



Modernidade e Modernismo
A Pintura francesa no Século XIX

Francis Frascina Nigel Blake Briony Fer
Tamar Garb Charles Harrison



ARTE MODERNA
PRATICAS E DEBATES

Modernidade e Modernismo

ARTE MODERNA
PRÁTICAS E DEBATES

Modernidade e Modernismo
A Pintura Francesa no Século XIX

Francis Frascina Nigel Blake Briony Fer
Tamar Garb Charles Harrison



Cosac & Naify Edições

Este livro foi publicado originalmente em 1993 pela Yale University Press em associação com a Open University, com o título de *Modernity and Modernism – French Painting in the Nineteenth Century*.

Copyright © 1993 The Open University

Copyright © 1998 Cosac & Naify Edições Ltda

Todos os direitos reservados. Esta publicação não pode ser reproduzida, no todo ou em parte, através de quaisquer meios, sem a prévia autorização por escrito da Editora, exceto quando para fins de crítica, artigo ou resenha.

Cosac & Naify Edições Ltda

E-mail: info@cosacnaify.com.br

Tradução: Tomás Rosa Bueno

Revisão técnica: Leila de Souza Mendes

Revisão: Teresa Cecília Ramos

Catlogação na Fonte do Departamento Nacional do Livro
(Fundação Biblioteca Nacional, RJ, Brasil)

Francina, Francis...[et alii]

[Modernity and Modernism-French Painting in the Nineteenth Century. Português]

M92b

Modernidade e modernismo- Pintura francesa no século XIX:

Francis Francina [et alii] - São Paulo:

Cosac & Naify Edições, 1998.

302p.:254 il.:25.5cm

ISBN 85-86374-17-2

1. Pintura no século XIX. 2. Francis Francina [et alii]

CDD-759.5

Impresso na Itália.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO 3

Briony Fer

O que é moderno? 6

Imagens invisíveis: a representação visual e a linguagem 15

O moderno em formação 21

O espectador 28

O artista 33

O moderno em fragmentos 37

Depois da modernidade? 46

Referências 49

CAPÍTULO 1

AS PRÁTICAS MODERNAS DA ARTE E DA MODERNIDADE 50

Nigel Blake e Francis Frascina

Introdução: a arte como prática social 50

A prática e a política da arte no mundo artístico do século XIX 58

Courbet: representando o campo para a cidade 68

Modernidade, realismo e história da arte: O velho músico de Manet 80

O problema da tolerância oficial: O ateliê do pintor e Vista da Exposição Universal de 1867 103

Modernização: espetáculo e ironia 111

Modernidade: o social e o estético 127

Referências 139

CAPÍTULO 2

IMPRESSIONISMO, MODERNISMO E ORIGINALIDADE 141

Charles Harrison

Introdução 141

Impressão e impressionismo 144

"Forma significante" 152

Profundidade, planaridade e autocrítica 157

Monet em La Grenouillère 167

Pissarro 186

A pintura e o conteúdo humano 192

Cézanne 201

As Ninféias de Monet 214
Referências 218

CAPÍTULO 3
GÊNERO E REPRESENTAÇÃO 219

Tamar Garb

Introdução 219

Artistas 230

Pintar como mulher 256

O observador histórico 276

Referências 290

ÍNDICE REMISSIVO 291

NOTA DO EDITOR:

Os números das páginas que aparecem entre parênteses no texto correspondem às obras originalmente consultadas pelos autores, cuja lista se encontra nas referências bibliográficas ao final de cada capítulo.

INTRODUÇÃO

Briony Fer

Quando consideramos a vasta gama de objetos designados como “arte moderna”, de que modo podemos encontrar um sentido em meio à enorme variedade com a qual deparamos? Essa variedade pode parecer mais disparatada do que uniforme e inclui obras de arte com aparentemente tão pouca coisa em comum que nos sentimos no direito de questionar se podem ser sensatamente discutidas umas em relação às outras, ou pensadas como tendo algo importante em comum, o “moderno”. Estes são os problemas que esta introdução busca abordar indagando o que significa o “moderno” na arte.

Quero iniciar considerando como poderíamos começar a caracterizar uma obra de arte em particular – uma que não se presta a uma interpretação fácil. O *Jubileu* [1] é um quadro de 1959 do artista norte-americano Jasper Johns. A tinta foi aplicada de forma grosseira e não há nenhuma imagística reconhecível – apenas manchas de tinta preta, cinza e branca e palavras aplicadas por meio de estêncil, algumas delas quase que inteiramente obliteradas. As palavras aplicadas com estêncil na tela são rótulos que designam cores, mas cores que não estão presentes *enquanto* cores no quadro. Menos evidentes na reprodução que vemos aqui são os pedacinhos de papel que Johns colou sobre a tela. O que desapareceu sob uma camada de tinta e o que foi pintado por cima parecem fazer parte da obra de Johns tanto quanto as manchas de tinta que podemos ver. Por onde começar diante de uma pintura como esta? Sem um contexto para a obra de Johns, poderíamos vê-la apenas como um quadro que simplesmente deu errado. A aspereza, as camadas de tinta podem parecer indicar apenas os equívocos do artista e suas tentativas mal-sucedidas de corrigi-los até que, exasperado, ele abandona o trabalho sem nada para mostrar – um falso começo (“a false start”). Estou exagerando para ressaltar que, sem um contexto apropriado e sem a consciência de que a intenção deliberada do artista era dar ao quadro essa aparência, a pintura pode simplesmente não dizer nada, ou parecer apenas uma série de escolhas erradas. Será então possível, com a ajuda de um contexto apropriado, ver essas escolhas erradas como escolhas corretas, ou pelo menos como significativas, de algum modo? Se compararmos *Jubileu* com outro quadro pintado por Johns no mesmo ano e que se chama, precisamente, *Falso começo* [3], podemos ser levados a notar algo diferente aparecendo em *Jubileu*. *Falso começo* assemelha-se a *Jubileu* em muitos aspectos; mas aqui Johns usou cores brilhantes – predominantemente vermelho, laranja, amarelo, azul e branco. Em consequência, o efeito da obra é muito diferente, embora o mesmo formato e os mesmos elementos sejam usados em ambos. As palavras que se referem às cores não têm necessariamente a cor a que se referem – às vezes correspondem às cores na tela, às vezes não.

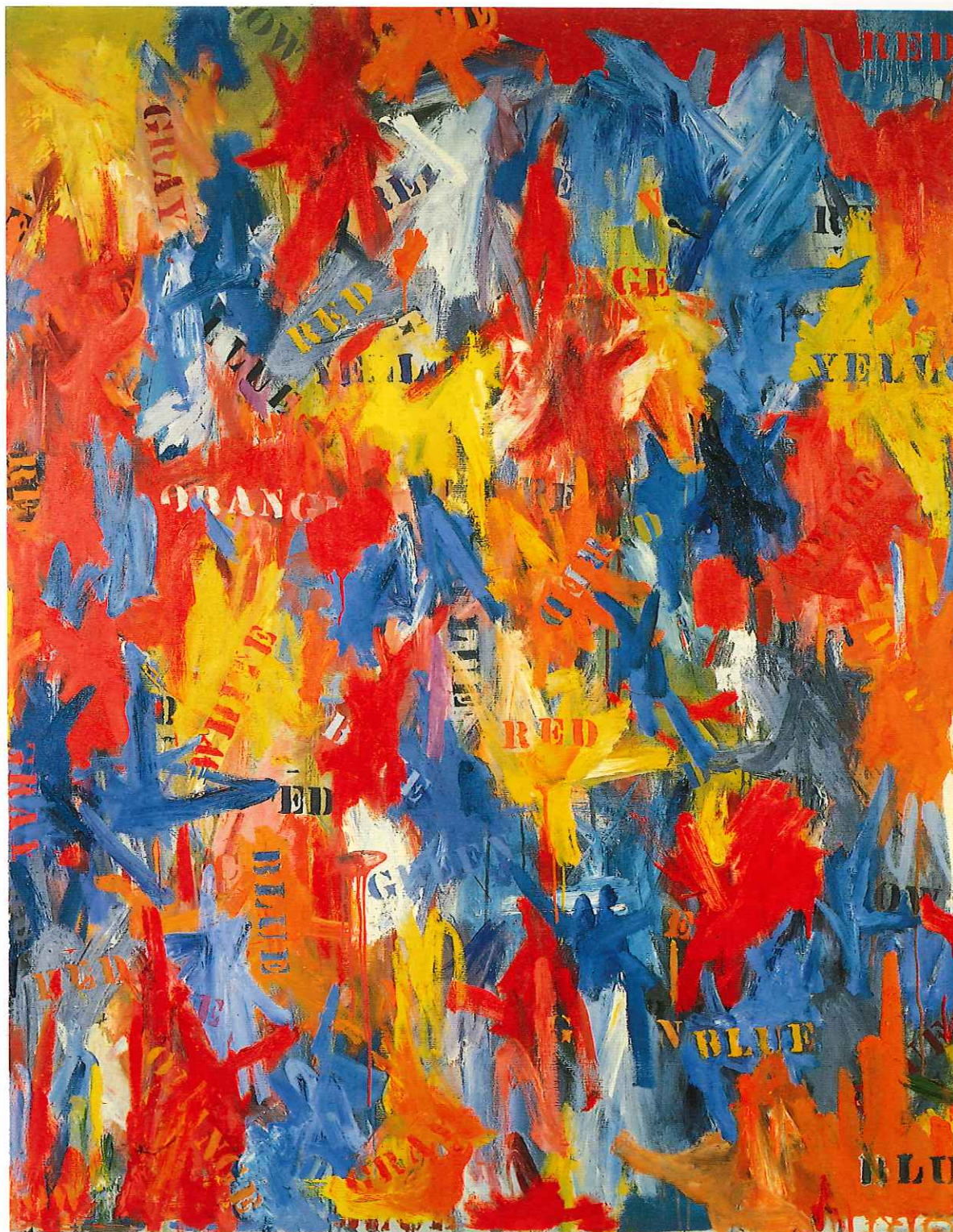
Olhar as duas obras juntas faz o “erro” ou arbitrariedade parecer ao menos mais deliberado, como se houvesse um *propósito* para a incompatibilidade entre as palavras e as áreas grosseiramente pintadas, coloridas ou não. E vê-las como peças aparentadas sugere que *Jubileu* não é o resultado de algum tipo de incapacidade de *inserir* cor em um quadro, como poderíamos ter suposto à primeira vista. Para Johns, era uma questão de como *tirar* a cor de uma pintura, ou pelo menos de ver o que aconteceria se fossem deixados *dentro* de uma pintura apenas rótulos para cores que na verdade não são vistas. Podemos não ter a sensação visual das cores, e pode ser difícil definir exatamente qual é o efeito de um encontro com uma obra como esta, mas tentar descobrir o que está acontecendo na tela parece ser uma parte importante do seu caráter. Em outras palavras, uma reação de desorientação



2. Jackson Pollock, *Autumn Rhythm (Ritmo de outono)*, 1950, óleo sobre tela, 271 x 538 cm. Metropolitan Museum of Art, George A. Hearn Fund, 1957. © 1992 The Pollock-Krasner Foundation/ARS, Nova York.

diante de uma pintura pode ser bastante válida, e não é algo que o estudo da arte, por ter, ou pretender ter, todas as respostas, pode ou deveria nos levar a desprezar. Muita coisa pode ser dita sobre os efeitos e os recursos da obra de Johns e dos significados que gera. Tudo o que quero assinalar aqui é que obras de arte podem, legitimamente, provocar especulação.

Se alterarmos o contexto para analisar novamente o quadro de Johns, podemos compará-lo com uma pintura um pouco anterior de outro pintor americano, Jackson Pollock. *Ritmo de outono*, de 1950 [2], não foi pintado com pincel, como o quadro de Johns. Em vez disso, a tinta foi gotejada e salpicada sobre uma grande tela estendida no chão do ateliê; só mais tarde foi esticada em um chassi (o método habitual de trabalho é pintar sobre uma tela já esticada, disposta verticalmente – sobre um cavalete, por exemplo). Se encararmos a obra de Pollock como uma espécie de contexto prévio para a de Johns, como um ponto de referência disponível, então poderíamos observar o modo como Johns tanto dá continuidade aos interesses de Pollock quanto se afasta deles. Ele adota a prática de construir marcas que não representam objetos no mundo, mas se estendem igualmente por toda a superfície da tela. As marcas podem ser de tipos diferentes, mas ambos os tipos evidenciam a maneira como a obra foi feita: o gotejamento e as pinceladas são parte do processo de fazer a obra e são o que vemos na tela. Ver a pintura como algo que revela abertamente o processo de trabalho é claramente um modo de interpretar *Jubileu* bastante diferente da nossa sugestão anterior de erros cometidos e encobertos. Em partes de *Jubileu*, Johns deixou que a tinta escorresse pela tela abaixo e, nesse contexto, a tinta escorrida não parece tanto fruto de desleixo quanto do cultivo de certos efeitos imprevistos. Poderíamos achar que Johns estava tentando conseguir efeitos arbitrários e buscando incompatibilidades com movimentos bastante deliberados. A tinta escorrida pode até começar a parecer uma referência, no quadro de Johns, à técnica e à obra de Pollock. E as letras das palavras, nesse contexto, mais parecem ser um acréscimo, por mais que estejam encaixadas na pintura (umas vezes por baixo e outras por cima das áreas trabalhadas a pincel). Podem até parecer de certa forma invasivas, criando uma espécie de barreira entre nós, enquanto observadores, e as marcas gestuais que compõem o resto da pintura. Podemos ver Johns tanto expandindo alguns aspectos da prática de Pollock quanto, talvez, distanciando-se dele, até mesmo questionando o que essas práticas representavam.

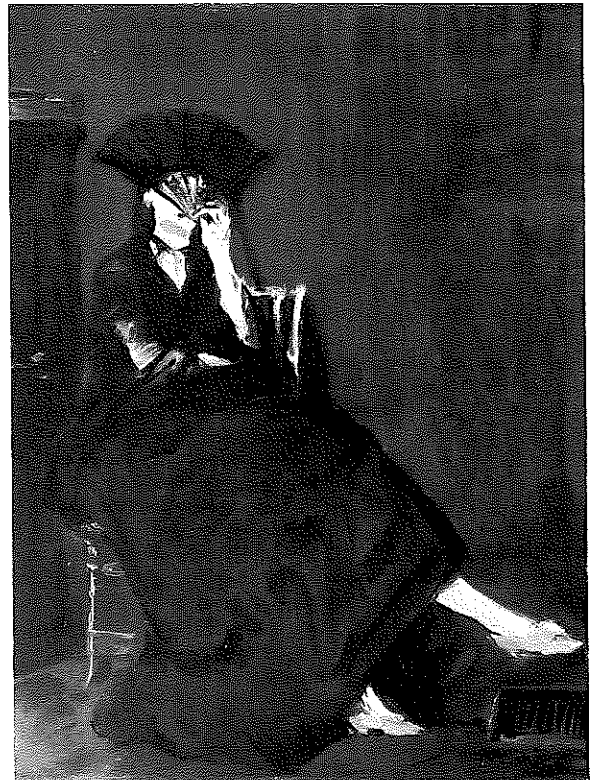


3. Jasper Johns, *False Start (Falso começo)*, 1959, óleo sobre tela, 709 x 371 cm. Coleção particular. Foto por cortesia do Leo Castelli Photo Archives, Nova York. © Jasper Johns/DACS, Londres/VAGA, Nova York, 1991.

Não quero sugerir que este seja um contexto suficiente para observar a obra de Johns, nem que as pinturas só têm sentido quando comparadas a outras. O que quero dizer é simplesmente que a maneira como ordenamos e agrupamos as obras de arte, e o contexto em que as inserimos, afetam o modo como as vemos. Quando caracterizamos alguma coisa, fazemos isso em relação a alguma outra coisa, embora não estejamos necessariamente conscientes das comparações que estamos fazendo; deste modo, aprender sobre a arte moderna é, em parte, aprender a estabelecer quais poderiam ser os pontos de referência relevantes. Também implica decidir o que constitui um contexto apropriado, pois os tipos de juízo que fazemos sobre as obras de arte tendem a girar em torno dos tipos de contexto em que elas, na nossa opinião, estão inseridas. Mas não há respostas fixas: a maneira como as obras de arte são caracterizadas, categorizadas e contextualizadas está aberta ao questionamento e sujeita a mudanças de opinião. Por esta razão, os quatro volumes de ensaios que formam esta série apresentam uma exposição da prática da arte desde meados do século XIX, mas também se envolvem nos debates em torno da arte moderna. Mais do que uma visão panorâmica de grandes artistas ou grandes pinturas, cada um dos ensaios tratará de um determinado conjunto de idéias relacionado a obras de arte criadas em um período histórico específico, e diferentes autores adotarão perspectivas e opiniões diferenciadas. Esta série de livros também pode ser situada em um contexto, como parte do debate contemporâneo sobre o que é dedicar-se ao estudo da arte.

O que é moderno?

O propósito desta introdução é apontar uma área em torno da qual há muita especulação. Em primeiro lugar, quero examinar alguns comentários preliminares sobre o "moderno", já que as desavenças a respeito dos limites, da validade e dos significados deste termo estão no cerne da história da arte deste período.



4. Édouard Manet, *Berthe Morisot com um leque*, 1872, óleo sobre tela, 60 x 45 cm. Musée d'Orsay, doação de Étienne Moreau-Nélaton. Foto: Réunion des Musées Nationaux Documentation.



5. Berthe Morisot, *La Nourrice (A ama-de-leite)*, 1879, óleo sobre tela, 50 x 61 cm. Coleção particular, Washington. Foto por cortesia do Holyoke College Art Museum, South Hadley, Massachusetts.

Poderíamos empregar a palavra “moderno” de forma bastante vaga para significar “do presente”, ou o que é atual. Neste sentido informal, ela se refere ao que é contemporâneo e é definida por sua diferença em relação ao passado. Mas mesmo quando a usamos de um modo que nos parece neutro, descritivo, é bom ter em mente que só o fazemos seletivamente, para nos referirmos a alguns aspectos do presente em contraposição a outros que vemos como fora de moda ou tradicionais e de certa forma remanescentes do passado; ou seja, usamo-la para demarcar diferenças *dentro* do presente tanto quanto *em relação* ao passado. Quando aplicado à arte, o termo “moderno” pode designar um período da história (embora a questão de quando esse período começa esteja sujeita a interpretações diferentes), e pode ser usado para discriminar entre diversos tipos de arte produzidos nesse período. Na linguagem da crítica de arte, portanto, o termo também é usado seletivamente. “Arte moderna” não significa necessariamente o mesmo que “arte do período moderno”, pois nem toda a arte produzida nesse período é julgada “moderna” – considera-se que só certos tipos de arte fazem jus ao título.

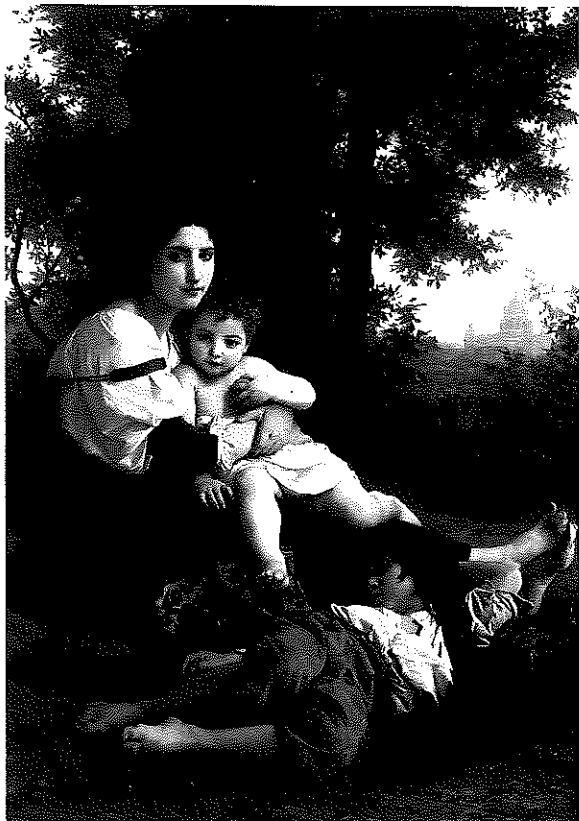
Então, o que o termo “moderno” realmente destaca, e o que se supõe que dê a algumas pinturas o direito de serem chamadas de “modernas” em oposição a outras? Permitam-me propor uma comparação bastante convencional. Se compararmos um grupo de pinturas de Édouard Manet [4], Berthe Morisot [5] e Claude Monet [6] com uma obra do pintor acadêmico William-Adolphe Bouguereau [7], todas criadas entre 1870 e 1880, fica evidente, a meu



6. Claude Monet, *Camille au jardin, avec Jean et sa bonne* (Camille no jardim com Jean e sua empregada), 1873, óleo sobre tela, 59 x 79 cm. Coleção particular, Suíça.

ver, a diferença entre as obras impressionistas, por um lado, e a pintura de Bouguereau, pelo outro. Enquanto o primeiro grupo trata assuntos contemporâneos com pinceladas quase que só esboçadas, Bouguereau se conforma a um modelo estabelecido de pintura acadêmica: as figuras não são representadas em roupas contemporâneas (embora indubitavelmente apresentem tipos faciais característicos do século XIX) e são situadas em uma paisagem italianizada inespecífica; a cena é pintada muito minuciosamente, com poucos indícios óbvios de pinceladas; tem um acabamento muito mais fino e uma atenção cuidadosa foi dada à modelagem das figuras (ou seja, o sombreamento gradual dos contornos, usado para dar uma ilusão de três dimensões). Eu não gostaria de exagerar a significância deste tipo de comparação. Não há dúvida de que tais contrastes tendem a exagerar certas características e a suprimir outras. Na verdade, a pintura acadêmica era muito mais variada do que indica este único exemplo; seus padrões estavam sujeitos a mudanças e seu alcance era amplo o bastante para incluir assuntos tópicos e modernos. Mas aqui quero simplesmente registrar o fato de que uma prática artística “moderna” é construída a partir de um sentido de *diferença*. Poderíamos até mesmo dizer que o moderno é uma forma de diferença e que, a partir de meados do século XIX, pelo menos no que diz respeito à pintura, determinou uma relação particular entre os tipos de temas contemporâneos e os tipos de *tratamento* que encontramos em Manet, Morisot e Monet.

