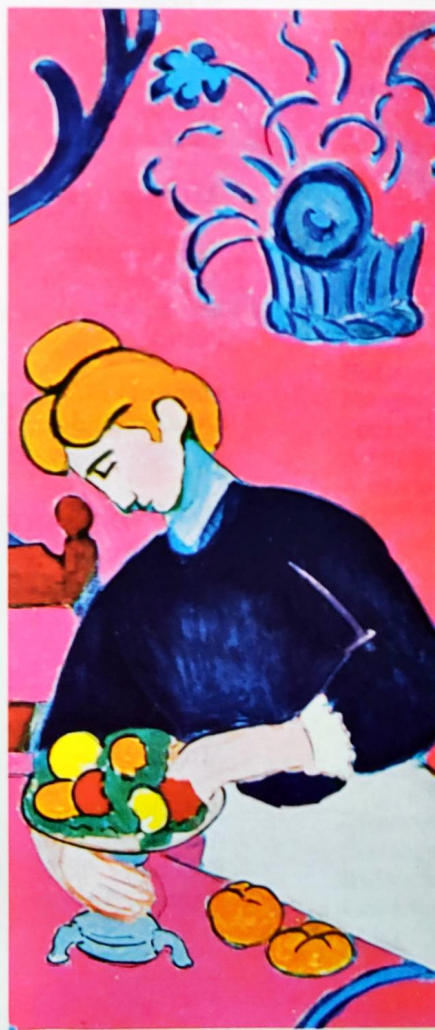


H.W. JANSON e ANTHONY F. JANSON

Iniciação à História da Arte



Índice

Introdução 6

PRIMEIRA PARTE: COMO A ARTE COMEÇOU

A arte mágica dos homens das cavernas e dos povos primitivos 14

O Paleolítico 14

O Neolítico 17

Arte primitiva 18

Arte para os mortos — Egito 22

O Antigo Império 24

O Novo Império 28

Templos, palácios e cidadelas — o antigo Oriente Próximo e o Egeu 32

Mesopotâmia 32

Pérsia 39

O Egeu 40

Arte grega 46

Pintura 46

Templos 51

Escultura 56

Arte etrusca 67

Arte romana 70

Arquitetura 70

Escultura 73

Pintura 77

Mapa: O mundo antigo 82

Quadro sinótico I 84

SEGUNDA PARTE: A IDADE MÉDIA

Arte cristã primitiva e arte bizantina 88

Arte cristã primitiva 89

Arte bizantina 96

A Alta Idade Média no Ocidente 102

A Idade das Trevas 103

Arte carolíngia 106

Arte otôniana 111

Arte Românica 116

Arquitetura 117

Escultura 123

Pintura 126

Título original

HISTORY OF ART FOR YOUNG PEOPLE.

Copyright © 1971, 1987 Harry N. Abrams B. V.,
The Netherlands.

Editor

Sheila Franklin Lieber

Designer

Judith Michael

Pesquisa iconográfica

J. Susan Sherman

1ª edição 1988

3ª edição 2009

Tradução

Jefferson Luiz Camargo

Revisão da tradução

Cristina Sarteschi

Revisão gráfica

Coordenação de Maurício Balthazar Leal

Produção gráfica

Geraldo Alves

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

Janson, H. W.

Iniciação à história da arte / H. W. Janson, Anthony F. Janson ; [tradução Jefferson Luiz Camargo]. - 3ª ed. - São Paulo : Editora WMF Martins Fontes, 2009.

Título original: History of art for young people

Bibliografia.

ISBN 978-85-7827-174-9

1. Arte - História I. Janson, Anthony F. II. Título.

09-07228

CDD-709

Índices para catálogo sistemático:

1. Arte : História 709

Todos os direitos desta edição reservados à
Editora WMF Martins Fontes Ltda.

Rua Conselheiro Ramalho, 330 01325-000

São Paulo SP Brasil

Tel. (11) 3241.3677 Fax (11) 3101.1042

e-mail: info@wmfmartinsfontes.com.br

http://www.wmfmartinsfontes.com.br

Realismo e Impressionismo

PINTURA

“Será que Júpiter pode sobreviver ao pára-raios?”, perguntou Karl Marx, não muito depois da metade do século. O poeta e crítico francês Charles Baudelaire estava se colocando o mesmo problema quando, em 1846, pediu por quadros que expressassem “o heroísmo da vida moderna”. Naquele momento, apenas um pintor estava disposto a fazer dessa exigência um credo artístico: o amigo de Baudelaire, Gustave Courbet.

