

Os discursos econômicos e a arte flamenga nos séculos XV e XVI: reflexões sobre o mercado de luxo a partir do tríptico de Jan van Dornicke do MASP

(em inglês, p. 200)

JENS BAUMGARTEN

*Docente da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp)
Pós-doutorando no Departamento de História/IFCH/Unicamp*

RESUMO A partir do tríptico de autoria do artista flamengo Jan van Dornicke recebido pelo MASP (Museu de Arte de São Paulo), este artigo tem como objeto estabelecer a relação entre a pintura e o mercado de luxo na Antuérpia do século XVI. Depois de uma análise do trabalho de artistas antuerpienses, a pesquisa enfoca o contexto histórico de Flandres no século XVI com abordagens iconográficas e sociológicas e uma reflexão teórica. Na época analisada, as criações artísticas obedeciam às demandas culturais, sociais e políticas da burguesia. As artes decorativas da época pré-moderna já seguiam as regras da industrialização (pós-)moderna. Os artistas produziam para pessoas de outras regiões, num momento em que crescia a demanda por artigos de luxo, que eles criavam para clientes especiais de classes média e média-baixa. A Antuérpia foi um grande centro da pintura e da gravura além de um centro comercial e financeiro, funcionando sobretudo por causa dos imigrantes, e como mediadora cultural entre norte e sul da Europa. Além disso, a arte, já no século XVI, foi uma parte integrante dos primeiros conflitos causados pela globalização na época pré-moderna.

PALAVRAS-CHAVE Arte flamenga, mercado de arte, história social da arte, Antuérpia, século XVI.

ABSTRACT The article has as objective of its analysis the relation between the painting and the luxury market of Antwerp in the 16th century. The triptych of the Flemish artist Jan van Dornicke, now in the MASP (Museu de Arte de São Paulo), serves as a starting point. After a contextualization within the artistic production in Antwerp the analysis focus onto the historical situation of Flanders in the 16th century via iconographical and sociological approaches and theoretical reflections. In the analyzed era the artistic creations obeyed the cultural, sociological and political demands of the bourgeoisie. The decorative arts of the pre- and early modern times already followed the rules of a (post-)modern industrialization. The artists produced also for other regions. With a growing demand of luxury articles they created especially for the middle and lower middle classes. Antwerp was an important center for painting and engraving as well as a commercial and financial center which existed namely because of a large number of immigrants, and had a special role as cultural mediator between northern and southern Europe. Furthermore, already in the 16th century the arts were an integrate part of the first conflicts caused by the globalization in the pre-modern era.

KEYWORDS Flemish Art, Art Market, Social History of Art, Antwerp, 16th Century.

O novo tríptico da Antuérpia de Jan van Dornicke, que se encontra no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), pode servir como ponto de referência e análise para esboçar os primeiros traços do processo de globalização baseado em um enfoque sociopolítico e econômico, uma abordagem que auxiliará indubitavelmente a uma melhor compreensão do estilo e da iconografia desta tela.

Neste artigo serão tratados os seguintes tópicos: a inauguração do primeiro mercado de arte por volta de 1520; o funcionamento do sistema de produção e distribuição da arte no território de Flandres, particularmente em sua cidade mais importante, a Antuérpia. Será efetuada primeiramente uma análise profunda do tríptico, a fim de que seja possível verificar sua importância no contexto da história da Antuérpia, bem como no âmbito do desenvolvimento da pintura e de seu mercado. Será verificada também a importância desta cidade, seguindo-se a esta exposição uma descrição do mercado de luxo, dentro do qual a pintura também estava inserida. O artigo conclui com uma reflexão metodológica sobre a necessidade de levar em conta a materialidade de uma obra de arte muito além das dicotomias ideológicas do século XX.

São conhecidos pelo menos três altares de Jan van Dornicke representando cenas de crucificação: o tríptico de Hampton Court, o altar de uma coleção particular do sul da Alemanha e o tríptico do MASP. No âmbito desta publicação não é possível descrever todos esses monumentos detalhadamente. Dois deles, porém – o do MASP e o de Hampton Court –, são um pouco maiores e divergem fundamentalmente no que se refere à quantidade de figuras. Enquanto o tríptico da coleção particular concentra-se nas figuras principais, isto é, em Cristo e nos personagens da Paixão, as obras de Hampton Court e do MASP apresentam uma cena de caráter relativamente público, composta por uma imensa quantidade de espectadores. A versão alemã mostra na asa lateral esquerda um doador masculino que, segundo a norma da época, é representado ajoelhado humildemente em adoração ao Cristo crucificado do quadro central. A seu lado, em pé, está São Jacó, o velho. Na asa direita, ao lado de Santa Elisabeth da Turíngia,¹ encontra-se a doadora feminina, apresentando a mesma postura humilde de seu *pendant* masculino. Müller-Hofstede indica que tal redução do número de figuras incluídas

na cena já havia ocorrido no contexto da arte antiga da região de Flandres, exemplarmente na conhecida crucificação de Rogier van Weyden para o mosteiro dos cartuxos (Kartäuser) de Scheut em Bruxelas. Mas especialmente a concepção do quadro central da obra de Jan van Dornicke existente na Alemanha é mais solene, tradicional e equilibrada, sendo a construção da imagem bastante tectônica e, conseqüentemente, mais simétrica.² O artista reportou-se a tradições mais antigas para desenvolver um conceito iconográfico demasiado simples, rigoroso e hierático, que levaria a uma composição concentrada no sacrifício de Deus, ou seja, no sacramento central da Igreja, uma eucaristia que serviria à contemplação calma e à devoção privada. Nesta interpretação os doadores funcionam igualmente como exemplos de adoração, de devoção própria e adequada.³ É possível imaginar que uma tal crucificação tenha sido encomendada para a capela lateral de uma igreja ou mesmo para uma capela particular.⁴ Müller-Hofstede não acredita que um tal tríptico possa ter sido encomendado por uma pessoa estrangeira, tendo sido antes realizado para um membro da burguesia local.