Um modo de descrever a diferença é chamar a atenção para a maneira como as três pinturas parecem, em comparação com a composição monumental de Bouguereau, fracionar a superfície do quadro em pinceladas distintas e esquemáticas. Em vez de figuras humanas cuidadosamente modeladas e situadas convincentemente numa paisagem, deparamos figuras trabalhadas com as mesmas pinceladas quebradas empregadas para retratar seu ambiente (estejam elas num interior ou numa paisagem). Bouguereau concentrou-se nos rostos de suas figuras e os idealizou, mas as pinturas “modernas” [4, 5, 6] parecem todas, pelo menos em parte, obliterar o rosto enquanto possível foco da composição. Aí estão o tra-



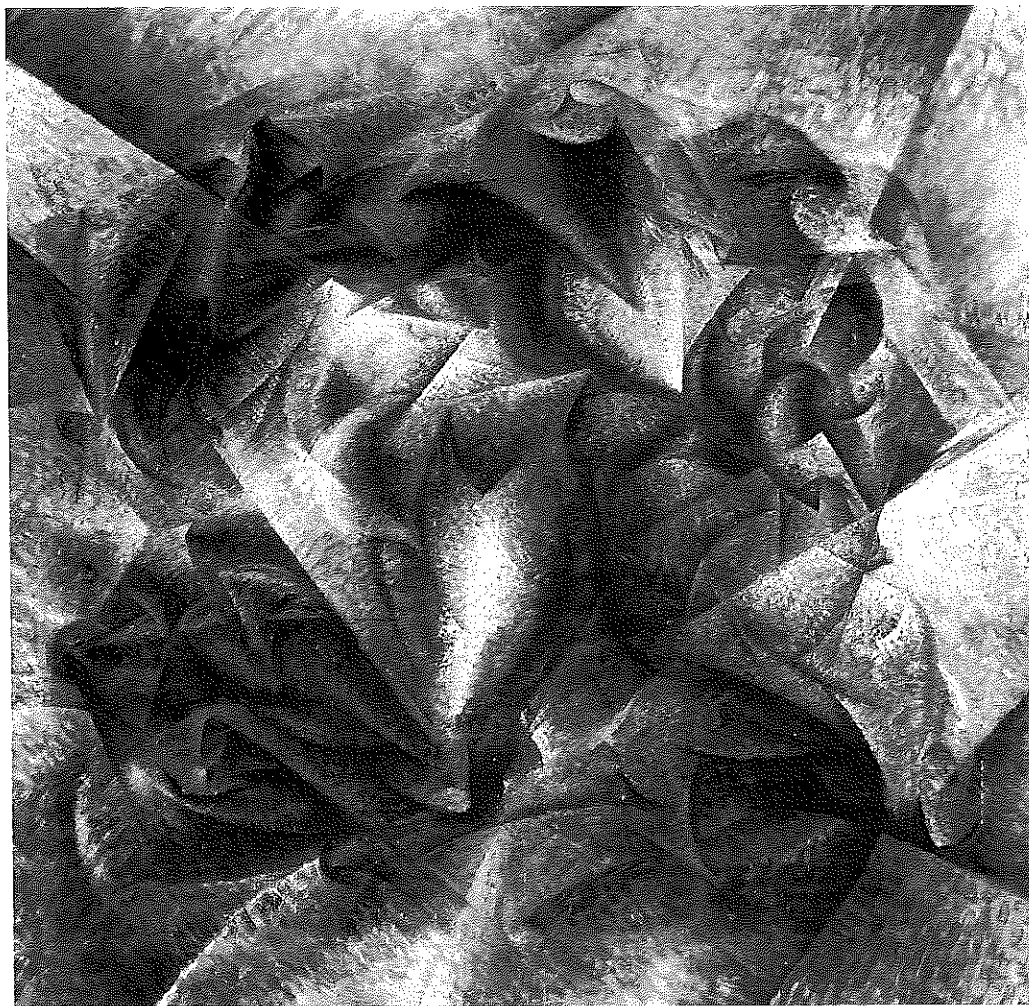
7. William-Adolphe Bouguereau, *Mãe e filhos* ("O repouso"), 1879, óleo sobre tela, 164 x 117 cm. The Cleveland Museum of Art, Hinman B. Hurlbut Collection 432.15.

tamento borrado e impreciso do quadro de Morisot, a sombra projetada pelo guarda-sol na obra de Monet e o invasivo leque com que Manet cobre o rosto da mulher. Nas três, podemos identificar a supressão dos detalhes de um rosto feminino como um artifício para desviar a nossa atenção do que é frequentemente visto como o centro psicológico da composição – o rosto humano – para outras partes e características do quadro. Eu acrescentaria que esse artifício peculiar comum às três obras poderia ser uma coincidência se não estivesse ligado a um movimento ou conjunto de interesses mais *amplo*. Neste aspecto, a comparação com Bouguereau não nos leva muito longe, nem esgota o interesse de qualquer um dos quadros. Para o poeta e crítico de arte Charles Baudelaire, esse conjunto de interesses identificava-se com o que ele chamava de "modernidade".

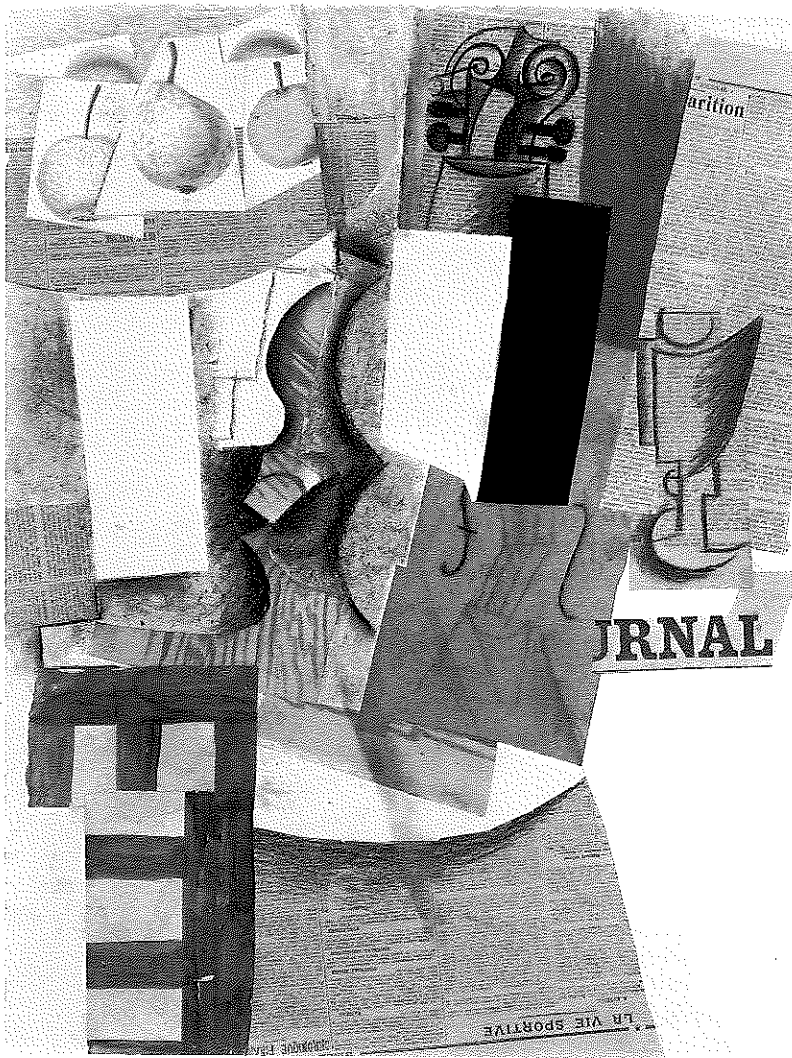
Em um ensaio intitulado "The Painter of Modern Life", publicado pela primeira vez no jornal francês *Le Figaro*, em 1863, Baudelaire empregou o termo "*modernité*" para articular um senso de diferença com relação ao passado e descrever uma identidade peculiarmente moderna. O moderno, nesse contexto, não significa apenas "*do*" presente, mas representa uma atitude específica *para com* o presente. Baudelaire relaciona essa atitude a uma *experiência* particular de modernidade, que é característica do período moderno enquanto distinto de outros períodos. Essa experiência consciente de modernidade só se desenvolveu em meados do século XIX, quando, ao aplicá-la à arte, Baudelaire pôde defini-la do seguinte modo: "Por 'modernidade' entendo o transitório, o fugidivo, o contingente, a metade da arte cuja outra metade é o eterno e o imutável" (*The Painter of Modern Life and other Essays*, p. 13). Estes dois aspectos – o transitório ou passageiro, por um lado, e o eterno, pelo outro – eram dois lados de uma dualidade. Havia uma dependência mútua e uma tensão produtiva entre eles. Baudelaire argumentou, por exemplo, que os pintores deviam pintar figuras em roupas contemporâneas e não em vestimentas arcaicas do passado, e que o contemporâneo, em todas as suas facetas diversas e fugidias, possuía uma dimensão épica ou heróica. A idéia de modernidade de Baudelaire não era apenas uma questão de ser atual ou de estar sujeito a modas em rápida mudança, embora estes fossem comportamentos sintomáticos de um tipo

moderno de experiência. Afirmava que o moderno na arte estava relacionado a uma experiência de modernidade – ou seja, a uma experiência que está sempre mudando, que não permanece estática, e que é sentida com maior clareza no centro metropolitano da cidade. Assim que tentamos fixar a idéia de modernidade ou defini-la com uma fórmula simples, arriscamo-nos a perder essa sensação de que ela está, por definição, constantemente sujeita a renovação, demarcando um território em movimento. Para Baudelaire, novos assuntos exigiam uma nova técnica; assim como havia formas adequadas que o moderno na arte poderia assumir, também existiam formas inadequadas. Nestes termos, algumas pinturas podiam não ser inerentemente modernas – devido, digamos, às técnicas nelas usadas – mas, em virtude do contexto em que haviam sido criadas e em relação a outras representações, eram consideradas modernas. Os termos “moderno” e “modernidade” não são passíveis de definição fixa; pelo contrário, são relativos e sujeitos a mudança histórica.

É claro que nem todas as pinturas modernas retratam temas modernos ou contemporâneos, mas a relação entre o tema e a técnica, ou meio de representação, foi uma preocupação persistente dos artistas do final do século XIX e do início do século XX. Poderíamos colocar essa questão de um modo ligeiramente diferente e sugerir que havia uma coexistência difícil, ou uma tensão, entre as metas da pintura moderna e as da modernidade, se entendermos “modernidade” como as formas mutáveis presentes na vida social moderna da



8. Umberto Boccioni, *Dinamismo di un giocatore* (*Dinamismo de um jogador de futebol*), 1913, óleo sobre tela, 193 x 201 cm. The Museum of Modern Art, Nova York. The Sidney and Harriet Janis Collection.



9. Pablo Picasso, *Cuia com frutas, violino e taça de vinho*, outono-inverno de 1912, papéis colados, guache e carvão sobre cartolina, 65 x 50 cm. Philadelphia Museum of Art, A.E. Gallatin Collection. © DACS, Londres/SPADEM, Paris, 1991.

metrópole. Quero deixar isto em aberto, mas uns poucos exemplos ilustram algo das mutáveis prioridades em jogo, e indicam as maneiras como os interesses divergiram em contextos históricos e geográficos diferentes. O quadro *Dinamismo de um jogador de futebol* [8], de Umberto Boccioni, é uma pintura que demonstra a preocupação futurista italiana com a vida moderna – o moderno herói dos esportes, aqui, poderia ser visto até mesmo como um motivo baudelairiano atualizado. No entanto, o quadro de Picasso, *Cuia com frutas, violino e taça de vinho*, de 1912 [9], se pensarmos por um momento em seu motivo, é uma natureza-morta bastante convencional, que se afasta das convenções da pintura de naturezas-mortas por incluir apenas referências fragmentárias aos objetos, entremeadas por elementos de colagem (pedaços de papel colorido, imagens já prontas de frutos e pedaços de jornal) grudados em cartolina. Nas duas pinturas, a despeito dos diferentes veículos utilizados, os meios de representação foram passados ao primeiro plano. No quadro de Picasso, um aspecto da vida contemporânea pode estar expresso na inclusão, ou intrusão, de um pedaço de jornal “de verdade”, mas a representação da modernidade também girava em torno da fragmentação do todo, do tornar evidente os próprios meios de representação. As palavras “*la vie sportive*” (“a vida esportiva”) – que sugerem um tema da vida moderna, como o tema de Boccioni – podem estar impressas no jornal na parte inferior do quadro, mas o pedaço de jornal, uma de muitas inversões da obra, está de cabeça para baixo, e o significado permanece elusivo.

10. Boris Kustodiev, *A esposa do mercador*, 1915, óleo sobre tela, 204 x 109 cm. Museu Estatal Russo, São Petersburgo.

Foto: Agência de Notícias Novosti (APN).



Gostaria de examinar mais um exemplo com o intuito de chamar a atenção para o relacionamento cambiante entre temas modernos e meios de representação. Tanto o quadro *A esposa do mercador*, de Boris Kustodiev [10], como o *Quadrado preto*, de Kazimir Malevich [11] foram pintados cerca de dois anos antes da revolução bolchevique de 1917, na Rússia. Kustodiev pinta a mulher de um mercador, um tipo contemporâneo, com roupas da época, e aparentemente inscreve-se na tradição moderna ao fazer isso. Mas Malevich, quando expôs suas recentes pinturas abstratas, entre elas o *Quadrado preto*, pediu ao público para “cuspir no vestido velho e pôr roupas novas na arte”, chamando Kustodiev de um dos “mercadores de trapos” e “mascates do passado” (“From Cubism and Futurism to Suprematism”, p. 27). A linguagem de Malevich é iconoclasta, muito mais que a de Baudelaire, mas vale observar que ambos usaram a metáfora da moda feminina para evocar uma sensação do que significava modernidade, embora nenhum dos dois igualasse o moderno àquilo que simplesmente estivesse na moda. Voltaremos a investigar a pintura abstrata de Malevich depois, mas agora quero simplesmente registrar que Malevich pode não ter sido mais “do presente” que Kustodiev. Seu trabalho pode parecer bastante distanciado da preocupação com a modernidade e com os tipos sociais contemporâneos que havia anteriormente caracteriza-

do, para Baudelaire, a tarefa do artista moderno. Não obstante, Malevich examinou conscientemente o que significava, para a arte, ser “moderno”, de um modo que Kustodiev não fez. *Naquela* época e *naquele* conjunto de circunstâncias históricas, ser “moderno” significava, pelo menos em parte, recusar-se a pintar figurativamente. Para Malevich, significava também inteirar-se das preocupações reveladas nos trabalhos mais recentes dos artistas modernos de outros centros europeus, como os futuristas italianos e os cubistas franceses [8, 9]. O que quero dizer é que a pintura moderna foi produto de uma cultura moderna, mas não o único produto; foi uma forma de produção entre muitas outras formas complexas de representação visual, incluindo a pintura acadêmica, a ilustração popular, a fotografia e assim por diante. Formas diferentes de representação são produzidas na mesma cultura e é possível demonstrar que essas formas interagem, têm convenções e suposições em comum sobre o mundo e também contestam o que é significativo nessa cultura. Pode ser que o *Quadrado preto* de Malevich paradoxalmente tenha mais em comum com *A esposa do mercador* de Kustodiev do que parece plausível à primeira vista. As duas obras têm posturas concorrentes sobre o que é *significativo*, sobre como a arte deve ser. E embora não se pareçam em nada, eu sugeriria que os significados de uma são em certa medida gerados pelos da outra.

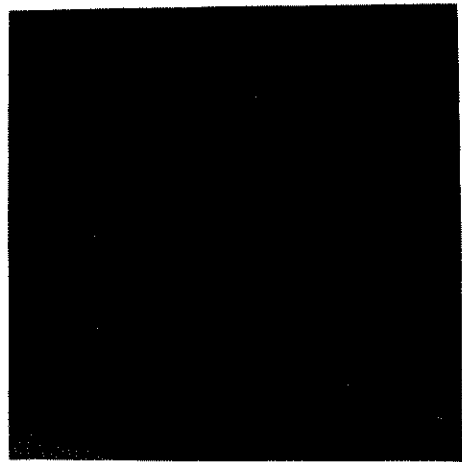
Quero agora voltar-me para a idéia de uma *tradição* moderna e considerar como esta tradição foi estabelecida e interpretada. Um modo de explicar o desenvolvimento da arte moderna tem sido sugerir que a arte é um campo de atividades autogerido ou “autônomo” e que o seu desenvolvimento segue uma lógica interna. Supõe-se que essa lógica seja basicamente independente de outros fatores causais. Esta posição será examinada de diversos pontos de vista em capítulos subseqüentes deste livro, mas quero tocar de leve aqui em uma ou duas de suas premissas centrais, tal como foram colocadas pelo crítico norte-americano Clement Greenberg, cuja influência chegou ao auge no início dos anos 60. Greenberg foi apenas uma das vozes – embora uma voz bastante poderosa e persuasiva – entre as muitas que defendiam o que veio a ser chamado de uma abordagem “Modernista” da arte.¹ Embora os termos “modernista” e “modernismo” sejam usados para fazer referência ao tipo de *prática* moderna que já esbocei, usaremos “Modernismo” com “M” maiúsculo para nos referirmos a esta tradição específica na *crítica*.

Enquanto crítico, Greenberg colocou-se a tarefa de identificar o que entendia ser o melhor da arte contemporânea e recente (por exemplo, as obras de Pollock, ver a figura 2) e explicá-lo. Isto implicava situar esse melhor em uma tradição da arte moderna que, segundo ele e outros, havia surgido em meados do século XIX na França, na obra de Édouard Manet. Para Greenberg, a principal força motivadora na arte moderna era a busca da qualidade. “A arte”, escreveu ele, “é estritamente uma questão de experiência, não de princípios, e nela o que conta em primeiro e último lugar é a qualidade” (“Abstract, Representational and so Forth”, p. 133). O que Greenberg entende por “experiência”, aqui, é o aspecto prático do fazer arte (que ele contrapõe à idéia da arte enquanto demonstração de um conjunto preexistente de princípios ou teorias) e a atenção dada pelo artista ao veículo da pintura. Em sua opinião, toda pintura moderna bem-sucedida apresentava em comum um amplo reconhecimento da superfície do quadro – ou seja, a planaridade da tela. Ao contrário da ilusão de profundidade perseguida pelos “velhos mestres”, essa planaridade mais revelava que ocultava o veículo da pintura. Na formulação de Greenberg, a obra de Pollock dos anos 40 e 50 não saltou direto das conclusões de Manet de 1860, mas um desenvolvimento lógico podia ser traçado através de um processo gradual de interação ao longo dos cem anos decorridos entre um e outro.

