

limite

o espaço ortogonal
da representação

São Paulo, 2006

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

limite

o espaço ortogonal da representação

GUEN YOKOYAMA

Orientador: prof. dr. SÉRGIO RÉGIS MARTINS

Programa de Pós-graduação
Área de concentração: Design e arquitetura

Universidade de São Paulo – USP
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Projeto gráfico e capa GUEN YOKOYAMA
Revisão OSWALDO DE CAMARGO
 HELEUSA ANGÉLICA TEIXEIRA (Conclusão)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

Yokoyama, Guen

Limite: o espaço ortogonal da representação / Guen Yokoyama – Ed. do autor –
São Paulo, 2006
184p : il. : 20 x 26 cm

Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e
Urbanismo. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP.
São Paulo, 2007.

Orientador: Sérgio Régis Martins.
Bibliografia.

1. Artes plásticas. 2. Expressionismo abstrato I. Título

CDD 730

Impressão 2006

Para minha afilhada, Lisa,
e para Fernanda, duas pessoas
muito especiais e queridas.
Para os meus pais.

Um agradecimento especial ao Takashi Fukushima,
que me “forçou” a tentar fazer o mestrado na FAU-USP,
e ao meu orientador, Sérgio Régis Martins.

RESUMO

Partindo do ponto, a linha é o primeiro ato dinâmico. Ela constrói o plano e o pintor realiza sua obra no espaço bidimensional da tela. O limite da tela é o retângulo, tradicionalmente. Uma das idéias desenvolvidas parte da afirmação de Clement Greenberg de que a superfície plana e a sua bidimensionalidade são condições únicas da pintura não-compartilhadas com qualquer forma de arte. A outra é o conceito dos grandes formatos na pintura do século 20. Como derivação do formato retangular do suporte da pintura, esta dissertação de mestrado aborda a questão da ortogonalidade: horizontalidade e verticalidade. Esses elementos estão presentes na obra da maioria dos artistas citados: Piet Mondrian, Barnett Newman, Mark Rothko, Ad Reinhardt, Josef Albers e Hans Hofmann. Outros, como Jackson Pollock, Kenneth Noland e Frank Stella servem como uma discussão ou contraposição a respeito da ortogonalidade.

PALAVRAS-CHAVES

Limites, ortogonalidade, arte abstrata, neoplasticismo e expressionismo abstrato.

ABSTRACT

Starting from a point, the drawing of a line is the primordial dynamic act. The line constructs the plane and the painter executes his work on the two-dimensional canvas surface. Traditionally, the limits of the canvas form a rectangle. One of the ideas developed in this paper evolves from Clement Greenberg's assumption that the flat surface and its two-dimensionality make up a unique condition for painting, one that is not shared with any other form of art; the other idea is the concept that informs large formats in 20th-century painting. The subject of orthogonality – horizontality and verticality – has been addressed as a derivation of the rectangular format of the painting support. These geometric elements are found in the work of most artists presented here: Piet Mondrian, Barnett Newman, Mark Rothko, Ad Reinhardt, Josef Albers, and Hans Hofmann. Others, such as Jackson Pollock, Kenneth Noland and Frank Stella, provide bases for discussion or for opposing orthogonality.

KEY WORDS

Limits, orthogonality, abstract art, Neoplasticism and abstract expressionism.

SUMÁRIO

Introdução	13
O limite numa visão pessoal	19
De onde as imagens se formam	25
Um limiar	28
Sobre o ponto	35
Sobre a imobilidade	36
A linha	39
O zero e o infinito	41
Ao movimento, o gerador da linha	47
O motor de Klee	50
A dimensão abstrata do retângulo	57
A dimensão humana	58
As quatro linhas e a superfície plana	87
Ortogonais e espaços contidos	105
Simetrias	111
Formas abertas e fechadas	119
Outros caminhos?	125
Formas dentro de formas	128

O retângulo de Rothko	143
A desordem, a imobilidade e uma breve citação da morte	158
Conclusão	169
Uma volta da linha e uma origem	173
Bibliografia geral	181

INTRODUÇÃO

Quando da apresentação do projeto de pesquisa de mestrado, a proposta inicial era a de, a partir de alguns elementos básicos que compõem o desenho, pensar sobre alguns limites. Um deles era o do limite da legibilidade, sobre até que ponto alguns elementos gráficos poderiam ser considerados como tal; a tipografia, por exemplo. Com a introdução do computador no dia-a-dia do designer gráfico houve uma revolução em vários processos da execução de um trabalho. Rapidamente, o panorama mudara. Até meados da década de 1980, ao se compor, digamos, um livro era necessário se enviar o texto para um *bureau* de fotocomposição, especificando-se corpo, entrelinha, mancha de texto, etc. O designer recebia uma tira de papel que, cortado e recortado com um estilete, era montado com uma cola à base de benzina, parecida com a de sapateiro, em que era possível colar e recolar até o acerto final. Esquadros e régua “T” eram imprescindíveis. O cálculo de quantos toques eram necessários em tal corpo e em tal entrelinhamento era coisa para produtores gráficos, que tinham uma grande prática nesse trabalho. Corpos maiores como os dos títulos eram montados na mão e fotografados e entregues no que, na época, eram chamados de “PMT”. Os catálogos de

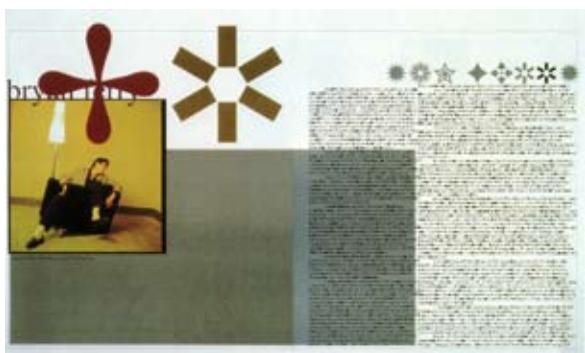
letra eram pesados catataus quais listas telefônicas. Essa prática fazia do designer um *engenheiro* gráfico, pois erros sempre custavam caro. O elemento positivo era que o designer era obrigado a desenhar as páginas e planejá-las antes. O ponto negativo dos computadores é a de que qualquer pessoa pode escolher os tipos disponíveis, escolher entrelinhamentos exdrúxulos, colocar ou tirar imagens e produzir peças, imprimindo-as em impressoras de jato de tinta e se sentirem designers gráficos. O positivo é a maleabilidade e a possibilidade de experimentação, misturando tipografias, aplicando imagens, *bendays*, sobrepondo-as, com um custo infinitamente mais baixo. Qualquer aplicação de um texto sobre uma imagem, por exemplo, requeria um técnico de fotolito, que aplicava máscaras e contramáscaras fazendo dezenas de filmes para chegar ao que era chamado de “filme limpo”. Para isso, agora, são necessários alguns comandos de computador e, nem se usam mais filmes; os arquivos em pdf geram diretamente as chapas para a impressão em offset.

O salto que se dá, principalmente no uso da tipografia, é a possibilidade maior de experimentação. A visualização no computador é imediata. Havia uma expressão que, rapidamente, caiu em desuso, como outras coisas a partir do advento dos computadores pessoais: “what you see is what you get”. Uma nova geração de designers gráficos surgia, e, com eles, uma revolução visual. O projeto gráfico para a revista *The Face*, de autoria de Neville Brody, acabava com uma certa tradição clássica da diagramação desses veículos. Cada página era diferente da outra, letras garrafais em tipos diversos numa frase se tornavam usuais. A distorção fotográfica que, antes requeria um trabalho descomunal dos montadores de fotolito e distorções cromáticas como solarizações e outros efeitos fotográficos, tornaram-se facilmente executáveis no programa *Adobe Photoshop*. Nas letras sucedia o mesmo. O processo antigo para a montagem dos *display types* (as populares fotoletras), que eram montadas manualmente e ampliadas fotograficamente, não permitiam condensações ou expansões das letras. Na fotocomposição, a mesma coisa. Apenas as fontes mais populares como a Helvetica, a Univers ou a Futura possuíam uma variedade de condensações e expandidos que, a bem da legibilidade, tinham, no máximo, 15% distorcidas. A possibilidade de

infinitas distorções, nas mãos dos bons artistas, era uma abertura à exploração gráfica; na dos maus artistas poderiam se transformar em monstros gráficos. Na revista *The Face*, por exemplo, a capa de cada número era repetida na lombada – que não passava de 5 milímetros. O efeito de se ver a capa comprimida na lombada em uma pequeníssima área de, no máximo 3 x 0,5 mm, era, no mínimo, curiosa e um recurso que Brody, antes do microcomputador, dificilmente usaria ou pensaria em fazer.

Essa abertura de possibilidades propiciou também que Brody criasse letras como a *Industria* ou a *Arcadia*. As duas fontes eram tipicamente *display types*, e não para textos. Mas um não-especialista, de repente, estava desenhando letras, que é um terreno especialmente delicado, pois envolve uma série de conhecimentos específicos, principalmente quanto aos espaçamentos para a boa legibilidade. Os bons designers de fontes são quase que exclusivamente designers de fontes. Uma fonte como a *Univers*, em todas as suas variações, é uma letra que funciona perfeitamente em corpos menores – para texto – e, igualmente para títulos. Seu criador, o suíço Adrian Frutiger, é autor também da *Frutiger*, outra letra que serve bem aos dois propósitos. Outros designers de letras, como Sumner Stone, Hermann Zapf, Paul Renner e Eric Gill desenvolveram suas fontes em pranchetas. Hoje, há uma profusão de tipos que podem ser comprados ou, simplesmente, puxados gratuitamente pela Internet. Enfim, se alguém quiser se aventurar a desenhar tipos, pode, por meio de um programa como o *Fontographer*, desenhar o seu “tipo”.

Uma outra revista causou grande impacto e uma revolução na forma de pensar graficamente esse veículo: a *Ray Gun*, de David Carsons. Seu trabalho foi, provavelmente, um dos mais copiados mundo afora. É impossível não se ver alguma influência de Carsons em qualquer revista voltada ao público jovem como as de música e de surf. A legibilidade é levada ao limite, tornando-se ininteligível, às vezes. Aqui entra uma questão importante do pensar gráfico: explorando os limites, seu trabalho entra no terreno do plástico. Tornando-se ilegível, uma página de revista perde sua função de ser algo para se ler e vira algo para se ver. A originalidade de Carsons está em não apenas distorcer letras, imagens e colocar manchas de texto em formatos pouco convencionais.



Sua originalidade está em trazer algo de pictórico em manchas de texto que se tornam nada mais que manchas, em imagens desfocadas, sobrepostas, ampliadas, distorcidas em grandes pinceladas. Suas páginas editoriais possuem algo de pintura. Várias delas remetem ao processo de construção – ou desconstrução? – de Rodchenko, algumas são colagens que nos fazem lembrar dos cubistas e de Kurt Schwitters.

A mistura de elementos gráficos de Carsons serviu para uma mudança de direção na reflexão do trabalho gráfico. No limite, as linguagens plásticas e gráficas se confundem. Ao se disporem letras em corpos gigantescos numa página, o que está escrito deixa de ter importância. Comparando toscamente, os retângulos negros dentro

de uma pintura de Ad Reinhardt são como duas páginas negras de Carsons para a matéria “Surfing blind”. Uma página dupla negra com um o título “surfing blind” em corpo de texto abre uma curiosa matéria de pessoas que ensinam pessoas cegas a surfar. A nós, que enxergamos, a ironia é vermos o que, hipoteticamente, um cego veria. Em outra página, sobre o cantor pop Bryan Ferry, a mancha de texto está na fonte Zapf Dingbats. Privilegia-se o conteúdo visual, ou seja, a forma. O único texto reconhecível é o nome “Bryan Ferry”.

O objeto primeiro da dissertação era o estudo desses limites: o do gráfico com o plástico, o de ser (algum objeto ou uma coisa), o estado de não-ser no sentido de “estar para ser”. Uma outra formulação era imaginar a diferença entre as palavras “limite” e “fronteira”. Pensando nesses limiares, deu-se um deslocamento da pesquisa para algumas formulações de alguns professores da Bauhaus, mais especificamente, de Wassily Kandinsky e Paul Klee. Suas formulações sobre o ponto (origem), a linha e o plano (objeto pictórico), tiveram como consequência pensar-se no suporte da

Páginas editoriais de David Carsons.

obra, tanto gráfica, como plástica. É fácil imaginar uma pintura em formato oval, como em Delaunay, mas é difícil imaginar uma revista redonda, por uma questão funcional. Na visão de Kandinsky, existem apenas três tipos de linhas retas: a horizontal, a vertical e a diagonal; as outras são consideradas variações da última. O que é um retângulo? É um plano formado por duas linhas verticais e duas horizontais. E o retângulo é a forma, por excelência, da pintura; pelo menos, a da tela. Uma página da revista é retangular. De algum modo, mesmo sendo nossa visão binocular, e por isso, dinâmica, vemos muito por esse prisma. Exagerando, podemos dizer que vemos a vida por quadros, como telas de cinema ou de televisões, como imagens fotográficas ou como pinturas.

Um outro dado que se inclui aqui é de que, conseqüência desse raciocínio retangular, as linhas verticais e horizontais são as linhas da ordem – ou da ordenação. Quando pensamos em linhas verticais e horizontais somos impelidos a pensar em Mondrian. Pura ordem, mínimo de cores. Mínimo. Não pensemos no minimalismo, mas convém lembrar de Mies van der Rohe, em cujo pensamento “o menos é mais”. O oposto do caos é a ordem. A ordem se aproxima do zero, assim como o silêncio se avizinha do zero. Não existe silêncio absoluto, mas existe o “seu desejo”. No momento em que a obra de Jackson Pollock se torna retângulo, torna-se ordem. O silêncio de Pollock é o momento do artista, aquele em que pára a fim de olhar o seu trabalho. O silêncio da obra é o silêncio do observador, aquele em que reflete sobre ela. A ordenação física de um quadro de Mondrian é o seu silêncio. Dentro do retângulo o artista constrói outros retângulos. É a forma interna agindo na forma do suporte. É assim com Ad Reinhardt. Suas telas são completamente pretas, mas deixam visíveis retângulos dentro de retângulos, como dissipações da forma. O silêncio do observador é o tempo em que ele pára e nota que dentro do preto existem outros pretos.

Limites e fronteiras, verticais e horizontais, zero e infinito, som (ação) e silêncio (contemplação), estas são as palavras que estão sempre presentes nas obras de alguns artistas presentes na dissertação.

O LIMITE NUMA VISÃO PESSOAL

Existem palavras que aludem a inúmeros sentidos e possíveis significados. Uma delas é limite. Que é *limite*? Nas artes plásticas e no design, que se procura? De certo modo, é a síntese, aquela imagem que traduz um propósito da maneira mais simples que se possa imaginar.

À procura de possíveis significados para a palavra *limite*, graficamente e mentalmente, pensei em representá-lo como uma linha contínua e, ao pensar em sua direção, tentei imaginá-la da maneira mais sintética e sem ruído. Descartaria a linha nervosa do traço de Paul Klee, a linha certa que contorna as figuras de Matisse, e optaria pelas linhas que dividem as cores e os espaços em Piet Mondrian. A linha estável, por si só, é a ortogonal, mas, se ela pode ser horizontal ou vertical, podem, sim, ter significados diferentes. Pensei em outra palavra, então: *fronteira*. Qual seria a diferença entre *limite* e *fronteira*? Limite é o que se pode atingir e fronteira o que se pode atravessar. Simbolicamente, fronteira seria a linha horizontal e limite a vertical. Vertical, pois o que se atinge está acima – como pode estar também abaixo –, como uma torre de babel, o ponto que é inatingível até o momento em que se *chega lá*, mas que, pela própria natureza do homem, se se chega a um

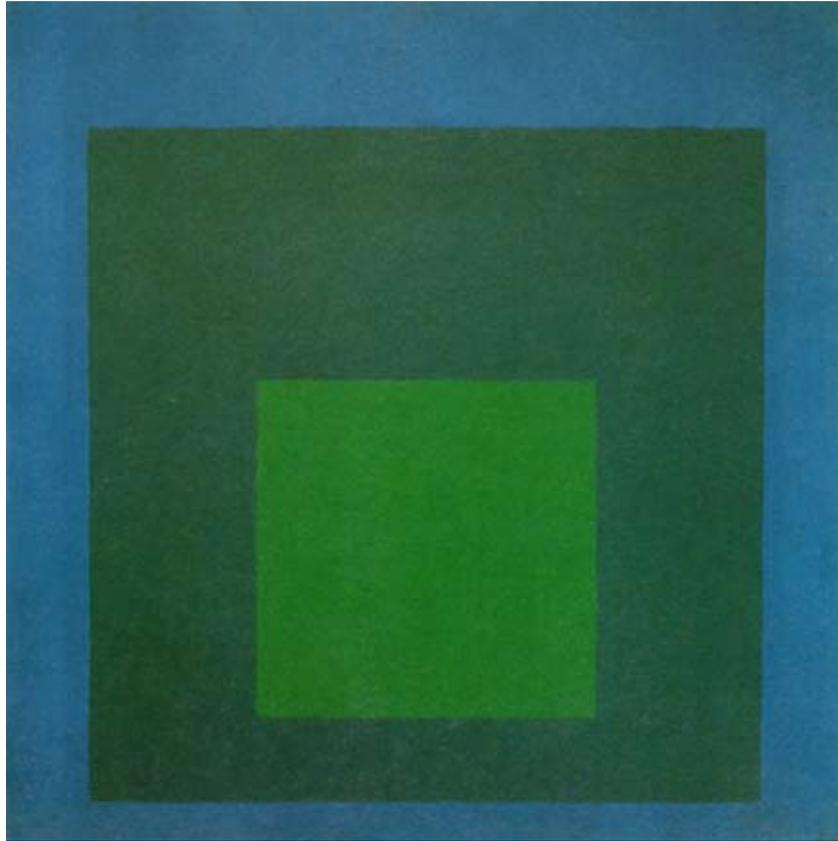
lugar, há um próximo a ser atingido. A fronteira é a linha horizontal, assim como a vida é uma linha vertical e a morte, horizontal, como linhas divisórias entre o *ser* e o *não-ser*. Numa situação de equilíbrio máximo, as linhas ortogonais formam o quadrado – que, segundo Josef Albers, era uma construção humana, pois que quase inexistente na natureza – e se torna fronteira e limite, ao mesmo tempo.

Uma outra imagem que me surge a partir da palavra limite é a de uma parede incorpórea, como se fosse feita de algum material gelatinoso, intransponível, mas flexível. O limite é o que não se vê e a fronteira, mesmo não sendo visível, está lá.

Uma linha divide o mar e a terra, a terra e o ar, o ar e o mar, a fala da escrita, o plástico do gráfico, o figurativo do abstrato, a vida e a morte. Imagino essa linha como um sulco, como um foco de tensão em que uma parte de cada elemento se funde e se contém nessa linha fina e se torna húmus para a criação original.

Em *Arte e ilusão*, E.H. Gombrich¹, em um dos capítulos finais, põe em pauta se há uma divisão nítida entre expressão e representação. Citando Sócrates, sobre a onomatopéia diz que “a imitação vocal não se detém no limite do reino dos sons, mas estende-se além dele, penetrando nos domínios da visão e do movimento; que a letra *r* sugere alguma coisa que flui ou se move, enquanto a letra *i* lembra algo brilhante ou agudo.” Rimbaud associa as cinco vogais a cinco cores “(*A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles...*), traduzindo, assim, impressões auditivas em visuais.” (GOMBRICH, 1986, p. 322) Há certa arbitrariedade nessa escolha de Rimbaud, assim como é possível que haja nessa associação que faço com as palavras *limite* e *fronteira*. Em Rimbaud, quem sabe, é uma licença poética; se me permitem, ousar fazer o mesmo.

Essa sinestesia – que Gombrich define como “o espirrar de impressões de uma modalidade sensorial para outra” – sempre esteve presente na arte. Um dos exemplos citados por ele são os títulos dados por Debussy às suas peças: *Bruyères, Clair de lune, Feux d’artifice*. Por nossa conta podemos acrescentar *La mer, En blanc et noir, Les parfums de la nuit*.² Sejam músicas para orquestra, como *La mer*, ou compostas para o piano, como *Clair de lune*, são peças “coloridas”, em que se abrem paisagens, e a luz se faz através de claros e escuros, contrastes tonais brilhantes,



O quadrado é "humano": ele é uma construção intelectual que quase nunca existe na natureza.

(ALBERS apud GULLAR, 1988, p. 227)

JOSEF ALBERS
*Estudo para homenagem
ao quadrado: irradiação,*
1976
óleo sobre painel
de mansonite,
76,2 x 76,2 cm

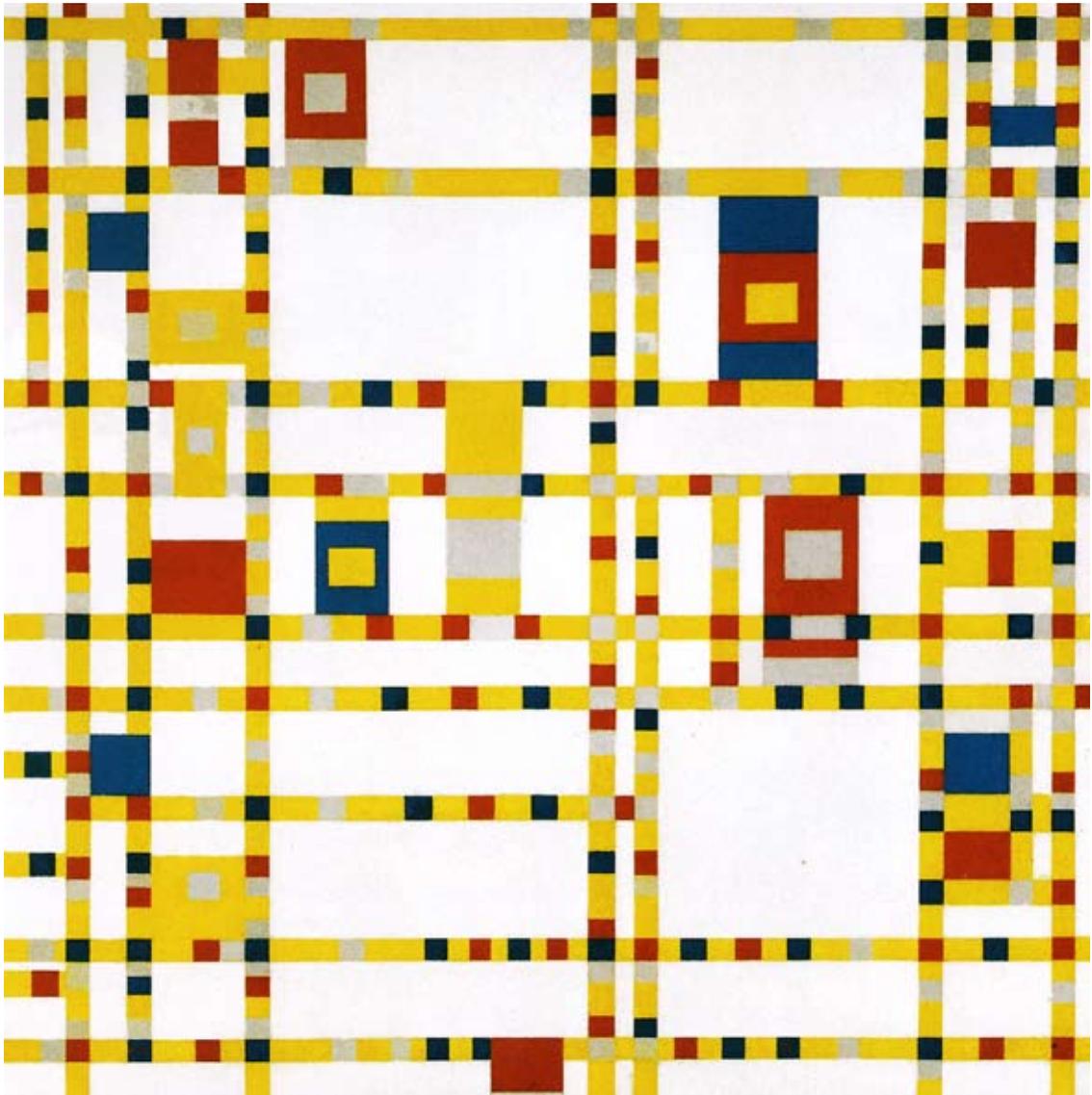
por vezes dramáticos, que genericamente associamos ao movimento impressionista. Gombrich, coincidência ou não, ao se referir às “imagens” sinestésicas, cita compositores mais ou menos contemporâneos, como Scriabin e Wagner ou pintores como Kandinsky (Ibid., p. 322) – que, admirava, desde a música de Schoenberg até Wagner, Debussy e Scriabin –, e Mondrian, cujas derradeiras obras são os *boogie-woogies*: “na pintura [...] intitulada *Broadway boogie-woogie* temos um exemplo de uma daquelas transposições que parecem geralmente aceitas e aceitáveis. Não sei exatamente o que seja *boogie-woogie*, mas a pintura de Mondrian me explica.” (Ibid., p. 322)

Sobre esse risco de se incorrer em certas “arbitrariedades”, cito um parágrafo do capítulo “Da representação à expressão”, do livro *Arte e ilusão*:

Tenho a convicção de que o problema das equivalências sinestésicas deixará de parecer embaraçosamente arbitrário e subjetivo se, aí também, fixarmos nossa atenção não na semelhança dos elementos, mas nas relações estruturais dentro de uma escala ou matriz. Quando dizemos que *u* é azul-escuro e o *i* vermelho-vivo, estamos dizendo um absurdo divertido, ou um grave absurdo se estivermos falando sério. Mas quando dizemos que o *i* é mais brilhante que o *u*, conseguimos um surpreendente grau de consenso. Se somos ainda mais cautelosos e dizemos que a gradação do *u* para o *i* é mais aclave do que declive, acho que a maioria concordará, sejam quais forem as explicações que cada um de nós esteja disposto a dar. Escolhi esse exemplo singelo porque acredito que, uma vez mais, as pesquisas dos lingüistas nos oferecem a melhor oportunidade de tornar esse problema tão discutido um pouco mais tratável. Foi o professor Roman Jakobson quem chamou minha atenção para o fato de que a sinestesia diz respeito a relações. Verifiquei a validade da sugestão dele num jogo de salão. Consiste em criar os veículos mais simples que se possam imaginar e pelos quais seja ainda possível expressar afinidades, uma linguagem de duas palavras apenas – “ping” e “pong”, por exemplo. Se isso fosse tudo o que tivéssemos, e devêssemos designar um elefante e um gato, qual deles seria ping e qual seria pong? Penso que a resposta é clara. Ou sopa quente e sorvete. Para mim, pelo menos, sorvete é ping e sopa é pong. Ou Rembrandt e Watteau? Certamente, nesse caso Rembrandt seria pong e Watteau ping. Não estou afirmando que isso funciona sempre, que dois blocos são suficientes para caracterizar todas as relações. Encontramos gente que diverge sobre o dia e a noite ou sobre macho e fêmea, mas talvez essas diferentes respostas pudessem ser reduzidas à unanimidade se a questão fosse formulada de outro modo: garotas bonitas são ping e



PIET MONDRIAN
*Quadro 3 com laranja
avermelhado, amarelo,
preto, azul e cinza, 1921*
Óleo sobre tela,
49,5x41,5 cm



PIET MONDRIAN
Broadway boogie woogie, 1942/43
Óleo sobre tela,
127x127 cm

Não sei o que seja boogie-woogie, mas a pintura de Mondrian me explica.

[...] a pintura do boogie-woogie dá na verdade, uma impressão de alegre abandono.

(GOMBRICH, 1986, pp. 321-324)

matronas, pong. Tudo depende de que aspecto da feminilidade a pessoa tem em mente. Assim, o aspecto maternal e envolvente da noite é pong, mas sua fisionomia cortante, fria e ameaçadora pode ser ping para mim. (GOMBRICH, 1986, p. 325)

As analogias que faço com *limite* e *fronteira*, suas semelhanças e diferenças, faço-as sobre algumas idéias relacionadas ao finito e ao infinito, ao ser e não-ser, sobre o que se almeja e sobre o que alcança. A linha que é gerada do ponto, a partir do impulso inicial, em condições *ideais*, tende ao infinito: do nada ao infinito. Relaciono alguns conceitos e construo relações que em alguns casos podem ser um pouco subjetivos, mas acredito serem produto de associações mentais que estão bem próximas a um senso comum. A análise de um objeto, seja uma pintura, uma música, seja até um elemento qualquer presente no nosso dia-a-dia, estará sempre permeada pelo nosso conhecimento do mundo visível naquele exato momento em que eles tocam nossos sentidos. Na opinião de Gombrich, voltando aos seus exemplos, o nome de Mondrian implica uma expectativa de severidade. O pintor das linhas retas e das cores primárias, dos quadros de títulos secos, que nos veda alguma interpretação suplementar além do que foi pintado, nos surpreende com uma obra que nos causa “uma impressão de alegre abandono” em *Broadway boogie-woogie*. Segundo Gombrich, “é tão menos severa que a alternativa que tínhamos em mente, que não hesitamos em ajustá-la na nossa mente ao estilo da música popular.” (Id. p. 324) Uma cultura, ou um senso comum são o elemento de ligação às associações que realizamos.

Ao formular algumas idéias sobre o limite, não pretendo com isso estar dizendo uma verdade ou formulando um dogma. Pretendo, isso sim, fazer um exercício mental sobre esse conceito, assim como as do que considero fronteira, e, partindo deles, construir hipóteses sobre movimentos artísticos e seus protagonistas que, no meu ponto de vista, a partir dos anos 1900, se viram diante de um universo possível e impossível com as rápidas transformações que foram engendradas no decorrer do século 19. Já neste século, alguns movimentos traduziam essas mudanças. A visão renascentista de representação do mundo, vendo a pintura como uma janela, construídas a partir de uma

perspectiva linear, já é questionada no impressionismo, sendo as imagens construídas pela cor e não pelo desenho dos objetos e, mais em Cézanne, em que a bidimensionalidade do espaço da tela se alia à multidimensionalidade do espaço natural.

Sobre formular a partir de uma idéia é interessante citar Max Bill. Segundo Ferreira Gullar, “Max Bill emprega a expressão arte concreta para designar uma arte construída objetivamente e em estreita ligação com problemas matemáticos” (GULLAR, 1999, p. 213). Em outro trecho, referindo-se à escultura *Continuidade*, cuja estrutura consiste de uma faixa que tem a mesma largura em todos os pontos, remetendo a um problema matemático – a *Fita de Moebius* –, Gullar fala que “o trabalho de Bill, por guardar seu caráter ingênuo e intuitivo, ultrapassa ou viola a teoria que deveria explicá-lo.” (Id. p. 223) Quero dizer com isso que parto de um possível sentido de limite para explorar algumas idéias e com isso fazer algumas reflexões que não faria a partir desse ponto de partida.

De onde as imagens se formam

Segundo Alfredo Bosi, “o homem de hoje é um ser predominantemente visual. (...) Sabe-se que a relação do olho com o cérebro é íntima, estrutural. Sistema nervoso e órgãos visuais externos estão ligados pelos nervos óticos, de tal sorte que a estrutura celular da retina nada mais é que uma expansão diferenciada da estrutura celular do cérebro” (BOSI, 1990, p. 65). Mais adiante, refere-se aos outros sentidos:

Uma teoria completa do olhar (sua origem, sua atividade, seus limites, sua dialética) poderá coincidir com uma teoria do conhecimento e com uma teoria da expressão. Entretanto, até mesmo uma filosofia drasticamente empirista sabe que a coincidência de olhar e conhecer não pode ser absoluta, porque o ser humano dispõe de outros sentidos além da visão: o ouvido, o tato, o paladar e o olfato também recebem informações que o sistema nervoso central analisa e interpreta. O vínculo da percepção visual com os estímulos captados pelos outros sentidos é um dos temas fundantes de uma fenomenologia do corpo. O olhar não está isolado, o olhar está enraizado na corporeidade, enquanto sensibilidade e enquanto motricidade. (BOSI, 1990, p. 66)

Merleau-Ponty fala de um terceiro olho, um olhar do dentro, “que vê os quadros e mesmo as imagens”:



Antes de tudo, devemos esclarecer que por pensamento matemático na arte não se devem entender medidas e cálculos aplicados à arte; o conceito não pretende ser tão restrito. Até hoje, toda obra de arte teve, em proporções variáveis, uma fundamentação matemática com base em partes e estruturas geométricas.

[...]

O pensamento matemático na arte não é a matemática em sentido estrito; pode-se dizer que o que se entende por matemática exata é aqui de pouca utilidade. É muito mais, é uma estrutura de ritmos e relações de leis que têm fontes individuais, da mesma maneira que a matemática tem seus pontos essenciais no pensamento de deus inovadores.³

MAX BILL
Unidade tripartida,
1947/48
Aço inoxidável,
100x90x117 cm.
Col. MAC-USP

(...) O olho vê o mundo, e o que falta ao mundo para ser quadro, e o que falta ao quadro para ser ele próprio, e, na paleta, na cor que o quadro espera; e vê, uma vez feito, o quadro que responde a todas essas faltas, e vê o quadro dos outros, a resposta a outras faltas. (...) Instrumento que se move por si mesmo, meio que inventa seus fins, o olho é *aquilo* que foi sensibilizado por um certo impacto do mundo e o restitui ao visível pelos traços da mão. (...) pura ou impura, figurativa ou não, a pintura jamais celebra outro enigma senão o da visibilidade. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 13)

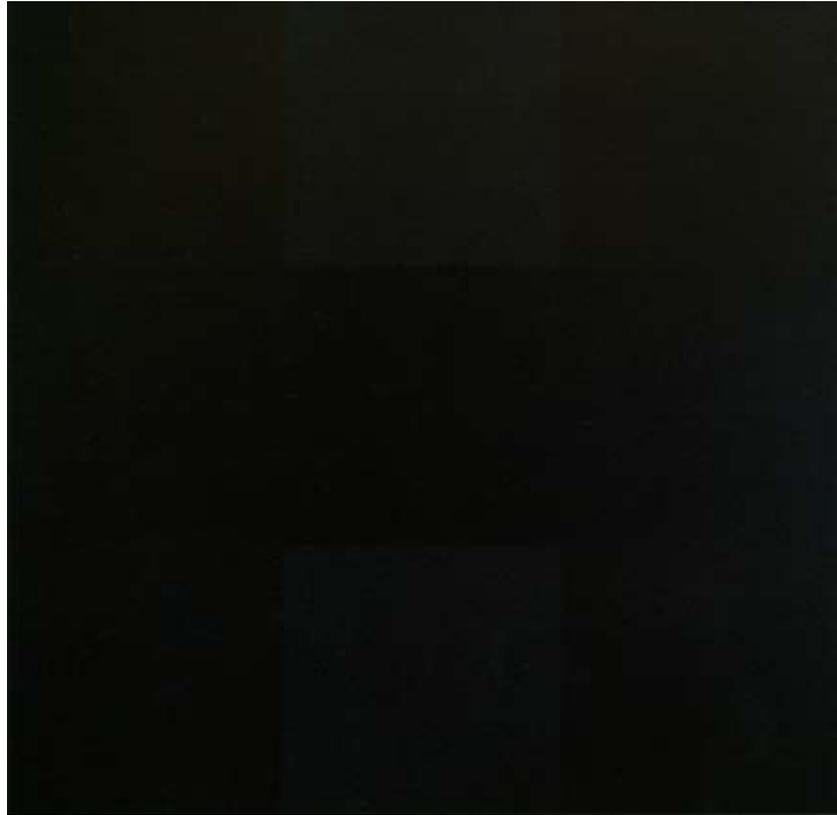
O olho do artista é esse olhar diferenciado que transita por essa linha tênue que divide dois espaços ou sentidos. Em outro trecho do ensaio refere-se à corporeidade do olhar, em consonância ao que Alfredo Bosi escreve em seu ensaio *A Fenomenologia do Olhar*: “Todos os meus deslocamentos por princípio figuram num canto de minha paisagem, estão reportados ao mapa do visível”. (Ibid., p. 16)

Faço essas referências ao olhar para tentar “ver” o olhar que se transforma e passa, a partir do século 19, a ver o mundo com muitos olhos, sob a égide da revolução da ciência e do pensamento. Volto ao exemplo citado por Ferreira Gullar sobre a escultura *Continuidade*, de Max Bill: “O olhar antigo captou o movimento sob as aparências da matéria corpuscular. O olhar científico moderno procura descrever, e até nomear, a energia; daí a caça a essas partículas infinitesimais para cujo entendimento parece inadequado usar o conceito de ‘massa’ (...) O olhar poético se prolonga e se aguça na teoria atômica que vai infinitamente além do olhar orgânico.” (BOSI, 1990, p. 69) Não era apenas Max Bill que, pensando em relações perfeitas e matemáticas⁴, chegava a belos resultados intuitivamente. Esse “cientificismo” intuitivo desconstruía figuras no cubismo e no futurismo italiano. Há uma enorme diferença no sentido quase literal de decupagem do movimento mecânico dos futuristas e na dinamização espaço/tempo da ciência de Einstein que norteavam o pensamento do neoplasticismo e dos construtivistas russos, mas só demonstra que o cenário era o da transformação.

Um limiar

“Alcançar a máxima expressividade através da mínima expressão” (ZABALBEASCOA; MARCOS, 2001, p.6) É uma afirmação que possui um certo charme, assim como o que escreveu o arquiteto Mies van der Rohe, ao comentar sobre um projeto seu, a capela para o ITT, em Chicago: “Escolho uma forma intensa, mais que extensa” (Ibid. p. 63) Mas, afirmações de artistas que podem ser vistos como como “minimal”, contrariam, de certo modo, tal afirmação. Refiro-me a Ad Reinhardt que, numa certa altura de sua carreira pinta apenas quadros monocromáticos em que desaparecem as pinceladas, a emoção e até a própria autoria. Harold Rosenberg, articulista e ensaísta e protagonista do abstracionismo abstrato americano, escreve: “Como Rothko ou Newman, Reinhardt concebe uma arte de idéia única, a ser repetida com variações mínimas a cada pintura” (ROSENBERG, 2004, p. 58). A intenção do “monge negro” – assim nominado por Rosenberg em um de seus artigos – parece ser bem diferente da de Kasimir Malevich, quando pinta um quadrado preto num fundo branco, em 1913. No manifesto suprematista apregoa: “Por suprematismo entendo a supremacia da pura sensibilidade na arte. Do ponto de vista dos suprematistas, as aparências exteriores da natureza não apresentam nenhum interesse: essencial é a sensibilidade em si mesma, independente do meio em que teve origem” (MALEVICH, 1977, p. 32) Enquanto Malevich prega “a supremacia da sensibilidade pura”, Reinhardt diz: “A única coisa que se pode enunciar sobre a arte é a sua falta de alento, falta de vida, falta de morte, falta de conteúdo, falta de forma, falta de espaço e falta de temporalidade. Isso é sempre o fim da arte.” (REINHARDT, 1986, p. 207) A “arte-mínima” de Reinhardt é a situação-limite do expressionismo abstrato americano. Quando me refiro a *Ad*, sempre penso na coisa da subtração, a de um *d* a menos, do vocábulo *add*, que significa adicionar. Na sua pintura está sempre presente a subtração, a supressão de qualquer ilusão, o mínimo. O limite de Ad Reinhardt é o do “não-existência”. Em um dos seus textos, diz:

O inimigo número 1 do Artista-como-Artista é o artista filisteu, o “artista muito humano”, ou sub-humano, ou super-humano, por dentro e por fora, ou ao lado de si próprio, o artista socialmente útil e usável, o artista-que-trabalha e o artista-que-vende, o homem-de-negócios expressionista e o



AD REINHARDT
Abstract painting,
1960-66
Óleo sobre tela,
152,4 x 152,4 cm

KAZIMIR MALEVICH
Suprematismo
(branco sobre branco),
1918
Óleo sobre tela,
97 x 70cm





A arte que contraria “As 12 regras para uma nova academia”, de Ad Reinhardt:

“Nada de pinceladas ou caligrafismo. A escrita à mão, o trabalho à mão e as sacudidelas da mão são pessoais e de péssimo gosto. Nada de assinatura ou marca registrada. As pinceladas deveriam ser invisíveis. Não se deveria jamais permitir que a influência dos maus demônios dominasse o pincel.”

