

Da História da Arte à História Genealógica da Arte

From the History of Art to the
Genealogical History of Art

De la Historia del Arte a la Historia
Genealógica del Arte

Carlos Vidal¹

¹ Artista, crítico de arte e professor Associado na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, onde leciona Unidades Curriculares de todos os níveis da área de pintura. Como artista plástico tem desenvolvido atividades desde os anos 90 e participado em mostras decisivas em Portugal e no exterior. Autor de mais de uma dezena de livros, como "O Acontecimento Caravaggio" (Belo Horizonte, 2023) e prefácios para Alain Badiou e Hal Foster. Seminários no Brasil e República Popular da China. É membro do Centro de Investigação em Artes e Comunicação. *cienciavita*: 9815-6A94-9BFF. Pessoal: vidalt@netcabo.pt

RESUMO

No lugar de uma História da Arte estritamente linear e sequencial (ordenada na datação de movimentos, tendências, artistas ou estilos), deveremos antes conceber certas genealogias de artistas que, apesar de ativos em épocas muito diferentes ou distantes, revelem características semelhantes ou invariantes, invariantes essas que traçam uma tendência que está para além de um tempo preciso ou restrito; equivalente a dizer, algo a desenvolver, que o classicismo se entende na compreensão do estudo de obras como as de Rafael, Poussin ou Ingres, o que nos leva ao estudo de factos marcantes do século XVI (Rafael) ao século XIX (Ingres). O mesmo se diria do “espírito moderno”: tomando Picasso, uma hipótese entre outras, mas uma hipótese credível, tomando Picasso, dizia eu, como figura central do moderno, à entrada do século XX, poderemos ver como ele se forma, ou como a modernidade se forma, depois do seu “Período Azul”, tempo imediatamente posterior ao tempo de formação do autor. E este é devedor do movimento “Espanha Negra” de Gutiérrez Solana, Darío Regoyos, Zuloaga e Nonell. Na leitura genealógica da História (de uma História da Arte não sequencial), o movimento “Espanha Negra”, na sequência da ideia de Walter Benjamin de olhar a História a “contrapelo” (trabalhando a História do presente para o passado), confirma a modernidade de Goya, e assim teremos estabelecida a genealogia da modernidade: Goya (que, por sua vez, confirma a modernidade de El Greco, para estabelecermos uma raiz do moderno), “repete-se” na “Espanha Negra” e esta gera o Picasso do “Período Azul. Goya-“Espanha Negra”-Picasso estão para a modernidade como Rafael-Poussin-Ingres-Academismo de Salon estão para o classicismo, ou “espírito clássico”.

PALAVRAS-CHAVE

História; Crítica; Genealogia; Modernismo; Classicismo.

ABSTRACT

Instead of a strictly linear and sequential History of Art (ordered by dating of movements, trends, artists or styles), we should conceive of certain genealogies of artists who, despite being active in very different or distant times, reveal similar or invariant characteristics, where these invariants trace a trend that is beyond a precise or restricted time; equivalent to saying, something to be developed, that classicism is understood in the understanding of the study of works such as those of Rafael, Poussin or Ingres, which leads us to the study of remarkable facts from the 16th century (Rafael) to the 19th century (Ingres). The same could be said of the “modern spirit”: taking Picasso, one hypothesis among others, but a credible hypothesis, taking Picasso, I said, as the central figure of the modern, at the beginning of the 20th century, we will be able to see how it is formed, or how modernity is formed after its “Blue Period”, a time immediately after the author’s training period. And this is after to the “Black Spain” (España Negra) movement of Gutiérrez Solana, Darío Regoyos, Zuloaga and Nonell. In the genealogical reading of History (of a non-sequential History of Art), the “Black Spain” movement, following Walter Benjamin’s idea of looking at History “against the grain” (working History from the present to the past), confirms the Goya’s modernity, and thus we will have established the genealogy of modernity: Goya (who, in turn, confirms the modernity of El Greco, to establish a root of the modern), “repeats himself” in “Black Spain” and this generates Picasso from the “Blue Period. Goya-“Black Spain”-Picasso are to modernity what Rafael-Poussin-Ingres-Salon Academism are to classicism, or “classical spirit”.

KEY-WORDS

History; Criticism; Genealogy; Modernism; Classicism.

RESUMEN

En lugar de una Historia del Arte estrictamente lineal y secuencial (ordenada por la datación de movimientos, tendencias, artistas o estilos), deberíamos concebir ciertas genealogías de artistas que, a pesar de estar activos en épocas muy diferentes o distantes, revelan similitudes o invariantes, características, que trazan una tendencia que va más allá de un tiempo preciso o restringido; equivale a decir, algo a desarrollar, que el clasicismo se entiende en la comprensión del estudio de obras como las de Rafael, Poussin o Ingres, lo que nos lleva al estudio de hechos destacables desde el siglo XVI (Rafael) hasta el siglo XIX (Ingres). Lo mismo podría decirse del “espíritu moderno”: tomando a Picasso, una hipótesis entre otras, pero una hipótesis creíble, tomando a Picasso, dije, como la figura central de lo moderno, a principios del siglo XX, estaremos prontos de ver cómo el se forma, o cómo se forma la modernidad después de su “Período Azul”, un tiempo inmediatamente posterior al período de formación del autor. Y esto se debe al movimiento “España Negra” de Gutiérrez Solana, Darío Regoyos, Zuloaga y Nonell. En la lectura genealógica de la Historia (de una Historia del Arte no secuencial), el movimiento de la “España Negra”, siguiendo la idea de Walter Benjamin de mirar la Historia “a contrapelo” (trabajar la Historia desde el presente hacia el pasado), confirma la modernidad de Goya, y así habremos establecido la genealogía de la modernidad: Goya (quien, a su vez, confirma la modernidad de El Greco, para establecer una raíz de lo moderno), “se repite” en la “España Negra” y esto genera a Picasso del “Período Azul”. Goya-“España negra”-Picasso son a la modernidad lo que Rafael-Poussin-Ingres-el academicismo de Salón son al clasicismo, o al “espíritu clásico”.

PALABRAS-CLAVE

Historia; Crítica; Genealogía; Modernismo; Clasicismo.

Convocando, inicialmente, autores como Aby Warburg e Harold Bloom, na sua diversidade conceitual/territorial (que é de disciplina e de época), tomando esse ponto de partida, entre outros possíveis, pode apresentar-se um primeiro tópico necessário a essa substituição de uma dimensão linear da história por uma dimensão genealógica como eixo central de uma história que *pode ser da arte*. Este *poder ser* reporta-se ao facto de que uma concentração analítica em três ou quatro protagonistas (por exemplo: Rafael – Poussin – David – Ingres – academismos de finais do século XIX), impõe, conseqüentemente, uma análise dos seus tempos vividos, formas de pensamento, filosófico ou artístico, superando protagonismos sequencializados, citados, referidos ou a referir, distribuídos em vários séculos, promovendo antes ligações entre autores e suas épocas e leituras simultâneas de distantes séculos, ao ponto de numa qualquer enunciação se enlaçarem determinações do século XVI com determinações do século XIX, um cruzado conhecimento de ambos os séculos e das épocas que os separam, quanto às artes, ciência e política, num muito vasto e complexo sistema de interações.

