

# PARA UMA CARACTERIZAÇÃO DA PINTURA CONTEMPORÂNEA

ANGELA MARIA ROCHA

*data defesa*  
*17/11/97*

Tese de doutorado apresentada à

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

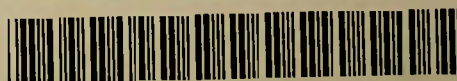
da Universidade de São Paulo

Orientador: Prof. Dr. Júlio Roberto Katinsky

**São Paulo**

**1997**

DEDALUS - Acervo - FAU



20200000546

1984  
11/21

Aos meus filhos Rafael, Alexandre e Francisco

## **Agradecimentos**

Ao CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, pela concessão de bolsa auxílio para a realização desse trabalho.

Aos amigos e aos artistas que, com suas crenças e esperanças, fecundaram a sua realização.

Ao Renato.

## **Resumo**

Contribuição à crítica da produção artística. Considera que o emprego dos conceitos de abstração e de seu contraponto, o figurativo, resulta do olhar que quer ainda hoje ver a pintura como processo fundado na representação. Pretende mostrar a emergência de fenômenos ocorridos à margem dessas categorias no decorrer do século XX na obra de pintores. As obras de Claude MONET, Giorgio MORANDI, Jackson POLLOCK e Willem DE KOONING testemunham a experiência de transformação do olhar a pintura e a construção do seu lugar como experiência desse sentido. A obra de Bram VAN VELDE testemunha o lugar da pintura como experiência vital da arte para o homem. Nos artistas que estão em processo de realização de suas obras: Betty GOODWIN, Susan ROTHENBERG, William MACKENDREE e Sergio FINGERMANN, encontra-se a experimentação do olhar transformado no fazer da pintura.

## **Abstract**

A contribution to artistic production and its appreciation. It considers the employment of the abstract and figurative concepts as a result from the regard that expects to see painting, even nowadays, as a process founded in representation. It intends to demonstrate the emergence of phenomena that happened on the edge of those categories in the course of the XXth century in the work of painters. The Claude MONET, Giorgio MORANDI, Jackson POLLOCK and Willem DE KOONING works testify the experience of painting regarding transformation and the building up of its place as an experience of this sense. The Bram VAN VELDE work testifies the painting's place as a vital experience of art to mankind. Among the artists who are in process of doing their works: Betty GOODWIN, Susan ROTHENBERG, William MACKENDREE and Sergio FINGERMANN, one finds the experiment of regard transformed in the making of the painting.

## Sumário

Parte I : Pintura .....	1
1. Introdução.....	2
2. Imagem e matéria, pintura como alteridade.....	4
2.1 Abstração e natureza, o sujeito perante a obra de arte .....	6
2.2 Acaso e matéria.....	11
3. Arte e vida .....	20
4. Pintura em construção .....	26
4.1. Monet, Morandi e a representação .....	29
4.2 Pollock, De Kooning e a expressão .....	40
Parte II : O artista e a obra .....	63
1. BRAM VAN VELDE .....	64
2. BETTY GOODWIN.....	74
3. SUSAN ROTHENBERG .....	82
4. WILLIAM MACKENDREE .....	88
5. SERGIO FINGERMANN.....	96

Conclusão.....	111
Bibliografia.....	113
Apêndice.....	118
1. Quadro cronológico.....	119
2. Carta de Jean Dubuffet a Witold Gombrowicz .....	120
3. O Pincel e a Tinta : Tung Ch'i ( final do séc. XVIII).....	122
4. Fragmento : diálogo entre Samuel Beckett e Georges Duthuit sobre Van Velde.	123
5 Cronologias.....	126
5.1 Bram Van Velde .....	127
5.2 Betty Goodwin .....	132
5.3 Susan Rothenberg .....	135
5.4 William MacKendree.....	138
5.5 Sergio Fingermann.....	140
Índice remissivo .....	144

## ERRATA :

Por descuido nosso, a fig. 9 à p. 61 ficou com a horizontal inferior do quadro localizada como superior. Para correta visualização, inverter borda superior do volume.

## Índice das Ilustrações

- Fig.1 - Emil Nolde - *Red Dancer*, s/d, Aquarela, 23,8 X 17,2 cm. ....16  
Fonte: HAFTMANN, Werner - *Emil Nolde: Ungemalte Bilder*. Köln : Verlag M. DuMont Schauberg, 1971.
- Fig. 2 - Bram van Velde - *Paysage De Noyge*, 1923, Óleo sobre tela, 110 x 130 cm. ....16  
Fonte: PUTMAN, Jacques e JULIET, Charles - *Bram Van Velde*. Paris : Maeght, p.9.
- Fig. 3 - Claude Monet - *Regatas em Argenteuil*, 1872, Óleo sobre tela, 48 x 73 cm. Paris, Musée d'Orsay.....32  
Fonte: ARGAN, Giulio Carlo - *Arte Moderna*. São Paulo : Companhia das Letras, p.100.
- Fig.4 - Claude Monet - *Green Reflection (detalhe)*, 1917-1921, 200 x 850 cm. Galerie de l'Orangerie, Musée du Louvre, Paris. ....32  
Fonte: STUCKEY, Charles F. - *Water Lilies*. New York : Park Lane, 1988, p.87
- Fig. 5 - Giorgio Morandi - *Natureza morta*, 1955, Óleo sobre tela, 30 x 26 cm. ....33  
Fonte: *Morandi*. Catálogo. MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO/ UNIÃO LATINA . Paris : União Latina, 1997, p.148.
- Fig. 6 - Giorgio Morandi - *Natureza morta*, 1955, Óleo sobre tela, 35 x 40 cm. ....33  
Fonte: *Morandi*. Catálogo. MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO/ UNIÃO LATINA . Paris : União Latina, 1997, p.149.
- Fig. 7 - Jackson Pollock - *Number 4, 1949*, Óleo, esmalte, pintura de alumínio e areia sobre tela colada sobre prancha, 90,5 x 87,3". Yale University Art Gallery, New Haven. The Katherine Ordway Collection. ....59  
Fonte: *Jackson Pollock*. Catálogo. Paris : Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, 1982, p.168.
- Fig. 8 - Jackson Pollock - *Brow and Silver II*, Esmalte e pintura prata sobre tela não preparada, 144,7 x 107,8". Kunstmuseum Bern, Suisse. Doação Walter e Gertrude Hadorn, 1977. ....60  
Fonte: *Jackson Pollock*. Catálogo. Paris : Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, 1982, p.183.
- Fig. 9 - Willem de Kooning - *Sem título*, 1963, Óleo sobre tela, 203,2 x 177,8 cm. Hishhorn Museum an Sculture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D.C.....61  
Fonte: *Willem De Kooning*. Catálogo. Paris : Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, p.116.
- Fig 10 - Willem de Kooning - *Woman in landscape II*, 1968, Óleo sobre tela, 141 x 122 cm. Coleção particular, França. ....62  
Fonte: *Willem De Kooning*. Catálogo. Paris : Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, p.126.

- Fig 11 - Bram van Velde - *Óleo sobre tela*, 1965, 200 x 250 cm. Coleção Fourcade an Droll Inc. New York.....72  
 Fonte: PUTMAN, Jacques e JULIET, Charles - *Bram Van Velde*. Paris : Maeght, p.19.
- Fig.12 - Bram van Velde - *Óleo sobre tela*, 1970, 130 x 195 cm. Coleção Stephane Janssen, La Hulpe.....73  
 Fonte: PUTMAN, Jacques e JULIET, Charles - *Bram Van Velde*, Paris : Maeght, p.113.
- Fig 13 - Beth Goodwin - *Figure with megaphone*, 1988, Grafite, pastel a óleo e óleo, sobre papel, 234 x140 cm. Coleção: Garth H. Drabinsky, Toronto.....80  
 Fonte: MORIN, France - *Steel Notes, Betty Goodwin*. Catálogo exposição, 1989, p.35.
- Fig.14 - Beth Goodwin - *Carbon*, 1987, Pastel a óleo, carvão vegetal, pastel, cera e guache sobre geofilme, 330 x 213,5 cm. Coleção: The Vancouver Art Gallery. ....81  
 Fonte: MORIN, France - *Steel Notes, Betty Goodwin*. Catálogo exposição, 1989, p.84.
- Fig.15 - Susan Rothenberg - *Pontiac*, 1979, Acrílica sobre tela, 88 x 61". Coleção particular. ....86  
 Fonte: AUPING, Michel - *Susan Rothenberg : Paintings and drawings*. New York : Rizzoli International Publications, 1992, p.92.
- Fig.16 - Susan Rothenberg - *Beggar*, 1982, Óleo sobre tela, 39 1/2 x 50 1/2". ....86  
 Fonte: AUPING, Michel - *Susan Rothenberg : Paintings and drawings*. New York : Rizzoli International Publications, 1992, p.111.
- Fig.17 - Susan Rothenberg - *Chinese Goat*, 1992, Óleo sobre tela, 77 x 54". Coleção Albright- Knox Art Gallery, Buffalo, New York.....87  
 Fonte: AUPING, Michel - *Susan Rothenberg : Paintings and drawings* - New York : Rizzoli International Publications, 1992, p.147.
- Fig.18 - William Mackendree - *Ruisseau du vent*, 1984, Óleo sobre tela, 260 x 195 cm. ....94  
 Fonte: EIGHTY, n. 6, jan. fev., 1985, p.38
- Fig.19 - William Mackendree - *Expiration*, s/d, Óleo sobre tela. ....95  
 Fonte: EIGHTY, n. 6, jan. fev., 1985, p.46
- Fig.20 - Sergio Fingermann - *Sem título*, 1994, Acrílica sobre tela, 200 x 200 cm.....108  
 Fonte: *Sergio Fingermann*. Catálogo. MASP. São Paulo, 1994, p.17.
- Fig.21 - Sergio Fingermann - *Sem título*, 1995, Acrílica sobre tela, 230 x 180 cm.....109  
 Fonte: *Sergio Fingermann*. Catálogo. MASP. São Paulo, 1994, p.55.
- Fig.22 - Sergio Fingermann - *Sem título*, 1995, Acrílica sobre tela, 230 x 180 cm.....110  
 Fonte: *Sergio Fingermann*. Catálogo. MASP. São Paulo, 1994, p.77.



## Parte I : Pintura

"Não seja um crítico de arte, mas pinte, é nisso que está a salvação"

Paul CÉZANNE<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> CHIPP, H.B. - *Teorias da Arte Moderna* - p. 3. Palavras de Cézanne a Émile Bernard quando jovem, desconfiado do papel teórico do artista, por ocasião do artigo que esse completava sobre a pintura de Cézanne.

## 1. Introdução

Alguns termos caíram em desuso, ou quase. Ou então se tornaram apenas sons articulados destituídos de conteúdo. Não me refiro à cultura de massa ou à indústria cultural, ou mesmo à propalada predominância da imagem sobre a palavra. Empregar hoje certos termos com intenção de configurar algum sentido soa ridículo, antigo e deslocado no tempo. Ética, por exemplo. Ou solidariedade. Assim também como pintura. Representam algum valor? Podem atualizar algum sentido? Descrevem alguma prática atual ou qualificam ações?

Outros termos ainda, como os conceitos de abstração e seu contraponto, o figurativo, não dão conta da pintura contemporânea e continuam sendo empregados. São conceitos datados para explicitar a emergência da perda da "representação" na pintura em nosso século. O emprego desses conceitos hoje, implica na manutenção de uma leitura ainda descritiva da imagem oferecida pela pintura em relação à representação.

Não pretendemos abordar aqui o cubismo, o construtivismo, Mondrian, Bauhaus, neo-plasticismo para a compreensão do fenômeno. Nesse momento isso nos desviaria do tema que queremos trazer presente nesse percurso. De qualquer modo esses caminhos ainda se referenciam em objetos - quadrados, planos etc. e, por um outro viés de abordagem, administram a subjetividade, seja a do artista com relação à sua própria, seja através da investigação da medida do que sua própria subjetividade possa ter em comum com a da humanidade. A Gestalt vem legitimar esse procedimento, o que não é muito diferente do que se observou com a descoberta da perspectiva no Renascimento, identificada como verdade objetiva da visão humana. Ao peso dessa verdade, se contrapôs uma outra ordem de verdade quanto à percepção, considerando agora também processos objetivos, mas pertencentes à ordem da subjetividade. A percepção foi des-historicizada.

A publicidade, as artes gráficas, o desenho de objetos puderam se beneficiar dessa contribuição, podendo massificar um modo de olhar o mundo, discriminando o mundo do construído do mundo natural, as formas produzidas das formas da natureza, o velho e o novo, o limpo e o sujo, o

organizado do desorganizado, a ordem do caos, o ciclo vital da eternidade, o contingente do absoluto. Enfim, uma nova visualidade nessas tendências da pintura se tornou disponível para o projeto comunicativo da humanidade em meio a essa perda da "representação" para a pintura.

Ocorrendo a perda do objeto e da representação, as investigações quanto à subjetividade puderam assumir o primeiro plano, e as categorias estéticas tradicionais não encontraram ponto de aplicação diante dessa perda do objeto em muitas das obras realizadas, como por exemplo no que se designou como Expressionismo Abstrato. Essa designação parece explicitar tanto o impacto da perda do objeto externo como referente para a pintura, como a reversão do interesse para a internalidade, dada à visualidade como expressão. \*delimitação de que é (interio)

Em um breve percurso histórico da pintura em nosso século, pretendemos nos aproximar de alguns fenômenos que foram ocorrendo, procurando apreender na obra de alguns pintores o acontecer desses fenômenos, à margem das categorias estéticas tradicionais, não sendo esse procedimento motivado senão pela manifestação do desejo de compartilhar desse olhar que constrói o que nos afeta na pintura.

Em um momento, observa-se a consciência crítica quanto aos fenômenos observados na pintura e o que a própria pintura mostra e os pintores por vezes explicitam. Em um segundo momento, na experiência do acolhimento com que algumas pinturas nos afetam, reconhecemos a necessidade de rever os aparatos conceituais com que as olhamos, arriscando uma outra compreensão dessas pinturas.

