

Winckelmann e o meio antiquário do seu tempo

Winckelmann and the antiquarians of his time

CLAUDIA VALLADÃO DE MATTOS

Docente do Instituto de Artes e do Programa de Pós-Graduação em História da Arte do IFCH-Unicamp, Pesquisadora do CNPq, Doutora em História da Arte pela Universidade Livre de Berlim e pós-doutora pelo Instituto Courtauld de Londres

Professor of the Art Institute and of the Graduate program in Art History of the Institute for Humanities of the Campinas State University (Unicamp), PhD in Art History by the Freie Universität, Berlin, and Post-doctorate by the Courtauld Institute in London.

RESUMO O presente artigo discute a relação de Winckelmann com o ambiente antiquário do seu tempo. Ao longo do texto, são analisadas as diversas fontes que auxiliaram o autor na criação de um novo modelo teórico-metodológico e a recepção de sua obra pelos antiquários da época. Ao propor uma história dos estilos para a arte greco-romana, Winckelmann revolucionou as formas tradicionais de estudo da Antiguidade, que, desde o século XVII, se organizava a partir da lógica do colecionismo. A sua rejeição aos modos tradicionais de estudo do tema o tornou alvo da crítica de muitos estudiosos da Antiguidade em Roma e, portanto, foi com dificuldade que ele conquistou a posição de destaque que ocupa hoje.

PALAVRAS-CHAVE Winckelmann, Antiguidade, estudos antiquários, colecionismo.

ABSTRACT The present article discusses Winckelmann's relation to the antiquarians of his time. It analyses the main theoretical sources that served as basis for the elaboration of his innovative theoretical and methodological model, as well as the reception of his work by the antiquarians of the period. By proposing a history of styles for Greek and Roman art, Winckelmann revolutionized the traditional approaches to Antiquity, which since the 17th century was structured by the logic of collectionism. Winckelmann's rejection of traditional methods made him the target of antiquarian criticism, and only with much difficulty did he conquer the outstanding position he occupies today.

KEYWORDS Winckelmann, Antiquity, antiquary studies, collectionism.

Johann Joachim Winckelmann chegou a Roma no final do ano de 1755, pouco após ter publicado, em Dresden, seu pequeno livro sobre a imitação dos antigos.¹ A obra, que descrevia de forma apaixonada as condições econômicas e climáticas que teriam levado a arte grega à perfeição, tinha tornado o seu nome familiar para os principais intelectuais da Europa. Porém, ainda que ele fosse considerado por muitos uma autoridade no tema da arte antiga, antes de chegar a Roma, Winckelmann tinha tido muito pouco contato com os famosos originais de esculturas greco-romanas e a maior parte de sua erudição fora adquirida através do estudo de gravuras e algumas cópias em gesso que ele tivera chance de ver em Dresden. Não apenas os originais de esculturas antigas estavam fora do alcance de Winckelmann, enquanto morou na Alemanha; ele também teve um contato bastante limitado com o que poderia ser chamado de ambiente antiquário no seu tempo.

A chegada de Winckelmann a Roma significou uma mudança importante, tanto em sua vida profissional, quanto pessoal. Graças a favores dos cardeais Archinto e Passionei, sua amizade com o pintor Anton Raphael Mengs e, sobretudo, suas ligações com o cardeal Alessandro Albani, um dos mais renomados mecenas das artes do seu tempo, Winckelmann assegurou uma posição de muita distinção no ambiente intelectual romano. Nele, deixou de ser um estudioso dedicado a especulações sobre os princípios da beleza na Antiguidade, para assumir uma parte ativa na vida artística e no ambiente antiquário da cidade.

É conhecido que o contato de Winckelmann especialmente com os círculos antiquários romanos se revelou bastante problemático. Apesar da sua fama européia, sua obra ainda era tratada com relutância pelos principais antiquários de sua geração.

O presente artigo examina as razões para esse desencontro, comparando as interpretações tradicionais sobre o legado clássico que ainda prevaleciam no século XVIII e as novas abordagens colocadas em prática por Winckelmann e descritas em seus livros. Resumidamente, o artigo é uma tentativa de apontar as importantes contribuições de Winckelmann aos estudos antiquários, que, com o tempo, deram origem à disciplina arqueológica.

No século XVIII, o centro dos estudos antiquários era sem dúvida a França e, sob a influência dos eruditos franceses, também

Johann Joachim Winckelmann arrived in Rome in the end of 1755, shortly after publishing his small book on the imitation of the ancients in Dresden.¹ This book, which passionately describes the political and climatic conditions that led Greek art to perfection, rapidly made his name familiar to most of the leading European scholars of his time. Although he was considered by many an authority with respect to ancient art, before coming to the Eternal City, Winckelmann had had almost no contact with the famous original statues of antiquity, and most of his knowledge had been acquired from printed reproductions and a few plaster casts he had seen in Dresden. But it was not only the original antique masterpieces that were then out of Winckelmann's reach. While in Germany, he also had limited contact with what we could call the antiquarian world of the time.

An important turn took place in Winckelmann's professional and personal life with his settling in Rome. Through the favours of cardinals Archinto and Passionei, his friendship with the painter Anton Raphael Mengs, and above all because of his later ties to Cardinal Alessandro Albani, one of the greatest art patrons of his time, Winckelmann assured himself a quite distinct position in the Roman intellectual scene. In this new environment he ceased to be a scholar dedicated to speculations on the principals of ancient beauty in order to take active part in the artistic and antiquarian life of the city.

It is well known that especially the contact with the Roman antiquarian circles turned out to be very problematic for Winckelmann. Even after having established his name as one of the greatest scholar of Antiquity in Europe, Winckelmann's work was still treated with reluctance among most antiquarians of his generation.

The present paper will examine the reasons for this failed encounter, by comparing the traditional approaches to antique objects, which still prevailed in the 18th century to the innovative approaches put in practice by Winckelmann and described in his works. In short, this paper will be an attempt to lay out Winckelmann's important contributions to the field of antiquarian studies, which, with time gave rise to Archaeology as an autonomous discipline.

¹ Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauer-Kunst* in Helmut Pfotenhauer und Norbert Miller eds. *Früh-Klassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse* (Frankfurt a.M.: Deutsche Klassiker Verlag, 1995) English translation by Henry Fuseli in: J. J. Winckelmann, *Essays on the Philosophy and History of Art*, Curtis Bowman ed, (Bristol: Thoemmes Press, 2001) vol. 1.

