

GIULIO CARLO ARGAN

A ARTE MODERNA NA EUROPA
de Hogarth a Picasso

Tradução, notas e posfácio
LORENZO MAMMI



Título original:

Da Hogarth a Picasso: l'arte moderna in Europa

Capa:

Mercelo Serpa

Foto de capa:

Preparação

Célia Euvaldo

Revisão:

Daniela Medeiros

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

Argan, Giulio Carlo

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

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

ISBN 978-85-359-1516-7

1. Arte europeia I. Título.

09-06869

CDD-709.03

Índice para catálogo sistemático:

1. Europa: Arte 709.03

2010

Todos os direitos desta edição reservados à

EDITORA SCHWARCZ LTDA.

Rua Bandeira Paulista 702 cj. 32

04532-002 — São Paulo — SP

Telefone (11) 3707-3500

Fax (11) 3707-3501

www.companhiadasletras.com.br

SUMÁRIO

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

Canova na estética neoclássica	318
A <i>Farbenlehre</i> de Goethe	325
Stendhal e a arte italiana	336
Delacroix e o “romantismo histórico”	346
O <i>revival</i>	391
Manet e a pintura italiana.	417
As fontes da arte moderna	426
A arte do século xx	438
A estética do expressionismo	495
A arquitetura do expressionismo	506
Elstir ou da pintura	516
O cubismo	528
Georges Braque	543
A escultura de Picasso	548
Picasso: o símbolo e o mito	560
O moralismo de Picasso.	566
Classicismo e anticlassicismo de Picasso	583
Umberto Boccioni.	594
Introdução a Gropius	609
Gropius e a metodologia	624
Introdução a Wright	634
Marcel Breuer — Desenho industrial e arquitetura.	643
Os <i>Diários</i> de Paul Klee.	686
Prefácio à <i>Teoria da forma e da figuração</i> de Klee.	694
 Posfácio	 705
Fontes bibliográficas	717
Créditos das imagens.	721
Índice de nomes e de obras	723

A PINTURA DO ILUMINISMO NA INGLATERRA

Quando as “cabeças redondas”* proibiram as imagens sagradas e branquearam as paredes das igrejas, não destruíram uma grande tradição figurativa: a Inglaterra não a possuía. Exercera, por certo, um papel não desprezível na “maneira gótica”; mas, quando a unidade cultural da Idade Média se quebrara em escolas nacionais, a Inglaterra permanecera praticamente inerte no que diz respeito à arte figurativa. As proibições puritanas, portanto, ratificavam uma situação de fato, explicável pelo menos em parte pela latente e obstinada aversão ao florescimento da cultura figurativa no continente, e especialmente à italiana, a que mais se afastava da tradição gótica comum.

Não se tratava, no entanto, de uma aversão total. Nos séculos xvi e xvii, muitos artistas continentais trabalharam com sucesso na Inglaterra, onde as grandes famílias formaram coleções, muitas delas importantes, e onde um conhecimento não superficial da arte, sobretudo italiana, era considerado um fator essencial para a educação do *gentleman*. A ideia de que a arte representa um elemento essencial da educação civil pertence evidentemente à tendência neoplatônica, que na cultura inglesa acompanha o desprezo tradicional e persistente pela escolástica. É verdade que a escolástica também atribui à arte um fim educativo, mas relacionado à educação religiosa, cujos efeitos se estendem automaticamente a todas as classes sociais. Na Inglaterra, ao contrário, a função educativa da arte é dirigida a uma única classe, a classe privilegiada, que considera adequado à sua natureza eleita se deleitar com os fatos artísticos, mas totalmente inoportuno e degradante produzi-los. Repete-se assim a postura da antiga

(*) Oposição parlamentar ao governo de Carlos I (1625-49) na Inglaterra, liderada por Oliver Cromwell, que se recusava a usar perucas.