Apresentado nestes termos um dos eixos deste ensaio, e seguindo, desta feita e como um exemplo possível (mas esclarecedor), a genealogia caravaggessa proposta por Roberto Longhi na exposição marcante de 1951 *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi* (Palazzo Reale, Milão), podemos começar pela seguinte questão ou averiguação: que ligação, *condensação* (constelação), relação (tipo, causa ou efeito) estabeleceremos entre a invenção da luz natural na pintura, em Giotto (que Vasari diz ser o criador/inventor da pintura e dos pintores que melhor extraíam da natureza a sua parte mais admirável)², Giotto que, criador de um tipo de pintura escultórica monocromática (as *grisailles*, também empregues por Van Eyck), *grisailles* que gerariam (não diretamente, mas como técnica de sugestão volumétrica) o *sfumato* de Leonardo e Rafael Sanzio, renunciando o *tenebroso* caravaggesco ou o claro-escuro posterior de Rembrandt, voltando à questão: que relação ou relações construiremos entre Giotto - Vincenzo e Antonio Campi - Simone Peterzano, Caravaggio e o pré ou “pós” (conceito complexo) caravaggismo (sendo os irmãos Campi e o mestre de Caravaggio na Lombardia, Simone Peterzano, os autores que Longhi, na citada exposição de Milão, colocou como os antecessores de Caravaggio, os “precaravaggeschi”)? Que relação ou constelação (um termo que, numa filosofia de uma história não cronológica uniria Walter Benjamin e Aby Warburg) poderemos estabelecer entre Rafael (Fig. 1) - Poussin (Fig. 2) - Ingres e os academismos de finais do século XIX (autores de *um theatrum mundi* de mera sedução da visão [uma visão que, após o romantismo já vinha conhecendo um interesse à beira da decadência,

2 No início da sua biografia de Giotto, “pintor florentino”, escreve Vasari no fundador *Le Vite...* [de título completo, *Le Vite de' piu eccellenti Architetti, Pittori et Scultore Italiani da Cimabue insino a' tempi nostri descritte in lingua Toscana da Giorgio Vasari pittore Aretino, con una sua utile & necessaria introduzione a le arti loro, 1550]* escreve, pois, que a gratidão dos pintores diante da natureza como modelo a ser melhorado é a mesma que têm para com Giotto (mais do que para com Cimabue, seu mestre). Ver *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos (Antología) [doravante, Le Vite ou Las Vidas]*, tradução María T. Méndez Baiges e Juan María Montijano García (Madrid: Tecnos / Alianza, 2006), pp. 157-169. Sobre as seguidamente referidas *grisailles*, ver o muito completo catálogo, que muito bem relaciona Giotto com Van Eyck, *Jan Van Eyck: Grisallas*, comissariado Till-Holger Borchert (Madrid: Thyssen, 2009) e ainda, de Georges Didi-Huberman, *Grisalha: Poeira e Poder do Tempo* (Lisboa: KKYM – kindle, 2014).

como historiado por Martin Jay]³, pintores nacionalistas de História, retratistas do exótico e da moda, etc.), academistas que Ingres desdenharia mas que suas alegorias neoclássicas influenciaram? Recapitulando, que tipo de relação de sobrevivência (uma constante, aqui algo diferente da *Nachleben* de Warburg) irá existir entre Rafael – Poussin – David – Ingres – e academistas? Ou que relação entre a ficção da ausência do espectador (no pensamento de Diderot tal como interpretado por Michael Fried)⁴ e os realismos de Courbet, Thomas Eakins (Fig. 3) ou Adolph Mentzel? Ainda, noutro período, que relação/constelação existe entre o Picasso de entre 1900-1906, razão por Pierre Daix (entre os anos de formação e o pré-cubismo) - uma espécie de Picasso I, para o distinguir do Picasso tardio que se “alimentaria” de Velázquez (e da pintura como modelo da pintura), Velázquez, *o pintor da pintura como modelo*, repita-se, que Picasso herdaria, re/citando ao infinito (quantificado em Zervos)⁵ El Greco, Rubens, Goya, Manet, Delacroix, Degas⁶, também Isidre Nonell.... gerando a modernidade ou o século de Bacon, de Kooning, Motherwell, Saura, Pollock ou o Acionismo Vienense -, entre esse Picasso I e o referido Nonell como um dos seus primeiros precursores e amigos?

3 Cf Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twenty-Century French Thought* (University of California Press: 1994), conhecido trabalho que historia com detalhe a desvalorização do sentido da visão, nos territórios da arte e do conhecimento, de Descartes ao século XX francês. Mais especificamente no espaço da pintura, ver o meu, Carlos Vidal, *Invisibilidade da Pintura: Uma História de Giotto a Bruce Nauman* (Lisboa: Fenda, 2015).

4 A ficção da ausência do espectador é uma das leituras que Michael Fried extrai de Diderot, leitura certíssima a que Diderot nos leva logo no “Paradoxo do Comediante” (1769). A obra central de Fried em torno de Diderot é *Abortion and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (University of Chicago Press, 1980).

5 A obra de “dimensão infinita” de Picasso tem a sua referência no catálogo razão por Christian Zervos, *Pablo Picasso: Catalogue des Oeuvres 1895-1972*, 33 Volumes (Paris: Cahiers d’Art [2ª Ed.], 2014).

6 Toda esta lista, que coloca Picasso numa tradição e na história de uma arte, a pintura, pode ser vista como o late Picasso. Mas Picasso nunca abandonou a história da sua arte desde o início da sua produção (ver Zervos, por exemplo). No entanto, em 1988, o Centre Georges Pompidou e o Musée Picasso, de Paris (com a Tate Gallery, de Londres), realizaram a importantíssima exposição *Le Dernier Picasso: 1953-1973*, onde todas as listas e encontros decisivos na história da arte são mais do que possíveis (Paris, 1988). Na abertura deste catálogo, e imprescindível livro, num texto de Marie-Laure Bernardac, “Picasso, 1953-1973: La peinture comme modèle”, título reiterado, escreve: “De tanto pintar a pintura. a pintura da pintura (Delacroix, Velázquez, Manet), ou ainda o exercício do seu ritual (o pintor e o modelo), Picasso chegou à invenção de uma ‘outra’ pintura, à invenção de uma nova linguagem pictural. Nos últimos vinte anos da sua vida, verdadeiramente, Picasso seguiu a pintura como modelo, como tema e exemplo, da mesma forma que o ‘escritor, envelhecendo, toma como tema a escrita’ (Paul Valéry) (p. 18). Mas em Picasso não se trata de um processo de envelhecimento, como em muitos outros autores (oiça-se o *late style* de Beethoven, por exemplo) trata-se de uma afirmação histórica, de uma maturação de uma pertença.



Fig. 1, Rafael – *O Triunfo da Galateia*. 1511. Vila Farnesina, Roma.



Fig. 2, Poussin - *Dança da Música do Tempo*. 1640. Wallace Collection, Londres.



Fig. 3, Thomas Eakins – *Mending the Net*. 1881. Museu de Filadélfia, USA.

Estas relações, como veremos, só podem ter um nome, um conceito: são *genealogias dialetizadas*. Conceito que requer uma desenvolvida clarificação, pois tal é conseguido no cruzamento de autores como Georges Didi-Huberman⁷, Walter Benjamin⁸, Aby Warburg⁹, Harold Bloom¹⁰, Giorgio Agamben¹¹, António Guerreiro¹² ou Carlos Vidal¹³, de forma assertiva. Terei de considerar como genealogia dialetizada, tomando como referência uma imagem matriz ou pictorialismo matricial, o que atravessa vários séculos, polemicamente arrumados nos seus “compartimentos” (seja Rafael, seja Cabanel ou Alma Tadema, e, porque não?, Ingres ou Monet), considerarei que uma genealogia dialetizada é uma matéria que atravessa distintos tempos, géneros ou séculos, pois estes tempos são antevistos na posse de invariantes, cabendo aos estudiosos atentos e ao seu trabalho discernir as que são invariantes e as que não são, considerando-se, como dirá Georges Didi-Huberman¹⁴, que um facto da História da arte, ou as movimentações em paralaxe da História, traumáticas

7 Cf Georges Didi-Huberman, *Diante do Tempo: História da Arte e Anacronismo das Imagens*, trad. Luís Lima (Lisboa: Orfeu Negro, 2017).

8 Walter Benjamin, *The Arcades Project*, trad. Howard Eiland e Kevin McLaughlin (Cambridge, Mass.: Belknap; Harvard University Press, 1999).

