



Felipe Barcelos de Aquino Ney

Matisse e a sensibilidade moderna

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Ronaldo Brito Fernandes

Rio de Janeiro

Maio de 2010

Livros Grátis

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

Milhares de livros grátis para download.



Felipe Barcelos de Aquino Ney

Matisse e a sensibilidade moderna

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio.

Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Ronaldo Brito Fernandes

Orientador
Departamento de História
PUC-Rio

Prof^a Patrícia Leal Azevedo Correa

Escola de Belas Artes
UFRJ

Prof. Roberto Luís Torres Conduro

Centro de Educação e Humanidades - Instituto de Artes
UERJ

Prof^a Mônica Herz

Vice-Decano de Pós-Graduação do Centro de Ciências Sociais
PUC-Rio

Rio de Janeiro, 05 de maio de 2010.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Felipe Barcelos de Aquino Ney

Graduou-se em arquitetura pela Universidade Santa Úrsula em 2003. Pós-graduado em História da Arte e Arquitetura no Brasil pela PUC-Rio em 2008

Ficha Catalográfica

Ney, Felipe Barcelos de Aquino

Matisse e a sensibilidade moderna / Felipe Barcelos de Aquino Ney ; orientador: Ronaldo Brito Fernandes. – 2010.

80 f. : il. (color.) ; 30 cm

Dissertação (mestrado)—Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2010.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. História social da cultura. 3. Crítica de arte. 4. Arte moderna., 5. Matisse. 6. Ingres. I. Fernandes, Ronaldo Brito. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

Aos meus pais
Guilherme Aquino Ney, Isabel Barcelos Ney
e Ana Amélia de Barcelos

Agradecimentos

Ao meu orientador Ronaldo Brito Fernandes, por me ensinar a ver;
A João Masao Kamita, Ricardo Benzaquen e Cecília Martins de Mello
pelas aulas valiosas;
À Edna Maria Timbó;
À PUC-Rio, pela parceria, estrutura e suporte;
À CAPES, pelo financiamento à minha pesquisa;
À Isabel Carneiro, pelas ricas discussões em arte;
À Baby Baptista e Mary Schneider pela força e amizade em todos os
momentos;
Aos meus pais e irmãos, por tudo isso e mais um tanto.

Resumo

Ney, Felipe Barcelos de Aquino Ney. Fernandes, Ronaldo Brito. **Matisse e a sensibilidade moderna**. Rio de Janeiro, 2010. 80p. Dissertação de Mestrado. Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Clement Greenberg anunciara há meio século que o frio hedonismo de Matisse e sua exclusão de tudo exceto a sensação concreta e imediata seria no futuro melhor compreendida como o mais profundo estado de ânimo da primeira metade do século XX. Este trabalho investiga as consequências desse hedonismo na aparência pictórica, na dupla função cartesiano-sensível, ou melhor, objetiva e subjetiva da linha elaborada por Matisse. A partir de sua manipulação sensível dos conceitos de linear e pictórico – recapitulando Wolfflin, linha e cor deixam de assumir um caráter antitético, vivem em comunhão, na condensação pela equivalência, não pela diferença, das qualidades sensíveis e intelectivas da obra. Matisse mantém os conceitos em estado de latência sensível, gerando uma espécie de percepção funâmbula de sua arte, a configurar-se como o grande vórtice da sensibilidade moderna.

Palavras-chave

Crítica de arte; arte moderna; Matisse; Ingres.

Abstract

Ney, Felipe Barcelos de Aquino Ney. Fernandes, Ronaldo Brito (Advisor). **Matisse the modern sensibility**. Rio de Janeiro, 2010. 80p. MSc. Dissertation - Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Clement Greenberg once said that Matisse's cold hedonism and ruthless exclusion of everything but the concrete, immediate sensation will be better understood as the most profound mood of the first half of the twentieth century. The purpose of this essay is to investigate the consequences of this hedonism in the pictorial image, for to reveal how the dual sensible / intellectual, objective and subjective function of the line was elaborated by Matisse. From his sentient manipulation of the pictorial and linear concepts – recapitulating Heinrich Wölfflin – color and line no longer assume an antithetical position in the pictorial image, by coexisting through equivalence, not by contrast. By maintaining the concepts in sentient latency, Matisse has generated a sort of funambulist perception of art that had become the great vortex of modern sensibility.

Key words

Art criticism; modern art; Matisse; Ingres

Sumário

Introdução	11
1. Ingres e Matisse	16
1.2 Picasso e Matisse	24
2. Conceitos fundamentais da história da arte	36
3. Cézanne e Ingres	40
3.1 Cézanne e o classicismo integral	42
3.2 Os traços de Cézanne	45
4. Objetividade e subjetividade na arte moderna	47
5. Andy Warhol	51
6. Conclusão	57
7. Referências Bibliográficas	59
8. Ilustrações	61

Lista de Ilustrações

01. Ingres, <i>A banhista de Valpinçon</i> , 1808	61
02. Ingres, <i>Grande odalisca</i> , 1814	62
03. Matisse, “ <i>Nu rosa</i> ”, 1935	63
04. Ingres, <i>Madame. Moitessier</i> , 1856	64
05. Matisse, <i>A dança</i> , 1908	65
06. Mondrian <i>Composição em vermelho, azul e amarelo</i> , 1930	66
07. Matisse, <i>Lição de piano</i> , 1916	67
08. William Hogarth, <i>The country dance</i> , 1753	68
09. Matisse, <i>Mme. Matisse</i> , 1905	69
10. Matisse, <i>Porta-janela em Collioure</i> , 1914	69
11. Matisse, <i>Jazz (capa)</i> , 1947	70
12. Matisse, <i>Nu azul</i> , 1952	71
13. Matisse, <i>Escargot</i> , 1953	72
14. Michelangelo, <i>Biblioteca Laurenziana</i> , 1523-1568	73
15. Matisse, <i>Interior amarelo e azul</i> , 1946	74
16. Matisse, <i>Alegria de viver</i> , 1906	75
17. Velásquez, <i>A infanta Margarida Tereza em vestido branco</i> , 1673	76
18. Ingres, <i>Princesa de Broglie</i> , 1853	77
19. Cézanne, <i>Rapaz com colete vermelho</i> , 1890-95	78
20. Andy Warhol, <i>Marilyn Monroe (diptico)</i> , 1962	79
21. Andy Warhol, <i>16 Jackies</i> , 1964	80

*Haud certo ergo. But O felicitous culpability, sweet bad cess to you for an
archetypt!*

James Joyce. Finnegans Wake

Introdução

De acordo com Clement Greenberg, “o frio hedonismo de Matisse e sua implacável exclusão de tudo exceto a sensação concreta e imediata será no futuro, uma vez que estejamos distante da presente *Zeitgeist*, melhor compreendida como o mais profundo estado de ânimo da primeira metade do século XX”¹. (tradução nossa)

Matisse tornou-se o grande vórtice da sensibilidade moderna: sem qualquer comprometimento com ideologias de grupo, manipulou livremente as mais variadas formas da linguagem plástica moderna.

Essa liberdade o conduziu à manipulação dos conceitos de linha e cor para além das tensões plásticas que obedeciam a uma lógica estrita de autonomia. Mesmo no cubismo, linha e cor mantinham-se como antíteses.

Matisse não entendia como linha e cor poderiam estar separadas:

“Não é possível separar desenho e cor - dizia. Por isso sua imensa dificuldade em entender a dissociação cubista destes dois elementos”²

No entanto, admirava a desenvoltura com que Picasso operava essa separação, daí seu interesse pela manipulação da lógica cubista, mas apenas como técnica exploratória. Matisse abandona a necessidade de criar essa tensão autônoma entre linha e cor. Contudo, realiza essa operação de forma sensível, criando uma ambigüidade conceitual no plano cromático, onde linha e cor assumem funções intercambiáveis, ao mesmo tempo sensíveis e intelectivas.

Georg Simmel, homem formado no século XIX, dizia ser o “intelecto, o órgão psíquico menos sensível, que está o mais distante das profundezas da personalidade”³. Entendia que, em um momento de grande avanço da técnica e dos meios de produção, a intelectualização assumiria um papel nefasto que, ao mesmo tempo que daria condições ao homem de

¹ Greenberg *apud* O'BRIAN, John. **Ruthless Hedonism: the american reception of Matisse**. Chicago: University Chicago Press, 1999. p. 182

² BOIS, Yve-Alain. **Matisse and Picasso**. Flammarion: Paris, 2001. p. 28.

³ SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito.(1903). **Mana**, Rio de Janeiro, v.11, n.2, out. 2005. Disponível em:
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132005000200010&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 20 set. 2009.

se adaptar às transformações das relações entre sujeito e objeto na recém-inaugurada era da técnica e dos novos meios de produção, seria também responsável pela decadência da sensibilidade e da subjetividade diante de um objeto cultural cada vez mais distante das necessidades do espírito.

Sobre o papel da arte diante de sua visão do homem moderno, disse Matisse:

Sonho com uma arte de equilíbrio, de pureza, de tranquilidade, sem temas inquietantes ou preocupantes, uma arte que seja, para qualquer trabalhador cerebral, quer o homem de negócios, quer o homem cultivado, por exemplo, um lenitivo, um calmante mental, algo como uma boa poltrona onde ele pode relaxar o cansaço físico.⁴

Matisse dilui o "esforço cerebral" contido nos desdobramentos teóricos da linguagem artística moderna e lança ao homem comum, "ao trabalhador de negócios" a possibilidade de sentir esses mesmos desdobramentos para além da percepção analítica dos signos autônomos.

Veremos que o não pertencimento de Matisse a qualquer ideologia de grupo após sua incursão no fauvismo não deve ser entendido como uma oposição aos princípios do projeto racionalista derivado do cubismo, e sim como uma complementação que perscrutava sua aparência. Esse projeto tratava fundamentalmente da analítica da aparência, uma aparência estética que se pretendia científica a partir do funcionamento do processo dialético da antítese. Não seria esse regimento lógico, como assinala Nietzsche, "uma escapatória ante o pessimismo? Uma sutil legítima defesa contra a *verdade*? E, moralmente falando, algo como covardia e falsidade? E amoralmente falando, uma astúcia?"⁵

Matisse não propunha uma escapatória ante o pessimismo, tampouco condicionava sua sensibilidade à uma razão estritamente lógica que salvaguardasse sua alma da morbidez sensível do mundo cerebral. Matisse era um esteta, e talvez represente a máxima de Nietzsche que afirma que "a existência no mundo só se justifica como fenômeno estético".⁶ Contra as

⁴ MATISSE, Henri. **Escritos e reflexões sobre arte**. Cosac Naify: São Paulo, 2007, p.54, nota 47

⁵ NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da tragédia**. São Paulo: Companhia das letras, 2007. p. 12

⁶ NIETZSCHE. op. cit. p. 14

dores do mundo, não oferecia uma solução perene e objetiva, e sim uma comunhão temporária e sensível.

Sua arte não propunha um projeto de ordem, bastava-se como lenitivo, e os “conceitos fundamentais da história da arte”, em vez de questionados analiticamente, foram desmembrados sensivelmente no plano pictórico.

Matisse não tensionava os conceitos de linha e cor como antíteses, e sim como equivalências perceptivas. A autonomia da arte ocorre na manifestação de todas as suas ambigüidades e complexidades, e não na pura revelação de seus meios ou no tensionamento das estruturas hierárquicas que consubstanciam sua linguagem.

Qualquer ordem sintática no plano pictórico é trabalhada por Matisse no plano da ambigüidade conceitual, e esse foi exatamente o maior exercício da sensibilidade moderna: a condensação pela equivalência, não pela diferença, das qualidades sensíveis e intelectivas da obra.

Essa ambigüidade entre o sensível e intelectualivo – que parte do princípio de uma análise endógena e pertinente ao plano pictórico enquanto instância autônoma - tem início no falso *trompe l'oeil* de Ingres: a verossimilhança clássica só existe num primeiro momento de observação. A linha, apesar de ainda manter a notação tradicional de contorno, desvia-se da verossimilhança e cria formas autônomas. Não se trata aqui apenas de uma ruptura com o sistema de representação naturalista, mas algo bem mais complexo: suas linhas, ao abandonarem a intenção de verossimilhança e o caráter táctil da pintura clássica, tornam-se contornos de uma entidade abstrata.

Disse Barnett Newmann *apud* Schneider: "Esse homem, Ingres, era um pintor abstrato. Olhava mais para a tela do que para o modelo. Kline, de Kooning – nenhum de nós existiria sem ele."⁷ (tradução nossa)

Matisse serve-se bem da liberdade de Ingres quanto ao uso da linha, emancipando-a em seu arabesco:

⁷ SCHNEIDER, Pierre. Through the Louvre with Barnett Newman. *ARTnews*, June, p. 34–72, 1969. p. 39. .

Veja em seus desenhos com estudos de figuras em pé essa linha visível que passa pelo esterno e pelo maléolo interno da “perna de sustentação”. Em torno dessa linha fictícia evolui o “arabesco”.⁸

Com Matisse a linha deixa de possuir apenas o tradicional caráter intelectual, de ordenação da percepção sensível, que por sua vez não corresponde à totalidade das sensações que o artista apreende da realidade. Foi a partir da necessidade de Cézanne em condensar a percepção sensível num topos clacissizado que a tinta de Matisse tornou-se cada vez mais seca e superficial – no sentido físico – ao contrário das manchas atmosféricas dos impressionistas. Cézanne foi o primeiro a perceber – e a entender – que a pintura não poderia abrir mão da condensação entre a percepção sensível e a solidez tátil.

A linha de Matisse uniu a liberdade plástica de Ingres à solidez das superfícies de cor absolutamente não lineares de Cézanne, dado que a linha para Cézanne ainda respondia por uma força demasiado intelectual. Assume, portanto um papel mais sensível quando deixa de fornecer à forma uma ordem cartesiana. Trata-se de um gesto que afirma ambigualmente a forma: a sensibilidade da linha desafia sua natureza intelectual ao dotar-se de uma potência cromática. Podemos perceber esse caráter ambíguo também nas “linhas negras” nas séries de composições em cores primárias de Mondrian, as quais podem ser percebidas também como cores, e não como uma mera estrutura de ordem geométrica.