(REINHARDT, 1986, p. 204)

CY TWOMBLY
Escola de Atenas, 1961
Óleo, crayon e lápis
sobre tela,
190,3x200,5 cm

artista de “ação”, o artista “que tem de comer”, que tem de “expressar-se”, e que “vive de sua arte, ou de fora, de dentro, ou sobre ou para a sua arte”. (REINHARDT, 1986, p. 204-206)

Nessa manifestação, 99,9% dos artistas deixam de ser artistas. Em *As 12 regras para uma nova academia*, praticamente sobra espaço apenas para a sua arte e a de mais ninguém, já que suprime grafismos, sombras, texturas, caligrafismos, desenho, formas, projetos, cores, luz, espaço, tempo, escala, movimento, objeto, símbolo ou matéria: resta apenas o quadrado negro dele. Em *as 12 regras...*, Cy Twombly seria um pintor “das sacudidelas, (...) pessoais e de péssimo gosto”, Mondrian é ridicularizado com “... nenhum cilindro, esfera, cone, cubo ou *boogie woogie*”. Apesar de tudo, é um artista vital para o entendimento das artes plásticas do século 20. “Entre todas as idéias que se propagam na arte contemporânea, a de Reinhardt é a mais poderosa, pois ele não busca se opor a outras idéias ou percepções, mas abolir todas elas” (ROSENBERG, 2004, p. 58)

O preto de Reinhardt é a supressão da cor. Isso não acontece, por exemplo, nos trabalhos de Barnett Newman e de Mark Rothko. Ao se referir a Newman, Rosenberg cita Paul Klee, dizendo que sua arte “está sempre em busca de ‘um estado em que as formas abstratas podem se tornar objetos significativos ou então símbolos puros tão constantes quanto os números e as letras do alfabeto. Tomadas em conjunto, elas podem se tornar símbolos do cosmos; quer dizer, converterem-se numa forma de experiência religiosa’. As pinturas de Newman são compatíveis com esse projeto.” (ROSENBERG, 2004, p. 173) Mesmo nos trabalhos mais austeros existe uma linha e “as faixas se agitam à passagem da energia ou da luz (que se equivalem no léxico espiritualista) em velocidades variáveis” (Ibid. p. 173) Em Newman os títulos são alusivos a algo que parece externo a um retângulo preenchido de cores, como *Onement #'s 1-4*, ou *Ulisses*, por exemplo. O “não-ser” em Newman é a imaterialidade da matéria e em Ad Reinhardt é a “não-existência”.

É interessante como o artista lida com o limite, ou, melhor dizendo, como transita nessa *linha-limiar*. A pintura de Reinhardt, ao ser sobre o *nada*, se aproxima do *orientalismo* da música de John Cage que no *limite* são 4'33" de silêncio⁵: “Nenhum som teme o silêncio que o extingue. E nenhum silêncio existe que não esteja



BARNETT NEWMAN
Onement II, 1948
Óleo sobre tela,
152,4 x 102,24 cm

grávido de sons" (CAGE, 1985, p. 98), enquanto a de Barnett Newman se aproxima da música ocidental, mas mesmo assim radical, do compositor cristão francês Olivier Messiaen, cuja temática está sempre ligada a Jesus e ao canto dos pássaros. Em *Quarteto pelo fim dos tempos* a visão do apocalipse não vem pelo fim do mundo, e sim pela supressão do tempo. O quarteto foi composto na época em que estava em um campo de prisioneiros durante a Segunda Guerra Mundial. Foi apresentada pela primeira vez em janeiro de 1941 com o próprio Messiaen ao piano e o violinista, o clarinetista e o cellista eram todos prisioneiros do mesmo campo. Em oposição a movimentos extremamente vigorosos e dramáticos o quinto movimento é "infinitamente lento, estático" – como está na notação do compositor –, muito lento mesmo, em que "uma longa frase no violoncelo, infinitamente lento, magnífica com amor e reverência à eternidade esse poderoso e doce Verbo, "que os anos nunca poderão destruir". Majestosamente, a melodia desdobra-se numa espécie de suave e extrema distância. "No princípio era o Verbo, e o Verbo estava em Deus, e o Verbo era Deus"⁶. Tanto Reinhardt como Barnett Newman, por caminhos diferentes, trabalham num limiar, próximos a um limite que desconhece fronteiras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, Aracy A. *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro, São Paulo: Museu de Arte Moderna, RJ / Pinacoteca do Estado, SP, 1977.
- BATTOCK, Gregory (org.). *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, [1973] 1986.
- BOSI, Alfredo. *Fenomenologia do olhar*. In NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAGE, John. *De segunda a um ano*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- GOMBRICH, E.H. *Arte e ilusão - um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo, Martins Fontes, 1986.
- GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1999.
- MALEVICH, Kazimir. "Suprematismo". In AMARAL, Aracy A. *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro, São Paulo: Museu de Arte Moderna, RJ / Pinacoteca do Estado, SP, 1977.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- REINHARDT, Ad. "Escritos". In BATTOCK, Gregory (org.). *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, [1973] 1986.
- ROSENBERG, Harold. *Objeto ansioso*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- ZABALBEASCOA, Antxu. MARCOS, Javier Rodrigues. *Minimalismos*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2001.

NOTAS

1. GOMBRICH, E.H. *Arte e ilusão - um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo, Martins Fontes, 1986. pp. 321.
2. *Bruyères e Feux d'artifice* são Livro II de *Préludes* (1912-1913); *Clair de lune*, da *Suite bergamasque* (1890); *En blanc et noir* é uma peça de 1915 para 2 pianos; *Les parfums de la nuit* faz parte de *Ibéria (Images n° 2)*.
3. Os trechos transcritos fazem parte de "O pensamento matemático na arte de nosso tempo", escrito por Max Bill, de 1950. Ferreira Gullar, em artigo publicado no *Jornal do Brasil*, posteriormente reunido no volume *Etapas da arte contemporânea* (Rio de Janeiro: Revan, 1999; p. 223), frisa que "a importância da *Continuidade*, como da *Unidade tripartida*, não está em suas relações com problemas matemáticos mas nas suas qualidades de forma coerente, significativa, poética."
4. Ver Max Bill: "O pensamento matemático na arte de nosso tempo". In AMARAL, Aracy A. *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro, São Paulo: Museu de Arte Moderna, RJ / Pinacoteca do Estado, SP, 1977. p. 50. No texto, Bill defende que toda obra de arte é fundamentada em bases matemáticas já que, em maior ou menor grau, suas formas se baseiam em estruturas geométricas.
5. *4'33* (1952) é uma composição de John Cage
6. Trecho de Olivier Messiaen sobre a obra *Quatuor pour la fin du temps*, publicado no encarte do cd da Deutsche Grammophon (2000), cujos intérpretes são Gil Shaham, violino; Paul Meyer, clarineta; Jian Wang, cello; e Myung-Whun Chung, piano.

SOBRE O PONTO

O bater do lápis sobre o papel é o ponto físico, a impureza que cinge o plano, o ruído que quebra a pureza do branco e rompe o silêncio primordial. Ao contrário do ponto na escrita – que é interrupção –, é o início, ponto de partida para a criação do artista. O silêncio é o nada, a partir daí é ruído, que se faz barulho ou música: o primeiro bater do lápis é a quebra dele. É o que Kandinsky se refere como o “primeiro choque” em que “o plano original é fecundado”. (KANDINSKY, 1997, p. 21) “O ponto é, interiormente, a forma mais concisa.” (Ibid., p. 24) No que refiro como *bater do lápis*, Kandinsky usa da figura da “breve percussão do tambor ou do triângulo na música, às bicadas secas do pica-pau na natureza” (Ibid., p. 25). “o ponto começa a viver como um ser autônomo e de sua submissão evolui para uma necessidade interior.” (Ibid., p. 20) Esse ato, da imobilização ao movimento, é a irradiação.

O ponto geométrico é um ser invisível. Portanto, deve ser definido como imaterial. Do ponto de vista material, o ponto é igual a zero.

Mas esse Zero esconde diferentes propriedades 'humanas'. De acordo com nossa concepção, esse Zero – o ponto geométrico – evoca a concisão absoluta, isto é, a maior reserva, que no entanto fala.

Assim, o ponto geométrico é, de acordo com nossa concepção, a derradeira e única *união do silêncio e da palavra*.

É por isso que o ponto geométrico encontrou sua forma material em primeiro lugar na escrita – ele pertence à linguagem e significa silêncio. (Ibid. p. 17)

O ponto na escrita é a interrupção, o que Kandinsky considera o “não-Ser (elemento negativo) e, ao mesmo tempo, é a ponte entre um Ser e outro (elemento positivo). Na escrita, isso é sua *significação interior*.” (Ibid. p. 17) Se, graficamente, o ponto é a quebra da pureza do branco, isso significa a incorporeidade que se corporifica, o papel prenhe que se fecunda, para usarmos a expressão referida anteriormente de Kandinsky, ou seja, na escrita é o não-ser e é ponte para o ser. É possível se fazer um paralelo, numa abordagem bem superficial, apenas como uma reflexão, com o conceito de Jean-Paul Sartre sobre o ser: o nada é o não-ser, sendo o ser a existência a partir da consciência humana. Sendo assim, figurativamente é possível se pensar no ponto como o signo de partida da existência, no sentido físico e filosófico.

“O ponto não existe.”: é a primeira frase do capítulo “Do ponto à loucura” contido em *Micro Macro – Reflexões sobre o homem, o tempo e o espaço*, de Marcelo Gleiser. “Por não ter dimensão, o ponto não ocupa lugar no espaço” (GLEISER, 2002, p. 71) O ponto é a menor forma básica e é invisível, nas palavras de Kandinsky, o que, em outra expressão, não existe, em Gleiser, significa a mesma coisa. Dele podemos então pensar em alguns conceitos: o do imaterial, o da imobilidade e o do silêncio.

Sobre a imobilidade

Podemos imaginar que o estado da imobilidade é o estado de *não-ser*. É aquele que Kandinsky diz que “mantém solidamente sua posição e não mostra nenhuma tendência de movimento em nenhuma direção, nem horizontal, nem verticalmente”, que “não avança, não recua” e que somente na “sua tensão concêntrica demonstra seu parentesco com o círculo.” Assim, o “ponto se incrusta no plano original e se afirma para sempre. Assim, ele é, interiormente, que se produz breve, firme e rapidamente.” (KANDINSKY, 1997, pp. 25-26) Aquele átimo de tempo separa a imobilidade do movimento. Na “calma afirmada”, nem quente nem fria, apenas inexistente, o ponto se aventura a ser linha.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GLEISER, Marcelo. *Micro macro – Reflexões sobre o Homem, o tempo e o espaço*. São Paulo: Ed. Publifolha, 2002.

KANDINSKY, Wassily. *Ponto e linha sobre o plano*. Martins Fontes, São Paulo, 1997.

A LINHA

Do estado do *não-ser* que vira ser nasce o movimento. A linha é o “primeiro ato dinâmico” (KANDINSKY, 1997, p. 26). Desse elemento, que por não ter dimensão não existe, já que não ocupa lugar no espaço, gera-se a vida. “O olho aberto e o ouvido atento transformam as mais ínfimas sensações em acontecimentos importantes. De todas as partes afluem vozes e o mundo canta”. (KLEE, 1988, p. 184)

O ponto (que inexistente) dá origem à linha invisível:

A linha geométrica é um ser invisível. É o rastro do ponto em movimento, logo seu produto. Ela nasceu do movimento – e isso pela aniquilação da imobilidade suprema do ponto. Produz-se aqui o salto do estático para o dinâmico.

A linha é, pois, o maior contraste do elemento originário da pintura, que é o ponto. Na verdade, a linha pode ser considerada um elemento secundário. (KANDINSKY 1997, p. 49)

De dois pontos nasce a linha, reta, inicialmente, pois ela é o segmento mais natural, mais próximo da pureza original do ponto que, movendo-se numa determinada direção, tende a mover-se para o infinito. Nessa descoberta do mundo a ser explorado fica tortuosa, nervosa. A linha percorre o papel, pára, anda, cruza, se

emaranha, fecha e abre espaços, constrói planos. “Uma certa centelha, um impulso de transformar, se acende, transmite-se através da mão” (KLEE, 1988, p. 186). Mas a linha reta é a linha primeira, é a que “apresenta em sua tensão a *forma mais concisa das infinitas possibilidades de movimento*” (KANDINSKY, 1997, p. 50). Mais adiante, ao dar qualidades – frio x quente – à linha, refere-se à horizontal como “a *forma mais concisa da infinidade das possibilidades de movimentos frios*” e à vertical como “a *forma mais concisa das infinitas possibilidades de movimentos quentes*” (Ibid., p. 51). A terceira linha reta referida é a diagonal – união do frio e do quente em igual proporção – e as restantes são consideradas “desvios mais ou menos consideráveis dela”.

Como se sente uma linha reta? Sente-se como eu suponho que ela seja vista – reta –, um pensamento monótono que se estende infinitamente. As linhas não-retas ou o conjunto de muitas linhas retas e curvas é que são eloqüentes ao toque. Elas aparecem e desaparecem, ora são profundas, ora rasas, quebradas, alongadas ou dilatadas. Elas nascem e submergem por entre meus dedos, são cheias de repentinos recomeços e pausas, e sua variedade é inexaurível e maravilhosa. (SCHAPIRO, 2001, p. 13)

Essas palavras sobre a linha foram proferidas antes que surgisse a arte abstrata, e surpreendente mesmo é que essa definição da linha tenha sido proferida por uma cega, cujo nome é Helen Keller e é citada por Meyer Schapiro em *A dimensão humana da pintura abstrata*, ensaio de 1960.

A linha é a progressão de infinitos pontos. Como Helen prefere, ao caminhar, cria planos abertos, fechados, circunscribe, fica dinâmica, passiva, enfim, está viva. Nesse *anseio* pela vida, procura o infinito. Na imagem de Paul Klee, na medida em que a linha faz o círculo, faz o movimento infinito. Avançando – ou derivando – sobre as palavras de Klee, a imagem do zero é a do círculo e o “8” deitado é a do *infinito*. A imagem do zero é o traçado que se repete indefinidamente sobre ele mesmo, enquanto que no “8” deitado o traçado se repete, indefinidamente também, mas em um movimento de vaivém, o que nos remete a uma espacialidade. Do “nada”, que é o ponto, constrói-se o resto – ou o “infinito”, se pudermos dar uma qualidade a esta palavra vaga. Transcrevo Klee:

No começo está o ato. Entretanto, mais além se encontra a idéia. E como o infinito não possui nenhum começo determinado, como um círculo, a idéia pode ser o que vem primeiro. No começo era o verbo, traduz Lutero. (KLEE, 2001, p. 45)

O infinito é o que está apresentado ao artista para realizar sua obra. Qual o lugar da linha nessa reflexão? Uma linha é um percurso, várias são vários, suas direções são possibilidades.

O zero e o infinito

O zero “é uma totalidade sem conteúdo”. (KOVADLOFF, 2003, p. 97) Se consideramos a linguagem binária, a do “0” e do “1”, podemos imaginar o zero como o *não-ser* e o um, o *ser*. O zero é indivisível. Multiplicado, continua sendo zero. O um pode ser dividido. Divide-se e multiplica-se. Dividido, pode se transformar em dízima periódica, em imprecisão infinita. O zero é inclassificável. Segundo Bertrand Russell, “não há nenhuma quantidade cuja magnitude seja zero, de modo que a categoria de quantidades zero é a categoria vazia. [...] O zero é a negação quantitativa; essa negação dessa qualidade (a quantidade) ou relação à qual pertencem as magnitudes.” (RUSSELL apud KOVADLOFF, 2003, p. 253)

O zero, ao que tudo indica, é a expressão matemática do silêncio primordial; a locução matemática que realiza o inexequível. O nada se deixa nomear como zero para que acedamos, dentro do cenário matemático, à eloquência do silêncio extremo – incógnita insuperável que irrompe em relação, e por oposição ao cifrado. [...] O zero sinaliza em direção ao indistinguível. [...] É por isso que o essencial a que remete o zero com sua forma é o vazio. (KOVADLOFF, 2003, p. 98)

Quanto à idéia do infinito, relacionando-o à imagem da dízima periódica:

O infinito se desdobra através da fragmentação incessante da unidade. Infinita é a inacabável cisão eventual do um. Na ordem numérica não se pode conter a sucessão. Os gregos a conceberam como um debulhar sem fim da unidade: dois, quatro, quinze, setenta e nove partes. Essa segmentação progressiva do um, sua incessante divisão, não leva a nada – quer dizer, não leva a zero. Leva, no entanto, a novas e infinitas subdivisões ou partições. É uma marcha sem fim. Desemboca no sempre possível. [...] Infinito é, pois, o porvir do numérico. Zero, por sua vez, não é nem sequer o reverso. É sua alteridade radical. Sua instância heterônima final. O infinito é um atributo potencial do número. É sua virtualidade. O zero, inversamente, o limita: decreta sua impossibilidade. (Ibid., p. 99)

Enquanto zero multiplicado resulta em zero, por mais dividido que possa ser um número que não seja zero, nunca resulta em zero, sendo, no máximo, uma fração próxima dele. Pois, então, o que separa o zero do infinito é uma fração *infinitamente ínfima*. Não existe um limite, tanto para o infinitamente pequeno como para o infinitamente grande. “O zero é o enigma que envolve essa condição de possibilidade do um; o nada que abriga o mistério da origem, e que, como tal, precede o um.” (Ibid., p. 100) Desse mistério da origem, que, como foi dito anteriormente, é o primeiro choque, podemos relacioná-lo com o ponto, assim registrado por Kandinsky no programa de seu curso na Bauhaus:

O ponto matemático = 0 = *origo*. A menor forma, expressão da maior concisão, primeira afirmação, vínculo entre o silêncio e o verbo. Introverso, calma afirmada. Revelação divina. Formas diversas (dimensões, contornos, cores). (KANDINSKY, 1996a, p. 89)

42

É interessante refletir sobre as qualidades que são dadas ao elemento zero, ou ao ponto que, como conceitos, são semelhantes. Primeiro, a imagem do círculo, que Paul Klee relaciona ao infinito, que não possui começo determinado. Na notação gráfica, na maioria dos casos, os designers tipográficos diferenciam a letra “O” do “0” com diferenças de condensação. O melhor tipo para exemplificar essa diferença é a Futura¹, por ser uma letra “redonda”. O “O” é perfeitamente redondo na Futura Regular, enquanto o “0” é mais *espremido*, ou seja, mais condensado. É bem provável que os designers nunca tenham pensado na *característica interior* do zero. No entanto, a qualidade mais interessante é a característica, digamos, *simbólica* ou *mística*, na falta de melhores palavras, que gente como Paul Klee, Kandinsky, Santiago Kovadloff, para ficarmos nos nomes mais citados neste capítulo, dá ao zero e ao infinito. Kandinsky, na afirmação acima, fala em “relação divina”². Relaciona o círculo a Deus, à eternidade. No que ele designa de “Necessidade Interior”, grafado sempre em maiúsculas e minúsculas, é o “olho espiritual” do artista: “A vontade inevitável de exprimir o objetivo é essa força que se designa aqui sob o nome de Necessidade Interior, a qual requer hoje *uma* forma geral do subjetivo e amanhã *outra*.” (KANDINSKY, 1996b, p. 95)

Já Kovadloff faz uma relação do zero e Deus. Deus é um, já que zero não é sujeito:

Em um ponto, conforme já se disse, Deus e um se coincidem. São a referência obrigatória do existente (seres) e do quantificável (números). Além desse ponto, porém, já não coincidem. Deus, para a fé, é mais do que uma referência. É causa, é origem, é sentido. Entre o zero e Deus, por sua vez, não há convergência nenhuma. [...] De Deus, deve-se dizer, com Matamoro, que é "o pai que não foi engendrado por outro pai". Mas a paternidade do zero é iverossímil. O fato de o zero ser uma referência ineludível não nos obriga a reconhecê-lo como criador. Pode-se dizer do zero, como se diz de Deus, que é "a tautologia absoluta que está cheia de si mesma"? O zero não é sujeito. E Deus o é, forçosamente. É o sujeito por excelência. Assim o exige a sua perfeição. O zero, por sua vez, é nada absolutamente e não absolutamente tudo. O zero não ostenta, como o Deus de que nos fala Matamoro, o "monopólio do ser", senão, em todo caso, o monopólio da alteridade a respeito de todo ser. Deus é onipotente. O zero, ao contrário, nada pode. A presença do zero decreta o caráter inefável da origem do um, do uno. Está mais próxima, em todo caso, do mistério do fundamento de Deus que de suas qualidades. Mais próxima de sua raiz inacessível do que de sua onisciência. (KOVADLOFF, 2003, pp. 108-109)

Diverso da cultura ocidental, ainda segundo Kovadloff, entre os hindus, a palavra zero é usada para referir-se ao vazio, ao nulo, concebido como divindade. Para os chineses, o vazio é iluminador, é o espaço da meditação.

Tais conceitos e reflexões sobre o zero e o infinito são capitais para se pensar sobre a criação artística. Em Paul Klee, o pintor, o músico, o pensador, o escritor estão amalgamados e o resultado é essa reflexão constante do homem como artista: "A criação / vive como gênese / sob a superfície do visível / da obra. // Para trás, / todos os espíritos enxergam; // à frente / – no futuro – / só os criadores." (KLEE, 2001, p. 15) Tanto Klee como Kandinsky relacionam a criação (gênese) ao espírito e nessa conexão está intrínseca uma religiosidade:

Cada energia requer um complemento para conseguir obter um estado de repouso em si, acima do jogo de forças. A partir de elementos formais abstratos, cria-se por fim um cosmos formal independente da união de tais elementos em uma essência concreta ou de coisas abstratas como números e letras, o qual mantém em comum com a Criação o fato de que basta um sopro para transformar a expressão do religioso, ou da religião, em ação. (KLEE, 1988, p.187)

De certo modo, o artista, como o Deus ocidental, dá vida ao universo no meio do caos. Não sei se seria possível se especular que nos trabalhos *mínimos* de Piet Mondrian, de Barnett Newman ou Yves Klein, ou mesmo nas pinturas *nem tão mínimas* de Kandinsky ou de Klee, que Deus está presente. Nesse intervalo entre o zero e o um encontra-se a fração mais próxima entre a vida e o espírito, a materialização e a desmaterialização, ou a fronteira do visível e do invisível. Na formulação teórica de Piet Mondrian está presente essa relação religiosa. Quando em *Realidade natural e realidade abstrata* fala do equilíbrio dos eixos ortogonais, encontra-se evidente essa idéia de unicidade homem/espírito:

No natural verificamos que todas as relações são dominadas por uma única relação primordial: a relação entre um e outro extremo. O plasticismo abstrato atual representa essa relação primordial de uma maneira precisa por meio de duas posições que formam o ângulo reto. Essa relação posicional é a mais equilibrada de todas, pois expressa em perfeita harmonia a relação entre dois extremos e contém todas as outras relações.

Se concebermos esses dois extremos como manifestações de interioridade e exterioridade, veremos que no novo plasticismo o vínculo que une o espírito e a vida não está rompido; assim, longe de considerá-lo uma negação da vida plena, considerá-lo-emos como uma reconciliação do dualismo matéria-espírito. (MONDRIAN, 1988, p. 324)

Nessas poucas palavras os termos matéria (vida)-espírito, interioridade-exterioridade, se repetem. A noção desse *religar* o homem ao espírito é próprio da religião. A ligação de Mondrian com a teosofia permeia a evolução formal de seu trabalho artístico. Esse elo é definido por Chipp em nota de rodapé da seguinte forma:

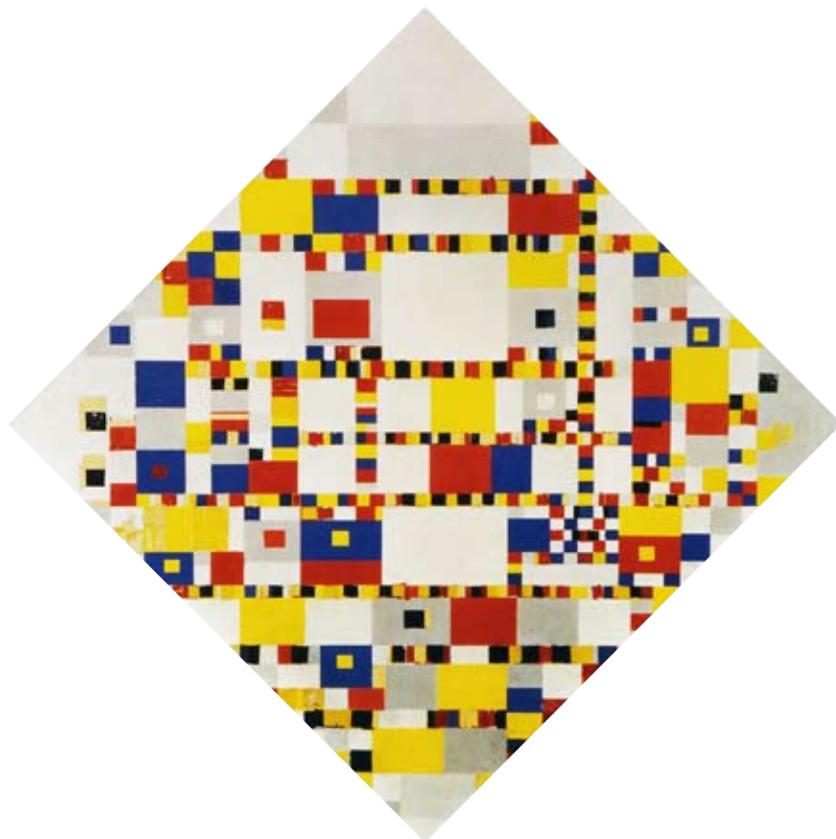
O grande valor atribuído por Mondrian às coisas interiores, em lugar das exteriores, e às abstratas, em lugar das naturais, relaciona-se com um dos princípios fundamentais da teosofia. Ele parte da suposição da essência de Deus e deduz daí a natureza do Universo. Como tudo é visto através de Deus, o mundo natural é essencialmente espiritual. O mal, que surge de um desejo de coisas materiais ou finitas, pode ser superado pela absorção em Deus, ou no infinito. (CHIPP, 1988, p. 318)

Curiosa é a mudança de Mondrian para Nova York. Apesar de sua austeridade moral e religiosa, aos 70 anos, acostumou-se rapidamente ao ritmo da grande metrópole, com seus arranha-céus e vida intensa. A mistura teosofia-tecnologia-jazz americano deu uma revigorada no seu trabalho artístico. As linhas negras



PIET MONDRIAN
Quadro III: composição em oval, 1914
Óleo sobre tela,
140 x 101 cm

Victory boogie woogie,
1942-1944 (inacabado)
óleo e papel sobre tela,
diagonal: 178,4 cm



ficaram coloridas, seccionaram-se em dezenas, centenas de retângulos, ainda com as cores básicas, e os títulos muito sérios, como *Composição...*, deram lugar aos *Boogie woogies*. Sua última obra, supostamente, comemorava a vitória dos aliados. Que mudanças ocorreriam no espírito de Mondrian se tivesse vivido mais alguns anos no Novo Mundo?

O neoplasticismo possui uma característica bem peculiar, provavelmente, por ter nascido num país de fortes influências do protestantismo, a Holanda. A teoria dos criadores do De Stijl uniu filosofia e religião, idealismo e austeridade e, resultando no que pode ser chamado de *arte pura*, era possível uma perfeita harmonia “tanto para o homem como indivíduo como para a sociedade como um todo” (MONDRIAN, 1988, p. 324). Em contrapartida, na ideologia da Bauhaus, a arte se direcionou para as aplicações práticas, talvez por conta de ter nascido na Alemanha, um país com sólida tradição tecnológica. São curiosas a radicalidade ou a iconoclastia dos holandeses já que seus pensamentos se fundavam na tradição da religião protestante. Curioso também é a proclamação de van Doesburg do “quadrângulo como novo símbolo da humanidade”: “o quadrado é para nós o que a cruz era para os antigos cristãos.” (CHIPPE, 1988, p. 319)

Kandinsky atribui ao círculo Deus e eternidade. E à cruz, que é o cruzamento dos dois eixos ortogonais, a interpenetração do divino e do terrestre.³ O historiador americano Meyer Schapiro tem uma explicação bem esclarecedora do porquê de a imagem do círculo estar associada a Deus:

A perfeição da esfera não é apenas intuição matemática. Nós sentimos a leve aparência do que é centrado e homoganeamente circular como um preenchimento da nossa necessidade de completude, concentração e repouso. Foram as qualidades extaticamente percebidas da figura geométrica que inspiraram a definição de Deus como um círculo infinito (ou esfera), cujo centro estivesse em toda parte e a circunferência, em lugar nenhum. (SCHAPIRO, 2001, p. 12)

O mesmo Schapiro cita uma passagem do autor de *Folhas de relva*, Walt Whitman, descrevendo Deus na visão de um quadrado:

Cantar o divino quadrado que assoma do outro, dos lados;
do velho e do novo – que assoma do quadrado inteiramente divino;
Sólido, quadrilátero (todos os lados necessários)... por este lado
Jeová sou eu.⁴

“Deus, ou no infinito”. Existirá alguma contradição com o conceito do Deus e o um de Kovadloff? Possivelmente, não. Estamos num terreno nebuloso de especulações em que entre o zero e o infinito existe apenas um espaço *infinitamente ínfimo*. Seria exagero se especulássemos que são os limites nebulosos dos retângulos de Mark Rothko? Na ortogonalidade radical, no uso de cores puras, que considerava as naturais, no plasticismo abstrato, Mondrian almejava o belo. “A emoção de beleza é cósmica, universal”. (MONDRIAN, 1988, p. 325)

Ao movimento, o gerador da linha

Ver é um movimento. Ele – o movimento – “não pode ser gerado ou destruído, já que sempre existiu. [...] Assim como o tempo é contínuo, também o é o movimento, uma vez que o tempo é ou idêntico ao movimento ou um atributo dele.” (ARISTÓTELES, 2006, p. 304) Antes do movimento físico, o do ponto até sua transformação em linha, há o movimento do pensamento e do desejo, que são os objetos que “se movem sem serem movidos”, nas palavras de Aristóteles. O pensar é o ponto de partida, o ato, esse ato que é também prazer e se relaciona com Deus:

Ora, o pensar em si mesmo ocupa-se com aquilo que é em si mesmo o melhor, e o pensar no mais elevado sentido com aquilo que é no mais elevado sentido, o melhor. E o pensamento pensa a si mesmo através da participação no objeto do pensamento, isto é, a substância, é pensada. E ela funciona em ato ao possuir esse objeto. Conseqüentemente, é o ato e não a potência o elemento divino que parece que o pensamento encerra, e o ato da especulação é o mais prazeroso e melhor. Se, então, Deus sempre está naquele bom estado no qual às vezes estamos, isso suscita o nosso maravilhamento, e se num melhor ainda, experimentamos um maravilhamento ainda maior. E Deus está num estado melhor. Ademais, a vida também pertence a Deus, já que o ato do pensamento é vida, e vida é esse ato. (Ibid., pp. 304-305)

Desse ato de pensamento que é vida, já que Deus é esse ato, o artista plástico gera o movimento primeiro, a partir do olho, que intermedia e apresenta sua visão do mundo. Como complemento a essa idéia do “motor não movido”, o autor afirma que:

O objeto do desejo e o objeto do pensamento movem-se sem serem movidos. Os objetos primários do desejo e do pensamento são idênticos. De fato, o bem aparente é o desejo do apetite, enquanto objeto primário do desígnio racional é o bem real. O desejo é o produto da opinião e não esta

o produto do desejo, já que o pensar é o ponto de partida. Acontece que o pensamento é movido pelo objeto do pensamento, e uma das colunas dos contrários constitui em si mesma o objeto do pensamento. Nesta coluna, a substância ocupa o primeiro lugar, e da substância aquilo que é simples e existe em ato. (Id. p. 303)

O movimento está presente antes desse *primeiro ato dinâmico*, já que ele, por princípio, é um atributo do tempo. Há sempre um passado e um porvir. Nas palavras de Hans Hofmann, alguns séculos depois, “a vida não existe sem o movimento e o movimento não existe sem a vida. O movimento é a expressão da vida. [...] A continuidade do movimento através de todo o espaço gera ritmo. Portanto, ritmo é a expressão da vida no espaço.” (HOFMANN, 1988, pp. 550-551) Cada ação do artista, o ato continuado de criar é a geração e afirmação da vida em cada gesto. A substância do ato é o princípio, seu início.

O que impele o artista, impulsionado por esse *movimento primordial* que é o pensamento, a se expressar? Kandinsky se refere a esse impulso como uma “necessidade interior”:

A vontade de exprimir o objetivo é essa força que se designa aqui sob o nome de Necessidade Interior, a qual requer *uma* forma geral do subjetivo e amanhã *outra*. Ela é a alavanca permanente, infatigável, a mola que impele sem parar “para a frente”. O espírito progride e é por isso que as leis da harmonia, hoje interiores, serão amanhã leis exteriores cuja aplicação só continuará em virtude dessa necessidade que se tornou exterior. É claro que a força espiritual interior da arte só se serve da forma de hoje como uma etapa para atingir formas ulteriores.

Em suma, o efeito da necessidade interior e, portanto, o desenvolvimento da arte, é uma exteriorização progressiva do eterno-objetivo no temporal-subjetivo. É, pois, em outros termos, a conquista do subjetivo através do objetivo. (KANDINSKY, 1996b, p. 85)

O movimento ao qual o homem é impelido, ainda segundo Kandinsky, é a pulsação da vida, quando a sentimos por todos os sentidos.

A alternância contínua do timbre e da cadência dos sons nos envolve, os sons sobem em turbilhão e subitamente se esvaem. Do mesmo modo os movimentos nos envolvem – jogos de linhas e de traços verticais e horizontais, inclinados pelo movimento em direções diferentes, jogos de manchas coloridas que se aglomeram e se dispersam, de uma ressonância às vezes aguda, às vezes grave. [...] ... aí temos a possibilidade de penetrar na obra, de nos tornarmos ativos nela e vivermos sua pulsação por todos os nossos sentidos. (KANDINSKY, 1997, pp. 10-11)

Mas pode-se dizer que o grande movimento, o *movimento primordial*, parafraseando e *distorcendo* o “motor não movido” de Aristóteles, é o movimento do olhar, o pensamento que é consequência do olhar. Hoje, em grande parte, a informação que o homem recebe vem das imagens. O olhar é o *motor primeiro*. Desse movimento do olho, inquieto e curioso, resulta o movimento do “motor não movido”, que é o pensamento, o que o cérebro formula e resulta no impulso do movimento dinâmico, que para o artista é o movimento da mão, e do corpo, conseqüentemente. A linha é a ação elementar do movimento físico.

Meu corpo móvel conta com o mundo visível, faz parte dele, e por isso posso dirigi-lo no visível. Por outro lado, também é verdade que a visão depende do movimento. Só se vê o que se olha. Que seria a visão sem nenhum movimento dos olhos, e como esse movimento não confundiria as coisas se ele próprio fosse reflexo ou cego, ou se não tivesse suas antenas, sua clarividência, se a visão não se antecipasse nele? Todos os meus deslocamentos por princípio figuram num canto de minha paisagem, estão reportados ao mapa do visível. Tudo o que vejo por princípio está ao meu alcance, pelo menos ao alcance do meu olhar, assinalado no mapa do “eu posso”. Cada um dos dois mapas é completo. O mundo visível e de meus projetos motores são partes totais do mesmo Ser.

Essa extraordinária imbricação, sobre a qual não se pensa suficiente, proíbe conceber a visão como uma operação de pensamento que ergueria diante do espírito um quadro ou uma representação do mundo, um mundo da imanência e da idealidade. Imerso no visível por seu corpo, ele próprio visível, o vidente não se apropria de que vê; apenas se aproxima dele pelo olhar, se abre ao mundo. (MERLEAU-PONTY, 2004, p.16)

“... a visão depende do movimento. Só se vê o que se olha”, esse movimento que Merleau-Ponty diz que é produzido na “máquina nervosa” e, citando o poeta Paul Valéry, é quando o pintor “emprega seu corpo”, que “oferecendo seu corpo ao mundo”, o “pintor transforma o mundo em pintura” (Ibid., p. 16). O corpo tem frente e costas e é o captador, como uma linha, que divide e recebe informação e que mão transforma em obra. O corpo se move e em seu movimento se irradia: “O enigma consiste em meu corpo ser ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, pode também se olhar, e reconhecer no que vê então o ‘outro lado’ de seu poder vidente. Ele se vê vidente, ele se toca tocante, é visível e sensível para si mesmo.” (Ibid., p. 17) É como um movimento circular: o que olha se olha. A “máquina nervosa” engendra o mo-

vimento, o pensar, o “motor não movido” de Aristóteles, inspirado pelo olhar, finalmente, se move.

O motor de Klee

Segundo Paul Klee, “o movimento é a base de toda a transformação”. A linha de Klee é aquela que vai explorar em sua “pequena viagem à terra do conhecimento mais profundo”, que, a partir do *nada*, *viaja*:

Transposto o ponto morto, o primeiro ato dinâmico (a linha). Pouco tempo depois, uma parada para respirar (linhas interrompidas ou articuladas por diversas paradas). Olhamos para trás para sabermos o quanto percorremos (movimento contrário). Em pensamento, ponderamos as distâncias dos caminhos daqui para lá (feixe de linhas). Um rio quer impedir que prossigamos: utilizemo-nos de um barco (movimento ondular). Rio acima deve haver uma ponte (série de arcos).

Do outro lado encontramos alguém que, como nós, também viaja para a terra do conhecimento mais profundo. A alegria do encontro faz com que a princípio caminhemos juntos (convergência); pouco a pouco as divergências começam a se fazer sentir (duas linhas, cada qual seguindo o seu rumo independentemente). Cada uma das partes demonstra uma certa excitação (expressão, dinâmica e psique da linha).

Atravessamos um campo não cultivado (um plano atravessado por linhas); em seguida, uma densa floresta. Um de nós se perde, procura, e em dado momento descreve o clássico movimento de um cachorro farejando.

Já não estou mais tão tranquilo: há um outro rio e sobre ele paira neblina (elemento espacial). Mas logo a neblina se dispersa.

Cesteiros voltam para casa com suas carroças (a roda). Com eles segue uma criança de cabelos encaracolados, brilhantes (movimento de espiral). Mais tarde o ar se torna mais abafado e escurece (elemento espacial). Um relâmpago no horizonte (a linha ziguezague). Apesar disso, há estrelas no céu (pontos dispersos).

