

The Nordeste Tradition in Brazil's Rock Art

Gabriela Martin e Irma Asón

In the Brazilian semiarid region of the Northeast where nature is particularly hostile to human occupation, one of the richest and most expressive prehistoric rock art in the world was developed demonstrating the adapting ability of the human groups occupying the region since the end of the Pleistocene.

We may presently state that in Northeast Brazil the rock art representations painted and engraved in the rock shelters and walls near water streams relate to different cultural horizons. In Brazil these horizons are generally named *traditions*. A tradition is considered as the principal analysis unit of the rock art classification. This concept defines the visual representation of a symbolic universe which may have been transmitted for thousands of years without necessarily belonging to the same ethnic group. Tradition should also be considered in the possibility of great gaps of time elapsing as well as of spatial expansion which determined the following *subtraditions* classification. The rock art composition determining a tradition is established from the synthesis of all graphic manifestations represented in a similar form registered within a certain archaeological area. The key elements to identify a *tradition* would be the theme and the form representing it, as well as certain graphisms which could be called "heraldic", for in them a non-identifiable human action is repeated in the different shelters, including the ones separated by great distances.

Subtradition defines a group detached from the tradition and adapted to a different geographical and environmental area implying that they present new and defining elements. *Styles, varieties, figures*, are other subdivisions mingling and merging among themselves dependent upon the definitions of each author.

Styles within each of the subtraditions would be the more particular subdivision related to the variations observed in the graphic representation techniques, the innovation of which in the themes presentation would reflect the creativity of a given community (PESSIS Y GUIDÓN, 1992, 19). We may consider style as the unique work of a chronologically delimited group, or define it as a subjective

macrothematic interpretation of the major rock art traditions.

There isn't any doubt that the evolution of representation forms indicates differences in time and in culture plus the subjective nature of the human hand.

In the Northeast region three great traditions were established defining many other cultural horizons, the most significant variables of which are the rock art records found in defined archeological structures.

The traditions named "Nordeste, Agreste and Itaquiara" represent the symbolic universe of prehistoric human groups living in the semiarid regions known as *sertes* and *agrestes* in a geographical area of over one million square meters.

In this article we will focus on the *Nordeste Tradition* which certainly determines one of the oldest rock art representations of the South American Continent with chronologies going as far back as 12000 years BP, defined for the first time in the 70's in the archeological area of São Raimundo Nonato, Southeast of the State of Piauí¹. Research in other regions (MARTIN, 1982, 1985, 1991, 1996) demonstrated that the traits of this tradition were extensive to other Northeast Brazil areas such as the art depicting hunting parties.

In over one hundred shelters in Piauí sites with rock art paintings of the *Nordeste* tradition were identified in the region of Seridó - State of Rio Grande do Norte in the Chapada Diamantina and in the central region of the State of Bahia in the lower half course of the Rio S. Francisco's Valley in the State of Sergipe; in the municipalities of Araruama e Queimadas - State of Paraíba and in the municipalities of Buique and Afogados da Ingazeira - State of Pernambuco, [fig. 1]. Some modified forms of this tradition are also existent in the upper São Francisco Valley - State of Minas Gerais and in the States of Ceará and Mato Grosso.

The enormous expansion of the rock art horizon we have named *Nordeste* demonstrates the need of introducing subtraditions and other classifications but it remains, nevertheless, not well known due to the great distances separating the shelters and the insufficient density of systematic investigation performed in this immense area of the Brazilian Northeast.

From the data collected to this date it can be deduced that the expansion center

of the *Nordeste* tradition was in Southeast Piauí in the hilly region bordered by the great valleys formed by the basins of the Parnaíba and São Francisco rivers. We have accepted in principle three expansion areas: one through the valley of the São Francisco river, another in the direction of the Chapada Diamantina, region of hills and tablelands bordering the São Francisco valley, and a third one in the Seridó region with shelters located in the hills surrounding the valley of the Seridó river and its affluents, tributary to the hydrographic basin of the Açu-Piranhas river flowing into the Atlantic Ocean.

The graphic records of the *Nordeste* tradition are easily identified by the variety of themes they represent and by the richness of adornments and attributes of the human figures, possibly indicating social hierarchies or different tribes. Depending on the regions, there is an equivalence between the anthropomorphic representations and the zoomorphic ones (South-East of Piauí), superiority of the human figures (Seridó region) a larger number of zoomorphic figures (Central area and Chapada Diamantina in Bahia), but always forming harmonious groups in the distribution of recognizable figures. Small in size, ranging from five to fifteen centimeters high, the human figures seem to always be in movement, sometimes with their faces in profile as if screaming. Battling, hunting, dancing and sex are cleverly represented with great wealth of detail and interpretation in which a fine tracing technique but also firm and clear was applied. There is no doubt that the *Nordeste* tradition principal features in the rock art of Brazil is not the representation of daily life, but specially the set of graphisms seeming to depict rituals or myths the meaning of which we do not understand and precisely for that, are so significant when they are repeated in different shelters and different regions separated by considerable distances. These are groups of human figures that may be considered "emblematic" of the *Nordeste* tradition.

Emblematic graphism of equal figures back to back can be found as well as, in some cases, they are also standing in front view; associated to a symbol in the form of a hunting spear that through a convention has been named a "threedigit" [fig. 4]. Two human figures appearing to protect or to deliver a smaller one can also be found [fig. 5]. These scenes are repeated in shelters separated by more than one thousand

kilometers distance. At last, in analogous form, emblematic graphisms interpreted as being ceremonial dance scenes around a tree or masked figures dancing with branches in their hands [fig. 6] were also considered. These scenes are typical of the *Nordeste* tradition.

As for the colors, various tones of red and yellow, ocher, white, black, gray and blue were used in the paintings. But it is the use of polychromy in the same graphism one of the more significant traits when appearing in essays shading birds feathers in the *cocares*² adorning human heads, as well as toucans with a red body and yellow feathers, running rheas with three tonalities of ocher in their open wings and white and blue deers outlined against red hunters.

The Subtraditions of the *Nordeste* Tradition

1) The Subtradition of *Várzea Grande* in Southeast Piauí

The regional variety of the *Nordeste* horizon in the archaeological area of São Raimundo Nonato (Piauí) named *Várzea Grande* has extended throughout a region of approximately four thousand square kilometers and survived for a long time. Thus, the rock art representations suffered gradual change not only in the themes depicted as well as in the plastic form of graphism presentation. Numerous descriptive and analytical studies have been published on the *Várzea Grande* subtradition paintings, in their majority the work of N. Guidon and A.M. Péssis, trying to establish the evolving lines and varieties appearing in six thousand years of an unparalleled rock art, not only from an aesthetic but also from an anthropological perspective.

In the general lines featuring the *Nordeste* horizon, the *Várzea Grande* tradition can be divided into three periods which are very well defined. In the first and older one, which might have initiated around 12.000 years BP, individual dynamic representations are observed also depicting play aspects formed by pairs or small human or animal groups. In a second period which could have ended around 8000 years BP the theme appears to be more complete, the attributes and adornments in human figures increase and there are scenes of group sex. In the last phase, the movement of the figures is more subdued, the human figure becomes more rigid and there is a tendency favoring

geometrical form. The scenes of violence increase in detriment to the play ones, and depict battles and executions. Different types of weapons are clearly drawn, such as axes, maces, propellers and assagais but not bows and arrows. In the last phase of the *Várzea Grande* tradition, the human figures appear extremely geometrical in form, with the torso made into a rectangle and the arms and legs drawn with simple lines [fig. 7]. The same technique is used to represent deer with graphisms in stark contrast with the curvaceous and sinuous forms of the older phases scenes. It's interesting to note that notwithstanding the rigidity of the geometrical bodies, there is a sensation of movement and the rhythm of a dance in the outline of the extremities.

2) The Serido Subtradition In Rio Grande Do Norte

The archaeological area of Seridó, located in the valley of the Seridó river and its affluents belong to the hydrographic basin of the Açú-Piranhas river and in the semiarid context of the Brazilian Northeast it is considered a region of major water resources and fertile agricultural lands as compared to the ones in the surrounding areas. The archaeological investigations performed in the region are in the epicenter of the small populations of Carnaúba dos Dantas, Acari and Parelhas, in the valley of the Carnaúba, Acauã and Seridó rivers. The relief is formed by coast and hills cut by these rivers where the shelters are located between 350 and 500 meters above sea level. The access to the shelters where rock paintings are found are predominantly scarped slopes. In general, these shelters offer scarce habitation possibilities and apparently the prehistoric human groups who chose the ones located in the highest areas of the hills were driven by the water streams. We have presumed they were used as ceremonial places and archaeological excavations have demonstrated that, in some cases, they had been also utilized as graveyards.

When we initiated our archaeological prospecting in the region we started from a theoretical presumption that some ethnic groups of the *Nordeste* tradition, originated from Southeast Piauí had arrived in this region of Seridó traveling distances over one thousand kilometers. The thematic richness of the rock paintings of the Seridó subtradition was a valuable identification variable of prehistoric groups inhabiting the region. On the other hand, the abundance of rock engravings, named

itaquatiaras, which in the *Tupi* language means painted rock appearing on the rocks by the water streams and of rock paintings of other horizons indicating the presence of different ethnic groups.

The findings of bifacial projectiles, finely carved and retouched, made of silex, chalcedony and rock crystal unknown in other regions of the Northeast indicate a horizon with refined lithic technology occupying the regions in uncertain dates with extensive expansion in the basin of the Açú-Piranhas river.

The groups of prehistoric hunters who painted the rock shelters of Seridó added new wealth to the old *Nordeste* tradition with other elements unique of their habitat, such as boats decorated with geometrical figures [fig. 8], adornments, body paintings and phytomorphic elements conveying the impression of a "landscape". The world depicted by the Seridó paintings is daily life in prehistory, sometimes tragic and violent, with figures possessed of great agitation and others presenting play and joyful aspects documented in the dance movements and in the agility of human figures performing acrobatics. The dynamics of body movement is particularly complex and to express it more clearly resources we could call expressionists were used broadening the silhouette and giving the body sinuous movements stylizing the figures [fig. 9]. Sex scenes are common, including sex group and representations of rape (ASON, 1996, 142, [fig. 5]).

The dates obtained in the excavated sites, Mirador (Parelhas) and Pedra do Alexandre (Carnaúba dos Dantas), indicate that the Seridó subtradition would have an initial chronology of approximately 9000 years BP, a hypothesis that should be confirmed as excavations proceed.

3) Other subtraditions of the *Nordeste* tradition.

In the Bahia backlands another subtradition known as *Central* with rock art paintings in shelters of the Chapada Diamantina in the municipalities of Lençóis and Morro do Chapéu has been identified. Some of these shelters have already been cited by Valentín Calderón (1971, 1983) who has included them in one tradition which has generally been called "realist" minutely described it in his work but unfortunately without the graphic information to enable the disclosure of more details. Later on it was possible to prove that in an extensive area of the Bahia

semiarid region, in the bordering hills of the São Francisco valley, prehistoric groups dwelled who knew and represented their spiritual world with the technique and theme of the *Nordeste* tradition. The quality of the strokes, the movement of the human figures, the reduced size of the figures, the identification of animal species and certain “heraldic” graphisms prove beyond doubt, the existence of a subtradition in Bahia within the great *Nordeste* tradition.

In the *Central* subtradition there’s a certain predominance of animals related to the human figures. Maria Beltrão, discoverer of numerous shelters in the Central region, identified various moments of the *galheiro* deer behavior in the rock shelters of Lagoa Velha and in the Toca das Corças in Morro do Chapéu, such as battle between males, persecution involving males and females, herds with calves and fighting between deer and man.

The form of depicting the human figure in relation to animals increasing their size in hunting scenes, are common elements in the three subtraditions: Central, *Várzea Grande* and *Seridó*. The figure of a large animal being hunted by small human figures is registered in the Baixão do Gabriel site, in Central (Bahia), is a scene which is similar to others of the

Várzea Grande subtradition in Piauí, in the shelter of Cabaceiras and in the Toca da Chapada dos Cruz [fig. 10]. The magnification of the animals size in relation to human figures, valuing the hunting rituals also appear in the rock shelters of Xique-Xique and Serrote das Areias, in Carnaúba dos Dantas, in the *Seridó* region.

The Central subtradition should be very extensive judging from the shelters known and the extent of the São Francisco valley and the bordering hills, although intensive investigation has not been performed in the region, with the exception of the work of Maria Beltrão in Central. The same Valentin Calderón perfectly captured the value of the rock art in Bahia, specially the ones from Chapada Diamantina. When he describes what he called realistic figures, he is describing the principal traits of the *Nordeste* tradition. Referring to the paintings of the Jabuticaba site, in the municipality of the Morro do Chapéu, he identifies “an accentuated form of human figure and animals reproduction with more realism and dynamism. These are figures in movement, sometimes violent movement, with abundant details enabling the identification of the actions they perform. In a first group we found a beautiful warrior figure with head adorned with feathers, arms opened with his bow in the left hand and seven arrows in the right hand”. He also cites human figures in a combat posture

under 10 cm. in height; figures in a front and profile view in an attempt to show some kind of clothing; birds drawn with outstanding reality in attitudes of fast flight; warriors with bows and arrows and human figures transporting branches and objects; fat dancers in a jump posture adorned with feathers, staffs and branches in their hands. The description of these graphisms remind the Spaniard Calderón of the “*Rock Art Native of Spain*”.

There are indications the *Nordeste Tradition* extrapolates the tenuous limits presently determining its extension based on regions of scarce archaeological exploration. Rock art of this description has been found in the municipality of Buique and Afogados da Ingazeira in the State of Pernambuco [fig. 11] and typical representations of the *Nordeste* tradition have also been found in the Center of the State of Minas Gerais in the valley of tributary rivers of the São Francisco rivers and in the State of Mato Grosso in the basin of the São Lourenço river where in the Toca do Parto the representation of hunting, dancing, copulation and delivery depicts sequences with the same expression and movement of the rock art typical of the *Nordeste* tradition.

¹As per the work of Niède Guidon (1883, 1985, 1991, 1992), Anne Marie Péssis (1982, 1983, 1985a, 1985a, 1992), Sílvia Aranca (1980, 1982, 1984, 1986), Laurence Ogel-Ross (1982), Susana Monzon (1983), Bernadette Arnaud (1982, 1984) and other prehistorians who for

twenty five years have performed investigations in the Museum of the American Man in the State of Piauí, Brazil.

²“Cocar” is the term used to designate feather ornaments used by the Brazilian Indians.

Uma Velha História e a Origem das Instituições de Estado em Oaxaca, México

Bernd Fabmel Beyer

O surgimento de um estado na Oaxaca pré-hispânica tem sido o foco da atenção de muitos estudiosos desde o final dos anos sessenta, quando a Arqueologia comprometeu-se com uma perspectiva mais antropológica. Antes disto, a Arqueologia histórica cultural fixou sua direção na descoberta, datação e descrição do passado de uma região virtualmente desconhecida do centro sul do México. As realizações desses primeiros anos de escavações não foram apenas espetaculares,

mas também essenciais para a construção de um esquema revolucionário para toda a Mesoamérica. Teoria e metodologia tão rigorosas, contudo, cedo mostraram suas falhas quando as gerações mais novas descobriram que a maioria dos itens recuperados, anteriormente, foram escassamente estudados em profundidade. Análises mais detalhadas desses materiais têm provado ser de muito uso para reavaliar conclusões anteriores e necessárias para avançar em novas hipóteses sobre o desenvolvimento da sociedade Zapoteca. Uma aproximação semiótica para a maioria das esculturas e dos vasos figurativos, por outro lado, tem aberto acesso para análises ao nível da iconologia de Panofsky e para os tipos de

mensagem que eram conduzidas através dessas imagens.

Com um olho em contextos mais específicos e em períodos de tempo mais estreitos é possível agora afirmar que não era uma elite arrogante e militar que impunha instituições de Estado em Monte Alban, por volta do início da era cristã. Como mencionado antes, falhas na visão, de A. Caso, de pedaços do Túmulo J do Monte Alban têm dado caminho para uma interpretação mais viável que propõe a integração dos vales centrais de Oaxaca através da cooperação de vários chefes locais. Este modelo mais tardio é reforçado por uma linha de evidências que revela a intrusão de inúmeros conceitos e materiais do sul no fim da fase Monte Alban I e a chegada de pessoas que devêm ter fugido

da deterioração climática nas terras baixas Maias e apoiou uma visão de mundo que deu sustentação às novas formas de organização social e política em Oaxaca.

I

O Estado Zapoteca Clássico existiu por aproximadamente 900 anos antes de quebrar numa série de entidades independentes mas interconectadas (*oricacados*). Durante este longo período de tempo tem metas em comum com outras regiões, permitindo a integração cultural da Mesoamérica. Ao nível local, a interação social era baseada em estratégias que favoreciam o entendimento étnico e um uso balanceado de seus recursos.