Contudo, essa equivalência conceitual jamais se realiza completamente em Matisse. Sua ambigüidade configura-se como o grande reflexo de um ânimo hedonista, cuja resposta à superficialidade do pensamento é a busca descomprometida do mundo como acontecimento estético:

As pessoas dizem às vezes que a Beleza é apenas superficial. Pode ser que seja. Mas, pelo menos, não é tão superficial quanto o pensamento. Para mim, a Beleza é a maravilha das maravilhas. São apenas as pessoas

⁸ MATISSE, op. cit. p. 267

superficiais que não julgam pelas aparências. O verdadeiro mistério do mundo é o visível, não o invisível.⁹

O pensamento de Wilde nos vale aqui como caráter introdutório desse pensamento hedonista acerca da arte, e que irá atravessar os séculos XIX e XX: “Um novo hedonismo – isso é o que nosso século deseja”¹⁰, continua Wilde sob o epíteto de Lord Henry.

O esteticismo hedonista de Wilde, embora tipificado no século XIX pelos pré-rafaelitas, pode ser entendido como uma forma de sentir o mundo que se afirmaria como uma das principais qualidades da sensibilidade plástica moderna.

O trabalho lança-se agora a investigar a origem e as conseqüências desse hedonismo na aparência pictórica, a fim de expor como a dupla função cartesiano-sensível da linha foi trabalhada por Matisse, e como sua manipulação sensível dos conceitos de linha e cor, linear e pictórico – recapitulando Wolfflin - converteu-se no grande vórtice da sensibilidade moderna.

⁹ WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. São Paulo: Landmark, 2009. p. 43

¹⁰ WILDE, op.cit. p. 43.

1

Ingres e Matisse

*Desenhar não é somente reproduzir um contorno. A expressão, a forma interna, o plano, o modelo - tudo deve ser sentido, se haveis de "desenhar".*¹¹

Ingres

Ingres ainda operava a partir do sistema pictórico tradicional (modelagem, *chiaroscuro*), mas silenciosamente efetuava distorções anatômicas em suas figuras e retirávas-lhes o peso escultórico, deslocando a idealização do belo clássico para uma preocupação formal voltada para a harmonia autônoma da composição no quadro.

Disse Argan:

Ingres não aceita um ideal formal a priori. Tudo o que se vê, desenha-se, pinta-se, pode alcançar um valor de forma absoluta[...] é o primeiro a compreender que forma não é senão o produto do modo de ver e experimentar a realidade, próprio do artista; isto é, é o primeiro a reduzir o problema da arte ao problema da visão.¹²

Ingres parece revelar pela primeira vez na arte moderna o cansaço da moral clássica, cujo último suspiro pôde ser presenciado no neoclassicismo de David.

Exemplo desse cansaço é sua renúncia ao sistema de representação clássico. Moralmente falando, não seria o grande segredo de David sua covardia perante os mestres?

Ó David, David, foi este porventura teu segredo? Foi esta porventura tua ironia? “(Oh Sócrates, Sócrates, foi este porventura teu segredo? Foi esta porventura tua ironia?)”¹³

¹¹ Cf em INGRES, Jean-Auguste. *Ingres raconté par lui-même et par ses amis*: pensées et écrits du peintre. Geneva: Pierre Cailler, 1947, p. 56

¹² ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Companhia das Letras: São Paulo, 1999. p. 50

¹³ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das letras, 2007. p. 12

Nietzsche sugere que a arte pode utilizar-se a ciência como covardia moral ou como astúcia amoral.

Eis então a primeira grande ruptura moderna no seio do neoclassicismo: o amoralismo de Ingres frente ao moralismo de David. O sistema de representação clássico é pela primeira vez revelado como decadente nas 5 vértebras que Ingres acrescentara em sua “Grande Odalisca” de 1814, em estudo* que a ciência veio a comprovar em 2004. Os críticos de Ingres acreditavam, ludibriando inclusive Giulio Carlo Argan, que Ingres acrescentara apenas uma vértebra. Um mestre do desenho, que viria a ser diretor do *Institut de France* em Roma não cometeria tamanha atrocidade. Mas cometeu, em 1808, quando produziu “uma obra de juventude cheia de coragem juvenil e de melancolia juvenil, independente, obstinadamente autônoma, mesmo lá onde parece dobrar-se a uma autoridade e a uma devoção própria.”¹⁴

A devoção de Ingres por Rafael esgota-se em sua “Grande Odalisca”. Desse esgotamento, desse cansaço, nasce a forma moderna, que no entanto não se propunha fundamentalmente à racionalização dos elementos plásticos, como feita posteriormente pelo cubismo. Ainda que linha e cor se mantenham num primeiro nível de análise como instâncias autônomas, trata-se da lógica da defesa científica que também cansa-se, esgota-se e defende-se desde seu nascimento, tal como ocorrera, segundo Nietzsche, com Sócrates.

A linha de Ingres não é autônoma, é ambígua, sente o fim – do ideal clássico de belo – e supera sua devoção a Rafael, ainda que nunca a abandone.

Diferente de Goya, que revelava as imperfeições da figura humana aparente, Ingres vai além: modifica deliberadamente a anatomia humana retratada. As figuras representadas no quadro não mais são, *stricto sensu*, a

* estudo científico feito em 2004 pelo médico do hospital do Hôtel-Dieu de Paris, dr. Jean-Yves Maigne, que constatou que a Odalisca de Ingres teve um alongamento total das costas, inclusive dos quadris, de 15cm, o equivalente a 5 vértebras a mais. Nove mulheres altas e magras (de 1,74 a 1,82 metro de altura) serviram de parâmetro.

¹⁴ NIETZSCHE, op.cit. p. 13

transposição intencional e fidedigna de uma aparência: acrescenta vértebras em sua “Grande Odalisca”, alarga as costas da “Banhista de Valpinçon” (1808), elimina o limite físico entre braço e antebraço de “Madame Moitessier” (1856), como se Madame possuísse um longo braço – qualquer semelhança com os elementos anatômicos superdimensionados por Matisse (como é possível ver em “Nu rosa”, 1932) não é mera coincidência. Ingres sacrifica não apenas a harmonia das proporções clássicas, e sim a própria aparência da realidade.

Os críticos acadêmicos nunca perdoarão seu pintor predileto por ter outorgado à sua Odalisca uma vértebra a mais: não compreendiam que o erro anatômico era um prazer erótico, quase uma longa e delicada carícia sobre aquele belo corpo, do mesmo modo que, na Banhista, as costas demasiado largas prolongam o prazer da luz difusa sobre aquela epiderme de alabastro, quase iluminada por dentro.¹⁵

Uma luz interior, ainda que apenas sugestionada nas cores que compõem o corpo da odalisca, nos leva a entender que inicia-se na pesquisa plástica de Ingres o rompimento com o sistema de representação naturalista (a pintura impressionista ainda seria naturalista em seu esforço por reproduzir o mais fielmente possível, sem o arbítrio do espírito, e sim cientificamente, os fenômenos da natureza).

Portanto, é na busca pela forma liberta como um produto do modo de ver e experimentar a realidade próprio do artista, em que cor e luz se anunciam equivalentes no plano pictórico, bem como na redução do problema da arte como um problema da visão, que podemos nos lançar às conexões sensíveis entre Ingres e Matisse. A harmonia da figura representada surge apartada da realidade aparente mediante o desejo de identificação do espírito com o objeto contemplado. Trata-se de vontades subjetivas que criam uma nova aparência pictórica, a qual precisa ser escavada pelas faculdades sensíveis do espectador para que se perceba a

¹⁵ ARGAN, op.cit. p. 52

operação efetuada por Ingres: “As obras do Sr. Ingres, que são resultado de uma atenção excessiva, exigem igual atenção para serem compreendidas.”¹⁶

Estas palavras de Baudelaire, no entanto, são acompanhadas por sua rejeição ao espírito apolíneo¹⁷ de Ingres. Para Baudelaire, o verdadeiro espírito do século XIX deveria tomar “cores” dionisíacas em vez de “contornos” apolíneos. A “leveza desconcertante das distorções” (Argan) de Ingres, para Baudelaire, não eram nada mais que “afetações ridículas”, como o próprio afirmara em sua análise da obra “A filha de Jetté chorando sua virgindade”: “[...]comprimentos excessivos de mãos e pés, estes ovais e exagerados das cabeças, estas afetações ridículas, convenções e hábitos do pincel que se assemelham passivelmente ao chique, são defeitos singulares num adorador fervoroso da forma.”¹⁸

Baudelaire, moderno em sua paixão pela emancipação da cor, não permite que a cólera de seu espírito escave nas linhas de Ingres também uma paixão pela forma liberta. Era mais afeito à intempestuosidade do gênio colorista de Delacroix.

No entanto, no que toca à harmonia matisseana, é impossível desvinculá-la do refinamento de Ingres no trato da linha, ainda que a sua quase supressão na pintura de Delacroix estimule uma identificação mais direta com Matisse quanto à liberação da cor na concepção da forma plástica moderna.

Da mesma maneira que Ingres operava com cores nem sempre contrastantes, o que gerava um sentimento de austeridade na composição, assim operava Matisse, a preferir o contraste “apolíneo” de Ingres ao “dionisíaco” de Delacroix, ainda que, dada a ambigüidade latente tanto em Matisse quanto em Ingres, talvez seja impróprio tratar dos termos apolíneo e dionisíaco num sentido rígido de oposição, visto que, em ambos “o carro

¹⁶ BAUDELAIRE, Charles. - O Salão de 1846. In: _____. **Poesia e Prosa**. São Paulo: Nova Aguilar, 2002. p. 704

¹⁷ Sobre os conceitos apolíneo e dionisíaco Cf em NIETZSCHE, op.cit, passim

¹⁸ BAUDELAIRE, op.cit, p. 705

de Dionísio está coberto de flores e grinaldas”¹⁹, como se Dionísio houvesse sido enterrado vivo no subterrâneo da *Joy de vivre*.

Na “Banhista de Valpinçon”, de Ingres, bem como em “Nu rosa” (1935) de Matisse, os contrastes cromáticos são sempre acompanhados por tons intermediários; dessa maneira, a antítese é suavizada, e percebemos pela primeira vez o caráter de condensação pictórica no sentido da equivalência tomando forma.

Pela lei dos contrastes simultâneos, laranja (vermelho + amarelo) e azul são pares complementares (opostos); a quantidade de rosa na figura em “Nu rosa” fornece vermelho suficiente para realizar o contraste com uma quantidade de azul proporcional. Para conseguir este efeito, Matisse abriu mão do par objetivo laranja-azul para criar um caráter de desmaterialização mais evidente: trata-se de um corpo humano, um dos motivos mais caros a Matisse, e a lógica dos contrastes simultâneos fora manipulada de forma a impedir que a técnica ferisse a identidade do objeto. O corpo deveria perder a matéria da textura, mas não o brilho de sua essência. Vemos nessa obra de Matisse a figura principal em tom de rosa, e não em vermelho, contrastando com o azul. Vemos o ocre sobre o amarelo, enquanto os pares complementares se restringem a pequenas seções do quadro, a fim de evitar uma cintilação excessiva. A teoria dos contrastes simultâneos, tal como aplicada pelos neoimpressionistas (Seurat, Signac), bem como por Cézanne, aplacava a potência da unidade da cor ao buscar a potência de determinada cor apenas relativizando-a mediante a contraposição com seu par complementar (divisionismo cromático).

Se por um lado o divisionismo já autorizava a libertação da cor de suas funções tradicionais, por outro, ainda era excessivamente preso a regras científicas, a notar, a regras extraídas da interpretação dos fenômenos naturais:

Disse Matisse *apud* Bois: “Na verdade, eu sabia muito bem que a conquista por esses meios [da teoria do divisionismo cromático] fora

¹⁹ NIETZSCHE, op.cit. p.28.

limitada por uma aderência muito grande a regras lógicas estritas.”²⁰
(tradução nossa)

O contraste dos pares complementares contribuía para acentuar uma cintilação inquietante, como se o objeto se recusasse a ser capturado pela forma. Recusa semelhante ao que vemos tanto em Delacroix quanto em Cézanne. Os contrastes cromáticos em Matisse, no entanto, buscavam uma serena comunhão entre cor e linha, tal como percebemos em Ingres.

Ao problematizar a pintura como um problema da visão, as formas em Ingres já buscavam, inclusive, uma certa independência da estrutura narrativa. Nesse ponto é mais moderno que Delacroix, cujas formas, ainda que pulsantes em seu quase divórcio com a linha, mantém a composição plástica em fina sintonia com a estrutura narrativa.

No entanto, a arte moderna do século XX mostrou que a realidade da pintura está além de qualquer suporte temático, e cremos que o fato de Ingres ter se concentrado na retratística permitiu à sua pesquisa um alto grau de liberdade de condicionantes narrativos ou literários, tão caros a Baudelaire.

Ao insistir na repetição de um tema - a representação da fisionomia humana - Ingres pôde estudar minuciosamente a aparência da realidade, conhecer-lhe a essência e traduzi-la em pintura com uma consciência elevada de sua forma, a “corrigir” a fisionomia humana encontrada na natureza mediante sua própria forma de ver e estar no mundo.

Foi através da pesquisa pela repetição do motivo, aliada à própria qualidade mecânica das regras de composição clássicas que Ingres pôde, no século XIX, efetuar o esvaziamento tanto do conteúdo ideológico classicista quanto do significado prévio contido na aparência do motivo.

Esse esvaziamento, simbólico, gerado pela elevação da pura forma foi o que fomentou a ira de Baudelaire, que desejava uma forma falante, que alimentasse seu espírito com cores que sangrassem as dores do mundo.

Ingres, por outro lado, está no cerne da qualidade apolínea e “muda” da arte moderna, cujas suaves e desconcertantes distorções da realidade aparente, através da livre manipulação do desenho, no torso alongado de sua

²⁰ BOIS, Yve-Alain. **Painting as a Model**. MIT Press: London, 1990. p. 7.

Odalisca, converter-se-ia na pura expressão do arabesco de Matisse, finalmente liberto para o rito contemplativo da estética autônoma moderna.

O desenho em Matisse define um papel de condensação da estrutura morfológica – no sentido de unidade - da pintura.

“Vou pintar um corpo de mulher; primeiro reflito sua forma em mim mesmo, dou-lhe certa graça, um encanto, e depois tenho de lhe imprimir alguma coisa mais. Vou condensar a significação desse corpo buscando suas linhas essenciais.”²¹

Não cabia à cor, portanto, o papel de condensação da pintura.

A linha resolvia os impasses que as relações cromáticas não superavam.

Em “A dança” (1910), a espessura das linhas dos corpos não mais respondem à mera qualidade de contorno, e passam a responder também pela harmonia cromática do quadro. Não importa aqui uma análise baseada na lógica pictórica que regule a oposição linha/cor. Analogamente, podemos identificar nas séries de composições de Mondrian a “linha” como cor. Ou seja, não há linha propriamente dita. Portanto se em Mondrian o arranjo composicional é, de fato, estritamente cromático, ou seja, se há uma supressão da linha em seu sentido intelectualivo, Matisse mantém a “essência” da linha sob a forma de um contorno cromático “autônomo”, como maneira de evitar a perda da identidade do objeto. Ele percebeu que a cor poderia assumir uma função análoga à função da linha, fosse como contorno, fosse como arabesco. Não bastava um equilíbrio cromático: o arabesco significa para Matisse o elemento plástico derradeiro para a contenção e o equilíbrio da forma.

