

COLEÇÃO HISTÓRIA SOCIAL DA ARTE

Svetlana Alpers

O PROJETO DE REMBRANDT

O ateliê e o mercado

Tradução *Vera Pereira*
Coordenação *Sergio Miceli*



COMPANHIA DAS LETRAS

Copyright © 1988 by The University of Chicago. Todos os direitos reservados.
Publicado com a permissão de The University of Chicago Press, Chicago, Illinois, Estados Unidos

Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 2009.

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

Título original
Rembrandt's enterprise — The studio and the market

Projeto gráfico de capa
Angelo Venosa

Imagem de capa
O cambista (1627), Rembrandt. Gemäldegalerie, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlim. Foto Jörg P. Anders

Projeto gráfico de miolo
Rita da Costa Aguiar

Tradução do holandês
Walter Carlos Costa

Índice onomástico
Luciano Marchiori

Preparação
Cacilda Guerra

Revisão
Arlete Zebber
Ana Maria Barbosa

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

Alpers, Svetlana

O projeto de Rembrandt: o ateliê e o mercado/ Svetlana Alpers; coordenação Sergio Miceli; tradução Vera Pereira. — São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Título original: Rembrandt's enterprise : the studio and the market.
ISBN 978-85-359-1612-6

1. Arte holandesa – História 2. Arte holandesa – Marketing 3. Rembrandt, Harmenszoon van Rijn, 1606-69 – Crítica e interpretação 1. Miceli, Sergio. II. Título.

10-00585

CDD-759.9492

Índice para catálogo sistemático:
1. Arte : Holanda : Rembrandt : Biografia 759.9492

[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

Introdução à edição brasileira — <i>Claudia Valladão de Mattos</i>	9
Nota	17
Abreviações	19
Introdução	21
1. O toque do mestre	39
2. O modelo teatral	91
3. Um mestre no ateliê	151
4. “Liberdade, arte e dinheiro”	233
Notas	313
Índice onomástico	369
Sobre a autora	373

Introdução à edição brasileira O *Rembrandt* de Svetlana Alpers e a nova história da arte

Claudia Valladão de Mattos

Quando, em 1988, Svetlana Alpers publicou este livro sobre Rembrandt, ela não era mais uma desconhecida dos historiadores da arte. Alguns anos antes, seu *A arte de descrever* (1983) havia causado grande celeuma pelas veementes críticas aos métodos tradicionais da disciplina. De acordo com Alpers, era necessário rever nossas formas de aproximação do passado e nossos instrumentos de análise, compreendendo-os também como históricos e circunscritos. Especialista em pintura holandesa, Alpers dirigia sua crítica particularmente ao que entendia ser um uso inadequado do método iconológico de Erwin Panofsky, então largamente difundido. Para ela, os métodos de Panofsky haviam sido construídos a partir de um modelo narrativo de representação, de matriz italiana, enganosamente considerado universal, mas que de fato era inaplicável à arte holandesa da época de ouro e provavelmente também a outros contextos. A autora argumentava que na Holanda do século xvii desenvolvera-se uma “cultura visual” específica, centrada no que ela chamaria de um princípio de descrição do mundo, em oposição ao impulso de significação do mundo presente no contexto da cultura hegemônica italiana. Recolhendo uma série impressionante de evidências escritas e visuais,

Alpers descreveria no livro a obsessão dos holandeses pelo registro preciso das coisas visíveis, manifestado, por exemplo, no investimento continuado na invenção de aparatos ópticos sofisticados, ou na documentação visual das estruturas do mundo através de mapas. Com *A arte de descrever*, Svetlana Alpers ajudou a produzir um novo campo de investigação para a história da arte, voltado para uma história do olhar, e deu sua primeira contribuição para a estruturação de uma “nova história da arte”.¹