De uma perspectiva distante, o surgimento de tal organização coloca inúmeras interrogações. No percurso do tempo entidades políticas alcançaram uma encruzilhada aonde a maioria dos processos civilizatórios e a necessidade da construção de uma identidade regional coloca em questão a liberdade de ação de seus participantes. Para um arqueólogo tradicional isto não é um problema: uma aproximação descritiva ao material documental promove informações suficientes para compreender as normas pelas quais ancestrais de grupos étnicos modernos atestaram sua identidade. O resto seria o resultado de influências estrangeiras. Mais recentemente, no entanto, muitos arqueólogos têm começado a focar no tipo de estratégias em que cada sociedade operava. Baseado no trabalho de K.V. Flannery na *Evolução Cultural das Civilizações* (1972) uma série de discussões explorou o problema, colocando dúvidas na possibilidade para identificar os ganhos de uma sociedade com linhagens ou segregação.

Agora, portanto, apesar de ambas estratégias podem aprofundar nosso conhecimento de dinâmicas regionais de uma “visão superficial” (Willey 1991), eles também estão propensos a ser considerados restritos, exclusivos e contraditórios. A causa disto está em sua natureza esportiva e no jeito que elas são classificadas e aplicadas. Pretender que são prontamente acessíveis e seus benefícios facilmente determináveis é uma ilusão que encobre o fato de que eram instrumentos poderosos empregados por conter grupos de interesse na sociedade. Por esta razão, alguns autores preferem uma definição de complexidade social que não esta relacionada ao controle de conhecimento e informação, ou pela noção de progresso e

predestinação. Eles diriam que é o resultado de escolhas feitas livremente por todos os membros de uma sociedade que desejam uma forma diferente de organização. Esta visão não exclui aqueles casos em que a liderança torna-se uma necessidade, especialmente quando uma região se envolve em processos de larga escala. Ambas situações irão prevalecer no tipo de instituições selecionadas, na maneira que eles ligam o interior com o exterior e em trocas ou compromissos que derivam dessa seleção.

Neste caminho, J. Vicent (1991) argumenta em favor de uma posição mais crítica em relação à natureza do conhecimento arqueológico. A este respeito, construção e aplicação da teoria não devem ser confundidas com a Filosofia da Arqueologia, cujo objetivo é o próprio campo do conhecimento. Infelizmente, metodologia filosófica também prejudica a interpretação da experiência humana, limitando as perspectivas da pesquisa arqueológica. Esta situação torna-se clara na dissertação de N. Rescher (1995) sobre os princípios dessa disciplina. “A Filosofia não tem um objeto de estudo distinto”, ele diz, “por que tudo é relevante para sua ocupação e sua tarefa é oferecer um tipo de *expositio mundi*”. Ainda que, Filosofia “e busque a integração sistemática do conhecimento cuja ciência prometeu no seu início e nunca executou por sua especialização excessiva”. Isto não significa que Rescher descarte o conhecimento detalhado. Como acrescenta, “nenhum tipo de informação sobre o mundo é supérflua para a Filosofia ... O problema é – e sempre tem sido – a confusão que surge da riqueza das nossas informações ... O que nós devemos a essa informação é respeito, não aceitação ... Nossa obrigação é dar significado para nossos compromissos cognitivos e provê-los de coerência e unidade, o quanto for possível ... Isto leva para um procedimento de esclarecimento e triagem que reduz nosso compromisso até quando a consistência é restaurada”. Mas, o respeito permite um entendimento verdadeiro de outras pessoas? Como parece, estes postulados transformam a Filosofia em uma agente que mantém as leis e a ordem em nossos esforços cognitivos e por isso policia nossos pensamentos. Estamos dispostos a ver como outros assassinam nosso objeto de estudo antes de podermos pesquisa-lo?

Em sua preposição, Vicent (1991:31) defende o desenvolvimento de uma Teoria Crítica em Arqueologia, baseada no caráter

histórico e social da própria disciplina. A. Nilsen (1995: 54), por outro lado, argumenta a favor da nossa necessidade “de defender a possibilidade de desenvolver uma teoria de variabilidade artefactual que concebe a produção como um processo social, apoiada na prioridade casual das relações de poder em explicação e continua mantendo o foco materialista no comportamento de interação dos artefatos defendida pela Arqueologia comportamental”. Pegando como uma linha de base seu conceito de poder social ou “a habilidade dos atores de atingir metas”, e considerando que “toda ação naturalmente envolve a aplicação de significados ou recursos para obter resultados” (Ibid.: 49), uma teoria crítica em Arqueologia também serve como uma porta para visões de mundo perdidas e suas manifestações materiais. Em outras palavras, pode nos mostrar o caminho na rede de significados que fornecem vantagens para a sociedade e como elas se mostravam nos registros arqueológicos.

Do mesmo jeito, a trilha que leva à adoção de instituições de Estado incluíam uma série de mapas cognitivos que têm que ser descobertos antes de entendermos como inovações eram costuradas com o padrão habitual de comportamento. Entretanto, como a maioria das tradições orientais reconheciam, conhecimento não é acessível através da constatação de fenômenos sucessivos. São seus aspectos alternantes, que são acoplados como o a frente e verso de uma moeda ou um som e seu eco, o que abre caminho para nossa compreensão. De uma perspectiva Oaxaca, isto implicaria que mudanças observadas entre os períodos arqueológicos de Monte Alban I e II não se relacionariam com estratégias alternantes de organização social. Ao contrário, o material arquivado indica uma mutação no processo cumulativo de respostas ligadas dialeticamente que levaram a novas relações inter-grupais e formas de expressão cultural.

II

A maioria dos Arqueólogos concordariam que Monte Alban foi fundada em um monte desabitado acima do nível do vale da Oaxaca central por volta dos anos 500-400 a.C. (Fahmel 1994). Esta data, assim como outras mencionadas nesse texto, cabe no quadro cronológico elaborado pelas cerâmicas de Monte Alban (Caso, Bernal e Acosta 1967) e pode incluir

as esculturas e arquitetura de monumentos desse sítio.

Durante os primeiros anos de ocupação, o sítio foi densamente estabelecido no seu setor centro-norte (Blanton 1978), deixando áreas abertas que, séculos mais tarde, iriam se tornar o local principal. Contudo, em seu canto sudoeste, um monumento foi dedicado a inúmeros indivíduos representados nas pedras da construção (Caso 1974). Estas *Danzantes*, como são conhecidas, usam insígnias sugerindo sua participação em diferentes níveis da hierarquia dominante (Zenhnder).

A economia desta chefia (Spencer 1982) foi baseada em agricultura, mesmo que sua situação privilegiada no meio de três vales permite outras interpretações. Devido às condições de instabilidade do tempo, no longo prazo, Monte Alban pode ter fixado sua posição central através da coordenação de grandes partes da economia da região (Fahmel 1994).

Outras construções desse período de tempo têm sido descobertas em níveis profundos da seqüência de construção. Várias tumbas associadas têm fornecido oferendas de cerâmica, incluindo vasos bem trabalhados ou “urnas funerárias” decoradas com as imagens das mais respeitadas divindades. A prevalência de Cocijo, um deus que continua cultuado como o deus do vento e do trovão, e Soberano da chuva e das estações de seca, sugere um forte laço com o ambiente e sua potencialidade na produção de comida (de la Cruz 1995, Fahmel no prelo). O deus com a máscara de serpente era também ligado a atividades agrícolas, mas menos freqüentemente representado. O deus com o capacete do pássaro com amplo bico divide sua decoração de cabeça com brasões com cara de tigre, enquanto brasões antropomórficos, aparentemente, representavam o deus do fogo.

No começo da nossa era, um novo período, chamado Monte Alban II, espalha-se pelo os largos sítios dos vales (Bernal 1965). Suas evidências materiais, incluindo formas e estilos de cerâmica, elementos arquiteturais e de escultura e traços epigráficos que foram introduzidos do sudeste da Mesoamérica. Em Monte Alban, novos conceitos espaciais abriram caminho para a construção de um complexo comemorativo astronômico no meio da área principal. Similares distribuições de construção podem ser encontradas em diversos sítios das terras baixas Maias, na depressão central de

Chiapas e, mais tarde, em Teotihuacan (Fialko 1998, Laporte 1998, Fahmel 1991, 1995) Em todos esses casos, uma grande pirâmide encara uma longa plataforma com três salas, atrás das quais o sol ou uma estrela em especial nasce ou morre em dias específicos do ano. Em alguns casos, estes grupos incluem um pátio esférico, onde atores imitavam os movimentos do sol entre os céus do norte e do sul (Fahmel 1994) (Figura 1).

A visão desta geografia sagrada deve compreender um grupo de atores sociais que, ativamente, favoreciam a introdução de uma visão de mundo solar em Oaxaca. Antes de ser posta em prática, entretanto, tinha que ser conciliada com uma concepção de tempo ligada a um ciclo anual e suas estações de chuva e de seca. Este concepção, por outro lado, pediu mudanças, face a uma população em crescimento e a uma administração mais ambiciosa. A semelhança entre este complexo comemorativo e o de Teotihuacan também sugere um sistema de produção intensivo baseado em dois ciclos de agricultura. Suas coordenações provavelmente envolviam um trabalho complementar de fixação de datas, um sistema de trocas mais amplo e itinerários mais complicados. O estabelecimento de instituições de Estado, por outro lado, poderia ter-se centrado em aspectos de sua administração e sua aceitação pública. A construção do Túmulo J contribuiu para estes fins ligando hierarquias sociais ao eixo nascente/poente do sol, enquanto o complexo comemorativo dava ênfase à integração horizontal (Fahmel: *Ibid.*).

As pedras esculpidas do Túmulo J foram originalmente analisadas por A. Caso (1947) como pedaços de Conquista e têm sido interpretadas desse jeito desde então. Entretanto, continua obscuro como o militarismo pode ter criado alianças de longa duração por toda Oaxaca. Baseada em um estudo formal, as análises iconográficas desses relevos têm interpretado seus elementos de constituição como “Nome da cidade – Morro – Pessoa morta” (Figura 2a) esquecendo outros exemplos de cabeças invertidas que não referem-se, necessariamente, a pessoas falecidas. Mais ainda, não há nenhum outro sinal indicando a conquista dessas cidades, como é comum em códices pós-clássicas (Figura 2b). Finalmente, a intrusão de inúmeros conceitos e feições materiais do sudeste da Mesoamérica (Bernal 1950, 1965, Fahmel 1991) coloca problemas sérios para a

hipótese que Monte Alban estava defendendo suas fronteiras e recordando suas vitórias (Spencer 1982, Marcus 1983, Marcus e Flannery 1996) com um grupo de construção que proclamou uma nova ordem baseada em cooperação.

Vasos figurativos tomaram parte neste nova visão de mundo, como será mantido na discussão, especialmente aqueles relacionados ao inferno e ao deus 5F (Caso e Bernal 1952) (Figura 3). Representado como um homem velho, esta divindade usa placas elípticas em cada lado de seu rosto simulando grandes orelhas de onça. Também relacionado com este felino é o nó pendurado em seu peito, como se fosse um peitoral (Figura 4). Seus olhos são decorados com placas na forma de um morro ou um glifo de montanha (Caso e Bernal: *Ibid.*). Seus enfeites de cabeça incluíam uma espécie de turbante com pintas e dois pontos espichados os quais C. Coggins explica como duas colunas de fumaça (1983: 58). Em Monte Alban”, ela diz, “isto é claramente uma convenção equivocada que deve ter sido adaptada de uma região onde os lugares para queimar incenso do Deus Velho queimavam copal eternamente. Na região Maia”, ela adiciona, “simbolismo do sol e da onça ... (refere-se) ... à localização do sol debaixo da terra de noite, em seu aspecto noturno de onça”. O queimador de incenso em forma de efígie achado na sepultura 10 em Tikal “combina todos esses simbolismos, com a adição de elementos de pássaro. Estas orelhas grotescas do homem velho são cobertas por sinais de Ix que demonstram a onça do inferno” (*Ibid.*: 56). Nas bases do trabalho de J. E. Thompson Caso e Bernal (1952: 197) estabelecem laços com o deus Maia de número sete e o Nahua *Tepeyolotl* ou coração da montanha. A imagem do queimador de incenso achada em Tikal também “apresenta em sua palma aberta uma cabeça que Clancy chama de cabeça JC por que, invariavelmente, tem orelhas de onça e um caracol, ou uma fita torcida, em volta de seus olhos ... Esta cabeça também é achada nas duas estelas de Tikal (Nos.29, 36) que são mais novas que a Estela 4 e talvez sejam a estelas de acesso dos reinados anteriores” (Coggins 1983: 57). Curiosamente, a *Danzante* catalogada como número 41 por A. Caso (1947) e achadas no Túmulo J de Monte Alban, carrega uma cabeça parecida em suas mãos.

Como C. Coggins menciona para o queimador de incenso de Tikal, as representações do Deus Velho incluem um bico curto e curvado acima de seus narizes,

ou uma grande máscara no formato de pássaro (Caso e Bernal 1952). Tal enfeite de cabeça era usado por governantes Zapotecas no fim do período Monte Alban II e mostram um lado esculpido da Estela Lisa (*Estela Lisa*) (Acosta 1958-59). Em adição, duas insígnias assemelhando-se ao pássaro de bico grande e a onça com o capacete de pássaro com bico grande foram colocadas no topo desta máscara (Figura 5). Isto significa que os governantes de Oaxaca identificavam-se com a onça do inferno e o pássaro do céu?

Discussão

Eventos ocorridos em Oaxaca entre os anos 100 a.C. e 100 d.C., sem dúvida, eram de uma natureza complexa. Alguém poderia lembrar que durante este espaço de tempo o período arqueológico chamado Monte Alban I terminou, dando espaço para o período II e um novo conjunto de feições culturais nos sítios mais largos do vale (Bernal 1965). A população e infraestrutura de Monte Alban cresceram, consideravelmente, (Blanton 1978, Fahmel 1990, 1991), implicando em novas formas de organização e o estabelecimento das instituições de estado. Os Túmulos P, H, e o pátio esférico ocuparam a porção central da região principal, respeitando o complexo de comemoração astronômico e sua relação a uma visão de mundo que era baseada nos movimentos do sol através do horizonte. O Túmulo J foi incorporado por esse grupo, mostrando sua aparência externa em uma linha com o Túmulo P (Figura 1). Uma passagem em sua parte traseira era, parcialmente, aberta em direção ao céu, sugerindo uma função astronômica ou de observação do sol (Caso 1938). Poderia ser o último caso, a definição de eixos do zênite poderia implicar na conceptualização de suas direções opostas, i.e., o ponto, uma região do mundo da Mesoamérica pós-clássica relacionada ao sol noturno e à água encontrada nas montanhas (Aramoni 1990, Knab 1991). Se essas idéias forem de volta ao começo de nossa era, não é uma surpresa que artistas Zapotecas davam ênfase à representação de animais noturnos, incluindo onças, sapos e morcegos, ou a construção de diques, açudes, canais subterrâneos e passagens (Caso e Bernal 1952, Blanton 1978, Fahmel 1991, Martínez e Winter 1994).

Agora então, na falta de elementos que poderiam sustentar a interpretação das silêncios do Túmulo J como cenas de conquista, estas representações podem

muito bem referir-se a individuais de alto escalão que tinham alguma coisa em comum com o Submundo. Esta idéia é gerada por seus ornamentos em associação com o glifo da montanha. Sua posição invertida, por outro lado, pode ser comparada com as representações achadas em Izapa, na costa Chiapaneca, que são aproximadamente contemporâneas. A estela 25 desse sítio, por exemplo, mostra a terra-crocodilo de cabeça para baixo, introduzindo suas garras no Inferno para alimentar as árvores que carrega o pássaro celeste (Lee e Lowe 1968) (Figura 6). Durante o período Clássico, governantes Maias de prestígio fixaram a estela para comemorar seus feitos e sua excelência, incluindo o título *Ahau-te* ou Deus Árvore. Como deuses do Céu e da Terra (Baudéz 1995), eles nos lembram dos governantes Zapoteca que usavam a máscara do deus velho 5F e o capacete de pássaro com o bico grande (Figura 5).

Relações iconográficas entre Oaxaca e a costa de Chiapas introduzem uma nova linha de pensamento, interconectando essa nova visão de mundo com fenômenos naturais e o ambiente. De acordo com Caso e Bernal (1952) Cocijo, deus do trovão, era a principal divindade Zapoteca do começo ao fim do período Clássico. Sua efígie contava para o segundo dia do calendário de ritual, simbolizando vento e fogo (Fahmel no prelo). Durante o período II, entretanto, sua imagem quase que desaparece dos documentos arqueológicos, juntos com a máscara do deus serpente, dando passagem para o deus 5F e outras divindades relacionadas ao Inferno (Figura 7). Ao mesmo tempo, as terras baixas Maias estavam sofrendo com uma seca (Dahlin 1983, Gunn, Folan e Robichaux 1995) que causou o abandono dos assentamentos mais novos e a emigração da família governante. Alguns deles acharam um ambiente mais favorável nas terras altas de Oaxaca e eles influenciaram o processo que levou ao surgimento do estado Zapoteca? Se assumirmos que a ordem divina legitimava as instituições sociais, podemos deduzir que a elite de Monte Alban perdeu o velho panteão promovendo menos divindades numa visão de mundo que proclamou formas de interação do sudeste? Quem exatamente estava retratado nas esculturas do Túmulo J?