Vejamos a *Lição de Piano* (1916):

Ainda que nessa obra Matisse tenha estabelecido um diálogo aberto com a estética cubista, o que pretende-se mostrar aqui é a qualidade específica de seu desenho, que, em última instância, permitiu que o pintor superasse o caminho aberto pelo cubismo rumo à abstração. Apesar da

²¹ MATISSE, op. cit. p. 58

evidência da grade cubista, o desenho que representa o gradil da janela subverte qualquer leitura que anuncie uma completa aderência à estética cubista. O desenho do gradil, bem como os detalhes do suporte da partitura, impedem que os planos geométricos em cinza e verde – que definem a grade cubista junto aos elementos verticais e horizontais em branco e cinza escuro - conduzam a percepção do todo pictórico. O importante aqui é notar como a linha subverte a analítica decomposicional do todo: a essência da obra não se encontra nos planos de cor, mas na *beleza* e na *graça* da linha sinuosa – tal como o pintor setecentista inglês William Hogarth define a linha ondulada e serpentina, respectivamente.

Sobre esses dois tipos de linha em Hogarth, diz Sabine Mainberger:

Como modelos abstratos, as formas de linha são didaticamente agrupadas: linha ondulada ou linha da beleza [line of beauty] e linha serpentina tridimensional ou linha da graça [line of grace]. Na postura corporal, nos gestos e no movimento, essas linhas também se apresentam ou, melhor dizendo, deveriam se apresentar quando o que está em jogo é a beleza e a graça, e esse é o caso, sobretudo, da dança [como é possível ver na gravura “ The Country Dance” , de 1753, que Hogarth apresenta em seu livro “Analysis of Beauty”]²²

É possível perceber claramente a intenção da linha de Hogarth tanto na “Dança” quanto na “Lição de piano” de Matisse. A construção cromática em Matisse sempre buscava a impressão agradável do todo, e seu aspecto construtivo jamais se fazia soberano, a não ser quando utilizado como técnica exploratória, como em *Mme. Matisse* (1905) ou na “Porta-janela em Collioure” (1914), sua obra mais abstrata. Seus arabescos, exatamente por subverterem a lógica construtiva moderna, eram tomados como uma espécie de hedonismo decorativo. No entanto, fora exatamente este hedonismo que permitiu a Matisse não chegar ao esgotamento de sua linguagem pictórica. Em última instância, seu hedonismo era expressado pela linha, e era nela que a identidade do objeto se mantinha.

²² MAINBERGER, SABINE. No remoinho da tendência-espiral: questões de estética, literatura e ciências naturais na obra de Goethe. *Estudos Avançados*, São Paulo., v. 24, n.69, 2010, p 204

1.1

Picasso e Matisse

Picasso evocou Ingres em sua fase “neoclássica” sob forma de pastiche, quando transformou o “estilo” de Ingres – a notar, as distorções do desenho, bem como “a polarização que cria no desenho entre o sombreado e o chapado²³ - num gesto autônomo sem uma notação crítica quanto à narrativa histórica. Matisse, de outra maneira, retoma Ingres ainda no sentido da busca pela essência do motivo, buscando em seu desenho a origem da emancipação de seu arabesco.

Pode-se dizer aqui que Matisse efetuou uma viagem histórica com o intuito de reduzi-la à instâncias sensíveis trans-históricas.

O que fica evidente não é simplesmente o interesse por Ingres, mas o desejo de superar as limitações das convenções pictóricas modernas entendidas a partir da anunciação da abstração como a iminência do fim da pintura.

Se as colagens de Picasso direcionam a vertente construtiva pictórica ao abstracionismo, o mesmo não se pode dizer sobre as colagens de Matisse.

Picasso retoma a figuração quando percebe que a redução da pintura à seus signos plásticos elementares fatalmente levaria à abstração, e, conseqüentemente à perda da identidade do objeto: “Picasso, Braque e Gris [...] tão logo chegaram a quadros em que as identidades dos objetos haviam desaparecido, deram meia-volta e retornaram à representação.”²⁴

No entanto, essa meia-volta de Picasso, segundo Greenberg, revelou-se um mero exercício decorativo:

²³ KRAUSS, Rosalind. **Papéis de Picasso**. Iluminuras: São Paulo, 2006, pg.123

²⁴ FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p. 64

o decorativo[...] pode transcender este sentido [de manipulação pictórica inferior] quando transmite uma visão, mas quando não é meramente uma questão de manejo, que é o que ele se tornou basicamente para Picasso.²⁵

É precisamente nesse momento, nos anos 40, quando a estética cubista em Picasso mostra-se exausta que Matisse recupera o fôlego com suas colagens e ultrapassa as limitações da lógica cubista. Matisse recusava qualquer rótulo, e não assumiu nenhuma outra ideologia de grupo após o fauvismo. Criou ele próprio um sistema de valores que, exatamente por não se comprometer formalmente com nenhuma corrente, fora capaz de emancipar a sensibilidade moderna de suas ficções racionalistas (ex. o racionalismo clássico, a lógica cubista da forma)

Vejamos a ilustração da capa do livro *Jazz*:

Matisse dizia estar desenhando com a tesoura. Somente essa afirmação já nos dá indícios de que ele não buscava apenas novos meios diante do suposto esgotamento da linguagem pictórica, e sim estabelecer uma conexão poética entre a linguagem e meio. Desenhava com a tesoura pois desejava a espontaneidade do desenho, não importa se com lápis, tesoura, pincel ou carvão.

Inicialmente criava desenhos que só então seriam pintados, recortados e colados. Se o tema utilizado para a elaboração de suas colagens para o livro *Jazz* partia de elementos do circo e do teatro, pouco importa. Importa que, uma vez representados no papel através do desenho, seu motivo era deslocado para os elementos essenciais do desenho, e sua identidade restituída pelas linhas.

As linhas se transformam no motivo da tesoura, a seguir continuamente a forma desenhada. Mesmo quando Matisse retalha suas figuras, o caráter contínuo é evidente (“Nu azul”, 1952): o pintor subverte o caráter construtivo das colagens tornando-as contínuas. Vejam só, as “linhas” que surgem no corpo da mulher são constituídas pela justaposição de recortes, ou seja, se formam a partir do espaço deixado entre um recorte e outro. A linha propriamente dita, só existia no desenho, e o desenho, que

²⁵ GREENBERG, Clement. **Arte e cultura**. São Paulo: Ática, 1996, p.67

deixou de existir na colagem, imprime uma essência morfológica na obra a partir de suas linhas originais, agora invisíveis, e que tornam-se puro entalhes, como afirma Paulo Pasta:

Nesses trabalhos, ele chega a uma síntese entre o desenho e a cor, ou melhor, resolve esse dilema de modo vitorioso. A linha –a principal característica de seu desenho, desaparece. O que fica é o entalhe da cor, como se essa linha talhasse em forma a própria cor, tornando-se indivisíveis.²⁶

A redução da pintura a seus elementos essenciais já não é mais o objetivo plástico: é conteúdo. Entende-se portanto que a presença da “linha invisível” do desenho na colagem demonstra uma apropriação metafísica dos elementos da pintura. A busca pela essência não é aqui uma busca histórica, e sim uma busca espiritual.

Os elementos essenciais da pintura – a notar, cor e linha – já não são simplesmente e objetivamente, cor e linha. A linha não existe apenas objetivamente em “Nu Azul”: nós também a reconstruímos nos entalhes de cor. Matisse não usa a linha na colagem final, mas a representa. Uma representação sem representado, como diria Hegel:

Uma representação sem representado é, neste sentido, uma pura apresentação de si, o dom da presença nua: [...]destinado a revelar aos outros uma significação geral, não tem outro objetivo que esta revelação, e constitui, por essa razão, o símbolo, que se basta a ele próprio, de uma idéia essencial que tem um valor geral, uma linguagem muda, à intenção dos espíritos.²⁷

Não se trata da mera utilização dos elementos essenciais da pintura na concepção da forma, e sim da utilização desses elementos dentro de uma nova relação entre forma e conteúdo, entre as qualidades objetiva e subjetiva no plano pictórico, que, por sua vez, carrega toda a realidade do mundo em sua autonomia muda.

²⁶ PASTA, Paulo. Porque desenho. In: DERDYK, Edith (Org.). **Disegno. Desenho. Designio**. São Paulo: SENAC, 2007. p. 83

²⁷ HEGEL, G.W.F. **Cursos de Estética.[Volume III]**. São Paulo: Edusp, 2002. V. 3. p. 40

A partir das colagens de Matisse, a narrativa histórica da arte já não mais fornece uma diretriz de ação para o artista; seu peso dilui-se nas “linhas invisíveis” de “Nu azul”, mas permanece como objeto a ser manipulado pelo artista. A história dilui-se nas aparências.

Em 1940, Matisse ansiava por produzir um equivalente cromático para seus desenhos, e não mais estabelecer uma mera relação entre signos independentes: “Um desenho feito por um colorista não é uma pintura. Ele deve produzir um equivalente em cor. É exatamente isso que eu não consigo fazer”.²⁸ (tradução nossa).

Picasso, por exemplo, jamais buscou essa equivalência entre linha e cor. Pelo contrário, buscava tensioná-las a partir de sua autonomia. Estava mais interessado na livre manipulação da linguagem pictórica moderna; tornou-se, contudo, senhor e escravo dessa linguagem. Por outro lado, o “rude hedonismo” de Matisse permitiu que ele fosse onde Picasso jamais imaginaria ir.

Ao equalizar conceitualmente linha e cor em “Nu azul”, Matisse realiza uma operação inversa à já estabelecida individuação dos signos plásticos na pintura moderna: se as linhas que surgem nas colagens de Picasso aparecem na interseção de planos, ou como linhas propriamente ditas, em Matisse elas surgem também a partir da disposição de planos que não se tocam – no caso de “Nu azul” – ou surgem invisíveis quando a interseção de planos se faz necessária - como no *escargot* (1953). Matisse recusa seguir a fórmula cubista. Mantém, com isso, uma continuidade - e não uma mera relação - cromática entre figura e fundo, bem como entre linha e cor. No caso de “Nu azul”, cor e linha já não podem ser vistas apenas como signos independentes. Assumem uma dupla função: o branco é, estruturalmente, ao mesmo tempo linha e cor. Em “Nu azul” o branco atravessa a figura, e num primeiro momento podemos entender esse movimento como um tensionamento entre figura e fundo, tal como legislava a analítica cubista da forma. No entanto, a figura em azul jamais vai ao fundo, ainda que o branco de suas linhas transborde nessa direção. Ela está decididamente à frente, e o movimento entre o azul da figura e o branco que

²⁸ Matisse *apud* ELDERFIELD, John. **The cut-outs of Henri Matisse**. George Braziller: NY, 1978. p. 21.

conecta linha e fundo não mais possui a mera conotação – já tornada objetiva pelo cubismo– de uma tensão planar. Matisse estuda Picasso para subverter a estrutura da colagem: continuidade em vez de construção, aproximação em vez de interseção, equivalência em vez de diferença. Dilui, dessa maneira, a tensão sensível (subjativa) e amplia a tensão entre os conceitos de linha e cor (objetiva). Operação que, a partir de 1940, começa a redefinir o embate entre objetividade e subjetividade na arte moderna de maneira contrária ao paradigma definido por Greenberg:

O ganho que ajuda a neutralizar a perda acarretada pela restrição da pintura e da escultura ao subjetivo reside na necessidade em que se vê a pintura de se tornar, em compensação, ainda mais sensível, sutil e variada, e ao mesmo tempo, mais disciplinada e objetivada por um meio físico.²⁹

Matisse parecia estar muito atento às limitações que a arte moderna se impetrava: a arte se via cada vez mais sensível e subjativa, ao mesmo tempo que disciplinada e objetivada por um meio físico; dessa maneira, os meios objetivos tendiam a mostrar-se o mais claramente possível a fim de não comprometer a máxima expressão da subjetividade do artista. Esta máxima expressividade resultaria no abstracionismo, rejeitado por Matisse, que precisava estabelecer pictoricamente uma relação de equivalência tanto entre cor e linha quanto entre estes e a essência do motivo, enquanto a abstração abriria caminho para a análise do processo envolvido a partir de seus meios objetivos. Daí resultaram a performance, a *action painting*, enfim, uma série de novos meios emancipados de uma narrativa histórica que entendia a pintura como uma busca por uma essência desconectada sensivelmente de um referente real, ou melhor, como um fim em si mesmo.

Matisse, contudo, recusa-se a ser capturado por essa lógica ao insistir na manutenção da identidade do motivo. Mas para que seu trabalho não se tornasse mero exercício decorativo, era preciso manter a qualidade intelectual da linha: as linhas de suas colagens surgem, ao mesmo tempo, a

²⁹ FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p. 66

partir da justaposição de recortes e também invisíveis, quando permite que a resgatemos do desenho inicial. Matisse justapõe os recortes exatamente para que possamos recriar morfologicamente (como uma unidade contínua) seu desenho.

Picasso, de maneira geral, rompe a continuidade pictórica em construções planares que se interceptam constantemente, gerando uma maior tensão entre figura e fundo, ao ponto de estender essa tensão à superfície do quadro. Buscava evidenciar a autonomia da pintura e de seus meios.

O *escargot* de Matisse, apesar do áspero corte retilíneo dos planos de cor, não depõe contra o caráter morfológico de *Nu azul*: o fundo, em amarelo-ocre, centraliza a figura do escargot para reforçar o centro da espiral, a se formar pela composição de planos coloridos. As cores servem maravilhosamente ao propósito morfológico: o plano em que se inicia a figura repete-se no plano que define a tangente horizontal do corpo do *escargot*, assim como a cor do segundo plano – vermelho – repete-se no penúltimo plano. Nossos olhos acompanham a continuidade dos planos coloridos em tons quentes, amarrados por contraste ao plano verde central, quando o azul invade o vermelho do plano seguinte criando um lilás, imediatamente empurrado para o plano negro que fecha a figura. Recupera-se então, a partir da combinatória de cores, a linha invisível que insinua o desenho da espiral, essência formal do motivo. Os outros planos, longe de serem secundários – apesar de não constituírem o corpo da figura central – fazem o quadro todo “girar” no sentido da espiral, e o fazem sem uma hierarquia rígida no sentido da teoria dos contrastes simultâneos: o quadro começa a “girar” no sentido horário a partir do plano verde na parte superior direita – plano que não faz parte do *escargot*. O plano central da figura, também em verde, sustenta o plano negro –neutro - na parte de cima, ao se conectar também ao outro plano verde da parte superior direita da tela, criando a chave de revolução verde-negro-verde, ou melhor, início-meio-fim.