<sup>\* 3º slide 16/15/21</sup>  
A pintura como construção é o que compreendemos na obra de MONET, MORANDI, POLLOCK e DE KOONING. Na pintura de VAN VELDE (nascido na Holanda em 1895), a partir da década de 40, evidencia-se essa inflexão, esse caráter que compreendemos como constituição da pintura nesses caminhos que não estão contidos na temática da presença ou ausência do objeto e que não se detêm na expressão.

Na obra de alguns pintores contemporâneos, as declarações implícitas no fazer pintura ou em seus procedimentos explicitados, encontramos a recusa à contenção em esquemas conceituais pré-determinados.

## 2. Imagem e matéria, a pintura como alteridade

Enquanto prevaleceu a ocupação com a imagem, os pintores fizeram uso do verniz, um acabamento na pintura que, aplainando as irregularidades sublinhou a importância da imagem na pintura.

A fotografia pôde liberar a pintura do compromisso em representar os objetos, substituindo a perspectiva. As fotos coloridas de pinturas se, por um lado contribuíram para a divulgação de obras até então inacessíveis em museus europeus, cristalizou esse entendimento da pintura como representação, como imagem, ainda que essas imagens já não estivessem mais oferecendo tantas analogias com o espaço e o mundo de objetos como antes.

Tratando-se de imagens - essas diziam respeito ao mundo visível ou supostamente visível - se pensarmos nos anjos ou em monstros. Verossímeis, de qualquer modo. A perspectiva radicalizara essa verossimilhança : o modo como os objetos se relacionam entre si no espaço se tornou mais em acordo com a experiência visual e empírica do homem. Até o Renascimento, eram os *conceitos* sobre as relações entre os objetos que prevaleciam, e a pintura fundiu *conceitos* e experiência visual numa representação analógica. Como *representação* justificou, muitas vezes, também a aproximação entre filosofia e pintura, posto que nessa se poderia, ao menos teoricamente, se proceder à leitura de uma reflexão do artista ou de sua época, semelhante àquela processada no discurso filosófico.

Com o advento da perspectiva, o espaço (preenchido pela luz) inseriu o tempo como assunto a esse mundo de representações. E com o tempo, inseriu também a vivência do artista, submetido a partir de então, não mais aos objetos ou conceitos, mas à visão e, através dela, à transformação dos objetos imersos nessas duas variáveis, encontrando o movimento e a transitoriedade.

Submeter-se à visão significou o ingresso em uma outra ordem de complexidades para o artista e para o seu processo criativo. Habitados que estamos à percepção do mundo através do

sentido da visão em nosso cotidiano, mal nos damos conta da sua efetiva complexidade.<sup>1</sup>

Constata-se que não interessou mais, em última instância, a maneira como cada artista pintava o que via, pois independente da maneira, a visão do objeto mudava de acordo com o tempo/luz-espço. CÉZANNE (1839-1906) pintou maçãs de diversas maneiras e nos mostrou modos de ver essa maçã. A maçã de CÉZANNE não nos é revelada em apenas uma de suas pinturas, mas é no conjunto de sua obra que se tornou o que é para nós :

*"Uma maçã pintada por Cézanne não tem nem a banalidade nem a estranheza da coisa. É maçã e não é maçã, é coisa e não é coisa; é de fato um ser de um universo inventado pelo homem e que se chama pintura."*<sup>2</sup>

E foi pintando de diversas maneiras a maçã que CÉZANNE foi entendendo a construção de sua pintura. MONET (1840-1926) pintou o monte de feno da mesma maneira diversas vezes. É o tempo/espço que vemos nesse conjunto. Começou a se evidenciar aqui o quanto a coisa, ou a imagem (enquanto imitação, mímese) foi dando lugar à subjetividade do artista ( as diversas visões de CÉZANNE e suas diversas maneiras ou o mesmo objeto para MONET resultando em diversos resultados em cor e matéria pictórica). O fazer da pintura é que se colocou em questão e que emergiu dessas práticas. E é essa questão que nos interessa mais de perto.

A obra de MONET se encaminhou cada vez mais para a relevância dessa descoberta da matéria da pintura, abandonando progressivamente a idéia de imagem representada, tomando por objeto externo justamente aqueles que foi desvendando como mais adequados ao desenvolvimento da sua questão central : a pintura. Posteriormente será retomado o modo como MONET desenvolveu a questão na sua pintura.

---

<sup>1</sup> cf. SACKS, Oliver - *Ver e não ver in Um antropólogo em Marte*, p.141-143. Nesse relato do processo da tentativa de aprendizado do sentido da visão em um homem que permanecera cego desde a infância, em meio às dificuldades na exploração do mundo que conhecia através dos outros sentidos, mostrou-se incapaz de ver pessoas ou objetos em fotografias de revistas. Não entendia a idéia de representação.

<sup>2</sup> GULLAR, Ferreira - *Argumentação contra a morte da arte*. Rio de Janeiro : Revan, 1993. p. 30.

## 2.1 Abstração e Natureza, o sujeito perante a obra de arte

Em 1910 - com KANDINSKY (1866-1944) - o abandono do objeto é assumido explicitamente e conscientemente. Um pouco antes, em 1908, WÖRRINGER havia formulado o conceito de figuração e o de abstração. No prefácio à reimpressão desse seu trabalho (1948), "*uma tese de doutorado de um estudante desconhecido*", segundo as palavras do autor, considerou a repercussão quando das três primeiras edições (1908-1910) como resultante de uma coincidência entre uma disposição sua e "*a vontade de toda uma época de dar uma orientação radicalmente nova à hierarquia dos valores estéticos.*"<sup>1</sup> Acrescenta ainda nesse prefácio de 1948:

*"Uma prova inequívoca de que este estudo segue sendo atual é que suas teorias, idealizadas exclusivamente para a interpretação histórica, tenham sido aplicadas em seguida na prática dos movimentos artísticos militantes."*<sup>2</sup>

O autor constata que a estética moderna foi se caracterizando pela passagem do objetivismo estético para o subjetivismo estético, ou seja, não partindo mais da forma do objeto estético, mas do sujeito que a contempla, culminando na teoria da *Einfühlung* (projeção sentimental), formulada de modo mais compreensivo por Theodor LIPPS. A *projeção sentimental* ou empatia, encontra satisfação na aproximação à realidade, no orgânico, na consideração do belo natural e na fidelidade à natureza como suposto do belo na arte.

WÖRRINGER considera que este seria um pólo da sensibilidade artística humana, mas que há necessidade de inserir o pólo oposto a esse, que seria o *afã de abstração*, para integrar um sistema estético abrangente para todas as épocas.

*"O fim da dissertação é mostrar que não se pode sustentar a tese segundo a qual o processo de projeção constitui em todos os tempos e em todas as partes o suposto da criação artística."*<sup>3</sup>

<sup>1</sup> WÖRRINGER, W. *Abstracción y Naturaleza* - México : Fondo de Cultura Económica, 1963, p. 7.

<sup>2</sup> WÖRRINGER, Op. Cit., p. 7.

<sup>3</sup> WÖRRINGER, Op. Cit., p. 22.

No desenvolvimento do tema, WÖRRINGER recorre ao conceito de *vontade de arte* introduzido por Alois RIEGL, na análise da atividade artística. Em RIEGL, como esclarece WÖRRINGER, "*vontade artística absoluta*", é:

*"...aquela latente exigência interior que existe por si só, por completo independente dos objetos e do modo de criar, e se manifesta como vontade de forma. É o "momento" primário de toda criação artística; e toda obra de arte não é, em seu mais íntimo ser, senão uma objetivação dessa vontade artística absoluta, existente a priori."*<sup>1</sup>

Entretanto, o autor assinala que essa vontade artística absoluta não tem como finalidade, necessariamente, aproximar-se do modelo natural. Mesmo os conceitos de estilo e de beleza, acabaram se tornando ambíguos, considerados apenas como influência reguladora da aproximação à realidade. A base da *projeção sentimental* seria a confiança e comunicação panteísta entre o homem e os fenômenos do mundo circundante. O pólo que se contrapõe e complementa a *projeção sentimental*, designado como *afã de abstração*, encontra-se no inorgânico, no cristalino, na negação da vida, na sujeição à lei.<sup>2</sup> Trata-se de uma contraposição entre o acaso e a necessidade, a comunhão com a arbitrariedade do orgânico ou a adesão à lei. São necessidades psíquicas do homem que encontram abrigo na atividade artística. O valor atribuído à obra de arte reside na possibilidade de satisfação dessa necessidade, e a necessidade artística por sua vez, repousa naquilo que o autor designa como *sentimento vital*:

*"Por sentimento vital entendo o estado psíquico no qual a humanidade se encontra em cada caso frente ao cosmos, frente aos fenômenos do mundo exterior."*<sup>3</sup>

Assim sendo, identifica no homem primitivo o predomínio da necessidade de se fixar no

---

<sup>1</sup> WÖRRINGER, Op. Cit., p. 23.

<sup>2</sup> Encontramos essa visão na análise empreendida por Sérgio B. de HOLANDA em *O sementeiro e o Ladrilheiro* in *Raízes do Brasil*. O processo colonizador espanhol e o português se manifesta no traçado urbano. O traçado abstrato e geométrico dos espanhóis corresponde à necessidade de procurar a unidade política através da Lei, enquanto os portugueses, já tendo essa unidade como estabelecida em seu país de origem, podem dela prescindir.

<sup>3</sup> WÖRRINGER, Op. Cit., p. 27.

conhecimento e na apreensão da "coisa em si" como um modo de enfrentar o caos, que é como se lhe apresentam as forças naturais arbitrarias. As formas abstratas seriam uma maneira de corresponder a essa necessidade, procurando extrair e arrebatá-las das contingências mundanas do objeto, tentando eternizá-lo como absoluto:

*"As formas abstratas, sujeitas à lei, são pois, as únicas e as supremas em que o homem pode descansar ante o imenso caos do panorama universal."*<sup>1</sup>

A *projeção sentimental*, à qual se contrapõe o *afã de abstração*, configuram dois pólos que refletem a essência última da vivência estética, que é a ânsia de alienar-se do próprio eu:

*"Por um lado o eu como diminuição da grandeza da obra artística, como mingua de sua virtude dispensadora de felicidade, por outro, a mais estreita vinculação entre o eu e a obra de arte, que recebe toda sua vida exclusivamente do eu."*<sup>2</sup>

No *afã de abstração*, a alienação do eu ocorre através do despojamento do ser individual. No polo da *projeção sentimental*, nos redimimos de nosso ser individual ao objetivá-lo na vivência delimitada de um objeto exterior a mim. São esses pólos antagônicos identificados na atividade artística que presidem o procedimento metodológico para a abordagem da arte proposta por WÖRRINGER. Tais pólos estariam implícitos no fazer artístico através da história e em todas as culturas, constituindo-se como categorias suficientemente abrangentes para a análise e compreensão das obras produzidas em diversas épocas e lugares, permitindo caracterizá-las quanto à proporção e o modo como ocorrem.

WÖRRINGER descarta a imitação como valor estético. A imitação, mais aproximada ao naturalismo e à *projeção sentimental*, se afasta do que entende por estilo, à medida em que esse autor considera o modelo natural como secundário na obra de arte, sendo o primordial a *vontade artística absoluta*, a qual relaciona com o *afã de abstração*, que se torna desse modo o pólo privilegiado para a valorização estética.<sup>3</sup> A abstração puramente geométrica libera o espírito dos

<sup>1</sup> WÖRRINGER, Op. Cit., p. 33.

<sup>2</sup> WÖRRINGER, Op. Cit., p. 37.

<sup>3</sup> WÖRRINGER, Op. Cit., p. 47.



tormentos perceptivos do mundo exterior sujeito a transformações constantes, concede o repouso no absoluto que a forma artística assim concebida oferece, correspondendo a uma necessidade instintiva do homem. A relação com o modelo natural também não se detém na coincidência entre reprodução e objeto. Há nesse processo a tentativa, a luta para arrancar o objeto de sua temporalidade, retirando-o da angústia da aparência das coisas do mundo, dadas como coisas impenetráveis.<sup>1</sup>

Criador e fruidor se identificam na mútua contemporaneidade do reconhecimento da imagem em que se objetiva a necessidade psíquica de uma cultura em comum.

Quando WÖRRINGER elabora o conceito de abstração contrapondo-o ao naturalismo e ao orgânico, pretende romper com preconceitos da visualidade ocidental européia para retomar uma visualidade mais compreensiva da atividade artística.

Entretanto, o sujeito que contempla a obra é o ponto de partida de WÖRRINGER, caracterizando a passagem do objetivismo estético para o subjetivismo na estética moderna. A contraposição entre *abstração* e *figuração* são introduzidas como conceitos para a compreensão da obra. Aparentemente se consolidaram e encontraram legitimidade no âmbito de todas as abordagens da arte que se sucederam, extrapolando as intenções iniciais do autor, de dar conta dos fenômenos artísticos históricos que ficaram à margem dos preconceitos que se fundavam em última instância, na mimese.

No transcorrer do tempo entre a publicação desse trabalho de WÖRRINGER e agora, parece ter ocorrido um maior distanciamento entre público e artes visuais. O ponto de partida fundamentado no sujeito que contempla, e não no objeto artístico, podia fazer sentido então. A maior aproximação com o público, à época, pode ter contribuído para a cristalização e permanência desses conceitos, os quais permaneceram como que intocados. E ainda hoje parece ser sempre necessário recorrer a esses conceitos para o exercício da compreensão da obra de arte, especialmente no caso da pintura.

Na prática, porém, o autor acabou abrindo espaço para a compreensão do papel ativo do artista na construção da imagem, construção essa que supõe decisões e confrontos, uma vez que não se submete ao real. Esse papel ativo havia se tornado evidente quando da invenção da máquina fotográfica. Se o processo fotográfico reproduz com eficiência uma imagem existente, essa ação

---

<sup>1</sup> WÖRRINGER, Op. Cit., p. 50.

ainda se dá no universo dos fenômenos naturais, é devida às propriedades físicas dos materiais com que opera a câmara fotográfica. Entretanto, os termos *abstração* e *figuração* hoje, acabaram não se referindo nem ao sujeito que contempla e nem mesmo à atividade do artista, constituindo-se antes como atributo do objeto artístico.