¹ WINCKELMANN, Johann Joachim. *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauer-Kunst*, apud PFOTENHAUER, Helmut und MILLER, Norbert (Org.) *Früh-Klassizismus: Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse*. Frankfurt a.M.: Deutsche Klassiker Verlag, 1995.

In the eighteenth century the centre of antiquarian studies was undoubtedly France, and through the influence of travelling French scholars, Italy². Scholars had inherited a pattern of collecting and understanding antique art from the previous century that was very distant from the idea of style later developed by Winckelmann. They aimed at a unified representation of antique culture, to be obtained by an accumulation of documentary evidence.

There were, in fact, two main approaches to antiquarian studies that were still predominant in Winckelmann's time.³ On the one hand, there were the philologists who compiled and commented on antique texts. They had little interest in material artefacts (including antique art) as such, and were more engaged in an investigation of artistic judgement in antiquity. The most impressive achievement in this field was undoubtedly Franciscus Junius's book *De Pictura Veterum* (1637)⁴, in which he collected all surviving passages referring to antique art contained in the texts of Greek and Roman writers.

On the other hand, there were also those largely involved in the study of monuments, and other aspects of the material legacy of antique culture, but with no real aesthetic interest. The objects were classified and studied as evidence of Greco-Roman morals and ways of life, with little regard to their artistic qualities. The tendency was to compile the greatest amount of visual material, with the aim of getting a glimpse into the richness and variety of antique civilisation. These scholars focused their analysis on the utilitarian function of surviving artefacts, seeing them first of all as documents of this culture.

According to Arnaldo Momigliano: "Implicitly every antiquarian knew that he was supposed to add to the picture of Antiquity. In practice that meant that the individual facts were collected and set aside with a view to a future general survey of those institutions, customs, cults, for which coins and inscriptions were regarded as the most important evidence."⁵ This

a Itália.² Esses estudiosos tinham herdado do século anterior um padrão de colecionismo e de compreensão da arte clássica muito distante da idéia de estilo desenvolvida mais tarde por Winckelmann. Eles buscavam uma representação unificada das culturas antigas, que deveria ser obtida por um sistema de acumulação de evidências documentais.

De fato, havia duas formas principais de se aproximar do tema, que ainda predominavam na época de Winckelmann.³ De um lado, encontravam-se os filólogos, que colecionavam e comentavam os textos antigos. Tinham muito pouco interesse por artefatos materiais propriamente ditos (incluindo a arte) e estavam mais envolvidos em uma investigação sobre o julgamento estético na Antiguidade. O resultado mais impressionante nesse campo era, sem dúvida, o livro *De Pictura Veterum*, de Franciscus Junius, publicado em 1637⁴, no qual o autor recolheu todas as passagens de textos de autores gregos e romanos que faziam referência à arte.

De outro lado, existiam aqueles estudiosos que se dedicavam ao estudo dos monumentos e outros aspectos do legado material das culturas da Antiguidade, mas não tinham grande interesse estético. Os objetos eram classificados e estudados como testemunhos das formas de vida e da moral no mundo greco-romano, com pouca consideração sobre as suas qualidades artísticas. A tendência era a de colecionar o maior número possível de material visual com o objetivo de obter uma visão total da riqueza e da variedade das civilizações da Antiguidade. Tais estudiosos concentravam suas análises na função utilitária dos objetos, observando-os, em primeiro lugar, como documentos dessa cultura.

De acordo com Momigliano: "Implicitamente, cada antiquário sabia que ele deveria adicionar algo à imagem da Antiguidade. Na prática, isso significava que os fatos individuais eram coletados e postos de lado, visando uma futura descrição geral daquelas instituições, costumes e cultos, para os quais as moedas e inscrições eram consideradas evidências das mais importantes"⁵ Essa atitude excluía qualquer preocupação com a evolução histórica, que even-

² Arnaldo Momigliano argues that antiquarian studies flourished once more at the end of the seventeenth century, after a long period of decay, due greatly to the presence of the French Benedictine monks Juan Mabillon and Bernard de Montfaucon in Italy, in the second half of the century. See Momigliano, "Los Discípulos Italianos de Mabillón", in: Arnaldo Momigliano, *Ensayos de Historiografía Antigua e Moderna*, Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1997.

³ Alex Potts, *Flesh and the Ideal*, Winckelmann and the origin of Art History (New Haven and London: Yale University Press, 1994).

⁴ Franciscus Junius, *De Pictura Veterum* (Amsterdam: Blaeu, 1637).

⁵ Arnaldo Momigliano, "The Rise of Antiquarian Research", in: *The Classical Foundation of Modern Historiography* (Berkeley,

² Arnaldo Momigliano argumenta que os estudos antiquários floresceram novamente a partir do final do século XVII, principalmente em razão da presença dos monges beneditinos Juan Mabillon e Bernard de Montfaucon na Itália, na segunda metade do século. Ver MOMIGLIANO, Arnaldo. "Los Discípulos Italianos de Mabillón". *Ensayos de Historiografía Antigua e Moderna*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1997.

³ POTTS, Alex. *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the origin of Art History*. New Haven and London: Yale University Press, 1994.

⁴ JUNIUS, Franciscus. *De Pictura Veterum*. Amsterdam: Blaeu, 1637.

⁵ MOMIGLIANO, Arnaldo. "The Rise of Antiquarian Research". *The Classical Foundation of Modern Historiography*. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1990, p. 58.

tualmente poderia levar à composição de uma cronologia. A Antiguidade era concebida como algo estático: “se clamava por uma descrição sistemática das instituições, religião, direito e finanças na Antiguidade”.⁶ Outra consequência dessa visão aistórica e assistemática era a compreensão das culturas grega e romana como um *continuum*, sem grandes esforços para diferenciar materiais de procedência grega ou romana.

Uma vasta erudição era um requisito indispensável para esse tipo de atividade e a documentação de objetos da Antiguidade Clássica tornou-se uma das grandes obsessões da época. Desde o século XVII, grande quantidade de informação coletada por estudiosos eruditos em toda a Europa foi posta em circulação pela publicação de inúmeros *thesauri*, tais como os de Graevius e de Gronovius.⁷ Os livros, essencialmente enciclopédicos, agregaram quantidade assombrosa de material visual.