O contraste mais evidente ocorre a partir do plano azul na parte de baixo, empurrando os planos amarelo e laranja para cima, enquanto o plano rosa na parte superior esquerda direciona suavemente a trajetória da espiral

do plano vermelho em direção à neutralidade do plano negro.

Surge então, o *escargot*, ou melhor, sua essência formal. Insisto no termo essência pois, ao contrário de qualquer manipulação formal na arte moderna, Matisse não se limita à busca pela forma da pura pintura. A pureza, para ele, era uma questão de meios, como disse Robert Kudielka: “Por pureza, Matisse entendia muito mais uma condição dos meios de expressão”.³⁰ Daí sua “economia” quase neoclássica, em que linha, cor e plano convertem-se em tipologias que trazem em si toda uma universalidade de sentidos extraídos do mundo.

Matisse busca, no entanto, uma conjunção entre essência pictórica e a essência do objeto real, independente do meio utilizado. A pintura nunca esteve antes tão impregnada de vida.

Mesmo que a linha seja por vezes sensivelmente suprimida, é ela que fornece o caminho para a cor; é ela que recria a essência do objeto.

Matisse resignifica a percepção da linha em dois níveis: na continuidade da composição dos recortes e a partir do desenho que lhe confere esse caráter. Trata-se de uma espécie de acordo entre a percepção e o caráter do motivo.

Matisse manipula livremente a lógica construtiva cubista subordinando a construção cromática à potência, ao mesmo tempo física e metafísica, da linha. Cor e linha sugerem na forma plástica, mais que um exercício da percepção sensível, um exercício intelectual que leva a pesquisa pictórica para um plano de análise “funâmbulo”, entre o objetivo e o subjetivo. Ou seja, por muito se pensou a arte moderna a partir de uma análise puramente subjetiva através de meios objetivos. Pois bem, Matisse nos mostra que esse caráter subjetivo da obra é também intelectualmente objetivo: é preciso pensar suas linhas não apenas sensivelmente como signos plásticos dispostos arbitrariamente pelo espírito, mas considerá-las também conceitualmente como uma equivalência, e não oposição, à realidade cromática da visão: quando percebemos um objeto, nosso intelecto imediatamente lhe fornece contornos invisíveis, e isso não mais deve ser negado pelo juízo da visão, e sim somado a este. A linha, antes

³⁰ KUDIELKA, Robert. **Matisse: imaginação, erotismo, visão decorativa**. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 24

sublimada por não fazer parte dessa realidade da visão, é amplamente utilizada por Matisse como equivalência da cor.

Até então a arte moderna havia tensionado os elementos plásticos da pintura até o limite de sua autonomia. O que pretende-se apontar aqui é que não foi somente isso. Afinal, nada mais contraditório para um pintor moderno do que tornar também sensível um elemento tão abstrato e tradicionalmente condicionado à inteligência como a linha. Matisse criava linhas coloridas, quando não as deixava em negro, reforçando ao mesmo tempo sua potência autônoma e sua potência enquanto cor. A mesma ambigüidade vemos anacronicamente em artistas como Michelângelo: na Biblioteca Laurenziana, a escada ganha valor de escultura, dado que se abre para um recinto de dimensões contidas, quase que como se projetasse como um nicho escultórico. Ademais, as pilastras descansam sobre mísulas! O elemento escultórico ganha valor de estrutura, e o elemento estrutural ganha valor de ornamento, sem no entanto que se estabeleça uma clara distinção hierárquica entre eles. Esse adendo sobre Michelângelo nos serve simplesmente para ilustrar o caráter de excepcionalidade de certas personalidades que se recusam a ser capturadas pela sistematização da história, exatamente por trabalharem no âmbito da ambigüidade. A ambigüidade de Matisse está em sua recusa em decidir-se entre cor e desenho. Não é o gesto afirmativo que define a pintura de Matisse, mas a legitimação de sua dúvida. Dúvida compartilhada por artistas como Michelângelo e também por Cézanne, como veremos a frente.

A “probidade da arte”, como Ingres classificava o papel do desenho, assume em Matisse o mais alto grau poético. Dilui, contudo, o papel de inteligência que a tradição atribuiu ao desenho, o qual já não mais opera na ordem estrita da regulação pictórica.

Observando “Interior amarelo e azul” (1946), percebemos como Matisse conquista a condensação da pintura ao trabalhar o valor ao mesmo tempo intelectual e sensível de suas linhas largas e livres.

Matisse evita sistemas que permitam uma transcrição categórica da pintura em um correspondente teórico, ainda que seja possível encontrar em suas obras uma miríade de correspondências extraídas de sistemas

pictóricos, sejam tradicionais, sejam da própria linguagem dos signos autônomos da estética moderna.

A resposta para a impossibilidade de se inscrever Matisse em um agrupamento ideológico pode estar exatamente em seu descompromisso em posicionar-se entre o “fluido e acolhedor”, ou entre o “luminoso e carnal”, utilizando os termos de Ronaldo Brito³¹. Dessa maneira o pintor evoca não um projeto de mundo, mas o mundo em si, tal como ele é, ambíguo e complexo, não fazendo questão de recorrer a qualquer recurso que incorra no mascaramento de sua realidade. Trata-se da renúncia da aparência objetiva, da ficção, da *mimesis*. Trata-se, fundamentalmente, da renúncia às ficções.

A harmonia cromática de Matisse não é obtida através de tons puros, tampouco se limita à lógica dos contrastes simultâneos. Tampouco é clássica ou romântica, pictórica ou linear.

Quando observamos a “Alegria de viver” (1906), encontramos os contornos das figuras humanas assumindo uma correlação cromática com as outras áreas de cores do quadro, como o solo amarelo, e as porções de grama em verde ou roxo, por exemplo.

Conceitualmente, a morfologia estuda os elementos isolados, e não sua participação dentro de um conjunto. É assim na morfologia lingüística, em que as palavras são analisadas separadamente, e não dentro de uma oração ou período.

A multiplicidade de formas contidas em “Alegria de viver” não submerge no todo compositivo, ao contrário, por exemplo, do caráter pictórico da pintura barroca, em que todo detalhe cede ao movimento das massas. Em Matisse, no entanto, o efeito da obra não se concentra nas singularidades do quadro – apesar de claramente identificáveis – e sim na relação entre elas, em que a potência individual de cada instância só emana-se em seu sacro ofício pelo todo.

Utilizando os termos de Wolfflin, a *einheit* barroca – unidade e movimento ininterrupto – alia-se surpreendentemente à *vielheit* neoclássica – multiplicidade e articulação – na “Alegria de viver”.

³¹ BRITO, Ronaldo. **Matisse: imaginação, erotismo, visão decorativa**. São Paulo: CosacNaify, 2009, p. 20

Matisse manipula os conceitos tradicionais da linguagem pictórica e cria um nó conceitual. Em última instância, clássico e romântico coexistem no plano da sintaxe morfológica.

Para utilizarmos o termo morfologia, precisamos nos desapegar, mas não totalmente, da estrutura sintática dos elementos constituintes do quadro como entidades autônomas.

O quadro é a forma. Linha e cor estabelecem, e agora podemos dizê-lo sem medo, uma continuidade morfológica que se estende da percepção sensível ao nível do conceito. Linha e cor coexistem numa relação de paridade hierárquica: se na tradição da pintura linear a dinâmica dos sólidos se submetia ao controle da linha como contorno continente, ou se na tradição da pintura pictórica a força delimitadora das linhas cedia ao livre fluir das manchas de cor, em Matisse cor e linha não assumem qualquer notação hierárquica; não buscam mais justificar a ilusão tátil dos objetos, e, assim sendo, configuram-se, em princípio, como signos plásticos autônomos derivados do estudo da aparência óptica.

O que Matisse realiza é uma espécie de dissolução - ou seria uma condensação? – do circuito autônomo pelo qual transitam os elementos plásticos da pintura: a linha continua sendo, em última instância, linha, mas carrega agora uma carga sensível fornecida pela cor. É esse caráter sensível da linha que nos permitirá compreender o quadro morfológicamente: cor e linha estabelecem funções intercambiáveis, lançando o olho do espectador a um movimento contínuo, da unidade para o todo e vice-versa.

O caráter absolutamente não tátil do plano pictórico aproxima Matisse da estética barroca. No entanto, todos os elementos do quadro são facilmente identificáveis. Matisse não escolhe a unidade pelo todo, nem o todo pela unidade. Cada elemento é cuidadosamente disposto sem que, no entanto, a unidade prevaleça. São unidades que sobrevivem sozinhas, mas somente vivem em comunhão. Cada elemento revela-se de forma a provocar o olho a seguir um caminho sem início ou fim. Ou se tanto, como poderíamos supor ao observar o *escargot*, não é na forma que evoca a morfologia do motivo que encontraremos qualquer referência de início ou fim, mas num infinito movimento dos olhos a perseguir a multiplicidade

morfológica do quadro como um todo, tal como afirmara Leo Steinberg *apud* Bois em uma análise sobre a pintura de Matisse:

É mais ou menos como ver uma pedra cair na água, o olho segue os círculos expandindo-se, e é preciso uma força de vontade deliberada, quase perversa, para continuar focalizando o ponto do primeiro impacto. Talvez porque seja muito pouco recompensador.³²

Ainda que o quadro induza a uma percepção formal do *escargot*, são os planos de cor justapostos à “figura” que ao mesmo tempo fixam e expandem a percepção do todo compositivo para além da pura percepção do elemento figurativo. Há um *escargot*, mas isso não é tão importante. Há um notável descompromisso em evidenciar qualquer coisa que não a irradiação estética gerada pela continuidade morfológica dos planos cromáticos.

As cores são ancoradas harmonicamente pelas linhas, visíveis no caso de “Interior amarelo e azul”, ou nos entalhes em seus recortes, como em “Nu Azul”, e mesmo invisíveis como no caso do *escargot*.

Linhas que, podemos também dizê-lo, não são linhas nem cor, são gestos impressos no quadro e que recusam a ficção do conceito e suas funções objetivas. Se no cubismo linha e cor emancipam-se de suas funções tradicionais de contorno (desenho como instrumento de intelecção) e preenchimento (cor como condensação) respectivamente tornando-se signos plásticos autônomos, em Matisse linha e cor emancipam-se da necessidade de autonomia. A linha torna-se cor quando impregnada de um valor de condensação, do tipo que vemos em “Interior amarelo e azul”. São as linhas, que, de tão densas e gestuais tornam-se também cores, a consolidar todo o conjunto de sensações que o pintor deseja imprimir no quadro.

Matisse não propunha qualquer coisa a não ser o prazer estético. Isso não significa que o pintor estivesse à margem das questões levantadas pela arte moderna. Pelo contrário, estava submerso nelas: apropriava-se dos paradigmas modernos (estrutura planar, ausência de modelagem e *chiaroscuro*, etc) com extrema flexibilidade.

³² BOIS, Yve-Alain. **Matisse**: imaginação, erotismo, visão decorativa. São Paulo: CosacNaify, 2009, p.74

Se o cubismo ensinou a modernidade a "ler" no quadro o que era a nova pintura, Matisse expurgou de suas obras uma "leitura" objetiva de suas equações plásticas. Nos papéis recortados, como em "Nu azul", linha e cor se confundem, figura e fundo se misturam, transitam, a tensão é amenizada pela continuidade dos elementos. Enquanto o cubismo evidenciava a tensão entre os planos e a própria fisicalidade do quadro, em Matisse a linha, seja como entalhe entre as cores, seja como o vazio que surge entre a justaposição de planos de cor, aliviava a tensão intelectual que a grade cubista acentuava. São linhas que desvinculavam seu método da montagem construtiva. Redução de impacto, puro deleite visual que subjuga o intelecto à potência sensível.

2

Conceitos Fundamentais da História da Arte

Tão perverso quanto “focar o ponto do primeiro impacto” na obra seria categorizar a estética de Matisse a partir da dicotomia pictórico/linear, tratada por Wolfflin em seu estudo da tradição artística ocidental.

No entanto, ainda que insuficientes como padrão objetivo de análise, os conceitos de linear e pictórico de Wolfflin nos servem sobremaneira para investigar como Matisse manipulou os “conceitos fundamentais da história da arte” de maneira a subvertê-los conceitualmente.

Primeiramente, vejamos como Wolfflin descreve o estilo pictórico no século XVI:

Os traços têm agora somente um ponto em comum: o fato de produzirem o efeito de massas e o fato de submergirem, até certo ponto, na impressão do conjunto. [...] não apelam para o senso plástico do tato, reproduzindo mais a aparência óptica, sem prejuízo do efeito material. Vistos isoladamente, eles [traços] nos parecem bastante sem sentido, mas para a visão do conjunto, unem-se em um efeito particularmente rico.³³

Percebemos que Wolfflin prefere utilizar o termo traço (*Striche*) em vez de linha (*Linie*), de acordo com o escrito original:

“[...] haben die **Striche** jetzt nur das eine gemeinsam: daß sie als Masse wirken und daß sie bis zu einem gewissen Grad im Eindruck des Ganzen untergehen.”³⁴ (grifo nosso)

O traço sugere um gesto rápido, enquanto a linha um gesto contínuo. Quando falamos de traço em Matisse, falamos de cor, não de linha. Os traços na “Alegria de viver” não submergem, em momento algum, na impressão do conjunto. São elementos cromáticos que configuram as

³³ WOLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**. Martins Fontes: São Paulo, 2006. p. 46.

³⁴ WOLFFLIN, Heinrich. **Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst**. Munchen: F. Bruckmann, 1915, p. 38

gramas vermelhas, roxas, amarelas, bem como os frutos amarelos na copa da árvore na extremidade superior direita.

Vemos que esses “frutos”, traços coloridos que carregam tão somente um valor de superfície são perfeitamente identificáveis como unidades essenciais para a configuração da harmonia morfológica do todo compositivo.

Ao atestar que os traços no estilo pictórico do barroco seiscentista parecem sem sentido se tomados isoladamente, Wolfflin se refere ao sentido específico da pictórica ainda regida pelo sistema de representação naturalista.

Mais adiante, quando Ingres alonga as costas de sua “Banhista de Valpinçon”, são as linhas que nos parecem perder o sentido natural da representação do real.

