



O olho curioso

Uma versão preliminar deste texto figurou como folha de sala na exposição "Teoria da Pintura", realizada a 18 de Janeiro de 2014, na Galeria da AISCA, em Viana do Castelo.

Maria José Goulão | FBAUP | CEAACP/FCT/UCoimbra

"Just as a photograph is too little in a mass society, a painting is too much."

Susan Sontag, *On Photography*

Na gênese de qualquer coleção encontra-se normalmente uma vontade de selecionar, combinar e reunir - traduções ambivalentes do verbo latino *colligere*. A aspiração ao acabado, ao definitivo, à série completa, é uma constante em todas elas, assim como a consciência subjacente de que uma coleção é um todo. Com efeito, face a outro tipo de relações contextuais correntes na História da Arte, a relação que se estabelece no seio de uma galeria ou coleção tem a particularidade de ter como "pano de fundo" para cada imagem o conjunto das demais obras (fundo este que, em última instância, não é mais do que "a arte"). Esta autoconsciência do sistema das imagens é bastante perceptível nos quadros que representam coleções, como é o caso da pintura de Bruegel e de Rubens aqui em análise (fig. 1), uma das primeiras a iniciar a voga destas representações dos gabinetes de colecionadores de pintura.

A proliferação deste tipo de quadros (conhecidos como cabinet d'amateur), sobretudo nos Países Baixos, mostra-nos como qualquer coleção aspira a converter-se na sua própria imagem, antecipando assim o paradoxo da experiência autorreflexiva. Estamos aqui perante uma "galeria pintada" que é o exemplo típico do impulso catalogador. Esta tela era como um "quadro-catálogo", a imagem da própria coleção

que se dava a conhecer. No entanto, há que encarar estas pinturas normalmente como catálogos imaginários ou pseudo-catálogos, que não devem considerar-se documentos fiéis e exatos de um conjunto real de obras de arte, mas sim a mostra ou o testemunho de um gosto combinatório que se desenvolve plenamente através da imagem. O propósito alegórico é aqui evidente: a obra faz parte de um conjunto de cinco, dedicado à temática dos sentidos.

O impulso de colecionar objetos extraordinários e misteriosos fez sempre parte da natureza humana. O escritor Suetónio (69 d.C.- ca. 141 d.C.) diz-nos que o imperador Augusto tinha o seu palácio adornado com estátuas e pinturas, e também com objetos curiosos, antigos e raros, como as ossadas de animais monstruosos encontradas na ilha de Capri, ou armas que supostamente haviam pertencido a heróis míticos. Não sendo uma invenção do Renascimento, o gosto por objetos fora do normal, com formas exóticas ou com origens desconhecidas, artisticamente interessantes ou raros e bizarros, o fascínio pelo estranhamente grande ou pelo anormalmente pequeno, foram uma constante durante aquele período.



Figura 1 - Jan Bruegel "O Velho" e Pieter Paul Rubens, *O Sentido da Visão*, 1617, óleo s/ madeira, 64,7 x 109,5 cm, Museu do Prado, Madrid. © Domínio público
[https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Jan_Brueghel_I_%26_Peter_Paul_Rubens_-_Sight_\(Museo_del_Prado\).jpg#/media/Ficheiro:Jan_Brueghel_I_&Peter_Paul_Rubens_-_Sight_\(Museo_del_Prado\).jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Jan_Brueghel_I_%26_Peter_Paul_Rubens_-_Sight_(Museo_del_Prado).jpg#/media/Ficheiro:Jan_Brueghel_I_&Peter_Paul_Rubens_-_Sight_(Museo_del_Prado).jpg)

Influenciados pela época das grandes viagens marítimas e pela exploração do Novo Mundo, os soberanos europeus como o arquiduque Fernando II do Tirol (no seu castelo de Ambras, perto de Innsbruck), os duques da Baviera (em Munique, com uma imponente coleção de mais de 3 500 objetos), os príncipes-eleitores da Saxónia (em Dresden), ou o imperador Rudolfo II (com a sua espetacular Kunstkammer no palácio Hradschin, em Praga) foram alguns dos mais famosos colecionadores da época. Estes espaços, antecessores dos museus contemporâneos, eram designados *stanzino*, *studiolo*, *museo* ou *galleria* em Itália, e, a norte dos Alpes, *Wunderkammer* ou *Kunstkammer* (literalmente "quarto das maravilhas", ou "quarto da arte"), ou *Kuriositäten e Raritäten-Kabinett* ou *Kammer* (gabinete ou sala das curiosidades e raridades).