O autor postula a arte como necessidade psíquica humana, designando essa necessidade como *sentimento vital*, oferecendo-nos uma tentativa de abordar a arte no âmbito de uma necessidade humana, em uma época em que a psicanálise e as tentativas de compreensão da complexidade dos processos subjetivos ensaiavam seus primeiros passos. Em 1900 FREUD havia publicado *Interpretação dos sonhos*, assinalando a emergência do inconsciente na configuração da subjetividade. No conceito que designou como *afã de abstração*, WÖRRINGER detectou a presença dessa estranha alteridade na obra de arte que, não participando da natureza, não sendo também utensílio ou instrumento, se instala peculiarmente entre as coisas do mundo criadas pelo homem.

Sublinhando esse entendimento da necessidade psíquica do homem pela arte, a questão da *expressão* e a da *representação* assumiram relevância posteriormente, vindo a se identificar muitas vezes com essas categorias formuladas por Wörringer, como se poderá averiguar mais adiante.

## 2.2 Acaso e matéria

Quando um pintor revela um pouco de sua experiência e das suas próprias reflexões sobre a sua pintura, é de um outro lugar que se passa a olhar a pintura. MATISSE (1869-1954) disse:

*"Numa superfície pintada entrego o espaço ao sentido da visão: converto-o numa cor limitada por um desenho. Quando me sirvo da pintura, tenho o sentimento da quantidade - superfície de cor que me é necessária e cujo contorno modifico para definir meu sentimento de maneira precisa. ( Chamemos a primeira ação de "pintar" e a segunda de "desenhar"). No meu caso, pintar e desenhar são a mesma coisa. Escolho minha quantidade de superfície colorida e a conformo ao sentimento do desenho, como o escultor molda a argila modificando a bola que ele fez a princípio, estendendo-a de acordo com o seu sentimento."<sup>1</sup>*

O resultado no equilíbrio e composição das cores é o que lhe importa. A cor se expande ou se conforma como matéria, como taticidade, restando ao objeto representado legitimar a cor. LÉGER (1881-1955) prescinde da necessidade de legitimá-la, demonstrando a sua independência do objeto representado, mas ainda assim detendo a sua expansão em uma forma retórica, pode-se dizer, em relação aos demais elementos da pintura com que a cor dialoga.

MATISSE adota um procedimento que aponta para a consideração da materialidade em sua pintura: "apaga" no fim do dia o que havia pintado, para no dia seguinte retomá-la. Não é a simples procura do objeto que falhou quanto à adequação da pintura às suas próprias expectativas na representação do objeto. É um processo em que a matéria, como resquício, como memória do que foi feito no dia anterior e que, mantida pelo acaso, será a resposta da pintura às suas ações. É possível que tenha lamentado algumas perdas, mas terá em troca, essas sobras imprevistas e desconhecidas com que dialogará visualmente no dia seguinte. Desenhar com a mão esquerda, às vezes, também foi um procedimento que usou para explicitar essa necessidade de diálogo com o acaso, com o imprevisto e com o desconhecido, ao se perceber demasiadamente "sabido", sabendo-

---

<sup>1</sup> CHIP, H.B. - *Teorias da Arte Moderna* - São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 139 . Fragmento de um texto extraído de "Témoignages" (observações reunidas por Maria Luz e aprovadas por Henri Matisse) editado em janeiro de 1952.

se entretanto num processo de procura desse saber.

É essa alegria de pintar que transparece em sua obra: "Alegria de viver" e os "Estudos para alegria de viver", que bem poderiam ser títulos a desvendar um projeto de vida. O jardim de MONET e os interiores de MATISSE assinalam a necessidade da pintura. Vivem para a pintura ? Abandono da realidade? Alienação do mundo ?

Do outro lado do Atlântico, POLLOCK (1912-1956) faz também da pintura a sua existência. Paradoxalmente nega a pintura ao simbolizá-la, através dos gestos, num fazer físico cujo resultado aparentemente não o importa. Como querendo anular a pintura ou o fazer pintura com o registro de seus gestos na tela, gestos que, em tese, qualquer um poderia fazer. O grau zero da pintura e o grau zero da subjetividade - apenas do ser biológico capaz de tais gestos parece querer restar o testemunho. Paradoxalmente, está à procura da autenticidade, negando a cultura à procura de uma origem primeira. Transgredindo o sabido para se entregar ao desconhecido. Essa pintura gestual, não apenas a "action painting" de POLLOCK abordada por Harold ROSEMBERG<sup>1</sup>, mas o contexto histórico - geográfico que lhe foi contemporâneo, bem como o gesto na pintura européia são temas de um estudo realizado por ROWELL<sup>2</sup>

A análise da obra de POLLOCK na década de 40 empreendida por Margit ROWELL<sup>3</sup> e que se insere nessa tendência do Expressionismo Abstrato na América, lhe permitiu identificar os elementos constituintes da questão do gesto na pintura e, a partir da análise empreendida, proceder à análise da obra de oito pintores franceses. Aqui, a pintura de POLLOCK foi entendida como um ponto de inflexão que radicalizou algumas das questões que estavam latentes no Expressionismo Abstrato, particularmente a questão do gesto, que mais interessou a autora quanto aos seus objetivos para o estudo.

O estudo de ROWELL abrange o período de 1940 a 1960 na pintura. Conceitua o gesto a partir da análise do fazer artístico de POLLOCK para então, posteriormente, desenvolver essa noção de gesto. Segundo a autora, pôde POLLOCK radicalizar um procedimento pelas circunstâncias culturais e materiais diversas das que ocorriam na Europa. Não importou, para esse artista, o

---

<sup>1</sup> ROSEMBERG, Harold - *A Tradição do Novo* - São Paulo: Perspectiva, 1974, pp.11-22.

<sup>2</sup> ROWELL, Margit - *La peinture, le geste, l'action - L'existencialisme en peinture* - Paris: Editions Klincksieck 1965.

<sup>3</sup> ROWELL, Op. Cit.

resultado do seu gesto na sua pintura, pois é o processo que o absorvia. Sem a consideração da matéria, o registro do gesto conferiu à pintura uma função simbólica, remetendo a obra ao gesto já ocorrido do qual restou o testemunho. A autora também analisa espaço e tempo nessa pintura. Aproxima esse modo de fazer, ao qual não importa o resultado, à negação do tempo histórico, a um modo de relação com o mundo externo que ocorre em diversas graduações. Alinha essa pesquisa da natureza humana quando desprovida de fatores culturais, como decorrência das muitas questões postas pelos surrealistas, em nome da autenticidade, tal como a que foi difundida pelo existencialismo, sem entretanto procurar saída em uma arte *naïf*. A arte *brut*, não abordada pela autora, poderia ser considerada como uma outra vertente da mesma ordem de preocupações. O pano de fundo, segundo a autora, é a indignação perante o anonimato que se pressente na sociedade industrial, sucedendo-se ao individualismo anterior. E entretanto, observou que esse trajeto levaria efetivamente, também ao encontro do anonimato. Posteriormente, nesse trabalho, retornaremos à obra de POLLOCK, onde essas questões serão abordadas.

Esse trabalho sobre o gesto na pintura é uma contribuição significativa para a compreensão de aspectos fundamentais que tomaram corpo nas possibilidades da pintura em um dado período, à custa da prática dos artistas envolvidos. Não foram simplesmente caminhos que não levaram a nada, nem mesmo que possam restar apenas como documento histórico para a posteridade, ou que sejam versão ilustrada do existencialismo. Desvendam-se aqui, em contrapartida, as possibilidades expressivas fundadas em níveis inconscientes, de um modo até então desconhecido. Evidencia, radicalizando, a expressão. Não é por acaso que são obras que podem levar um observador mais desatento aos fenômenos artísticos a exclamar, espantado com a arte contemporânea, que ele próprio poderia fazer arte, caso o quisesse. E se indagado, também poderá dizer que não entende absolutamente nada do que está vendo... Como assinalou GULLAR, a respeito da descoberta da expressão:

*"Claro, se qualquer forma traçada sobre uma tela expressa alguma coisa, não importa mais nem o talento nem o conhecimento técnico: todo mundo é artista e ninguém o é. Se toda forma é expressão e se a arte, agora livre de qualquer definição ou princípio, não é mais que forma expressiva, então não se pode mais distinguir entre uma obra de arte e outra qualquer coisa, outro qualquer objeto..."<sup>1</sup>*

Se os critérios de juízo estético da pintura não podem mais se apegar a critérios

---

<sup>1</sup> GULLAR, Ferreira - *A expressividade da forma in Argumentação contra a morte da arte*. Rio de Janeiro: Revan, 1993, p.63.

provenientes da mimese, e se eventualmente até mesmo o registro de gestos pode integrar-se à arte, ou ainda a atitude do artista trazendo para o campo da arte um objeto qualquer que sequer havia sido produzido por ele ou com intenção artística é considerado pertinente, nessas condições, onde fica aquele caráter da arte como algo que resta como inefável ?

Por sorte em alguns casos, como aqui, a autonomia do campo da arte no interior da sociedade consubstanciada em meados do século passado, oferece também garantias para o exercício da liberdade artística : a perplexidade é então possível de ser sustentada...<sup>1</sup>

Em MATISSE como em POLLOCK, podemos observar a emergência do acaso, da concessão à alteridade para a pintura. Alteridade que se dá como resquício e sobra de matéria em MATISSE, ou ainda como expressão gestual em POLLOCK. Foi intenção, acaso ou ambos que presidiram a realização do que vemos em suas obras? Parecem ter alguma certeza de voo de pássaro guiado por um saber que o leva para a direção procurada. Que não sabe qual é, mas que o move. Deixando vestígios, marcas e a memória do exercício dessa perseguição em que parecem querer encontrar o outro de si mesmos na pintura.

Alguns outros aspectos da pintura de POLLOCK considerados relevantes serão abordados posteriormente.

MATISSE, entretanto, afirma nunca ter abandonado o objeto:

*"Não é preciso me dizer que recriei o espaço a partir do objeto quando "descobri" este último: nunca abandonei o objeto. O objeto não é tão interessante por si só. É o meio que cria o objeto. Foi assim que trabalhei a vida inteira diante dos mesmos objetos que me davam a força da realidade, empenhando meu espírito em tudo o que esses objetos tinham passado, por mim e comigo. Um copo de água com uma flor é uma coisa diferente de um copo de água com um limão. O objeto é um ator: um bom ator pode desempenhar um papel diferente em dez peças e um objeto pode desempenhar em dez quadros diferentes um papel diferente."*<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> cf. BORDIEU, Pierre - *As regras da arte* . São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

<sup>2</sup> CHIPP, Op. Cit., p. 138. Trata-se de um fragmento do mesmo texto de 1952, conforme indicado na nota anterior.

Essa consideração de MATISSE pelo objeto, "...sempre os mesmos objetos com que trabalhei...", evoca naturezas mortas, (Still Life) de CÉZANNE a MORANDI (1890-1964). Porque essa insistência em objetos que em si não oferecem tanto interesse? Um objeto é um bom ator, diz MATISSE...

Recorrendo a Emil NOLDE (1867-1956), que tendo pintado uma série de aquarelas que tinham como tema o teatro com seus personagens em ação, talvez seja possível compreender a introdução desse tema do ator, que conjuga a representação e a expressão. Seriam os personagens em ação no palco, artificialmente banhados por sombras e luzes dos refletores, com expressões acentuadas pelas máscaras e pela interpretação, objetos interessantes à expressão, poderíamos pensar(fig.1). Outras imagens de figuras humanas em outras pinturas de Nolde, já agora não personagens da ação no teatro, mas da vida, iluminam um outro aspecto que poderia ter passado despercebido: não há presença efetiva de expressão nessas figuras humanas. Não são o mesmo que identificamos no "Grito" de MUNCH (1863-1944).

Há um romance de Virginia WOOLF que se intitula *Entre os atos*<sup>1</sup>. Enquanto há o desenrolar de uma peça, também há o desenrolar de algo que acontece justamente entre os atos, contrapondo vida e arte, de um certo modo. Tomamos aqui o título desse romance como referência a algo que está descolado de um sentido narrado através de ações, uma espécie de suspensão, de intervalo, de nada acontecer, de esquecimento e de abstração. Em NOLDE, nessas aquarelas realizadas a partir de personagens em ação no teatro, o silêncio e os gestos congelados sugerem essa idéia de "entre os atos", uma fração de tempo na ação teatral, tomando esse sentimento de bastidores como assunto. Como se aqui se desvendassem os limites das possibilidades de representação na pintura depois do advento do cinema. Esses personagens de NOLDE, congelados numa ação de representação, parecem mostrar a futilidade dessas intenções. É preciso lembrar que Nolde, em sua pintura, não tratou somente de personagens ou da figura humana. Paisagens e sobretudo as flores, os campos de flores, lhe permitiram explorar a cor e a própria pintura. Cores que também estão presentes com grande força até mesmo em suas aquarelas que, nas suas mãos, adquirem presença como matéria de pintura.

---

<sup>1</sup> Encontro em WINNICOTT um termo que poderia descrever esse estado: *amorfia*. "... aquilo com que o material se assemelha, antes de ser moldado, cortado, ajustado e agrupado" e que é condição da busca. WINNICOTT, D.W. In *O Brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975, p. 54 e p. 92.)

*Fig. 1 - Red Dancer, s/d. Aquarela*  
Emil NOLDE



*Fig. 2 - Paysage De Neige, 1923. Oleo s/ tela*  
Bram VAN VELDE.





Andando na rua, cruzando com pessoas aqui e ali, surpreendemos esses momentos de suspensão, em nós e ou um outro qualquer. Momentos de um nada fazer, nada pensar, apenas uma presença - sem passado ou futuro, momento de mergulho nesse estado de suspensão, um olhar no nada em que nenhum passado ou futuro pode ser adivinhado e entretanto qualquer um parece possível na interioridade de alguma fantasia que não se efetiva no espaço. Um momento, presença silenciosa, um estar no mundo permeado de possíveis mas sem projetos, sem palavras, sem nomes. Um vazio onde ecoa a presença do ser. Que lugar é esse ?

