

2. Manet Moderno

Manet e a tradição modernista.

Algumas certezas modernistas

Manet depois do impressionismo.

"(Manet) offre à nos yeux la folle oscillation d'une aiguille aimanté que rien n'oriente. D'autres plus tard ont su choisir"

(Bataille)

1. *post*

Da falta de direção ao assentamento, da deriva à marcha. Se Manet ocupa para Bataille um lugar perdido entre tradições (uma agulha que nada orienta), é preciso lembrar das buscas modernas, ou modernistas, pela *verdade*, ou pela *origem*, da pintura, da criação, da forma -a busca pela estrutura geradora, fundadora, atômica ("1913, o ano em que nasceu o quadrado") – busca do "grau zero", ou da pureza que anuncia, como lembrará Derrida, uma teleologia e uma escatologia: sobre os escombros dos critérios e do edifício acumulado da tradição (ou da Academia; ou do Salão), do seu solo firme, da comunhão entre artista e público, da relação "natural" entre a pintura e o mundo, sobre isso tudo que é o "passado" construído cuidadosamente pelo "futuro", pelo moderno, à sua diferença, será construída a *história*. Da ausência de regras possíveis o artista moderno erige os novos termos que as obras do futuro *terão seguido*³². Serão estas regras como as regras de antes? Terá

³² A idéia de que a arte moderna é caracteriza-se pelo esforço em falar no "futuro anterior" é retirada diretamente de Lyotard, da sua noção de *pós moderno*: "The post modern would be that which, in the modern, puts forward the unrepresentable in the presentation itself; that which denies itself the solace of good forms, the consensus of a taste which would make it possible to share collectively the nostalgia for the unacquainted; that which searches for new presentations, not in order to enjoy them, but in order to

sido possível, em meio à experiência informe e sem direção das práticas modernas, *esperar* e formular um novo fundamento, de uma nova arte capaz de *sustentar* um novo homem - de ser *síntese* da experiência da incerteza, de recuperar a "naturalidade" com que se integrava à vida por meio da "convenção" da representação, de restaurar ou curar a tradição em crise desde o início do século XIX, de reconectar-se a ela e colocá-la novamente em marcha? Como forma de reação e compensação, foi tentador ater-se a crenças utópicas e projetar os novos *fundamentos* da nova arte, ou melhor, de reclamar à nova arte um papel *fundamental*:

Lá onde, por um lado, se faz sentir a necessidade de um novo fundamento, tanto espiritual - no mais amplo sentido da palavra - quanto material para a arte e a cultura e, por outro, tentam se manter sob todos os aspectos, a tradição e o convencionalismo - companheiros necessários de toda nova idéia ou ação - por uma tímida oposição às novas idéias, a tarefa daqueles que precisam dar testemunho de uma nova consciência - seja plasticamente, seja graficamente - torna-se importante e difícil. Essa tarefa

import a stronger sense of the unrepresentable. A postmodern artist or writer is in the position of a philosopher: the text he writes, the work he produces are not in principle governed by preestablished rules, and they cannot be judged according to a determining judgement, by applying familiar categories to the text or to the work. Those rules and categories are what the work of art itself is looking for. The artist and writer, then, are working without rules in order to formulate the rules of what *will have been done*. Hence the fact that work and text have the characters of an event; hence also, they always come too late for their author, or, what amounts to the same thing, their being put into work, their realization (*mise en oeuvre*) always begin too soon. *Post modern* would have to be understood according to the paradox of the future (post) anterior (modo)" (LYOTARD, Jean-François. Answering the question: what is the postmodern?, in *The Postmodern Explained to Children*, Sydney, Power Publications, 1992. O mesmo dirá Mondrian: "Apenas é realmente viva aquela expressão de arte que expressa a consciência temporal presente - e futura." (MONDRIAN, Piet. *Realidade natural e realidade abstrata*. 1929. in: CHIPP, H.P. (org.) *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo, Martins Fontes, 1993. pg. 327). Lyotard assinala que o *pós modernismo*, condição de possibilidade do moderno, é modernismo em "estado nascente", e não modernismo no seu termo. E no entanto, a confusão estava feita, não?

exige energia e perseverança inabaláveis, fortalecidas e estimuladas pela oposição preservativa.³³

A indicação da "direção", a marcha dialética rumo ao que deverá ser a *clausura* da história, da arte, da história da arte: sua realização projeta o "sonho de uma presença plena e imediata fechando a história, transparência e indivisão de uma parusia, supressão da contradição e da diferença" (Derrida³⁴). Pois a clausura da arte, seu completar-se, será aqui sua fusão com a vida, a reconciliação final entre "dentro" e "fora": a superação de seu caráter secundário em relação ao mundo: integração e consenso. "*Aux hommes futurs*" Mondrian dedica o ensaio *Neo Plasticismo*, de 1920. Um ano antes, o fechamento da história estava anunciado com a certeza recorrente nos escritos daqueles dias:

Ainda que cada arte utilize seus próprios meios de expressão, todos eles, no resultado do cultivo progressivo da mente, tendem a representar relações equilibradas com exatidão sempre maior: a relação equilibrada é a mais pura representação da universalidade, da harmonia e da unidade, características inerentes à mente³⁵.