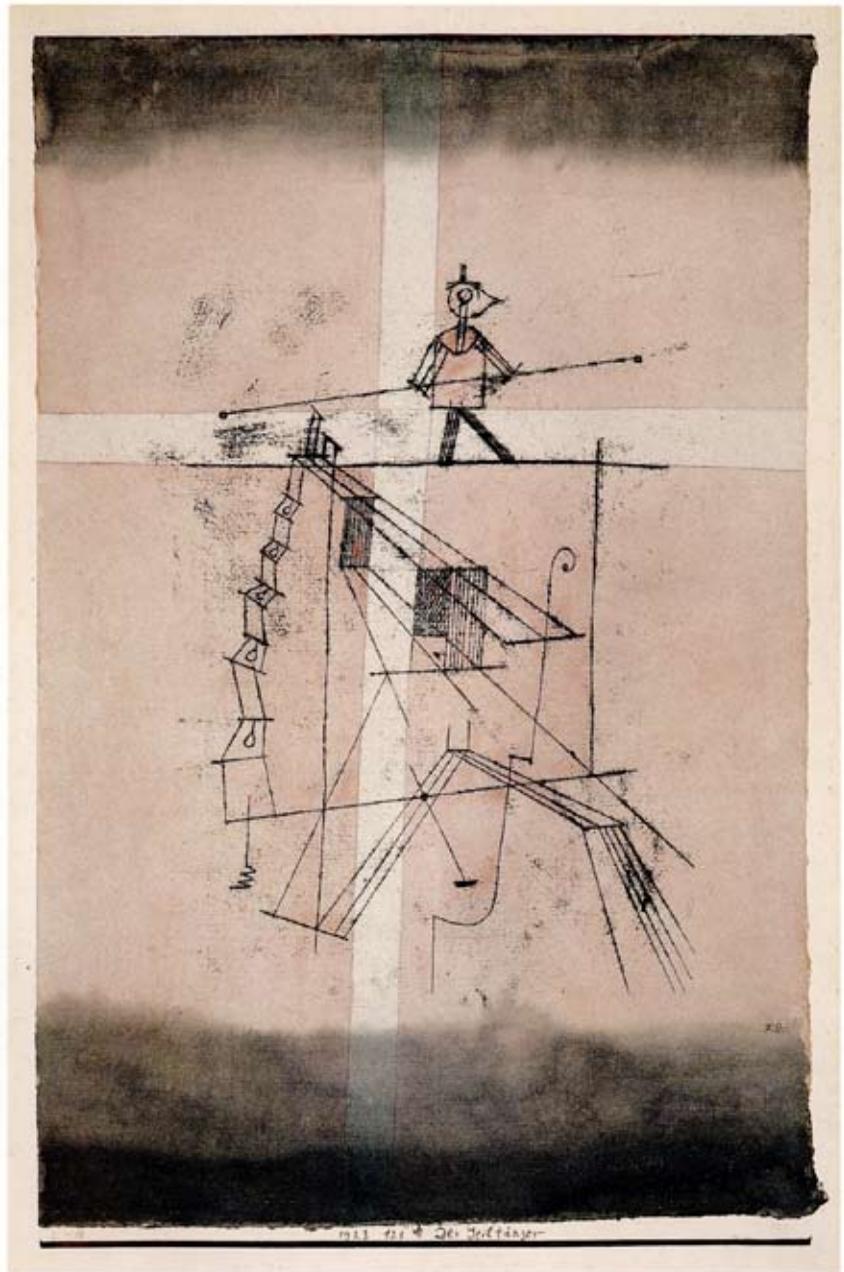
Logo chegamos à nossa primeira hospedagem. Antes de adormecermos, alguma coisa ainda nos virá à lembrança, pois mesmo uma pequena viagem como esta é muito impressionante.

Linhas as mais diversas. Manchas. Pontos. Superfícies lisas. Planos formados por pontos, por linhas. Movimento ondular. Movimento interrompido, articulado. Movimento contrário. Linhas enredadas, tissulares. Elementos murais e em formas de escamas. Unissonância. Polifonia. Linhas que se enfraquecem e outras que se intensificam (dinâmica).

A alegre harmonia da primeira etapa, seguida de inibições; o nervosismo! O tremor contido, o alívio de golfadas de ar cheias de esperança. Antes da tempestade, o ataque dos moscões! A fúria, a matança.

A certeza de que tudo acabará bem é nossa bússola, mesmo na escuridão do bosque e no crepúsculo. O relâmpago que lembrava a curva da febre de criança enferma... há muito tempo. (KLEE, 1988, pp. 183-185))

A linha se equilibra
no eixo ortogonal que
se sugere na cruz e o
homem se equilibra
nas linhas nervosas de
Paul Klee.



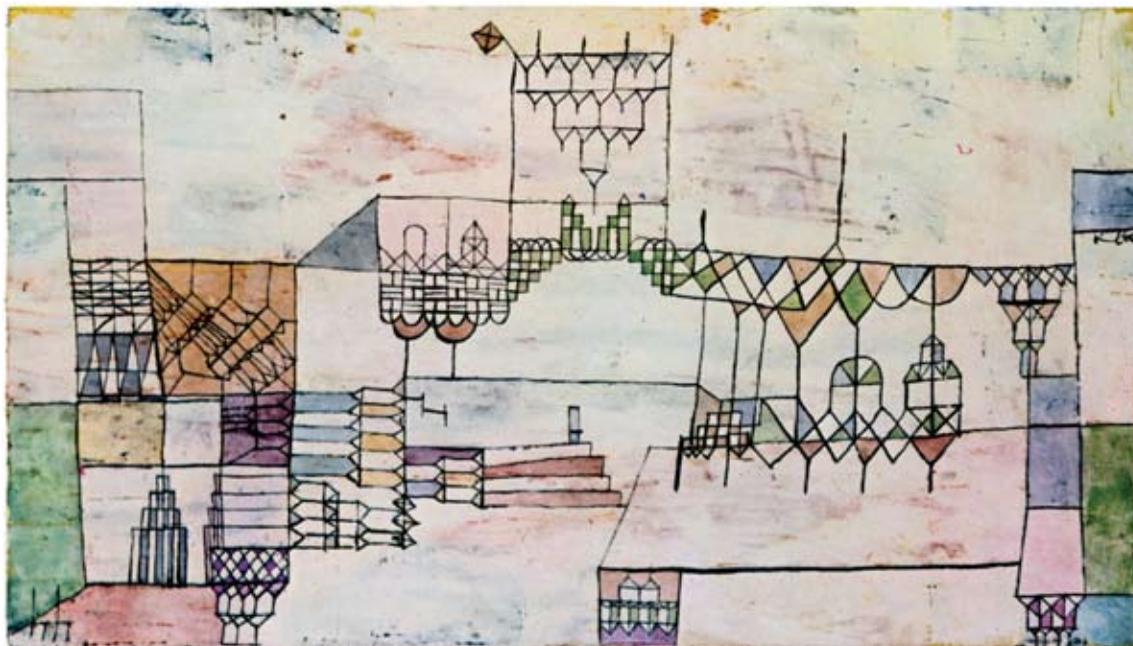
PAUL KLEE
O equilibrista, 1923
Decalque a óleo, lápis,
aquarela em papel sobre
cartão, 48,7 x 32,2 cm



1930 MP. Offener 27

O começo do traçado estabelece, instala um certo nível ou modo do linear, uma certa maneira, para a linha, de ser e se fazer linha, "de continuar linha". (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 39)⁵

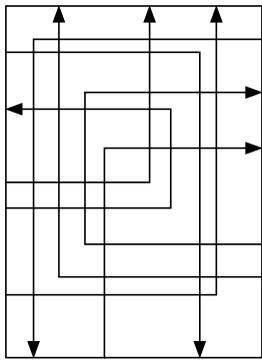
PAUL KLEE
Sala dos cantores, 1930
 Aquarela sobre papel,
 27 x 48 cm



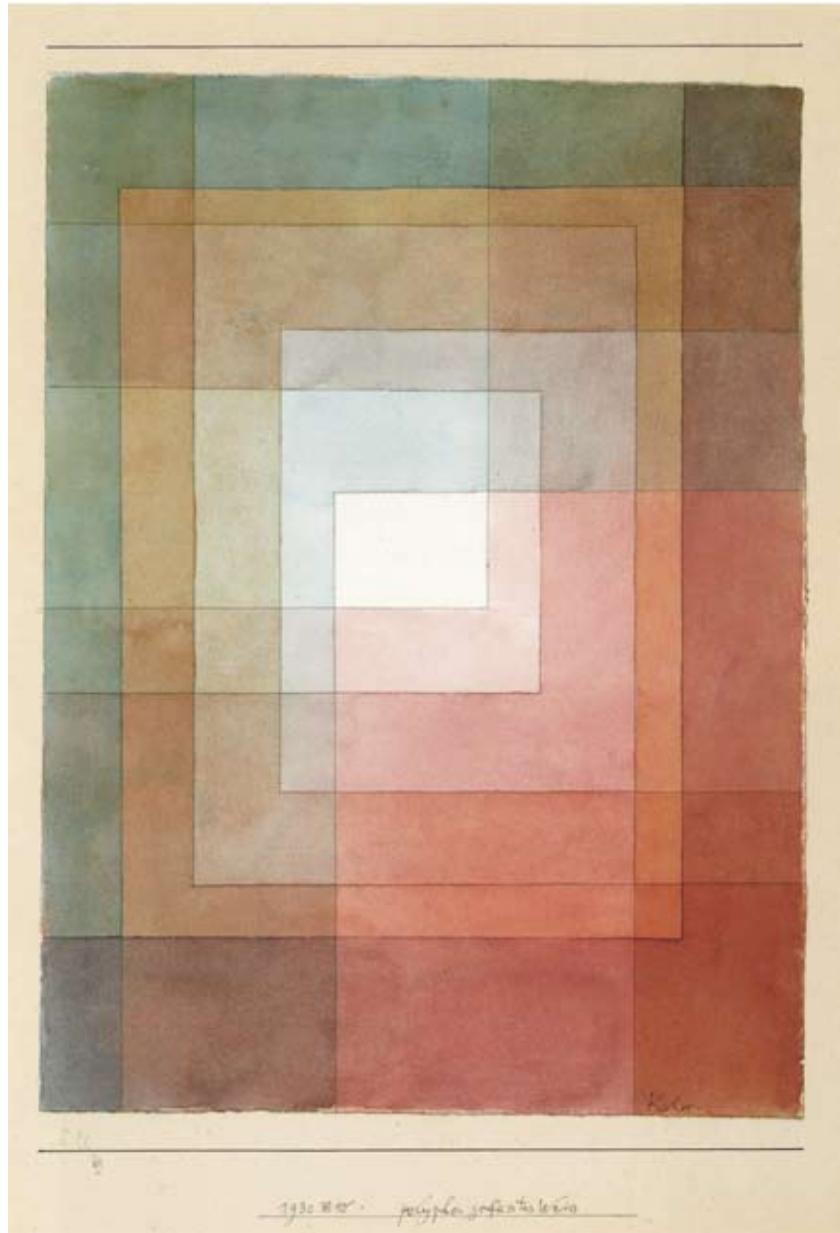
Ora, a contestação da linha prosaica não exclui de modo algum toda linha da pintura, como talvez os impressionistas tenham acreditado. A questão consiste apenas em liberá-la, em fazer reviver seu poder constituinte, e é sem nenhuma contradição que a vemos reaparecer e triunfar em pintores como Klee ou como Matisse, que mais do que ninguém acreditaram na cor. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 39)

PAUL KLEE
Fraqueza humana, 1913
Nanquim, 17,6 x 9,8 cm

Essa breve “viagem” talvez seja a síntese do trabalho de Paul Klee. Cada pequeno trecho parece encontrar um “lugar” em sua obra. “A arte pictórica surgiu do movimento: ela mesma é movimento registrado e é assimilação por movimento (pelos músculos dos olhos).” (Ibid., p. 186) Até sua linha reta é nervosa, constituindo-se de inúmeras pequenas linhas que formam a principal. Sejam retas, tortuosas, indecisas ou incisivas, são traços que possuem uma qualidade “primitiva” – ou primordial. Sua linha é aquela que, além de “nadar e voar”, alcança o “impulso livre, a mobilidade livre” e se liberta das “amarras terrenas” no que ele nomina como “caminho cósmico”⁶ (KLEE, 2001, p. 84). Argan, ao se referir ao processo criativo de Klee, o compara a James Joyce, que decompõe palavras e frases, assim como o pintor decompõe e recompõe imagens e as mistura “segundo nexos alógicos e sintáticos, mas vitais e sensíveis como ligamentos nervosos” (ARGAN, 1992, p. 323). Ainda, segundo ele, “a obra de Klee é uma espécie de diário de sua própria vida interior ou profunda, de tudo o que permaneceu no estágio de impulso ou motivo, e não se traduziu como causa de determinados efeitos, não constituiu história.” (Ibid., p.323) Nessa linha de raciocínio, nesse *mundo* onde “nada se representa como representação ou conceito”, onde “tudo se dá por imagens e signos” e “cada vida que nasce traz a marca das experiências de muitas vidas vividas”, aponta uma relação de sua *memória inconsciente* com os estudos perpetrados por Freud e Jung. (Ibid., pp. 321-322)



As linhas de Klee.



PAUL KLEE
Cenário polifônico para o branco, 1930
Aquarela com pena e nankim sobre papel montado em cartão, 33,3 x 24,5 cm

NOTAS

1. A Futura foi criada pelo designer alemão Paul Renner, em 1928, e é uma das fontes *sem serifa* mais populares.
2. v. KANDINSKY, Wassily. *Curso da Bauhaus*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 95
3. KANDINSKY, Wassily. *Curso da Bauhaus*. Martins Fontes, São Paulo, 1996, p. 95
4. SCHAPIRO, Meyer. *A dimensão humana da pintura abstrata*. Cosac & Naify, São Paulo, 2001. p. 12. No original de Whitman:
Chanting the square deific, out of the one advancing out of the sides; / Out of the old and new – out of the square entirely divine; / Solid four-sided (all the sides needed)... from this side / Jehovah am I.
5. As palavras que estão entre aspas são de Henri Michaux, em *Aventures de lignes*, citado por Ponty, quando se refere à linha de Klee.
6. A frase inteira é: “Somos levados ao caminho cósmico pela aspiração de nos libertarmos das amarras terrenas, indo além de nadar e voar, alcançando o impulso livre, a mobilidade livre.”

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.
- ARISTÓTELES. *Metafísica. Livro XII*. Bauru, SP: Edipro, 2006.
- CHIPP, H.B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- HOFMANN, Hans. “Hans Hofmann, excertos de suas aulas”. In CHIPP, H.B. *Teorias da arte moderna*. Martins Fontes, São Paulo, 1988.
- KANDINSKY, Wassily. *Curso da Bauhaus*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. *Do espiritual na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. *Ponto e linha sobre o plano*. Martins Fontes: São Paulo, 1997
- KLEE, Paul. *Credo criativo*, 1920. In CHIPP, H.B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- _____. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001
- KOVADLOFF, Santiago. *O silêncio primordial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- MONDRIAN, Piet. *Realidade natural e realidade abstrata*. 1919. In CHIPP, H.B. *Teorias da arte moderna*. Martins Fontes, São Paulo, 1988. p. 324
- SCHAPIRO, Meyer. *A dimensão humana da pintura abstrata*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

A DIMENSÃO ABSTRATA DO RETÂNGULO

Nas artes plásticas, como em boa parte das manifestações artísticas, o contato que se tem com obras de arte se dá por meio de reproduções impressas em livros e jornais. Sendo um pouco mais contemporâneos, o contato se dá por meio de imagens disponíveis em meios eletrônicos, pela Internet. Há uma certa ironia no fato de que um retângulo – que é a formato mais comum de uma pintura – esteja aprisionado em outro retângulo que, por sua vez, está emoldurada pelo retângulo das páginas de um livro ou de um monitor de TV ou de um computador. O retângulo aprisionado – o quadro –, num museu, numa galeria de arte ou na casa do colecionador tem um *cenário* que o envolve, uma parede branca – uma situação hipotética, mas básica –, um móvel ao lado, um vaso de cristal que combina com a moldura de certa madeira cortada e torneada por um artesão de especial habilidade. Esse *ser* aprisionado é uma tela de um artista famoso e deve valer muito dinheiro. O *aprisionado* está *morto* e exposto para ser visto e admirado. Mary McCarty, escritora americana, autora de *O grupo*: “Não se pode pendurar um acontecimento na parede, somente um quadro.”¹

A outra ironia, já que comento sobre o conhecimento que a maioria do público tem das obras de arte por meio de livros ou ca-

tálogos, é a de que, como ressalta Harold Rosenberg no ensaio “O objeto de arte e a estética da impermanência”: “[...] os pintores são famosos em lugares onde nenhuma das telas jamais esteve exposta. Por que não seriam também famosos em épocas jamais alcançadas por suas obras atuais?” Ele ressalta que a obra, “uma vez posta em circulação [...], sobrevive separada de seu corpo físico [...] O objeto de arte tende cada vez mais a diluir-se em sua reprodução e nas idéias preconcebidas sobre seu significado.” (ROSENBERG, 2004, pp. 96-97)

A arte nos livros de arte é uma coleção de imagens substitutas. Como “objetos” é evidente que essas imagens não são satisfatórias; faltam às reproduções a escala, a materialidade, a superfície, o desgaste do tempo, o ambiente etc., dos seus originais – e a cor, mesmo nas melhores imagens, sempre sai inevitavelmente desbotada. (ROSENBERG, 2004, p. 200)

O conhecimento pelos livros gera essa distorção primordial na compreensão da obra de arte vista. E a maior distorção é a perda da referência real da dimensão física da obra. Esta é uma contradição constitutiva impossível de ser ignorada.

A dimensão humana

No fim dos anos 1940 e início dos 50, artistas americanos estavam fazendo quadros de grandes dimensões. A figura humana vai se *desintegrando* no quadro, por distorções futuristas como as imagens móveis e decupadas de Giacomo Balla, na *desfiguração* das imagens cubistas de Picasso ou na sua supressão como presença na obra não-figurativa. Na arte abstrata, o homem *sai* da tela e *fica* à frente dela. Há uma mudança na relação do homem e a obra. Nesse contexto, pinturas de americanos como Clyfford Still ou Mark Rothko ultrapassam o limite dos dois metros. “Por tela grande quero referir-me a algo real no tamanho físico; numa tela cuja metragem em ambos os sentidos seja maior do que a imagem ampla que os olhos são capazes de captar da distância costumeira.” (GOOSEN, 1986, p. 87) Em 1660, uma paisagem como *A vista de Delft*, de Vermeer, por exemplo, cabia facilmente no nosso campo de visão, como uma paisagem que poderia ser vista enquadrada por uma grande janela. *A moça com brinco de pérola* coube em meros 40 centímetros de largura. Sua imagem se assemelha a de alguém se olhando num espelho. A pintura entra nas



JOHANNES VERMEER
View of Delft (1660)
Óleo sobre tela,
98,5 x 117,5 cm

*Moça com brinco
de pérola* (c. 1665)
Óleo sobre tela,
46,5 x 40 cm



residências, e, ao entrar nelas, deixa um conteúdo simbólico para trás, já que habitavam espaços públicos, religiosos, principalmente, sendo *extensões* arquitetônicas desses espaços. Nesse novo lugar, a moldura passa a ser o elemento que separa a *ilusão* do real. Essa separação torna a pintura um espaço especial de observação. A moldura num quadro reforça a idéia da janela e é o objeto – ou a forma – que separa o mundo real da ilusão dela. O que está nos limites de um quadro é um recorte de realidade. O anseio de copiar a aparência das coisas sempre esteve presente no homem. Representar o mundo como o percebemos é inerente em nós, e o que é isso? Simplesmente, estamos atrás de uma “ilusão de realidade”, ou estivemos até uma certa época. Foi o homem renascentista aquele que, com a ajuda da geometria e pela observação acurada do fenômeno da luz, tornou *real* a imagem contida numa tela. O artista renascentista cria um sistema coerente do uso da luz e o espaço perspectivo é o elemento que propicia unidade à composição. Essa coerência composicional é muito bem sintetizada por Roberto Longhi quando se refere à *Batalha de Santo Egidio* [*Batalha de São Romano*] de Paulo Ucello:



Barnett Newman, como tantos outros considerados expressionistas abstratos, exploraram as grandes áreas bidimensionais.

Newman fotografado em frente a *Onement VI*



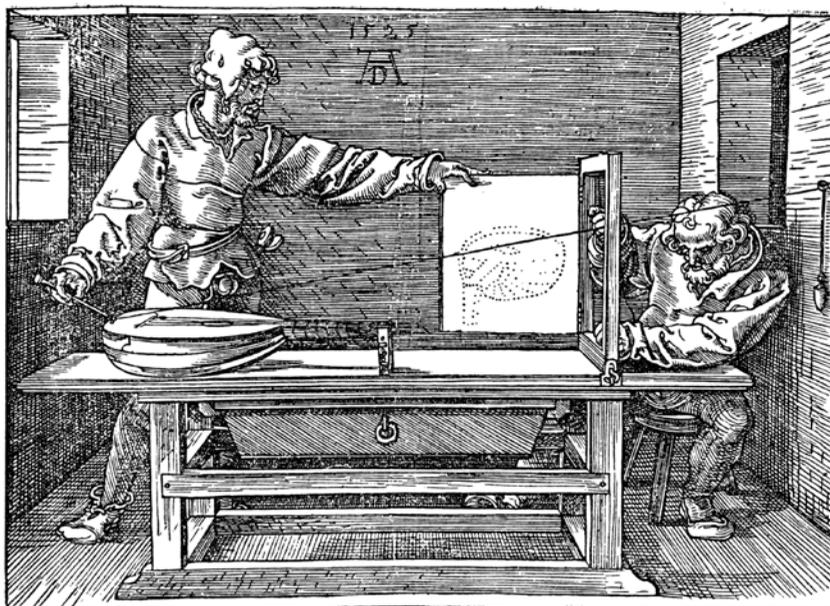
BARNETT NEWMAN
Onement VI, 1953
Óleo sobre tela,
254 x 299 cm

Compliquem à vontade a composição perspectiva de forma-cor, encham as ruas de transeuntes, o céu de nuvens; cada coisa sofrerá instantaneamente o imperativo do sintetismo perspectivo: as nuvens irão recortar com faixas brancas o azul do céu, os transeuntes irão pintalgar com vestes variegadas o cinza do terreno, mas todas as coisas irão se subordinar dentro dos planos (forma) e máxima superfície (cor). (LONGHI, 2005, p. 12)

A revolução que ocorre na pintura ocidental no Renascimento foi a *conquista* da tridimensionalidade, ou seja, a de explorar a forma tridimensional na superfície plana da pintura. A atenção nos efeitos da luz, o sentido tátil de observação visando representar naturalisticamente já estava presente no último período gótico e mesmo antes, mas um novo dado se cristalizava a partir da observação empírica, na qual cada detalhe se subordinava a uma nova ordem espacial, diferente da composição do gótico, em que as imagens e objetos eram justapostos de modo hierático, no qual o sentido simbólico se sobrepujava como modo de representação. Para o homem da Renascença a natureza representa o belo, já que é obra de Deus. O belo está nessa experiência de apreendê-lo na natureza e não na reprodução de imagens consagradas.

Numa concepção mais primária é possível se ter a ilusão de profundidade pela escala dos objetos ou figuras – tanto maiores, mais próximos do espectador – e pela justaposição – os mais próximos se justapõem aos mais distantes. Essa concepção representacional já está presente em tempos muito anteriores. Em 1553 Copérnico propunha que o Sol era o centro do cosmo e Kepler propunha que “uma força vinda do Sol era o responsável por manter os planetas em órbita à sua volta” (GLEISER, 2006, p. 10) Ocorria uma revolução na ciência, e nas artes também. A matemática seria o elo das artes com a ciência. O estudo das proporções humanas é uma obsessão em vários períodos da arte. Segundo Panofsky, “a história da teoria das proporções é o reflexo da história dos estilos”. (PANOFSKY, 2004, p. 90) Na Renascença,

época em que a escultura e a pintura começavam a conseguir a posição de artes liberais e em que os artistas praticantes tentavam assimilar a cultura científica global de sua era (enquanto que, inversamente, eruditos e literatos procuravam compreender a obra de arte como manifestação de leis mais altas e universais), era bastante natural que mesmo a teoria prática das proporções fosse reinvestida de significado metafísico. A teoria das proporções humanas era vista tanto como um requisito da criação



Nesta xilogravura de Albrecht Dürer, a linha esticada e presa à parede representa o ponto de vista do observador.

artística quanto uma expressão da harmonia preestabelecida entre o microcosmo e o macrocosmo; além do mais, era vista como a base racional para a beleza. Podemos dizer que o Renascimento fundia a interpretação cosmológica da teoria das proporções, corrente nos tempos helenísticos e na Idade Média, com a noção clássica da “simetria” como princípio fundamental da perfeição estética. Do mesmo modo que se procurou uma síntese entre o espírito místico e o racional, entre o neoplatonismo e o aristotelismo, assim também a teoria das proporções foi interpretada, quer do ponto de vista da cosmologia harmonística, quer da estética normativa; parecia transpor a brecha existente entre a fantasia do final do helenismo e a ordem clássica de Policleto. Talvez a teoria das proporções parecesse tão infinitamente valiosa para o pensamento da Renascença precisamente porque apenas essa teoria – matemática e especulativa ao mesmo tempo, – poderia satisfazer as diversas necessidades espirituais da época. (PANOFSKY, 2004, p. 129)

Dois artistas são fundamentais ao desenvolvimento da teoria das proporções na Renascença: Leone Battista Alberti e Leonardo da Vinci. “Ambos concordam na determinação de elevar a teoria das proporções ao nível de uma ciência empírica. Insatisfeitos com os dados inadequados de Vitruvius e de seus precursores italianos, desconsideraram a tradição em favor de uma experiência apoiada na observação acurada da natureza.” (PANOFSKY, 2004, p. 134) Atrelada

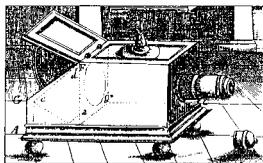


Ilustração de uma caixa câmara escura, do *Oculus artificialis teledioptricus*, de Johann Zahn, 1685.

à tremenda evolução da ciência, o artista da Renascença, a partir dessa “observação acurada da natureza”, formula os princípios da perspectiva geométrica *formatando* a natureza matematicamente e empiricamente, por meio da observação. O homem está completamente dentro da pintura, e fora também, como o observador, que, figurativamente, na pintura, pode ser representado pelo ponto-de-fuga. A perspectiva científica, no entanto, é uma visão monocular, de um olho só, enquanto o homem possui dois olhos. A sensação de profundidade é dada, ironicamente, por um foco apenas. A espacialidade e sensação de profundidade, são alcançadas pela mobilidade e pelos diferentes focos que a visão binocular se chapa na tela da pintura, a imagem se torna recorte de uma visão, emoldurada, e pode ser vista por um relance de olhos.

Especula-se que artistas como Vermeer já faziam uso da câmara escura para a construção dos desenhos de seus quadros. David Hockney, em *O conhecimento secreto*, sustenta que os artistas no século 15 se utilizavam de instrumentos óticos – espelhos e lentes – para produzir suas obras. Cita que Leonardo tinha conhecimentos da ótica, e que, inclusive, em seus cadernos de anotações constam vários verbetes sobre projeções óticas e que ele teria projetado “maquinário para esmerilhar e polir espelhos côncavos”. (HOCKNEY, 2002, p. 206) Ao observarmos com atenção pinturas de Vermeer ou de Dürer, para ficarmos nesses dois exemplos, é inegável a *verossimilhança naturalística* em suas obras.² Até mesmo o fenômeno da profundidade de foco é visível nos elementos dos *cenários* das pinturas de Vermeer, apresentando *desfocados* característicos e depois evidentes na fotografia.³ O que resalto aqui é que a ciência e a matemática foram imprescindíveis à representação naturalista a partir do Renascimento, consonante ao espírito dessa época, em que, segundo Clement Greenberg, é resultado “de uma nova consciência do espaço provocada por relações econômicas e sociais em expansão no final da Idade Média e pela crescente convicção de que a principal missão do homem na Terra é a conquista de seu meio ambiente.” (GREENBERG, 2001, p. 61) Essa conquista do meio ambiente é domínio do homem sobre as coisas. Digo que, figurativamente, o ponto-de-fuga representa o homem frente à pintura, mas podemos também dizer que é a presença *dele* dentro da pintura.



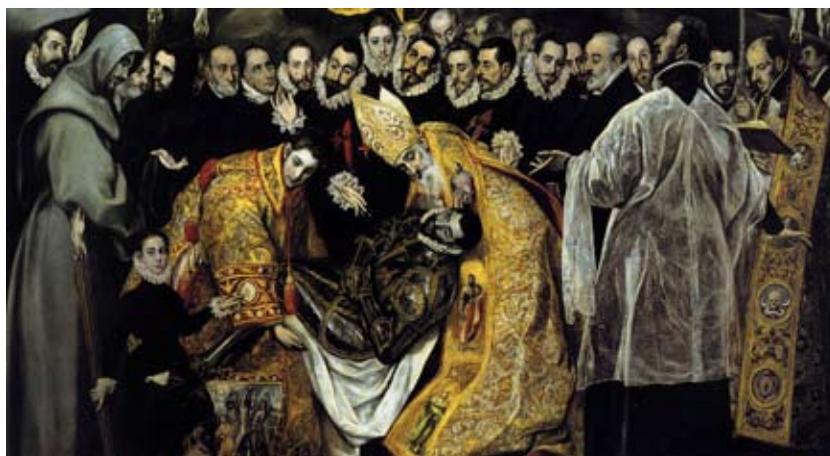
JAN VAN EYCK
O casamento dos Arnolfini (detalhe), 1434
Óleo sobre madeira,
81,8 x 59,7 cm⁵

O uso da câmara escura, que podemos considerar como um fundamento primitivo para o que viria a ser a câmara fotográfica (em seu sistema ótico), serviu para essa ilusão da realidade. David Hockney causou polêmica com o seu *O conhecimento secreto*⁴ ao especular que, por exemplo, o prodígio naturalista de Caravaggio e de outros também não seria apenas por uma habilidade divina, mas também pelo uso da ótica. O uso da lente-espelho foi uma poderosa ferramenta para a percepção da luz e da cor como elementos para termos a sensação de espacialidade e de volumes na bidimensionalidade. Apenas o conhecimento e o uso da perspectiva linear seriam insuficientes para a riqueza das construções e detalhes que encontramos em várias obras da época. As linhas de objetos curvos, como vasos, instrumentos musicais como o alaúde, ou o detalhamento fotográfico das dobras e estampas de tecidos, na opinião de David Hockney, seriam impossíveis de serem desenhadas só com os conhecimentos da geometria e a habilidade natural dos artistas. Como demonstração do uso da lente-espelho, Hockney mostra os vários “pontos-de-vista” em uma mesma tela – no que ele chama de “janelas-múltiplas” –, o que prova que as imagens foram *montadas* e



REMBRANDT
A ronda noturna, 1642
(*A Companhia do Capitão Cocq*)
Óleo sobre tela,
363 x 437 cm

EL GRECO
O enterro do Conde Orgaz, 1586
Óleo sobre tela,
480 x 360 cm



unidas. Com as mudanças de foco para cada parte da pintura, surgem outros pontos-de-fuga.

Outro fator fundamental, além da invenção da perspectiva, foi o da tinta a óleo. Por sua consistência, diferente da têmpera tradicional, permitia uma explosão de luzes e cores em brilhantes contrastes de claro e escuro na representação naturalista. Comparem-se as luzes em Michelangelo ou Giotto com as de Caravaggio. Não se trata apenas de habilidade e sim o que a nova técnica permite. Cerca de cem anos depois de Leonardo e de Michelangelo, Rembrandt estará explorando com extrema maestria a nova técnica. As marcas dos pincéis são manchas que constroem luzes e volumes. Em *A ronda noturna* um foco intenso ilumina as duas figuras no primeiro plano. Um segundo foco, tão intenso quanto o outro, ilumina uma misteriosa figura, uma menina que parece perdida. A mão desfocada do Capitão Cocq segura uma luva. O cão na penumbra se assusta no meio de homens armados de escopetas, em prontidão, protegidos pela escuridão. O homem do tambor quase sai da *janela* de Rembrandt. A escolha dessa pintura como exemplo é proposital: ela tem mais de 4 metros de largura. Usando a expressão de Goosen, é uma “tela grande”, maior que a maioria das obras da época. *As meninas*, de Velázquez, tem 3,18 metros de altura, quase o dobro de altura de um homem médio; *O enterro do Conde Orgaz*, de El Greco, tem mais de 4 metros de largura, também. Mas em todas elas a referência humana está presente em seu modo de representação. Em termos de dimensão, são exceções.



A luz e a perspectiva são elementos que produzem a ilusão de profundidade na pintura. Há um longo caminho até o surgimento da pintura de “tela grande”. Clement Greenberg escreve que os expressionistas abstratos, ao renunciarem à ilusão de profundidade, são compelidos a “fazer telas enormes”⁶.

Nesse mesmo ensaio – “Pintura ‘à americana’” –, que consta no livro citado, Greenberg, ao se referir às pinturas brancas e pretas de Franz Kline⁷, argumenta que o uso desses dois matizes nada mais é que uma radicalização – ou “apoteose” – de algo que é caro

à pintura ocidental: o contraste, a oposição da luz e da sombra, que ajudam a criar a ilusão de profundidade e volume. Há algo de contraditório nisso. Se Greenberg argumenta que a renúncia a uma ilusão de profundidade resulta em pinturas grandes, onde fica Kline nisso? A resposta pode residir em que, mesmo sendo a radicalização dessa ilusão, *suprime* o homem de dentro dela. No gesto corporal a dimensão humana está no seu executor. Mas não deixa de ser pertinente imaginarmos que a radicalização nos contrastes de claros e escuros de um Caravaggio ou de Rembrandt possam ter resultado em obras de um artista como Kline.

Segundo Greenberg, “o contraste de valor, a oposição e modulação da luz e sombra, foi a base da arte pictórica ocidental, seu principal recurso, muito mais importante do que a perspectiva, para gerar uma ilusão convincente de profundidade e volume; e foi também seu principal agente de estrutura e unidade.” (GREENBERG, 2001, p. 84)

Podemos conjecturar que a perspectiva ordena os elementos no espaço, mas não resolve a pintura. Nas manifestações posteriores ao Renascimento, essas modulações de claros e escuros – contrastes – resultaram em pinceladas dramáticas, em focos de luz, muitas vezes artificiais, contraditoriamente, para maior realidade ou naturalismo. As luzes de Caravaggio são montadas, assim como as de Georges de La Tour. Mais tarde as luzes se tornariam fenômenos predominantes, como nas dos paisagistas ingleses ou nas imagens do Impressionismo. Na ponta extrema, a luz se fragmentaria em cores no pontilismo dos neo-impressionistas Signac e Seurat, até quase destruir a imagem figurativa e seria impelida à abstração. Quando a luz se liberta de sua função representacional, é puro fenômeno. Delaunay, em texto para a série *Janelas*, escreve: “A luz, na Natureza, gera movimento na cor. O movimento é dado pelas relações de medidas diferentes, de contrastes de cor que se interagem e compõem a Realidade.” (MOSZYNSKA, 1990, p. 17) Em suas pinturas, apesar de algumas alusões figurativas, é a tentativa de captura dos efeitos óticos, dos fenômenos das interações das cores, de seus efeitos de contrastes, percepções de profundidade e ilusão de movimento, influenciados pelas teorias da cor de Michel-Eugène Chevreul. Podemos também conjecturar que, em face aos progressos da ciência, a luz das velas deu lugar à luz elétrica e Robert



ROBERT DELAUNAY
*Janelas abertas
simultaneamente,
1ª parte, 3º tema, 1912*
Óleo sobre tela,
57 x 123 cm



SONIA DELAUNAY
Prismas elétricos, 1914
Óleo sobre tela,
250 x 250 cm

e Sonia Delaunay foram sensíveis aos novos tempos. Adaptando uma frase de Fernand Léger: se mudou a expressão pictórica, é porque a vida a fez necessária.⁸

Ao renunciar em representar naturalisticamente o *mundo das coisas* o ser humano se vê diante dele mesmo, e pronto para construir a pura forma plástica, algo como o *mundo do homem*, e esse mundo, pode muito referenciar ou retratar uma realidade. Afinal, podemos considerar que toda arte é abstrata e a representação é resultado de uma intenção. O modo naturalista com que a arte renascentista nos habituou a ver o mundo, como uma *janela* que recorta um pedaço da natureza, na pintura, perdeu um pouco a sua razão de ser com a invenção da fotografia, em 1840. O modo monocular da câmera fotográfica *ver* é a do olho renascentista. A fotografia supre esse modo de ver. A visão humana moderna, binocular e inquieta, passa a perceber um outro mundo visível.



Voltando ao que Greenberg diz dos expressionistas abstratos – em que são compelidos a “fazer telas enormes” ao renunciarem à profundidade – voltamos também à questão da pintura como aquela que vemos num “relance de olhos”. Os abstratos americanos extrapolaram nas dimensões. Foi uma resolução funcional: o quadro pedia. Podemos especular que o *novo mundo* é maior que o *velho mundo*. Sintomaticamente, a pintura americana é maior que a européia. Os espaços dos estúdios americanos, geralmente, eram maiores. É bem provável que esse fato não seja preponderante. Ao contrário do que se imagina, Jackson Pollock trabalhava num ateliê muito pequeno, com a tela no chão.

Das obras do início do século 20, Monet foi quem pintou as maiores telas. Suas *nymphéas*, do último período de sua vida, chegam a 12 metros de largura. “O que atinge o público é a pura fisicalidade da elaboração e do seu resultado; a grandeza de espírito que podia ser expressa unicamente através da grandeza das proporções. [...] O poder do quadro está na sua atuação, na sua solidão.” (GOOSEN, 1986, p. 91) Nessas obras de Monet, a figura humana está ausente: “É impossível imaginar *Nymphéas* com a mesma espécie de poder emocional se contivesse figuras huma-



nas ou mesmo reflexo das figuras nas águas." (GOOSEN, 1986, p. 91) O que Goosen reforça, ao se referir ao pintor, é justamente de como a presença da figura humana influencia na sua escala, na relação do "corpo humano do espectador que está *de fora*" (GOOSEN, 1986, p. 91).

Poderíamos compará-los – as *Nymphéas* – com uma grande obra de Picasso: *Guernica*. E. Goosen observa que é surpreendente que um artista como ele não tenha realmente realizado obras de grandes dimensões. Atenhamos no que ele diz sobre essa obra:

O tamanho de *Guernica*, (3,50 x 7,82), coloca-a na categoria física do que estamos tratando, mas pela natureza do seu estilo, talvez por ser como um livro ilustrado projetado numa parede, não se parece nem com um quadro nem com um mural, e é possível que isso seja resultado de muitos meses de esboços e esboços. As duas versões de *Les demoiselles d'Avignon* e *Pesca noturna em Antibes* são, é claro, grandes quadros, os maiores mesmo que Picasso já fez. [...] Nestas circunstâncias, somos levados a suspeitar que isso, de alguma forma, deva relacionar-se com o tema escolhido por Picasso, pois no processo de dissolução – ainda nostálgico – da figura humana, parece haver limitações dentro das quais o objeto natural desintegrado pode prestar-se à grandeza sem mergulhar em áreas pictóricas irreconhecíveis, destruindo assim qualquer sentido que a sua desintegração possa ter. (GOOSEN, 1986, p. 87)

PABLO PICASSO
Guernica, 1937
 Óleo sobre tela,
 3,50x7,82 cm
 (confirmar a técnica)



CLAUDE MONET
Nymphéas, c.1920.
Óleo sobre tela, tríptico,
200 x 1275 cm

Monet, no novo MoMA: a escala humana está no observador.
Na imagem à esquerda, o tríptico antes da última reforma do Museu de Arte Moderna de Nova York.



