

3. Centro, fundamento ou representação

Alberti; Zuccaro, Vasari; Rousseau, Diderot;

A idéia de “dentro”, de representação, de desenho, de quadro

"Definição:

É uma imitação feita com linhas e cores, sobre uma superfície, de tudo o que se vê sobre o sol; seu fim é o deleite" (Poussin)⁵⁴

1. dentro

“A imagem pictórica não se reduz a um ícone cuja textura ... seja indiferente: ela tem seu peso de *pintura*, um poder permanente de solicitação sensorial sem medida comum com a fineza da película colorida depositada sobre um suporte que é em si mesmo neutro e barato (mas que não deixa de ser parte integrante do produto). Ora, é aí que uma certa tradição de pensamento – um sistema cultural cuja orientação principalmente iconográfica dos estudos sobre arte denuncia a empresa persistente – se emprega em obliterar, em recusar sistematicamente, fingindo não reter das imagens senão uma informação que elas veiculam, informação mensurável, analisável, e própria a fornecer, enquanto tal, matéria de *troca* (*échange*)” (Hubert Damisch)⁵⁵

⁵⁴ POUSSIN. *Carta a Fréart de Chambray* (1665). In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.) *A pintura: textos essenciais*. (Vol. 3) . *A idéia e as partes da Pintura*. Rio de Janeiro: editora 34, 2008, pg. 57

⁵⁵ DAMISCH, Hubert. *Théorie du nuage – Pous une histoire de la peinture*. Paris. aux Éditions du Seuil, 1972. Pg. 42 (doravante indicado como T.N.)

O capítulo ensaia a pergunta sobre o que é exatamente isto, a condição do "quadro", a que nos referimos no início do texto, que pode ter sido considerado periferia da obra pela tradição da pintura. O quadro - sua dimensão, digamos, concreta, *tabular* permaneceria como algo "secundário"? E como a presença implicada do espectador, tão importante na pintura de Manet, e, como consequência, no sentido oposto, o aparecimento do *quadro* - aquilo que o espectador *olha* - faz surgir em outra visibilidade todos esses elementos constitutivos, exteriores, antes subordinados ao *conteúdo* ou acessórios ao *interior* da pintura e entendidos como "secundários"? Procuramos entender os termos em que foi possível, para a tradição da pintura dos séculos XV ao XIX (esta que será delineada como tal pelos discursos que oferecem sua *negação*, ou pelo menos sua *superação*⁵⁶), formular uma teoria da pintura *centrada* na representação. Tarefa das mais difíceis, porque não poderemos escapar a reduções e simplificações⁵⁷. Com toda sua variedade, estes discursos parecem entender, quando precisam explicitar a “verdade” da pintura, que esta não se encontra no quadro, ou seja, na sua dimensão material: tela, superfície, espessura, cor, etc., nem em seus traços formativos, sua dimensão plástica: cor, linha, plano, pincelada, mas em algum lugar *dentro* da pintura, no âmbito da representação - esse *dentro* que é a própria pintura, *sua propriedade*, e que o pragmatismo de Kosuth assim define:

“The history of painting is the history of fabricating ‘other worlds’; be they of social orders, historical myths, religious dreams, or personal inner voyages. Long before Manet and through the abstract expressionists, the painting has been a magic rectangle: a window to another world. Believing in painting has meant that to be able to see a painting you have had

⁵⁶ Esta acaba sendo uma maneira grosseira mas aparentemente eficiente de circunscrever nosso campo de análise neste momento: “tradição” tal como ela parece ser entendida a partir do modernismo. (nota 2)

⁵⁷ Com efeito, a dificuldade que experimento neste capítulo vem da necessidade de dar conta de um certo “tom” das teorias da pintura dita tradicional atuando com esforço redutor num campo de diferenças. Trata-se,

to see the paint on the painting and the paint on the wall as being different in quite special way, and we have”⁵⁸

É tentador adotar os termos da discussão de Kosuth (espaço real x espaço ficcional), e afirmar que o projeto moderno, este que se inicia com Manet, e que se concretiza, enfim, com Duchamp, consiste em negar a representação, a interioridade, à medida em que, tomando consciência de si, de sua presença no mundo real, a obra dedica-se a investigar sua inscrição, sua relação com certo contexto, caso em que a modernidade, e a própria Arte, seriam opostas à idéia de pintura, de “outros mundos”. Assim a arte não pode ser senão moderna (reflexiva), Mas o trecho de Damisch não nos deixa colocar a questão do fundamento da pintura tradicional como uma oposição simples entre as “dimensões materiais do quadro”, sua verdade concreta (superfície, tinta, etc.) e um “lado de dentro” transcendente, ficcional, ou seja, entre objeto e imagem. Questão que merecerá cuidado, por exemplo, em Greenberg, atento sempre à diferenciação entre o *plano* pictórico e a “superfície literal” da tela⁵⁹. Cuidado que fora também o de Alberti, que no *De Pictura* reivindica o primado da representação obrigando-se porém a fazer a ressalva de que não se dirige a matemáticos, mas a

