FRIEDLAENDER, *Anti-*, p. 64.

Pesaro, ou mesmo o auto-retrato do próprio pintor¹, como a *Pietà* que está na Accademia e que Tiziano destinava ao seu próprio túmulo.

O mesmo Tiziano foi incluído por Jacopo Bassano, ao que diz Miguel Turina², no grupo de vendilhões que foram expulsos do templo, devido ao seu apego pelo dinheiro, o que pode significar que este expediente nem sempre correspondia a uma homenagem amiga mas também podia representar maledicência.

A mesma prática se usa ainda hoje no mundo da propaganda. Fiquei bastante surpreendido quando, num regresso à cidade de Lisboa após uma longa ausência, verifiquei que existiam cartazes espalhados por toda a cidade dando conselhos aos munícipes, supostamente da autoria do Marquês de Pombal, que inegavelmente realizou nesta cidade um trabalho memorável.

A razão de ser do meu espanto reside em que a face do Marquês (Fig. 178) descontada a sua farta cabeleira “setecentesca”, é bastante idêntica à do Presidente da Câmara que ordenou a colocação dos dísticos. Coincidência aproveitada pelos publicitários ou fusão informática de fisionomias, é algo que deixarei a outros o cuidado de apurar.

A obra *O homem rico* de Bonifácio Veronese (Fig. 179), na Accademia de Veneza é uma obra de crítica social mais directa do que qualquer obra presente na Bienal de 2003. Nela podemos ver o homem rico com uma série de senhoras ceando em torno de uma mesa da “Loggia” do seu Palácio, que se assemelha a um palco e aumenta a atmosfera de intencionalidade teatral. Todos eles ignoram, sem se dignarem olhar, um pedinte que está cá fora e solicita uma esmola. Por detrás de uma das colunas da “Loggia”, outro “conchetto” de observação social: Dois rapazes, provavelmente criados, roubam e bebem disfarçadamente o vinho das garrafas do rico. No horizonte, sinais da instabilidade dos tempos: um palácio arde e passam homens armados a cavalo. Ser hoje poderoso pode significar cair amanhã na desgraça ou pior, estar morto. Tanto esta pintura como outra que se encontra hoje na mesma sala

¹ Rosand coloca algumas dúvidas sobre a identificação da figura de S. José de Arimateia da *Pietà* com Tiziano. ROSAND, *Venice*, p. 60.

² FELIPE II, vários autores, p. 307.

da Accademia (*Madonna dei Tesorieri*, de Tintoretto, Fig. 37) traduzem o aumento da importância do elemento “dinheiro”¹.

Provavelmente entre os mercadores venezianos era mais descomplexada em relação a este instrumento fiduciário que nas outras cidades, envolvidas em operações bancárias ou negócios mais complicados. O “toma lá dá cá” está bem patente em *Retrato de um mercador de seda*², de um pintor desconhecido veneziano.

A mesma homenagem às classes industriosas ou capitalistas encontramos mais tarde, já sem a *Madonna*, por exemplo nos *Síndicos da Guilda dos Tecelões de Amesterdão*, pintado por Rembrandt em 1662 e patente no Rijksmuseum desta cidade.

Qual a posição da maioria da arte contemporânea acerca do comentário político-social? Sobre este assunto dizia Peter Halley, numa conversa gravada com outros artistas, em 1986 “Mais do que abordar questões do momento, penso que a obra de arte deve incidir nas questões que são críticas: os principais assuntos políticos do momento, na medida em que existem, são certamente preocupações para os artistas como indivíduos mas, na obra de arte, são as questões estruturais por detrás das questões imediatas que são importantes”³.

O retrato pode ser uma imagem de outros aspectos da sociedade ou até uma tentativa de comentário, que pode ser irónico, ao que de bem ou de mal vai acontecendo.

Halley citando Ortega y Gasset, considera como vertente essencial do modernismo a ironia, que aliás se relaciona com outra das suas características, o distanciamento. É o que ele chama o Modernismo relativista, que associa a Manet, Picasso (Fig. 196), Duchamp, Rauchenberg e J. Johns. Considera que ele se exprime “sob a forma de ironia e dúvida, humor e paródia”⁴.

¹ Tintoretto realizava também numerosos retratos de funcionários do aparelho económico e jurídico ducal patentes nos andares inferiores do Palácio Ducal em Veneza.

² Citado por ZERI, *Italia*, fig. 48.

³ HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 1082.

⁴ HALLEY, *Scitti*, p. 56.

A *Coroação da Virgem* de Paolo Caliari dito o Veronese, de 1588, é uma obra-prima da técnica de articulação entre o tema geral e vários sub-temas, que acabam por se tornar tão importantes. Existe assim um extraordinário trabalho de retratística, um jogo de escalas que não obedece apenas às leis da perspectiva e o “horror vacui” que provoca o sobre-povoamento do espaço, que no entanto está verticalmente arrumado no sentido de culminar na coroa. Na realidade as figuras secundárias, em lugar de se prostrarem perante a cena principal, entram pelo contrário em diálogo, inter-relacionando-se numa “sacra conversazione”, gerando uma dinâmica horizontal que compensa a dinâmica vertical. As figuras acessórias nas pinturas de Veronese estão elas próprias muito concentradas em objectivos que lhes são próprios, dando às suas pinturas uma credibilidade que ultrapassa o teatral, onde todos estão voltados numa única direcção.

Esta *Sacra Conversazione* é levada ao rubro na *Madona del Popolo* de Barocci nos Uffizi (Fig.180), em que ninguém está a dar atenção à Madonna, tal o afã em falar dela.

Os problemas de decoro que sugerimos no exemplo anterior tornam-se patentes se considerarmos que *O martírio de São Maurício e a legião tebana* de Greco (Fig. 181) , igualmente uma *Sacra Conversazione* em que as reais figuras principais estão bem destacadas em primeiro plano, longe do episódio a que alude o título, foi retirado do local onde estava prevista a sua colocação na Basílica do Escorial por problemas desta ordem, embora a apreciação de Felipe II relativamente à pintura não estivesse em causa, segundo Checa, como comprova o preço por ele pago, muito elevado se comparado com outros artistas.

A impressão de realidade social, nas suas variadas vertentes, é ainda mais flagrante quando se examina representações de homens ou mulheres efectuadas por italianos como Bartolomeu Passerotti (*Um talho*) ou artistas flamengos aproximadamente na mesma época, por exemplo Petrus Christus, os camponeses em Pieter Bruegel ou em gravuras de Hendrick Goltzius (Fig. 182)¹, e mais tarde algumas obras de Aníbal Carraci. A forte ligação à sociedade nestes últimos implica a presença de um

¹Por exemplo *Cabeça de camponês* (p. 270). BARTSCH, *Walter Strauss*, Goltzius.

abstracto social muito específico do personagem representado. O Ser é assim por sua vez substituído por Estar, absolutamente circunstancial.

Tudo isto se relaciona, nas relações que poderemos supor que se tivessem estabelecido entre o retratado e o retratista, com as suas implicações económicas e contratuais.

Aliás alguns retratos realizados através de gravuras causam-nos algum espanto, uma vez que não nos parece tratar-se de figuras públicas em que existisse propriamente um mercado para muitos exemplares¹. Porquê optar então pela gravura? Que tiragem teriam? Tratar-se-ia de uma tentativa de aumentar o prestígio do retratado através de uma mediatização ?

Conforme nos diz Riegl² terá surgido desde o século XIV ao lado de uma concepção oficial da arte expressa em retratos de militares, uma concepção privada, onde assumiam grande importância os tipos de simbolismo já referidos.

Esta situação relacionava-se com a ascensão de outras classes de indivíduos endinheirados e a emergência de novas classes mecénáticas, como vinha acontecendo na Flandres desde o século XV, ou então relações de retrato que ou não passavam pela encomenda remunerada, como foi referido.

¹ De Golzius, por exemplo.

² RIEGL, *Grammaire*, p. 30.

II.12. *Terribilità*, Medo e Pessimismo

“Há coisas belas porque disformes;
E assim satisfazem porque desagradam muito.”

Celio Calcagnini (1541)¹

Albert Camus (1913-1960) num seu texto publicado em 1951 em Paris² e relacionado com a definição do seu conceito de rebeldia e revolta, que contrapunha ao de revolução, dizia o seguinte:

“A revolução e a arte do século vinte são tributários do mesmo niilismo e vivem na mesma contradição. Eles negam aquilo que afirmam, mesmo através das suas próprias acções e tentam encontrar uma solução impossível através do terror”.

Não se considerando no entanto ele próprio um niilista, Camus acredita no poder regenerador do tecido social desencadeado pela arte e por outro lado no poder de um período socialmente conturbado de criar grandes obras de arte.

“Um período criativo na arte é determinado pela ordem de um estilo específico aplicado à desordem de um tempo específico”.