Viver autenticamente, segundo as "características inerentes à mente", conforme sua natureza, é superar as contingências do visível em busca de uma plasticidade ideal, universal, a ser conquistada pelo "cultivo progressivo da mente". A pintura, modelar na medida em que *ensaia* (não se trata de "representar" ou "ilustrar") a harmonia plena da diferença, a conciliação das oposições, promete seu fim. Também em Malevich:

"Se compreendermos, por meio da contemplação, que a existência de todas as coisas se define para nós esteticamente

³³ MONDRIAN, Piet. *Realidade natural e realidade abstrata*. 1929. in: CHIPP, H.P. (org.) *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo, Martins Fontes, 1993. pg. 325

³⁴ DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*, São Paulo. Ed. Perspectiva, 1973, pg. 42

³⁵ MONDRIAN, Piet. *Realidade natural e realidade abstrata*. 1929. in: CHIPP, H.P. (org.) *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo, Martins Fontes, 1993. pg. 326

através de relação de equilíbrio, isto é possível porque a idéia dessa manifestação de unidade é potencial em nossa consciência, por ser esta uma particularização da consciência universal, que é una. Se a consciência humana está evoluindo do indeterminado para o determinado, da mesma maneira evoluirá homem, para o determinado, o conceito de unidade"

"Apenas com o desaparecimento do hábito mental que vê nos quadros pequenos cantos de natureza, madonas e *Venus* sem vergonha, *experimentaremos a obra de arte pura e viva*"

"Eu me transformei no *zero* da forma, e me arrastei para fora da *piscina de lixo da arte Acadêmica*"³⁶

O "fim" da arte é a reconciliação consigo mesma, o alcance da plena consciência: ideal de *presença a si* completado pelo desvelamento das representações e das ficções de si (aqui a "crise da representação" não implica a dúvida, mas a "verdade"). Assim as tendências construtivas do modernismo podem conceber a redenção do mundo à sua volta (a transcendência do campo específico completando-se na *realização*: o "zero da forma" realiza o "conceito de unidade" que é "potencial em nossa consciência" - e há de se lembrar que o suprematismo de Malevich não concebia o projeto de uma arte socialmente aplicada tal como fizeram Rodchenko e os outros membros do VKhUTEMAS), aí onde o crítico Boris Arvatov, grande defensor do Produtivismo na Rússia, vê a pesquisa artística no papel de "um homem numa margem de rio que tem que passar para a a outra margem"³⁷ .

³⁶ MALEVICH, Kasimir. *From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Realism in Painting* (1914). in: Harrison Charles ; Wood, Paul. *Art in Theory 1900-1990 An Anthology of Changing Ideas*. Oxford, Blackwell, 1992, pp.173-183

³⁷ "Temos que explicar a grande coisa que essa doutrina - o construtivismo-, nos trouxe. É verdade que a situação é trágica, como em todo período revolucionário. É a situação de um homem numa margem de rio que tem que passar para a a outra margem. Deve-se construir uma fundação e fazer uma ponte: então o seu papel histórico estará concluído." ARVATOV, Boris. *Art and construction* (1926). Munchen: C. Hanser, 1972

Assombroso escrever aqui coisas assim. Sabemos do preço pago ao longo dos dois últimos séculos pela "nostalgia do um e do todo" (Lyotard), de transparência e de comunicação imediata, da reconciliação entre conceito e experiência, pelas tentativas de "restauração", de preencher a ausência em vez de *apresentá-la*.³⁸

2. *modern*

Apresentar a falta, eis o que nos parece ser a questão (problema, preocupação, dúvida, *drive*) da pintura de Manet, sobretudo de suas telas da primeira década de 1860. Falta daquilo que “faz” pintura, de uma estrutura “interior” (interior da pintura que é também interior dos corpos, do espaço, da história) que seja seu fundamento. Sentimento, veremos à frente, nasce da problematização de convenções estabelecidas no contexto imediato em que sua obra é realizada (a pintura francesa do século XIX) e dos discursos que são ali produzidos sobre a tradição ocidental da pintura. Manet é o produtor de uma obra *em dúvida*, cambaleante mesmo, característica observada por comentadores de preferências distintas. Mas se essas noções de “incerteza”, ou de “falta”, foram frequentemente percebidas, elas tiveram de ser assimiladas a

³⁸ Sabemos que as obras de Modrian e Malevich descolam-se das utopias "totais" a que estiveram vinculadas. O caso de Mondrian, por exemplo: a idéia de que a pintura era simplesmente o lugar de elaboração de normas de proporção a serem aplicadas no mundo, em arquitetura, no desenho industrial, etc., é um mito, mesmo no período do De Stijl. pois o grupo recusava a idéia de “artes aplicadas”, e defendia a investigação que cada arte deveria empreender de seus próprios elementos fundamentais. Apenas quando estivessem livres de qualquer convenção supérflua poderiam negociar processos de fusão. Mondrian acreditava que seus experimentos pudessem de alguma forma extrapolar o campo da pintura e entrar em relação com o espaço. mas via isso como uma possibilidade de um “futuro longínquo”. Sua preocupação era com a pintura em si, e não com modos de transpôr, traduzir ou ultrapassar o quadro. É o próprio Mondrian que o diz em entrevista a David Sweeney: “Mover a pintura no nosso entorno e dar-lhe existência real tem sido meu ideal desde que comecei com a pintura abstrata”. Já Malevich, além de nunca ter aderido ao projeto da dissolução produtiva da arte na sociedade, manteve relação distante com os principais membros do produtivismo, e o seu conservadorismo foi criticado, por exemplo, pelos escritos radicais de Tarabukin, para quem sua postura permanecia essencialmente "romântica".