Por outro lado os trípticos de Hampton Court e do MASP não apresentam nenhum doador. O de Hampton Court concentra-se na salvação por intermédio de Cristo, narrando à esquerda a história bíblica do calvário (Via Dolorosa), no centro a crucificação e à direita a ressurreição. Já o tríptico do MASP concentra-se no sacrifício de Cristo, apresentando igualmente no lado esquerdo o calvário e no centro a crucificação; no lado direito, porém, ao invés da ressurreição, é narrado o sepulcro de Cristo. Com isso van Dornicke acentuou a tristeza e a dor imanentes à eucaristia. Unicamente ao fundo, três pequenas figuras, que poderiam ser as três Marias, fazem alusão à ressurreição. O tríptico de Hampton Court apresenta-se como uma promessa; o altar do MASP, porém, possui um sentido moral um tanto ameaçador. Com essa inovação iconográfica o tríptico poderia ser situado entre aquele da Alemanha e o de Hampton Court. É possível que, no caso da obra do MASP, Jan van Dornicke tenha combinado duas tendências distintas em um único quadro. No que se refere ao mercado de luxo, pode ser que os dois trípticos mais públicos tenham sido produzidos para o mercado externo, ao qual teria sido possível, num segundo momento, adicionar os doadores potenciais

nos lados exteriores das asas laterais. Também pode ser que algumas partes do quadro tenham sido pintadas na oficina de Jan van Dornicke ou talvez por seu aluno mais importante, Pieter Cocke, que teria assim participado da produção do tríptico. Uma indicação desse fato seria a natureza e arquitetura particularmente delicadas da obra. Deste modo, todos os indícios citados levam a crer que esta obra-prima tenha feito parte do mercado de luxo da Antuérpia e, mais especificamente, tenha sido produzida para o mercado externo livre.

Infelizmente não existe uma documentação intensa e detalhada referente ao tríptico de Jan van Dornicke que nos permita especular sobre alguns dados positivistas, já que não há indícios da existência de um doador preciso ou sequer da realização de uma possível encomenda. A extraordinária qualidade estilística da obra só poderá ser avaliada de forma precisa se levarmos em conta o contexto de sua produção. A correta interpretação dos detalhes iconográficos do tríptico torna-se evidente quando estes são entendidos dentro dos parâmetros da produção “industrial” daquele período na Antuérpia, voltada para um mercado de luxo. Para compreender a história da Antuérpia e, assim, o contexto da produção da obra de van Dornicke é necessário avaliar o desenvolvimento geral da história européia e, sobretudo, seu desenrolar nos Países Baixos. Fundada pelos romanos no porto do rio Schelde a poucos quilômetros do Mar do Norte, o desenvolvimento efetivo dessa cidade deu-se a partir de 1300 com a prosperidade da região de Flandres. Peter Burke descreve a Antuérpia, em sua análise comparativa, como uma metrópole européia.⁵ Em 1567, um viajante estrangeiro em Veneza indicou a “Sereníssima” como “metrópole das notícias” e, em 1549, um outro viajante a chamou de “metrópole do mundo”, uma expressão normalmente reservada a Roma, vista como *caput mundi*.

Diferentemente de outras cidades, especialmente de sua principal rival, Bruges, a Antuérpia não desenvolveu indústria têxtil.⁶ De modo inverso ao costume vigente de viajar a outras cidades e comprar produtos têxteis, ela convidava negociantes estrangeiros a vender em seu mercado. O conselho municipal da cidade tomou a decisão de abrir amplamente suas feiras para os ingleses e seus produtos, os quais eram normalmente boicotados em outras localidades dos

Países Baixos, transformando a Antuérpia no principal centro de revenda de tecidos ingleses do continente. Assim, durante as feiras, italianos, espanhóis e representantes da liga hanseática (por exemplo, aqueles de cidades alemãs como Lübeck, Hamburgo e Bremen) deixavam Bruges para realizar negócios e transações comerciais na Antuérpia. Essas operações foram de tal modo proveitosas que, por volta de 1500, a Antuérpia tornou-se mais importante que Bruges e, com uma população de aproximadamente 40 mil habitantes, passou a representar a aglomeração urbana mais significativa dos Países Baixos.⁷

No começo do século XVI a Antuérpia tornou-se também a metrópole do oeste. Vasco da Gama descobriu o caminho marítimo para as Índias entre 1497 e 1499, assegurando aos portugueses o domínio e monopólio do comércio de especiarias na Europa. O controle desse comércio durante a Idade Média estava nas mãos dos italianos, que tinham os árabes como mediadores. Os portugueses, no entanto, conseguiram romper abruptamente esse monopólio, com conseqüências catastróficas para inúmeras empresas, com exceção daquelas dos italianos, que continuaram a exportar seda e produtos derivados para os Países Baixos. O centro gravitacional do comércio de longa distância que existiu durante séculos nas fronteiras do Mediterrâneo migrou, então, para as costas do Atlântico e do Mar do Norte.⁸

No dia 24 de agosto de 1501 várias caravelas portuguesas repletas de especiarias aportaram na Antuérpia. O rei português, que neste momento possuía o controle e monopólio do comércio, decidiu fazer da cidade o principal centro de comercialização de produtos orientais na Europa ocidental. Somente na Antuérpia era dada ao rei a possibilidade de obter de banqueiros alemães, sobretudo de Nüremberg e Augsburg, a quantidade necessária de metais indispensáveis à realização de suas atividades comerciais: a prata da Índia e o cobre da África. O comércio, proveitoso igualmente para portugueses e alemães, possibilitou a ambos a compra de tecidos ingleses. Em 1508, os portugueses estabeleceram o subsídio da casa do comércio (Casa da Índia) com a construção da “Feitoria de Flandres”, e os alemães passaram a ser representados por suas mais poderosas famílias de negociantes: os Fuggers de Augsburg, que deram início a suas transações na região em 1508 e, um ano mais

tarde, os Welsers de Nuremberg. Este passo constituiu a base para o prosseguimento de transações em um nível mais elevado.⁹

No limiar de 1560 a Antuérpia contava com uma população de quase 100 mil habitantes, um número pouco impressionante nos dias de hoje, mas que fez da cidade flamenga uma das maiores aglomerações urbanas da Europa pré-moderna, superada somente por Paris e algumas poucas cidades italianas. O número de estrangeiros na cidade também aumentou consideravelmente e muitas comunidades estrangeiras passaram a habitar permanentemente na Antuérpia: 300 espanhóis, aproximadamente 400 ingleses, 150 portugueses, 200 italianos e 300 hanseáticos alemães.¹⁰ Computando suas famílias, assessores e criados esse número atingiu cerca de 5 mil imigrantes, os quais passaram a ter um papel decisivo na prosperidade da região, atuando como exportadores e importadores, iniciando e mantendo o desenvolvimento de um próspero comércio internacional. Durante um determinado período a Antuérpia tomou o lugar de Veneza como armazém e centro de distribuição europeu,¹¹ vindo a ser, no entanto, outra vez substituída por Amsterdã e Londres nos séculos seguintes. Deste modo, não é exagero afirmar que a Antuérpia foi a cidade mais internacional e cosmopolita do período pré-moderno.¹²