A grande força epistemológica desse primeiro livro de Alpers construiu-se, no entanto, a partir de uma fraqueza. Com o intuito de pôr em evidência sua questão, isto é, o problema das diferentes formas de representação do mundo nas tradições holandesa e italiana, a autora construiu dicotomias excessivamente esquemáticas entre Norte e Sul e entre culturas descritiva e narrativa. No último capítulo do livro, porém, ao interpretar a arte de Rembrandt, que nunca fora à Itália, em uma chave narrativa, Svetlana introduziu uma exceção não desprezível em seu discurso, que necessitaria ser investigada. *O projeto de Rembrandt: o artista e o mercado* pode ser considerado, desse ponto de vista, uma tentativa de resolver o impasse do primeiro livro. Como escreveu a crítica holandesa Mieke Bal em uma resenha sobre a obra, ela corresponderia à tentativa da autora de entender Rembrandt “não como uma exceção em sua época, mas ao mesmo tempo como seu produto e como instrumento de mudança”.²

No momento em que esse segundo livro foi publicado, Rembrandt também ocupava novamente as páginas das principais revistas de cultura da Europa e dos Estados Unidos, em consequência do polêmico Rembrandt Research Project, uma iniciativa de estudiosos que pretendiam definir o *corpus* de obras autógrafas do artista, realizando a “desatribuição” de uma série de quadros consagrados, como *Homem com elmo dourado*, do museu de Berlim, ou *O cavaleiro polonês*, da Frick Collection de Nova York. A polêmica gerada por essas desatribuições chamou a atenção de Alpers para a importância central que o nome Rembrandt possuía na construção do valor artístico e de mercado de

suas obras. Assim, deslocando o foco do debate sobre sua atribuição ou não ao mestre para um campo mais produtivo de investigação, ela se perguntou sobre a responsabilidade do próprio Rembrandt nessa forma peculiar de recepção: “Em seu uso corrente, ‘Rembrandt’ tende a confundir o homem e as obras. Será tudo isso uma invenção recente [...] ou um elemento característico da maneira peculiar de Rembrandt criar e comercializar suas obras [...]?”. Para responder a essas questões, seria necessário investigar a fundo as relações do artista com a cultura de seu tempo e, particularmente, compreender suas estratégias de produção e comercialização de sua obra.

Dessa forma, Svetlana Alpers encaminhou-se para uma investigação centrada nas práticas adotadas por Rembrandt em seu ateliê e no mercado, assumindo mais uma vez uma atitude heterodoxa do ponto de vista da história da arte. Podemos supor que a presença de Stephen Greenblatt, seu colega na Universidade de Berkeley, tenha sido um estímulo decisivo para o estabelecimento desse ponto de partida inovador para sua pesquisa sobre Rembrandt, pois nos mesmos anos em que ela procurava entender a posição do pintor e sua obra no contexto da arte holandesa do século XVII, Greenblatt, teórico da literatura, inovava em livros como *Renaissance self-fashioning* (1980) e *Shakespeare negotiations* (1988), ao examinar detalhadamente os mecanismos de negociação social envolvidos no processo de construção da *persona* pública de figuras célebres do século XVI, como Thomas More, William Tyndale, Spencer e Shakespeare.³ Esses livros certamente foram uma inspiração para a pesquisa que Alpers realizaria exatamente sobre o processo da construção da imagem pública de Rembrandt e sua importância no processo de atribuição de valor de mercado a suas obras.

O projeto de *Rembrandt* organiza-se em quatro capítulos relativamente independentes, que lidam com aspectos diversos da intervenção ativa de Rembrandt no estatuto da arte de sua época.⁴ O primeiro capítulo, intitulado “O toque do mestre”, trata da questão da materialidade da pintura de Rembrandt, procurando compreender o significado de

seu uso da técnica do empasto. O segundo capítulo trata da relação de Rembrandt com o teatro e de sua apropriação de princípios teatrais na organização de seu ateliê. O capítulo seguinte propõe uma investigação das formas de gerenciamento do ateliê de Rembrandt, e o capítulo final, intitulado “Liberdade, arte e dinheiro”, é dedicado à análise das estratégias do artista para agregar valor a suas obras e construir uma demanda por elas no mercado de arte holandês (e europeu) de sua época. Esses quatro capítulos lidam fundamentalmente com duas questões teóricas centrais para o campo da história da arte: por um lado, investigam a natureza das representações artísticas;⁵ por outro, problematizam a relação entre a esfera da arte e outras esferas sociais, particularmente a econômica.