aristocracia romana perante a arte figurativa: saber apreciar a beleza da arte é prerrogativa dos nobres, mas exercer a arte é atividade servil. Como em Roma, na Inglaterra elisabetana também essa separação entre os que desfrutam e os que produzem a arte se transforma inconscientemente, de distinção de classe, em distinção de nação: a arte é algo de estranho, porque produzida não apenas por outras classes, mas até por outros povos, considerados geralmente mais fracos, efeminados e inermes, devido inclusive à inclinação contemplativa para a arte. A França, Flandres, mas especialmente a Itália, são, aos olhos dos nobres ingleses, o que era, para os romanos, a Grécia. Mas, se os fortes não fazem arte, a conquistam ou, em tempos mais clementes, a adquirem: e é natural que, como objeto de compra, a arte interesse exclusivamente às camadas sociais que dispõem dos meios materiais e espirituais para adquiri-la. O primeiro dos meios, digamos assim, espirituais, é obviamente a capacidade de avaliar os fatos artísticos: por isso, a abordagem dos aristocratas ingleses à arte é essencial, ainda que grosseiramente crítica.

Além disso, se nos séculos XVI e XVII a Inglaterra não teve uma grande arte, teve uma grande literatura e uma escola filosófica de alto nível; hospedou artistas como Holbein e, mais tarde, Van Dyck; assistiu à formação de coleções relevantes, como a de Carlos I; adequou sua arquitetura aos princípios de Palladio e Scamozzi, trazidos por Inigo Jones. Portanto, uma cultura artística preexiste à formação de uma arte propriamente inglesa, ainda que seja uma cultura pouco original, que repete os lugares-comuns das teorias clássicas e muito pouco se preocupa (com exceção da arquitetura e das teorias relativas) com os fatos artísticos concretos.

A formação repentina e o desenvolvimento rápido da escola pictórica inglesa no século XVIII se explicam justamente com a crítica àquela cultura e, mais precisamente, com a transformação da postura crítica já existente, de genérica para específica e de passiva ou inerte para ativa. Os escritos de Richardson, que marcam justamente a transição da crítica diletantística do “virtuoso” ou do “amador” para a crítica científica do “conhecedor”, precedem os primeiros atos daquela escola pictórica; o conjunto de valores julgados é ainda o da arte de tradição clássica (a obra de Richardson, de fato, será muito apreciada por Winckelmann), mas o que muda — tornando-se de genérico e inerte a específico e ativo — é o método e o processo do julgamento.

O criticismo inglês tem ainda outras justificativas, e mais profundas. As proibições religiosas, mesmo não querendo exagerar suas consequências, reduziram necessariamente o campo de ação da arte figurativa, cuja função civil, durante todo o século XVII (à parte uma ou outra decoração),

se limitara ao retrato. Quando um “gênero”, como era o retrato no século xvii, deixa de ser parte de um sistema de gêneros (e, portanto, deixa de ser um gênero que possa ser avaliado não apenas por si, mas também em relação a uma categoria mais ampla e “universal” de valores estéticos), a avaliação da obra de arte pode depender apenas da verificação empírica da semelhança ou, mais frequentemente, da maneira com que a obra responde a determinadas exigências sociais, como as aspirações ou as ambições dos comitentes. O problema dos conteúdos religiosos ou mitológicos ou históricos, o próprio problema da natureza como campo aberto à experiência ou como receptáculo fechado de significados alegóricos, não pode interessar à cultura artística inglesa: uma pessoa humana é um objeto social, mais do que natural, e de fato o retrato inglês do século xvii, em grande parte dependente de Van Dyck, é “heroico” e não realista. Em todo caso, o retrato, não envolvendo temáticas religiosas, é objeto de uma crítica livre, e de uma crítica que se concretiza sempre e necessariamente no julgamento da obra singular, que implique ou não princípios gerais do gosto. Os próprios princípios do gosto, aliás, pertencem antes ao domínio das opiniões do que ao das ideias, tanto que o complexo sistema teórico barroco italiano e francês se reduz, na Inglaterra, à *grand manner*, que, afinal, é a feitura larga e solene, mas também solta e discursiva do retrato “heroico”.