Esse poder que a arte tem de ordenar, que remete para um conceito nitzscheano³, não o confunde ele com a “ilusão ridícula de uma civilização controlada por artistas”.

Talvez devido a esta situação de ambiguidade face ao poder, os artistas unificarem e organizarem o sentido de uma época mas não serem eles a controlá-la, Camus diz que “criar, hoje, é criar perigosamente”. “Em palavras simples, a criação está portanto ameaçada, primeiro por si própria, e depois pelo espírito da totalidade.”

É evidente para todos o nível de ameaça por parte da totalidade, do exterior, sobre a frágil unidade criada pela obra de arte. Mas é menos claro no texto de Camus e mais

¹ Citado por SHEARMAN, *Manierismo*, p. 180.

² Citado por HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 616.

³ “Em vez do juiz e do opressor, o criador”.

interessante ainda saber quais as ameaças que a obra apresenta a si própria. Quais são, diríamos assim, os seus riscos de suicídio?

Existe uma outra “terribilità” talvez a curto prazo menos metafísica que a de Albert Camus, embora a médio prazo, deixando de existir os factos que lhe deram origem, ela possa também atingir um sentido mais global.

É por exemplo a “terribilità” do Arcanjo S. Miguel nos estudos que Baccio Bandinelli (1488- 1560) fez para o Castelo de Sto. Ângelo e que é relacionada por Chastel¹ com as consequências que a invasão de Roma por Carlos V teve sobre a consciência de Clemente VIII, e a forma como ele se quis a partir daí defender, do ponto de vista simbólico, recorrendo a uma temática artística violenta. É uma arte “engagée”, num período de muitas guerras. O Arcanjo S. Miguel que surge quando os inimigos da Igreja são ameaçadores, ou os anjos rebeldes que caem, podem ter significados diferentes em cada uma das épocas, mas correspondem certamente a entidades concretas na mente do pintor quando a pintura é pintada².

Esta atmosfera pode ter também contribuído para o exemplo de “terribilità” mais conhecida nesta época e em toda a história da arte: A expressão do corpo de Cristo no *Juízo Final* de Miguel Ângelo na Capela Sistina do Vaticano (Fig. 144), inaugurado em 1541, existindo também outros *Juízo* que foram inaugurados nas décadas seguintes (em Florença de Pontormo em S. Lorenzo deixada inacabada em 1556, de Allori na Sta. Annunziata, de Vasari e de Zuccari em Sta. Maria del Fiore, em 1579). Boubli³ refere no entanto que esta “terribilità” de Miguel Ângelo não pode ser vista sem a “belleza”, que com ela simultaneamente convive. Elas determinam reacções em cadeia gerando em Espanha fenómenos opostos como Alonso Berruguete e Greco ou Gaspar Becerra (1520-1568).

¹ CHASTEL, *Sack*, p. 196

² IDEM, *Ibidem*, p. 197. Este autor aponta o exemplo do programa pintado depois de 1530 na capela Chateauvillain de Sta. Trinita de Monti, que tinha sido destruída pelos exércitos invasores em 1527.

³ Em AMES-LEWIS, JOANNIDES, *Reactions*, p. 212.

Recordo aquela descrição de um Giovanni Cinelli que é citada por Jean-Claude Lenbensztein no seu texto *Specchio Nero*¹: “O Pontormo deu-lhe um excesso de melancolia, e para fazer do natural aquelas figuras no Coro de S. Lorenzo que estavam sob a água do Dilúvio, pôs os cadáveres em bebedouros para desta forma os fazer inchar, e infestar de um odor pestilento toda a vizinhança.”

Seria impensável e ineficaz um *Dilúvio* (Fig. 183) sem cadáveres ou um *Juízo Final* sem *Inferno*, por mais imorais que nos pareçam hoje as representações do Inferno, sobretudo quando elas surgem, como nos estranhos desenhos de Federico Zuccari que examinei nos Uffizi, desinseridas de um conjunto que incluísse o prémio e não apenas o castigo.

Pegando nas palavras de Julia Kristeva, num texto de 1980: “A abjecção, no fundo, é a faceta de códigos religiosos, morais e ideológicos nos quais assenta o sono dos indivíduos e a respiração mágica (‘breathing spells’) das sociedades”².

O Inferno representado pelos artistas tem hoje contornos mais humanos³. A humanização do inferno que nos filmes de terror reside nas relações entre indivíduos ou entre os indivíduos e forças desconhecidas ou superiores. Uma vez que a fotografia e o cinema congelam momentos passados, mortos, é lógico que a visão ou antecipação de uma morte suspensa sejam o espectáculo do século XX.

No início do seu livro *Art and Fear*⁴, Paul Virilio cita uma entrevista não publicada de Jacqueline Lichenstein: “Quando visitei o Museu em AUSCHWITZ, fiquei parada a olhar para as vitrines. O que ali via eram imagens de arte contemporânea e achei isto terrível. Ao olhar para a exposição de malas, próteses, brinquedos de crianças, não me senti assustada. Não desmaiei. Não fiquei completamente subjugada, da forma como fiquei quando percorri o campo. Não. ‘No Museu, tive subitamente a impressão de que se tratava de uma museu de arte contemporânea.’ Tomei o comboio de volta, dizendo a mim mesma que eles tinham ganho! Tinham

¹Giovanni Cinelli, *Le Bellezze della città di Firenze*, 1677. PONTORMO, *Diario*, p. 202.

²HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 226.

³O conceito de “L’Enfer c’est les autres”, em *As moscas* de Jean Paul Sartre.

⁴VIRILIO, *Fear*, p. 28.

vencido porque tinham produzido formas de percepção idênticas ao modo de destruição a que chamaram seu.”

“Vendo bem diz ainda Kristeva - toda a literatura é provavelmente uma versão do Apocalipse que parece entroncar, quaisquer que possam ser as suas raízes socioculturais, na fronteira frágil (casos fronteiros) onde as identidades (sujeito/objecto, etc.) não existem ou quase - duplicados, desfocados, heterogêneos, animais, metamorfoseados, alterados, abjectos...”

Será esta afirmação extensiva às artes visuais?

Peter Halley afirma que “os artistas do século XX recorreram sempre a fontes antigas e religiosas para fundamentar a legitimidade do seu uso da geometria. Estas fontes, como a geometria militar dos romanos e a estrutura da arquitectura na vida monástica, foram citadas por Foucault como modelos efectivos para os esquemas geométricos de reclusão e vigilância presentes na sociedade industrial”¹. (Fig. 184). Halley põe assim em causa a aparente neutralidade da arte geométrica de Mondrian, Malevich, Rothko² e Newman (Fig. 76), bem como de artistas considerados minimalistas (Serra, Morris, Alice Aycock). Aliás ele exemplifica com uma série de trabalhos de Robert Morris que abordam claramente a repressão e a violência (*Poster for Castelli - Sonnabend Gallery, Labyrinths – Voice - Blind time, 1974*) (Fig. 185). Contentores geométricos absolutamente neutros em vidro transparente têm sido também utilizados com funções de falsa armazenagem ou simulação de situação Museológica, ou bem arcas refrigeradoras transparentes das grandes superfícies comerciais, por artistas como Joseph Beuys, Jeff Koons e Damien Hirst (Fig. 186). Se a geometria representa a repressão e o sistema, o que fazem os artistas que são contra o sistema?

¹ HALLEY, *Scritti*, p. 78.

² “ Àqueles que acham a minha pintura serena, eu gostaria de dizer que eu captei a mais absoluta violência em cada centímetro quadrado da sua superfície”, Mark Rothko confessa antes de confirmar a sua tese voltando esta fúria reprimida contra si mesmo, num certo dia de Fevereiro 1970.”. VIRILIO, *Fear*, p. 38

Virilio¹ acusa: “Os artistas de vanguarda, como muitos agitadores políticos, propagandistas e demagogos, perceberam desde há muito que o TERRORISMO seria em breve popular: Se quiseres um lugar na ‘história revolucionária’ não há nada mais fácil do que provocar um motim, ou assaltar propriedade, sob o pretexto de estar a fazer arte. Não chegando a cometer o verdadeiro crime de matar inocentes transeuntes à bomba, o autor impiedoso do século XX ataca os símbolos, o verdadeiro significado de uma ‘arte piedosa’² que ele assimila ao ‘academismo’ ”. Virilio é ele próprio impiedoso em relação aos deuses da arte contemporânea³: “‘Melhor ser um objecto de desejo do que de piedade’, dizem eles... Antes exclusivo da publicidade, este provérbio claramente pertence agora ao reino da arte, o desejo de consumir a cedência ao desejo de violar ou matar. Se é este realmente o caso, o academismo do horror terá triunfado, a arte ‘profana’ da modernidade inclinando-se perante a arte ‘sagrada’ do conformismo, da sua predominância, um conformismo que sempre alimentou o fascismo comum do dia-a-dia.”