Courbet

Orgulhoso de sua ascendência rural e politicamente socialista, Courbet começara como um romântico neobarroco, mas por volta de 1848, sob

o impacto dos levantes revolucionários que então varriam a Europa, chegou à conclusão de que a ênfase romântica sobre o sentimento e sobre a imaginação era simplesmente uma fuga à realidade da época. O artista moderno deve confiar em sua experiência direta; deve ser um realista. (“Não posso pintar um anjo, pois nunca vi nenhum”, disse.) Como termo de definição, “realismo” não é muito preciso. Para Courbet, era qualquer coisa aparentada ao “naturalismo” de Caravaggio (ver p. 250). Como admirador de Louis Le Nain e Rembrandt, ele tinha, efetivamente, fortes ligações com a tradição de Caravaggio, e sua obra, como a daquele, era acusada de uma suposta vulgaridade e de falta de conteúdo.

337. Gustave Courbet. *Os Quebradores de Pedra*. 1849. Óleo sobre tela, 1,60 m x 2,59 m. Antiga Galeria de Arte do Estado, Dresden (destruída em 1945)



do espiritual. A tempestade precipitou-se em 1849 sobre *Os Quebradores de Pedra* (fig. 337), a primeira tela a concretizar plenamente o Realismo programático de Courbet. Ele vira dois homens trabalhando em uma estrada, e pedira-lhes que posassem para ele em seu estúdio, onde os pintou em tamanho natural, sólida e prosaicamente, sem *pathos* ou sentimentalismo; o rosto do mais jovem está virado, e o do mais velho meio escondido por um chapéu. Contudo, ele não os escolheu ao acaso, pois o contraste de idade é significativo — um é velho demais para um trabalho tão pesado, e o outro é demasiado jovem. Conscientes da dignidade de seu *status* simbólico, eles não se voltam para nós em busca de solidariedade. O amigo de Courbet, o socialista Proudhon, comparou-os a uma parábola dos Evangelhos. O Realismo de Courbet, então, foi mais uma revolução temática que uma revolução de estilo. Contudo, a fúria dos conservadores que

o viam como um radical perigoso é compreensível; sua absoluta condenação de todos os assuntos extraídos da religião, mitologia, alegoria e história apenas manifestava o que muitos outros começaram a sentir mas não tinham ousado colocar em palavras.

Manet; Monet; Morisot

A arte de Courbet ajuda-nos a compreender um quadro que chocou o público ainda mais que qualquer um dos seus: *Almoço na Relva* de Edouard Manet (fig. 338), que mostra uma modelo nua, acompanhada por dois cavalheiros com sobrecasacas. Manet foi o primeiro a apreender toda a importância de Courbet — o *Almoço* é, entre outras coisas, um tributo ao artista mais velho. Os mestres do Renascimento frequentemente justapunham figuras nuas e vestidas em cenários ao ar livre, mas quando Manet assim fez

338. Edouard Manet. *Almoço na Relva*. 1863. Óleo sobre tela, 2,13 m x 2,69 m. Museu d'Orsay, Paris





339. Marcantonio Raimondi, baseado em Rafael. *O Julgamento de Páris* (detalhe). c. 1520. Gravura. Museu Metropolitano de Arte, Nova York

causou um escândalo, uma vez que seu quadro não sugeria nenhuma significação “superior”. Entretanto, o grupo está numa pose tão formal que não é possível que Manet tivesse pretendido representar um fato real. Na verdade, as figuras principais foram tomadas de empréstimo a uma gravura baseada numa pintura de Raphael (fig. 339). Talvez o significado da tela esteja nessa negação da plausibilidade, pois a cena não se adapta nem ao plano da experiência cotidiana nem ao da alegoria. *O Almoço* é um manifesto de liberdade artística, afirmando o privilégio do pintor de combinar quaisquer elementos que lhe agrade, visando apenas ao efeito estético. A nudez do modelo é “explicada” pelo contraste entre os tons quentes e cremosos de sua carne e o frio preto e cinza do traje dos homens. Ou, de outro modo, *O Almoço* diz-nos que o universo da pintura tem uma lógica interna distinta da lógica da realidade familiar e que o principal compromisso do pintor diz respeito a uma tela, e não ao mundo exterior. Aqui começa uma atitude que mais tarde iria tornar-se um pomo da discórdia sob o slogan “arte pela arte” (ver p. 336). O próprio Manet não gostava de controvérsia, mas sua obra atesta a devoção que, durante toda sua vida, teve pela “pintura pura” — pela crença de que as pinceladas e as camadas de tinta, mais que as coisas que representam, são a primeira realidade do artista. Entre os antigos mestres, ele descobriu

