

Peritos e historiadores da arte: método e fundamentação teórica em Anton Springer

Serzenando A. Vieira Neto¹

Submetido em: 21/10/2019

Aceito em: 06/12/2019

Publicado em: 01/06/2020

Abstract

Anton Heinrich Springer (1825-1891) is one of the most important actors in the development of art history as an academic discipline in German universities during the 19th century. His intellectual production, which went through journalism, political history and political activism, bore its most beautiful fruits in the field of historical-artistic studies. Author of introductory works, iconographic studies, and artistic biographies, Anton Springer was also an occupant of important chairs of art history and acted directly in the founding of the historical-artistic institutes of Strasbourg and Leipzig. Despite his importance to the history of the discipline, his name is rarely remembered. This article, therefore, intends to highlight the role of this historian in the foundation and in the theoretical-methodological debate of the discipline, presenting to the Brazilian reader the translation of “connoisseurs and art historians”, an essay published in 1881, in which Springer observes the transformations in the artistic world and clearly expounds his theoretical perspectives on the nascent discipline of art history.

¹ Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

O presente texto é um desdobramento de minha pesquisa doutoral que versa sobre os fundamentos teóricos do pensamento de Aby Warburg. Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Luiz Marques, e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio e fomento a esta pesquisa.

A obra histórico-artística de Anton Springer

Um livro histórico-artístico de
Springer é sempre um
acontecimento em nossa literatura²

O estabelecimento da história da arte como disciplina acadêmica no meio universitário alemão está intimamente ligado à obra e atuação de Anton Springer (1825-1891). Springer foi um dos mais relevantes historiadores da arte do século XIX, ocupante de importantes cátedras de história da arte: Bonn (1860), Estrasburgo (1872), Leipzig (1873). Retrospectivamente, pode-se constatar que apesar de suas significativas contribuições para a afirmação institucional e metodológica da história da arte como ciência metódica, a literatura subsequente deu pouco destaque à sua obra, fato responsável pelo desconhecimento de seu nome para além dos círculos eruditos.

Springer iniciou sua carreira voltado à filosofia, debruçando-se mais especificamente sobre a estética e a filosofia da história de Hegel. Em sua tese de doutoramento, publicada em 1848, “A concepção hegeliana de história” [*Die Hegelsche Geschichtsauffassung*], pretendeu precisamente “preparar o surgimento de uma verdadeira história da humanidade”³. Essa empreitada passava diretamente pela crítica aos fundamentos da filosofia de Hegel, inclusive de sua filosofia da arte. Assim, em Hegel, em vez de os gêneros artísticos se desenvolverem a partir de sua relação concreta com a cultura da época, são, ao contrário, subjugados a certa doutrina abstrata; neste sentido, o método dialético “fundamentalmente não consegue se aproximar da realidade histórica”⁴. Em suas memórias autobiográficas,

² THAUSING, Moritz. “Raphael und Michelangelo” [Resenha]. *Historische Zeitschrift*, v. 45, n. 2, 1881, p. 362. É de minha autoria a tradução de todas as citações e demais passagens presentes neste texto.

³ SPRINGER, Anton. *Die Hegelsche Geschichtsauffassung. Eine historische Denkschrift*. Tübingen, 1848, p. VI.

⁴ SPRINGER, *Die Hegelsche Geschichtsauffassung*, *op. cit.*, p. 7.

Springer relembra como estava obstinado em sua tese a demonstrar as contradições inerentes à filosofia da história de Hegel e, apesar do alcance restrito dessa obra de 1848, ela teve o grande mérito de resguardar a “formação de seu pensamento contra qualquer influência das doutrinas especulativas”⁵. Com isso, estabeleceram-se fundamentos metodológicos determinantes para suas futuras pesquisas no âmbito da história da arte, os quais resultaram na rejeição da abordagem meramente especulativa e, conseqüentemente, na predileção pela minuciosa pesquisa empírica.

A produção subsequente de Springer se destaca pela publicação de suas “Cartas histórico-artísticas” [*Kunsthistorische Briefe*] entre 1851 e 1857. Essa obra percorre sinopticamente a arte da Antiguidade oriental, da Antiguidade clássica, do período medieval e renascentista. Em seu pano de fundo reverbera uma tendência, em moda na época, que encontra no âmbito da história da arte, talvez, seu principal modelo nas “cartas neerlandesas” [*Niederländische Briefe*], de 1834⁶. Esse modelo literário estava muito vinculado à cultura do viajante. Springer, ainda muito jovem, conheceu a península itálica. Foi, entretanto, a viagem aos Países Baixos que influenciou mais diretamente sua produção na década de 1850. Daí, extraíram-se algumas importantes lições metodológicas: “Agora eu observava, especialmente as pinturas, de uma forma distinta de três anos atrás, durante minha viagem à Itália. Não mais me perguntava pelo significado e valor estético dos quadros, mas me empenhava em apreender a natureza característica dos mestres de maneira individual”⁷.

Esse direcionamento para a figura do artista individual foi determinante para sua obra madura. Todavia, nesse momento Springer estava muito voltado ao escopo anunciado em sua tese de doutoramento, uma perspectiva histórica generalista. As “Cartas histórico-artísticas” correspondem, assim, a esse esforço de “descrever panoramicamente o

⁵ SPRINGER, Anton. **Aus meinem Leben**. 3ed. Berlin: Holzinger, 2014, p. 62.

⁶ SCHNAASE, Karl. **Niederländische Briefe**. Stuttgart; Tübingen: Cotta, 1834.

⁷ SPRINGER, **Aus meinem Leben**, *op. cit.*, p. 78.

curso do desenvolvimento das artes plásticas e demonstrar o seu nexos com as demais instâncias da cultura, especialmente da cultura poética”⁸. Não por acaso, nessa mesma época Springer se dedica à publicação de um “Manual de história da arte” [*Handbuch der Kunstgeschichte*]⁹, em uma empreitada de apresentação panorâmica do desenvolvimento das artes plásticas próxima a projetos contemporâneos, como o manual de história da arte de 1842 de Franz Kugler¹⁰. Sem dúvida, esse trabalho de Springer representou importantes avanços para a jovem disciplina da história da arte. Como destaca Janitschek, seu “Manual de história da arte” apresenta o melhor tratamento crítico com base no conhecimento histórico-artístico da época¹¹.

A produção da década de 1860 coincide com o início da atuação de Springer como professor catedrático da Universidade de Bonn. Desse período, destacam-se diversos estudos singulares que constituem um efetivo eixo programático das pesquisas do autor. Os mais relevantes são os “Estudos iconográficos” [*Ikonomographische Studien*] publicados em 1860 e a coletânea de ensaios reunidos sob o título “Imagens da mais nova história da arte” [*Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*]. Os “Estudos iconográficos” consistem em quatro ensaios publicados nos informes da “Comissão para a investigação e conservação dos monumentos arquitetônicos”¹², nos quais se delineia a iconografia como ciência auxiliar da história da arte medieval. Isso faz de Springer um pioneiro no método de pesquisa que se desdobraria ao longo do século XX na iconologia. A literatura posterior reconhece esse protagonismo do autor, colocando-o ao lado de Aby Warburg, respectivamente, como fundadores da iconografia e

⁸ SPRINGER, **Aus meinem Leben**, *op. cit.*, p. 102.

⁹ SPRINGER, Anton. **Handbuch der Kunstgeschichte**. Stuttgart: Rieger, 1855.

¹⁰ KUGLER, Franz. **Handbuch der Kunstgeschichte**. Stuttgart: Ebner & Seubert, 1842.

¹¹ JANITSCHKEK, Hubert. “Anton Springer als Kunsthistoriker”. In: SPRINGER, Anton. **Aus meinem Leben**. Berlin: Grote, 1892, p. 368.

¹² SPRINGER, “Ikonomographische Studien”. **Mitteilungen der K. K. Central-Comission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale**, v. 5, 1860, pp. 29-33; 67-75, 125-134, 309-322.

da iconologia¹³. Os seus ensaios reunidos na coletânea “Imagens da mais nova história da arte”, por sua vez, representam importantes contribuições à investigação de questões artístico-culturais como a presença dos elementos antigos na Idade Média, a singularidade do Renascimento e o papel de Alberti. Além disso, traz investigações históricas sobre grandes personalidades artísticas, como Rafael. Um leitor contemporâneo destaca que essa obra de Springer deve ser vista como “uma bela produção da nascente ciência da moderna história da arte”¹⁴.

Entretanto, foi no final da década de 1870 que a obra de Springer alcançou sua maturidade. Direcionando o foco de sua investigação para a obra e atuação dos grandes artistas, Springer obteve resultados primorosos em suas pesquisas sobre Rafael e Michelangelo. A dupla-biografia publicada em 1878¹⁵, cujas conclusões, segundo Topfstedt e Zöllner, podem ser vistas como ainda relevantes para o leitor contemporâneo¹⁶, representa o ápice do engajamento de Springer em torno do problema da grande biografia histórico-artística. Reverbera-se, dessa forma, uma tendência historiográfica contemporânea também presente nos estudos de Carl Justi sobre Winckelmann (1866-1872), Velázquez (1888) e Murillo (1892), e nos estudos de Herman Grimm sobre Dürer (1866) e Rafael (1872). Springer pôde se afirmar, assim, como um dos principais representantes dessa geração de historiadores voltados à grande monografia artística. Seu estudo sobre Dürer¹⁷, publicado postumamente, é outra importante publicação nesse âmbito investigativo.

Paralelamente a essa vasta obra, Springer precisou lidar com problemas

¹³ PRANGE, Regine. **Die Geburt der Kunstgeschichte**. Köln: Deubner, 2004, p. 149.

¹⁴ MARCUS, Adolph. “Springers Bilder aus der neueren Kunstgeschichte” [resenha]. **Die Grenzboten**, v. 26, n. 2, 1867, p. 77.

¹⁵ SPRINGER, Anton. **Raffael und Michelangelo**. Leipzig: Seemann, 1878.

