

Monet

A crítica recente acerca da obra de Monet: John House e Paul Hayes Tucker

Ana Magalhães

Universidade Estadual de Campinas, Brasil.

Claude Monet, desde sua época até os dias atuais, tem sido tema de muita consideração por parte da crítica de arte e da história da arte. Suas exposições sempre foram comentadas, a ponto de termos hoje uma documentação bastante farta a respeito do pintor. Quase conseguimos acompanhar sua produção ano a ano, o que nos permite reconstruir a evolução da sua obra com precisão. Por outro lado, ao contrário do que se pode pensar, Monet não é um pintor fácil, muito menos a sua obra o é. Isto se deve em parte a essa abundância de documentação a seu respeito, que inclui críticas e comentários dos mais diversos personagens do universo artístico em que Monet viveu. No entanto, como John House¹ coloca, poucos são os comentários que Monet faz sobre sua própria obra; comentários estes que são quase que em forma de aforismas, informais e raros. Muitas vezes, eles se constituem de transcrições (em entrevistas, por exemplo) daquilo que o pintor teria dito, por outra pessoa.

O que nos resta basicamente são suas telas, também em enorme quantidade, chegando a ponto de ser quase impossível catalogá-las. Além do material que já foi comentado, existem pelo menos duas biografias fundamentais sobre Monet: de Gustave Geffroy e Georges Clemenceau², dois de seus maiores amigos a partir dos anos 1880.

Assim sendo, o pesquisador que tiver como objeto de estudo a obra de Monet enfrenta alguns problemas, não tanto devido a este material abundante, mas devido àquilo que já se escreveu sobre o pintor após a sua morte em 1926. Em primeiro lugar, a questão que se coloca para a crítica contemporânea é a relação que Monet mantém com as vanguardas da arte moderna, já que toda a crítica do século XX tem como perspectiva as questões que elas trarão para a arte. Isto vai significar um ostracismo dos estudos sobre Monet por pelo menos vinte anos, de 1930 a 1950. Monet é colocado pela crítica contemporânea como o "pai do Impressionismo". Isto denota, primeiramente, que o pintor pertence a uma categoria instituída de artistas, pois o impressionismo viria a ser a "escola" da pintura moderna. Logo, Monet passa a ser tão "clássico" quanto Rafael tinha sido para a academia francesa no século XIX. Outro problema com o qual a crítica moderna parece não saber lidar é com o fato de Monet ter sido um pintor reconhecido e bem sucedido financeiramente. Isto parece fazer dele um comerciante antes de tudo, sacrificando sua obra (e, conseqüentemente, "seus ideais") em função da venda de suas telas e de seu público. Mas o que se torna complexo para esta crítica é que, ainda que assim seja, Monet deixou uma obra grandiosa e de alta qualidade artística.

¹ John House, *Nature into Art*, New Haven, Yale University Press, 1986. Este é um dos textos que será abordado aqui.

² Gustave Geffroy, *Monet, sa vie, son oeuvre*, Paris, 1924; Georges Clemenceau, *Claude Monet, les Nymphéas*, Paris, Plon, 1928.

Monet é praticamente esquecido durante os anos 30 e 40 de nosso século. O interesse por ele seria retomado por William C. Seitz³ a partir de meados dos anos 50. Seitz o resgata através de uma relação que ele vê entre uma certa abstração e a obra da última fase da vida do pintor. Em outras palavras, Seitz coloca Monet como precursor de uma linha de pintura abstrata que se desenvolve nos Estados Unidos. Este mesmo argumento é sustentado por Clement Greenberg⁴, nos mesmos anos. Esta retomada de Monet tem como auge a exposição que Seitz organiza no Museum of Modern Art de Nova Iorque em 1960.

É justamente nas relações entre Monet e a arte moderna que se constrói uma oposição radical entre Monet e Cézanne, colocando o primeiro como um "mestre" (mas que, justamente por isso, não pode contribuir em nada para o desenvolvimento da arte moderna), e o segundo como o precursor do Cubismo. De fato, o século XX e, principalmente, as vanguardas modernistas serão os grandes responsáveis pelo resgate de Cézanne, tão esquecido durante sua vida. O que acontece com Monet é exatamente o contrário. Estabelecendo-se este contraponto entre Monet e Cézanne, toda a crítica contemporânea parte da idéia de que o primeiro é o pintor virtuoso, de pinceladas soltas, sem preocupações compositivas, e o segundo, o pintor da construção por excelência. Este é outro ponto no qual nos esbarraríamos e no qual Monet não se encaixa (nem mesmo Cézanne).