As circunstâncias externas que, ao longo de todo o século xvii, limitam a figuração aos temas civis, não mudam substancialmente no decorrer do século seguinte: ainda em 1773, quando a Inglaterra já possuía uma grande pintura, o bispo de Londres, dr. Terrick, opõe um seco *non possumus* [não podemos] à proposta da Royal Academy e de seu prestigiosíssimo presidente, sir Joshua Reynolds, de decorar a catedral de Saint Paul. Mas o que muda, e radicalmente, é a orientação geral da cultura artística, cuja direção passa, não sem contrastes, da aristocracia para a burguesia.

A formação e o rápido crescimento da escola pictórica inglesa são resultado de uma intenção precisa. Percebe-se que a falta de uma tradição figurativa é condição de inferioridade cultural, e busca-se um remédio: em 1749, Hogarth já funda uma escola pública de pintura e em 1768 é inaugurada solenemente a Royal Academy, com fins didáticos bem mais definidos do que as academias contemporâneas no continente.

Os primeiros a se questionar seriamente sobre por que a Inglaterra, apesar de seu nível cultural elevado, não tinha uma escola pictórica autônoma, não foram certamente os nobres, que adquiriam antiguidades e obras de arte de gosto clássico e que consideravam o *grand tour* no continente como um complemento necessário da educação senhoril. Quando Webb responde a essa questão dizendo que o gosto dos retratos dificultou

o nascimento de uma pintura de história, atribui toda a responsabilidade dessa carência à nobreza, que encorajara o desenvolvimento unilateral da retratística. Um pouco mais adiante, porém, reconhece na finalidade religiosa um limite à representação do belo: e, se já é importante que a figuração religiosa seja considerada contrária não à finalidade religiosa, mas aos fins da própria arte, muito mais interessante é que a arte “de história”, da qual se lamenta a falta, seja distinta da arte religiosa, que é considerada um gênero imperfeito. É claro, então, que por pintura de história Webb quer dizer uma pintura de fatos, sem implicações religiosas ou alegóricas: portanto, uma história que não é heroica e apologética, mas muito próxima à maneira de pensar da cultura burguesa nascente.

E quando é Hogarth a propor a questão, a resposta é a que poderia ser dada por uma mentalidade não apenas burguesa, mas também mercantil: o desinteresse e a desconfiança pela pintura (mais do que justificados, dadas as circunstâncias) são um aspecto típico do *common sense* britânico. Naturalmente, já que um pintor não poderia condenar a pintura como um todo, a pintura louca, exaltada, quimérica, que desagrada o “bom-senso” é a pintura barroca, com seus milagres, suas alegorias, seus céus escancarados sobre exagitadas visões do Paraíso. Não apenas isso: desde 1737, escrevendo para o *Saint-James Evening Post*, Hogarth aborda o aspecto estritamente econômico da questão. Muito dinheiro inglês é gasto — mal, na maioria das vezes — para importar quadros, esculturas, antiguidades de autenticidade bastante duvidosa; ora, se é preciso que as aquisições de obras de arte constituam um item tão relevante na balança comercial inglesa, faça-se pelo menos com que esse dinheiro permaneça no país e favoreça a cultura nacional. Para que isso aconteça, é necessário desenvolver uma produção artística inglesa, de qualidade não inferior à estrangeira; aliás, Richardson já dissera que o estímulo à arte estava longe de ser uma má política de investimentos e acrescentava que a pintura, ao criar coisas preciosas com material de pouco preço, é uma ótima produtora de riqueza, e que Van Dyck enriquecera o tesouro da Inglaterra em muitos milhares de libras.