9 Aby Warburg, *Essais Florentins*, trad. Sibylle Müller (Paris: Hazan, 2015).

10 Dois títulos fundamentais de Harold Bloom: *A Angústia da Influência: Uma Teoria da Poesia*, trad. M. Tamen (Lisboa: Cotovia, 1991); *The Anatomy of Influence: Literature as a Way of Life* (Yale University Press, 2011).

11 De Agamben, ver o ensaio pioneiro “Aby Warburg and the Nameless Science”, em *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*, trad. e organização Daniel Heller-Roazen (Stanford: Stanford University Press, 1999), pp. 89-103.

12 Este livro de António Guerreiro tem o mérito de ser a única incursão monográfica portuguesa sobre Warburg (disse monográfica): *O Demónio das Imagens: Sobre Aby Warburg* (Lisboa: Língua Morta, 2018).

13 *Invisibilidade da Pintura*, op. cit., por ser um livro não concordante à normatividade cronológica, e por se referir ao encontro/desencontro da arte e do sentido da visão.

14 *Devant Le Temps*, op. cit., p. 75.

ou em diferimento (nas avisadas palavras de Hal Foster e na sua análise crítica da retórica das vanguardas)¹⁵, começa ou ocorre sempre duas vezes, pelo menos as suas ocorrências pretensamente raturantes. Que, contudo, não sinalizam nem forçam nenhum tipo de “progresso” em arte, respeitando-se também aqui a presciente tese de Clement Greenberg, de que *não há progresso em arte*.

Pode ou não surgir-nos o conceito de *Nachleben* de Aby Warburg (creio que pode), sublinhe-se, que consiste numa iteração supervivencial, ou numa persistência da memória (recorrendo a um inspirado título pictórico de Salvador Dalí), que considera uma condensação passado-presente num contexto inevitável de (ou do seu) *Pathosformel* (de novo, Warburg) formador de uma constelação ou numa real e efetiva mnemotécnica (do belo, dirá Baudelaire), em que, por meio de uma engenhosa montagem (de que o *Bilderatlas Mnemosyne*, a verdadeira lição warburguiana da História da arte como ramo da psicologia), estilo e tempo se cruzam numa só época constelacional.

A genealogia é um processo suspensivo, na medida em que devo afirmar não conhecer Poussin sem ter (bem) conhecido Rafael (ou Ingres e os pintores “pompiers”), o que me leva a estudos que, da forma mais complexa possível, me posicionam em dedicação simultânea diante dos séculos XVI (Rafael e Leonardo morreram nos anos, respetivamente, 1520 e 1519), XVII (o século do “acontecimento Caravaggio” e do antagonismo Bellori/Poussin *versus* o lombardo, para eles demasiadamente naturalista, como Demétrios, o Velho)¹⁶ e XIX (Ingres e suas alegorias)¹⁷. Por isso, usei o termo genealogia acompanhado de “dialeção”, o que nos leva a uma História da arte sem presente nem passado, sem linearidade nem cronologia. O que nos leva, metodologicamente, a cruzamentos desregrados. Como o passado tornar-se consequência do futuro (inevitavelmente anacrónico).

Convém agora clarificar esta questão dialética (Benjamin). Nesta questão, o histórico não significa “passado”, pois, como escreve Georges Didi-Huberman, rememorando March Bloch e a Escola dos Annales, o “‘passado exato’ não existe”, por ser uma decantação paradoxal, pura e impura do humano¹⁸.

15 É um estudo indispensável sobre a relação entre as vanguardas históricas e as neovanguardas, em ligação dinâmica e polémica (separando-se, por exemplo, de Peter Bürger): *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century* (MIT Press, 1996).

16 Ver, muito particularmente, o meu *O Acontecimento Caravaggio*, onde Caravaggio é posto em relação com o tema do acontecimento, como o entende Alain Badiou: Carlos Vidal, *O Acontecimento Caravaggio* (Belo Horizonte, Relicário, 2023). Quanto a Bellori, ver *Vidas de Artistas*, *op. cit.* Particularmente, neste livro, tomar nota de uma conferência proferida pelo autor, “La idea del pintor, del escultor y del arquitecto, seleccionada entre las bellezas naturales superiores a la naturaleza”, Academia de San Luca, maio, 1664. Aqui nos fala Bellori do criador como da natureza e do artista como criador do Belo natural, do artista como aquele que melhora o natural. Fazendo lembrar o epitáfio do Cardeal Bembo para Rafael: morrendo o pintor teme a natureza com ele também morrer e desaparecer.

17 Ingres é um pintor multimodal: alegorista, mitológico, académico, mas também de um virtuosismo extremado (veja-se o retrato de *Mr Louis-François Bertin* [1832]) quando aborda o realismo. Mas quando refiro o alegorista, digamos, pré-“pompiers” penso em obras como *Apoteose de Homero* (1827) ou no *Voto de Luís XIII* (1824), quase uma cópia, no desenho da *Madonna* e na composição geral, de Rafael na *Madonna di Foligno* (1512) [NOTA, a propósito dos títulos que uso nas obras: Quando tenho para citar um título de obra de uma edição estrangeira ao original, cito-o em português; neste caso, *The Vow of Louis XIII* não faria sentido.]

18 *Devant le Temps*, *op. cit.*, p. 38.

Eis-nos “precisamente onde termina o domínio do verificável”, precisamente “onde começa a exercer-se a imputação de anacronismo”: eis-nos diante de um tempo “que não é o tempo das datas”¹⁹. Este tempo que não é exatamente o passado tem um nome: memória [ou mnemotécnica, diria eu, com Baudelaire]. É ela que decanta a exatidão do passado. É ela que humaniza e configura o tempo, que lhe entrelaça as fibras e lhe garante as transmissões, votando-a a uma impureza essencial. O historiador convoca e interroga a memória, não exatamente “o passado”. Só existe história memorativa ou mnemotécnica [voltando a Baudelaire].

A imagem e a consideração que deste modo sobre ela recai, consideração vinda deste entendimento da História da arte, é assim dialética e omnitemporal (Eric Auerbach, citado por Didi Huberman)²⁰. Benjamin considera-a imagem dialética, e é desta que se ocupa a História da arte (e o *Bilderatlas*.....) e não da imagem arcaica:

Somente as imagens dialéticas são imagens genuinamente históricas – isto é, não arcaicas. A imagem que se lê – ou seja, a imagem no agora de sua cognoscibilidade – carrega no mais alto grau a marca do perigoso momento crítico [nas *Teses sobre a Filosofia da História*, Benjamin fala de uma articulação da história não como “conhecimento”, mas como recordação que resgatamos do perigo; assim nestas *Das Passagen-Werk*, o autor refere a perigosidade da imagem resgatada e rememorizada] em que se funda toda a leitura.²¹

Nestes termos, uma imagem nunca é apenas uma “imagem”, primeiro porque há um seu tempo de saturação (por exemplo, o tempo da desvalorização da visão depois de ser elevada, por Descartes concretamente, ao cimo do conhecimento), depois porque, como escrevi, uma imagem é-o do seu tempo histórico. Na genealogia Rafael - Poussin - Ingres, eu estudo, além da arte e dos artistas, diversos e simultâneos tempos históricos (a história de mais de um século). Daí a vantagem, digamos, deste meu método genealógico da História da arte depois de, noutros textos, a ter estudado em simultâneo à História do sentido da visão: a imagem é a história do seu tempo. Uma Madona de Rafael obriga, ou permite, o conhecimento da (arte da) primeira metade do século XVI. E de aí em diante. Irradiando este processo para o maior número possível de disciplinas. Processos e métodos de trabalho para um conhecimento ativo e relacional.

No início desta trajetória que toma o seu princípio numa série ou num artista (globalmente considerando início e trajetória – que fará desaparecer a “marca” do que chamamos “início”), podemos considerar uma série de imagens matriciais;

19 Jacques Rancière, “Le concept d’anachronisme et la vérité de l’historien», citado por Georges Didi-Huberman, em *Devant Le Temps*, op. cit., p. 39.