¹⁶ TOPFSTEDT, Thomas; ZÖLLNER, Frank. *Kunstgeschichte*. In: HEHL, Ulrich von; JOHN, Uwe; RUDERSDORF, Manfred (Orgs.). **Geschichte der Universität Leipzig 1409-2009**. v.4. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2009, p. 219.

¹⁷ SPRINGER, Anton. **Albrecht Dürer**. Berlin: G. Grote, 1892.

práticos de metodologia. A nascente disciplina da História da Arte precisava se afirmar como um campo de estudos rigorosamente científico e cravar seu espaço no debate público da época. Semelhantemente a vários expoentes da pesquisa em história da arte – como Herman Grimm, Moritz Thausing e August Schmarsow¹⁸ –, Springer também se propôs a refletir sobre os fundamentos da disciplina e sobre sua posição diante dos campos correlatos do conhecimento. Seu texto de 1881, “Peritos em arte e historiadores da arte” [*Kunstkenner und Kunsthistoriker*]¹⁹, representa, nesse contexto, uma profunda reflexão metodológica sobre esse campo de estudos e a indicação de caminhos específicos para seu estabelecimento como ciência metodicamente fundamentada.

História da arte: delimitação e fundamentação

A fundamentação da história da arte sob um ponto de vista teórico, com a correta distinção em relação aos correlatos domínios do saber, aparece como a principal questão de “Peritos em arte e historiadores da arte”. Nesse texto, Springer expõe as principais características de uma história da arte baseada em critérios objetivos de cientificidade, dialogando diretamente com as principais teorias artísticas de meados do século XIX. Embora consista em um ensaio relativamente breve, apresenta de maneira clara as posições do autor dentro do debate teórico-metodológico da época.

O principal diálogo estabelecido em “Peritos em arte e historiadores da arte” se dá com Giovanni Morelli. Morelli, mais conhecido pela

¹⁸ Respectivamente: GRIMM, Herman. “Ist die moderne Kunstgeschichte eine auf solider Grundlage ruhende Wissenschaft?”. In: **Über Künstler und Kunstwerke**. Berlin: Ferd. Dümmler, 1865, pp. 1-8. GRIMM, Herman. “Das Universitätsstudium der neueren Kunstgeschichte”. **Deutsche Rundschau**, v. 66, 1891, pp. 390-413. THAUSING, Moritz. “Die Stellung der Kunstgeschichte als Wissenschaft (1873)”. In: **Wiener Kunstbriefe**. Leipzig: Seemann, 1884, pp. 1-20. SCHMARSOW, August. **Die Kunstgeschichte an unsern Hochschulen**. Berlin: Georg Reimer, 1891.

¹⁹ SPRINGER, Anton. “Kunstkenner und Kunsthistoriker”. **Im neuem Reich**, v. 27, n. 2, 1881, pp. 737-758.

historiografia contemporânea em função das menções ao seu nome no método indiciário de Carlo Ginzburg²⁰, tem sua teoria criticada por Springer em pelo menos dois pontos fundamentais. Primeiro, em relação à seleção dos indícios relevadores das “manias” dos artistas. Aqui, faz-se necessário ampliar o repertório clássico de Morelli, baseado nas orelhas e mãos, introduzindo novos elementos para análise. Segundo, em relação à aplicação “mecânica do método analítico”. Em uma crítica mais aguda, Springer mostra que o artista não foi o único a viver e experimentar determinadas formas e imagens. Sua arte, portanto, traduz o caráter instintivo de sua natureza espiritual, o qual, embora não possa ser mecanicamente analisado, pode ser sentido. E, para tanto, o método morelliano se mostra insuficiente²¹.

O debate com Morelli, na verdade, está inserido em um contexto em que Springer se propõe a demonstrar a correta distinção entre ofícios distintos, os quais, não raras vezes, transpõem os seus limites naturais. Permeia o texto, por conseguinte, a necessária distinção entre artistas, peritos em arte e historiadores da arte. Para Springer, o perito em arte é aquele responsável por fazer o julgamento de procedência da obra. Apresenta-se como um estudioso da arte, ao mesmo tempo que é possuidor de um olhar clínico que não pode ser aprendido, nem ensinado. Assim sendo, sua atividade se constitui como um trabalho de preparação para o historiador da arte, o qual, por sua vez, está atrelado a uma apresentação geral do desenvolvimento da arte, sua evolução e processos de ruptura. Springer compara o ofício do perito em arte com o ofício dos paleógrafos, diplomatas e arquivistas. Todos esses têm em comum o fato de suas atividades estarem voltadas ao exame e crítica individual das fontes, a partir das quais o historiador concebe sua criação.

²⁰ GINZBURG, Carlo. “Sinais”. In: **Mitos, emblemas, sinais**. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, pp. 143-179.

²¹ Morelli ficou descontente e teve uma reação crítica à interpretação de Springer, cf. BICKENDORF, Gabriele. “Die Tradition der Kennerschaft”. In: EMILIANI, M.; MANCA, M.; PANZERI, M. (Orgs.). **Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori**. Bergamo: Lubrina, 1993, pp. 38-39.

O artista, por outro lado, está voltado à atividade criativa, interessa-se especialmente pelas manifestações coesas e unitárias do mundo artístico e crê em uma força motriz autônoma das formas. Diferentemente do perito e do historiador, os quais estão situados no âmbito de uma “analítica da arte”, o artista está voltado para o elemento intuitivo, para a transformação da forma. É justamente nesse sentido que, em seu livro sobre Dürer, Springer oferece sua dupla definição do grande artista: aquele que materializa através da pureza do belo a forma de pensar de um povo; aquele que aspira em sua personalidade pela inovação, concede uma expressão artística às novas tendências presentes ainda embrionariamente na “alma do povo” [*Volksseele*]²². Em “Peritos em arte e historiadores da arte”, portanto, o artista aparece claramente “distante” do perito e do historiador. Embora a prática artística possa contribuir para a formação destes últimos, ela não é em si mesma suficiente.

O historiador da arte para Springer pode se beneficiar de uma formação artística, pois essa oferece a oportunidade de esboços preparatórios. Beneficia-se ainda da atividade do perito, de sua análise da autenticidade, a qual se demonstra como uma condição necessária para o trabalho do historiador. Entretanto, sua atividade é bem específica e não deve ceder a certas exigências, apelos ou qualquer forma de amadorismo. Nesse contexto, a opinião do público é vista como um elemento nefasto para a história da arte. Da mesma forma que na história nacional a invocação de categorias morais traz pouco esclarecimento a respeito da evolução dos acontecimentos, também na história da arte a exaltação de predileções estéticas individuais, cujo principal reivindicador é o público, encontra-se fora dos propósitos da apresentação histórica da evolução artística. Ademais, o historiador da arte deve também se desvencilhar das obras de “pouca importância” (essas deveriam se restringir à “história local”, ao mero levantamento catalográfico), direcionando-se exclusivamente àquelas que foram determinantes para o desenvolvimento da personalidade artística.

²² SPRINGER, *Albrecht Dürer*, *op. cit.*, p. 2.

Afastando do escopo do historiador da arte o amadorismo e a exigência estética-hedonista, a história da arte se vê diante do desafio de adentrar nas minúcias históricas e compreender as perspectivas reais em torno dos artistas e de seu ambiente. Para Springer, portanto, deve-se individualizar tanto quanto possível se se pretende estabelecer o vínculo da atividade artística com a formação contemporânea de um povo. As narrativas abstratas são supérfluas. A generalização, inócua. Qualquer modelo e substância ideal do pensamento ou do modo artístico de uma época simplesmente não corresponde à realidade histórica. Como fica claro em “Peritos da arte e historiadores da arte”, Springer caminha entre a história da arte e da cultura, apontando especificamente para a influência da literatura, principalmente da poesia, na fantasia artística. O conhecimento apurado da literatura faz-se, portanto, necessário ao historiador da arte²³.

O texto de Springer, por conseguinte, ao tratar explicitamente de distinguir os campos correlatos do conhecimento e afastar certas polêmicas e exigências do ofício do historiador, oferece à história da arte um campo de atuação seguro e bem delimitado. A resposta de Springer ao estabelecimento metódico da disciplina passa pelo estudo empírico das fontes, a exclusão da especulação e a tentativa de se estabelecer nexos entre a produção artística e a vida cultural e social de determinado período. Nesse contexto, a história da arte deve ser vista como metodologicamente próxima à ciência histórica. Para concluir, não há dúvidas de que nesse texto de 1881 encontra-se um rico documento para compreensão das origens da disciplina, evidenciando não apenas as propostas individuais de seu autor, como também um amplo diálogo com as teorias da arte e da história do século XIX. De fato, Springer é hoje um historiador pouco debatido e conhecido; todavia, sua obra pode se mostrar extremamente

²³ Em uma carta de 1882 Springer escreve: “Finalmente deve-se tentar iluminar a história da arte por meio do estudo da poesia contemporânea”, cf. JANITSCHKE, **Anton Springer als Kunsthistoriker**, *op. cit.*, p. 376. O estudo apurado da literatura é um direcionamento metodológico presente desde os “Estudos iconográficos”, nos quais Springer defende o exame, especialmente, da poesia com o intuito de esclarecer os motivos da arte medieval; cf. SPRINGER, **Ikographische Studien**, *op. cit.*, pp. 32-33.

enriquecedora para o leitor contemporâneo²⁴.