Na obra de Bram VAN VELDE (1895 -1981) há uma pintura realizada em 1923 (fig.2), na qual os personagens se detêm em seu caminho e se voltam (para nós espectadores, para VAN VELDE artista ?). Nada aparentemente a dizer. Apenas olhares. O nosso perante a pintura, os dos personagens que se detêm no seu caminho e o do artista que se confunde com o nosso olhar. Nessa troca de olhares, algum embaraço. É como se houvesse necessidade de esclarecer que essa coisa /pintura pode estar a nos ver e que inversamente sejamos nós, também uma coisa/ser para essa pintura. Como se se tratasse de um espelho no qual, entretanto, podemos certamente não nos reconhecer. Não, não é um espelho, não é uma projeção: é uma pintura, é uma coisa que tem a aparência de um outro que nos olha e interroga. A pintura como alteridade, e nela podemos descobrir nosso olhar identificado ao olhar do pintor. Seria essa a exigência da pintura? O olhar de quem a contempla poderá pretender ser da mesma natureza do olhar do pintor que a olha?

A obra de VAN VELDE que se sucede a essa, será retomada posteriormente. Poderemos verificar que, depois desse momento de suspensão, depois desse encontro que parece também desmascarar qualquer ilusão: teatro, objetos, expressão, personagens, de imagens ou de representação enfim, poderá, desse estranhamento, se abrir livremente para a experiência da pintura.

A pintura passa a ser, a partir de agora, apenas uma coisa, algo de estranho e ao mesmo tempo... habitual. Ou, como se expressou VLAMINCK à mesma época em uma carta: "...e 'pintura', caro amigo, é bem mais difícil e bem mais tola que tudo isso..."<sup>1</sup>, em resposta às exigências de declarações suas quanto à sua própria pintura e quanto à que lhe era contemporânea.

Como diz BARTHES<sup>2</sup>:

---

<sup>1</sup> CHIPP, Op. Cit., p. 142.

<sup>2</sup> BARTHES, Roland - O óbvio e o obtuso - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 32.

*"... toda imagem é polissêmica e pressupõe, subjacente a seus significantes, uma "cadeia flutuante" de significados, podendo o leitor escolher alguns e ignorar outros. A polissemia leva a uma interrogação sobre o sentido; ora, essa interrogação aparece, sempre, como uma disfunção mesmo que essa disfunção seja recuperada pela sociedade sob a forma de jogo trágico (Deus, mudo, não permite escolher entre signos) ou poético (é o frisson du sens - pânico - dos antigos gregos); no próprio cinema, as imagens traumáticas estão ligadas a uma incerteza (a uma inquietação) sobre o sentido dos objetos ou das atitudes. Desenvolvem-se, assim, em todas as sociedades, técnicas diversas destinadas a fixar a cadeia flutuante dos significados, de modo a combater o terror dos signos incertos: a mensagem lingüística é uma dessas técnicas. Ao nível da mensagem literal, a palavra responde, de maneira mais ou menos direta, mais ou menos parcial, à pergunta: o que é ?"*

E mais adiante, no mesmo texto:

*"...a linguagem tem, evidentemente, uma função elucidativa, mas essa elucidação é seletiva; trata-se de uma metalinguagem aplicada não à totalidade da mensagem icônica, mas unicamente a alguns de seus signos: o texto é a possibilidade do criador (e, logo, a sociedade) de exercer um controle sobre a imagem: a fixação é um controle, detém uma responsabilidade sobre o uso da mensagem, frente ao poder da projeção das ilustrações; o texto tem um valor repressivo em relação à liberdade dos significados da imagem; compreende-se que seja ao nível do texto que se dê o investimento da moral e da ideologia de uma sociedade."<sup>1</sup>*

Fazemos uso de tantos objetos, até mesmo da eletricidade. E não nos incomoda o pouco saber de seus processos, o mais das vezes invisíveis e desconhecidos. E também não nos sentimos incomodados por esse não saber ao fazer uso desses objetos que nos são habituais.

Sabemos da existência da arte ou da pintura. Isso faz parte da nossa cultura. E entretanto, ao ver uma obra, constatamos quanto escapa aos nossos hábitos, e sentimos falta de um título, de

---

<sup>1</sup> BARTHES, Op. Cit., p. 33.

uma palavra, de uma ponte para o entendimento. Não é por acaso que, não nos contentando com o que vemos, procuramos um substituto para a palavra na imagem, tentando produzir um signo lingüístico que domine o desconhecido. Enquanto a presença do objeto, da representação esteve presente, a pintura pôde ser trazida para o campo lingüístico, para a palavra, com relativa facilidade. Não era a pintura que estava sendo vista, mas a sua imagem, traduzida em palavras. Pretender dar conta da imagem na pintura em termos de ABSTRATO ou FIGURATIVO, equivale a esse procedimento inicial de controle do fenômeno pictórico pela palavra. Ao lado disso, o que está sendo posto em questão é a possibilidade de "leitura" ou "interpretação" que se articularia no universo de cada uma das duas possibilidades: inteligível ou ininteligível, como critérios de valor para a arte. Entretanto, há que se considerar a possibilidade de convivência com o inexplicável, e então também será possível pretender ter o mesmo olhar do artista :

*"Se a filosofia ou a ciência lograssem descobrir por que o mundo existe e que finalidade tem a vida humana, tudo o que se ganharia com isso seria talvez uma maior tranquilidade. Não muito mais, portanto, do que o que se obtém com a arte que, abrindo mão das explicações, nos induz ao convívio com o mundo inexplicado, transformando sua estranheza em fascínio."*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> GULLAR, Op. Cit., p. 30.

### 3. Arte e vida

Tendo o objeto se distanciado para a pintura, isso tensionou em um primeiro momento a relação entre artista e obra, parecendo o artista, às vezes, nela se perder catarticamente, ou então parecendo pretender submeter a matéria ao poder de sua lógica ou intuição, declinando-a ao seu desejo, às vezes se equilibrando, ou até mesmo silenciando. A compreensão desse processo quanto à relevância do sujeito em detrimento do objeto como caracterização dos tempos modernos, assinalou paradoxalmente o entendimento desse fenômeno como distanciamento entre arte e vida. É nesse contexto que podemos entender a presença das vanguardas, termo que, como se sabe, tem conotação política e, antes disso, militar. As vanguardas interpretaram essas necessidades em termos de programas e projetos desenvolvidos em suas obras, ensaiando respostas e saídas para a questão.

Como indicado anteriormente, a análise de WÖRRINGER supôs o reconhecimento, na arte, de uma necessidade psíquica no homem. Foi, entretanto, nas obras do passado que alimentou o seu processo de investigação, e inegavelmente reconheceu o lastro de preconceitos que obstavam a abertura para processos mais compreensivos que ele detectou na atividade artística. Como assinalou no prefácio de 1948, quarenta anos depois da primeira publicação de seu estudo:

*"...essa tese que chegou a ser um "Abre-te, Sésamo" para todo um grupo de problemas colocados por nosso tempo."<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> WÖRRINGER, Op. Cit. p.7.

Havia também o pressuposto de uma cultura em comum, em sua análise. O autor pôde se centrar no campo artístico autônomo<sup>1</sup> e se ocupar explicitamente com a história da arte.

Mas outros fatores interferiram em todo esse processo no decorrer do nosso século, abalando a crença em uma cultura em comum. A emergência da sociedade de massas e paralelamente, a indústria de divertimentos voltada para o consumo massivo, tensionaram a recém constituída autonomia do campo artístico. O consumo devora tudo o que toca, e diante disso, a própria sobrevivência da arte se viu ameaçada. A urgência da indústria cultural procura se apoderar dos objetos culturais tomando-os, quando possível, disponíveis para o consumo.

*"Muitos autores do passado sobreviveram a séculos de olvido e desconsideração, mas é duvidoso que sejam capazes de sobreviver a uma versão para entretenimento do que eles têm a dizer."*<sup>2</sup>

A indústria cultural passara a ser essa cultura em comum, enquanto a arte aparentemente se alienava da vida.

Dois aspectos foram considerados quanto à tentativa de aproximação entre arte e vida. De um lado, havia a possibilidade da constituição do projeto comunicativo, que se entendeu como parte do fazer artístico, posto que expressivo. Por outro lado a autonomia da arte, gerada no interior do processo social e econômico da divisão social do trabalho e da economia mercantil, gerou indagações quanto à função social da obra e do artista, ou ainda, quanto à necessidade psíquica da arte para o homem.

Entretanto, a autonomia do campo artístico na sociedade permite experimentações, e o artista pode até mesmo voltar-se contra essa mesma sociedade.<sup>3</sup>

WÖRRINGER colocou como gênese da atividade artística do homem o processo de separar algo da natureza e eternizá-lo, assegurando-se de uma "coisa em si" absoluta e alheia às contingências implícitas no desconhecido da natureza. DUCHAMP, com o *ready-made* repete um

---

<sup>1</sup> cf. BORDIEU, Op. Cit.: O campo artístico autônomo, historicamente constituído a partir do séc. XIX, supõe um público, os críticos de arte, os artistas, na consideração da produção da obra como necessidade.

<sup>2</sup> ARENDT, Hannah - *Entre o passado e o futuro*. São Paulo : Perspectiva, 1979, p.260.

<sup>3</sup> Cf. ARENDT, Op.Cit.: "...o derradeiro indivíduo que restou na sociedade de massas foi o artista.", p.252.

procedimento semelhante e ilumina um sentido implícito nessa ação de separar. Essa "coisa em si", para DUCHAMP, é um objeto entre o mundo de objetos úteis, produzidos para a funcionalidade, que é destacado, separado dos demais objetos e é apresentado como obra. Para que isso fosse possível, foi preciso a existência e o reconhecimento de um peculiar campo autônomo de atividade na sociedade que é o da arte, onde esse fazer que é o ato, não uma fatura, pudesse incorporar um sentido. O estranhamento do homem perante o caos desconhecido primordial se manteve, expandindo-se até mesmo para os objetos por ele criados que, sem destinação a se tornarem obra de arte, foram produzidos como úteis e destinados ao hábito?

O *ready-made* nada expressa, é como uma coisa em si. É a atitude de DUCHAMP que nos aponta para esse campo em que se releva o fazer artístico como uma outra realidade do fazer, um outro lugar que não é apenas o da obra como resultado material do processo do fazer e nem tampouco o fazer artístico é uma operacionalização diferenciada do artista com a matéria, fatura.

Depois de DUCHAMP, não é mais possível acreditar na sustentabilidade da tentativa de não ver no objeto, em que lugar estão as suas contingências e a sua temporalidade, objetivando-o, quer num processo de representação, quer dele abstraindo a forma geométrica mais abstrata. De resto, a atitude de DUCHAMP destruiu o sentido do habitual e instrumental do objeto dado como "coisa em si". O objeto como "assunto" ou "tema" foi aqui levado às últimas conseqüências. O último ato desse "bom ator" para não ser mais considerado apenas objeto. Agora é no encontro do artista com o objeto que deveremos procurar esse sentimento vital de que falava Wörringer, caso aceitemos que a arte seja uma necessidade psíquica do homem:

*"O grande problema era o ato de escolher. Tinha que eleger um objeto sem que este me impressionasse e sem a menor intervenção, dentro do possível, de qualquer idéia ou propósito de deleite estético. Era necessário reduzir o meu gosto pessoal a zero. É difficilimo escolher um objeto que não nos interesse absolutamente e não só no dia em que o elegemos mas para sempre e que, por fim, não tenha a possibilidade de tornar-se algo belo, agradável ou feio..."<sup>1</sup>*

Octavio PAZ confere a esse ato de escolha certa semelhança com o encontro, e a declaração de DUCHAMP o corrobora:

---

<sup>1</sup> PAZ, Octavio - *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo : Perspectiva, p.27.

*"...decidir que em um momento vindouro (tal dia, tal hora, tal minuto) elejo um ready-made. O que conta então é a cronometria, o instante oco... é uma espécie de encontro."*<sup>1</sup>

ORTEGA Y GASSET<sup>2</sup> descreve, em 1925, modos de aproximação à obra de arte. Para ver um objeto, é preciso adaptar e acomodar a nossa visão. Uma adaptação inadequada não permite ver o objeto, ou então o vemos mal. Olhando para um jardim através de um vidro, nossa visão se adapta fixando-se nas flores e folhagens sem se deter no vidro. Nosso olhar não o percebe, a meta é o jardim. Mas fazendo um esforço e retraindo o raio ocular, podemos deter nosso olhar no vidro. O jardim desaparece, não passa de uma massa de cores grudada no vidro. E conclui que *"ver o jardim e ver o vidro da janela são duas operações incompatíveis: uma exclui a outra e requerem acomodações oculares diferentes."* Do mesmo modo, quem procura na obra de arte comover-se com Tristão e Isolda, não verá a obra de arte, só poderá se comover na medida em que a toma como realidade. *"Porém, o caso é que o objeto artístico só é artístico na medida em que não é real/.../. O retratado e seu retrato são dois objetos completamente diferentes: ou nos interessamos por um ou por outro"*.

Postula aqui a irredutibilidade da diferença entre arte e vida. Espacializa um lugar em que se torna possível a ocorrência da obra, mas é preciso o ajuste do olhar para ver esse lugar, ilustrado por ele, no exemplo, como o vidro da janela.

Georg BASELITZ (1938) vira seus quadros de cabeça para baixo. É a pintura que deve ser vista, diz com isso. Francis BACON (1909-1992) põe um vidro em suas telas e os reflexos mutáveis do vidro nos devolvem para a superfície da pintura, retirando-nos a possibilidade de *atravessar* a sua superfície para identificar um espaço como o que se vê através de uma janela.

A experiência de Lygia CLARCK, relatada no trabalho de FABBRINI<sup>3</sup>, nos desperta para essa questão do lugar em que se situam artista, obra e público. Há um projeto comunicativo implícito em sua obra. Depois o silêncio e a prática terapêutica no interior desse silêncio, que é o abandono da obra. O sensível relato de FABBRINI desse abandono da obra :

---

<sup>1</sup> PAZ, Op. Cit., p.27.

<sup>2</sup> ORTEGA Y GASSET, José - *A desumanização da arte*. São Paulo: Cortez, 1991.