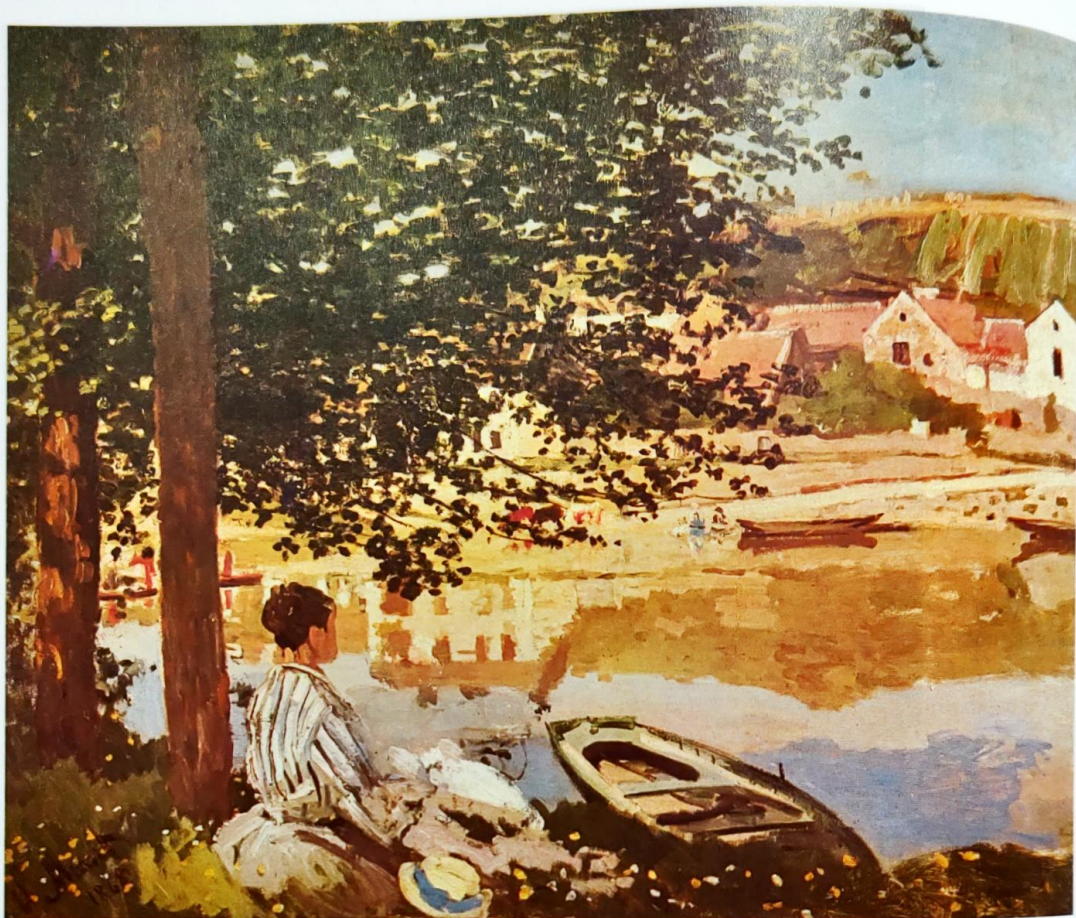
que Hals, Velázquez e Goya estiveram próximos desse ideal. Admirava sua técnica liberal e aberta, a preocupação com a luz e os valores da cor. Muitas de suas telas, em verdade “pinturas de pinturas” — traduzem em termos modernos aquelas obras antigas que particularmente o desafiavam. Contudo, ele sempre filtrou o conteúdo expressivo ou simbólico de seus modelos, a fim de que a atenção do espectador não se desviasse da estrutura pictórica em si. Seus quadros denotam uma reticência emocional que poderia ser facilmente confundida com vacuidade, a menos que compreendamos sua finalidade.