Peritos em arte e historiadores da arte²⁵

Anton Springer

Há alguns meses artistas e “estudiosos da arte”²⁶ se digladiaram calorosamente na enfadonha disputa sobre Rubens. No entanto, nenhuma das partes, acredito eu, saiu vitoriosa, ao menos naquilo que se conhece. Hoje, quando centenas de novos combatentes são trazidos a esse debate, o resultado permanece o mesmo. Argumentos estilísticos são introduzidos a fim de determinar a autenticidade ou inautenticidade dos quadros berlinenses de Rubens. Sabemos, todavia, com base em longa experiência, que argumentos estilísticos, independentemente de seu peso e extensão, jamais são suficientes para convencer o partido contrário. Com isso, repreende-se o partido oposto por fazer um juízo parcial e denega-lhe duramente a exatidão analítica. Quando a questão se torna completamente direcionada ao problema de se tal quadro realmente vale o que lhe foi pago, a disputa perde seu último resquício de interesse científico. O perito

²⁴ Para apresentações introdutórias ao pensamento de Springer, cf. BAYER, Joseph. “Anton Heinrich Springer”. In: **Studien und Charakteristiken**. Prag: I. G. Calve, 1908, pp. 432-449. ESPAGNE, Michel. “Anton Springer et Hippolyte Taine”. **Revue germanique internationale**, v. 13, 2000, pp. 187-200. JANITSCHKE, Anton Springer als Kunsthistoriker, *op. cit.*, pp. 358-382. KULTERMANN, Udo. “Das Lehrgebäude Springers”. In: **Geschichte der Kunstgeschichte**. 2 ed. Berlin; Frankfurt/M; Wien: Ullstein, 1981, pp. 213-221. PODRO, Michael. “From Springer to Warburg”. In: **The critical historians of art**. London; New Haven: Yale University, 1982, pp. 152-158. WAETZOLDT, Wilhelm. **Deutsche Kunsthistoriker**. v. 2. Berlin: Spiess, 1927, pp. 106-129. Para uma leitura mais aprofundada e atual da obra de Springer, cf. RÖBLER, Johannes. **Poetik der Kunstgeschichte**. Berlin: Akademie, 2009.

²⁵ O texto de Springer foi publicado originalmente em 1881 no periódico *Im neuen Reich: Wochenschrift für das Leben des deutschen Volkes in Staat, Wissenschaft und Kunst*. Em 1886, foi novamente publicado como acréscimo à segunda edição de *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*. Embora tenha sido ligeiramente modificado nessa última versão, sobretudo em aspectos estilísticos, o texto permaneceu, no que é mais essencial, inalterado. Esta tradução foi baseada na versão de 1881. Em ambas as versões, Springer não utiliza notas de rodapé e não faz indicações bibliográficas. Dessa forma, todas as notas ao texto são de minha autoria.

²⁶ Springer se refere aos que se dedicam ao estudo erudito da arte [*Kunstgelehrten*].

em arte²⁷ teve que capitular diante do corretor de arte. A expressão “valor de mercado” de um quadro não soa bem, contudo, não é tão ruim quanto o fato que pode ser observado no mundo artístico há algumas décadas: obras de arte se tornando cada vez mais objeto da especulação, objeto desse, assim chamado, esporte. Para o pesar dos, cada vez mais raros, amantes da arte (no velho sentido positivo da expressão), somam-se, na concorrência pela aquisição dos quadros, colecionadores que não se guiam pelas inclinações pessoais, mas que se voltam à escolha e aquisição dos quadros que estão na moda. Portanto, a ditadura da moda foi também introduzida no âmbito artístico, elevando ou diminuindo, ao seu bel-prazer, o valor de determinados mestres e obras. Esses colecionadores são praticamente crianças afortunadas do Império, as quais acreditam possuir culpa por sua posição social. Permitem-se, assim, o luxo de uma coleção de arte. São agenciadores que sempre apostam no crescente prazer com a imagem e com o colecionismo e investem em coleções com o intuito de vendê-las novamente em “conjunturas” oportunas. Os resultados dessa alteração de relações já se tornaram claramente visíveis no processo de circulação da arte. Agora, no decorrer de uma década, quadros trocam de dono mais vezes do que outrora trocavam em um século inteiro. Parte significativa de nosso acervo de quadros está aparentemente em constante circulação. Mal abrigamos de forma segura uma pintura em uma galeria particular, ela já se transfere para outra coleção privada graças a uma nova compra. Outra situação ruim é a rapidez com que se mudam os mestres favoritos, às vezes, de forma completamente arbitrária. Os mestres que hoje dominam o mercado são muito venerados e bem pagos, no entanto, ontem mal eram notados, estavam relegados a segundo plano. Talvez amanhã esses mesmos mestres voltem a despencar em seu valor e preço. O destino das paisagens de Hobbema²⁸ no mercado de arte europeu dos últimos anos

²⁷ Springer usa o termo alemão *Kunstkenner*, equivalente a *connoisseur*. Optou-se aqui por utilizar a expressão “perito em arte” para evitar o galicismo, que não ocorre no original.

²⁸ Meindert Hobbema (1638-1709).

ainda está vivo na memória de todos. Os preços dos quadros, contudo, não estão apenas sujeitos às oscilações incalculáveis, mas atingiram também, no geral, cifras extremamente elevadas, com as quais os antigos peritos em arte jamais sonharam. Esse aumento de preços deve ser considerado exagerado ou fraudulento? Por uma Madona rafaelita que se encontra no depósito da Galeria Nacional de Londres – a assim chamada Madona das irmãs de Santo Antônio²⁹ – pediu-se, há algum tempo, a quantia de um milhão de francos. Em um primeiro momento o anúncio desse valor foi recebido sob risos. Contudo, é sempre possível que se encontre um homem rico tomado pela ambição de adquirir a pintura mais cara do mundo. O constante aumento nos preços dos quadros poderia ser encarado com serenidade se apenas os aficionados e os colecionadores privados tivessem que arcar com esse excesso. Infelizmente, com isso também as coleções públicas mantidas com fundos estatais são gradualmente excluídas da concorrência. Percebemos que especialmente as peças decorativas holandesas do século XVI atraem os aficionados de forma quase irresistível. Essas mesmas, aliás, encontram-se muito próximas das concepções artísticas modernas e são diretamente admiradas como ideal da pintura. Permanece sempre desejável, não obstante, que elas também encontrem, dentro de um prazo razoável, o seu lugar em galerias públicas, não comerciais. É dito que mudar de residência três vezes equivale à incineração. Algo semelhante sucede com os quadros que passam frequentemente de uma coleção privada para outra. Aqui os restauradores têm grande margem de liberdade e concebem as pinturas, sobretudo as paisagens, com o intuito de “embelezá-las”, levando-as até mesmo a uma condição irreconhecível, embora não se deva dizer que as restaurações em galerias públicas tenham contribuído necessariamente para a conservação das pinturas. Coleções particulares nas mãos do Estado – como as de Florença, Dresden, Paris – possuem

²⁹ Referindo-se a *Madona e o Menino entronados com santos*, obra realizada por Rafael para o convento de Santo Antônio, em Perugia, e atualmente conservada no Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque. Imagem disponível em < <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437372> >, acesso em 19 de maio de 2020.

um caráter histórico, constituem uma unidade coesa e verdadeiramente sólida. É relativamente mais fácil que elas prescindam de novas aquisições. É diferente com as galerias ainda em formação, para as quais é peremptório o aumento do acervo de quadros. Aqui, conflitos como aqueles vivenciados recentemente são inevitáveis. Uma decisão normativa parece ser impossível. Em cada caso particular deve-se encontrar uma solução, sob o risco de a disputa sempre recomeçar a partir de algo novo. Várias vezes é possível que a erupção da disputa não se dê em função de ponderações meramente artísticas, cujo valor não é determinado em cifras, mas em função das relações de mercado. Pode-se lamentar esse estado de coisas, mas, por enquanto, essa situação não pode ser alterada. Assim, toda a sofrível disputa em torno de Rubens – a qual, em última instância, terminou no debate sobre o preço pago pelos velhos quadros – não teria gerado o menor resultado científico se não tocasse, para além disso, em alguns assuntos de significado geral. Foi levantado o questionamento: quem poderia, de fato, declarar-se perito em arte, os artistas já bem estabelecidos ou os estudiosos da arte? E, como ambos os partidos insistiram em suas posições bruscas e antagônicas, tanto os críticos como os defensores da autenticidade e da dignidade dos quadros de Rubens, em vários ambientes podia-se ouvir a acusação contra a história da arte com base em fundamentos superficiais e movediços. Na verdade, a crítica baseava-se em um conjunto de opiniões subjetivas, as quais lamentavelmente careciam de segurança e solidez.

Restringir o direito ao conhecimento artístico aos artistas ou aos estudiosos da arte aparentemente pouco corresponde às relações reais. Desde que o conhecimento externo dos quadros se compenetrou em círculos tão amplos, graças ao trânsito facilitado e às constantes exposições, apareceu um número expressivo de leigos que acreditam em sua compreensão interior da obra de arte. Frequentemente essa crença se baseia em um erro grave; em todo caso, suas reivindicações ao direito de proferir julgamentos sobre a arte não podem ser descartadas, desde que se leve em consideração sua validade. Há alguns anos, entretanto, surgiu um breve tratado no qual se discutiu detidamente a tese de que não seria

possível a um leigo, tampouco a um artista prático³⁰, o correto julgamento da obra, mas somente ao próprio artista que a executou. Certamente, o próprio artista fornece a melhor informação a respeito de suas intenções e propósitos. Porventura, seria ele também a pessoa certa e imparcial para julgar o menor ou maior êxito na realização de cada uma de suas intenções? É dito que os artistas medíocres jamais nutrem a menor dúvida a esse respeito, como também é dito que a autoridade de um leigo como conhecedor de arte cresce, sob o ponto de vista dos artistas, à medida que esse se expressa em tom elogioso sobre suas obras. Artistas que não produzem obras exclusivamente para a sua própria fruição são ainda mais dependentes dos encomendadores e compradores. Devem suportar o fato de esses não conterem suas críticas e, além disso, devem se sujeitar às críticas dos leigos. Todavia, pelo menos o conhecimento da arte mais antiga não está restrito aos artistas ou estudiosos da arte? Aqui, elementos subjetivos não se mesclam com os juízos, a obra individual não é examinada na medida de seu prazer, mas sim em sua gênese. Não é o sentimento frequentemente imprevisível que decide. Quem decide é o entendimento. Primeiro, gostaria de recomendar a reformulação da questão: não se deve discutir quem tem legitimidade, mas se deve demonstrar quem tem a capacidade de se apresentar como conhecedor das obras antigas, especialmente, dos quadros antigos. A resposta consiste em perceber que nem o exercício prático da arte, nem a acumulação de conhecimentos variados sobre a vida e atuação dos velhos mestres são suficientes em si mesmos para instruir com sucesso o olhar do perito para as criações das diferentes escolas e dos diferentes mestres. Se nos tivessem sido transmitidos com segurança os processos técnicos dos velhos mestres e revelados de forma clara e nítida os exemplos precedentes na execução das obras que temos conservadas, o técnico moderno, já habituado a esses processos e procedimentos, teria uma