A questão da natureza das representações esboça-se nos dois primeiros capítulos, a partir da revisão que Svetlana Alpers fará de sua própria posição quanto ao caso “Rembrandt”, apresentada em seu primeiro livro. Retomando a discussão sobre as diferentes modalidades de representação esboçadas em *A arte de descrever*, isto é, o modo “descritivo” e o modo “narrativo”, a autora procurou examinar como essas duas formas operavam no contexto da pintura de Rembrandt. Logo ficou evidente para a autora que o problema a ser enfrentado dizia respeito, na verdade, ao estatuto da palavra e da imagem na obra do artista. Assim, no primeiro capítulo, partindo de uma distinção de época entre um “estilo rugoso” e um “estilo liso” (*grof e fyn*) reconhecível na obra de diferentes artistas, Alpers procurou mostrar como Rembrandt dá novo significado a essas categorias em sua pintura, utilizando-as como recursos retóricos inerentes à própria obra. O uso do empasto, em Rembrandt, argumentaria a autora, torna-se o instrumento de um discurso autorreferente sobre sua própria pintura: “Em vez de procurar construir uma representação do mundo visível, como Vermeer em *A arte da pintura*, Rembrandt parece obscurecê-lo com o manejo da tinta, atraindo assim a atenção do observador mais para a matéria em si do que para os objetos que ela representa”. O empasto de Rembrandt produz uma espécie de autoimplosão da dimensão narrativa da obra,

chamando a atenção para o próprio ato de pintar: “Como Picasso faria a partir dele, Rembrandt abandonou progressivamente a descrição de ações para nos oferecer o ato de pintar como objeto de contemplação”. O ato de pintar, por sua vez, fora produzido pelo próprio Rembrandt, que assim se apresenta como mestre da representação. Foi através do empasto, argumenta a autora ao final do capítulo, que Rembrandt foi capaz de “distinguir-se, de isolar-se, de ser fiel a si mesmo e, em suas obras da maturidade, de constituir um ‘eu’ [...] que ele mesmo inventou”. Como Alpers daria a entender ao longo da leitura do livro: um “eu” que Rembrandt inventou também para o mercado.

O segundo capítulo retoma a questão da relação entre palavra e imagem em outra chave, procurando compreender de que forma as duas se articulam na construção do tema da obra, isto é, de sua narrativa. Observamos quão complexa a questão se tornou para Alpers, quando comparada à discussão sobre representação presente em seu primeiro livro. Diante do “caso” Rembrandt, a autora se viu compelida a examinar a contribuição do gesto (imagem) no processo de construção do discurso, revelando a centralidade de um modelo teatral no processo de produção da obra do artista. O teatro ofereceu a Rembrandt um instrumento capaz de unificar as dimensões verbal e visual da representação, servindo de alternativa ao vocabulário visual codificado, isto é, à iconografia construída na tradição da *ut pictura poesis*.

Ao longo do capítulo, Alpers descreve como Rembrandt exigia que seus discípulos encenassem os personagens a ser representados em pintura, rompendo com parâmetros convencionais que regiam as relações do artista com seus modelos. O novo modo de funcionamento teatral de seu ateliê deslocaria ainda, de acordo com a autora, a posição atribuída pela obra ao observador, que abandonaria sua condição “voyeurista”, típica da pintura do Renascimento, para assumir a posição de “espectador”, ou seja, para ocupar um lugar determinado pela sua relação com as figuras representadas. Esse modelo teatral de representação, que produziu a arte característica de Rembrandt, dependeu, segundo Alpers, da organização original que ele deu a seu

ateliê, no qual encenava a vida exterior “como se existisse no ambiente do estúdio”. A dinâmica característica que Rembrandt criou em seu ateliê, portanto, teria sido grandemente responsável pela visualidade singular de seus quadros.