A ruptura moderna dos conceitos tradicionais de linha e cor tem início na qualidade ao mesmo tempo pictórica – no sentido da emancipação da linha como instância plástica autônoma, de maneira análoga ao que aconteceu no barroco - e linear da linha de Ingres.

O neoclassicismo foi o primeiro movimento moderno a manipular a tradição pictórica a partir de uma razão humanista de imanência em oposição ao transcendentalismo neoplatônico do renascimento. O que pretende-se dizer com isso é que, transportando essa nova visão humanista para a arte, se a linha antes servia como uma instância puramente intelectual a ordenar o espaço pictórico a partir de um posicionamento externo do homem frente ao mundo, ou seja, a partir de uma clara separação racional entre sujeito e objeto, no neoclassicismo a linha torna-se uma extensão sensível de seu caráter intelectual. Existe *per se*, e sua percepção independe de vínculos com a natureza.

As formas da natureza não são apenas contaminadas pelo desejo do espírito, e sim passam a submeter-se diretamente ele. Sendo a natureza não mais um modelo a ser copiado e reproduzido conforme uma verdade intrínseca, ou melhor, se o homem antes buscava transpor para a arte os efeitos da realidade natural, agora esses efeitos são tratados como objeto de análise, emancipados do real. O que vale, nesse momento, é a qualidade

pictórica desse efeito, e não o efeito real em si. Pintura, pela primeira vez, autônoma.

As qualidades do objeto são agora captadas mediante uma seleção subjetiva ou empática pelo espírito. Da mesma forma, o quadro é visto não mais como uma janela para o mundo, e sim como um novo plano de condensação subjetiva dessas qualidades.

Matisse levou às últimas conseqüências a representação pictórica da qualidade óptica dos traços barrocos ao buscar a expressão da sensação que o objeto lhe transmitia, e não a pura sensação visual, estática ou dinâmica, de sua aparência, tal como ocorria, por exemplo, em Velásquez:

[...] O vestido de sua pequena princesa [*A infanta Margarida Tereza em vestido branco, 1651-1673*] era ornamentados com motivos em ziguezague; o que ele nos oferece, porém, não é o ornamento em si, mas a vibração da imagem do conjunto. Vistos uniformemente e à distância, os motivos perdem a sua clareza, sem contudo parecerem confusos. Podemos perceber claramente o que se pretendeu expressar, mas as formas não podem ser abarcadas: elas vêm e vão, escamoteadas pela forte luz no tecido[...]³⁵

Essa qualidade óptica que se desenvolveu no barroco confiava à pintura, pela primeira vez, uma abordagem mais autônoma da aparência.

Se Velásquez buscava expressar uma condição dinâmica que traduzisse a sensação de movimento do vestido de sua princesa, assim o fazia através de formas plásticas estranhas à forma natural, mas que, vistas em conjunto, devolvia à forma pictórica seu lastro naturalista.

O que a arte moderna fez foi autorizar definitivamente a autonomia da “forma estranha”, ou anti-naturalista, como elemento plástico autônomo.

O que vale a pena considerar aqui é que a racionalização desses elementos foi levada a cabo pelo cubismo, na tentativa de libertar definitivamente a forma da racionalização espacial renascentista que se desenvolveu a partir da sistematização do método de representação em perspectiva (pós-Giotto).

³⁵ WOLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 64

O cubismo levou a cabo a racionalização da forma a partir de uma crítica à própria razão – razão iluminista x razão renascentista, ou seja, o cubismo dispunha de um discurso claro de orientação teórica a partir de um discurso racionalista quanto à sintaxe da linguagem pictórica.

Matisse, entretanto, ainda que inserido nesse processo de reformulação da linguagem moderna, não assumiu qualquer compromisso com uma orientação teórica determinada. A autonomia da forma não é mais, para ele, apenas um paradigma a ser seguido, mas convertera-se em “tipo”, tal como na arquitetura neoclássica, em que modelos tradicionais eram subjugados à razão cartesiana do racionalismo humanista.

Matisse conferiu à essa razão lógica status de ficção: foi capaz de transformar linhas em cores, cores em linhas, numa vertigem conceitual capaz de ser apreendida pelos olhos. Arte como uma entidade trans-histórica. Viu em Ingres as linhas se emanciparem da pura função intelectual, mas foi em Cézanne que seu arabesco desenvolveu sua força cromática.

3

Cézanne e Ingres

Cézanne certa vez afirmou: “esse Dominique é muito bom, mas ele me aporrinha”³⁶.

Talvez assim sentisse porque Ingres era um mestre da linha, enquanto para Cézanne o contorno lhe escapasse, como ele mesmo dizia.

Contudo, o contorno só pôde lhe escapar após ter entendido a linha desobediente de Ingres.

A qualidade tátil da forma cezanniana mostra-se como uma tentativa exasperada do pintor em devolver à pintura a classicidade topológica destruída pelo impressionismo.

Num sentido um tanto contraditório, se aceitarmos, de fato, um classicismo sistemático em Ingres, seus retratos, ainda que sob o efeito da neutralidade clássica quanto à qualidade da textura da superfície, são tão luminosos quanto escultóricos!

Em sua “Princesa de Broglie” (1853) a luz não é natural. O caráter escultórico se mantém, mas por um *chiaroscuro* falseado. Áreas opostas são iluminadas morfologicamente, como uma unidade. A figura da princesa é iluminada como se fosse uma única superfície! O tratamento tátil característico do sistema linear clássico revela-se claro apenas num primeiro momento de observação. Precisamos olhar com mais atenção para o esforço de Ingres: com o tempo, o sólido se desmancha-se, e o que evidencia-se é quase que um corpo emanando luz.

O lastro naturalista deixado por Ingres, ao contrário do lastro deixado por Velásquez, é negado. Enquanto uma observação atenta à princesa do pintor espanhol nos direciona à captura do lastro naturalista a partir do movimento gerado por seus traços desobedientes ao caráter tátil do objeto, e que nos leva a perceber a intencionalidade da captura da qualidade óptica do motivo, em Ingres ocorre o oposto: uma observação atenta a sua princesa nos leva a rejeição desse lastro naturalista, pois a aparência real vai gradualmente se afastando da realidade da forma pictórica. E Ingres assim o

³⁶ Cézanne *apud* FRY, Roger. **Visão e forma**. São Paulo: CosacNaify, 2002, p. 279.

faz também a partir de suas linhas desobedientes, ao levantar o vestido da princesa, como se ela tivesse um enorme traseiro. Mas isso nada tem de erótico: Ingres precisava empinar uma certa quantidade de azul do vestido para que a linha pudesse deslizar livre sobre ela. A linha se revolta – haja vista a delicada mutilação no ombro esquerdo da princesa - mas ainda precisa comportar o último suspiro da modelagem clássica. Esse caráter ambíguo é que levou Ingres a ser considerado ao mesmo tempo *chef d'école* e *peintre maudite* pelos críticos de seu tempo.

O grande traseiro da princesa revela-se como um subterfúgio para conquistar a harmonia do quadro. Mesmo Argan recusava qualquer notação sensual: “Para afastar a sugestão emotiva ou sensual, Ingres apresenta a banhista de costas, sem o menor sinal de movimento, mas sem ostentar uma imobilidade estatuária.”³⁷

Ademais, as vértebras adicionais à sua “Grande odalisca” revelam-se como uma contravenção plástica, como se a banhista fosse uma entidade abstrata, uma forma estranha à natureza.

Forma autônoma, porém ambígua.

E Ingres aporrinhava Cézanne. Por quê?

Ingres conseguiu, ao mesmo tempo, situar-se entre a linearidade tátil do classicismo e a pictorialidade óptica do barroco. Mas não no sentido da representação naturalista, daí a incongruência em tratar dos conceitos de Wolfflin de maneira muito rígida.

As costas da “Banhista de Valpinçon” são demasiadamente largas. E isso graças à sua linha perversa, que se recusava a capturar uma simples qualidade óptica. A linha de Ingres é a “forma estranha” barroca levada ao limite da autonomia.

No entanto, o *trompe l'oeil* de Ingres é de uma outra ordem: ele nos faz crer, num primeiro momento, que sua pintura é naturalista. Mas não o é em nenhum momento.

³⁷ ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 52

Ingres planifica o sólido, sem, no entanto, abdicar da modelagem. Utiliza o *chiaroscuro* independente do ideal de representação clássico, mas não independente do sistema linear clássico.

O que seria então, o classicismo integral que Cézanne buscava, de acordo com Argan?

A solidez táctil do classicismo aliada à movimentação de manchas coloridas do barroco. *Einheit + Vielheit*.

3.1

Cézanne e o classicismo integral

Em “Rapaz com colete vermelho” (1890-95), o braço desproporcional do rapaz não é, absolutamente, construído pela linha.

São constituídos por planos de cor tratados como unidades autônomas que estabelecem uma relação com o todo. No entanto, essa relação com o todo não se dá da mesma maneira que em Matisse: os planos sequer sobrevivem sozinhos. São construções de cores que insinuam a linha através do “estudo dos planos internos” da forma, como bem afirmara Roger Fry³⁸.

Ingres perturbava Cézanne pois a linearidade clássica permanecia latente mesmo diante das múltiplas possibilidades de interpretação do fenômeno óptico.

No entanto, Cézanne não queria abrir mão dos ensinamentos da tradição clássica. Se por um lado abriu mão da linha, não abriu mão de seu caráter topológico tal como ocorre na tradição clássica pré-barroca.

O enorme braço do rapaz em vermelho não se justifica pela linearidade de sua forma, mas pela necessidade de facetá-los em inúmeros planos de cor, dado que Cézanne precisa representar aquele braço de acordo com as inúmeras visadas descontínuas necessárias à sua construção. Mas por que inúmeras visadas? Cézanne percebeu em Ingres a autonomia dos planos de cor a partir da iluminação uniforme do todo compositivo, mas para autorizar a autonomia desses fragmentos dentro do plano pictórico, precisava entendê-los como singularidades do fenômeno óptico; dessa

³⁸ FRY, op.cit. p. 279.

maneira, uma forma de conseguir potencializar essas singularidades era não submetê-las aos limites da pirâmide visual.

Numa situação análoga à percepção de um objeto, nossa visão periférica tende a desobedecer a lógica do desenho perspectivo. Enquanto a visão monocular fecha a cena com as linhas-limite da pirâmide visual, a visão periférica inclui, ou melhor, amplia o campo de visão e insere componentes visuais que ultrapassam qualquer limite *a priori* dado pela lógica perspectiva. Foi isso que Ingres percebeu, talvez sem a intencionalidade intelectual de Cézanne. Ou seja, surge a linha como instância sensível graças a autorização da visão periférica – e portanto, desobediente à lógica da perspectiva - de Cézanne. Os braços do rapaz precisaram ser alongados pois a visão monocular não suportava a extensão da percepção periférica.

Não seria descabido afirmar que a sensibilidade das linhas desobedientes de Ingres tenham servido bem à percepção ampliada da visão periférica, que, no entanto, era descontínua, daí a tradicional leitura da analítica dos fragmentos cubistas como originada em Cézanne.

Mas essa leitura não nos interessa aqui.

O que interessa é que Cézanne percebeu a qualidade de superfície na pintura de Ingres. A “Princesa de Broglie” pôde ser iluminada em cada porção do quadro conforme a intenção de uma autonomia plástica, e Cézanne pôde identificar cada área iluminada como um fragmento autônomo, inclusive a própria percepção da profundidade pictórica como uma unidade de superfície. Daí a qualidade de seu facetamento: o objeto é entendido pictoricamente a partir da justaposição de cada plano cromático. Cada um desses planos nada mais é que a “Princesa de Broglie” reconstituída a partir da recusa à qualidade estática do sistema clássico que, no entanto, ainda estava presente em Ingres. Cézanne desejava um “impressionismo escultural”, de acordo com Greenberg³⁹, ou, em outras palavras, um “classicismo integral”, utilizando o termo de Argan, que nada mais era que sua maior contradição: uma classicidade subjetiva que só se daria na fenomenização do espaço cartesiano da perspectiva.

³⁹ GREENBERG, Clement. **Arte e cultura**. São Paulo: Ática, 1996, p. 68

Disse Argan:

O pintor, portanto, representa a realidade não como ela é, nem como a vemos sob o variado impulso dos sentimentos, mas a realidade na consciência ou no equilíbrio absoluto, finalmente alcançado, entre a totalidade do mundo e a totalidade do eu, entre a infinita variedade das aparências e a unidade formal do espaço-consciência. O impressionismo integral não é, pois, senão um classicismo integral.⁴⁰

Essa fenomenização, de acordo com Greenberg, se deu a partir da conversão “do método impressionista de registro de variações de luz em um modo de indicar as variações na direção dos planos das superfícies sólidas.”⁴¹

Ora, mas não fora esse o trabalho iniciado por Ingres, como analisado em sua “Princesa de Broglie”? O que de fato permitiu a Cézanne não ficar estagnado em seu estudo dos planos internos da forma foi a autorização da visão periférica. Ao ampliar o campo de visão, Cézanne trazia para a consciência o nascimento de uma forma coextensiva à forma regulada pela visão monocular. Não há mais um foco, ou, como disse Greenberg, um “foco humano”. Por não poderem condensar a forma a partir da visão perspectiva, as linhas não mais podiam seguir um fluxo contínuo de contorno. A solução foi converter as linhas em traços (*Striche*) coloridos. E se a linha não mais podia regulamentar a construção, Cézanne deixava a cargo da “tensão de linha”, criada a partir do contato entre planos de pares complementares, a conversão da pura percepção num *topos* classicizado.

Cézanne, neste aspecto, está mais próximo a Matisse do que de Picasso. O todo em Picasso tende a justaposição de fragmentos num nível mais elevado de abstração. Grosso modo, entende-se que Picasso buscou a emancipação da linguagem através da percepção das inúmeras possibilidades de análise e decomposição da forma, produzindo um todo sem nenhum real comprometimento com a singularidade dos fragmentos. Matisse buscou a emancipação da sensação quando a sintaxe da linguagem moderna chegou ao limite de suas conexões lógicas, mantendo sempre um

⁴⁰ ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. Companhia das Letras: São Paulo, 1999, p. 113

⁴¹ GREENBERG, Clement. **Arte e cultura**. São Paulo: Ática, 1996, p. 67

caráter não de fragmento, e sim de singularidades, em suas composições. Dessa forma pôde superar qualquer regulamentação teórica prévia ao manter os signos sensivelmente conectados dentro do todo pictórico. Cada signo plástico só vive em comunhão. Em Picasso os signos não sobrevivem sozinhos pois sequer pretendiam tal potência singular.