⁵⁸ KOSUTH, Joseph. *Painting versus art versus culture (or, why you can paint if you want to, but it probably won't matter)* (1971). in: GUERCIO, Gabriele (Ed.), KOSUTH, Joseph. *Art after philosophy and after. Collected writing, 1966-1990*. Cambridge. The MIT Press, 1993, pg. 89

⁵⁹ ver GREENBERG, Clement. *A Revolução da colagem*. in: COTRIM, Cecília, FERREIRA, Glória. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro, Zahar, 2001, pg. 102) esta “superfície literal” da tela é o limite da pintura, e o plano é seu análogo no espaço pictórico, e a pintura cubista continua sendo, assim, um jogo de ilusão. Aqui, interessa mostrar que o problema de Damisch, que está tratando das cúpulas de Corregio (e não de quadros), é acabar com a dicotomia entre “dentro” e “fora”, e que ele, como Greenberg, vê que a afirmação desta condição *pintada* da pintura (na página 43 de *Téorie du nuage* esteá citado o exemplo de Mondrian) não se confunde necessariamente com a ênfase na sua “objetualidade”, ou seja, não implica nesta forma de “fim da pintura” que é seu transbordamento para o mundo dos objetos comuns (sendo a superfície o limite entre a pintura e os *objetos arbitrários*, segundo uma expressão de Greenberg – a questão é bem analisada em *Le Monochrome et la toile vierge* de Thierry de Duve). Assim cria-se a possibilidade de uma mobilidade, ou de uma incerteza, nesse espaço *próprio* (de dentro) da pintura, e que então se torna espaço de jogo, de contaminação entre uma lógica do quadro (suas dimensões materiais) e uma outra (sua “interioridade”), isso que irá nos interessar nas análises das obras de Manet

pintores⁶⁰, e que por isso haverá de lidar com a pintura a partir da aceitação dos seus meios plásticos⁶¹, esses elementos que, mesmo devendo ser minimizados, abafados, de modo a fazer surgir então as figuras, e por seu arranjo a história, não poderão jamais ser ignorados⁶². Pois entre a imagem (esta legível e “interpretável”, “matéria de troca” e portanto assimilada, como veremos, à lógica do *signo*) e o objeto (quadro, coisa no mundo) se apresenta forçosamente uma dimensão também visível, mas de natureza distinta de ambas: sua condição “pintada”, isso que “solicita” os sentidos e que é corrupção da imagem. Imagem-pintura-quadro: três instâncias que permanecem em embricamento complexo, ente as quais há continuidades das quais este texto não saberá dar conta, mas que ao longo de séculos organizaram-se de hierarquicamente, com a dimensão icônica sobrepondo-se a todas as outras. É esta ordem que a pintura de Manet desestabiliza.

2. *hierarquia*

⁶⁰ Alberti, Leon Baptista, *De Pictura* (1435) livro I, par. 1: “falo desses assuntos não como matemático mas como pintor”

⁶¹ “meios plásticos”: a expressão é de Mondrian, e é interessante apresentar a integralmente a sentença em que aparece: “Gradualmente, a arte está purificando seus meios plásticos e assim destacando as relações entre eles (isto é, entre figurativo e não-figurativo). Assim, em nossos dias, aparecem duas tendências principais: uma, que mantém o figurativo, e outra, que o elimina. Enquanto a primeira emprega formas mais ou menos complicadas e particulares, a segunda usa formas simples e neutras ou, em última instância, a linha livre e a cor pura... A arte não-figurativa põe fim à cultura de arte... a cultura de forma particular está chegando ao fim. Começou a cultura de relações determinadas." Não havendo identificação necessária entre “linha livre e cor pura” e o tubo de tinta ou a “superfície literal” da tela, sua dimensão “objetual”, enfim (embora também não haja discrição evidente, existindo portanto a possibilidade de muita confusão, de interpenetrações, etc. Confusão que as pinturas de Mondrian não cesam de provocar, veja-se a espessura da cobertura da superfície, as variações nos tratamentos das laterais, os experimentos com o formato do quadro – que implicam novas relações entre a pintura e a parede e a confecção de molduras pelo próprio artista . Mas parece, de fato, que tudo isso está trabalhando em função de uma “lógica” de pintura)