Prosseguindo do fato que um estado representa uma ordem política, poder social como definido por Nielsen (1995: 49) necessita de uma expressão formal para

atestar seus interesses e resolver suas disputas. O problema em Arqueologia é como desembaraçar a fabricação de relações de poder que permitem certas pessoas serem as representantes de uma sociedade. As esculturas na “Estela Lisa” de Monte Alban claramente representam um governante cumprindo seus deveres de soberano em algum lugar entre os anos 200-500 d.C. (Figura 5). Mas, quem eram os líderes políticos e quem eram os funcionários? E como era o cenário político por volta da mudança de era? Se seguirmos a iconografia e as inscrições que pertencem a este período poderia ser que o título de Deus do Céu e da Terra existiu pelo fim do período Monte Alban I (Caso e Bernal 1952). Contudo, não foi até o período II que foi colocado com uma ampla visão de mundo aceita enfocando o Inferno e a elite. Considerando como fortes governantes pré-hispânicos identificavam-se com seus deuses, muitos dos dignitários representados no Túmulo J carregavam funções sagradas e seculares pelo que sabemos por *shamans* contemporâneos. Em seu trabalho na importância de *shamans* indígenas americanos, N. Saunders (1983: 115-119) aponta que “o *Shaman* quando age como Curandeiro liga as esferas religiosa e social. Ao curar, o *Shaman*, reforça e mantém a coesão social”. Mais ainda, em certos casos “a validade social das funções do *Shaman* são destinadas a ter ... importância política. Dado, também, o fato de que o sagrado e o secular estão fortemente amarrados e que os fatos da realidade social e cultural são um resultado da habilidade do *Shaman* de intervir e manipular as partes constituintes do mundo dos espíritos, isto pode ser um ponto óbvio também. Um político é um manipulador de circunstâncias sociais – o *Shaman*, por controlar os espíritos, deste modo manipula o mecanismo que acreditava ser o produtor de circunstâncias sociais”. Mais ainda, se o shamanismo “é um mecanismo para exercer controle social para fins políticos então precisava ter funções judiciais de certa extensão também. Um *Shaman* hábil controla relações entre o grupo e o comportamento individual ... Leis políticas e legais são dois lados de uma moeda e se o shamanismo é o mecanismo que ajuda a preservar a forma da sociedade e mantê-la em funcionamento então o *Shaman* precisa preencher obrigações judiciais para esta sociedade”.

A análise de A. Medina de sistemas de carregamento e dos homens do conhecimento nas terras altas de Chiapas

(1987: 158-165) aprofunda o quadro conceptual através do qual este elemento da estrutura política e religiosa indígena têm que ser estudadas. Apesar de seu valor coesivo estar além de questão, ele diz, “o funcionalismo tem salientado a manutenção da integração social comum negando o processo de mudança que existe em cada sociedade. A mudança não responde por respostas mecânicas para pressão social mas para uma série de decisões e reajustes internos e criatividade coletiva. Isto pode ser mostrado através da atividade daqueles especialistas religiosos, os homens do conhecimento, que são mencionados na etnografia Chiapaneca como os ‘dirigentes’, ‘ancestrais’ ou ‘homens velhos’, por outras vezes como o ‘shaman’, ‘feiticeiro’ ou ‘curandeiro’.

Levando estas observações para um nível mais geral de discussão, alguma atenção deve ser tomada para as condições que motivaram uma grande mudança nos vales de Oaxaca. A busca das primeiras causas é, normalmente, cheia de percalços (Sapio e Nalda 1991:116). A acumulação de diversas respostas na relação dialética entre Monte Alban e seus vizinhos, todavia, pode ser uma resposta para a adoção de instituições estatais. Colocando a ordem nas mãos de Monte Alban, seus associados teriam tirado benefícios de decisões em comum e uma relação mais ativa com regiões adjacentes (Bernal 1965, Acosta 1965, Fahmel 1990). O caráter religioso e pluri-étnico dessas instituições, por outro lado, pode ter contribuído para o desenvolvimento de feições culturais que estavam de acordo com a rede de

significados construída no caminho das estradas da Mesoamérica. A este respeito, o comentário de G. Willey do conceito de sistema mundial de Wallerstein (1991: 209) é uma lembrança bem vinda de que nenhuma situação cultural pode ser entendida em isolamento. Como ele diz claramente, “o sistema mundial de Estados industriais não se aplica aos sistemas antigos de integração horizontal da Mesoamérica e do Peru, ... (ainda que) ... ambos dividam o potencial para crescimento e complexidade que fazem da integração do conjunto alguma coisa maior que a soma de suas partes”.

Tradução: André Côrtes de Oliveira e Paula A. Habib

Problems on the Attribution Regarding a Painting from the Rembrandt Van Rijn's Studio Belonging to MASP – Art Museum of São Paulo

Eduardo Henrique Peiruque Kickhöfel

Introduction

The attribution concerning works of art and its legitimacy towards a better knowledge of the History of Art has been very questioned. From one point of view the obsession of pursuing a unique artistic personality is criticized¹; from another, the utilization of the most recent scientific devices by art historians is becoming commonplace, devices which can cooperate to a more precise verification on the authorship of a work of art². In this context, the pictorial work of Rembrandt van Rijn (1606-1669) is placed at the center of the debate, due to the radical reevaluation that is being made by Holland's *Rembrandt Research Project* (RRP), whose main target is to catalogue the complete works of the artist³. These Dutch historian's results have enjoyed large international prestige, but on the other hand have given birth to much controversy and opposite reactions. Their conclusions are considered too inflexible and, owing to their attitude, they are accused of constructing too rigid an image of Rembrandt.⁴

During the recent exhibition entitled *Rembrandt, The master & his workshop*, held at Berlim, Amsterdam and London between 1991 and 1992, which closely followed the orientation of the RRP authors, a series of articles and reviews was launched questioning their methods and procedures.⁵ Despite all the controversy, almost along three decades their researches made the way to a series of other enterprises aiming a more precise delimitation of the works of Rembrandt⁶, and, as a result, today we find at one side the *bona fide* “Rembrandts”, and at the other side works of pupils, assistants or followers, whose attributions are problematic as well. Among these, there is a lot of indefinite works that, due to a series of difficulties ahead mentioned, might remain anonymous.⁷

Among the works that are not anymore connected to the name of Rembrandt there is a painting belonging to the collection of the Assis Chateaubriand Art Museum of São Paulo. It has been considered an autographed self-portrait of Rembrandt van Rijn. The piece, acquired by Pietro Maria Bardi in 1948, had its authorship questioned until the results published in the third volume of *Corpus*⁸ definitely excluded it from the works of the great Dutch painter.

This essay is presented in two distinct though complementary levels. It begins with a commentary written after the recent bibliography about the painting in

whose emphasis was mentioned on the RRP catalogue, and concludes with a text on the historical reasons related to the production of the painting. Rather than trying to solve the problem concerning its attribution this essay focuses the recent experts' point of view, as well as shows the origin of the painting's still vague situation.

Analysis of the Recent Bibliography

Due to the RRP's researches that started at the end of the 1960's, any reference to a Rembrandt catalogue prior to that of Abraham Bredius (1935) revised by Gerson (1969), or to Gerson's catalogue itself (1968) is of little usefulness.⁹

The catalogue by Paolo Lecaldano¹⁰, with its first edition dated 1969, displays a larger number of works (451) than that of Bredius/Gerson (approximately 420), and includes many works that have been long questioned about their authorship, being thus a catalogue which requires a revision and which is not of much use when compared to the more recent researches. According to Lecaldano, the MASP painting (nº 187, “*Ritratto d'uomo con catena d'oro*”) had already been considered a self-portrait, however this author does not mention that its authorship had already been doubted by Gerson (whose work is cited in the bibliography) and C. Müller Hofstede (cited by Gerson, see below). Lecaldano considers it an autograph (“*prevalentemente attributa*”) and a signed work, with no doubts concerning the authorship (“*È stato avanzato qualche dubbio di autografia*”).

Horst Gerson¹¹ considered the MASP painting's (n° 188, "Young man with a gold chain") attribution to Rembrandt not very convincing, although he would not furnish an adequate basis for his opinion. His comment is brief and can be cited in full:

Sometimes called a self-portrait neither that nor its attribution to Rembrandt is very convincing. C. Müller Hofstede (Kunstchronik 10, 1957, p. 124) reminds one somewhat to Flinck, an opinion in which Benesch concurred, according to a note in his archives. A copy of the head was recently on the Amsterdam art market.¹²

The work of Christian Tümpel¹³ is not properly a catalogue – although it includes one – but rather an iconographic study, an aspect of Rembrandt's work on which he has been making important studies. His orientation follows the revising character of *Corpus* (his catalogue presents only 265 numbers), although with a few divergences regarding some works in particular. Tümpel attributed this piece – a portrait of Rembrandt – to Govaert Flinck, dated *circa* 1640. Like Gerson's comment, his can be cited in full:

Pour C. Müller Hofstede (Kunstchronik 10, 1957, p. 124), ce tableau évoquait Govaert Flinck. Gerson, qui ne trouvait pas l'attribution à Rembrandt lui-même entièrement convaincante, indique dans la troisième édition de Bredius que Benesch le considèrerait comme une œuvre de Flinck. W. Sumowski (1983, II, no. 671) a classé ce tableau parmi les œuvres de Flinck avec le titre neutre de HOMME AU BÉRET ET A LA CHAÎNE D'OR. Mais il y a à mon sens, une ressemblance si délicate et si étroite avec les autoportraits de Rembrandt que l'on ne peut pas ignorer cet aspect.¹⁴

We cannot deny that the authors of *Corpus* established a new standard of attributing authorship to Rembrandt's pictorial work, thus challenging people who criticize them to show similar level of quality. The origin of the RRP came from the need of checking previously published attributions. To achieve this goal, the authors of *Corpus* produced an unbiased and compact descriptive argument based on 1) the direct observation of the works; 2) scientific analysis on the majority of works and 3) a vast documental research. Their catalogue's starting point is Gerson's (1968), although a few items have been added or omitted.

The MASP painting, entitled "Bust of a man wearing a cap and a gold chain", was personally studied by two members in 1972. Afterwards the task was concluded by means of two x-rays analysis sent to

Amsterdam, one of the entire painting and another of the portrayed's face. No scientific examination either on the support or the pigments was made and, according to the authors of *Corpus*, it was not possible to connect the MASP painting with any known name among Rembrandt's pupils. In their analysis, six points are important:

A) Modifications of the painting's shape: in its inferior part, an oval frame painted black is visible, accomplished with large dimensioned brushings. These brushings suggest that the painting suffered alterations in its original size, and that it should have originally a rectangular shape as well as a painted oval frame. Putting aside the manufacturing date of the oval frame, the confirmation of the rectangular shape was given by a print dated from the eighteenth century.¹⁵ On the upper part of the painting, the background brushings follow the painting's curve, being possibly related to the alteration of shape.

B) Modifications on the garment: one of the painting's particularities is a lack of symmetry regarding the garment. At the left side, the portrayed presents a white shirt covered by a small fur-collar, and at the right side, a completely different long dark collar is visible. As shown by the x-ray analysis, as well as by the still visible traces on the surface of the painting (if seen from a specific angle), there has been a substantial modification on this garment. Originally, the collar that stretches up to the chin over the right side might have existed also in the left side. This garment's first conception is shown in a painted copy reproduced in *Corpus*; in it, neither the portrayed's beard is seen. The long collar on the right side is not visible in the mentioned pictures; it must have been brought to light in a later restoration, or at least after the eighteenth century, time when the three known pictures were made. The brushings on the modified part do not seem to be different from the rest of the painting, and thus it is possible that the same artist who made the painting might have modified the garment as well as added the beard to the bust.

C) The quality: although quite categorical in their comment, arriving even to affirm with exaggeration that there isn't any kind of tridimensional quality or the least trace of plasticity concerning the work, a point was correctly set by the authors of *Corpus*: there is not, in the MASP painting a coherent relation between the brushings and the forms they describe. This is particularly visible on the lightened parts of the nose

and forehead. The brushings follow an erratic path and thus there is not a consistent description of the volume as is seen in Rembrandt's portraits and self-portraits which are considered authentic. The x-rays analysis confirm this point, and their final opinion is that "the painting does not from the viewpoint of execution in any way match the characteristics of Rembrandt's way of working in the 1630s."

D) The signature: this is considered not being by Rembrandt ("the uncharacteristic and perfunctory script make it plainly unauthentic"), despite the facts that it is only visible under a very strong light¹⁶, and that the RRP researcher in charge, Josua Brvun, has not made the analysis personally.

E) Concerning the portrayed's identity: as already doubted by Bauch and Gerson, the face of the portrayed does not represent Rembrandt.

F) Concerning the painting's attribution to Govaert Flinck: proposed by Sumowski, this is also questioned by the authors of *Corpus*: "there are however insufficient grounds for doing so; there is no sign at all of the sensitive and varied, occasionally translucent handling of paint that one is used to seeing in similar bust portraits on panel from his hand [i.e., Flinck], such as that in the Leningrad dated 1637."

After these considerations over the painting's literature, a quick comment is necessary to show why this painting's situation is uncertain regarding its attribution of authorship. The roots of the problem have their origin on the mechanism of production of paintings in the seventeenth century' Holland, inside the Rembrandt van Rijn's studio itself.

Aspects of the Production at Rembrandt's Atelier

The idea of authorship we have today differs in various aspects from that of the seventeenth century. Ernst van de Wetering showed that the attribution of a work to Rembrandt in that period was vague and not free from misunderstandings or distrust.¹⁷ In inventories covering the 1630's and 1640's, we find 9 paintings attributed to Rembrandt and 15 to his pupils, the latter being either copies or works *naer* (after) Rembrandt. This situation was reversed in the 1650's, when practically no mention of paintings *naer* Rembrandt is found.¹⁸ From this fact, it is reasonable to think that the number of paintings in Rembrandt's style available in the market could only have augmented by that time, fact that does not

justify the above mentioned inversion as being caused exclusively by the number of available paintings itself. Furthermore, we should always consider that this “generous” attributions have always been regarded with a certain scepticism, as shown by the prices of paintings attributed to Rembrandt in the inventory of the art dealer Johannes de Reinalme: those varied from 12 to 1500 guilders.¹⁹ In another document, related to a paintings’ sale in The Hague in 1647, a controversy about the attribution of a work to Rembrandt seems to have occurred: the word *principael* (original) was crossed out and replaced by *naer* (after) preceding the name of Rembrandt.²⁰

It is a known fact that Rembrandt was the main painter at one of the most productive ateliers in Amsterdam in the seventeenth century. To approach this topic, it is necessary to comment on the relationship between Rembrandt and the art dealer Hendrick Uylemburgh, with whom he probably worked until 1635.

Hendrick Uylemburgh was mentioned as a painter in a document, this mention possibly being connected to some exigence from the guild of Amsterdam regarding the permission to trade works of art. In fact, his main occupation seems to have been providing a place for painters - both from Amsterdam and other cities - where they could work and earn money, either by painting portraits or by copying paintings from Uylemburgh’s collection.²¹ Uylemburgh possessed a large house in Amsterdam where painters were allowed to reside²², and Rembrandt might have been a resident teacher at his studio, furnishing prototypes to be copied by the other painters.²³ Wijnman cautiously supports that Rembrandt was under contract to Uylemburgh, and he does so by analysing the artist’s production during the probable contract. In that period more portraits rather than pictures or historical paintings were produced, and those portraits, at least those identified, may belong to Hendrick Uylemburgh’s circle.²⁴ There was a huge production of portraits (and copies of them) at Uylemburgh’s “academy”, as well as copies of paintings from his collection. The copying of self-portraits - or works with variations made after self-portraits²⁵ - might have been commonplace, if we consider Rembrandt’s most expressive production of portraits occurred by that time.²⁶ This practice, better documented in Uylemburgh’s atelier, should have already been part of a traditional scheme of

production in which the atelier’s output was always considered as belonging to the master (as in the ateliers of the portrayer Michiel van Miereveld or of Pieter Paul Rubens²⁷). Rembrandt adopted this practice for his own atelier after joining the guild of Saint Luke in 1634.²⁸ Before that time, it should not have been possible for him to do so, either for reasons registered in his statutes, or because of his commitment with Hendrick Uylemburgh.

Many of the painters who worked with Rembrandt were not properly his pupils, but rather journeymen, that is, artists who had been previously trained to take part in a studio’s production and who painted in the master’s style.²⁹ Govaert Flinck studied in Leeuwarden with Lambert Jacobsz, in the same way that Ferdinand Bol, Samuel van Hoogstraten, Carel and Barendt Fabricius (or Fabritius) and Aert de Gelder, painters who became reknowned by their own merits, studied with other masters before joining Rembrandt. Parallel to this situation, it is worth mentioning that the rules of some guilds established some conditions for a journeyman to be accepted as a master: 1) that he should have worked with a master from the local guild for two years; 2) that he should get the local citizenship.