Os dois últimos capítulos certamente foram os que causaram maior polêmica por ocasião da publicação do livro, pois a análise “materialista” da relação de Rembrandt com o mercado de arte de sua época, desenvolvida por Alpers, atuou como uma crítica certeira aos pilares fundamentais que sustentam uma história da arte tradicional, ainda marcada por concepções românticas sobre arte e artistas. A crítica publicada por Peter Sutton na *The Burlington Magazine*, uma das revistas que ainda hoje melhor representam a “velha e boa história da arte”, ilustra bem o tipo de reação provocada pelo livro: “Por mais útil que esse livro possa ser para contrabalançar os elogios românticos anteriores a Rembrandt, o foco restrito sobre seu valor de mercado, em última instância, empobrece a arte. Isso não ocorre simplesmente porque partes dele podem ser lidas como um manual de economia, mas porque Alpers nunca se volta para a criatividade estética de Rembrandt, ou para sua expressão espiritual. Evidentemente esses são desafios para os quais o vocabulário e as disciplinas de economia e história social estão mal equipados”.⁶ O foco de Alpers sobre as relações de Rembrandt com o mercado parece ameaçar, na percepção de Sutton, uma leitura “profunda” e “humanizada” do artista, que corresponderia de forma mais perfeita à envergadura de seu gênio.

O capítulo 3 do livro, intitulado “Um mestre no ateliê”, dá continuidade ao anterior, na medida em que mantém como foco principal a atividade de ateliê de Rembrandt, porém aqui o centro da questão passa a ser a relação entre essa atividade de ateliê e a comercialização de suas obras. Alpers constrói uma imagem do artista como alguém ansioso para estabelecer controle sobre sua vida e sua arte, de forma a construir um “estilo” Rembrandt capaz de ser comercializado em seus próprios termos. Descreve, por exemplo, sua aversão ao sistema de mecenato praticado na Holanda do século XVII, argumentando que a

produção de obras para um mercado de arte lhe permitia uma liberdade inusitada no gerenciamento de seus trabalhos. A autora também analisa a relação de Rembrandt com seus assistentes, mostrando como exigia que aprendessem a pintar no seu “estilo”, imprimindo portanto a “marca Rembrandt” em tudo que saía de seu ateliê. Aos poucos, Alpers nos conduz para o tema central do último capítulo, isto é, para a análise do desejo de Rembrandt de estabelecer seu “estilo pessoal” como a base do valor de suas obras, ou como moeda de troca no mercado: “quero agora sugerir um contexto mais amplo para a direção de seu ateliê e de sua vida”, diz a autora; “Rembrandt não foi apenas um homem de ateliê, também foi um homem do mercado. Segundo a famosa frase de Adam Smith, ele tinha uma vocação para ‘negociar, permutar e trocar’, e para criar obras que convinhassem a esse tipo de transação. [...] O que me interessa é mostrar que a raiz da singularidade da produção artística de Rembrandt está no caráter inovador de seu investimento pessoal no sistema de mercado”.

Nesse capítulo, Alpers mostra como Rembrandt evitou se entregar às formas correntes de atribuição de valor às obras de arte em sua época. A fatura inusitada de seus quadros impedia, por exemplo, que seu valor fosse estimado pelo número de horas neles trabalhadas. Ao mesmo tempo, ele fazia circular suas pinturas no mercado, usando-as, por exemplo, para quitar dívidas. Finalmente, analisando os autorretratos do artista — inclusive a estranha existência de autorretratos pintados por seus assistentes —, Alpers concluirá que, através de sua atividade de artista, Rembrandt construiu a si mesmo como uma marca distinta, capaz de ser negociada como mercadoria: “suas obras são mercadorias que se distinguem de outras por serem identificadas como dele; e, ao fabricá-las, ele transforma a si mesmo em mercadoria”, conclui a autora, fechando o círculo de sua análise.

Fazendo um balanço da importância do livro de Svetlana Alpers, David Carrier elogiaria sua extraordinária capacidade de apontar novas questões na análise de obras que pareciam tão conhecidas e familiares, e sua disposição para “mudar as regras do jogo”,⁷ abrindo caminho para

novas formas de fazer história da arte. A tradução deste *Rembrandt* para o português significa o acesso a um modelo ousado e criativo de história da arte, que certamente poderá gerar bons frutos entre nós.

Claudia Valladão de Mattos é professora de história da arte no Instituto de Artes da Unicamp e pesquisadora do CNPq. Autora de *Goethe e Hackert: sobre a pintura de paisagem* (Ateliê Editorial, 2008) e *Lasar Segall: expressionismo e judaísmo* (Perspectiva, 2000), entre outros livros.