Dizem que Courbet afirmou que os quadros de Manet tinham tanto relevo quanto cartas de baralho. Olhando para *O Tocador de Pífaro* (fig. 340) pode-se entender o que queria dizer. Realizado três anos depois do *Almoço*, é uma pintura sem sombras (existem algumas, mas é necessário um verdadeiro esforço para encontrá-las), quase nenhum modelado e nenhuma profundidade. A figura parece tridimensional apenas porque seu contorno representa as formas através de uma redução realista em perspectiva; por outro lado, Manet fugiu de todos os métodos legados desde o tempo de Giotto para transformar uma superfície plana em espaço pictórico. O fundo cinzento parece tão próximo a nós quanto a figura, e de uma solidez igual; se o tocador de pífaro saísse do quadro, deixaria um buraco, como o recorte de um estêncil. Nesse quadro, então, a própria tela não é mais uma “janela”, mas sim uma superfície plana constituída de manchas de cor. Recordando, compreendemos que as características revolucionárias da arte de Manet já aparecem, menos claramente, no *Almoço*; as três figuras principais formam uma unidade, quase tão destituídas de sombras e semelhantes a um estêncil quanto o tocador de pífaro. Elas sentir-se-iam mais à vontade numa tela plana do que no cenário paisagístico à maneira de Courbet em que se encontram.

O que teria levado a essa “revolução da mancha de cor”? Não sabemos, e o próprio Manet certamente não o explicou *a priori*. Talvez tivesse sido levado a criar o novo estilo pelo desafio da fotografia. O “pincel da natureza” tinha reivindicado a verdade objetiva da perspectiva renas-



340. Edouard Manet. *O Tocado de Pífaro*. 1866. Óleo sobre tela, 1,60 m × 0,97 m. Museu d'Orsay, Paris



341. Claude Monet. *O Rio*. 1868. Tela, 0,81 m x 1 m. Instituto de Arte de Chicago (Coleção Potter Palmer)

centista (ver fig. 195), mas também estabeleceu um padrão de exatidão representativa com que nenhuma imagem criada pela mão poderia revitalizar. A pintura precisava ser salva da competição com a câmara. Isso Manet realizou insistindo no fato de que uma tela pintada é, acima de tudo, uma superfície recoberta de pigmentos — que devemos olhar *para* ela, não *através* dela. Ao contrário de Courbet, não nomeou o estilo por ele criado; quando seus seguidores começaram a chamar-se de impressionistas, ele recusou a aceitar o termo para sua própria obra. A palavra foi cunhada em 1874, depois de um crítico hostil ter olhado para um quadro intitulado *Impressão: Amanhecer* de Claude Monet — e, certamente, se adapta melhor a Monet do que a Manet. Monet adotou o conceito de pintura de Manet e o aplicou em paisagens realizadas ao

ar livre, tal como *O Rio* (fig. 341). Ela é inundada por uma luz do sol tão clara que os críticos conservadores afirmavam que ela fazia-lhes doer os olhos. Nessa vibrante rede de manchas de cor, os reflexos na água são tão “reais” quanto as margens do rio Sena. Ainda mais que *O Tocador de Pífaro*, a pintura de Manet, é uma “carta de baralho”; não fosse pela mulher e o bote em primeiro plano, o quadro poderia ser pendurado de cabeça para baixo com pouquíssima diferença de efeito. Essa coerência interna coloca *O Rio* à parte das primeiras “impressões”, tal como o *Papigno* de Corot (ver fig. 336), ainda que ambos compartilhem da mesma imediatividade instantânea e da mesma vivacidade de percepção.

O austero e comedido Manet demorou mais a assumir essas qualidades; aparecem em sua obra só depois do início de 1870, sob a influência de



342. Edouard Manet. *Um Bar no Folies Bergère*. 1881-82. Óleo sobre tela, 0,94 m x 1,30 m. Coleção Courtauld, Londres

343. Berthe Morisot. *A Irmã da Artista, Edma, e a Mãe*. 1869-70. Tela, 1 m x 0,81 m. Galeria Nacional de Arte, Washington, D.C. (Coleção Chester Dale)



Monet. O último quadro principal de Manet, *Um Bar no Folies Bergère*, de 1881-82 (fig. 342), mostra uma figura solitária tão calma — e tão firmemente enquadrada dentro do retângulo da tela — quanto o tocador de píforo, mas o pano de fundo não é mais neutro. Uma imagem de espelho, imensa e pouco iluminada, reflete agora todo o interior da casa noturna, mas despoja-a de realidade tridimensional. (O espelho, próximo às costas da garçonete, ocupa quatro quintos do quadro.) A atitude da garçonete, indiferente e com um ar de tristeza, contrasta dolorosamente com a alegria fulgurante de seu cenário, do qual não pode compartilhar. Por toda sua urbanidade, o espírito da tela lembra-nos estranhamente o *Vagão de Terceira Classe* de Daumier (ver fig. 329).