O gabinete de curiosidades tinha o poder de transformar tudo o que lá se colocava em “coisas” com interesse visual. Subjacente quer ao ato de colecionar objetos, quer ao modo taxonómico de os ordenar, existe sempre uma ideologia do poder, político e intelectual, como bem observou Svetlana Alpers, que cunhou a expressão "the museum as a way of seeing". Nos Países Baixos, de onde provém esta pintura de Bruegel e de Rubens, os termos *kabinet* (gabinete) e *kunstkamer* (quarto da arte) parecem ter surgido nas primeiras décadas do séc. XVII; como noutras línguas europeias, referem-se simultaneamente à coleção de objetos e à sala onde estes são guardados e exibidos.

As ilustrações que mostram coleções dos Países Baixos desta época são escassas, e é assim difícil termos uma ideia exata de como estes objetos eram exibidos. Sabemos, no entanto, que as câmaras de arte e os gabinetes de curiosidades eram divisões bastante pequenas e escuras. Os objetos costumavam ser dispostos em prateleiras encostadas às paredes, sobre a cornija do fogão de sala ou em nichos; podiam ainda ser colocados sobre uma mesa, ser pendurados nas paredes ou pender do teto. Algumas considerações estéticas como o tamanho, a cor e a simetria influenciavam normalmente a sua disposição. Objetos mais pequenos, como moedas, medalhas, gemas preciosas, conchas e minerais ou coleções de insetos eram guardados em armários ou expositores próprios, peças de mobiliário pensadas e criadas para o efeito, com numerosas gavetas e compartimentos, e não raras vezes feitas em madeiras exóticas. Gravuras e desenhos eram conservados em portfólios e álbuns, que podiam igualmente ser arrumados em armários concebidos de propósito para este fim.

As principais motivações para a criação de uma coleção privada eram o divertimento e o lazer, o comércio, a pesquisa, a educação, o fascínio pelo estranho e pelo exótico, e um elevado grau de curiosidade, normalmente todos combinados. A divisão básica que os colecionadores tinham em mente ao organizar o seu espólio consistia em *artificialia*, ou *artefacta* (objetos feitos por mãos humanas) e *naturalia* (coisas do mundo natural). Havia ainda a categoria dos *scientific* (que mostrava a capacidade de o homem dominar a natureza, e incluía astrolábios, relógios, autómatos ou instrumentos científicos).

No caso dos gabinetes de pintura, as paredes, sendo embora o elemento mais importante do ponto de vista funcional, não tinham valor estético intrínseco, dado que desapareciam quase na totalidade sob os quadros que exibiam. Estes, colocados de forma compacta, formavam como que uma segunda parede. A parede com quadros é aliás um fenómeno da época moderna, que em Antuérpia surge por volta de 1600. É o resultado de uma mudança que afeta tanto a obra de arte em si mesma como a sua relação com o contexto; o quadro como retângulo transportável, a generalização do uso da tela como suporte, a simplificação das molduras, o êxito dos pequenos formatos e o triunfo do colecionismo privado estão na raiz do seu sucesso. A fragmentação de uma superfície mediante imagens constitui um fenómeno de saturação ótica, e não é por acaso que tal acontece na Holanda calvinista, em contraste marcado com as pinturas "de interiores de igrejas", bastante comuns nesta região, com as suas paredes imaculadamente brancas. Tanto a saturação imagética como a ausência de imagens tornam-se assim objeto de representação neste período, constituindo uma reflexão de uma época sobre os seus próprios contrastes e excessos.