À medida que rapidamente aumentavam o número desses documentos, os estudiosos começaram a reduzir esses *thesauri* a seus elementos essenciais, para torná-los mais úteis e fáceis de manipular. Uma das mais bem-sucedidas dessas obras resumidas foi sem dúvida o *L'Antiquité expliquée*, de Bernard de Montfaucon, publicado pela primeira vez em 1719. O autor apresentava seu programa de forma clara: “Reduzi toda a Antiguidade em uma obra sintética. (...) Espero que após a publicação desse trabalho sejam necessários apenas dois anos para adquirir conhecimento sobre a Antiguidade”.⁸

No entanto, como argumenta Philippe S  n  chal⁹, o novo desejo por síntese complicava ainda mais a situa  o para alguém interessado em uma compreensão formal dos objetos da Antiguidade; pois, na maior parte das vezes, os critérios usados para incluir ou não um objeto nesses livros não era a sua alta qualidade, mas, de forma geral, a novidade do tema representado. Mesmo aqueles raros estudiosos que tentavam iniciar uma classifica  o cronológica de esculturas antigas, de acordo com a sua aparência formal, como o antiquário francês Conde de Caylus, pareciam preferir um tema original    alta qualidade em uma peça antiga, provavelmente sob a influência do gosto geral de seu tempo: “... poderia se dizer que apenas beleza, que de qualquer forma    útil somente para o estudo

attitude excluded any preoccupation with historical evolution, which could lead to a chronology. Antiquity was conceived by these scholars as static: “it called for systematic description of ancient institutions, religion, law, finances.” Another consequence of this ahistoric, systematic view was that Greek and Roman culture were in general understood as a continuum and no real effort was made to sort out antique material taking into account its Greek or Roman derivation.

A vast erudition was an indispensable requirement for this kind of scholarship, and the documentation of antique objects became one of the great obsessions of the time. Since the seventeenth century, the huge amount of information compiled by erudite scholars all over Europe, was put into circulation by the publication of numerous *Thesauri*, such as those of Graevius and Gronovius⁶. These essentially encyclopaedic books, brought together an astonishing amount of visual material.

As these documents rapidly grew in number, scholars started, in the course of the eighteenth century, to reduce these *thesauri* to its essential features in order to make them more useful and handy. One of the most successful of these attempted overviews was Bernard de Montfaucon’s *L’Antiquité expliqu  e*, first published in 1719. The author stated his program clearly: “I reduced in one synthetic work all of Antiquity. (...) I hope that after the publication of this work only two years will be necessary to acquire knowledge of antiquity.”⁷

However, as Philippe S  n  chal argues⁸, this new desire for synthesis made the whole situation even more complicated for someone interested in a formal comprehension of antique objects, for in most cases the criteria used to include an object in these books were not at all their high quality, but most frequently the novelty of their representation. Even those rare scholars who had started to try and classify antique sculpture chronologically, according to their formal appearance, such as the French antiquarian Comte de Caylus, seemed to prefer an original theme to high quality in an antique piece, probably influenced

Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1990), p. 58.

⁶ J.G. Graevius, *Thesaurus Antiquitatum Romanorum*, Utrecht, 1694-99 (reeditado entre 1732-37 in Venice), e J. Gronovius, *Thesaurus Graecarum Antiquitatum*, Leyden, 1697-1702 (reeditado in Venice 1732-37).

⁷ Bernard de Montfaucon, *L’Antiquité expliqu  e et repr  sent  e en figures*, see Philippe Sénéchal, “Originale e copia. Lo studio comparato delle statue antiche nel pensiero degli antiquari fino 1770” in Salvatore Settis ed. *Memoria dell’Antico nell’arte italiana*, vol. 3: Della traduzione all’archeologia. (Roma: Einaudi, 1986) p. 164.

⁸ Sénéchal (see note 7). Ibid.

⁶ Idem.

⁷ J.G. Graevius, *Thesaurus Antiquitatum Romanorum*, Utrecht, 1694-99 (reeditado entre 1732 e 1737 em Venice), e J. Gronovius, *Thesaurus Graecarum Antiquitatum*, Leyden, 1697-1702 (reeditado em Veneza entre 1732-37).

⁸ Bernard de Montfaucon, *L’Antiquit   expliqu  e et représentée en figures*, ver SÉNÉCHAL, Philippe. “Originale e copia: lo studio comparato delle statue antiche nel pensiero degli antiquari fino 1770”. In: SETTIS, Salvatore (Org). *Memoria dell’Antico nell’arte italiana*, v. 3: Della traduzione all’archeologia. Roma: Einaudi, 1986, p. 164.

⁹ SÉNÉCHAL, Philippe. Op. cit.

by the general taste of his time: “(...) it could be said that only beauty, which anyway is useful only for the study of art, should not determine its inclusion [in a catalogue] of monuments.”⁹ These antiquarians were therefore immersed in the paradigm of collectionism, which would later be overcome by the concept of style and its historical evolution.

The tendency to ignore the formal qualities of antique objects led to a widespread use of printed reproductions, which were sufficient for an analysis of content, and yet neglected the scrutiny of the originals. This was especially true for scholars outside Italy, where there was a chronic lack of available antique material. Although the printed images could be very imprecise, they were mostly taken to be faithful enough to the originals, and considered a plausible way to by-pass the difficulties derived from being at such a great distance from Rome. The Comte de Caylus (quoted some lines earlier), was also convinced that prints made antique monuments “common to all people who cultivate the letters”.

Such confidence in the faithfulness of printed copies to their originals was widespread, and was shared even by Winckelmann before he arrived in Rome. In spite of all his interest in the formal qualities of antique art, he never questioned the difficulty of investigating these qualities through printed reproductions while he was working in Germany. Apparently it was a real shock for him to learn in Rome how fragile the basis of his previous research had been. Writing on the subject to his friend Berendis, he commented: “Beforehand I thought I knew it all but no! Arriving here I realised I knew nothing and that all writers were beasts and dummies. I feel smaller here than I was when I left school and arrived at the library in Bünau.”¹⁰

In short, in Winckelmann’s time the prevailing pattern of antiquarian studies was still very much marked by the encyclopaedic collectionism of the previous century. The field of study demanded great erudition and was dominated by philological approaches that tended to ignore the formal aspects of antique works of art. There was also little preoccupation with chronology, and although some idea of the superiority of Greek over Roman culture was implicit

da arte, não deveria determinar sua inclusão [em um catálogo] de monumentos”.¹⁰ Esses antiquários estavam, portanto, imersos no paradigma do colecionismo, que seria superado posteriormente pelo conceito de estilo e sua evolução histórica.