Dentre os fatores mais importantes para o desenvolvimento da cidade, encontramos não somente a indústria têxtil, mas sobretudo a produção de artes visuais. Ao contrário de muitas idéias contemporâneas sobre a produção artística, a criação de artes decorativas na Antuérpia não seguia somente as invenções de mestres geniais, mas obedecia igualmente às regras da industrialização pré-moderna. Sobretudo neste setor as forças industriais eram mais visíveis e, empregando aqui um jargão econômico, é possível afirmar que a produtividade medida em termos de qualidade cresceu substancialmente.¹³ No século XVI, as atividades passaram a se concentrar não somente nas áreas da pintura ou da escultura, havendo também uma imensa produção de móveis, retábulos de madeira, diamantes e outras preciosidades, tais como couro pintado e vidro.

Já antes de 1400 havia-se desenvolvido uma forte tradição no fabrico de produtos de alta qualidade nas manufaturas da região.¹⁴ Em 1382, ourives, pintores e

entalhadores de madeira, entre outros, eram suficientes em número para fundar uma primeira corporação. Em 1415, os tecelões de tapetes separaram-se dos demais grupos e instituíram sua própria corporação, seguidos pelos ourives em 1456.¹⁵ No fim do século XV a burguesia não somente aumentou sua influência, mas também adquiriu maior poder de compra, levando com isso ao crescimento da demanda de artigos de luxo na Europa, sobretudo nos Países Baixos, e, assim, tornando a Antuérpia seu centro comercial. Como já foi observado, essa cidade era um centro internacional tanto para comerciantes quanto para pintores, ourives e tecelões, os quais podiam ali comprar os materiais preciosos de que necessitavam para produzir as pinturas, esculturas e os tapetes que viriam a suprir as necessidades de representação da nova burguesia, grupo este que tinha sem dúvida suas próprias pretensões políticas. O objeto de arte deveria afirmar sua ascensão social. Além disso os artistas também produziam para clientes de outras regiões. Os entalhadores, por exemplo, encontraram um mercado mais amplo para seus retábulos policromados ou dourados na Renânia, na Vestfália, em Danzig, na Suécia, na França e na Espanha. É interessante observar que a produção de obras para altares não somente tinha sua clientela fixa, como também os retábulos feitos para o mercado livre eram mais numerosos na Antuérpia que em outros centros da região dos Flandres. Esses retábulos de madeira têm uma iconografia mais estereotipada e, deste modo, de maior aceitação. Assim, podiam servir igualmente a uma igreja, a uma capela, a casas particulares ou mesmo a viajantes. Os artistas precisavam desenvolver uma certa sensibilidade para as exigências do mercado e às diversidades com respeito às diferenças de gosto dos clientes potenciais. Isso está refletido exemplarmente na adaptação de elementos decorativos provindos da Itália. Esses italianismos vigentes nos retábulos góticos demonstram evidentemente o interesse geral e a percepção do humanismo e do renascimento na arte flamenga. Além disso sua utilização pode provar eventualmente o fato de que neste período históricos elementos não dispunham de qualquer caráter inovador, já que muitas vezes há a tendência em acreditar que obras destinadas à exportação (*coopwerken*) eram realizadas com um mínimo de custo, utilizando em sua maioria componentes pré-fabricados, todos entalhados segundo um mesmo modelo.¹⁶

A pintura tornou-se cada vez mais proeminente no contexto das manufaturas de arte na Antuérpia. Anteriormente às atividades artísticas de Quinten Metsys, que se tornou mestre em 1491, a Antuérpia ainda não tinha o *status* de uma cidade importante com relação à produção de pinturas. Essa circunstância sofreu rápida mudança nos anos seguintes. O século XVI foi marcado por uma “explosão” artística tanto no que se refere à qualidade das obras quanto à sua quantidade. Como exemplo de qualidade temos a crucificação de Jan van Dornicke, agora em exibição no MASP. Em relação à quantidade é possível observar um desenvolvimento semelhante com relação aos retábulos de madeira. Uma parte considerável sofreu bastante com a comercialização e a industrialização e, com exceção de algumas obras excepcionais, as pinturas de linha de montagem eram a regra. Para satisfazer o gosto de clientes potenciais, os artesãos – que contavam com o apoio não só de doadores eclesiásticos e da nobreza, mas também com o arrimo da classe média e até mesmo da classe média baixa – especializaram-se em determinadas produções, tais como obras devocionais, paisagens e retratos. A especialização auxiliava-os a aprimorar suas habilidades e aperfeiçoar seu estilo, levando assim a um aumento da produtividade paralelamente à redução de custos. Inúmeras vezes trabalhavam vários artistas na mesma tela. Cada um deles se ocupava de um certo aspecto ou parte da obra. Conforme as diferentes aspirações, as pinturas podiam ser realizadas de forma mais ou menos dispendiosa. Obras com o fundo completamente pintado eram mais onerosas que figuras concebidas sobre uma paisagem; os grisalhos tinham um preço evidentemente menos elevado que pinturas em cores. Os pintores, assim como os entalhadores e todos os produtores de artigos de luxo, eram comerciantes refinados e seguidores da moda. Um exemplo instrutivo deste fato é o sucesso dos pintores maneiristas da Antuérpia, como por exemplo Jan van Dornicke. A produção mais industrializada apresenta uma formalidade superficial e procura passar a sensação de erudição com suas referências à Antiguidade, o que correspondia ao gosto da burguesia mais ou menos intelectual e, por vezes, “esnobe”.¹⁷

