

Pintura, história da arte e cultura

Rosa Gabriela de Castro Gonçalves

rosagabriella@uol.com.br

Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, Brasil

resumo Este artigo tem por objetivo investigar como Michel Foucault e Roland Barthes analisaram a obra dos pintores Édouard Manet e Cy Twombly, guiados pela ideia de que, na modernidade, a obra de arte não pode mais ser interpretada meramente como a expressão da subjetividade de seu autor, e sim em virtude da relação que ela mantém com a cultura e com a história da arte anterior a ela, bem como o de avaliar o quanto esta abordagem se aproxima do formalismo.

palavras-chave Foucault; Barthes; pintura; Manet; Twombly; formalismo

O lugar do autor

Em “A morte do autor”, de 1968, Roland Barthes declara: o autor é um personagem moderno. Em meados do século XIX, com o nascimento do capitalismo moderno, a ideologia burguesa teria perdido seu caráter universal e, as escritas, começado a se multiplicar. Até então não havia a obsessão pela novidade. Hoje, a imagem que temos da literatura a partir de manuais, biografias, revistas e entrevistas é tiranicamente centrada no autor, na sua pessoa, na sua história, seus gostos, suas paixões e a explicação da obra é buscada naquele que a produziu, como se aquela fosse uma confissão deste. Porém, Barthes nota que já há algum tempo esta fixação no personagem do autor como explicação para a obra vem sendo questionada. Mallarmé teria sido o primeiro: “para ele, é a linguagem que fala, não o autor. Escrever é, por meio de uma linguagem anterior (que já estava

Recebido em 19 de julho de 2013. Aceito em 30 de julho de 2013.

doi:[10.1590/0034-7167-2013-0001](https://doi.org/10.1590/0034-7167-2013-0001), Curitiba, São Carlos, vol. 11, n. 1, p.105-122, abril, 2014

lá), atingir o ponto em que esta linguagem mesma age, atua, e não o “eu”. Assim, toda a poética de Mallarmé teria consistido em suprimir o autor a favor da escrita. Valéry teria, igualmente, acentuado a natureza linguística da atividade literária e reivindicado a condição essencialmente verbal da literatura, face à qual todo recurso à interioridade do escritor lhe parecia mera superstição (BARTHES, 1987, p. 50).

A ideia de que ao final do século XVIII teria ocorrido uma mudança fundamental na experiência histórica da linguagem também foi assinalada por Foucault. A partir deste momento a linguagem teria ganhado vida própria, tornando-se, ela mesma, uma espécie de objetividade. Esta nova forma da linguagem teria propiciado o nascimento da literatura como uma linguagem distinta e autônoma, sendo que, no interior da literatura a linguagem teria se visto, pela primeira vez, concretizada e o escritor teria se visto, também pela primeira vez, face a face com a lógica da linguagem. Foucault observa que em *A Tentação de Santo Antônio*, a forma utilizada por Flaubert repousa na posição da obra dentro do domínio do conhecimento, trata-se de uma obra que “existe em virtude da sua relação com livros e isso explica porque deve representar mais que um mero episódio na história da imaginação ocidental; ela abre um espaço literário inteiramente dependente de uma rede formada por livros do passado” (FOUCAULT, 1977, p. 91). Ao escrever *A Tentação de Santo Antônio*, um verdadeiro “monumento à erudição”, Flaubert teria produzido a primeira obra literária cujo domínio exclusivo é o dos livros, dando origem à literatura moderna: Joyce, Kafka, Pound, Borges.

Em *O que é um autor*, conferência pronunciada por Foucault em 1969, na Sociedade Francesa de Filosofia, a frase de Beckett: “Que importa quem fala?” serviu de mote. “Nessa indiferença se afirma o princípio ético, talvez o mais fundamental, da escrita contemporânea” (FOUCAULT, 2009 b, p. 264): o apagamento do autor, “um princípio que não marca a escrita como resultado, mas a domina como prática” (FOUCAULT, 2009 b, p. 268). Para Foucault, a escrita contemporânea se libertou do tema da expressão: ela se basta a si mesma, e, por consequência, não está obrigada à forma da interioridade; ela se identifica com sua própria exterioridade desdobrada. É também nesse sentido que, para Barthes, como sucessor do autor, o escritor não tem mais em si paixões, humores, sentimentos, impressões, mas este imenso dicionário do qual ele retira uma escrita que não conhece termo.

Uma vez afastado o autor, a pretensão de decifrar um texto torna-se inútil. Dar ao texto um autor é como impor a este um limite, um significado último, concepção esta muito conveniente para a crítica, que se dá como tarefa importante descobrir o autor para explicar a obra.

Mas na modernidade não há algo a ser decifrado, um único sentido a ser apreendido, pois são vários os sentidos, várias as possibilidades de leitura e interpretação, uma vez que um texto é feito de escrituras múltiplas, provenientes de muitas culturas e que dialogam umas com as outras, ou parodiam umas as outras, ou contestam umas as outras. Se há um lugar onde esta multiplicidade se reúne, e este lugar não é o autor, mas o leitor. O leitor é o espaço onde se inscrevem, sem que se perca nenhuma, todas as citações das quais é feita a escrita. O imaginário “se estende entre os signos, de livro a livro, no interstício das repetições e dos comentários; ele nasce e se forma no entremeio dos textos. É um fenômeno de biblioteca” (FOUCAULT, 2009 c, p. 80).