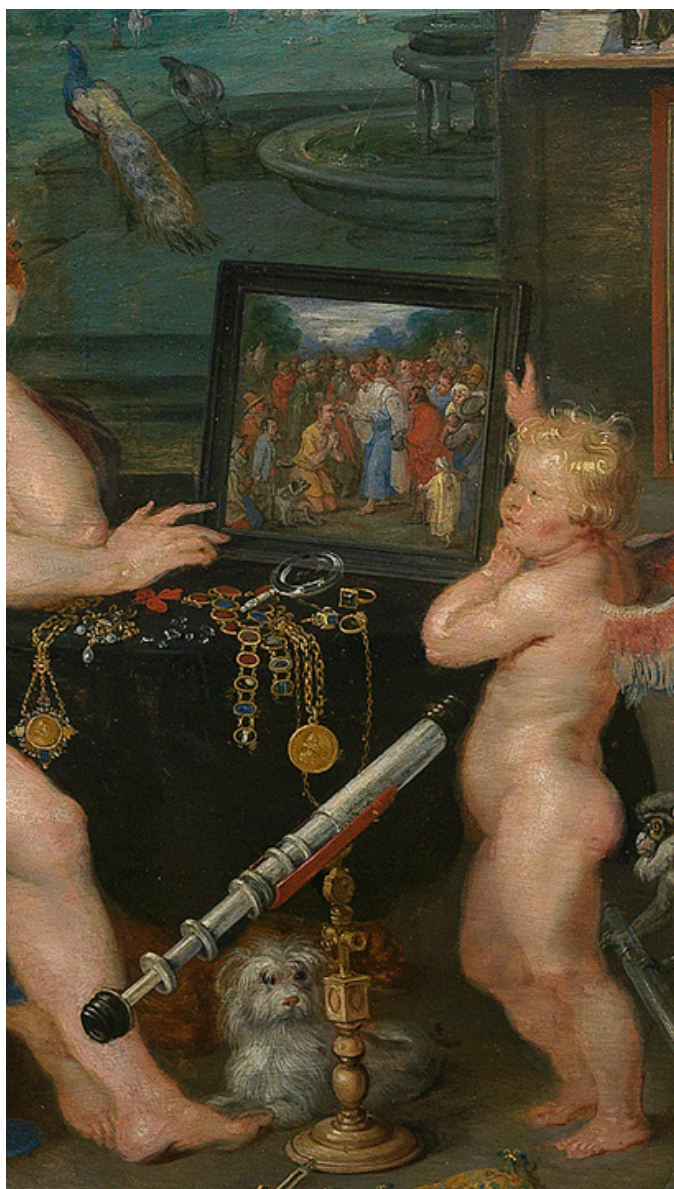


- Figura 2 -

A sobrevivência de uma conceção ainda ligada às antigas Wunderkammern, com o seu desfile de moedas, conchas, instrumentos científicos e estatuetas, numa certa desordem convencional, encontra-se presente nesta pintura; a mesa é visivelmente um local de estudo. A pequena estatuária surge guardada de forma mais ordenada, em prateleiras. Para a grande estatuária, recorre-se a uma sala especial, anexa ao gabinete. Este e os seus anexos surgem como espaços de encontro, tertúlia e exposição, sendo frequentados por entendidos, curiosos e amantes da arte.

Perante um quadro destes, que não tem uma estrutura narrativa convencional, o espectador é convidado a imaginar o diálogo entre objetos e imagens, ou seja, a efetuar uma leitura intertextual. Cabe-lhe descobrir uma técnica combinatória entre fragmentos, estabelecer pontes e correlações de uma imagem para outra. Neste quadro, podemos dizer que todas as imagens são não-seriadas, permitindo diversas sequências combinatórias.

A visão era considerada o mais importante dos sentidos desde o tempo de Aristóteles; aqui (e seguindo a leitura proposta por Victor Stoichita), um putto alado mostra a uma figura feminina desnuda uma tela com um tema cristão, *A Cura do Cego*, que representa a recuperação milagrosa da visão, por via de um dos milagres de Cristo, aludindo assim duplamente à visão física e espiritual (fig. 2).