O tema do nobre fanático, que acredita entender de arte e é enganado pelo antiquário trapaceiro, é um motivo já explorado no teatro de fim do século XVII e começo do XVIII (chegaria até Goldoni); é um típico motivo de crítica e de sátira social, especialmente na interpretação de Hogarth. Para não se deixar enganar é preciso ser um verdadeiro entendido, e não se julgar tal apenas porque se conhecem de longe os cânones clássicos do belo; os verdadeiros entendidos, aqueles que são do ramo, não julgam segundo esquemas abstratos, mas pela qualidade das obras singulares.

Essa é a “ciência do conhecedor”, e não é coisa de diletantes, como são os nobres “virtuosos”.

Ora, a crítica séria tem uma tarefa determinada: distinguir o autêntico do falso. Mas o campo do falso é tão amplo que não é possível enxergar seus contornos. Há a falsificação integral, ainda que relativamente rara; mais frequentes são as cópias, as obras de ateliê ou de escola tidas como originais do mestre, as obras deterioradas e refeitas parcialmente, as telas de artistas menores atribuídas a grandes pintores, a obra modesta vendida por um preço muito superior a seu valor. Tampouco há certeza de que as escolas mais celebradas, os mestres mais famosos sejam seguramente, e para sempre, os ápices supremos do gosto. Hogarth já suspeitava que toda a arte italiana, embora grandíssima, seja minada por um vício de falta de autenticidade: representa situações falsas, excita falsos sentimentos, retrata personagens artificiosas, apoia-se em recursos ilusionistas, para não dizer francamente mentirosos. Fazer crer que é o que não é: não seria essa, por acaso, uma ofensa ao bom-senso, e talvez não apenas ao bom-senso? A crítica, então, se estende a todos os aspectos da moda italianizante: o teatro (Hogarth adora a *Ópera dos mendigos*, uma sátira do teatro à italiana), o bel canto, a literatura, o costume. A identificação do gosto italianizante com o gosto da nobreza é, para Hogarth, um motivo de crítica: os nobres preferem a arte italiana porque embute, entre outras coisas, um princípio de autoridade, a teoria dogmática do belo e a admiração incondicional pelo antigo. A crítica, que obviamente não pode aceitar princípios de autoridade sem deixar de ser crítica e se reduzir a mera verificação de conformidade, não é, portanto, atividade de classes que fundam seu prestígio sobre princípios de autoridade. O primeiro ato da crítica é reconhecer que a obra moldada sobre um esquema ou um modelo é geralmente medíocre: se transferirmos esse julgamento para a sociedade, como o faz Fielding em seus romances, veremos como são humanamente vãos e vis os que disfarçam a mediocridade de suas ações pela imitação equivocada de um modelo “heroico”.

Richardson é explícito: “em um quadro ou em um desenho é preciso examinar apenas o que se encontra nele, sem se preocupar com as intenções que o autor poderia ter”. A “qualidade” (termo que Richardson substitui corajosamente ao tradicional “belo”) significa justamente autenticidade: não no sentido de autografia distinta da cópia, mas no sentido paralelo e mais elevado de veracidade da expressão pictórica. Acrescenta-se que a qualidade, por não depender de nenhum princípio a priori, é valor que se realiza exclusivamente na feitura artística, ou seja, mediante procedimentos operativos dos quais, obviamente, “virtuosos” e “amadores” não podem ter experiência alguma. Uma coisa é o “amador”; outra, o

“conhecedor”. Este “conhece” as modalidades mais secretas do fazer artístico, e seu julgamento, em vez de ser deduzido de determinados princípios gerais, nasce da reconstrução ideal do processo do artista; o conhecedor, portanto, participa da tipologia do artista (enquanto o amador pertence ainda à categoria dos adquirentes) e é, por isso, um burguês, não podendo de maneira alguma pertencer à classe de quem considera os artistas socialmente inferiores.

Ora, se o artista e o conhecedor são cultural e socialmente burgueses, como poderiam suas atividades distintas, mas complementares, se destinar concordemente para melhorar prestações que interessam apenas a outra classe, que já é considerada não superior, mas antagonista? A pintura inglesa do século XVIII e a crítica que a prepara, acompanha e integra, são aspectos paralelos e complementares de uma cultura já consciente e, em alguns casos, polemicamente burguesa.