A unidade de um texto nunca está na sua origem, mas no seu destino. Mas este destino não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia, ele é apenas este alguém que reúne em um mesmo campo todos os traços que constituem o escrito. Daí a linguística passar a ser, para Barthes, um instrumento analítico realmente capaz de desmontar a enunciação e de mostrar que o texto é esse espaço no qual “se esposam e se contestam escrituras variadas, sendo que nenhuma é original”, ou seja, que passamos a poder afirmar que “o texto é um tecido de citações, provenientes de mil fontes da cultura” (BARTHES, 1987, p. 51).

Uma discussão semelhante se instaurou no âmbito das artes visuais. Mallarmé também foi evocado por Michael Fried quando este, instigado pela ausência de qualquer referência ao corpo do artista ou de algum outro índice de expressividade nas obras de pintores como Frank Stella e Morris Louis na década de 70, interessou-se pela questão da autoria na pintura modernista. Assim como Louis teria negado o tipo de artifício empregado por Pollock para deixar índices de seu corpo na pintura, Mallarmé teria negado a inspiração lírica e locução do poeta para dar lugar às palavras mesmas (FRIED, 1998, p. 126). Aliás, bem antes disso, a escrita automática e outras estratégias de criação empregadas pelo surrealismo já haviam subvertido a questão da autoria nas artes visuais, contribuindo para a dessacralização da imagem do autor.

A ideia de recusa da expressão de uma interioridade também é fundamental para a discussão estabelecida por Rosalind Krauss acerca do minimalismo, em seu livro *Caminhos da escultura Moderna*, onde Krauss comenta que Donald Judd, com suas esculturas, assim como Jasper Johns, com suas pinturas da bandeira americana, alvos, números e letras em sequência, rejeitaram a interioridade, isto é, “um espaço ideal existente antes da experiência” ou, ainda, a ideia de um eu repleto de significados anterior a qualquer contato com o mundo (KRAUSS, 2001, p. 309). Nesta análise, Krauss tomou como ponto de partida a pintura de Frank Stella que, em um trabalho como *Die Fahne Hoch!* (<http://whitney.org/Collection/FrankStella/7522>) estaria, segundo Krauss, fazendo algo análogo a Jasper Johns, quando este trabalhava com uma estrutura dada. Ainda que não se valesse de uma estrutura tão conhecida quanto uma bandeira, Stella desenvolvia um certo padrão de faixas partindo do formato físico da tela, sempre buscando enfatizar as características literais do suporte pictórico. Segundo Krauss, “o efeito desse tipo de superfície, pontuada continuamente pela marca de sua extremidade, varre de si o espaço ilusionista, atingindo uma qualidade plana que constitui uma inexorável apresentação do espaço pictórico como algo tão somente externo” (KRAUSS, 2001, 313), ou seja, pinturas que conseguem fazer do significado em si uma função da superfície.

O pintor e o museu

A pintura moderna mantém uma relação com o museu similar àquela que o romance mantém com a biblioteca. Segundo Foucault, *Déjeuner sur l'herbe e Olympia* (Ilustração 9, p.213) foram, provavelmente, as primeiras pinturas de museu, ou seja, concebidas por um pintor a partir de seu hábito de recriar as obras que observava no museu. Não se trata simplesmente, como diz Foucault, de uma resposta de Manet a artistas particulares, mas de uma nova relação com a pintura, com a interdependência que as pinturas adquirem em um museu. Escrita mais ou menos na mesma época em que Manet realizou estas obras, *A Tentação de Santo Antônio* talvez tenha sido a primeira obra literária a interagir com as instituições nas quais os livros são acumulados, o que leva Foucault a ponderar que Tanto Flaubert como Manet estabeleceram uma relação consciente com as obras anteriores.

Segundo Foucault, *A Tentação* é como um discurso cuja função é manter, não um significado único e exclusivo, mas a “existência simultânea de múltiplos significados” (FOUCAULT, 1977, p. 99). E sua originalidade reside, unicamente, na maneira como organiza meticulosamente uma série de fantasias incoerentes, transcrições de obras já escritas, reproduções de fragmentos de outros textos, documentos, textos e imagens reunindo, num único volume, uma série de elementos linguísticos que derivam de livros existentes e da repetição de coisas ditas no passado, como uma biblioteca que tivesse sido remontada em um novo espaço. Tanto a arte de Manet como a de Flaubert se desenvolveram onde havia um repertório, um “arquivo”. A pintura de Manet imita a pintura, não imita a natureza, do mesmo modo como a obra de Flaubert representa uma tomada de posição dentro do domínio do conhecimento, dependendo inteiramente de uma rede formada por todos os livros já escritos.

A maior parte das pinturas realizadas por Manet nos anos 1860 depende totalmente, ou em grande parte, de obras realizadas por Velásquez, Goya, Rubens, Van Dyck, Raphael, Ticiano, Giorgione, Veronese, Watteau, e Chardin, todos eles pintores que correspondiam ao padrão de pintura defendido pelos museus no século XIX. Cabe lembrar que o Museu do Louvre foi o primeiro museu público, tendo sido criado pelo governo revolucionário em 1793, e que apenas ao longo do século XIX começamos a assistir a transformação das grandes coleções particulares em museus como o Prado. O fato de Manet fazer constantes citações à arte do passado já era algo comentado por seus contemporâneos e, com o passar do tempo e com a montagem de retrospectivas e a elaboração pesquisas e monografias sobre sua obra tornou-se ainda mais evidente (FRIED, 1996, p. 23). E além de ser referir a muitas obras anteriores, Manet refere-se, também, a muitos gêneros. Ou não encontramos no *Déjeuner sur l'Herbe* a paisagem, a natureza morta, a pintura de gênero e o nu combinados numa mesma tela?