The lack of documenta covering a significant number of resembling works aiming to create isolated groups of paintings renders impossible to make a clear distinction between the works of Rembrandt and those of his pupils. Even more difficult is this task when dealing with the works of a young artist who is trying to adapt himself to the style of another artistic personality. The modifications in the style of a young artist can be drastic due to external influences.³⁰ The difficulty on identifying the works of Rembrandt’s studio is also due to the fact that his prototypes were used by many pupils in the process of apprenticeship, as well as by assistants. Thus, these works are dominated by a common “Rembrandt style”.³¹ This situation is a clear indication of the recognition Rembrandt acquired already in his first years in Amsterdam. Arnold Houbraken, who wrote treatises in the beginning of eighteenth century, gives a testimony of this practice:

As something novel at the time, Rembrandt’s art had general approval, so that artists were obliged (if they wanted to have their work accepted) to become used to this manner of painting; even though they themselves had a more commendable style. For this reason, Govaert Flinck and others

joined Rembrandt’s school. They included my fellow townsman Arent de Gelder [of Dordrecht] who, after learning the basic of Art from Samuel van Hoogstraten, went to Amsterdam to learn Rembrandt’s way of painting.³²

It was given to the pupils some freedom to execute variations after works of Rembrandt, as shown by countless examples.³³ About it, W. Goeree, in a treatise published in 1697, throw some advices to the master:

As to the manner of Drawing, and treatment, ought not to be so strict in imposing this on all his Disciples, as if it were a trick performed or a set rule, but should rather be somewhat indifferent, and leave some freedom that, while remaining within the laws of Art, best accords with the temper of the Disciple.³⁴

From these words, it is possible to conclude that the pupils had in fact a certain level of independence within the limits of Rembrandt’s style, also verified in the execution of copies; it is true that the latter were made after given models, however they were not exact copies of their prototypes. It seems that Rembrandt would not have excessively imposed his ideas and projects for works following his fashion:

On the whole, one may say that with Rembrandt, design and execution were closely bound up. Instead of making use of sophisticated workshop procedures which could in part replace the touch of the master’s hand, he seems to have allowed invention and execution to be separated only in the early stages of the assistant’s activities.³⁵

In Rembrandt’s studio not only copies were made, but also paintings that, in spite of following his style, deviated from the originals.³⁶ From what is seen, one can conclude that little collaboration might have existed between Rembrandt and his pupils/assistants within his atelier. As already mentioned, the RRP researches met with a great deal of criticism, and this is centered mainly in the fact that they did not leave space to raise an interpretation which better approaches the known seventeenth century standards of work, apart from few exceptions:

It has already become clear that - unlike the practice in Rubens’s workshop - studio collaboration with Rembrandt primarily entailed the production of entire paintings and that these were either copies after an original from the master’s hand, or more-or-less original inventions which often used motifs from his work and always imitated his style and technique to a greater or lesser extent. There is as yet no evidence of large

compositions, whether history paintings or group portraits, having been executed in part by pupils following the master's design, though there are a few portraits where Rembrandt seems to have left the execution of minor details to an assistant, as was a common practice among the well-patronized portrait painters.¹⁷

This stated, among the works produced at Rembrandt's atelier, a considerable amount consisted of copies in Rembrandt's style executed with some freedom regarding their prototype³⁸, rather than exact copies of Rembrandt or even works made in collaboration between master and pupil. This could be the case of the MASP painting, which might have been accomplished by a close painter after a self-portrait of Rembrandt, although the authors of *Corpus* sustain that the painting was not executed by a direct pupil of Rembrandt.

Conclusion

The recent analysis made by the RRP on the MASP panel discarded the possibility of its authorship being attributed to the great Dutch master. However, a further research on its real authorship is missing. As mentioned

before, the seventeenth century idea of authorship and the procedures concerning Rembrandt's production make difficult an analysis of paintings from Rembrandt's circle. Thus, a series of specific studies must be made so that this painting can be better focused in the context of its genesis. The main questions are listed below.

The authors of *Corpus* did not mention the visible fact that the subject's position in the canvas does not follow a standard already established in Rembrandt's signed self-portraits of the same period. The subject is uncomfortably confined (squeezed) in the area of the canvas; an analysis on this aspect may either include or exclude it from the works of Rembrandt's circle. By doing such an analysis, we should bear in mind that all the evidences so far collected indicate that the size of the painting was altered. A detailed analysis of the work's composition is necessary (which was not possible to be done by the RRP researchers since the structure over which the painting was executed does not allow one to see if its original size was reduced); an analysis on the pigments' components should also be made, both of the upper part and of the

oval frame still present on the lower part of the picture. The same study may as well indicate if the modifications on the garment were made after the work was completed. In order to confirm the probable date of the painting, a dendrochronologic study is required. These informations will enable to establish with greater accuracy the ambient in which the MASP painting was accomplished.

Once it is demonstrated that the MASP painting was executed within Rembrandt's circle (or even in his atelier), we can think of it as a free copy after one of Rembrandt's self-portraits, as proposed by Tümpel. This opinion, present in the title of their essay, was not considered by the authors of *Corpus*. A clear indication of this idea is the presence of the cap and the chain in the picture, two characteristic elements of a group of Rembrandt's self-portraits dated from the 1630's³⁹. These elements were also depicted in a series of his pupils' self-portraits as well as in Rembrandt's portraits painted by his pupils and assistants*.

Tradução: Elisabeth Ratzersdorf

¹See for example GASKELL, Ivan, *A História das Imagens*. In: BURKE, Peter, *A Escrita da História*. Trad. Magda Lopes, São Paulo, Editora UNESP, 2a. ed., 1992, pp. 237-271. On his criticism towards the *Rembrandt Research Project* (RRP) and

the impossibility of its project (according to Gaskell), see especially pp. 248-250.

²The use of scientific analysis on the attribution of works of art is a delicate and complex topic. The validity of the analysis is frequently

questioned, since they involve the use of a pretentiously objective knowledge abandoning the old criteria that still form the *connoisseurship* basis. Two examples can illustrate the complexity of the problem. A canvas by Rembrandt was recently analysed in Glasgow, and previous examinations had shown that the portions of canvas which enlarge its size were later additions and could be removed. More accurate examinations showed that these portions might have been added at the same time of the execution of the work. See BROWN, Christopher and ROY, Ashok, *Rembrandt's 'Alexander the Great'*. In: THE BURLINGTON MAGAZINE, Vol. CXXXIV (May 1992), n° 1070, pp. 286-298. Another example, though not pertaining to this work once it deals with sculptures from the Ancient times, holds an article that introduces the problem concerning

the extreme reliance that has been given to scientific methods in substitution of the *connoisseurs'* criteria. See SPIER, Jeffrey, *Blinded with science: the abuse of science in the detection of false antiques*. THE BURLINGTON MAGAZINE, Vol. CXXXII (September 1990), n° 1050, pp. 623-631.

³It is important to emphasize that the RRP's proposal is to elaborate a catalogue delimiting his work and, according to the possibilities, that of his pupils and assistants. This has always been the RRP's attitude, being clearly announced by its new coordinator, Ernst van de Wetering, in a letter addressed to *The Burlington Magazine*. See THE BURLINGTON MAGAZINE, Vol. CXXXV (November 1993), n° 1088, pp. 764-765. There are other equally important questions, however the RRP's researches have always been a source for other researches rather than an end in itself, as written by Gaskell (see footnote 1).

⁴On the RRP's new attitude, as well as the letter from Ernst van de Wetering cited in footnote 3, a letter from J. Bryun, B. Haak, S. H. Levie and P. J. J. van Thiel, former RRP members, must be read. See THE BURLINGTON MAGAZINE, Vol. CXXXV (April 1993), n° 1081, p. 279). In a recent article published by the same magazine, its new attitude was put into practice; see van de WETERING, Ernst, BROEKHOFF, Paul, *New directions in the Rembrandt Research Project, Part I: the 1642 self-portrait in the Royal Collection*. In: THE

BURLINGTON MAGAZINE, Vol. CXXXVIII (March 1996), n° 1116, pp. 174-180.

⁵See ELAM, Caroline, THE BURLINGTON MAGAZINE, Vol. CXXXIV (May 1992), n° 1070, p. 285; WHITE, Christopher, *Amsterdam and London: Rembrandt*. THE BURLINGTON MAGAZINE, Vol. CXXXIV (April 1992), n° 1069, pp. 264-268; GASH, John, *Rembrandt of Not?* In: Art in America, FEBRUARY 1992, vol. 80, n° 02, pp. 557-563; LIEDTKE, Walter, *Rembrandt at Altes Museum*. In: Apollo, November 1991, Vol. CXXXIV, n° 357, pp. 356-358.

⁶Among the most significant researches, should be mentioned: BOMFORT, M. et al., *Art in the Making: Rembrandt*. London National Gallery Publications, 1991; AINSWORTH, M. W. et al., *Art and Autoradiography: Insights into Paintings by Rembrandt, Bandyck and Vermeer*. New York, The Metropolitan Museum, 1982. In the ambit of the drawings, alike the paintings⁸, a series of catalogues has been reducing significantly the work of Rembrandt: ROYALTON-KISH, Martin, *The Drawings of Rembrandt in the British Museum*. London, 1992; GILTAIJ, Jeroen, *The drawings by Rembrandt and his school in the Museum Boymans-van Beuningen*. Rotterdam, 1988; SCHATBORN, Peter, *Drawings by Rembrandt and his anonymous pupils and followers in the Rijksmuseum Amsterdam*, Staatsuitgeverij, 's-Gravenhage, 1985; BAZELAIRE, Menehould et STARCKY, *Emmanuel Rembrandt en son école, dessins du Musée du Louvre*. Paris, 1988-89.

⁷In order to know a little about the changings on the appreciation of Rembrandt's pictorial work, it is sufficient to cite the expansionist-oriented catalogue by C. Hooftede de Groot (1915), in which almost a thousand works are listed. Today it is believed that the number of authentic "Rembrandts" would not exceed 250 pictures, although the question "What is Rembrandt?" has not yet been answered in a clear way.

⁸STICHING FOUNDATION REMBRANDT RESEARCH PROJECT: *A corpus of Rembrandt paintings*, Red. J. Bryun, B. Haak, S. H. Levie, P. J. J. van Thiel and E. van de Wetering, Dordrecht, Boston and Lancaster, vol. I (1625-1631), 1982, vol. II (1631-1634) 1986, vol. III (1635-1642), 1989, from here on cited only as *Corpus*. The MASP painting is found under the number C 99 in the third volume.

⁹It was not possible to consult the work of Werner Sumowski, the author who is cataloguing the works of Rembrandt's pupils. Like Tümpel, he attributes the work in question to Govaert Flinck.

¹⁰LECALDANO, Paolo, *L'opera pittorica completa di Rembrandt van Rijn*. Classici dell'Arte, Milano, Rizzoli, 1978.

¹¹GERSON, Horst, *Rembrandt's paintings*. London, Weidenfeld and Nicholson, 1968.

¹²The mentioned copy can be the one reproduced in the third volume of *Corpus*, together with the MASP painting.

¹³TÜMPEL, Christian, *Rembrandt*. Trans. Jacques et Jean Duvernet, Léon Karlson, Pratrck Grilli, Paris, Albin Michel, 1986.

¹⁴TÜMPEL, *cit. op.*, A 67.

¹⁵By Pieter van Bleeck (1747). Another picture is mentioned in *Corpus*, whose author was an artist called Murray (1794), containing only one mention regarding the painting's oval area. A third print, dated from the second half of the eighteenth century was also cited in *Corpus*, however, there is no mention about the painting's shape.

¹⁶Information from the museum's ex-curator, Prof. Dr. Luiz Marques.

¹⁷Van de WETERING, Ernst, *Problems of apprenticeship and studio collaboration*. In: *Corpus*, vol. II, pp. 45-90.

¹⁸*Corpus*, vol. II, p. 48.

¹⁹*Corpus*, vol. II, p. 49, footnote 45.

²⁰*Corpus*, vol. II, p. 49.

²¹This information was confirmed by Filippo Baldinucci, in *Cominciamento, e progresso dell'arte dell'intagliare in rame, colle vite di molti de' più eccellenti Maestri della stessa Professione*, Florence, 1686, who might have received the same information from Bernhard Kiel, a Rembrandt's Danish pupil during 1642-44, and who also worked for Uylemburgh until half of the 1640's. Baldinucci recalls that copies were made at the "*famous Accademia de Eulemborg*" after works of his collection. See SLIVE, Seymour, *Rembrandt and his Critics*. The Hague, Martinus Nijhoff, 1953, pp. 104-115.

²²As written in a report from that period, commented in *Corpus*, vol. II, p. 59: "*When in 1632 the notary van Switen went to Uylemburgh's house where, as we know, Master Rembrandt, painter, was*

lodging, the latter had to be called from the back part of the house. Wijnman has already suggested that the workrooms were in that part, this was a large building, with numerous windows looking onto both the courtyard on the south-east side and the water on the north-west side. There was, at any event, room enough for a considerable number of painters."

²³This job was taken by Flinck after Rembrandt quitted the studio. See *Corpus*, vol. II, p. 59.

²⁴Cited in *Corpus*, vol. II, p. 59.

²⁵An example is the copy with variations accomplished by Isaac Jouderville, present location unknown, after a signed self-portrait (A 40) found in Paris. See BRYUN, J., *Rembrandt's workshop: its function and production*, In: BROWN, Christopher et al., *Rembrandt: The master and his workshop. Paintings*. London, Yale University Press, National Gallery Publications, 1992, p. 72, and *Corpus*, vol. II, p. 81.

²⁶*Corpus*, vol. II, p. 59: "*It is far more natural to assume that Rembrandt came into contact, in Uylemburgh's workshop, with a number - perhaps even a considerable number - of painters who after his arrival started producing this [i.e., his] kind of painting. What is true of the tronies is also true of the portraits. Immediately in the first year portraits in the style of Rembrandt were being done by obviously experienced painters and it is hard to imagine were all taught by him in Leiden. One almost has to assume that these painters were on hand at the time Rembrandt arrived and that they adapted themselves to his style. This would mean that Rembrandt's way of working set the norm in deciding the style in which work was to be done.*" On the self-portraits and their intense production in the 1630's, see CHAPMAN, H. Perry, *Rembrandt's Self-Portraits: A Study in Seventeenth Century Personality*. New Jersey, Princeton University Press, 1991, especially the second and third chapters.

²⁷However, a letter from Rubens to Sir Dudley Carleton, British ambassador in The Hague, is known, in which he admits having charged for a certain work an amount proportional to his participation in it. See BRYUN, Josua *cit. op.*, p. 70.

²⁸The above mentioned Reinalme's inventory shows how complex this question is, specially when regarding the beginning of Rembrandt's career, when at least copies *naer* Rembrandt are mentioned.

²⁹There is no doubt that the master used to sign the works of his assistants: in an Amsterdam's contract dated 1622, it is established that no *premium* would be charged from a pupil who served the master as an assistant during the seven years of apprenticeship (thus the master was payed by his teaching). In case the pupil quitted before this period, his parents should pay 50 guilders, and if he died during the first three years, 150 guilders. After a certain period, the master could start recovering his investment on the pupil, by selling works from the latter in his own favor and with his signature. Other contracts show a reduction of the pupils' payment along the apprenticeship years, indicating that the latter was already providing some profit to his master. See *Corpus*, vol. II, p.

54. Should also be mentioned the rules from the guild of Utrecht dated 1641, which complement the guild of Amsterdam's: "*Those who are painting as admitted Masters shall not be allowed to keep or employ any outside or resident persons, as disciples or painting for them and yet not being of their [i.e. the masters] manner and signing with their name.*" Cited in *Corpus*, vol. II, p. 57.

³⁰Rembrandt himself, at the beginning of his career, offered us an example of this. See for instance, the difficulties on attributing the authorship of "The Eunuch's Baptism" (*Corpus* A 5), in SCHWARTZ, Gary, *Rembrandt, His Life, His Paintings*. London, Penguin Books, 1985, p. 39.

³¹*Corpus*, vol. III, p. 23.

³²Cited in *Corpus*, vol. III, p. 12. In the 1630's, Rembrandt sold drawings of his pupils under his name. Those drawings, some very elaborate, were not only pieces of apprenticeship, but also trading products. Already in 1700, or even before, they were considered as being made by Rembrandt himself, who is recognized nowadays as being an extremely spontaneous draftsman: "*And it must be seen as not impossible that they were sold under his name very early on, perhaps even by Rembrandt himself*", as commented in *Corpus*, vol. III, p.14. See also BRYUN, J., *cit. op.*, p. 75.

³³Some of the known variations over Rembrandt's prototypes, besides the already mentioned self-portrait copied by Jouderville are: *Descent from the cross* (A 65) and the copy in a private collection found at Mexico City; *Samson threatening his father-in-law* (A 104), and two copies, one in Norfolk, probably belonging to Ferdinand Bol, and another in an unknown location.

³⁴Cited in *Corpus*, vol. III, p. 17.

³⁵BRYUN, J. *cit. op.*, p. 83.