A tendência a ignorar a qualidade formal de objetos antigos levou a um uso generalizado de reproduções gravadas, que eram consideradas suficientes para uma análise de conteúdo, sem o exame cuidadoso dos originais. Isso era especialmente verdadeiro para estudiosos que trabalhavam fora da Itália, onde havia uma falta crônica de material antigo à disposição. Ainda que as imagens impressas pudessem ser muito imprecisas, elas eram consideradas, com frequência, suficientemente fiéis aos seus originais e tratadas como forma aceitável de superar as dificuldades derivadas do fato de os estudiosos estarem a uma grande distância de Roma. O Conde de Caylus, citado anteriormente, também estava convencido que as gravuras faziam de monumentos antigos algo “comum a todos aqueles que cultivam as letras”.

Tal confiança na fidelidade das cópias gravadas com relação aos seus originais era generalizada e compartilhada mesmo por Winckelmann antes da sua chegada a Roma. Apesar de todo o seu interesse nas qualidades formais da arte antiga, enquanto ele trabalhou na Alemanha, nunca questionou as dificuldades de investigar essas qualidades nas reproduções gravadas. Aparentemente, foi um grande choque para ele descobrir, em Roma, quão frágeis eram as bases de suas pesquisas anteriores. Escrevendo sobre o assunto ao seu amigo Berendis, comentou: “Antes eu achava que sabia tudo, mas não! Ao chegar aqui percebi que não sabia nada e que todos os escritores eram bestas e burros. Sinto-me menor do que era quando deixei a escola e cheguei à biblioteca de Bünau”.¹¹

Em suma, no tempo de Winckelmann, o padrão predominante nos estudos antiquários era ainda muito marcado pelo colecionismo enciclopédico do século anterior. Esse campo demandava uma grande erudição e era dominado por abordagens filológicas que tendiam a ignorar os aspectos formais das obras de arte antigas. Havia também pouca preocupação com a cronologia das obras e, ainda que entre os antiquários de Roma houvesse alguma idéia a respeito da superioridade da cultura grega sobre a romana, muito poucos estudiosos tinham considerado seriamente a necessidade de

⁹ Comte de Caylus, *Recueil d'antiquité égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*, Paris, 1752-57, as cited in Sénéchal (see note 7), p.163.

¹⁰ “Ich glaubte ich hätte alles vorher ausstudiert, und siehe! Da ich hier kam, sahe ich dass ich nichts wusste, und dass alle Scribenten Ochsen und Esel sind. Hier bin ich kleiner geworden, als da ich aus der Schule in die Bünausische Bibliothec kam.” Letter to Berendis, 29/01/1757 in: Martin Disselkamp ed. Johann Joachim Winckelmann. Briefe aus Rom, (Mainz: DVB, 1997), p. 68.

¹⁰ Comte de Caylus, *Recueil d'antiquité égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*, Paris, 1752-57, apud SÉNÉCHAL, Philippe. Op. cit., p. 163.

¹¹ “Ich glaubte ich hätte alles vorher ausstudiert, und siehe! Da ich hier kam, sahe ich dass ich nichts wusste, und dass alle Scribenten Ochsen und Esel sind. Hier bin ich kleiner geworden, als da ich aus der Schule in die Bünausische Bibliothec kam.” Carta a Berendis, 29 jan. 1757, apud DISSELKAMP, Martin (Org.). *Johann Joachim Winckelmann: Briefe aus Rom*. Mainz: DVB, 1997, p. 68.

analisar materiais antigos a partir desse ponto de vista, uma vez que se apoiavam em um método sistemático que não levava em conta transformações históricas. A maior parte dos antiquários, com poucas exceções, se referia à Antiguidade como um todo homogêneo, classificando objetos gregos e romanos em conjunto, nas mesmas categorias temáticas ou utilitárias, dando pouca atenção à sua aparência formal.

Embora Winckelmann compartilhasse essa atitude geral antes de chegar a Roma, sua opinião não era exatamente a mesma que a de seus colegas franceses e italianos. De fato, na Alemanha, ele havia adquirido erudição acerca da Antiguidade, mas de certo ponto afastado da comunidade de estudiosos e, como argumenta DaCosta Kaufmann, isso foi decisivo para o desenvolvimento posterior da sua posição singular.

De acordo com Kaufmann, na Alemanha, Winckelmann estava ainda em contato com uma tradição nórdica de escritos sobre arte inaugurada por Sandrart no século XVII; tradição essa sempre mais sensível a questões de estilo e seus desenvolvimentos históricos do que a concepção dos estudiosos do sul.¹² Conquanto o *Teutsche Academie* (1675-79) tenha sido planejado como um compêndio biográfico na tradição de Vasari, ele continha comentários importantes sobre a teoria e a prática de um campo de conhecimento alternativo, que abria o caminho para um novo uso de objetos na construção de uma história cultural.

A valorização, por parte de Sandrart, de medalhas antigas como fonte de conhecimento histórico, por exemplo, era sintomático dessa nova abordagem: “Todos os [escritores] famosos que experimentaram com a história fizeram conhecer ao mundo como é altamente necessário o estudo e o conhecimento das medalhas, porque somente elas dão o selo de verdade na história dos antigos e um maior crédito deve freqüentemente ser dado às medalhas que a diversos autores, ou livros”.¹³

Segundo Kaufmann, Sandrart pode ser considerado o ponto de partida de uma importante tradição de antiquários alemães, que se desdobra nos trabalhos de estudiosos como Johann Heinrich Schulze, Johann Friedrich Christ e Friedrich August Krubsacius,

by most of the antiquarians working in Rome, only very few scholars had considered the necessity of analysing antique material from this point of view, since they relied mostly on a systematic method which did not take historical transformation into account. Most antiquarians, with a few exceptions, still spoke of antiquity as a whole, classifying Greek and Roman objects together, in thematic or utilitarian categories, with little attention to their formal appearance.

Although Winckelmann also shared this general attitude before coming to Italy, his position was not quite the same as that of his French and Italian colleagues. In fact, while in Germany, he had acquired his erudition with respect to antiquity from a position somewhat removed from this community of scholars and, as DaCosta Kaufmann argues, this was decisive for the development of his unique position later on.

According to him Winckelmann was, in Germany still in touch with a parallel northern tradition in art historical writing inaugurated by Sandrart in the seventeenth century, a tradition that had always been more sensitive to style and its historical development than scholarship in the south¹¹. Although Sandrart's *Teutsche Academie* (1675-79) was planned as a biographical compendium in the Vasari tradition, it contained important comments on the theory and practice of an alternative scholarship that opened the way to a new use of objects in the construction of cultural histories.