vizinhanças mais sólidas, sob risco de tornar sua obra um objeto impossível de estudo. Essa é uma estratégia comum na história da recepção da pintura de Manet. Por aqueles que acompanharam de perto sua produção de 1860, foi anexada aos debates em torno do realismo; mais importante para nós são, porém, os casos daqueles que escrevem sobre sua obra a partir da década de 1870, a partir do aparecimento da geração dos impressionistas, e até meados do século XX, onde a “incerteza” na pintura de Manet, quando enunciada, é tratada em geral como terraplanagem, preparação, em suma, como um *agente* histórico indispensável para a construção do moderno.

“Manet... is exceptional in his *inconsistency*. In don't mean the inconsistency of his quality. He is uneven, but less so than Renoir or Monet. I mean the inconsistency of his approach and of his direction.”

"Manet's inconsistency has much more to do with what i would call, for lack of a better word, his orientation than with his taste or manner of painting. It is not that he dealt with tremendous variety of subjects or tried different paint techniques. It is that he so often changed his notion of what a painting should be: built-up, put-together and “composed”, or random and informal, studied or spontaneous, intimate and subdued, or grand and imposing. All trough the 1960s he kept an eye on the Old Masters, but it was an eye that wavered. *Déjeuner sur l'herbe* (1863), though its layout comes from Florence, goes towards Venice; *Olympia* (likewise 1863), with an arrangement that comes from Venice, goes towards Florence”³⁹

³⁹ In: GREENBERG, Clement. *Manet in Philadelphia* (Artforum, jan. 1967) In: *Clement Greenberg: Collected Essays and Criticism, vol. 4: Modernism with a Vengeance, 1957-1969*. John O'Bryan (org.), pg. 240-244 Chicago. University of Chicago Press, 1993, pg. 240-2

Greenberg assim escreve, a respeito de uma grande exposição da Filadélfia. Estamos finalmente diante do tratamento da incerteza como "matéria de trabalho"? Ou um período entre dois "projetos", o "antigo" e o "moderno" ? Vejamos:

Manet's inconsistency can be attributed more to his plight as the first modernist than to his temperament. The question of what you were supposed to paint and with what intentions, was still wide open when he came on the scene. He was not the one to settle it - that was left to the impressionists⁴⁰

Greenberg identifica a dúvida, ou a "inconsistência" de Manet com o momento da passagem entre a tradição dos "grandes mestres" e sua "continuação" em vestes modernas, ou modernistas⁴¹. A "dispersão" que interessa é aquela a partir da qual se

⁴⁰ ib. id., pg. 241

⁴¹ Ao mesmo tempo em que reconhece, nesse mesmo texto, que o melhor período de Manet é o da década de 1860, "quando era mais inconsistente" (pg. 241), onde sua abordagem é menos coerente. Greenberg sugere que o modernismo dependerá do estreitamento, da precisão da flecha histórica, do "direcionamento" da pesquisa que lhe garante, a uma só vez: 1) o sucesso na luta pela sobrevivência que a pintura trava no mundo moderno, ameaçada pela vulgarização da produção acadêmica, pela tendência das artes em geral, "destituídas pelo iluminismo de qualquer função que pudessem desempenhar seriamente" a serem "assimiladas ao entretenimento puro e simples ... (e), como a religião, à terapia" (GREENBERG, Clement, *Pintura modernista*, 1960., in: COTRIM, Cecília, FERREIRA, Glória. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro, Zahar, 2001, pg. 102) e pelo nascimento de uma produção visual associada à indústria e descompromissada com a "alta cultura". Os inimigos da Arte em meados do século XIX eram, portanto: O Salão e o *kitsch*. Greenberg: " Certos impressionistas foram influenciadas pelas *Images d'Épinal* [impressões populares com temas religiosos, históricos ou retirados de romances de sucesso, que devem o nome à Jean Charles Pellerin, um fabricante de cartas de jogo que passa, em 1800, a imprimir em grande escala estas figuras, caracterizadas, como as cartas, por um grande efeito de *planaridade*], É isso, incorporar o inimigo? O inimigo era o declínio. Era talvez a pequena burguesia, ou ainda o Salão, ou os que dirigiam o Salão, etc." (*Débat avec Clement Greenberg*, 1986. in: De DUVE, Thierry, *Clement Greenberg entre les lignes*. Paris, éditions Dis Voir, 1996, pg. 157) A arte "elevada" só poderia ter sucesso no mundo moderno opondo ao ecletismo e à "variedade" característica do inimigo a "consistência" de uma produção rigorosa, especializada e, sobretudo *direcionada*, ou seja,