20 Ibid., p. 41

21 Walter Benjamin, *The Arcades Project*, op. cit., p. 463.

esse início matricial pode também ser considerado, nos termos de Harold Bloom, um “início-pai” que gera no artista (no poeta, para Bloom) posterior uma angústia ou ansiedade na qual este intenta laborar e, não exata ou esperadamente, libertar-se. Vejamos:

Considera-se que a história poética, no argumento deste livro, é indiscernível da influência poética, visto que os poetas fortes fazem a história lendo-se mal uns aos outros, de modo a desobstruir um espaço de imaginação para si próprios.

O meu cuidado é apenas com poetas fortes, figuras maiores com a persistência para lutar, se necessário até à morte, com os seus percursos igualmente fortes.

Mas esta titânica batalha (entre Poussin e Ingres, por exemplo) também sugere uma extrema pacificação, uma pacificação da influência, além da ansiedade ou da angústia, quando o artista posterior parece ter sido ele a escrever a obra anterior. Deste modo,

Mas agora o poema é *sustentado* na sua abertura face ao precursor enquanto antes *fora* aberto, e existe um efeito estranho através do qual a conquista do novo poema no-lo faz parecer não como se o precursor o estivesse a escrever, mas como se o próprio poeta posterior tivesse escrito a obra característica do precursor.²²

Esta bifurcação (una) refere um espaço lacunar e não forçosamente uma rejeição, como veremos. A simultaneidade de trabalhar a História da arte e a História do sentido da visão, sendo este, desde Giotto / Cimabue (o par determinante da história da pintura em Vasari, como se sabe), progressivamente desvalorizado, embora em trajeto sinuoso (também aqui a linearidade e a cronologia podem ser “dispensadas”) – por exemplo, valorizado e desvalorizado simultaneamente em Caravaggio, valorizado no Iluminismo e rejeitado (como uma escassa possibilidade do entendimento) no romantismo, desvalorização que atinge o seu cúmulo no século XX, como Martin Jay nos explica na história da filosofia (Bergson, André Breton, Debord, Sartre, Merleau-Ponty ou Derrida)²³. A bifurcação começa aqui: há, digamos, havia, considerando os meus textos, uma História da arte e uma História do sentido da visão que, em todos os aspectos, ganham uma acrescida pertinência em serem lidas em simultâneo, sendo que a “História do sentido da visão” é uma descoberta recente, ou uma nova ciência.

22 Harold Bloom, *A Angústia da Influência*, op. cit., pp. 17, 27

23 Ver Martin Jay, op. cit. De Derrida, particularmente, ver *Mémoires d'Aveugle: L'Autoportrait et autres ruines* (Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1990); ou [póstumo] *Penser à ne pas Voir: Écrits sur les arts du visible 1979-2004* (Paris: La Différence, 2013); excelente síntese do editor: “... le visible sera dès lors dénoncé par Derrida chaque fois que ce privilège de l'optique sera posé comme la question dominant toute l'histoire de la métaphysique occidentale.

Dans le geste de la déconstruction, les arts dit *visuels* seront un lieu important non seulement pour développer un questionnement propre à l'histoire de la philosophie mais aussi pour donner à penser un visible articulé par le mouvement de la trace et de la *différence* (...) [Sem tradução, dada a importância do texto].

O outro ponto da bifurcação reside no que denomino “genealogia”; Georges Didi-Huberman chamará “anacronismo”, e Walter Benjamin “dialética”. Por genealogia terei de me aproximar do *Bilderatlas Mnemosyne* de Warburg, pois reconheço invariantes e sobrevivências (*Nachleben*) quando afirmo que estudar Rafael é estudar o seu tempo, do mesmo modo que estudar Poussin é trabalhar o seu tempo (sem esquecer que Poussin é um descendente por oposição de Caravaggio, e aqui um novo termo: *a genealogia por inversão*), e ainda do mesmo modo estudar Ingres é estudar o seu tempo (e sua arte, naturalmente). Logo, há, como o *Bilderatlas* bem nos ensina, uma ligação não apenas entre os séculos XVI, XVII e XIX, como entre Rafael, Poussin e Ingres, ligação ou configuração (para usar um termo caro a Badiou) que entra na sua exaustão nos academismos de final do século XIX (tal como as vanguardas, para os pensadores ligados à noção de pós-modernidade, entraram em exaustão nas décadas de 60 e 70 do século XX). Portanto, no estudo destes fenômenos históricos (e podemos continuar a usar o termo História da arte, mas irradiante e de modo dialético), a bifurcação referida tem dois caminhos: a História do sentido da visão, sentido progressivamente desvalorizado; e a leitura da História como uma genealogia sem tempo nem cronologia. De outro modo, não há outra maneira de estudar a História senão às “arrecuas”, como Marc Bloch cita de Maitland e ambos estão fixados na noção de anacronismo de Georges Didi-Huberman. Didi-Huberman, de novo: “Diante de uma imagem – por muito recente ou contemporânea que seja – também o passado nunca cessa de se reconfigurar”.

Giorgio Agamben define-nos o contemporâneo de maneira análoga: o contemporâneo, por muito recente que seja, faz oscilar o passado que, por seu lado, emite para o contemporâneo uma (não) luz “invisível”. Passado e presente são entidades envoltas em trevas. Ser contemporâneo é ver as figuras do presente nos textos e livros do passado, porque a luz invisível do presente se projeta no passado de tal forma que a obscuridade deste fala às trevas do atual momento²⁴. Estamos num território ainda “sem nome”, entre o estudo das artes e o estudo da história do sentido da visão, ou na visão do anacronismo futuro. Deste modo, a noção de anacronismo, tal como proposta por Didi-Huberman, encontra-se com as valorizações/desvalorizações do sentido da visão e seus desfalecimentos, como tratado no meu livro *Invisibilidade da Pintura: Uma História de Giotto a Bruce Nauman* (2015):

A noção de anacronismo será, portanto, aqui analisada e posta em ação, pela sua virtude dialética. Em primeiro lugar, o anacronismo parece emergir na exata obra da relação entre imagem e história: as imagens, por certo, têm uma história; mas aquilo que elas são, o movimento que lhes é próprio, o seu poder específico, tudo isso aparece apenas como um sintoma – um desfalecimento, um desmentido mais ou menos violento, uma suspensão – na história.²⁵

24 *Devant Le Temps*, op. cit., p. 33.

25 *Ibid.*, p. 27

Há um contínuo entre a História da Arte, a História do Sentido da Visão e a História Genealógica, pois há repetições que nos levam a pensar que o presente nasce no passado e para lá caminha sempre (como disse, Poussin repete Rafael). Entretanto, o autor que, de um ponto de vista histórico, consideramos o mais dotado dos estudiosos caravaggescos e talvez o mais determinante dos historiadores de arte do século XX italiano, Roberto Longhi, é precisamente Longhi que, quanto ao luminismo, não isola Caravaggio na história, dividindo a sua importantíssima exposição de Milão em secções (algo que, sendo muitas, revela a dificuldade dos estudos sobre o pintor lombardo e a “passagem” ou irradiação dele para muitos outros em toda a Europa), secções como, dizia, “Precaravaggeschi” (com os irmãos Campi e Peterzano), “Michelangelo Merisi (*il “Caravaggio”*)”, “Attribuiti al Caravaggio”, “Copie dal Caravaggio”, “Copia dal Caravaggio (?)”, “Scuola del Caravaggio”, “Anonimo caravaggesco”, seguindo-se os *caravaggeschi*, óbvios como Ribera, Van Baburen, Baglione, Orazio Borgianni, Valentin de Boulogne, Carracciolo, Cavarozzi, “Cecco del Caravaggio” (seu assistente ou modelo, mas pintor de elevadíssimo nível, ele próprio), Louis Finsons, Artemisia Gentileschi (autora de grande autonomia para ser apenas “caravaggesca”), Antiveduto Gramatica, Gerard Van Honthorst, e surpreendentes como Rembrandt, Rubens, Velázquez, La Tour (Fig. 4) e Vermeer.