Após a invenção da imprensa, Mathias van der Goes produziu em 1481 o primeiro livro impresso na Antuérpia. No período entre 1500 e 1540 cerca

da metade dos livros produzidos provinham dos prelos daquela cidade. Tendo iniciado a produção com romances, os editores diversificaram seus produtos, publicando igualmente manuais acadêmicos, os quais podiam também ser exportados, transformando a Antuérpia no centro mais importante para a produção e distribuição de livros. Graças a imigrantes do norte da Holanda, a cidade estabeleceu-se igualmente como centro de produção de livros ilustrados. Um maior fluxo de metais preciosos estimulou a produção de ourives e prateiros. Os mestres da Antuérpia tinham a preferência de todos os consumidores: a corte, a burguesia rica, os comerciantes, as igrejas, os mosteiros, os dignatários da cidade, as corporações e as irmandades. A casa da moeda ganhou, assim, grande importância. Várias áreas do comércio de luxo aproveitaram-se do potencial da cidade no que se refere ao mercado de matérias-primas. Uma antiga fonte refere-se em 1483 a um lapidador de diamantes, mas o comércio propriamente dito dessa pedra preciosa começou realmente a prosperar a partir do século XVI, quando os italianos e, mais tarde, os portugueses tiveram a possibilidade de colocar uma quantidade considerável de pedras preciosas à disposição. A seda, importada do sul primeiramente pelos italianos e depois pelos negociantes dos Países Baixos, possibilitou a criação de uma indústria própria. Muitos tecelões de cetim procedentes de Bruges experienciaram tamanho sucesso, que em 1533 foi-lhes dada a possibilidade de fundar uma corporação de trabalho. Uma vez que utilizavam somente tecidos meia-seda,¹⁸ não foram afetados pelas importações dos italianos ou de Levante, podendo produzir mais barato para o mercado mais amplo composto pela classe média.¹⁹

Sobretudo os imigrantes tiveram uma considerável influência sobre as diversas indústrias. Além dos tecelões de tapetes eles estimularam diversas outras áreas já estabelecidas, devido ao *know-how* e ao profissionalismo que haviam adquirido em outros países. Por volta do ano de 1500, posteriormente à chegada de Quinten Metsys, inúmeros pintores de diferentes escolas e advindos de variadas regiões estabeleceram-se na Antuérpia. Esse fato dificulta a distinção de um estilo próprio antuerpiense no fim do século XV. Como demonstram as listas da corporação de São Luca, procedentes da metade do século XVI, cinco ourives franceses e alguns construtores de instru-

mentos musicais realizavam atividades na cidade. O incentivo à imigração de trabalhadores especializados era uma política normal por parte do conselho do município. Visando implementar a economia de sua comunidade, os regentes empreendiam grande esforço a fim de atrair trabalhadores estrangeiros qualificados, particularmente aqueles em posse de novas tecnologias. Para estes o conselho concedia subsídios e facilitava a estadia e a acomodação. Foram concedidos subsídios, por exemplo, ao espanhol Martin Gaillard, que introduziu a fabricação do couro de Córdoba nos anos 30 do século XVI e a Nicolaus Davidt de Beauvais, que deu início à tecelagem da seda de Damasco. O conselho tentava atrair inovadores industriais não somente de lugares distantes, mas também de outras regiões dos Países Baixos. Assim a Antuérpia tirou proveito do fechamento da corte em Malinas após a morte de Margarida da Áustria em 1530, uma importante patrona das artes. Entre 1541 e 1542 o conselho antuerpiense concedeu subsídios também para Pieter Coecke van Aelst, genro do mestre de Jan van Dornicke, tema que será tratado a seguir. O artista, pintor e desenhista de tapetes estabeleceu-se alguns anos antes na Antuérpia, a fim de transmitir a outros artistas e colegas seus conhecimentos e habilidades. No ano de 1559 o conselho concedeu a um tecelão de tapetes a cidadania completa com todos os direitos.

Fomentando a indústria, o conselho buscava maximizar as atividades econômicas na cidade. Embora esse fato significasse uma certa desvantagem para outros centros urbanos dos Países Baixos, não chegava a ser um problema para o regime antuerpiense. O desenvolvimento e a implementação de mais indústrias implicava o aumento das oportunidades de lucro para comerciantes e empresários, maior rendimento para o município e mais empregos para o proletariado. À medida que as classes de menor poder aquisitivo cresciam, aumentavam as tensões. Com sua política de trabalho para os pobres, o governo esperava acabar com os problemas sociais. Porém a crise econômica e política de 1566 agravou a situação vigente, levando o governo a adotar uma política mercantilista. O estímulo dado à indústria tinha dois objetivos. O primeiro era o desejo por parte do conselho de, através da substituição das importações por produtos locais, minimizar os custos; o segundo era ajudar a indústria dos Países Baixos do sul, possibilitando sua diferenciação e melhoramento

e aumentando sua competitividade no comércio internacional. Por mais forte que fossem as investidas econômicas oficiais, os negociantes e artistas tinham ainda outras razões para escolher a Antuérpia como ponto de estabelecimento, dentre todas as demais metrópoles européias. Christoffel Plantin revelou em uma carta datada de 1574 por que razão havia escolhido a Antuérpia. Seus motivos iam da presença de matérias-primas nos armazéns e a abundância de trabalho ao acesso rápido dos mercados. As aparentes potencialidades ilimitadas dessa metrópole atraíam tanto cidadãos dos Países Baixos quanto indivíduos de regiões distantes. Durante os dois primeiros terços do século XVI, o desenvolvimento do mercado de luxo na Antuérpia prosperou singularmente, progredindo de forma rápida e vertiginosa. A maior parte das indústrias tinha sucesso e mesmo a recessão de 1520 não pôde verdadeiramente conter esse processo.²⁰

Em 1540 o mercado foi transferido para a bolsa (Beurs), uma vez que o prédio dos pintores (Schilderspand) tornou-se pouco espaçoso.²¹ As atividades dos estabelecimentos de produção artística cresceram, os estúdios dos pintores e, sobretudo, dos negociantes de arte aumentaram em número. Mestres bem sucedidos passaram gradativamente a transferir a execução efetiva de suas obras para seus assistentes, responsabilizando-se somente pelas invenções artísticas e pela direção comercial da empresa. Muitas vezes os empregados produziam diversas cópias de uma única composição, dando à produção um caráter quase “industrial”. Por volta de 1560, trabalhavam na cidade aproximadamente trezentos pintores, gravadores e escultores.²²