No entanto, Matisse e Picasso reverenciavam Ingres.

Ora, o que são, afinal, as superfícies de cor da “Princesa de Broglie” iluminadas por todos os lados senão o próprio princípio da abstração pictórica?

A superfície luminosa de Ingres é decomposta em planos cromáticos por Cézanne. A qualidade da luz agora responde pela qualidade da cor, e a qualidade da cor é quase barroca: surge na percepção do todo. Mas o todo barroco, se visto de longe, condensa-se numa forma aparentemente natural, e, mais que isso, finalizada. Enquanto em Cézanne, a visão de todo é sempre vertiginosa, bem como freqüentemente inacabada. Por que?

3.2

Os traços de Cézanne

The most exciting attractions are between two opposites that never meet

Andy Warhol

Cézanne faz uso de traços como contornos. A linha é fragmentada em pequenos traços que, no entanto, fornecem a sensação de movimento, impossíveis de serem condensados. Isso só pôde ser feito a partir da legitimação da teoria dos contrastes simultâneos. Um plano verde, por exemplo, em contato com outro vermelho, libera uma “tensão de linha” entre eles. Essa tensão de linha, no entanto, jamais constitui-se em linha.

Mas devolve a topologia clássica à mancha barroca. Trata-se de um efeito de movimento incessante, mas que recusa a intangibilidade da pura sensação visual.

Curiosamente, é o *topos* clássico que fornece a vertigem, dado que a sensação visual está a todo o momento tentando cristalizar-se, como se os planos de cor e a tensão de linha produzissem um efeito de repulsão: o

vermelho fica mais vermelho e o verde fica mais verde quando um em contato com o outro, mas a tensão de linha que surge entre eles cria um campo de forças, daí a dança vertiginosa dos planos de cor no quadro, que nunca se fixam pois não há contorno suficientemente contínuo. Qual a solução de Cézanne para “fixar” a vertigem? Materializando a tensão de linha em traços azuis, como se, num nível mais abstrato de percepção, o azul conseguisse ancorar a tensão do padrão ocre da atmosfera dos sólidos.

Sem contorno contínuo, as formas condensam-se por pura fatalidade física: “os pequenos retângulos de pigmentos sobrepostos, dispostos sem nenhuma tentativa de fundir suas bordas, trouxeram a forma pintada para a superfície.”⁴²

O fechamento da forma se dava, em Cézanne, no plano da consciência, ou seja, sempre em processo de formação, e nesse processo, as lacunas visuais são autorizadas.

O vazio se torna, por sua vez, elemento constituinte da forma pictórica.

Ao deslocar sua visão do motivo para o quadro, do quadro para o motivo, e assim sucessivamente, surge um vazio que o sistema de representação clássico recuperava por métodos de racionalização da estereometria da forma. Ao abdicar o suficiente destes métodos, e conseqüentemente, da verossimilhança clássica, não é mais possível para Cézanne preencher esse vazios, eles fazem parte da experiência sensível.

Essa ambigüidade constituiu-se no inacabamento de Cézanne. Era impossível, dado o campo de forças que surgia entre as tensões de linha, recuperar a natureza em seu sentido clássico.

Surge um vazio que, longe de definir uma notação negativa, poderá ser percebido como um campo de possibilidades onde objetivo e subjetivo se encontram, e que, para Matisse, se encontram entre a linha e a cor.

⁴² GREENBERG, Clement. **Arte e cultura**. São Paulo: Ática, 1996, p. 67

4

Objetividade e Subjetividade na arte moderna

A obra de arte é fechada em si mesma, sem necessidade de relação com o exterior, afirmava Georg Simmel.

Essa qualidade da arte é o ponto de partida para a crítica de Clement Greenberg sobre a arte moderna. Este aspecto fechado, contudo, não representa um rompimento deliberado com as esferas objetivas da cultura, pelo contrário: a arte extrai da realidade da vida matéria prima como conteúdo para suas formas. No entanto, este conteúdo é diluído de maneira que a pura racionalidade objetiva, que visa o teor de seu conteúdo, torna-se, por si só, incapaz de compreendê-la plenamente. É preciso que o espírito subjetivo guie o olhar sensível pela forma artística em regime de troca com seu aspecto objetivo – conteúdo extraído do mundo.

Segundo Simmel, o diálogo com a vida não está na forma artística, mas em sua matéria original extraída da realidade:

“Os impulsos e interesses presentes neste conteúdo [da arte] se libertam, digamos, de seu propósito social de serviço à vida e se fundem na forma como uma unidade autônoma. Torna-se um objeto, que se fecha em si mesmo, e seu contato com a vida se torna restrito à relação com o conteúdo original. Isso permite que a obra de arte continue dialogando com a realidade mesmo tendo se tornado um objeto apartado dela..⁴³

Simmel estabelece uma distinção rígida entre forma e conteúdo na arte moderna. Da mesma maneira que a dicotomia conceitual entre linear e pictórico de Wölfflin não nos satisfaz plenamente como método de análise da sensibilidade matissena, é preciso, tratar as considerações de Simmel acerca das instâncias objetivas e subjetivas na arte com o mesmo grau de flexibilidade com que tratamos os conceitos fundamentais de Wölfflin, dado que, como analisado até aqui, a pesquisa plástica de Matisse situa-se na fronteira entre objetivo e subjetivo, linear e pictórico.

⁴³ SIMMEL, Georg. **Questões fundamentais da sociologia**: individuo e sociedade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006

Quando o sistema de representação ilusionista fora posto em cheque por Ingres, fora inaugurado o sistema moderno de individuação dos signos plásticos, e, como todo projeto nascente – no caso a arte como instância cultural autônoma - a partir de um momento de decadência – sistema clássico de representação - a lógica fora requisitada para fornecer explicações e para guiar o homem moderno diante das profundas mudanças na sociedade do século XIX. A objetivação dos signos plásticos como instâncias autônomas revela-se como reflexo deste momento. Daí a análise de Simmel que inferia que o diálogo entre arte e vida não partia da forma artística, e sim da matéria original, extraída da realidade, que consubstanciaria seu conteúdo. Portanto, fez-se necessário estabelecer conexões teóricas entre a forma subjetiva e seu conteúdo extraído de uma realidade socialmente cultivada, que autor chama de *cultura objetiva*⁴⁴. A pura subjetividade apenas apreende a pura forma, enquanto apenas a objetividade gera uma experiência insensível, ou intelectualizada da obra de arte moderna.

Vemos que no século XX o cubismo tornou-se uma espécie de “escola” da arte moderna dada a potência da legibilidade plástica em sua analítica da aparência. Não por acaso, as considerações de Simmel e Greenberg serviram sobremaneira como modelos teóricos de análise da evolução da linguagem artística que se desenhava construtivamente, conceitualmente – e por conseguinte, abstratamente – e que via na associação antitética entre subjetividade da forma e objetividade dos suportes uma resposta às questões levantadas pela formalização conceitual da autonomia da arte.

Disse Greenberg:

A pintura se aproxima da condição da música, que, segundo Aristóteles, é o mais direto e portanto o mais subjetivo meio de expressão, tendo pouquíssimo a ver com a representação da realidade exterior. O ganho que ajuda a neutralizar a perda acarretada pela restrição da pintura e da escultura ao subjetivo reside na necessidade em que se vê a pintura de se tornar, em compensação, ainda mais sensível, sutil e variada e, ao mesmo tempo, mais disciplinada e objetivada por seu meio físico.

⁴⁴sobre os conceitos cultura objetiva e cultura subjetiva Cf em SIMMEL, Georg. Subjective culture. In: **Georg Simmel on individuality and social forms**. Chicago: The University of Chicago Press, 1971. passim

Nenhum imperativo categórico obriga a arte a corresponder ponto por ponto as tendências principais de sua época. Os artistas farão tudo o que puderem a partir disso, e tudo o que puderem fazer não está determinado de antemão. Boas paisagens, naturezas-mortas e torsos continuarão a ser produzidos. Parece-me contudo - e a conclusão é imposta pela observação não pela preferência - , que a arte pictórica mais ambiciosa e vigorosa destes tempos é abstrata ou segue nessa direção.⁴⁵

Quando Greenberg afirma que a arte moderna necessita de meios cada vez mais objetivos, ele quer dizer que o suporte – no caso, da pintura – seja afirmado tal como é, um plano físico bidimensional, e não mais como um campo cenográfico de representação da vida exterior tal qual sua aparência real.

No entanto, a predileção de Greenberg pela abstração – ou pura forma subjetiva - limita nossa aplicação de seus critérios quanto aos deslocamentos objetivos/subjetivos entre forma e conteúdo operados por Ingres e Matisse.

O vínculo estabelecido por Ingres entre arte e vida não deve ser percebido simplesmente a partir de um conteúdo subjacente à forma, visto que ele está decididamente explícito na forma. Sua odalisca é uma odalisca e também uma entidade abstrata. O mesmo ocorre nas relações entre as linhas e cores de Matisse.

A antítese lógica entre o objetivo e subjetivo, seja no plano entre o real e abstrato em Greenberg, forma e conteúdo em Simmel, linear e pictórico em Wolfflin, mostram-se como emblemas de uma razão moderna, sobre cujas limitações a “metafísica do artista, arbitrária, fantástica e ociosa, se porá contra a interpretação e significação morais da existência”⁴⁶

Não seria precisamente a dialética da antítese, a razão decadente que tomou forma na regulamentação científica da autonomia pictórica moderna, instintos doentes que se dissolveram numa aurora rósea e nua?

⁴⁵ FERREIRA, Glória, COTRIM DE MELLO, Cecília (Org.). Clement greenberg e o debate crítico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, aa1997. p. 65-66

⁴⁶ NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da tragédia**. São Paulo: Companhia das letras, 2007, p. 13

“Não poderia ser precisamente esse socratismo um signo de declínio, do cansaço, da doença, de instintos que se dissolvem anárquicos? É a serenojovialidade grega do helenismo posterior tão somente o arrebol do crepúsculo?”⁴⁷

⁴⁷ NIETZSCHE, op.cit, p. 14.

5

Andy Warhol

*artista deus que cria mundos, cambiantes, antitéticos, pela visão de seres
sofredores que só na aparência se redimem.*

Nietzsche

Vimos que objetivo e subjetivo não são postos como antíteses na percepção matisseana da obra de arte moderna, mas tensionados ao ponto de misturarem-se, exigindo do espectador um esforço contemplativo e menos imediato para que tudo se ajeite diante dos olhos.

É preciso compreender que, assim como é preciso escavar os lastros de objetividade contidos na obra de arte moderna, é preciso efetuar uma operação análoga no que se denomina “pós-modernismo”, na aparente manipulação de simulacros tanto na arquitetura quanto na arte ditas “pop”, tendo em mente nomes como Robert Venturi, na arquitetura, e Andy Warhol, nas artes visuais. Se a forma subjetiva moderna contém um lastro de objetividade que precisa ser escavado pelas faculdades sensíveis, em um artista como Andy Warhol é preciso ver além da aparência objetiva da obra, tal como ocorre em Ingres. Há um efeito inverso, o qual, no entanto, permite uma operação análoga: buscar na aparente objetividade da forma lastros subjetivos.

O ceticismo de Warhol diz respeito apenas à sua aparência crítica. É preciso insistir, também, na potência da subjetividade estética dessa aparência.

Volto à “Nu rosa” de Matisse: o que é aquele rosa-ocre senão a essência da textura da pele humana conhecida pelo avesso, a qual, de tão contemplada fora esvaziada de seu significado aparente, e que, se nos permitirmos contemplá-la com a mesma atenção do pintor, talvez nosso espírito seja capaz de compartilhar com ela a completa satisfação de seu vazio.

Não seria esse vazio um vazio análogo ao que buscava Warhol, 40 anos depois? Ou seja, o esvaziamento da aparência da realidade da vida

numa nova imagem, plasticamente elevada e passível de ser constantemente resignificada?

Segundo Warhol, quanto mais se olha pra mesma coisa, mais seu significado desaparece. Esse esvaziamento simbólico não é literal: o ato de esvaziar é sempre contínuo e nunca chega ao vazio absoluto: implica em um processo metafísico de esvaziamento do real numa nova forma artística, passível de novos significados.

Portanto, a aparência cética de Warhol é pouco frente à abertura sensível de sua “representação sem representado”. É preciso, portanto, resistir às tentações da aparência objetiva para que possamos adentrar a estética de Warhol. Suas imagens de suicídio, suas cadeiras elétricas não devem ser tomadas estritamente a partir de sua temática soturna.

Volto a Matisse:

Quando vejo os afrescos de Giotto em Pádua, não me preocupo em saber qual cena da vida de Cristo tenho diante dos olhos, mas logo compreendo o sentimento que se desprende dali, pois ele está nas linhas, na composição, na cor, e o título apenas confirmará minha impressão.⁴⁸

Se no renascimento a estrutura temática se lançava diretamente na forma, a partir da arte moderna o tema é tão independente quanto o traço, e esses não mais operam de maneira binária.

Warhol dizia: “Quando vemos uma cena grotesca várias vezes, ela não tem o mesmo efeito”.⁴⁹

O significado mórbido da imagem observada repetidamente é, senão destruído, posto em suspensão, abrindo espaço para o rito estético da imagem enquanto tal, conectada ao tema apenas num primeiro momento. Mas tão logo nos defrontamos com as inúmeras manipulações do mesmo tema, seus significados se esvaem na repetição e só nos restam as cores. O ceticismo de Warhol torna-se, contudo, conteúdo em sua obra, mas um conteúdo frágil, literal, temático, que sucumbe diante do desejo do próprio

⁴⁸ NIETZSCHE, op. Cit. p. 47

⁴⁹ Warhol apud BLESSING, Jennifer. [análise da obra *orange disaster #5*]. Disponível em: <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/piece/?search=1&page=1&f=Highlight&cr=302>. Acesso em 15 out. 2009

artista de esvaziar o significado mórbido e efêmero de toda vida pública, e em preenchê-la de cores anônimas. É nesse precioso momento, entre o esvaziamento pela repetição e a decantação de suas cores – as cores essenciais - que a arte de Warhol supera seu ceticismo diante da vida e o aproxima da espiritualidade das cores matisseanas.

Quando Warhol destaca a força da repetição do olhar, não estaria ele querendo o mesmo que Matisse e Ingres: um encantamento da imagem que se desprende de significados prévios e que assume, pela contemplação, uma significação mais humana.

