Federico Zeri e sua fototeca – contatos e inflexões entre o *connoisseur* e a fotografia de arte

Kevin Luís Damásio¹

DOI 10.20396/eha.vi14.3481

Sob o intuito de análise das questões implícitas que transpassam a fotografia de arte e suas inflexões para o instrumental tradicional do *connoisseur*, torna-se fundamental, primeiramente, uma breve investigação da trajetória e formação dos principais aspectos marcantes na constituição dessa personagem. Este intérprete das artes, o *connoisseur*, assumirá inúmeras facetas, com variações determinadas pela eminência que ocupa em cada espaço e temporalidade histórica. Para formular um entendimento desta figura, Carrier² sintetiza alguns dos caminhos mais sedimentados da ação do *connoisseur* em sua trajetória de afirmação. Tradicionalmente, imputa-se a este uma função triádica, destacando-se como primeiro dever a busca pela definição da autenticidade em oposição à cópia, utilizando-se de técnicas comparativas e da intuição como ferramenta. Nesse papel, a capacidade do *connoisseur* de distinção entre o “alógrafo” e o “autógrafo” demandaria a comparação exaustiva de diferentes obras de distintas mãos em um mesmo período e a formação de farto repertório das técnicas, aliado a uma visão individualizada do artista, com maior ênfase na linha da historiografia com base biográfica³.

Em segundo aspecto, ao *connoisseur*, caberia o eminente elemento da atribuição, atrelado também à elucubração sobre o desenvolvimento estilístico do artista. Nesse âmbito, o processo de criação da imagem do artista, torna-se fundamental, contando-se o *connoisseur* como figura profundamente cooperativa dessa criação de narrativas. Luigi Lanzi, por exemplo, já no séc. XIX, pode ser visto como correspondente desse esforço, ao sustentar a hipótese de ser possível reconhecer um traço distintivo de cada pintor, seja no elemento da condução do pincel, no aspecto da utilização dos pigmentos e em diversos marcos particulares da obra, podendo-se compreender este esforço como uma tentativa de tornar a atribuição em uma técnica científica, com métodos para a identificação do estilo pessoal do artista⁴.

1 Mestrando em História da Arte pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da Unicamp, Campinas, SP.

2 Cf. CARRIER, 2003.

3 GOODMAN, 1976 *apud* CARRIER, 2003.

4 LANZI, 1828.

Por fim, a terceira tarefa mais proeminente entre os papéis do *connoisseur* residiria na função de julgamento da qualidade da obra de arte, que se associa a uma visão de construção moral, quase de ideal cavaleiresco e de constituição de um arquétipo de intelectualidade. Essa função, talvez exordial entre as demais, encontra-se em nomes destacados no estabelecimento da legitimidade do *connoisseur* nos sécs. XVI e XVII, como Jonathan Richardson e o também britânico Henry Peacham⁵, em cuja obra intitulada *The Compleat Gentleman*, de forma autoexplicativa refere-se ao *connoisseur*, pela sua configuração social e cultural, pela sua educação estética e a exposição acentuada às obras, como uma figura dotada de um elemento diferencial na capacidade avaliativa das artes.

Ademais, dessa função triádica atribuída ao *connoisseur*, emerge a questão fundamental, comum aos três elementos, da intuição como sua ferramenta central, ingrediente típico de sua representação e fortemente associado a uma ideia de educação dos sentidos. Esse elemento, quase metafísico de distinção do *connoisseur*, resumido no termo polissemântico da “intuição”⁶, permitiria ao próprio *connoisseur*, por exemplo, a capacidade de traçar uma linha evolutiva do artista, demonstrando em qual momento insere-se uma obra específica em sua trajetória, mesmo que inexista uma forte base documental que garanta amparo a esta afirmação.