³⁶The most famous case is "Abraham's Sacrifice", from Munich, as well as its copy at the Hermitage. See BROWN, Christopher et al., *op. cit.*, no.21

³⁷BRYUN, Josua, *An unknown assistant in Rembrandt's workshop in the early 1660*. THE BURLINGTON MAGAZINE, Vol. CXXXII (October 1990), no. 1051, p. 715. Another example of the collaboration at Rembrandt's atelier to be cited is a portrait from New York, C 69, in which a minor detail of an assistant's work might have been painted by Rembrandt. The attribution of this painting and its *pendant* to Isaac Jouderville is not accepted by the curators of The Metropolitan. See LIEDKE et al., *Rembrandt/Not Rembrandt in the Metropolitan Museum of Art - Aspects of Connoisseurship*. New York, The Metropolitan Museum of Art, 1995, cat. n. 3 e n. 4.

³⁸*Corpus*, vol. II, p. 50.

³⁹See CHAPMAN, *ibid.*

"This paper was written few months before the publication of the *Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand* (1998, v. 3, pp. 113-17). The panel was attributed to Rembrandt Harmaanzoon van Rijn (and atelier), but the text his biography just suggests that the panel could have been painted in Rembrandt's atelier, and suggests Flinck or Bol as its authors. This opinion is not accepted by the author of this paper.

Um Itinerário Atípico no Século XIX: a Carreira do Pintor Henri Gervex (1852-1929)

Gérard Monnier

Vários trabalhos universitários, de vinte anos para cá, interrogam a carreira do artista, procuram atrás dos acontecimentos e da crônica as estruturas de uma relação entre a produção artística e a vida social, entre as instituições e as práticas. Se a questão foi, em primeiro lugar, “como o artista trabalha?”, em uma perspectiva tradicional – “a vida e a obra” –, a pesquisa se torna, quando a questão é colocada a uma população de artistas, considerada no seu conjunto, uma questão de sociologia histórica, não o estudo de uma coleção de carreiras individuais, mas o estudo dos conjuntos homogêneos que se isolam, que eu proponho nomear como “sistemas de carreira”. E desta questão de sociologia histórica, passa-se à questão, mais delicada, de saber se existem relações, e quais são elas, entre a evolução, a transformação dos “sistemas de carreira” e as obras de arte propriamente ditas. Estabeleci em um livro recente algumas das contribuições desta história social da arte, que questiona a carreira dos artistas¹.

Esta abordagem da carreira de um artista é agora um elemento clássico e os pontos de vista do historiador da arte e do sociólogo se complementam para estudar e documentar os inumeráveis aspectos desta relação da prática artística com o “mundo da arte”. No século XIX a carreira se diferencia fortemente, de um artista para outro: todos sabem o que diferencia a carreira de um laureado como o prêmio de Roma, Bouguereau, por exemplo, da de um artista independente, como Cézanne. Começou-se, portanto, opondo esquematicamente a carreira acadêmica, pontuada pelas honras, as recompensas do Salão, as encomendas públicas e o acesso a um posto de professor na escola de Belas-Artes, à carreira difícil dos pintores “independentes”, com dificuldades endêmicas com o júri do Salão, vendendo pouco e mal. E depois disto, sobrevivendo uma reviravolta, o sucesso de uma arte nova, aquela dos impressionistas, uma “revolução”, como se dizia ainda em 1974, os *pompier* à *la trappe*, os modernos, um dia, no museu. Foi necessário rever este esquema. Começando por dar lugar aos marchands que, após 1880, são os fortes

parceiros dos artistas, tendo em mãos seus negócios, organizando exposições que são acontecimentos, como aquela de Rodin e Monet, juntos, no Georges Petit em 1890. E, após isto, constata-se que Monet fez fortuna, o suficiente para comprar sua propriedade de Giverny, que um pintor *pompier* como Bouguereau empregou todos seus cuidados à uma clientela de colecionadores americanos. Logo, a tipologia simplista que opõe a carreira acadêmica à aventura dos “independentes” não dura. E um pintor de resultado brilhante, Henri Gervex, fez uma carreira atípica: na sua carreira, como eu mostrei, não se encontra nem Prêmio de Roma, nem marchand.

Dois autores americanos, Cynthia e Harrison White, desde 1965, foram os primeiros a observar a situação com um novo olhar². Demonstraram que a transformação da pintura no último terço do século XIX está relacionada com um fenômeno amplo, com uma crise quantitativa: demasiados artistas, demasiados pintores, para um Salão que se tornou pequeno demais para encomendas pouco numerosas (pintura “histórica” ou religiosa, ou retratos); e ainda que em toda parte a pintura esteja na moda, que a sociedade dos amigos das artes multiplique as exposições nos departamentos e que a nova clientela compre quadros, compre mais e mais quadros, mas outros quadros, paisagens, de novo paisagens, de Corot à Boudin e à Loubon.

As conseqüências desta crise quantitativa são múltiplas. É a princípio sobre os dispositivos da vida artística, sobre o salão, com o fim, em 1880, do Salão único, não administrável pelo Estado, em proveito dos Salões múltiplos, sustentados pelos artistas (o Salão dos artistas Franceses a partir de 1881, o Salão dos independentes, a partir de 1884), sustentados por artistas preocupados com sucesso comercial e auxiliados por grandes colecionadores (o Salão da Sociedade nacional das Belas-artes, resultado de uma divisão em 1890 da Sociedade dos Artistas Franceses, divisão conduzida por Meissonier, Puvis de Chavanne, Rodin), ou ainda sustentadas pelos amigos da arte, associados aos artistas (o Salão de Outono, a partir de 1903). É o fim da exclusividade do Salão no reconhecimento social dos artistas, na construção de uma hierarquia profissional controlada pelo júri e suas recompensas; é sintomático que o Salão dos independentes se proclame “sem júri nem recompensa”.

A crise quantitativa comporta na realidade disparidades qualitativas: se existem mais quadros, não há, na mesma medida, mais encomendas. Não são mais “grandes máquinas históricas”, não são “mais retratos”, mas são “mais quadros acabados”, “*prêts à emporter*”, vendidos com sua moldura; nesta mudança, os quadros de paisagens ocupam um lugar crescente, uma mudança cultivada desde o período da Revolução, com a liberação do Salão da tutela corporativa da Academia, que controlava a quantidade da produção. A partir dos anos 1850, a pressão dos quadros oferecidos à venda diminui o papel do Salão, reforça o papel do marchand, apoiado sobre o crítico. Ilustra esta evolução o caso exemplar do *Angelus* de Millet, um quadro que jamais foi exposto em um Salão, que teve uma carreira comercial brilhante (venda em leilão, parada nacional, etc.), que se torna um acontecimento, e no entanto, totalmente fora do controle do Salão e de seu júri. É o advento do marchand poderoso, apoiado sobre as facilidades que lhe outorga os bancos, organizado em rede internacional, é o triunfo do “crítico influente”, para retomar o título recente de uma obra recente de Jean-Paul Bouillon, é o advento da dupla marchand/crítico, que vai dominar a vida artística na França até os anos 1950³.

Outra conseqüência, o deslocamento dos acontecimentos artísticos, que foram durante muito tempo situados no Salão: conhece-se os quadros manifestos, de Delacroix à Courbet, à Manet, Couture, à Bouguereau (seu *Jeunesse d'Apollon*). Estes grandes manifestos vão se deslocar para fora do Salão: a arte monumental, a arte pública (como diz Charles Blanc), torna-se sucesso. Isto é claro com os *Bourgeois de Calais*, de Rodin, e isto não cessou até nossos dias com, para se limitar a Paris, a embalagem da Pont Neuf por Christo, as estátuas de Botero nos Champs-Élysées. É um acontecimento, ou ainda mais, quando a arte pública se transforma em um objeto de escândalo, como o *Balzac* de Rodin, e hoje o famoso trabalho de Buren no Palais-Royal. É, aliás, Buren, em um texto de 1987, que estabelece que o Salão do século XIX, com um público enorme, era um lugar onde “penetrar idéias modernas acusava o *status quo*, a oficialidade do momento”. Hoje este lugar é o espaço público, oficial, onde o escândalo acontece; a irrupção da arte no espaço público, em uma praça, estimula a opinião, introduz um

debate de idéias, equivalente às batalhas que acompanhavam outrora o Salão⁴.

As conseqüências são consideráveis para a vida social dos artistas, liberados da relação constrangedora com o Salão, liberados pelo marchand (a partir de 1907 Kahnweiler se ocupa de tudo para Picasso e Braque); e sucede que pelo o mercado, ou pela empresa do trabalho de arte, como nós veremos com Gervex, de onde vem o êxito financeiro, incontestável para alguns. Isto conduzirá à independência do artista moderno, livre de um papel social qualquer, de uma carreira estruturada em relação com instituições, autonomia que lhe permite até mesmo se liberar de morar em Paris; dessa forma Matisse, que se instala em Nice a partir de 1917, mas sem jamais representar aí um papel social identificável.

E tudo isto com o incidente que se imagina sobre a variação do grau de êxito dos artistas. A encomenda unificava os preços; a reputação do artista não contava, a encomenda era igualitária, compreendia os talentos modelo em razão de um valor de uso indiscutível – a fidelidade da imagem do navio, a aprovação de uma pintura decorativa, a semelhança de um retrato – e variavam os preços em função da dimensão das obras. O mercado, ao contrário, estabelece uma gama de prêmios diferenciados, face aos sócios que especulam sobre a mais-valia, devido ao artista, a seu talento, à moda, à pressão feita pela raridade do produto. O valor de uso da arte tende a ser substituído pelo valor especulativo.

É uma ruptura considerável na unidade da arte: o sucesso do quadro *prêt à emporter* coloca em questão a hierarquia das competências, devedora ela mesma de uma hierarquia dos sujeitos. A primazia dada nas competências do artista às técnicas do desenho do corpo e à composição imaginária das ações coletivas, necessárias à grande pintura de história, entra em desuso. Esta crise não tem seu equivalente na escultura, que continua, por muito tempo, a funcionar sobretudo sobre a base da encomenda de trabalhos. Com as conseqüências diferenciadas sobre as instâncias de formação: as admissões na Escola de Belas-Artes e na carreira acadêmica (Prêmio de Roma, etc.) são desqualificadas pelos pintores após 1900, ao ponto de, com toda impunidade, e com resultados brilhantes, a Escola de Artes decorativas de Paris superar a Escola de Belas-Artes a partir dos anos de 1920, no que diz respeito à formação dos pintores.

Estas admissões permanecem reais para os escultores, submetidos por muito tempo (até os anos 1950) a organizar sua carreira em função da encomenda privada ou pública, e não por um mercado da escultura-objeto, submetidos à fabricação de pequenos bronzes, por escultores industriais (como Frémiet).

Em decorrência disso, a crispação dos artistas acadêmicos sobre bases conservadoras, brutalmente defensivas, com aspectos corporativos evidentes: ocupar sem concessão o terreno adquirido, descartar a fotografia, como arte, das instituições artísticas (manifesto de 1862), com sucesso, durante praticamente um século; limitar o acesso à Escola de Belas-Artes, reprimindo o maior tempo possível a entrada de mulheres na Escola de Belas-Artes, pois elas são concorrentes num mercado (de arte acadêmica) saturado. Manter o privilégio do concurso para o prêmio de Roma (que produz os “pensionistas do Estado”), aberto aos estudantes permanentes. Ganhar tempo, retardar o prazo, uma batalha que dura até 1905 (para a entrada das mulheres à Escola de Belas-Artes), e até 1970 para o prêmio de Roma.

Isto não ocorre sem um questionamento sobre o papel da relação do Estado na vida artística, a partir de 1880; durante muito tempo considerado como uma demissão do Estado, notadamente para Jeanne Laurent, trata-se sobretudo de um abandono do papel do Estado, paradoxal aliás, no momento em que a República se põe a definir de forma nova, entre 1880 e 1914, uma nova doutrina sobre o papel do Estado nas instituições da cultura: “a arte livre em um Estado protetor”⁵. Mas em um momento em que os dados mudam, este papel do Estado reaparece, se esquematizamos a situação, para arbitrar ficticiamente, sobre o terreno das instituições (o Salão, os incentivos do Estado), entre organismos corporativos obsoletos mas poderosos (o instituto), que têm necessidade das instituições e dos artistas independentes, produtores de objetos, que têm seu lugar no mercado, que produzem mercadorias, e que não têm mais necessidade das instituições.

O estudo da carreira dos artistas, na época do mercado triunfante, não leva em conta as particularidades dos “trabalhos sobre encomenda” e dos “empreendimentos especulativos” sobre a arte, estas categorias da prática que merecem atenção. A carreira de Henri

Gervex (1852-1929) se presta a esta observação⁶. O bom êxito deste pintor, nos primeiros decênios da Terceira República, é brilhante; seus sucessos econômicos e sua promoção social são atestados por seus biógrafos, que nos mostram um artista conviva e próximo dos magnatas de seu tempo, admitido no mundo, freqüentando as elites nacionais e internacionais. Os contemporâneos não estão enganados quando vêem em Gervex um exemplo de sucesso mundano e financeiro. Sob os traços de Fagerolles, o pintor que Zola n’*A Obra* identifica com Gervex e com seu sucesso, o romancista estabelece uma constatação plena de evidência: Fagerolles mora na avenida dos Villiers em um prédio particular e pinta retratos à “dez mil francos”⁷.

A não ser pela atração que exerce este sucesso, até o presente a questão da carreira de Gervex não se impôs à seus historiadores. Ora, o itinerário que segue Gervex é original e não corresponde aos esquemas habituais. Consequentemente, a carreira de Gervex não é a carreira dos notáveis do sistema acadêmico, ela não tem mais relação com o novo binômio marchand/crítico, que domina a atividade dos pintores após 1880.

Henri Gervex entra aos 19 anos no atelier de Cabanel (1832-1889) e permanece cinco anos. Aluno de um mestre com vista à Escola de Belas-Artes, seu estatuto é, no entanto, ambíguo; ele não faz uma carreira acadêmica, não se apresenta no concurso de Roma, etc. Mas obtém entre 21 e 22 anos seus primeiros sucessos no Salão com envios resolutamente acadêmicos no que diz respeito ao tema, à interpretação e à fatura. Após 1876 (o pintor tem 24 anos), todo o resto de sua carreira está à margem do sistema acadêmico. Ele não será professor da ENBA e, quando ele for eleito, a 13 de dezembro de 1913, para Academia de belas-artes, é no fim de sua carreira (ele tem 61 anos), e no momento em que sua posição na sociedade artística não é mais que relativa aos sucessos já distantes, trata-se de uma forma de eleição “comemorativa”, que não tem nenhum papel na sua carreira, e que não tem relação com a importância do pintor.

Se este itinerário não é o de um artista acadêmico, ele não é ainda aquele de um artista em estreita e constante relação com os marchands de quadros; Vollard nas suas *Lembranças de um marchand de quadros* menciona Gervex como um interlocutor, mas não como um pintor com o qual trata de negócios. O balanço de suas relações

com os marchands é muito escasso e se articula em três episódios, entre os quais nenhum tem importância no conjunto. Em 1878, ele utiliza de forma pontual os serviços de um marchand para expor sua *Rolla*, que causa escândalo, depois a exclusão, por Turquet, secretário do Estado das Belas-Artes e “com a cumplicidade tácita do júri do Salão”, da tela do Salão de 1878; ele aceita a oferta de um marchand de quadros da Chaussée d’Antin, que exhibe o quadro proibido em sua galeria, “e durante três meses foi um desfile ininterrupto de visitas com uma fila de carros estacionados até a Ópera”⁸. Em 1905, uma exposição pessoal é organizada na casa de George Petit; é uma forma de retrospectiva, de um “predileto do passado no elogio parisiense”⁹. Nesta ocasião a crítica estabelece que as obras antigas estão ausentes, visto porque às vezes ainda encontram-se com seus proprietários. Em 1924, alguns anos antes de sua morte, enfim se nota uma exposição de pequenas paisagens na galeria Charpentier.

Se a carreira de Gervex não é nem uma carreira acadêmica tradicional, nem uma carreira comercial, as atividades essenciais estão então alhures. Elas estão na combinação da exposição do quadro no Salão com uma produção de quadros e de trabalhos de arte diversos que, após uma fase inicial de espera, eram ou de resposta às encomendas, ou de realizações pré-financiadas. Diferente dos pintores que preparam um conjunto de quadros para a venda a um marchand, em lotes ou sob forma de envio regular, ou para a venda no fim da exposição em uma galeria, a produção de Gervex segue um encaminhamento diferente, no qual o Salão tem um lugar maior. Esta relação de Gervex com o Salão é, desde a origem e na sua duração, forte e constante. Gervex fez envios ao Salão de 1873 à 1879, depois ao Salão da Sociedade dos Artistas Franceses, de 1880 à 1888, à exposição centenária de 1889 (membro do júri, oito quadros), depois, à partir de 1890, ao Salão da Sociedade Nacional das Belas-Artes e, novamente, em 1922 e 1923, no Salão da Sociedade dos Artistas Franceses.

Sua estréia no Salão (1873 e 1874) não poderia ser mais brilhante; no Salão de 1873, ele expõe a *Baigneuse endormie*, quadro comprado pelo Estado; no Salão de 1874, o *Satyre jouant avec une bacchante* é o objeto de uma recompensa (medalha de segundo lugar); comprado também pelo Estado, ela é exposta no Luxemburgo. Estas estréias combinam as recompensas pelo júri do

Salão e a compra dos envios pelo Estado, que assegura ao pintor uma notoriedade precoce e atraem a atenção da crítica. No ano seguinte, em 1875, a crítica, como conseqüência, sustenta com energia o artista, e reclama para ele a “indicação de medalha”.