Ora, inspirar-se nas obras dos grandes mestres era um procedimento absolutamente corriqueiro e bem-visto. Esperava-se, inclusive, dos críticos, que estes fossem capazes de reconhecer facilmente as obras revisitadas pelas pinturas e de estabelecer comparações entre elas. Ocorre, porém, que os críticos não compreendiam a relação que as pinturas de Manet mantinham com as obras que as haviam inspirado: “os críticos riam dos erros e das incoerências da obra, entretanto a melhor maneira de fazer

isso era indicar de onde provinha a pintura de Manet - e com quanta incompetência” (CLARK, 2004, p. 148). Hoje, poderíamos dizer que o que mais intriga os estudiosos de Manet é o tipo de correspondência que ele estabelece entre a arte clássica e a representação da modernidade. E não é justamente por refletir o tempo todo acerca da história da pintura que Manet é moderno? T. J. Clark lembra de um comentário feito por Mallarmé em 1876: “O objetivo único de Manet e seus seguidores é que a pintura seja de novo mergulhada na sua causa” (CLARK, 2004, p. 45). Ou seja, algo muito parecido com o que Clement Greenberg veio a afirmar quase cem anos depois em “Pintura modernista”.

Em seu primeiro ensaio famoso, “Vanguarda e *kitsch*”, de 1939, Greenberg expôs, pela primeira vez, sua interpretação da arte abstrata como sendo uma imitação do ato de imitar, ou seja, apresentou a ideia de que, ao deixar de imitar a natureza, o artista moderno passa a imitar os próprios processos de sua disciplina artística e, assim, os meios, ou processos, pelos quais a arte imitava a experiência passam a ser o tema da arte (GREENBERG, 1996). Sua argumentação prossegue em “Rumo a um mais novo Laocoonte”, ensaio de 1940, no qual pondera que a partir do século XVII, a literatura teria se tornado a forma de arte dominante, o “protótipo” de toda arte, e, por isso, uma forma que as outras modalidades artísticas passaram a imitar. Tanto a pintura como a escultura, que já haviam atingido um aprimoramento técnico elevado, teriam passado a reproduzir os efeitos da literatura, deixando de enfatizar a pesquisa de seus próprios meios e passando a se preocupar exclusivamente com o tema (GREENBERG, 1997). O romantismo teria trazido uma maior audácia dos meios pictóricos: Delacroix e Géricault, por exemplo, teriam sido empreendedores o bastante para buscar novas formas para expressar seus conteúdos. Porém, os pintores que os seguiram conduziram a pintura para a literatura, para o sentimentalismo e para o academicismo, o qual teria produzido desde pintores fantásticos, como Corot, Théodore Rousseau e mesmo Daumier, até artistas que, aos olhos de Greenberg, teriam levado a pintura ao “nível mais baixo de todos”, como os pré-rafaelitas. O problema acusado por Greenberg não é a imitação realista nela mesma, mas o fato desta imitação estar a serviço da literatura sentimental. Por volta de 1848 a cultura romântica teria sofrido por um esgotamento, e teria cabido à vanguarda encontrar novas formas culturais, adequadas para a expressão da sociedade.

A primeira preocupação da vanguarda teria sido a de libertar a arte do tema. Consequentemente, a vanguarda teria dado mais ênfase à forma, o que teria levado à afirmação crescente de cada modalidade artística como uma disciplina autônoma, rompendo com o predomínio da literatura. Nesse sentido, o primeiro pintor de vanguarda teria sido Courbet, por ter tentado reduzir sua arte a dados sensoriais imediatos, pintando apenas aquilo que os olhos poderiam ver. O impressionismo teria levado adiante o pensamento de Courbet, buscando a essência da pintura como meio, bem como a essência da experiência visual: a partir daqui, não se trata mais de representar a natureza. Manet, mais próximo de Courbet, teria propagado sua indiferença ao tema e instituído a modelagem plana da cor, chamando a atenção do espectador para os problemas exclusivamente pictóricos. A arte moderna seria, então, aquela que se dirige exclusivamente à visão, sem se submeter a uma formalização que devesse, primeiramente, se submeter a um discurso e a pintura modernista seria aquela que se volta para a pureza, graças a uma delimitação radical de seus campos de atividade, passando a aceitar as limitações de seu meio. Na pintura e na escultura modernistas, não há nada para identificar ou associar, elas se esgotam na sensação.

Obedecendo ao formato da tela, as formas vão se tornando mais geométricas e simples. Porém, o mais importante foi o fato do plano da pintura ter se achatado e se comprimido cada vez mais, até passar a coincidir com a própria matéria. Primeiramente, o pintor tenta indicar objetos reais, mas suas formas se aplainam e se espalham por uma superfície densa e bidimensional. Num estágio posterior, o cubismo, o espaço realista se fragmenta e se estilhaça em planos que avançam e se confundem. Nas colagens este avanço é ainda mais acelerado.

A compreensão da evolução da pintura exposta em “Rumo a um mais novo Laocoonte” foi condensada, nos anos 60, no ensaio mais debatido e citado de Greenberg, “Pintura modernista”. A tese central, neste artigo, é a de que cada arte teria testado uma série de normas e convenções para determinar quais lhe eram realmente essenciais, descartando as que seriam supérfluas. Foi neste ensaio que Greenberg apresentou a sua famosa tese segundo a qual o modernismo se identifica com a autocrítica que teve início com Kant. De um modo geral, “Pintura modernista” segue a mesma abordagem que “Rumo a um mais novo Laocoonte”: a arte

naturalista dissimulava seus meios, o modernismo trata justamente dos seus meios; a pintura modernista se caracteriza sobretudo pela sua ênfase concedida a planaridade. Uma característica fundamental do pensamento de Greenberg é a insistência na ideia de uma continuidade entre o moderno e o passado, e não numa ruptura. Para ele, a arte sempre estabelece um diálogo com a arte anterior e, nessa medida, a pintura modernista é o resultado de um processo de autodefinição que se constitui a partir da eliminação de tudo que não é inerente ao processo pictórico.