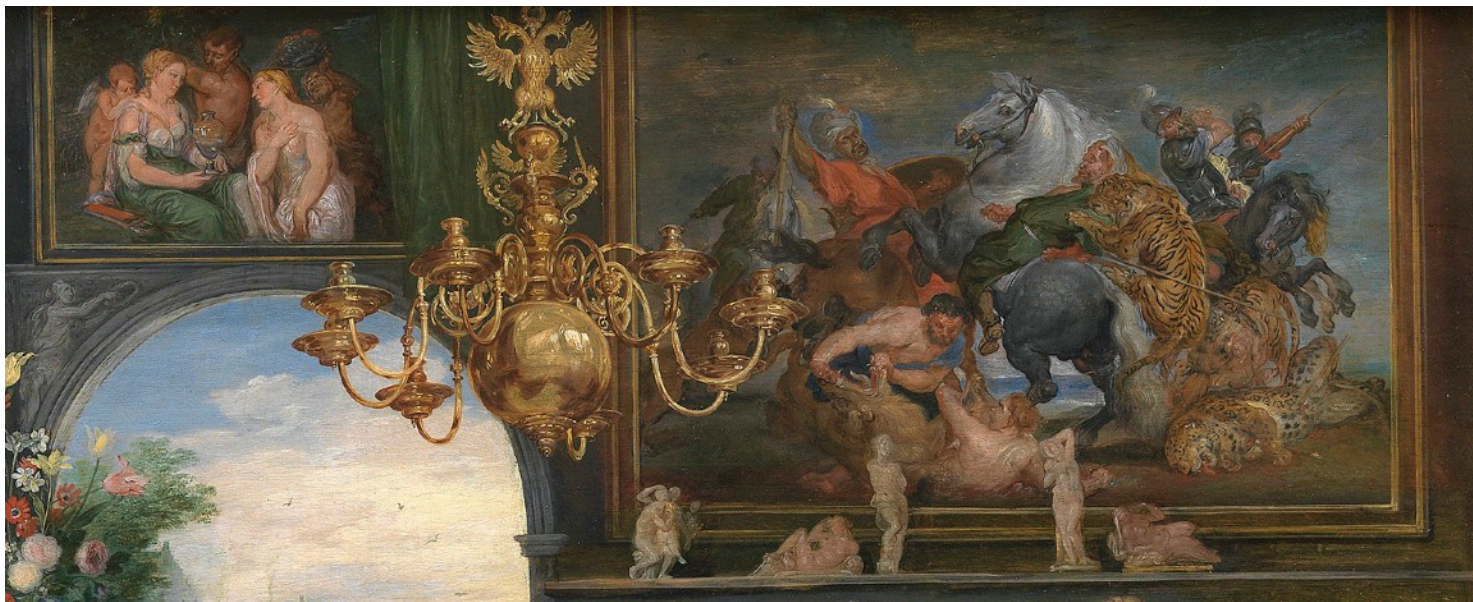


- Figura 3 -

A presença de uma outra tela com *Santa Cecília*, uma cópia de um original de Rafael, a que se juntam alguns bustos romanos, reforça esta ideia da visão introspetiva da alma, uma imagem de castidade e virtude. O tema da visão surge indiscutivelmente como motivo central de toda a composição, mesmo quando é introduzido com recurso a uma inversão conceptual: a visão inclui a representação da cegueira. Outros elementos completam este cenário (fig. 3): a lupa sobre a mesa, o telescópio, e o pavão real, que permite identificar esta figura feminina central como Juno Ótica, a deusa da visão, da qual constitui o atributo, juntamente com os vários objetos que aludem igualmente ao sentido da visão. No primeiro plano, um macaco com óculos observa atentamente uma paisagem, como uma caricatura da contemplação estética, em paródica imitação de Juno (fig. 4). A posição da figura feminina recordaria aos observadores da época, mais versados do que nós nos referentes imagéticos seus contemporâneos, a figura da *Melancolia* de Albrecht Dürer.