Esta divisão clássica das funções de um *connoisseur*, que se mantém durante o tempo, como constatamos na referência de Carrier, constitui o fundamento típico de sua figuração, refletindo, por óbvio, uma constituição marcada por matizes distintos, mas cujos elementos basilares resistem ao tempo. Assim, desde o trabalho de Jonathan Richardson, um dos distintivos sintetizadores iniciais da relevância e pretensões do *connoisseur*, com a obra *Two Discourses*, de 1719, já existiriam reverberações, com sistematização acentuada, da organização das funções do *connoisseur* e de sua sustentação social dentro da hierarquia do universo artístico. Como representativo, na abertura de sua obra, Richardson⁷ esclarece estas mesmas funções típicas para a representação do *connoisseur*: ou seja, a importância social da capacidade de juízo sobre a qualidade de obras, a capacidade de reconhecer o trabalho dos mestres e a capacidade de discernir o original da cópia. Expressivamente, apesar de nuances e oscilações avaliativas na trajetória histórica do *connoisseur*, observando um período de constituição inicial de sua legitimidade entre os sécs. XVII e XVIII e questionamentos aprofundados ao final do séc. XIX e decorrer do XX, os elementos de marcação social do *connoisseur* continuam sobre uma base muito semelhante, mantendo-se constantes na contemporaneidade,

5 PEACHAM, (1906 [1622]).

6 Cf. Berenson (1914) e Friedländer (1960) para a discussão do tema da intuição na arte.

7 RICHARDSON, 1719.

apesar da queda de seu reconhecimento social⁸.

Para o alcance do ambiente tecido ao *connoisseur* no séc. XX, nosso interesse particular neste estudo, implica-se marcar antes a grande emergência de “especialistas” em atribuição no séc. XIX, sob inúmeros motivos como: maior sistematização, maior expansão acadêmica, maior valorização mercadológica e pelo grande interesse pela personagem dos artistas⁹. Logo, teremos uma difusão de importantes nomes da área na passagem do séc. XVIII para o séc. XIX, com figuras como Luigi Lazi, e durante o séc. XIX, com o poderoso nome de Giovanni Morelli¹⁰. Em suma, em um movimento reflexo de uma dinâmica complexa, de um papel paulatino constituído pelos *connoisseurs*, que transparece também na própria obra analisada e julgada, ambos sofrendo a dinâmica do espaço e do tempo em que estão inseridos.

Evidenciada esta breve trajetória e tendo-se ponderado sobre os significados e atribuições da figura do *connoisseur*, dirigimo-nos ao nosso foco de interesse sobre as modificações provocadas ao fazer desta personagem durante o séc. XX, com o olhar centrado na persona de Federico Zeri e sua relação especial com o elemento fotográfico. Certamente, a escolha dessa personagem não se deve a qualquer gratuidade, mas à capacidade de confluir singularmente um conjunto de atributos notáveis quando investigamos a ação de *connoisseurship* sob o âmbito mais moderno. Em realidade, expoentes deste legado e representantes durante o período contemporâneo das técnicas e funções do *connoisseur* multiplicam-se em um variado agrupamento de nomes como Denis Mahon, Frederick Antal, John Pope-Hennessy, Philip Pouncey, entre outros, em variadas visões, abordagens e aspectos, mas que conjuntamente manifestam a continuidade dos elementos de atribuição historicamente associados a estas figuras. Ou seja, nomes que também projetam os traços denotativos desta função tradicional, ainda que sob momento crepuscular de sua presença social. Entretanto, desta tradição, talvez seus elementos mais representativos, que se configurariam como os principais nomes de referência sobre o *connoisseurship* durante o séc. XX, seria composto na memorável tríade de pensadores integrada por Bernard Berenson, Roberto Longhi e Federico Zeri, possivelmente os mais destacados dentro da percepção expressa por Griener sobre o *connoisseur* como aquele que pelo peso de sua palavra “negocia as condições de visibilidade da obra de arte”¹¹.

Apesar de Berenson e Longhi representarem biografias, por si só, de profundo magnetismo

8 GIBSON-WOOD, 1984.

9 FRIEDLÄNDER, 1960.

10 Cf. MORELLI, 1900.

11 GRIENER, 2005 *apud* ELSIG et al, 2009, p. 3, tradução nossa.

atrativo sob o intuito de análise e riqueza de fortuna crítica, opta-se pela escolha de análise do terceiro nome elencado, Federico Zeri. Assim sendo, a escolha de Zeri marca-se por sua posição pronunciada como um “historiador da arte independente”, presando, desde o começo de sua carreira, por uma “abordagem não-convencional” da história da arte¹². Obviamente, a distinção de Zeri não se destaca pelo objeto investigado, nem pelas técnicas recorridas, mas pelo modo de trabalhar com seu objeto, com a sensibilidade expressa, que se concretiza em “seu interesse em redescobrir áreas menores da produção artística, levando a uma recuperação filológica e histórica de artistas esquecidos, séries pictóricas perdidas e toda uma geografia figurativa negligenciada por estudiosos”¹³. Ademais, Berenson e Longhi, como predecessores próximos de Zeri, serão também nomes fundamentais em sua própria formação, em aspecto refletido e manifestado por ele, direta e indiretamente, por toda sua obra e trajetória¹⁴.