A concepção de modernismo defendida por Greenberg implica uma leitura evolutiva da história da arte, sem admitir nenhum movimento de retorno. Concebe uma linha que parte de Manet, passando pelos impressionistas e por Cézanne, chegando a Picasso, como uma série de relações causais sem levar em consideração movimentos que não podem ser encaixados neste processo, como o expressionismo ou o surrealismo, por exemplo. Cada um desses artistas ou movimentos teria explorado, até os limites de sua experiência e de sua inteligência formal, os constituintes específicos da pintura: “seu ato pictórico tinha por efeito abrir a porta para o próximo espaço, fechando, simultaneamente, o acesso ao que o precedia”.

Segundo uma abordagem como a de Greenberg, nada mais natural do que o fato de Manet ter feito recorrentes citações a pinturas anteriores a ele, sendo os casos mais famosos o *Déjeuner sur l'Herbe*, baseado, em grande parte, numa gravura de Marcantonio Raimondi inspirada em *O Julgamento de Paris*, de Rafael, e *Olympia*, inspirada na *Vênus de Urbino* de Ticiano. Por caminhos diferentes, Foucault, Michael Fried e também Bataille compartilham esta linhagem crítica do formalismo, contrapondo-se, seja a autores que vêem Manet não como um inovador, mas como um recuperador de tradições anteriores, seja àqueles que, como T.J. Clark, enfatizam o conteúdo em detrimento da forma.

Do ponto de vista de Bataille, por exemplo, a obra de Manet inaugura o período pós-histórico da arte. Sua obra é decisiva porque com ela se dá, não uma revolução pictórica, mas um questionamento acerca daquilo que é essencial na arte. Com sua pintura a arte se volta para a sua própria essência, para uma parte do homem que a arte havia ocultado. A pintura acadêmica pressupunha um conhecimento de história, de mitologia, da Bíblia, etc. Manet rompeu com isso, sua pintura não pressupõe uma cultura letrada para ser decifrada, como o fazia, por exemplo, uma pintura de

Jacques Louis David. Não há nada a decifrar nesse sentido. O que poderia significar a improvável reunião dos personagens do *Déjeuner sur l'herbe*? Sua pintura está liberada da função discursiva, ela é autônoma.

Foucault, por sua vez, insere Manet no contexto de uma vasta reflexão sobre a representação, que compreende também o comentário sobre as *Meninas* de Velasquez em *Les Mots et les Choses*, e aqueles sobre Magritte, Klee e Kandinsky reunidos em *Ceci n'est pas une pipe*. Seu interesse pela representação não recai sobre aquilo que uma imagem diz, mas sobre aquilo que ela produz. A representação como forma de diferenciação, exclusão, de assimilação, de controle. Como resumiu Nicolas Bourriaud, Foucault sempre buscou articular as estratégias implícitas e invisíveis que a pintura esconde, tornar visível tanto aquilo que as pinturas mostram, como aquilo que elas ocultam (BOURRIAUD, 2009). Mas por outro lado, podemos notar também que Foucault desenvolveu, acerca da relevância de Manet, um argumento bastante parecido com aquele que a Greenberg, segundo o qual, desde o século XV, a pintura havia procurado fazer esquecer que repousava sobre esta superfície mais ou menos retangular e bidimensional para substituí-la por um espaço representado que negava, de um certo modo, o espaço sobre o qual se pintava, ou seja, que procurava representar as três dimensões num plano de duas dimensões e que Manet fez ressurgirem, no próprio interior daquilo que era representado no quadro, estas propriedades, estas qualidades ou limitações materiais da tela que a pintura mascarava. Manet reinventou a pintura a partir da sua materialidade revolucionando assim a pintura ocidental posterior ao Quattrocento.

Na conferência sobre Manet proferida por Foucault em Túnis, em 1971, são feitas análises bastante formalistas de algumas de suas pinturas. Em *O Porto de Bordeaux*, de 1871, Foucault percebe que os eixos horizontais e verticais repetem no interior da tela a moldura e, até, a trama do tecido da tela, aquilo que a tela tem de material. “É como se o tecido da tela fosse começar a aparecer e a manifestar sua geometria interna, e víssemos esse entrecruzamento de fios que é como uma representação do esboço da própria tela” (FOUCAULT, 2009 d, p. 42). E essa característica faz com que Foucault se lembre das pinturas de Mondrian que tratam da árvore, uma série de variações desse tema feitas entre 1910 e 1914, onde vemos o nascimento da pintura abstrata. Mondrian teria descoberto a pintura abstrata naquelas árvores, assim como Manet teria descoberto a pintura abstrata naqueles barcos.

Também acerca de *Dans la Serre*, de 1879, Foucault nota que a pintura é toda construída em verticais e horizontais. Personagens e objetos se projetam para frente, como o banco, por exemplo. E o mesmo ocorre em *O Balcão*, (1868-1869), onde vemos Manet reproduzir o retângulo sobre o qual o próprio balcão está pintando: ele insiste nesse retângulo, as verticais e horizontais o duplicam, o multiplicam no interior da pintura. Quanto à profundidade, o quadro se abre, por meio de uma janela, para um espaço com profundidade. Mas não se vê a profundidade, a janela se abre para algo obscuro que não conseguimos distinguir (FOUCAULT, 2009 d, p. 68). Mas para Foucault a grande audácia de Manet, aqui, consiste em fazer do observador uma testemunha, mostrando a ele que as figuras que estão no balcão estão dirigindo seu olhar para um ponto cego fora do quadro. Esse olhar para fora do quadro sempre fascinou Foucault, que insistiu sobre essa questão na análise de várias obras pictóricas.

