



Data: 09.11.2019

Titulo: Manet não se explica

Pub:



Tipo: Jornal Nacional Diário

QuickCom
comunicação integrada

Secção: Cultura

Pág: 36;37

Manet não se explica



Área: 1201cm² / 63%

Tiragem: 72.253

FOTO

Cores: 4 Cores

ID: 6652968

O artista francês é uma das “maravilhosas” obsessões do crítico e historiador de arte Michael Fried. Foi dela que veio falar a Lisboa, a partir de duas obras de 1868. Manet resiste a interpretações, avisa

Arte Lucinda Canelas

Há 64 anos que Michael Fried se deixou fascinar por Édouard Manet. Tudo começou com *Le Déjeuner Sur l'Herbe*, “uma pintura estranhíssima” que não lhe sai da cabeça. “Podíamos escrever um tratado sobre ela e sobre a sua estranheza, mas digamos antes, para simplificar, que ninguém faz ideia do que ali se passa. E isso é deliberado”, explicava ao PÚBLICO este norte-americano que é um dos principais críticos e historiadores de arte mundiais, na véspera de inaugurar o programa Lisbon Lectures in the Humanities, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com uma conferência feita a partir de duas outras pinturas do artista francês – *Le Balcon* e *Le Déjeuner Dans l'Atelier* – mas que não deixou de fora (não poderia) a obra icónica de 1862-63.

“Em *Le Déjeuner Sur l'Herbe* há dois homens vestidos e uma mulher nua sentada na relva, olhando para nós; há outra ao fundo que parece estar a tomar banho. Mesmo que dediquemos muito tempo a observar as suas expressões, os seus gestos, não descortinamos o que está a acontecer naquela situação, que é, à partida, inusitada. Soube desde muito novo que, se algum dia me tornasse historiador de arte, queria tentar compreender *Le Déjeuner Sur l'Herbe*. Passaram mais de 50 anos e continuo a tentar.”

Os textos de Michael Fried não são fáceis de ler, mas mesmo que não cheguemos a perceber tudo o que nos quer dizer, a sua ironia é evidente.

A forma peculiar com que olha para as coisas e aborda os problemas que a arte vai colocando está patente na resposta que dá a uma pergunta aparentemente elementar: por que razão devemos olhar para Manet como um dos criadores da modernidade? “Bom, podemos começar a modernidade em vários pontos. Há

quem o faça com Cézanne... A forma mais simples de explicar por que é que Manet representa o princípio de alguma coisa é mostrar que ele também representa um momento de crise absoluta, o fim do que se vinha desenvolvendo até então. E aí o ponto é responder à pergunta: ‘Até onde temos de recuar para compreender esse desenvolvimento anterior?’”

Fried chegou à conclusão, explicou na passada quarta-feira na Faculdade de Letras de Lisboa, que era preciso voltar a meados do século XVIII e a Diderot (1713-1784), “um dos primeiros críticos de arte, um génio”.

A crítica de arte, defende, é um instrumento muito importante para um historiador, não porque ajuda a explicar a pintura, mas porque é uma prova do que pensavam sobre ela as pessoas naquela época. E é juntando o texto crítico e a obra que podemos começar a construir uma argumentação, a identificar uma lógica.

“A lógica que emergiu em meados do século XVIII tem que ver com a relação do quadro com quem o vê – de repente, essa relação transforma-se num problema para a pintura de uma maneira nova. Quando chegamos a Manet [1832-1883], todas as estratégias tinham sido postas em prática. E, basicamente, reduziam-se a manter as figuras de uma composição absorvidas umas com as outras, como se, assim, não tivessem de se relacionar com o espectador.” A dada altura, no entanto, todas essas estratégias deixaram de funcionar. “Com Manet, a pintura volta-se para o espectador, enfrenta-o, e isso acaba por se transformar no fim de uma coisa e no começo de outra. O que vem depois dele é o impressionismo, Cézanne, o cubismo, Matisse... Tudo o que consideramos pintura moderna sai deste momento em que a pintura

passa a olhar para quem a vê – é olhada e devolve o olhar.”

Uma pintura como *Le Déjeuner Dans l'Atelier*, de 1868, tal como *Le Balcon*, ambas executadas depois de umas férias de Verão longe de Paris, têm em comum com *Le Déjeuner Sur l'Herbe*, que tanto fascina o historiador, a ininteligibilidade e o facto de o pintor tratar cada objecto com a mesma seriedade e o mesmo detalhe que aplica às figuras. É assim com tudo o que está sobre a mesa em *Le Déjeuner...*, a começar pelo açucareiro, é assim com as flores de *Le balcon*, mais pormenorizadas, até, do que o rosto da violinista Fanny Claus, a mulher de luvas que tanto pode estar a acabar de chegar como prestes a sair.