Uma introspecção semelhante é encontrada no retrato de sua mãe e de sua irmã, de Berthe Morisot, que se concentrou em imagens de membros da família (fig. 343). Foi pintado um ano depois de ela ter conhecido Manet (com cujo irmão casou-se). Na verdade, ele refez parcialmente o vestido preto da mãe, mas o quadro continua sendo uma criação de Morisot. A cena é enganadora em sua tranqüilidade. A aura de sutil alienação nada tem em comum com sua obra inicial. Aqui, não é o heroísmo, mas o *pathos* da vida moderna que é revelado, ainda assim com a delicadeza de sentimento que é característica da arte de Morisot.

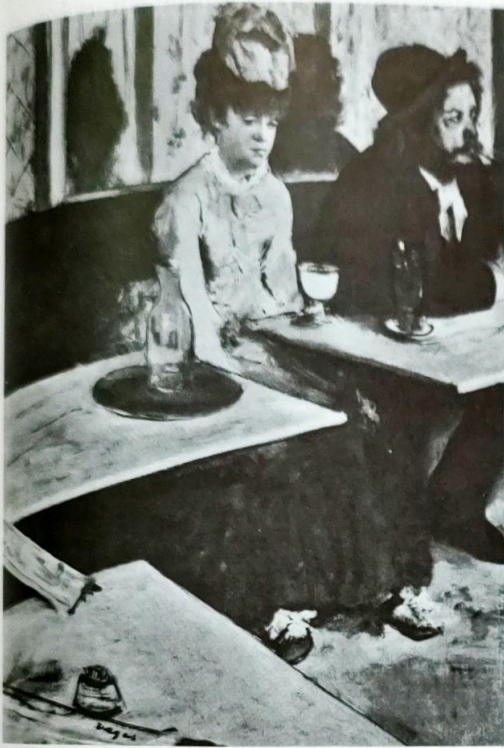
Renoir; Degas; a fase final de Monet

Cenas do mundo do entretenimento — salões de baile, cafés, concertos, o teatro — eram os assuntos preferidos pelos pintores impressionistas. Auguste Renoir, outro importante membro do gru-

po, preencheu seu mundo com a *joie de vivre* de um temperamento singularmente alegre. Os casais enamorados no *Le Moulin de la Galette* (fig. 344), sob uma mescla de luz do sol e penumbra, irradiam um calor humano que é absolutamente encantador, ainda que o artista não nos permita mais do que um rápido relance de cada um deles. Nosso papel é igual ao do andarilho casual que, enquanto passa, capta com o olhar este ou aquele fragmento de vida. Em contraste, Edgar Degas faz-nos olhar firmemente para o casal desencantado em sua cena do café (fig. 345); mas, por assim dizer, de soslaio. A concepção desse quadro, à primeira vista, parece tão improvisada quanto um instantâneo; no entanto, quanto mais olhamos, mais compreendemos que tudo foi feito para ajustar-se num todo harmonioso — que o zigzague de mesas vazias entre nós e o infeliz casal realça a solidão meditativa deste último. Composições tão audaciosamente calculadas quanto essa afastam Degas de seus colegas im-

344. Auguste Renoir. *Le Moulin de la Galette*. 1876. Óleo sobre tela, 1,30 m x 1,75 m. Museu d'Orsay, Paris





345. Edgar Degas. *O Absinto*. 1876. Óleo sobre tela, 0,91 m x 0,68 m. Museu d'Orsay, Paris

A *Bacia* só é impressionista em suas cores tremulantes e luminosas. Suas outras qualidades são mais características da década de 1880, a primeira década pós-impressionista, quando muitos artistas mostraram um renovado interesse por problemas formais (ver o capítulo seguinte). Entre as maiores figuras do movimento, apenas Monet permaneceu fiel à visão impressionista da natureza. Por volta de 1890, ele começou a pintar quadros em série, mostrando o mesmo objeto sob