⁶² ib. id., livro I, par. 1

Ainda que se possa dizer, como Leo Steinberg⁶³, que toda obra de pintura nasce de um embate com seus “meios plásticos” com sua dimensão *técnica* - embate que é objeto da reflexão dos pintores (como se vê vastamente no *Tratado* de Leonardo), e que todo pintor sabe que faz *pintura*, entendendo que essa é uma condição específica inevitável, e com ela ele pensa sua prática (a pintura como pensamento sobre pintura, campo de extensão não dimensionável, como mostra, novamente, a diversidade dos assuntos tratados em torno da prática da pintura pelos escritos de da Vinci), com tudo isso parece ter sido possível apontar para a imagem – a representação, essa dimensão *além* da “fina película colorida” e dos “acidentes” (Zuccaro nos dirá adiante) que são característica dos “meios plásticos” –, para este “outro mundo”, como essência da pintura, seu centro gravitacional. Importa situar os vértices dessa possibilidade teórica, e ver como a pintura francesa do século XIX os recebe, para compreendermos como a pintura de Manet pode separar-se dessa tradição de forma definitiva, a partir da desconstrução (assimilada então, como diz Damisch, como *patológica*, porque trata-se de um desvio, uma inversão dos termos “naturais” da pintura) da relação hierárquica entre imagem, pintura e quadro, onde os dois últimos, antes relegados à periferia dos interesses do pintor, tornam-se (não necessariamente às custas do rebaixamento do primeiro termo) elementos primários do seu campo de trabalho.

“Matemáticos medem as formas e as espécies das coisas com a mente apenas, e inteiramente divorciados da matéria. Nós, por outro lado, que queremos falar de coisas visíveis, nos expressaremos em termos mais crus”. De fato, dirá Alberti, não se pode negar que “o que não é visível não diz respeito à pintura. Porque a pintura apenas se aplica a imitar o que se vê sob o sol” A pintura é arte visível do visível – e não escapará aos pintores (a começar pelo próprio Alberti), a o fato de que esta afirmação implica a dimensão visível da própria pintura, seus “meios plásticos”, os “termos crus” pelos quais o pintor é obrigado a formular sua obra, inescapavelmente portadora de um *corpo*. Mas, princípio de qualquer teoria da pintura por muito tempo, essa condição pintada da pintura é para o pintor um obstáculo a ser superado.

A ele cabe domar a matéria, sujeitando os meios a seus desígnios. Alberti afirma que em pintura, arte do visível, a característica mais meritória é dar a ver algo *dentro* do visível, a *istoria*⁶⁴. A ordenação hierárquica é evidente: os traços (carvão, tinta, lápis) trabalham para descrever as formas e as figuras, por meio da *circunscrição* (o contorno, a delimitação das superfícies), de sua colocação no espaço e do sombreado⁶⁵, mostrando-nos os “movimentos do corpo”. Estes, por sua vez, expressam os “*movimentos da alma*”, que não participam propriamente da ordem do visível, e que são a essência da *istoria*⁶⁶. Em suma, a *Pintura*, que Alberti escreve com capitular, consiste na superação do visível: dos traços aos corpos à alma.

É mandatório que as dimensões *materiais* da pintura não escapem da circunscrição das figuras, do *desenho* dos corpos, da descrição do espaço e da cena. O poder destrutivo, ameaçador, da estrutura pintura, da sua coesão, que do desenlace desses elementos secundários traz, na medida em que impedem o acesso ao seu interior é descrito desta forma: “[o desenho] se for feito com uma linha muito aparente não indicará ser margem da superfície, mas uma fenda” – um buraco na propriedade da

⁶⁴ “A maior obra do pintor não é um colosso [*uma figura isolada*], mas uma história”

⁶⁵ “Divide-se a pintura em três partes; essa divisão nós a tiramos da própria natureza. Como a pintura se dedica a representar as coisas vistas, procuremos notar como são vistas as coisas. Em primeiro lugar, ao ver uma coisa, diremos que ela ocupa um lugar. Neste ponto o pintor, descrevendo um espaço, dirá que percorrer uma orla com uma linha é uma circunscrição. Logo em seguida, olhando esse espaço, fica sabendo que muitas superfícies desse corpo visto convêm entre si e então o artista, marcando-as em seus lugares, dirá que está fazendo uma composição. Por último, discernimos mais distintamente as cores e as qualidades das superfícies e, como toda diferença se origina da luz, com propriedade podemos chamar sua representação de recepção de luzes” (ib id., livro II, par. 30). Damisch observa como a ordenação dos princípios da pintura no texto de Alberti (1, circunscrição, 2, composição e 3, descrição de luzes e cores) é “ela mesma imposta por um sistema cultural que se apresenta como transhistórico ... a “verdade” (cor) não deve tomar a frente da “expressão” (desenho) (T.N., pg. 43), O próprio Alberti não deixa confusão: “*Nenhuma composição e nenhuma recepção de luz pode louvar onde não haja boa circunscrição; e não é raro se ver apenas uma boa circunscrição, isto é, um bom engenho, que em si mesmo é muito agradável*” (ib. id., livro II, par. 31)

⁶⁶ Todo este parágrafo deve muito ao texto *L’Art dans ses oeuvres – théorie de l’art, histoire des oeuvres*

pintura e, lembre-se de Fontana, e também da recepção de Signac a *Luxe, calme e voluptée*, de Matisse ou das

3. *DI-SEGN-O*

“é coisa clara que o nome de Deus denota o criador e o realizador do universo e aquele que vivifica, alimenta, mantém e acresce a natureza. Assim, guardada sempre a reverência que a esse nome incompreensível e inefável se deve, diremos que a palavra *disegno* é o signo do nome de Deus [Dio], como claramente o manifestam suas letras e a voz o declara. E signo também de um outro Nome criado, por assim dizer metaforicamente, de uma outra Natureza geradora, que forma, aviva e alimenta em nós toda ciência e prática” (Frederico Zuccaro, 1607)