Dentro da biografia intelectual de Zeri, ainda deveremos tecer mais um singular recorte, para nos atentarmos mais detidamente sobre a importância da constituição de sua fototeca pessoal, depois legada à Universidade de Bologna em conjunto com obras, sua biblioteca particular, além de sua residência, a formosa e admirada Villa Mentana. A importância da fototeca de Zeri é amplamente reconhecida, representando fundamental relevância na história da arte italiana, sendo sua constituição um dos mais destacados esforços de preservação cultural e constituição de um instrumental comparativo no âmbito pictórico europeu.

Recentemente, diante do apoio do “alto patronato” do governo central italiano, em conjunto com a Comune di Bologna, o Museo Civico Archeologico di Bologna e a Fondazione Zeri, foi concretizado entre o final de 2009 e início de 2010, a exposição “*Federico Zeri – Dietro L’Immagine*”, em um dos primeiros empenhos organizados para demonstrar o caminho intelectual de Zeri, com especial destaque para sua fototeca, orientada e apresentada notavelmente como um objeto de arte em exposição. Destaca-se que a Fondazione Zeri, ao realizar uma exposição das reproduções fotográficas, manifesta que essas imagens possuem um elemento distintivo, seja pela representação de lugares e obras perdidos no tempo, seja pelo relevo e peculiaridade das próprias reproduções como objetos raros. Residiria aí, então, um elemento digno de observação, a constituição de um instrumento eminente para o arranjo e a atuação no *connoisseur* sob a contemporaneidade, expresso pelo próprio Zeri, ao afirmar que “Berenson, (posso testemunhar pessoalmente) argumentou que a história da

12 FONDAZIONE ZERI, s/d, s/p, tradução nossa.

13 Ibidem.

14 Cf. ZERI, 1971.

arte é um grande jogo de azar, em que o vencedor é aquele que tem mais fotografias”¹⁵.

Nessa área de contato, entre a investigação do caminho do *connoisseur* e sua relação com a fotografia, e especialmente a fotografia de arte, sua fusão e imbricação nas ações de julgamento e atribuição do *connoisseur* e para além nas suas implicações para a leitura da história da arte, reside o ponto central de nossa análise. Ao perscrutarmos e problematizarmos os significados da fotografia como instrumental crescente na história da arte, em seu esforço de difusão e ampliação, e para a “sistematização filológica do patrimônio artístico do passado (iniciado no século XIX, ou antes, para ser preciso, no final do século XVIII), [a] sistematização [...] encontrou uma valiosa ajuda naquele instrumento incomparável que é a fotografia”¹⁶.

Assim, em sua primeira manifestação, a fotografia aparece como um auxílio técnico notável na tarefa de julgamento e atribuições do *connoisseur*. Sob esse escopo, Zeri reconhece por vezes, essa grande utilidade provida pela emergência da fotografia, garantindo uma extensão do olho do *connoisseur*.

Nesse sentido, gostaria de lembrar que os primeiros estudiosos, aqueles que começaram a sistematizar a arte italiana, só possuíam o próprio olho e uma mente perspicaz. O abade Luigi Lanzi, por exemplo, que escreveu a *História pictórica da Itália*, um verdadeiro milagre de equilíbrio e precisão, usou apenas seus próprios olhos; como, aliás, o maior estudioso da segunda metade do século XIX, Giovanni Battista Cavalcaselle, a quem devemos basicamente as primeiras bases da atual sistematização histórica da pintura italiana¹⁷.

Implica-se, logo, que a reprodução de arte é possuidora de uma semântica particular, que se evidencia de maneira indireta na própria prática do *connoisseur* em suas funções tradicionais. Esta assertiva, todavia, residiria invernada, pouco evidenciada no seio das abordagens da teoria fotográfica, preocupadas na consolidação da posição estética autônoma de seu objeto. Assim, durante longo período, estas teorias centraram-se no debate acerca do status da fotografia, em uma tentativa de resolução entre sua qualificação como estrito documento ou compreendida como objeto de apreciação estética autônoma¹⁸.