Sandrart's valorisation of antique medals as source of historical knowledge, for instance, was highly symptomatic of this new approach: “All the famed [writers] who have experience with history have made known to the world how highly necessary is the study and knowledge of medals, because they alone give the stamp of truth in the history of ancients, and more credence is often to be placed in medals, than in diverse authors or books”.¹²

According to Kaufmann, Sandrart was the starting point of an important tradition of German antiquarianism that unfolded in the works of scholars such as Johann Heinrich Schulze, Johann

¹² Thomas DaCosta Kaufmann remonta essa tradição à *Teutsche Academie* de Sandrart: “Sandrart opened the path to Winckelmann in more ways than one: he not only initiated a serious literature of art in German which provided artists's biographies, but he brought together much of the sort of material out of which a later criticism and history of art could be constituted”. KAUFFMANN, Thomas DaCosta. “Antiquarianism, the History of Objects, and the History of Art before Winckelmann”. *Journal of the History of Ideas*, v. 62, n. 3, jul. 2001, p. 523-41, p. 526-7.

¹³ SANDRART, *Teutsche Academie*, apud KAUFFMANN, Thomas DaCosta. Op. cit., p. 530.

¹¹ Thomas DaCosta Kaufmann traces this tradition back to Sandrart's *Teutsche Academie* (1675-1679): “Sandrart opened the path to Winckelmann in more ways than one: he not only initiated a serious literature of art in German which provided artists's biographies, but he brought together much of the sort of material out of which a later criticism and history of art could be constituted.” Kauffmann, “Antiquarianism, the History of Objects, and the History of Art before Winckelmann”, in *Journal of the History of Ideas*, vol. 62, n.3 (jul., 2001): 523-541, citation p. 526-527.

¹² Sandrart, *Teutsche Academie*, as in Kauffmann (see note 11), p. 530.

Friedrich Christ, and Friedrich August Krubsacius, in the eighteenth century, all of whom played an important role in Winckelmann's early antiquarian education. It is known, for instance, that Winckelmann was first introduced to the study of antique objects by Schulze, who was lecturing in Halle at the time Winckelmann became a student there in 1738, and Winckelmann probably attended his seminars on problems such as how to distinguish copies from originals, or how to situate antique coins in history according to their formal appearance, and not just according to what they depicted, or their inscription. These were, of course, all issues that would be of great significance to Winckelmann later.¹³

In general, there seems to have been a stronger tendency in Germany than in France and Italy to analyse antique objects from the point of view of their formal development through time, and this concept was also applied to the study of art¹⁴.

Johann Friedrich Christ, claimed, for instance, that his biography of Lucas Cranach was to be understood as an introduction to a History of Painting, and Krubsacius, who was a leading figure in the Dresden art scene by the time Winckelmann moved to the city, also insisted on an historical perspective when analysing artistic production. In fact, according to Kauffmann, the terms *Kunstgeschichte*, or *Geschichte der Kunst* (Art History, or The History of Art), were commonly used in Germany, long before they were adopted by Winckelmann in 1764.¹⁵

Even though Winckelmann had been exposed to the idea of composing a History of Art by considering the evolution of material aspects of surviving objects through time, while in Germany, this had not been his actual priority. At the time, he was apparently more captivated by the teachings of his other professor in Halle, Alexander Baumgarten, who with his work had opened the path for the emergence of aesthetics as an independent field of philosophical investigation.

Winckelmann's intellectual project then was very much aesthetic, in Baumgarten's sense of the word. He focused on the principles that underlay the perfection of Greek art, in order to establish the basis for a rational judgement of Beauty. In this sense, his main interest was not so much antique statuary, but

no século XVIII. Todos esses autores tiveram um papel importante na educação antiquária de Winckelmann na Alemanha. É, por exemplo, conhecido que Winckelmann foi introduzido aos estudos antiquários e seus objetos por Schulze, que lecionava em Halle na época em que aquele se tornou aluno, em 1738. Winckelmann provavelmente assistiu aos seus seminários sobre como diferenciar cópias de originais ou como situar moedas antigas na história, em função da sua aparência formal e não apenas de acordo com o que representavam ou com suas inscrições. Evidentemente, todos esses assuntos seriam de grande importância para Winckelmann posteriormente.¹⁴

De forma geral, parece ter havido maior tendência na Alemanha do que na Itália e na França para a análise dos objetos da Antiguidade de um ponto de vista do seu desenvolvimento formal ao longo do tempo, e essa concepção era também aplicada ao estudo da arte.¹⁵

Johann Friedrich Christ pretendia que sua biografia de Lucas Cranach fosse entendida como introdução a uma história da pintura. Krubsacius – figura de destaque na cena artística de Dresden no momento em que Winckelmann se mudou para aquela cidade – também insistia em uma perspectiva histórica para a análise de obras de arte. De fato, de acordo com Kaufmann, os termos *Kunstgeschichte*, ou *Geschichte der Kunst* (história da arte), eram usados com frequência na Alemanha muito antes de serem adotados por Winckelmann em 1764.¹⁶

Ainda que Winckelmann tivesse sido exposto à idéia de compor uma história da arte através da evolução dos aspectos materiais dos objetos legados pelo tempo, enquanto ele morou na Alemanha, essa não foi a sua prioridade. Àquela altura, estava aparentemente mais fascinado pelos ensinamentos de outro professor em Halle, Alexander Baumgarten, que com suas pesquisas havia aberto o caminho para o surgimento da estética como campo independente de investigação filosófica.

O projeto intelectual de Winckelmann então era estético no sentido de Baumgarten. Ele se concentrava nos princípios que sustentavam a perfeição da arte na Grécia, de forma a estabelecer uma base racional para o julgamento da beleza. Nesse sentido, o seu principal interesse não eram esculturas antigas, mas a crítica

¹³ Ibid. Kaufmann (see note 11).

¹⁴ Momigliano also mentions Germany, more specifically Göttingen, as one of the earliest places in Europe where the study of antique objects was recognised as essential to the historian. See Momigliano, "The Rise of Antiquarian Research" (see note 5), p. 74.

¹⁵ Kaufmann as in note 11.

¹⁴ Idem.