Foucault discute ainda o polêmico *Bar aux Folie-Bergère*, lembrando que o tipo de composição com um personagem central forte refletido por um espelho localizado atrás dele é praticamente clássica, tanto quanto o *Retrato da Condessa de Haussonville*, de Ingres. Porém, na tela de Manet não há verdadeiramente profundidade: trata-se de uma dupla negação da profundidade: ele reflete aquilo que a personagem vê. O reflexo do espelho não é fiel, existe uma discrepância entre aquilo que aparece no espelho e aquilo que deveria aparecer: o pintor está perpendicular à jovem e oblíquo em relação a ela, fazendo com que o observador não tenha como se posicionar pois, na verdade, ele não poderia ter esta visão em um ponto único do espaço. Manet não assinala um lugar para ele que, além de tudo, pode estar acima ou abaixo da cena (FOUCAULT, 2009 d, p. 73). Em suma, não há um lugar determinado para o observador e para o pintor - o que se tem é um espaço em relação ao qual o observador precisa se posicionar. Como bem descreve Nicolas Bourriaud, Manet foi o inventor do observador moderno - aquele que é interrogado por um objeto pictórico que o torna consciente da sua presença e da sua posição em um sistema mais amplo que a relação entre pintura e observador (BOURRIAUD, 2009).

Assim como em *As Meninas*, é o espelho o que manipula a representação na interpretação de Foucault, de modo a se tornar um modo de acesso ao visível. Mas no caso do *Bar no Folies Bergère*, para tornar a

composição ainda mais complexa, o personagem que fala com a moça só está presente no reflexo..Ele deveria aparecer no mínimo como sombra, do lado de cá do espelho, mas o que temos aqui é a sua ausência. Ele poderia estar no lugar ocupado pelo pintor, mas seu olhar é descendente, enquanto que o olhar do pintor (assim como o do observador) é frontal. É por tudo isso que Foucault conclui que o espelho mostra “três sistemas de incompatibilidade”: o pintor deveria estar ali, mas ele não está; deveria haver alguém de costas, mas não há; e, por fim, há um olhar descendente e um olhar ascendente simultaneamente. Esta impossibilidade tripla nos impede de saber onde estamos, de onde deveríamos nos situar para ver o espetáculo tal como o vemos, e esta exclusão de qualquer lugar estável ou definido para localizar o espectador é, para Foucault, uma das propriedades fundamentais desta pintura, o que explica o encantamento e o mal estar que se experimenta ao contemplá-la.

Enquanto toda pintura clássica, por seu sistema de linhas, de perspectiva, de ponto de fuga, etc., assinalava para o pintor e para o observador um lugar preciso, fixo, a partir do qual o espetáculo era visto, de modo que, olhando-se para um quadro se sabia de onde essa cena era vista, no quadro de Manet não se sabe onde o pintor poderia estar para tê-lo pintado, e onde devemos ficar para ver a cena como o pintor a viu. Manet coloca em cena a propriedade do quadro de não ser um espaço normativo cuja representação nos fixa em único ponto para poder olhá-lo, o quadro aparece como um espaço frente ao qual e em relação ao qual podemos nos deslocar... aí ele estava inventando a pintura objeto, o quadro como materialidade, o quadro como coisa, a condição fundamental para que finalmente nos desembaraçássemos da representação e deixássemos que o espaço, com suas propriedades puras e simples, suas propriedades materiais, agisse.

Se esboçarmos uma comparação entre o formalismo de Foucault e aquele de Clement Greenberg, poderemos observar que, enquanto Greenberg tende a reduzir o quadro à própria superfície, Foucault a considera na sua espessura de objeto, a coloca no espaço real, isto é, no nosso espaço. Por outro lado, se estabelecermos uma comparação entre o formalismo de Foucault e o de Michael Fried, podemos observar que, enquanto Foucault tem uma abordagem formalista, tematizando a materialidade e a planaridade, Fried parece querer se livrar deste tipo de abordagem, denunciando os limites do formalismo; mostrando como

Greenberg teria projetado, em Manet, características que não são as dele, mas sim dos impressionistas.

Enquanto Foucault insistiu na ideia de que a pintura, desde o Renascimento, se esforçou em dissimular sua materialidade, Michael Fried apostou na ideia de que, desde meados do século XVIII, a tradição francesa se esforçou por dissimular sua destinação, isto é, dissimular o fato de que ela era feita para ser vista por um espectador. O que torna moderna a pintura de Manet, para Fried, não é a literalidade, ou a planaridade, mas a relação que ela mantém com o espectador. Do ponto de vista de Fried, Manet ocupa um lugar crucial por ter sido aquele que, confrontado com uma tradição antiteatral da pintura francesa que tem por fonte os escritos de Diderot, modificou essa tradição, invertendo o projeto de Diderot. Este denunciava na pintura uma teatralidade que carecia de naturalidade e de verdade. Seus textos inspiraram uma estética pictórica que negava a convenção primordial da pintura feita para ser vista. Essa inspiração diderotiana resultou em dois tipos de pintura: uma que se caracteriza por uma concepção dramática que exclui o espectador e uma outra, dita pastoral, que, inversamente, absorve o espectador na tela. Greuze é um exemplo da primeira via, que Fried chamou de “absorção”: os personagens estão completamente concentrados em sua ação, sem consciência de estarem sendo vistos. A cena não é disposta para o espectador, que é excluído dela. E Courbet é o grande representante da segunda via.