Por fim, a solução conciliativa aparenta dar-se pela dissolução da tentativa irresoluta da busca pela verossimilhança, entendendo-se que a linguagem fotográfica, assim como a pintura tradicional, não sofreria o imperativo da busca pela representação da “realidade”, permitindo, portanto,

15 ZERI, 1998, p. 8, tradução nossa.

16 Ibid., p. 7, tradução nossa.

17 Ibidem, grifo do autor, tradução nossa.

18 GONZÁLEZ FLORES, 2005.

a emergência do valorado novo campo de interação e sintaxe da fotografia artística, que conquista aprofundada autoridade no decorrer do séc. XX¹⁹.

Salienta-se, contudo, que o status da fotografia de arte permanece irresoluto, não conseguindo romper sua conexão direta com a busca da verossimilhança. A fotografia de arte, apesar de também possuidora de uma semântica particular, ainda tem-se como representação que se quer neutra, que necessita ser lembrada dos aspectos distintivos de seu caráter reprodutivo. Assim, a tentativa desse estudo é adentrar as questões encobertas que transpassam o fotografar a arte e sua relação com as práticas tradicionais do *connoisseur*. Para tanto, o obra de Zeri e mesmo o trabalho subsequente da Fondazione Zeri, ao realizar exposições e publicações acerca das reproduções fotográficas, salientam de forma reflexa o elemento distintivo destas imagens.

Como conexão direta com o trabalho do *connoisseur*, somente no séc. XX, a fotografia, e mais especialmente a fotografia de arte, se consagrará como instrumento “para uma enorme documentação fotográfica” e para “descobrir os autores de um quadro”²⁰. De fato, o próprio Zeri aclara que somente com o advento desse auxílio pôde-se promover avanços de identificação não efetuados por seus predecessores:

Referindo-se, sobretudo, aos fundamentos lançados por Cavalcaselle, Berenson, graças a um grande conhecimento da pintura italiana conservado no exterior, procedeu a sistematizar as escolas, a reconhecer muitos autores ainda não identificados e, sobretudo, conseguiu identificar certos problemas que até então, devido à falta daquela ferramenta fundamental de pesquisa que é a fotografia, permaneciam obscuros²¹.

Justamente, pelo fato expresso da fotografia de arte manter uma conexão direta com a busca da verossimilhança, parece também ensejar um esforço de anulação da autoria daquele responsável pela reprodução; entretanto, não será essa a típica resultante quando observamos o trabalho de *connoisseurs* com as fotografias de arte. Precisamente, conforme expressamos pela coleção de Federico Zeri, composta por expressivas figuras como Giorgio Sommer, James Anderson e Adolphe Braun, o peso do nome do fotógrafo continua resiliente, ainda que na fotografia de arte, tematizando o elemento da subjetividade, técnica e qualidade demandado àquele posto a fotografar obras de arte.

Desta fusão, consubstancializada na fotografia de arte, conjuntam-se dois elementos

19 Ibid.

20 ZERI, 1998, p. 8, tradução nossa.

21 Ibidem.

autorais distintos—a obra retratada e sua “reprodução” fotográfica—, emanando-se desta união uma terceira constituição, apreendida mais amplamente pelo *connoisseur*. Com efeito, esta afirmativa nos impele ao seio da discussão acerca da reprodução e seus significados, profícuo debate que se estende desde a crítica benjaminiana acerca da reprodução ou a reflexão sobre a “imagem-memória” pronunciada por Kracauer, estendendo-se pelo debate da semiologia e culminando nas abordagens mais recentes como de Deleuze²². Certamente, esta aproximação teórica não admite ser circundada, mas talvez sua tematização possa ser recolada em novos termos, dada a admissão da figura do *connoisseur*.