Além das histórias de sucesso existem, naturalmente, as de fracasso. A partir de 1530 os entalhadores de retábulos de madeira, os quais haviam se especializado particularmente na produção de obras para altar e figuras devocionais, foram obrigados a pagar tributos, perdendo muito de sua importância. Por volta de 1550 fabricaram seus últimos retábulos. A expansão da Reforma protestante, sobretudo na Alemanha e Escandinávia, fez diminuir consideravelmente a procura por obras eclesiásticas. Os mercados nessa região quase desapareceram. Em outros territórios houve uma mudança radical no gosto e nas preferências. A nova clientela queria ou bem trípticos pintados ou bem modelos no estilo italiano, e não mais de madeira, mas de alabastro ou de mármore

e com esculturas segundo modelos da Antigüidade. Para esses clientes o estilo do Renascimento italiano significava progresso e futuro, ao passo que o estilo gótico tardio dos retábulos representava o passado, o superado. Ainda que alguns retábulos esforçassem-se para integrar o vocabulário das formas renascentistas, de modo geral suas obras permaneciam demasiado tradicionais e obsoletas para o gosto da época. Os escultores de estilo moderno baseado em modelos da Antigüidade prevaleciam. Artistas como Cornelis Floris de Vriendt e Willem van den Broeck passaram a dominar a cena artística. Uma vez mais, este novo estilo, denominado “estilo Floris”, foi exportado com êxito para o Noroeste da Europa.²³

As décadas que precederam 1566 foram, na verdade, um período bastante próspero para o comércio; não representaram, porém, uma era dourada para os trabalhadores manuais.²⁴ O encarecimento dos preços na Antuérpia, bem como no resto de Europa, e a falta do aumento correspondente de salários significaram uma deterioração do nível de vida. A situação era um pouco melhor para os artistas independentes, pois estes conseguiam não raro ascender socialmente. Houve, portanto, uma competição intensa e crescente entre “grandes” e “pequenos” mestres. No entanto, como já havia sido explicado anteriormente, o *boom* econômico assegurou ainda assim um alto nível de trabalho, protegendo a comunidade de uma erupção séria dos conflitos sociais.

O período dourado teve, porém, um fim abrupto. Após a passagem do “*annus mirabilis*” (Wonderjaar) de 1566, que constituiu o ápice das diferenças políticas, religiosas e sociais nos Países Baixos,²⁵ a situação econômica deteriorou alarmantemente. Os preços dos cereais subiram definitivamente, levando a um declínio do nível de vida. As tensões desembocaram num iconoclasmo furioso – e em parte conduzido – devido ao qual várias obras de arte foram destruídas. Além disso o duque espanhol Alva reforçou a pressão política e militar sobre os Países Baixos e, para financiar essas operações, aumentou os impostos, levando muitos artistas a fugir da cidade. E ainda, para finalizar, uma guerra contra a Inglaterra prejudicou definitivamente o comércio internacional.²⁶

A utilização desses dados procedentes da economia das artes plásticas e do contexto sociopolítico na

análise de uma obra artística tem sido uma questão central nas discussões metodológicas da disciplina da história da arte desde a sua fundação nas universidades no século XIX. Sem querer ultrapassar o limite específico de análise aqui introduzido, seria necessário lembrar as duas correntes metodológicas fundamentais: A primeira delas é a análise formal procedente das duas escolas de Viena, representada sobretudo por Alois Riegl da primeira escola, Otto Pächt da segunda e Heinrich Wölfflin;²⁷ a segunda corrente refere-se à análise do conteúdo associada à iconografia e à iconologia de Erwin Panofsky.²⁸ Além disso estabeleceu-se ainda uma outra linha metodológica, a qual tornou imprescindível na descrição de uma obra artística a inclusão de uma análise materialista, tal como havia sido demonstrado por Leo Balet, Max Raphael e Hanna Deinhard.²⁹ É interessante ressaltar que o projeto principal de Hanna Deinhard acerca de uma sociologia da arte jamais veio a ser publicado, podendo ser encontrados alguns traços deste plano na obra *Form und Ausdruck* (Forma e expressão).³⁰ A postura analítica de Hanna Deinhard assumiu o papel de figura de transposição entre as gerações. As primeiras resenhas da Nova História da Arte (*New Art History, Kritische Kunstgeschichte*), textos dedicados a um enfoque histórico social da história da arte, foram escritas pela citada autora já no começo da década de 1970. Tanto Martin Warnke quanto Horst Bredekamp enfatizaram a importância do contexto sociopolítico na produção, divulgação e percepção das obras de arte.³¹ Nas décadas mais recentes, após inúmeras mudanças de enfoque na área das ciências humanas – o *linguistic turn* e o *iconic turn* –, aumentaram as dúvidas relativas à definição e vigência de um cânone nas artes plásticas e à dissolução da definição do que é uma imagem. Desnecessário afirmar que a obra *O fim da história da arte*,³² publicada por Horst Belting, foi uma provocação sem par para os historiadores da arte. Paralelamente a isso ele desenvolveu uma antropologia da arte que inscreveu-se nas variedades metodológicas dos estudos visuais.³³ No contexto dessas correntes, aqui esboçadas apenas superficialmente, surge o aspecto da materialidade da imagem, sobretudo na opinião de Elizabeth Edwards, freqüentemente considerada irrelevante pela maioria dos historiadores da arte.³⁴ Ao enfatizar tal posição, Ulpiano Menezes deixa claro que essa postura “possibilita superar uma sutil inadequação epistemológica muito corrente nas sugestões de estudo das imagens,

seja como documentos, seja como componentes da vida social. A rigor, a distinção entre imagem-signo-documento e imagem-coisa-ingrediente-da-vida-social tem pouca consistência – mas continua a ser repetida, pois chama a atenção, justificadamente, para o caráter discursivo da imagem³⁵. Mieke Bal descreve a tensão existente entre a materialidade e o discurso, entre objeto do passado e sujeito do presente em uma metanarração.³⁶ A questão da viagem cultural e da importância da materialidade foi proposta sobretudo no contexto dos museus dos séculos XIX e XX e das câmeras de maravilhas (*Wunderkammern*).³⁷ Entretanto, no âmbito do surgimento de um mercado de luxo para a produção artística, essa questão permaneceu irrelevante. Não se deve entender essa reflexão como uma opção única decorrente da falta de uma documentação detalhada, mas como um novo enfoque analítico que reúne as análises tradicionais da interpretação formal e iconográfica, da história do contexto social, político e econômico e as abordagens atuais dos estudos visuais.