Fig. 4, La Tour – Adoração dos Pastores. 1645. Museu do Louvre, Paris.

Há na obra e investigação de Longhi dois momentos em que o autor, num caso, mostra-nos que o “caravaggismo” irrompe como algo de inédito ou isolado no seu tempo²⁶, e, noutro caso, parece que Longhi, referindo autores que não poderiam

26 Quanto a Caravaggio como irrupção de algo inédito ou de uma “luz sem nome”, remeto, de novo, para o meu *O Acontecimento Caravaggio*, *op. cit.* Quanto ao texto de Van Mander, onde o autor revela o espanto dos

existir sem a existência anterior de Caravaggio (mais óbvio de determinar o pós-caravaggismo do que o pré-caravaggismo), atribui a uma forma de nacionalismo uma rejeição em referir a paternidade do italiano Caravaggio. Se, para Longhi, o pré-caravaggismo é lombardo (Campi e Peterzano), o pós-caravaggismo é problemático (ou seja, europeu e de difícil aceitação) e o seu reconhecimento, ou a resistência ao seu reconhecimento, pode mesmo ser algo de natureza política. Uma destas duas situações, ou citações, sintetiza o pensamento aberto à inovação e ao espanto de Van Mander (bem como o espanto causado por Caravaggio no seu tempo, sobretudo entre 1600 e 1610). Longhi cita Van Mander na sua revista *Paragone*, do livro *Her Schilderboeck (Livro dos Pintores)*, vindo a citação repetida no volume XI da sua obra completa.

Dizia Van Mander que, nos primeiros anos do século XVII, havia um pintor capaz de tais maravilhamentos “metendo a mão em tudo e tudo obtendo, como fazem os que não querem ficar secundados em nada, seja timidez ou pusilanimidade, mas se mostram francos e, acima de tudo, buscam vantagem de forma determinada”²⁷. Citava ainda Longhi, Carducho que, nos seus *Dialogos de la Pintura* falava, de forma pouco entusiasmada (diferentemente de Van Mander) de um tal pintor romano (Caravaggio) e, usando metáfora culinária, referia-se a alguém que preparava a pintura com um tal molho e guizado que apopleticamente a todos seduzia. Há, portanto, nestas duas citações de Longhi (uma favorável, outra desfavorável ou, no mínimo, cética, a de Carducho) o retrato de alguém que produz não o “novo” absoluto, como se isso existisse, mas, não existindo em absoluto, o persegue irrefreavelmente, abrindo portas a discípulos incontáveis por toda a Europa. Nestes termos e com esta linguagem parece que Longhi nos fala mais facilmente de um caravaggismo do que de um pré-caravaggismo (embora em vários ensaios nos fale de Foppa, Campi, Peterzano, Savoldo ou Lorenzo Lotto, como disse)²⁸. Ou, se quisermos, trata-se de uma genealogia contada de formas múltiplas, e de uma questão quase sem resposta: é Caravaggio uma figura isolada na História da arte? Tem precursores e legado? Os precursores mais evidentes para Longhi, como disse, seriam autores como Peterzano, os irmãos Campi, Savoldo ou Lorenzo Lotto. O legado, que foi europeu, pelo menos para teóricos como Gianni Papi²⁹, sentir-se-ia pela quarta década (ou meados) do século XVII, como Claudio Strinati nos diz no ensaio “Nascita della mentalità caravaggesca,”³⁰ um interessantíssimo ensaio que nos conta a história do caravaggismo décadas depois da morte do seu “inventor” e a razão do próprio

pares de Caravaggio por seus conseguimentos, sobretudo luministas, utilizo a reprodução de Roberto Longhi citada no texto acima e aqui completada: Karel Van Mander, *Het Schilderboeck* [Segunda Parte], em “Alcuni pezzi rari nell’antologia della critica Caravaggesca”, Longhi, *Studi Caravaggeschi*, XI, Tomo II (Milão: Sansoni, 2000), pp. 31-32. Ambos os textos, o meu e o de Van Mander, tratam Caravaggio como “acontecimento” inédito não totalmente acolhido pelo conhecimento, explicação.

27 *Ibid.*

28 Cf. Roberto Longhi, *Le Caravage* (Paris: Regard, 2000), pp. 109-168.

29 Quatro títulos referenciais: *Spogliando modelli e alzando lumi: Scritti su Caravaggio e l’ambiente caravaggesco; Entro l’aria bruna d’una camera rinchiusa; Senza più attendere a studio e insegnamenti; Un misto di grano e di pula*. Todos os quatro livros são Editori Paparo; datação, respetivamente: 2014, 2016, 2018 e 2020.

30 Ver Nota 27, p. 17.

“ismo”, o que une Mina Gregori a Strinati no tema da luz, como sendo, por exemplo, o que une dois artistas, Caravaggio e Vermeer, “que nulla avevano in comune³¹, para retomar o título e o tema do último livro de Claudio Strinati, *Caravaggio Vermeer: L’Ombra e la Luce* (2021).³²

Voltemos então ao “ismo” do caravaggismo e à sua sintética história, como contada por Strinati:

O fenômeno Caravaggio possui várias fases. De início, não é possível estabelecer a força de irradiação da influência de Caravaggio no ambiente romano. Posteriormente, existem vários testemunhos de contemporâneos como Mancini, Baglione, que testemunham o grande interesse desencadeado pela obra de Caravaggio até quase à sua morte; portanto, em contemporâneos. De facto, inúmeras e significativas obras de cariz caravaggesco são registradas entre o final da primeira e o início da segunda década do século XVII [post-mortem, portanto], nesses momentos há um verdadeiro *revival* caravaggesco na década de 20 entendida como um retorno ao estilo original do mestre, do qual Giovanni Serodine sinaliza a faceta trágica e Vouet a faceta hedonista, ambas caracterizadoras da obra de Caravaggio.

Mas mesmo na quarta década, o interesse pela obra de Caravaggio persiste e, na ausência de obras assinadas ou datadas, o caravaggismo sobreviveu até meados do século (...).³³

Claudio Strinati é um dos autores que consideram Caravaggio como um dos artistas determinantes da primeira metade do século XVII, embora o esquecimento posterior (não da parte de Strinati, claro, que é um autor dos nossos dias posterior às contendas do artista lombardo) e as polémicas várias, tenham sido tremendas e mesmo *tenebrosas*, até finais do século XIX e em torno de Caravaggio, portanto um pintor não de todo esquecido, mas antes *desejavelmente* a esquecer (para que muito contribuiu Poussin e Bellori). A primeira metade do século XVII é propícia ao estabelecimento de grandes genealogias (que até podem remontar a Giotto e seu “realismo” ou luz “natural” / “naturalismo”, termo aprazível – segundo Vasari – para Giotto, mas já negativo no século XVII, o de Caravaggio!, no qual era sinal de “dependência”). Quer dizer, Caravaggio, na segunda metade do seu século, já não era um pintor admirado apesar de sempre marcante, nem seria necessário invocar o neoplatónico Poussin e a sua declaração de que o lombardo viera ao mundo para “destruir a pintura” (como escrevia Vasari da Idade Média, época desprestigiante para a pintura). Mas, nesse tempo, o naturalismo aliado ao nacionalismo (!) não permitia ver a evidência de muitas dessas genealogias, apesar de permitir ver outras, concretamente as de cariz

31 Cf. o recente livro de Strinati, *Caravaggio Vermeer: L’Ombra e la Luce* (Turim: Einaudi, 2021). Aqui refere o autor que Caravaggio, de forma inédita, repita-se, trata os fundos ou as zonas negras como “coisa em si”, ou seja, figura e não fundo.