³⁰ Em várias passagens do texto Springer usa termos como “artista prático” [*praktischer Künstler*], “arquiteto prático” [*praktischer Baukünstler*]. Apesar da estranheza das expressões, opto por manter uma tradução mais literal com o intuito de preservar a ênfase que Springer dá ao exercício prático desses artistas em contraposição a uma postura mais teórica.

enorme vantagem diante dos meros estudiosos da arte. Sabe-se, entretanto, que esse raramente é o caso. Tateamos na escuridão no que diz respeito aos procedimentos técnicos empregados pelos antigos e muitas vezes nos encontramos em grande embaraço quando se trata de trazer novamente diante de nossos olhos pinturas antigas em seu estado original, como comprovam as várias cópias mal elaboradas. A maioria dos quadros sofreu alterações ao longo do tempo. Mesmo quando as cores têm sua harmonia conservada, sua configuração é, aliás, essencialmente distinta daquela de quando a pintura ainda fresca saiu da oficina do artista. Aprecia-se a obra em relação à sua origem tendo em vista seu aspecto externo atual. Fazer isso com segurança aproximativa ou perfeita não é um exercício da mão, mas do olho. Não importa como o último foi formado, nem mesmo os meios pelos quais a memória foi aguçada na direção das formas e cores. Apenas não é crível que isso possa acontecer por um caminho curto e fácil. Somente o estudo pormenorizado, a comparação exaustiva e contínua e a delimitação sábia conduzem ao objetivo. Desconfia-se dos que se declaram possuidores da perícia do juízo artístico como um dom natural e desconfia-se, inclusive, dos “peritos de arte generalistas”, os quais pretendem se familiarizar de igual forma com cada uma das escolas, tendências e gêneros artísticos. A verdadeira perícia³¹ artística é inseparável do amor pela arte (no bom e velho sentido do termo), no entanto, pressupõe uma certa exclusão da afeição.

Adquirir perícia em matéria de arte nunca foi fácil, no entanto, nas últimas décadas as dificuldades se multiplicaram consideravelmente. O estudo do perito toma como ponto de partida as obras autênticas de um mestre, certificadas interna e externamente. Com essas, ele compara as obras cuja procedência gera dúvidas, das quais quer dar conta a si e aos demais. A fim de, todavia, tornar útil essa comparação, não basta insistir em uma impressão geral. A impressão pode ser extremamente similar sem que

³¹ No original, *Kennerschaft*. Em Springer há uma distinção entre a perícia ou expertise [*Kennerschaft*] artística, na qual estão presentes elementos intuitivos, e o conhecimento [*Kenntnis*] sobre a arte, o qual se vincula mais diretamente a um saber erudito, sistematicamente organizado.

com isso se permita uma conclusão segura sobre a personalidade do criador. No máximo, talvez se faça através disso a atribuição da obra a determinada escola. O juízo baseado nas impressões gerais e similares foi responsável pela confusão, outrora tão comum, entre mestre, discípulos e imitadores. Desse modo, foram atribuídas a Leonardo pinturas de Luini³², a Rembrandt pinturas de Eeckhout³³, Flinck³⁴, entre outros. Não se devem discutir os erros em relação à origem das pinturas holandesas de gêneros e de paisagem, as quais provêm da mesma fonte. Somente depois de se identificar a escola, o grupo e o clã, inicia-se efetivamente o estudo do perito. Para ele, é como se a imagem geral se resolvesse nos elementos particulares. O procedimento analítico permite descobrir vários traços distintivos e características, as quais, ora são comuns ao mestre e outros artistas, ora pertencem exclusivamente ao mestre. Aqui está em jogo a nítida diferenciação e a comprovação da exatidão analítica. Quais tons cromáticos, quais contrastes de cores se tornaram tão habituais para o artista, de forma que ele sempre retorna involuntariamente aos mesmos; por quais tipos de cabeça, por quais medidas de crânio ele nutre uma preferência especial; quais linhas e formas ele emprega de modo quase inconsciente, já que sempre vêm automaticamente à sua mão em virtude de sua tendência e formação. Em todas as coisas essenciais e importantes o artista procede com discernimento, medindo de forma prudente. Não se deixa levar, antes, verifica todos os meios artísticos para o efeito pretendido, subjuga os hábitos contrários, instrui e dá forma à sua própria fantasia, ao seu olho e mão. Em seguida, o perito que deseja investigar a origem de uma obra não se conduzirá pela forma como o artista constrói seus quadros, ordena seus grupos, seleciona os tipos e caracteres dos personagens principais, pela forma como os projeta e os veste. Se, nesses casos, o hábito pessoal accidental recua diante do intuito conscientemente artístico, aquilo que é insignificante e de pouca importância em um quadro

³² Bernardino Luini (c. 1482-1532).

³³ Gerbrand van den Eeckhout (1621-1674).

³⁴ Govert Flinck (1615-1660).

concede muitas vezes um indício seguro para se descobrir o autor da obra. Por boas razões deve-se aceitar que o artista em todos os pormenores procede sem intenção, deixando-se levar quase inconscientemente pelos hábitos pessoais. Para a exatidão dessa afirmação recorreu-se à comparação com a escrita à mão. A fim de averiguar a autenticidade de um documento, um perito em escrita manual não observará as grandes iniciais e os títulos executados de maneira cuidadosa. Observará, ao contrário, o ornamento que se junta à rubrica e às pequenas letras específicas, extraindo daí suas conclusões. Isso porque o ornamento é acrescentado pelo escritor de maneira irreflexiva e é sempre repetido, já que se tornou hábito. O perito direciona seu foco sobre tais ornamentos artísticos e avalia, com base neles, a procedência da obra. Não são transmitidos ou transplantados por meio de ensinamentos e modelos. Neles se exprime de forma mais nítida a personalidade íntima e espontânea do artista. Em nossos dias, um famoso perito italiano em arte, o senhor Morelli, que assina com o nome de Lermolieff, desenvolveu o conhecimento dos certificados estilísticos de origem, sinalizando de maneira cativante a direção que devemos olhar quando se trata de procurar o ornamento. Segundo Morelli, no geral deve-se observar o desenho das orelhas e de sua concha, bem como do lóbulo, ou ainda a forma dos dedos e do dorso da mão. Em relação às orelhas, as quais possuem grande significado fisionômico nos sátiros e faunos, antigos pugilatos, o artista não se esforça para desenhá-las sempre seguindo a observação da natureza, não se esforça para variá-las. Portanto, segue desenhando em sua maturidade da forma como aprendeu em sua juventude, sem dar a menor importância para a expressão e caráter por meio da utilização de novos modelos. De forma análoga, o artista cria precocemente o tipo de mão que empregará posteriormente; seja esse tipo adaptado de uma certa forma ideal ou fixado em um estudo da natureza qualquer, tornando-se reaproveitado por força do hábito. Quando a doutrina de Morelli dos sinais distintivos foi colocada à prova, demonstrouse, muitas vezes, surpreendentemente correta. Não obstante, a crítica imparcial teve que limitar sua validade em dois pontos. Há mais sinais que

permitted to identify the origin of a work of art from the mere drawing of the ears and the hand. Thus, it also presents itself as typical of the masters in particular the drawing of the chest and the fingers of the feet, especially, of the hallux, to cite only one example. Here, in the same way, the habit exercises an important role. Without doubt, one must presuppose that the figures have their feet uncovered, but also the ears are not rare times when they are covered by the hair. Useful is only the principle that one can, before anything, indicate the master on the basis of particular signs, insignificant in themselves and, for this reason, reproduced unconsciously. These signs, however, must be especially found for each master, they must not be isolated, but always brought together in connection with the basis of criticism. A description of the old painting³⁵ starting exclusively from the analysis of the lobules or the hallux would simply be ridiculous. Still a second consideration about the limit of the doctrine of the distinctive signs. To understand perfectly a work of art, to be able to lead back to its true origin, one must introduce another element in the search for the external and concrete signs. The analytical method used in a mechanical way is not sufficient. The artist does not simply habituate himself to certain forms and drawings, but involuntarily stamps his own characteristic mark of his spiritual nature, revealing the essence and the substance of his singular personality. The artist intuitively in a different way than his companions and this form of intuition is placed directly in his creations. We cannot point with our fingers to these vestiges, nor even extract them from the work. We cannot grasp in words the forms of intuition of the artists, but nevertheless we can feel them. Here the lover of art is the analyst who reflexively examines only the external distinctive signs. Successively, one lives this in the passion of an intimate way. His spiritual journey is such that one can affirm, with great security, in specific cases, that only in this way the artist understood the nature and the man or that these were never

³⁵ No original, *alte Malerei*. Não há aqui nenhuma conotação pejorativa.

compreendidos. Dele, não se devem exigir provas. Não é capaz de dá-las, mesmo com boa vontade. Apelar-se-ia para “algo” existente em sua alma, para sua sensação que é o eco do modo de sentir expresso na obra. Quem é indiferente a isso ignora justamente o poder do elemento subjetivo na criação artística e o fato de esse elemento subjetivo só poder ser compreendido e intuído por um sujeito vivo.