reorganiza um bloco inteligível em termos históricos. Para Greenberg, a inconsistência de Manet não traduz qualquer intuição de descolamento da tradição: "o inimigo era o Salão, não o passado"⁴². Eis então o Norte da bússola moderna, sua "direção", ou guia, pensada de forma diversa daquela de Mondrian: o fim da arte é a própria arte, o reconhecimento e celebração dos seus procedimentos e meios materiais, sua *expressão* pura e imediata. Aqui novamente o pensamento da *finalidade* aparece associado a uma tomada de consciência: o destino da arte é *realizar-se*, não na transformação do mundo, mas em si mesma buscando, através da auto-crítica, de desvelamentos, reduções e auto-análise, sua identidade última. Claro, claro, já ouvimos tantas vezes de modo assim apressado do potente *Pintura Modernista*, de 1961, que “a essência do modernismo” tal como ele o vê, “consiste no uso dos métodos característicos de uma disciplina afim de criticar esta mesma disciplina, não no intuito de subvertê-la, mas para entrincheirá-la mais firmemente em sua área de competência”⁴³. Portanto a dúvida de Manet justificar-se-ia em função da "delimitação" das possibilidades de pesquisa que as gerações de artistas modernos vão formular progressivamente - determinando-se assim o que em Manet acaba por mostrar-se autenticamente "moderno" em meio a um conjunto de investigações secundárias :

"histórica", numa concepção hegeliana (Em *Clement Greenberg entre les lignes* De Duve discute o caráter programático da história do modernismo contada por Greenberg) . 2) A continuidade inteligível com a arte do passado, com o qual permanece conectado pelo critério atemporal da *qualidade*, Essa é a astúcia de Greenberg: a determinação de um parâmetro (pelo qual a pintura de Manet deixa de ser inconsistente) que permite a ligação suave entre a arte moderna e a arte do passado, que impossibilita pensar a arte moderna em termos de simples ruptura.

⁴² *Débat avec Clement Greenberg*, 1986. in: De DUVE, Thierry, *Clement Greenberg entre les lignes*. Paris, éditions Dis Voir, 1996, pg. 156

⁴³ GREENBERG, Clement. *Pintura modernista*, 1961. In in: COTRIM, Cecília, FERREIRA, Glória. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de janeiro, Zahar, 2001, pg. 93

"As pintura de Manet tornaram-se as primeiras pinturas modernistas em virtude da franqueza com que declaravam as superfícies planas em que estavam pintadas"⁴⁴ Não em vista da relação que estabelecia com o repertório herdado da tradição. Não em vista da relação que estabelecia com o espectador. As leituras "formalistas-modernistas" (a expressão é de Michael Fried) vão a Manet apontar a origem de um deslocamento: a lógica da representação, da "ilusão escultural", cede lugar à idéia de pintura "pura", "ilusão ótica" - substituição no fundamento da pintura: sai o espaço renascentista, entra o espaço moderno. A discussão desloca-se do significado articulado segundo uma lógica simples do *signo* (da representação, da correlação nomeável entre um "dentro" claramente definido e um "fora" dado que constituiria a estrutura, o fundamento de qualquer *sentido* em pintura⁴⁵) para o significado articulado segundo uma história (ou uma historicidade – o sentido derivando de um *lugar* histórico) das formas, ou dos *attraits* – dos estilos, dos traços secundários, dos meios que constroem a representação. Mas não era isso que Manet estava fazendo. Essa simplificação de sua obra faz de um descentramento uma troca de "centros". O "jogo móvel das diferenças", isto que propõe a pintura como um campo de indefinições, estado de dúvida, de atualização de todos os seus problemas, de toda a história, esta incerteza, enfim, dá lugar a idéia de uma "direção" apontada a partir de sua obra. O Manet de Greenberg é revolucionário: destrona o antigo regime pictórico colocando em seu lugar uma outra instituição dominante (o "*M*"odernismo). Mas é ao mesmo tempo restaurador: a revolução dos meios visa preservar a essência da arte: a "qualidade": trata-se de resgatar o padrão estético da arte do passado diante das ameaças do presente. Inaugura, enfim, uma história mais ou menos linear. Pois, como se para lembrar da necessidade de se objetivar o tipo de "cegueira inaugural", essa inconsistência que Greenberg comenta, mas se recusa a analisar (destina exclusivamente ao "primeiro modernista" esse único texto, *Manet in Filadélfia*, crítica de uma exposição que não contava sequer com suas obras mais importantes), Danto observa, de forma divertida, que Manet "não tinha a intenção de abrir o

⁴⁴ ib. id., pg.