Na fase seguinte, que começa em 1876, é para uma forma de quadro-manifesto (em uma tradição bem estabelecida na história do Salão) que Gervex muda completamente de tema e de estilo, e com um imediato sucesso. Em 1876, Gervex envia ao Salão um grande quadro, “realista”, *L’Autopsie à l’Hôtel-Dieu*, que atrai a atenção aprovativa da crítica; o júri concede a segunda medalha, devido ao benefício da existência do “hors concours”, uma recompensa que implica ainda a compra pelo Estado. Em 1877, a venda dos grandes quadros prossegue com *La Communion à l’église de la Trinité*, exposto no Salão, adquirido pelo Estado.

Nos anos seguintes, vários de seus envios no Salão causam escândalo, com as recaídas importantes sobre a imagem pública e popular do pintor: o quadro *Rolla*, em 1878, admitido no Salão, e excluído por intervenção de Turquet, secretário de Estado das Belas-Artes, e a *Femme au masque*, Salão de 1886, que conduz o pintor a se bater em duelo contra um marido ciumento, convencido de haver reconhecido sua esposa na mulher representada, e que o implica em um processo.

Levando em conta o estatuto e o destino econômico de cada Obra, o conjunto da produção de Gervex se divide dessa forma, e seguindo uma ordem cronológica, em quatro fases. Encontra-se, em primeiro lugar, o período dos sucessos no Salão, consagrados pelas compras do Estado, de 1873 (o pintor tem 21 anos) à 1877. Um segundo período, a partir de 1875, e que compreende em parte a primeira, é aquela das encomendas, que são, em ordem cronológica: os retratos, a partir de 1875 (o pintor tem 23 anos), muito numerosos, no qual uma seleção é regularmente exposta no Salão. Vários desses retratos têm a qualidade de um testemunho sobre a atualidade da vida social, como os retratos de grupo, e a este título eles podem ter seu lugar no Salão, com a importância narrativa de um quadro de gênero. Mas, enquanto retratos de grupo, estes são de encomenda: a encomenda de seu retrato para o doutor Jules-Emile Péan (1830-1898) é a origem do quadro exposto sob o título *Avant*

l’opération (salão de 1887); Joseph Reinach encomenda o brilhante retrato do grupo, que reúne os jornalistas republicanos em *La République Française* (Salão de 1890).

Um terceiro período, a partir de 1880 (o pintor tem 28 anos), corresponde aos trabalhos de decoração de destinação arquitetural; os doadores das obras são primeiramente as cidades (cidade de Paris, em 1880, após concursos, cidade de Neuilly em 1902), depois as instâncias do Estado, no qual as encomendas são comemorativas: a *Distribution des récompenses au Palais de l’industrie* (após a exposição de 1889), o *Banquete des Maires* (após a exposição de 1900). Neste domínio, existem também as encomendas de ordem privada: a decoração para a Ópera-Cômica (1893), o teto para o hotel particular de Dufayel (1906), para o restaurante da estação de Lyon (PLM, 1901), e as imagens mundanas, verdadeiros retratos de grupo, que encomenda Mourrier, proprietário de restaurantes de luxo (1905, depois 1909), e o alfaiate Paquin (1905). Vindo em seguida, e novamente, as encomendas do Estado (1907, para o Elysée, após 1922, para Strasbourg).

Um quarto período, a partir de 1889 (o pintor tem 37anos), corresponde aos trabalhos de arte pré-financiados, com dois importantes estaleiros. O *Panorama du Siècle*, com Alfred Stevens (1828-1906), é uma obra coletiva (20 x 120m.) que ficará exposta de 1889 à 1896, e que descreve, através de suas principais figuras, o século que inicia com os Estados Gerais e que se acaba com Sadi Carnot. Mas tudo depende da capacidade do artista de mobilizar grandes meios: “logo que a idéia me pareceu madura, e que eu tivesse feito os primeiros esboços, eu lançava os olhos a minha volta para encontrar os capitalistas (...) Ele me prometiam 500000 F para colocar o objeto de pé.”¹⁰ Este panorama resulta portanto na criação de uma “Sociedade anônima da história do século”, com capital de 325 000 F dividido em 65 ações de 5000 F por ações: os estatutos precisam que os beneficiários líquidos sejam repartidos “metade aos acionistas, metade aos fundadores; a metade revertida aos fundadores é atribuído saber: para Senhor Stevens um quarto, e ao Senhor Gervex três quartos”.¹¹ Este esquema de produção caracteriza aquilo que convém nomear o artista-empresário (no sentido que os economistas dão à noção de empresa); onde se pode ver o termo de uma evolução que começou com a famosa “exposição paga” das *Sabines* de David, e

que prossegue para, notadamente, os “panoramas”. O *Couronnement de Nicolas II* (Moscou, 1896), é pré-financiado por um belga, colecionador de Gervex, Marlier, que entrega ao pintor, em maio de 1896, a soma de 10.000 F, um pagamento que permite uma primeira viagem à Rússia. É Marlier também quem organiza a exposição da tela (8 x 10m) no pavilhão russo de Trocadéro, onde ele é mostrado como uma atração, colocado em cena em uma reconstituição da catedral russa da Assunção, com a música e os coros da capela russa da rua Daru.¹² O pintor receberá outros pagamentos e mensalidades “uma média de 2300 francos até 1900”¹³. Em 1901, o pintor e seu sócio conduzem o quadro a São Petesburgo, onde ele é novamente exposto ao público com grande sucesso. Mas, ao invés de iniciar uma carreira de atração paga (este que é o primeiro projeto de Gervex), o quadro é comprado pelo Czar por 100 000 rubros, sendo a soma considerável de 260 000 F. O balanço financeiro deste verdadeiro empreendimento não é conhecido, mas tudo leva a pensar que foi um sucesso muito importante.

Constatamos: não há nenhum lugar neste itinerário para o mercado de quadros, no sentido do quadro preparado para venda, disponível em um marchand para uma clientela particular. É somente após 1920 que algumas paisagens, de pequeno formato, muito marginais na carreira de Gervex, relevam esta categoria. Ao contrário, o que importa é a relação constante com os instrumentos de opinião, como a imprensa, cuja atenção é relativa à qualidade da informação que gera a maior parte dos quadros de Gervex; e o valor de uso não se confunde aqui com esta atualidade de informação?

Nos comentários atuais sobre Gervex, domina a questão sobre a situação do artista, relativa a seus contemporâneos; é ele um “pompier” entre outros? Um mediador da modernidade? Uma mistura de Cabanel e de Manet? Para Zola, o pintor Henri Gervex é um desertor: “(ele é), com M. Bastien-Lapage, a cabeça do grupo dos artistas que se destacaram da Escola para vir ao naturalismo”¹⁴. Nós vimos Gervex de um outro ponto de vista. De uma certa forma, pode-se perguntar se ele não é um precursor das situações atuais, se se coloca seu caminho em relação àquele de Daniel Buren hoje: Buren, que se fez conhecer no Salão (na circunstância do Salão da jovem pintura) encontrou fora do mercado de quadro, o eixo de gravidade de seu

caminho, que estará nas encomendas de instalações efêmeras (o equivalente ao panorama) e na arte pública. É sobre esta questão, paradoxal, que gostaria de concluir meu propósito. A carreira do artista é aqui, ao mesmo tempo, aquela de um produtor de mercadorias, de um tradutor de encomendas e de um empresário de trabalhos de arte. O interesse destas noções é de fato atual. A noção de carreira, que parece datar de um período longínquo e acabado, aquele dos mecenas, dos períodos da arte de côrte ou, mais próximo de nós, sob a Terceira República, e daquela que se persiste ainda em nomear uma “arte oficial”, que implica na encomenda pública repetida, é de fato pertinente hoje, pois os artistas, aos quais os poderes públicos passam novamente a encomenda, estão novamente próximos das escolas de Belas-Artes, das quais eles freqüentemente saem; este esquema completa, em uma figura simétrica, o lugar dominante e mesmo exclusivo que ocuparam na história da arte contemporânea as obras feitas por iniciativa do artista. Esperamos que o museu, com toda a força atual da instituição, apresentando todas as obras como os elementos equivalentes de uma coleção, não reduza em excesso as distinções entre as categorias, e não consiga apagar a diferença das práticas; ora, estas distinções e estas diferenças importam, para a biografia do artista, para a abordagem contextualista de sua trajetória, e, eu creio, para o sentido mesmo das obras.

A Carreira de Henri Gervex (1852-1929)

1852 Nasce em Montmartre, em 10 de setembro de 1852, Henri Gervex, filho de um construtor de piano parisiense.

1867 Início da formação do artista pintor; é em seguida aluno de Brisset (prêmio de Roma em 1840), depois, de 1871 à 1876, na Escola de Belas-Artes, de Alexandre Cabanel (1823-1889). Não se apresenta no concurso para o prêmio de Roma. Mora em Montmartre.

1873 Envio ao Salão de *Baigneuse endormie* (comprado pelo Estado).

1874 No Salão: *Satyre jouant avec une bacchante* (medalha de segundo lugar, adquirido pelo Estado; expõe no Luxemburgo).

1875 No Salão: *Diane et Endymion, Job*, e um retrato.

1876 No Salão: *Autopsie à l'Hôtel-Dieu*, “indicação de medalha” e ainda a qualificação de “hors concours”.

Frequenta Manet, Degas, Renoir, etc. HG figura no *Bal du Moulin de la Galette*.

1877 No Salão: *La Communion à l'église de la Trinité*.

1878 No Salão: vários retratos, e *Rolla*, desligado sob ordem de Turquet, subsecretário do Estado das Belas-Artes, exposto em seguida durante três meses por um marchand de quadros, ao lado da Ópera.

1879 No Salão: *Portrait de Mlle V.*, e *Retour de Bal*. Posição favorável de Zola: “um quadro muito verídico (...) uma vitória da pintura naturalista”. Concurso para a decoração da prefeitura do XIX distrito. Reside na rua de Roma, no oitavo distrito.

1880 No salão: *Souvenir de la nuit du 4* (4 de dezembro de 1851, após o *Les Châtiments* de Victor Hugo). Encomenda de decoração da prefeitura do XIX distrito.

1881 Membro do juri do Salão; Manet é admitido (*Portrait de Pertuiset, chasseur de lions*, segunda medalha); Manet, cavaleiro da Legião de Honra.

No Salão: *Le mariage civil* (para a decoração da prefeitura do XIX distrito). Encomenda de uma decoração para o Crédito da França. Expõe *Retour de Bal* no Salão das Belas-Artes de Bruxelas.

1882 Cavaleiro da Legião de Honra. Termina a decoração para a prefeitura do XIX distrito.

1883 Expõe no Grand, em Munique.

1884 Participa da organização da retrospectiva Manet em ENSBA. frequenta blanche, Maupassant, etc.

1885 Ensina na Academia La Palette, fundada por Henri Wallet e Roll. No Salão: *Une séance du jury de peinture*.

1886 No Salão: *La femme au masque. Le Bal de L'Opera*.

1887-1888 Vários retratos no Salão: *Avant l'Opération* (retrato do doutor Péan, no hospital Saint-Louis). Preparação com Alfred Stevens do Panorama *Histoire du siècle*.

1889 Oficial da Legião de Honra. Membro do juri da Exposição centenário da arte francesa.

Apresentação/exploração do *Panorama du siècle*. (140.000 visitantes em 1889).

1890 Participa na dissolução do Salão da Sociedade dos artistas franceses, ao lado de Meissonier, Puvis de Chavannes, Rodin. Expõe no salão da Sociedade Nacional de Belas-Artes: retratos e *A la République française*, uma

- encomenda de Joseph Reinach, diretor de jornal.
- 1891 No Salão da Nacional: vários retratos, e *La musique*, um teto para o Hotel de Ville de Paris.
Encomenda do Estado para o Museu de Versailles: a *Distribution des récompenses au Palais de l'industrie* (terminado em 1897).
- 1892-1894 No Salão da Nacional: numerosos retratos.
- 1895 Mora em Malesherbes. Decora a sala de física da Sorbonne.
- 1896 Fim da exploração do *Panorama du siècle*. Dividido e posto à venda em fragmentos.
Viagem à Rússia; assiste ao coroamento de Nicolau II em Moscou.
Exposição no Salão da Nacional: *Salle de Physique*, e de vários retratos.
- 1898 Permanência na Rússia.
- 1900 Na Exposição Universal, expõe o *Couronnement de Nicolas II* (pavilhão da Ásia russa no Trocadéro), *Distribution des récompenses au Palais de l'industrie. Défilé des colonies françaises devant le Président Carnot*. Encomenda de *Banquet des maires*, para comemorar o banquete oferecido pelo presidente Loubet aos prefeitos da França.
- 1901 Viagem à Rússia para presentear o *Couronnement de Nicolas II*, instalado em São Petesburgo.
- 1902 No Salão da Nacional: o *Banquete des maires*, e retratos.
Encomenda de decoração para a prefeitura de Neuilly.
- 1903 No Salão da Nacional: retratos.
- 1904 No Salão da Nacional: decoração para a prefeitura de Neuilly.
- 1905 Retrospectiva Henri Gervex Galerie Georges Petit.
Encomenda para Mourrier do quadro *Armenonville, le soir du Grand Prix*.
- 1906 Decoração do hotel particular de Dufayel.
No Salão da Nacional: retratos.
Primeira candidatura ao Instituto (após o falecimento de Jules Breton).
- 1907 Encomenda do *Cercle de l'île de Puteaux*, exposto no Salão da SNBA, ao lado de uma *Naissance de Vénus*, inspirado em Cabanel.
Encomenda para o Palácio do Elysée: *La France accueillant l'Abondance*.
- 1908 No Salão da Nacional: o esboço da decoração do Elysée e retratos.
- 1909 No Salão da Nacional: *Le Prêcatelan; bois de Boulogne*.
- 1910 Última encomenda decorativa: um teto para a escada da Cour des Comptes.
Pintura de paisagens, no campo de Perche.
- 1911-1912 Nos Salões da Nacional: retratos e um *Christ au tombeau*.
Encomenda da Legião de Honra.
- 1913-1914 Nos Salões da Nacional: retratos. Eleito em dezembro de 1913 membro do Instituto, Academia da Belas-Artes.
- 1914-1918 Pintura de pessoas inspirado pela atualidade: *Le pansement des blessés, le Train des blessés*, etc, são reproduzidas na imprensa ilustrada.
Recebe a Cruz da guerra.
- 1922 No Salão da SAF: *La Justice poursuivant le crime*, e paisagens.
- 1924 Exposição das paisagens, Galeria Charpentier.
- 1929 Morte em Paris em 7 de junho.
Segundo o catálogo da exposição *Henri Gervex 1852-1929*, Bordeaux-Paris-Nice, 1992-1993

Tradução: Jardel Dias Cavalcanti

¹MONNIER, Gérard. *L'art e ses institutions en France, de la révolution à nos jours*. Paris, 1995

²WHITE, Harrison e CYNTHIA. *Canvases and Careers: institutional Change in the French Painting World*. New York, 1965. Tradução francesa *La Carrière des peintres au XIX siècle*. Paris, 1991.

³BOUILLON, Jean-Paul. *La promenade du critique influent*. Anthologie de la critique d'art en France. Paris, 1990.

⁴BUREN, Daniel. *Daniel Buren: les écrits*. Bordeaux, CAPC, 1991, vol. III, p. 297.

⁵COUYBA, Maurice. *L'Art et la Démocratie*. Paris, 1902. p. 3.

⁶Seguem-se aqui as informações dadas por Jean-François de Canchy, "Henri-Gervex, biographie", na obra *Henri Gervex 1852-1929*, p. 23-83, publicado na ocasião das exposições homônimas, Bordeaux, Paris, Nice, 1992-1993, que nós indicaremos agora HG.

⁷ZOLA, Emile. *L'Œuvre*. Paris, 1886.

⁸GERVEX, Henri. *Souvenirs, recueillis par Jules Bertand*. Paris, 1924. p. 30.

⁹DAYOT, Armand. *L'art et les artistes*. Juillet 1905. p. 232-233.

¹⁰GERVEX, Henri. op. cit. p. 199-200.

¹¹HG. p. 203.

¹²HG. p. 209-210.

¹³HG. p. 235.

¹⁴ZOLA, Emile. "Le naturalisme au Salon". *Le Voltaire*, 18 a 22 juin 1880, reaparece em *Mon Salon*. Manet. écrits sur l'art. Paris, 1970. p. 345.

História em exposição: a museografia e a noção de "território" na Itália do pós-guerra

C. Whitehead

A relação particular entre os museus italianos e a história local tem sido um tema de imensa importância na literatura crítica sobre a prática museológica e museográfica. Na teoria crítica italiana, o termo "museografia" significa tudo o que esteja relacionado com a exposição – desde a arquitetura ou design do museu até os

métodos de apresentar a informação¹. Neste ensaio, eu irei examinar temas de história local e observar como e em que extensão eles vêm sendo evidenciados na prática museográfica.