<sup>3</sup> FABBRINI, Ricardo Nascimento - *O espaço de Lygia Clark*. São Paulo: Atlas, p. 230

*"A desintegração de seu ego adveio do abrigo dado aos pacientes. /.../ recebia suas projeções possibilitando o seu renascimento no mundo; mas a vivência contínua, puramente sensorial, deste imagismo não diferenciado, sem uma revisão secundária ou uma formação simbólica que o tornasse consciente, provocou-lhe uma ansiedade que resvalou para o auto-aniquilamento: seu desprezo pela coerência de superfície, desdém pelas palavras e pelas medidas do conhecimento intelectual (pelas "imitações da lógica-formal", das "linguagens" e do "senso-comum"), tornaram farto seu coração e vazio o mundo."*

Desse movimento de desintegração da obra, ou de tentar trazer a arte para a vida que permeou a atividade de muitos artistas nas décadas de 50 e 60, hoje já se traça um balanço. É como se houvesse uma tentativa de fusão entre artista e obra à procura de um caminho à primeira vista indecifrável para a atividade artística. Não parece haver imediaticidade possível da obra com seus interlocutores, artista ou público.

Deve haver um terceiro lugar, abstrato, que mantenha a distância entre o artista e a obra, como esse lugar do vidro de que nos fala ORTEGA Y GASSET, um lugar que seja o do fazer<sup>1</sup> e em que, finda a obra, um não mais possa se identificar com o outro e tampouco nenhum deles, obra ou artista possa falar um pelo outro. Um lugar que seja um limbo indiferente aos múltiplos sentidos que é capaz de acolher. Lugar de um fazer alienado dos processos naturais e dos processos de reprodução e manutenção da vida, que entretanto ali estão presentes. Lugar de ilusão que entretanto articula a compreensão que temos desse estar no mundo. E nesse limbo, à igual distância entre homens e coisas poderia ocorrer o encontro nesse *terceiro sentido* que se abre para a poética, ou o *sentimento vital*, ou a experiência de compartilhar indagações com a humanidade passada, a presente ou a futura.

Não é sem dificuldades que se processam as transformações dos sentidos que nos são habituais. Um texto que trata do fenômeno resultante da mudança dos sentidos com que se apreende um mundo, presidiu a formulação de algumas das considerações aqui apresentadas. Trata-se do relato de um neurologista, Oliver SACKS<sup>2</sup>, a respeito de um paciente seu, praticamente

---

<sup>1</sup> Um verbo vazio que serve para tudo, segundo BARTHES, (Op. Cit., p.55), mas que carrega consigo possibilidades, interrogações, poderíamos acrescentar.

<sup>2</sup> SACKS, Oliver- *Um antropólogo em Marte*. São Paulo : Companhia das Letras, 1996.



cego desde a infância e que recuperou a visão depois de uma cirurgia, quando contava mais de cinquenta anos. Posteriormente tornou-se cego outra vez.

À parte o interesse despertado pelo relato do processo de aprendizado de um sentido até então desconhecido e que transformava a percepção que até então tivera do mundo, o que se mostra aqui é o quanto subjetividade e objetividade, eu e mundo se interpenetram, o quanto a nossa percepção é historicamente afetada.

No caso desse paciente, Virgil, trata-se de uma luta entre dois mundos que quase o esfaçalham como indivíduo. Tentou ver, olhar o mundo de um modo que desconhecia:

*"Foi uma aventura, uma excursão para dentro de um novo mundo, do tipo que é dado a poucos. Mas então surgiram os problemas, os conflitos, de ver mas não ver, de não ser capaz de criar um mundo visual, e ao mesmo tempo ser obrigado a abrir mão do seu próprio mundo. Viu-se entre dois mundos, exilado em ambos - um tormento ao qual não parecia ser possível escapar. Mas aí, paradoxalmente, veio uma libertação, na forma de uma segunda e derradeira cegueira - um cegueira que ele recebeu como uma dádiva. Agora, por fim, a Virgil é permitido não ver, escapar do mundo ofuscante e atordoante da visão e de espaço, para retornar ao seu próprio e verdadeiro ser, o mundo íntimo e concentrado de todos os outros sentidos que havia sido seu lar por quase cinquenta anos."<sup>1</sup>*

No final do século é possível ter alguma clareza sobre os limites de nossas verdades. Parciais, discretas, diferentes e limitadas. A dúvida participa do nosso cotidiano. As luzes não iluminaram o mundo, o projeto não o desenhou por inteiro. À parte diferenças de tempo e lugar, ainda temos em comum o desconhecido. E apesar do pânico perante esse desconhecido, aprendemos e construímos nosso lugar e, muitas vezes, através da arte, entendendo-a seja como mito, seja como perspectiva de conhecimento.

---

<sup>1</sup> SACKS, Op. Cit., p.164.

#### 4. Pintura em construção <sup>1</sup>

*"No instante mesmo em que, olhos fixos sobre o mundo, acreditavam perguntar-lhe pelo segredo de uma representação suficiente, exerciam sem o saber esta metamorfose de que a pintura mais tarde se tornou consciente."*

MERLEAU-PONTY<sup>2</sup>

MERLEAU-PONTY refere-se ao ofício dos pintores clássicos procedendo à construção desse que se tornou o entendimento contemporâneo da pintura, desnudando o fenômeno da *representação*. Os tratadistas da pintura se ocuparam muitas vezes dos materiais, procedimentos, técnicas, e penetramos assim no ateliê do artista, onde se releva o *fazer*, e o fenômeno da *representação* aparece à margem, quase um pretexto a justificar procedimentos. Posteriormente a teoria da pura visibilidade se dará conta desse olhar que parece ser o do artista.

Contemporaneamente à teoria da pura visibilidade, há uma observação de FLAUBERT em carta a Croisset datada de 1852:

*"O que me parece belo, o que eu gostaria de fazer, é um livro sobre nada, um livro sem amarra exterior, que se sustentaria pela força interna de seu estilo, como a terra, sem estar sustentada, se mantém no ar, um livro que não teria quase*

---

<sup>1</sup> "O pintor só pode construir uma imagem. É preciso esperar que esta imagem se anime para os outros". MERLEAU-PONTY, Maurice - *A dúvida de Cézanne*. - Coleção Pensadores - São Paulo : Abril Cultural, 1980, p.121.

<sup>2</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice - *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*. Coleção Pensadores - São Paulo : Abril Cultural, 1980, p.148.

*tema, ou pelo menos em que o tema fosse quase invisível, se é que pode haver.../ Eu creio que o futuro da Arte está nestes caminhos."*<sup>1</sup>

BORDIEU<sup>2</sup> analisou as condições de emergência do programa da arte pela arte mostrando como o próprio processo do campo artístico teve esse programa como necessidade, situando historicamente a configuração da posição do artista na sociedade bem como o papel da arte. Arte, artista e sociedade se delinearão de um certo modo por volta de 1850, caracterizando a partir de então um processo que passará a permear as relações entre arte e sociedade. Há, nesse projeto da arte pela arte a recusa aos valores burgueses, bem como à arte social da arte realista, com a qual mantém entretanto pontos em comum contra a arte burguesa. Repudia-se o gosto burguês na arte "comercial" que se dá no teatro principalmente, pelas suas concessões ao "bonito" e ao "sentimental", sem entretanto incorrer na complacência de muitos "realistas" na exaltação da "virtude superior dos oprimidos".

As condições de autonomia do campo artístico tornaram possível a concepção de uma percepção "pura" das obras. E as palavras de Flaubert enunciam além disso, a perspectiva do *fazer*. O processo criador do artista se torna questão constituinte da obra em detrimento da *representação*.

Essas questões procuram dar conta de uma pintura que desubstancializa as verdades se abrindo para os fenômenos. O mundo da arte como um duplo dos fenômenos, quer subjetivos, quer mundanos é questionado. Não se poderá mais falar em *representação*, mas sim em *acontecimento*, em um modo de entendimento que rompe com a duplicidade implícita no processo de *representação* e passa a se dar como um *fazer* no mundo, capaz de criar também mundo. (Ver Quadro Cronológico no Apêndice).

Abandonando a figuração ou o objeto, ainda parece restar o "assunto ou a "expressão" como maneiras de descrever a substituição de "mundo externo" pela perspectiva de "figurar" "mundo interno", o que se depreende da observação de DUFRENNE :

*"A arte abstrata, portanto, pode revogar a representação do assunto, com*

---

<sup>1</sup> FLAUBERT, Gustave - *Cartas exemplares*. Rio de Janeiro : Imago, 1993. p. 60.

<sup>2</sup> BORDIEUX, Pierre - *As regras de arte*. São Paulo : Companhia das Letras, 1996.

*isso ela não se condena à não-significação: ela pode ser expressiva."*<sup>1</sup>

E que ainda acrescenta:

*"Em todo o caso, o pintor abstrato, quando assume a responsabilidade da expressão, joga aberto e aposta muito: ele nos adverte do que quer dizer e confia em nós para decidir se, de fato, o disse; pede nossa colaboração e se submete ao nosso julzo."*<sup>2</sup>

Representação e significação. Trata-se da obra de arte enquanto possibilidade comunicativa, discriminando também nessa comunicabilidade, a intencionalidade.

O que está em questão é o sentido da arte.

As palavras de FLAUBERT, ou mesmo a teoria da "pura visibilidade" parecem indicar um caminho que transita ao largo das possibilidades da "representação", um caminho que não nos fala de um "mundo interno" em contraposição a um "mundo externo" e também se desvia da ordem comunicativa enquanto intencionalidade. No entendimento de FLAUBERT, algo "que se sustentasse pela força interna de seu estilo", um modo de *fazer*.

---

<sup>1</sup> DUFRENNE, Mikel - *Da expressividade do abstrato in Estética e Filosofia*. São Paulo : Perspectiva, 1972. p.262."

<sup>2</sup> DUFRENNE, Op. Cit. p. 265.

#### 4.1 - Monet, Morandi e a representação

*"O artista é a origem da obra. A obra é origem do artista. Nenhum dos dois é sem o outro. E, todavia, nenhum dos dois se sustenta isoladamente."*

HEIDEGGER <sup>1</sup>

O que parece vincular esses dois termos, *representação* e *fazer*, é a intencionalidade, o *projeto*. O fazer aparentemente requer algum modo de representação como prescrição e intenção para o *fazer*.

O ambiente humano tem sido considerado como objeto de projeto em todos os níveis. Tudo é ambiente, tudo é espaço de projeto, tudo é, em princípio, passível de ser visto, percorrido, circulado, penetrado, manipulado e, portanto, projetado. Até mesmo gestos, intenções, ou os mais recônditos sentimentos humanos da vaidade, da inveja ou da morbidez podem ser explorados em nome da eficácia através do projeto. Florestas e "sítios de notável beleza paisagística" são legalmente preservados. Chama-se a atenção para os animais em vias de extinção e há tentativas de justificar a que servem, para protegê-los. É assim que o projeto e a planificação servem até mesmo à manutenção de um estado da natureza, preservando-a de outros projetos conflitantes.

A lógica da instrumentalização das ações e práticas humanas tem procurado nos seus resultados as suas justificativas: a satisfação do cliente, a qualidade do produto definida por padrões internacionais, a produtividade ou mesmo o divertimento. A lógica da eficácia a tudo pode justificar, a impostura não pode mais ser reconhecida. Do controle dos gestos na linha de produção industrial, chegamos à manipulação dos valores subjetivos em função de uma qualidade total. É desse mesmo modo que, ao se deparar com uma simples empena cega da lateral de um edifício mais antigo, isso incomoda. Ocorre pintá-la ou corrigi-la, adequando-a ao cenário urbano (percebido como espetáculo). Um "erro" de projeto: a fachada falhou mostrando-se ao olhar estando despida. Considera-se atualmente que um edifício deve ter quatro fachadas, podendo ser visto de todos os

---

<sup>1</sup> HEIDEGGER, Martin - *A origem da obra de arte*. Lisboa : Edições 70, 1992, p.11.

ângulos, conformando um cenário sem passado, e mais por convenção ou por hábito é considerado ainda como mundo ou como realidade.

São fenômenos diversos, mas neles é possível reconhecer o critério de valor da eficácia, quer para o julzo ético, quer para o estético.

Tudo então que poderia ser visto como projeto, como objeto de planificação, como atividade domadora do ambiente humano, presente e futuro, passa sob o crivo da eficácia. Os valores se subjugam a um fazer produtor de efeitos. O mundo se alterna, para a subjetividade, ora como projeto, ora como espetáculo. Até mesmo uma intenção comunicativa passaria pelo mesmo critério de adequação entre emissão e recepção.

Entretanto o acaso, o acontecimento, a história, desbordam da mão invisível do *projeto*.

Não houve compreensão da necessidade? Ou esse lançar-se para o futuro implícito no *projeto* tratou a historicidade com a mesma irrevocabilidade com que se concebe o passado? Acaso e acontecimento tecem falhas, sustentam dúvidas e desencaminham a ordem do projeto como antecipação do *fazer*.

Ou então seria falha a *representação* da qual se serviu o projeto?

A *representação* é concebida como modo de "acesso" à realidade para o pensamento ocidental a partir de Descartes, seja essa realidade interna ou externa. Realidade é o *representável* :

*"A divisão entre realidade interna e externa repousava sobre a oposição clássica entre a representação do eu e a do não-eu. O que estava em questão não era a "constituição" da internalidade ou da externalidade como diferentes sentidos do real, mas apenas a distribuição de objetos em dois espaços distintos de dados, caracterizados, todos eles, pelo mesmo e único tipo fundamental de dadeidade: a representabilidade."*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> cf. LOPARIC, Zeljko - *Winnicott e o pensamento pós-metafísico* in CATAFESTA, Ivonise Fernandes M.(Org.) - *D. W. Winnicott na Universidade de São Paulo*, Depto. de Psicologia Clínica do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, Cidade Universitária, São Paulo, Estado de São Paulo, Brasil, 1996. p. 33.