Além da referência da escala da figura humana – por mais distorcidas, são humanas –, Goosen credita ao fato de que Picasso sempre pintava com o pulso e que ele se tornava inseguro ao usar o braço todo e diz que Guernica é tudo, menos espontâneo. No ponto de vista do artista plástico Luiz Paulo Baravelli, “quanto maior uma pintura, mais aumenta seu campo de representação, mas ao mesmo tempo a sensação de presença, de sua realidade física. Quando se constata que Guernica é ‘cubismo aplicado’, é desse paradoxo que se está falando.” (BARAVELLI, 1975, p. 7) Matisse, ao contrário de Picasso, pinta com o corpo, transmitindo “à tela a felicidade emocional do corpo”. (GOOSEN, 1986, p. 88) “Quando escarneceu das pinturas de Braque e Picasso, falando de seus *petits cubes*, e, exatamente, dessa maneira, dando nome ao Cubismo, estava fazendo-o pela repulsa à espécie de atitude e de ato que os produziam.” (GOOSEN, 1986, p. 88)



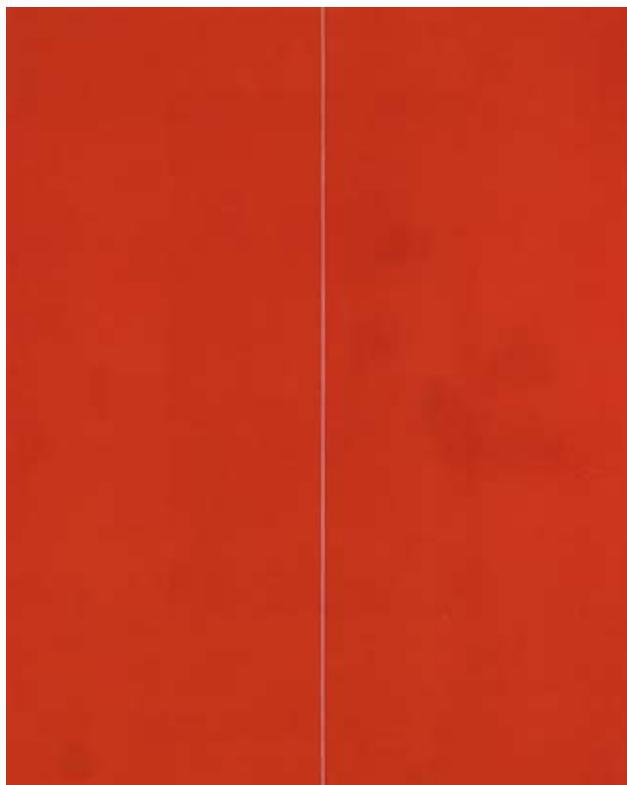
PIERRE MATISSE
O ateliê vermelho, 1911
Óleo sobre tela,
181 x 219,1 cm

Desse ato de pintar com o corpo, de pinceladas e traços generosos, resultaram obras como *Luxúria, calma e volúpia* – em que não apenas no título – existe a alegria de viver e de estar vivenciando o que, para ele, está sendo o grande ato: o de pintar. Segundo o pintor: de algumas coisas de que se pode dizer de Picasso, pelo menos, não se pode falar que ele não pintava com alegria. Não façamos a comparação por este ponto de vista. Façamos por essa diferença à qual Goosen se refere: a pintura do pulso e a do corpo. Há uma liberdade de criar em Matisse, em que em cada pincelada é afirmação dessa naturalidade do corpo e do espírito. Seu *Ateliê vermelho* é o próprio exercício dessa liberdade a que um artista podia se permitir. Os objetos estão lá, assim como suas pinturas são os objetos que fazem parte de seu dia-a-dia e, que coragem!, banhado de um vermelho vivo, na sua alegria e liberdade de ser

ROBERT MOTHERWELL
Abertura vermelha n° 1,
1970
Acrílica sobre tela,
151,2 x 182,2 cm



BARNETT NEWMAN
Be I, 1949
Óleo sobre tela,
238,8 x 193 cm



chão, parede: as pinturas são Matisse, assim como os objetos e, principalmente, a tela; sem dúvida, puro Pierre Matisse. Ao se ver *Abertura Vermelha* de Robert Motherwell ou *Be I (Ser I)*, de Barnett Newman, ou qualquer outra obra em que o vermelho domina, é impossível não se lembrar d'*O ateliê vermelho*. Que audácia! Essa audácia se chamava liberdade.

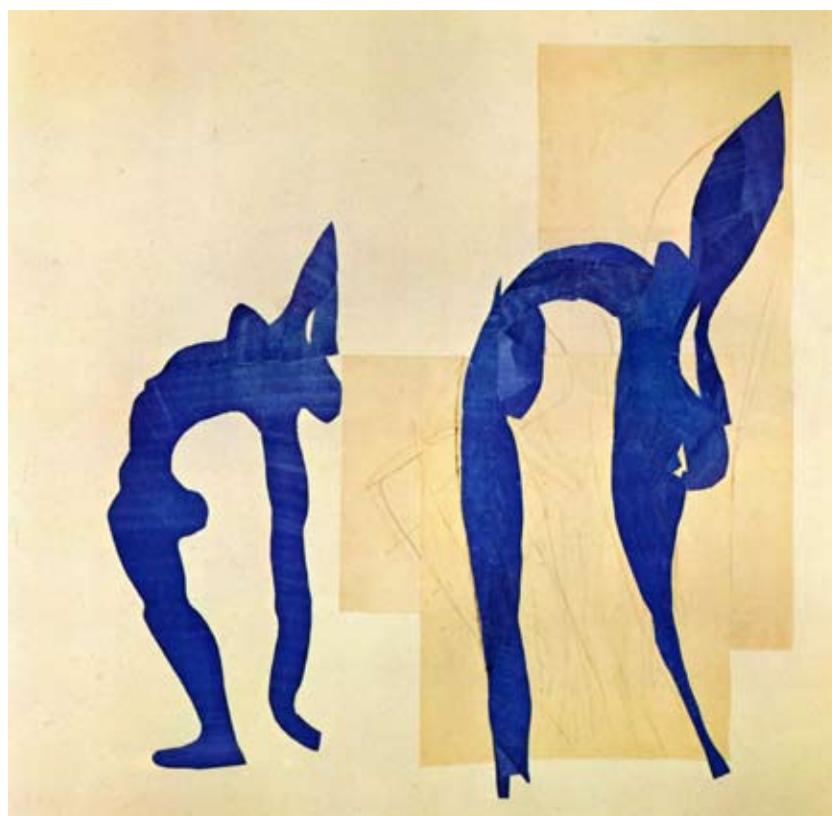
No ato de pintar de Matisse, mais que na maioria dos artistas, é flagrante o ato de pintar. Explico melhor: parece que, em cada pincelada, em cada traço, em cada cor que ele aplicava, estava o ato primeiro, como que estivesse acontecendo pela primeira vez, como um ato de Deus, primordial. Ou, como escreve o artista em carta para Henry Clifford, em 1948: "Sempre tentei ocultar os meus esforços, sempre desejei que minhas obras tivessem a leveza e a alegria da primavera, que nunca nos permite suspeitar o trabalho que custou."⁹ (MATISSE, 1999, p. 136) Se os fauves, em geral, eram coloridos, as cores em Matisse eram obscenamente desinibidas. É por isso que as dimensões dos seus quadros são perfeitamente ajustadas, são frutos desses movimentos corporais generosos em que o prazer não está apenas nos títulos hedonistas, mas nesse prazer do desenho, em que o erro ou a imperfeição do traço é apenas mero detalhe, tão integrados estão. Nele, "o quadro construía-se à medida que a primeira expressão condicionava a seguinte, o ato de pintar tornava-se mais e mais imediato." (GOOSEN, 1986, p. 89) Por isso "é impossível imaginar *A dança* reduzida a uma tela de um metro de altura. A escala desse quadro está perfeitamente ajustada ao seu significado; sem simplicidade, não haveria o sentido de plenitude da simplicidade. O quadro grande já denunciou as fraquezas de muitos artistas; em Matisse, é a confirmação de sua força." (GOOSEN, 1986, p. 90)

Matisse é o exemplo de que a arte é fruto do espírito. Quando tinha mais de 80 anos, foi capaz de surpreender, como Picasso e Monet – para ficarmos apenas nos exemplos citados. Ao contrário das artes físicas, as do espírito são capazes de se renovar. A senilidade física não implica, necessariamente, na senilidade mental. Suas colagens – ou *découpages*, como se referem também a elas – são mais modernas e surpreendentes que muitos trabalhos contemporâneos. Com problemas de locomoção, movimentando-se em cadeira de rodas, cercou-se de assistentes, que pintavam pa-

A imagem de Matisse desenhando na parede demonstra a idéia de E. Goosen de que ele desenhava com o corpo.



PIERRE MATISSE
Acrobatas, 1952
Recorte de papel pintado
com guache,
213 x 209 cm



péis, que ele recortava com *grandes* tesouras – digo grandes tesouras, porque elas eram a extensão de seu corpo, assim como eram os pincéis, não apenas de sua mão ou de seu pulso – e os colava, ou os montava. A referência era a figura, como nunca talvez tenha deixado de existir no seu processo mental; se eram figuras, pouco importa, seu raciocínio era abstrato, mental, o que importava era o processo de construção dos seus trabalhos.

Impressionante é aquela famosa imagem em que Picasso desenha uma imagem no tempo exíguo da exposição de uma fotografia. Mais impressionante é Matisse desenhando com uma haste de madeira com um carvão em sua ponta. É a demonstração incontestável de que ele desenhava com o braço, com o seu corpo. Com cerca de 80 anos, desenhava rostos, vestes de personagens que ocupariam o espaço da Capela dos Rosários das Freiras Dominicanas de Vence (Alpes Marítimos), um peixe cujo nome é dugong – procure na *Larousse*, como Matisse sugere –, algas da Oceania, animais marinhos, e as recortava. Pode haver alguma ironia em se dizer que Matisse, ao recortar pedaços de papel Arche branco pintados com guache Linel, e montá-los, tenha, finalmente, construído a ponte perfeita para questões que sempre estiveram presentes no seu trabalho: a fusão pintura e desenho, cor e linha. O corte da tesoura passou a ser a linha que divide as cores. Matisse, em texto de 1952, escreve:

Numa superfície pintada entrego o espaço ao sentido da visão: converto-o numa cor limitada por um desenho. Quando me sirvo da pintura, tenho o sentimento da quantidade – superfície de cor que me é necessária e cujo contorno modifico para definir meu sentimento de maneira precisa. (Chamemos a primeira ação de “pintar” e a segunda de “desenhar”). No meu caso, pintar e desenhar são a mesma coisa. Escolho minha quantidade de superfície colorida e a conformo ao meu sentimento do desenho, como o escultor molda a argila modificando a bola que ele fez a princípio, estendendo-a de acordo com o seu movimento. (MATISSE, 1999, p. 139)

A liberdade e o arbítrio de Matisse estão na lâmina da tesoura e das cores *inventadas*:

Este (o artista revira entre os dedos), que é cor-de-turquesa e de berinjala, como nunca um soldado o foi, seria destruído se estivesse vestido com cores da realidade material. Cores inventadas cujos contornos são determinados pelo “desenho”, a isso se acrescenta o sentimento do artista para perfazer o significado do objeto. Tudo aqui é necessário. Essa mancha marrom,

que figura o terreno sobre o qual se imagina o personagem, dá às cores turquesa e berinjela uma existência aérea que sua intensidade poderia fazê-las perder. (MATISSE, 1999, p. 139)

Pintar e desenhar são a mesma coisa para Matisse. Essa condição ideal – em que esses dois atos se fundem – é atingida na última fase de sua vida, apesar do que é dito por ele:

Não existe ruptura entre meus antigos quadros e meus *découpages*; apenas, com mais absoluto e mais abstração, atingi uma forma decantada ao essencial e conservei, do objeto que apresentava outrora, na complexidade do seu espaço, o signo que basta e que é necessário para fazê-lo existir em sua forma própria e para o conjunto no qual o concebi. (MATISSE, 1999, p. 140)

Em “Témoignages”, reforça sua idéia de que não mudara, desde sempre:

De *A alegria de viver (Bonheur de vivre)* – tinha eu 35 anos – à época desse *découpage* – estou com 82 – permaneci o mesmo: não como o entendem meus amigos, que querem a toda força cumprimentar-me por minha aparência, mas porque, todo esse tempo, busquei as mesmas coisas, que realizei talvez com meios diferentes.¹⁰

Não se deve tirar muitas conclusões dessas afirmações de Matisse sobre dizer que não mudou nada. A afirmação dada a André Verdet, em uma entrevista em 1952 (BERGGRUEN, Olivier; HOLLEIN, Max, 2006, p. 68), é prova de que sua criação estava em constante metamorfose, sensível a uma incansável transformação: “Tento redescobrir, com as técnicas antigas, as belas estações da linha e das cores, para tirar timbres e acordes com novo frescor.”¹¹

A técnica de recortes não foi inventada por Matisse e nem começou a ser utilizada nos anos 1940 e 50. Sua primeira experiência foi quando convidado por Diaghilev para desenhar os cenários e costumes de *O canto do rouxinol*, peça composta por Igor Stravinsky, em 1919. A técnica era bem apropriada para um espaço grande como o de um palco. O mesmo recurso foi utilizado para as séries *Verve* e *Jazz*, encomendados pelo editor parisiense Tériade. Mas são nos trabalhos de meados da década de 1940 e início de 1950 que atingirão sua plenitude, em obras que extrapolariam o espaço de uma residência (sem desconsiderar painéis realizados para sua própria casa ou para a de Tériade). Em obras de grandes

dimensões, Matisse encontrou seu meio e instrumental para total expressão de seu *bonheur de vivre* e espaço para o espírito.¹²



Foi dito, páginas antes, que o ateliê de Pollock era pequeno. Surpreendente que pudesse ter realizado quadros tão grandes nesse tempo em que ainda pintava nesse exíguo espaço. Pode parecer contraditório, mas esses quadros se expandiam além do mero retângulo – ah, o retângulo que emoldurou a melhores obras de Rafael ou de Rembrandt – no que normalmente se designa como *all-over*: é como se os limites de seu ateliê fossem insuficientes para a sua pintura. O fenômeno *all-over* está presente em trabalhos como os de Tobey, assim como nos de um artista tão distinto como Mondrian: na construção de retângulos de áreas diferentes, a impressão que temos é de que eles continuam para fora do quadro. É interessante termos um registro do modo como Pollock pintava:

Minha pintura não vem do cavalete. Eu raramente estico a tela no chassis antes de pintar. Prefiro fixar a tela diretamente na parede ou no chão. Preciso da resistência de uma superfície dura. Com a tela no chão, sinto-me à vontade. Sinto-me mais próximo da pintura, tenho a impressão de fazer parte dela, pois posso movimentar-me à sua volta, trabalhar nos quatro lados da tela, estar literalmente dentro dela. É um método parecido com os dos pintores índios que trabalhavam sobre areia.¹³ (KAPROW, 2006, p. 38)

O sentido *all-over* é muito mais forte em Pollock do que em qualquer obra de algum outro artista pela sua forma de construir a obra. Segundo Allan Kaprow “os quatro lados da pintura são [...] uma interrupção abrupta da atividade, que nossa imaginação faz seguir indefinidamente, como se se recusasse a aceitar a artificialidade de um ‘final’.” (KAPROW, 2006, p. 41) Quando foi dito, no início do capítulo, de que na arte abstrata o homem *sai* da tela e *fica* à frente dela, a isso podemos acrescentar que, no caso de Pollock, *o homem entra nela*, no caso, ele. Ao se afastar da representação



MARK TOBEY
Edge of August, 1953
Caseína em cartão,
121,9 x 71,1 cm



JACKSON POLLOCK
Nº 1 1949, 1949
Esmalte e tinta metálica,
160 x 259 cm



A imagem de Pollock em seu ateliê, em foto de Hans Namuth, em 1950.

naturalista, e por fatores que, na opinião de Greenberg – a renúncia à ilusão de profundidade – o homem é o observador e o realizador da obra. Nessa renúncia se dá a “libertação física” de Pollock, usando não só o pulso e o braço, mas todo o corpo para expressar seu vigor criativo, e físico, também:

Pollock sentia que [...] a pintura para ser válida tinha de ser direta, isto é, que, segundo intuía Miró, a fim de se redescobrir as fontes da emoção humana não se pode conter o ato de pintar numa fórmula estética. Parte do propósito da técnica de cair a tinta, de cima, sobre a tela, era o de libertar-se da mão e do pulso treinados para o uso do pincel e, ao invés, envolver todo o corpo como um agente do homem inteiro. E se o corpo todo for envolvido, necessita-se de um campo visual suficientemente grande para admiti-lo. (GOOSEN, 1986, p. 92)

Por isso, sua pintura atravessa o retângulo, sai dele ou mal se prende a ele. Em alguns trabalhos há uma sensação de que, à medida que se se aproxima das bordas, a pintura vai acabando. Mais tarde, Pollock *jogaria fora* parte considerável da pintura para trás do chassis, deixando-as “mais” *all-over*. Na visão de Kaprow, na pintura dele,

parte alguma é toda parte, e nós imergimos e emergimos quando e onde podemos. Essa descoberta levou às observações de que sua arte dá a impressão de desdobrar-se eternamente – uma intuição verdadeira, que sugere o quanto Pollock ignorou o confinamento do campo retangular em favor de um *continuum*, seguindo todas as direções simultaneamente, para além das dimensões literais de qualquer trabalho. (KAPROW, 2006, p. 41)

Não só Pollock *entra* em seu trabalhos. Somos também compelidos a entrar e a sair deles, imergir e emergir.

Os muralistas mexicanos José Orozco, Diego Rivera e David Siqueiros, provavelmente, exerceram influência em Pollock, não só tematicamente, nos motivos épicos e imagens totêmicas, mas também na escala física de seus trabalhos, assim como a arte indígena norte-americana e o surrealismo europeu, principalmente Masson. Mas, a partir do momento em que consegue desenvolver uma linguagem própria, fez de sua obra algo completamente original: não era cubista nem neoplasticista, não tinha as referências biomórficas dos surrealistas nem de Arshile Gorky, nem “formas premeditadas (Kandinsky), nem ilusão de espaços vazios (*illusions*)



BARNETT NEWMAN
Horizon Light, 1949
Óleo sobre tela,
30 1/2x72 1/2"

Horizon light é uma das poucas obras horizontais de Newman. Um outro diferencial é a faixa horizontal em degradée e a sombra quase imperceptível, o que nos obriga à ilusão de que a banda horizontal – que, provavelmente é a luz do horizonte – está à frente do fundo vermelho.

of spatial recession) (Matta)". (MOSZYNSKA, 1990, p. 151) Sua originalidade vai além: ao realizar pinturas no chão, a noção de horizonte que permeia toda nossa visão de como *ver o mundo*, que e é afirmada na representação renascentista pela perspectiva geométrica, é completamente subvertida no momento em que é *recortada*, transformando-se num retângulo e é pendurada numa parede.



O que em Pollock era uma necessidade mais fisiológica, em Barnett Newman era uma necessidade mais emocional, segundo Goosen:

O ponto de vista de Newman é diametralmente oposto ao de Pollock. Seus grandes quadros (semelhantes em tamanho) são simples expansões de uma só cor cuja escala habitualmente é tornada precisa por meio de outra cor pintada numa faixa estreita cortando o campo. Ele planeja a tela, seja horizontal seja verticalmente, com tanto cuidado que cada grama do valor emocional de uma ressonância peculiar de cor será estabelecida pelo perfeito ajustamento da cor ao tamanho e à forma de sua extensão. É fácil ver que as telas *precisam* ser grandes para que a resposta seja mais emocional do que fisiológica. (GOOSEN, 1986, p. 92)

Transcrevo o último parágrafo do ensaio de Goosen, que esclarece bem a nova relação humana na pintura:

A pintura em si é agora uma coisa, e como tal refere-se menos a "temas" estranhos a ela e às suas ilusões. Quase tanto como as Pirâmides, fala

dela mesma. Não é mais uma janela aberta para o mundo, mas o mundo, imanente e autônomo. Tem tamanho e, assim, dignidade, uma dignidade não mais perturbada por agentes fictícios em forma humana. A figura humana foi expulsa do quadro para ir reunir-se aos seus *alter egos*, o artista e seu espectador. Enquanto isso, a tela grande contém em si, inerentemente, uma teoria de proporções humanas que nasce da sua escala em relação ao artista ou ao observador, dotando-o de um tamanho maior de que ela própria se revestiu. (GOOSEN, 1986, p. 93)

Tal afirmação não difere muito da de Greenberg, de que na pintura modernista só é possível percorrê-la com o olhar e não mais passear “dentro dela”. Mas, talvez, uma das afirmações mais contundentes sobre as grandes dimensões e a bidimensionalidade seja a do artista Hans Hofmann: “Preferimos a forma das grandes dimensões, pois esta produz o impacto do inequívoco. Desejamos reafirmar a superfície do quadro. Somos pelas formas planas, por serem as que destroem a ilusão e revelam a verdade.” (HOFMANN, 1996, p. 554)



Para que não fiquemos apenas nos exemplos de Jackson Pollock e Barnett Newman, se nos referimos aos artistas do fim da década de 1940 para a frente, cito mais alguns para exemplificar essa necessidade de grandes espaços para a consecução de suas idéias visuais, exemplificando-os por imagens e algumas legendas nas próximas páginas.

O estúdio de Robert Motherwell: a grande tela e o espaço do estúdio.



ROBERT MOTHERWELL
Elegia para a República Espanhola, 1971
Acrílica sobre tela,
82x114"





FRANZ KLINE
Chief, 1950
 Óleo sobre tela,
 148,3 x 186,7 cm

“O preto e branco é a afirmação extrema do contraste de valor”: a afirmação de Clement Greenberg se associa ao trabalho de Kline. (GREENBERG, 2001, p. 85) Apesar da pequena influência oriental sobre os artistas do expressionismo abstrato – considere-se a execução de Sam Francis –, é inequívoca a alusão à caligrafia chinesa ou japonesa. O movimento corporal de Kline pede um grande espaço.



No francês Pierre Soulages, largas faixas negras se sobrepõem a um fundo claro em tensões de luz e sombras. Segundo Soulages, “o ato de pintar nasce de uma necessidade interior”.¹⁴ (MOSZYNSKA, 1990, p. 130)

PIERRE SOULAGES
Sem título, 1956
 Óleo sobre tela,
 95 x 230 cm

Os contrastes dissonantes de cores e de formas regulares e pinceladas informes pedem um espaço maior para o “ato” de Hofmann e para a sua presença.

“A monumentalidade é uma questão relativa. O verdadeiro monumental somente é obtido por meio de uma relação perfeita e precisa entre as partes. Já que cada coisa comporta tanto um significado que se acha associado a uma coisa qualquer, o valor essencial é relativo.” (HOFMANN, 1996, p. 548)



HANS HOFMANN
Morning mist, 1958
Óleo sobre tela,
140 x 103 cm

WILLEM DE KOONING
Porta para o rio, 1960
Óleo sobre tela,
203,2 x 177,8 cm





MARK ROTHKO
*Slow swirl at the edge
of the sea, 1944*
Óleo sobre tela,
190 x 215 cm

“Nós privilegiamos a expressão simples do pensamento complexo. Preferimos a forma de grandes dimensões, pois esta produz o impacto do inequívoco. Desejamos reafirmar a superfície do quadro.” (GOTTLIEB, Adolph, ROTHKO, Mark, 1996, p. 554)¹⁵

As quatro linhas e a superfície plana

“A essência do quadro é o plano pictórico. A essência do plano pictórico é a sua bidimensionalidade. Dessa assertiva deriva a primeira lei: o plano pictórico tem de preservar as duas dimensões durante todo o processo de criação.” (HOFMANN, 1996, p. 550) Para alguns pode ser surpreendente que as maiores transformações nas artes plásticas tenham ocorrido na bidimensionalidade da tela, e dentro de um retângulo. Com isso não se está menosprezando a revolução que acontece no objeto tridimensional. Serve mais para afirmar um argumento de Clement Greenberg no ensaio “A pintura moderna”, publicado em 1965:

A tridimensionalidade é domínio da escultura, e para preservar a sua própria autonomia a pintura tem tido de, acima de qualquer coisa, despojar-se de tudo o que poderia partilhar com a escultura. E é no curso do seu esforço para fazê-lo e não, repito, para excluir o representacional ou “literário”, que a pintura se tornou abstrata. (GREENBERG, 1975, p. 99)

Ao renunciar à representação naturalista, a pintura tendeu ao abstrato. Há um momento importante na história da arte em que a forma de ver renascentista sofre uma mudança essencial. É com Courbet e Manet. São os primeiros modernistas.

A pintura do século 19 fez sua primeira ruptura com a literatura quando, na pessoa de Courbet, o primeiro *communard* fugiu do espírito para a matéria. Courbet, o primeiro verdadeiro pintor de vanguarda, tentou reduzir sua arte a dados sensoriais imediatos, pintando unicamente o que os olhos podiam ver, como uma máquina, sem o auxílio do espírito. (GREENBERG, 2001, p. 50)

Num período em que muitas ilusões eram destruídas o ilusionismo na arte seria posto em cheque. As ilusões tridimensionais não seriam mais apenas as da visão monocular. A fotografia seria inventada na metade do século 19 e preencheria satisfatoriamente o que até então pertencia à pintura: ser um retrato “realista” da natureza. Mas era em preto e branco. O que o olhar apreenderia não seria mais o momento estanque. Haveria a dinâmica do tato, do movimento, do olhar cujo instantâneo não seria simplesmente o da ilusão espacial da perspectiva geométrica. A figura representada numa pintura de Courbet era aquela figura que poderia ser qual-

quer um de nós ou alguém que o conhecia. Da mesma maneira, na literatura, uma personagem de Flaubert ou de Balzac seria alguém do mundo real mesmo. O *naturalismo* de Zola levaria essa idéia a um extremo. Parecia que “aquela ilusão de realidade” então existente tinha ficado insuficiente para os olhos do homem do século 19. Assim, o impressionismo iria captar um momento, um lugar, sob os fenômenos da luz e da atmosfera e a experiência desse pintor seria a de um início da afirmação da bidimensionalidade e da materialidade da obra: a pintura era pincel, eram cores sobre uma tela. Assim deixava de ser janela, um aparato que apartava o espectador do mundo e se transformaria em lugar mesmo, que poderia estar sendo ocupado por qualquer um de nós. Hans Hofmann tem uma observação bem interessante sobre a bidimensionalidade da pintura impressionista:

Os impressionistas restauraram o bidimensional na pintura ao criarem uma unidade de luz. No desejo de reproduzir atmosferas e obter efeitos espaciais através da cor, impregnaram suas obras de uma translucidez que equivale à transparência do plano pictórico.

A luz não deve ser concebida como iluminação; por si mesma ela se introduz no quadro através do desenvolvimento da cor. A iluminação é superficial. A luz deve ser criada. Só assim é possível alcançar o equilíbrio da luz.

A unidade da luz se identifica com a bidimensionalidade do quadro. Sua elaboração se baseia na compreensão das complexidades da luz. A unidade da cor, da mesma maneira, se identifica com a bidimensionalidade do quadro. Esta resulta das tensões de cores criadas pelos intervalos de cor. Assim, o produto final de todos os intervalos de cor é a bidimensionalidade.

A unidade formal e espacial, aliada à unidade de cor e luz, criam a bidimensionalidade do quadro.

Porque é na diferenciação das propriedades de cor e luz que se encontra a sua melhor expressão, a cor não deve, para produzir o efeito da luz, ser tratada como uma gradação de tons.

A expressão psicológica da cor se revela através das associações imprevistas. (HOFMANN, 1996, p. 550)

Pintura é luz, cor... e forma: “Na natureza, a luz cria a cor; na pintura, a cor cria a luz.” (HOFMANN, 1996, p. 549)

O desenvolvimento das experiências impressionistas e, mais tarde, dos cubistas desembocaria na arte que não mais acreditava representar o mundo, por meio de imagens “reais” e mais, talvez, nas imagens que representariam um estado sub- ou inconsciente (invisível?) do homem ou referente a si mesma.

“A pintura de cavalete, a pintura móvel dependurada na parede é um produto único no Ocidente, sem equivalente em outros lugares.” (GREENBERG, 1975, p. 96) De acordo com Clement Greenberg “a essência do modernismo está [...] no uso dos métodos característicos de uma disciplina não para subvertê-la, mas para firmá-la ainda mais na área de sua competência.” (GREENBERG, 1975, p. 96) Essa idéia é capital para se entender o que o ensaísta busca provar: “o Modernismo critica a partir de dentro, através dos próprios processos do que está sendo criticado” (GREENBERG, 1975, p. 96) Ou seja, a essência do Modernismo, ou melhor, da pintura dos séculos 19 e 20, é a procura de suas resoluções dentro de si mesma, dentro de seus próprios fundamentos. Com instrumentais que lhe são intrínsecos, a pintura vai buscar a sua definição, com os seus materiais físicos: a tela e a tinta. Nessa busca, sem se recorrer às outras artes, como a literatura, encontra sua independência, que tende a ser pura arte pictórica, não mais recorrendo a ilusões, a naturalismos. Enquanto o pintor de antes do modernismo, que procura *esconder as propriedades negativas* que compõem fisicamente um quadro, esse novo artista *escancara* a superfície plana. O moderno evidencia a condição única da pintura: a sua bidimensionalidade. “Não é por princípio que a pintura moderna, em sua última fase, abandonou a representação dos objetos reconhecíveis. O que em princípio abandonou foi a representação da espécie de espaço que os objetos reconhecíveis e tridimensionais podem ocupar.” (GREENBERG, 1975, p. 99) Com isso não se quer dizer que se nega a presença do tridimensional: “A primeira marca que se faz numa superfície destrói a sua bidimensionalidade virtual, e as configurações de um Mondrian ainda sugerem uma certa ilusão de uma espécie de terceira dimensão. Mas é uma terceira dimensão estritamente pictórica, estritamente ótica.” (GREENBERG, 1975, p. 102)

Voltando à citação de Greenberg do começo do capítulo, em referência de que a “tridimensionalidade é domínio da escultura”, devemos acrescentar que “a pintura ocidental tem um enorme débito com a escultura, que, inicialmente, ensinou como modelar e sombrear para dar uma ilusão de relevo, e mesmo como compor essa ilusão numa ilusão complementar de espaço em profundidade.” (GREENBERG, 1975, p. 100) Mas a resistência ao que é próprio

da escultura já vem de bem antes do advento do modernismo. Segundo Greenberg,

[...] Alguns dos grandes feitos da pintura ocidental realizaram-se como parte do esforço que ela tem feito nos últimos quatro séculos no sentido de suprimir e afastar os elementos esculturais. Iniciado em Veneza no século 16 e continuado na Espanha, na Bélgica e na Holanda no século 17, esse esforço foi primeiro desenvolvido para dar realce à cor. [...] Dessa forma, em meados do século 19, todas as tendências ambiciosas da pintura convergiam (conservando suas diferenças) numa direção antiescultural. (GREENBERG, 1975, pp. 100-102)

Nesse processo evolutivo, a pintura “descobriu que essas condições limitativas podem ser ampliadas indefinidamente, antes que a pintura deixe de ser uma pintura e se transforme num objeto arbitrário; mas descobriu também que quanto mais amplos se tornem esses limites mais explicitamente devem ser observados”. (GREENBERG, 1975, p. 102) No limite da bidimensionalidade, a pintura buscou métodos e meios de resolver suas questões não num plano teórico, mas empírico, num jogo de acertos e erros. O cubismo, por exemplo, a seu modo, quando busca a tridimensionalidade nos vários pontos de vista do olhar, é mais *plano* que qualquer pintura antes perpetrada.

E é pois nas quatro linhas que formam o quadrângulo que a pintura afirma sua bidimensionalidade. Isso acontece porque, em sua afirmação como pintura, é conseqüência de uma continuidade da arte, de uma tradição, se julgarmos apropriada essa palavra. Dentro do retângulo, a pintura são planos e cores:

O quadro deve ser inteiramente construído com elementos plásticos, isto é, planos e cores. Um elemento pictural só significa a “si próprio” e, conseqüentemente, o quadro não tem outra significação que “ele mesmo” (DOESBURG, 1977, p. 42)

Em seu manifesto, van Doesburg afirma a arte pura, ou “concreta”, como prefere designar. Mas, o que é a pintura de um Rafael, de Piero della Francesca ou de Rembrandt: são planos e cores. Os trabalhos de van Doesburg ou de Mondrian são, provavelmente, esse conceito levado a um extremo, mas todos são uma coisa só, frutos de uma continuidade. Na afirmação da bidimensionalidade – ou *planaridade*, como prefere designar a tradutora dos ensaios incluídos em *Clement Greenberg e o deba-*

*te crítico*¹⁶ –, a partir do fim do século 19 os artistas trabalhavam com o pensamento sobre os elementos constitutivos de uma obra pictórica a partir de um conceito que se formulava no pensamento e se *concretizava* na obra. Importante é justamente o que se formulava conceitualmente. Os manifestos e escritos de teóricos-realizadores como van Doesburg, Mondrian, Malevich, e mais tarde, de Max Bill, de Reinhardt e de muitos outros são vitais para se entenderem as inúmeros movimentos do século 20. A fase da ruptura do naturalismo para o abstrato é de maior interesse até para a afirmação e reafirmação do anúncio de uma nova era.

Na busca da pureza, os artistas foram obrigados a abstrair as formas naturais que escondiam os elementos plásticos, a destruir as formas-natureza e substituí-las pelas formas-arte. [...] Nós inauguramos o período da pintura pura, construindo a forma-espírito.

É a concretização do espírito criador.

Pintura concreta e não abstrata, pois nada é mais concreto, mais real que uma linha, uma cor, uma superfície.

Numa tela, uma mulher, uma árvore, ou uma vaca são elementos concretos? Não. Uma mulher, uma vaca, uma árvore são concretos no estado natural, mas no estado da pintura são abstratos, ilusórios, vagos, especulativos, ao passo que um plano é um plano, uma linha é uma linha; nem mais nem menos.

[...]

A obra de arte não foi criada pelos dedos nem pelos nervos. A emoção, o sentimento, a sensibilidade nunca impulsionaram a arte à perfeição. Somente o pensamento (intelecto), com uma velocidade superior à da luz, cria.

[...]

Em pintura nada é verdadeiro a não ser a cor. A cor é uma energia constante, determinada por oposição com uma outra cor. A cor é a matéria-prima da pintura; ela não é senão a si própria.

A pintura é um meio de realizar oticamente o pensamento: cada quadro é um pensamento-cor.

[...]

A construção, em relação com a superfície própria do quadro, ou em relação com o espaço criado pelas cores, é controlável pelo olho. (DOESBURG, 1977, p. 42)

Doesburg busca a clareza almejando a arte pura. Prefere – ou escolhe – a forma delimitada, influenciado pelo cubismo, que subtrai da forma matemática a forma natural, que redundava na arte pura, espiritual. Segundo ele, a forma espiritual é a imagem, a imagem é pureza, o que, de modo um pouco diverso, é dito no início da citação.

As formulações de van Doesburg não são muito diversas das de outros artistas. Johannes Itten em seu curso básico na Bauhaus preconizava que “forma e cor são uma coisa só”, dizendo que “as formas geométricas e as cores do espectro são as mais simples e precisas da expressão no trabalho de arte.” Seus alunos faziam exercícios em que se trabalhavam, principalmente, os princípios dos contrastes dos claros e escuros, do quente e do frio, da complementaridade das cores, elementos primários das arte visuais. (MOSZYNSKA, 1990, p. 91)

Se pintura é plano e cor, no pensamento desses artistas, a sua representação se dá, na maioria das vezes, no retângulo. Nesse recorte, a idéia de janela perdura, e a *revolução* acontece dentro dessas quatro linhas. Por que? Luiz Paulo Baravelli, em “Pontos de um pintor” (BARAVELLI, 1975, p. 7), em seus 39 pontos, faz referência a isso várias vezes: “A arte é artificial. Escolher um retângulo como campo de uma expressão é uma exclusão da natureza. [...] Trabalhar dentro dos limites de um retângulo significa que vai se agir/racionar/emocionar-se ‘abstratamente’. Esse retângulo não corresponde nada conhecido. [...] Escolher um retângulo como campo de expressão é colocar-se em ‘condição de abstração’ e, portanto, em ‘condição de arte’.” Ao dizer que o retângulo não existe em forma visível na natureza, provavelmente, Baravelli deve ter se lembrado de Josef Albers, que afirmara que o quadrado era uma construção humana, já que inexistia na natureza. “Não existe atividade humana que não tenha retângulos como referência.” Conseqüentemente, “as artes visuais são retangulares: pintura, escultura, desenho,



L.P. BARAVELLI
Lá em casa, 1985
Acrílica e encáustica
sobre duratex,
122 x 275 cm

gravura, arquitetura, cinema, televisão, teatro, gráfica, livros etc. Há exceções." Sempre há, mas as especulações e estudos se dão mais pelas semelhanças que pelas exceções. É sintomático e curioso que, a partir dos anos 1980, Baravelli tenha realizado com frequência trabalhos bidimensionais recortados em madeira ou duratex, fugindo do retângulo. Mesmo assim, não consegue abolir o retângulo. Nosso recorte visual é ortogonal.

O retângulo inclui e exclui: o que está dentro dele é pintura; o que está fora é o mundo real. Em Pollock, essa referência é dupla: ao pintar sobre a tela – literalmente – estendida no chão, seu recorte é a montagem no chassis. Parte dela é jogada para trás dela e grampeada. Ao pintar no chão, quebra com a referência do olhar retilíneo em direção ao horizonte. Sua pintura é a do corpo que joga a tinta e se joga ao curvar-se em direção ao plano horizontal, e, levantado do chão, vai ser visto na vertical. O horizonte não é mais a referência. Mesmo quando o homem desenha num pedaço de papel, se sente desconfortável em deixá-lo sobre a mesa e tende a incliná-lo em direção à vertical: é a sua aproximação com o horizonte, o nível do olho. O homem busca a ortogonalidade, pois se constitui na acomodação do olhar. Uma tela, uma parede, quando tortas, trazem desconforto, assim como é incômodo dormir numa cama torta: no seu sono, o homem repousa num *quadro*. Mondrian e Theo van Doesburg, quando fogem da horizontalidade, procuram o *ângulo perfeito* de 45°.

Leo Steinberg, no ensaio "Outros critérios", quando se refere a Pollock, também afirma que a verticalidade, que corresponde à postura ereta do homem, é a referência da representação no plano do quadro:

[...] um axioma [...] permaneceu válido ao longo de séculos, mesmo através do cubismo e do expressionismo abstrato: a concepção da pintura como representação de um mundo, uma espécie de espaço do mundo que é percebido no plano do quadro, e que corresponde à postura humana ereta. O topo do quadro corresponde à altura de nossas cabeças erguidas e a borda inferior tende ao local onde pomos os pés. Mesmo nas colagens cubistas de Picasso, em que a concepção do espaço do mundo do Renascimento é quase rompida, ainda há algo que remete a atos implícitos de visão, a algo que já tenha sido realmente visto. Um quadro que remete ao mundo natural evoca dados sensíveis que são experimentados na postura ereta normal. Assim, o plano do quadro renascentista afirma a verticalidade como sua condição essencial. E a concepção do plano do



quadro como uma superfície vertical sobrevive às mais drásticas mudanças de estilo. Quadros de Rothko, Still, Newman, de Kooning e Kline continuam a nos ser apresentados de cima para baixo – como os de Matisse e Miró. São revelações, com as quais nos relacionamos visualmente, da coluna que constitui o corpo humano; e isso não se aplica menos às *drip paintings* de Pollock e aos *Veils* e *Unfurls* de Morris Louis. Pollock, de fato, lançava a tinta sobre telas estendidas no chão, mas isso era um expediente. Após a primeira seção de trabalho com a tela no chão, pendurava a tela na parede – para se familiarizar com ela, segundo costumava dizer; para ver em que direção ela queria seguir. Convivia com a pintura em sua posição vertical, como um mundo em confronto com sua postura humana. É nesse sentido, a meu ver, que os expressionistas abstratos continuaram ligados à natureza. As *drip paintings* de Pollock não escapam de ser vistas como um emaranhado de arbustos; os *Veils* de Louis respondem à mesma força gravitacional a que está sujeito nosso ser na natureza. (STEINBERG, 2001, pp. 200-201)

O plano como uma superfície vertical pode ser comparado em como o artista, ou mesmo o observador comum, vê um desenho, por exemplo: deixando-o na vertical, pendurada com um

O fato de algumas pinturas de Louis poderem realmente ser penduradas de cabeça para baixo é irrelevante. Seu espaço ainda continuará a ser experimentado como gravitacional, quer a imagem sugira véus que tombam ou chamas que se elevam. (STEINBERG, 2001, p. 210)

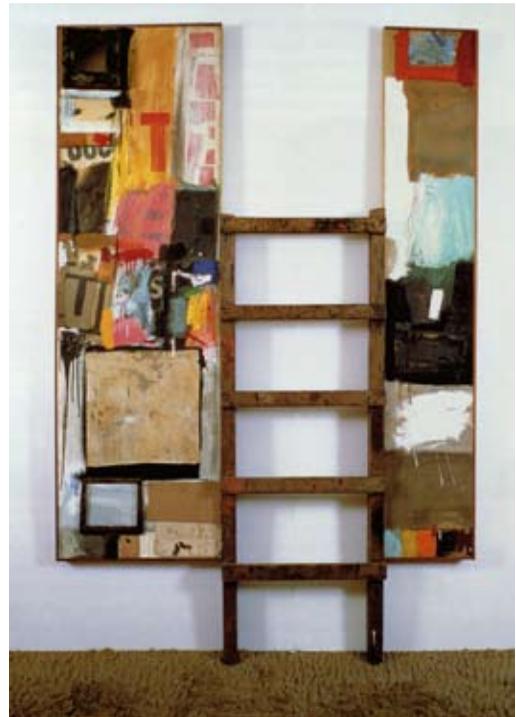
MORRIS LOUIS
Verdicchio, 1959
 Resina acrílica
 (Magna) sobre tela,
 182,9 x 261,2 cm

simples percevejo ou um *pushpin* numa parede ou num painel. A verticalidade está na tela do cinema, no palco de um teatro, enfim, em quase tudo. Nas pinturas de Morris Louis, a sensação que temos é a de que as tintas, muito diluídas, escorrem lentamente pela tela sob o efeito da gravidade, não em uma posição vertical, mas sim, levemente inclinada. Em uma outra série, o veios de tinta entram pelos cantos e, preguiçosamente, descem diagonalmente para o interior da tela, até encontrarem a outra extremidade do retângulo. Se Pollock pinta na horizontal, em Louis está sempre presente a angulação. Referindo-se à verticalidade como condição essencial do plano do quadro, até entre os expressionistas abstratos, Steinberg afirma que a nova pintura – do fim dos anos 1950 para a frente

insiste numa orientação radicalmente nova, em que a superfície pintada é o análogo não mais de uma experiência visual da natureza, mas de processos operacionais.