Não iria tão longe como Virilio. Penso que ele tem razões, mas exagera. É discutível que a expressão da violência na arte equivalha a fomentar essa mesma violência. Pode acontecer justamente o contrário. A única maneira de controlar a “violência” na arte é através de uma censura que é ela própria uma violência. Nos Estados Unidos, mais do que na Europa tem-se colocado este problema de saber como reagir face a uma arte pública ou música popular, que seja uma manifestação de comportamentos condenados pela lei. Sobretudo quando são financiados por fundos públicos. Numa visita a Viena em Dezembro de 2003 vi exposições de obras contemporâneas extremamente violentas e que me deram que pensar. Terá afinal Virilio toda a razão? A primeira foi a de Günter Brus (Fig. 187) no Museu Albertina. O mesmo artista estava presente numa exposição de artistas de sua geração, entre os quais Herman

¹ VIRILIO, *Fear*, p. 31.

² Traduzi “pityful art” por “arte piedosa”, arte que tem pena. Não necessariamente “arte religiosa”.

³ IDEM, *Ibidem*, p. 45.

Nitsch (Fig. 188) e Otto Muehl, na Fundação Ludwig no moderníssimo Kunsthalle¹. Tudo isto teve o seu apogeu num movimento dos anos sessenta do século XX a que se chamou *Activismo*.

A sensação que me ficou de Brus foi a de um artista importante e inovador, mas com um grau de violência sexual a roçar a criminalidade pura e dura². Era realmente um artista em que a deformação sexual era a regra, sobretudo através de pequenos desenhos esquemáticos que executava, que geralmente se traduziam numa multiplicação fálica para o homem e numa penetração desumana ou lacerante para a mulher. A pornografia e o aviltamento da mulher também nas suas “performances”, antecipação nos anos sessenta dos banhos de lama ou da luta livre feminina nas discotecas de duvidosa reputação.

É evidente que estávamos nos anos sessenta... Segundo o texto autobiográfico patente na galeria o artista vive agora pacificamente no campo, com a sua mulher. As suas obras mais recentes são mais calmas e desenhísticas. Ele próprio se queixa disso. “Em termos simples: a arte deixou de ser um problema público desde há um certo tempo. Ou as pessoas passaram a reagir bem, ou então os autores dos problemas cansaram-se.”

Existe neste momento um exagero naquilo que certas mulheres acusam como sendo uma arte masculina sexista, mas este caso era provocadoramente óbvio.

Sexista, no sentido de sexualmente motivada, seria certamente a exposição *Heiliger Sebastian - A splendid readiness for death*, ao mesmo tempo e na mesma cidade.

Como o título refere, a exposição representava o prazer de morrer, uma mistura de erotismo e sofrimento, que se desprende da imagem tradicional de S. Sebastião na arte, principalmente na pintura.

Reuniam-se uma série de trabalhos em pintura, escultura ou filme, em que esta temática de uma forma ou de outra aparecia, não deixando no entanto de estar

¹ A arte contemporânea abusa das estratégias de “marketing”. Quando encontramos um artista numa exposição é inevitável encontrá-lo logo noutra.

² Aliás em ambas estas exposições vi pela primeira vez em arte sinais restritivos da entrada de menores sem acompanhamento paterno.

patente também a nomeação do Santo como uma espécie de patrono da homossexualidade, sobretudo na sua vertente masculina.

Uma parte das obras eram explicitamente “gay”, como por exemplo os filmes de Derek Jarman (Fig. 189) e a fotografia de Kishin Shinoyama sobre Mishima. A exposição visitava o início do século XX em busca de um recuo histórico, em Gabriele d’Annunzio, passava por Pasolini (Fig. 190) e Robert Wilson, e encontrava a sua legitimação completa perante o mundo da arte contemporânea em Louise Bourgeois (Fig. 191). Implícita estava uma associação de ideias entre a homossexualidade masculina e o masoquismo, que à partida não me pareceria dever existir¹.

São Sebastião tornou-se um santo “gay” por vários motivos entre os quais enumerarei a nudez masculina, a passividade e até alegria em receber como prazer o suplício infligido por outros homens. Ao mesmo tempo a coincidência das flechas com a figura de Cupido, ou Amor, ou a sua associação com o phalo, parece aproximar também este Santo de uma temática com conotações sexuais.

A situação era exemplificada pela presença de uma cópia do *São Sebastião* de Guido Reni (Fig. 192) que reunia todas as características de sedução, glosadas depois nalgumas das obras de arte contemporânea.

Por uma coincidência feliz, no dia anterior tinha acabado de ver e anotar a presença de um S. Sebastião totalmente diferente, no Kunsthistorisches Museum de Viena. Era um S. Sebastião que em vez de manter aquela tradicional postura vertical e impassível face a todas as flechas (Fig. 97), se havia desmoronado junto da colunata a que estava preso, como se estivesse morto ou o seu Deus o tivesse abandonado. Um *S. Sebastião* de Paolo Veronese, que aliás desenvolveu um notável programa pictórico na Igreja dedicada ao mesmo Santo em Veneza (Fig. 163).

Encontrei também quase ao mesmo tempo em Gombrich um texto de Leonardo que descreve e especifica o desenho de um “monstro” por ele idealizado, no qual se

¹ São fenómenos estruturalmente diversos. Existe muita homossexualidade não masoquista e muito masoquismo heterossexual.

conjuga também a mistura de prazer e dor que fomos encontrar em *Heiliger Sebastian* (Apêndice n.º 12).

Fora desta exposição ficava no entanto de uma forma que me parece perigosa, porque, “quicá” intencionalmente, superficial e distorcedora da realidade, toda uma problemática que me pareceria importante considerar a este respeito e que tem a ver com o facto de São Sebastião ter sido certamente uma vítima e um produto do fanatismo religioso ou pelo menos de violentos choques etno-culturais entre civilizações. A visão de que o Santo estaria ali para se divertir, é um pouco redutora. Um dos artistas, Bob Flanagan (Fig. 193), era filmado durante o acto real de espetar com um martelo pregos no seu próprio pénis, produzindo uma grande abundância de sangue. Poderemos pensar antes nele como sendo um São Sebastião moderno, simultaneamente uma vítima e agente do fundamentalismo da arte contemporânea, arvorada em religião de Estado.

Não quero deixar de associar este a outro Sebastião, o D. Sebastião português (1554-1578), o rei maneirista, que, tendo o mesmo nome, foi também um agente mas depois uma vítima das utopias que defendiam que na expansão do Norte de África estaria a solução para o lento definhamento do Império e a própria sustentabilidade do Estado Português. Deixando-se assim envolver numa campanha deficientemente preparada morreu em África em circunstâncias por apurar, com ou sem prazer, deixando apesar disso uma imagem saudosa a todos os portugueses, que sempre aceitaram bem que um rei morresse fora da sua cama.

Admito que a comparação possa parecer abusiva¹, mas o *D. Sebastião* (Fig. 194), na pintura de Alonso Sanchez Coello, pintor da corte de D. Filipe II, pareceu-me um retrato do Santo, na afirmação sexual, na passividade com que se confia ao seu

¹ Se é possível hoje sem escândalo público associar S. Sebastião à homossexualidade, parece-me menos ousada a comparação que aqui ensaio, embora desconheça a existência de fundamentos históricos que legitimem tal associação. Estou a falar da imagem e não do homem.

trágico destino. De igual modo se pode inserir nesta ideia o *Retrato de D. Sebastião com armadura* (Fig. 195) de Cristovão Morais¹.

Estas obras não ostentavam, ao contrário do que sucedeu com a parra no *Juízo Final* pós-tridentino, um “cache-sexe” mas pelo contrário um “exagère sexe”, embora característico da indumentária da época e também das convenções do retrato de corte habsbúrguico, para a definição dos parâmetros do qual Tiziano muito contribuiu através dos retratos de Carlos V.

Significativa a este propósito é também a escultura dedicada a D. Sebastião na cidade de Lagos, no Algarve, por obra e graça de João Cutileiro que, tendo transformado o Rei num menino, usou também a referida tradição de transmutação sebastianista, no sentido de retirar à obra as características de agressividade viril que se costumavam encontrar num guerreiro.

II.13. Individualismo e Solidão

Ao observar *O milagre da multiplicação dos peixes e do pão*, de Tintoretto, no Metropolitan Museum poderá verificar-se que, embora se trate aparentemente de um espaço físico unificado de que as figuras compartilham, existe ao mesmo tempo uma situação labiríntica que seria preferencialmente tratada nos pontos II.2 ou 3, não fora o seu carácter mais psicológico, do que físico ou pictórico.