Jan van Dornicke ajudou de forma relevante a fundar e instituir o século de ouro da pintura na Antuérpia.³⁸ Sua arte e aquela de seus genros, Jan van Amstel e, principalmente, Pieter Coecke, com suas viagens a Istambul,³⁹ importantes para o contexto artístico da época, introduziram uma pintura relativamente inovadora em sua busca de formas inusitadas para a composição das imagens, combinando-as com motivos tradicionais. Tal combinação corresponde exatamente à associação desejada tanto por seus clientes reais quanto pelo mercado de onde advinham seus clientes potenciais. Como afirma Peter Burke, a arte da burguesia flamenga, assim como a de Jan van Dornicke, viria a estabelecer a base para a notoriedade da Antuérpia como metrópole cultural da Europa. Essa cidade foi indubitavelmente um dos grandes centros da pintura e da gravura no século XVI, além de eixo comercial e financeiro, funcionando ainda como mediadora cultural entre o Norte e o Sul da Europa em virtude da grande quantidade de imigrantes. É preciso considerar que, já no século XVI, a arte era parte integrante dos primeiros conflitos gerados pela

globalização na época pré-moderna. E assim, como a história do próprio MASP e de sua coleção reflete a história da burguesia paulista, também o tríptico de van Dornicke liga-se aos primeiros sucessos e declínios da burguesia antuerpiense.

Qual é o significado da abordagem pós-moderna de uma obra artística no contexto social e econômico? É uma espécie de lugar-comum da teoria pós-estruturalista que a energia da interpretação emerge da subjetividade. Com relação ao exemplo do mercado de luxo apresentado e o tríptico de van Dornicke, não se trata de uma reinstalação do positivismo ou de especulações acerca de estruturas estilísticas, tópicos estes que já haviam sido arduamente criticados pela segunda escola de Viena,⁴⁰ mas antes da possibilidade de restauração de um certo poder de ação no que se refere aos objetos em si através do aspecto da materialidade de uma obra, aqui representado, no sentido mais generalizado, pelo mercado de luxo. É importante ainda enfatizar que isso não significa a utilização da obra artística como projeção. Ao se considerar que a obra de arte não apenas partiu de um autor ou doador, mas havia seguido igualmente as regras de um mercado que pode ser chamado de globalizado, ocorre necessariamente uma mudança na interpretação do impacto ocasionado pelo artista. Esse enfoque analítico desentroniza a idéia “romântica” da produção única de um artista genial, inscrevendo o estilo flamengo da obra de van Dornicke e a iconografia da paixão do tríptico em um discurso econômico, do qual resultou pelo menos parcialmente o próprio estilo “antuerpiense”. Esse discurso, vigente a um tempo nas negociações entre os diferentes grupos sociais na Antuérpia e nas necessidades de um mercado já globalizado, juntamente com as representações da Paixão de Cristo, servem para assegurar a expressão de uma religiosidade externalizada – o desenvolvimento de uma prática discursiva, social e religiosa que pode ser analisada ao longo do processo que culminou com a chegada da Reforma protestante. E os iconoclastos do século XVI são uma conseqüência direta das críticas inerentes a esse período também na Antuérpia.