A tradição da antiteatralidade passou por uma crise no início do século XIX, quando passou a ser considerada uma farsa, um artifício para dissimular o próprio artifício que é o propósito da pintura, levando assim ao efeito contrário, a uma exacerbação da teatralidade! Fantin Latour e Whistler, por exemplo, mostram uma outra relação com a antiteatralidade. Os personagens não mais ignoram a presença do espectador – como se os pintores dessa geração quisessem desfazer uma mentira. E Manet teria rompido claramente com a teatralidade, reconhecendo e integrando o espectador nos quadros (FRIED, 1988). Mas sua pintura acaba sendo teatral e antiteatral simultaneamente. Antiteatral, porque não é enfática e, teatral, por que sempre está nos apresentando algo, como se a frontalidade dos personagens e seu olhar dirigido para fora do quadro exigisse nossa presença.

O pintor e a cultura

Podemos pensar que a carga subversiva de Manet está no tratamento pictórico inovador dado por ele a temas tradicionais, ou seja, na relação que o *Déjeuner sur l'herbe* estabelece com o *Concerto* campestre de Giorgione, ou com a transformação da *Vênus de Urbino* em *Olympia*. Quando *Olympia* foi exposta, no salão de 1865, foram escritos mais de setenta textos críticos sobre ela, mas segundo T. J. Clark, “havia algo na *Olympia* que escapava ao quadro normal de referências que (os críticos) possuíam, e os comentadores quase gostavam de admitir que não tinham palavras para o que viam. A *Olympia* era informe, inconcebível, inclassificável, indecifrável” (CLARK, 2004, p. 145). Seus vínculos com a pintura clássica, hoje evidentes, passaram despercebidos naquele momento.

Realizado, como pondera T. J. Clark, numa época em que “os traços definidores da prostituta estavam perdendo toda a clareza que porventura tivessem possuído, na medida em que a diferença entre o centro e a margem da vida social se tornava imprecisa”, o quadro de Manet parecia traduzir pictoricamente este estado de coisas, “marcado como era por um circuito de signos movediço e inconsequente” (CLARK, 2004, p. 129). Além disso, era uma pintura que desafiava os preceitos acadêmicos, pois era indiferente a eles, parecendo questionar o próprio paradigma da *mimesis*.

Mais de cem anos depois Cy Twombly também pintou a sua *Olympia* (http://c300221.r21.cf1.rackcdn.com/olympia-cy-twombly-1957-1354222562_b.jpg). Assim como Manet, Twombly ser pensado à luz da história da pintura e da cultura. Barthes acredita que na pintura de Twombly se passa, em primeiro lugar, uma encenação da cultura: histórias que vêm do saber, mais precisamente, do saber clássico, como o Nascimento de Vênus, os *Diálogos* de Platão, as *Bacantes*, enfim, ações históricas que não são representadas, mas evocadas, pela potência do nome. Aquilo que é representado é a própria cultura, ou, como se diz atualmente, o intertexto, que é esta circulação de textos anteriores que estão à disposição do artista. Esta representação é explícita, já que Twombly toma obras do passado, já consagradas como exemplos da cultura elevada, e as coloca *en abyme* em algumas de suas telas: seja nos títulos *A Escola de Atenas*, *Leda e o Cisne*, seja nas pequenas figuras, mal reconhecíveis, seja na mera escrita do nome. Não deixa de ser curioso notar que muitos outros artistas que mantêm ou

mantiveram uma relação forte com o mito, como Joseph Beuys, Anselm Kiefer e Julian Schnabel, usam a caligrafia, assim como Twombly.

As obras de Twombly criam uma textura gráfica, que surge por meio de manchas, traços e inscrições feitas a faca, em superfícies que lembram paredes grafitadas e que formam, segundo Barthes, um “prurido gráfico” no qual a escritura torna-se cultura. Quando Twombly escreve *Virgil* “o nome, escrito à mão, nos traz toda uma ideia de cultura antiga, e atua como uma citação” (BARTHES, 1990 a, p. 147). Além dos títulos, ou nomes, há as dedicatórias: *Tô Valery*, *Tô Tatlin*, onde o ato gráfico de dedicar é também um ato performativo, assim como o nomear e o aludir. Além das alusões à mitologia greco-romana, Twombly constantemente alude a autores humanistas - Valéry, Keats - ou a pintores embebedos na antiguidade - Poussin, Rafael. E há também os apagamentos, que nunca desaparecem completamente, e configuram uma sobreposição de camadas de sentido à qual Barthes deu o nome de “sujidade”, que é importante, pois “é no resíduo que se lê a verdade das coisas” (BARTHES, 1990 b, p. 163).

A própria vida de Twombly foi pautada pela busca do clássico: em 1952 Twombly passou vários meses viajando com o artista Robert Rauschenberg pela Europa e pelo norte da África. Quando retornou aos Estados Unidos, em 1953, foi recrutado pelo exército e treinado para decifrar códigos, o que também repercute na sua pintura. Por volta desta época, começou a desenhar no escuro, repetindo a técnica surrealista automática. Desde o retorno aos Estados Unidos na primavera de 1953, Twombly tentou várias vezes obter, sem sucesso, alguma bolsa para retornar à Europa. Em 1956, submetendo-se a um edital do Virginia Museum of Fine Arts, enfatizou sua intenção de visitar Paris para conhecer as coleções de arte egípcia e de pintura francesa do Louvre, a qual, evidentemente, inclui as melhores obras de Poussin. Alguns anos depois, despontou como artista jovem proeminente na geração que sucedeu o expressionismo abstrato, junto a Rauschenberg e Jasper Johns. Em 1957 retornou a Roma, onde alugou um estúdio com vista para o Coliseu e, alguns anos depois casou-se, estabelecendo-se definitivamente na Itália, onde também teve um filho, Cyrus Alexandre. As referências à antiguidade, à mitologia, à poesia e à pintura do renascimento tornaram-se cada vez mais presentes em suas obras. Ao mesmo tempo, passou a usar as próprias mãos, facas e

