

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

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

Imagens invisíveis: a representação visual e a linguagem

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

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

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

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

FER, Briony. *Imagens invisíveis: a representação visual e a linguagem*. In: FRASCINA, Francis (et alii). *Modernidade e modernismo: a pintura francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

Sublinho esta característica da obra de Édouard Manet por ser o traço dominante e o que faz sua obra ser o que é. A personalidade do artista consiste na maneira como seus olhos vêem: ele vê as coisas em termos de luz, cor e massas.
 (“Une nouvelle manière en peinture”, pp. 31-2)

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

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

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



ido em
iothek,

ena real;
et, como
amente”,
osse lido.
ue podia
descrição
colheu o
inha inte-
ponde ao

sete anos
al sobre a

e o caráter;
s, se neces-
bras de arte

te dos qua-
e explicar e

licado rela-
ostas sobre
mais perto
de matizes.
odo em um
mais baixo.
te ninguém

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



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

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

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

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

O moderno em formação

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

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

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

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

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