Talvez pareça forçoso afirmar, dadas as diferentes circunstâncias históricas, que a significação mais humana de Ingres e Matisse estejam conectadas à sensação de satisfação pelo esvaziamento definida por Warhol,

No entanto, disse Matisse:

Sob essa sucessão de momentos que compõem a existência superficial dos seres e das coisas, e que os reveste com aparências mutáveis que logo desaparecem, pode-se buscar um caráter mais verdadeiro, mais essencial, ao qual o artista se prenderá para dar uma interpretação mais duradoura da realidade”⁵⁰

O esvaziamento da matéria das “aparências mutáveis que logo desaparecem”, revelaria então o êxtase de sua essência, agora não mais superficial ou evanescente, mas duradoura.

Matisse e Warhol realizam operações inversas quanto à via de captação do conteúdo de suas obras pelo espectador. Em Matisse, o lastro de objetividade contido na obra de arte precisa ser escavado pelas faculdades sensíveis. Em Warhol, é o lastro subjetivo que precisa ser escavado. Não que sua forma seja objetiva, mas é objetiva o suficiente – e por isso mesmo não se pode dizer que seja negada - para que, ao mesmo tempo, dialogue intensamente tanto com o universo objetivo quanto com as faculdades sensíveis do espírito. O ceticismo de Warhol ocorre apenas na transposição da aparência objetiva da vida na aparência objetiva da obra. É um momento certamente breve, tão breve quanto o naturalismo de Ingres.

⁵⁰ MATISSE, Henri. Escritos e reflexões sobre arte. São Paulo: Cosacnaif, 2007, p. 41

No entanto, o artista efetua a mesma jogada do mestre Matisse: cria uma aparência ambígua. Ou, de acordo com Hal Foster, cria imagens que possuem atributos ao mesmo tempo de signo e referente:

“Será que podemos ler as imagens de *Death in America* como referenciais e simulacros, conectadas e desconectadas, afetivas e indiferentes, críticas e complacentes? Acho que devemos e podemos[...]”⁵¹

Warhol promove, tal qual Matisse, uma condensação do caráter sensível e intelectual da percepção.

Ao produzir 16 Jackies, celebra a literalidade, ou melhor, a objetividade contida na cultura pop das celebridades, mas por trás dessa aparente superficialidade estão inúmeras Jackie, esvaziadas de seu conteúdo prévio, ao mesmo tempo simulacros e signos da realidade, esvaziados e resignificados pela repetição, mas que, matizadas de maneira diferentes, revelam uma forma descompromissada – não desconectada - com a realidade, passível de ser compreendida a partir de si em si mesma, e portanto aberta múltiplas significações. Jackie não é mais somente Jacqueline Onassis, ícone cultural. O ícone fora diluído no anonimato do *silk screen*, e resignificado em suas novas cores.

Apenas cores. Quando recorremos ao intelecto, perdemos o contato com o substrato subjetivo a ser captado pelas faculdades sensíveis. Continuaríamos vendo Jackie em seu sentido no mundo, não como conteúdo artístico. Continuaríamos a ver a “Princesa de Broglie”, e não a nova entidade plástica criada por Ingres. Continuaríamos a ver cor como cor e linha como linha.

Warhol intensificou a questão da repetição através de seus vídeos, em que as imagens construídas pela continuidade de frames fotográficos repete-se graças a sua narrativa monótona. Vale apontar aqui a produção de um vídeo feito por Warhol em 1982, no qual ele comia um sanduíche⁵². É como

⁵¹ FOSTER, Hal. O retorno do real. **Concinnitas**, Rio de Janeiro: Instituto de Artes da UERJ, Ano 6 - Vol.1 - N.8 - Julho 2005, p. 165

⁵² WARHOL, Andy. *Warhol eats a Hamburger*. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=jaf6zF-FJBk>. Acesso em mai. 2008. Postado por **Rocketboom Spotlight: daily internet culture** – www.rocketboom.com

se olhássemos um quadro qualquer por um tempo longo o suficiente para nos desapegarmos de seus significados e nos sentirmos satisfeitos com o vazio deixado, agora passível de ser potencializado e re-significado.

Quatro minutos e meio de um gesto que apenas torna-se poético quando a notação intelectual do conteúdo dilui-se na superfície visível.

O que Warhol realizou foi um esvaziamento do conteúdo objetivo, não por elisão, e sim por repetição, gerando uma tensão entre o significado objetivo da imagem – o ato de comer um sanduíche – e a percepção estética da figura desvinculada desse gesto.

Acreditamos que esta tensão ocorre em Warhol, conforme afirma Ronaldo Brito: “na tensão de serem o que não eram e não serem o que eram”.⁵³ Warhol recupera essa ambiguidade no falso *trompe l’oeil* de Ingres, o primeiro artista a representar o motivo nessa tensão ambígua.

No entanto, essa tensão nunca se configura como uma negação de fato. Trata-se mais de uma forma de transfiguração do que de negação. Não enxergar – e aceitar - as duas Marylins – a celebridade e a imagem artística – é como não enxergar a “Princesa de Broglie” na forma quase abstrata de Ingres.

Ora, Marilyn Monroe está decididamente ali, da mesma maneira que a figura em “Nu Azul”, a despeito da sugestiva tensão entre figura e fundo, tipificada das mais diversas maneiras na arte moderna, acusar que ela não está nem à frente nem atrás. Está decididamente à frente, ou ao menos fixa-se à frente quando desistimos de nos ater somente aos conceitos de linguagem. No escargot a linha está ali, capturada do desenho pelos planos em espiral. Trata-se de uma análise propositalmente endógena, que afirma a sensibilidade de Andy Warhol como legitimamente moderna, contudo mais conectada a Ingres e Matisse do que às vertentes que seguiram na esteira do cubismo.

Essa sensibilidade foi levada por Andy Warhol ao limite pela internalização e dissolução do discurso da cultura na superfície visível da

⁵³ BRITO, Ronaldo. O moderno e contemporâneo: o novo e o outro novo. In: BASBAUM, Ricardo (Org). **Arte contemporânea brasileira**: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 210

arte, que por sua vez, mostra-se menos superficial que o invisível que jaz na racionalização da antítese entre objetivo e subjetivo.

6

Conclusão

A conclusão é a permanência de um hedonismo trans-histórico na atividade pictórica moderna.

Hedonismo aqui entendido como puro e simples prazer pelo exercício da contemplação e sensibilidade plásticas, capaz de manipular conceitos e conectá-los sensivelmente.

O invisível fora trazido para a pintura, extraído do mundo e eternizado em cores e linhas, como exposto aqui, por Ingres e Matisse, bem como por Cézanne, ao autorizar o vazio das lacunas visuais pela percepção sensível, e Warhol, com suas celebridades, esvaziadas a cada quinze minutos de observação atenta.

Andy Warhol é o grande filho dessa sensibilidade, ao realizar o esvaziamento do invisível – conteúdo intelectual - através da repetição de imagens, as quais, contudo, nunca eram iguais. É preciso por parte do observador um tempo de contemplação tão extenso e paciente quanto na apreciação de uma obra de Ingres.

A verdade está no visível. Está tudo ali, mas é difícil ver. A superfície parece frívola, mas apenas parece. É como olhar uma pintura de Ingres: quanto mais você olha, mais superficial e verdadeira ela se torna.

Talvez seja tão difícil perceber as qualidades do visível quanto o “ponto de origem” de um quadro de Matisse.

Não é necessário buscar esse ponto de origem, como disse Leo Steinberg, mas pode ser um valioso exercício para que se perscrute a irradiação estética da obra.

Visível e invisível não se opõem.

Trata-se do fim das antíteses, o fim da prevalência de uma razão lógica em prol da elevação de uma razão poética. Fim das prevalências. Fim das negações. Tudo coexiste.

A conclusão deste trabalho não poderia fugir à metodologia de análise crítica que o acompanhou. Corre-se o risco de tornar a conclusão uma inconclusão, objetivo em subjetivo, linhas em cores.

Texto descomprometido. Hedonista e crítico, que vê em Warhol a transfiguração da flor de Vence de Matisse numa Marilyn anônima. A flor que Matisse capturou em seu jardim e que fora reduzida a suas “linhas essenciais” num pequeno pedaço de papel.

A manutenção de um lastro objetivo mais evidente em Warhol não o afasta de Matisse. Pelo contrario: ao trazer a superfície do mundo, sua frivolidade, para a arte, Warhol em nenhum momento a reproduziu. Tornou-a tão anônima quanto a flor de Vence.

Como diria Vinícius de Moraes, em seu soneto “Revolta”: “O mundo é bom, o espaço é muito triste”. Matisse transmutou toda a complexidade desse mundo nas linhas da pequena flor de Vence enquanto Warhol operou uma síntese, mas uma síntese que não se fecha no método, e sim abre-se para a percepção sensível: o artista muniu-se de todos os vícios – a frivolidade - e vicissitudes – cores - do espaço triste do mundo, e tornou-os um só, pronto para ser novamente significado pelo rito da contemplação.

7

Referências bibliográficas

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1992

BASBAUM, Ricardo. Org. **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias**. Rio de Janeiro, Rios Ambiciosos, 2001

BLESSING, Jennifer. [análise da obra *orange disaster #5*]. Disponível em: <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/piece/?search=1&page=1&f=Highlight&cr=302>. Acesso em 15 out. 2009

BOIS, Yve-Alain. **Matisse and Picasso**. Flammarion: Paris, 2001

ELDERFIELD, John. **The cut-outs of Henri Matisse**. George Braziller: NY, 1978.

FOSTER, Hal. **The Return of the Real**. Londres: MIT Press, 1996.

FRY, Roger. **Visão e Forma**. Cosacnaify: São Paulo, 2002

GREENBERG, Clement. **Arte e Cultura**. Ática: São Paulo, 1996
----- **Clement Greenberg e o debate crítico**. Ferreira, Glória e Cotrim, Cecília (orgs). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997

HEGEL, G.W.F. **Cursos de Estética - Volumes I, II, III**. Edusp: São Paulo, 2001

INGRES, Jean-Auguste. **Ingres raconté par lui-même et par ses amis: pensées et écrits du peintre**. Geneva: Pierre Cailler, 1947.

KRAUSS, Rosalind. **Papéis de Picasso**. Iluminuras: São Paulo, 2006

MAINBERGER, SABINE. **“No remoinho da tendência- espiral” – Questões de estética, literatura e ciências naturais na obra de Goethe**. **Estudos Avançados**, São Paulo: v. 24, n.69, 2010

MATISSE, Henri. **Matisse: escritos e reflexões sobre arte.** Cosacnaify: São Paulo, 2007

NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia.** Jorge Zahar: Rio de Janeiro, 2005

SHELTON, Andrew. **Ingres.** Phaidon press: London, 2008

SIMMEL, Georg. Subjective culture. In: **Georg Simmel on individuality and social forms.** Chicago: The University of Chicago Press, 1971.

-----**Questões fundamentais da sociologia: indivíduo e sociedade.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006

-----As grandes cidades e a vida do espírito.(1903). **Mana**, Rio de Janeiro, v.11, n.2, out. 2005.

Disponível em:
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010493132005000200010&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 20 set. 2009.

WARHOL, Andy. *Warhol eats a Hamburger.* Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=jaf6zF-FJBk>. Acesso em mai. 2008
 Postado por **Rocketboom Spotlight: daily internet culture** – www.rocketboom.com

WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray.** Landmark: São Paulo, 2009

WOLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte.** São Paulo: Martins Fontes, 2000

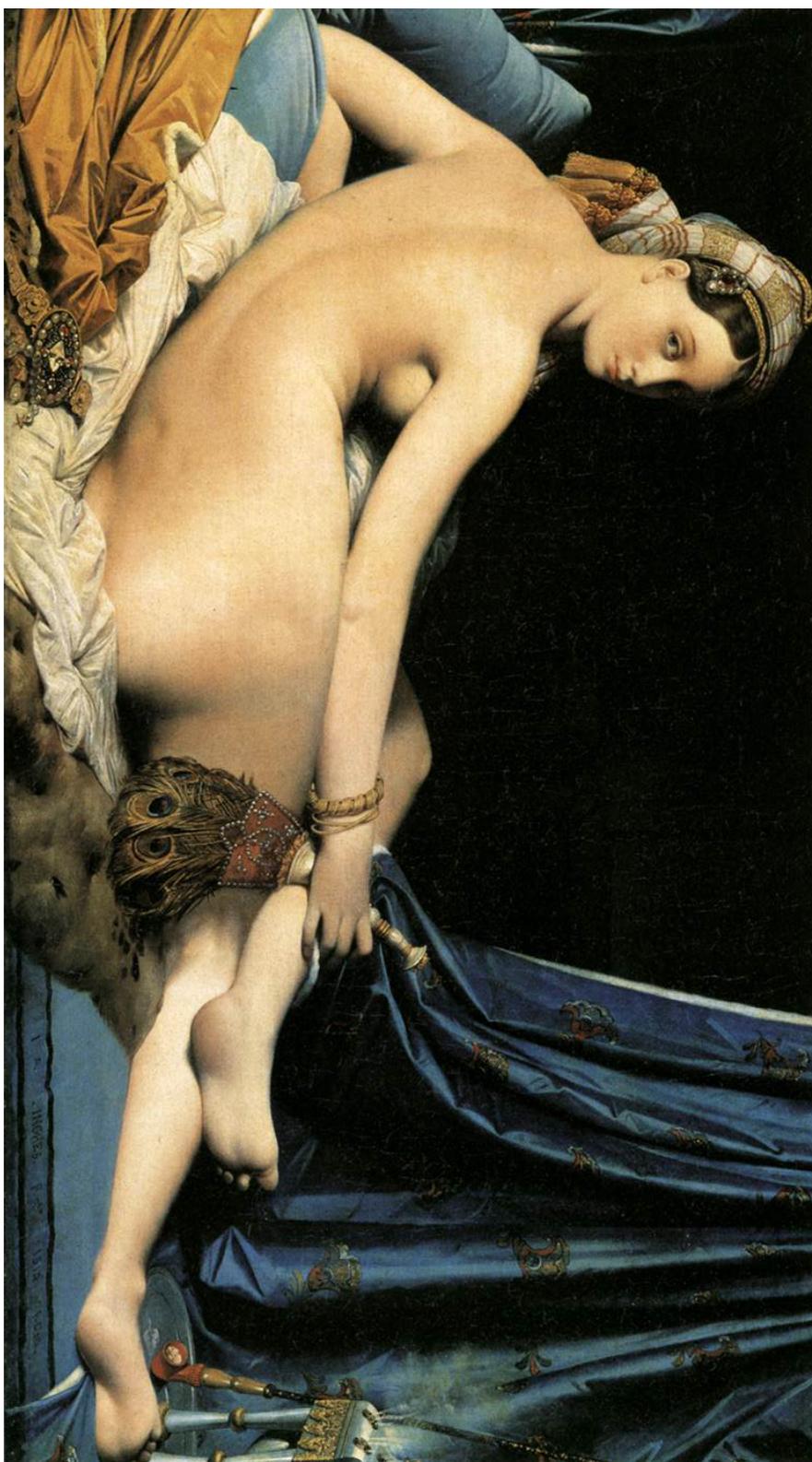
----- **Kunstgeschichtliche Grundbegriffe:** das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. Munchen: F. Bruckmann, 1915