"O desenho não é matéria, não é corpo, não é acidente de alguma substância, mas é forma, idéia, ordem, regra, termo ou objeto do intelecto, no qual são expressas as coisas entendidas" (Frederico Zuccaro, 1607)⁶⁷

“O disegno, que tem autoridade ampla, absoluta e geral para reger e governar esta república de signos, e este intelecto humano como lugar-tenente, , imagem e semelhança de Deus [Dio] em nós, sela patente e privilégio com seu próprio nome *DI-SEGN-O* que, como se vê e se disse, outra coisa não denota que signo de imagem e semelhança divina na nossa alma, como reitor e governador e lugar-tenente, com a faculdade de avivar , alimentar e aumentar toda ciência e prática neste baixo intelecto, de prover e ministrar segundo convém a toda necessidade humana, como claro se compreende e vê” (Frederico Zuccaro, 1607)

⁶⁷ ZUCCARO, Frederico. *Idéia dos pintores, ecultores e arquitetos*. In: ib. id., Vol. 1. *A idéia e as partes da pintura*. Pg. 46 e 47

A citação manifesta este aspecto central do discurso teórico da tradição do Renascimento, um de seus traços permanentes: a prevalência do desenho, como o quê não se confunde os seus traços formativos, a marca, o gesto, grafismo - estes *dados indispensáveis, mas secundários (suplementares, como diz Rousseau⁶⁸)* do *desenho* e representação. Por uma particularidade linguística, seremos forçados de agora em diante a distinguir o *desenho*, em itálico, do desenho. Este está associado ao trabalho gráfico, a uma operação do corpo. Já o *desenho* não se refere "traço", mas ao projeto, o *design*, em inglês, ou o *diseño*, que em espanhol não se confunde com o *dibujo*, a marca bruta do objeto guiado numa superfície (o mesmo ocorrendo em francês com os termos *dessin* [desenho] e *dessein* [projeto]), O *desenho* é da ordem do conceito Sua existência não é material, mas simplesmente formal. Chama-se *expressão*, porque é a exteriorização de um outro desenho, de um outro conceito, este *interno*, se transfere (será a essa *troca* que se refere Damisch?) de *dentro* do pintor (de seu entendimento) para *dentro* do quadro (para o espaço da representação). Assim um grafismo só constitui *desenho* se anima-o uma idéia de pintor: "esse desenho não é senão a expressão e a manifestação de um conceito, que existe na alma, ou que foi mentalmente imaginado por outros e elaborado em uma idéia (...) quando o desenho tira do intelecto a invenção de alguma coisa, precisa que a mão (...) esteja apta a desenhar e a exprimir qualquer coisa criada pela natureza (...) pois quando o intelecto externa os conceitos depurados e com juízo, são as mãos que, tendo exercitado o desenho por muitos anos, revelam a perfeição e a excelência das artes." (Vasari, O primado do desenho, 1568). O "conceito" de Vasari é o "desenho interno" a que se refere Frederico Zuccaro em 1607: "o desenho interno é o conceito, e a idéia, que qualquer um forma para poder conhecer e operar". E sobre a origem divina do "conceito" , este que se transmite da alma ao corpo: "Afirmo, portanto, que Deus, CAUSA suprema, eminente e superior de todas as coisas, para agir externamente, observa e revê necessariamente o desenho interno no qual conhece todas as coisas criadas, as que cria, as que criará e as que poderá criar com apenas um olhar, e esse conceito, pelo qual ele compreende todas as coisas, lhe é substancial, pois que nele nada é nem pode ser acidental, sendo ele ato puríssimo"

⁶⁸ Citado por Derrida em *Da Gramatologia*, pg. 173

Repousa nesta origem, na sua *linhagem* divina, a legitimidade da tarefa manual: ela é a *mimesis* da própria criação

"os nobres pintores e escultores, o primeiro artífice imitando, formam também na mente um modelo de beleza superior e, nele se espelhando, emendam sem culpa a natureza em cores e traços"

Subordinação da forma à idéia, dos afetos (aquilo que é da ordem do *corpo*) ao *belo*, ao *moral*, ao *decoro*, à *sedução*, à *essência da pintura*, enfim. Se para Rousseau, Poussin ou Filóstrato a pintura é essencialmente mimética, ela não deve nos falar primeiramente às sensações, como o fazem os objetos comuns (como o próprio *quadro*), mas sim ao entendimento, que poderá julgar a analogia entre o pintado e o que ele representa, ou *suplanta*⁶⁹. Se ela tem como finalidade do exercício do juízo de gosto (Kant: "em pintura, em escultura, e, de fato em todas as artes formativas, arquitetura e em horticultura, desde que sejam belas artes, o desenho (*Zeichnung*, equivalente a *design*, projeto) é o que é essencial ... Não é o que gratifica como sensação, mas o que agrada em sua forma, este é o pré-requisito fundamental do gosto"⁷⁰. É a razão, não o corpo, o lugar do julgamento.