32 *Ibid.*

33 Claudio Strinati, “Nascita della mentalità caravaggesca”, *op. cit.*

anticaravaggescas, deixando em claro uma grande e interessante contradição, entre o caravaggismo e o anticaravaggismo, o de Poussin ou Reni, nomeadamente, cuja matriz genealógica fora, sem dúvida, Rafael, italiano, enquanto o francês também provinha de uma outra “pátria fecunda,”³⁴ como escreveria Bellori, e seria franco-italiano por arte e vivência. Curiosa ou estranhamente, a genealogia (e repito que cada genealogia, ou *sobrevivência*, como diria Warburg, tem a utilidade, proposta minha, de se estudar o tempo de cada fase ou nome da própria genealogia) Rafael – Poussin - Ingres³⁵ - Academismos, é aceite mais passiva ou logicamente que a genealogia, talvez mais evidente entre Caravaggio e os caravaggismos na Europa. Rafael - Poussin - David - Ingres (Fig. 5) - saturação académica (Fig. 6) pautavam-se por um ponto significativo – enquanto o Criador “fizera” a natureza, o artista pintor (por aqui passava o neoplatonismo, como se sabe) trabalhava a ideia de belo natural³⁶. O neoplatonismo de Rafael - Ingres era, assim, deslizante, por outro lado a relação Caravaggio - caravaggismo tinha oposições de toda a natureza, mesmo políticas, como Roberto Longhi refere nesta proposta genealogia. A palavra a Longhi:

Os vários nacionalismos que emergiram depois da grande revolução traída [1848] só puderam gradualmente distanciar-se uns dos outros e fecharem-se em si mesmos. Assim sucedeu que os franceses exumaram os irmãos Le Nain, mas sem os ligar a Caravaggio; os holandeses, ou os que agiam pela sua conta, redescobriram Vermeer e cultivaram meticulosamente Rembrandt, mas sem mencionar o menor pedaço caravaggesco; Os espanhóis esqueceram as observações bem claras de Pacheco e Palomino, a ponto de declararem – se necessário através de um famoso investigador alemão (neste caso, Carl Justi) – que não há necessidade de recorrer a Caravaggio para explicar Velázquez ou Zurbarán, pela simples razão de que, naquele tempo, o “naturalismo” era a atmosfera. Ora, nós conhecemos esta história que, do mito do ar desce à terra, depois ao sangue, para terminar – também na cultura crítica – no racismo mais aberto.³⁷

34 Giovan Bellori, *op. cit.*, p. 161.

35 Sempre que me refiro ao “academismo” de Ingres, ou a Ingres precursor do academismo (ou, como diria Baudelaire, a um pintor que sacrificava a pintura ao ideal), refiro o já citado quadro *A Apoteose de Homero*.

36 A referência é a um dos tratadistas ou biógrafos adversários de Caravaggio, ou melhor, um adversário do realismo de Caravaggio que, próprio de todo o realismo, passa a querer mais a imitação que a criação ou a forma ideal. Refiro-me a Giovan Bellori. Ao livro *Vidas de Pintores*, trad. Isabel Morán García.

37 Longhi, *Le Caravage*, *op. cit.*, p. 15.

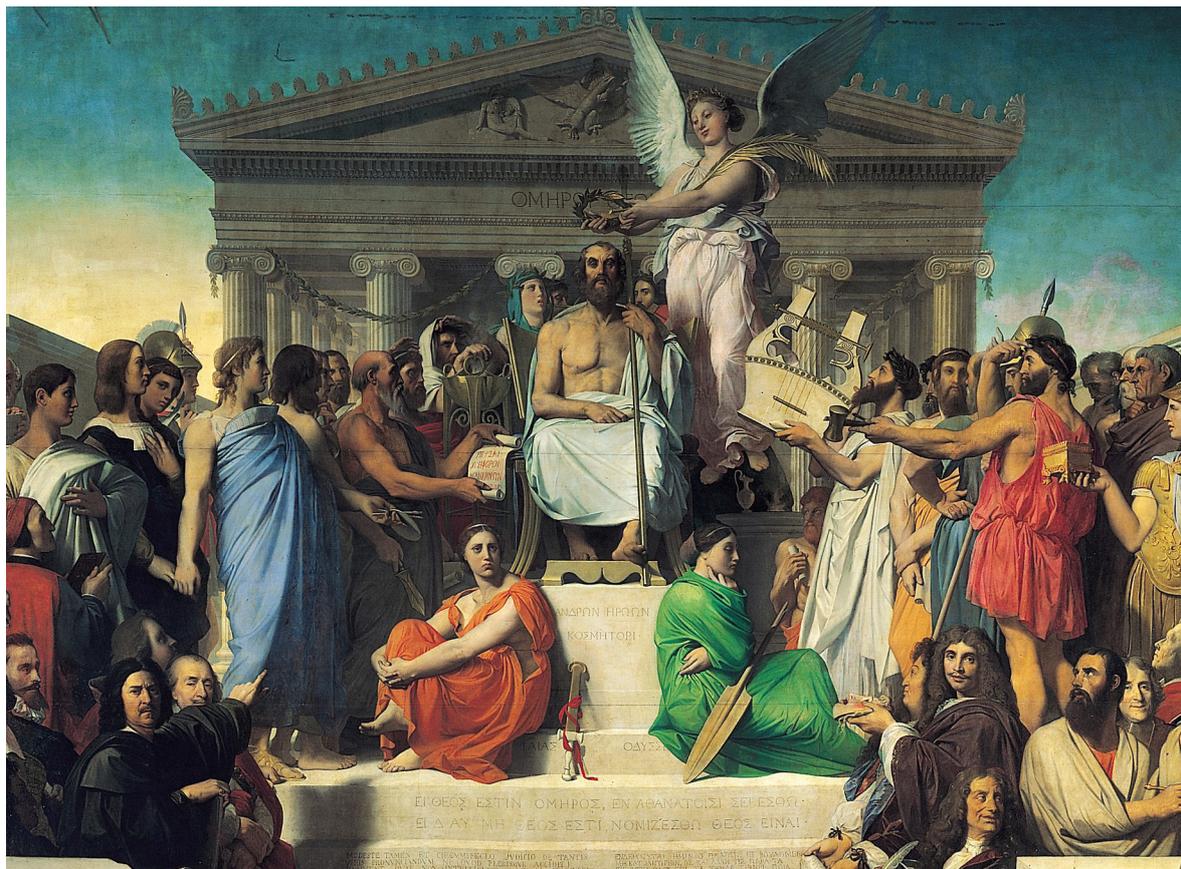


Fig. 5, Ingres – *A Apoteose de Homero*. 1827. Museu do Louvre, Paris.



Fig. 6, Thomas Couture – *Romanos da Decadência*. 1847. Museu de Orsay, Paris.

Aqui, Longhi revela-se um caravaggesco radical e, diria, mesmo excessivo, pois, para ele, a matriz/genealogia caravagguesa de alguns artistas só não é referida por racismo/nacionalismo. Caravaggio seria então protagonista de um centro de irradiação genealógica que implicaria toda a obra de Zurbarán ou Valentin de Boulogne, Vermeer ou Velázquez, bem como todo o círculo de Utrecht³⁸, apresentado por Longhi na sua decisiva exposição de Milão. Caravaggio é então, e assim visto vá lá saber-se porquê, o mais espoliado dos artistas – ou, saberemos por certo, Caravaggio é o criador de uma luz inédita, luz por explicar, como quase todos os seus estudiosos pioneiros (desde Longhi e sua discípula Mina Gregori) o sublinham. E esta irrupção do inédito é, neste tempo de transição, algo que faz do autor nem naturalista (porque a sua luz é imaterial, apesar da naturalidade dos seus modelos) nem maneirista, nem clássico (nunca desenhou nem se esforçou por “melhorar” a natureza, como Bellori parecia exigir), nem barroco, nem tampouco anticlássico (era, aliás, um excelente e raro retratista).