A unificação da Itália em 1860-61 com certeza pressupôs a presença de um governo centralizado, mas não anulou do modo algum a sua composição fundamental, que era (e ainda é) baseada em regiões individuais, cada uma com suas diversas características culturais. Como resultado, uma "história" da Itália pode ser traçada apenas com dificuldade, através da reconstrução e da incorporação de diversas histórias locais. Cada museu está intimamente relacionado com a sua região,

não apenas por circunstâncias locais que geraram a criação do museu, mas porque esse, de maneira consciente ou inconsciente, serve de algum modo para refletir, a partir dos objetos expostos, a civilização particular que é inerente àquela localidade. Eu imagino que essa idéia de museu como elemento e expressão de uma cultura local tem sido de importância acentuada na Itália, onde o regionalismo, mais do que em qualquer outra parte, está no centro da identidade cultural.

Desde os anos setenta, a utilidade pública dos museus na Itália têm sido colocada em dúvida². Na literatura, e em particular nos influentes escritos do historiador e diretor de museu Andrea

Emiliani, a história da museologia não é objeto de celebração, mas de um certo desdém, em função do desmantelamento irreversível do “território” no qual o museu toma parte. Num país em que os principais pontos de referência são regionais e eclesiásticas, a noção de território é necessariamente complexa – uma estrutura que é, ao mesmo tempo, espacial e temporal, formando um contexto histórico para a produção, coleção, usos e localização física dos objetos. A noção de contexto implica um equilíbrio entre um objeto e a sua função sócio-artística ou o seu papel no lugar de origem. O rompimento desse equilíbrio ocorreu no século dezanove, primeiro com a fundação de museus napoleônicos como o Brera em Milão, concebidos como armazéns de bens confiscados e como propaganda republicana e, depois, em 1866, quando uma onda de anticlericalismo que se seguiu à unificação do estado deu origem a uma lei permitindo a devolução de bens da Igreja para a propriedade do Estado³. Nesse período, o museu foi o instrumento de uma descontextualização generalizada, ou deslocamento, de objetos dos seus sítios “territoriais”⁴. Esse aspecto eminentemente negativo da história do museu foi caracterizada por Emiliani que descreve o museu como “um lugar de deportação artística”, e “um campo de concentração onde pinturas, objetos, [e] em uma palavra, o passado, vem ser [separado] da sua vitalidade contextual”⁴. Essa visão um pouco amarga da história do museu veio a se constituir numa escola de pensamento, e tem exercido uma influência central na crítica e no planejamento de museus nos últimos trinta anos.

O “*Fondo Caput Mondì*” organizado em 1996, permite às pessoas e instituições tornarem-se “amigas” da cidade de Roma da mesma maneira com que os museus organizam associações de amigos. essa é a mais recente manifestação do tema da própria territorialidade como museu, que tem sido corrente de modo notável desde os anos do regime napoleônico (vide os protestos de Quatremère de Quincy sobre a remoção de obras de arte da Itália para a França) até os anos mais recentes (“Itália, museu dos museus” de André Chastel, 1980; “O museu fora do museu” de Franco Minissi, 1983)⁵. Influente de maneira profunda no pensamento crítico, essa noção serviu para reforçar o senso do museu, tanto o prédio como a instituição, como instrumento de destruição territorial,

uma vez que operaria a subtração e o realojamento de artefatos do território. Entretanto, como corolário, a noção teve o efeito de estabelecer uma ligação entre os dois conceitos, museu e território. Alguns dos prejuízos da descontextualização poderiam ser reparados, propõe a linha de pensamento, se os próprios museus assumissem o compromisso de apresentar informações de natureza territorial e não apenas artística. Emiliani, falando da profunda falta de iniciativa dos museus desde 1866, esclarece que essa solução, propondo uma conservação global e metodologias museográficas que não se limitem ao interior do edifício do museu, mas que envolvam, através da valorização das relações intrínsecas entre o museu e a cidade, a conservação e auto-exposição do próprio complexo urbano. O museu, do ponto de vista ideal, torna-se o instrumento da produção de uma consciência local:

O museu na sua terceira idade [i.e. o museu moderno posterior ao regime napoleônico e anterior à unificação] é simples e obviamente o museu-cidade. É a cidade que se organiza numa visão urbanística que, finalmente, não é apenas defensiva ou tática, quer dizer, conservadora, mas que volta a utilizar tudo do que dispõe, com a ajuda de toda a sua riqueza histórica, para redescobrir uma identidade...⁶

As interpretações negativas dos museus italianos como “campos de concentração” não envolvem, claro, todos os modelos museológicos: as coleções dos Medici (Uffizi, Palazzo Pitti, etc.), e os recentes museus da igreja estão mais próximos de uma coleção localizada (papal, individual e eclesiástica) do que das duas enormes e súbitas redistribuições do patrimônio artístico do século XIX descritas acima. Esses museus, que envolveram uma redistribuição *gradual* do material no decorrer dos séculos, têm as suas relações particulares com o território, no senso de contexto para uma coleção particular e experimentação museográfica, e porque eles apresentam a expressão material do poder das estruturas sociais históricas. Mesmo levando em conta a natureza diversa desses modelos museológicos formados a partir de coleções históricas ducais e eclesiásticas, é necessário dizer que, nos últimos anos, também esses museus têm adotado a preocupação com a interpretação do território e da sua historicidade trazida à luz por museus criados no século dezanove.

Os modos com que território, em seu aspecto histórico, pode ser apresentado através da exposição de objetos depende do tipo de museu e do tipo de coleções que esse mantém. Os museus italianos podem ser classificados em quatro tipos: regionais, cívicos, históricos e de propriedade da Igreja. Essa classificação não é baseada nas denominações oficiais (nacional, cívico e privado), mas nas suas respectivas características históricas e funções.

1. O museu Regional

A maioria dos museus regionais foi formada no século dezanove, amalgamando diferentes coleções preexistentes, geralmente derivadas de coleções de famílias abastadas e comunidades eclesiásticas. Talvez nesse caso, mais do que em qualquer outro, o museu italiano pode ser visto como instrumento de descontextualização, uma vez que a história das coleções que formam o novo museu são abandonadas e nenhuma idéia da “vida pregressa” dos objetos está disponível para o visitante. O resultado é, geralmente, uma exposição tradicional de obras de arte ou artefatos arqueológicos: objetos de arte são explicados, se tanto, tendo como referência uma história da arte monográfica, i.e., informação biográfica sobre o autor da obra e, ocasionalmente, informações que dizem respeito às circunstâncias da produção da obra de arte; os artefatos arqueológicos são explicados em relação à sua descoberta e pela sua significação para a organização social e urbana nas eras romana ou etrusca, por exemplo. Os valores culturais que os objetos assumem após esses momentos-fonte (e.g. como partes de coleções, valores religiosos e simbólicos no ambiente local, como fonte de inspiração para artistas e intelectuais de períodos posteriores) não são o foco da exposição. Geralmente, a metodologia museográfica tende a ocultar noções de localidade ainda mais longe: a arquitetura interna, em parte em função do gosto pelo ambiente “neutro” desenvolvido e exercitado nos anos do pós-guerra, faz poucas ou nenhuma referência a possíveis contextos arquiteturais em que o objeto poderia ter sido incluído anteriormente⁷.

De que maneira o museu regional reflete o território? Ao considerar essa questão, é necessário Ter na cabeça a natureza das coleções dos museus, que podem ser arqueológicas ou artísticas. Essas são as características primárias (que

às vezes confundem-se) com as quais grandes coleções de museus estão exclusivamente relacionadas.

i) Arqueologia

Aqui, a ligação com o território ocorre num sentido geográfico ou topográfico. Muitos dos artefatos foram descobertos no processo de escavação do território físico. A tarefa dos museus arqueológicos tem sido a interpretação do território através dos artefatos. O Foco temporal coberto pela exibição desses artefatos é geralmente estreito, uma vez que se limita à interpretação do primeiro período de utilização do objeto. Em resumo, o museu diz muito sobre o território na antiguidade, mas nada revela sobre eventos posteriores que nele tiveram lugar. Essa limitação, embora compreensível do ponto de vista da coerência de exibição, envolve, por outro lado, a desconsideração de certos aspectos da história local sucessiva que os artefatos são capazes de ilustrar e na qual eles tem sucessivos papéis, quando um objeto escavado assume novo significado e função em períodos posteriores. Uma rara exceção a essa regra pode ser vista no Museu Arqueológico de Florença, onde a exposição de um bronze etrusco, *Chimera*, inclui uma análise de sua importância como símbolo político na Toscana do século dezesseis.

ii) Arte

A exposição de obras de arte em museus é uma construção relativamente moderna, permitindo uma apreciação estética de uma série de objetos que, no passado, tiveram uma série de valores e usos sociais. A exibição de “trabalhos de arte”, como está escrito, é, em um determinado sentido, uma “história do trabalho”, territorial e etnográfica, na sua manifestação mais cultural⁸. A delimitação de uma história como essa, que tenderá a ser discutida em termos de escolas locais de artistas, é facilitada pelo fato de que os museus geralmente possuem um núcleo de obras de produção local. Esse aspecto territorial tem sido expandido até o limite, talvez de modo mais coerente na Pinacoteca de Bologna onde, desde 1950, a aquisição e os programas de exibição são geridos de modo específico no sentido de providenciar uma história completa da produção artística local através dos quadros exibidos⁹. Uma história da produção do objeto, entretanto, é bastante distinta da

história do uso do objeto. Negligenciar essa última limita os níveis de compreensão inerente à exposição: a obra de arte é compreendido sincronicamente, no momento de sua produção; sua *atividade* subsequente na história social local não é apresentada.

2. O museu cívico

No seu sentido oficial, esse termo é utilizado para identificar um museu dirigido por autoridades locais, fora do controle da *Soprintendenza ai Beni Ambientali Architettonici Archeologici Artistici e Storici*¹⁰. Nesse sentido, a coleção do museu cívico é difícil de definir: ela inclui desde ricas coleções e imponentes estruturas de museus como a do *Castello Sforzesco* em Milão, até coleções ecléticas pertencentes a pequenas cidades de província. É nessa última forma que o museu cívico encontrou o apoio da literatura crítica. Geralmente fundados na Segunda metade do século dezenove, o museu cívico tem sido o intérprete ideal do território¹¹ local, no que, como o museu regional, é considerado um instrumento para a coleção de experiências “conectadas ao mundo do trabalho”¹². Essas experiências são, no entanto, de natureza provincial, tendendo antes para o artesanato que para o status de trabalhos artísticos. Essa concentração em si mesmo, assim como as coleções extremamente heterogêneas, tem sido vistas como a mais eficiente e sensível testemunha do complexo de atividades humanas no território.

O museu cívico exibe a vida do território local de três maneiras principais: na presença e interpretação de documentos da história urbana (de mapas e artefatos arqueológicos a fragmentos, epígrafes, decretos, etc.); coleções baseadas em indústria ou manufaturas (o museu cívico de Vigevano, por exemplo, inclui uma coleção histórica de sapatos representando a indústria tradicional da localidade), e na exposição de coleções de diversa natureza deixadas por cidadãos eminentes (coleções etnográficas, arqueológicas, de história natural, artísticas, curiosidades), representando algo da atividade intelectual e cultural que teve como cenário aquela cidade. Um veículo para o orgulho cívico, o museu é ativo na construção da história local, divulgando a consciência da mesma e proporcionando um local privilegiado para a atividade intelectual. Entretanto, a consciência do potencial dessas qualidades só foi *redescoberta* nos últimos trinta anos,

notadamente através das reiteradas referências ao modelo cívico nos escritos de Andrea Emiliani, que caracteriza o museu local como “um workshop ativo para a nossa observação da história” e “uma janela para as virtudes da cidade”¹³. O resultado, depois de alguns anos de abandono e indiferença, tem sido a reavaliação do museu cívico em termos práticos e econômicos em reexposições que não comprometam o caráter original do museu ou que maximizem a ligação com o território. Além disso, o novo sucesso crítico do museu cívico, junto com a influência popular de instituições análogas, como o Museu de Londres, causou a criação de um modelo museológico similar – o “museu da cidade”, dirigido por um plano que conscientemente prevê uma coleção limitada com o objetivo de fornecer uma interpretação mais precisa do território urbano, convidando abertamente o visitante a visitar a cidade sob a luz das informações fornecidas pela exposição. Nessa renovação do modelo do museu cívico, a coleção é, de novo, eclética, mas as hierarquias são removidas:

*Na reorganização do novo Museu de Florença... nós estaremos habilitados a deixar para trás a idéia... de criar um museu de “grandes obras-primas”; isso não significa que não haverá objetos de arte, mas que essas exposições, a despeito de seu inegável seu valor artístico, devem ser consideradas principalmente como documentos históricos, possuindo a mesma função que qualquer outro quadro didático*¹⁴.

3. O museu histórico

Obviamente, todos os museus são “históricos”, uma vez que todos têm um “passado” e todos funcionaram (em graus diferentes) em local histórico. Entretanto, com o termo “museu histórico”, eu pretendo discutir um modelo mais específico e limitado: o museu como um monumento para a coleção histórica e experimento museográfico. O exemplo mais famoso desse modelo é, talvez, a atual organização das coleções da família Medici em Florença, que estão divididas entre a Galeria Uffizi, Palazzo Pitti e Palazzo Vecchio. A ação colecionadora da família Medici desempenhou um papel tão notável na história da arte italiana e em sua historiografia que estes próprios lugares são, num sentido, objetos em exposição, testemunhos da rica trama da história do mecenato artístico e das mudanças de gosto entre várias épocas e vários membros

da família. Os edifícios têm sido utilizados como espaços para exposições de arte por alguns séculos, incluindo, em diversos momentos da história, a exposição doméstica de obras de arte ligadas ao gosto individual, coleções particulares ou às exigências de uma recepção de estado, ao *studiolo*, à longa galeria e, finalmente, ao status de museu público. Essa estratificação do uso museográfico, em si mesma objeto de estudo, é necessariamente um importante elemento do foco de exibição nos museus, onde cada trabalho artístico e interior faz referência e é parte de sua história. Esse foco é obtido primeiramente a partir da manutenção ou reconstrução de alguns espaços históricos de exibição que se encontram nos museus, ou na reconstrução de exposições “antigas”. Exemplos são o *studiolo* de Francisco I reconstruído no Palazzo Vecchio (que o próprio Francesco desmantelou com o objetivo de transportar os objetos para a nova galeria Uffizi), a *Tribuna* restaurada e a reconstrução da exposição de retratos no corredor da galeria Uffizi¹⁵.

No desejo de conservar e reconstruir esses espaços de exposição é possível observar um foco museográfico que não se limita ao conceito do objeto de arte isolado, mas que se expande para incluir a história particular e local, que, no caso, tomando como centro a importância da família Medici em Florença, é social, econômica (relação da família ducal com o resto da população), urbana (encomenda e construção de edifícios) e artística (mecenas, produção e coleção). Esses aspectos formam apenas uma pequena parte da história local “completa” e, claramente, a função dos museus está limitada à exibição de apenas alguns momentos ou episódios da história local em que os proprietários, edifícios e coleções foram elemento ativo. A história da coleção, como é freqüentemente reconhecida na literatura italiana, pode ser compreendida como parte da história local e da cultura nacional¹⁶.

Infelizmente, essa relação próxima entre museu histórico e território urbano nem sempre é tão manifesta quanto poderia ser. A formação gradual dos museus e extraordinária história de coleção que eles implicam têm um valor de exibição igual ao das tradicionais exposições de objetos de arte isolados e compreendidos individualmente. As coleções, sua distribuição em Florença e seu aspecto como parte da história local só podem ser entendidos de modo pleno a

partir da apresentação de informações acerca da coleção histórica e sobre museografia, o que servirá para contextualizar e, de diversas formas, dar vida a uma exposição de obras de arte que, sem a adoção desses expedientes, poderia ser árida, arbitrária e incompreensível. Essa contextualização, i.e. a valorização da instituição do museu histórico como força ativa na história local, foi evidenciada de modo marcante em 1982 através da exposição “Uffizi: quatro séculos de galeria”. Infelizmente, a exibição era temporária, e a lição aprendida a partir da ligação óbvia entre o museu e o território resultou em poucas recapitulações práticas (permanentes) desde aquela data. A reconstrução ou a conservação do espaço histórico de exposição é uma ferramenta fundamental na representação dos aspectos da história local, mas na ausência de maiores explicações ela serve apenas para aprofundar o conhecimento daqueles visitantes que já possuem algum contato com a história local.