4. comunicação

Assim a mão, *tendo exercitado o desenho por muitos anos*, aprende a ser a boa intérprete do conceito, garante a correspondência exata de um caso particular à idéia

⁶⁹ diz Rousseau: "Comme donc la peinture n'est pas l'art de combiner des couleurs d'une manière agréable à la vue, la musique n'est pas non plus l'art de combiner des sons d'une manière agréable à l'oreille. S'il n'y avait que cela, l'une et l'autre seraient au nombre des sciences naturelles et non pas des beaux-arts. C'est l'imitation seule qui les élève à ce rang. Or, qu'est-ce qui fait de la peinture un art d'imitation ? c'est le dessin. Qu'est-ce qui de la musique en fait un autre ? C'est la mélodie." (Jean Jacques Rousseau. *Essai sur l'origine des langues*. 1755. Disponibilizado em versão digital por Daniel Banda. url:

http://classiques.uqac.ca/classiques/Rousseau_jj/essai_origine_des_langues/origine_des_langues.pdf)

Ou, na impactante *definição* de Pousisn: " É uma imitação feita com linhas e cores, sobre uma superfície, de tudo o que se vê sobre o sol; seu fim é o deleite"

⁷⁰ KANT, Immanuel, *The critique of Judgement*, 1790. par. 14

geral: a operação de tradução transparente *via* corpo. A mão, a tinta, o pincel a superfície, os obstáculos entre o espírito e o pintado neutralizam-se com o aprendizado, podendo *expressar* em *pureza* o conceito, como se imediatamente. Esta pureza implica na superação da materialidade: as teorias da pintura, de Cícero a Rousseau, elogiarão sua capacidade de tornar-se *voz*, sopro da alma (ali onde está uma *idéia* de natureza), que fala na sua ausência:

"Portanto, assim como nas formas e figuras existe algo de perfeito e excelente e, de acordo com as imagens que dele concebe mos, reproduzem-se, por imitação, as coisas que não estão sob os nossos olhos, em espírito vemos a imagem da eloqüência perfeita, buscamos com ouvidos sua efigie" (Cícero) A eloqüência na pintura, leremos novamente em Bataille, esta que acaba com Manet, é aquilo que a faz exprimir, *"como fato de linguagem, um sentimento"*. E assim a pintura pôde ser concebida como meio de fala:

"A pintura é como a eloqüência. Há regras gerais para falar e escrever sobre todas as matérias, como a filosofia, a matemática e a teologia, e como, por mais eloqüência que se possa ter, nunca se poderá falar razoavelmente sobre uma matéria que não se conhece, também um pintor só pode representar aquilo que conhece, mesmo que saiba profundamente a sua arte" (Bernard Lama).

E se esta dimensão "informativa" da pintura, essa capacidade de *comunicar* (uma idéia, uma intenção, uma fábula), é o que diferencia a pintura de um *objeto arbitrário* (a tela neutra e barata), então pode-se conceber a migração, ou a circulação (*Exchange*, como diz Damisch) da informação, do sentido embutido no quadro através de uma operação técnica suplementar, que atua na imagem transformando sua característica sensorial, mas não seu fundamento:

"É o desenho que dá às cores vida e alma; são as paixões que elas exprimem que vêm a emocionar as nossas.; são os objetos que elas representam que vêm nos afetar; os traços de um

quadro tocante nos tocam ainda numa gravura: tires esses traços de um quadro, as cores não farão mais nada”

Manifestações claras de uma hierarquia: o *desenho* sobrevive às cadeias de transformações materiais, da pintura à gravura, conservando *unidade* e *inteligibilidade*, *mantendo-se* vivo, ou seja: *expressão* ainda (de uma intenção, de uma idéia). E por esse desdobramento, análogo àquele que, na origem da imagem, transformou o *desenho* interno do pintor em *desenho* externo, através de uma ação gráfica, acentua-se a distância entre o fundamento da representação e seus traços secundários (incluindo, novamente, o desenho, o traço, rabisco, etc.). Derrida observa que a teoria estética de Rousseau é uma semiologia: não são as coisas que afetam o espectador de pintura, mas as coisas dentro das coisas, as coisas imitadas que habitam outro espaço que não este, de *fora*, etc. A teoria estética de Rousseau acentua com clareza a distinção entre as dimensões *materiais* do quadro (aquilo que pode nos autorizar a chamá-los "trabalhos de *assemblage*", como dirá Duchamp em *O ato criador*, definindo a pintura por seus traços secundários⁷¹) e a pintura como um *dentro*, animado por uma *idéia* geral, ou como uma "segunda natureza", na imitação, ou ainda, o que é mais comum, como um ajuste controlado destes dois aspectos. Essa mesma lógica persiste, com diferenças significativas, nos séculos XVII e XVIII, sendo base dos discursos acadêmicos na França e na Inglaterra. Por maiores que fossem as variações, por mais incômodas que parecessem certas transformações ou certas opções na pintura (veja-se, por exemplo, a apregoada “vulgaridade” da pintura de Caravaggio, ou as críticas ferrenhas à excessiva sedução associada à pincelada e ao uso da cor nos mestres venezianos pela tradição acadêmica francesa, etc.), o domínio da representação permaneceu inabalado por séculos.