A formulação de Greenberg dependia de uma percepção retroativa do passado, de tal modo que os últimos trabalhos de Pollock, por exemplo, lançavam luz sobre o desenvolvimento ocorrido antes, e Greenberg podia afirmar: “As pinturas de Manet tornaram-se as primeiras pinturas Modernistas em virtude da franqueza com a qual declaravam a superfície sobre as quais eram pintadas” (“Modernist Painting”, p. 6). Essa é uma referência à

¹ O desenvolvimento das idéias de Greenberg pode ser acompanhado em *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*. Destaquei Greenberg aqui porque suas idéias deram origem a muitos debates subseqüentes, embora um certo tipo de Modernismo também tenha sido desenvolvido por personagens influentes nas instituições e museus de arte moderna.

11. Kazimir Malevich, *Quadrado preto*, após 1920 (versão posterior de uma pintura de 1915), óleo sobre tela, 110 x 110 cm. Museu Estatal Russo, São Petersburgo.



maneira como Manet pintava seus temas, com pinceladas esquemáticas e muito pouca profundidade – a figura nua de *Olímpia* [14], por exemplo, é pintada como uma área de carne branca contornada com inesperado traço cinza que chama a atenção para a planaridade da superfície da pintura. Os juízos de Greenberg, portanto, eram feitos sobre bases *formais*, o que não quer dizer que ele era cego ao tema pintado, mas sim que acreditava que a qualidade das obras de arte modernas dependia do reconhecimento do veículo, da maneira como um quadro era pintado. A arte avançava ao se engajar criticamente na arte moderna mais ambiciosa que a tivesse precedido e era, nesse sentido, para Greenberg, “autocrítica”. Nesta visão, dá-se prioridade às propriedades *autônomas* da pintura, pois são estas que conferem à pintura seu caráter singular e a distinguem de todas as demais formas de arte. A “planaridade”, para Greenberg, é o traço mais importante da pintura, pois é esta característica bidimensional, peculiar a ela, que a faz diferente de todas as outras artes.

A explicação Modernista privilegiou a obra de certos artistas em detrimento de outros. O “cânone” que estabeleceu consiste em obras exemplares de arte moderna vistas como possuidoras de um *valor estético* superior ao de outras obras. Ele determina o que é boa arte e proporciona um quadro de referências para fazê-lo; mas os *termos* em que o faz têm sido contestados. O que está em disputa é até que ponto o valor estético pode ser visto como independente de outros valores e interesses – sociais, políticos e culturais. Mas, se quisermos refutar a explicação Modernista, tal como o fizeram muitos historiadores da arte, sobretudo a partir do início dos anos 70, então o que poderia substituí-la? Será toda obra de arte igualmente merecedora de atenção? Terá a obra de Bouguereau ou de Kustodiev – ao contrário do que a sabedoria popular nos diz – tanto interesse quanto a de Manet ou a de Malevich? O que significa “interesse”? Que outros processos de seleção podemos adotar?

Muitas historiadoras da arte feministas têm visto a ênfase dada pela crítica Modernista a uma noção particular de “valor estético” como um poderoso mecanismo de exclusão que, pelos próprios termos que estabelece, marginaliza as artistas mulheres. Em consequência, a tarefa crítica não tem sido remendar esse cânone, mas refletir novamente sobre o modo como se faz arte, para quem é feita e no interesse de quem esse cânone veio a ser estabelecido. Isto quer dizer que “valor” em arte é algo que está sob disputa, e não algo que se pode simplesmente ter por certo. A imagem que temos da arte do passado está sendo refeita a todo instante. Os juízos sobre o que é relevante na arte do passado, que serão sempre operantes, sejam ou não declarados abertamente, variam de acordo com os diferentes interesses em investigar o assunto – e, na verdade, com o modo como esse assunto é visto.

Talvez a maneira mais fácil de indicar o tipo de diversidade a que estou me referindo seja olharmos de novo as três pinturas [4, 5, 6] que um tanto casualmente reuni acima. As

três retratam mulheres: Manet usa Berthe Morisot como seu modelo para uma parisiense da época, Monet retrata sua esposa, o filho e a babá num ambiente doméstico, Morisot pinta uma ama-de-leite amamentando um bebê, no caso o filho da própria Morisot. Por vezes, as figuras em cada uma delas são pintadas de modo tão esquemático que parecem que se arriscam a se tornar ilegíveis – isto é algo que têm em comum. Mas poderíamos também prestar atenção às diferenças igualmente importantes entre as obras, não só em termos de aparência e das representações de classe e gênero que implicam, mas também de como foram feitas. Poderíamos considerar de que modo homens e mulheres, na qualidade de artistas, estavam atuando sob restrições diferentes nesse contexto; por exemplo, poderíamos perguntar sobre a importância do sexo do artista na determinação do modo como esses quadros foram criados e do que representam. Na pintura de Manet, por exemplo, os sinais de identificação de Morisot, a artista, fazem parte do que é tornado ilegível, embora se possa questionar até que ponto a obra pode ser adequadamente chamada de retrato, tão anônima é a figura aqui apresentada.

Nos capítulos seguintes, veremos opiniões que divergem quanto ao caráter e ao status do moderno na arte. Haverá, por exemplo, argumentos em favor da relação entre a pintura e a experiência *social* da modernidade, em favor do moderno enquanto uma distinção *qualitativa*, e ainda em favor do papel desempenhado pelo gênero na representação. Embora não sejam necessariamente mutuamente excludentes, diferentes tipos de interesses podem nos levar a caracterizar obras de arte de maneiras diferentes. Agora, quero examinar um pouco mais a questão da representação, mas de um ângulo diferente.

Imagens invisíveis: a representação visual e a linguagem

A partir do momento em que empregamos conceitos para pensar sobre quadros ou para atribuir-lhes significado, estamos usando a linguagem. A experiência de olhar um quadro não tem tradução direta para a linguagem verbal, mas mesmo assim falamos e escrevemos sobre ela necessariamente *por meio* da linguagem. E mais, falou-se muitas vezes na representação visual enquanto uma linguagem, ou *semelhante* a uma linguagem, sobretudo no período moderno. A idéia de uma “linguagem” da arte tem a vantagem de concentrar as atenções no próprio veículo da pintura, os meios de representação, e parece ter sido, portanto, um modo particularmente apropriado de chamar a atenção para as principais preocupações da pintura moderna. Ao parar para pensar em como a linguagem é utilizada na descrição das pinturas, assinalarei algumas das diferenças mais evidentes entre a representação visual e a linguagem verbal, de modo a ver com mais clareza como são intimamente ligadas.

Ao apresentar a descrição de uma pintura, talvez seja útil tentarmos ver até que ponto pode-se construir mentalmente uma imagem dessa obra, se é que isso é realmente possível.² O comentário que escolhi é de Max Buchon, escritor e crítico. Foi escrito em 1850 e descreve um quadro de Gustave Courbet, *Os quebradores de pedra*. O texto completo contém uma discussão deste e de outro quadro de Courbet, *Enterro (ou Funeral) em Ornans*, e foi publicado em um jornal de esquerda, *Le Peuple*, em 1850, antecipando-se a uma exposição dos dois trabalhos que aconteceria cerca de dois meses depois.

O quadro *Os quebradores de pedra* representa duas figuras em tamanho natural, uma criança e um velho, o alfa e o ômega, a aurora e o pôr-do-sol dessa vida de trabalhos pesados. Um pobre rapaz, entre doze e quinze anos de idade, com a cabeça raspada e cheia de crostas, estúpida da maneira como a miséria tantas vezes molda a cabeça dos filhos dos pobres; o jovem ergue com grande esforço uma enorme cesta de pedras, prontas para serem quebradas ou espalhadas pela estrada. Camisa rasgada; calça segura por um suspensório feito de corda, remendada nos joelhos, desfiada na boca e toda esfarrapada; sapatos lamentáveis, de solas gastas, avermelhados pelo uso, como os sapatos daquele trabalhador pobre que conhecemos: isto resume a criança.

² Esta linha de questionamento foi proposta inicialmente por Michael Baxandall, na introdução ao seu livro *Patterns of Intention*.

À direita está o pobre quebrador de pedras, de tamancos presos com couro e um velho chapéu de palha desgastado pelo tempo, a chuva, o sol e a poeira. Seus joelhos trêmulos apóiam-se em um emaranhado de palha, e ele está levantando uma marreta de pedreiro com a precisão automática que vem da longa prática, mas ao mesmo tempo com a força debilitada pela idade. A despeito de tanta miséria, seu rosto continua calmo, compassivo e resignado. Não tem ele, o pobre velho, no bolso do colete uma velha caixa de tabaco de chifre ornado com cobre, da qual ele oferece, à vontade, uma pitada amiga àqueles que vêm e vão e cujos caminhos cruzam com o domínio dele, a estrada? A panela de sopa está por perto, com a concha, a cesta e a côdea de pão preto.

E esse homem está sempre ali, com seu martelo obediente, do dia de Ano Novo ao de São Silvestre; está sempre pavimentando a estrada para a humanidade que passa, para ganhar o bastante para continuar vivo. E contudo esse homem, que de maneira alguma é produto da imaginação do artista, esse homem de carne e osso que vive de fato em Ornans, exatamente como o vemos no quadro, esse homem, com seus anos, seu trabalho duro, sua miséria, com suas feições emaciadas pela velhice, esse homem ainda não é a última palavra em aflição humana. Pensem no que poderia acontecer se ele metesse na cabeça juntar-se aos comunistas: poderiam ficar ressentidos com ele; ele poderia ser acusado, exilado e despedido. Perguntem ao patrão.

(M. Buchon, "An Introduction to *The Stonebreakers* and *The Funeral at Ornans*", pp. 60-1)

Esta parece ser uma descrição minuciosa do quadro; baseados nela, então, o que podemos dizer sobre a aparência da obra? Duas figuras principais, "em tamanho natural" segundo nos dizem, são descritas com detalhes. Buchon dá uma atenção especial a suas atitudes corporais e suas roupas. O menino está erguendo uma cesta de pedras à esquerda, o velho está de joelhos e levantando um martelo à direita, uma panela de sopa está por perto em algum lugar. Além dessas referências, Buchon nos diz muito pouco sobre a maneira como essas figuras foram feitas ou como se relacionam com a composição como um todo. Podemos deduzir que são pintadas com grande detalhe, posto que é este detalhe o que Buchon vê como uma evocação tão vívida de um modo de vida específico. Trata-se de uma descrição *iconográfica*, no sentido de que Buchon nos fala sobre o assunto da pintura mas não diz quase nada sobre como esse assunto é tratado, nem sobre a *forma* que a pintura assume.

O comentário de Buchon empresta à pintura dois protagonistas da vida real: o velho "vive de fato em Ornans". Fala das figuras não como configurações pintadas, mas como se fossem reais. Lê no quadro uma realidade social vivida e tece uma narrativa em torno das figuras, dando-lhes um passado, um presente e um futuro: um passado – uma longa vida de trabalho pesado; um presente – trabalhar todos os dias à beira da estrada; um futuro – e se o quebrador de pedras se levantasse em revolta contra seus opressores? Buchon fala-nos muito do que poderia ser inferido do quadro em 1850, quando este fazia fortes referências às divisões sociais e de classe. Fala do conteúdo político do quadro por meio de uma descrição do tema pintado. É só quando Buchon passa a considerar a outra pintura, *Enterro em Ornans*, que ele escreve (quase de passagem) que essa cena, "a despeito de seu fascínio, é apenas imperturbavelmente sincera e fiel à realidade ... diante dela, sentimo-nos afastados das tendências lamuriosas e de todos os truques melodramáticos". Aqui, Buchon está afirmando, por comparação, que esta pintura enquanto representação – sincera e fiel – difere de outros tipos de representação que ele associa a efeitos sentimentais e melodramáticos. É claro que ele sabe o tempo todo que aquilo de que está falando é uma representação, não está confundindo a pintura com uma cena real. Mas o que é significativo para os nossos propósitos é que ele usa a convenção de descrever as figuras *como se* fossem reais.

O quadro *Os quebradores de pedra* foi destruído durante a Segunda Guerra Mundial e tudo o que temos dele como registro visual é uma fotografia [12]. A fotografia é um análogo visual do quadro, reproduzindo a sua forma e o seu conteúdo e, aproximadamente, a sua cor; porém, como todas as reproduções, não consegue traduzir a escala, a complexidade tonal ou a textura da obra original. Quando trabalhamos com fotografias de pinturas, tais como as reproduções neste livro, estamos nos reportando a substitutos das obras reais, neste caso um substituto para uma pintura que não existe mais. Não poderíamos ter reproduzido o quadro com base no relato verbal de Buchon. Sua meta, é claro, não era fornecer um

substituto para a pintura, mas fazer um comentário para complementá-la. Como estava descrevendo um quadro que seu público ainda não havia visto, precisava apresentar uma imagem verbal, mesmo que parcial, do que esse público iria ver. Ler o seu relato verbal é bem diferente de olhar o quadro, ou mesmo a imagem fotográfica que temos aqui. Uma das diferenças mais óbvias é o fato de Buchon, em sua narrativa, ter de colocar as figuras em uma espécie de seqüência: ele as lista. No quadro, por outro lado, a cena inteira está imediatamente disponível; podemos assimilar o quadro inteiro, concentrar-nos em detalhes particulares, percorrer a cena com o olhar da esquerda para a direita ou da direita para a esquerda. Pode-se ver que Buchon segue a indicação sugerida por Courbet ao discutir primeiro o menino. Isto equivale a “entrar” no quadro, por assim dizer, conduzido pela direção dos passos do rapaz – o movimento da perna poderia ser visto como um artifício bastante convencional para guiar o olhar do espectador para dentro do quadro. Mas, mesmo que isto fosse verdade, não nos deteríamos na figura do menino para só seguir em frente depois de termos assimilado todos os detalhes de suas roupas e postura. O ordenamento de um relato verbal simplesmente não se compara com o modo como percorremos as imagens com o olhar.

O relato de Buchon “vê” ao mesmo tempo mais e menos do que está no quadro. “Menos” no sentido de que ele se concentra em certos detalhes em detrimento de outros. Omite toda referência à paisagem e aos aspectos formais e técnicos da representação – a maneira como Courbet aplicou a tinta na tela, por exemplo. “Mais” por ler na pintura uma narrativa sobre os protagonistas e as vidas que estes levam. Em parte por não termos nada em que nos apoiarmos, a não ser a fotografia, esforçamo-nos para ver os traços do rosto do velho, sobre o qual Buchon escreveu que “continua calmo, compassivo e resignado”. No entanto, a despeito das limitações da fotografia, podemos discernir que a *invisibilidade* dos rostos dos protagonistas é uma característica notável do quadro – o do rapaz está virado, o do velho está sombreado pelo chapéu de palha. A segurança de Buchon ao descrever os traços do rosto, como o faz ao falar dos “traços emaciados pela idade”, parece originar-se em sua observação de homens como aquele na realidade – e ele considera legítimo introduzir essa observação em sua narrativa sobre a pintura. A ocultação dos rostos individuais na pintura concentra a atenção no movimento físico das figuras, em sua pobreza e na natureza de seu trabalho. Buchon parece projetar, a partir dessas referências de classe, o tipo de expressão facial que ele esperaria encontrar em trabalhadores desse tipo. Do mesmo modo, no quadro, a ponta da caixa de tabaco aparece no bolso do quebrador de pedra – isto ao menos se pode ver –, mas Buchon efetivamente convida seus leitores a fazer uma ligação entre esse detalhe e uma possível experiência de ter observado homens como aquele oferecendo uma “pitada amiga” aos passantes. Aqui, Buchon faz uma projeção imaginativa e pede aos leitores que tomem parte nela; subentende-se que esta é a maneira correta de olhar o quadro.

Buchon era amigo de Courbet e, por causa da associação íntima entre os dois, o texto tem sido considerado a mais clara expressão das intenções do próprio artista (ver T. J. Clark, “A Bourgeois Dance of Death”). A abordagem de Buchon é com certeza semelhante ao modo como o próprio Courbet escreveu sobre o quadro em uma carta enviada em 1849 a Francis Wey:

Há um velho de setenta anos, curvado sobre o trabalho, com a picareta no ar, a pele queimada de sol, a cabeça à sombra de um chapéu de palha; suas calças de tecido áspero remendadas; veste, dentro dos tamancos de madeira rachados, meias que já foram azuis, com os calcanhares furados. Há um rapaz com a cabeça coberta de poeira, a pele de um tom castanho-acinzentado; sua camisa deplorável, toda em farrapos, expõe os braços e o flanco; suspensórios de couro seguram o que restou das calças e seus sapatos de couro enlameados estão tristemente cheios de buracos em muitos lugares. O velho está de joelhos, o jovem está atrás dele, em pé, carregando um cesto de pedras com grande energia. Mas, aí!, nessa ocupação começa-se como um e termina-se como o outro! Suas ferramentas estão espalhadas aqui e ali: um cesto de prender às costas, um carrinho de mão, uma enxada, uma panela etc. Tudo isto situado sob o sol brilhante, em campo aberto, ao lado de uma valeta junto à estrada; a paisagem preenche a tela toda.

(Citado em Clark, *Image of the People*, p. 30)



12. Gustave Courbet, *Os quebradores de pedra* (*Die Steinklopfer*), 1849, óleo sobre tela, 159 x 259 cm (destruído em 1945). Gemaldegalerie Neue Meister, Dresden. Foto: Deutsche Fototek Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Dresden.

Lido isoladamente, isto poderia parecer – até a última frase – a descrição de uma cena real; em conjunto com o quadro, destaca alguns elementos iconográficos que Courbet, como Buchon, considerava mais importantes. Parece que Buchon leu o quadro “corretamente”, se por “corretamente” quisermos dizer o modo como Courbet pretendia que fosse lido. Neste sentido, Buchon podia ser visto como o observador ideal da obra, aquele que podia interpretá-la do modo que Courbet queria. O texto de Buchon não é apenas uma descrição direta, é um relato do que ele via como significativo em *Os quebradores de pedra*. Escolheu o que lhe parecia de maior interesse no quadro e que, pode-se supor com confiança, tinha interesse também para o artista. Em que medida o interesse deles pelo quadro corresponde ao nosso é uma questão aberta.

Quero agora examinar uma crítica bem diferente. Foi escrita cerca de dezessete anos depois da de Buchon, em 1867. Temos aqui o escritor Émile Zola falando em geral sobre a obra de Manet:

Nossa tarefa, portanto, como peritos em arte, limita-se a estabelecer a linguagem e o caráter; estudar as linguagens e dizer que novas sutilezas e energias possuem. Os filósofos, se necessário, se encarregarão de introduzir fórmulas. Quero apenas analisar os fatos, e as obras de arte não passam de simples fatos.

Assim, ponho o passado de lado – não tenho nem regras, nem padrões – e paro diante dos quadros de Manet como se estivesse diante de algo inteiramente novo que eu quisesse explicar e comentar.

O que me impressiona antes de mais nada nessas pinturas é como é correto o delicado relacionamento dos valores tonais. Permitam-me explicar ... Algumas frutas estão postas sobre uma mesa e se destacam contra um fundo cinza. Entre as frutas, segundo estejam mais perto ou mais afastadas, há gradações de cor que produzem uma escala completa de matizes. Quando se começa com uma “nota” mais clara que a nota real, é preciso pintar o todo em um tom mais claro; e o contrário também vale quando se começa com uma nota de tom mais baixo. Esta é o que acredito ser chamada de “a lei dos valores”. Não conheço praticamente ninguém

da escola moderna, com exceção de Corot, Courbet e Édouard Manet, que obedecem constantemente a esta lei ao pintar pessoas. Suas obras ganham assim uma precisão singular, grande verdade e uma aparência de grande encanto.

Manet costuma pintar em um tom mais alto que o normal na natureza. Suas pinturas são inteiramente claras na tonalidade, luminosas e pálidas. Uma abundância de luz pura ilumina suavemente os seus temas. Não há nisto o menor efeito forçado; as pessoas e as paisagens são banhadas por uma espécie de alegre translucidez que permeia toda a tela.

O que me impressiona se deve à exata observação da lei dos valores tonais. O artista, diante de um tema qualquer, permite-se ser guiado por seus olhos, que percebem esse tema em termos de cores amplas que controlam umas às outras. Uma cabeça encostada a uma parede torna-se apenas uma mancha mais, ou menos, cinza; e a roupa, justaposta à cabeça, torna-se, por exemplo, uma mancha de cor que é mais, ou menos, branca. Desse modo, obtém-se uma grande simplicidade – escassez de detalhes, combinação de manchas coloridas precisas e delicadas que, a alguns passos de distância, dão à pintura uma impressionante impressão de relevo.

Sublinho esta característica da obra de Édouard Manet por ser o traço dominante e o que faz sua obra ser o que é. A personalidade do artista consiste na maneira como seus olhos vêem: ele vê as coisas em termos de luz, cor e massas.