Repetindo: não é a localização física real que conta. Não há lei proibindo que se pendure um tapete na parede ou se reproduza uma pintura narrativa como um mosaico no piso. O que tenho em mente é o modo como a imagem interpela nosso psiquismo, seu modo singular de confrontação imaginária, e tendo a considerar a guinada do plano do quadro da vertical para a horizontal como expressiva da mudança mais radical na temática da arte, a mudança da natureza para a cultura. (STEINBERG, 2001, pp. 201-202)

O que Steinberg chama de *flatbed* – ou prensa plana –, “uma chapa sobre a qual repousa uma superfície impressora horizontal” (STEINBERG, 2001, p. 200) representa uma visão em que os quadros “não mais evocam campos verticais, mas opacos *flatbeds* horizontais” (STEINBERG, 2001, p. 201) O artista Robert Rauschenberg é a referência para Steinberg como exemplo dessa mudança: “No cenário artístico de Nova York, [...] a grande mudança veio com a obra de Rauschenberg no início dos anos [19]50. Enquanto o expressionismo abstrato ainda festejava seu triunfo, ele propôs o flatbed ou a superfície de trabalho do plano pictórico como o fundamento de uma linguagem artística que iria lidar com uma ordem de experiência diferente.” (STEINBERG, 2001, p. 202) As pinturas de Rauschenberg, “embora penduradas na parede, [...] não deixavam de se referir aos planos horizontais em que andamos e nos sentamos, trabalhamos e dormimos.”¹⁸ (STEINBERG, 2001, p. 203)



Em “Outros critérios”, os outros critérios são os de Steinberg para refutar algumas idéias contidas em “Pintura moderna”¹⁹ (1960), escrito em 1959 por Clement Greenberg. “Enquanto os antigos mestres criaram uma ilusão de espaço em que nos era possível imaginar que estávamos andando, a ilusão criada por um pintor moderno é a de que se pode ver e através da qual se pode viajar, mas somente com a vista” (GREENBERG, 1975, p. 102). A discordância:

A diferença se reduz, portanto, a variedades distintas de ilusão espacial, mas esta última distinção define o “modernismo” por padrões pré-industriais de locomoção. Como, em que tipo de espaço pintado, você se deixa vagar? Ao que parece, Greenberg é capaz de se imaginar abrindo caminho através da penumbra rembrandtesca, mas considera inconcebível viajar através de um [Jules] Olitsky. Será preciso lembrar que, numa era de viagens espaciais, a sugestão pictórica de um amplo vazio convida à penetração imaginária tanto quanto, outrora, para o homem a pé, o fazia

ROBERT RAUSCHENBERG
Canyon, 1959
Técnica mista, 207,6 x 179,1 x 61 cm

Winter pool, 1959
Técnica mista,
228,6 x 151,1 x 10,2 cm

a sugestão pictórica de uma paisagem a se perder na distância? Teremos agora de definir a pintura modernista com base num conceito kantiano de transporte? O esquema teórico de Greenberg desmorona porque insiste em definir a arte moderna sem levar em conta seu conteúdo, e a arte histórica sem reconhecer sua autoconsciência formal. (STEINBERG, 2001, pp. 190-191)

Este texto foi apresentado em março de 1968 no Museu de Arte Moderna de Nova York e publicado na *Artforum* em 1972. O homem chegou à lua em 1969. É bem possível que seja uma crítica, principalmente, ao caráter formalista das idéias ou reflexões de Greenberg.²⁰ Mas a grande crítica ao texto é a de que, segundo ele, “a arte realista, ilusionista [sic], havia dissimulado os meios usando a arte para ocultar a arte; ao passo que “o modernismo usou a arte para chamar a atenção para a arte”. (GREENBERG apud STEINBERG, 2001, p. 188. Grifo do autor) Para Steinberg, “toda grande pintura, pelo menos dos últimos 600 anos, ‘chamou a atenção para a arte’, e persistentemente”, e ainda: “os grandes mestres sempre se esforçaram para neutralizar o efeito de realidade, apresentando seus mundos de fantasia entre aspas, por assim dizer.” (STEINBERG, 2001, p. 188) Não só a arte modernista usara a arte para chamar atenção para si mesma. A diferença entre os modernistas e os grandes mestres não está somente na questão da ilusão e da planaridade, discordando de Greenberg. Porque,

Muitas vezes, na chamada arte ilusionista, é o ilusionismo que está em discussão, a arte “chamando atenção para a arte” em perfeita consciência autocrítica. E é por isso que os grandes mestres estão incessantemente inventando interferências com recuo espacial. Eles não “levam em conta” meramente a tensão entre superfície e profundidade como se quisessem manter a coerência decorativa, reservando toda sua energia para a representação da profundidade. O que fazem antes é manter um dualismo sempre visível e controlado. No século 15, a perspectiva não era uma ilusão de espaço, negando a superfície, mas a forma simbólica do espaço enquanto um padrão coordenado e inteligível de superfície. A boa pintura ilusionista não só mantém a profundidade no plano, mas quase sempre incorpora sistemas que se destinam a suspender a ilusão. A força desses sistemas depende – como a apreciação do contraponto ou de trocadilhos – da capacidade que tem o espectador de registrar duas coisas simultaneamente, de perceber tanto a ilusão quanto os artifícios da ilusão. (STEINBERG, 2001, p. 193)

Não é só a arte moderna que se volta para si mesma. Os grandes mestres sempre se esforçaram para “neutralizar o efeito



de realidade, apresentando seus mundos de fantasia entre aspas, por assim dizer." (STEINBERG, 2001, p. 191) Ticiano deixava "visível sobre a superfície um entrelaçamento de pinceladas a fim de chamar atenção para o processo" (STEINBERG, 2001, p. 193) Ele exemplifica esse *escamoteamento* que o artista recorre com *As meninas*:

Quadros como esses constituem uma espécie de monólogo sobre as potencialidades da superfície e a natureza da própria ilusão. [...] certos interiores do século 17, como *As meninas*, de Velázquez, freqüentemente justapõem a vista através de um portal ou janela a uma pintura emoldurada, e ainda ao lado de um espelho refletindo. Esses três tipos de imagem traçam o inventário dos três papéis que podem ser atribuídos ao plano do quadro. O pano de vidro da janela, como uma antecena, remete ao que está atrás dele, o espelho remete ao que está diante, enquanto a superfície pintada se afirma a si mesma; e todos os três são exibidos em seqüência." (STEINBERG, 2001, pp. 192-193)

O que ele observa na pintura de Velázquez pode ser visto como *farsa* na releitura feita por Picasso, pois os *ilusionismos* do original ficam mais evidenciados.

Acontece realmente, digamos, uma ruptura no espaço bidimensional: antes a imagem da pintura era a de um vidro transparente, como uma janela, ao passo que no moderno passa a servir

DIEGO VELÁZQUEZ
As meninas, 1656-57
Óleo sobre tela,
318 x 276 cm

PABLO PICASSO
As Meninas, 1957
Óleo sobre tela,
194 x 260 cm

de anteparo. “O pintor moderno pinta sobre tal anteparo, enquanto o pintor naturalista camufla a opacidade inicial da superfície pictórica em um plano transparente.” (TASSINARI, 2001, p. 30) Essa mudança da pintura vai ocorrer no espaço em que Greenberg considera único na arte: “A superfície plana, a sua bidimensionalidade era a única condição da pintura não compartilhada com arte alguma, e, portanto, a pintura moderna orientou-se para essa bidimensionalidade de maneira inequívoca.” (GREENBERG, 1975, p. 98) Apesar das discordâncias de Leo Steinberg, é indiscutível a sua importância, porque serve como uma afirmação da ruptura da representação naturalista para a arte não-figurativa. É correto dizer que toda arte se preocupa, antes de mais nada, com a própria arte, independente de épocas. O que Steinberg (2001, p. 195) frisa, é que “toda arte original busca seus próprios limites, e a diferença entre a antiga e a modernista não está no fato da auto-definição, mas na direção que essa auto-definição assume”:

Greenberg poderia responder que a autodefinição não merece esse nome a menos que vise a pureza, e que a pureza exige a redução da pintura à sua própria essência, isto é, a coincidência da cor chapada com seu suporte material. Respondo que isso é confundir um caso particular com uma necessidade. O processo de auto-realização da pintura pode se efetuar de uma maneira ou de outra. Para Jan van Eyck, por exemplo, a auto-realização não é redutiva, mas expansiva. Ele se volta para o escultor e diz: “Tudo que você pode fazer, eu posso fazer melhor”; depois para o joalheiro: “Tudo que você pode fazer, eu posso fazer melhor”; e o mesmo para o arquiteto. Ele recria tudo no plano e chega a dispensar o ouro em pó para o efeito do ouro – como Manet – com pura cor e luz. Tudo que qualquer um pode fazer a pintura pode fazer melhor – e para van Eyck é nisso que a pintura se realiza – descobrindo literalmente sua autonomia em sua capacidade de se realizar sem ajuda externa. (STEINBERG, 2001, p. 195)

Pode-se dar razão às várias ponderações e discordâncias quanto ao “Pintura moderna”, mas é inquestionável a sua importância, e é tanta que dez anos depois Steinberg estaria centrando sua conferência nele. O ensaio de Greenberg tem o sentido do manifesto, o sentido que faz surgir um texto como esse naquele exato momento em que ocorrem grandes transformações. Nesses casos, vale muito mais a incisividade, às vezes pouco razoável e parcial, mas que é a “verdade” do momento. “Um novo trabalho

sempre envolve objeções ao velho, mas essas objeções só são verdadeiramente relevantes para o novo. São parte dele. Se o trabalho anterior é de primeira linha ele é completo.” (JUDD, 2006, p. 97) No fim, acreditamos, tanto Steinberg como Greenberg estão com a razão.

NOTAS

O título do capítulo é uma referência direta ao título de um livro de Meyer Schapiro, cujo nome é *A dimensão humana da pintura abstrata*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

1. McCARTY, Mary apud ROSENBERG, Harold. *A tradição do novo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974. A frase de Mary McCarty está em uma crítica ao livro e é citado no prefácio da segunda edição por Rosenberg.

2. Hockney reproduz a aquarela *Relva alta*, de 1513, de Albrecht Dürer e a seguir a reproduz em branco e preto, ao lado de uma imagem fotográfica de uma relva, de Hamilton Finlay, para mostrar quão naturalista e real parece, e especula que o artista teria usado uma lente-espelho para construí-la (HOCKNEY, 2001, pp. 143-145)

3. Como sabemos, uma das coisas que nos dão a sensação de profundidade é o foco. Quanto maior a abertura do diafragma de uma câmera fotográfica, menos chapada é a imagem, tal como funciona nosso olho.

4. Apesar da polêmica, a pesquisa de Hockney é de grande importância, pois parte de alguém que é do ofício de pintar e não-somente a de um historiador ou teórico. Como artista de extrema habilidade fez desenhos usando métodos e técnicas que os pintores de antanho teriam usado.

5. Por mais que hoje pareça trivial a frase de Klee de que “o artista torna visível o invisível”, caberia bem para uma leitura literal do que é a representação naturalista: ela vê apenas um lado. A ótica permitiu que um outro lado se tornasse visível. Em *O casamento dos Arnolfini*, van Eyck coloca um espelho, convexo, que funciona como a lente das grandes angulares das câmeras fotográficas. Em *As meninas*, Velázquez se retrata através do espelho.

6. GREENBERG, Clement. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

“Que esses quadros fossem grandes não era surpresa: os expressionistas abstratos estavam compelidos a fazer telas enormes pelo fato de terem renunciado cada vez mais a uma ilusão de profundidade na qual podiam desenvolver eventos pictóricos sem saturação.” (GREENBERG, 2001, p. 84)

7. É interessante a argumentação de Greenberg sobre as manchas caligráficas negras de Kline de que são resultado mais de uma tradição da pintura ocidental – duma visão extremada de conceitos como luz e sombra – do que alguma influência da caligrafia oriental. O fato de a caligrafia ser despojada e abstrata é insuficiente para que seja feito esse paralelo. (GREENBERG, 2001. p. 84)

8. A frase de Léger, citada por Moszynska, em inglês é: “if pictorial expression has changed, it is because modern life has made this necessary” (MOSZYNSKA, 1990. p. 8)

9. A essa espontaneidade de Matisse, quase que nem tomando conhecimento da história da arte, E. Goosen contrapõe o jeito de Picasso: “Picasso [...] parece ter estado sempre duelando com o passado, vendo-o antes como um opositor do que simplesmente uma motanha ali existente que se pode contemplar ou à qual se pode voltar as costas.” (GOOSEN, 1986. p. 89)

10. Na nota de Chipp, explica que o termo *découpages*, ao se referir a *A alegria de viver*, é a de que talvez tenha sido usada “para definir os contornos simples das suas figuras em sua pintura, que parecem ter sido cortadas do papel [...] na qual os contornos são realmente *découpes*.” (CHIPP, 1999. p. 138)

11. A afirmação de Matisse está citada por Jack Flam (*Heni Matisse 1869-1954*. Colônia, Alemanha: 1994. p. 292) e é rodapé do ensaio “*Decoration beyond decoration*”, de Rémi Labrusse.

12. “Uma pintura fauvista é um bloco luminoso feito da consonância de várias cores. Elas formam um possível espaço para o espírito (como faz um acorde, creio eu).” A afirmação é de Matisse em uma carta à sua filha Marguerite Duthuit, citado por Rémi Labrusse em Matisse. A condição da imagem. Paris, 1999. p. 196.

13. O testemunho de Pollock está em “*My painting*”. *Possibilities 1*, inverno 1947-48 e é nota de rodapé no ensaio de Kaprow, publicado originalmente na *Art News*, em 1985.42. (GREENBERG, 2001. p. 85)

14. Associa-se a expressão “necessidade interior” mais a Kandinsky, utilizada em *Do espiritual na arte*.
15. Este depoimento foi publicado na coluna de Jewel, no New York Times, em 13 de junho de 1943, em resposta às observações do crítico de arte Edward Alden Jewel sobre exposição realizada na Wildenstein Gallery, em Nova York.
16. A tradutora Maria Luiza X. de A. Borges e as organizadoras Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Mello preferem usar o termo “planaridade” para a palavra “flatness” que Greenberg utiliza com frequência em vez de “superfície plana”, assim traduzida no livro *A nova arte*, de Gregory Battock.
17. STEINBERG, Leo. “Outros critérios”. In FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecilia (org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
18. A observação tem como referência três pinturas: *Canyon* (1959), em que um travesseiro é pendurado horizontalmente na parte inferior da moldura, *Winter pool* (1959), em que há uma escada pousada no chão, e *Pilgrim* (1960), em que há uma cadeira presa na superfície do quadro. Ver STEINBERG (2001, p. 203)
19. O título “Pintura moderna” parece mais apropriado que “Pintura modernista”, utilizado pelas organizadoras de Clement Greenberg e o debate crítico.
20. Num sentido reducionista, a pecha de “formalista” ficou associado aos críticos ditos “modernistas”. Isso acontece com Greenberg também, apesar de ter afirmado que “a qualidade de uma obra de arte é inseparável de seu ‘conteúdo’, e vice-versa. Qualidade é ‘conteúdo’.” (GREENBERG apud KRAUSS, 2001, p. 165) Sobre essa questão, ler KRAUSS, Rosalind. “Uma visão do modernismo”. In FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecilia (org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARAVELLI, Luiz Paulo. "Pontos de um pintor". Revista *Malasartes*, nº 1. São Paulo, 1975.
- BERGGRUEN, Olivier; HOLLEIN, Max. Henri Matisse. *Drawing with scissors | Masterpieces from the late years*. Munique: Prestel, 2006.
- DE KOONING, Willem. "O renascimento e a ordem", 1950. In CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- DOESBURG, Theo Van. "Arte concreta". In AMARAL, Aracy A. *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro, São Paulo: Museu de Arte Moderna, RJ / Pinacoteca do Estado, SP, 1977. p. 42
- FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecilia (org.). *Escritos de artistas - anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 38.
- GLEISER, Marcelo. "Visões harmônicas". *Folha de S. Paulo*. Caderno Mais+. São Paulo, 6 de agosto de 2006.
- GOOSEN, E.C. "A tela grande". In BATTOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- GOTTLIEB, Adolph e ROTHKO, Mark. "Depoimento, 1943". In CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 554. 47.
- GREENBERG, Clement. "Pintura moderna". In BATTOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1975
- GREENBERG, Clement. FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecilia (org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- HOCKNEY, David. *O olhar secreto*. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.
- HOFMANN, Hans. "Hans Hofmann, excertos de suas aulas", 1963. In CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 548.
- JOOSTEN, Joop. "In the context of The Stijl". In FRIEDMAN, Mildred (org.). *De Stijl: 1917-1931. Visions of utopia*. Oxford, Inglaterra: Phaidon Press, 1982
- JUDD, Donald. "Objetos específicos". In Ferreira, Glória; Cotrim, Cecilia (orgs.). *Escritos de artistas - anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2006.
- KAPROW, Allan. "O legado de Jackson Pollock". In FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecilia (org.). *Escritos de artistas - anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- KRAUSS, Rosalind. "Uma visão do modernismo". In FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecilia (org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- LONGHI, Roberto. *Breve mas verídica história da pintura italiana*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- MATISSE, Henri. "Testemunho", 1952. In CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. "Henri Matisse, A facilidade de pintar. Carta a Henry Clifford, Vence, 14 de fevereiro de 1948". In CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MOSZYNSKA, Anna. *Abstract art*. Londres: Thames and Hudson, 1990.
- PANOFSKY, Erwin. *O significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- ROSENBERG, Harold. "O objeto de arte e a estética da impermanência". In *O objeto ansioso*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- STEINBERG, Leo. "Outros critérios". In FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecilia (org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- WELSH, Robert P. "De Stijl - a reintroduction". In FRIEDMAN, Mildred (org.). *De Stijl: 1917-1931. Visions of utopia*. Oxford, Inglaterra: Phaidon Press, 1982.

ORTOGONAIS E ESPAÇOS CONTIDOS

O retângulo, por excelência, é o espaço da representação bi-dimensional. Do mesmo modo que se decreta o fim da pintura, decreta-se também o fim do suporte físico retangular. Decreta-se o fim da figuração, e o que acontece? Em ondas, coisas acontecem e parecem se repetir – como farsa? Os momentos de reais transformações são aqueles em que o novo se constrói a partir da destruição do velho. Esse deve ser o anseio natural evolutivo do homem. Transformações. E elas, mesmo nos momentos mais cruciais, são interligadas às conquistas anteriores. Artistas, críticos e teóricos, ao longo do século 20 decretaram o fim da pintura:

É tão engraçado quanto patético que, de cinco em cinco anos, a morte da pintura seja anunciada, invariavelmente seguida da notícia de sua ressurreição. Isso não quer dizer que não há uma certa verdade escondida atrás dessa oscilação do pêndulo – senão esse fenômeno já teria acabado há muito tempo. Não seria sintomático que, logo após a invenção da fotografia, Paul Delaroche tenha previsto pela primeira vez a morte da pintura? Isso certamente aponta para uma das razões, não da morte da pintura – isso não existe –, mas da sensação de que a pintura estava ameaçada. Essa sensação, tão velha quanto a modernidade, [...] vem à tona periodicamente na história da pintura moderna e, ainda hoje, continua conosco.¹ (DE DUVE, Thierry apud COSTA, 2005, p. 17)

No mesmo número da revista *Artforum*, em que é reproduzido o trecho acima, Yve-Alain Bois afirma que “a morte da pintura está encomendada desde Manet, e a tarefa de todo artista moderno é tentar realizá-la. Isso é o modernismo, tal como o conheço.” (BOIS apud COSTA, 2005, p. 17)

Da mesma forma, o retângulo como suporte para a arte tem sua morte decretada – ou, pelo menos a de seu esgotamento:

Estou mais que convencida sobre a crise do plano (retângulo) – Mondrian, o maior de todos, fez com o retângulo o que Picasso fizera da figura. Esgotou-o de vez [...] É a crise da estrutura – não estrutura formal como sempre, mas *estrutura total* –, é o retângulo que já não satisfaz como meio de expressão. Basta ele ser colocado na parede que ele estabelece automaticamente um diálogo sujeito/objeto (representação) pela sua própria posição... (CLARK, Lygia apud COSTA, 2005, p. 16)

A discussão sobre o plano retangular está presente também em texto de Donald Judd publicado em *Arts Yearbook 8* (1965):

O principal defeito da pintura é que ela é um plano retangular chapado contra a parede. Um retângulo é uma forma [*shape*] em si mesma; ele é obviamente a forma [*shape*] total; determina e limita o arranjo de quaisquer coisas que estejam sobre ou dentro dele. Nos trabalhos anteriores a 1946, as bordas do retângulo são uma fronteira, são o fim do quadro. A composição deve reagir às bordas e o retângulo deve ser unificado, mas a forma [*shape*] do retângulo não é acentuada; as partes são mais importantes, e as relações de cor e forma se dão entre elas. Nas pinturas de Pollock, Rothko, Still e Newman, e mais recentemente nas de Reinhardt e Noland, o retângulo é enfatizado. Os elementos dentro do retângulo são amplos e simples e correspondem intimamente ao retângulo. As formas [*shapes*] e a superfície são apenas aquelas que podem ocorrer plausivamente dentro de ou sobre um plano retangular. As partes são poucas e tão subordinadas à unidade que não são partes em um sentido ordinário. Uma pintura é quase uma entidade, uma coisa, e não a indefinível soma de um grupo de entidades e referências. A coisa uma ultrapassa em potência a pintura anterior. Ela também estabelece o retângulo como uma forma definida; ele já não é mais um limite completamente neutro. Uma forma só pode ser usada de tantas maneiras. Ao plano retangular é dado um tempo de vida. A simplicidade exigida para que se enfatize o retângulo limita os possíveis arranjos dentro dele. O senso de unicidade também tem uma duração limitada, mas está apenas começando e tem mais futuro fora da pintura. A sua ocorrência na pintura agora parece um começo, no qual formas novas são freqüentemente retiradas de esquemas e materiais anteriores. (JUDD, 2006, p. 98)

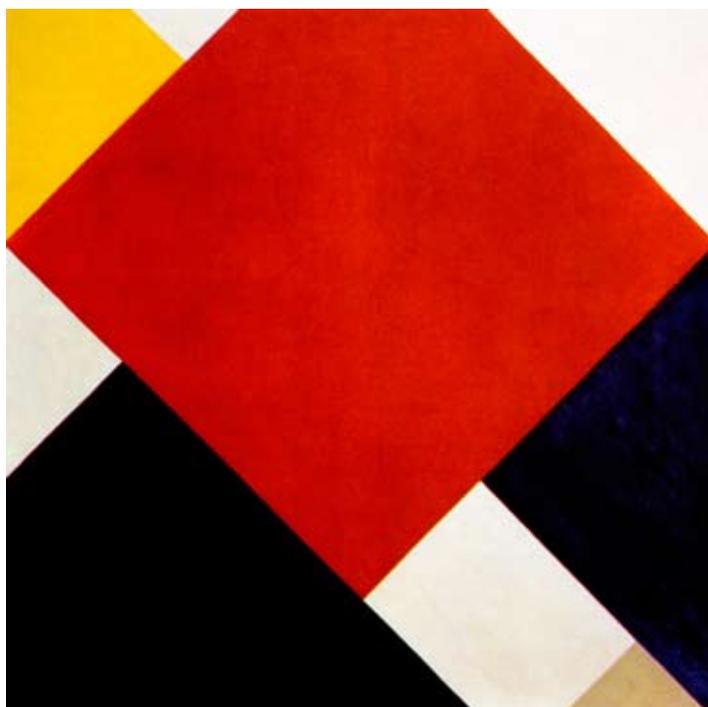
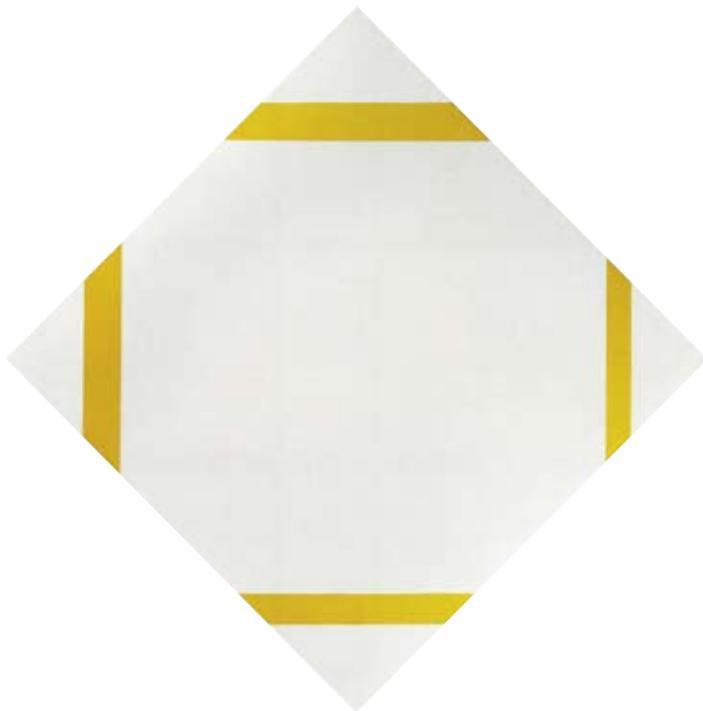
Se o retângulo deixa de ser o anteparo transparente em que se rebate a imagem, o plano se torna palco onde o artista *atua*. Na

opinião de Judd, até 1946 as bordas do retângulo são fronteiras. Se são fronteiras, é possível que os limites estejam fora dele, considerando que fronteiras são ultrapassáveis. Como em Mondrian, por exemplo, em que experimentamos o que é chamado de *allover*, certo que bem diverso do que experimentamos em Pollock. Em outros artistas do De Stijl, sentimos o mesmo; em Theo van Doesburg, na série de *contracomposições*, as formas em diagonal *escapam* do retângulo de modo mais veemente do que em Mondrian. O sentido diagonal das composições atua como um vetor de movimento, ao passo que as linhas ortogonais nos dão um sentido maior de imobilidade.

Na *Composição em losango com quatro traços amarelos*, de 1933, as linhas amarelas limitam virtualmente um quadrado e uma moldura que vai além do losango. Há uma leve assimetria, dada pelas diferentes espessuras dos traços, e o que está dentro *tenta* se completar fora dela. Em *Contracomposição V*, de van Doesburg, as diagonais estão presentes dentro do quadrado. A forma mais forte é a do quadrado vermelho, seccionado na parte superior pelo limite do quadro. O que imaginamos poder ser um outro quadrado – o negro –, sustenta o vermelho. As outras formas não se completam e se expandem para além da fronteira do suporte.

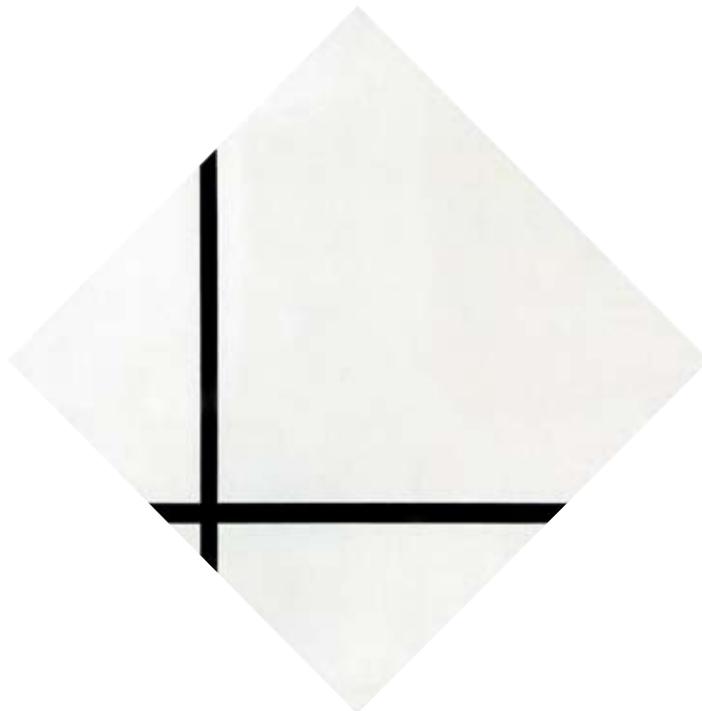
Em outra pintura, *Contracomposição VIII*, seus elementos também se estendem para além do quadro. Pelo fato de a tela ser um quadrado – ou um losango – somos levados a imaginar que existe um quadrado que sai fora dela. Na opinião de van Doesburg, a diagonal é o elemento dinâmico na arte, “o princípio dinâmico da vida moderna” (WELSH, 1982, pp. 39-40) Ele dava outras qualidades à diagonal: o espírito e o tempo, este como uma exploração da quarta dimensão. Mondrian, por sua vez, pensava que as construções assimétricas e rítmicas captavam uma qualidade dinâmica que implicava uma idéia de tempo. As diagonais em Mondrian aconteceriam nos limites do quadro, ao contrário de van Doesburg que, na série de *contracomposições*, utilizaria os eixos diagonais dentro das telas.

Há uma coincidência curiosa entre *Contracomposição VIII*, de van Doesburg e a *Composição em losango com dois traços*. A diferença é que no primeiro o eixo vertical e o horizontal possuem uma espessura tal que se transforma em um plano único, em

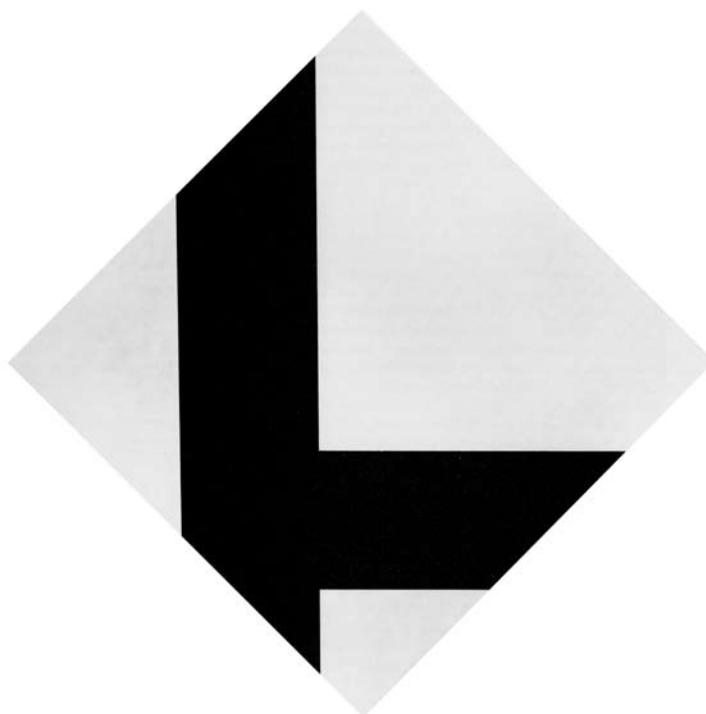


PIET MONDRIAN
*Composição em losango
com quatro traços
amarelos, 1933*
Óleo sobre tela,
diagonal: 112,9 cm,
80,2 x 79,9 cm

THEO VAN DOESBURG
Contracomposição V, 1924
Óleo sobre tela,
100 x 100 cm



PIET MONDRIAN
*Composição em losango
com dois traços, 1931*
Óleo sobre tela,
diagonal: 112 cm,
80 x 80 cm

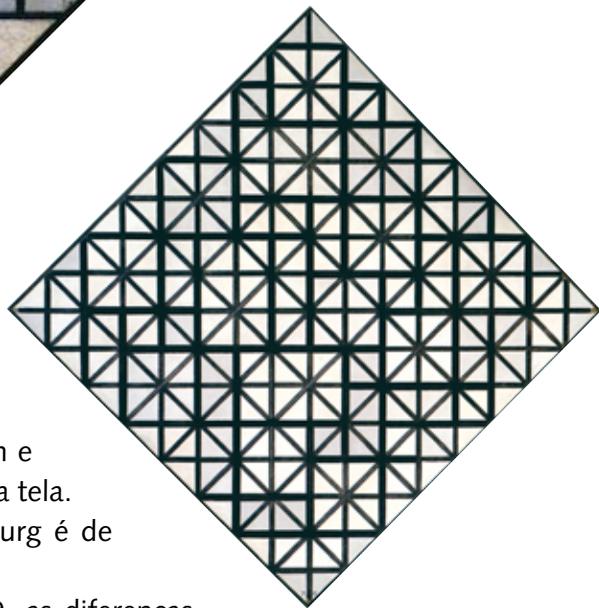


THEO VAN DOESBURG
*Contra-composição VIII,
1924*
Óleo sobre tela,
100 x 100 cm



que os eixos não se cruzam, mas apenas se encontram para formar a figura de um "T" deitado, *saindo* do quadro. No segundo, os traços são apenas duas linhas pretas que se cruzam e os planos remanescentes *saem* da área da tela. Sete anos os separam: o de van Doesburg é de 1924, o outro, de 1931.

Na *Composição com grid*, de 1919, as diferenças são mais marcantes que os pontos em comum com o resto de suas obras. A escolha do formato se repetiria algumas vezes – a última, em *Victory boogie woogie*, nos anos 1940, pintado em Nova York. Ela tem um *grid* ortogonal e diagonal, no qual as linhas se estruturam para formar os retângulos no quadro em suas intersecções. Em carta a van Doesburg, de 1919, Mondrian disse que a inspiração teria vindo do "arranjo" das estrelas. Há, realmente, uma ilusão ótica de pontos que aparecem ritmicamente nos cruzamentos do *grid*, bem esmaecidas, transparecidas nas cores



PIET MONDRIAN
*Composição com grid e
composição em losango
com cores, 1919*
Óleo sobre tela,
diagonal: 84,5 cm

*Composição com grid
e composição com
losango, 1918*
Óleo sobre tela,
diagonal: 121 cm

claras. (WELSH, 1982, pp. 31) Em uma pintura anterior a essa, de 1918, as linhas verticais e horizontais, com as paralelas aos limites do retângulo desenham o *grid* que, possivelmente, deve ter originado o quadro de 1919. O *grid*, que é, basicamente, uma ordenação, o que fica muito mais claro se pensarmos em sua tradução para a língua portuguesa: “grade”, ou lembrarmos de nossos velhos cadernos quadriculados das aulas de geometria – quebra qualquer referência com uma visão ilusionista da pintura, tornando a imagem fruto de um raciocínio completamente abstrato, geométrico. A inspiração de Mondrian na natureza – pontos tremeluzentes das estrelas – é mero ponto de partida para o seu pensar abstrato. A construção a partir do *grid* está presente nesses trabalhos de Mondrian e na arquitetura, na escultura e no mobiliário e no desenho de peças decorativas como vitrais ou painéis criados pelos arquitetos, designers e artistas ligados ao De Stijl. Os losangos de 1918 e 1919 seguem essa referência, e nos remetem aos vitrais com suas divisões que se assemelham muito ao chumbo que prende os vidros. As linhas negras como o chumbo dos vitrais que *aprisionam* a cor estarão presentes na maioria da obra de Mondrian; os *grids* não, pois ele procurará sempre um equilíbrio dinâmico a partir de planos assimétricos, ao contrário de Doesburg, que o utilizaria com mais frequência.