5 .*Quadro x tableau*

⁷¹ “A final remark to this egomaniac discourse: since the tubes of paint used by the artist are manufactured and readymade products we must conclude that all the paintings in the world are “readymades aided” and also works of assemblage” (DUCHAMP, *Apropos of ‘readymades’*, pg 142)

Perguntaremos portanto o que produz o deslizamento dessa convicção, ou seja, por sua positividade. Isto que os contemporâneos de Manet enunciam (a recepção impressionista, como também, depois, a versão modernista de sua obra) em termos essencialmente "negativos" - ausência do que faz "pintura" ou, para usar o termo em voga na época, o que faz *quadro* (*tableau*), à diferença do simples *morceau*, pedaço – obra incompleta, estudo, ou pintura de tema inferior; essa falta que é responsável pelo aspecto "ininteligível" da sua pintura (como novamente testemunham abundantemente os comentadores do século XIX).

A intuição, novamente: de que aparece da "inconsistência" de sua pintura, e em forma *desconexa*, a afirmação da *relação* entre todas as suas partes constituintes, e que a condição para este tipo de aparecimento, para que as conexões entre os elementos da pintura mostrem-se, "sob uma outra luz", em sua opacidade "semântica", é que essas relações sejam, justamente, *ininteligíveis*. E Manet não cansará de nos oferecer impasses deste tipo, que dizem respeito à relação entre a "velocidade" da pincelada e o movimento do modelo, os "tempos" distintos de execução em partes diferentes do quadro, as questões de tamanho e escala, a relação entre o tamanho do quadro, a cena representada e os gêneros pictóricos, etc. Podendo então surgir a pergunta sobre um conceito de *quadro* que, em vez de definir-se por uma certa coesão e racionalidade *interna*, caracteriza-se por presença e impacto contra o seu "exterior".

" o escultor executa sua obra com maior esforço físico que o pintor; e o pintor executa as suas com maior esforço intelectual. (...) o escultor ao produzir sua obra deve fazer uso da força braçal para trabalhar o mármore ou a pedra ... um esforço totalmente mecânico acompanhado frequentemente de muito suor que se mistura à poeira e se transforma em uma crosta de lama; ele fica com o rosto todo empastado e enfarinhado de pó de mármore, semelhante a um padeiro, e coberto de minúsculas lascas como se houvesse nevado em cima dele. Com o pintor é completamente diferente ... pois ele se senta confortavelmente defronte a sua obra, bem vestido, move um levíssimo pincel com cores



Manet. Le Déjeuner sur l'herbe, 1863. Óleo sobre tela. Musée d'Orsay, Paris

A presença da *dúvida* da obra de Manet, força de incerteza, "força de choque", como em Fried, vai confundir-se em Bataille com sua própria "biografia" e "caráter": impessoal, será dito também do olhar de Victorine Meurent no *Déjeuner sur l'Herbe*, do gesto desprovido de sentido (orientação e significado) do braço esticado que nada aponta, braço do homem à direita, Ferdinand Leenhoff, seu futuro cunhado. Incerto, este espaço que não sustenta as figuras, que parece indefinido, fragmentado, oscilante, um suporte impossível para a ilusão. Diante da pintura, em 20/02/2009: 20 adolescentes e um professor: *alors, le fond... c'est évidemment raté, hm? Manet n'était pas un grand peintre de paysage...* O fundo, um fracasso, até hoje. É que o quadro continua a fazer, sua presença não *me* oferece critérios claros de leitura; há, portanto de se importar algumas chaves, algumas formas: *raté*, compare-se com a firmeza do espaço onde estão imóveis os Horácios, na pintura de David (O Juramento dos Horácios, *réussi*,

foi considerado durante muito tempo pelos professores acadêmicos como um perfeito exemplo da representação de pés, que aqui são índice do problema: flutuantes, chapados, desaparecidos)

agradáveis ... seu local de trabalho é limpo e repleto de belas pinturas, e frequentemente ele se faz acompanhar pela música ou pela leitura de obras variadas, que ele ouve com muito prazer, sem ser incomodado pelo barulho dos martelos ou outros rumores. ... "há menos discurso na escultura, e conseqüentemente demanda menos esforço ao espírito que a pintura." (Leonardo da Vinci, Trattato della Pittura ["O parergone"], 1490-1517)