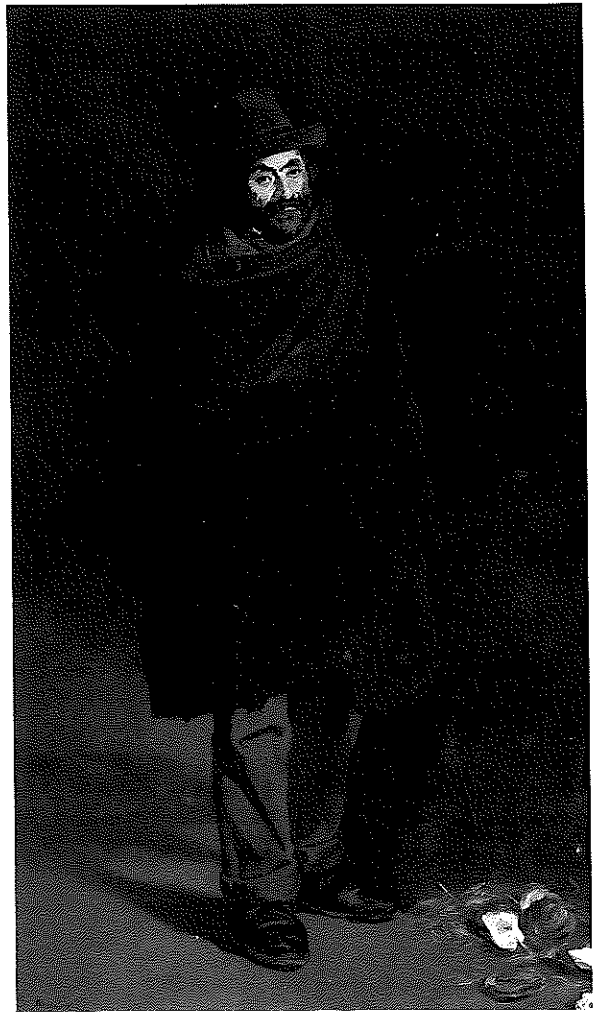
(“Une nouvelle manière en peinture”, pp. 31-2)

A opinião de Zola sobre o que é significativo em uma pintura tem pouco em comum com a de Buchon. A julgar por este texto, parece que todo o sentido do que é olhar um quadro mudou. O uso por Zola da expressão “um tema qualquer” dá uma indicação da relativa pouca importância que ele atribui ao assunto. Não que ele não tenha consciência do assunto, apenas não o julga relevante para a sua experiência de uma obra de arte (assim como Buchon sabia que o quadro *Os quebradores de pedra* era uma representação, mas não via necessidade de discutir as formas e as cores usadas por Courbet). O foco de Zola incide sobre o efeito da arte de Manet, mas ele também se refere ao tratamento dos valores tonais na arte de Courbet, colocando a ênfase num aspecto diferente, na obra deste, do aspecto que preocupava Buchon. A projeção imaginativa de Buchon relacionava *Os quebradores de pedra* a uma realidade social vivida e às relações de classe; Zola considerava que o interesse da pintura de Manet estava na forma que assumia e no efeito visual da tinta sobre a tela. O deslocamento de prioridades está claro em todo o trecho citado. Zola escreve: “Uma cabeça encostada a uma parede torna-se apenas uma mancha mais, ou menos, cinza”; em outras palavras, uma cabeça “real” transforma-se em outra coisa assim que é pintada: torna-se uma mancha de cor na tela.

É claro que não é possível formar uma imagem mental da obra de Manet a partir do texto de Zola, assim como não o era a partir da descrição de Buchon de *Os quebradores de pedra* (*O filósofo*, de 1865, [13], é um exemplo da obra de Manet dessa época.) Zola, no entanto, assinala uma série de técnicas e efeitos específicos de uma prática artística e torna deliberadamente inadequado, ilegítimo até, tecer imaginativamente uma história em torno das figuras, como Buchon o fez. Além de comentar o trabalho de Manet, Zola estava também fazendo uma afirmação acerca da tarefa de um crítico de arte moderno – o trecho citado começa, por exemplo, impondo limites ao que essa incumbência acarretava. A tarefa crucial era estabelecer o que Zola chama de “linguagem” e de “caráter”. “Linguagem” referia-se ao próprio veículo da pintura; “caráter” dizia respeito tanto ao temperamento do artista quanto ao das figuras representadas como tipos sociais nas pinturas. O importante aqui é que ele conseguia traçar uma distinção entre os dois, e considerar a “linguagem” da pintura como separada de seu assunto. Zola usava a idéia de linguagem para referir-se aos meios de representação e não ao aspecto narrativo da representação. Contudo, ele precisava descrever o efeito dessa linguagem pictórica em palavras; sua crítica é um texto escrito que tenta expor verbalmente o efeito visual do veículo. Mais de uma vez ele escreve “o que me impressiona...”, e o que observa são os aspectos técnicos que parecem mais notáveis a ele enquanto observador.

O texto de Zola, tal como o de Buchon, só ganha um sentido razoavelmente preciso quando é lido acompanhado das obras de arte discutidas. Os dois textos e as obras que descrevem mantêm um relacionamento recíproco, e é assim que precisam ser vistos. Assim,

13. Édouard Manet, *Le Philosophe drapé* (O filósofo), 1865, óleo sobre tela, 188 x 109 cm. Arthur Jerome Eddy Memorial Collection, Art Institute of Chicago, 1931, 1954. Fotografia © 1990, The Art Institute of Chicago. Todos os direitos reservados.



Zola não estava descrevendo a obra de Manet como desprovida de figuração – o que hoje veríamos como pintura abstrata – nem concebendo-a desse modo. Esta possibilidade simplesmente não estava à disposição dele, nem era algo que alguém pudesse ter prefigurado em 1867. Zola dava ênfase ao tratamento de Manet aos aspectos formais do veículo da pintura em detrimento de outros aspectos – para ele, era nisto que residia o interesse das obras. Sua descrição não é direta (assim como não o era a de Buchon), mas sim uma interpretação do que é significativo na obra de Manet e uma concepção do que torna uma obra de arte válida enquanto pintura moderna.

Na época em que esse artigo foi escrito, a abordagem da arte feita por Zola era uma novidade, em contraste com as opiniões críticas de seus contemporâneos, que enfatizavam o conteúdo narrativo das obras de arte. Mas sua preocupação com os meios de representação, mais do que com o tema representado, tornou-se um modo convencional de falar sobre pinturas modernas. A idéia de que o valor e o interesse da obra de Manet residem, acima de tudo, no veículo da pintura é característica de explicações Modernistas posteriores. Clement Greenberg escreve, por exemplo, que o artista moderno deriva sua principal inspiração do veículo com o qual trabalha. Para os críticos da interpretação Modernista, o que poderíamos chamar de estilo “Buchon” de interesse (ou seja, um interesse pelos aspectos ideológicos e políticos das obras de arte) foi marginalizado por esta interpretação.

Vimos, na comparação entre Buchon e Zola, como certas convenções operam quando se fala ou se escreve sobre obras de arte. Essas convenções se modificam com o tempo; podem servir a interesses diferentes e sofrem adaptações à medida que as convenções

sobre o modo de fazer arte também se modificam. Examinar maneiras diferentes de interpretar a arte, tal como fizemos aqui de forma bastante limitada, pode mostrar-nos que a interpretação, embora esteja sempre em ação, sempre será problemática – ainda mais em face da complexidade de se fazer, e olhar, a arte, na medida em que essas atividades têm lugar no mundo. Está na natureza da arte levantar problemas de interpretação, e esses problemas sempre serão objeto de controvérsia.

O moderno em formação

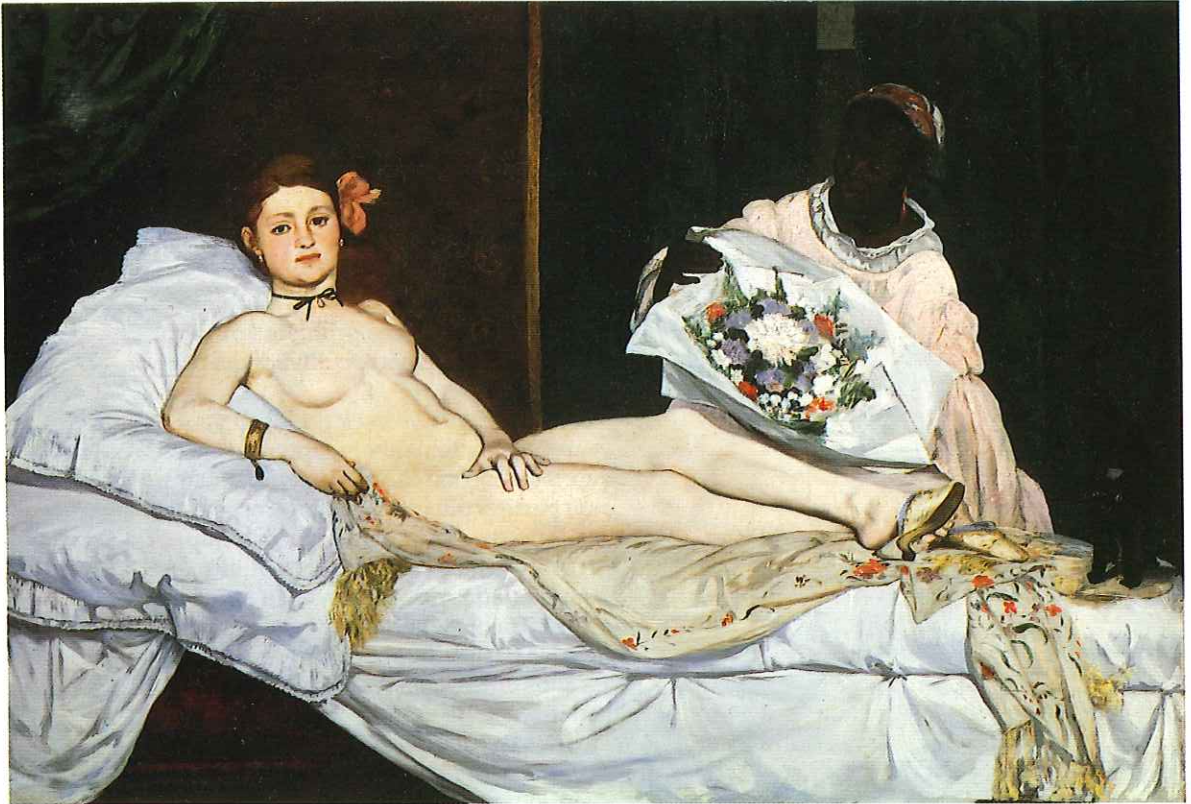
Tomarei agora um exemplo histórico para colocar em foco alguns desses problemas; quero olhar, particularmente, para o moderno enquanto uma forma de diferença, cultivada na prática da arte.

Em 1872, Manet pintou o pequeno e esquemático *Berthe Morisot com um leque* [4]. O ponto focal costumeiro na pintura de uma figura humana parece ter sido deliberadamente cancelado neste quadro. O rosto da mulher, no qual poderíamos ter encontrado alguma pista quanto à identidade ou ao caráter da modelo, está em grande parte oculto pelo leque; o corpo está inteiramente vestido de preto, e a atenção do observador é desviada para uma parte aparentemente insignificante – o pé estendido da mulher, que ocupa o canto inferior direito da tela. Vastas áreas do quadro estão entregues aos pretos modulados do vestido ou ao marrom da parede. O quadro parece quase ostentar a própria ausência de detalhes e transformar em virtude o fato de não permitir que o observador junte suas partes. Também parece inverter a composição do ambicioso trabalho de Manet de dez anos antes, *Olímpia* [14]. *Berthe Morisot com um leque* é pequeno, enquanto *Olímpia* é feito em uma escala grande; tem um formato vertical, enquanto o de *Olímpia* é horizontal. Todas as partes da modelo que foram ocultadas no segundo quadro parecem, à primeira vista, ser reveladas em *Olímpia*, que é mostrada sob uma luz uniforme que põe as coisas em destaque, pelo modo como a figura olha da tela para um observador imaginário, em vez de espreitar por trás de um leque. Enquanto discutimos *Olímpia*, quero manter em segundo plano o quadro menor; minha meta é mostrar um pouco do caráter problemático do “moderno” na arte, tal como este vinha se formando a partir da metade do século XIX.

Olhando para *Olímpia* hoje, pode parecer inverossímil que essa pintura tenha se revelado tão difícil ou inacessível para o público da época. No entanto, foi a considerável evidência da incapacidade de encontrar qualquer significado em *Olímpia*, testemunhada pelas resenhas críticas contemporâneas, que proporcionou ao historiador da arte T. J. Clark um ponto de partida para sua análise do quadro.³ É através da recuperação de parte desse desagrado e dessa incompreensão originais que podemos restabelecer algo do caráter controverso da pintura moderna. Convém ter em mente que escolher este quadro em especial é concomitantemente privilegiá-lo acima de outras obras de arte e da obra de outros artistas. Concentrar-se nele poderia equivaler, para alguns historiadores da arte, a cair na armadilha de repetir uma discussão sobre um quadro que é considerado um dos primeiros grandes ícones do modernismo. Uma das razões que justifica nos voltarmos para esta obra já tão discutida é precisamente ela ter sido discutida. Vocês hão de se lembrar que, para Greenberg, Manet foi o primeiro artista a mostrar com “franqueza” a planaridade da superfície do quadro que é característica da pintura modernista. Embora a maioria dos críticos da época visse *Olímpia* como um quadro fracassado, este veio a ser considerado posteriormente uma obra canônica – o que mostra de maneira particularmente vívida como as opiniões sobre a arte, e sobre o que a arte é, mudam com o tempo. Um modo de expor a natureza controversa do moderno seria examinar essas opiniões diferentes. Optei por colocar essa questão começando por uma pergunta ainda mais básica: *Olímpia* é uma pintura de quê? O que representa?

O quadro de Manet foi levado à atenção do público pela primeira vez em 1865, quan-

³ A análise deste quadro feita por T. J. Clark, que usarei nesta discussão, pode ser encontrada em seu livro *The Painting of Modern Life*.



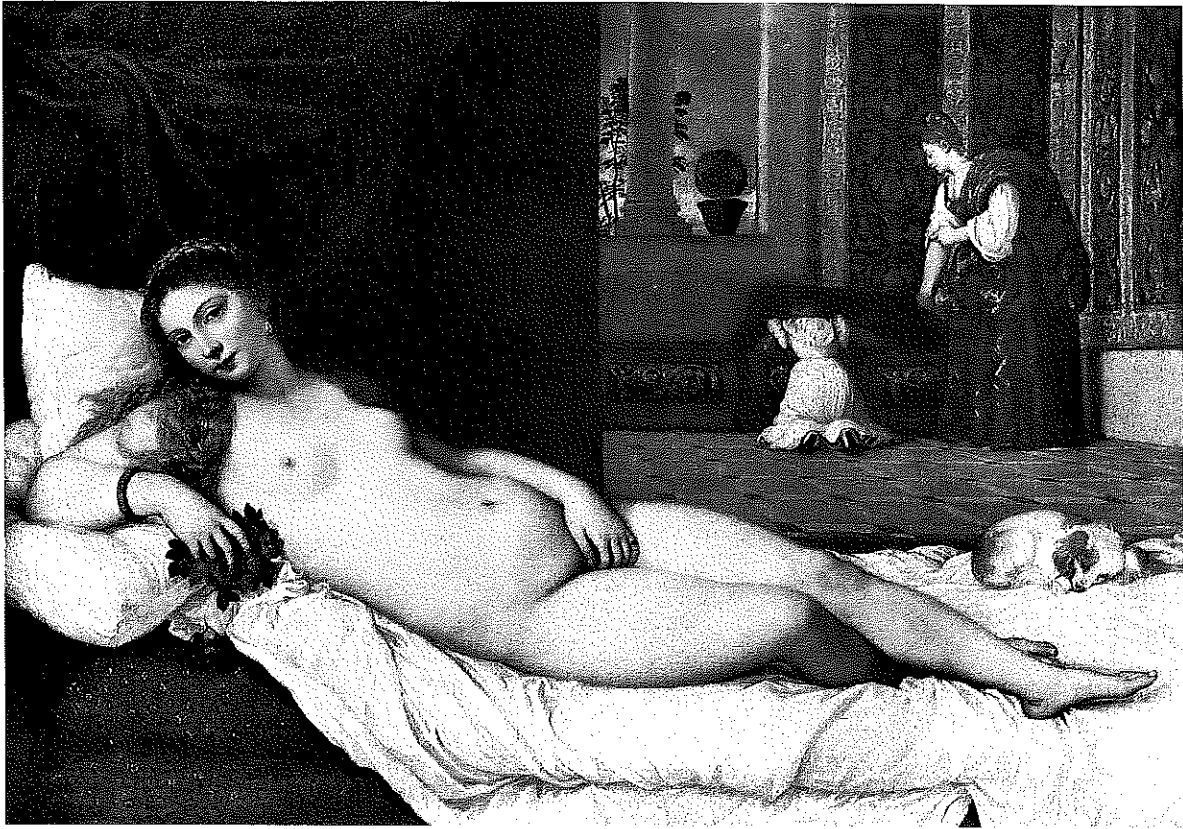
14. Édouard Manet, *L'Olympia* (*Olímpia*), 1863, óleo sobre tela, 130 x 190 cm. Musée d'Orsay, Paris.
Foto: Réunion des Musées Nationaux Documentation Photographique.

do foi exibido no Salão, a exposição anual organizada pelo Estado naquela época. Aparentemente, o quadro cumpria as exigências do Salão para uma pintura dessa ordem, e vinha com todos os adereços de costume: era uma pintura de uma mulher nua com um título no estilo clássico e alguns versos que a acompanhavam no catálogo da exposição:

Quando, cansada de sonhar, Olímpia acorda,
A primavera chega nos braços de uma doce mensageira negra;
É a escrava que, como a noite amorosa,
Entra e torna o dia delicioso de ver com flores:
A Augusta jovem em quem a chama [da paixão] arde sem cessar.

O verso do poeta Zacharie Astruc, amigo de Manet, emprega o nome fictício de "Olímpia" onde os espectadores contemporâneos esperariam encontrar uma Vênus. Pois é Vênus, a deusa do amor, associada às representações alegóricas da Primavera, que convencionalmente "acorda" e anuncia a primavera com flores. As flores eram o símbolo clássico da Primavera; o leito de Vênus, coberto de flores, era um artifício comum da arte veneziana. Em *Olímpia*, Manet transformou o motivo e suas associações tradicionais em formas contemporâneas, no buquê carregado pela aia e nos desenhos florais esboçados no xale de seda aos pés de Olímpia. E usou a pose clássica da Vênus recostada, que copiou da *Vênus de Urbino*, de Ticiano [15]. A figura feminina nua recostada era um lugar-comum no Salão, e entre as muitas versões expostas em 1865 estava a *Vênus adormecida* de Firmin Girard [16].

O que os críticos viram, porém, não foi em que medida *Olímpia* se conformava à tradição artística, mas o quanto se afastava das maneiras convencionais de representar o nu, e foi difícil enxergar algum sentido nesse afastamento. Os críticos foram incapazes de encontrar o que chamei de interesse significativo no quadro porque este não correspondia, pelo menos em certos elementos fundamentais, ao que eles esperavam da arte. Chamar isto



15. Ticiano, *Vênus de Urbino*, 1538, óleo sobre tela, 120 x 165 cm. Uffizi, Florença. Foto: Alinari.

de “incapacidade” dos críticos talvez seja insinuar que eles deviam ter mais discernimento, mas na verdade eles depararam com grandes dificuldades no quadro. Alguns dos becos sem saída foram criados por eles mesmos, mas outros o foram pelo próprio quadro. Este provocava, mas depois repelia, certos padrões de interpretação, e seu interesse enquanto pintura conflitava com as idéias predominantes sobre qual deveria ser a aparência de uma pintura do Salão em 1865. *Olímpia* tinha a pose de *Vênus*, os adereços de *Vênus* [o leito, a aia, as flores], mas a pintura não era *de Vênus*, e sim de um travesti contemporâneo intitulado *Olímpia*.

Um “travesti” é uma reelaboração de um modelo existente, que disfarça o original vestindo-o de forma ridícula. Para um crítico, Amédée Cantaloube, a figura de *Olímpia* “macaqueia em uma cama, em completa nudez, a atitude horizontal da *Vênus* de Ticiano”. O quadro “macaqueava” uma tradição e a figura feminina nua “macaqueava” também a identidade de uma mulher, continuava o crítico, como uma espécie de “gorila fêmea, uma figura grotesca feita de borracha delineada em preto” (citado em Clark, *The Painting of Modern Life*, p. 94). Nessas resenhas, o incômodo pela suposta vulgaridade da mulher retratada acabava se misturando com a suposta inadequação da técnica artística de Manet – sua “absoluta incapacidade de execução” (E. Chesneau, citado em Clark, p. 290). O crítico Théophile Gautier, por exemplo, escreveu: “A cor da carne é suja, a modelagem é inexistente. As sombras são indicadas por nódoas mais ou menos amplas de graxa”. E continuava, lamentando-se: “A menos bela das mulheres tem ossos, músculos, pele e alguma cor” (citado em Clark, p. 92). O notável aqui é que as alusões à sujeira, às nódoas, referem-se em um primeiro momento à cor da tinta na tela, mas são em seguida associadas ao suposto caráter moral da mulher representada. Há uma espécie de deslocamento em ação, que funde o caráter da pintura com o suposto caráter de seu tema.