Não afirmamos com isso que a pintura inglesa do século XVIII tenha sido uma pintura, como diríamos hoje, classista. Assim foi, e dentro de limites bastante estreitos, a pintura ostentada e tematicamente burguesa de Hogarth; não o foi a de Gainsborough, interessada ao *demi-monde*, à *café-society* das férias espirituais em Bath; não o foi, mais ainda, a de Reynolds, que se dirigia decididamente ao círculo restrito das grandes famílias, mas sem sombra de frivolidade mundana — ao contrário: com a consciência lúcida de uma nova função histórica. Tampouco houve, no decorrer do século XVIII, involução alguma: se a situação histórica do artista é revelada mais pelo estilo do que pelos temas de suas obras, é necessário reconhecer que a retratística “heroica” de Reynolds, do ponto de vista cultural e figurativo, é muito mais avançada e densa de problemas do que a pintura de “assuntos morais modernos” de Hogarth, e sustentada por uma consciência crítica bem mais clara e construtiva. Em outros termos, Reynolds não é menos burguês do que Hogarth, mas sua consciência liberal é, sob todos os pontos de vista, bem mais desenvolvida; e, se nem Hogarth, afinal, luta para uma hegemonia absoluta de classe, mas analisa agudamente o jogo dialético das classes, é fácil perceber como esse jogo dialético, ainda limitado e pontual na temática de Hogarth, vai se abrindo progressivamente até se desdobrar, em Reynolds (talvez com o suporte ideológico de Hume), na visão viva e concreta de uma situação histórica.

Quando o “criticismo”, como atitude geral da inteligência, se concretiza numa crítica em sentido estrito, esta há de se propor um objeto: o objeto da crítica artística inglesa só poderia ser, e em parte já o vimos, a situação artística europeia. Quando se pensa no fundamento e na finalidade prática daquela crítica, não surpreende que seus objetos se encontrem dispostos segundo uma perspectiva política, mais ainda do que histórica. Todos, e é

natural, falam da Itália e de sua grande tradição formal; mas — por muito tempo, pelo menos — a Itália é apenas o sinal de um gosto. É o país dos modelos e dos mestres, como uma grande academia: pode proporcionar ensinamentos preciosos, mas permanece estranha e distante. Certamente, a arte italiana era católica, aliás, “papista”: mas o catolicismo romano parecia em todo caso mais longínquo e menos perigoso que o catolicismo “político” francês, devido a uma tensão política contínua e, interiormente, à dissidência entre classes altas e médias. O próprio classicismo barroco se realiza, aos olhos dos ingleses, mais na pintura de Le Brun que naquela de Maratta; até a polêmica contra o italianismo é dirigida mais contra o italianismo dos franceses que contra a arte dos italianos.

O polo oposto do italianismo é a pintura holandesa. Para Hogarth, como veremos, a pintura holandesa está para o gosto dos burgueses como a arte italiana e a francesa estão para o gosto dos nobres: o *common sense* contra a imaginação, a *matter of fact* contra o vanilóquio retórico, a maneira pequena e verdadeira contra a grande e falsa. Em si, essa discriminação esquemática de tendências opostas não era uma novidade crítica: já nos diálogos com Michelangelo de Francisco de Hollanda, a arte italiana era contraposta à flamenga como arte “ideal” em oposição à sugestão dos olhos e dos afetos. Mas a questão é mais complexa. Para a arte holandesa, o problema do falso e do autêntico não tinha razão de ser, tanto no plano ideológico, quanto no técnico. Essa pintura de pequenos temas, pequenos quadros, pequenos mestres (Rembrandt, como veremos, era colocado na outra vertente, entre os pintores italianos e franceses, e olhado com pouca simpatia) era um terreno pobre para as especulações dos mercadores: os “virtuosos” a desprezavam, os preços eram baixos, o mercado era abastecido direta e constantemente, muitos pintores holandeses trabalhavam em Londres estavelmente ou por longos períodos. Do ponto de vista ideológico, por outro lado, se a arte italiana e francesa era uma grande mentira, a pintura holandesa era uma verdade pobre: podia até ser agradável e divertida, mas não criava problemas, e a crítica busca o problema.