¹⁵ Momigliano também menciona a Alemanha, e mais especificamente Göttingen, como um dos primeiros locais na Europa onde o estudo de objetos da Antiguidade era reconhecido como essencial para o historiador. MOMIGLIANO, Arnaldo. "The Rise of Antiquarian Research". Op. cit., p. 74.

¹⁶ KAUFMANN, Thomas DaCosta. Op. cit.

de arte da Antiguidade. As esculturas eram consideradas apenas quando apontadas pelas fontes antigas, e em especial por Plínio, como de excepcional qualidade.

Portanto, enquanto morou na Alemanha, Winckelmann dificilmente poderia ser descrito como alguém obcecado pelo estudo dos objetos e, certamente, se encaixaria muito melhor na categoria de filólogo da literatura grega. Apenas após a sua chegada a Roma e depois de ter adquirido a erudição necessária com a ajuda de Mengs e outros amigos, passou a considerar seriamente a ideia de organizar as esculturas clássicas de acordo com as suas aparências, da forma que ele tinha aprendido muito antes com Schulze, em Halle, a ordenar medalhas e moedas.

Esse novo intento de estudar sistematicamente a produção artística, associada a uma leitura renovada de textos antigos, foi, portanto, o que possibilitou a criação da *História da Arte na Antiguidade*, trazendo novas perspectivas para os estudos antiquários como um todo. De fato, foi apenas na Itália que Winckelmann manteve um diálogo mais estreito com a comunidade de antiquários do seu tempo, encontrando ali uma posição de destaque entre eles. Somente após tal momento torna-se possível referir-se a Winckelmann como antiquário e, nessa nova posição, ele representou um ponto de encontro de diferentes tradições. Como Kaufmann afirma, se tornou alguém capaz de imaginar “uma combinação atraente de conceitos e métodos já existentes”.¹⁷

O modelo winckelmanniano de descrição de obras antigas pode ser compreendido como resultante da síntese que ele realizou das várias posições teóricas com as quais teve contato. Neste breve artigo, não me proponho a descrever o largo espectro de fontes que contribuíram para a construção do ponto de vista particular de Winckelmann sobre a história, especialmente porque essa tarefa já foi realizada de forma competente na literatura recente. Mas concordo com Alex Potts ao considerar que a maior contribuição de Winckelmann para os estudos antiquários foi a proposição de um sistema no qual a totalidade das esculturas da Antiguidade pudesse ser situada cronologicamente, de acordo com as mudanças em sua aparência exterior, ou seja, segundo a sua evolução estilística.

Antes de Winckelmann propor o seu novo sistema na *História da Arte na Antiguidade*, outros antiquários, como o Conde de Caylus, já tinham analisado objetos antigos de uma perspectiva formal. Um discurso sobre o nascimento, florescimento e declínio da arte era também parte do vocabulário da teoria da arte ao menos desde Vasari e havia a percepção de que a arte na Antiguidade teria obe-

¹⁷ Ibidem, p. 541.

antique art criticism. The statues were taken into consideration when they were declared as especially well accomplished by antique sources, such as Pliny.

While in Germany therefore Winckelmann could hardly be described as someone obsessed by the study of objects, and would certainly fit much better into the category of a philologist of Greek literature. Only after arriving in Rome, and acquiring the necessary visual erudition with the help of Mengs and other friends, was he to seriously consider the idea of organising antique statues according to their appearance, in the way he had learned long before in Halle with Schulze to organize medals and coins.

This new attitude of systematically studying actual artistic production, associated with a renewed reading of ancient texts was thus what made the creation of the *History of the Arts of Antiquity* possible, bringing new perspectives to antiquarian studies as a whole. Actually, it was only in Italy that Winckelmann came into direct dialogue with the wider antiquarian community of his time, and found his distinguished position among them. Only since that point, has it become possible to speak accurately of Winckelmann as an antiquarian, and in this new position he became a point of encounter of different scholarly approaches. As Kaufmann puts it, he became someone who was able to conceive “an attractive combination out of already existing concepts and methods.”¹⁶

Winckelmann’s model for understanding ancient art can be thus best described as a synthesis of the various theoretical positions to which he was exposed. I will not attempt to describe the complex range of sources that contributed to the construction of Winckelmann’s own historical point of view, especially since this has already been competently accomplished in the recent literature. But I agree with Alex Potts who considers Winckelmann’s greatest contribution to antiquarian studies to be the proposition of a system in which the whole of surviving antique statues could be placed chronologically, according to the transformation of their outward appearance through time, that is, according to the evolution of their style.

Before Winckelmann proposed his new system in the *History of Art of Antiquity*, other antiquarians, such as Caylus, had tried to look at antique objects from a formal perspective. A discourse on the rise, flourishing and decline of art had been part of art critical vocabulary at least since Vasari, and there was some notion that antique art had also

¹⁶ Kauffmann (see note 11), p. 541.

obeyed a similar pattern. However, no one before Winckelmann had been capable of combining this pattern with History, associating specific historical moments to changes in style.¹⁷

With this historical framework, Winckelmann was not only able to classify antique production chronologically, but also analyse its relation to specific historical conditions in Greece. In his first book, written while still in Germany, he had already tied perfection in Greek art to the ideal political and climatic circumstances in which it appeared. This thesis acquired solid historical basis in the new picture he traced in the *History of Art of Antiquity*.

However, what is of interest for this discussion is Winckelmann's new attention to the objects of antiquity, which had been almost totally absent in his first book. Using his newly developed system, he confidently tried to reorganise the whole of the antiquarian field of study. This meant that he had to discount more conventional forms of analysis, prevailing especially in the Italian antiquarian research of his time, and a reaction was to be expected.

Winckelmann's works were received with scepticism, when they were not totally rejected by Italian antiquarians.¹⁸ From their point of view, his knowledge of antique objects was deficient and they looked upon his theories as a means to compensate

decido mais ou menos esse mesmo padrão. No entanto, ninguém antes de Winckelmann tinha sido capaz de combinar tais princípios com a história, associando momentos históricos específicos a transformações de estilos.¹⁸

Com esse enquadramento histórico, Winckelmann não só foi capaz de classificar cronologicamente a produção da Antiguidade, mas também de analisar as suas relações com condições históricas específicas na Grécia. Em seu primeiro livro, escrito enquanto ainda estava na Alemanha, já atrelara a perfeição na arte grega às circunstâncias políticas e climáticas ideais em que ela havia surgido. Essa tese adquiriu uma sólida base histórica no novo quadro que traçou na *História da Arte na Antiguidade*.