“Manet continua a resistir à interpretação, à descodificação, e as suas pinturas continuam tão frescas que é como se as tintas ainda estivessem por secar. A sua pincelada é tão vívida, tão original...”

A maneira tradicional de olhar para a pintura diz-nos que, quando temos uma figura numa composição, devemos dirigir a nossa atenção para o seu rosto. Manet quer ênfase em tudo.

“Manet não se explica. Não escreve sobre o seu trabalho, não há nenhum relato de uma conversa em que ele diga a alguém: ‘Bom, deixa-me dizer-te o que é que tenho tentado fazer...’. Por outro lado, percebemos pela crítica de arte da época que ele incomoda. Ele recusa-se a juntar os elementos para contar uma história, e é a falta de narrativa, o mistério, que inquietam.”

Um grande ensaio

Michael Fried cresceu em Nova Iorque e o hábito de se passear pelas galerias dos grandes museus ganhou-o com os pais. A crítica começou a interessar-lhe quando entrou para a Universidade de Princeton, nos anos 1950, onde se tornou amigo dos artistas Walter Darby Bannard e Frank Stella. Tencionava estudar Literatura, mas os artigos do crítico Clement Greenberg, que assume como a sua maior influência, na *Partisan Review* e na *Art News*, empurraram-no noutra direcção. Fried foi um “aprendiz” de Greenberg, dito assim mesmo, à maneira antiga: “Vi muita arte com

“

Manet recusa-se a juntar os elementos para contar uma história, e é a falta de narrativa, o mistério, que inquietam

Michael Fried

Crítico e historiador de arte

ele. Tinha um olho fantástico. É o mais importante crítico de arte do século XX e ensinou-me muito.”

Em 1958, ganhou uma bolsa para estudar na Universidade de Oxford, Inglaterra, onde a sua intenção de se dedicar à História não foi bem acolhida, já que o seu percurso académico nada tinha tido que ver com ela até ali. Fried não desistiu. Foi preciso esperar pelo começo da década seguinte para começar a escrever crítica de arte regularmente. Tinha 22 anos quando lhe confiaram o cargo de correspondente em Londres da revista americana *Arts*, uma aventura que durou pouco, já que em 1962 Fried regressou aos Estados Unidos para estudar História de Arte na Universidade de Harvard, curso que complementava com a actividade de crítico para *Arts International* e a de curador ocasional (fez crítica até 1977).

O seu ensaio *Art and Objecthood*, considerado um dos mais importantes do século XX sobre arte, seria publicado logo em 1967 na revista *Artforum*, quando Fried tinha apenas 28 anos. Neste texto, uma análise da obra de Donald Judd e Robert Morris, o crítico acusa os dois artistas de serem demasiado teatrais no seu trabalho, de confundirem arte e objecto e de, ao fazê-lo, serem mais ideólogos do que artistas, escreve o investigador Justin Wolf num artigo em que resume a carreira de Fried publicado no *site* da Fundação História de Arte, uma organização

destinada a educar para a arte moderna. “Este é talvez o mais polémico dos meus ensaios”, reconheceu Michael Fried, aqui citado por Wolf, referindo-se a *Art and Objecthood*. “É um elogio à arte que eu admiro, mas também se volta contra o minimalismo num momento crucial em que ele está ainda a afirmar-se. É um ensaio com o qual quase ninguém concorda.”

Michael Fried é, aos 80 anos, professor emérito da Johns Hopkins University, em Baltimore, uma instituição onde durante anos ensinou História de Arte, e continua a escrever. Da sua longa lista de publicações, que inclui monografias sobre Édouard Manet ou Gustave Courbet e o mais recente *Why Photography Matters as Art as Never*

Before (2008), destaca-se um outro título que, tal como o seminal *Art and Objecthood*, aborda a relação do espectador com a obra de arte – *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*.

Um homem elegante

Fried descreve Manet como um homem muito elegante, nascido numa família da alta burguesia, com um pai juiz e bastante dominador. “Não é propriamente um intelectual, mas é muito, muito inteligente, e isso vê-se na forma como cria esta relação desafiante entre a pintura e o observador.” Os que atacavam a sua obra, lembra ainda o historiador de arte, diziam que



era necessário que cada figura de uma composição estivesse no seu lugar e desempenhasse o seu papel – nada de superficial, nada de arbitrário. Manet contraria estes princípios.