Na realidade depara-se nos uma cena em que os múltiplos intervenientes que estão em primeiro plano cruzam olhares, sem que o de nenhum se encontre. Temos assim uma reafirmação da individualidade de cada um deles, encerrada num mundo

¹ Repare-se na posição do bastão que, simbolizando o poder de Estado, está numa posição perigosamente descentrada e sofre uma quebra abrupta com a margem esquerda da pintura, apontando ao mesmo tempo claramente para a região testicular.

estaque, no sentido em que não comunica com as outras. Encontramos uma situação similar em *Israelitas no Deserto*, do mesmo artista, na Igreja de San Giorgio Maggiore em Veneza.

Neste sentido, relembrem-me a pintura Expressionista, *Paris Society* (Fig. 197)¹ de Max Beckmann, onde algo de idêntico sucede, num contexto social aparentemente diferente, como também nalgumas outras imagens da burguesia no Expressionismo Alemão, nomeadamente em George Groz, de pendor mais marcadamente socialista.

A relação entre o tipo de figuração maneirista e expressionista é muito viva. Ao entrar na secção do Leopold Museum em Viena dedicada ao expressionismo, onde se trata de representar o corpo humano, tive a nítida sensação de ter recuado até ao Maneirismo. Não querendo já falar de Egon Schiele, cuja comparação com Pontormo é um lugar comum, surpreendi-me perante o “serpentinato” de vários artistas austríacos menos conhecidos do século XIX. A título de exemplo posso citar Anton Hanak (Fig. 198), parecido com uma figura de Bronzino estudado nos Uffizi (Fig. 423), Anton Kolig, Koloman Moser e Max Oppenheim. Finalmente encontrei uma pintura de Albin Egger-Lienz (Fig. 199) que parece basear-se numa figura de um desenho de Pontormo que estudei também nos Uffizi (Fig. 200, 201), que por sua vez ia “beber” a Miguel Ângelo.

Em Beckmann, é pacífico que, historicamente, terá existido uma dupla atitude de crítica social explícita à solidão na sociedade industrial e capitalista, mas também fascínio pelo individualismo². Relembro uma citação de um texto seu publicado em Berlim em 1920³:

“Neste momento é uma estupidez amar o género humano, que nada mais é que um monte de egoísmo (de que também somos parte). Mas eu amo-o de qualquer maneira. Eu amo a sua maldade, a sua banalidade, o seu carácter enfadonho, a sua

¹ Óleo sobre tela, 43x69 in, 1931. Solomon Guggenheim Museum, Nova Iorque.

² Aqui poderíamos passar para o subtítulo relativo à *Caricatura e Crítica social II.11*. Como os estilos, existem alíneas ambivalentes.

³ HARRISON & WOOD, *Art In Theory*, p. 268.

satisfação fácil, e o seu oh-tão raro heroísmo. Mas apesar de tudo isto, cada pessoa é um acontecimento único, como se tivesse acabado de cair de uma estrela”¹.

Será que se justificaria uma atitude semelhante no século XVI?

Curiosamente, existem factos históricos, ideológicos e religiosos naquele século, que nos remetem directamente para os fins do século XIX, o da generalização do capitalismo. Capitalismo monetário primeiro e industrial depois.

Na realidade a concepção de Deus na Reforma, introduz a suspeita de que a sua relação com o homem pode ser diferente daquilo que até aí se imaginava.

Lutero (Fig. 202) introduz princípios como a ausência de intermediação da Igreja entre o homem e Deus e o Arbitrário, como o princípio absoluto do mundo.

Benincasa descreve da seguinte forma a transição operada no início do século XVI:

“ ‘Deus é bom, o universo é bom’ esta é a ideia que o Medieval e o Renascimento têm da realidade; é o Contra-Renascimento que põe em dúvida esta fé optimista, e através de Calvino faz coincidir o labirinto com Deus, proclamando a letras gordas que o ordenamento sob o qual o mundo se rege é um mistério doloroso, injustiça e acaso; é mérito de Lutero ter percebido tudo isto e ter posto, conseqüentemente, o fulcro da sua fé no amor de um Deus manifestamente injusto”².

No choque ideológico provocado pelas iniciativas Reformistas o crente já não pode contar com duas ideias tranquilizadoras:

1. A intermediação maternal da Igreja, a fé nas instituições humanas.
2. A racionalidade da realidade perceptível.

¹ Opinião marcadamente oposta a de George Grosz, expressa num texto do ano seguinte: “O homem não é já um ser individual susceptível de ser examinado em termos subtilmente psicológicos, mas sim um conceito colectivo, quase mecânico.” Um sintoma do rápido extremar dos conceitos do expressionismo até ao Dada e filiação de artistas no Partido Comunista. In HARRISON & WOOD, *Art In Theory*, p. 271. Ver também excerto de texto do Manifesto de De Stijl, contra o “despotismo individual” reproduzido no capítulo III - 7.

² BENINCASA, *Sul Manierismo*, p. 190.

Assim sendo, o naufrago humano à deriva no mundo tem uma balsa salvífica cujos contornos são difíceis de delinear: a fé e o amor no divino, de que ele próprio é o portador.

Esta atitude corresponde também à negação do racionalismo como método de salvação. Segundo Haydin¹: “Os homens de fé do contra-renascimento, que foram os pais da Reforma, voltam-se, pelo contrário, com total dedicação à fé, repudiando a razão como alcoviteira do diabo”.

É esse desenho contemporâneo das relações com Deus de um homem só, colocado num mundo com regras desconhecidas e potencialmente hostil, a que o homem Maneirista responde por reacção.

Max Weber² situa no protestantismo, mais especificamente no calvinismo, o cadinho místico que veio a permitir a legitimação e universalização do capitalismo. Na verdade, generalizou-se a ideia da separação igreja-estado e mesmo entre a actividade económica, religiosa e artística. Ele contribui também para situar as ideias modernas sobre o trabalho num espírito de ascetismo religioso.

Para Calvino, o sucesso e a riqueza são sinais da protecção divina e como tal a actividade económica e mesmo a especulação capitalista são moralmente justificadas.

Para além das relações com Deus, também as relações entre os homens e as suas restantes instituições se perversaram e descaracterizaram. Conforme afirma John Donne:

*“Tis all in pieces, all coherence gone
All just supply, and all relation:
Prince, subject, father, son, are things forgot....”³*

¹ In BATTISTI, *Anti-Rinascimento*, p. 48.

² Ver Max Weber (1864-1920), *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*.

³ *The First Anniversary*, Citado por HAUSER, *Mannerism*, p. 45. “Ficou tudo em pedaços, toda a coerência desapareceu. A justiça, as relações, O príncipe, o súbdito, o pai, o filho, são coisas esquecidas.”

Também Erasmo, referindo-se à pintura, notava a existência desta tempestade semântica: “não há uma correspondência entre os símbolos e as coisas significadas”¹. A evolução do pensamento místico foi aliás acentuado pela evolução do pensamento científico. Conforme diz Hocke:

“Aquilo que a primeira geração maneirista tinha pressentido na ‘magia’ a segunda viu confirmado através da observação ‘exacta’ da natureza.”²

A substituição do Teo- pelo antropocentrismo³, gerador de solidão, a substituição do universal pela iniciativa individual, está na origem dos desvios Maneiristas e veio a desembocar no século do Modernismo e da Globalização do Capitalismo.

Acrescente-se um factor essencial na difusão da Reforma que foi o início da imprensa, através da generalização de gravuras das quais eram feitas grandes tiragens e que circulavam pela Europa, sobretudo na Alemanha Luterana. André Chastel relata o diálogo entre os grandes programas pictóricos que se desenvolviam em Roma, no Vaticano, nas paredes das habitações e escritórios dos Papas, e por outro lado aqueles folhetos, que circulavam de mão em mão, na solidão das habitações de cada fiel, da autoria de artistas como Lucas Cranach, Hans Holbein, Ehrard Schön, apelando à revolta e ao desligar dos laços com a Igreja. As técnicas de impressão foram aliás depois também exaustivamente utilizadas pela contra-reforma, como se verifica na colecção de gravuras de D. Filipe II⁴.

Ontem, como hoje, os “mass media”, parecendo que ligam as pessoas, contribuem na verdade para a sua solidão e afastamento, no sentido em que as isolam do Fórum, criando no entanto a ilusão de que elas estão informadas e presentes.

Por tudo isto não é surpreendente esta convergência entre Tintoretto e Max Beckmann

¹ Citado por Mariás, SHEARMAN, *Manierismo*, p. 24.

² Gustave R. HOCKE, *Labyrinthe*, Idem???

³ Segundo PINELLI, *La Bella Maniera*, p. 36, na revolução de Copérnico não era a terra que estava no centro mas sim o Empíreo; a terra, a residência do homem era o que estava pelo contrário mais distante do centro.

⁴ Borea em HISTORIA DELL'ARTE ITALIANA, 2, p. 402.

Torre de marfim

O próprio individualismo e atitude de solidão social do artista foi sentimento que surgiu na época renascentista e se aprofundou na época barroca. Nas obras de arte pública e na relação com os clientes, os artistas passaram a desejar pôr o cliente perante um facto consumado, de forma a evitar pressões, entregando-se assim livremente às suas motivações pessoais¹.