Porém, o que é de interesse para a presente discussão é a nova atenção que Winckelmann dirigiu aos objetos antigos, que estavam praticamente ausentes em seu primeiro livro. Empregando de forma confiante o seu sistema recém-desenvolvido, ele tentou reorganizar o campo dos estudos antiquários como um todo. Isso significava, no entanto, que seria obrigado a descartar formas de análise mais tradicionais que ainda prevaleciam, especialmente entre os antiquários italianos – e uma reação a isso era provável.

As obras de Winckelmann foram recebidas com ceticismo, quando não totalmente rejeitadas por antiquários italianos.¹⁹ Do ponto de vista desses eruditos, o conhecimento de Winckelmann

¹⁷ According to Potts, Winckelmann relied above all in Pliny for the establishment of his chronology. In contrast to the Comte de Caylus, who considered Pliny a dilettante in the matter of art, Winckelmann took him seriously, making great effort to understand the criteria he used to judge art. Noticing that Pliny had dated almost all the famous art works of antiquity from the period between the fifth and fourth centuries BC, Winckelmann first considers this period the phase of "maturity" in the arts of Greece, considering art to be in a "primitive" phase before that. He also gave great value to a phrase in Pliny, in which he commented on the decadence of art after the age of Alexander the Great (Pliny XXXIV, 52), and established this moment as the beginning of decadence in Greek art. But the most original contribution of Winckelmann's chronology arose from another passage in Pliny's writings. Winckelmann noticed that Pliny talked of the perfection attained by Phidias in his art, but at the same time pointed to the fact that the arts became even more sophisticated with Lysippus. Adopting this same view, Winckelmann established a difference between two types of art, both belonging to the phase of maturity, or perfection in Greek style: an early "austere", and a later "graceful" art. In doing this, he liberated the idea of stylistic evolution from the standard discussions on the rise, flourishing and decline of art — normally associated with the idea of explaining the origin of a specific cultural phenomenon — and brought it more directly into the field of art criticism. It was now possible to construct a discourse based on style, even distinguishing aspects of mature artistic production in antiquity, which, in the long run, would lead to the establishment of an autonomous field of art history. Potts (see note 3).

¹⁸ Cf. Hellmut Sichtermann, "Winckelmann in Italien", in: Gaehtgens (ed.), J. J. Winckelmann, 1717-1768, Hamburg: Felix Meier Verlag, 1982, p.121-161.

¹⁸ De acordo com Potts, Winckelmann apoiou-se sobretudo em Plínio para o estabelecimento da sua cronologia. Ao contrário do Conde de Caylus, que considerava Plínio um dilettante com respeito às artes, Winckelmann levou-o a sério, fazendo um grande esforço para entender seus critérios no julgamento das belas-arts. Notando que Plínio havia datado quase todas as obras famosas da Antiguidade entre os séculos V e IV a.C., Winckelmann passou a considerar esse como o período de "maturidade" das artes na Grécia, avaliando que antes disso a arte ainda se encontrava em uma fase "primitiva". Também atribuiu grande valor a uma frase de Plínio, na qual ele comentava sobre a decadência da arte após a era de Alexandre, o Grande (Pliny XXXIV, 52), estabelecendo esse momento como o do início da "decadência" das artes na Grécia. Porém, a contribuição mais original da cronologia winckelmanniana emergiu de outra passagem dos escritos de Plínio. Winckelmann notou que Plínio falava da perfeição alcançada por Fídias em sua arte, ao mesmo tempo em que apontava para o fato de que as artes tornaram-se ainda mais sofisticadas com Lisipus. Adotando a mesma perspectiva, Winckelmann estabeleceu uma diferença entre dois tipos de arte, ambas pertencentes ao momento de maturidade, ou perfeição do estilo grego, uma arte "austera" (que teria nascido antes e persistido), e, mais tarde, uma arte "graciosa". Ao adotar o mesmo argumento em sua cronologia, ele estava libertando a idéia de evolução estilística da forma padrão de compreendê-la através do modelo do nascimento, maturação e decadência das artes – normalmente associado à compreensão de fenômenos culturais específicos, desde o Renascimento –, trazendo-a mais diretamente para o campo da crítica de arte. Então, se tornava possível construir um discurso baseado nos estilos, distinguindo aspectos das diferentes manifestações artísticas de um mesmo período. Tal pensamento, com o passar do tempo, levaria ao desenvolvimento do campo autônomo da história da arte. POTTS, *Flesh and the Ideal*. Op. cit.

¹⁹ Cf. SICHTERMANN, Hellmut. "Winckelmann in Italien". In: GAEHTGENS, J. J. (Org). *Winckelmann, 1717-1768*. Hamburg: Felix Meier Verlag, 1982, p. 121-61.

sobre a Antiguidade era deficiente e o seu uso da teoria era uma forma de mascarar a sua ignorância. O fato de ter feito ataques virulentos às pesquisas de antiquários em seu prefácio à *História da Arte na Antiguidade* não ajudou a criar uma atmosfera positiva para a recepção das suas idéias.

Winckelmann reagiu a essa rejeição tentando fornecer provas da sua erudição. Seu último trabalho de fôlego, o *Monumenti Antichi Inediti*, publicado em 1766, foi planejado, antes de tudo, como uma demonstração de expertise. Porém, ele nunca conseguiu de fato se integrar na comunidade de intelectuais eruditos que trabalhavam na Itália. Sua autoridade como antiquário era freqüentemente questionada e dizia-se que todos os comentários relevantes sobre estátuas antigas que podiam ser encontrados em seus livros deveriam ser atribuídos a Anton Raphael Mengs.²⁰ Na biografia de Mengs escrita por D'Azara em 1780, o autor reafirma aquilo que se tornara um julgamento comum à época: “tudo aquilo que existe de técnico no livro sobre a História da Arte de Winckelmann é de seu amigo”.²¹

Apesar disso, Winckelmann foi capaz de estabelecer uma intensa troca intelectual com Michelangelo Giacomelli (1695-1774), por intermédio do Barão von Stosch, que morava em Florença. Giacomelli ajudou Winckelmann no seu processo de integração ao ambiente intelectual romano, tendo sido também o responsável por sua apresentação ao Cardeal Alessandro Albani. Através desse contato importante, Winckelmann obteve uma posição relativamente independente dos antiquários italianos e franceses e adquiriu as condições para o desenvolvimento da sua própria pesquisa. Sob a proteção do Cardeal Albani, finalmente encontrou seu lugar entre os estudiosos de Antiguidade em Roma, apesar de toda a aversão dirigida contra ele. Na virada do século, uma nova geração de intelectuais já adotava o seu método, não apenas para o estudo da Antiguidade Clássica, mas também para outros períodos da história.