- Figura 4 -



- Figura 5 -

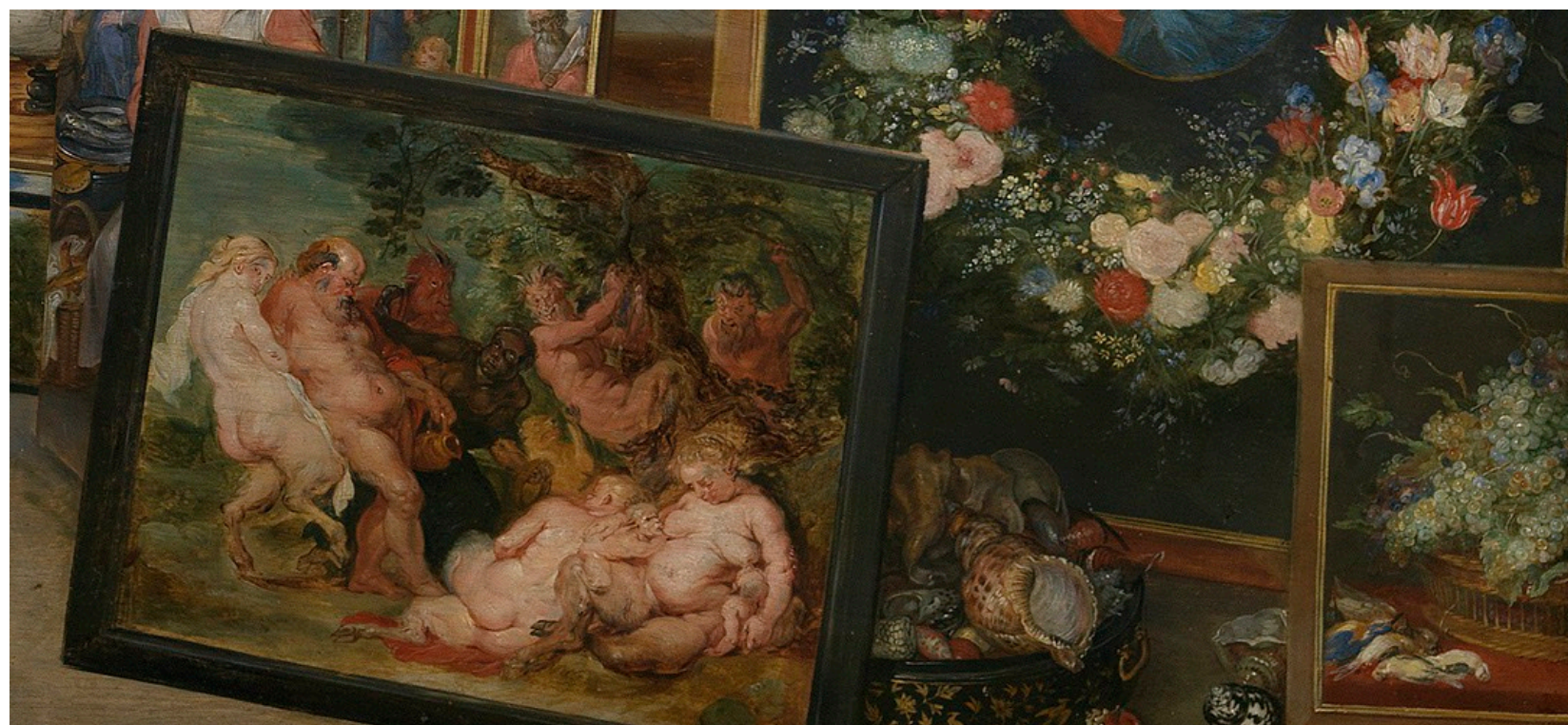


- Figura 6 -

Este quadro converte-se numa alegoria da abundância do saber e da riqueza da visão. A multiplicidade de instrumentos científicos, moedas, folhas, pastas de arquivo, fólhos e conchas, bem como a presença da esfera armilar e do globo terrestre, conferem ao interior deste museu alegórico um claro carácter enciclopédico. A tela revela uma ambição totalizadora e exaustiva. Os quadros perfeitamente visíveis na parede de fundo são dois, uma *Vénus com Psique e Cupido*, cópia de um Ticiano, e a *Caçada aos Tigres e Leões*, de Rubens (fig. 5). Entre as estátuas alinhadas nas prateleiras, sob a *Caçada* de Rubens, detetamos bustos antigos, cópias de obras-primas do Renascimento, como um *Escravo* de Miguel Ângelo, e da Antiguidade, como uma cabeça do *Laocoonte*. O arquiduque Alberto da Áustria e a sua mulher, Isabel Clara Eugénia, (os representantes do rei de Espanha, da dinastia dos Habsburgos, que dominava os territórios dos Países Baixos nesta altura) estão representados num retrato de meio corpo, à esquerda (fig. 6).