No quadro de Manet, todo o corpo de *Olímpia* foi delineado, como já mencionei,



16. Fotografia contemporânea das aquisições feitas pelo Estado no Salão de 1865, incluindo (no alto à esquerda) *La Chute d'Adam* (A queda de Adão), de François Lemud; (no alto ao centro) *Le Sommeil de Vénus* (Vênus adormecida), de Firmin Girard; (no alto à direita) *L'Enlèvement d'Amymoné* (O rapto de Amimonia), de Félix-Henri Giacomotti; e (embaixo ao centro) *L'Enfance de Bacchus* (A infância de Baco), de Joseph-Victor Ranvier. Foto da Bibliothèque Nationale.

com um contorno cinza esbranquiçado, desajeitado e abrupto se comparado à gradação mais suave de tons no uso convencional do claro-escuro (compare, por exemplo, com a figura 7). Esta ausência de modelagem assinalava uma não-aquiescência à tradição da pintura de nus, na qual o corpo feminino nu é oferecido à contemplação numa forma idealizada. O acabamento contínuo e suave das pinturas de nus da época é interrompido não só por detalhes, como a gargantilha preta, que tem o efeito de cortar o corpo na altura do pescoço, mas também pelas pinceladas evidentes e pelas súbitas mudanças na escala dos valores tonais da pintura do escuro para o claro. Como disse o crítico Félix Deriège, o quadro parecia desintegrar-se diante dele: “Branco, preto, vermelho e amarelo fazem uma confusão espantosa na tela; a mulher, a negra, o buquê, o gato; todo esse tumulto de cores discrepantes e de formas impossíveis prendem a nossa atenção, deixando-nos estupefatos” (citado em Clark, pp. 97-8). Para este crítico, a pintura é desarticulada por se afastar das convenções normais de como pintar um quadro: poderíamos comparar o seu efeito ao de uma frase em que as palavras são inteligíveis, mas a gramática está toda errada.

É esta aparente incoerência que quero examinar. Em primeiro lugar, tem o quadro uma “história” e, se a tiver, quem são os protagonistas? Sabe-se que Manet pintou sua modelo, Victorine Meurend, mas qual foi o papel ficcional atribuído a ela? As duas personagens representadas no quadro são a figura despida de Olímpia e uma empregada negra oferecendo flores. Enquanto *Berthe Morisot com um leque* [4] evita os detalhes, esta pintura é mais específica em suas conotações de sexo, de classe e no que eram sinais, tal como observaram críticos contemporâneos, de uma prostituta da época. Um crítico chegou até a sugerir o tipo de prostituta que ela era, comentando sobre “a estranheza depravada da pequena *faubourienne* [moça do subúrbio], uma mulher da noite saída do Paul Niquet ...”

(um bar de prostitutas de classe baixa que funcionava na região do mercado de Les Halles). O corpo de Olímpia, visto como “usado” e “magro”, distinguia-se do corpo de uma *cortesã*, tema aceito de muitas pinturas da época (e a *Vênus* de Ticiano era amplamente aceita no século XIX como uma pintura de uma cortesã). A paródia talvez tenha se tornado ainda mais enfática pela presença contraditória de uma aia, que parecia mais de acordo com a alcova de uma cortesã. Seria então essa conjunção de sexo e classe o que incomodava os críticos? Será que a “franqueza” perturbadora não estava tanto na maneira de execução, como queria Greenberg, quanto no retrato franco do sexo à venda, com o espectador imaginário do sexo masculino servindo de terceiro protagonista – não só um espectador da arte, mas um cliente em potencial?

A resposta aqui pode ser que não se trata de uma coisa *ou* outra – nem a técnica, nem o tema – mas antes de uma combinação entre um tema problemático e um modo de pintar desconcertante. Admitir a dificuldade de *Olímpia* apenas pelo seu tema – o fato de que é mesmo o retrato de uma prostituta – equivale a não conseguir explicar o tipo de ilegibilidade que estivemos discutindo, as “formas impossíveis” desta pintura. Entender o que a obra *representa* requer mais do que identificar o tema retratado. Perguntar por qual razão Manet quis pintar sua modelo disposta como uma prostituta e como uma figura emblemática da modernidade, e pintar este tema do modo como o fez, é perguntar sobre a pintura enquanto representação. O que quero dizer é que a iconografia de uma pintura, o que é pintado, por mais complexo que seja, não pode ser separado da *maneira* como é representado na tela.

Pode ser verdade que a modernidade de *Olímpia* esteja em parte na incapacidade dos críticos de *ver* essa modernidade, mas, se este foi o caso, deveu-se às combinações estranhas e desordenadas que Manet colocou na tela e à forma chocante da execução. Neste contexto, *Olímpia* não estava adequadamente situada no centro de sua própria história: o quadro era deliberadamente incoerente no nível da narrativa. Seus elementos podiam ser dispostos, até mesmo redistribuídos, como vemos em uma caricatura da época [17], mas isto resultava apenas numa farsa secundária, na qual a inversão da ordem normal das coisas serve para obter um efeito cômico. *Olímpia* é chamada de “carvoeira de Batignolles” (o subúrbio operário onde Manet tinha o seu ateliê), mas a serviçal negra assume esse papel, masculina em sua aparência e fazendo careta por sobre o buquê envolto em jornal. No quadro, a aquiescência que *falta* ao corpo de *Olímpia* é deslocada para as curvas mais suaves da serviçal que oferece flores, mas aqui a “mulher da rua” é comparada a outros ambulantes e camelôs de rua, para quem “trapacear” e “pressionar a clientela” se tornam a marca registrada. E no centro da caricatura de Bertall está o enorme buquê de flores e um gato arrepiado, com o rabo em pé – arranjo exagerado e explosivo que serve de analogia para o sexo –, colocado onde a mão tensa e contraída do quadro de Manet deveria estar.

Para alguns dos críticos, a mão – que se dizia ter “a forma de um sapo” – era outro indí-



La queue du chat, ou la charbonnière des Batignolles.

Chacun admire cette belle charbonnière, dont l'eau, liquide banal, n'a jamais offensé les pudiques contours. Disons-le hardiment, la charbonnière, le bouquet dans du papier, M. Manet, et son chat, sont les lions de l'exposition de 1865. Un bravo senti pour M. Zacharie Astruc.

17. Albert Bertall, *La Queue du chat, ou La Charbonnière des Batignolles* (O rabo do gato ou A carvoeira de Batignolles), xilogravura de *L'Illustration*, 3 de junho de 1865.

[O rabo do gato, ou a Carvoeira de Batignolles. Todos admiram esta bela carvoeira, cujos contornos pudicos a água, líquido banal, jamais ofendeu. Digamo-lo com coragem: a carvoeira, o ramalhete embrulhado em papel, o Sr. Manet e seu gato são os leões da exposição de 1865. Um viva de coração para o Sr. Zacharie Astruc.]

cio da postura masculina agressiva de Olímpia, um sinal de desejo masculino, tal como insinua com bem pouca ambigüidade o fálico gato da caricatura de Bertall. Como essa representação não se adequava às representações de submissa feminilidade predominantes, Olímpia era vista como “não sendo mulher”, ou seja, masculina. Tratava-se com certeza de um estranho salto conceitual – se ela não é isto, deve ser aquilo –, dificilmente corroborado pela pintura. O que ela de fato sugere, no entanto, é que, pelo menos para esses comentaristas, categorias apropriadas, seguras, de alguma forma não tinham lugar no trabalho de Manet. E Manet havia pintado, no início da década de 1860, diversos quadros que exploravam esse tipo de ambigüidade. Por exemplo, em seu *Jovem recostada com roupas espanholas*, de 1862 [18], Manet pintou uma figura feminina recostada, vestida com as roupas de um toureiro. Embora vestida de homem, a jovem é vista na posição tentadora de uma figura feminina recostada. Quando a inversão de papéis acompanhava a troca de roupas, tal como pintou Tassaert em “Não sejas cruel!” [19], o resultado era cômico; mas o disfarce de toureiro espanhol, longe de ameaçar a sexualidade da mulher, parecia contribuir para realçá-la. O quadro *Lola de Valência* [20], pintado por Manet em 1862, retrata uma dançarina espanhola no palco, com o público entrevisto através do cenário à direita. O rosto da mulher, tal como pintado por Manet, foi percebido como “masculinizado” na caricatura de Randon para *Le Journal amusant* [21] (discutida por Richard Wollheim em *Painting as an Art*, p. 176). Com o subtítulo de “*Ni homme, ni femme*” (“nem homem, nem mulher”), a carica-



18. Édouard Manet, *Jeune femme étendue en costume espagnol* (*Jovem recostada com roupas espanholas*), 1862, óleo sobre tela, 94 x 113 cm. Yale University Art Gallery, New Haven. Legado de Stephen Carlton Clark B.A. 1903 (61.18.33).



19. Octave Tassaert, "Ne fais pas la cruelle!" ("Não sejas cruel!"), de *Les Amants et les Époux*, litogravura. Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes 01.0a.148 fol.p.74.

tura de Randon chamava a atenção para o que parecia estar faltando no quadro: um sentido seguro da feminilidade da mulher. No contexto destas obras, o quadro *Olímpia* pode ser visto como fazendo parte de uma série de pinturas que usava a imagem de uma mulher para representar a sexualidade em seu aspecto *moderno*, se considerarmos o moderno como envolvendo artifício e aquilo que Baudelaire chamou de "fantasia ditada pela moda" (Baudelaire, *The Painter of Modern Life*, p. 13).

O uso por Manet de padrões e efeitos formais "impossíveis" só podia parecer aberrante ou incompetente nos termos da visão dos críticos da época sobre qual aparência deveria ter um quadro acabado. Contudo, pode-se argumentar que o tipo de "incoerência" a que eles faziam objeção talvez nos diga alguma coisa sobre como o moderno era construído na obra de Manet – tanto uma questão de técnica quanto de assunto. Ao tentar responder à questão "*Olímpia* é uma pintura de quê?", tracei uma distinção entre o que é pintado (os elementos figurativos, a iconografia) e o que é representado (questões da sexualidade moderna). Perguntar o que uma pintura *representa* é perguntar pelo seu *significado*: o que significava, por exemplo, pintar um nu feminino como uma prostituta na década de 1860, e como esses significados estavam estabelecidos com relação a uma configuração de formas na tela. Podemos ir além e sugerir que, embora a figura de uma prostituta seja o tema retratado no quadro, o que este *representa* é a obliteração da "história" original pela manipulação, por parte de Manet, da superfície da pintura, desafiando uma interpretação literal.⁴ Isto não quer dizer que o tema é irrelevante, mas que o que está em questão é o que *acontece* com o tema na pintura, e que "ocultar" o tema (falando metaforicamente) poderia fazer parte de *Olímpia* tal como fazia parte, de um modo mais óbvio, do efeito de *Berthe Morisot com um leque*. Deixo isto em aberto. Indiscutível é que, embora possa haver concordância quanto ao que é *retratado*, haverá discordância quanto ao que é *representado*.

⁴ Esta idéia da obliteração na obra de Manet foi proposta pelo escritor Georges Bataille em seu livro *Manet*.

20. Édouard Manet, *Lola de Valence (Lola de Valência)*, 1862, óleo sobre tela, 123 x 95 cm. Musée d'Orsay. Foto: Réunion des Musées Nationaux Documentation Photographique.



O espectador

Dado o que já conhecemos da opinião de Zola sobre pintura, não deve surpreender-nos que, quando ele veio a escrever sobre *Olímpia* em 1867, tenha visto que o interesse do quadro residia na maneira como fora pintado. Dirigindo-se ao artista, escreveu: "O senhor precisava de uma mulher nua e escolheu Olímpia, a primeira a chegar. O senhor precisava de manchas claras e luminosas de cor, e então acrescentou um buquê de flores; julgou necessário ter algumas manchas escuras, e então colocou em um canto uma negra e um gato" ("*Une nouvelle manière en peinture*", p. 36). Esta ênfase foi um contragolpe estratégico ao que era convencionalmente considerado mais significativo em pintura. Quanto ao motivo *pelo qual* Manet poderia ter escolhido aquele tema, Zola diz que, onde outros artistas "corrigem a natureza" quando pintam uma *Vênus*, Manet apresenta uma "verdade", escolhendo para ser Olímpia "uma moça contemporânea, o tipo de moça que encontramos todos os dias na rua, de ombros estreitos envoltos em um xale fininho de lã desbotada" (p. 36). Por um lado, ele estabelece o "caráter" de Olímpia – apresentada como um tipo moderno – e pelo outro



95481

LOLA DE VALENCE,
ou *l'Auvergnate espagnole.*

Ni homme, ni femme; mais qu'est-ce
que ce peut être?... je me le demande.

21. Gilbert Randon, *Lola de Valência, ou a espanhola de Auvergne. Nem homem, nem mulher; o que pode ser? ... eu me pergunto.* Xilogravura de *Le Journal amusant*, 29 de junho de 1867. Foto: Bibliothèque Nationale Documentation Photographique.

identifica as características da “linguagem” de Manet. *Olímpia* é pintada “como uma grande massa pálida contra um fundo pálido”. Ele transfere o interesse do quadro dos aspectos literários do tema para o modo como este é *manejado*; para Zola, foi assim que o quadro alcançou a sua identidade enquanto pintura moderna. Nestes termos, o quadro era preminentemente bem-sucedido e *coerente*. Por consequência, julgá-lo incompetente, indecente ou obsceno era simplesmente não conseguir lê-lo como uma pintura de um tipo *moderno*. Era mais uma questão de espectadores incompetentes do que de uma pintura fracassada. Esses espectadores viam apenas “tema – um tema tratado de um certo modo” (p. 37); só podiam entender o modo como fora pintado de maneira *negativa* – como indicativo da inadequação da técnica de Manet.

Subjacente à argumentação de Zola sobre *Olímpia* estava a idéia de que a modernidade é qualitativa, e de que pinturas modernas requerem observadores modernos. Para ler uma pintura de modo adequado, o observador deveria prestar atenção à maneira como foi pintada em vez de tentar tecer uma história à sua volta. Pois esta era a condição imposta ao observador pela moderna obra de arte. Podíamos até dizer que Zola ofereceu-se como um modelo de espectador moderno. Sua interpretação tem sido subsequentemente vista por alguns como a maneira “correta” de ler a obra de Manet, e tem sido usada para validar a opinião de que os interesses de Manet estavam primariamente no próprio veículo da pintura. Mas, como já vimos, na década de 1860, a opinião de Zola era, no mínimo, minoritária: a maioria dos espectadores lia os quadros segundo o seu conteúdo narrativo, moralizante, e não havia um modelo único ou preexistente de observador “moderno”. Um modelo bastante diferente de observador moderno fora proposto, por exemplo, por Bau-

delaire. Seu tipo característico era o dândi ou *flâneur* (de *flâner*, perambular), que Baudelaire via, embora não sem ironia, como o observador moderno *par excellence*. O *flâneur* perfeito era o “observador apaixonado”, o homem moderno que estava em seu elemento vagando por entre o vaivém da multidão urbana e cujo bem mais protegido era o anonimato possibilitado pela vida na cidade. Baudelaire usou esse tipo necessariamente burguês e masculino como ilustrativo de um conjunto particular de atitudes em relação à vida moderna, metropolitana. Compara o *flâneur* ao artista, cuja tarefa é fruir essa qualidade especial de modernidade e expressar na pintura “o andar, o olhar e o gesto” da vida moderna. Para Baudelaire, a exigência de reconhecer aquela qualidade especial era comum a ambos, o artista e o espectador moderno. Na pintura da platéia no *Concerto nas Tuileries* [22], de Manet, certas figuras destacam-se da multidão mas rapidamente dissolvem-se nela. Uma delas é um retrato de Baudelaire (a figura de perfil por trás da mulher sentada à esquerda). Um detalhe [23] mostra como Manet pintou as figuras de modo mais ou menos esquemático – algumas se destacam, outras são apenas entrevistas ou nem isso, mesmo que pareçam estar mais próximas do plano pictórico. Por um lado, pode-se ver que as inconsistências espaciais chamam a nossa atenção para o tratamento dado por Manet à superfície da pintura e, por outro, podem ser lidas como sugerindo o “olhar passageiro”, o vislumbrar dos rostos numa multidão, algo que Baudelaire caracterizara como uma experiência peculiarmente moderna.

A distinção entre Zola e Baudelaire enquanto modelos diferentes de espectador moderno é obviamente artificial; e, com certeza, nas circunstâncias históricas da década de 1860, tais diferenças não teriam parecido nítidas. Em explicações conflitantes sobre o significado de moderno, no entanto, ambos têm sido reivindicados como figuras ilustrativas. A idéia de um “espectador moderno” estava em formação naquele período histórico, e o repertório de conhecimentos imaginado para esse espectador não era necessariamente o mesmo repertó-



22. Édouard Manet, *Concert aux Tuileries* (*Concerto nas Tuileries*), 1862, óleo sobre tela, 76 x 118 cm. National Gallery, Londres. Reproduzido por cortesia dos curadores da National Gallery, Londres.



23. Édouard Manet, detalhe de *Concerto nas Tulherias*. Reproduzido por cortesia dos curadores da National Gallery, Londres.

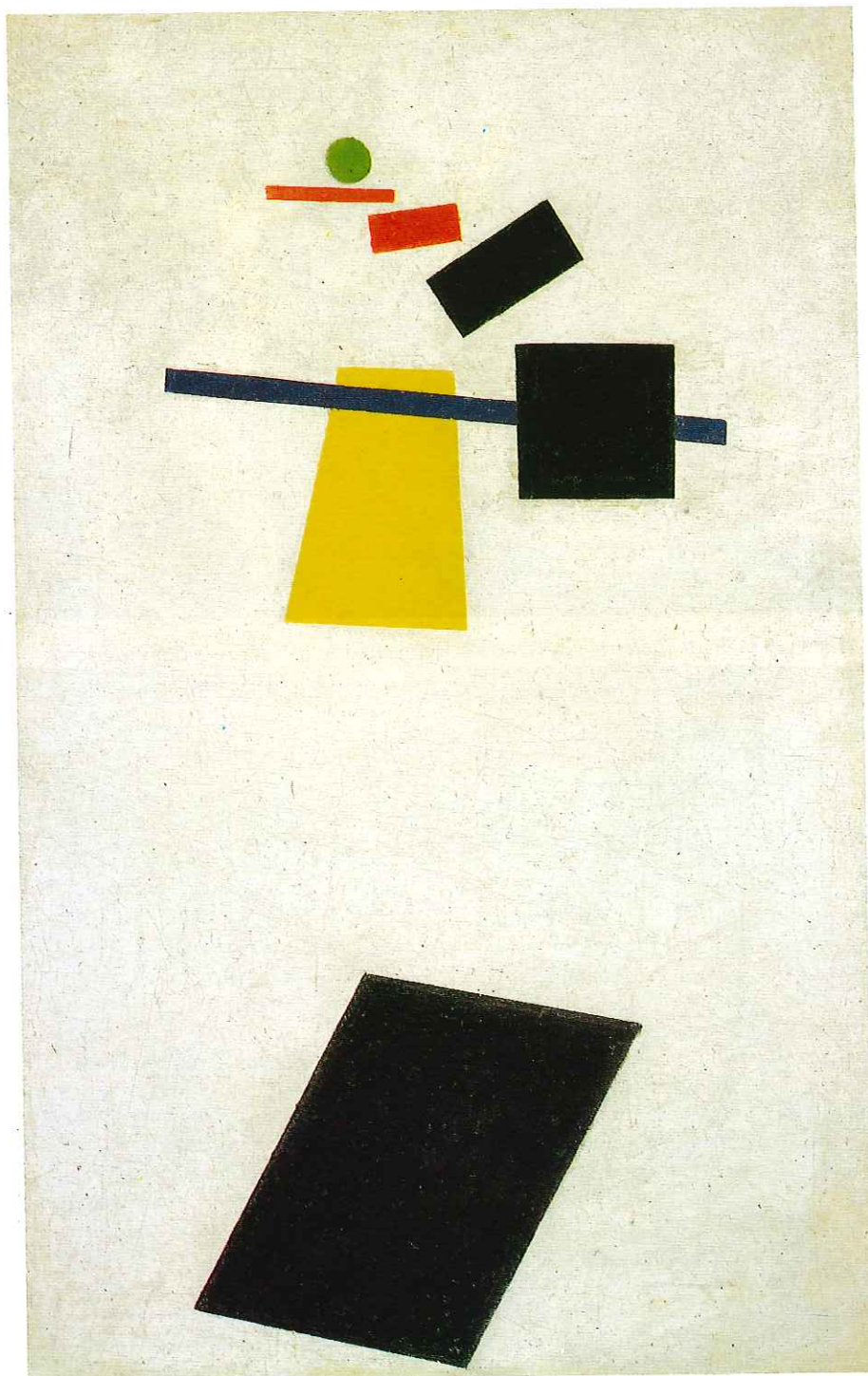
rio de crenças e valores trazido à pintura pelos verdadeiros espectadores – os homens e mulheres que, por exemplo, visitaram o Salão.