A sua luz sem atmosfera, os seus fundos sólidos e negros em absoluto, as suas figuras recortadas (pode ler-se ainda Wittkower como aprofundamento)³⁹, em suma, o seu naturalismo imaterial, eram de difícil entendimento. Senão impossível. O seu *tenebroso* parecia de uma arte outra que não as *grisailles* de Giotto, por exemplo. Mas ambos perseguiram a luz como fonte da pintura, do seu espaço (apesar de tudo, que Caravaggio parecia pretender anular em apenas dois planos, o da ação e o do fundo, o negro “pétreo”, compacto sem atmosfera), ambos partilhavam um espaço não “ambiental” (existente em Giotto ou Masaccio) mas volumétrico, ambos construíam uma ideia de pintura que, apesar de tudo, ainda fazia valer esse nome ou disciplina, “pintura”. Portanto, uma primeira genealogia, de Giotto a Caravaggio, passando pelos Campi e Peterzano ou Lotto e terminando no século XVII com o caravaggismo. Uma outra genealogia terá de nos levar de Rafael ou Leonardo a Ingres e ao academismo.

Tal sinaliza um processo dialético, porque Poussin veio ao mundo da pintura para confirmar Rafael e Ingres surgiu para confirmar Poussin e Rafael. Estabelece-se aqui uma genealogia crucial: a genealogia do *classicismo*, ao mesmo tempo que se afirma que esta genealogia se forma, ou está presente, durante uma temporalidade alargada de vários séculos e não nasce ou se desenvolve no mesmo século ou num período de poucas décadas, como veremos.

38 Os caravaggistas de Utrecht demonstram a irradiação das invenções luministas de Caravaggio no norte da Europa. Como escrevem em significativo catálogo Bernd Ebert e Liesbeth M. Helmus, os caravaggistas de Utrecht – Hendrick ter Brugghen, Gerard van Honthorst ou Dirck van Baburen – sofreram influências não apenas de Caravaggio, mas ainda dos caravaggistas de Espanha, França e Flandres, o que me parece de realçar. Viajaram a Roma, cada um fez a sua viagem e de Itália cada um trouxe o que entendeu, e viajaram para conhecerem aspectos significativos do Renascimento e para testar e apreender o que Van Mander, como vimos, tinha dito da revolução caravagguesa. Ver Bernd Ebert e Liesbeth Helmus (orgs.), *Utrecht, Caravaggio and Europe* (Munique: Hirmer, 2018). Ver ainda Gerard van Honthorst, ou Gherardo delle Notti: Quadri Bizzarrissimi e Cene Allegre (Gianni Papi, org.) (Florença: Giunti, 2015), entre outra documentação, em desenvolvimento, de Gianni Papi, como destaque.

39 Cf. Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600-1750 / I. Early Baroque* (Yale University Press, 1999 [original 1958]), pp. 24-25.

O mesmo se diria do “espírito moderno” (ou *genealogia moderna*): tomando Picasso, uma hipótese entre outras, mas uma hipótese credível, tomando Picasso, dizia eu, como figura central do moderno, à entrada do século XX, poderemos ver como ele se forma, ou como a modernidade se forma, depois do seu “Período Azul” (que considero o primeiro sinal do modernismo ou do moderno)⁴⁰, tempo imediatamente posterior ao tempo de formação do autor. E este é devedor do movimento “Espanha Negra” de Gutiérrez-Solana (Fig. 7), Darío de Regoyos (Fig. 8), Zuloaga e Nonell (Fig. 9)⁴¹, sendo Nonell um marcante artista catalão dedicado a um paisagismo expressionista ou pintura de figuras, ou gentes, de baixa condição social, gente oriunda da “misère” de que nos fala Linda Nochlin num muito inspirado livro com o mesmo título (*Misère: The Visual Representation of Misery in the 19th Century*)⁴². O velho “miserável” ou as mulheres pobres (sobretudo ciganas) são temas de Nonell (protagonista da “Espanha Negra”), como de Picasso do “Período Azul”.

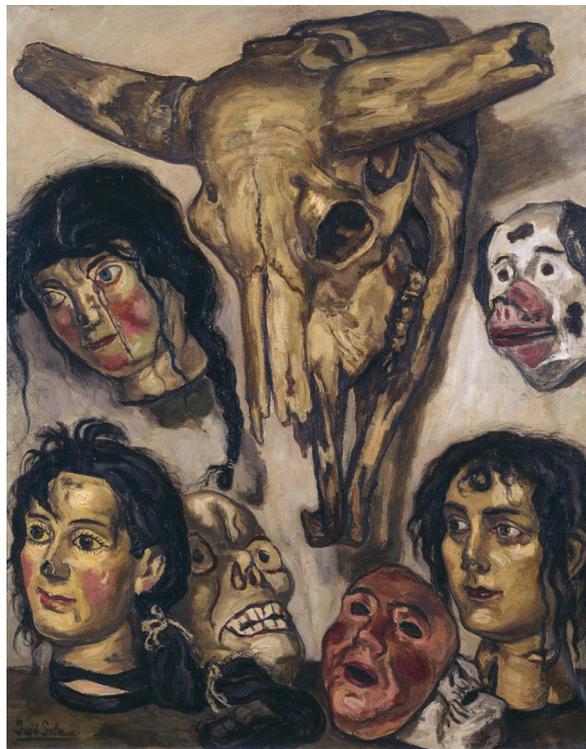


Fig. 7, José Gutiérrez y Solana – Cabezas y Caretas. 1943. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid.

40 Ver o catálogo razonado da obra de Picasso do período: *Picasso 1900-1906: Les années de formation. La préfauvisme. La période bleu. Le cassicisme rose. Le précubisme*, organização Pierre Daix, Georges Boudaille e Joan Rosselet, (Neuchâtel: Ides et Calendes, 1966).

41 España Negra é um importante movimento da pintura espanhola que procede à transição entre os séculos XIX e XX. Nasce, entre outros momentos mas este é decisivo, de um caderno de viagem de 1888 da autoria de Émile Verhaeren e do pintor Darío de Regoyos, viagem de escolha tremendista e goyesca como matriz de Espanha. Os seus praticantes estão de seguida assinalados, Solana, Zuloaga ou Isidre Nonell. Verhaeren escreve de Regoyos: “Hay varias Españas. Algunos pintores han traducido en su arte a la España empenachada y fogosa; otros han amado la España pintoresca y harapiente; y otros, han exaltado la España de la tortura y la devoción. Darío de Regoyos se ha esforzado en pintarnos la España provinciana, silenciosa y sombría, A él le gustaba llamarla la España Negra”. (“Semblanza de Darío de Regoyos”, em Darío de Regoyos, *España Negra*, [Madrid: Casimiro, 2013], p. 83.) Consultar ainda de José Gutiérrez-Solana, *La España Negra*, Granada: La Veleta, 1998, ou o catálogo de J. Solana (organizado por Luis Alonso Fernández), Madrid: Centro Cultural del Conde Duque, 1985.

42 Linda Nochlin, *Misère: The Visual Representation of Misery in the 19th Century*, (Londres, Thames & Hudson, 2018).



Fig. 8, Darío de Regoyos - *Festa Basca*, 1890. Museu Nacional de Arte da Catalunha, Barcelona.



Fig. 9, Isidre Nonell – *La Paloma*. 1904. Museu Nacional de Arte da Catalunha, Barcelona

Na leitura genealógica da História (de uma História da Arte não sequencial), o movimento “Espanha Negra”, na sequência da ideia de Walter Benjamin de olhar a História a “contrapelo” (trabalhando a História do presente para o passado sem fazer valer a leitura dos “vencedores”), confirma a modernidade de Goya (Fig. 10), e assim teremos estabelecida a genealogia da modernidade: Goya (que, por sua vez, confirma a modernidade de El Greco, para estabelecermos uma completa raiz do moderno), “repete-se” na “Espanha Negra” e esta vê o aparecimento de Picasso, sobretudo considerado no seu “Período Azul”, sendo assim o período do primeiro modernismo, como disse, que tal assim se considera e se afirma (isto é, no surgimento do “espírito moderno”).