O tríptico flamengo do MASP

- ¹ Ver Justus Müller-Hofstede, “Jan van Dornickes Kreuzigungssaltar: Ein Meisterwerk der Antwerpener Malerei vor Pieter Bruegel D.Ä.”, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, v. 52, 1991, pp. 151-62, aqui p. 156. O posto à esquerda é mais importante por ser o lado mais perto do sacerdote que celebra a missa. Sobre os maneiristas da Antuérpia, é fundamental Max J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, 14 v. Leiden: Praeger, 1967-1974, aqui vol. XI (1974), pp. 11-33 (original em alemão: *Altniederländische Malerei*, 14 vols., Berlin: Cassirer, 1924-1937). A pintura flamenga da época pré-moderna serviu também para discussões metodológicas fundamentais na história da arte, no lado da iconografia / iconologia e o conceito do “disguised symbolism” Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, London: Harper Collins, 1971 (original de 1953) e, no que diz respeito à análise estilística, Otto Pächt, *Van Eyck and the Founders of Early Netherlandish Painting*, New York: Havel Miller, 2000 e *ibid.*, *Early Netherlandish Painting from Rogier van der Weyden to Gerard David*, New York: Havel Miller, 1997 (uma primeira coleção de vários artigos foi publicada em 1989), a introdução no tema mais recente Jeffrey Chips Smith, *The Northern Renaissance (Art and Ideas)*, London: Phaidon Press, 2004, uma reavaliação dos aspectos metodológicos Mariyan W. Ainsworth (ed.), *Early Netherlandish Painting at the crossroads: a critical look at current methodologies*, New York: Metropolitan Museum of Art, 2001; sobre a pintura em Antuérpia, Hans Nieuwdorp (org.), *Antwerpse retabels: 15de-16de eeuw*, catálogo da exposição na catedral de Antuérpia, 26.5.-3.10.1993, Antuérpia: Museum voor Religieuze Kunst, 1993, 2 v.
- ² Ver Müller-Hofstede, p. 157.
- ³ Sobre a iconografia sobretudo da Paixão, ver Kim Woods, “Thèmes iconographiques et sources”, in: *Miroirs du Sacré* op.cit., pp. 77-94 e Jean-Pierre Delville, “Images de la Passion et regard de compassion”, in: *ibid.* e Bret L. Rothstein, *Sight and Spirituality in early Netherlandish Painting*, Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- ⁴ Müller-Hofstede atribui a crucificação do mesmo período, atualmente no museu diocesano de Colônia, a Jan van Beer e acredita que ela seja uma cópia da crucificação de Jan van Dornicke. Müller-Hofstede, pp. 159-60.
- ⁵ Peter Burke, “Antwerp, a Metropolis in Europe”, in: Jan van der Stock (org.), *Antwerp. Story of a metropolis, 16th-17th century*. Gent: Snoek-Ducaju, 1993, pp. 49-57.
- ⁶ Leon Voet, “Antwerp, the Metropolis and its History”, in: *Antwerp. Story of a metropolis, 16th-17th century*, op. cit., p. 13-17. Estudo fundamental da cultura flamenga, Johan Huizinga, *The Autumn of the Middle Ages*, Chicago: University of Chicago Press, 1996 (original em holandês de 1919). Sobre a importância da Antuérpia e de seu mercado em geral, ver a pesquisa mais profunda de Hermann van der Wee, *The Growth of the Antwerp Market and the European Market, fourteenth-sixteenth centuries*, 3 v., Haia: Martinus Nijhoff, 1963, aqui v. 2.
- ⁷ Voet., p. 15.
- ⁸ Ver Elizabeth Alice Honig, *Painting and the Market in Early Modern Antwerp*, New Haven e Londres: Yale University Press, 1999, e Hermann van der Wee e Jan Materne, “Antwerp as a World Market in the Sixteenth and Seventeenth Centuries”, in: *Antwerp. Story of a metropolis, 16th-17th century*, Jan van der Stock (org.), Gent: Snoek-Ducaju, 1993, pp. 19-31 e mais recente Hans J. Van Miegroet e Neil de Marchi (eds.), *Mapping for Paintings in Early Modern Europe 1450-1750*, Turnhout: Brepols, 2006. Uma visão geral sobre a pesquisa oferece J.M. Montias, “Socio-Economic Aspects of Netherlandish Art from Fifteenth to the Seventeenth Century: A Survey”, in: *Art Bulletin*, vol. LXXII, 1990, pp. 358-373.
- ⁹ Van der Wee, p. 22 e Honig, p. 10.
- ¹⁰ Van der Wee, p. 23.
- ¹¹ Idem, p. 21.
- ¹² Voet, p. 16.
- ¹³ Van der Wee, 28.
- ¹⁴ Sobre a relação entre o mercado e as artes em geral, ver Michael North e David Ormond (org.), *Art Markets in Europe, 1400-1800*, Alderhot, Brookfield et. al.: Ashgate, 1998, sobretudo a introdução “Introduction: Art and its Markets”, pp. 1-6 e também Marzan W Ainsworth, “The Business of Art: Patrons, Clients, and Art Markets”, in: *From Van Eyck to Bruegel: early Netherlandish painting in the Metropolitan Museum of Art*, Marzan W. Ainsworth e Keith Christiansen (org.), catálogo do Metropolitan Museum of Art, New York 1998, pp. 23-38; de uma forma geral, o catálogo oferece muitas fontes textuais e visuais. Ver também John Michael Montias, “Le marché de l’art aux Pays-Bas, XV^e et XVI^e siècles”, in: *Annales* 1993, pp. 1541-63.
- ¹⁵ Alfons K. L. Thijs, “Antwerp’s Luxury Industries: the Pursuit of Profit and Artistic Sensitivity”, in: *Antwerp. Story of a metropolis, 16th-17th century*, Jan van der Stock (org.), Gent: Snoek-Ducaju, 1993, pp. 105-13; aqui p. 105 e Herman van der Wee e Jan Materne, “Antwerp as a World Market in the Sixteenth and Seventeenth Centuries”, in: *ibid.*, pp. 19-32.
- ¹⁶ Thijs, p. 105, e também Lynn F. Jacobs, “The Marketing and Standardization of South Netherlandish Carved Altarpieces: Limits on the Role of the Patron”, in: *Art Bulletin*, vol. LXXI, 1989, pp. 208-29; e também Lorne Campell, “The Art Market in the Southern Netherlands in the Fifteenth Century”, in: *Burlington Magazin* CXVIII, 1976, pp. 188-98. Sobre a cooperação entre os entalhadores e os pintores, ver também Lynn F. Jacobs, “The inverted ‘T’-Shape in Early Netherlandish Altarpieces: Studies in the Relation between Painting and Sculpture”, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 57, 1991, pp. 33-65 e seu trabalho principal, *idem: Early Netherlandish Carved Altars*, Cambridge e Londres: Cambridge University Press, 1998 e mais recente *idem*, “Fabrication et modes de production”, in: Brigitte d’Hainaut-Zveny (org.), *Miroirs du Sacré*, Bruxelas: CFC-Editions, 2005, pp. 35-54.
- ¹⁷ Thijs, p. 106.
- ¹⁸ “Meia-seda” refere-se a um tecido composto 50% de seda e 50% de algodão ou outro material.
- ¹⁹ Thijs, p. 107 e também Claire DuMortier, “Commercialisation et distribution”, in: *Miroirs du Sacré*, op.cit., pp. 63-76.
- ²⁰ Thijs, p. 108.
- ²¹ Sobre o mercado na igreja de Nossa Senhora ver também Dan Ewing, “Marketing Art in Antwerp, 1460-1560: Our Ladys ‘Pand’”, in: *Art Bulletin*, v. LXXII, 1990, pp. 558-638.
- ²² Thijs, p. 109.
- ²³ Idem, *ibidem*.
- ²⁴ Catheline Périer-d’Ieteren, “Le marché d’exportation de l’organisation du travail dans les ateliers brabançons aux XVe