"Nada falta à pintura": Não nasce da matéria pesada e do esforço físico como a escultura. Não é a pintura o resultado de uma "transformação" da matéria, isso que assemelha o trabalho do escultor a simples indústria, mas de uma certa "mágica" (diz Diderot, comentando as obras de Vernet) que transforma em coisas as marcas de tinta dispostas sobre a superfície, fazendo-as como que desaparecer no surgir da natureza: tinta + superfície = pintura (- tinta, - superfície). Alquimia, portanto, que faz sumir a matéria constituinte da ilusão. Por isso a pintura, para Leonardo, é dotada de particular *integridade*, cumpre inteiramente seu papel de segunda natureza ou de segunda criação, sem que precise de qualquer apoio no mundo a que se reporta (parecendo manter com ele uma relação de paralelismo, ou de uma simetria cujo eixo poderia ser o plano do quadro). É que são poucos os aspectos da natureza que lhe escapam : *"A escultura é submetida a uma luminosidade que vem do alto, e a pintura traz com ela em toda sua extensão a sua própria luz e sombra. ... o escultor é auxiliado pela natureza ... o pintor produz a sombra por meio da sua criação artística, nos locais onde a natureza deveria racionalmente fazê-la. O escultor não pode criar a diversidade das coisas por meio da variação de cores; mas nada falta à pintura."*

A noção do quadro segundo Manet era oposta à de Courbet no que diz respeito à questão crucial do olhar. Tudo ocorre como se Manet tivesse percebido intuitivamente a dificuldade cada vez maior ... de negar e neutralizar efetivamente a convenção primordial segundo a qual as pinturas são feitas para serem olhadas; e como se ele tivesse percebido que era consequência necessária estabelecer abstratamente a presença do espectador - integrar à pintura a separação, a distância e a confrontação mútua que haviam desde sempre caracterizado a relação pintura-espectador na sua forma tradicional, não reconstruída - afim de evitar as piores consequências da teatralização dessa relação. Uma tal interpretação reconhece na empresa de Manet uma qualidade simultaneamente antiteatral e teatral (e vice-versa), não sendo, de fato, nem uma coisa nem outra. Assim, as telas de Manet da primeira metade dos anos de 1860 repudiam os quadros teatrais anedóticos, frequentemente peças situadas nos séculos passados, que gozavam de grande popularidade nos Salões dos anos de 1859 e 1869. Mas elas o fazem explorando um modo de teatralidade que depende estritamente da *apresentação* - por oposição à *ação* - da qual Watteau é a fonte histórica e a sanção maior, e cuja principal função, na arte de Manet, era lançar nova luz sobre certas verdades concernentes à relação pintor-espectador que então já não era possível negar, obrigando o espectador a ter-se diante delas. Ainda... um efeito da estratégia de Manet, e sem dúvida também uma causa essencial da provocação extrema que representaram suas pinturas para seus contemporâneos, é que o espectador tinha a sensação de ter-se tornado supérfluo numa situação que supostamente reclamava sua presença, como se seu lugar diante da tela *já estivesse ocupado* pelas medidas extremas tomadas para designar-lhe um lugar.. (Fried, 1993, pg 216-217)

A abordagem crítica não esvazia o “centro” da prática, simplesmente; ela desloca e funde as dimensões centrais a outras, numa dinâmica que parece extremamente *plástica*, minando a própria possibilidade de um lugar central. Os “problemas da pintura” orbitam em torno de nada, se organizam pelo jogo móvel da diferença absoluta, sem que haja qualquer sol, qualquer centro que venha a apontar “periferias”. O que é “central” ou “fundamental”, o “o que é” da pintura, simplesmente deixa de existir. O uso dos termos “deslocar e fundir” pretende evocar a manipulação de uma massa, em que partes podem ser indiferenciadas ou destacadas, movimentadas, “blocadas” ou dispersadas – mas trata-se de uma manipulação “de dentro”, do mesmo modo como as figuras de Rodin parecem ainda ligadas pela argila úmida à mão que as modelou. Feito o gesto inaugural da exterioridade, não apenas tal relação pode ser pensada, mas, numa expansão lógica, o próprio olhar que se lhe dirige, bem como seus critérios de avaliação. Ocorre assim que todos os princípios que orientam o fazer (e o ver) da pintura (o que é pintura, pra que serve, do que é composta, quem a faz, e como) deverão ser permanentemente avaliados; neste momento, certa distância deverá ser-lhes imposta em relação à tradição que os transmite, de modo que estas certezas, estes critérios, poderão ser desfeitos e os princípios repensados, ao mesmo tempo, em sua especificidade, e em sua relação com todos os outros problemas, liberados da linha de transmissão do passado. Os problemas da pintura deixam então de ser *históricos*, no sentido de que é a própria história da arte, ou as *necessidades* da cultura que impõem aos artistas os problemas do dia. Ao contrário, essa obliquidade que estamos tentando descrever atualiza todas as *questões* da pintura num mesmo momento (Cézanne fala de um *instante integral*), e torna necessariamente possível que qualquer coisa possa ser formulada como *questão da pintura*. "O que é um quadro?" A pergunta deixa de ser respondida por uma certeza natural - ou seja: passa a fazer sentido enquanto pergunta- quando há quem a formule - quem a diga, em voz alta, por sobre o ombro do pintor: outro que não é alguém. O olhar deslocado para o lado propõe o enigma, que se amplia de maneira implacável: olhar o pintado, olhar a pintura, olhar o quadro, olhar a si mesmo, e, então, olhar a história, olhar as