Simetrias

Na opinião de Frank Stella, “a base de toda a concepção [da pintura europeia] é o equilíbrio”²: os artistas europeus geométricos esforçavam-se para fazer uma pintura relacional. A simetria de Kenneth Noland não possuiria nenhuma ligação com a tradição europeia. A simetria seria a forma mais natural para se colocar *alguma coisa* na tela, servindo “como uma espécie de força”. Donald Judd “queria se livrar de qualquer efeito de composição, e a maneira de fazer isso é ser simétrico. [...] Esses efeitos tendem a carregar com eles todas as estruturas, valores, sentimentos da tradição europeia” (JUDD, 2006, p. 126). E parece que é disso que ele quer se distanciar, do que coloca como uma arte que “está baseada em sistemas construídos antes, sistemas *a priori*, [que] expressam um certo tipo de pensamento e de lógica que [...] estão desacreditados como modo de se compreender como o mundo é” (Ibid., p. 206). Ao ser interroga-

do por um entrevistador, o crítico Bruce Glaser, se isso corresponderia a uma abdicação do pensamento lógico, respondeu:

Eu não tenho nada contra usar uma espécie de lógica. Isso é simples. Mas quando você começa a relacionar partes, em primeiro lugar, você está supondo que tem um modo vago – o retângulo da tela – e partes definidas, o que é uma completa distorção, porque você deveria ter um todo definido e, quem sabe, nenhuma parte, ou muito poucas. As partes são sempre mais importantes que o todo. (JUDD, 2006, p. 126)

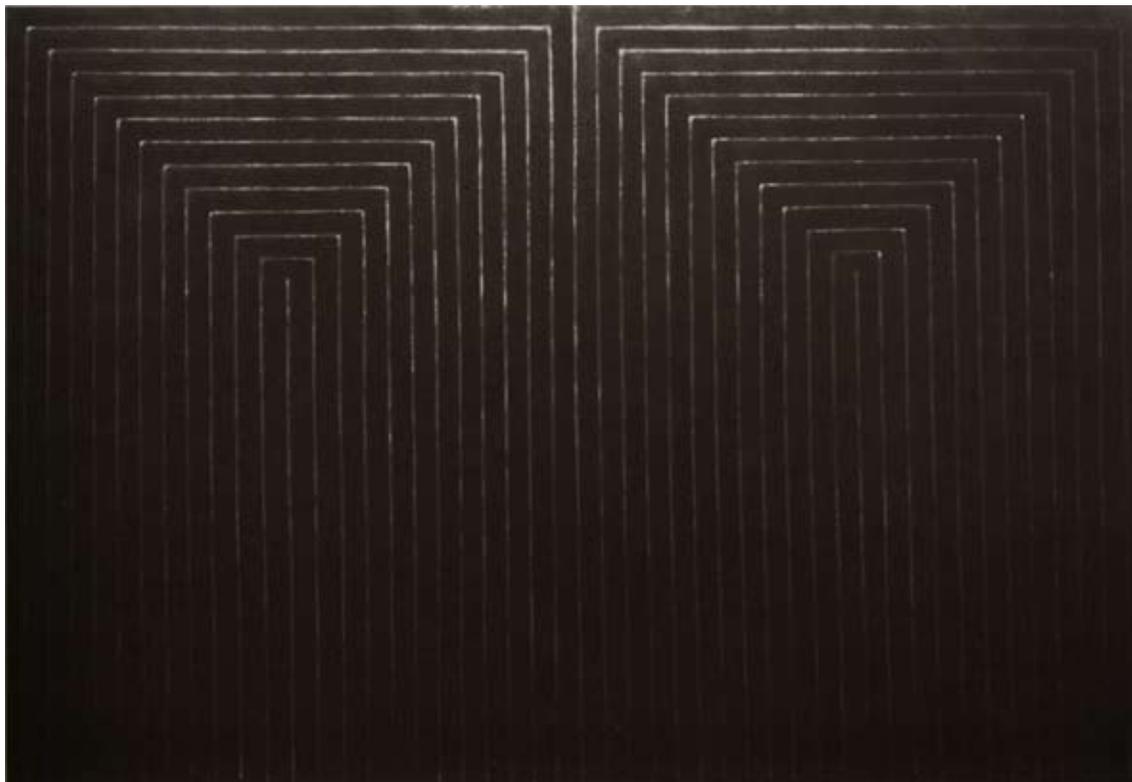
Há uma certa rejeição e um questionamento dos valores culturais europeus. Isso não resulta em um dar as costas para esses ou outros valores. Apesar de Frank Stella dizer “que o que você vê é o que você vê” e de suas obras monocromáticas simétricas negarem a “possibilidade de inesperadas relações cromáticas ou composicionais” (MEYER, 2000, p. 47) e, ainda, de, segundo palavras de Carl Andre, de que nas pinturas de Stella “a arte exclui[a] o desnecessário” e que “não há nada mais que a pintura” (id. p. 47), seus quadros têm títulos que se referenciam à cultura moderna, com alusões a nomes como o do toureiro Dominguín, ou ao escritor J.D. Salinger e ao poeta William Blake, ou até a uma marcha militar entoada pelos nazistas – *Die Fahne Hoch!*⁴ É difícil imaginar o que uma pintura preta possa ter a ver com faixas em “U” invertidas com um título como *O casamento da razão e da sordidez*, a não ser pelo fato de que são duas estruturas retangulares perfeitamente simétricas lado a lado. É melhor ficar com a recusa de alusões de Stella: “What you see is what you see”. Em outro trabalho, cujo título se reporta a um repertório, digamos, mais popular – a fusão dos dois mundos, o popular e o erudito, é sempre um modo de afirmar que somos protagonistas e frutos do mundo moderno –, *Luis Miguel Dominguín*, Stella o concebe com engenhosidade; simétrico na vertical, são doze tiras de cada lado que formam um “T”, ou melhor dizendo, quase: a banda externa é interrompida e se desloca um módulo para o lado e as bandas mais internas, acompanhando-as nessa interrupção, desenham duas diagonais que se afunilam em direção ao centro. Dessa mudança para o módulo seguinte, os dois módulos de cada lado formam um retângulo vazio no topo da obra. Nesses trabalhos de Stella, feitos com tinta metálica de alumínio, a novidade é o material e o corte que deixa espaços vazios, que seriam



As faixas concêntricas de Noland não são tão especificamente tinta-sobre-uma-superfície quanto a pintura de Pollock, mas as faixas tornam mais plano o espaço literal. Por mais planares e não-ilusionistas que sejam as pinturas de Noland, as faixas de fato avançam e recuam. Até mesmo um único círculo torcerá a superfície em sua direção, terá um pequeno espaço por trás dele.

(JUDD, 2006, p. 89)

KENNETH NOLAND
Bloom, 1960
Acrílica sobre tela,
170 x 171,5 cm



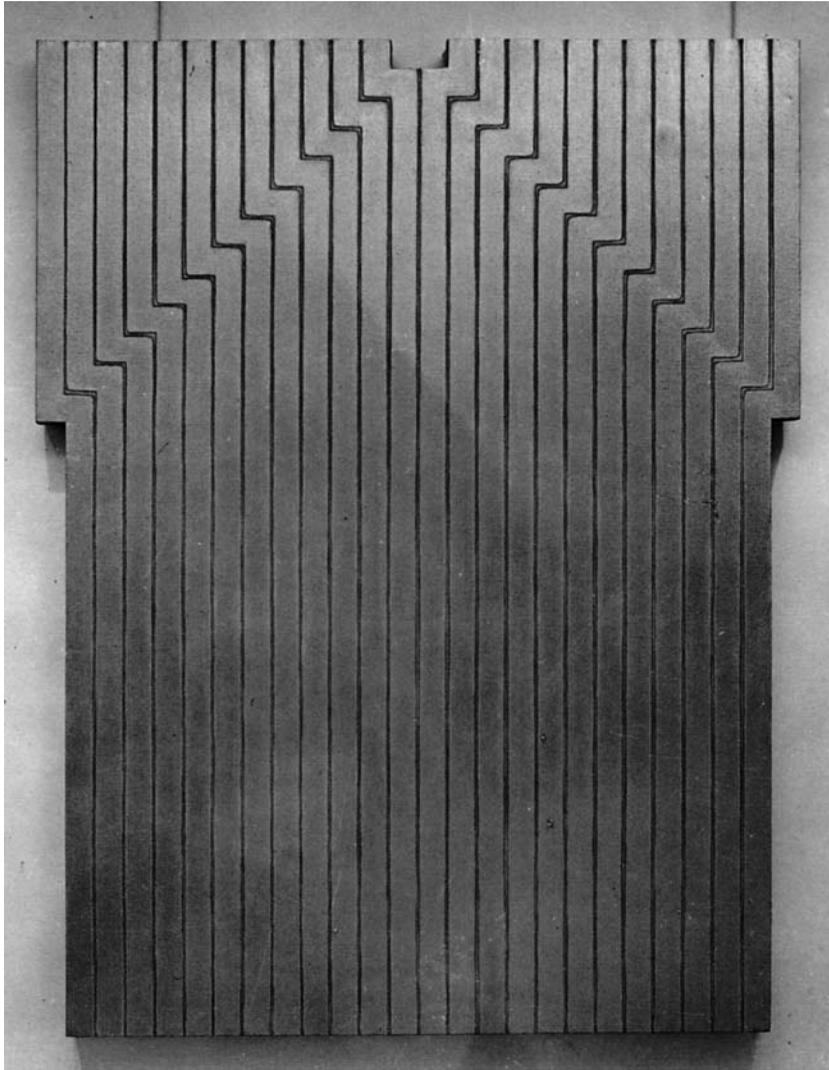
O título é uma alusão a J.D. Salinger, que tem um conto chamado *Para Esmé, com amor e sordidez* e de William Blake (*O casamento do céu e do inferno*)

FRANK STELLA
Marriage of reason and squalor (Casamento da razão e da sordidez), 1959
Esmalte sobre tela,
230 x 334 cm



Acaso 1: Frank Stella afirma nunca ter se importado com a escala. O que determina seus tamanhos é a espessura das fitas: 1,9 cm para as de pequenas dimensões e 7 cm para as maiores. No começo, usava um pincel de 5,1 cm de largura que se abria até 7 cm. Estes eram os módulos dos seus trabalhos de faixas.⁵

Acaso 2: “Utilizo uma tela sobre um chassi mais espesso que o normal, mas isso aconteceu acidentalmente. Eu virei os perfis que mediam cerca de 2,5 cm x 7 cm nas bordas para fazer mais rapidamente uma moldura e gostei. [...] Isso dá a ele profundidade suficiente para mantê-lo fora da parede; você tem consciência dessa espécie de sombra, uma profundidade suficiente para enfatizar a superfície.”
(STELLA, 2006, p. 135)

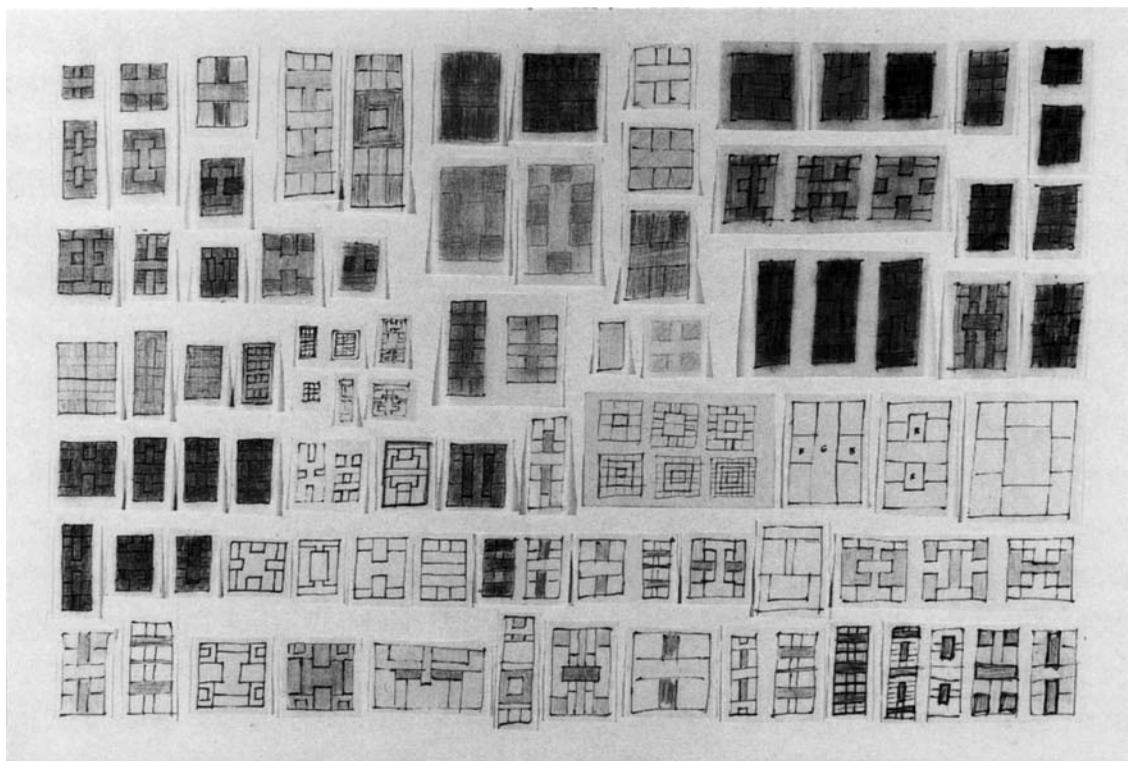


FRANK STELLA
Luis Miguel Dominguín,
1960
Tinta metálica sobre
tela, 244 x 183 cm

chamados de *shaped canvases*. Trabalhos como esses e os de Noland, e até mesmo os de Jasper Johns, Rauschenberg ou de Roy Lichtenstein, são um desenvolvimento natural dos conceitos da geração anterior de pintores americanos. Donald Judd⁶ os coloca como obras que são uma reação tanto à pintura como à escultura. A tinta a óleo e a tela são os meios da pintura por excelência e é especialmente identificada com a arte. O que a nova geração, de certo modo, faz é destruir esse paradigma utilizando novos materiais, especialmente as tintas industriais. Não só Stella, como tantos outros, usam pincéis de pintar paredes. Nesses casos há a ênfase dos materiais. Vale alguma observação de Judd sobre o trabalho de Stella:

As shaped paintings de Stella comportam diversas características importantes do trabalho tridimensional. A periferia do trabalho e as linhas internas correspondem-se. As linhas nunca estão perto de serem partes discretas. A superfície está mais longe da parede do que o normal, embora permaneça paralela à mesma. Já que a superfície está excepcionalmente unificada e envolve pouco ou nenhum espaço, o plano paralelo é incomumente distinto. A ordem não é racionalista e prioritária, mas é simplesmente ordem, como a de continuidade, uma coisa depois da outra. Uma pintura não é uma imagem. As formas [*shapes*], a unidade, a projeção, a ordem e a cor são específicas, enfáticas e potentes. (JUDD, 2006, p. 102)

O novo, de certo modo, rejeita a tradição. Como um invasor bárbaro que, para transformar, antes destrói, existe uma atitude de inventar uma “nova pintura americana”, expressão que Harold Rosenberg utiliza para falar dos “pintores de ação”. Até europeus radicados nos Estados Unidos questionam ou se rebelam contra a força da tradição européia. Hans Hofmann, europeu de nascimento afirma que “a diferença entre os jovens pintores franceses e os jovens pintores americanos parece ser a seguinte: os quadros franceses têm uma herança cultural. O pintor americano aborda as coisas sem base. O pintor francês aborda as coisas com base no legado cultural – que se sente em todas as suas obras.”⁷ Sua fala é uma constatação que Willem de Kooning, na mesma reunião, concorda sobre a existência desse certo “toque” nos artistas franceses, do qual se alegra em não ter. Quem sabe, seja sintomático que a maioria dos artistas da escola de Nova York fosse de ascendência européia, muitos deles, judeus vindos do leste europeu e,



ao mesmo tempo, negassem essa cultura de onde vinham. Há um sentimento de desbravadores que conquistam e inventam um mundo novo. O “toque” que de Kooning se alegra em não ter é parecido com o anseio de Donald Judd, apesar da diferença de tempo em que tais afirmações foram feitas.

A afirmação de que “a atitude segundo a qual a natureza é caótica e o artista coloca ordem nela é [...] um ponto de vista absurdo”, e de que “tudo o que podemos esperar é instaurar uma certa ordem em nós mesmos” (DE KOONING, 1996, p.564) tem lá sua pertinência, mas é inegável que a geometria impõe uma certa ordem, seja na *assimetria equilibrada* de Mondrian, seja nas *contra-composições* de van Doesburg, nas quais os *grids* são estruturais para a formação de seus retângulos.

Na pintura de Ad Reinhardt é possível se ver a presença de uma grade e também, em muitas delas, uma simetria nas suas

Esboços para pinturas de
Ad Reinhardt.
(61,1 x 76,8 cm, 1966)



construções. *Pintura abstrata*, um pequeno quadro de 1940, cujas medidas nem se comparariam aos seus trabalhos posteriores – 38,1 x 38,1 cm – foi feito em cima de uma grade dividida por 10 por 10 quadrados, dominados pelo azul e pelo vermelho, cores mais usuais de sua paleta, fora o preto. Posteriormente, como se pode ver em uma folha de esboços de Reinhardt, há uma frequência grande de esquemas simétricos, muitas vezes, quase invisíveis nos quase inexistentes contrastes. Na sua monocromia, nos azuis entre o cobalto e o ultramarino de Yves Klein, nos trabalhos bidimensionais da escola minimalista havia um elemento comum: as construções nos limites do retângulo.

AD REINHARDT
Pintura vermelha, 1953
Óleo sobre tela,
76,2 x 76,2 cm

Formas abertas e fechadas

Pode se dizer que a paisagem holandesa foi construída pelo homem. Com seus diques, canais, a terra plana foi cortada por

campos retangulares e estradas retas: o espírito do homem domou os caprichos da natureza. Essa necessidade de domar a natureza não poderia ser dissociada da vida deles, de um puritanismo religioso. Nesse contexto geométrico, preciso, controlado, o conceito do belo está associado à limpeza, à pureza. Pois é nesse lugar e nessa situação que nascem o De Stijl, e Mondrian. Do mesmo modo que os protestantes aboliam as figuras santas, as lendas sagradas, o naturalismo seria banido dos domínios da arte, segundo Robert P. Welsh.⁸ A obra de Mondrian vai ser um amálgama das raízes holandesas com a influência que seu contato com o cubismo em Paris.

O cubismo, em particular o cubismo de 1911, é o momento mais importante da arte moderna. [...] Nenhum outro movimento da arte moderna espalhou-se tão rapidamente quanto o cubismo. Nenhum foi matriz de tantos outros movimentos. [...] O cubismo foi o primeiro exemplo irrefutável de que a arte moderna era algo diverso do naturalismo. As vanguardas surgem quando há um solo por onde avançar. E tal solo foi o cubismo. [...] Nunca antes na história da arte moderna os seres e seus espaços circundantes tinham se aberto uns para os outros em igual intensidade. Isso se dá pelo emprego generalizado do contorno interrompido na pintura. São raros os momentos em que as linhas escuras e bem demarcadas se fecham. Quando é o caso, e formam-se figuras geométricas simples, linhas soltas vindas de outras partes muitas vezes invadem as regiões delimitadas. (TASSINARI, 2001, p. 34)

A idéia do contorno interrompido – ou da forma aberta – é anterior ao cubismo como conceito:

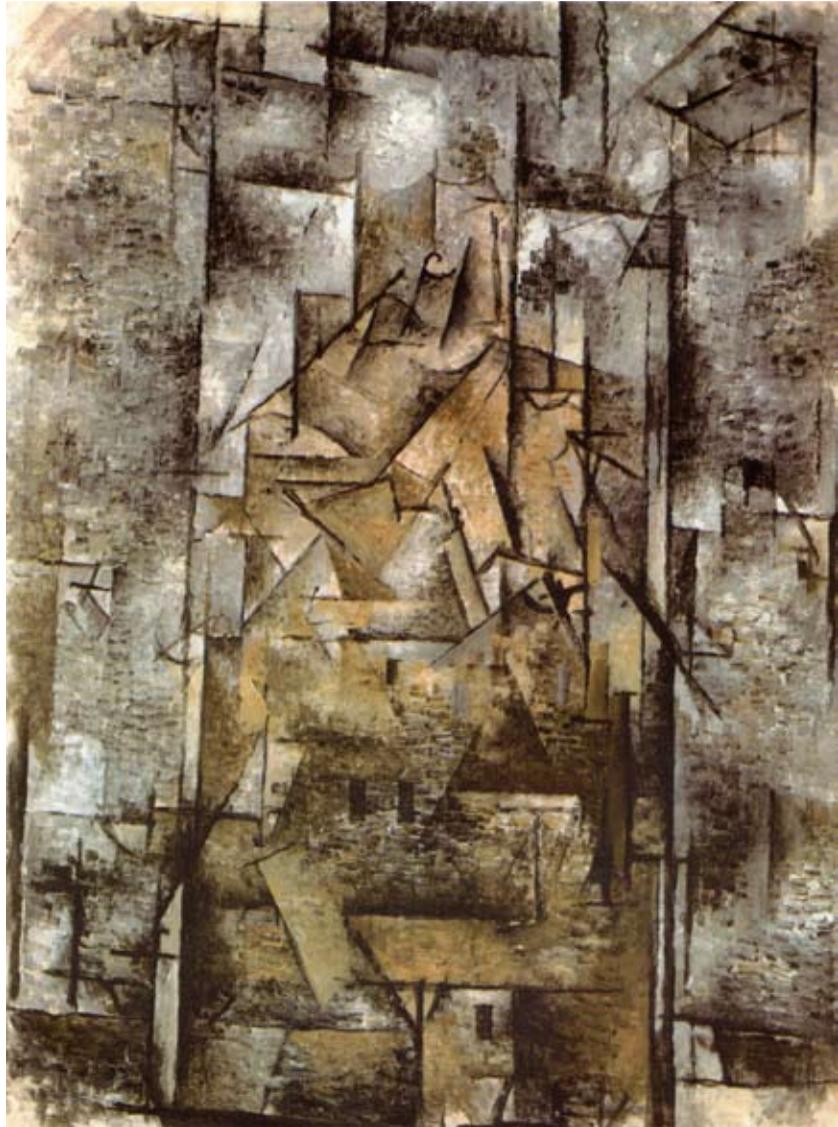
Em *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* (1915), Wölfflin procurou definir sistematicamente a oposição entre o clássico e barroco, oposição que Bernard Teyssédre resume da seguinte forma em sua *Présentation de Renaissance et Baroque*:

“a) o clássico é *linear* e *plástico*, o barroco é *pictórico*: a figura, aprisionada em seus contornos de uma vez por todas, dissolve-se em imagem móvel [...];

b) a visão clássica projeta o espetáculo na *superfície* [...] A visão barroca penetra no espaço da *profundidade* [...];

c) a composição clássica é *fechada*, cada elemento, necessário em seu lugar, relaciona-se a cada um dos outros e ao conjunto de acordo com proporções definidas. A composição barroca é *aberta*: cada elemento parece esboçado, ligado aos outros por laços muito frouxos; a forma espalha-se a um só tempo em todas as direções [...];

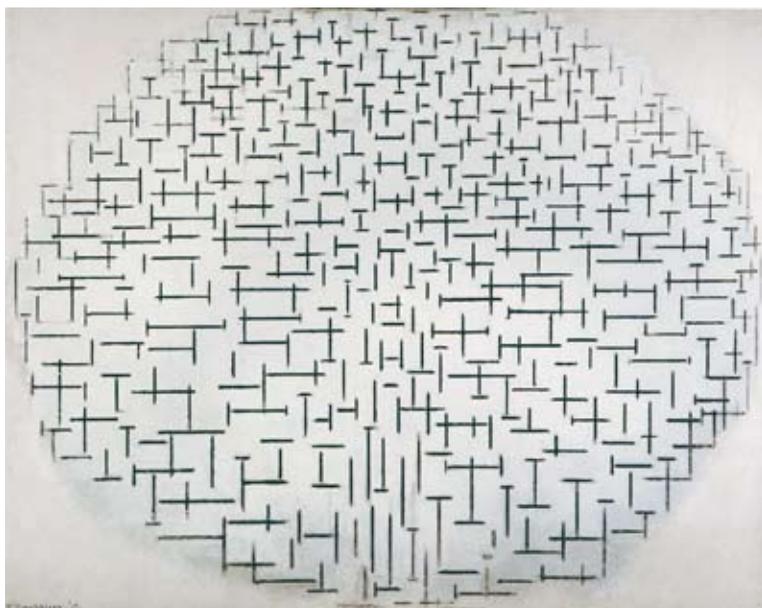
d) o clássico procede por *análise*: o conjunto articula-se em uma pluralidade de partes, cada uma das quais é válida por si mesma. O barroco parte da *síntese*: só importa o efeito global, que deve causar impacto ao primeiro olhar;



GEORGES BRAQUE
Telhados em Céret, 1911
Óleo sobre tela,
85 x 65 cm



A transição de
Piet Mondrian



PIET MONDRIAN
Paisagem com árvores,
1912
Óleo sobre tela,
120 x 100 cm

**Composição 10 em preto
e branco, 1915**
Óleo sobre tela,
85 x 108 cm

e) o clássico exige *clareza absoluta*; o barroco preserva uma *relativa obscuridade*: torções arrebatadas, movimentos impetuosos, encurtamentos destruidores das proporções, dissolução dos contornos e dos fundos na penumbra e no indefinível [...]”⁹

A imagem utilizada por Tassinari – *Telhados em Céret*, de Georges Braque – é exemplar. Nos contornos abertos, presentes também na última fase de Cézanne, se dá “a fusão das coisas e do espaço”, que “proporciona uma troca de aspectos entre o que é sólido e o que é vazio” (TASSINARI, 2001, p. 38). “Quando o contorno se abre ou se interrompe, a separação não é mais possível.” (Id., p. 36)

As citações de Tassinari e a de Wölfflin servem para uma reflexão sobre as formas abertas e fechadas, como também das mudanças que ocorrerão em Mondrian. *Paisagem com árvores*, de 1912, um ano de diferença dos *Telhados* de Braque, não contém a desconstrução deste, mas é fruto de seu contato com os cubistas no tempo em que morou em Paris, de 1912 a 1914. Nesse processo evolutivo seu trabalho se desenvolverá a partir da idéia das formas abertas que se fecharão em planos, no entanto, quebrando com o conceito tradicional de figura e fundo dentro de uma perspectiva mais geométrica, mas não “matemático”¹⁰. Apesar de Mondrian ter desenvolvido alguns trabalhos dentro de uma estrutura de *grids* modulares – nos *losangos*, de 1918 e 1919 – logo abandonaria por ter achado que era uma forma “regressiva por estar baseado em uma repetição e privilegiar apenas um tipo de relação entre as várias partes da pintura (combinação unívoca)” (BOIS, 1990, p. 107). Escapando da ditadura dos *grids* modulares, “permitiu a ele solucionar uma oposição essencial, não considerada por outros membros do De Stijl, o da cor/não cor.” (BOIS, 1990, p. 106)

Conforme Bois, o movimento De Stijl envolvia dois princípios: o da *integração* e o da *elementarização*. *Elementarização* seria a redução para um mínimo de componentes, enquanto a *integração* seria a “exaustiva articulação desses elementos num todo sintaticamente indivisível e não-hierarquizado. [...] Esse princípio é a sua totalização: nenhum elemento é mais importante que o outro, e nenhum elemento deve fugir dessa integração.” (Ibid., 1990, p. 103). Comparado com outros membros, como van Doesburg, Vilmos Huszar ou van der Leck, Mondrian foi quem



PIET MONDRIAN
*Quadro 3 com laranja
avermelhado, amarelo,
preto, azul e cinza, 1921*
Óleo sobre tela,
49,5 x 41,5 cm

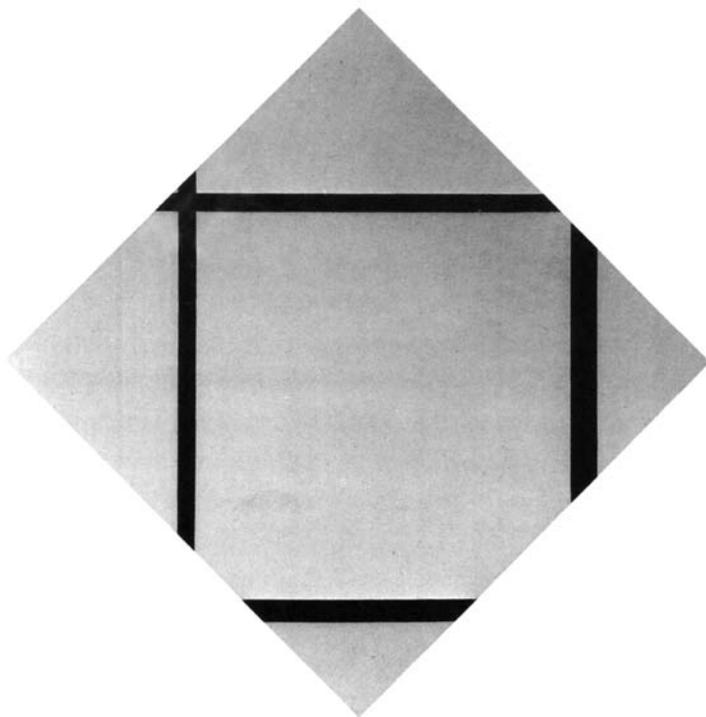
mais próximo chegou dos princípios que apregoa Bois: “Sua primeira preocupação [a de Mondrian], depois da escolha das cores primárias, foi a de unir figura e fundo numa inseparável entidade.” (Ibid., 1990, p. 105).

Na *Composição 10 em preto e branco*, datado de 1915, e subintitulado *Cais e oceano*, ainda é possível se vislumbrar uma referência à percepção naturalista. Pequenas linhas verticais e horizontais configuram uma elipse dentro de um retângulo. As linhas, que são mais longas em sua base, vão diminuindo no topo, revelando alguma ilusão espacial, fazendo-nos imaginar sua base mais próxima do observador, distanciando-se à medida em que se eleva a um horizonte distante, como a de um cais que vai se fundindo no oceano, se quisermos ter a natureza como referência. Os traços ortogonais de *Cais e oceano* são uma prefiguração das linhas pretas de Mondrian .

No *Quadro 3 com laranja-avermelhado, amarelo, preto, azul e cinza*, de 1921, as linhas aprisionam as cores, transformando-as em planos. Nos primeiros trabalhos que, genuinamente, podem ser chamados de neoplásticos, quase fecham. Três das linhas que compõem esta pintura não chegam até os limites da moldura, mas a espessura deles afirma suas presenças como fronteiras de cor. Há uma leve assimetria nos eixos principais – a linha que corta horizontalmente o quadro de ponta a ponta e a vertical, quase no meio. O método de Mondrian se distancia dos princípios de van Doesburg: não às grades e não às diagonais. O equilíbrio dinâmico é dado, não só pela leve assimetria, mas pela presença das cores: a área amarela e a alaranjada movem-se para a ascendente, o azul e o preto, para baixo e à direita. Na limitação auto-imposta de apenas usar os eixos ortogonais e na utilização de cores primárias, infinitas combinações podem ser criadas. Se a natureza poderia ser infinita como matéria-prima para a representação, uma linha preta e algumas cores também poderiam.

Outros caminhos?

Na infinitude dessas possibilidades, o artista explora a forma como desdobramentos de suas próprias criações como um depuramento de uma linguagem inventada por eles. É um aspecto interessante, por exemplo, além do contexto histórico no qual



vivem ou viveram essa *obsessão* – ou determinação – do artista. Não é uma mera repetição – pois isso serve apenas aos diluidores ou aos imitadores –, mas processo evolutivo. Não estamos falando apenas de Mondrian. Falamos dos verdadeiros artistas.

Além das obras que podemos considerar como tipicamente mondrianescas, é possível que, em algumas outras, que, aparentemente, seriam desvios dessa trajetória, outros caminhos pudessem ser trilhados. Isso é apenas uma suposição, mas em algumas pode-se ter um vislumbre desses possíveis desdobramentos (essa suposição será apresentada adiante no trabalho de Ad Reinhardt).

Um exemplo é a *Composição em losango com quatro traços amarelos*, de 1993, a outra é a *Composição em losango com dois traços*, de 1931, cujas reproduções estão neste capítulo, bem como *Pintura I (Composição em branco e preto)*, de 1926, em que no losango, se compõe de apenas quatro traços pretos, sendo um deles, a vertical da direita de espessura maior que os outros, que Meyer Schapiro descreve da seguinte maneira:

PIET MONDRIAN
Pintura I (Composição em branco e preto), 1926
 Óleo sobre tela,
 diagonais:
 113,7 x 111,8 cm



PIET MONDRIAN
Composição II com
traços negros, 1930
Óleo sobre tela,
50,5x50,5 cm

Em uma pintura de 1926 pertencente ao Museu de Arte Moderna de Nova York, intitulada *Composição em branco e preto*, o que parece à primeira vista um quadrado inserido em um losango retângulo – um motivo banal, que encontramos freqüentemente em decorações e esboços – torna-se, para o olho investigativo, um complexo desenho, que faz assomar uma assimetria sutilmente equilibrada de linhas desiguais. Vemos o quadrado como parcialmente encoberto e estendendo-se até um campo imaginário, para além da tela em forma de losango. Se a modelagem e a perspectiva foram deixadas de lado, uma outra sugestão de profundidade entra em cena, nessa pintura plana, na impenetrável superfície da tela: a sobreposição de formas. A margem interceptante adianta-se e o quadrado interceptado recua, como se passando por baixo da borda da moldura. O todo aparece então como uma representação cortada de um objeto em um espaço tridimensional. As partes que faltam são interceptadas do ângulo de visão no espaço do losango. O ângulo fecha-se apenas no canto esquerdo superior do quadrado; as suas linhas verticais e horizontais cruzam-se nesse ponto, no entanto, prolongando-se apenas o suficiente para supor que aquilo que primeiro percebemos como quadrado parcialmente encoberto pertence a um todo mais amplo – uma treliça ou uma grade, formada por barras de espessura variada. Somos induzidos, por esses simples cruzamentos, a imaginar um prolongamento similar das outras barras, e sua continuidade para além

do quadrado. A grade preta parece existir em um espaço entre o plano do losango e as lacunas brancas que se limitam pelas barras pintadas. (SCHAPIRO, 2001, pp. 31-33)

Uma outra pintura apontaria um outro caminho: *Composição II com traços negros*, de 1930. Os traços pretos estão presentes, mas, como na outra, temos a “ausência” da cor. Os vermelhos, amarelos e azuis atuam dinamicamente, mas neste caso temos apenas planos brancos limitados pelo preto. São dois traços horizontais, o superior atravessando toda a extensão do quadrado, e o outro, a direita, é interrompido na única linha vertical. Um quase quadrado branco maior domina sua superfície com o cruzamento dos dois traços maiores e aponta para uma direção diagonal da esquerda para à direita; o traço menor divide a área branca à direita menor, formando um outro quase quadrado. Temos três quase quadrados e dois retângulos. Certamente, esta composição é menos resolvida que a *Composição em branco e preto*, de 1926 e da *Composição em losango com dois traços*, de 1931, mas esta prefigura uma característica de suas obras da década de 1930: a dominância dos brancos no uso econômico de superfícies em cor e, conseqüentemente, a força dinâmica das verticais e horizontais.

Formas dentro de formas

Para Donald Judd, até 1946, as bordas do retângulo são a fronteira do quadro. Não há do que se discordar de sua afirmação. “Nas pinturas de Pollock, Rothko, Still e Newman, e mais recentemente nas de Reinhardt e Noland, o retângulo é enfatizado.¶ Os elementos dentro do retângulo são amplos e simples e correspondem intimamente ao retângulo.” (JUDD, 2006, p. 98) Podemos ver essa íntima correspondência, por exemplo, na obra de Ad Reinhardt. Nos seus esboços, mostrados páginas antes, são formas dentro de formas, no caso, retângulos dentro de retângulos, sobrepostos ou não, e podem até ser vistos dentro dessa ótica. Nas suas construções, predomina a simetria, principalmente nas que são quadradas, pois nelas, provavelmente, pouco importa um equilíbrio dinâmico em como percebemos nas obras de Mondrian. Na *Pintura azul*, de 1953, de Reinhardt, podemos, virtualmente, fazer uma divisão de cinco faixas verticais, sendo a do meio maior e nas faixas laterais



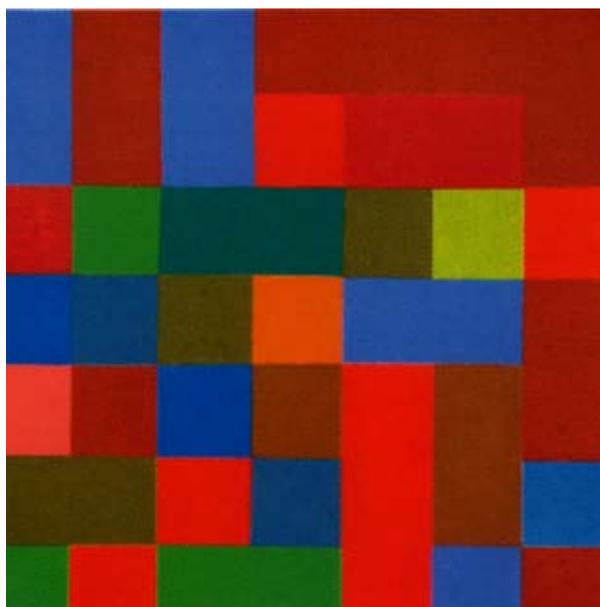
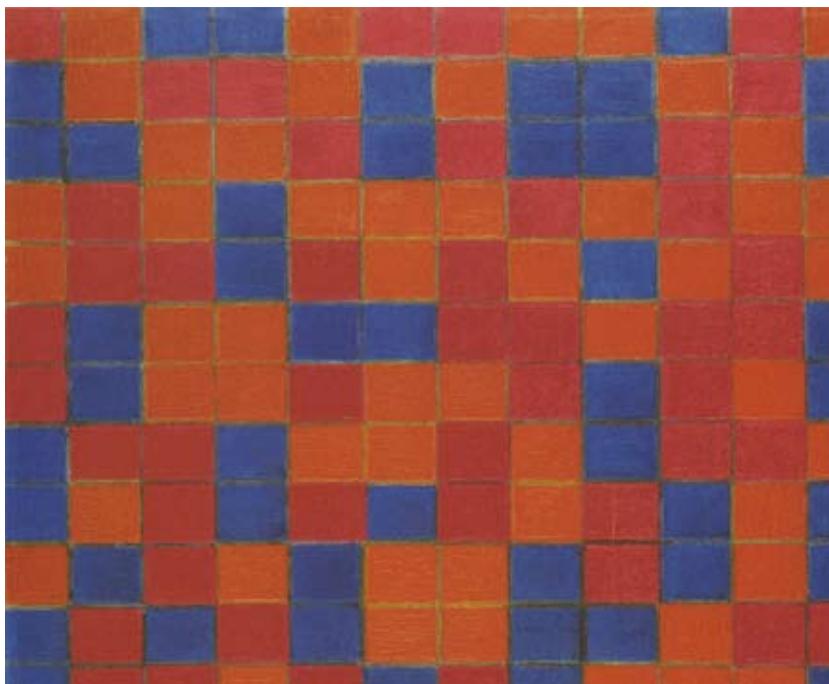
PIET MONDRIAN
Composição nº 3 com superfícies coloridas, 1917
Óleo sobre tela,
48 x 61 cm

Composição, 1916
Óleo sobre tela,
119 x 75,1 cm



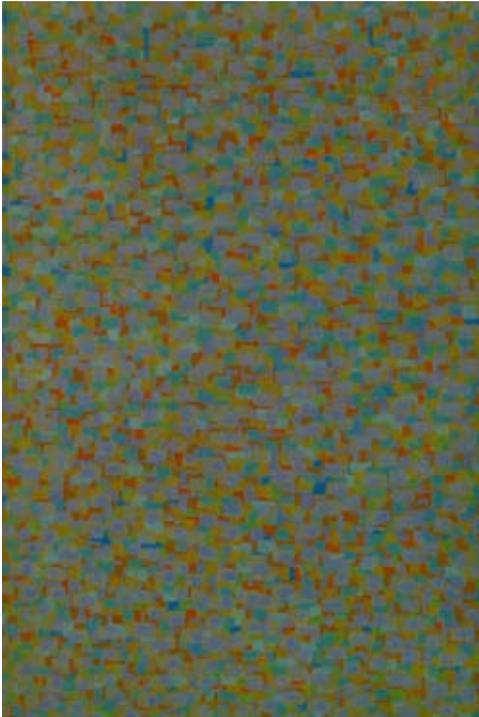
quatro retângulos quase quadrados que *constroem* ou reafirmam os limites de moldura, em total simetria. Algumas características podem ser salientadas, pois permeiam toda a trajetória do artista: uma delas é a ortogonalidade, que reforça a idéia de imobilidade e, se pensarmos nas obras da maturidade, uma tela inteiramente preta é a afirmação final da ênfase da forma retangular, e a outra coisa importante é a verticalidade, dentro da definição dada por Leo Steinberg: “a concepção da pintura como representação de um mundo, uma espécie de espaço do mundo que é percebido no plano do quadro, e que corresponde à postura humana ereta.” (STEINBERG, 2001, p. 200)

A partir de Reinhardt é possível a retomada de vários assuntos até aqui abordados: primeiro, a simetria, aqui, rapidamente, abordado, e seu sucedâneo, o *grid*. Ao tocarmos no assunto do *grid*, retomamos também a questão do desenho – ou do esboço como preparação para a pintura –, que os abstratos americanos aboliram e negavam. Barnett Newman, por exemplo, trabalha-



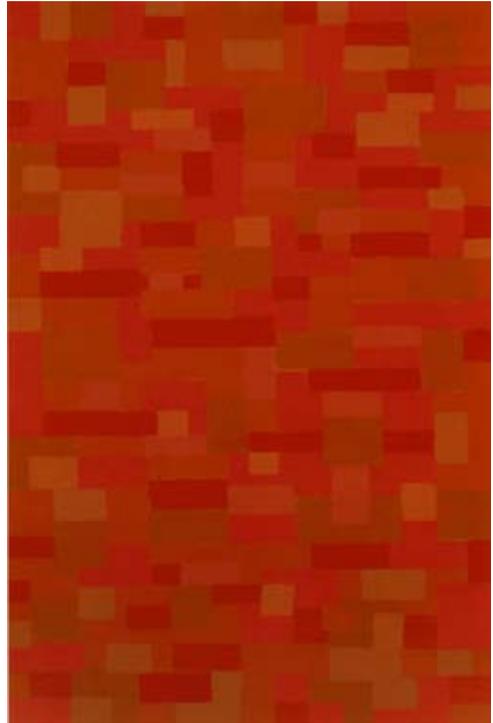
PIET MONDRIAN
Composição com grade
8: Composição com
tabuleiro de damas com
cores escuras, 1919
Óleo sobre tela,
84 x 102 cm

AD REINHARDT
Pintura abstrata, 1940
Óleo sobre tela,
38,1 x 38,1 cm



AD REINHARDT
Número 111, 1949
Óleo sobre tela,
152,4 x 101,8 cm

Número 114, 1950
Óleo sobre tela,
152,4 x 102 cm



va diretamente na tela, *intuitivamente*, "*alla prima*", conforme expressão de Bois: "O fato é que, sou um pintor intuitivo, um pintor direto. Nunca trabalhei com esboços, nunca planejei uma pintura, nunca 'construí na cabeça' a pintura antes." (NEWMAN apud BOIS, 1990, p. 190) Reinhardt, pelo que se observa nos esboços, "construí" no papel, isso por conta de uma estrutura *a priori*, que tinha a ver com uma grade modular. Por esse modo de concepção, Yve-Alain Bois faz uma interessante comparação com Mondrian, o das composições que correspondem ao período de 1913 a 1919.¹¹ Não se poderia dizer que Reinhardt tivesse continuado onde Mondrian tinha parado, mas há certas conexões que podem ser feitas além da ortogonalidade presente nos dois. Uma delas seria uma "alusão à sobreposição contrapontística da *Composição*, de 1916" (BOIS, 1992, p. 24). A outra é um certo parentesco com algumas pinturas de Mondrian em que os planos não estão aprisionados às linhas pretas e são "pequenos blocos"

pintados randomicamente. No exemplo, a *Composição nº3 com superfícies coloridas*, os “pequenos blocos” não se tocam: estão soltos e o repertório colorístico se resume a três cores, diferentes sim do usual, no entanto, familiares à sua trajetória *reducionista*. No constante experimentar dele, em outras obras, os planos ora se tocam, ora se sobrepõem.

