

Monet em Chicago - 1995

Ana Magalhães

Universidade Estadual de Campinas, Brasil

A mostra organizada pelo Art Institute of Chicago, sobre o maior pintor impressionista francês (ao menos quando se trata da popularidade que Monet atingiu no nosso século, junto a leigos), é surpreendente, em primeira instância, pelos magníficos números que alcançou. Ela reúne mais de cem telas de Monet, trazidas de todas as partes do mundo (inclusive uma das telas do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - MASP¹). Além disso, a exposição angariou avalanches de pessoas para verem de perto as obras do grande mestre impressionista. Os números megalômanos condizem também com a reviravolta que o curador, prof. Charles Stuckey, pretende dar nos estudos sobre Monet a partir da organização da mostra.

Esta reavaliação dos estudos sobre Monet é a espinha dorsal de elaboração do catálogo da presente exposição. O catálogo² constitui-se basicamente de um texto introdutório, no qual o autor propõe novos temas que podem ser estudados dentro da obra de Monet; a reprodução colorida de todos os quadros presentes na mostra, e mais fundamentalmente, uma cronologia detalhada da vida e da obra do pintor. Portanto o catálogo pretende ser um livro de referência básica do pintor, com a consistência do catálogo *raisonné* em cinco volumes publicado por Daniel Wildenstein³, mas em formato mais acessível. Isto fica claro ao lermos a apresentação do catálogo, que se inicia da seguinte forma:

(...) This retrospective exhibition, and the catalogue that accompanies it, have been conceived to provoke a reconsideration of this important artist and to foster a renewed appreciation of his legacy. Intended as a basic reference book, the catalogue includes color reproductions of every work in the exhibition, as well as reproductions of Monet's best paintings unavailable for loan. (p. 7)

A partir da documentação fornecida pelo catálogo de Daniel Wildenstein, a cronologia se apresenta de forma minuciosa e organizada. Este procedimento é fundamental, na medida em que ele revela relações e elementos fora da obra de Monet que introduzem outros aspectos do pintor.

Tendo estabelecido esta nova cronologia, consideravelmente mais precisa do que as anteriores, Charles Stuckey desvenda um universo de questões que ainda estão por serem abordadas sobre a obra de Monet. No texto de introdução ao catálogo, o autor faz uma síntese geral destas questões, dividindo-as em sete partes.

Na primeira parte da introdução, Stuckey discute a relação entre Monet e a pintura moderna. Segundo o autor, a influência de Monet sobre a arte moderna ainda não foi considerada de forma aprofundada e crítica, particularmente no que diz respeito à arte americana. Ele sugere ainda que dois elementos derivariam da influência de Monet na arte moderna: a pintura em série e a pintura abstrata, principalmente no que concerne a composição em planos bi e tri-dimensionais. Além disso, a temática de Monet contém dois motivos frequentemente retomados na arte moderna: o tempo (refletido nas séries) e o espaço (o "envelope", como Monet costumava dizer).

¹ Trata-se da "Canoa sobre o Epte" de 1890.

² Charles Stuckey, Claude Monet: 1840-1926, Thames & Hudson / The Art Institute of Chicago, Chicago, 1995.

³ Daniel Wildenstein, Claude Monet, Biografie et catalogue raisonné, Lausanne, Bibliothèque des Arts, vol. I, 1974; vol.II, 1979; vol.III, 1979; vol.IV, 1985; vol.V, 1991.

Num segundo momento, Stuckey aborda um dos maiores problemas que um historiador da arte enfrenta ao se debruçar sobre Monet e sua obra: a enorme quantidade de documentos existentes sobre o pintor combinada a uma falta de abordagem crítico-histórica na sua utilização. Ou seja, seria necessário à historiografia da arte analisar esta documentação de forma efetiva, como fontes históricas e não, como expressão da verdade absoluta.

Outro aspecto que ainda está por ser efetivamente estudado no que diz respeito a obra de Monet é a enorme transformação que ele promove na pintura de paisagem, cuja maior expressão é, sem dúvida, a idéia de pintura em *plein air*. Não que não se fale nisto, mas há que se levar em consideração, em primeiro lugar, as relações entre Monet e a tradição paisagística francesa (no caso Claude Lorrain⁴), bem como a revolução trazida por Courbet e a escola realista; e também, o avanço dos meios técnicos na segunda metade do século XIX. Sem a tinta em tubo, a pintura em *plein air* teria sido praticamente impossível. Neste sentido, a construção de seu jardim também significou para Monet, uma resolução técnica.