Portanto, o conhecimento da arte pressupõe dupla capacidade. Uma pode ser adquirida. Para isso, não é de modo algum necessário o exercício artístico. Ao contrário, observamos frequentemente em homens, cujo ofício se situa distante da arte, o mais agudo olhar para os movimentos delicados e pouco pessoais de um mestre. Por exemplo, os oriundos dos estudos em ciências naturais encontram o caminho em direção à aquisição da perícia em arte, na medida em que se baseia em investigações analíticas, de forma rápida e fácil. Estão acostumados em sua disciplina científica a separar e decompor, a dissecar o fenômeno geral em seus elementos constituintes e a observar o particular com especial atenção ao que lhe é mais característico. De fato, encontra-se em cientistas naturais, médicos muitas vezes, o autêntico olhar do perito. Morelli também em sua juventude exerceu o ofício da medicina. Artistas práticos, em contrapartida, raras vezes têm oportunidade de desenvolver o conhecimento específico. Olham com justiça para as obras mais antigas, atentando-se para aquilo que é digno de imitação, para aquilo que pode ser visto como modelo. Perseguem atentamente as dimensões puramente artísticas e tocam de modo mais próximo as características estritamente pessoais. Quando estudam as criações de séculos anteriores, como autênticos artistas, são cativados justamente por sua regular beleza e não por sua origem contingente.

A capacidade de aclimatar-se perfeitamente ao modo pessoal de sentir de um mestre é outra habilidade do perito em arte que não pode ser ensinada, nem desenvolvida seguindo determinadas regras. Gostaríamos que isso não fosse verdade. Por se fundamentar em um afortunado dom natural e em tendências predispostas, não propicia uma utilização fecunda e nem

oferece segurança. Aliás, devemos reconhecer que a cada dia são aumentadas as dificuldades de se fazer uso dessa habilidade. A perícia artística experimentou um avanço decisivo no curso das últimas décadas. Foi-se a época em que se distribuíam os trabalhos entre os membros de uma escola seguindo certos critérios de equidade, ou em que surgia um novo nome que considerava com especial afeição todo um acervo de obras anônimas. Atualmente, a atribuição de autorias aos quadros é efetuada de forma mais zelosa e com mais fundamento. Porém, o número de atribuições cresce sem cessar e mal pode ser levado a cabo. Concentrar-se em um mestre é consideravelmente difícil em virtude do grande número de artistas próximos, os quais devem ser examinados pormenorizadamente. Dispomos, graças à abertura de coleções outrora fechadas, de uma grande quantidade de obras originais. Com a facilitação da circulação das obras, tem-se a possibilidade de observá-las repetidamente e minuciosamente. Além disso, dispomos agora de um magnífico acervo de desenhos feitos à mão, os quais eram pouco acessíveis. Especialmente os rascunhos livres dos velhos mestres, os quais são muito importantes para o perito, uma vez que revelam o exercício contínuo da mão, a formação gradual do hábito. Por outro lado, todavia, o aumento do material, muitas vezes completamente novo, forçou uma revisão radical das perspectivas tradicionais. É muito instrutiva a comparação dos pareceres dos velhos mestres com as opiniões dominantes na atualidade. Muito daquilo que era tido como fundamentado de forma inabalável e irrefutável, dispersa-se como debulho diante da crítica moderna. Muitos quadros que eram admirados como autênticas obras de Rafael, Giorgione, Correggio ou Holbein perderam sua glória. Em contrapartida, obras que mal eram conhecidas, ou até mesmo criticadas, foram valorizadas. Quadros, por exemplo, tidos até o momento como execuções de menor importância de discípulos e imitadores de Rembrandt passaram a ser vistos como obras de juventude do artista. Em virtude dessa inconstância da crítica, os escarnecedores podem chegar a conclusões desconfortáveis sobre a essência oscilante e incerta do conjunto do conhecimento sobre a arte. Os bem-intencionados e

esperançosos encontrarão aí apenas uma comprovação de sua constante evolução. Se, em algum momento, for escrita a história das críticas artísticas endossadas nas últimas décadas pelos renomados peritos em arte, perceber-se-ão erros não apenas no próprio método, mas se descobrirá que os erros frequentemente estão atrelados à trajetória em direção à verdade. As atribuições feitas pela escola bizantino-renana do digníssimo Sulpiz Boiserée³⁶ das pinturas de Colônia como provenientes do final do século XV são insustentáveis. Entretanto, não foram produzidas de forma totalmente arbitrária. Colocou-se nelas, como fundamento, a observação do rigoroso caráter eclesiástico-devocional, do rigoroso valor da personalidade subjetiva do artista e, a seguir, da influência neerlandesa sobre a escola de Colônia. Nota-se que os peritos tomam como ponto de partida a observação do universal e do genérico e, apenas de modo gradual, voltam o olhar de forma aguçada em direção ao singular e ao individual. Nisso reside, portanto, a direção indicada, tomada naturalmente pelo conhecimento da arte. A partir daí, como parece, temos o direito de extrair das normas e princípios atrelados ao progresso a expectativa de um amplo e bem-sucedido desenvolvimento do conhecimento sobre a arte. Gerações futuras provavelmente aprenderão a separar ainda com maior segurança os artistas de forma individual, mostrar um olhar técnico mais aguçado, fundamentado sobre alicerces mais seguros. Admitida a atual oscilação nos juízos proferidos pelos peritos em arte, deve-se pressupor semelhante insegurança também na história da arte? A história da arte deve meio que esperar até que os peritos em arte estejam aptos, até que tenham elucidado os resultados de suas investigações?

Considerando as acepções praticáveis de história da arte, a pergunta deve ser respondida afirmativamente. O perito em arte e o historiador da arte se escondem dos olhos da maioria das pessoas. A história da arte é a simples compilação cronológica dos pareceres que diferentes peritos em arte externaram sobre as obras e sobre a personalidade dos velhos mestres. Certamente todo historiador pode narrar com serenidade e

³⁶ Sulpiz Boiserée (1783-1854).

seriedade, como frequentemente se exige. Determinar imediatamente a origem de qualquer obra obscura e dar mostras de seu incrível conhecimento, narrar para a surpresa e o espanto das pessoas, se ele modestamente reconhece que atribuir autoria e nome aos quadros não faz parte do seu ofício. Dificilmente se elimina o preconceito. Para a maioria das pessoas, bem como para os, assim chamados, amigos da arte e para os artisticamente instruídos, a origem externa da obra de arte parece ser a questão mais importante. Com isso se aquietam e determinam, em seguida, seu juízo estético, o parâmetro do prazer, o qual eles se sentem, de forma honrosa, obrigados a oferecer. E ainda outro preconceito se acerca do historiador da arte. Decerto, também se exige dele o exercício artístico na prática, em outras palavras, somente isso o tornaria capaz de compreender o desenvolvimento da arte no tempo e os princípios de sua evolução. Essa ideia é meramente a consequência lógica da opinião segundo a qual somente a prática artística prepara o caminho para a compreensão da arte. Qual parâmetro de prática artística se supõe ser suficiente para o historiador? Sem dúvida, não o mero trabalho diletante. Independentemente do fato de estar descaradamente manifesta a insuficiência e superficialidade, conduz-se sempre a atenção para as dificuldades técnicas. A pessoa permanece, portanto, um diletante, já que não dominou a técnica artística em questão. Daqui ele plagia seu juízo artístico. Se ele for humilde, as obras nas quais as dificuldades técnicas dominam lhe parecerão admiráveis. Se ele for soberbo, elogiará fervorosamente todos os grupos nos quais acredita reconhecer a si mesmo. Meros diletantes, bem como todos os meio-conhecedores, manifestam diminuto vigor analítico em matéria de arte. Isso é amplamente conhecido e reconhecido. Certamente é diferente em relação aos artistas estritamente profissionais, perfeitamente amadurecidos. Não resta dúvidas de que o conhecimento técnico das velhas obras é mais fácil para eles. Aliás, somente se se partir do pressuposto de que tiveram como objeto de seus estudos particulares a dimensão histórica da técnica artística. Eles devem se esquecer de seus próprios procedimentos e se imaginar em diferentes processos técnicos, de séculos e milênios passados. Entretanto,

assim que se coloca toda essa indispensável condição, a questão passa a ter um infecundo caráter acadêmico. Quantos artistas talentosos existem que prefeririam atuar na atividade criativa que é semierudita, perfeita e de modo algum definitiva, mas que, entretanto, voluntariamente se rebaixam ao exercício de ofícios subalternos! Em contrapartida, artistas medíocres ou completamente insignificantes levarão, e isso é algo a ser temido, seu talento mesquinho, seu horizonte limitado e sua estupidez para toda espécie de atividade. De todo modo, protestamos contra a opinião de que quem mal se consolidou como artista já é bom o suficiente ou devidamente apto a se apresentar como historiador da arte.

A afirmação de que a prática artística não desenvolve e nem desperta primariamente a capacidade para o conhecimento histórico-artístico não é refutada pelo fato incontestável de que os mais significativos progressos da história da arte devem muito aos artistas de forma individual. Isso é verdade principalmente na história da arquitetura. Na arte de construir sabidamente predomina o direcionamento retrospectivo. A fim de proporcionar um fundamento sólido para sua própria atividade, todo arquiteto deve confiar nos velhos estilos de construção. Em muitos casos, aliás, ele aponta para sua imitação e reprodução. Assim, o arquiteto é levado pela própria prática aos estudos histórico-arquitetônicos. Outros gêneros artísticos tomam esse direcionamento com menos frequência. Além disso, na arquitetura a técnica de construção corresponde à forma artística. Essa última está contida na primeira e, quanto mais puras e perfeitas se apresentam as formas artísticas, mais nitidamente se revelam como inseparáveis da construção, desenvolvidas a partir dessa e por ela condicionada. Somente o conhecimento da técnica de construção deixa claro o significado artístico do edifício e de suas partes. Sem dúvida, somente um arquiteto prático pode servir como guia. Dessa forma, pois, adquirimos, graças aos arquitetos, também as mais importantes explicações e as visões mais cativantes sobre a arquitetura antiga e medieval. Mas é extremamente instrutivo observar como a verdadeira história da arte, o real desenvolvimento das artes plásticas, reflete-se em

sua inteligência. O livro de Bötticher, “A tectônica dos helenos”³⁷, foi escrito com entusiasmo e é em si mesmo cativante. Quem deseja romper com a ideia geral de alvenaria morta, reconhecer a vida orgânica que ressoa em todo edifício artístico, recorre ao livro de Bötticher. Bötticher descreve de forma convincente como a determinação material de um membro é enobrecida por meio da forma; da mesma maneira, há de se pensar em cada parte do edifício como algo animado. Vê-se formalmente o artista grego a trabalhar a sua penetrante atividade de fantasia e suspeita-se que a imagem do templo já existia em seu interior antes de empreender a tentativa de transportá-lo para a realidade, de materializá-lo por meio de elementos rudimentares. O templo grego, especialmente o templo dórico, é uma criação puramente pessoal, o produto de uma fantasia homogênea. Todo leitor extrai essa impressão do engenhoso livro de Bötticher e se sente desapontado e asperamente despertado do belo sonho, já que ulteriormente se nota que o efetivo desenvolvimento da arquitetura grega tomou um curso totalmente distinto. Bötticher sobrepõe suas fantasias às situações reais e ergue no lugar da narrativa histórica uma imagem ideal. Se o título do livro já não fosse amplamente conhecido, até pelos que têm bom gosto e pelos que colecionam sentenças, poder-se-ia propor o seguinte título: o espírito da arquitetura grega.