Inegavelmente, a fotografia de arte não pretende substituir ou igualar-se à própria obra de arte, mas ao captar elementos da obra original, dialogando com o original, capta também seus traços e, porque não, sua própria “aura”. Para tanto, recorremos ao próprio Zeri, que ilustra exemplarmente, em uma de suas análises filológicas de obras, a história do falsário da *Madonna di Sivignano*. Sob um julgamento de autenticidade, Zeri encontrava-se diante de uma obra com indícios de falsidade e possuía em sua fototeca uma reprodução que lhe conduzia a percepções e detalhes mais irretorquíveis, representando aquilo que sua “intuição” sugeria como verdadeiro. Dessa suspeita, Zeri consegue encontrar a obra original e restituir o trajeto promovido até o surgimento da cópia, indicando que “se não fosse encontrada, por puro acaso, a fotografia, identificando o local de sua própria origem, essa falsificação teria sido comercializada”²³. Desta narrativa, associada à sua afirmativa de lidar acertadamente com o quadro ou com a fotografia em preto e branco, podemos aludir à noção de um “eu distribuído” da obra de arte, como expresso em *Art and Agency*, de Alfred Gell²⁴, e seu conceito de “imagem-espelho”, podendo ser assumida uma analogia da fotografia de arte como um receptáculo que capta elementos do original.

Por fim, a fotografia de arte promove uma questão fundamental de mudança do lócus do olhar, afetando julgamentos de autoria e autenticidade, funções essenciais ao *connoisseur*. A reprodução, atuando em auxílio da memória, negocia o acesso comparativo para o agir do *connoisseur*, ladeando aquilo que, por vezes, jamais poderia ser ladeado. Dessa resultante, a busca pelo detalhe, a questão do recorte, torna-se mais premente na questão do comparar. Assim, a fotografia de arte e sua manipulação pelo *connoisseur* projetam infindáveis interrogações abertas ao estudo e com notáveis resultantes, envolvendo o conjunto das manifestações do fazer artístico e podendo pela prá-

22 Cf. BENJAMIN, 1969; KRACAUER, 1995; DELEUZE, 1990.

23 ZERI, 2011, p. 126, tradução nossa.

24 GELL, 1998.

tica do *connoisseur*, ainda que admitidos seus erros e problematizado suas contradições, promover a identificação de biografias, localização de obras e mesmo problematizar nossa relação com a arte e todas suas derivadas manifestações.

Referências Bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: GRÜNNELWALD, José Lino. **A ideia do cinema**. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira; 1969.
- BERENSON, Bernard. **The Study and Criticism of Italian Art**, 2 ed. Londres: Georg Bell and Sons, 1914.
- CARRIER, David. In Praise of Connoisseurship. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, vol. 61, n. 2, 2003.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- ELSIG, Frédéric et al. “Le connoisseurship et ses révisions méthodologiques”, **Perspective**, n. 3, pp. 344-356, 2009. Disponível em: < <https://journals.openedition.org/perspective/1303>>. Acesso em: 10 fev. 2018.
- FRIEDLÄNDER, Max J. **On Art and Connoisseurship**. Boston: Beacon Press, 1960.
- FONDAZIONE ZERI. **Federico Zeri**, s/d. Disponível em: < <http://www.fondazionezeri.unibo.it/it/fondazione/federico-zeri/index.html>>. Acesso em: 04 fev. 2018.
- GELL, Alfred. **Art and agency: an anthropological theory**. Oxford; New York, NY: Clarendon, 1998.
- GIBSON-WOOD, Carol. Jonhathan Richardson and the Rationalization of Connoisseurship. **Art History**, vol. 7, n. 1, p. 38-56, mar. 1984.
- GONZÁLEZ FLORES, Laura. **Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?**. Barcelona: G. Gili, 2005.
- KRACAUER, Siegfried. **The mass ornament: Weimar essays**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995.
- LANZI, Luigi. **The History of Painting in Italy**. vol. 1. Londres: W. Simpkin and R. Marshall, 1828.
- MORELLI, Giovanni. **Italian Painters: Critical Studies of Their Works**. Londres: John Murray, 1900.
- PEACHAM, Henry. **The Compleat Gentleman**. USA: The Clarendon Press, 1906.
- RICHARDSON, Jonathan. **Two Discourses**. London: W. Churchill, 1719.
- ZERI, Federico. **Cos'è um falso**. Milão: Longanesi, 2011.
- ZERI, Federico. **Diari di lavoro**. Bergamo: Emblema; Turim: G. Einaudi, 1971.
- ZERI, Federico. **Dietro L'Immagine** – Conversazioni sull'arte di leggere l'arte. Vicenza: Neri Pozza Editore, 1998.