Duas pinturas possuem uma curiosa semelhança: a *Composição com grade 8*, de 1919, esta de Mondrian, e a *Pintura abstrata*, de 1940. Um certo predomínio dos vermelhos – talvez por ser mais quente do que o azul – na de Reinhardt, a economia das cores e a grade modular são suficientes para tirarmos essa conclusão. Entre 1918 e 1919, Mondrian trabalhara sobre essas grades modulares e os traços pretos ainda não eram exatamente negros.

Mondrian abandonaria os *grids* em favor de um dinamismo plástico, o oposto do propósito de Reinhardt, que é a idéia da atemporalidade [*idea of timelessness*], segundo Bois¹². A grade modular e a simetria são elementos constitutivos do seu credo:

A única coisa a dizer sobre a arte é que ela é uma coisa. A arte é arte-como-arte e todo o resto é todo o resto. Arte-como-arte nada é além de arte. A arte não é o que não é arte.

O objetivo único de 50 anos de arte abstrata é apresentar a arte-como-arte e nada mais, torná-la a única coisa que de fato ela é, separando-a e definindo-a cada vez mais, tornando-a mais pura, mais vazia, mais absoluta e mais exclusiva – não-objetiva, não-representativa, não-figurativa, não-imagística, não-expressionista, não-subjetiva. O único e exclusivo modo de dizer o que é arte abstrata ou arte-como-arte, é dizer que ela não é.

O tema único de cem anos de arte moderna é essa consciência que a arte tem de si mesma, da arte preocupada com os seus próprios processos e meios, com a sua própria identidade e distinção, a arte voltada para a sua própria evolução e história e destino, na direção de sua própria liberdade, sua própria dignidade, sua própria essência, sua própria razão, sua própria moralidade e sua própria consciência.

[...]

A única arte que é abstrata e pura o bastante para ter o único problema e a possibilidade, em nosso tempo e em nossa atemporalidade, do “único e exclusivo grande problema original” é a pintura abstrata pura. A pintura abstrata não é apenas outra escola ou movimento ou estilo, mas a primeira pintura autenticamente sem maneiras, desimpedida e desembaraçada, sem estilo, universal. Nenhuma outra arte ou pintura é suficientemente desapegada ou vazia ou imaterial.

[...]

Os artistas vêm dos artistas, as formas de arte vêm das formas de arte, a pintura vem da pintura. (REINHARDT, 2006, pp. 72-73)

AD REINHARDT
Abstract painting, red,
1952
Óleo sobre tela,
273 x 101,6 cm



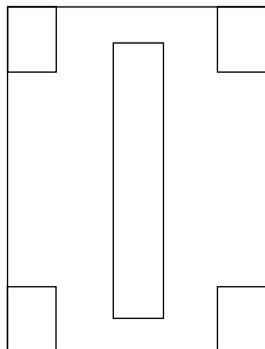
As afirmações de Reinhardt têm o tempero dos manifestos, às vezes, não muito razoáveis. Sua importância é a que Harold Rosenberg dá a Reinhardt: “Ele preconiza um tipo de pintura totalmente governada pelo conceito e executada de acordo com uma receita. Entre todas as idéias que se propagam na arte contemporânea, a de Reinhardt é a mais poderosa, pois ele não busca se opor a outras idéias ou percepções, mas abolir todas elas.” (ROSENBERG, 2004, p. 58) Há uma reflexão neste artigo – “Preto e pistache” – que pode ser discutível, mas que vem ao encontro da postura de Reinhardt, como um *revolucionário*:

Reinhardt é o fiel seguidor no campo da arte do espírito do absolutismo que Lênin expressou quando, em 1907, definiu seus ataques socialistas da seguinte forma: “Esse tom, essa formulação não se destinam a convencer, mas a derrotar, não a corrigir um erro do adversário, mas a aniquilá-lo, varrê-lo da face da Terra”. Toda a pintura deve afundar no alçapão negro e quadrado de Reinhardt, no fundo do qual se encontrará um cruzeiro de madeira marcando o túmulo da arte moderna. “A única coisa que se pode enunciar sobre a arte é a sua falta de alento, falta de vida, falta de morte, falta de conteúdo, falta de forma, falta de espaço e falta de temporalidade. Isso é sempre o fim da arte”. (Ibid., 59)

As leituras que se fazem da obra de Reinhardt acabam sendo muito influenciadas pelas idéias contidas em seus escritos, como é possível se constatar nas palavras de Rosenberg. No fim, é inevitável. Mesmo o texto “O limite do quase” (“*The limit of almost*”), apresentação do livro sobre ele, editado pela Rizzoli em 1992, também não foge à regra. Mas, algumas especulações de Bois, como as que foram apresentadas, contêm dados importantes como as comparações com Mondrian. O título do ensaio talvez contenha o *insight* mais interessante, que é a do *quase*. Bois faz uma referência à *beleza* das obras monocromáticas vermelhas e azuis, que são as que compreendem os primeiros anos da década de 1950, mencionando uma frase contida em uma resenha de Tom Hess sobre um exposição de Ad: “E há (terrível palavra) beleza.”

Poderia a batalha sobre o antagonismo ser vencida afinal? Talvez este esforço fosse o exemplo desse antagonismo: acabara? Com certeza, não. Mas, talvez, quase. Esta é uma característica do extraordinário sistema de Reinhardt: mesmo quando parece se render – para a beleza, por exemplo – é só quase: somente Reinhardt poderia suprimir o quase. (BOIS, 1992, p. 28)

A estrutura simétrica
de Ad Reinhardt.



AD REINHARDT
Blue painting, 1953
Óleo sobre tela,
203,2 x 152,4 cm



A estrutura simétrica
de Ad Reinhardt.

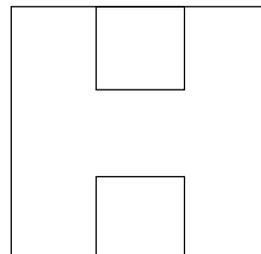


Imagem de uma pintura “negra”
sendo executada por Reinhardt,
em 1966



AD REINHARDT
Abstract painting,
1960-66
Óleo sobre tela,
152,4 x 152,4 cm

As telas pretas de Reinhardt são pretas? Certamente. O *truque* das formas retangulares muito pouco visíveis, é mais *visível* nas telas vermelhas e azuis. Ao observador apressado, elas são pretas, mas para “aquele que gasta poucos minutos (1958), quinze minutos (1960), meia hora (1967) na frente da cada tela” (Ibid., p.28), as diferenças “mínimas” são visíveis. Essa “hipnótica experiência” (os termos são do autor) é descrita assim, referenciando-se em outros críticos: “Todos eles insistem na temporalidade nela contida: acho que isso é uma das mais extraordinárias características dos últimos trabalhos de Reinhardt. A única maneira com que a arte se orienta para a exclusão do tempo, digo, a ilusão do tempo (dinamismo, narrativa) é incorporá-lo no modo de se captar seu trabalho. (Ibid., p. 28)

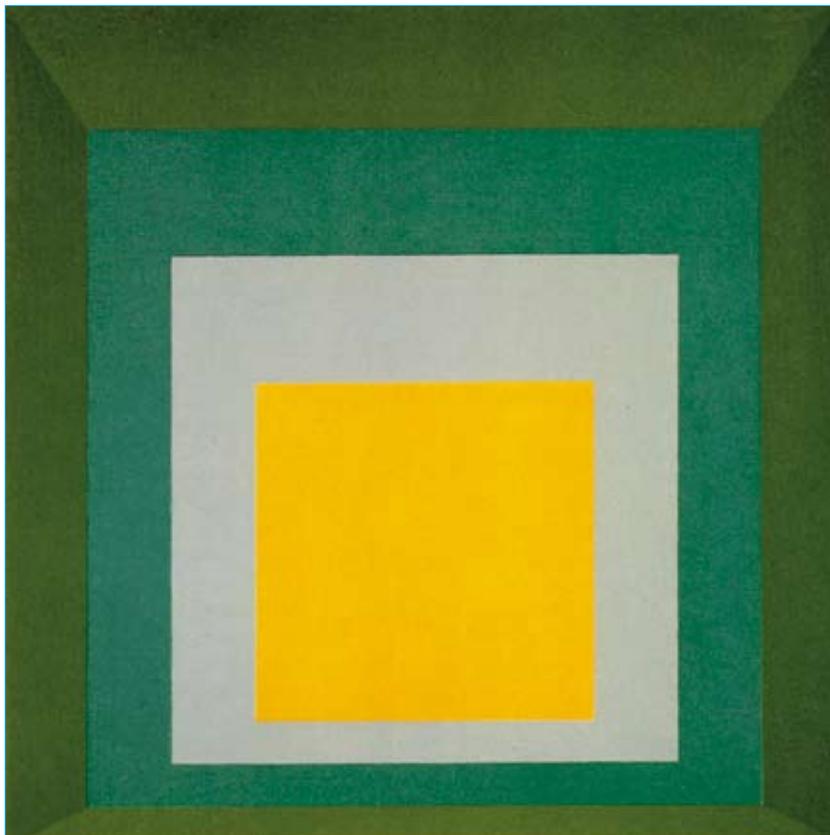


Yve-Alain Bois considera o trabalho de Reinhardt na exploração das cores tão inovador quanto o de Josef Albers. Provavelmente, um conhecia o trabalho do outro, inclusive o autor cita que Reinhardt fora convidado a dar aulas na Universidade de Yale em 1952-53.¹³

Talvez seja redundância, mas não custa repetir: “O quadrado é ‘humano’: ele é uma construção intelectual que quase não ocorre na natureza.” (GULLAR, 1999, p. 227). Albers deu aulas na Bauhaus, ministrou um curso na Escola Superior de Ulm, e foi professor nos Estados Unidos, onde exerceu grande influência na pintura americana. Nos trabalhos e nos seus ensinamentos residem a clareza e a concisão:

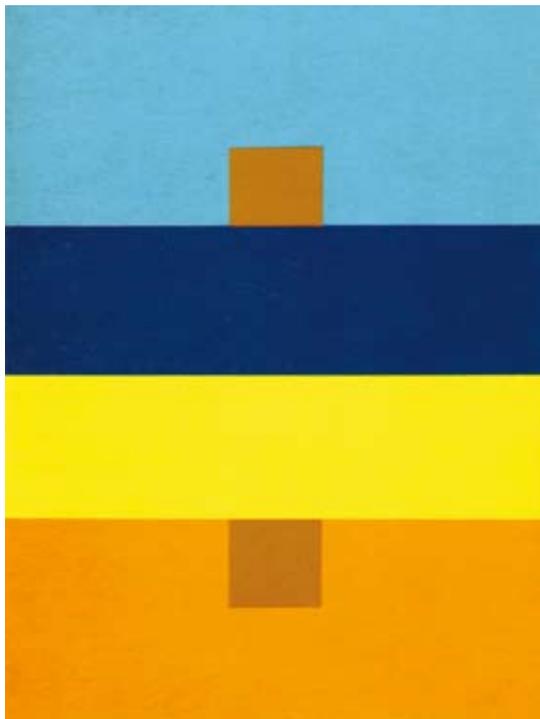
Albers se defronta com os elementos visuais – linhas e cores – como fatos físicos e, sem recorrer a nenhum auxílio exterior, procura fazê-los falar nessa dimensão mesma em que os descobre. Trata-se de uma arte sem metafísica, que lida com os dados imediatos da percepção, mas que, por isso mesmo, revela a complexidade e a ambivalência do perceber. [...] Albers de fato parece tocar um limite de formulação visual [...] a um tempo precisas e ambíguas, em que ele procura talvez apreender em estruturas cristalinas a fugacidade da percepção. (Ibid, 1999, p. 228)

O quadrado é a expressão pura, talvez mais do que o círculo e o triângulo. Dentro deste formato insere-se outro em dimensão



decrecente e assim por diante como uma caixa dentro da outra. Essa é a singularidade dessas homenagens ao quadrado. Existe uma certa ilusão de profundidade nessa *internalização* que nos leva ao fundo delas, mas importa mesmo a relação tonal que se faz entre as figuras circunscritas. Na pintura mostrada na página anterior, a *Homenagem ao quadrado: aparição*, quatro linhas diagonais causam uma ilusão volumétrica no quadrado maior. Posteriormente, nas suas pinturas ficaram apenas quadrados dentro de quadrados. O formato do suporte *impõe* as formas de dentro e na invariabilidade delas Albers constrói suas relações da cor. Durante oito anos, ele desenvolveu um curso na Yale University cuja experimentação foi resultado da prática. Albers reiterou que os estudos não seguiam a concepção acadêmica da “teoria e prática”. A ordem foi inversa: “prática antes da teoria, onde, no final, é a conclusão da

JOSEF ALBERS
Homenagem ao quadrado: aparição,
1959
óleo sobre mansonite,
121,9 x 121,9 cm



Capa do livro
Interaction of color,
de Josef Albers

prática” (ALBERS, 1963, 1975, p.1). Desse estudo resultou a publicação *Interaction of color*. Na capa da edição “pocket” o estudo utilizado para a capa mostra como uma cor interage com a outra: os dois quadrados ocres têm a mesma cor; por conta da ação dos azuis, o de cima parece mais claro do que o de baixo.



As pinturas de Kenneth Noland fase dos círculos podem ser comparadas aos quadrados de Albers. Apesar de ter tido aulas com o mestre por um semestre, não o considerava como a principal influência – achava-o muito rígido e “científico”. Ele classificava a fase dos círculos como sendo “abstratos neoplásticos de orientação ‘Mondrian-Bauhaus’ filtrados pelas influ-

ências de [Ilya] Bolotowsky [professor na Black Mountain College] e Albers”¹⁴ Sua simetria é total, ao contrário da do mestre, que é bilateral. Se o quadrado é a forma perfeita, para a inexistência de um ruído composicional, a tendência seria a de quadrados um dentro do outro, seguindo as diagonais, perfeitamente simétricos. No desenho de Albers o centro do quadrado fica um terço abaixo e não no centro dele. Um certo ilusionismo – sensação de profundidade – é inevitável na geometria, mas o que importa é de como as formas e as cores se interrelacionam. Na entrevista dada a Bruce Glaser, Frank Stella comenta sobre o que poderia haver de comum entre seu trabalho e o de Vasarely.¹⁵ A semelhança poderia se dar pelos *patterns*, que, como os *grids*, acabam causando semelhanças de desenho, nada mais. Mas o que importa é a idéia. A forma seria apenas um meio. Seria quase impossível essa comparação se pensarmos na escala física do trabalho de cada um. A “ilusão ótica” de Albers, de Noland ou de Stella é, no máximo casual, mas impossível de ser ignorada. Nos círculos de Noland, que compreende o fim da década de 1950 e início dos anos 1960, a característica



pictórica é evidente, pois nelas não estão abolidas as pinceladas, ao contrário do que acontece em Albers, já que o motivo dele é mais a relação de como as cores reagem entre elas. Os círculos de Noland são exatamente simétricos em relação ao quadrado da tela, mas se expandem em limites que são da mão do pintor, ou seja, imperfeitos, por mais que *tentem* ser perfeitos. A evidência final dessa *mão* do artista é a expansão do último círculo em manchas, pinceladas irregulares e formas que resultam em um dinamismo, e até em um movimento e um desvirginamento da tela crua, fazendo um contraponto aos círculos menores, que, na dureza dos limites se relacionam com os círculo contíguos. Quando sai do círculo e vai para os "V", apesar dos *limites duros*, a imperfeição da tinta acrílica diluída é parte do *assunto* das pinturas. Os limites dos planos possuem uma *tentativa* de perfeição e constituem uma qualidade peculiar: é como se somado às relações de cores entre os planos,

KENNETH NOLAND
Burnt day, 1962
Acrílica sobre tela,
114,3 x 114,3 cm

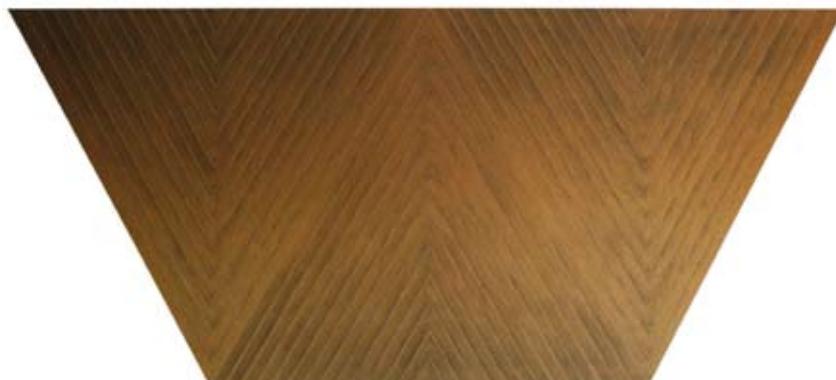


KENNETH NOLAND
*Sun-dried: Japanese
space, 1963*
Acrílica sobre tela,
161,3 x 161,3 cm

Simétrico na vertical, o lado maior do triângulo escuro é paralelo ao eixo vertical do losango. O vértice mais agudo não se encontra na ponta dele, e sim, deslocado. Deste vértice forma-se um triângulo, da cor do “caminho vertical” central; um triângulo quase branco, finíssimo, completa a forma do losango.



A ponta do “V” de Noland se direciona a um ponto focal, simétrico em sua lateralidade; o “V” de Stella é rebatido para formar uma seção do “V”, com a base cortada.



KENNETH NOLAND
Half time, 1964
Acrílica sobre tela,
177 x 177 cm

FRANK STELLA
Valparaiso Green, 1963
Tinta metálica sobre
tela, 198 x 343 cm

tão interessante quanto, é essa tentativa do traço não ser humano, quando, inelutavelmente, é. Das pinturas dessa época – a dos “V” –, que lembram um pouco algumas experiências de Stella, tanto na forma, como na opção de, em algumas, manter a tela virgem entre os limites das faixas, uma delas, a *Sun-dried: Japanese-space*, de 1963, se destaca por ser uma pintura mais *hard-edge*. Ela possui um desenho engenhoso, simétrico também, em cores frias, mas sensuais ao mesmo tempo. Parece que Noland sempre ficou entre as linhas perfeitamente retas dos *hard-edge* e o limite da imperfeito da mão do pintor. Por vezes, seus chapados são perfeitos, em outros são *defeituosos*, e ressaltam as características da tinta acrílica e do tecido da tela, como em alguns chapados de Barnett Newman. Noland abole a ilusão ou uma possível alusão – nunca poderemos pensar que os círculos concêntricos sejam um poço ou um túnel vertiginoso. Na verdade, as temperaturas das cores apontam para um vaivém, mais próximos e menos próximos, no entanto, não deixa de afirmar o plano chapado.

Exceto por um completo e invariável campo de cor ou de marca, qualquer coisa localizada em um retângulo e sobre um plano sugere algo e sobre e dentro de outra coisa, algo à sua volta, o que por sua vez sugere um objeto ou figura em seu espaço, sendo esses os exemplos mais nítidos de um mundo similar – esse é o principal propósito da pintura. [...] Há algumas áreas dominantes, os retângulos de Rothko ou os círculos de Noland, e há a área em volta delas. (JUDD, 2006, p. 99)

O retângulo de Rothko

O corte das formas de Noland e de Stella é seco. São formas definidas. Os retângulos de Mark Rothko, ao contrário, são quase formas, quase corpos de luzes. Uma certa imaterialidade se caracteriza pela *abolição* das fronteiras: “O contorno de uma figura com linhas uniformemente determinadas ainda possui em si algo da sensação de se apalpar um objeto.” (WÖLFFLIN, 2000, p. 29) Na pintura de Rothko, é o imaterial e o incorpóreo, já que pictórico, se pensarmos de acordo com o raciocínio de Wölfflin. As massas de cor procuram-se umas às outras, as bordas chapadas chamam a nossa atenção para retângulos – sim, mesmo sendo nuvens, perceberemos como tendo essa forma – que se sucedem uma sobre outra, tocando-se, às vezes, separadas por filetes ou faixas de outra cor,

mas, na maioria das vezes, apenas próximas, separadas pela cor do fundo mesmo. São massas semelhantes a nuvens de cor; no entanto, seus limites são *quase limites* – como se fossem algo que na sua materialidade física nos enganasse enviando a mensagem de que são retângulos, quando são mesmo, quase retângulos. Esse é um dos mistérios de Rothko, o da dissolução, o de ser *quase*, não sendo. Tentamos tocar nas linhas, mas elas não existem.

O desejo de morte faz desse desejo alguma coisa que, indubitavelmente, vive. O espaço vazio supõe que o outro esteja cheio. Os retângulos que *não querem* ser retângulos podem ser comparados aos pretos de Reinhardt: desejam ser nada – pela ausência da cor – e nesse movimento em direção à inexistência existem. O desejo em ambos de negar qualquer conteúdo emocional nos empurra à negação dessa ausência. O silêncio faz com que nossos cérebros trabalhem freneticamente em vibrações *nem um pouco silenciosas*.

A trajetória de Rothko, como a de Adolph Gottlieb, Jackson Pollock e tantos outros contemporâneos, passa pelo surrealismo, naquele sentido em que o “propósito do automatismo era para libertar a arte do controle da consciência e para liberar a imaginação.” (WALDMAN, 1978, p. 37) Exerceram grande influência sobre a jovem geração Max Ernst, André Masson. A relação de Rothko com Gottlieb era estreita, tanto que, em resposta ao crítico de arte Edward Alden Jewel sobre exposição realizada na Federação de Pintores e Escultores Modernos, realizada na Wildenstein Gallery, em Nova York no ano de 1943, escrevem e assinam juntos:

1. Para nós, a arte é uma aventura num mundo desconhecido que pode ser explorado apenas pelos que estão dispostos a assumir riscos.
2. Esse mundo da imaginação se opõe ao senso comum com todas as forças e liberdades de fantasia.
3. É nossa função, como artistas, fazer com que o espectador veja o mundo segundo a nossa ótica, e não segundo a dele.
4. Nós privilegiamos a expressão simples do pensamento complexo. Preferimos a forma de grandes dimensões, pois esta produz o impacto do inequívoco. Desejamos reforçar a superfície do quadro. Somos pelas formas planas, por serem as que destroem a ilusão e revelam a verdade.
5. É noção largamente aceita entre os pintores que, não importa o que se pinta, o que interessa é que seja bem pintado. Isso é a essência do academicismo. Não existe isso de fazer boa pintura em torno de nada. Afirmamos que o tema é crucial e que só o tema, trágico e intemporal, é



MARK ROTHKO
Primeval landscape,
1945
Óleo sobre tela,
138,7 x 88,9 cm

O título guarda duas peculiaridades. Primeiro, a palavra “paisagem”, quando o quadro é vertical; segundo: a alusão a uma ancestralidade, que o relaciona ao mítico.



válido. Com isso estamos apenas afirmando o nosso parentesco espiritual com a arte primitiva e arcaica. (CHIPPI, 1999, pp. 553-554)

Esse “parentesco espiritual” é, digamos, o elo surrealista:

Os surrealistas buscaram imagens arquetípicas para representarem a alta energia do universo do inconsciente. Mas o futuro Expressionismo Abstrato revelou um vocabulário de signos, não para simbolizar a supra-realidade do mundo real amalgamado com sonhos e o inconsciente, mas para expressar a realidade da arte abstrata revolucionária. Eles se desvincularam do passado quando abandonaram seus compromissos com o primitivo e o literário e consagraram o domínio da pura pintura.” (WALDMAN, 1978, p. 43)

A obra de Rothko, até 1945, ainda possuía um componente surrealista forte, no tipo de gestualidade automática, bem próximas às de, além de Masson, de Roberto Matta, e um certo antropomorfismo. A partir daí, se daria uma transição em que as formas se ortogonalizam e as manchas se indistinguem em planos ralos de tinta a óleo ou em manchas em que as cores se sobrepõem em velaturas de cores sobre cores ou do branco sobre as cores, havendo um fenômeno das bordas que revelam a cor de baixo e que formam uma espécie de contorno desfocado, que se tornaria

MARK ROTHKO
Cena de metrô
 (Subway scene), 1938
 Óleo sobre tela,
 88,9 x 120 cm



MARK ROTHKO
Composição, 1946
Óleo sobre tela,
70,6 x 47,7 cm

característica marcante nos retângulos *enevoados*. Em uma exposição solo, na Galeria Art of This Century, De Peggy Guggenheim há uma apresentação que caracteriza bem a pintura de Rothko dessa época:

As pinturas de Rothko não são facilmente classificáveis. Ela ocupa um meio termo entre a abstração e o surrealismo. Nessas pinturas, a idéia abstrata é encarnada na imagem. O estilo de Rothko tem uma qualidade arcaica que as cores esmaecidas e inassertivas reforçam. [...] Os símbolos de Rothko, fragmentos do mito, sustentam-se por uma livre, quase automática caligrafia que dá uma unidade peculiar às sua pinturas – uma unidade na qual o simbólico individual adquire seu significado, não isoladamente, mas no seu ajustamento melódico com outros elementos da pintura. É esse sentimento de união interna, do histórico consciente e do subconsciente capaz de expandir além do espaço pictórico que dá ao trabalho de Rothko a força e seu caráter essencial. Mas isso não quer dizer que as imagens criadas por Rothko sejam frágeis evocações do pensamento especulativo; eles são antes o concreto, a expressão tátil das intuições de um artista para quem o subconsciente representa não o mais distante, mas sim a mais próxima margem da arte. (WALDMAN, 1978, p.44)

Nessa passagem para uma pintura mais abstrata, mesmo usando a tinta a óleo, as superfícies, muitas vezes, são ralas. O fato de ter realizado aquarelas deve tê-lo influenciado no uso das transparências. Há uma diferença capital entre a técnica da aquarela e a do óleo: a consistência, primeiro. A outra, assim como a coisa do espelhamento, que se dá em técnicas como a litografia, a xilografia e a gravura em metal, que é um dado fundamental e diferenciador; na aquarela trabalha-se por soma, o que foi feito está feito, quando no óleo, é sempre possível um *conserto*. A aquarela, como diz o nome, é a técnica do pigmento que se funde na água. Pigmentos se misturam melhor na linhaça do que na água; vários pigmentos minerais não se desfazem tão facilmente em meios não oleosos. Pigmentos ferrosos, como os óxidos geral, que geram as cores terrosas e vermelhas, além do cádmio, quando diluídas na água, tendem a se depositar na textura do papel. Pigmentos mais recentes como os *phtalos*, que são químicos, e resultam em azuis, violetas e verdes aceitam melhor a água. Por conta de suas características, a aquarela aceita a saturação até um ponto, bem diferente de quando o meio é o óleo. O óleo é, por excelência, o meio da pintura, e podemos ousar dizer também que é a sua essência. É por isso mesmo que os modernos, quando querem *destruir* a pintura,



MARK ROTHKO
Sem título, 1947
Óleo sobre tela,
154,9 x 118,1 cm.

vão na direção de abolir esta técnica como meio de expressão artística, passando a usar as tintas industriais, como o esmalte sintético, o duco, que é a tinta utilizada para a pintura de automóveis. O outro meio é o caminho da tridimensionalidade como forma de quebrar com a bidimensionalidade da tela. O caminho dos abstratos americanos é o de esticar a corda ao máximo, pela afirmação da superfície plana. Este é o caminho de Mark Rothko.

Diane Waldman comenta sobre a relação figura/fundo e evolução para uma pintura plana em Rothko:

Rothko sempre cria a relação figura/fundo, mas, virtualmente em todos os seus trabalhos, desde o tempo das *subways paintings*, as modifica dividindo suas telas em faixas horizontais. Essas faixas enfatizam a superfície da tela e, além disso achatam [*flatten*] a composição. [...]

Nos anos 1950 [...] os retângulos de cor são absolutamente frontais, o ilusionismo espacial é ainda mais limitado que antes. Mas as pinturas não são absolutamente planas. Rothko diminui a relação figura/fundo mas não a abandona, e suas formas flutuam levemente sobre o campo de cor em que são colocadas. Essa profundidade é restringida, não somente pela frontalidade, mas por conta de uma pintura rala, que resulta em retângulos quase transparentes: o fundo é revelado através das formas coloridas que parecem se fundir. Além disso, Rothko, freqüentemente, usa uma faixa ou a enfatiza com uma cor mais forte para reforçar o plano da pintura. Apesar da ênfase no plano da pintura e o senso de profundidade rasa [*shallow depth*], há nelas uma curiosa e paradoxal flutuação no espaço – as formas coloridas parecem não somente suspensas na superfície da tela, mas se movem, na verdade, para frente. Pelo fato de esses veios de cor serem tão sem peso é porque há neles uma sensação de névoa e atmosfera, avançam e parecem existir em algum lugar entre nós e a pintura, em algum lugar entre o que conhecemos como verdadeiro e o que nós percebemos. (WALDMAN, 1978, pp. 60-61)

Voltando um pouco à questão do linear e pictórico, a partir dos conceitos de Heinrich Wölfflin, Clement Greenberg se refere a eles no ensaio “Depois do Expressionismo Abstrato”¹⁶, comentando que o expressionismo abstrato é uma espécie de reação à linearidade do cubismo sintético:

Se “expressionismo abstrato” designa alguma coisa, na verdade significa a afirmação do “pictórico”: um tratamento solto, rápido ou a aparência disso; massas que fazem manchas e se confundem, em lugar de formas que permanecem separadas, distintas; ritmos largos e bem aparentes; tons que se acentuam ou se degradam; cores de saturação ou de densidade desiguais; marcas visíveis de pincel, espátula, dedo ou trapo; em suma, uma constelação de características físicas análogas às definidas por



MARK ROTHKO
Sem título, 1949
Óleo sobre tela,
249 x 165 cm



MARK ROTHKO
*Number 61 (Brown, blue,
brown on blue)*, 1953
Óleo sobre tela,
296 x 233,7 cm



MARK ROTHKO
Sem título, 1967
Óleo sobre tela,
205,7 x 193 cm

Wölfflin, quando elaborou sua noção de *Malerisch* a partir da arte barroca. (GREENBERG, 1986, p. 101)

A definição do pictórico por Greenberg pode servir à maioria dos expressionistas abstratos, mas serve especialmente a Rothko. Um outro ponto que tem sido comum quando se fala de Rothko é alguma comparação que se faz com as *pinturas atmosféricas* de William Turner. A sensação de “névoa e atmosfera” a que se refere Waldman está ligada ao “primeiro pintor a romper com a tradição européia de pintura de valor” (GREENBERG, 2001, p. 87). O ar *atmosférico* que há nas pinturas se deve muito ao que já foi dito antes: a transparência, as várias camadas finas de tinta que vão se sobrepondo e deixando *rastros* do seu processo de trabalho, nas cores que vão *sobrando*, como registros. Isso se deve, provavelmente, à sua experiência com o processo da aquarela. Não é mera coincidência que Turner também tenha explorado essa técnica incorporando alguns modos e soluções na sua pintura a óleo. Nas pinturas ilustradas na página anterior e na próxima, que são dessa passagem das formas irregulares para os retângulos, tal característica de sobreposições de camadas como véus de cor estão presentes de maneira inequívoca e servem para exemplificar sua técnica de nas sobreposições esfriar ou esquentar as tonalidades, contorná-las em manchas que se encontram com as áreas contíguas. Dessa maneira, ele “cria uma qualidade de luz interna que parece emanar do seu núcleo, uma qualidade que nos leva à luz espiritual e palpável de Rembrandt, um artista por quem tinha admiração. Rothko frequentemente reforça esse efeito de luz interna cobrindo com uma fina junção ou lasca de uma outra cor em volta dos retângulos ou de suas bordas.” (WALDMAN, 1977, pp. 61-62) Na pintura de 1949, na área superior, uma mancha branca ocupa cerca de um quarto da tela. O amarelo, sobreposto ao vermelho, é coberto por uma velatura branca, realçando sua qualidade luminosa e deixa um resto de cores em seu topo e nas laterais, que são as primeiras, as que formam o *fundo* dela. Um vermelho forte domina o resto. Dentro dele, um retângulo, vermelho também, é destacado por um delicado halo de um vermelho mais intenso. Uma linha branca vertical, um movimento reto de pincel, se destaca perto de outras linhas, brancas também, um pouco mais esmaecidas; são raios de luzes sobre a superfície rubra.



MARK ROTHKO
Black on grey, 1969
Acrílica sobre tela,
206,4 x 236,9 cm



MARK ROTHKO
Black on grey, 1970
Acrílica sobre tela,
203,8 x 175,3 cm

Na pintura vermelha sem título (da página anterior), de 1976, os retângulo são apenas sugeridos. O retângulo de cima é de um tom mais amarelado e a borda mais escura sugere a técnica da aquarela, como se a área tivesse sido pintada sobre outra superfície ainda úmida, provocando um halo impreciso em que o pigmento se deposita mais nas bordas. O retângulo de baixo tem um pouco mais de magenta e cian, e é pintado da esquerda para a direita, esmaecendo-se até fundir no vermelho. A tonalidade mais amagantada na base vai, progressivamente, ficando mais amarelada à medida que progride verticalmente. O vermelho era uma cor que fascinava Rothko. Um trecho de texto do existencialista Kierkegaard é citado por Diane Waldman por se ajustar perfeitamente à admiração que Rothko tinha pelo vermelho:

O resultado da minha vida é simplesmente nada, um sentimento, uma simples cor. Meu resultado é como a pintura do artista que estava para fazer uma pintura dos israelitas atravessando o Mar Vermelho. No final, ele pintou um quadro todo vermelho, explicando que os israelitas já tinham atravessado o mar e os egípcios tinham naufragado. (KIERKGAARD apud WALDMAN, 1977, p. 58)

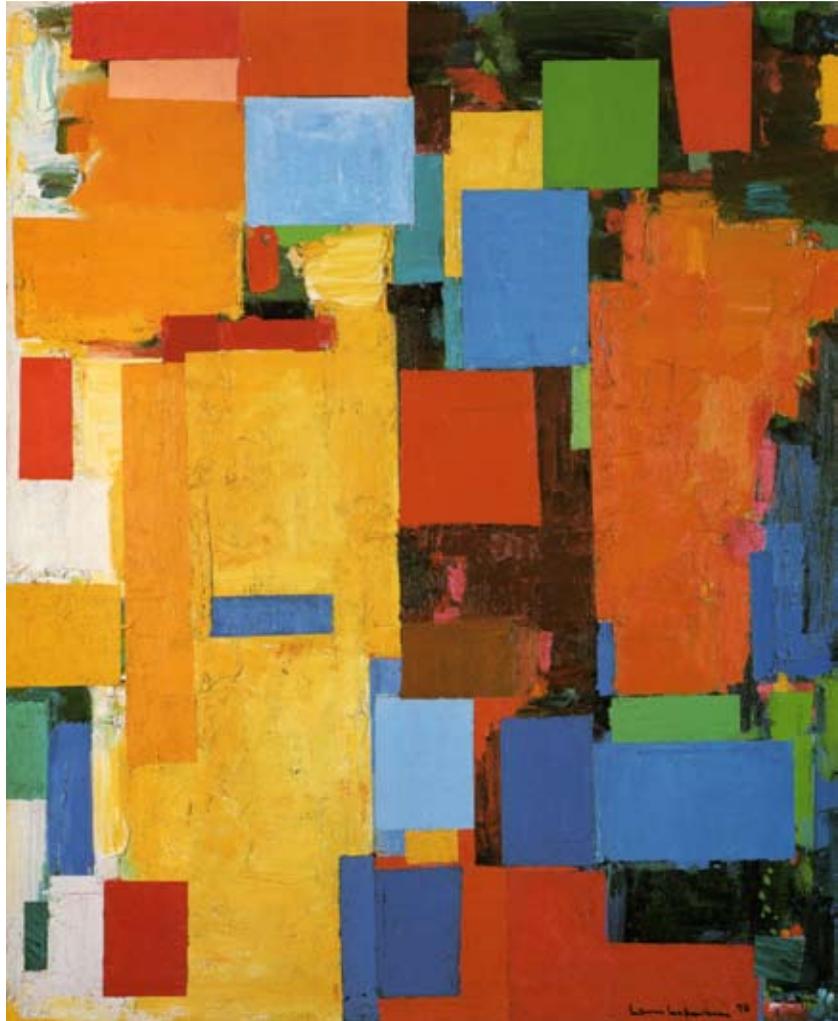
Em 1943, na carta escrita com Adolph Gottlieb, se referia às grandes dimensões. Sobre essa característica, em “Um simpósio em como combinar arquitetura, pintura e escultura”¹⁷, disse: “Eu pinto quadros grandes. Imagino que, historicamente, a função de grandes pinturas é pintar algo muito grandioso e pomposo. A razão de pintá-los, entretanto – acho que isso se aplica a muitos pintores, bem sei – é precisamente porque eu quero ser muito próximo e humano.” (ROTHKO apud WALDMAN, 1977, p. 62) A dimensão da tela aproxima o espectador dessa intimidade à qual se refere Rothko. O humano está presente nessa cumplicidade da obra, do pintor e daquele que a observa. A dimensão da tela é um fator importante para essa intimidade – entramos nela como protagonistas da emoção do artista. Ela é importante também para a afirmação de como as áreas de cor são trabalhadas. Na pintura *Number 61 (Brown, blue, brown on blue)*, de 1953, por exemplo, sobre o azul, o retângulo inferior, mais escuro em sua base, vai clareando, deixando surgir um tom arroxeadado, e faz junção com um azul sobre o qual é aplicado o branco. Nesta um pouco mais da metade há uma sugestão de paisagem, na qual a linha

divisória é desfocada e os azuis se impõem como qualidade de cor e presença. A luz – a área quase branca – divide as trevas do *céu superior* e ela, por sua vez, ilumina o retângulo inferior. A área marrom da parte superior flutua. Isso acontece não apenas por seus limites que se fundem ao fundo azul, mas pela matéria fluida, em que a cor mais escura permite que a superfície mais clara *suba*, como zonas de luz na superfície escura.