Seroux d'Agincourt publicou uma história da arte medieval, em 1823, baseada nos princípios de desenvolvimento estilístico

²⁰ Mengs era freqüentemente considerado maior autoridade que Winckelmann no que dizia respeito aos seus conhecimentos sobre a arte grega. Niccola Passeri, um escritor que vivia em Nápoles, escreveu, em 1795, *Diálogo sobre a Pintura*, no qual Mengs e Winckelmann aparecem como protagonistas, sendo Mengs o mais experiente e Winckelmann assumindo o papel de seu pupilo.

²¹ “... tutto quello, che é di tecnico nel libro della Storia dell'Arte di Winckelmann, é del suo amico Mengs”. D'Azara, apud POTTS, Alex “Greek Sculpture and Roman Copies”. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 43, 1980, pp. 158-9. Ainda de acordo com Potts, esse julgamento também aparece em Fuseli Mariette, G.B. Casanova e F. Müller. De fato, Winckelmann devia muito a Mengs quanto às suas observações sobre procedimentos artísticos e conhecimento sobre esculturas antigas. Porém, não se deve tampouco esquecer que Mengs igualmente aprendeu muito com seu amigo.

for ignorance. The fact that Winckelmann had made harsh attacks on antiquarian research in the preface of the *History* did not help to create a positive atmosphere for the reception of his ideas.

Winckelmann reacted to this rejection, trying to give concrete proof of his antiquarian erudition. His last important work the *Monumenti Antichi Inediti* (1766) was planned in the first instance as a demonstration of his connoisseurship. But he was never able to fully integrate himself to the community of erudite scholars working in Italy. His authority as an antiquarian was frequently questioned and it was said that all relevant comments on antique statuary to be found in the *History*, were not of his hand, but should rather be attributed to his friend Anton Raphael Mengs.¹⁹ In the Mengs biography written by D'Azara in 1780, the author stated what had become a general judgement for some time: “all that what is technical in Winckelmann's book on the History of Art is from his friend Mengs.”²⁰

Nevertheless, he was able to establish a lively scholarly exchange with Michelangelo Giacomelli (1695 - 1774) through the mediation of Baron von Stosch, who lived in Florence. Giacomelli did much to integrate Winckelmann into the scholarly atmosphere of Rome, being also responsible for presenting Winckelmann to Cardinal Alessandro Albani. Through this important contact, Winckelmann attained a more independent position with regard to French and Italian scholars, and acquired the necessary conditions for the development of his own line of research. Under the protection of Cardinal Albani, he finally found his place amongst Roman scholars in spite of all the repudiations, and by the turn of the century, a new generation of scholars was adopting his methods, not only for the study of classic antiquity, but also for other periods of history.

Seroux d'Agincourt would publish a history of medieval art in 1823, which was based on Winckel-

¹⁹ Mengs was frequently seen as a greater authority than Winckelmann with respect to Greek art. Niccola Passeri, a writer living in Naples, composed in 1795 a Dialog on Painting in which Mengs and Winckelmann were the protagonists, being Mengs the more experienced and Winckelmann being positioned more or less in the role of his student.

²⁰ “... tutto quello, che é di tecnico nel libro della Storia dell'Arte di Winckelmann, é del suo amico Mengs” D'Azara, as cited in Alex Potts, “Greek Sculpture and Roman Copies”, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 43 (1980): pp. 158-159. Still according to Potts, this judgment was also found in Mariette, Fuseli, G.B. Casanova and F. Müller. *Idem*, *ibidem*. In fact Winckelmann owed much to Mengs in respect to observation on artistic procedures, and knowledge of antique art objects, but we must not forget that also Mengs learned much with his friend.

mann's principle of stylistic development, and Antonio Canova's close friend, the Count Liopoldo Cicognara composed the first history of Italian sculpture with the telling title: *Storia della Scultura dal suo risorgimento in Italia fino al sec. XIX per servire di continuità alle opere di Winckelmann e d'Agincourt* (History of Sculpture from its renaissance in Italy to the nineteenth century to serve as a continuity to the works of Winckelmann and d'Agincourt).

Furthermore Quatremère de Quincy probably the most influential French antiquarian of his generation, recognised the revolutionary effect of Winckelmann's method on antiquarian studies: "Yes, the name of history was a grand idea and produced a grand effect. It devalued the narrow methods of the antiquarians, who saw only one fact and object after another, and had no sense of the connection between them. It took the mind into a vaster sphere of observation."²¹

As Alex Potts has already remarked, even after a greater amount of visual evidence of Greek civilisation became available, and most of Winckelmann's classification of antique statues were discredited, his periodization survived, and can still be found at the core of many archaeological manuals.

sugeridos por Winckelmann, e um amigo próximo de Antonio Canova, o Conde Liopoldo Cicognara, compôs a primeira história da escultura na Itália, com o título revelador de: *Storia della Scultura dal suo risorgimento in Italia fino al sec. XIX per servire di continuità alle opere di Winckelmann e d'Agincourt* (História da Escultura, de seu renascimento na Itália até o século XIX, para servir de continuação aos trabalhos de Winckelmann e D'Agincourt).

Além disso, Quatremère de Quincy, provavelmente o antiquário mais influente da sua geração na França, reconhecia o efeito revolucionário do trabalho de Winckelmann sobre os estudos antiquários: "Sim, o nome da História era uma grande idéia e produziu um grande efeito. Ele desvalorizava os métodos estreitos dos antiquários, que viam apenas um fato e um objeto depois do outro, sem ter noção das conexões entre eles. Ele transportava a mente para uma esfera de observação mais ampla".²²

Como comentado por Alex Potts, mesmo depois que uma grande quantidade de evidência visual sobre a civilização grega tornou-se disponível e a maior parte das classificações de Winckelmann foram desacreditadas, a sua periodização sobreviveu, e ainda pode ser encontrada no centro de muitos manuais de arqueologia.

²¹ Quatremère de Quincy, *Éloge Historique de M. Visconti* (1820), as quoted in Potts (see note 3), p.14.

²² Quatremère de Quincy, *Éloge Historique de M. Visconti* (1820), apud POTTS, Alex. *Flesh and the Ideal*. Op. cit., p. 14.