⁴⁵ voltaremos à relação entre signo e representação no capítulo seguinte, ao comentar a teoria estética de Rousseau

período que se o fez instaurar”, lembrando que o próprio Greenberg reconhece que Manet dá partida ao modernismo “por inadvertência”:

“Si l’œuvre de Manet n’est pas consciente d’elle-même [em termos históricos, é essa consciência de si que se perseguirá, identificada a pintura como *meio*], il est difficile de comprendre comment l’esprit moderniste pourrait l’habiter. (...) Tout semble donc se réduire au fait que des artistes postérieurs à Manet l’ont considéré comme leur prédécesseur, l’artiste qui a montré le chemin tout en étant, pour des raisons tenant à la situation historique, aveugle à la voie qu’il ouvert ou incapable de voir qu’il l’ouvrait. Lorsqu’on impute le “modernisme” à Manet, on se réfère peut-être a une chose complexe qui a autant à voir avec le type de facteurs que la “nouvelle histoire de l’art” place au **centre** [grifo meu] de son attention qu’avec l’innovation (ou l’appropriation) spatiale”⁴⁶

É a “nova história da arte” (Danto se refere a Greenberg), e não Manet, que coloca esses novos “fatores” (verdade dos meios? Franca afirmação da superfície plana?) no centro de sua atenção. E o lugar que a leitura de Greenberg reserva para Manet não é muito diferente daquele apontado por comentadores do final do séc. XIX e do início do século XX, quando a recepção de sua obra acontece à luz do impressionismo – cuja unidade estilística e superficialidade estupefante terminaram por produzir da sua obra leituras “simplificadas”, ou “simplificantes”. Não que o próprio Manet não o tenha autorizado, em certa medida, ao renomear *Le Bain* (1863, exibido no *Salon des Refusés* em 65) como *Déjeuner sur l’Herbe* (em 1867), a partir obra homônima de Claude Monet (1865-66)⁴⁷. Reivindicando com essa designação retrospectiva ascendência sobre a pintura *au plein air*, colocando-se, de forma aparentemente

⁴⁶ DANTO, Arthur. *Greenberg, le grand récit du modernisme et la critique d’art essentialiste*, in : Les Cahiers du Musée National d’Art Moderne, n. 45-46 Paris, 1993: *Clement Greenberg*, Paris, Ed. Du Centre Georges Pompidou, automne-hiver 1993, p. 22

⁴⁷ CACHIN, Françoise. *Manet*. Paris. Gallimard / Réunion des Musées nationaux, 1994, pg. 51

consciente, como origem histórica do impressionismo: talvez se possa mesmo dizer que tenha sido Manet o primeiro a produzir uma crítica historicista de sua obra, a justificá-la nos termos de uma diferenciação em relação ao passado e como condição de possibilidade para a arte do presente inserindo-se, como o farão os comentadores futuros, na "história do impressionismo". "*Le Bain rasurado*" falará da superação dos temas clássicos da história da pintura, como as toaletes das venus e as ninfas e os banhos das dianas (*Le Bain Turc*, de Ingres, foi pintado em 1862, um ano antes do quadro de Manet), enquanto o "segundo" (na ordem de nomeação) *Déjeuner sur l'Herbe* (o de Manet, pintado em 63) aponta a gênese da nova *école des yeux* do qual o "primeiro" *Déjeuner* (Monet, 66) terá derivado. Sua experimentação dos procedimentos impressionistas, incluindo a pintura ao ar livre, a partir dos anos de 1870 (o *Déjeuner* de Manet foi pintado portanto em estúdio, ao contrário da obra de Monet, executada ao ar livre em Foitainbleu, apesar de suas grandes dimensões) em obras como *Sur la plage* (1873) e *Monet peignant dans son atelier* (1874, ano da primeira exposição dos impressionistas) parecerá suficiente para que se lhe atribua a paternidade como grande feito (como feito *histórico*). Assim, impressionista, precursor, estabeleceu-se a reputação de Manet, a reboque da recepção e aceitação das obras de Monet, Sisley, Pissaro, etc., a partir final da década de 1870. Apenas três dias após sua morte, Gustave Geffroy o inscreve desse modo na História:

Assim como grandes e sensíveis do passado fizeram por seus séculos, [Manet] também desejava introduzir em sua arte a sociedade que o cercava, e de perceber a união íntima entre seu trabalho e o mundo em que nascera. A partir deste momento, dispensa "Cristos", "espadas", história e mitologia. Pintou a "realidade" que estava sob seus olhos, a mulher de seu tempo, as manifestações de nossos prazeres, nossas ocupações e nossos sonhos.

Então as pinturas dos anos de 1860 aparecem como "trabalhos de juventude", de um artista ainda incerto de sua missão, "Cristos" e "espadas", como "banhos" não fazendo mais parte da experiência moderna, serão rejeitados, com o sombreado, o escoreço, a

"história" (a *fábula*), etc. Como na leitura de Greenberg, é assim que Manet torna-se "iniciador".

"Este é o papel de Edouard Manet. Esta é a tarefa essencial que ele completou, e pela qual deverá ser sempre honrado. Não foi afinal Manet que nos impôs um novo modo de olhar as coisas - esta observância precisa da luminosidade que envolve todas as coisas, que triunfa hoje em exposições privadas e nos Salões, e que invade até mesmo os estudos oficiais e as escolas de arte patrocinadas pela Academia e pelo Estado? Toda uma galáxia de pintores, reconhecidos por todos, emprega estes métodos. Não estão avançando no campo aberto por este pintor, tão ridicularizado, e que será enterrado amanhã? ... O que pode ser discutido hoje não é a importância das obras de Manet em si mesmas - mas sua importância como "iniciador" do ponto de vista da história da Arte."⁴⁸