Não se acredite, portanto, que a arte holandesa fosse logo escolhida e oposta à italianizante, por uma espécie de afinidade eletiva, por burgueses, como eram os pintores e os críticos do século XVIII. Pelo contrário, todos concordavam sobre o fato de que os holandeses eram muito inferiores aos italianos: a pintura deles, especifica Walpole, é semelhante à comédia, que é coisa de atores ambulantes, enquanto a tragédia, em todo caso, é coisa de literatos. Mas até o grande Garrick ficará em dúvida entre comédia e tragédia — e assim o retratista Reynolds, como Hércules na encruzilhada; e Hogarth, observa Walpole agudamente, mesmo tratando uma matéria cômica (pelo menos segundo as categorias da época), chega

a conclusões que são amiúde de uma tragicidade arrepiante. Uma das virtudes do criticismo inglês é justamente ter superado dialeticamente essa antítese e ter fundado e legitimado uma forma pictórica que não finca raízes, nem mesmo remotas, na oposição entre real e ideal que a cultura barroca deduzira da *Poética* de Aristóteles.

Como atua, posta em contato com a grande maneira, a verdade pobre e a moral miúda, a crônica rala dos holandeses? O gosto italianizante, como dissemos, era relacionado com conteúdos e pressupostos religiosos que a consciência religiosa inglesa não podia aprovar, mas que a burguesia inglesa (como testemunha uma gravura juvenil de Hogarth satirizando um quadro de William Kent) não aceitava nem na versão expurgada, leiga e social que deram deles, em arquitetura, Inigo Jones e Christopher Wren e, em pintura, Kent e os retratistas vandyckeanos e francesistas do século xvii. Era preciso então, como Webb intuía e Reynolds explicaria melhor, separar o valor e as qualidades meramente formais daqueles conteúdos e pressupostos, que abrangiam tanto a temática histórico-religiosa e alegórica, quanto a ideia do belo e a concepção unitária e sistemática da natureza. Webb, que julga flamengos e holandeses “copiadores servis da natureza”, percebe que Correggio, mais que os outros mestres italianos, se presta à delicada operação de separar a forma do conteúdo (talvez porque a forma dele já deixe transparecer uma perda de confiança na estabilidade do conteúdo), e chega de fato a isolar *in vitro* alguns componentes de seu estilo, como os contornos “vários e ondulados” e o claro-escuro menos “imitativo” do de Rafael, ou seja, menos preocupado com a sólida modelagem do volume das coisas. Nasce então a ideia de uma “graça”, que não possui a rigidez canônica nem as pretensões ideológicas do “belo” e que se manifesta na mobilidade das formas “em espiral”, evitando as retas e os ângulos agudos que articulam, no limite da afetação, a tensão ideal de Michelangelo. Por sua vez, Hogarth, ainda que por meio de um raciocínio bizarro e confuso, separa o tema da linha serpentina do motivo heroico que inspirara a Michelangelo a torção “serpenteada” de suas figuras. E Reynolds, olhando para as grandes composições sacras e mitológicas de Tintoretto, não gastará uma palavra para aquela dramática e tempestuosa concepção da “história”, mas salientará agudamente a contraposição vivíssima de massas de luz e de sombra coloridas.

No entanto, para não recair no anedotismo superficial do qual eram acusados os holandeses, era necessário, afinal, repropor o problema dos conteúdos e, portanto, retomar, mas também reformar, o conceito de “história” que estava à base da arte de tradição clássica. Hogarth não se conforma em ser considerado um bom pintor de gênero ou de costume; ainda que às vezes experimente com êxito escasso o quadro histórico-religioso à