Conforme escreveu Giordano Bruno²: “Só o artista cria as regras e as regras estão vinculadas aos artistas e são tantas quanto eles”.

Citando Sypher³: “Os pintores e os poetas maneiristas desconfiam das proporções e da perspectiva, procuram apenas obedecer ao seu ponto de vista subjectivo... Toda a pintura, toda a estátua, fachada, poema, comédia, é um caso especial, uma interpretação pessoal”.

Este individualismo pode por vezes ter expressão numa boémia, como sucedeu no século XVI e finais do século XIX, como se conclui de uma descrição de Vasari acerca de um grupo que incluía Iacone (morto em 1553): “Sob o pretexto de viverem como filósofos, viviam como porcos e animais, nunca lavavam as mãos nem a cara nem a barba, não arrumavam a casa e não faziam a cama senão de dois em dois meses, atalhavam a mesa com os cartões das pinturas e não bebiam senão pela garrafa [...]”⁴. Walter Gropius (Fig. 203), no seu documento *Ideias e Estrutura* para a Bauhaus⁵, lamenta de algum modo este individualismo e declarava moribundo o dualismo que

¹ Ver WITTKOWER, *Saturno*, p. 78.

² Citado por BATTISTI, *Anti-Rinascimento*, p. 43.

³ IDEM, *Ibidem*, p. 31.

⁴ IDEM, *Ibidem*, p. 84. E também Perin de Vaga (1501-47, Tadeo Lanini (1550-96) Cristofano Allori (1577-1621), p. 180.

⁵ PEVSNER, *Accademie*, p. 300.

separa o indivíduo da comunidade, visto que aliás está para nascer a noção da “fundamental unicidade de todos os FENÓMENOS”.

Outros artistas, como o escultor Robert Morris (Fig. 204)¹ pretendem transmitir ideias contrária ao individualismo, evitando que as suas obras provoquem qualquer interpretação intimista por parte do espectador. Assim, elas têm sempre uma escala superior à escala humana, de forma a não poderem ser olhadas como um objecto e abstêm-se de introduzir pormenores com os quais o observador se possa relacionar. Morris procura por outro lado não esmagar o espectador pela monumentalidade das obras, com uma escala semelhante à humana. O sentido terá sempre de ser social. Inclui o ser humano mas como paradigma, através das suas características gerais de escala e capacidade de ver e pensar formas.

O individualismo económico, social e psicológico continua a imperar no entanto neste início de século, sobrevivendo a todas as tentativas de socialização levadas a cabo durante o século passado. Esta capacidade de sobrevivência do individualismo, que aliás se traduz em arte talvez no ressuscitar e reabilitar do Maneirismo, foi talvez também uma das características fundamentais do século XX.

Donald Judd, parece ter uma posição mais individualista. Interrogado por ocasião de um inquérito do *Artforum* sobre arte e política em 1970 respondeu, entre outras coisas: “A minha obra não tem nada que ver com a sociedade, as instituições, nem as grandes teorias. [...] Uma pessoa não deveria ser usada por uma organização de mais de duas pessoas. A maioria das emoções e crenças dadas a instituições deveriam ter sido esquecidas; quanto maiores as instituições menos deveriam receber; eu nunca percebi como poderia uma pessoa amar os Estados Unidos, ou da mesma forma odiá-los; nunca percebi os sentimentos do nacionalismo”.

Num texto escrito catorze anos depois, parece ter-se cansado de demasiado individualismo, pelo menos em relação às artes: “A arte dantes abordava problemas, como Barnett Newman lhes chamava. Durante quinze anos os problemas tratados foram sendo menos e mais fracos. Agora somos supostos ‘do our own thing’.”²

¹ Robert Morris - n. 1931. HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 814-819.

² HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, 1030.

II. 14. Populismo e Elitismo

É sabido que na Idade Média os grandes fresquistas ou anónimos construtores de catedrais eram uma espécie de ilustradores que tornavam possível a “Bíblia Pauperorum”, a “Bíblia dos analfabetos” segundo a definição de Gregório Magno¹. Mesmo no final do século XV, em pleno Renascimento, as “Prediche” do frade dominicano Girolamo Savonarola vão ainda nesse sentido, citando explicitamente as mulheres e jovens como o público-alvo dessa comunicação visual².

Partindo da situação em que Ambrósio de Morales definiu as imagens existentes nas igrejas como “livros perpetuamente abertos”³, como se terá chegado a uma outra situação em que, conforme refere Wölfflin, o “stylo moderno” encontra da parte das pessoas que escrevem sobre arte qualificativos como “capricioso, bizarro, stravagante”⁴. Estes são na realidade qualificativos perante os quais não é difícil perceber que se aplicam a objectos artísticos aceites apenas por uma minoria cultural.

¹ BLUNT, *Teorie*, p. 117.

² IDEM, *Ibidem*, p. 59.

³ CHECA, *Felipe II*, p. 339

⁴ WÖLFFLIN, *Renaissance et Baroque*, p. 41. Qualificativos do Maneirismo segundo Bosquet, citado por DUBOIS, *Maniérisme*, p. 192. “Elegância, preciosidade, gestos e atitudes, amor de todas as coisas boas e belas, beleza do corpo feminino, perversidade, sadismo, melancolia, imaginação, estranheza, ambiguidade, símbolo, ocultismo, horrível, expressionismo, curiosidade, espírito enciclopédico, sensibilidade em relação à natureza, panorama, cidade, ruínas, cidade do inferno”. Também Zuccari nas sua carta *L’Idea de’ pittori, scultori et architetti*, fala em “capriccio, frenesia, furore, bizzaria”, lamentando que os artistas contemporâneos não se dedicassem mais ao “desenho, grazia, decoro, maestà, concetti e arte”.

No entanto, segundo Michael Levey refere¹, ter-se-á verificado a “disseminação até um público vasto – o mais vasto de sempre na Europa Ocidental - de ideias acerca da arte contemporânea”. Surgiu pela primeira vez um círculo de “expertos” e amadores de arte. Mais uma contradição?

Penso que não. As obras de arte passaram a dirigir-se com frequência a esse círculo de pessoas que se tinham reunido em volta dos artistas, ou os artistas em volta deles, deixando de se dirigir apenas ao praticante religioso ou ao enobrecimento de causas e personagens políticos. Por um lado elitismo, no sentido em que as multidões ignoravam essas obras ou não as viam mesmo², por outro um círculo alargado que passou a participar, mais intimamente com os artistas, no processo criativo.

O simples facto de existir nos finais do século XVI já uma intermediação literária ou crítica entre as obras de artes visuais e o público, através de obras literárias que já citei e de outras que não referi³, pressupõe que as obras de arte não se destinem sobretudo já aos iletrados. Assim como alguns dos pintores são também os que escrevem, aqueles que observam (e sobretudo que encomendam) as obras são os mesmos que elaboram ou lêem os livros e as cartas sobre os pintores e a pintura.

São estes próprios “críticos de arte” que acabam por lamentar o cripticismo de certos artistas, como acontece com Ludovico Dolce em *Aretino*⁴:

“Visto que Miguel Ângelo não quer que as suas invenções sejam entendidas senão por poucos e doutos, eu, que não sou desses poucos, ignoro-o.”

¹ LEVEY, *High Renaissance*, p. 72.

² Mura, *STORIA DELL' ARTE ITALIANA*, 2, p. 268, cita J. Mukarovsky num excerto do seu texto de 1936, “A função, a norma e o valor estético como factos sociais”: “É verdade que o número de pessoas que estão em directo contacto com a arte é fortemente limitado seja pela relativa raridade do talento artístico, seja pelas barreiras sociais (limitada possibilidade para alguns estratos de acederem à educação artística e às obras de arte), todavia nos seus resultados a arte influencia mesmo aqueles que não estão em contacto directo com ela”.

³ Vasari, Lomazzo, *Tratato dell'Arte* (Milan, 1585), Federico Zuccari, etc. Ver *Apêndice nº2*.

⁴ Citado por CHASTEL, *Marsilio*, p. 270. Miguel Ângelo é referido como sendo influenciado pelo esoterismo dos neo-platónicos nomeadamente também Ângelo Policiano (1454-94), o autor de Orfeu.