Isto sugere que também precisamos ser conscientes de nossa própria posição enquanto espectadores de arte. Nós também não somos “páginas em branco”, é óbvio, e trazemos para a arte os nossos próprios preconceitos e saberes, que podem ser diferentes daqueles dos espectadores históricos. Os contextos de observação mudam. Podemos estar familiarizados com a idéia de pintura abstrata, por exemplo, mesmo que saibamos muito pouca coisa sobre ela, ao passo que os primeiros observadores da obra de Malevich em 1915 não estavam. Em 1915, interpretar o seu *Suprematismo: realismo pictórico de um jogador de futebol* [24] como arte significava reconhecer os interesses da arte moderna e o que estes vieram a acarretar – a saber, que uma pintura abstrata com o subtítulo de “jogador de futebol” não precisa retratar um futebolista, nem parecer uma figura humana, nem mesmo referir-se esquematicamente a uma figura em movimento, como o havia feito o quadro de Boccioni [8].

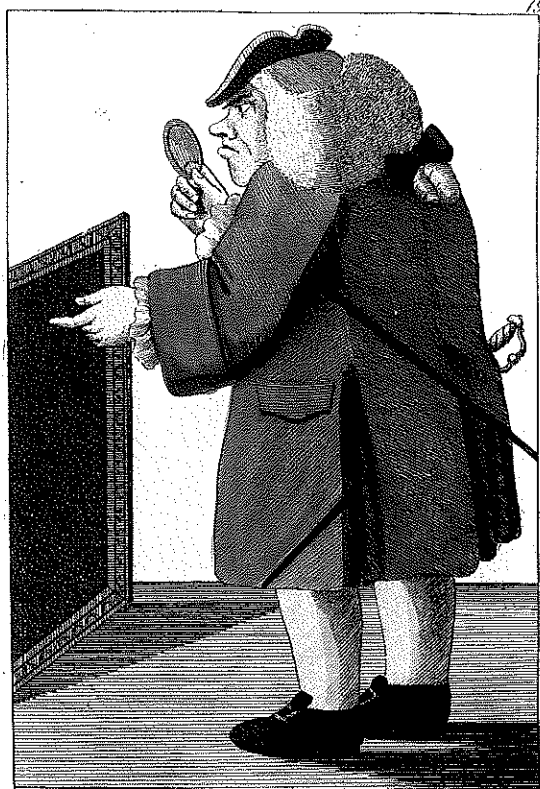
O quadro de Malevich é feito de formas geométricas coloridas sobre um fundo branco e o espectador não é convidado a “preencher” as partes vazias para compensar as ausências imaginando uma espécie diferente de quadro, mas sim a reconhecer a diferença entre este e outros tipos de representação – a perceber a distância percorrida pelo artista, em vez de refazer os passos do artista de volta ao motivo original. O significado do quadro de Malevich, como em seu *Quadrado preto*, não é garantido por retratar objetos no mundo, ou por uma semelhança qualquer. Não há sentido em procurar um conteúdo figurativo nesta obra do mesmo modo como um *connoisseur* do século XVIII procura o conteúdo do vazio negro emoldurado que o intriga, numa sátira ao gosto setecentista por turvas cenas noturnas [25].⁵ Essa

⁵ Agradeço a um aluno da Open University por chamar a minha atenção para esta imagem.

caricatura é obviamente ridícula quanto ao que se exige do observador moderno, além de lhe ser contrária, do *Quadrado preto* de Malevich [11]. Na verdade, procurar por imagens figurativas desse modo pode significar não enxergar o *Quadrado preto* de forma alguma.



24. Kazimir Malevich, *Suprematismo: realismo pictórico de um jogador de futebol*, 1915, óleo sobre tela, 70 x 44 cm. Stedelijk Museum, Amsterdã.



A CONNOISEUR

ADMIRING A DARK NIGHT PEICE

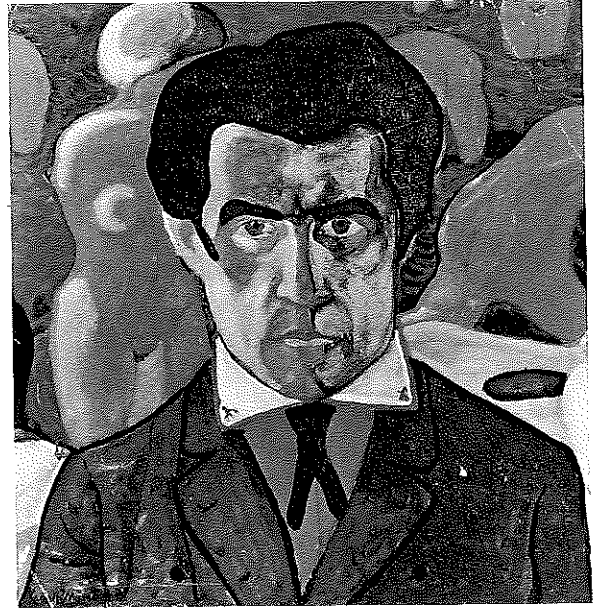
Publ. with a sketch of Part. No. 12. 1771. by M.D. Strand.

25. Anônimo, *A Connoisseur Admiring a Dark Night Piece* (Um connoisseur admirando uma peça preta como a noite), 1771, gravura, De Witt Wallace Decorative Arts Gallery, Colonial Williamsburg Foundation.

O artista

Até agora estive considerando alguns dos problemas envolvidos na interpretação da arte e o papel do espectador, sem me deter ainda sobre o papel do artista – embora, é claro, os artistas também sejam espectadores, tanto de suas próprias obras quanto das de outras pessoas. Malevich, por exemplo, estivera examinando de perto as obras dos futuristas italianos, a de Boccioni entre outros, e as deficiências que nelas percebeu foram fatores que influenciaram a sua tentativa de trabalhar de forma diferente, de encontrar uma “nova cultura da arte”, que não retratasse objetos reconhecíveis no mundo. “Os objetos desapareceram como fumaça, pelo bem da nova cultura da arte”, disse ele (*Essays on Art*, p. 36). Olhar outras artes é um dos recursos com os quais os artistas contam, e fazer isso pode alterar o modo como eles percebem a própria obra e suas expectativas sobre o que um artista faz. Em um de seus primeiros auto-retratos [26], Malevich usa contrastes brilhantes, até violentos, de vermelhos e verdes. O uso mais expressivo que naturalista da cor e da forma corresponde à imagem do artista representado. A cabeça do artista está justaposta a imagens do corpo feminino nu, e o que está em questão, tal como em muitas das imagens que examinamos antes, é uma fantasia da modernidade, trabalhada por meio do nu feminino. Esta auto-imagem do artista pode ser comparada com um trabalho abstrato posterior, com o subtítulo de “auto-retrato”, mas feito de formas geométricas sobre um fundo branco [27]. Os elementos figurativos sumiram, bem como as cores violentas e a delineação curva das formas, características que sugerem que o artista é um “criador” que assume o papel de expressar emoção. À luz do que já foi dito, o quadro *Pintura suprematista: auto-retrato em duas dimensões* não é um retrato do artista no mesmo sentido que o anterior. O próprio Malevich

26. Kazimir Malevich, *Auto-retrato*, c. 1910, guache sobre cartolina, 27 x 27 cm. Galeria Estatal Tretyakov, Moscou, 1977, doação de George Costakis.



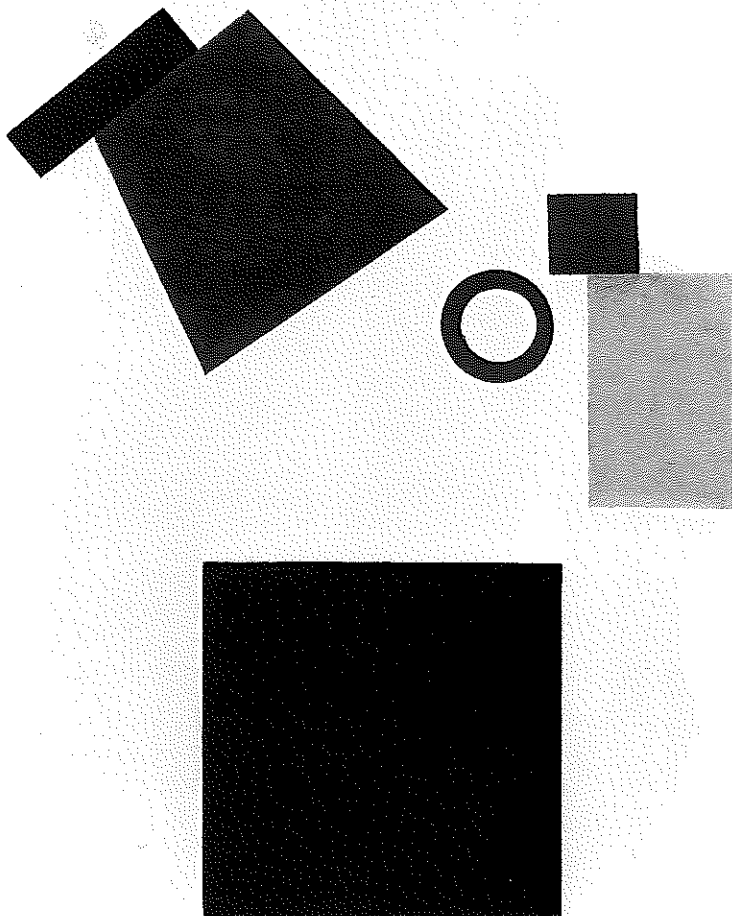
deixou claro nas notas do catálogo da primeira exposição de seus trabalhos abstratos que, a despeito dos títulos, a questão não era procurar um conteúdo figurativo. Mas o retrato suprematista pode ainda assim lançar luz sobre a tarefa do artista e sobre o que esta se tornou, exatamente como outras obras, como o *Quadrado preto*, o fazem. Com certeza essas pinturas abstratas geram um conjunto de significados a respeito daquilo que a tarefa do artista *não* é: não é, por exemplo, pintar a natureza, pintar cópias do mundo, pintar a figura feminina nua.

É como se tudo isto precisasse ser removido da imaginação artística e substituído por outro conjunto de formas e outro modo de “dar sentido”. Para que uma obra como *Quadrado preto* fosse lida como arte em 1915, eram necessários observadores familiarizados com as transformações no papel do artista, ou pelo menos abertos a elas. Esta foi uma possibilidade histórica na Rússia daquela época, mas não, como já vimos, em contextos anteriores; e não fez sentido algum para o *connoisseur* inglês do século XVIII [25]. Além disso, para que o *Quadrado preto* fosse considerado não apenas arte, mas também uma obra *bem-sucedida* de arte moderna, foi necessária uma mudança na avaliação das habilidades do artista. Se estas habilidades já não eram mais as de fazer uma representação naturalista de uma cena, então em que bases se poderia avaliar e interpretar uma obra de arte? Esta é uma questão aberta, com a qual já deparamos anteriormente em nossa discussão sobre *Olímpia*, uma obra cujo status de arte não fora colocado em questão (afinal, fora aceito pelo júri do Salão), mas que questionava a *competência* de Manet enquanto artista, e o *sucesso* do quadro enquanto arte.

A prática da arte envolve uma complexa gama de problemas que os ensaios desta série irão discutir. Mas mesmo os aspectos de um procedimento de trabalho que parecem ser bastante básicos – a decisão sobre o veículo, o tamanho da tela e até mesmo a cor com a qual pintar um quadrado – podem ser altamente importantes para o significado de uma obra. Realizado em aquarela, e conseqüentemente numa escala muito menor, *Olímpia* seria uma obra de uma ordem inteiramente diferente. Malevich e seu contemporâneo Kustodiev foram levados a pintar de diferentes maneiras por idéias concorrentes – ou pelo menos diversas – sobre o papel do artista na cultura contemporânea.

Até agora estive falando de um modo genérico sobre os artistas. Contudo, ainda há uma questão importante a ser colocada: até que ponto o termo “artista” é neutro? Artistas são pessoas, homens e mulheres. Portanto, até que ponto é possível discutir os artistas sem que se considerem as circunstâncias históricas nas quais eles trabalham, a classe e o sexo a que pertencem, suas atitudes, crenças e valores? Será que devem ser vistos como pessoas que

27. Kazimir Malevich, *Pintura suprematista: auto-retrato em duas dimensões*, 1915, óleo sobre tela, 80 x 62 cm. Stedelijk Museum, Amsterdã.



ocupam posições específicas na sociedade, que trabalham sob as restrições dos sistemas de crença dessa sociedade, e profundamente inseridos neles, ou como criadores singulares para quem tudo é possível? Por exemplo, as possibilidades que as artistas têm de trabalhar e expor suas obras sempre foram duramente restringidas nos séculos XIX e XX tanto por considerações econômicas e materiais quanto por expectativas ideológicas sobre a posição e o papel das mulheres na sociedade. Poderíamos questionar a significância que atribuímos ao fato de que o quadro *Arquitetura pictórica* [28], por exemplo, foi pintado por uma mulher – Liubov Popova – que estava trabalhando próxima de Malevich. Que diferença faz o gênero do artista, se é que faz alguma diferença, para o significado da obra? Pode ser que ver o artista enquanto um produtor, enquanto um ser sexuado ou enquanto um criador individual lance uma luz diferente sobre o modo como pensamos a respeito do que o artista faz. As mudanças que ocorreram na arte ao longo do período moderno podem ser vistas como intimamente relacionadas às estruturas em transformação das instituições de arte, da educação artística, da ascensão dos marchands e de outras mudanças sociais e econômicas.

Será que daí decorre, então, que conhecer o artista é conhecer a obra – que compreender as intenções de um artista é compreender sua obra? Se pudéssemos saber o que o artista queria dizer, teríamos então acesso ao significado de uma obra de arte? Há com certeza muitas monografias sobre artistas que sugerem que é isso mesmo – para entender a obra

28. Liubov Popova, *Arquitetura pictórica* (estudo), 1916-17, guache e papel colado sobre papel, 42 x 28 cm, Coleção particular, Moscou. Reproduzido de D. Sarabianov e N. L. Adaskina, *Liubov Popova*, com permissão de Phillippe Sers.



de um artista, deve-se olhar sua vida e suas declarações. Malevich, por exemplo, chamou o seu *Quadrado preto* de “o zero da forma” – ou seja, uma *tabula rasa*, ou papel em branco, que havia removido da arte tudo o que não fosse a forma em seu estado mais puro. Isto pode ser altamente relevante para a compreensão do motivo pelo qual Malevich pintava como pintava, mas não pode substituir a interpretação. Poderíamos querer, por exemplo, considerar o contexto que possibilitou a Malevich fazer tal afirmação, e as circunstâncias históricas — neste caso, os anos que precederam uma revolução — em que a arte parecia possuir tal poder de transformação. Mesmo com base na limitada gama de exemplos que examinamos, fica claro que a tarefa de um artista — aquilo que o artista faz — não é nem pode ser fixada. Há muitos tipos diferentes de artista em cada época, e seu papel muda com o tempo. Na verdade, tem sido uma característica da arte moderna negar-se a manter as fronteiras da arte firmemente no mesmo lugar, e, em vez disso, revisar continuamente aqueles que são considerados os limites da arte.

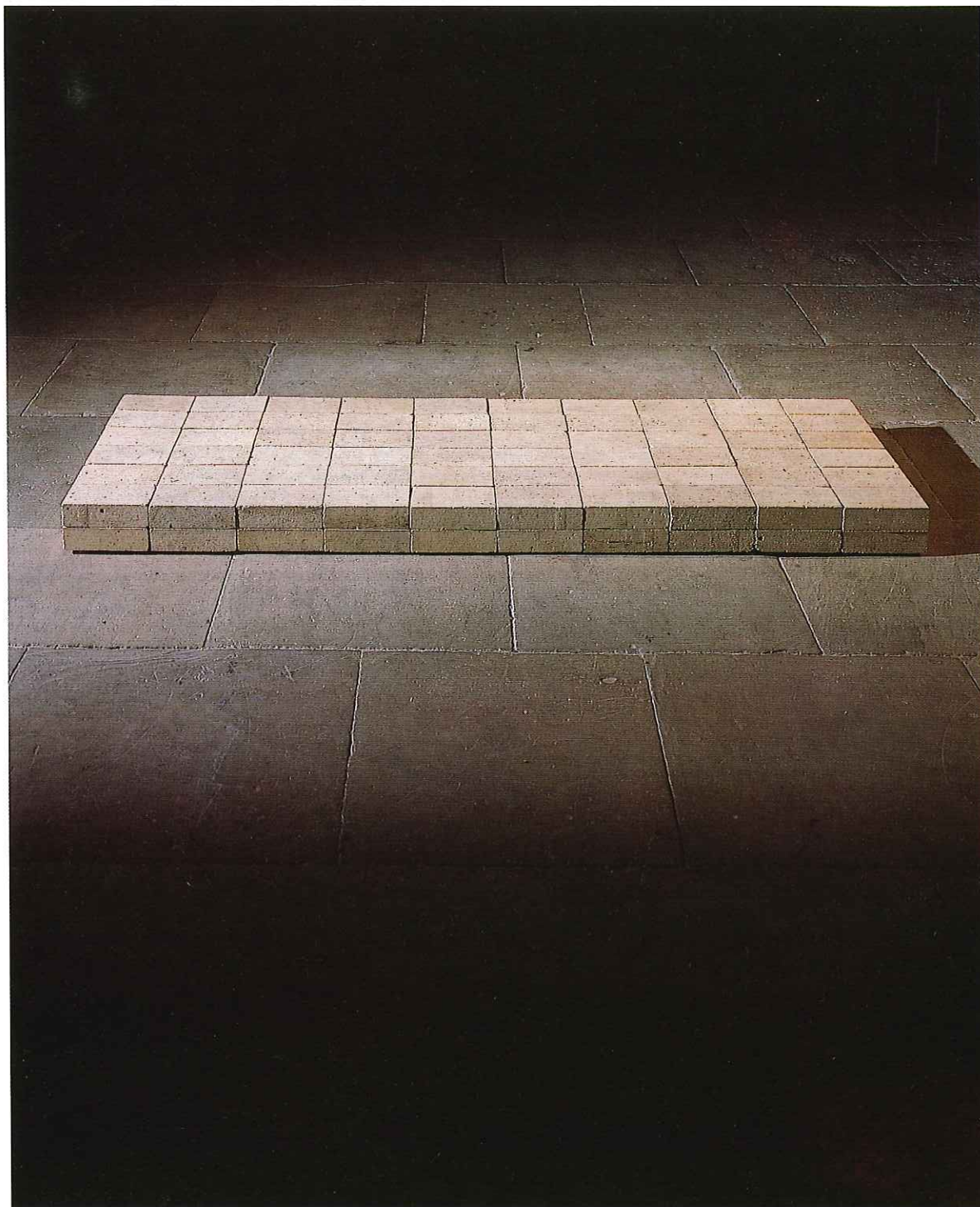
O moderno em fragmentos

Discuti acima a formação do moderno na arte na metade do século XIX. Quero agora considerar alguns exemplos de arte dos anos 60 e 70, um momento histórico que também pode ser visto como um divisor de águas para os destinos do modernismo. Pode-se dizer que este estava então em declínio, ou pelo menos que sua ortodoxia estava sendo questionada, tanto em termos de sua teoria quanto de sua prática. Eu já disse que a arte moderna tem trabalhado caracteristicamente contra a corrente de certos padrões estabelecidos de interpretação, mas será que isto quer dizer que qualquer obra de arte que provoque controvérsia tem que ser uma obra de arte moderna bem sucedida? Eu diria agora que acho que a resposta para esta pergunta é não, mas quero mencionar uma dessas controvérsias para poder mostrar um conjunto de problemas diferente daquele que identificamos quando da primeira exposição do *Olímpia*.