Goya-“Espanha Negra”-Picasso estão para a modernidade como Rafael-Poussin-Ingres-Academismo de Salon estão para o classicismo, ou “espírito clássico”.



Fig. 10, Goya – *Caníbales contemplando restos humanos*. 1805. Museu de Belas-Artes de Besançon, França.

Que relação ou constelação (um termo que, numa filosofia de uma história não cronológica, poderia unir Walter Benjamin e Aby Warburg) poderemos estabelecer entre Rafael-Poussin-Ingres e os academismos de finais do século XIX (autores de um *theatrum mundi* de mera sedução da visão [uma visão que, após o romantismo já vinha conhecendo um interesse à beira da decadência, como historiado por Martin Jay], pintores nacionalistas de História, retratistas do exótico e da moda, etc.)? Recapitulando, que tipo de relação *de sobrevivência* irá existir entre Rafael – Poussin – David – Ingres – e academistas? Ainda, noutro período, que relação/constelação

existe entre o Picasso de entre 1900-1906-Isidre Nonel - "Espanha Negra"- Goya?... gerando a modernidade ou o século de Bacon, de Kooning, Motherwell, Saura, Pollock ou o Acionismo Vienense?

Estas relações, como veremos (e que seremos desafiados, em processo evolutivo destas genealogias, a multiplicar desejavelmente sem limite), só podem ter um nome, um conceito: são *genealogias dialetizadas*. Goya - "Espanha Negra"- Picasso é uma central genealogia da modernidade. Que é uma genealogia, facilmente o vemos. A questão dialética vem do facto de que um movimento, ou autor, confirma outro de época diferente (um existe porque o outro existe, um existe para que o outro exista). Como, no século XX, as neovanguardas dos anos 60/70 (minimalismo e conceitualismo) confirmam a rebeldia e ineditismo das vanguardas históricas (fauvismo, cubismo, futurismo ou expressionismo). Assim, teremos de considerar que um movimento posterior confirma a importância do anterior e confirma a sua essência.

Ora, num conhecido e significativo livro, como é *The Return of the Real / O Retorno do Real* (1996), Hal Foster cita o psicanalista Jean Laplanche que refere que são necessários dois traumas para termos um trauma, o que em linguagem mais simples se diria *algo acontece se acontecer duas vezes*, ou seja, há vanguardas se o seu espírito se repetir nas neovanguardas, deste modo as neovanguardas são a confirmação dialética das vanguardas, uma existe para que a outra exista também. Hal Foster vai ainda mais longe: "as vanguardas históricas e as neovanguardas constituem-se em modos semelhantes, num contínuo processo de protensão e retenção, numa complexificação de futuros antecipados e presentes reconstruídos – simplificando, numa ação diferida que supera qualquer simples esquema de um antes e um depois, de uma causa e um efeito, de uma origem ou de uma repetição".⁴³

Deste modo, supera-se a sequencialidade, e a "Espanha Negra" gera Picasso que gera Goya, pois não há passado nem futuro nem sequencialidade linear. Georges Didi-Huberman chama a este estudo da História de "anacronismo", pois eu só sei que estou no presente (no cubismo ou em Picasso e seus "monstros", por exemplo) se o encontrar no passado (em Goya, por exemplo). Conheço o presente, vendo-o no passado. O presente é o passado, dialética consumada. Como diria também Giorgio Agamben, ser contemporâneo é ver as figuras do presente nos textos e livros do passado, pois o presente não é apenas o aqui e agora da presença do presente ou do presente da presença: vejo, por exemplo, agora, uma estrela que explode. Mas sei que essa explosão sucedeu não no presente, mas há milhares de anos. No entanto, essa explosão é o presente ou se está a dar no nosso presente. Isto significa, para Agamben ou para Nietzsche, algo que nos diz que o passado retorna sempre.

43 Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, (The MIT Press, 1996), p. 29.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Qu'est-ce le Contemporain?* Paris: Payot & Rivages, 2008.
- ALCAIDE, Víctor Nieto (organizador). *Goya: El Despertar de la Conciencia*. Madrid: Real Academia de San Fernando, 2024.
- BOZAL, Valeriano. *Goya y El Gusto Moderno*. Madrid: Alianza, 2002.
- BOZAL, Valeriano. *Pinturas Negras de Goya*. Madrid: La Balsa de la Medusa, 2009.
- BOZAL, Valeriano, *Otra España Negra*. Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2020.
- DAIX, Pierre (org.), *Picasso 1900-1906: La Période Bleue, La Période Rose*. Neuchâtel: Ides et Calendes, 1988.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do Tempo: História da Arte e Anacronismo das Imagens*. Lisboa: Orfeu Negro, 2017.
- FOSTER, Hal. *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. The MIT Press, 1996.
- FRIEDLAENDER, Walter, *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting*. Columbia University Press, 1957.
- GLENDINNING, Nigel. *Goya y sus Críticos*. Madrid: Complutense, 2017.
- ISIDORO DE SEVILLA [San]. *Etimologías*. Madrid: BAC, 2018.
- LLERA, José Antonio. *Rostros de la Locura: Cervantes, Goya, Wiseman*. Madrid: Abada, 2012.
- LOMAZZO, Giovan Paolo. *Idea of the Temple of Painting*. trad. Jean Julia Chai, The Pennsylvania State University Press, 2013.
- MARIN, Louis. *To Destroy Painting*. University of Chicago Press, 1995.
- MARIN, Louis. *Sublime Poussin*. Stanford University Press, 1999.
- MARIN, Louis. *On Representation*. Stanford University Press, 2001.
- MARQUÉS, Manuela Mena. "Goya and the Dark Beauty", em Felix Krämer (org.), *Dark Romanticism: From Goya to Max Ernest*. Hatje Kantz, 2012.
- NOCHLIN, Linda. *Misère: The Visual Representation of Misery in the 19th Century*. Londres: Thames & Hudson, 2018.
- REGOYOS, *Darío de España Negra*. Madrid: Casimiro, 2013.

SÁNCHEZ, Alfonso Pérez e Manuela Mena Marqués (organizadores). **Goya y El Espíritu de la Ilustración**. Museo del Prado, 1988.

SÁNCHEZ, Alfonso Pérez. **Goya**. Chêne, 1989.

SOLANA José Gutierrez y. **La España Negra**. Granada: La Veleta, 1998.

STRINATI, Claudio. «A new naturalism», em Vv Aa., **Darkness & Light: Caravaggio & His World**. The Domain, Art Gallery of New South Wales, Melbourne, National Gallery of Victoria, 2003.

STRINATI, Claudio (org. comissariado). **Caravaggio**. Skira, 2010.

STRINATI, Claudio, e Alessandro Zuccari. **I Caravageschi / The Caravaggesque Painters**. Skira, 2010.

STRINATI, Claudio (org.). **Le Caravage**. Paris: Place des Victoires, 2015.

STRINATI, Claudio. **Il Mestieri dell'Artista dal Trecento al Seicento**. Palermo: Sellerio, 2015.

VASARI, Giorgio. **Le Vite de' più eccellenti Architetti, Pittori et Scultori Italiani da Cimabue insino a' tempi nostri descritte in lingua Toscana da Giorgio Vasari pittore ... (1550)**. Utilizado: Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y excultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos (Antologia, ensaio e trad. María T. Méndes Baiges e Juan María Montijano García), Madrid: Tecnos/Alianza, 2006. [Biblioteca da Academia Nacional de Belas Artes, Lisboa, cota: G-2-33, G-2-34.]

WARBURG, Aby. **The Renewal of Pagan Antiquity**. Getty Research Institute, 1999.

WARBURG, Aby. **Essais Florentins**. Paris: Hazan, 2015.