Esta situação de desenvolvimento de um elitismo artístico que surgiu no século XVI, por vezes exigindo conhecimentos iniciáticos na fronteira do hermetismo¹, que seria apenas parcialmente corrigida pelo barroco, nasceu devido a vários factores socioculturais:

1. Crise religiosa e dúvidas acerca do papel que a substância icónica deveria ter na sustentação da fé, que motivaria tanto o iconoclastismo reformista como as tomadas de posição sobre este assunto, emitidas pelo Concílio de Trento.
2. Emergência de novas classes dominantes e alterações culturais nas elites mecénicas, que exigiam uma oferta de produtos culturais diversos. Desejo por partes destas elites de consumidores de arte de demonstrarem a sua superioridade face aos demais².
3. Formação cultural diferente mais exigente e conseqüente individualização dos próprios artistas, que se libertavam das peias oficinas.
4. Posição de confronto ou livre reutilização da herança clássica, que levava ao aparecimento de produtos artísticos heterodoxos.
5. Battisti³ cita a passagem do centro artístico de Florença para Roma e para a corte Papal como o factor decisivo para que a arte, “ [tenha] perdido todo o valor civil e popular para se tornar, pelo contrário, o símbolo de uma ditadura não só política mas religiosa; e assim continuará, no ‘Cinque e Seicento’, salvo raras excepções, tornando-se um traje de cerimónia do poder dominante”.

¹ Dubois cita a moda dos enigmas poéticos no século XVI. DUBOIS, *Maniérisme*, p. 104.

² DUBOIS, *Maniérisme* p. 209. “Esta noção elitista de separação, parece-nos especificamente maneirista”.

³ BATTISTI, *Anti-Rinascimento*, p. 23.

No entanto é necessário considerar a generalização da circulação das gravuras que, conforme salienta Tafuri¹, criou um factor de indeferenciação face a dois circuitos icónicos que não se confundiam: um primeiro privado e um segundo público.

Com a maior difusão dos bens artísticos, o Concílio de Trento e a regulamentação e o controle ideológico e artístico do Segundo Maneirismo e depois com o calculismo espectacular do Barroco inverteu-se algo do experimentalismo ou arte pela arte que destinava os produtos do Maneirismo a uma espécie de auto-consumo, mas nunca mais se voltou à inocência do populismo pré-renascentista nem mesmo renascentista².

As obras do Maneirismo tardio tinham sempre uma dupla agenda. Por um lado eram destinadas a um consumo público que condicionava profundamente a sua forma, sobretudo depois dos códigos tridentinos. Por outro lado tinham uma estrutura interna complexa e culta, que apenas o artista ou os círculos que dele estavam próximos era capaz de descodificar. O artista partilhava-se entre o desejo de “dizer” e de “não dizer”. O público em geral não era esclarecido, antes pelo contrário era excluído de uma parte considerável do todo semântico da obra. Utilizando uma expressão de Bertold Brecht “a própria popularidade deixou de ser popular”³.

Talvez por isso o Maneirismo tenha perdurado mais, como Shearman reconhece⁴, na arte laica do que na arte religiosa, na qual estes problemas de comunicabilidade se colocavam com mais premência.

Não posso deixar de comparar esta forma de (não) comunicar com as condições da (in)compreensão da arte do século XX. Anna Maria Mura, ao especular acerca da “artisticidade” no século XX reconhece uma equação que, ao limite se torna, “não se

¹ Manfredo Tafuri em GOMBRICH, *Romano*.

² Apesar de nesta época, segundo cita CHASTEL, *Marsilio*, p. 261, estar já em voga nos meios literários e filosóficos a máxima de Aristóteles (citado por Pico de Mirândola no Heptaplus): “a grandeza de Platão consiste em tornado o acesso ao seu pensamento desconcertante e difícil”.

³ Texto de 1938 referido em HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 490.

⁴ SHEARMAN, *Manierismo*, p. 195.

percebe, não se assemelha e por isso é arte”, ou ainda “não se vende, faz escândalo, não agrada aos críticos e por isso vai para o museu”¹.

Walter Gropius atribui à distante criação da “Academia” ocorrida no segundo Maneirismo “a separação do artista do mundo da indústria e do artesanato e, conseqüentemente, o seu isolamento relativamente à comunidade”². Era essa a reunificação, que era proposta pela Bauhaus através da realização da “obra de arte colectiva - o Edifício”.

Frederick Antal, citado por Dubois³, vê o Maneirismo como resultado da decadência da burguesia e da economia italiana. Previati confirma que “os historiadores da economia falam de um “refluxo da conjuntura” nos anos 1529-34 e de “franca retoma” apenas cerca de 1575⁴. “Nada no entanto que se se parecesse com a “crise geral” e “recessão”, quase definitivas, que afectaram a economia europeia mas sobretudo italiana de 1620 a 1730⁵.

Dubois parece concordar que “os períodos de Maneirismo são períodos de dificuldades de ordem económica, política e social”, embora ressalve que “a articulação precisa resta por descobrir”⁶. Esta análise parece ser contraditória com o seu balanço sobre o desenvolvimento da instituição “festa” ao longo do século XVI, que ele considera como estando ligada ao desenvolvimento da riqueza e dos primeiros passos do lucro⁷. Decadência económica ou festa, riqueza e lucro? É sabido que a festa e as chamadas “indústrias do lazer” se desenvolvem muito nos períodos de dificuldades económicas, em função da disponibilidade mental dos cidadãos para a elas se dedicam no sentido de esquecer as dificuldades do dia a dia.

¹ Mura, *STOIRIA DELL'ARTE*, 2, p. 311. Penso que a contração crítica - museus se refere mais a finais do XIX e início do XX. Actualmente o poder artístico está já melhor arrumado.

² “*The Theory and Organization of the Bauhaus*”, 1923. HARRISON & WOOD, *Art In Theory*, p. 338.

³ DUBOIS, *Maniérisme*, p. 167.

⁴ *STORIA DELL'ARTE ITALIANA*, 1, Previati, p. 60.

⁵ Previati em IDEM, *Ibidem*, p. 67.

⁶ DUBOIS, *Maniérisme*, p. 191.

⁷ IDEM, *Ibidem*, p. 204

É incontroverso no entanto que elas custam dinheiro e que portanto são fonte de poupança para o Estado e os cidadãos, quando os recursos escasseiam.

É sempre ingrato estabelecer paralelismos ou querer traçar leis para as relações entre áreas tão diversas como a pintura e a economia.

A própria vida económica do século XVI, que pareceria ser materialmente factual e portanto incontroversa, nos surge como contraditória¹. Admite-se que se tenha iniciado um recuo histórico das repúblicas italianas, em virtude do comércio marítimo Atlântico.

Klein² refere que em Espanha, mais perto de nós, entre 1500 e 1580 as acções judiciais aumentaram 270%, mas interpreta este dado refere não como um aprofundamento da crise mas sim sinal de uma confiança acrescida num poder central independente.

Walter Benjamin³ relaciona as alegorias do Barroco, seiscentistas, com as do Romantismo e do Surrealismo, achando que elas traduzem períodos históricos de “declínio, decadência e desfiguração”.

Recentemente, considerando esta longa experiência modernista iniciada no século XIX, temos depois assistido a sucessivos períodos de vanguardismo ou elitismo e populismo, bastante relacionados com essa meteorologia que constituem os caprichos da economia.

Fernand Léger estabelece um paralelo entre a revolução de Gutemberg ocorrida no século XV (1431), a conseqüente generalização da imprensa e por outro lado “os progressos mecânicos modernos tais como a fotografia a cores, a máquina de filmar, a profusão de romances mais ou menos populares e a popularização dos teatros, que efectivamente substituiu e portanto tornou supérfluo o desenvolvimento através da arte pictórica” de temas visuais, sentimentais, representativos e populares.

¹ A explicação reside talvez em que nos períodos de dificuldades económicas existe mais festa.

² KLEIN, *Greco's Orgaz*, El Greco, p. 519.

³ “A origem dos Trauerspiels Alemães” e “Sobre certos motivos em Baudelaire”, in HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 1069.

A dúvida levantada por Walter Benjamin¹ reside em saber se a própria natureza da pintura permite leitura colectiva e generalizada por parte daquilo a que se convencionou chamar as massas populares. Ele crê que não, sobretudo se a compararmos com a arquitectura, o poema épico e o cinema.

Para ele “a contemplação simultânea da pintura por um numeroso público, tal como se desenvolveu no século XIX, é um sintoma prematuro da sua crise”. Crise não motivada pela generalização da fotografia, mas pela desadaptação da técnica e objecto pictórico relativamente às novas condições de atracção das massas para a arte. A quantidade ter-se-á transformado em qualidade² e a arte terá mudado. Ter-se-á rapidamente passado, como refere Anna Mura, “de um público de massas a um público de meios de comunicação de massas”³.

A influência massificadora faz-se sentir também no tipo de pintura que se torna mais popular. Como explica Haskell⁴ o facto de numerosos artistas hoje reconhecidamente notáveis terem sido rejeitados pela sociedade aconteceu devido ao facto de o público ser constituído não já por um restrito grupo de aristocratas amadores e gastadores mas por uma nova camada de público muito mais numerosa e indiscriminada, “interessado apenas em pequenas pinturas, de “genre” ou representando uma história emocionante, e, sobretudo, muito “acabadas”. O “spezzo” destinava-se a um público que não dava valor ao trabalho mas à “arte”. A reacção dos artistas terá sido “dandy” ou radicalmente anti-comercial, por vezes ambas”⁵.