Nos escritos de Viollet-le-Duc³⁸ o estilo arquitetônico gótico possui um significado semelhante. A diferença fundamental que distingue a arquitetura antiga da gótica concedeu naturalmente outro direcionamento aos seus pensamentos. Enquanto para Bötticher o artista ideal grego se apresenta como um poeta, o qual reveste as partes materiais do edifício com belas formas simbólicas, a fantasia de Viollet-le-Duc repousa sobre um técnico genial, cujo olhar já contempla a audaciosa construção da abóbada, assim como os passos singulares para se alcançar esse objetivo, perseguindo-o de forma admirável. Na verdade, o trabalho divide-

³⁷ Título original: *Die Tektonik der Hellenen*. Karl Bötticher (1806-1889) foi um arqueólogo alemão especializado em arquitetura; esse livro, considerado sua obra-prima, foi publicado em 1852.

³⁸ Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879).

se entre mais pessoas, os vários mestres de obra e *maître-maçons*³⁹. No entanto, todos vivem e atuam, em última instância, sob a ideia da construção gótica. Poder-se-ia interpretá-los como sucessivas encarnações do gótico. Como elas se apresentam sequencialmente, formam uma cadeia firmemente articulada de representantes do desenvolvimento construtivo. As análises de Viollet-le-Duc das obras góticas particulares são reconhecidamente primorosas. Lançaram luz sobre os procedimentos técnicos da construção de abóbadas e sobre as regras matemáticas que fundamentam a construção das diferentes partes do edifício. Entretanto, os antecedentes do estilo gótico foram investigados apenas superficialmente. Pouco sabemos sobre as condições sob as quais o gótico atingiu o seu apogeu e sua queda. Viollet-le-Duc apenas menciona de passagem a conexão das formas tipicamente góticas com os fluxos da cultura. Para ele, o gótico significa o mesmo que o templo dórico significa para Bötticher, um ideal arquitetônico absoluto e atemporal. Não se compreende efetivamente como foi possível que ambos os estilos tivessem um princípio e encontrassem um fim. A forma de reflexão, estampada nas obras que marcaram ambas as épocas, não pode ser precisamente classificada como filosófica, no antigo sentido do termo. Os autores que se baseiam em ricas experiências práticas mantêm-se afastados de todos os conceitos especulativos. Todavia, ainda se valem de certa dose de dogmatismo. Isso também acontece na famosa obra de Semper sobre o estilo⁴⁰, mesmo quando ele parte de reflexões agudas, precisas e perspicazes. Ao mesmo tempo em que Semper se ocupa dos vários materiais que servem ao artista, investiga a relação entre forma de intenção e ornamentação e demonstra a relação entre essas formas e a natureza do material, ele chega ao conhecimento dos princípios gerais no mundo artístico. Semper visualiza esses princípios gerais corporificados

³⁹ Mestres pedreiros.

⁴⁰ Gottfried Semper (1803-1879), arquiteto e teórico da arte alemão. Springer refere-se à principal obra de Semper no campo da teoria da arte, publicada em 1860: "O estilo nas artes técnicas e tectônicas ou estética prática" [*Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik*].

em obras de todas as épocas e povos, reúne exemplos e documentos de todos os períodos a fim de embasar suas opiniões. Não obstante, o desenvolvimento histórico retrocede diante da análise lógica das formas artísticas. Vê-se claramente em que ponto se encontra a robustez da pesquisa artística realizada pelos grandes artistas práticos e em qual direção suas ideias se movem de forma natural e com maior êxito. Para Semper, todas as formas admitem uma essência viva e animada e já sinalizam embrionariamente para uma florescência futura. Apontam para a essência da obra, na qual se reflete de forma pura a fantasia da criação, e constroem espiritualmente, a partir de variadas manifestações, o ideal perfeito. Não há dúvidas de que tais trabalhos nos permitem analisar com profundidade a natureza da arte do passado, da mesma forma que uma dúzia de manuais e compêndios histórico-artísticos. Mas, com todo respeito e consideração pelos mesmos, deve-se admitir: o que eles nos oferecem não é história da arte. O artista que se põe a observar as velhas obras esquivava-se justamente dos pontos sobre os quais o historiador se concentra com mais ênfase, isto é, a demonstração das várias condicionantes externas e internas do desenvolvimento e a descoberta tanto das diferentes correntes que atuaram sobre os artistas quanto das influências que determinaram seus estilos. O artista interessa-se sobretudo pelas manifestações coesas e unitárias no mundo artístico, crê em uma força motriz autônoma e viva das formas.

O mero erudito, que não comanda um próprio acervo artístico estatal, terá cautela ao imitar esse modo de observação, cautela ao seguir os passos do artista. Se o historiador reconhece de bom grado que da prática artística só se produzem resultados teóricos extremamente fecundos, assim, terá que, por sua parte, conformar-se com a mera familiarização com os elementos do exercício artístico. Com justiça, não se pode exigir que aprenda a projetar, supervisionar e dar execução a uma construção, que esculpa e molde, que saiba pintar afrescos e a óleo. Ele deve se contentar com o conhecimento da arte elementar, a arte do desenho. E também esse conhecimento não será usado com o propósito de encontrar erros de desenho nos quadros antigos, um reconhecido amadorismo dos semi-

instruídos e ignorantes, mas utilizá-lo preferencialmente como ajuda e suporte para a rememoração das formas no momento em que a palavra não é suficiente para traduzir a impressão tão vaga e geral da obra. O historiador esquematiza a composição com a ajuda do desenho e marca as formas e linhas características e individuais, as quais podem auxiliá-lo enquanto indícios para definir a origem da obra e para revelar o estilo característico do artista. O melhor para a compreensão das questões técnicas não é a própria atividade artística, mas o trânsito instrutivo entre os artistas em conjunto com a observação das obras de arte. Visitar assiduamente oficinas na companhia de artistas, sendo por eles orientado. A dimensão na qual o historiador da arte domina de forma autônoma é tão ampla e rica que só se manifesta como algo negativo a partir do momento em que ele, tomado por uma falsa ambição, tenta rivalizar com os artistas práticos e passa a desprezar os limites naturais entre ambos. Não apenas em relação aos artistas, mas também em relação aos peritos em arte. A própria experiência já diz que o ofício do historiador da arte e o do perito em arte não são idênticos. Em nada se diminui a grandeza de Winckelmann como historiador da arte o fato de ter tido vários pontos fracos como perito. Waagen⁴¹, na qualidade de perito em arte, foi por muito tempo uma autoridade europeia. Todavia, assim que ele se preparou para uma reflexão rigorosamente histórica, alcançou o limite do seu talento. Abstraindo-se disso, a perícia em matéria artística e a história da arte são coisas inteiramente distintas. A primeira é uma habilidade adquirida principalmente por meio do exercício do olho, a capacidade de determinar a procedência de uma obra de arte e de ordenar sequencialmente criações afins; a última é uma ciência distinta das demais disciplinas históricas em relação ao objeto, mas idêntica em relação ao método. A atividade do perito em arte constitui um pressuposto indispensável para o historiador da arte. Oferece-lhe material imprescindível para o seu trabalho, fornecendo-lhe fundamento. Todavia, não substitui a atividade do historiador da arte, da mesma forma que a mais perfeita teoria arquivística nunca é capaz de

⁴¹ Gustav Friedrich Waagen (1794-1868).

substituir o trabalho do historiador. O ofício do perito em arte é comparável à atuação dos paleógrafos, diplomatas e arquivistas. Esses também ordenam e examinam individualmente as fontes, a partir das quais, em seguida, o historiador da arte elabora sua criação. Naturalmente, o domínio do perito em arte não deve ser estranho ao historiador da arte; entretanto, ele deve aprender a avaliar os seus resultados com o intuito de distinguir os autênticos peritos, lamentavelmente cada vez mais raros, do grande número de peritos que são falsos e superficiais. Em muitos casos, em seus trabalhos monográficos, o historiador deve se provar como um verdadeiro perito em arte. Não obstante, esse exercício sempre constitui uma atividade de preparação.

Tanto o fato de essa relação ser frequentemente ignorada, quanto o fato de o caráter puramente científico da história da arte não estar assegurado de forma suficientemente sólida, estão relacionados com a juventude da disciplina. A história da arte mal saiu do jardim de infância. E se essa afirmação talvez pareça ofensiva a alguns companheiros de disciplina, entretanto devem reconhecer o grande número de questões que ainda esperam por solução, que ainda não foram superadas. Um considerável conjunto de práticas instalou-se no tratamento da história da arte, valendo até como preferência e virtude, enquanto se apresenta na investigação mais acurada simplesmente como pecado da juventude, doença do desenvolvimento. Não queremos que isso seja simplesmente ignorado como algo estranho. Nem mesmo enumerar e demonstrar de forma maliciosa, mas preferencialmente reconhecer essas práticas de forma honesta e sincera.