Em um quadro de MONET de 1872, *Regatas em Argenteuil* ( Fig. 3), discriminamos veleiros, vegetação, casas e céu. Essas figuras, quando pintadas como reflexo, afetadas pelo movimento da superfície da água e invertidas, são uma outra pintura. Se abstrairmos a parte superior do quadro e voltarmos nossa atenção para os reflexos na água, e se pudermos também nos desvincular da idéia de que se trata de uma superfície de água que reflete imagens, então poderemos ver a superfície da tela pintada em vez da superfície da água. São as pinceladas, as cores e densidades que se expressam como que à deriva.<sup>1</sup> O que inicialmente poderia ser um reflexo, foi alterado pelos acasos acolhidos da superfície em movimento? O espelho de água não nos devolve a imagem do objeto como representação invertida e qualquer representação do real que podemos encontrar está mais acima, nos veleiros, casas e céu. Esse reflexo na água não é um mero duplo do objeto. Um outro meio se interpõe entre o pintor e o objeto, meio sujeito a um movimento constante que desestabiliza a constância das coisas percebidas. Enquanto espelho, é uma imagem virtual, e é entretanto um fenômeno real: um reflexo em uma superfície refletora. Enquanto água, é um meio que se interpõe entre o pintor e a percepção das coisas. Construção de imagem aberta aos acasos e ainda assim, uma realidade: um paradigma para o fazer da pintura. Da imagem virtual nas águas, nos remetemos à imagem que poderia ser considerada como real, que é essa virtualidade da imagem dos veleiros como pintura. Um jogo de reflexos que brinca com a possibilidade de acesso à realidade pela representação, sendo tudo pintura.

Destacamos MONET e MORANDI entre os muitos pintores que agenciaram a realidade de um certo modo para as suas pinturas: nos objetos e nos arranjos estabelecidos por MORANDI, na construção dos jardins por MONET em sua casa em Giverny. Em 1890 MONET adquiriu a propriedade em Giverny, iniciando a implementação do jardim. Seus primeiros estudos das Ninféias são de 1897. Esse jardim motivará sua pintura até o fim de sua vida ( Fig. 4). Esses pintores construíram uma realidade como se fosse um modelo, antecipando um fazer que se dará na pintura. Trata-se de um *projeto* para a pintura?

Essas construções supõem, em princípio, a consonância com o que a experiência da pintura procura encontrar. Não se trata de construir um sentido que venha posteriormente a ser documentado pela pintura, do mesmo modo como hoje podemos apreender o sentido de uma instalação ocorrida em um determinado espaço e em uma certa ocasião através da sua

---

<sup>1</sup> Cf. ARGAN, Giulio Carlo - *Arte Moderna*. São Paulo : Companhia das Letras, 1993, p. 98. Refere-se a essa obra de Monet : "Leva para a água azul-celeste os vermelhos, os verdes, os brancos das casas, das árvores, das velas. Não importa que o reflexo de uma coisa seja menos certo e firme do que a coisa : a percepção do reflexo é, enquanto percepção, tão concreta quanto a percepção da coisa".

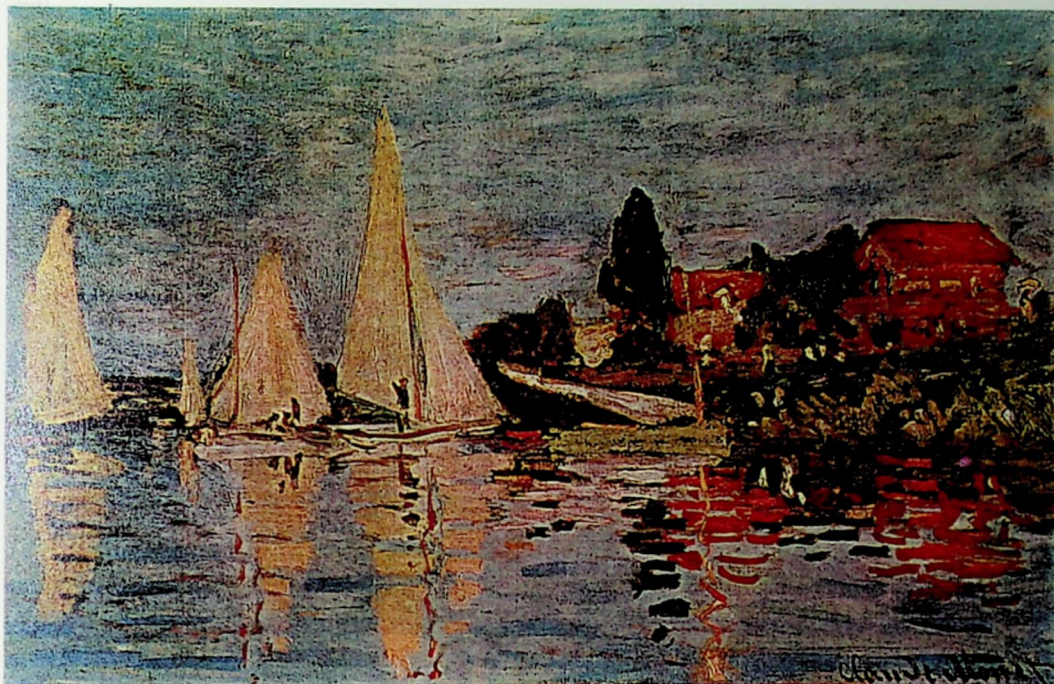


Fig. 3 - *Regatas em Argenteuil*, 1872, Óleo sobre tela, 48 x 73 cm. Claude MONET  
Fig. 4 - *Green Reflection* (detalhe), 1917-1921, Óleo sobre tela, 200 x 850 cm. Claude MONET

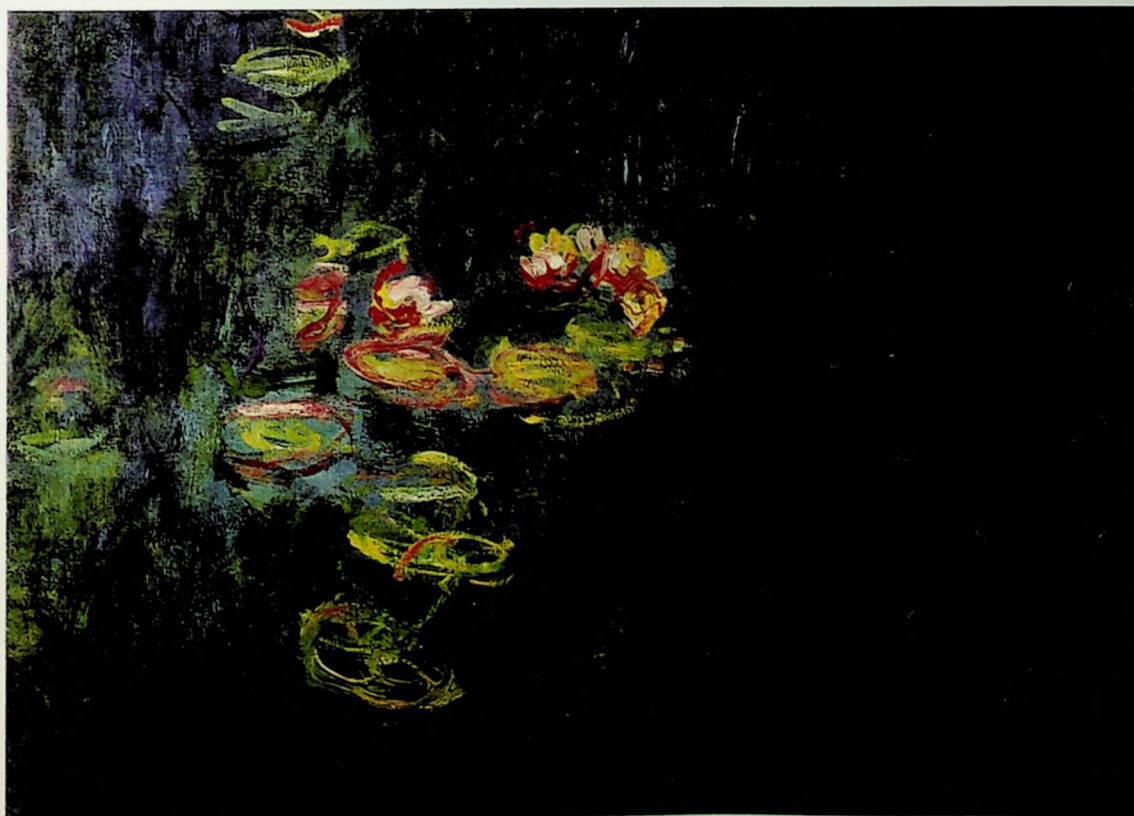






Fig. 5 - *Natureza morta*, 1955, Óleo sobre tela, 30 x 26 cm. Giorgio MORANDI.

Fig. 6 - *Natureza morta*, 1957, Óleo sobre tela, 35 x 40 cm. Giorgio MORANDI.



documentação. Não se trata do olhar do fotógrafo a recortar um espaço e um tempo real documentando uma experiência sensível a ser compartilhada e lembrada. Não é com esse objetivo que se constrói uma realidade para essa pintura.

Querem com isso abdicar da representação. Poderíamos considerar que a diferença entre a realidade e as suas representações pela pintura, poderiam ser consideradas como uma interpretação da realidade, resultante do envolvimento ou compromisso do sujeito com a mesma, reconstruindo-a à sua maneira, com sua própria linguagem, e oferecendo-nos uma visão pessoal do mundo real. Assim poderíamos descrever, num primeiro momento, as imagens de veleiros, casas, vegetação e água nessa pintura de MONET. É impossível "copiar" e reproduzir fielmente a realidade, é o que nos parece dizer a história da pintura. O pintor que procura se ater estritamente à realidade, bem cedo descobre que é preciso antes destruí-la, para recompor com seus fragmentos uma outra ordem, reconstruindo-a com o seu fazer na pintura.

O limite da tela e o do suporte tendem a sustentar a pintura enquanto ilusão frente à realidade. Mas ao se construir uma realidade ou agenciá-la antecipando a pintura, esse pode ser um modo de equiparar a construção da realidade com a construção da pintura, localizando-as como coisas entre as coisas do mundo, em um primeiro momento.

Ao construir uma realidade, um ambiente agenciado que antecipa a experiência da pintura, um determinado modo da realidade é delimitado e fixado. Não é mais apenas o limite do suporte e da tela que se interpõe entre artista e realidade engendrando a pintura como ilusão de realidade. Quando o sentido de realidade recobre e vela o sensível, a experiência da ilusão de realidade ainda é possível, e ainda é possível também pensar em representação. Mas se a procura é de um sentido que nasça no berço do sensível, é preciso esvaziar o sentido de representação ou de ilusão de representação para o fazer da pintura.<sup>1</sup> A construção de uma realidade para a pintura alcança essa finalidade. O real assim cuidado fixa-se para a memória como perda do sentido de representação: não se pode recordar o que não se ausenta. O desvio do sentido para a remissão à representação

---

<sup>1</sup> Cf. MERLEAU-PONTY - *Fenomenologia da percepção*: "A ilusão nos engana justamente fazendo-se passar por uma percepção autêntica, em que a significação nasce do berço do sensível e não vem do outro lugar. Ela limita essa experiência privilegiada em que o sentido recobre exatamente o sensível..." p.45

estará vetado. Trata-se agora da pintura como construção de realidade, uma coisa entre coisas no mundo, uma abertura à experiência sensível, atual e presente no fazer da pintura.

A construção da pintura não imita a construção da realidade.

O universo da pintura, para MORANDI, não se restringiu às "Naturezas Mortas". Entretanto, suas paisagens são as que lhe são próximas, paisagens construídas historicamente, mas que são também, como os objetos de suas "Naturezas Mortas", parte do seu ambiente, habituais. Também os jardins de MONET foram construídos como ambiente. É possível considerar que a dedicação à pintura os tenha levado a dispor dos objetos mais à mão. Mas o resultado dessa estratégia consistiu na constância, e na presença perceptível desse caráter em suas pinturas. Constância essa que abriga o desfazer qualquer idéia de re-presentação. E que também não pode almejar à interpretação pessoal da realidade, porque essa foi construída pelo pintor, não sendo portanto enigmática como a realidade das coisas que já encontramos prontas e parecem exigir decifração.

O real, submetido pela construção, fixado como constante e abandonado como doador de sentido, desvela o sensível para se aventurar na experiência da construção do sentido tão somente pela pintura.

O que distingue então as coisas do mundo da pintura ?

A pintura não tem como pretensão substituir o mundo real, nem tampouco pretende oferecer uma interpretação do mundo real. A experiência de construção de uma porção do real que antecipa a experiência da pintura, seja nos arranjos de MORANDI (figs.5 e 6), seja nos jardins de MONET (fig.4), abriga também a possibilidade de sua destruição ou desconstrução, procurando uma outra ordem de sentido da pintura. Retomar fragmentos enquanto cores, linhas, pontos, pinceladas: um modo humano de construção de sentido de mundo, próprio de um fazer específico que é o da pintura.

A estabilidade e a continuidade dessa porção de real que é o jardim, que é também a disposição desses objetos cotidianos, são continuamente desmentidas pelo olhar do pintor, que a cada nova tela o destrói e o reconstrói. Destrói e reconstrói a sua própria construção que participa, com os demais agenciamentos de mundo, de tudo aquilo com que nos deparamos já ao nascer e de cuja construção sequer participamos.

O que poderia estar tudo isso a nos dizer? Trata-se de uma destruição perante a qual o que é destruído continua íntegro e construído tal como antes da sua destruição, e que permanece para servir de matéria prima para a construção de uma outra coisa na pintura.

Retornando para esses jardins ou para esses objetos cotidianos: em que se diferenciam eles dos demais objetos e ambientes do mundo? O que os diferencia parece ser, à primeira vista, o fato de terem sido matéria prima para a pintura, tais como, quem sabe, o são os pigmentos, aglutinantes e pincéis. Tanto uns como outros foram reunidos pelo pintor em seu espaço de operações no fazer da pintura. Também os pigmentos, assim como aglutinantes e pincéis, enquanto material, foram destruídos ou consumidos por esse fazer, sofrendo um processo de transformação que se consubstanciou em pintura.

Mas, a que destruição foi submetida essa porção do real que entretanto ali permanece, e que se abre para outras pinturas? Enquanto o pintor coletava alguns fragmentos de mundo, poderíamos até mesmo pensar que poderiam estar substituindo mundo ou interpretando-o para nós. Poderíamos, até mesmo, contrapor a imagem de um determinado fragmento de mundo que cada um pode ter, ou mesmo as diversas imagens oferecidas por diversos pintores, e averiguar diferentes interpretações. Mas, quando se trata do âmbito do espaço privado, do ambiente do pintor, esse convite a tais comparações não se coloca mais. Trata-se agora de uma possibilidade de apenas observar diferenças, não mais quanto a estilos ou diversas interpretações provenientes de diversas subjetividades em confronto. É a mesma porção de real, é o mesmo indivíduo que insiste nele, e uma insistência que é dupla: o real construído também foi criado pelo mesmo indivíduo.