convenções, os critérios. O tipo de descentramento de que falamos parece análogo ao que descreve Lacan, falando sobre o olhar (*le regard*)⁷², atravessado permanentemente pela consciência da exterioridade dos significantes que apreende. Usando uma metáfora de luz e sombra, Lacan tenta contaminar *lateralmente* o sentido de imediaticidade construído pela tradição ocidental moderna que assegura o lugar do sujeito no centro do mundo: “O significante forja sua sombra na minha visão, e por causa de sua escuridão, não estou mais banhado no brilho de uma plenitude luminosa” (Norman Bryson, *The Gaze in the Expanded Field*, pg 92). O *olhar*, para Lacan é este intruso da visão, o conjunto de codificações anteriores e independentes da existência do indivíduo, que condicionam seu estar no mundo – fala, entendimento, etc. O olhar é o fator de descentramento, de aparecimento de uma materialidade (Lacan fala da *opacidade* dos significantes) que é ao mesmo tempo externa ao sujeito e parte integral dele (posto que não pode haver subjetividade de qualquer espécie fora da ordem simbólica instaurada pela linguagem.). Lacan dá um exemplo em pintura, bastante literal e próximo da situação de deslocamento que descrevemos no início do texto: em *Os Embaixadores*, de Holbein, a figura que atravessa o espaço da pintura em anamorfose interrompe o campo visual dos personagens com algo que eles não dominam e que não podem perceber com clareza, estando em sua posição central: a lembrança da morte⁷³. A anamorfose sugere que o espectador deva estar, simultaneamente, em dois pontos distintos, impõe a ele que passeie pelo quadro. O descentramento, em *Os Embaixadores*, acontece, simultaneamente, no espaço perspectivado da pintura, pois em frente ao quadro a caveira em anamorfose nos parece uma interferência planar “colada” sobre o espaço perspectivado do quadro, e no espaço real do observador, uma vez que se lhe exige

72 BRYSON, Norman, *The Gaze in the Expanded Field*, in H. Foster (ed.) *Vision and Visuality*, Seattle, Bay Press. Pg. 92 Uma leitura de Lacan poderá ser importante para o projeto. O trabalho de Lacan sobre o olhar parte, segundo Bryson, da análise de Sartre em *O Ser e o Nada*, e é o objeto das primeiras duas seções dos Quatro conceitos fundamentais de Psicanálise, incluído na bibliografia do projeto

73 O texto de Bryson chama atenção para o tom aterrorizante que Lacan dá à experiência do descentramento: “why does Lacan provide only one model of vision and painting, that of the negative and terrorizing gaze?” (*The Gaze in the Expanded Field*, pg 104)

uma *simultaneidade* física. Queremos sugerir uma idéia de autocrítica que contém algo deste descentramento (autocrítica ‘em campo’, ‘em quiasma’, não específica), com a *possibilidade* de invasão, no interior da prática artística, destes intrusos - estes vetores secantes que trazem à visão do artista dimensões laterais de sua prática. A crítica é este olhar descentrado, que se desloca para todos os lados permanecendo “dentro” de seu campo, ou melhor, ampliando e explicitando seus limites. Thierry de Duve: “O problema de Manet, poderíamos dizer, não era tanto saber quando um determinado quadro estava completo quanto descobrir nele a convicção de que era um quadro”. Talvez possa ser assim pensado o nascimento da autocrítica - em qualquer momento da história. O artista está “em si” e “fora de si”, como o “quadro”, esta indeterminação, diz, em duas vozes distintas “sou pintura” e “não sou pintura”, ou “sou arte” e “não sou arte”. Está-se dentro estando fora e, o mais importante, faz-se ver a materialidade destas relações. O afastamento, o recuo é, aqui, uma maneira de fortalecer (no sentido lento de exercitar) a conexão com o mundo, com a extensa materialidade envolvida na construção da pintura. Ver a obra, é, tocá-la, diz Damisch, por-lhe de “fora” algo de si mesma. Então como não considerar como parte deste bloco fluido que é a obra as relações de sentido que se estabelecem entre este objeto e o lugar em que está – suas dimensões físicas, históricas, simbólicas, políticas – determinadas coisas e não se dar conta de outras, ou entre o objeto e suas interpretações, respostas, circulações . Como no *Card File* de Robert Morris (1967), a obra é ela mesma em todas *todas* suas direções, e incorpora em sua densidade tudo o que se faz sobre ela. Pois a pintura de Manet me parece a tentativa de perguntar – e certamente, uma das mais contundentes, sua condição história sobre este amálgama confuso de problemas, onde as especificidades devem ser reinventadas, onde os critérios são moldados na superfície dos processos, onde fazer arte é pensar sobre arte, de novo e de novo.