- Figura 7 -



- Figura 8 -

Eram os protetores de Bruegel. Ao fundo, através da arcada, vê-se a residência dos arquidukes em Mariemont, junto a Bruxelas, onde o casal passou os anos de 1599 a 1621, com um esplendor nunca visto: aí atuaram como mecenas e juntaram uma coleção de arte de gosto requintado. Outros sinais da presença dos comitentes são o candelabro de teto com a águia dos Habsburgos, a estatueta com a cabeça de Hércules Farnésio, o mítico protetor da casa reinante, e um pequeno retrato equestre do arquiduke Alberto, no chão, junto ao *putto* (fig. 7). Em primeiro plano, do lado direito, impera uma tela de tema religioso, bastante comum nos Países Baixos: a Virgem enquadrada por uma grinalda de flores. À sua frente, um *Bacanal* de Rubens e uma natureza-morta à maneira de Frans Snyders (fig. 8). Estas imagens ilustram a ideia de diversidade, tão apreciada pelos humanistas da época.

A galeria aqui representada abarca todos os géneros pictóricos e acolhe obras de artistas tanto flamengos como italianos, antigos ou modernos, constituindo-se como uma representação totalizadora e encenada do universo artístico. Segundo Victor Stoichita, a noção moderna de coleção nasce em estreita relação com a ação de *colligere*, isto é, com a tarefa de citar. O jarrão com flores, que também surge nesta tela, é, aliás, uma metáfora comum na retórica dos sécs. XVI e XVII para designar qualquer coleção ou compilação (*florilegium*, *spicilegium*, etc.). Segundo Baltasar Gracián, um prosador da época, cada citação coligida pelo escritor seria como uma flor colhida, com o seu próprio aroma, que se mistura, dando origem a uma nova fragância, quando atada com outras num ramo. A grinalda também surge a envolver a Virgem, no quadro principal que se encontra "dentro do quadro". Bruegel e Rubens atuam nesta tela como os floristas que compõem ramalhetes, entrançando de mil maneiras as flores em coroas e grinaldas: pedindo emprestadas obras de arte e referências a outros artistas, transformam-nas e misturam-nas para elaborar uma obra inteiramente nova, como as abelhas que andam de flor em flor para produzir o mel, essa *mellifica mixtura*. Neste florilégio pictórico, a assimilação e a transformação têm um carácter quase alquímico, em correspondência, aliás, com a ideia da pintura como alquimia, tão bem analisada por James Elkins na sua obra *What Painting Is*.

Durante muitos séculos a pintura fora concebida como um vasto sistema auxiliar da memória, inspirado nas imagens mnemónicas características, que encontramos, por exemplo, nos tratados de memorização dominicanos. As artes da

memória eram desenvolvidas e potenciadas através da imagem, dado que não havia o recurso aos auxiliares que usamos hoje em dia, como o papel e o lápis, o caderno de apontamentos, o computador ou a agenda eletrónica.

Ao "olho curioso" do público e do criador - como lhe chamou Victor Stoichita, servindo-se da expressão do neoestóico flamengo Justo Lúpsio (1547-1606) - que subjaz nesta tela, sucederá algum tempo mais tarde o "olho cansado": a sensação de fadiga provocada por tamanha diversidade, a saturação do saber, levam à crise da técnica combinatória e da cultura da erudição no séc. XVII, e ao abandono dos universos cumulativos, do intertexto erudito, das visões globais e dos sistemas baseados na memória.

A famosa frase de Marcel Duchamp, "c'est le regardeur qui fait le tableau" (é o observador que faz o quadro) apontará no futuro para outro tipo de interação que marcará a cultura contemporânea, e que provavelmente podemos perceber aqui em embrião: o observador é alguém envolvido numa teia de referências e alusões, muitas delas relacionadas com a história cultural das imagens. Longe de sermos um simples recetor, ao "lermos" visualmente esta pintura constituímos-nos como um suplemento ou como um complemento da imagem: a compreensão do quadro é parcialmente deixada a nosso cargo, é potenciada e encerrada por quem contempla a obra. Esta só se realiza plenamente, só adquire verdadeiramente o seu estatuto de obra de arte, quando submetida ao olhar curioso de alguém.

Bibliografia

AMES-LEWIS, Francis, *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist*, London: Yale Univ. Press, 2000.

ARASSE, Daniel, *Histoires de Peintures*, Paris: Gallimard, 2004.