Se o pintor não tem a pretensão de substituir mundo, de representá-lo, sua operação, enquanto pintor, seja possivelmente a de abrir o real para novos sentidos, parecendo com isso estar a dizer que o real com que nos deparamos só tem sentido na medida em que criamos um sentido para ele. E esse sentido não é dado na sua construção, pois até mesmo a experiência de construí-lo como parte da realidade foi cumprida, não tendo sido entretanto suficiente!

O sentido se produz em outro lugar, numa experiência real e concreta de fazer do real uma matéria-prima fragmentária dada à percepção<sup>1</sup>, ou trazendo-a para a materialidade dos pigmentos e aglutinantes movidos agora pela corporalidade, como intenção, em gestos e pincéis na tela.

E, mais que isso, já estando com seus objetos ao alcance do olhar, porque haveria necessidade de reinventá-los na tela? Porque não são suficientes em sua corporalidade real? Porque

---

<sup>1</sup> Cf. DA VINCI, Leonardo - *Tratado de pintura* - DA VINCI recomenda ao pintor para tomar nas mãos a folha verde da natureza para averiguar se a sua construção de cor com os pigmentos é a mesma desejada e encontrada na natureza, sugerindo essa idéia de fragmentação (cor da matéria-folha real) e construção da matéria da pintura (cor da matéria-pigmento)

essa necessidade de romper com a sua estabilidade e a sua constância dadas como exemplaridade do mundo real?

Um real que é continuamente transformado por transformações rompe sucessivamente, a cada nova tela, com a idéia de permanência e estabilidade da realidade, bem como com a idéia da estabilidade desse sujeito estático que a cada dia é objeto passivo da percepção organizada oferecida por essa realidade. Se a temporalidade se mostra circularmente na natureza na mudança de estações, os tempos do pintor, em sua atividade, se mostram como sentidos do seu estar no mundo, como presença em transformação. A tela é um lugar e um testemunho de transformações.

A pintura desestabiliza esse sentido de um mundo que nos precede e nos sucede como permanência, essa presença forte e aterradora em que cada um há de construir seu lugar, e só o entendimento do nosso lugar nele pode nos salvar ou recuperar para a existência nesse mundo de coisas, coisas cujo sentido não se explicita em seu existir dado e habitual à nossa percepção, sentido que nos cabe continuamente construir para nos dar a convicção de que as coisas, se podem ter algum sentido, é porque dependem de nós para isso.<sup>1</sup>

O fazer da pintura, colocado em paralelo a esse fazer ou construir mundo, pode estar a nos lembrar de que não somos, como sujeitos, meras coisas entre coisas, meros construtores e reprodutores da nossa existência material, meros sobreviventes de um processo de seleção natural através da genealogia da espécie, mera diversidade biológica a assegurar a sua continuidade, mas sim, que dependemos de um sentido para o viver, sentido que só pode ser construído continuamente por cada um no mundo, para nos reconhecermos como parte dele, situados entre aqueles que nos precederam e entre aqueles com que compartilhamos a contemporaneidade.

Olhando para a superfície silenciosa da tela na parede, podemos nos perguntar sobre o espaço que ocupa. Seu espaço não disputa com qualquer espaço útil. Só assume corporalidade sob a luz. Sua existência é a superfície. É o seu modo de ser no mundo. É um quase nada, coisa entre coisas e que, diferentemente de outras coisas, tem como missão o testemunho de um processo de criação de sentido. É nisso que se desvenda o fazer da pintura.

---

<sup>1</sup> Por exemplo, os valores cromáticos da reprodução fotográfica ou do seu negativo: em um momento a garantia do que a percepção visual afirma, no outro, uma espécie de espelho que mostra o que é invisível e que entretanto é verdadeiro. enxergamos o vermelho como vermelho porque isso é o que o objeto reflete como luz. No negativo da foto colorida, onde está o vermelho veremos o verde. Sabe-se que os corpos não têm cores, é a luz que eles refletem ou absorvem que criam a sensação de cor para nós. O mundo, ou a realidade, não têm um sentido "em si", é preciso que haja alguém ali para conferir valor (cromático no caso) àquilo que ali está.

Trata-se de uma construção de sentido, uma criação que não tem pretensão de substituir mundo, que não quer se impor como uma realidade em pé de igualdade com a realidade com que todos nos defrontamos, não tem a força e o poder que habitualmente se pode conferir a todo esse mundo de realidades a ser subordinada pela nossa vontade. Não se impõe e não nos seduz como verdade desvendada enquanto interpretação de mundo e de realidade. Antes se oferece, passivamente, para ser acolhida. É um modo de querer compartilhar os riscos da liberdade desfrutada no seu fazer, de caminhar junto em um fazer que retoma a instabilidade de sentidos aventurados, encontrados ou inventados. Frágil matéria feita só de superfície, nos mostra como coisa, sua face desnuda, sem o aprisionamento da espessura das coisas impenetráveis aos nossos instrumentais perceptivos imediatos. Como um espelho a nos oferecer uma imagem virtual de nosso rosto, no qual poderíamos nos re-conhecer, ilusão de que somos nós sem entretanto sermos nós que ali estamos. Ilusão e imaterialidade tornadas matéria, lembrando-nos do homem como verbo encarnado, apropriando lugar e presença entre as coisas do mundo.

A construção de sentido se acumulou tanto ao longo da história, que por vezes parece supérflua a continuidade desse construir. Ou ainda, nos esquecemos de que os sentidos não são nunca suficientes, acabados e constantes para cada indivíduo, para que prescindamos de outras e mais outras construções de sentido. É, por tudo isso, um equívoco acreditar que o fazer dos pintores investiga possibilidades de códigos, como se o conjunto de suas obras se constituísse como repertório de imagens disponíveis: para resgate do passado como espetáculo nostálgico, para reviver o vivido por outros, ou como acúmulo de permanências testemunhando o passado como historicidade para o presente.

É o que parece enunciar o conjunto da obra de MORANDI, que tendo revisitado pintores que o precederam, tendo ido de encontro aos seus contemporâneos nessa invenção de sentido proposto pela pintura metafísica, constrói o sentido de sua pintura restringindo tudo o que não pudesse abrigar a sua aventura no fazer da pintura, construindo sentido nos estreitos limites que lembram as palavras de FLAUBERT: "...sem amarra exterior, que se sustentaria pela força interna de seu estilo, como a terra, sem estar sustentada, se mantém no ar".

Não é o mundo que sustenta a pintura de MORANDI, mas o mundo é que parece ser sustentado por essa pintura. Pintura que abre subversivamente o universo das cores, formas e matéria com que as coisas do mundo se oferecem à nossa percepção, testemunhando a amplitude e a transcendência dessa necessidade de construir sentido. O real, submetido pela construção, fixado como constante e abandonado como doador de sentido, desvela o sensível para se aventurar na experiência da construção do sentido pela pintura.

A morte da idéia de representação para a pintura é o termo de alguma coisa ( a convicção em uma realidade soberana, poderosa e estável, apropriadora do, ou apropriada pelo sujeito) e de surgimento de outra ( uma realidade que se abre para múltiplos sentidos e possibilidades, um enigma que é recriado a cada momento se perdendo como referente). A dúvida é que é a única certeza, enquanto que todas as certezas anteriores se tornam duvidosas.

A construção da pintura não imita a construção da realidade e também não carece de projeto quando a sua execução não antecipa um resultado, um efeito, uma "*representação suficiente*", nas palavras de MERLEAU-PONTY. Há apenas que assumir a verdade do seu fazer.

Não quer nada formar, nem nada dizer, mas apenas se construir como superfície. E talvez possa ir desvendando o que pode ser construído com tudo o que fica esquecido, com tudo que não foi previsto e que, a cada momento sugere o resgate ou invenção de outros gestos, cores, formas: possíveis realidades, possíveis sentidos, possíveis mundos. Pintura como testemunho da experiência cotidiana, fenômeno semelhante ao viver, a cada dia acrescentando o que pode faltar e retirando o que parece exceder ou redundar na construção de sentido. É preciso o tempo para construí-la.

## 4.2 Pollock, De Kooning e a expressão

*"Muito mais próximo do que todas as sensações estão, para nós, as próprias coisas. Ouvimos em casa a porta bater e nunca ouvimos as sensações acústicas ou mesmo meros ruídos. Para ouvir um mero ruído, temos de deixar as coisas, isso é, afastar o ouvido de as ouvir, isso é, ouvir abstratamente."*

HEIDEGGER<sup>1</sup>

Encontram-se três acepções para a palavra expressão, na *Introdução à Filosofia da Arte*, de NUNES.<sup>2</sup> Na mais geral, focalizada por LEIBNIZ:

*"...é o ato que consiste em relacionar certos dados atuais ou presentes a objetos ocultos ou distantes: o modelo de uma máquina é a sua expressão, uma equação algébrica exprime a reta etc."*

Em um segundo caso:

*"...diz-se que as palavras exprimem o pensamento, porque servem de veículo às idéias."*

E, finalmente em um poema como o de BAUDELAIRE:

*"... "La chevelure", exprime, por meio de comparações, metáforas e imagens, os múltiplos sentimentos evocados por uma cabeleira feminina."*

O autor registra também a acepção psicológica conferida ao termo e registrada no *Vocabulário técnico e crítico de Filosofia* de LALANDE:

---

<sup>1</sup> HEIDEGGER, Martin - *A origem da obra de arte*. Lisboa : Edições 70, 1992 , p.19

<sup>2</sup> NUNES, Benedito - *Introdução à Filosofia da Arte*, p.71.



*"...expressão é o conjunto de efeitos exteriores da consciência, efeitos esses que são sintomas de processos interiores ou sinais de estados psíquicos, sentimentais e emotivos."*

HEIDEGGER sublinha na frase em epígrafe, o quanto nossa percepção está aberta para os acontecimentos do mundo. E essa imediatez das coisas obscurece as sensações, que são a condição dessa proximidade. Essa imediatez com que ligamos o ruído à porta, a cor ao objeto, é um fenômeno de tradução, de decodificação, ou interpretação? Ou então poderia ser que seja a essa imediatez, que não supõe uma transposição em outros sinais, mas na qual poderíamos nos perceber como intérpretes potenciais das coisas, que designamos com o termo *expressão*?

Tratando-se não mais de coisas, mas do homem, um antropólogo, por exemplo, ao procurar decodificar rituais e costumes de outros povos, pode se esquecer que esses são esquemas práticos de vida, que remontam a condutas que não afloram à consciência (à maneira, por exemplo, das regras de gramática).<sup>1</sup> Considera-os significativos. Expressam algo. Mas exigem um trabalho de transposição para outros sinais, precisam ser decodificados e interpretados, embora esse esforço não estivesse suposto quando da sua constituição.

É possível que o uso do termo *expressão* seja empregado justamente para se referir a esses fenômenos do mundo que nos atravessam, à revelia dos nossos processos conscientes. Sugerem, entretanto, a possibilidade de interpretação. Distingue-se assim da intenção comunicativa, dada explicitamente à intelecção.

Considera-se que toda forma tem expressão, o que foi uma descoberta da modernidade:

*"Já me referi em artigo anterior à descoberta por nós, modernos, de que toda forma tem expressão. Uma descoberta de extraordinária importância que se situa no centro mesmo da experiência estética contemporânea: é nela que se apoia a liberdade sem limites que caracteriza a arte desse século. Mas é também nela que reside uma das questões mais graves com que se defronta essa arte."*<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Cf. BORDIEU, Pierre - *As Regras da Arte*. São Paulo : Companhia das Letras, p. 349

<sup>2</sup> GULLAR, Ferreira - *A expressividade da forma in Argumentação contra a morte da Arte*, p.43.

A expressão na arte, na análise de ANDERS<sup>1</sup> sobre a obra de Kafka :

*"As palavras-chave com que procuramos decifrar a arte kafkiana - terror, máscara, imagem etc. - parecem desmentir tudo o que nós, filhos e netos do século XIX ainda romantizante, estávamos habituados a ligar ao "ato criador artístico". O estado de "congelamento não contraria aquele que consideramos como a atitude natural da criação artística - a "expressão" ? Ou para empregar o termo inglês, mais agudo porque reflexivo a self-expression? Não é o "expressar-se" exatamente um estado ou processo que afrouxa a "firme consistência" do homem e vira o "Íntimo" para fora ?*

*Que isso existe e existiu não se pode, naturalmente, pôr em dúvida. Mas dizer que o trabalho artístico necessariamente se realiza como ato de "expressar-se" é um preconceito do passado. E quem procura, como aconteceu e acontece com frequência, soletrar a história da arte apoiado nessa categoria - a esse muitas de suas peças maiores permanecem ilegíveis.*

*O conceito é, por um lado, descendente do conceito da "confissão" ou seja, herança rousseauiana e pietista; por outro lado, é filho da metafísica da história culminante em Hegel, segundo a qual a história consiste na expressão e concretização das possibilidades "internas" (do "espírito do universo"). O vocábulo iniciou sua marcha triunfal no romantismo, ou seja, na época em que o artista isolado parecia não falar mais a ninguém determinado e precisava justificar, diante de si mesmo e dos outros (justamente como "expressão"), sua compulsão discursiva, ou imagética, ou musical...até que finalmente o expressionismo transformou a interjeição em programa./.../*

*Não é exatamente agradável constatar que o impulso de expressão é tanto mais irresistível quanto menor o conteúdo da coisa a ser expressa: quanto mais alienante e impessoal o trabalho mecânico diário, tanto mais urgente parece ser encontrar uma compensação no ato direto da self-expression: na América de hoje há uma corrente educacional que recomenda a todos a self-expression (antes reservada aos artistas) até certo ponto como hobby catártico. Aprende-se em classes superlotadas apenas aquilo que foi impingido, ou seja, os sentimentos*

---

<sup>1</sup> ANDERS, Günther - *Kafka: pró e contra*. São Paulo : Perspectiva, 1977.