Em nossos livros de história da arte inserimos informações sobre tantos artistas – para começar com o erro mais comum – e enchemos esses livros com tantos nomes que mal sobra espaço para a matéria, a saber, para a descrição da constante evolução da arte e para a narrativa dos principais destinos em nossa vida artística passada. Seus nomes e atuação não devem cair no esquecimento. Isso deve ficar ao cuidado dos léxicos artísticos, os sinópticos histórico-estatais, as histórias locais. A

história da arte apenas conhece personalidades na quais se reflete a direção tipicamente dominante, ou as quais exerceram influência no percurso de seu desenvolvimento. O quão risível seria se na história política de determinado século ou de determinada nação também se tratasse pormenorizadamente dos entes estatais totalmente insignificantes, dos regentes inertes e dos ministros medíocres sem nenhuma contribuição. Por exemplo, na história alemã também se narrariam os acontecimentos ocorridos nos pequenos principados e que não tiveram consequência alguma. Corre-se o risco de transformar a história em estatística, especialmente a história da arte alemã, quando zelosos pesquisadores locais, muitas vezes de extremo mau gosto, começam a revolver incansavelmente cantos escuros e papéis empoeirados em busca de nomes e obras cujo valor incontestavelmente deveria se restringir aos círculos locais, já que são completamente insignificantes para o desenvolvimento da arte alemã. Com o intuito de imputar grandeza histórica à comunidade, frequentemente se atribuem características que a sóbria observação debalde procura. Nossa arte dos finais do século XV e princípios do XVI foi rica em bravos mestres artesões, cujo artesanato, de uma forma ou de outra, sobreviveu. Descrevemos o conjunto do artesanato, extraímos a soma da atividade do mestre individual, mas somos cautelosos em transformá-lo em uma personalidade importante. A aspiração a uma integridade exterior conduziu, conseqüentemente, a uma usual confusão do juízo histórico com o juízo estético. Enumerar criticamente e sequencialmente os nomes demonstrou ser, como era de se esperar, algo enfadonho. Aí todos foram envolvidos em um curto invólucro estético, em cada um exaltou-se um desdobramento formal. Surgem desse modo os epítetos decorativos: tratamento elegante, atitude vigorosa, interpretação enérgica, sentimento delicado, etc., os quais se repetem em todos os âmbitos da história da arte e quase levam o leitor atento ao desespero. Na história nacional, a invocação de categorias morais traz pouco esclarecimento à evolução dos acontecimentos, tampouco na história da arte a exaltação de predileções estéticas individuais é suficiente para tornar compreensível a evolução artística. O público, ao qual o

historiador da arte regularmente deve se dirigir, é o maior culpado por esse vício. Todo mundo quer saber algo sobre arte, mas a maioria se contenta com pouco. Apenas uma minoria exige mais do que uma instrução superficial. Para muitos, o objetivo principal da história da arte parece ser complementar os catálogos de galerias, catálogos com ilustrações e que servem para uma mera consulta rápida. Com a compra se recebe uma frase estética pronta, assim o complemento é adaptado com o devido agradecimento. A história da arte não tem motivo para se regozijar com o favor generalizado e abundante, já que o mesmo se apresenta como tendência à ambição e permite o elogio aberto à limitada semi-erudição e aos seus adeptos. Aqui, há uma amarga vingança, uma vez que a história da arte foi novamente forçada a considerar com pormenorizada atenção o numeroso público antipático, a submeter o resultado conclusivo da pesquisa, aparentemente coeso e consistente, antes de ter estabelecido rigorosamente um método e escrutinado individualmente as partes. Aliás, mesmo em escritos com pretensão de validade científica, teria sido difícil obter por tanto tempo a composição mais elementar.

Como se interpretaram historicamente gerações inteiras de artistas? Reúnem-se primeiramente, conforme a natureza das fontes, de forma breve ou delongada, as relações externas da vida dos artistas, catalogam-se, em seguida, suas obras: as que possuem definição cronológica, depois, as autênticas, porém incertas quanto à datação, por último, as duvidosas ou totalmente inautênticas. Sobressai-se novamente a confusão do ofício histórico com a catalogação racionalmente ordenada. Em uma apresentação histórica só há espaço para aquelas obras nas quais se manifestam a verdadeira natureza e o desenvolvimento da personalidade artística. Deve entrelaçar-se com a descrição biográfica, entendida então de modo mais profundo do que acontece em regra. A melhor crítica ao método predominante consiste no fato de que, nos trabalhos em questão, pode-se examinar começando de trás para frente, quando se abrangem mais volumes. Por exemplo, pode-se tomar o terceiro volume antes do segundo sem se perceber uma diferença marcante ou se exigir alguma explicação. As seções individuais conservam apenas o volume histórico

mais externo e provisório, o elemento cronológico.

A história da arte tem principalmente duas questões para resolver. Deve delinear uma imagem explícita e viva dos representantes do movimento e desenvolvimento artístico, esclarecer quais ideais prevaleceram na fantasia dos artistas, por meio de quais formas eles as transmitem, quais percursos seguiram durante sua atuação e quais objetivos perseguiram. Ao lado dessa caracterização psicológica, a história da arte deve descrever os ares que os artistas e suas gerações respiraram; as imediações nas quais transitaram; as influências que encontraram; a herança que eles administraram e incrementaram. Nomeia-se isso de delineamento histórico, especificamente, pano de fundo histórico-cultural. Nos últimos tempos, a história da arte efetivamente tem sido enriquecida, com grande fervor e evidente predileção, pelas considerações histórico-culturais. A intenção foi boa, o conhecimento, em muitos casos, insuficiente. A conexão da história da arte com a história da cultura, na média, foi preparada de forma que todo grande período histórico é precedido por uma introdução, a qual explica mais ou menos pormenorizadamente as circunstâncias e costumes gerais que são dominantes, o grau da formação intelectual e moral, a atividade social e política. Apresentam-se muitas dúvidas em relação à separação dessas considerações da narrativa histórico-artística, ainda que de vez em quando sejam engenhosas. Dúvidas ainda maiores em relação à síntese dos grandes períodos cronológicos presentes nessas introduções.

Aliás, o que tem valor é a introdução ao mundo real, aquele em que os artistas se situam e transitam; o que tem valor é a dissecação das influências reais e imediatas, as quais definem sua natureza e a direção de sua fantasia. É possível pensar que uma extraordinária exposição das perspectivas e direções dominantes tratada de forma geral, abrangendo grandes eras da história, possa iluminar também a vida espiritual em sua minúcia, círculos autolimitados? Pode-se descrever com a devida persuasão o feudalismo, a cavalaria e o amor cortês, sem, com isso, tornar compreensíveis, mesmo que minimamente, as concepções nas

quais os simples artesãos medievais cresceram. Falta a ponte, a mediação tangível. Quando se empreende a tentativa de construir tal ponte entre os grandes acontecimentos mundiais e os pequenos círculos de artistas, isso se mostra sempre um erro. Tudo o que se disse, por exemplo, sobre a influência direta das cruzadas sobre o desenvolvimento do mundo artístico foi muito superficial e equivocado. Não se deve generalizar. Quando a pretensão é descrever o entorno dos artistas e revelar o vínculo da atividade artística com a formação contemporânea de um povo, deve-se individualizar tanto quanto possível. No lugar da imagem geralmente ideal das potências intelectuais mundialmente dominantes, deve haver numerosos esboços realizados segundo a natureza, os quais representem como as tendências da fantasia dos gêneros artísticos consecutivos e distintos (se também simultâneos) desenvolvem-se gradualmente e preparam o terreno para diferentes cenários e linhagens artísticas. Com isso, as reflexões histórico-culturais isoladas seriam transformadas, as introduções abstratas seriam eliminadas. As introduções abstratas parecem, ainda quando são corretas, supérfluas ou essencialmente carentes de uma complementação. Não existe, para citar apenas um exemplo, um artista puramente medieval, nenhuma encarnação de uma substância geral do pensamento medieval, menos ainda enquanto estilo, não existe um modo artístico no qual se corporifique o ideal da arte da Idade Média. Completamente distinto no que tange à formação e objetivos são os artistas renanos e saxões do século XI. Os mestres de obra do sul e do norte da França desenvolveram-se de forma independente. Aquilo que é válido para os artistas do século XI não se aplica à arte e aos artistas do século seguinte. Todo círculo se movimenta em um mundo determinado de ideias e formas. Sempre se deve perguntar pelas razões de seu advento e desenvolvimento, bem como pela sua conexão com a formação geral. Não se deve temer que isso obscureça a ideia do desenvolvimento da arte. Arelados de forma correta, os círculos particulares revelam-se como membros de uma cadeia ou permitem reconhecer o surgimento de uma nova etapa do desenvolvimento graças à iniciativa de uma personalidade criativa.