346. Edgar Degas. *A Bacia*. 1886. Pastel, 0,59 m x 0,82 m. Museu d'Orsay, Paris

pressionistas. Aristocrata rico de nascimento, tinha feito seu aprendizado na tradição de Ingres, a quem admirava muito. Como Ingres, era um magistral retratista, embora só retratasse amigos e parentes, pessoas com as quais tinha ligações sentimentais. Seu profundo senso do caráter humano confere significado mesmo a cenas aparentemente casuais, como a da figura 345. Dez anos mais tarde, Degas volta a nos apresentar uma composição oblíqua em *A Bacia* (fig. 346), mas agora o desenho tornou-se mais rígido, quase geométrico: a banheira e a mulher agachada, ambas vigorosamente delineadas, formam um círculo dentro de um quadrado, e o resto do formato retangular é preenchido por uma prateleira tão acentuadamente inclinada que quase compartilha o plano do quadro; ainda nessa prateleira, Degas colocou dois jarros (observe-se como a curva do menor se ajusta à alça do outro!) que nem parecem estar em perspectiva. Aqui, a tensão entre bidimensionalidade e tridimensionalidade, superfície e profundidade, aproximam-se do ponto de ruptura.

347. Claude Monet. *Nenúfares, Giverny*. 1907. Óleo sobre tela, 0,92 m x 0,73 m. Coleção Jocelyn Walker, Londres



condições diferentes de luz e ambiente. Esses tendiam, cada vez mais, a assemelhar-se às “visões graciosas, pintadas em tons vaporosos” de Turner, à medida que Monet se concentrava em efeitos de luz colorida (ele tinha visitado Londres e conhecia a obra de Turner). Porém Monet nunca se aventurou pela fantasia subjetiva, nem abandonou a abordagem básica de sua obra inicial. *Nenúfares, Giverny* (fig. 347), de sua autoria, é um desdobramento consistente de *O Rio*, após um intervalo de quase quarenta anos. A superfície do lago ocupa agora a tela inteira, de modo que o efeito de um quadro etéreo é maior do que nunca; o estilo do artista tem uma variedade maior e um ritmo mais pessoal; o tema, entretanto, ainda é a sempre fascinante interação de reflexo e realidade.

Whistler

Em seus últimos anos, Courbet desfrutou de uma influência e de uma fama consideráveis; os impressionistas demoraram um pouco mais para obter reconhecimento internacional. Os norte-americanos estiveram entre seus primeiros patronos, respondendo mais prontamente do que os europeus ao novo estilo. Num período em que nenhum museu francês os acolheria, as obras impressionistas entraram para as coleções públicas nos Estados Unidos, e pintores norte-ameri-

348. James McNeill Whistler. *Composição em Preto e Cinza: A Mãe do Artista*. 1871. 1,44 m x 1,63 m. Museu d'Orsay, Paris



349. James McNeill Whistler. *Noturno em Preto e Cinza: A Queda do Foguete*. c. 1874. Óleo sobre painel, 0,60 m x 0,47 m. Instituto de Arte de Detroit

canos estiveram entre os primeiros seguidores de Manet e seu grupo. James McNeill Whistler, que a partir de 1859 se estabelecera em Londres para o resto de sua vida, estava em estreito contato com o movimento impressionista em ascensão na França durante a década de 1860. Seu quadro mais conhecido, *Composição em Preto e Cinza: A Mãe do Artista* (fig. 348), reflete a influência de Manet em sua ênfase nas áreas planas. O fato de ter chegado à fama como um símbolo do “culto à mãe” de nossos últimos tempos é um paradoxo da psicologia popular que teria deixado Whistler consternado; ele queria que a tela fosse apreciada somente por suas qualidades formais. Sendo um arguto e mordaz defensor da “arte pela arte”, ele achava suas pinturas análogas às peças musicais, chamando-as muitas vezes de “sinfonias” ou “noturnos”. Dentre esses, o mais audacioso é *Noturno em Preto e Cinza: A Queda do Foguete* (fig. 349); não fosse o subtítulo explicativo, seria muito difícil saber de que se trata. Nenhum francês tivera ainda a ousadia