Pois essa certeza luminosa, essa “simplificação⁴⁹” da pintura que Matisse percebia em Manet e que ele tomava por símbolo de grandeza e de fecundidade, esta “simplificação” foi na verdade “obra de Monet e de seus contemporâneos” [Fried]. Veremos que a produção de Manet da década de 1860, esta que nos interessa particularmente, nada guarda da unidade espacial e temporal que o aspecto de *instantâneo* da pintura impressionista tenta assegurar. Isso porque as noções de descrença, de desgarramento, de deriva, acabam por *apresentar-se* ao espectador em formas de ininteligibilidade, de montagem e de fragmentação, de silêncio da “comunicação”. O tema (o *sujet* de Bataille) tem de ser apagado, para que apareça apagado, ou apagando-se, da mesma forma como o *de Kooning apagado* de

⁴⁸ Geffroy, Gustave. *Manet, l'initiateur*. La Justice, 3 de maio de 1883. in *Portrait of Manet by himself and his contemporaries*. Roy publishers, New York, 1960

⁴⁹ "Manet foi o primeiro a traduzir suas impressões imediatamente, liberando seus instintos. Foi o primeiro a agir por reflexo, simplificando assim a tarefa do pintor" (Matisse, 1932).

Rauschenberg não é “de Kooning menos de Kooning”, e sim “De Kooning mais apagamento de Kooning, assinado por Rauschenberg. O assunto e a representação, em Manet, são artifícios de visibilidade: *como o não nos convencemos de que podemos “entrar” em suas obras – como há pouco a ser “lido” – o olhar se desloca para instâncias antes invisíveis da pintura.* Trata-se de uma estratégia semelhante à do *readymade*, onde o olhar que não consegue focar um objeto se dispersa na visibilidade gigantesca que a obra funda (aquilo a que vulgarmente se refere como seu “entorno”, termo que acusa ainda a centralidade do *objet* e sua “propriedade”). De Duve diz que o *readymade* deve ser visto de canto de olho, “deve-se notar que está lá”. Se for possível dizer, guardadas todas as diferenças, que a representação está para Manet assim como a “obra”, o *objet d’art* está para o *readymade* – então é preciso apreendê-la (a representação) em seu desaparecimento, e perceber o que aparece ao seu lado. É preciso perceber que o caráter incompreensível de sua arte, a manipulação da tradição, o afastamento de toda psicologia, o uso da técnica para “desencarnar” as figuras, para provocar discontinuidades, choque frontal entre os personagens (e claro, também entre os *quadros*) e o espectador, tudo isso nos faz encarar “*la présence du terme supprimé*” – o eco frágil das certezas antigas e o rumor incerto das convicções futuras.

3.apagamento, insignificância (em torno da Execução de Maximiliano)



Manet. *L'Exécution de Maximilien*. 1869. Óleo sobre tela. Kunsthalle, Mannheim

a) *manuscrito*

Olhe o chapéu cortado no limite direito do quadro, o muro... os soldados, todos iguais: a mesma posição dos pés, a mesma cabeça pendendo para a direita, o rosto indefinido, porque olham ali pra dentro. Os uniformes de cor saturada, azul escuro e branco não matizados, achatados, sem sombra ou textura, chegam a se confundir, e a impressão geral não é a de uma imagem (“de baralho”?) copiada e colada meia dúzia de vezes – uma montagem ruim, diríamos hoje? Seis soldados e três espingardas... e que péssima pontaria! Para onde eles atiram? O que acontece com essas espingardas (são como uma pele levantada na ponta do dedo, ampliando a extensão do corpo a partir da sua extremidade – elas atiram “para fora” da pintura, para fora do muro e do imperador)? Não espanta a indiferença dos três condenados ... um deles, na ponta, bem começa a cair, abre os braços, joga o pescoço para trás, aperta a mão de Maximiliano. Olha, um grupo sofrendo! Ali, em cima do muro, aquele amontoado de figuras nanicas e rapidamente definidas, em desespero... mas elas não cabem na cena, são muito pequenas, e seus gestos parecem trazidos de outra parte (qual a distância entre elas e os soldados no primeiro plano)? Se o desenho geral da composição é inspirado no Fuzilamento de 3 de maio, 1808, de 1814, que está aqui na sala do lado, essas figuras em dor mimetizam os próprios personagens do quadro, como se tivessem cruzado os Pirineus e atravessado 53 anos para se colocar, exatamente como estavam na obra do mestre espanhol (as mãos na cabeça, a pele morena, o corpo atarracado, a expressão de dor), ali, num quadro francês, onde seus gritos não têm muito propósito e podem se tornar cômicos. Pois enquanto a pintura de Goya mostra a formação do pelotão de fuzilamento, a preparação do assassinato, a angústia lenta dos momentos que precedem a execução (berros, súplicas, xingamentos, orações, etc.), a cena de Manet é congelada no momento exato do tiro, quase como a cena final de Butch Cassidy e Sundance Kid (a chama ainda é visível na saída do cano, a fumaça mal começou a se dissipar – quanto tempo os projéteis levam para percorrer a distância entre as armas e o peito