A associação mais sólida do elemento histórico-cultural com o elemento histórico-artístico deveria eliminar ainda outro erro metodológico. Preferencialmente se acentua nas reflexões histórico-culturais de caráter geral aquilo que é preponderante, interessante, capaz de excitar a curiosidade, ou ainda aquilo que incita o embate, como se a fantasia dos artistas se nutrisse apenas do que é mais singular. Pode ser difícil descobrir o elemento popular, verdadeiramente dominante e duradouro na formação de uma época da humanidade. Mesmo porque os contemporâneos falam pouco sobre o tradicional e consensual; já as exceções à regra, o pouco habitual e o extravagante chamam mais a atenção, sendo facilmente notados. Todavia, essa tarefa não deve ser posta de lado. Considerando a forma como atualmente se descrevem os âmbitos culturais das épocas particulares, logo notamos quais momentos não exerceram nenhuma influência sobre a fantasia dos artistas e, quando desejamos averiguar a conexão do contexto geral da cultura com a formação artística específica, deparamo-nos com um enigma. Em relação aos princípios da arte alemã do século XVI, fala-se sobre os costumes rudimentares dos procedimentos, a barbárie da nobreza, o movimento impositivo das classes mais altas por meio da dura força, a indiferença dos eruditos e das mentes dominantes para com o gracioso jogo da fantasia e para com a livre atividade do ímpeto artístico. Partindo desses círculos, nenhum caminho conduz ao Renascimento alemão, o qual está enraizado no seio da burguesia ativa e possui aqui o mais importante fundamento em pensamentos arranjados de forma tranquila e silenciosa. Geralmente o Renascimento italiano é interpretado como uma flor milagrosa que brotou e foi regada em meio ao estrume. Depois de se descrever com cores deslumbrantes a imoralidade dominante, o declínio do espírito nacional, o egoísmo indisciplinado, passa-se à exaltação da magnificência e do ímpeto puro e ideal da arte italiana. Desse modo, entretanto, vai-se de encontro a uma contradição que não possui solução. Deve ser colocado o seguinte questionamento: a arte do Renascimento é realmente inseparável da depravação das classes altas e do posterior declínio da nação? Em seguida, deve-se perguntar: os estragos morais na época do

Renascimento apresentam-se, de fato, mais imponentes que em outras épocas da humanidade, de forma que aqui devam ser enfatizados, ao passo que em outros casos, ao contrário, apenas superficialmente mencionados? No todo, na época do Renascimento o rompimento com os princípios morais foi expandido também para a esfera da vida individual, familiar e social, tornando-se uma marca característica do período? Desde que não se demonstre como inautêntica a troca de cartas de Alessandra Strozzi⁴² com seus filhos, ninguém tem o direito de falar de uma dissolução geral do costume familiar. E essa primorosa mãe não é um caso isolado. A partir de incontáveis testemunhos, amplamente espalhados e majoritariamente negligenciados, esclarece-se que nas camadas médias do povo, e essa era a classe social dos artistas, os sentimentos morais possuíam força vital. Embora possa parecer o contrário, isso pode ser facilmente esclarecido. Em nenhuma outra época a indiscrição teve um papel tão importante como no período do Renascimento. Isso não significa apenas que, com curiosidade compreensível, seguimos de perto a intimidade dos heróis renascentistas, mas também que os próprios contemporâneos se preocupavam com isso de forma a não deixar oculto nenhum de seus vícios. Sabidamente a implacável dedicação a objetivos universais distingue o Renascimento. São tão integrais que os homens se identificam diretamente com esses objetivos, transformando-os em paixão pessoal. Através disso, embates são transformados em inimizades, surgem disputas pessoais travadas por todas as formas costumeiras. No julgamento das personalidades individuais não se deve esquecer desse contexto, com isso, também a censura do egoísmo privado comum é evitada pelos indivíduos. Quando se escuta que a sociedade do Renascimento tomava virtude e força como sinônimos, *virtù* e *coraggio*, que tinha como lema que “por amor à pátria deve-se sacrificar a própria alma, que a infâmia é preferível ao esquecimento”, assim se reconhece nisso um enorme desvio de nossas concepções morais. Entretanto, outra regra moral não significa imoralidade. Assim, parece ser uma exigência

⁴² Alessandra Macinghi (1406-1471), que em 1422 se casou com Matteo di Simone Strozzi.

barata ao historiador que, a fim de esclarecer a atividade da fantasia de uma época, não coloque em primeiro plano os aspectos negativos da formação. Os epigramas de Hutten⁴³ sobre o Papa Júlio não acrescentam nada ao nosso conhecimento sobre Bramante, Michelangelo e Rafael. Entretanto, são relativamente legítimos e encontram um lugar adequado no século XVI, em um contexto de disputa eclesiástica. Simplesmente não pertencem à história da arte, a qual está obrigada a procurar as raízes positivas para o desenvolvimento da fantasia e do sentido de forma. Certamente muitos itinerários interessantes desaparecem da descrição histórico-cultural, assim como pela melhoria de algum defeito uma certa aparência de elegância se empalidece. Procura-se de bom grado comparar os grandes escritores e poetas de uma época a fim de demonstrar que suas formas de pensar e sentir se refletem nas obras de arte contemporâneas. Seria muito honroso para essas últimas, porém, com exceção das ilustrações das obras poéticas, isso raramente ocorre. Uma experiência extraída de nossos dias nos ensina a ter cautela. Dava-se como certo que os mais antigos pintores de Düsseldorf extraíram suas inspirações das poesias de Uhland⁴⁴. Os assuntos representados e o tom da descrição deixam presumir uma dependência imediata do pintor em relação ao poeta. Agora nos é assegurado por elementos fidedignos que os românticos de Düsseldorf não conheciam nada da poesia de Uhland e elaboraram seus quadros de modo totalmente autônomo. Evidentemente devemos retroceder a uma fonte anterior e supor uma disposição fundamental, comum para ambos, poeta e pintor. De modo análogo aconteceu nos séculos anteriores. Dante e Giotto, normalmente mencionados como possuindo a mesma aspiração, não estão tão relacionados. Giotto não se orientava diretamente pelo poeta, como que tomando emprestado suas ideias particulares. Ambos, no entanto, captaram com excelência as concepções, as quais já ressoavam silenciosamente na consciência do povo, concedendo-lhe a forma poética

⁴³ Ulrich von Hutten (1488-1523).

⁴⁴ Ludwig Uhland (1787-1862).

e a configuração artística. O conhecimento refinado da história da literatura é indispensável para o historiador da arte. Não é suficiente para os propósitos da história da arte o simples confronto da atividade literária e da atividade artística de uma época ou mesmo um breve esboço preliminar do que um período alcançou nas instâncias da poesia e da literatura. O historiador da arte utiliza a história da literatura de maneira dupla. A observação das obras individuais da poesia e da literatura conduz sua atenção ao universo de ideias, o qual aparece transformado e materializado nas concepções presentes nas obras de arte. Isso permite que se pressinta em quais âmbitos da vida intelectual encontra-se a origem das obras. Assim, as antigas preces eclesiásticas e os escritos dos padres da Igreja nos esclarecem, de forma totalmente surpreendente, sobre a tendência das imagens dos antigos sarcófagos cristãos. A recordação da poesia de enigmas, muito estimada entre os anglo-saxões, auxilia na melhor compreensão da curiosa maneira de composição presente em manuscritos do período carolíngio, por exemplo, do saltério de Utrecht⁴⁵. Livros medievais de homilias, hinos e sequências⁴⁶ nos permitem conhecer várias concepções artísticas da era romana. O estudo de Marsílio Ficino e de outros platônicos do Renascimento nos introduz ao mundo que Rafael exaltou em seus afrescos individuais. Observamos o reaparecimento das comédias de Brederode nos quadros de gênero da escola de Haarlem. Esses exemplos poderiam ser facilmente expandidos. No entanto, os exemplos expostos já são suficientes para evidenciar a importância dos estudos histórico-literários para o historiador da arte. Primeiramente, certamente apenas para sua orientação pessoal, como um trabalho preparatório. Raramente o historiador pode comprovar o nexos direto entre determinadas obras literárias singulares e a atividade artística contemporânea, demonstrar cada uma de suas fontes exclusivas, a partir das quais a fantasia artística se manifestou. Teve que proceder de outra forma. Quando se desprende tudo dos produtos literários e das criações

⁴⁵ Saltério iluminado do século IX, obra-prima da arte carolíngia.

⁴⁶ Do latim, *sequentia*. Canto típico da liturgia católica.

poéticas de uma época, aquilo que é característica pessoal do autor, especialmente a tendência literária ou científica, a singularidade poética, vai-se de encontro aos elementos entranhados na fantasia do povo do respectivo período. Aqui se movimenta e se conhece o direcionamento geral do espírito artístico. O conjunto de ideias predominantes se forma diante de nossos olhos; as concepções e sentimentos, as quais se enraízam de forma mais profunda no espírito do povo⁴⁷, tornam-se vivas; o mundo, no qual os artistas circulavam, aparece em claras cores. A decomposição das tendências e ideias pronunciadas na literatura e a retomada dessas últimas em tipos universalmente válidos oferecem a imagem mais fiel das adjacências nas quais se desenvolveu a atividade dos artistas.

Inegavelmente, grandes dificuldades se aglutinam na solução dessa tarefa. Ninguém é capaz de preparar o caminho para o historiador da arte. Seu escopo consiste em encontrar os pontos de vista corretos e distinguir aquilo que exerceu real influência sobre determinados círculos de artistas. Deverá abranger amplamente e compreender de forma profunda. Não é desejável a circunscrição às criações mais eminentes e importantes da literatura. A média da imagem predominante encontra-se representada com mais frequência em obras menos importantes. E isso não é a única tarefa que é colocada diante do historiador da arte. Ele deve possuir, se não a força criativa, pelo menos uma vigorosa suscetibilidade para os mais variados direcionamentos da fantasia artística e se inteirar completamente do estudo das contradições. Deve adquirir todo o aparato instrutivo do historiador e mostrar-se eficientemente seguro e claro nas análises históricas e psicológicas. Isso toca levemente em exigências que são arduamente realizáveis. Por outro lado, deve ser dito: se o estudo da história da arte fosse tão simples e confortável, como amiúde é considerado, o esforço empregado nele não teria valor. E, se esses desafios só puderem ser superados no futuro, permanece a obrigação de nos prepararmos da melhor maneira possível para tal futuro. A posição

⁴⁷ Springer usa o termo, tipicamente hegeliano, *Volksgeist*.

imposta à história da arte em muitos lugares não parece sustentável a longo prazo. O grande público a considera como uma guloseima de sabor agradável, porém impotente. Os artistas negam-lhe a capacidade de um juízo autônomo e certo; os peritos em arte, os quais possuem domínio sobre uma riqueza de conhecimento em seus âmbitos estreitos, olham para ela de forma desprezível; os cientistas antiquados, sobretudo os das disciplinas históricas, toleram-na condescendentemente ou a enxergam como uma intrusa, uma estranha. Só resta uma saída. Diante dos artistas e dos peritos em arte, deve-se sustentar o rigoroso caráter científico da história da arte; já diante dos historiadores, deve-se replicar que a história da arte possui seu próprio método, seu sangue e seu corpo, forçando, assim, o reconhecimento da legitimidade de sua suposta irmã bastarda.