BAXANDALL, Michael, *Painting and Experience...*, Oxford: Oxford Univ. Press, 1988.

BOOGERT, Bob van den (ed.), *Rembrandt's Treasures* (cat. da expos.), Zwolle: Waanders Publishers, 1999.

ELKINS, James, *What Painting Is*, New York: Routledge, 2000.

IMPEY, Oliver, e MACGREGOR, Arthur (eds.), *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*, Oxford: Clarendon Press, 1985.

KARP, Ivan, e LEVINE, Steven (eds.), *Exhibiting Cultures...* Washington D.C.: Smithsonian Institution Press, 1991.

KOEPPE, Wolfram, "Collecting for the Kunstkammer", in Heilbrunn *Timeline of Art History*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. URL: http://www.metmuseum.org/toah/hd/kuns/hd_kuns.htm (acedido em julho de 2019).

LUC TUYMANS (cat. da expos.), *San Francisco: The San Francisco Museum of Modern Art*, 2009.

MAURIÈS, Patrick, *Cabinets of Curiosities*, London: Thames & Hudson, 2002.

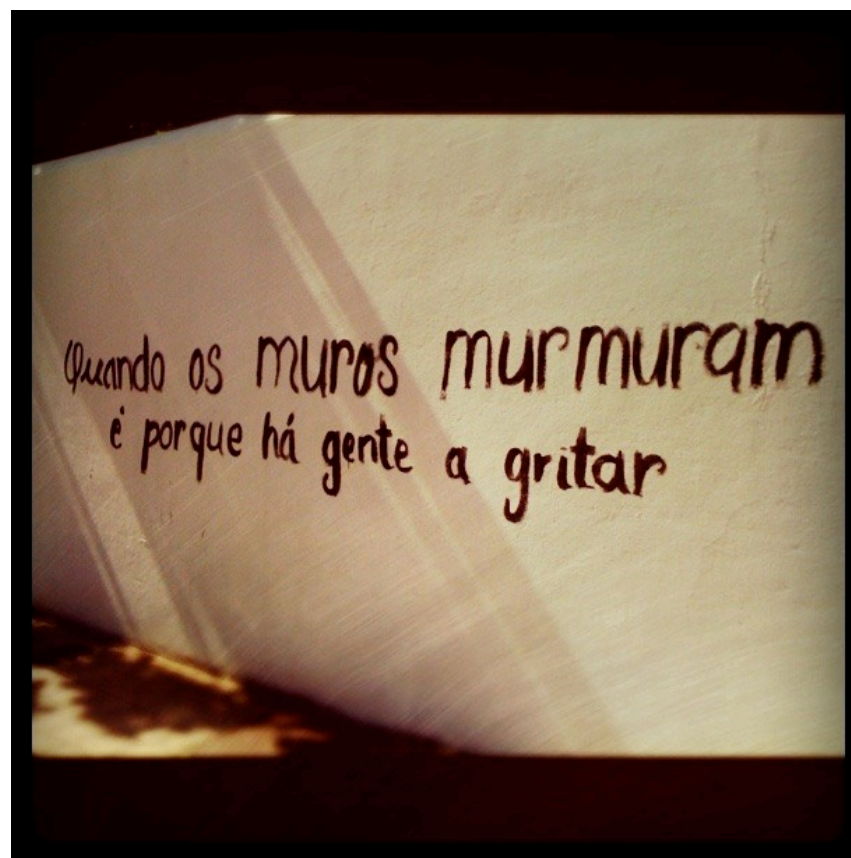
Rosemarie Trockel: *a Cosmos* (cat. da expos.), New York: The Monacelli Press, 2012.

STOICHITA, Victor I., *La invención del cuadro...*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.

SYNDRAM, Dirk, e Scherner, Antje (eds.), *Princely Splendor: The Dresden Court, 1580–1620* (cat. da expos.), New York: Metropolitan Museum of Art, 2004.

TRNEK, Helmut, e SILVA, Nuno Vassalo (eds.), *Exotica: os descobrimentos portugueses e as câmaras de maravilhas do Renascimento* (cat. da expos.), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.





“Pare, Escute e Olhe” | Rua da Piedade, Porto (Maio de 2013). (Foto de Joana Alves-Ferreira).