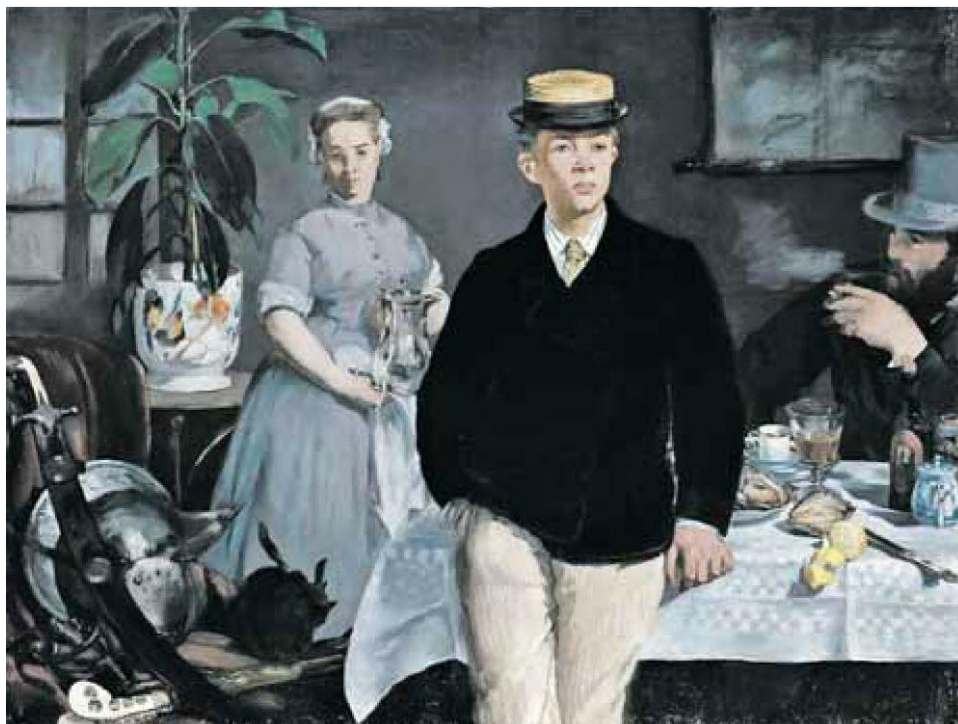
“Manet deixa de contar com a imparcialidade de quem vê e minimiza a relação psicológica que há entre

as figuras de um quadro. A pintura volta-se para o espectador e confronta-o. E fá-lo de uma forma tão forte, tão impressionante, que as suas obras se tornam, de certa forma, presenças agressivas nas paredes das galerias. E nem sequer é preciso que as figuras estejam a olhar para nós.”

Em *Olympia* e em *Le Déjeuner Sur l'Herbe*, por exemplo, a figura central, em ambos os casos uma mulher, olha para o espectador, mas em *Le Balcon* e em *Le Déjeuner Dans l'Atelier*, não. Em nenhum dos casos se sabe porquê. Manet quis que fosse assim.

Le Balcon, 1868

“É uma pintura claramente baseada em *Majas al Balcón*, de Goya. Berthe Morisot, a mulher que está sentada olhando para a sua direita, que foi casada com o irmão de Manet, Eugène, e era também ela artista, tem um ar espanhol, ao passo que a violinista, Fanny Claus, parece asiática, japonesa. Se tivesse de apostar na nacionalidade do homem, o pintor Antoine Guillemet, um amigo de Manet, diria holandês. Mas o mais importante aqui, como nas outras pinturas de Manet, é que ninguém sabe o que se passa. E isso intriga”



Déjeuner Dans l'Atelier, 1868

“Tal como *Le Balcon*, foi feito depois de uma férias de Verão fora de Paris. Nesta pintura, a influência mais determinante é Vermeer, embora, com o vaso de plantas e a pintura em pergaminho, na parede, faça citações da arte asiática. A figura central é Leon Koëlla, filho da mulher de Manet, a pianista Suzanne Lenhoff. O fumador de chapéu alto que olha para a sua direita atravessando a pintura, quem seria? Para quem olha ele? E Leon, está de saída? Está apoiado na mesa? Uma pintura de Manet levanta sempre muitas perguntas”