estiletos para fazer marcas diretamente em suas pinturas. Em fevereiro de 1960, morando no centro histórico de Roma há aproximadamente três anos, Twombly completou sua primeira série de pinturas dedicadas a um pintor: Poussin. Três meses mais tarde foi aberta a maior retrospectiva de Poussin de todos os tempos, no Louvre. A série feita por Twombly foi a primeira manifestação pública de seu fascínio pelo pintor francês (CULLINAN, 2011, p. 15).

A série inspirada em Poussin nos leva a pensar nas principais questões colocadas pela obra de Twombly desde então: qual seria exatamente a relação entre os títulos, as imagens e as inscrições que o artista grava, como grafites, em suas telas? Sobretudo, qual a posição daqueles títulos, tão carregados de história, em relação a pinturas tão distantes de uma formalização? Como o significado pode aparecer numa abstração tão oposta à figuração? Como o tema pode ser fixado nesta relação entre uma pintura abstrata e seu título? De um certo ponto de vista, podemos pensar que Twombly derruba a distinção entre pintura e literatura, desenho e escrita.

Poussin também pintou temas da mitologia grega e alegorias da criação poética, nas quais representou Virgílio. Em 1973, Twombly também dedicou uma série de desenhos e uma pintura ao poeta, na qual lemos o nome “Virgílio”, gravado por uma faca ou estilete. Em 1976, volta ao tema, numa série de litografias, *Six Latin Writers and Poets*, a qual inclui ainda Apolodoro, Catulo, Tácito, Horácio e Ovídio. Barthes entende que a inscrição do nome “Virgílio” é uma operação, uma espécie de citação, não apenas da cultura clássica, mas de uma era, uma época em que se estudava latim nos cursos preparatórios, a época das pequenas anotações a lápis...

A *Olympia* de Twombly foi pintada em 1957: Uma tela branca quase que inteiramente coberta por desenhos feitos a lápis, na qual se lê o nome “Olympia” e, ao seu lado, gravado com faca de maneira quase imperceptível, o termo “fuck” e, assim, chegamos à expressão “fuck Olympia” inscrita na tela. Para Rosalind Krauss, temos aqui um palco habitado por fantasmas, fantasmas dos deuses da mitologia clássica, o fantasma de Manet e de toda a ambição modernista, agora declarada mito, como se todo o impulso utópico de desmascarar o espaço ilusionista da pintura para afirmar a verdade bidimensional da obra se rompesse. “Alguém diz: “Olympia” e múltiplas narrativas surgem em torno da palavra, cada uma assegurando para si um pequeno espaço em um palco imaginário” (KRAUSS, 1997, p. 147).

Os sujeitos que olham as telas de Twombly, explica Barthes, são diversos. E destes diferentes tipos de sujeitos dependem os discursos que eles tenham face ao objeto visto. E todos esses sujeitos podem falar ao mesmo tempo face a uma tela de Twombly. Ele pode ser o sujeito da cultura, que sabe como Vênus nasceu e quem são Poussin ou Valéry; o especialista, que conhece bem história da pintura e o lugar que Twombly ocupa nela; o sujeito que apenas gosta da pintura e a considera bela, sem saber nada sobre mitologia ou história da arte; o sujeito para quem a pintura revive alguma lembrança e, até, o sujeito que, ao ver a pintura, tem vontade de pintá-la também.

Barthes foi sensível a essa precariedade do cenário contemporâneo ao sublinhar que o mito, na contemporaneidade, é descontínuo, que ele não se expressa mais em longas narrativas. Que ele é, no máximo, “uma fraseologia, um corpus de frases (de estereótipos)” (BARTHES, 1978, p. 165). Nessa medida, a tarefa da semiologia, hoje, seria uma tarefa de ordem sintática: a de decifrar quais articulações constituem o tecido mitológico de uma sociedade de consumo de massa. Se existe alguma ameaça de relativismo em Barthes, ela pode ser dissipada mediante a leitura de “O grau zero da escrita”, que se volta para a questão do estilo, entendido por ele como uma dimensão privada e profundamente mítica do escritor (BARTHES, 1953, p. 20). O estilo não é absolutamente o produto de uma escolha, de uma reflexão sobre a literatura, mas de uma realidade absolutamente estranha à linguagem. A escrita – *l'écriture* – por sua vez, é uma realidade formal. Ela implica escolhas: língua e estilo são dados que antecedem a problemática da linguagem, língua e estilo são o produto natural do tempo e da pessoa biológica, mas a identidade formal do escritor só se estabelece verdadeiramente fora da instalação das normas da gramática e das constantes do estilo, lá onde o contínuo escrito, fechado numa natureza linguística perfeitamente inocente, vai se tornar, enfim, um signo total, a escolha de um comportamento humano: “a escrita é a relação entre a criação e a sociedade, ela é a linguagem literária transformada pela sua destinação social” (BARTHES, 1953, p. 24).

Como já afirmaram Wölfflin e Gombrich, nem tudo é possível em qualquer tempo. O escritor, ou o artista em geral, não dispõe de um arsenal intemporal de formas. Portanto, podemos concluir que, em Barthes, a arte é limitada historicamente, desenvolvendo-se pressionada pela história e pela tradição. Não se trata, portanto, de relativismo, mas de memória,

ou de pertencimento a uma cultura: a linguagem não é jamais inocente – nem o olho, segundo Gombrich – as palavras têm uma memória segunda que se prolonga misteriosamente em meio aos significados novos.

Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland. 1987. A morte do autor. In: BARTHES, R. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, p. 49-53.
- _____. 1990 a. Cy Twombly ou Non Multa Sed Multum. In: BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 143-160.
- _____. 1990 b. Sabedoria da arte. In: BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 161-175.
- _____. 1978. Change the Object Itself. In: BARTHES, R. *Image, Music, Text*. Nova York: Hill and Wang, p. 161 - 178.
- _____. 1953. *Le Degré Zero de l'écriture*. Paris: Éditions du Seuil.
- BOIS, Yve-Alain. 1997. The Use Value of Formless. In: BOIS, Yve-Alain e KRAUSS, Rosalind. *Formless, A User's Guide*. Nova York: Zone Books, p. 13-40.
- BOURRIAUD, Nicolas. 2009. Michel Foucault: Manet and the Birth of the Viewer. In: *Michel Foucault: Manet and the Object of Painting*. Londres: Tate Publishing, p. 7-20.
- CLARK, T. J. 2004. *A pintura da vida moderna*. São Paulo: Companhia das Letras.
- CULLINAN, Thomas. 2011. Notes on Painting. In: *Twombly and Poussin - Arcadian Painters*. Dulwich Picture Gallery (Catálogo). Londres: Paul Holberton Publishing, p. 15-63. ISBN 978 907372 17 9.
- FOUCAULT, Michel. 1977. Fantasia of the library. In: FOUCAULT, M. *Language, counter-memory, practice*. Ithaca: Cornell University Press, p. 87-112.

_____. 2009 a. A linguagem ao infinito. In: *Ditos e escritos III - Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 47-59.

_____. 2009 b. O que é um autor. *Ditos e escritos III - Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 264-298.

_____. 2009 c. Pós-fácio a Flaubert. (A Tentação de Santo Antônio). In: *Ditos e escritos III - Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 75-109.

_____. 2009 d. *Manet and the Object of Painting*. Londres: Tate Publishing.

FRIED, Michael. 1988. *Absorption and Theatricality*. Chicago: University of Chicago Press.

_____. 1998. *Manet's Modernism*. Chicago: The University of Chicago Press.

_____. 1998. Morris Louis. In: FRIED, Michael. *Art and Objecthood*. Chicago: University of Chicago Press, p. 100-131.

GREENBERG, Clement. 1997 a. Rumo a um mais novo Laocoonte. In; FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte- Zahar, p. 45-60.

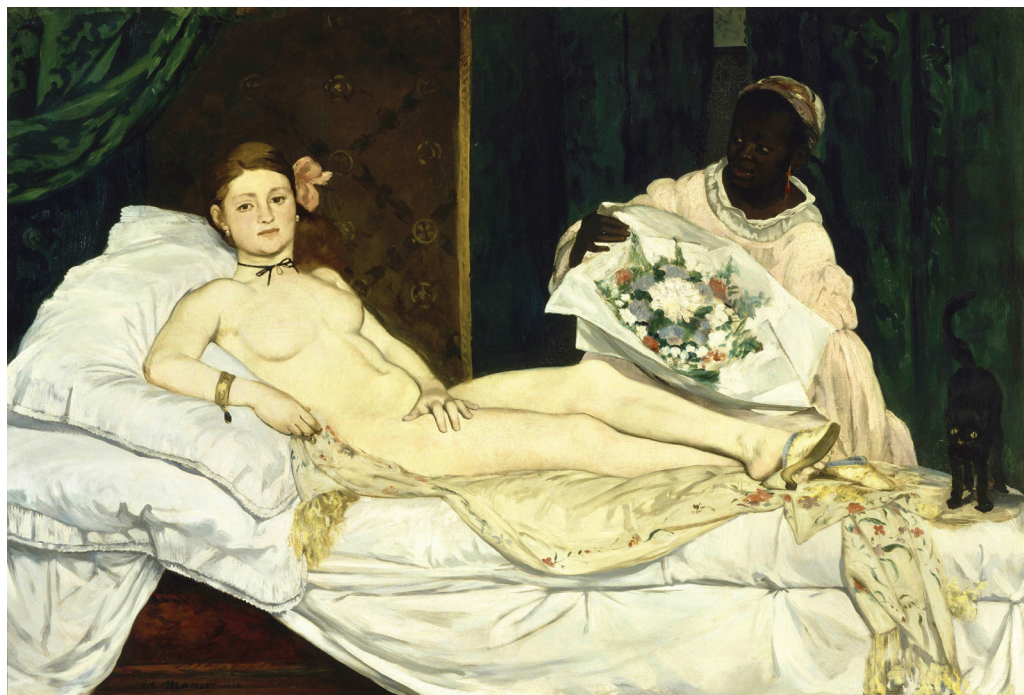
_____. 1997 b. Pintura modernista. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte- Zahar, p. 101-110.

_____. 1996. Vanguarda e Kitsch. In: *Arte e cultura*. São Paulo: Ática, p. 22-39.

KRAUSS, Rosalind. 2001. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes.

_____. 1997. Olympia. In: BOIS, Yve-Alain e KRAUSS, Rosalind. *Formless, A User's Guide*. Nova York: Zone Books, p.147-152.

_____. Olympian Depths. *Artforum*, novembro 2011, v. 50, n. 3, p. 210-211.

**Ilustração 9**

Édouard Manet, *Olympia* (1863), óleo sobre tela, 130,5cm x 190cm, Musée d'Orsay, Paris.