Enfim, o último destes grandes problemas, trata-se da questão do próprio impressionismo, de como estas classificações foram elaboradas pela história da arte, e até que ponto elas são de grande contribuição para o entendimento da obra de um pintor, e até que ponto elas se tornam um entrave para o desenvolvimento da crítica sobre um pintor. Talvez a obra de Monet seja uma das que mais sofra com o enquadramento no movimento impressionista. Aliás, parece-me que, sem dúvida, não existe acontecimento na história da arte que mais tenha sido amarrado por uma categoria teórica do que o movimento impressionista.

Para chegarmos aos livros de John House e Paul Hayes Tucker, teremos ainda que percorrer um longo caminho: o de traçar rapidamente quais foram as principais obras escritas sobre o pintor dos anos 1960 em diante. Como já vimos, o livro de William Seitz é crucial, pois retoma a obra do pintor colocando-a sob um novo enfoque (o da relação com a abstração), o que gera novos questionamentos. Além dele, temos o artigo de Clement Greenberg, publicado em 1956, e o texto de Oscar Reuterswärd⁵ (anterior) de 1948. Não podemos nos esquecer de que o livro de John Rewald⁶ (publicado nos mesmos anos que o texto de Reuterswärd) sobre o impressionismo terá influência nesta retomada de Monet.

É nos anos 1970 que vemos surgir um enorme número de publicações a respeito da obra de Monet. Este conjunto de obras se concentra principalmente entre os anos de 1870 e 1880, período que corresponde à ocorrência das exposições impressionistas, das quais Monet participa. Evidentemente, esta crítica está em busca de uma análise que dê enfoque às questões do impressionismo, caracterizando Monet como o pintor impressionista por excelência. Não se pode esquecer que o catálogo raisonné do pintor organizado por Daniel Wildenstein é publicado nestes anos, a partir de 1974⁷. Isto também é uma chave para entendermos em que ponto a crítica sobre Monet se encontra, pois a publicação do catálogo de Wildenstein significa que, pela primeira vez, se organiza o material sobre o pintor e a sua obra. No final dos anos 1970 surgem as publicações que mais levantariam problemas e discussões sobre a obra de Monet. Aqui, não podemos deixar de nos referirmos a Robert

³William C. Seitz, *Monet*, Nova Iorque, Abrams, 1960. Ver também o catálogo: *Monet, Seasons and Moments*, Nova Iorque, MoMA, 1960.

⁴Clement Greenberg, "The Later Monet" IN: *Art and Culture, critical essays*, Boston, Beacon Press, 1956.

⁵Oscar Reuterswärd, *Monet*, Estocolmo, 1948.

⁶John Rewald, *History of Impressionism*, 1944.

⁷Daniel Wildenstein, *Claude Monet: biographie et catalogue raisonné*, Lausanne, Bibliothèque des Arts, publ. em 4 volumes.

Herbert⁸, que vai derrubar a oposição criada entre Monet e Cézanne e que vai propor que se faça uma análise da técnica de Monet. Isto é importante para entendermos de onde vêm os textos de John House e Paul Hayes Tucker (os dois têm ligações com Herbert e suas idéias). Outro texto importante que surge neste período (já nos anos 1980) é o catálogo de estampas japonesas de Monet, organizado por Geneviève Aitken e Marianne Delafond⁹. Em paralelo com as pesquisas sobre o impressionismo nos anos 70, temos as primeiras pesquisas acerca do Japonismo e de como os pintores impressionistas foram influenciados pelas estampas japonesas. O catálogo de Aitken e Delafond constitui-se no referencial da relação entre Monet e o Japonismo. De fato, não há nenhum texto que se refira a esta questão especificamente¹⁰. Ela vai ser abordada em diversos momentos em textos dos anos 80, que enfocam mais a produção do período de Giverny (1883-1926).

A partir dos anos 80, ocorre a "redescoberta" das pinturas em série de Monet. Surgem vários artigos e textos que discorrem sobre o procedimento serial de Monet, suas questões temáticas e o problema da pintura impressionista. Assim, os interesses se voltam para, em primeiro lugar, o Japonismo (muito embora não se tenha escrito nada especificamente sobre o assunto), e para a questão da técnica de Monet. Também vemos emergir um crescente questionamento sobre o fato de sua pintura do período de Giverny ser impressionista ou dela ter transcendido o impressionismo.

Neste ponto não podemos deixar de citar Richard Shiff que vai ser o primeiro autor a propor uma relação entre Monet e o simbolismo. Para tanto, Shiff se baseia nos textos críticos da época, em que existe por parte dos escritores o uso de um vocabulário simbolista para se referir à obra de Monet¹¹.