da primeira vítima?), onde nenhuma ação pode ser descrita. Como olhar o chapéu do Imperador, cuja parte interior da aba se confunde com o muro, o mesmo cinza, como se substituindo uma parte retirada da vista do espectador pela sua presença? O que acontece com as árvores e o céu no cantinho de cima, à esquerda, paisagem que faz lembrar, cor e tratamento, das soluções de El Greco em Vista de Toledo (1597) e que, com a função de assinalar a profundidade infinita do espaço – sua “fuga” pelas bordas – se conecta maliciosamente com a vegetação que cresce aqui em cima do muro? Veja que quadro traiçoeiro, essas três armadilhas de horizonte: primeiro, o que promete ser uma linha estrutural no meio do quadro, definida pelos dois extremos da ação central (soldados e fuzilados) e traçada pelas espingardas, não o é, pois o arranjo desliza simultaneamente para dentro (Maximiliano parece um ou dois passos mais distante de nós do que os soldados) e para fora (as armas que apontam para alguém do plano do quadro, na “nossa” direção); em seguida a linha de base entre o muro e o chão, que não consegue retomar-se cada vez que é obliterada pela perna de um soldado, como se não acreditasse em sua integridade, em sua existência anterior às figuras; e finalmente o topo do muro, evidentemente abaulado nas bordas. O efeito impressionante é que, em virtude do tamanho do quadro, o muro parece projetar-se para frente, e, de fato, é o ponto do quadro com maior número de camadas, onde verdes e vermelhos ajudam a construir uma tonalidade profunda. E, finalmente, essas três ameaças de horizontal na pintura definem uma composição que cai para a direita, numa pintura que, no geral, cai.



El Greco, *Vista de Toledo*. c. 1597 óleo sobre tela. The Metropolitan Museum of Art, Nova York

b) *contexto*

Terminado em 1869, *L'Exécution* (Mannheim) foi exibido somente em 1905, no *Salon d'Automne*. O quadro pertence, portanto às *histórias* (da pintura moderna, da pintura de Manet, etc.).

Em 1905, sua obra já estava plenamente incorporada às narrativas da pintura moderna. A recepção do impressionismo formulou os critérios que tornaram possível a assimilação de sua obra à história da pintura “avançada”, por uma operação de uma simplificação das questões que ela punha em jogo. Falamos de como essas leituras tendem a negligenciar o caráter fragmentário de sua obra, o conjunto de citações da

história da pintura que ela articulava sistematicamente, a relação de confronto direto com o espectador, enfim: as questões que contribuem para a ininteligibilidade, ou a incerteza, que é o foco de nossa atenção, e que não fazem parte das preocupações da pintura impressionista – à exceção, talvez, de Degas?, artista cuja situação entre esses jovens pintores é em todo caso problemática e que, não por coincidência, era deles o mais próximo de Manet (e é curioso notar que Mantz desconfia da identificação de Manet com o Realismo e com o Impressionismo, ao afirmar, no mesmo texto de 1884 citado acima, que Manet não foi um pintor do *plein-air*, e que suas obras mais importantes não foram construídas à maneira de Monet e Sisley. “(Manet) é livremente elogiado por qualidades que não possui”). E no entanto é preciso indagar como sobre, e a partir de sua obra foi possível construir um discurso de “certeza”, ou de “verdade” da pintura (numa articulação curiosa que está na origem do modernismo entre a “verdade” objetivamente percebida e a “verdade” material da pintura... mas vamos sem pressa.). É na chave dessas leituras que teóricos importantes do modernismo, como Greenberg e Malraux, trabalharam a obra de Manet: precursor da pintura pura, o primeiro a substituir a ênfase na representação pela ênfase nos meios que a constroem; a derrubar a “narrativa” e alçar ao trono a “opticalidade”. Preocupadas em posicionar Manet na marcha histórica direcionada a alcançar uma autonomia da pintura (pintura pura, pintura-pintura), essas leituras tendem a desconsiderar aspectos específicos da sua obra relativos aos assuntos e à representação na pintura de Manet e, sobretudo, à utilização sistemática da arte dos museus. E por isso a Execução, obra produzida no momento em que se funda uma tradição crítica em torno de Manet que ela não cessa de desmontar.

Manet iniciou o projeto que culmina com *L'Exécution* em 1867, assim que chegaram à França as notícias do fuzilamento do arqueduke da Áustria, o imperador do México Ferdinand Maximilien, alçado ao trono por Napoleão III em 1863 e derrotado por exércitos republicanos em 67, após o soberano francês ter retirado do país as tropas que o apoiavam. O episódio foi tomado pelos republicanos em Paris como uma traição e como símbolo da fracassada política externa de Napoleão III. Os dois personagens que aparecem ao seu lado na pintura são seus generais Tomas Mejía (à sua direita, sendo alvejado pelos soldados) e Miguel Miramon. Sobre o assunto