- et XVIe siècles”, in: *Actes du Colloque Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age* (Rennes, Université de Haute-Bretagne 1983) vol. III, Fabrication et consommation de l'oeuvre. Paris: Picard, 1990, pp. 629-45.
- ²⁵ Sobretudo Guido Marneff, *Antwerp in the Age of Reformation. Underground Protestantism in a Commercial Metropolis, 1550-1577*, Baltimore / London: The Johns Hopkins University Press, 1996.
- ²⁶ Thijs, p. 110.
- ²⁷ Alois Riegl, *Grundlagen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin: Schmidt, 1923 e a coletânea dos artigos idem, *Gesammelte Aufsätze*, ed. de Karl M. Swoboda, Augsburg: Filser, 1929, sobre Riegl Margaret Rose Olin, *Alois Riegl and the crisis of representation in art theory, 1860-1905* e sobre a escola de Viena recentemente Edwin Lachnit, *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte und die Kunst ihrer Zeit: zum Verhältnis von Methode und Forschungsgegenstand am Beginn der Moderne*, Wien: Böhlau, 2005 e Maria Theisen (org.), *Wiener Schule: Erinnerung und Perspektiven*, Wien: Böhlau, 2004, também *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, no. 53, 2004. Heinrich Wölfflin, *Renaissance and Barock: eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, München: Ackermann, 1888, idem, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München: Bruckmann, 1920.
- ²⁸ Erwin Panofsky, *Studies in iconology: humanistic themes in the art of the Renaissance*, New York: Oxford University Press, 1939. Aqui não é possível discutir o desenvolvimento do pensamento seguindo as idéias fundamentais de Aby Warburg e da chamada escola de Warburg, inclusive as diferenciações interiores, bem como as conexões entre representantes da escola de Viena, sobretudo Max Dvořák e os intelectuais da escola de Hamburgo. Mais recente oferece uma vista geral Michael Hatt, Charlotte Klonk, *Art history, a critical introduction to its methods*, Manchester: Manchester University Press, 2006.
- ²⁹ Leo Balet, *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert*, Straßburg: Heitz 1936, Max Raphael, *Idee und Gestalt: ein Führer zum Wesen der Kunst*, München: Delphin-Verlag, 1921, idem, *Proudhon, Marx, Picasso: trois études sur la sociologie de l'art*, Paris: Edition Excelsior, 1933, idem *Theorie des geistigen Schaffens auf marxistischer Grundlage*, Frankfurt: Fischer 1974; Hanna Deinhard é um caso muito interessante. Conhecida no Brasil pelo nome de Hanna Levy, que publicou vários artigos sobre o chamado barroco brasileiro nos anos 1940: Hanna Levy, *Henri Wölfflin. Sa théorie. Ses prédécesseurs*, Rottweil: Rothschild 1936. Arnold Hauser buscou com as suas publicações um “terceiro caminho”, Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst*, München: Beck, 1967; mas sobretudo várias publicações que se referem ao seu nome são comparadas com as três anteriormente mencionadas, taxadas de um “marxismo vulgar”.
- ³⁰ Com o nome de Hanna Deinhard, *Bedeutung und Ausdruck: zur Soziologie der Malerei*, Neuwied: Luchterhand, 1967.
- ³¹ Martin Warnke, *Bau und Überbau: Soziologie der mittelalterlichen Architektur nach den Schriftquellen*, Frankfurt: Syndikat, 1976, idem, *Der Hofkünstler*, Köln: Dumont, 1985, Horst Bredekamp, *Kunst als Medium sozialer Konflikte: Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution*, Frankfurt: Suhrkamp, 1975.
- ³² Horst Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte: eine Revision nach zehn Jahren*, München: Beck, 1995, recentemente traduzido para português (*O fim da História da Arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006).
- ³³ Horst Belting, *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München: Fink, 2001 e recentemente Klaus Sachs-Hombach (ed), *Bildwissenschaft: Disziplinen, Themen, Methoden*, Frankfurt: Suhrkamp, 2005; nos Estados Unidos, por exemplo, Norman Bryson, Michael Ann Holly (eds.), *Visual Theory*, Cambridge: Polity Press, 1991, James Elkins, *Visual studies: a sceptical introduction*, New York: Routledge, 2003, Nicholas Mirzoeff (ed.), *Visual culture reader*, London: Routledge, 1998, idem, *An introduction to visual culture*, London: Routledge, 1999, do criador do termo *pictorial turn* W.J.T. Mitchell, *What do pictures want? The lives and loves of images*, Chicago: University of Chicago Press, 2005, David Morgan, *Visual Piety: A history and theory of popular religious images*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1999, idem, *The sacred gaze: Religious visual culture in theory and practice*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2005.
- ³⁴ Discutido no sentido mais básico no livro do historiador Peter Burke, *Eyewitnessing. The uses of images as historical evidence*, London: Reaktion Books, 2001; e analisado profundamente em relação à fotografia no livro editado por Elizabeth Edwards, Chris Gosden, Ruth Phillips (eds.), *Sensible objects: colonialism, museums and material culture*, Oxford: Berg, 2006.
- ³⁵ Ulpiano T. Bezerra Menezes, “Fontes visuais, cultura visual, História visual: balanço provisório, propostas cautelares”, in: *Revista Brasileira de História*, vol. 23, n. 45, 2003, pp. 11-36, aqui p. 29.
- ³⁶ “The external images are ‘attached’ to the subject’s existence experienced as bodily, locked together; the subject is ‘locked up’ in the external world”, Mieke Bal, *The Practice of Cultural Analysis. Exposing interdisciplinary interpretation*, Stanford: Stanford University Press, 1999, p. 11.
- ³⁷ Somente para citar uma das abordagens mais analíticas, James Clifford, *Routes. Travel and Translation in the late Twentieth Century*, Cambridge, London: Harvard University Press, 1997.
- ³⁸ Ver Müller-Hofstede, p. 159.
- ³⁹ Sobre as relações entre a cidade e o mundo islâmico, ver Alisdair Hamilton, *Arab culture and Ottoman Magnificence in Antwerp’s Golden Age*, London: Oxford University Press, 2001; para as relações entre a arte flamenga e o mundo mediterrâneo, Marina Belozerskaya, *Rethinking the Renaissance: Burgundian Arts across Europe*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, Till-Holger Borchert (ed.), *Age of Van Eyck: the Mediterranean World and Early Netherlandish Painting, 1430-1530*, catálogo do Groeningemuseum, Stedelijke Musea Brugge, Bruges: Luidon, 2002 e Paula Nutall, *From Flanders to Florence: the Impact of Netherlandish Painting 1400-1500*, New Haven: Yale University Press, 2004.
- ⁴⁰ Hans Sedlmayr, Zu einer strengen Kunstwissenschaft, in: *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, 1, 1931, reimpressão em Hans Sedlmayr, *Kunst und Wahrheit*, Mittenwald: Mäander, 1978, pp. 49-80; e Otto Pächt, Das Ende der Abbildtheorie, in: *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur*, 3/4, 1930/1931, pp. 1-9; ver também os textos reunidos na coleção de Christopher S. Wood (org.), *The Vienna School reader: politics and art historical method in the 1930s*, New York: Zone Books, 2000, sobretudo a introdução, pp. 9-81, e a discussão em Frederic J. Schwartz, *Blind spots: critical theory and the history of art in twentieth-century Germany*, New Haven: Yale University Press, 2005, pp. 137-242.



1 Jan van Dornicke. Tríptico: *Crísto carregando a cruz, a Crucificação e o Sepultamento* (s.d.)



1a

1a Jan van Dornicke. Tríptico: *Cristo carregando a cruz, a Crucificação e o Sepultamento* (s.d.).
Detalhe do painel esquerdo

1b Jan van Dornicke. Tríptico: *Cristo carregando a cruz, a Crucificação e o Sepultamento* (s.d.).
Detalhe do painel central

1b