As pinturas de Turner eram, em sua maioria paisagens e, por essa razão eram horizontais. As de Rothko são quase sempre verticais. Seus limites desfocados suprimem as linhas: é o império do pictórico. Quando desenhamos com linhas, afirmamos uma situação; quando as suprimimos, expressamos um estado. A verticalidade de Rothko é resultante de retângulos horizontais como uma soma de estados. Seria muita ousadia dizer que suas pinturas seriam paisagens da alma, já que a verticalidade é uma qualidade humana?

A desordem, a imobilidade e uma breve citação da morte

A predominância dos formatos verticais na obra de Mark Rothko é um fato que ocorre também na obra de Hans Hofmann. A preferência por um formato em detrimento do outro implica na forma do artista *construir* ou *ver* o seu mundo construtivamente; a simetria ou não-simetria, cores ou não-cores. Se nos ativermos em como Reinhardt divide as áreas dos tons sobre tons, acabamos chegando à conclusão de que é um construção pobre: está claro que o desenho – vemos pelos esboços/esquemas – é o que menos importa. A ênfase que cada artista dá às coisas é o seu mundo visto. O de Hofmann é muito colorido. Sua arte é a “glorificação do espírito humano. [...] O mais profundo sentido de toda arte é, obviamente, possuir o espírito humano num estado de eterna rejuvenescência em resposta a um mundo em constante transformação. Arte é como um agente destinado a contrabalançar o peso da vida do dia-a-dia – ela deve proporcionar um constante prazer estético.”¹⁸ (HOFMANN apud GOODMAN, 1986) A vida está indelivelmente amalgamada à arte: “A vida da pintura não é a vida imitada; ao contrário, é uma realidade criada com base na vida inerente a cada meio de expressão. Tudo o que temos de fazer é despertá-la.” (HOFMANN apud ROSENBERG, 2004, p. 147)



HANS HOFMANN
Equinox, 1958
Óleo sobre tela, 183 x
153 cm.

Tão importante quanto a sua obra é o seu trabalho como professor. Iniciada em 1915, em Munique, viveu em Paris e conviveu com a explosão da arte moderna do início do século 20. Tendo dado aulas na Universidade da Califórnia e na Art Students League, em Nova York, emigrou para os Estados Unidos antes da ascensão de Hitler, teve alunos ilustres como Louise Nevelson e Lee Krasner – esta, provavelmente, por seu relacionamento com Jackson Pollock, deve tê-lo posto em contato com a obra ou o pensamento de Hofmann. Sua pintura é resultado dos seus ensinamentos e do convívio com as radicais transformações que se davam no cenário europeu do período posterior à Primeira Guerra Mundial. Clement Greenberg o critica, pois “ele trabalha numa variedade de maneiras, sem parecer consolidar sua arte em nenhuma delas.¹⁹ Mas é aí que reside a força da obra de Hofmann, apesar das reservas de Greenberg. Hofmann provavelmente não cabia muito bem no figurino do “expressionista abstrato”: pintava telas grandes, mas não monumentais, não se adequava a um modelo ou estilo reconhecível como o de Pollock das tintas jogadas, o do Rothko das formas nubladas, muito menos o Reinhardt das telas pretas. Sua pintura era por demais aberta para caber num modelo que Greenberg pudesse classificar. Por um momento, seu trabalho poderia ser comparado ao de Jackson Pollock, por causa do *dripping* – técnica que Hofmann explorou antes dele.²⁰ Seus *drippings*, numa mesma pintura, possuem características diversas às daquele que é considerado o seu inventor, resultado da exploração de outros *medias* como o duco, o esmalte, com materiais mais tradicionais como a caseína e o óleo. Na generosidade das experimentações, suas pinturas possuíam muita informação e uma certa *desordem*. Essa certa *desordem* se traduz em uma exuberância colorística. Ele define assim a cor num catálogo de exposição:

O desenvolvimento da continuidade da cor é ativado por meio de sucessivas e bem-sucedidas descobertas da escala das cores. Isso pode ser comparado à tonalidade na música. Elas podem ser em escala maior ou menor. Cada escala de cor segue novamente um ritmo inteiramente seu. O desenvolvimento rítmico da escala do vermelho difere da escala do azul ou da escala amarela, etc. O desenvolvimento das escalas de cores se espalha pela superfície da tela, e sua orientação em relação à superfície dela é de capital importância.



HANS HOFMANN
Pompeii, 1959
Óleo sobre tela,
214 x 132 cm.



HANS HOFMANN
Sanctum sanctorum,
1962
Óleo sobre tela,
214 x 197 cm



HANS HOFMANN
Magnum opus, 1962
Óleo sobre tela,
214 x 199 cm

A revolução formal da obra e o desenvolvimento da cor sucedem-se simultaneamente. O desenvolvimento da cor percorre desse modo de uma escala de cor para a outra. Desde que cada cor pode ser sombreada com outra cor, uma variação ilimitada de sombras dentro de cada escala de cor é possível. Embora um vermelho possa ser, nele mesmo, azulado, esverdeado, amarelado, terroso, etc., sua verdadeira vibração [*color-emanation*] na totalidade estará condicionada nas relações com todas as outras cores.²¹ (HOFMANN apud GOODMAN, 1986. p. 110)

Um dado interessante é o de, no meio da *desordem*, surgirem, repentinamente, espaços de ordem: retângulos chapados numa cor só, como movimentos musicais, ritmos frenéticos, *prestos*, *allegros*, *vivaces* em contrastes com a calma de um *lento* ou um *andante*.



[Os trabalhos de] Hofmann se caracterizam por uma enorme variedade de movimentos; os vestígios de suas ações variam, em força e densidade física, dos meros filetes de tinta a aplicações de arrastados [*draggings*] de grossas camadas que se acumulam umas sobre as outras como que cimentadas. Hofmann às vezes compõe obras que começam com leves aguadas simétricas, como em *Delirious pink* (1961) e *Agrigento* (1961), ou entra no domínio em que somente cabem espessos e rugosos empastados, como em *Lava* (1961). Na maioria das vezes, porém, Hofmann submete a tela a uma prodigiosa variedade de manobras. Mesmo numa composição que parte de uma imagem espontânea, como *A presa*, Hofmann relembra sua proposta de movimentar toda a superfície do quadro pelo uso das margens em branco sobre o branco. (ROSENBERG, 2004, pp. 252-253)

A inserção de retângulos sobre áreas em que o pictórico se expressa vigorosamente é o momento da calma, da pausa, da imobilidade e da ordenação como contraponto, se formos usar de uma imagem musical:

Típica de Hofmann é a inserção de retângulos vermelhos, amarelos ou azuis, pintados com um toque de uniformidade do pincel sobre uma superfície acidentada, como para demonstrar que, na pintura, a ação não depende de uma fatura violenta, mas pode ser obtida pelo movimento de avanço e recuo produzido pelas relações entre as nuances de cor e

HANS HOFMANN
Agrigento, 1961
Óleo sobre tela,
214,6 x 182,9 cm

a escala. [...] O conflito de meios, intencionalmente concebido pelo artista, se resolve no movimento que se equilibra na imobilidade (criadas por retângulos no mesmo tamanho e de igual intensidade de cor)²², um estado compatível com as situações indicadas pelos títulos e que ainda remete ao dilema do movimento numa técnica imóvel como a pintura. (ROSENBERG, 2004, p. 254)

No início do capítulo o comentário era sobre a decretação da morte da pintura. Para concluir, citemos uma passagem do texto “A estabilidade do novo”, de Harold Rosenberg, sobre uma pintura de Hofmann que se refere, não à morte dela, mas à de alguns pintores:

Entre as pinturas que mesclam ação e geometria, *Memoria in aeterna* (1962) é diferente em tudo do que Hofmann fez. Dedicado à memória de cinco pintores americanos falecidos – Arthur Carles, Arshile Gorky, Jackson Pollock, Bradley Tomlin e Franz Kline –, pelos quais Hofmann tinha grande admiração, esse quadro reúne o puro sentimento a uma imagem tão explícita como a de um cartão-postal. Uma área que cobre quase toda a extensão da enorme tela é pintada num marrom indefinido, em que se misturam pequenos traços de vermelho, amarelo e azul, como sobras de tinta numa paleta (uma referência aos cavaletes dos artistas mortos?), ou como um paredão de terra visto de perto. Sobre esse paredão, dois planos vermelhos retangulares, um deles – duas vezes maior que o outro –, em vermelho com texturas, criam um espaço de respiração devido às diferentes sugestões de profundidade e ao mesmo tempo lembram placas comemorativas. A impressão de estar dentro da terra é acentuada por um movimento ascendente em direção à massa na forma de domo que encima a composição como se fosse uma coroa, e que é ladeada pelos azuis das flores e do céu. Mas o paredão maciço de terra se converte num véu levantado por uma pequena fresta de luz que sobe, como um rasgão, da borda inferior esquerda da tela. Não me lembro de nenhuma outra pintura que evoque tanto a aspiração a imortalidade com meios tão rigorosamente abstratos. (ROSENBERG, 2004, pp. 254-255)

NOTAS

1. "The morning after: a roundtable". *Artforum*, março 2003, p. 211.
2. Stella, Frank; Judd, Donald. "Questões para Stella e Judd". In Ferreira, Glória; Cotrim, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas - anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2006.
3. "Sessão de artistas, Nova York, 1951". In CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 575.
4. *Die Fahne Hoch!*, 1959. Esmalte sobre tela, 309 x 185 cm.
5. GELDZAHLER, Henry. *Making it new*. EUA: Turtle Press, 1994. p. 56
6. Ver Judd, Donald. "Objetos específicos". In Ferreira, Glória; Cotrim, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas - anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2006. pp. 97-99.
7. "Sessão dos artistas, Nova York, 1951". In CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 573.
8. Ver WELSH, Robert P. "De Stijl - a reintroduction". In FRIEDMAN, Mildred (org.). *De Stijl: 1917-1931. Visions of utopia*. Oxford, Inglaterra: Phaidon Press, 1982. p. 21.
9. GREENBERG, Clement. "Depois do expressionismo abstrato". Revista *Gávea*, Rio de Janeiro, n. 2, junho 1986. p. 118.
O texto faz parte da nota da publicação em francês. Os itálicos fazem parte do original.
10. O matemático" aqui se refere aos sistema de *grids* que Mondrian chegou a usar e que, segundo Bois, van Doesburg sempre precisou para a elaboração de suas obras.
11. BOIS, Yve-Alain. *Ad Reinhardt*. Nova York, EUA: Rizzoli, 1992. p. 24.
12. *Ibid.* p. 23
13. ver BOIS, Yve-Alain. *Ad Reinhardt*. Nova York, EUA: Rizzoli, 1992. p. 26.
14. WALDMAN, Diane. *Kenneth Noland: a retrospective*. Nova York: Abrams, 1977. p. 10
15. ver STELLA, Frank; JUDD, Donald. "Questões para Stella e Judd". In FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas. Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2006. pp. 123-124.
16. GREENBERG, Clement. op. cit. Revista *Gávea* 3, Rio de Janeiro, 1986.
17. "A Symposium on how to combine architecture, painting and sculpture", *Interiors*, vol. CX, nº 10, maio de 1951, p. 104.
18. HOFMANN, Hans. "A statement by Hans Hofmann". New York: Kootz Gallery, 1952, s/p.
19. Ver GREENBERG, Clement. "Pintura à 'americana'". In FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (org.) *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001. pp. 80-81.
20. Ver GOODMAN, Cynthia. *Hans Hofmann*. Nova York: Abeville, 1986. pp. 47-48.
21. HOFMANN, Hans. "The color problem in pure painting – Its creative origin". In *Hans Hofmann*, exhibition catalog (New York: Kootz Gallery, 1955)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERS, Josef. *Interaction of color*. Yale University Press, 1975.
- BOIS, Yve-Alain. *Ad Reinhardt*. Nova York, EUA: Rizzoli, 1992.
- _____. *Painting as model*. Massachusetts, EUA: October Book, 1990
- CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- COSTA, Oswaldo Corrêa da. *Dudi Maia Rosa e as mortes da pintura*. São Paulo: Metalivros, 2005.
- GOODMAN, Cynthia. *Hans Hofmann*. Nova York: Abeville, 1986.
- GREENBERG, Clement. "Depois do Expressionismo Abstrato". in Revista *Gávea* 3, Rio de Janeiro, 1986.
- _____. "Pintura à 'americana'". In FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecilia (org.) *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1998.
- JUDD, Donald. "Objetos específicos". In FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (orgs.). *Escritos de artistas - anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2006.
- MEYER, James. *Minimalism*. Londres: Pahaidon Press, 2000.
- REINHARDT, Ad. "Art in art is art-as-art (art-as-art dogma, part III)". In BOIS, Yve-Alain. *Ad Reinhardt*. Nova York, EUA: Rizzoli, 1992.
- _____. "Arte como arte". In FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (orgs.). *Escritos de artistas - anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2006.
- ROSENBERG, Harold. *Objeto ansioso*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- SCHAPIRO, Meyer. *A dimensão humana na pintura abstrata*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- STEINBERG, Leo. "Outros critérios". In FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecilia (org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- STELLA, Frank; JUDD, Donald. "Questões para Stella e Judd". In FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (orgs.). *Escritos de artistas - anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2006.
- TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- WALDMAN, Diane. *Kenneth Noland: a retrospective*. Nova York: Abrams, 1977.
- _____. *Mark Rothko, 1903-1970. A retrospective*. Nova York: Harry N. Abrams Inc., 1978.
- WELSH, Robert P. "De Stijl - a reintroduction". In FRIEDMAN, Mildred (org.). *De Stijl: 1917-1931. Visions of utopia*. Oxford, Inglaterra: Phaidon Press, 1982.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CONCLUSÃO

Até onde a vida e os fatos são precisos? Cito duas imprecisões: a da memória e a do tempo. Uma é a degradação das lembranças, uma das razões da imprecisão; a outra, talvez por tendermos a considerar o tempo passado como a época de ouro, é aquela em que as lembranças passam por um filtro, e os fatos e acontecimentos são *suavizados* pelo tempo. Com boas ou más recordações, uma *suavização* dos fatos nos impele a andar para a frente, desviando de obstáculos. “Quem quer avançar, deve se desviar, o que resulta numa estranha andada de caranguejo.” (BLANCHOT, 2001, p. 72) O autor de *A conversa infinita* se pergunta se “seria este também o movimento de busca?” (Ibid., p. 72) Bela é a imagem daquele que cai mil vezes e se levanta mil e uma vezes, ou a de Paul Klee, que afirma: “ficar de pé apesar de todas as possibilidades de cair”. Essa é a essência do caminhar para a frente. Mistura de passado e presente: “O tempo presente e o tempo passado / Estão ambos talvez presentes no tempo futuro / E o tempo futuro contido no tempo passado. / Se todo tempo é eternamente presente / Todo tempo é irredimível.”¹ O tempo é resgatado e *libertado*. A lembrança, mesmo imprecisa, resgata e serve de base para outras reflexões.

Refiro-me à imprecisão da memória para, imprecisamente, lembrar de uma passagem de *Mulheres apaixonadas*, de D.H. Lawrence. Nesse caso importa menos o que de fato foi narrado, e mais uma vaga lembrança de uma passagem desse romance. Um homem está sentado no sofá e uma personagem feminina *faz companhia* para ele. Há um silêncio constrangedor entre duas pessoas que não se conhecem. Uma terceira pessoa entra na sala e, diante daquela cena, pergunta: “Interrompo alguma coisa?” Ela responde: “Sim, apenas o silêncio.” A cena é mais ou menos assim; ou melhor, na memória, é assim, imprecisa.

Uma passagem corriqueira ficou na memória e desencadeou a idéia de algo que surge e rompe com alguma coisa. O silêncio pressupõe a existência do som e vice-versa. O bater do lápis no papel branco é o primeiro som e desencadeador de um acontecimento. Na pureza do branco ocorre o ruído, o ponto que se transforma em linha, o “primeiro ato dinâmico” (KANDINSKY, 1997, p. 26). Se a linha, numa condição ideal, tende a mover-se para o infinito, do zero – o silêncio? –, será possível imaginarmos que ela atinja sua origem como no círculo, por exemplo? Uma das imagens é a de Maurice Blanchot:

Ele lembra-se em que circunstâncias o círculo foi traçado como que ao redor dele – um círculo: antes uma ausência de círculo, a ruptura desta vasta circunferência de onde vem os dias e as noites.

Deste outro círculo, ele só sabe que não se encontra fechado nele e, em todo caso, que ele não está aí fechado consigo mesmo. Pelo contrário, o círculo que se traça – ele esquece de dizê-lo: o traço não está apenas começando – não lhe permite incluir-se nele. É uma linha ininterrupta que se inscreve ao mesmo tempo em que se interrompe. (BLANCHOT, 2001, p. 18)

Penso num movimento circular: o do silêncio e o do som, o do ato do artista que se inicia a partir do primeiro risco ou da primeira pincelada, vida e morte: “As palavras se movem, a música se move / Apenas no tempo; mas o que apenas vive / Pode apenas morrer. As palavras, após a fala, alcançam / O silêncio. Apenas pelo modelo, pela forma, / Podem as palavras ou a música alcançar / O repouso, como um vaso chinês, que ainda se move / Perpetuamente em seu repouso.”²

Penso numa imagem em que o artista inicia o seu ato – a palavra – para atingir o silêncio. Kandinsky diz que “o ponto



BARNETT NEWMAN
End of silence, 1949
Óleo sobre tela,
96,5 x 76,2 cm

geométrico é, de acordo com a nossa concepção, a derradeira e única união do silêncio e da palavra. É por isso que o ponto geométrico encontrou sua forma material em primeiro lugar na escrita – ele pertence à linguagem e significa silêncio” (1977, p. 17). A citação do círculo de Blanchot não é por acaso. Do ponto à linha, a dissertação se apóia nas linhas *puras* ortogonais, as horizontais e as verticais, mas tentemos imaginar que, em seus extremos, se tocam, e ao se tocarem tornam-se circulares. A idéia do infinito se inseriria nesse movimento perpétuo. Porém, não importa o infinito especificamente, e sim o pensamento que almeja os extremos.

“A ressonância do silêncio, habitualmente associada ao ponto, é tão forte que suas propriedades ficam ensurdecidas por

ela.” (Ibid., p. 18) O silêncio mais significativo é aquele “grávido de sons”, como o ponto de Kandinsky: “Por esse primeiro choque o plano original é fecundado” (Ibid., p. 21). A frase inteira de John Cage é “Nenhum som teme o silêncio que o extingue. E nenhum silêncio existe que não esteja grávido de sons.” (CAGE, 1985, p. 98)

Quando se fala do silêncio, invariavelmente, a peça musical *4'33"*, de Cage é citada. Ela é assim descrita por Augusto de Campos: “em *4'33"* (1952) / um pianista entra no palco / toma a postura de quem vai tocar / e não toca nada / a música é feita pela tosse / o riso e os protestos do público / incapaz de curtir quatro minutos e alguns segundos de / silêncio”³ Ninguém ouviu essa música. Provavelmente, o silêncio mais significativo é aquele que é quase silêncio, ou o que almeja ser silêncio. O *Quarteto pelo fim dos tempos* (*Quatuor pour la fin du temps*), de Olivier Messiaen – citado no primeiro capítulo –, é uma peça que se aproxima bem dessa idéia. Sua *potência* sonora está nos movimentos vigorosos como a “Danse de la fureur, pour les sept trompettes” e o quase silêncio são os movimentos lentíssimos, como se o tempo não mais existisse. No *Quarteto...*, o silêncio é muito mais imperativo que

numa peça como 4'33", que trata do silêncio como figura real. Na música de Messiaen, em suas peças para órgão, nas peças orquestrais ou para piano, o som almeja uma transcendência. O som e o silêncio se fundem e se transformam em ar – uma atmosfera? – que se dissipa no corpo físico e espiritual.

É possível que a imagem que faço seja um pouco idiossincrática, mas é pela razão de se tentar esboçar uma idéia de aproximação das figuras do zero e do branco como elementos de origem, como o ponto, "a menor forma, expressão da maior concisão, primeira afirmação, vínculo entre o silêncio e o verbo" (KANDINSKY, 1996a, p. 89). Digo origem como Criação, gênese. "A arte assemelha-se à Criação. Cada obra de arte é um exemplo, assim como o elemento terrestre é um exemplo do cósmico" (KLEE, 1988, p. 187).

A criação artística como gênese pode conter um elemento *místico*, pondo o artista no papel de *criador primeiro*. Kandinsky, ao se referir à arte pura, coloca o artista como um servidor do divino:

Mas também a cor oferece matéria para contraponto e possibilidades ilimitadas. Associada ao desenho, ela concluir-se-á no grande contraponto pictórico que lhe permitirá chegar à composição e, enquanto arte verdadeiramente pura, servirá ao divino. O mesmo guia infalível a conduzirá nessa ascensão: o *Princípio da Necessidade Interior*.

Três necessidades místicas constituem essa necessidade anterior:

1º – Cada artista, como criador, deve exprimir o que é próprio de sua pessoa. (Elemento da personalidade.)

2º – Cada artista, como filho de sua época, deve exprimir o que é próprio de sua época (Elemento de estilo em seu valor interior, composto da linguagem da época e da linguagem do povo, enquanto ele existir como nação.)

3º – Cada artista, como servidor da Arte, deve exprimir o que, em geral, é próprio da arte. (Elemento de arte puro e eterno que se encontra em todos os seres humanos, em todos os povos e em todos os tempos, que aparece na obra de todos os artistas, de todas as nações e de todas as épocas, e não obedece, enquanto elemento essencial da arte, a nenhuma lei do espaço nem de tempo.)

Através dos dois primeiros elementos, o olho espiritual enxerga a nu o terceiro. Reconhece-se então que a coluna "grosseiramente" esculpida de um templo indiano é animada pela mesma alma que uma obra viva, por mais moderna que seja. (KANDINSKY, 1996b, pp. 83-84)

Sobre a Necessidade Interior:

A vontade inevitável de exprimir o objetivo é essa força que se designa aqui sob o nome de Necessidade Interior, a qual requer hoje *uma* forma geral

do subjetivo e amanhã *outra*. Ela é a alavanca permanente, infatigável, a mola que impele sem parar “para a frente”. O espírito progride e é por isso que as leis da harmonia, hoje interiores, serão amanhã leis exteriores cuja aplicação só continuará em virtude dessa necessidade que se tornou exterior. É claro que a força espiritual interior da arte só se serve da forma de hoje como uma etapa para atingir formas ulteriores.

Em suma, o efeito da necessidade interior e, portanto, o desenvolvimento da arte, é uma exteriorização progressiva do eterno-objetivo no temporal-subjetivo. É, pois, em outros termos, a conquista do subjetivo através do objetivo. (Ibid. p. 85)⁴

Cabe então ao artista a expressão do que Kandinsky designa como “necessidade interior”. E a expressão é a realização da obra de arte. O artista, por isso, é o Criador.

Uma volta da linha e uma origem

Começando pelo ponto, faz-se a linha, que é resultado de seu percurso de um ponto ao outro. Do ponto morto (o ente invisível, o zero, a Origem) se faz o movimento. A linha é movimento e é vida, ou melhor, a pulsação da vida:

...Abramos a porta: saímos desse isolamento, participamos desse ser, tornamo-nos ativos nele e vivemos sua pulsação por todos os nossos sentidos. A alternância contínua do timbre e da cadência dos sons nos envolve, os sons sobem em turbilhão e subitamente se esvaem. Do mesmo modo os movimentos nos envolvem – jogo de linhas e de traços verticais e horizontais, inclinados pelo movimento em direções diferentes, jogo de manchas coloridas que se aglomeram e se dispersam, de uma ressonância às vezes aguda, às vezes grave.

A obra de arte reflete-se na superfície da consciência. Encontra-se “além” e, quando a excitação cessa, desaparece da superfície sem deixar vestígios. Temos também aí como que um vidro transparente, mas duro e rígido, que impede qualquer contato direto e íntimo. Também aí temos a possibilidade de penetrar na obra, de tornarmos ativos nela e vivermos sua pulsação por todos os nossos sentidos. (KANDINSKY, 1977, pp. 9-10)

Do silêncio ao Verbo. “O olho aberto e o ouvido atento transformam as mais ínfimas sensações em acontecimentos importantes. De todas as partes afluem vozes e o mundo canta.” (Ibid., p. 18) Olhamos em volta como um mundo novo e construímos o nosso. Nesse mundo construído, nossas mãos fazem uma linha e ela passa a viver como um ser independente, com vida própria. A linha é o caminho, aquele que fazemos e, naturalmente, a mão faz uma linha horizontal, a que divide o céu da terra, a água do

céu. É a primeira imagem de uma paisagem. Ao traçar uma linha vertical, passamos a habitar o mundo, pois a vertical é a linha do homem. Podemos dar algumas qualidades a essas duas linhas: a horizontal é fria, e a vertical, quente. É a linha das figuras de Giacometti. Com um pouco de distanciamento, podemos relacioná-la à de Barnett Newman, apesar Yve-Alain Bois rechaçar alguma relação dos sentidos ou comparação entre as verticais de ambos.⁵ Um pouco distante dessa discussão, as figuras verticais de Giacometti se elevam a partir de um pedestal, de uma base sólida, que é a ligação do homem com o mundo. Há um sentido de ascensão, um modo de ver o mundo. A verticalidade é o modo de representação dele. Mesmo quando trabalha no espaço bidimensional, há uma afirmação desse sentido. Podemos ver isso como uma característica, assim como a preferência de Mark Rothko pelo formato vertical, ou de Hofmann. O formato dominante de Newman é o horizontal. Mas a horizontalidade é o suporte físico de suas linhas (*zips*) verticais.

As linhas ortogonais são as linhas da ordenação. Na oposição delas, não apenas se associa o horizonte (a paisagem) e a posição ereta do homem. O quadrado é resultado de duas verticais e duas horizontais: o frio e o quente relativamente equilibrados. “A forma mais objetiva de um plano original esquemático é o quadrado.” (Ibid, p. 106) Kandinsky considera o “plano original” a “superfície material destinada a suportar o conteúdo da obra”. (Ibid. p. 105)

A idéia do percurso da linha a partir do ponto, que resulta num plano, surgiu como uma forma de pensar em alguns objetos que, é claro, não se resumem ao que foi tratado na dissertação. É evidente que qualquer desenvolvimento de uma idéia sempre estará delimitada por um repertório e até, se é permitido a utilização de uma palavra perigosa, por um gosto ou por uma escolha. Pensar nos sentidos ortogonais foi, primeiro, o pensar no formato retangular da representação bidimensional da pintura. Um trabalho diferente deste formato, como os de Frank Stella, de Kenneth Noland, não anula o raciocínio retangular. O fato de não serem retângulos apenas discutem a questão desse formato na representação pictórica. Outras manifestações, como a fotografia, o cinema e, mesmo as artes gráficas, são retangulares, que é a nossa forma de ver o mundo.



ALBERTO GIACOMETTI
Mulher em pé, 1948
Bronze, 167,6 cm

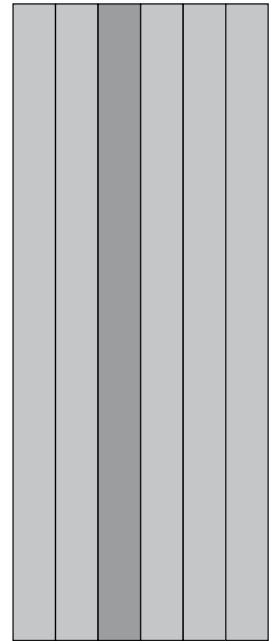
Algumas questões são consequência do raciocínio sobre a ortogonalidade. Uma delas foi a da dimensão da tela, no porquê dos artistas do expressionismo abstrato principalmente, teriam optado por pintar em telas de grandes dimensões. A outra foi a da simetria, abordada nas obras de Kenneth Noland e Frank Stella e seus posicionamentos quanto a isso. Em boa parte da dissertação, questões são aventadas a partir de algumas características da obra de Mondrian, servindo mais como referência para um paralelo com a obra de artistas como os citados logo acima e também com a de Ad Reinhardt. Uma parte da dissertação aborda a questão da mais revolucionária ruptura que acontece em relação ao modo renascentista de representação no cubismo e transforma todo o panorama ulterior das artes plásticas.

Kahnweiler relata sobre esse momento de ruptura que acontece na pintura de Picasso:

[...] O passo decisivo mesmo que libertou o Cubismo da linguagem utilizada até então pela pintura, é o processo que se desenrola em Cadaqués (na Espanha, às margens do Mediterrâneo, próximo à fronteira da França). Ali Picasso passava o verão. Um tanto insatisfeito, ele retorna a Paris no outono trazendo consigo obras inacabadas, depois de passar semanas trabalhando arduamente. Mas o passo decisivo havia sido dado. Picasso romperá com a forma fechada. Uma nova ferramenta havia sido forjada para servir a uma nova finalidade.

Anos de pesquisa haviam provado que a forma fechada não propiciava um meio de expressão que atendesse adequadamente ao anseio de ambos os artistas [Picasso e Braque]. A forma fechada concebe os objetos como contidos por suas superfícies – pele, etc. – e se esforça em representar tais objetos fechados. Sem luz, nenhum objeto é visível. Assim, aquela “pele” é retratada como o ponto de contato entre o objeto e a luz, ambos mesclando-se na cor. Implícito está que a forma fechada só pode representar de modo ilusório a forma do objeto, utilizando-se para isto, de um jogo de claro-escuro. No espaço físico tridimensional, porém, o objeto permanece tangível mesmo na ausência de luz e as imagens das percepções tácteis, retidas na memória, podem ser conferidas nos objetos visíveis. A própria retina, posicionando-se de modo diverso, nos causa a sensação de que “tocamos a distância” objetos tridimensionais. No quadro bidimensional tudo isto é eliminado; por esta razão, a forma fechada da pintura renascentista, buscando simular a forma, tentara retratar a luz como cor sobre a superfície dos objetos. Nada mais do que uma “ilusão, portanto. (KAHNWEILER, 1999, pp. 257-258)

A discussão sobre as formas fechadas e abertas tem relação direta com as mudanças que ocorreriam na obra de Mondrian após



A estrutura vertical
em seis partes em
Abraham.

BARNETT NEWMAN
Abraham, 1949
Óleo sobre tela,
210,2 x 87,6 cm

sua estada em Paris e também pela relação com os artistas aos quais estava ligado na Holanda. Faz-se também uma referência ao conceito do linear do pictórico de Heinrich Wölfflin tanto para compará-lo com o cubismo quanto para discutir a colocação do conceito do pictórico aplicado por Clement Greenberg em “Depois do expressionismo abstrato” aos artistas desse movimento.

Apenas como esclarecimento final, apesar de alguns artistas constantes na dissertação terem seus nomes associados ao movimento do Minimalismo, como Frank Stella, o objeto de pesquisa relaciona-se àqueles que buscaram uma ordem e uma unidade mais simples em suas obras, como busca por uma máxima muito utilizada pelos minimalistas, mas que considero em outro contexto: o “o menos é mais”, de Mies van der Rohe. A questão da ortogonalidade se inclui nessa pesquisa, repito, por vê-las como as linhas da ordem. A paleta limitada de cores de Mondrian é outro aspecto a ser considerado como um modo de raciocinar “mínimo”. A opção pela quase ou total monocromia é uma característica marcante em vários artistas do expressionismo abstrato e posteriores a essa época. A escolha das cores em alguns deles é primorosamente calculada. Há uma complexidade nas intensidades do vermelho cádmio de *Onement I* (1948), de Barnett Newman, que a torna uma obra especial. O *zip* central, num vermelho mais vibrante, com seus lados mais escuros, salta aos nossos olhos. *Abraham* (1949) é um quadro preto (preto sobre preto). Dividido em seis faixas verticais, a mais escura é um sexto, a dois terços do limite do lado esquerdo. O limite da faixa mais escura à direita é o meio da pintura. Há uma qualidade no preto de Newman que torna essa obra especial; e talvez, seja um preto sobre o preto mais impressionante que os de Ad Reinhardt.⁵

Gostaria de ter explorado um pouco mais a utilização dos sentidos ortogonais por pintores como Newman, como Noland com seus *caminhos* (vias), ou as horizontalidades e verticalidades de Morris Louis, mas isso será consequência desta dissertação.

NOTAS

1. ELIOT, T.S. "Burnt Norton". In *Poemas*. Tradução Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1981. p. 199.
2. Ibid. pp. 203-204
3. CAMPOS, Augusto. In CAGE, John. *De segunda a um ano*. São Paulo: Hucitec, 1985. p.XIV.
4. Os itálicos e as maiúsculas e aspas são de Kandinsky e assim foram mantidas.
5. Aconteceu uma briga entre Newman e Reinhardt, com o primeiro defendendo a primazia de ter feito a primeira pintura preta. sobre ela, ver BOIS, Yve-Alain. "On two paintings by Barnett Newman". *October*, n° 108. Massachusetts, EUA: Primavera 2004, pp. 3-27.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*. São Paulo: Escuta, 2001.
- BOIS, Yve-Alain. *Painting as model*. Massachusetts, EUA: October Book, 1990.
- CAGE, John. *De segunda a um ano*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- ELIOT, T.S. *Poemas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1981.
- KANDINSKY, Wassily. *Ponto e linha sobre o plano*. Martins Fontes, São Paulo, 1997.
- KLEE, Paul. *Credo criativo*, 1920. In Chipp, H.B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BIBLIOGRAFIA GERAL

- ALBERS, Josef. *Interaction of color*. Yale University Press, 1975.
- AMARAL, Aracy A. *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro, São Paulo: Museu de Arte Moderna, RJ / Pinacoteca do Estado, SP, 1977.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.
- ARISTÓTELES. *Metafísica. Livro XII*. Bauru, SP: Edipro, 2006.
- BARAVELLI, Luiz Paulo. "Pontos de um pintor". Revista *Malasartes*. Nº 1. Set./out./nov. 1975
- BATTOCK, Gregory (ed.). *Minimal art. A critical anthology*. Londres, Inglaterra: Studio Vista, 1968.
- _____. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, [1973] 1986.
- BERGGRUEN, Olivier; HOLLEIN, Max. *Henri Matisse. Drawing with scissors | Masterpieces from the late years*. Munique, Alemanha: Prestel, 2006.
- BLACKWELL, Lewis. *The graphic design of David Carsons*. Londres, Inglaterra: Lawrence King Publishing, 1995.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*. São Paulo: Escuta, 2001.
- BOIS, Yve-Alain. *Ad Reinhardt*. Nova York, EUA: Rizzoli, 1992.
- _____. *Painting as model*. Massachusetts, EUA: October Book, 1990
- BOSI, Alfredo. "Fenomenologia do olhar." In NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. São Paulo: Papyrus/Editora da Unicamp, 1993
- CAGE, John. *De segunda a um ano*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- COSTA, Oswaldo Corrêa da. *Dudi Maia Rosa e as mortes da pintura*. São Paulo: Metalivros, 2005.
- De KOONING, Willem. "O renascimento e a ordem", 1950. In CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- DOESBURG, Theo Van. "Arte concreta". In AMARAL, Aracy A. *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro, São Paulo: Museu de Arte Moderna, RJ / Pinacoteca do Estado, SP, 1977. p. 42
- ELDERFIELD, John. *The cut-outs of Henri Matisse*. Nova York, EUA: George Braziller, Inc., 1978.
- ELIOT, T.S. *Poemas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1981.
- ELLIOTT, David. *Alexander Rodchenko*. Oxford, EUA: Museum of Modern Art, Oxford, s/d.
- FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de artistas - anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 38.
- GLEISER, Marcelo. *Micro macro – Reflexões sobre o Homem, o tempo e o espaço*. São Paulo: Ed. Publifolha, 2002.
- _____. "Visões harmônicas". *Folha de S. Paulo*. Caderno Mais+. São Paulo, 6 de agosto de 2006.
- GOMBRICH, E.H. *Arte e ilusão - um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo, Martins Fontes, 1986.
- GOODMAN, Cynthia. *Hans Hofmann*. Nova York: Abeville, 1986.
- GOOSEN, E.C. "A tela grande". In BATTOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

- GOTTLIEB, Adolph e ROTHKO, Mark. "Depoimento, 1943". In CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- GREENBERG, Clement. "Depois do Expressionismo Abstrato". in Revista *Gávea* 3, Rio de Janeiro, 1986.
- _____. "Pintura à 'americana'". In FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (org.) *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- _____. "Pintura moderna". In BATTOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1986
- _____. FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1999.
- HOCKNEY, David. *O olhar secreto*. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.
- HOFMANN, Hans. "Hans Hofmann, excertos de suas aulas", 1963. In CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- HOOG, Michel. *Monet*. Paris, França: Fernand Hazan, 1978.
- HUNTER, Sam. *Robert Rauschenberg*. Nova York, EUA: Rizzoli, 1999.
- JOOSTEN, Joop. "In the context of The Stijl". In FRIEDMAN, Mildred (org.). *De Stijl: 1917-1931. Visions of utopia*. Oxford, Inglaterra: Phaidon Press, 1982
- JUDD, Donald. "Objetos específicos". In FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas - anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2006.
- KAHNWEILER, Daniel-Henry. "A ascensão do cubismo", 1915. In CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- KANDINSKY, Wassily. *Curso da Bauhaus*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. *Do espiritual na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. *Ponto e linha sobre o plano*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- KAPROW, Allan. "O legado de Jackson Pollock". In FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de artistas - anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- KLEE, Paul. "Credo criativo" (1920). In Chipp, H.B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001
- KOVADLOFF, Santiago. *O silêncio primordial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- KRAUSS, Rosalind. "Uma visão do modernismo". In FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura. Vol. 1: o mito da pintura*. São Paulo: Editora 34, 2004
- LONGHI, Roberto. *Breve mas verídica história da pintura italiana*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- MALEVICH, Kazimir. "Suprematismo". In AMARAL, Aracy A. *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro, São Paulo: Museu de Arte Moderna, RJ / Pinacoteca do Estado, SP, 1977.
- MATISSE, Henri. "Testemunho", 1952. In CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. "Henri Matisse, A facilidade de pintar. Carta a Henry Cliffor, Vence, 14 de fevereiro de 1948". In CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- _____. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1964/2003.
- MEYER, James. *Minimalism*. Londres: Phaidon Press, 2000.

- MONDRIAN, Piet. "Realidade natural e realidade abstrata". 1919. In CHIPP, H.B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MOSZYNSKA, Anna. *Abstract art*. Londres: Thames and Hudson, 1990.
- NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PANOFISKY, Erwin. *O significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- REINHARDT, Ad. "Art in art is art-as-art (art-as-art dogma, part III)". In BOIS, Yve-Alain. *Ad Reinhardt*. Nova York, EUA: Rizzoli, 1992.
- _____. "Arte como arte". In FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas - anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2006.
- _____. "Escritos". In BATTOCK, Gregory (org.). *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, [1973] 1986.
- ROSENBERG, Harold. *Objeto ansioso*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- _____. *Barnett Newman*. Nova York, EUA: Harry N. Abrams, Inc., 1978.
- SCHAPIRO, Meyer. *A dimensão humana da pintura abstrata*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- STEINBERG, Leo. "Outros critérios". In FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- STELLA, Frank; JUDD, Donald. "Questões para Stella e Judd". In FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas - anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2006.
- TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- TEMKIN, Ann. *Barnett Newman, 1905-1970*. Filadélfia, EUA: Filadelfia Museum of Art, 2002.
- WALDMAN, Diane. *Kenneth Noland: a retrospective*. Nova York: Harry N. Abrams Inc., 1977.
- WELSH, Robert P. "De Stijl - a reintroduction". In FRIEDMAN, Mildred (org.). *De Stijl: 1917-1931. Visions of utopia*. Oxford, Inglaterra: Phaidon Press, 1982.
- WILDENSTEIN, Daniel. *Monet's years at Giverny: beyond Impressionism*. Nova York, EUA: Harry N. Abrams, Inc., 1978.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- ZABALBEASCOA, Antxu. MARCOS, Javier Rodrigues. *Minimalismos*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2001.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)