Manet produziu uma grande pintura (tomada por inacabada), que está em Boston, no verão de 1867; uma segunda pintura, do mesmo ano, na qual faz modificações nas roupas dos soldados e no esquema geral da composição. Essa versão foi retalhada após sua morte e os fragmentos, vendidos separadamente. Alguns anos depois Degas comprou os pedaços remanescentes, reunindo-os sobre uma lona crua. Nesse estado a obra encontra-se na National Gallery de Londres. A versão definitiva é de 1968-69, e está no Kunsthalle de Mannheim. Há ainda uma pequena versão a óleo, durante algum tempo tomada por esboço para a obra de 69, mas hoje considerada posterior, que está em Copenhague. É certamente seu projeto mais ambicioso e sua única pintura de história. Aparentemente, Manet planejava expor *l'Exécution* no Salão de 1869, e relatos dão conta de que trabalhara apressadamente durante o ano anterior para terminar o quadro a tempo. No entanto, Manet teria sido avisado com antecedência de que a obra seria recusada em função da polêmica em torno do assunto, e desistido de apresentá-lo. Em 1868-9, Manet já fora o centro de alguns dos maiores escândalos da história da arte moderna, com a apresentação de *Le Déjeuner sur l'herbe* no Salão dos Recusados de 1863 e, sobretudo, com a violenta recepção (e em seguida retirada) de *Olympia* no Salão de 1865. Nesse mesmo ano, Manet viaja à Espanha, para “pedir conselho ao mestre Velásquez”, e ali deve ter visto o *Fuzilamento de Goya* (sobre o qual nada diz em sua correspondência)⁵⁰. É sobretudo Velásquez que Manet traz do Prado, efeito que se faz sentir na grande quantidade de pinturas com fundo uniforme representando um único personagens, como *Femme au Perroquet* (65), *Le Fifre* (65), os *Mendiants-Philosophes* (66-67) do Art Institute of Chicago (inspirados, na composição e nos temas, nos célebres retratos de Velázquez Espopo e Menippe exibidas por Manet em 1867 na retrospectiva que monta num pavilhão da ponte d'Alma durante o período da Exposição Universal, e cuja recepção foi igualmente negativa.) Com essas obras Manet abandona provisoriamente as composições em grande formato, ambiciosas e com muitos personagens que marcam sua produção na primeira metade da década de 60 (*Musique aux Tuileries* (60), *Le*

⁵⁰ Sobre a ausência de comentários sobre o fuzilamento de Goya, a afirmação consta na biografia de Manet escrita por Éric Darragon (DARRAGON, Éric. *Manet*. Paris. Fayard, 1989. (ref. ED)).

Vieux musicien (62), *Le Déjeuner sur l'herbe* (63), etc.), por obras com maior efeito de unidade, fortemente inspiradas na pintura espanhola.

Coincide com a ocasião de produção de *L'Exécution* a defesa de Zola, precursora das leituras “modernistas” de Manet. Zola foi um grande incentivador, e sua amizade e apoio público terão certamente lhe dado um pouco mais de confiança, fortemente abalada em meados dos anos 60 desde o escândalo de *Olympia* (ED, pg. 91-121). Zola ajudou a escolher as obras que seriam propostas para a Exposição Universal e, em seguida, estimula-o a montar a exposição particular da *Pont d'Alma*. Pode-se dizer, que, de certo modo, Zola substitui Baudelaire, que em 1865 está em Bruxelas, como grande advogado de Manet. Uma mudança radical de percepção e sensibilidade, que ocorre junto com uma mudança na pintura, desde o retorno da Espanha⁵¹. Parece “decrepitude” um termo mais adequado ao caráter hesitante, incoerente, fragmentado e violento de obras como o *Déjeuner* ou *Le Vieux musicien*, enquanto a celebração de uma “pintura por manchas” de Zola participa de um outro movimento de recepção do artista: confiante, afirmativa, luminosa, etc. aclama e solicita um naturalismo ainda por vir, dando o tom das leituras “impressionistas” de Manet: “O termo “arte” me desagrade ... eu quero se faça vida ... o que procuro antes de tudo num quadro é um homem ... Minha vontade enérgica é a seguinte: não quero de forma alguma obras de alunos feitas a partir dos modelos fornecidos pelos mestres ... não quero nada que não seja vida, temperamento, realidade”⁵²

Faire vrais? Manet diz a Berthe Morisot, de forma bastante provocativa, que preferia copiar seus cavalos de gravuras esportivas inglesas a usar como modelos animais verdadeiros: “Ao contrário de Degas, que conhecia as articulações de um cavalo, ele

⁵¹ (o abandono provisório da grandes composições com muitos personagens, dos ambiciosos jogos de referência em favor de pinturas mais diretas, de composições unificadas, em geral com apenas um personagens, in do quadro que marcam a produção

Zola tem em mente os retratos posteriores à visita a Madrid (*Le Fife*, em particular, é um quadro efuzivamente elogiado)

⁵² E.D., pg. 133

copiava daqueles que o sabiam melhor do que ele”⁵³. Pois justamente quando se consolida, em Zola, a leitura “impressionista” de Manet, o artista faz um movimento no sentido oposto, retomando o debate com as convenções da pintura histórica (veja-se, por exemplo, como a disposição horizontal do quadro, dos soldados aos condenados, reforçada pelo muro, remete-se à frontalidade das grandes pinturas históricas de David, como *O rapto das Sabinas* e o *Juramento dos Horácios*, elas mesmas definidoras de uma convenção que vem de Poussin. Fato é que os projetos mais ambiciosos e inventivos de Manet (é o caso de *l'Éxecution* e, finalmente, de *Un bar aux Folies-Bergères*) acusam grande distância em relação ao projeto de *naturalidade* da pintura impressionista.

⁵³ RICHARDSON, 1958, cf. CACHIN, MOFFETT, MELOT, et. al., 1983, p. 339..