4. Museus da Igreja

Exibições em museus da igreja dizem respeito à atividade eclesiástica no território – claramente um aspecto de grande importância na história social da Itália. Os objetos em exposição (fragmentos arquitetônicos, escultura, pintura, relíquias, tapeçaria, vestimenta, trabalhos em metal, etc.) são, de uma maneira geral, apresentados como objetos de arte. Sua mútua contextualização no espaço de um museu serve, entretanto, para imbuir os objetos de um sentido dos seus valores funcionais históricos. O *Museo delle Opere del Duomo* (Museu das obras da Catedral) apresenta um modelo complicado de exposição, uma vez que os objetos e sua exibição dizem respeito a aspectos da obra construída que são freqüentemente externos fisicamente ao edifício do museu (catedrais, batistérios, cemitérios, etc.). A história artística e arquitetônica do patrimônio eclesiástico, tanto quando sendo foco de uma exibição por si mesma, é, também um meio através do qual a história local da atividade religiosa pode ser compreendida. A exposição do museu da catedral de Pisa é característica desse aporte, que efetua uma correspondência entre a rota do visitante e a apresentação de informações em estágios: uma progressão do “exterior” dos edifícios eclesiásticos (grandes objetos, comunidade), ao seu interior (pequenos objetos, aplicações, religião, individuais). A

exposição começa com modelos, fotografias e fachadas dos edifícios da igreja, apresentando a arquitetura externa (a referência inicial e primária – senha de entrada para a rede de informações sobre a arte religiosa e a vida de Pisa) e se orienta para escalas menores, terminando com artefatos internos e operações humanas dos edifícios, como cálices, relíquias e vestimentas.

Ligações físicas com o território são variadas: as coleções interpretam e são derivadas de exemplos de arquitetura eclesiástica da vizinhança; o museu é freqüentemente apresentado como parte integrante de um itinerário turístico, por exemplo na venda de tickets conjugados; o edifício do museu, se esse não for a própria igreja, é usualmente um edifício histórico de propriedade da Igreja (conventos, mosteiros, etc.)¹⁷; a exposição de artefatos no museu interage com a dos edifícios eclesiásticos, quando esculturas de igreja são removidas para o museu e substituídas por cópias em seus locais de origem.

5. A Musealização¹⁸ do Território

*O espaço museográfico não tem de ser necessariamente um edifício...As cidades e territórios, geograficamente definidos por suas tradições e problemas comuns, são os novos espaços do museu contemporâneo*¹⁹.

O interesse recente no que o museu pode comunicar sobre o território tem sido acompanhado por um fenômeno análogo: a leitura e a consideração do próprio território como museu e dos seus monumentos irremovíveis como objetos em exibição. Isso ocorre na aplicação de três metodologias de museu interrelacionadas sobre o conjunto externo ao edifício do museu – valorização, conservação e apresentação museográfica. A valorização envolve o estudo dos potenciais de auto-exibição do território e leva à criação (ou descoberta) de novos pontos de interesse cultural no aglomerado construído – lidando com a formulação de itinerários históricos e até com propostas para estimular e facilitar a visita a sítios culturais, tais como jardins históricos, castelos, vilas, conventos, etc.²⁰. A conservação cuida da realização dos potenciais junto com a manutenção dos espaços territoriais, tais como os sítios arqueológicos e edifícios de interesse histórico e artístico (fig. 2). Essas atividades guardam uma relação óbvia com a exibição feita dentro das portas do

museu, que procura interpretar o espaço interior sem a ajuda daqueles objetos e edifícios que continuam situados nos seus contextos originais, constituindo a herança de edificações. Tal atividade de conservação envolve visitas alternadas entre os sítios originais e o museu. A apresentação museográfica fora do museu, da maneira como foi adotada no norte da Itália com grande efeito, envolve placas e painéis externos com textos que explicam a história de um dado espaço urbano ou que funcionam como etiquetas para edifícios ou estátuas²¹. Mais generalizado é o uso de mobília de museu (barreiras, suportes, vitrines) e painéis com textos em igrejas cujos interiores, como conseqüência, acabam tornando-se semelhantes aos dos museus (fig. 3)²².

O resultado da adoção dessas metodologias é uma relação particularmente simbiótica entre o museu e o território, cujos papéis de exibição e cultural tornam-se complementares:

As coleções de museu preservam aquilo que a cidade não foi capaz ou não soube preservar in situ...A diferença substancial entre o museu institucionalizado e aquele que está fora, distribuído pela cidade, é constituída pela artificialidade do primeiro em relação ao último; o processo de musealização do museu é determinado atos premeditados, enquanto que para o conjunto urbano a musealização ocorre espontaneamente e quase inconscientemente²³.

O território, como mencionei, é uma imensa construção feita de inumerável material e sedimentações e estratificações culturais. O museu como instituição é capaz de demonstrar apenas traços dessa construção no âmbito da história local. É, no entanto, o sentido da consciência museológica “global”, corrente na literatura recente, que tem permitido que o território exiba a si próprio.²⁴

Conclusão: as perspectivas do museu na história local

A representação adequada da história local na exposição de museu depende da maneira com que os artefatos (produto material de tais histórias locais) são percebidos e utilizados. Os vários potenciais comunicativos dos artefatos, sozinhos ou em conjuntos, devem ser evidenciados simultaneamente de modo a delinear uma história local. O artefato tanto pode ser objeto quanto meio de exposição: a apresentação monográfica das suas qualidades individuais não impede a possibilidade da sua utilização como

documento para a ilustração de outros aspectos da história local. Um foco bidirecional – com ênfases no objeto em particular e no conjunto – é requerido como meio de traçar a ligação, e também a integração, entre o território e os seus artefatos.

Os objetos de museu na Itália são geralmente considerados à luz de seu valor artístico. Nos anos do pós-guerra, essa percepção limitadora ecoou na área do design de exposições, em protótipos como os de Carlo Ragghianti vinculados à estética da “visibilidade pura” (1974). Sem desconsiderar o inegável valor artístico de alguns interiores de museus (e.g. os trabalhos de Carlo Scarpa, Franco Albini, etc., agora estudados e conservados em seu devido lugar), a aplicação dessa estética excluiu efetivamente uma grande rede de possíveis comunicações através do museu. De acordo com o modelo de Ragghianti, o objeto de arte, nos seus aspectos material e visual, é autônomo, e não pode ser utilizado na comunicação de informação não-monográfica – ele deve ser visto como o artista pretendeu que ele fosse visto e não sob a luz dos valores alternativos e sucessivos que ele possa ter assumido²⁵. Para maximizar as qualidades visuais da obra de arte, informações posteriores sobre o processo que criou as condições da sua produção, os eventos que ocorreram ao redor de sua criação, os diversos papéis que desempenhou após sua produção, e informações que possam ser extraídas da obra e que digam respeito a outras esferas (não necessariamente artísticas) da existência e atividades sociais, tendem a ser deixadas de lado. Na maioria dos museus de arte, essa abordagem ainda permanece.

O advento posterior do interesse na relação entre museu e território, de certo modo uma reação à estética da pura visibilidade, pode ser vista ganhando território em exposições de coleções históricas (como as das coleções Barberini e Farnese em 1995), na reavaliação e rejuvenescimento do museu cívico e, através da valorização de monumentos externos ao museu, da ativação do próprio território. A popularidade do tema territorial implica a redefinição das propostas da exposição de museu, junto com a reconsideração dos tipos de informação nós esperamos obter de uma obra de arte. A exposição tradicional de trabalhos artísticos na Itália, que é baseada na sacralidade artística, a história da produção (no lugar da história do uso) e a

noção da intenção do artista, tudo isso é tão arbitrário quanto qualquer outra diretiva²⁶. Essa linha apenas predominou devido às suas relações com a crítica de arte do século vinte (de Benedetto Croce a Konrad Fiedler e Carlo Ragghianti) e porque ela leva facilmente a exposições coerentes e descomplicadas.

É oportuno comentar aqui que qualquer nova ênfase museográfica sobre a história local deve interrelacionar-se com, ou ajudar a conceber, uma redefinição do *iter* do turismo de popular de arte. A constante diminuição do número de visitantes locais, acompanhada pelo aumento da freqüência de visitantes estrangeiros é uma tendência recentemente observada²⁷. Essa tendência encorajada pelos benefícios comerciais que ela proporciona, faz com que o museu seja retirado do seu posto de consciência local contemporânea e seja inserido, ao invés disso (tendo como resultado o aumento rápido do preços das entradas²⁸), no âmbito exclusivo do turismo de massa internacional²⁹, que, desafortunadamente, tende a eleger apenas algumas cidades (Veneza, Florença e Roma) e alguns museus que contenham obras-primas conhecidas. Por esse sistema, as obras de arte são apresentadas para um consumo rápido, icônico e acrítico, sem oportunidade para a comunicação documentada das histórias locais das quais faziam parte esses objetos. A proposta de um turismo tão rápido como esse é a realização do sentido do contato individual com a “qualidade” e a “autenticidade” de famosos trabalhos de arte conhecidos previamente, com o que qualquer visão mais ampla do papel complexo da estratificação dos objetos e os seus papéis na história territorial são necessariamente deixados de lado. É necessário, embora, por razões econômicas e pragmáticas, impossível, recuperar o potencial de comunicação dessa visão mais ampla através da introdução de guias que acompanhem os turistas à esfera da história local e que, aos poucos, desmitologize aquelas obras de arte que, embora apenas famosas, acabaram por assumir um imenso valor totêmico e popular, a ponto de poder *simbolizar*, de maneira concisa, a história cultural italiana, causando a difusão de uma grosseira simplificação e uma falsa interpretação da mesma.

A história local do território é um tema mais amplo, indefinido e desconfortável do que o *anti-tema* do objeto de arte totêmico. Ele só pode ser manipulado com alguma

de dificuldade no âmbito da exposição de museu e parece implicar uma enorme quantidade de textos correspondendo às diversas leituras tanto do objeto quanto do território através dos objetos. A tecnologia de computadores (em particular as aplicações do hipertexto) e exibições

temporárias podem facilitar o equilíbrio das comunicações com objetos, mas uma solução mais corajosa, mais difícil e mais duradoura está na recriação da visita ao museu e na pesquisa de uma nova metodologia museológica capaz de apresentar trabalhos artísticos e território

em sua perspectiva autonomia e, também, na sua relação intrínseca — uma metodologia que poderia ajudar a mudar a maneira como nós vemos os objetos.

Tradução de André Tavares

¹ G.C. Argan, "Museologia e Museografia", *L'Opera d'Arte e lo Spazio Architettonico: Museografia e Museologia*, ed. M. Garberi & A. Piva, Milão, 1988, p. 131. Ver também C. de Benedicis, *Per la Storia del Collezionismo Italiano: Fonti e Documenti*, Florença, 1995, p. 9.

² Ver, por exemplo, A. de Emiliani, "Musei e museologia", *Storia d'Italia V, I Documenti*, vol. II, Turim, 1973, pp. 1615 – 1655; A. Emiliani, "Il museo diffuso", Milão, 1987, pp. 9 – 13; "Chastel, L'Italia, museo dei musei". *I Musei*, Milão, 1980, pp.11 – 19; G. C. Argan, cit.

³ Conhecidas como "leggi eversive dell'asse ecclesiastico".

⁴ A. Emiliani, 1973, cit., p.1621.

⁵ A ideia foi rediscutida recentemente pelo ex-ministro para a cultura Antonio Paolucci, que declara " [q]ui da noi il museo esce dai suoi confini, dilaga nelle piazze e nelle strade, occupa le chiese e i palazzi, moltiplica i suoi capolavori nelle città e nelle campagne. Tutta l'Italia è un museo a ciclo aperto". Ele esclarece que essa estratificação da cultura material foi determinada pelo sistema de tutela, submetido a uma superintendência territorial ao invés de a diretores de museus locais, sistema característico de outros países ⁹ in A. Paolucci, "Italia, paese del 'museo diffuso'". *La Gestione dei Musei Civici: Pubblico o Privato?*, ed. C. Morigi Govi & A. Mottola Molfino, Turim, 1996, p. 36.)

⁶ A. Emiliani, 1987, cit., p.11.

⁷ Ver Frati, "Il rapporto museo-città: il caso de Brescia" *I musei*, Milão 1980, p. 223. Há exceções notáveis a essa regra; arquitetos que se ocuparam com museus, como Carlo Scarpa, Franco Albini, Franco Minissi e o grupo BBPR fizeram uso extremamente sensível do contexto arquitetônico prévio tanto excluindo-o de maneira compreensível como a ele fazendo referências através de texturas e cores de parede ou da colocação exata dos objetos. Tais museus constituem, porém, uma minoria em relação aos que adotam a perspectiva da neutralidade e da economia nas exposições, o que Carlo Cresti denominou "contenitori di sequenze espositive acritiche". (C. Cresti, *Scritti di Museologia e Museografia*. Florença, 1995, p. 27).

⁸ A. Emiliani, 1980, cit., p. 39. Embora o material etnográfico (i.e., relativo à agricultura, pesca, alimentação e artesanato) esteja além dos limites do presente artigo, eu remeto os leitores para discussões paralelas sobre os numerosos museus etnográficos italianos, ao excelente Guida ai Musei etnografici Italiani (G. Forni, F. Pisani, R. Togni, Florença 1996)

⁹ A. Emiliani, "L'attività della Pinacoteca Nazionale" *La Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Bologna, 1987, p. xxiii.

¹⁰ Esse artigo não pretende fornecer nenhuma descrição técnica dos mecanismos e instituições de tutela na Itália, o que pode ser encontrado no artigo de P. Wright, "Inside Italy", *Museums Journal*, Vi, Londres, 1991, pp. 25-33.

¹¹ Por exemplo: "i musei civici italiani furono subito investiti anche di ruoli ideali, come quello di raccogliere le testimonianze delle cicliche virtù passate e delle indipendenze comunali...[essi] divennero così il punto cruciale della nostra città; e il punto di partenza per ogni futura conoscenza, tutela e valorizzazione del patrimonio culturale di interi territori", in C. Morigi Govi & A. Mottola Molfino, "I musei civici: imponente vetrina delle virtù della città", *La Gestione dei Musei Civici: Pubblico o Privato?*, ed. C. Morigi Govi & A. Mottola Molfino, Turim, 1996, pp. 7 – 8.

¹² A. Emiliani, 1980, cit. P.39.

¹³ *Ibid.*, pp.39 – 40.

¹⁴ G. de Julius, "Un nuovo spazio espositivo per Firenze: il museo della città". *La città degli Uffizi: I Musei del Futuro*, Florença, Sansoni Editore, 1983 p. 54.

¹⁵ P. Barocchi, "La galleria e la storiografia artistica", *Gli Uffizi: Quattro Secoli di una Galleria*, Florença, 1982, p. 149.

¹⁶ Frati, cit., p. 224.

¹⁷ Embora a utilização de edifícios históricos seja uma característica particular dos museus eclesiásticos, devemos fazer aqui uma generalização. Emiliani lembra que, dos museus da Itália, 27% situam-se em casas históricas ou palácios, 30% em ex-igrejas ou conventos e 20% em castelos ou bastiões. (A. Emiliani, "I musei civici: significato storico di un modello italiano", in *La Gestione dei Musei Civici: Pubblico o Privato?*, ed. Morigi Govi & A. Mottola Molfino, Turim, 1996, p.20).

¹⁸ "Musealização" é uma expressão derivada da expressão italiana recentemente cunhada *musealizzazione*, utilizada para descrever o fenômeno da transformação de um determinado espaço físico, e, por consequência dos objetos nele situados, em um museu ou em um ambiente com características de museu.

¹⁹ A. Piva, *La Construzione del Museo Contemporaneo. Gli Spazi della Memoria e del Lavoro*. Milão, 1991, p. 20.

²⁰ G. C. Romy & P. Rossetti, "Alla scoperta del patrimonio architettonico del territorio fiorentino", *La città degli Uffizi: I musei del Futuro*, Florença, 1983, p. 140; C. Cresti., cit. P. 24.

²¹ Como, por exemplo, em Roma e Verona.

²² As igrejas de Verona são exemplo. A *Associazione Chiese Vive* criou itinerários para visitas, introduziu etiquetas nas igrejas, taxas de entrada e bilhetes múltiplos. A preocupação atual da *Associazione* é a discussão de como ser as igrejas de Verona os "verdadeiros e mais adequados museus para a exibição de pintura e escultura assim como monumentos arquitetônicos por si mesmas".

²³ F. Minissi, *Il Museo negli Anni 80*, Roma, 1983, pp. 131 – 133.

²⁴ Ver Chastel, cit., Minissi, cit.

²⁵ C. L. Ragghianti, "Per un nuovo museo", *Museologia V*, Florença, 1984, pp. 115 – 123.

²⁶ G. C. Argan, cit. p. 133.

²⁷ N. Megregor, "Il sistema anglosassone dei trustee nei musei: Un'idiocrazia inglese o un modello imitabile?", *La gestione dei Musei Civici: Pubblico o Privato?*, ed. Morigi Govi & A. Mottola Molfino, Turim, 1996, em particular, p. 31.

²⁸ "Pensate che in quindici anni il biglietto d'ingresso nella fiorentina Galleria dell'Accademia (una delle più frequentate per via del Davi de Michelangelo, totem del imaginario artístico universale) è aumentato di bem ottava volte" (A. Paolucci, cit., p.33).

²⁹ Devo dizer que eu discuto aqui apenas um aspecto do turismo internacional, não negligenciando a sua importância econômica como indústria geradora de riqueza. Não pretendo com essa discussão colocar todos os turistas estrangeiros que visitam a Itália dentro da mesma categoria, nem tampouco promover discriminações contra estrangeiros em favor dos visitantes locais. Digo, além disso, que os meus comentários sobre a maneira com que esse tipo de turismo vê a arte são subjetivos, apenas frutos da minha observação pessoal.