A introdução de Stuckey ainda traz outra questão muito importante a ser analisada dentro da obra de Monet: sua relação com Cézanne. Este é um tema que até então não foi estudado pela historiografia da arte e que merece atenção, já que Cézanne é tido como o grande precursor da arte moderna. É certo que Cézanne visita Giverny em 1885, com sua família, e sua obra mostra claramente frutos do contato com Monet e sua pintura⁵. Stuckey propõe comparações entre as vistas do Monte Sainte-Victoire de Cézanne e as vistas do Monte Kolsaas de Monet, bem como entre a série de L'Estaque de Cézanne e as vistas de Bordighera de Monet⁶. Este é um dos pontos fundamentais de argumentação desta renovação dos estudos sobre Monet, já que com isso, Stuckey propõe que os estudos em história da arte deixem de ser monográficos para serem interligados. Esta seria hoje a maneira mais eficiente de se trazer uma nova proposição para o estudo dos grandes mestres impressionistas.

Da sistemática de interligações entre pintores e suas obras, Stuckey fala sobre o papel fundamental que pintores americanos estabelecidos em Giverny, a partir de 1880, exercem na difusão e renovação da obra de Monet. Particularmente, devem ser abordados pintores como Mary Cassatt, John Singer Sargent, James McNeil Whistler e principalmente Theodore Robinson. Este último estabelece uma relação de amizade com Monet e frequenta assiduamente sua vida familiar. Em seus diários, encontramos várias referências a Monet e sua atividade como pintor, que podem inclusive contribuir na datação de algumas de suas obras. Além disso, não podemos esquecer que Monet tem uma enteada, Suzanne, que se casa com um pintor americano, Theodore Butler. Segundo Stuckey, Butler talvez seja o eixo de ligação entre Monet e uma pintura de caráter simbolista, já que o pintor americano se associaria ao grupo dos Nabis.

De fato, os americanos, sejam eles pintores ou colecionadores, desempenham um papel fundamental na obra de Monet a partir dos anos 1880. Durand-Ruel, marchand de Monet, fecha acordos com a American Art Association em 1885, para abrir uma galeria em Nova Iorque e promover exposições impressionistas, entre elas e mais fundamentalmente, de obras de Monet. Por conta destas trocas comerciais, é sabido que nesta época as coleções americanas contam com maior número de telas de Monet que coleções francesas.

⁴ O primeiro nome de Monet é Oscar. Ao adotar Claude como nome artístico, é evidente que o pintor se diz herdeiro desta tradição, segundo aquilo que foi levantado pelo professor Charles Stuckey.

⁵ Além disso, sabemos que Monet é um comprador de quadros de Cézanne, como por exemplo, "O Negro Cipião" da coleção do MASP.

⁶ Há um quadro de Monet, exposto nesta mostra de Chicago, que pode evidenciar ainda mais as comparações entre ele e Cézanne no que diz respeito à temática de montes e montanhas. Veja-se "Estrada Costeira em Cap Martin, perto de Menton". número 78 no catálogo da exposição (datado de 1884, coleção particular).

Outro ponto que ainda está por ser pesquisado pela bibliografia de Monet é o problema da arte decorativa, sobre a qual, segundo Stuckey, nenhum estudo levado a cabo ainda foi feito. A quantidade de painéis decorativos sobre o motivo das ninféias que Monet realiza é significativa. Além deles, seria necessário considerar outras obras de Monet, na qual existe um caráter propriamente decorativo. Que o pintor se interessasse pelo tema, não denota nada de extraordinário, já que a França vive um grande desenvolvimento do decorativismo neste período.

Finalmente, Stuckey se volta para a questão das molduras escolhidas por Monet para seus quadros. Segundo aquilo que foi levantado pelo autor nos inúmeros testemunhos deixados pelo pintor, a preocupação com o estilo de moldura para as telas é algo que não diz respeito somente a um problema prático, mas a uma escolha estética. Nada foi estudado a respeito da preferência dos pintores impressionistas por molduras em estilo Luís XVI. Com relação a Monet, um elemento interessante é que o pintor parecia ter o hábito de reaproveitar uma mesma moldura para várias telas e numa série temática, as telas poderiam ter molduras diferentes.

Todos estes pontos levantados por Charles Stuckey nos levam a pensar numa questão que emerge de forma clara e precisa: o papel que a obra de Monet desempenhou na arte moderna. A questão que Stuckey se coloca é se Monet pode ou não ser visto como um pintor que tem preocupações e escolhas modernas. A exposição, bem como a documentação levantada sobre o pintor, nos revela que sim. A preocupação de Monet com a questão do enquadramento, a elaboração de composições com planos bi e tri-dimensionais, e o cuidado na escolha das molduras, nos revelam um pintor que tem consciência da tela como um objeto estético em si mesmo, e isto é sem dúvida nenhuma aquilo que melhor caracteriza a pintura moderna.

A exposição Monet no Art Institute of Chicago é um marco nos estudos sobre o pintor, não só pela organização de um catálogo em moldes acessíveis com toda a documentação necessária sobre o pintor (dada na minuciosa cronologia), mas pela quantidade e ordenação das telas que foram mostradas. A exposição se compõe de inúmeros quadros que hoje estão em coleções particulares, isto é, não é fácil tornar a vê-los expostos publicamente. Algumas destas telas revelam aspectos completamente novos da obra de Monet, como por exemplo, "Porto de Le Havre à noite" (provavelmente de 1872 - cat. n.30)⁷.