Condições do consumo pictórico

¹ BENJAMIN, Walter, “The work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”. Em *Illuminations*, p. 234.

² Aqui não me estou a referir a qualidade num sentido valorativo, melhor ou pior arte, mas sim num sentido fenomenológico, no sentido em que o poema de Camões dizia que o mundo “tomava sempre novas qualidades”.

³ MURA, STORIA DELL’ ARTE ITALIANA, 2, p. 268.

⁴ HASKELL, *Images*, p. 210.

⁵ Raymond Williams (1921-1988). HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 1116.

O facto de a absorção da pintura se ter continuado a fazer num certo sentido de um para um, como Benjamin judiciosamente repara, não se traduziu necessariamente na sua decadência.

Alguns dos pintores mais populares do século XX, como Mark Rothko (Fig. 205), viam a pintura como mantendo com o espectador uma relação individual¹. Conforme diz Ian Burn², “querer extinguir o elitismo na arte moderna é querer extinguir a arte moderna”.

Apesar da revolução tecno-sociológica a que Walter Benjamin e Teodoro Adorno se referem, o que é certo é que continuaram a alternar no século XX períodos de maior vanguardismo e períodos de maior aceitação popular da pintura e das outras artes.

A regra geral para a recessão económica é o vanguardismo e isolacionismo artístico, sendo o pouco público que adere muito bem informado, e o populismo e adesão generalizada para a expansão da economia³. Mas podem existir excepções.

Um exemplo típico foi a riqueza dos anos sessenta do século XX, o período vanguardista dos anos setenta (choque petrolífero) e o chamado período pós-moderno dos anos oitenta, populista (período “yuppie”).

Tomassoni⁴ descreve estas últimas duas décadas (Fig. 206) afirmando que “a arte dos anos 70, através de uma enunciação da ideologia do não fazer, tinha definitivamente renunciado à utopia de mudar o mundo; a arte dos anos 80 renuncia ao programa de mudar a arte”.

Clement Greenberg tem uma visão diferentes acerca dos períodos de maior ou menor isolamento da arte “num tempo de desastres os artistas menos radicais [portanto menos elitistas e vanguardistas], tal como os políticos menos radicais, tendem a funcionar melhor visto que, sendo familiares às possíveis consequências do que

¹ Segundo nota de Harrison & Wood na introdução a texto de Mark Rothko (HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 565).

² IDEM, *Ibidem*, p. 909.

³ O que confirma a análise de Antral anteriormente referida, acerca da Itália do Século XVI.

⁴ TOMASSONI, *Ipermanierismo*, p. 34.

fazem, necessitam de menos coragem para manter o seu rumo”. A radicalidade seria portanto menos compatível com uma sociedade em colapso.

Wassily Kandinsky, num texto de 1912, desenvolve um raciocínio tendencialmente elitista. Na verdade vê o que chama a vida espiritual com um triângulo “no apex do qual pode estar um só homem”¹. Em cada divisão do triângulo existem artistas, correspondendo os artistas que são compreendidos por um segmento mais largo de pessoas, a posições situadas mais abaixo no triângulo espiritual. Quanto mais popular mais baixo portanto². Para Olga Rozanova, “a concepção de beleza para um público alimentado por cópias da natureza de pseudo-artistas, resume-se às palavras ‘familiar’ e ‘inteligível’”³.

Dois anos depois, em *Der Blaue Reiter*, do qual Kandinsky foi um dos promotores, Franz Marc⁴ escreveu, sobre a relação não com as massas mas sim com os seus líderes: “Sempre que os líderes das multidões viram à direita nós viramos à esquerda; quando eles apontam um objectivo nós viramos as costas; quando nos advertem contra algo nós precipitamo-nos para lá.”

Com a franqueza que o caracterizava, Picasso dizia numa entrevista em 1935⁵: “Não percebo porque razão o mundo inteiro terá de ser invadido pela arte, pronunciando-se sobre a sua autenticidade e a propósito deste assunto dando livre curso à sua real estupidez”. Para concluir, com conhecimento de causa: “Os Museus são um monte de mentiras e as pessoas que vivem da arte, na maioria, impostores”.

Um ponto de vista paralelo me parece estar patente num pequeno texto de E. H. Gombrich denominado *Should a museum be active?*⁶ em que este historiador se insurge educadamente, como é seu timbre, contra as novas correntes museológicas,

¹ *Über das Geistige in der Kunst*, KANDINSKY, p. 134.

² Era o que dizia a fórmula de T. de Wyzewa em *Revue Wagnérienne*: “O valor estético de uma obra de arte é sempre inversamente proporcional ao número de pessoas que a conseguem compreender”. *STORIA DELL'ARTE ITALIANA*, Mura, 2, 299.

³ HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, 201.

⁴ IDEM, *Ibidem*, p. 157.

⁵ IDEM, *Ibidem*, p. 503.

⁶ GOMBRICH, *Reflections*, p. 189.

que tiveram o seu apogeu na última década do século XX, baseadas na supremacia do Design e da Arquitectura dentro dos Museus e no poder absoluto do Director ou Curador. Preferiria ele outro modelo de museu menos didáctico e espectacular, talvez não vocacionado para o grande público e para as multidões, em que o Museu se limitasse a conservar e manter as peças acessíveis, para que os interessados, supõe-se que poucos e talvez só os conhecedores, as pudessem descobrir e redescobrir¹. Ad Reinhard, o pintor abstracto americano, (Fig. 207) exprime-se um pouco neste sentido²: “A razão de ser do Museu de Belas-Artes consiste na preservação da arte antiga e moderna que não pode, nem precisa de ser feita de novo. O Museu de Belas-Artes deveria excluir tudo menos Belas-Artes e estar separado de museus de etnologia, geologia, arqueologia história, artes decorativas, artes industriais, artes militares e museus de outras coisas. Um museu é uma casa forte e um túmulo, não é um escritório contabilístico nem um centro de diversões. Um museu que se torne um monumento pessoal dedicado a um curador artístico, uma instituição para a santificação de um coleccionador, uma fábrica de fazer história de arte ou um controlo do mercado para os artistas é uma vergonha”.

Absolutamente correcta, esta posição de Reinhard tem a pequena desvantagem de excluir quase todos os Museus da actualidade, pelo menos no que diz respeito à Arte Contemporânea. Se alguém se lembrasse de a implementar, não sei com o que ficaríamos. Ele colocava-se assim na contracorrente de uma actualidade em que o turismo cultural e artístico se generalizou, os consumidores de arte decuplicaram³... O meio artístico, prospera e agradece. Antes da crise dos anos 2000, os Museus brandiam os números de visitantes como as estatísticas de audiência dos programas televisivos.

¹ Noutro ponto refiro-me à dificuldade que a maioria dos artistas e estudiosos têm em Museus muito afectados pelo Vírus turístico.

² HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 807. Ad Reinhard (1913-1967).

³ Como foi referido anteriormente, a utilização da arte como “entertainment” adquiriu importância também no século XVI.

Algumas vozes saudosistas sempre sugeriram que esta democratização não é real.

Julius Meier-Graefe escreveu já em 1904¹: “Tentámos popularizar a mais alta expressão artística [...] conseguimos apenas vulgarizá-la”.

Adianta também um diagnóstico surpreendente acerca das condições de consumo da arte:

“Hoje em dia, é necessário não apenas ter uma grande quantidade de dinheiro para comprar arte, mas deve também ser-se uma criatura excepcional, muito prendado, para a gozar. Ela existe apenas para poucos e estes estão longe de ser os mais admiráveis ou positivos indivíduos dentro do género humano; eles parecem, pelo contrário, mostrar todas as características dos degenerados. A elevação de carácter, ou de inteligência, não são essenciais para a compreensão da arte. Os mais notáveis homens da nossa época declaradamente ignoraram-na e o que é ainda mais assinalável, os artistas muitas vezes são os que a entendem ainda menos. Os artistas dizem mais asneiras sobre arte do que qualquer outra classe humana. A cultura artística moderna pode já dificilmente ser considerada como um elemento indispensável da cultura geral, pela simples razão de que a arte deixou de desempenhar um papel no organismo social.”²

Uma posição portanto pouco simpática perante o meio artístico. É curioso confrontar esta opinião com a de Lucy Lippard sessenta e nove anos depois mostrando a impotência do tipo de arte que ela própria defendia, a arte conceptual, para alterar a situação social da arte:

“A ignorância geral para com as artes visuais, especialmente das suas bases teóricas, deplorável mesmo no chamado mundo intelectual; o bem-fundado desespero dos artistas em atingirem as míticas ‘massas’ com a ‘arte avançada’, a resultante mentalidade de ‘guetto’ predominante no estreito e incestuoso meio artístico, com a seu recurso cheio de ressentimento a um grupo muito pequeno de galeristas, curadores, críticos, editores e coleccionadores que demasiado frequentemente estão sem querer ligados por laços invisíveis à estrutura de poder do ‘mundo real’, - todos

¹ HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 53.

² HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 55.

estes factores tornam difícil de acreditar que a arte conceptual esteja melhor equipada para afectar o mundo mais do que, ou mesmo em igual medida que as suas alternativas menos efémeras”¹.

Arte ou Massa?

Numerosos artistas se têm oposto ao elitismo ou ao funcionamento de grupos artísticos como vanguardas fechadas, nos últimos com o suporte teórico de autores como Edward Said ²que sobre o assunto escreveu, em 1981:

“Precisamos de sair dos guettos disciplinares nos quais, enquanto intelectuais, nos confinámos para reabrir os processos sociais bloqueados que restringem a representação objectiva (e portanto o poder) do mundo a uma pequena corte de peritos e seus clientes, para considerar que o público para a literacia não é um pequeno círculo fechado de três mil críticos profissionais mas a comunidade de seres humanos que vivem numa sociedade [...]”³ Um dos meios nos quais ele aposta no sentido de alargar esta “literacia” é o que ele chama a “potencialidade⁴ visual”.

A “Pop Art”, um movimento muito pictórico, partilhava em grande parte o optimismo de Benjamin para com a “mass art”⁵.

Com Barbara Kruger (Fig. 203), Nancy Holt, outros movimentos e artistas aproveitaram os meios e a linguagem colocada à disposição dos artistas pela publicidade para chegar a um maior número de pessoas construindo assim uma arte popular. Victor Burgin⁶ escreveu em 1976 que “nada de mais contraditório neste

¹ De posfácio de Lucy Lippard (1937) a entrevista com outra crítica de arte, Ursula Meyer. HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 896.

² Falecido também, como Shearman, durante o desenrolar deste trabalho.

³ HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 1087.

⁴ Visual faculty.

⁵ Ver Lawrence Alloway (1926-1990) e Richard Hamilton (n. 1922) in HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 700, 713, e seguintes. Nesse sentido a “Pop art” é mais barroca que a arte maneirista.

⁶ IDEM, *Ibidem*, p. 917.

cruzamento histórico do que a existência de uma vanguarda de esquerda e nada mais depressivo do que as tentativas para a inventar”. Era um pouco ainda o espírito do Maio de 68, que acreditava numa forma de expressão pública muito agressiva como contraponto da publicidade comercial. Ele escreveu ainda¹: “A publicidade constitui hoje sem dúvida uma dos mais massivos meios de intervenção ideológica, na nossa vida cultural”.

Claro que se pode pôr a dúvida se tem sido a arte a utilizar a publicidade ou pelo contrário, esta a utilizar aquela. É a opinião de Paul Virilio: “Alguém como Andy Warhol não faz qualquer sentido como artista no sentido ‘duchampiano’ a menos que percebamos o papel dinâmico desempenhado não apenas pela pintura de sinais, mas mais especificamente pela publicidade, o último Academismo que gradualmente invadiu os tempos da ‘arte oficial’ sem que ninguém tenha sequer piscado um olho. Não causou tanto escândalo, de facto, que onde a ‘Sopa Campbell’ não há assim tanto tempo se tenha transformado numa ‘pintura’, hoje Picasso se tenha tornado num ‘automóvel’ ”². (Fig. 209).

Jean François Lyotard apresentava assim as perspectivas que se colocavam ao artista, num texto publicado em 1982:

“Nos diversos convites para suspender a experimentação artística, existe um idêntico apelo à ordem, um desejo de unidade, de identidade, de segurança, de popularidade (no sentido de ‘Öffentlichkeit’, de ‘achar um público’). Artistas e escritores devem ser devolvidos ao seio da comunidade, ou pelo menos, se considerarmos que esta última está doente, devem ser encarregados de a curar.”³

Jeff Koons (Fig. 210) mostrou-se, em 1986⁴, satisfeito com esta tendência: “Eu faço os possíveis para ter sempre uma multidão de pessoas a entrar pela porta e se elas quiserem ir mais longe, se quiserem continuar a funcionar com o vocabulário da

¹ Burgin. HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 916.

² VIRILIO, *Art and Fear*.

³ HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 1010.

⁴ Extracto de uma conversa entre vários artistas, ”. IDEM, *Ibidem*, p. 1082.

[minha] arte fico muito satisfeito, porque nem por sombras estou a querer excluir o erudito do vocabulário artístico”.

Opinião também anti-elitista foi expressa em Outubro de 1912 por Albert Gleizes (Fig. 211) e Jean Metzinger: Segundo eles o destino da pintura é atingir as massas. Mas, “não é na linguagem das massas que a pintura se deve dirigir a elas, mas na sua própria linguagem, no sentido de evoluir, dominar, dirigir, e não com o objectivo de ser percebida”.¹

O público é, para o pintor cubista, considerado de tal maneira importante, que a verdadeira obra existe apenas, conforme escreveu Kahnweiler, “na mente do próprio espectador”.²

Este facto deve-se a um estudo analítico da parte do pintor cubista do espaço: o objecto representado através de um desenho estereométrico ou representações múltiplas que constitui uma imagem sintética só pode formar-se no écran que existe no aparelho percepcionador do espectador.

Conforme diz Kant, citado pelo “marchand” de Picasso, uma visão que “junta várias concepções e integra a sua variedade numa única percepção”.

A pressão da opinião do público faz-se no entanto sentir de diversos modos. Haskell afirma no seu livro de 1993³: “Nós já não acreditamos na popularidade como indicação infalível de valia: no entanto, em vários domínios (o cinema e a arquitectura vêm-me à memória) está novamente a expandir-se a ideia que a aprovação popular é um sinal de mérito e virtude”.

¹ IDEM, *Ibidem*, p. 195.

² Em 1916. IDEM, *Ibidem*, p. 207.

³ HASKELL, *Past*, p. 208.

Utopias sociais e artísticas

Existiu ligada à abstracção, no século XX, uma forma de pensamento utópico, que via a arte abstracta como a verdadeira linguagem técnica e material, portanto universal e destinada a todos¹.

Ou como exprime Mondrian², de forma mais sintética: “A arte não é feita para ninguém mas para todos ao mesmo tempo”.

A única forma de garantir que a arte seria feita para “todos” seria a sua total abstracção que a tornaria irreferenciável para alguém em particular, deixando de transmitir uma situação concreta e cortando o ciclo das associações de ideias óbvias. É evidente que o facto de a arte ser feita para “todos” é ele próprio uma abstracção, só atribuível ao pensamento intencional do autor. “Todos” é em si próprio um conceito infinitesimal.

Parece-me ser a fórmula “todos e ninguém” próxima dos objectivos do Maneirismo inicial. Uma linguagem artística em progressão, embora sempre com uma mensagem a transmitir, sem didactismo exagerados e com espírito de vanguarda, encarando o público como necessário mas, de uma forma dinâmica, perspectivando a sua necessária evolução. Finalmente, apostando numa elite artística de iniciados.

Conforme Shearman referiu Maneirismo “não significava Arte pela Arte, atitude que implicaria independência e inclusivamente desprezo a respeito da aprovação do público. Pelo contrário, o Maneirismo baseia-se na obsessão de conseguir uma reacção favorável da audiência, e o estímulo desta reacção passa a ser uma parte mais importante que nunca, da função da obra”³.

Lorenzo Lotto esquematiza em 1525/35 essa intenção na sua obra *Triplo retrato de Joalheiro* (Fig. 212) apresentando-nos, no mesmo espaço de uma tela com a altura de 52cm e a largura de 79cm, três desdobramentos da visão de um mesmo personagem. Três tempos diferentes, ou a insatisfação com as limitações da visão, ao fim e ao

¹ Como dizia Ben Nicholson em 1948, HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 382.

² Texto publicado originalmente em 1937. IDEM, *Ibidem*, p. 370.

³ SHEARMAN, *Manierismo*, p. 79.

cabo as limitações decorrentes da condição passiva e estática do espectador de pintura perante as formas de representação figurativas tradicionais.

Penso que não seria necessário já, neste ponto, insistir na multiplicidade de estímulos visuais muitas vezes aparentemente desconexos, usados por muitos autores maneiristas que obrigam também o espectador a a duros golpes de rins, longe da orquestração teatral do Barroco.

Uma posição verdadeiramente utópica é finalmente a de Joseph Beuys (Fig. 213), expressa significativamente através da fundação da 'Quinta Internacional'. Para ele todo o ser humano não é apenas um espectador mas um artista.

Nesse sentido, extinguir-se-ia mesmo uma arte considerada como distinta da sociedade, uma vez que a sociedade tenderia ela própria a transformar-se numa obra de arte. A morte da arte iria coincidir com o início da Arte.