8

Ilustrações



Ingres, *A banhista de Valpinçon*, 1808



Ingres. *A grande Odalisca*, 1814



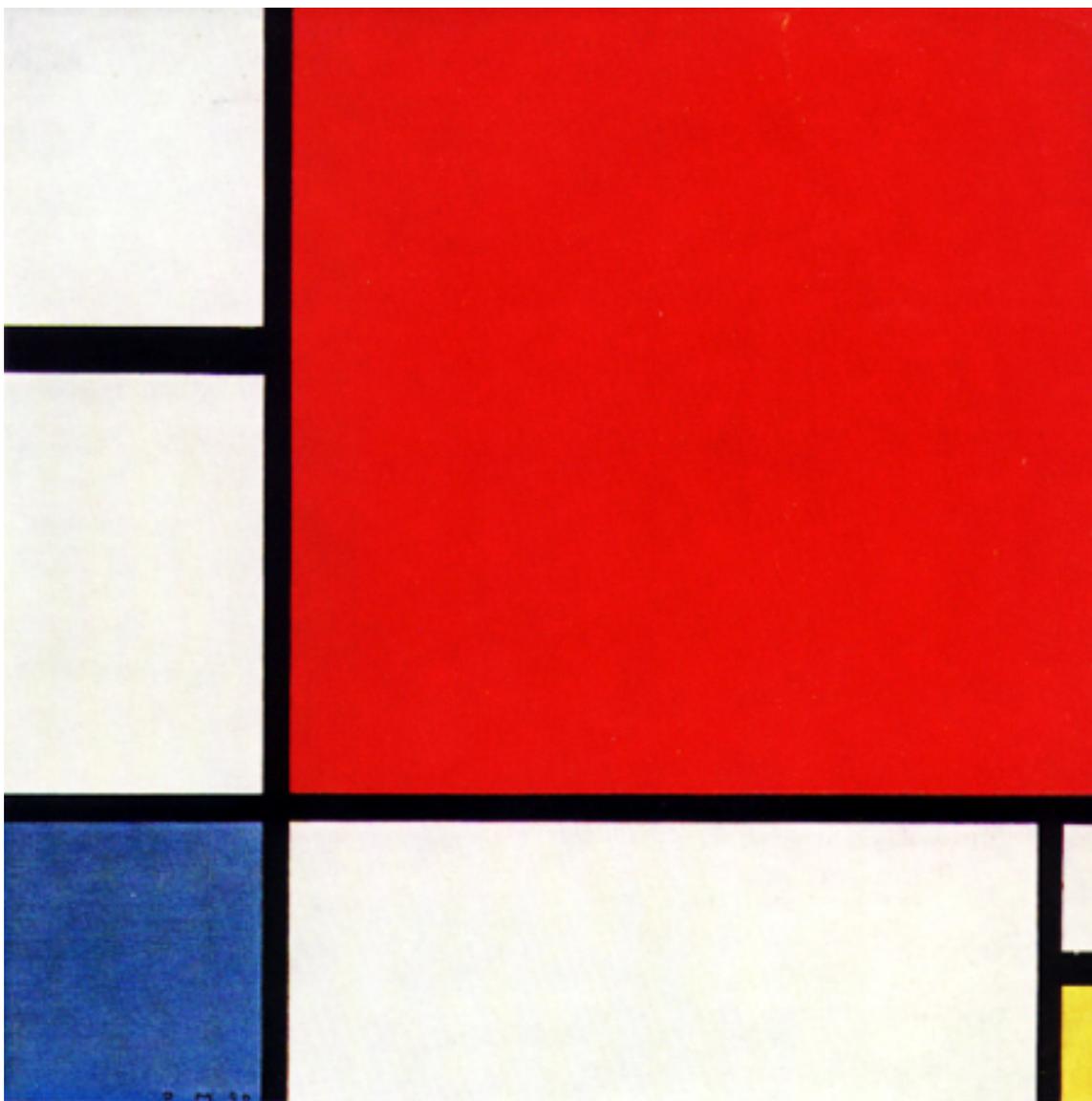
Matisse. *Nu rosa*, 1935



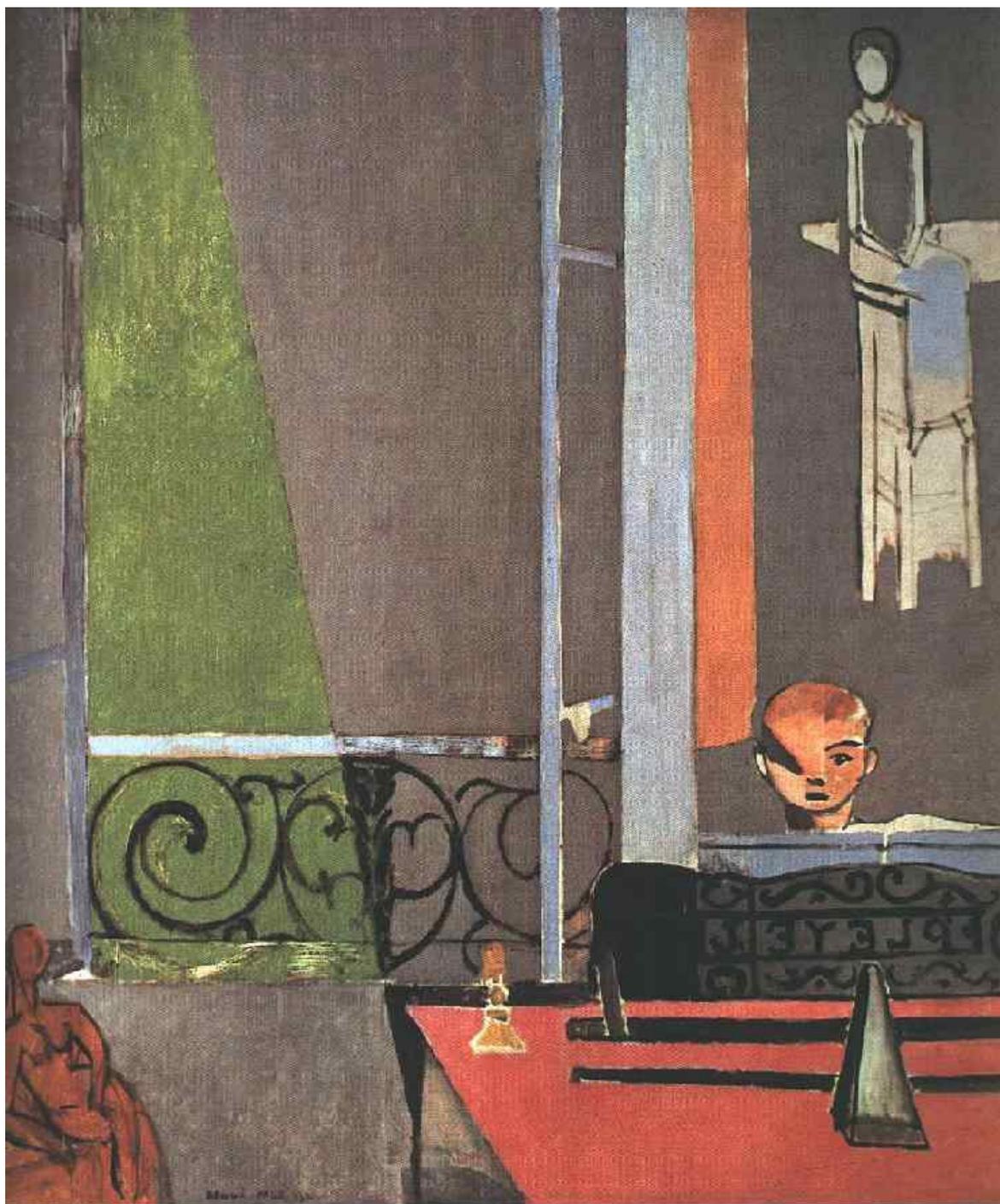
Ingres. *Madame Moitessier*, 1856



Matisse. *A dança*, 1910



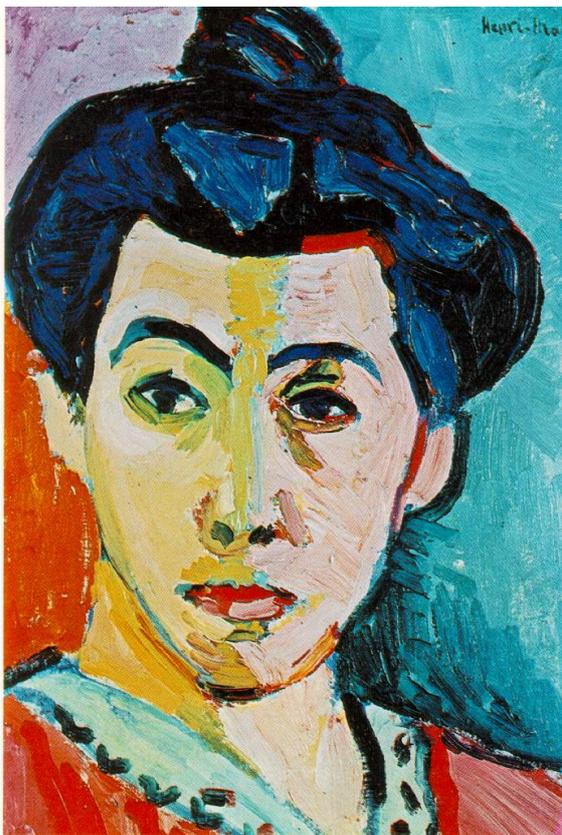
Mondrian. *Composition with Red, Blue, and Yellow*, 1930



Matisse. *Lição de piano*, 1916



William Hogarth, *The country dance*, 1753



Matisse. *Madame Matisse*, 1905



Matisse. *Porta-janela em Collioure*, 1914



Matisse. *Jazz* (capa), 1947



Matisse. *Nu Azul*, 1952



Matisse, *Escargot*, 1953



Michelangelo, *Biblioteca Laurenziana*, 1523-1568



Matisse. *Interior amarelo e azul*, 1946



Matisse. *Alegria de viver*, 1906

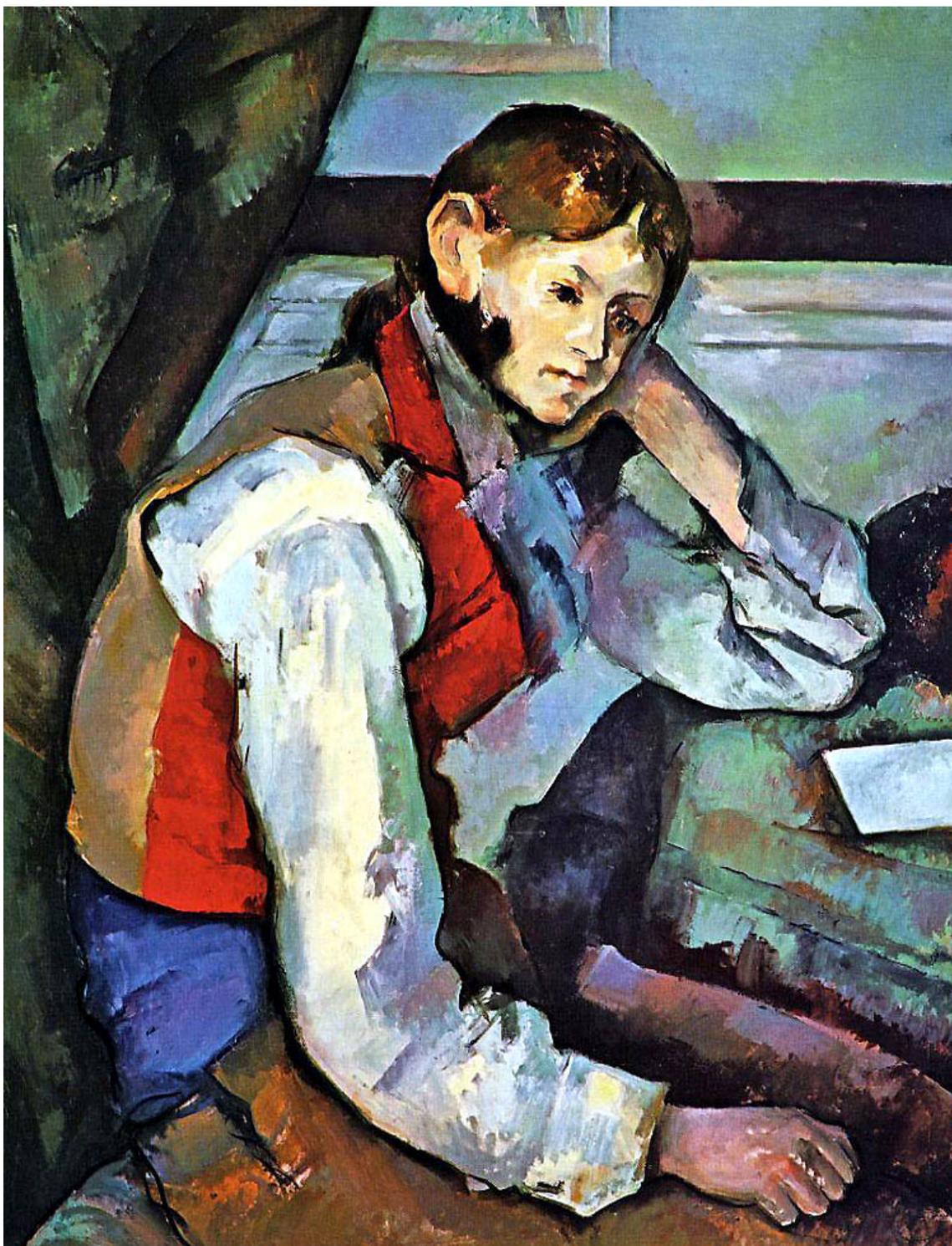


Kunsthistorisches Museum Wien,
Gemäldegalerie, Vienna

Velásquez. *A infanta Margarida Tereza em vestido branco, 1651-1673*



Ingres, *Princesa de Broglie*, 1853



Cézanne. *Rapaz com colete vermelho*, 1890-95



Andy Warhol. *Marilyn Monroe* (diptico), 1962



Andy Warhol. *16 Jackies*, 1964

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](#)