Os textos de John House e Paul Hayes Tucker surgem neste contexto. Devemos lembrar que estes dois autores já haviam publicado textos importantes sobre Monet, principalmente acerca do período considerado classicamente impressionista na obra do pintor (1870-1880). Os dois livros que esses autores publicariam nos anos 80 (o de Paul Hayes Tucker tendo adentrado os anos 90) vão ser os mais representativos da crítica de Monet neste período. Basta consultarmos o BHA (o abstract mais completo para a bibliografia de história da arte e da arqueologia) para observarmos que de 1990 em diante temos até dez resenhas críticas destes dois textos, e nenhum outro texto publicado (isto acontece no ano de 1992) - com exceção apenas do livro organizado por Kendall¹².

O texto de Paul Hayes Tucker¹³ discorre especificamente sobre as séries de Monet produzidas na década de 1890. Na verdade trata-se de um catálogo para uma exposição que foi aberta em Chicago e correu o mundo por pelo menos um ano. O que me parece interessante no catálogo de Paul Hayes Tucker é que talvez pela primeira vez após a morte de Monet, as séries tenham sido expostas em conjunto. Isto é muito significativo para a crítica, já que estas obras nunca tinham sido vistas em conjunto. A exposição foi muito elucidativa do procedimento serial de Monet, isto é, de que ele, a partir dos anos 1890, passa a adotar um modo sistemático de pintar, que transforma completamente sua obra. O texto de Paul Hayes Tucker nasce da visão das séries em conjunto, ou seja, da própria montagem da exposição. Mas a preocupação de Tucker é a de compreender a temática da obra do pintor deste período. Assim, o autor observa duas transformações fundamentais em relação à produção de Monet dos anos 1870 e 1880. A primeira diz respeito ao tipo de temática: Monet se volta para a paisagem do campo (e não mais urbana e dos lazers urbanos), natural. Além

⁸Robert Herbert, "Method and Meaning in Monet" IN: *Art in America*, n.5, 1979, pp.90-108.

⁹G. Aitken e M. Delafond, *La Collection d'Estampes Japonaises de Claude Monet à Giverny*, Paris, Bibliothèque des Arts, 1983.

¹⁰O único texto que trata desta questão é o de Sônia Machado, publicado nos anos 70.

¹¹Veja-se o artigo: "'Il faut que les yeux soient émus': impressionnisme et symbolisme vers 1891" IN: *Révue de L'Art*, 1992.

¹²Kendall (org.), *Monet by himself: paintings, drawings, pastels, letters*, Londres, MacDonald Orbis, 1989.

¹³Paul Hayes Tucker, *Monet in 90's, the series paintings*, New Haven, Yale University Press, 1989 (trad. para o francês, 1990).

disso, esta paisagem é tratada sob o pretexto de captar efeitos luminosos e atmosféricos, o que vai ser uma obsessão do pintor até a sua morte.

Contudo, para Tucker estes temas possuem uma coerência entre si, que pode ser compreendida se relacionarmos as séries de Monet à situação histórica da França deste período. O autor então conclui que o enfoque de Monet é sobre a paisagem francesa e que, de fato, existe algo nas séries que torna a paisagem peculiarmente francesa. Quanto às séries de Londres, do Monte Kolsaas na Noruega (ao qual Tucker dedica um capítulo de seu livro) e, posteriormente, de Veneza, Tucker as trata como sendo de uma temática excepcional: fora da temática francesa e, portanto, particulares.

Tucker define as séries de Monet sob o ponto de vista do tema, única e exclusivamente. O que ele entende por série é um conjunto de telas que representam o mesmo motivo, sob um mesmo ângulo de visão. Neste aspecto, ele entra um pouco na questão da composição, ou seja, de que as telas de uma mesma série possuem uma construção semelhante, se não idêntica. Outro elemento interessante no trabalho de Tucker é que ao organizar seu texto em capítulos que tratam especificamente de uma série, ele nos permite refletir sobre o tema na obra de Monet. Num primeiro momento, temos a impressão de que tematicamente as séries são estanques, ou seja, um motivo começa e acaba quando uma série se inicia e chega ao seu fim. Por isso mesmo, Tucker parece conseguir somente ver uma relação entre os temas das diferentes séries do ponto de vista da recuperação da paisagem francesa. As séries do Tâmis do Monte Kolsaas são exceções, e ainda assim, o autor busca uma maneira de ligá-los ao tema da França (que ele considera que seja subjacente nas séries).

No entanto, ao vermos as séries tomadas separadamente, paradoxalmente, podemos perceber o quanto elas têm em comum do ponto de vista temático. As séries tratam basicamente de três temas: da luz, da atmosfera e principalmente, da água. É fundamental que possamos nos dar conta disto, pois só desta maneira torna-se possível entender as Ninféias de Monet, as paisagens d'água. Este é o movimento que Monet faz, em direção à temática da água.

Por fim, é preciso dizer que o texto de Tucker é fundamental por causa da documentação que ele traz à tona, não tanto por se tratarem de fontes inéditas, mas pelo fato delas serem interpretadas sob um novo ângulo. Deste modo, Tucker consegue criar novas associações entre as telas e as fontes.