As salas estão organizadas por ordem cronológica, de tal maneira que o visitante tenha a idéia do desenvolvimento da pintura de Monet. Para o especialista que percorre a exposição, fica a impressão de que alguns elementos estão sempre presentes na obra de Monet. Este é o caso da preocupação com o enquadramento compositivo e a relação com a fotografia. Algumas telas de mesmo tema são colocadas deliberadamente lado a lado para que este elemento seja percebido. Dois exemplos nos saltam aos olhos: o primeiro se trata de duas telas representando vistas do porto de Le Havre (n. 35 e 36 no catálogo); o segundo, são duas versões da estação Saint-Lazare (n. 49 e 50 no catálogo). Trata-se na verdade de dois pendants, no qual temos a mesma composição para as duas telas que os constituem, em que efeitos luminosos diferentes são representados, e em que uma das versões apresenta um enquadramento em close em relação à outra.

Além disso, passamos pela surpreendente sala com sete telas cujo motivo é o Parlamento inglês. O pintor se volta para um efeito fantasmagórico e concebe a arquitetura como algo volátil e imaterial. Tudo é atmosfera e luz nestas telas de composição sintética.

A exposição termina com as duas salas onde foram expostas as telas cuja temática é o laguinho das ninféias de Monet em Giverny. Nelas percebemos como o aspecto compositivo e a ordenação de planos é algo importante para o pintor, e como de fato, podemos encontrar aqui uma poética moderna.

⁷ Este quadro pode estar relacionado à pintura inglesa de Whistler. Veja-se sua série de "Noturnos". Ao mesmo tempo Monet pode estar fazendo referência à pintura de Jongkind (um de seus mestres, ao lado de Boudin).

É evidente, portanto, que a exposição se mostra coerente às idéias colocadas no catálogo, e que uma complementa a outra. Daí a necessidade de se reproduzir todas as obras expostas em cores. Ainda neste aspecto, o trabalho de pesquisa desenvolvido para a organização da exposição participa de uma noção de história da arte, na qual o objeto artístico é a matéria prima do historiador. É a partir dele que se produz o texto escrito. Mesmo que isto pareça óbvio para a história da arte, nem sempre ela é tratada assim. Deste modo, este catálogo de Monet ainda tem o mérito de abordar sua obra, sem se prender a modelos rígidos de uma teoria de estilos que nada acrescentaria a sua compreensão.

Vincenzo Pacelli,

L'ultimo Caravaggio:

dalla Maddalena a mezza figura ai due San Giovanni (1606-1610),
Ediart, Todi (Perugia), Dezembro 1994, introdução de Maurizio Calvesi.

Galia Daniela Cabrera

Universidade Estadual de Campinas, Brasil.

Os últimos anos da atividade do célebre pintor lombardo Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610) restaram sempre uma incógnita para a crítica artística, já desde as fontes primárias. As suas viagens entre Nápoles, Malta e Sicília, após ter sido banido de Roma em 1606 -pena que lhe tocava devido ao assassinato de Ranuccio Tomassoni-, não foram até agora satisfatoriamente explicadas, nem mesmo as circunstâncias de sua trágica morte em Porto Ercole, em julho de 1610. As principais fontes romanas (Mancini, Baglione e Bellori) pouco relatam a respeito da sua importante estada napolitana e das suas viagens subsequentes, o que dificulta a reconstrução do ambiente no qual Caravaggio se movia naqueles anos, assim como a precisa identificação dos seus colaboradores (caso estes tenham existido) e dos seus patrocinadores meridionais.

No entanto, estes últimos anos representam sem dúvida uma das fases mais importantes, senão a mais importante da sua carreira, ao menos do ponto de vida do seu legado artístico, decisivo para a sorte sucessiva da arte local. Por outro lado, justamente a partir das transformações que a sua pintura sofreu neste período, expressas no desejo sempre maior de evidenciar as potencialidades dramáticas da luz e da sombra, assim como no redimensionamento da escala das figuras, percebemos o momento de maturação da intensa investigação que Caravaggio vinha desenvolvendo desde o final do século XVI. Pense-se, por exemplo, em quadros como *As sete obras da misericórdia* (Pio Monte di Misericórdia, Nápoles), ou a *Flagelação* (Capodimonte, Nápoles), ambos realizados entre 1606-07; ou ainda na *N. Sra. do Rosário de Viena*, sempre do mesmo período, e no *Martírio de Santa Úrsula* de 1610, só para citar algumas das obras mais ilustres.

Estes anos são o objeto da recente pesquisa de Vincenzo Pacelli, publicada pela Ediart de Perugia. Pacelli é professor de Iconografia e Iconologia da Universidade Federico II de Nápoles, já conhecido no âmbito dos estudos caravaggescos, dedicando-se com especial atenção ao estudo