Equivalente VIII [29] foi comprado pela Tate Gallery em 1972. Foi um de vários trabalhos afins adquiridos naquela época. Entre outros estavam *Suporte de pá* [30], de Richard Serra (comprado em 1973), *Sem título* [31], de Donald Judd (comprado em 1973) e *Dois cubos modulares abertos/meio deslocados* [32], de Sol Lewitt (comprado em 1974). "Minimalismo" é o rótulo dado convencionalmente aos trabalhos desse grupo de artistas americanos, cuja característica em comum era uma abordagem ao objeto de arte com freqüência considerada "reduzitiva". Em 1976, ano em que a imprensa descobriu os "tijolos", como o trabalho ficou conhecido, a Tate também realizou uma exposição comemorativa do bicentenário da obra de John Constable, o que levou a comparações [33]. A objeção aos "tijolos", feita por auto-proclamados representantes da opinião pública – que eram colonistas e não críticos de arte –, era que não se tratava de arte, mas apenas de uma "pilha" de tijolos. É certo que, ao considerarmos que o quadro *A carroça de feno* [34], de Constable, cumpre e dita os requisitos da arte, obviamente o trabalho de Andre passa a não ter sentido enquanto arte. Do mesmo modo, se o artista for visto como um criador individual cujo propósito é a auto-expressão, Andre tampouco se encaixará com facilidade nessa caracterização, como indica uma charge contemporânea [35]. A incompatibilidade entre o artista e o pedreiro, entre a galeria e o canteiro de obras, a arte e o mundo, era alvo das piadas de vários cartunistas e estava subjacente a muitas das objeções dos colonistas. Em resumo, estas objeções diziam que uma pilha de tijolos não se tornava arte por ser exposta em uma galeria; o trabalho não demonstrava nenhuma das habilidades comumente associadas ao trabalho de um "artista"; o material não fora trabalhado, e muito menos esculpido: seus componentes apenas haviam sido dispostos na galeria. Além disso, fora comprado com dinheiro público por uma galeria pública. Grande parte da crítica da imprensa usou o trabalho de Andre como pretexto para um ataque à arte moderna em geral, pois esta parecia, como as roupas novas do imperador, adotar estratégias incompreensíveis para confundir deliberadamente o senso comum e o gosto popular.

Tomando o exemplo de Andre, quero abrir ao questionamento a idéia de que podemos caracterizar a arte moderna como a luta implacável e progressiva contra o gosto estabelecido, sempre trabalhando contra a corrente da convenção. Analisar o trabalho de Andre à luz de um modelo de arte que lhe era totalmente estranho (compará-lo, para exagerar, ao modelo exemplificado por Constable) talvez seja apenas estabelecer um contexto inadequado a ele; e pode-se argumentar que isto fecha os possíveis caminhos de investigação. Com certeza, o sentido e a significância – ou falta de sentido e insignificância – de *Equivalente VIII* têm de ser estabelecidos (ou descartados) considerando-se as circunstâncias históricas em que foi feito – neste caso, o contexto da arte recente nos Estados Unidos. E, naquele contexto, caberia perguntar como uma obra de arte podia vir a ser feita com tão pouco e não só continuar sendo "arte" como ainda, comprovadamente, uma obra bem-sucedida de arte moderna.

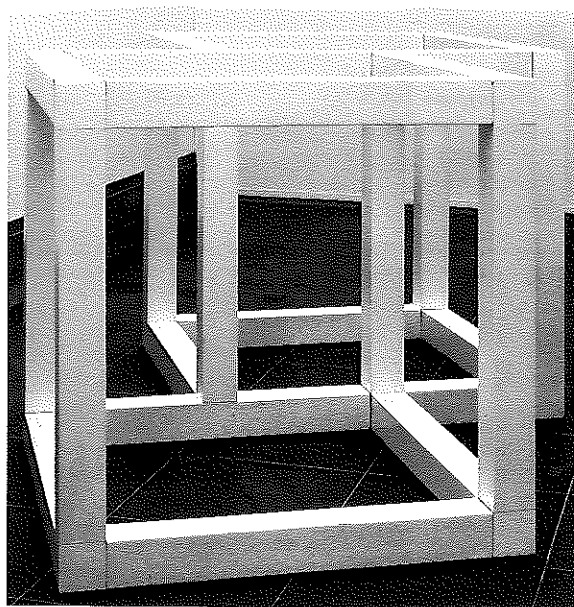
Andre havia feito a versão original desse trabalho em 1966, quando ele era parte de um conjunto de oito peças de tijolos expostas na Tibor de Nagy Gallery naquele ano (a figura 36 mostra algumas delas instaladas na galeria). Depois da mostra, não tendo encontrado comprador, Andre vendeu os tijolos de volta para a olaria aonde os havia com-



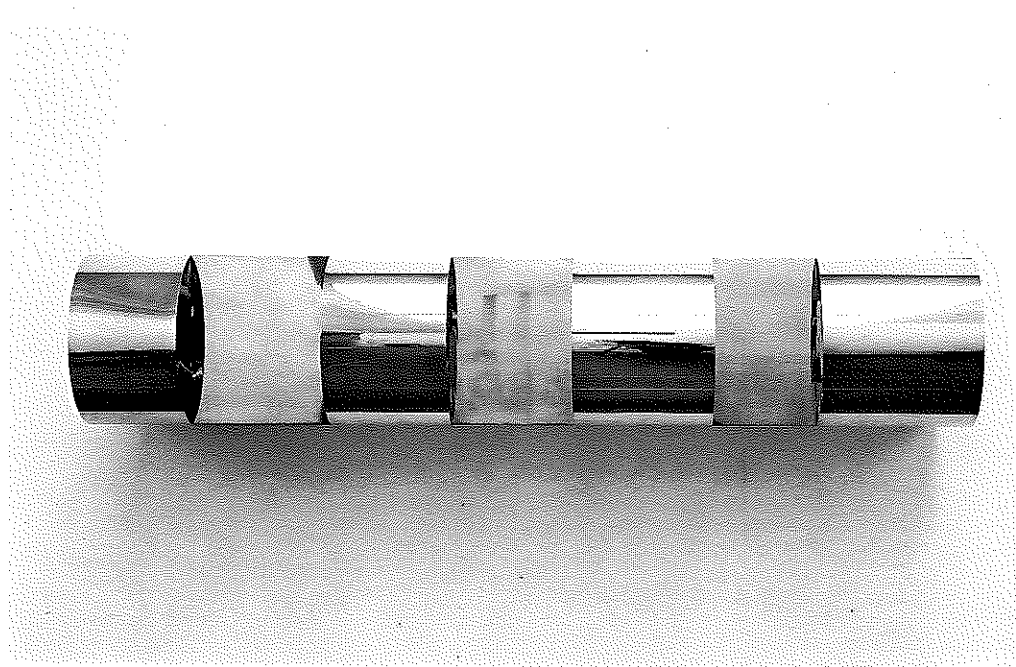
29. Carl Andre, *Equivalent VIII* (*Equivalente VIII*), 1966, tijolos refratários, 12 x 229 x 68 cm. Tate Gallery, Londres.



30. Richard Serra, *Shovel Plate Prop (Suporte de pá)*, 1969, relevo em metal, 98 x 79 x 31 cm. Tate Gallery, Londres.



32. Sol Lewitt, *Two Open Modular Cubes/Half Off (Dois cubos modulares abertos/meio deslocados)*, 1972, esmalte cozido sobre alumínio, 160 x 303 x 233 cm. Tate Gallery, Londres.



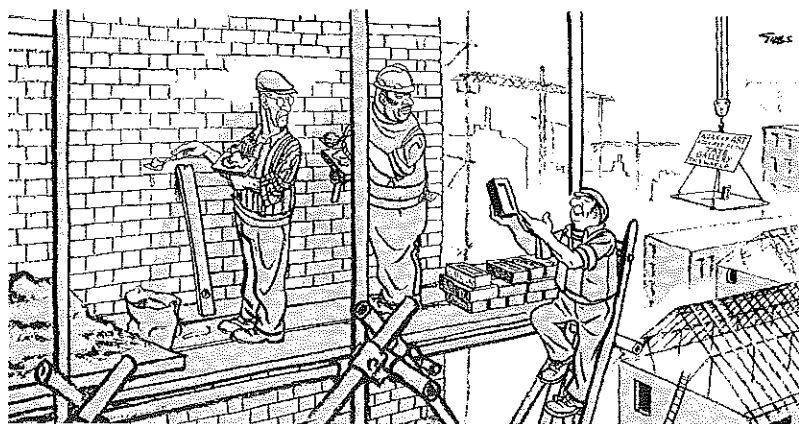
31. Donald Judd, *Untitled (Sem título)*, 1973, relevo em metal, 37 x 194 x 75 cm. Tate Gallery, Londres.



33. Trog, "And I say the Tate Gallery is that way" ("E eu digo que a Tate Gallery é para lá"), *The Observer*, 22 de fevereiro de 1976. Tate Gallery Archive. © The Observer, Londres, 1976.



34. John Constable, *The Hay Wain* (A carroça de feno), 1821, óleo sobre tela, 130 x 185 cm. National Gallery, Londres. Reproduzido por cortesia dos curadores da National Gallery.

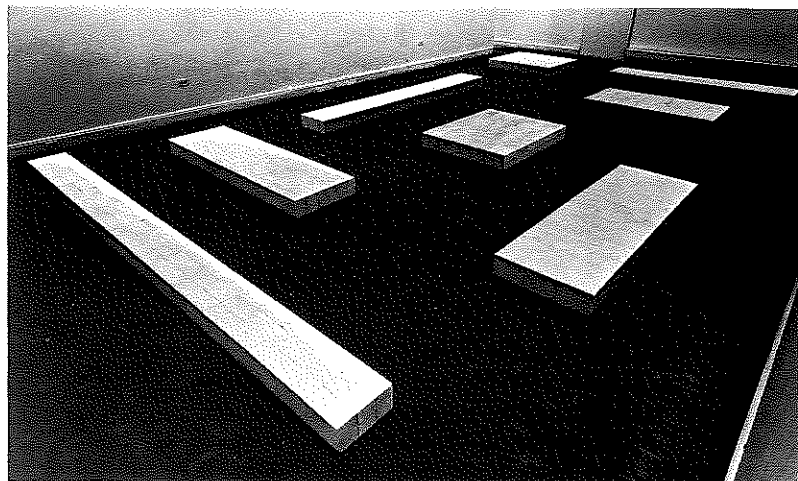


"The repose and calm of this work of art reflects the simplicity and restraint of my earlier period, the symbolism remains personal and eludes exact interpretation."

35. Giles, "The repose and calm of this work ...", extraído de *The Daily Express*, 19 de fevereiro de 1976. Tate Gallery Archive.

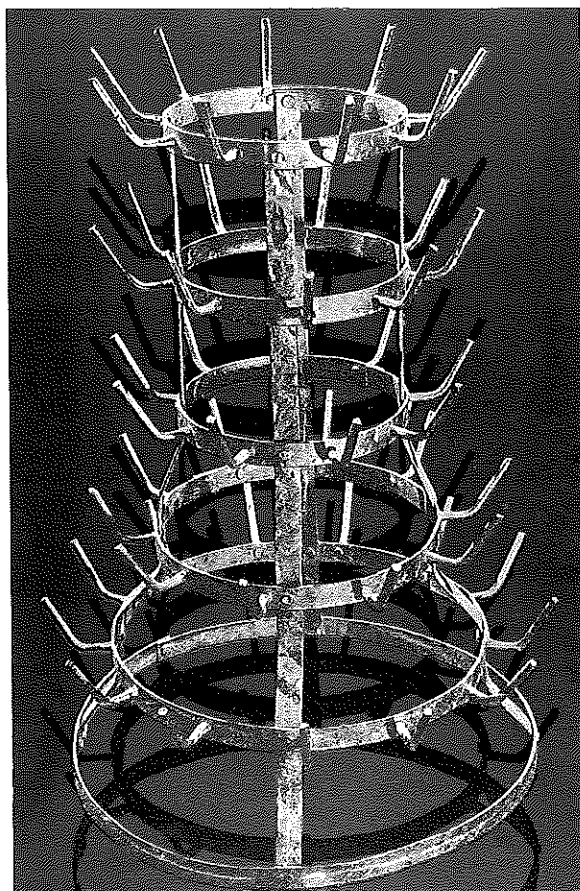
Reproduzido por cortesia da Express Newspapers plc. ["A calma e a harmonia desta obra de arte refletem a simplicidade e a contenção do meu período anterior, o simbolismo continua pessoal e foge à interpretação exata."] [no cartaz do guindaste: OBRA DE ARTE ADQUIRIDA PELA TATE GALLERY. ESTE LADO PARA CIMA]

prado. Na época em que a Tate Gallery demonstrou interesse pelo trabalho, a olaria já havia fechado e Andre reconstruiu a obra com tijolos refratários. Esses tijolos claros e amarelados foram tratados como unidades padrão e dispostos em duas camadas, formando uma escultura estendida no chão da galeria. Um aspecto distintivo do trabalho de Andre, e de outros artistas minimalistas, é o uso de materiais industriais – que normalmente não são usados na arte – mantidos em seu estado original. Além de dispor os tijolos, Andre não alterou sua aparência física, nem a integridade do material: continuam sendo tijolos. A introdução de materiais "não artísticos" na arte teve muitos precedentes – por exemplo, a introdução de pedaços de jornal nas colagens de Picasso [9]. Havia também uma tradição iconoclasta na arte moderna. Desde o início do século XX objetos não artísticos vinham sendo introduzidos nas galerias, em gestos antiarte como os *ready-mades* de Marcel Duchamp [37], o que transformou o significado dos objetos cotidianos – no caso, um garrafeiro – ao mudar seu contexto. O uso que Andre fez de materiais não artísticos tinha com certeza precedentes, e uma boa aceitação na arte. *Equivalente VIII* não era o gesto iconoclasta que a imprensa viu nele – atirar um tijolo pela janela do senso comum, por assim dizer. Em vez disso, o objetivo de Andre era fazer uma escultura a partir dos materiais que usava, fossem tijolos, como neste caso, ou azulejos de magnésio, como em *Quadrado de magnésio* [38]. Formas geométricas básicas, ou "módulos", são combinadas, repetidas e ordenadas para produzir efeitos materiais e espaciais na galeria em que são instaladas. Embora o uso de materiais "não artísticos" possa questionar o material "nor-



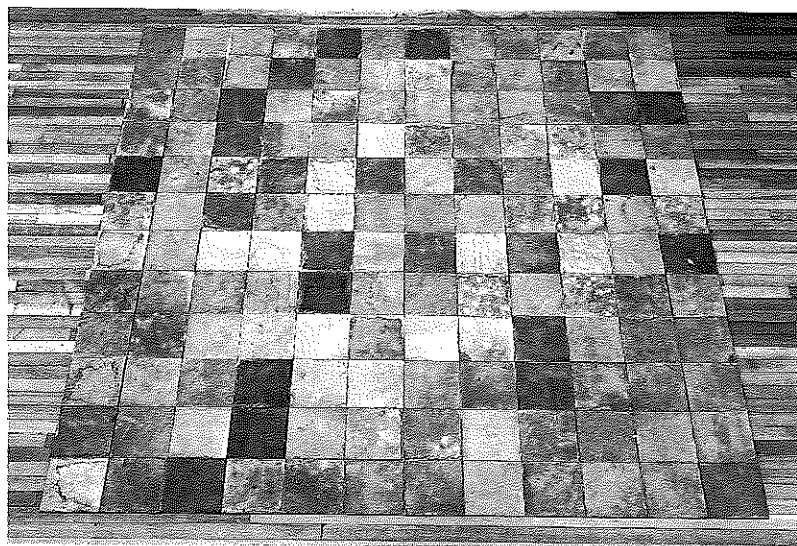
36. Tibor de Nagy Gallery, fotografia de obras expostas, *The Observer*, 22 de fevereiro de 1976. Foto por cortesia da Paula Cooper Gallery, Nova York.

37. Marcel Duchamp, *Ready-Made* (garrafeiro), 1914, 64 x 37 cm. Foto de Man Ray, 1940-41, Philadelphia Museum of Art, The Louise and Walter Arensberg Collection. © DACS, Londres/ADAGP, Paris, 1991.



mal" do qual a arte é feita, o trabalho foi produzido *como arte*, para ser visto *como arte*, no contexto de uma galeria.

Andre desistira de seu método anterior, mais convencional, de fazer escultura em madeira submetida a diferentes tratamentos, em favor de materiais prontos não tratados. Fazendo obras que se elevam poucos centímetros acima do solo, ele também se afastou do formato ereto convencional da escultura. Na série dos *Equivalentes*, todas as obras ocupavam a mesma área de espaço do solo, mas em cada uma delas os tijolos eram dispostos em combinações diferentes. Andre gostava da idéia de observadores "topando" com suas obras na galeria, encontrando uma escultura a seus pés, onde menos esperavam encontrá-la. Isto, é claro, pressupõe algo sobre os observadores: "topar" com uma obra de Andre e mesmo assim reconhecê-la como uma escultura, aliás interessante pelo modo como organiza e expõe o material em um lugar ou contexto específico, é estar familiarizado com a preocupação da arte moderna com o material utilizado, ou pelo menos aberto a essa preocupação. Devido à forma tridimensional que a escultura assume, supõe-se com freqüência que o relacionamento do observador com ela seja mais "direto" que com outras formas de arte, e o desejo de Andre de que as pessoas simplesmente "topem" com o seu trabalho parece reforçar esta idéia. Mas seu trabalho, ao contrário, ressalta a maneira como a experiência de uma obra de arte, ou um encontro com ela, pode ser mediada. Os significados e conotações de objetos conhecidos são transformados por serem dispostos de um certo modo e colocados em um novo contexto. Um material conhecido é transformado em uma espécie de superfície (o que faz dele uma espécie de representação), mas não convida o espectador a diferenciar efeitos ópticos sutis, nem a distinguir as relações entre suas diferentes partes; em outras palavras, nega os tipos de reação instigados por outros trabalhos



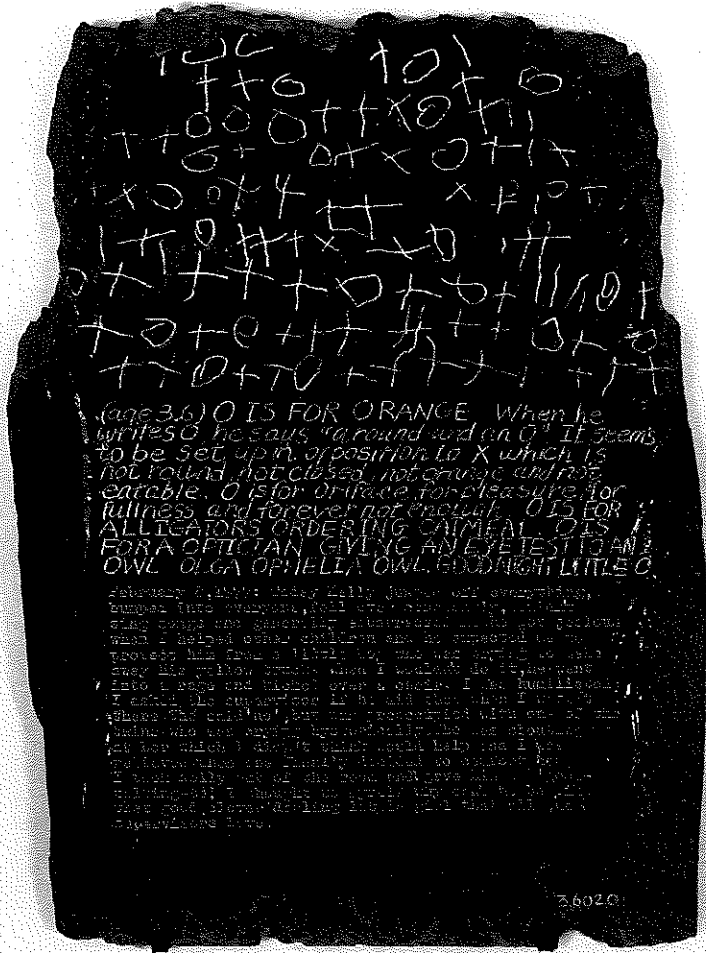
38. Carl Andre, *Magnesium Square* (Quadrado de magnésio), 1969, magnésio, 1 x 366 x 366 cm. Tate Gallery, Londres. © Carl Andre, DACS, Londres/VAGA, Nova York, 1991.

abstratos do mesmo período. Um dos efeitos do uso que Andre faz dos materiais é a resistência à possibilidade de interpretar a obra de arte como auto-expressão do artista, ou de lê-la em termos do tipo de expressividade que pode ser identificada no trabalho de Jackson Pollock [2].