Muito embora Tucker tenha uma enorme preocupação com as questões históricas, não podemos dizer que seu texto seja propriamente um texto de história da arte. Aquilo que concerne a história se reduz a um mero contexto. Seu trabalho com a questão do tema das séries se caracteriza por uma abordagem iconográfica, no sentido mais restrito que esta palavra possa ter. O autor parece se debruçar sobre a imagem como se ela fosse um enigma a ser desvendado através de referências exteriores à pintura, como a literatura, por exemplo. Isto não é possível na obra de Monet, porque deixamos de perceber o principal: a sua pintura e qual a relação que ela mantém com aquilo que o pintor vê e experimenta diante da paisagem natural.

Neste sentido, o texto de John House¹⁴ (embora anterior ao de Tucker) traz idéias mais interessantes. Em primeiro lugar porque House consegue definir com maior precisão aquilo que é uma série de Monet. A série não guarda em si um mesmo tema para todas as telas de que ela é composta, somente. Mais fundamentalmente, as telas de uma mesma série são tratadas com uma mesma pincelada, com um mesmo tipo de construção, com uma mesma gama de cores. House também introduz uma outra noção: as séries não representam temas, mas motivos. Os temas propriamente ditos são percebidos a partir de uma análise das telas, e não da simples contemplação delas. De certo modo, o tema é ocultado nas séries de Monet. Aquilo que está representado (a catedral, a ponte, os montes de feno) é o suporte para que vejamos o ar, a atmosfera (o tema de fato).

¹⁴John House, op.cit. (ver nota 1).

O livro de House não trata só da questão das séries de Monet, mas da obra do pintor como um todo. Seu texto analisa as transformações pelas quais Monet passa do ponto de vista da técnica. A partir disto, o autor consegue ver uma associação entre tema e técnica, que é muito interessante, pois deste modo ele elabora a questão mais importante do seu trabalho: à medida que o pintor se volta para o que ele chama de instantaneidade, ele se torna mais obcecado pela idéia de trabalhar suas telas. Isto é, a representação daquilo que Monet experimenta (segundo suas próprias palavras - ele usa sempre o verbo *éprouver*) diante do motivo natural ultrapassa o tempo em que o pintor está diante dele. Monet passa a trabalhar cada vez mais em atelier. Aparentemente, temos um paradoxo.

Além desta questão, House discute as idéias de Richard Shiff, de relacionar a obra do período de Giverny ao universo do Simbolismo francês. O autor coloca que embora existam aproximações possíveis e pertinentes, o problema não seria o de ver o quanto Monet é impressionista e/ou simbolista ou não. House propõe, de maneira implícita, que se analisem as obras do pintor em relação a outras obras e outras formas de arte, sem ter um comprometimento com classificações. Assim, House faz uma aproximação entre Monet e Mallarmé de modo sucinto, mas que traz à luz alguns elementos interessantes. Assim como para Mallarmé o poema é um enigma a ser resolvido, para Monet, suas telas são enigmas. Não no sentido de um mistério sombrio, mas no sentido de que a arte, sob qualquer forma, implica num esforço de compreensão, e não de metáforas fáceis, já dadas.

Bem como Tucker, House vê uma grande mudança na obra de Monet a partir dos anos 1890. Mas enquanto Tucker só considera como séries os conjuntos de telas produzidos nesta década, House vê nas séries um método sistemático de pintar que Monet vai utilizar até o fim da vida.

Estes dois textos situam as discussões da crítica dos anos 1980-1990 em torno de Monet, principalmente o texto de House, que se finaliza problematizando todas as questões levantadas até então a respeito da obra de Monet. Para o pesquisador atual, tratam-se de dois textos fundamentais. Embora existam pesquisadores europeus que produziram bons textos sobre Monet (como Sylvie Gache Patin e Michel Hoog), os americanos trazem maiores contribuições. Eles partem de uma visão positiva da obra de Monet (por questões históricas, as quais são facilmente perceptíveis através do texto de William Seitz) e isto parece fazer com que eles tenham um desembaraço maior para lidar com as classificações estabelecidas pela crítica moderna.

Wiedewelt

Recensione a Else Marie Bukdahl, *Wiedewelt*, Copenhagen, 1993.

Luciano Migliaccio

Università di Pisa, Italia.

Il libro della B. dedicato all'importante scultore neoclassico danese Wiedewelt. Il volume che contribuisce a far conoscere una delle più interessanti personalità della cultura figurativa danese, si articola in due sezioni. Nella prima, l'a. si occupa dello svolgimento della carriera artistica del W. collocandola nel più ampio contesto del vasto contributo scandinavo