Se a obra de Andre merece atenção, é porque, apesar de tudo a que renunciou (o que não é pouco) e apesar do pouco que, fisicamente, aparenta ser, ainda assim consegue despertar interesse enquanto escultura. Mas se tal interesse pode ser visto como uma *continuação* do projeto modernista e sua ênfase nos valores formais ou como uma *redefinição* dos termos pelos quais o "interesse" é estabelecido, essa é uma questão difícil. Greenberg era com certeza extremamente negativo em sua visão do minimalismo: para ele, este não conseguia garantir o interesse estético, restando uma idéia e "não o bastante de qualquer outra coisa" (Greenberg, "The Recentness of Sculpture", p. 183). No contexto da obra dos artistas que admirava, Greenberg via o minimalismo como uma renúncia aos valores que sustentavam a qualidade na arte. Muitos podem concordar com o fato de o minimalismo implicar uma certa renúncia, mas renúncia a que é uma pergunta válida. Para Greenberg, trabalhar nos limites entre a arte e a não-arte, como Andre, tinha um preço, não porque a identidade do trabalho enquanto arte estava ameaçada, mas porque se expunha a uma perda de interesse estético. Para outros, o interesse do trabalho de Andre estava precisamente nessa posição ambivalente, nem tanto na estrutura modernista, nem tanto fora dela. Neste ponto, o afastamento do minimalismo em relação às posições de Greenberg sobre a arte é visto como um fator mais positivo que negativo, sugerindo que o minimalismo envolveu-se criticamente com o Modernismo estendendo os seus interesses formais e materiais e, *ao mesmo tempo*, indo além dos seus limites usuais. Considerava-se que obras minimalistas haviam exemplificado algum tipo de crise na condição do objeto de arte e da própria estética modernista. Que a arte moderna tivesse chegado àquele ponto era um sinal de sua própria desintegração. Mas isto coloca mais uma questão: se a obra de Andre pode ser relacionada a uma desintegração da estética modernista, como pôde ter sido assimilada com relativa facilidade pelas instituições de arte moderna, pelas galerias e museus? Há ainda algum resíduo de "crise" quando o trabalho de Andre é comprado e exposto (mesmo que com um certo atraso) pela Tate Gallery, por exemplo, ou será que ela é neutralizada de algum modo por sua assimilação por esse mercado? Neste contexto, as objeções colocadas pelos colunistas da imprensa popular são totalmente irrelevantes, pois o sucesso, entre os críticos e curadores, da obra enquanto arte moderna foi alcançado a despeito dessas reservas (ao passo que anteriormente, como no caso de *Olímpia*, vimos que um sentido do moderno foi concebido, até certo ponto, com base nos comentários dos críticos).

Inicialmente, os trabalhos de Andre e o minimalismo em geral podem ter ido contra a corrente orientada pela visão de Greenberg sobre o projeto Modernista, mas depois passaram a ser vistos como uma tendência dominante, sobretudo graças a sua assimilação pelas instituições de arte. A despeito do fato de críticos influentes como Greenberg o terem considerado deficiente, o minimalismo veio a representar, pelo menos para alguns artistas, uma espécie de ortodoxia. Na época em que os trabalhos minimalistas foram comprados pela Tate Gallery, no início dos anos 70, o minimalismo já estava sendo questionado por artistas que buscavam um modo de seguir adiante, ou de sair das estruturas existentes. As mudanças ocorridas talvez tenham sido possibilitadas em parte pelo legado do minimalismo e sua sabotagem dos significados convencionais do "objeto" de arte, mas mesmo assim alteraram o programa do que a arte podia e devia tratar. Mencionarei aqui apenas um exemplo de um artista que tinha uma proposta diferente para a arte.

Em 1976, quando a imprensa popular atacou a compra dos "tijolos", um trabalho da artista feminista Mary Kelly chamado *Documento pós-parto* [39] foi exposto no Institute of Contemporary Art de Londres. Comentaristas da imprensa traçaram paralelos com os "tijolos" ("Depois dos famosos tijolos da Tate Gallery, a nova arte agora é: fraldas sujas", R. Morris, *Daily Mail*), mas este é apenas um de muitos exemplos possíveis de trabalhos produzidos em parte com base em um comprometimento político com o feminismo, mas em parte também em um sentimento de antagonismo em relação ao que se supunha que o modernismo ortodoxo representava. O *Documento pós-parto* tinha por tema a maternidade; desse modo, contestava a visão dominante quanto ao que era significante e apropriado na arte da nossa cultura, e desafiava a supressão sistemática "do feminino, do privado e do doméstico".



39. Mary Kelly, *Post Partum Document (Documento pós-parto)*, *Documentation VI*, 1978-79, detalhe "(age 3.6) O is for Orange...", ardósia e resina, 18 unidades, 36 x 28 cm. Arts Council Collection.

**Extase**

The white dress is part of a plot to escape. From what I'm not quite sure, but all through the cold, dark and muffled-winter I have been planning it. Learned academic by day, and by night, secret reader of holiday brochures and coterie of maple sugar candy, planning how the three of us would meet in Miami. Happy family reunited - father, mother, child, against a backdrop of blue sky and pounding surf of course. I have told no-one. Finally, the day arrives: I pack the suitcase with devotion, the way a bride would do her trousseau: no pants, no boots, no leather jacket or coat of any kind and nothing black, only brightly colored blouses, loosely fitting trousers, socks, slippers, high-heeled shoes and all the jewelry I ever wanted to wear and didn't have a chance to. And the dress. I refuse to wear a coat even to the airport in anticipation of the happy metamorphosis that will ensue as I take plane when I emerge eight hours later. And at last. The air is hot and thick. I feel it seeping the bits and pieces of my body into something tangible. I can be seen, imagine men are looking at me, even look at them sometimes. Soon, they arrive, seem much shorter, fatter, whiter, than I had remembered, but it doesn't matter. Naturally, I am glad. What's more, today is Father's Day. Naturally, I'm wearing the white dress - simple, silk, embroidered bodice, gathered at the waist, full skirt falling just below my knees, and thinking, thank god, no one will see me. I mean everyone is in New York and wonder who can I wearing this for anyway. Not him, he doesn't notice and the prospect of negotiating Honeyland has already given him a headache. Then my angelic son tells everyone, "Look at my Mommy!" The riddle solved. I am transported in a halo of fluorescent light to the land of "good-enough mothers." The motel manager, waves his magic wand and says, "Please come with me into the dining room where you will feast on Champagne, strawberries and cream, the Seven Dwarfs will play the Brandenburg Concertos and I'm quite sure you will live happily ever after. And we do."

40. Mary Kelly, *Interim: Part 1: Corpus*, detalhe "Extase" (dois painéis), 1985, positivo fotográfico laminado, serigrafia sobre plexiglas, 122 x 91 cm. Reproduzido com permissão de Mary Kelly.

Em *Corpus* [40], outro trabalho de Kelly do início dos anos 80, painéis fotográficos foram entremeados com painéis de texto. O título joga com os dois sentidos da palavra "corpus", corpo humano e corpo de trabalho, e os dois sentidos se infletem mutuamente. O painel mostrado aqui é apenas uma parte do trabalho. É a fotografia de uma blusa de mulher com o subtítulo "Extase", uma das cinco categorias de histeria feminina identificadas por Charcot, psiquiatra do século XIX (cujo trabalho - de um ponto de vista bem diferente - também interessara aos surrealistas). À primeira vista, pode parecer estranho que uma artista feminista expresse suas imagens com os termos estereotipados de sintomas histéricos, mas, para Kelly, cujo trabalho é influenciado pela psicanálise, a questão é redefinir e reelaborar, a partir de um ponto de vista feminista, as idéias e imagens recebidas. Em vez de se afastar da representação do corpo feminino, Kelly tenta reformulá-la. *Corpus* representa o corpo não retratando-o, mas incorporando imagens fotográficas de pedaços de roupa ou de acessórios, como se a apresentação do corpo feminino de modo direto sucumbisse necessariamente aos padrões de exibição associados ao nu feminino, do tipo que vimos, por exemplo, no *Olimpia* de Manet. Em vez disso, ela usa fragmentos isolados, justapondo-os a painéis de texto que lembram romances água-com-açúcar. Nesses textos é apresentada uma espécie de "história", que parece claramente pessoal e privada, mas que não é mostrada nas imagens adjacentes. O modo como Kelly reuniu as imagens serve-se de artifícios desenvolvidos no modernismo, tais como isolar e fragmentar a imagem; mas, ao fazer isso, a sua meta parece ser a de subverter alguns dos significados convencionais do corpo feminino. Barbara Kruger, em seu trabalho *Sem título* [41], usa imagens e textos para explorar a incompatibilidade entre eles, neste caso a aplicação sobre um rosto de mulher do slogan "O seu corpo é um campo de batalha", que parece tirado de uma propaganda pela forma, mas não pelo conteúdo. Os dois trabalhos nos levam de volta ao papel desempenhado pela representação do corpo feminino na construção do moderno. Mas também foram vistos como exemplos de uma prática que se distanciou das preocupações do modernismo, e é com respeito a esta questão - em que medida o modernismo é uma coisa do passado - que quero tecer alguns comentários breves na minha seção final.

41. Barbara Kruger, *Untitled*, ("Your body is a battleground") (Sem título [O seu corpo é um campo de batalha]), 1989, serigrafia fotográfica/vinil. Cortesia da Mary Boone Gallery, Nova York.



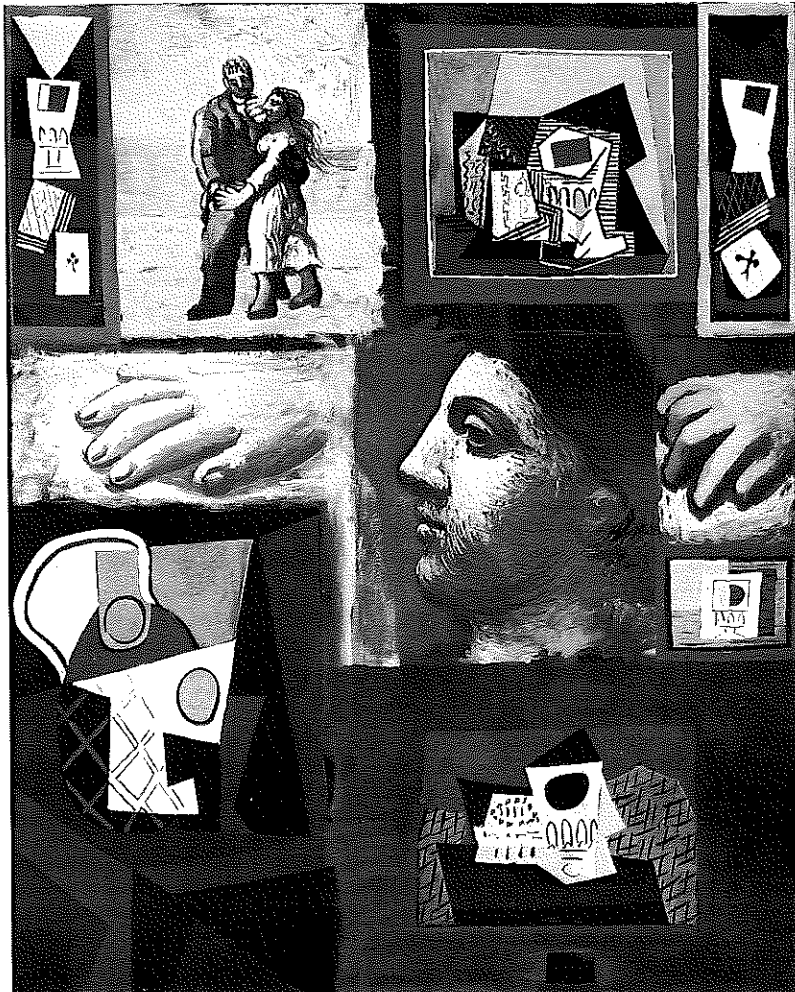
Depois da modernidade?

Cada vez mais ganha terreno a idéia de que o "período moderno" terminou e que estamos agora nas garras do pós-moderno, desde os anos 60 e 70. O "pós-moderno" revelou estar longe de ser resistente ou totalmente convincente enquanto rótulo para um "movimento", mas as palavras "pós" ou "depois" continuam a implicar que o moderno não é mais "do presente" e que já passamos por ele. Isto quer dizer, então, que o período da modernidade, elegantemente categorizado com um começo, um meio e um fim, pode agora ser visto, com distanciamento e clareza, como aquilo que de fato foi? Será que agora ele foi deixado para trás, que não compartilhamos mais de suas suposições errôneas ou de sua fé equivocada na arte moderna? Seja qual for a significância do pós-moderno, o certo é que a história não assume formas elegantes como esta, nem tampouco o faz a arte produzida no período moderno.

Assim como o presente é contestado, o passado também o será. Para indicar como a arte do passado é constantemente remodelada em termos dos interesses do presente, quero assinalar aqui algumas das suposições sobre o modernismo que ganharam força nestes últimos tempos. Algumas das características associadas a uma cultura pós-moderna, por exemplo, são a "descentralidade", a "multiplicidade" e a "heterogeneidade". Estes termos fazem mais sentido quando nos damos conta de que eles vão deliberadamente contra a corrente de outro conjunto de termos, pois todas essas características são estabelecidas como antíteses ou opostos dos valores associados ao modernismo, que, assim, são caracterizados como "centralidade", "unidade" e "homogeneidade". E, o que é mais importante, o pós-moderno contesta a autoridade do sistema de valores associado ao modernismo. Não há espaço aqui para discutir estas diferenças em detalhes, mas quero pelo menos assinalar em que medida essa caracterização das preocupações da cultura contemporânea pressupõe algumas coisas sobre a natureza do modernismo.

Diz-se que um dos aspectos desta condição contemporânea é uma reciclagem permanente das imagens que se proliferam sem cessar na nossa cultura, por meio da propaganda, da televisão e de outros veículos. Barbara Kruger, por exemplo, a fim de subverter os sentidos fixos e os rótulos convencionais atribuídos às mulheres na nossa cultura, serve-se da circulação de imagens fotográficas como base do seu trabalho, utilizando imagens como as de publicidade que exploravam as mulheres. Ela usa essas imagens para subverter significados fixos e rótulos convencionais imputados às mulheres na nossa cultura. O questionamento feminista da autoridade foi considerado por alguns compatível com a recusa pós-moderna em aceitar a autoridade de sistemas de valores ultrapassados. Se isto é ou não *qualitativamente* diferente da fragmentação modernista das imagens e do uso da imagística popular é uma questão em aberto.

Descobrir uma continuidade com precedentes modernistas pode levar-nos ao ceticismo quanto a algumas das alegações de diferença no pós-modernismo. Poderíamos pensar no pós-modernismo pilhando uma tradição artística do passado assim como poderia pilhar qualquer outro campo da cultura. Os cubistas, por exemplo, serviram-se dos materiais da cultura popular e incorporaram-nos a construções palpavelmente artificiais [9]. Os trabalhos cubistas também estabeleceram uma série de insinuações e pistas que desautorizavam uma leitura fixa. Em trabalhos posteriores, Picasso até juntou modos diferentes de pintura – elementos cubistas figurativos e fragmentados postos lado a lado – como se fossem modos de representação diferentes, nenhum deles pretendendo ter uma realidade maior do que outros [42]. Este tipo de mistura heterogênea e a recusa à idéia de uma realidade fixa são aspectos do modernismo dos quais o pós-modernismo se serve.



42. Pablo Picasso, *Études* (Estudos), 1920, óleo sobre tela, 100 x 81 cm. Musée Picasso, Paris. Foto: Réunion des Musées Nationaux Documentation Photographique. © DACS, Londres/SPADEM, Paris, 1991.

43. Robert Rauschenberg,
Persimmon, 1964, óleo e tinta de
 serigrafia sobre tela, 66 x 50 cm.
 Coleção particular.
 Foto por cortesia do Leo Castelli
 Photo Archives.



Persimmon [43], trabalho de Robert Rauschenberg, foi visto, a partir de uma percepção retroativa do passado, como assinalando uma virada entre o Modernismo e o Pós-modernismo, devido a um uso eclético das imagens combinado a um tratamento fragmentado do tipo colagem (ver Douglas Crimp, "On the Museum's Ruins"). Considerou-se também, contudo, que seus efeitos tomavam uma direção diferente daquela do modernismo. Em *Persimmon*, Rauschenberg aplicou com serigrafia uma imagem da *Vênus* de Rubens sobre a tela, justapondo outros fragmentos a ela. Embora Manet houvesse copiado a *pose* de *Olímpia* de um precedente, a *Vênus* de Ticiano, foi sugerido que *Persimmon* não tem nada além de reprodução. Imagens do passado são recicladas, difundidas sem respeito algum, como qualquer outro tipo de imagem popular.

Parte da dificuldade em se lidar com as alegações a favor do pós-moderno é que elas pressupõem visões diferentes do moderno e delas dependem. Algumas se apóiam em um sentido muito geral do modernismo na cultura, por exemplo, e não no sentido mais específico do modernismo na arte que estivemos discutindo, ou no tipo de teoria modernista proposta por Greenberg. Essas distinções precisam ser deixadas claras se queremos enfrentar a questão da possibilidade de uma ruptura com o Modernismo, e decidir se este continua ou não apenas a se renovar assumindo novas formas. Dadas as opiniões conflitantes, será importante identificar o que se entende por modernismo e o que ele acarretou ao se desen-

volver na segunda metade do século XIX. Neste livro, vamos concentrar-nos em seu desenvolvimento na França, pois a maior parte do debate sobre o modernismo na arte no século XIX focalizou-se nesse país, e em Paris, vista como a cidade moderna típica em que essa cultura podia evoluir. Continua aberta a questão quanto a se o período da modernidade terminou ou se a nossa cultura contemporânea não passa de outro sintoma dela, ou na verdade se a "modernidade" é algo que pode ser dividido em períodos. Pode ser que não estejamos em condições de conceber uma versão heróica e monolítica do modernismo a partir dos fragmentos que nos restam. Em vez disso, a especulação passa agora pelo reconhecimento dos problemas da arte moderna e de suas possíveis interpretações.

Referências bibliográficas

- BAUDELAIRE, C. *The Painter of Modern Life and other Essays*. Editado e traduzido por J. Mayne. Londres, Phaidon Press, 1964.
- BATAILLE, G. *Manet*. Paris, Skira, 1955.
- BAXANDALL, M. *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*. Londres e New Haven, Yale University Press, 1985.
- BUCHON, M. "An Introduction to *The Stonebreakers* and *The Funeral at Ornans*". In P. ten-Doesschate (ed.). *Courbet in Perspective*. New Jersey, Prentice-Hall Inc., 1977 (publicado pela primeira vez em *Le Peuple*, 7 de junho de 1850).
- CLARK, T. J. "A Bourgeois Dance of Death: Max Buchon on Courbet". *The Burlington Magazine*, vol. CXI, nº 793 (parte 1) e nº 794 (parte 2), 1969.
- CLARK, T. J. *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*. Londres, Thames and Hudson, 1973.
- CLARK, T. J. *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*. Londres, Thames and Hudson, 1985 (um excerto foi reimpresso em F. Francina e J. Harris (eds.). *Art in Modern Culture: An Anthology of Critical Texts*. Londres, Phaidon, 1982, pp. 38-48).
- CRIMP, D. "On the Museum's Ruins". In H. Foster (ed.). *The Anti-aesthetic: Essays on a Postmodern Culture*. San Francisco, Bay Press, 1983.
- GREENBERG, C. "Abstract, Representational and so Forth". In *Art and Culture: Critical Essays*. Boston, Beacon Press, 1961, pp. 133-8.
- GREENBERG, C. "Modernist Painting". *Art and Literature*, nº 4, primavera de 1965, pp. 193-201 (reimpresso em F. Francina e C. Harrison (eds.). *Modern Art and Modernism*. Londres, Harper and Row, 1982, pp. 5-10 (uma versão editada foi reimpressa em C. Harrison e P. Wood (eds.). *Art in Theory, 1900-1990*. Oxford, Blackwell, 1992, seção VI.b.4).
- GREENBERG, C. "The Recentness of Sculpture". In G. Battock (ed.). *Minimal Art: A Critical Anthology*. Londres, Studio Vista, 1969.
- GREENBERG, C. *The Collected Essays and Criticism*, 2 vol. J. O'Brian (ed.). Chicago, University Press, Chicago, 1986, 1988.
- MALEVICH, K. "From Cubism and Futurism to Suprematism". In *Essays on Art*. Traduzido por X. Glowacki-Prus e editado por Troels Andersen, Londres, Rapp and Whiting, 1969, vol. 1, pp. 19-41.
- MORRIS, R. "After the Tate Gallery's Famous Bricks, the New Art is - Dirty Nappies". *Daily Mail*, 15 de outubro de 1976.
- WOLHEIM, R. *Painting as an Art*. Londres, Thames and Hudson, 1987.
- ZOLA, É. "Une nouvelle manière en peinture: Édouard Manet". [1867], (reimpresso sob o título "Édouard Manet" em F. Francina e C. Harrison (eds.). *Modern Art and Modernism*. Londres, Harper and Row, 1982, pp. 29-38).