*ou estilos entregues à escola como mercadorias em série."*<sup>1</sup>

Isolamento e expressão se relacionam, encaminhando ANDERS para a encruzilhada em que se encontra KAFKA. Mas o que se nota é que não se encontra nada de menos expressionista do que o estilo de KAFKA: "um estilo não-romântico, não-subjetivo". Para escrever um "estilo", como diz ANDERS, há duas oportunidades apenas: ou quem fala está mergulhado no inequívoco, sabendo da qualidade de quem e a quem ou para que fala, e é então acolhido como um estilo convincente. Ou então, como KAFKA, no lugar oposto: no isolamento total. Pode tornar-se uma "língua fantasma da terra de ninguém". Sem esperança de ser ouvido, ou idéia de um ouvinte, pode-se ficar incerto quanto ao volume da voz ou mudar de tom. A linguagem de KAFKA permanece num único plano, num tom alienante que toma distância de homens e coisas, e é nisso que se encontra a beleza de seu estilo.

É um lugar abstrato esse, distanciado de homens e coisas?

É como se o projeto criativo de KAFKA fosse motivado por uma necessidade extra-comunicativa, um fazer que não supõe a necessidade de decodificação.

Também assim se poderia falar da pintura de Pollock, que constrói o nosso olhar de um modo a que não estamos habituados. É como nossos olhos se desvendassem para todas as pinturas que, entretanto, sempre estiveram sob nosso olhar. É como se, ainda retomando as palavras de HEIDEGGER, estivéssemos "separando" o olhar, das coisas que nos chegam através dele, olhando abstratamente o que é pintura. Não é possível desvendar aqui qualquer imagem se anunciando. Essa pintura subverte o olhar que nos é habitual, mesmo o olhar com que a pintura até então nos familiarizara. Podemos ainda insistir na decifração de alguma idéia de representação e associar essa pintura à idéia com que às vezes descrevemos a agitação e profusão de sensações que nos invadem no cotidiano da vida em uma grande metrópole contemporânea. Entretanto, detendo-nos mais, poderemos constatar que essa é tão somente uma das maneiras como conseguimos descrever a percepção tumultuada de perda de alguns referenciais a que nos havíamos habituado na pintura, querendo nomeá-la. O olhar no percurso da tela vagueia sem ordenamentos, se dando conta dessa presença, que é coexistência e simultaneidade. Parece ser o olhar que cria a ilusão de tempo, pelo ordenamento imposto por esse percurso aleatório.

---

<sup>1</sup> ANDERS, Op.Cit., p.65.

Os referenciais de tempo e espaço aqui são outros. Se algumas séries de pinturas de MONET e mesmo de CÉZANNE nos haviam já preparado para a percepção do tempo do pintor e da pintura, aqui o que se mostra é o tempo do *fazer* da pintura, é esse o assunto para essa pintura. Se sempre soubemos que o gesto do pintor, pincelada por pincelada, carregando a tinta para a tela, construiu a imagem que víamos na pintura, agora o que vemos é a própria construção dos gestos, em sua temporalidade que se articula com o espaço, que também é um espaço de outra ordem. Não é o espaço que nos cerca e pelo qual nosso olhar pode passear à deriva. Sob esse olhar, o espaço na pintura de POLLOCK é aberto, infinito, parece querer escapar da tela e se expandir para além do suporte da tela (figs. 7 e 8). Como o espaço da paisagem americana, poderíamos pensar... Mas em vez disso, esse espaço que se torna para nós visível em gestos e tinta, é um espaço real, de planos definidos pelos tempos de cada gesto, que se sobrepõem, como páginas transparentes de um caderno. E pressentimos, ou nos remetemos assim, ao início dessa pintura, à tela branca dimensionada para um combate corpo a corpo.

A tela branca e o vazio, o partir do zero. Um grau zero que se mantém e se mostra.<sup>1</sup> Apesar da pintura presente, a memória do seu início para o devir, um devir sempre presente. Dal plano. Lógico, palpável, sem segredos, visível, desnudo, sendo o que é, sem segundo sentido ou segunda intenção. Como num sonho. Uma realidade outra. Perante a tela branca, pode parecer faltar tanto para chegar a algum lugar, que qualquer cor, gesto, signo, jamais será comprometedor: é ainda possível ser irresponsável, é possível ser livre. A ação na tela, não afetará o mundo, não terá objetivo, nada precisará. E com isso será possível quebrar o que é a distância da tela, e nela mergulhar. Poderíamos ver aqui, em POLLOCK como um grito primeiro, algo gratuito e ao mesmo tempo selvagem, que poderia ter até mesmo, a aparência de algum controle para quem o observasse, que parece conter alguma intenção clara, um objetivo. Mas na verdade essa impressão é provocada pela entrega a esse fazer, possivelmente pela descoberta de que algo está a acontecer e que é ele quem faz o acontecimento. Há uma verdade aqui: a temporalidade como a do tempo vivido.

Nessa memória dos gestos, tudo se presentifica. "Dinamismo vital e imediato do homem no seu ato existencial de viver", como falou ROWELL<sup>2</sup>, ao assinalar o objetivo de POLLOCK ao abandonar o pincel para o emprego do *dripping*. Liberando-se do gesto, procura manter em suspenso

---

<sup>1</sup> Cf. Carta de DUBUFFET a GOMBROWICZ, em resposta à contestação de GOMBROWICZ quanto à sua crença na liberdade e espontaneidade possível na arte, no Apêndice.

<sup>2</sup> ROWELL, Op. Cit., p. 45.

o aflorar à consciência dos saberes, da imediatez da mão através do pincel manuseado, instrumental do ofício do pintor e dos seus saberes: das imagens e do saber fazer pintura. A tela se estende no chão como se fosse um outro solo, nela podendo se deitar ou sob ela se esconder. Mantendo o juízo em suspenso - sem a dúvida, ou apesar da dúvida de que ainda se trata de um pensamento. E contudo, a coragem para ser nada, no dizer do poeta e pintor europeu Henri MICHAUX<sup>1</sup> (1899 -1984), seu contemporâneo :

*"Um dia eu arrancarei a âncora que mantém meu navio longe dos mares.*

*Com aquela espécie de coragem necessária para ser nada e nada e nada,*

*eu me desprenderei daquilo que me parece estar indissoluvelmente próximo."*

Na Europa, o ambiente ou a paisagem se aproximam do homem como espaço construído, como sentido, como historicidade. O processo de constituição do espaço nos novos continentes, mostra a olho nu o confronto, que há de se ter sempre em conta, da apropriação da natureza pelo homem, delineando formas, diferenças e fronteiras territoriais que nos remetem à fundação e à instalação de uma ocupação definida historicamente. Territórios que marcam e discriminam a lei, a civilização moderna, o poder da vontade, e que se contextualizam com uma natureza que ainda parece se manter e se abrir como espaço primordial e desconhecido, distanciado do homem, relembrando possibilidades de resgate para trajetos esquecidos e abandonados, num salto para trás à procura das origens.

A pintura dos índios norte-americanos sobre a areia, espaço fugaz e sagrado de um ritual, é possibilidade, para POLLOCK, de contato com uma arte e uma cultura que se aproximam das origens, como se estivesse a assistir ao nascimento da arte.<sup>2</sup> Mas o retorno à origem exige transgressões, como diz BLANCHOT comentando o texto de George BATAILLE<sup>3</sup> para a edição SKIRA sobre as pinturas das cavernas de Lascaux, considerada de data posterior ao homem de Neanderthal :

---

<sup>1</sup> MICHAUX, Henri - *CLOWN* - Tradução de Lenilde Freitas - Poesia publicada no *Folhetim* .04/04/1984.

<sup>2</sup> Não se trata de identificar um mito da origem aqui, mas da origem enquanto temporalidade histórica.

<sup>3</sup> BATAILLE, George - *La peinture préhistorique: Lascaux ou le naissance de l'art*. Paris: SKIRA,

"...se poderia dizer que houve, no curso dessa fabulosa marcha, dois saltos, dois momentos de transgressão essenciais : um, pelo qual o pré-homem faz violência fortuitamente aos dados iniciais, se ergue, se erige contra si, contra a natureza em si, chega a ser um animal amestrado por si mesmo, se torna então essa coisa pouco natural tão pouco natural como o são as proibições que limitam o que é em benefício do que poderá ser. Esta primeira transgressão, decisiva, parece, entretanto, não haver sido suficiente, como se a separação do homem e do animal não fosse suficiente para fazer um homem que seja nosso semelhante. E por isso precisa desta outra transgressão, transgressão ela própria regulada, limitada, mas aberta e como resolvida, pela qual, em um instante, - o tempo da diferença - as proibições são violadas, a separação entre homem e sua origem é retomada em questão e de alguma forma recuperada, explorada e experimentada, contato prodigioso com toda realidade anterior (e, desde logo, a realidade animal) e, desta forma, retorno à imensidade primeira, mas retorno que é sempre mais que um retorno, pois o que volta, inclusive se seu movimento lhe restitui a ilusão de abolir milhões de anos de sujeição, domesticação e debilidade torna também consciência tumultuosamente deste impossível retorno, é consciente dos limites e da força única que lhe permite destroçar esses limites, não se perde unicamente em um sonho de existência total, mas se afirma com o que se acrescenta a esta existência e, mais secretamente, como a parte ínfima que, à distância e por um jogo ambíguo, pode tornar-se dona de tudo, apropriando-o simbolicamente ou comunicar-se com ele fazendo-o ser. É a consciência desta distância, afirmada, abolida e glorificada, a sensação, horrorizada e alegre, de uma comunicação à distância e, sem dúvida, imediata, que a arte traria consigo, ao ser sua afirmação sensível, a evidência que nenhum sentido particular pode alcançar nem esgotar." <sup>1</sup>

Dessa segunda transgressão dão testemunho as pinturas das cavernas de Lascaux. Através dessa pintura, a experiência de retorno à origem, reconhecimento da ambígua distância e proximidade à natureza para esse homem primitivo que mais se aproximou do homem atual.

---

<sup>1</sup> BLANCHOT, Maurice - *La Risa de los Dioses*. Madrid : Taurus, 1976, p.13.

Para POLLOCK, como indica ROWELL<sup>1</sup>, o essencial da atividade humana em geral, bem como da atividade artística, se perdera em um cultura construída nas bases da eficácia e da rentabilidade da razão.

Como se houvesse ocorrido a difusão e a cristalização de uma primeira transgressão que instrumentalizou o homem, identificando desejos, programando-se a si mesmo e aos demais, como atualização figurada do homem de Neanderthal. Tanto se delimitou e se desenhou, que acabou perdendo de vista a sua imediaticidade no mundo. Tendo transcendido, se descolado e se coisificado como dobra da natureza, inscrita na forma de seu cérebro, esse ser, ainda selvagem, se esqueceu até mesmo dessa selvajeria e da transgressão inicial que criara como universo de possibilidades. A civilização contemporânea, o terreno de todas as positivities que configuram o mundo que conhecemos, que se reitera e se reproduz, configura o "homem sem qualidades" descrito por Robert MUSIL, alienado daquela transgressão inicial que a originou. POLLOCK, propõe-se à recuperação do gesto espontâneo, com um rito de passagem que possa ser um retorno, uma segunda transgressão, no seu corpo a corpo com a pintura.

Mas que limites por transgredir se impõem, à procura do gesto espontâneo? A transgressão primeira, parece dominar.

POLLOCK se dava conta das dificuldades de manter o juízo em suspenso. Diferentemente da pintura em afresco, que não se dá bem com o "pentimento", a tinta a óleo, na tela, os aceita muito bem, e mesmo o esboço e os retoques podem ser bem vindos. A pincelada na tela se abre para muitos possíveis, a dúvida de cada pincelada pode ser acolhida. Sendo assim, a suposição do "arrependimento" sempre possível debilita a intenção, a força selvagem de um gesto primeiro. A dúvida insinua a presença do pensar.

Em outro extremo, a quase impalpabilidade de uma aquarela no papel, por exemplo, instrui sobre o tempo, a memória, o gesto e o acaso. Mas há que assimilar as suas marcas, imutáveis como o passado: pode gerar a passividade e a submissão ao já feito. Arma sutilmente as condições para a ação premeditada, para um fazer com pouco lugar para a aventura ou para o arrependimento.

O pincel e uma tinta como a aquarela no papel, por exemplo, relevam a tensão inicial que se assemelha à descrita por KLEE (1879-1940) em seu Diário :

---

<sup>1</sup> ROWELL, Op. Cit., p. 37.

*"Começo, logicamente pelo caos, a forma mais natural de se começar. Sinto-me tranqüilo, uma vez que por ora eu mesmo tenho direito a ser caótico. É a mão maternal. Frente à superfície branca, ao contrário, eu quase sempre me encontrava numa posição de hesitação e temor. O empurrão inicial era dado por mim mesmo, que acabava me embrenhando nos estreitos caminhos das concepções lineares. Ai dava certo, pois eu havia me exercitado muito e com coerência nesse campo."*<sup>1</sup>

Remetendo-nos à pintura na China, será possível desenvolver a compreensão dos limites que são criados para enfrentar a "hesitação e temor" perante superfície branca, quando se pretende um ataque do pincel preciso, decisivo e irrevogável num gesto espontâneo.<sup>2</sup>

Ao nos aproximarmos de uma outra cultura, compreendemos que a atividade da pintura pode se orientar por outros critérios. A precisão e decisão procuradas são resultante de um demorado aprendizado do fazer do pincel que, na visão ocidental, parece se dar como um exercício repetitivo e quase mecânico. Esse fazer é quase a continuidade do fazer de uma escrita caligráfica, uma lenta conquista das sutilezas dos traços possíveis com o pincel e a tinta que, de certa maneira, já estão como que codificados. Em meio à condução dos gestos nesse processo de aprendizado, o pintor chinês se aproxima do intérprete musical ocidental no domínio do gesto e do instrumento, visando a sonoridade desejada.

Como observou o comentarista RYCKMANS<sup>3</sup>, o pintor na China é associado à criação cósmica. *Qi* significa "sopro", "energia". Designa o élan vital, o dinamismo interno da criação cósmica e a tarefa do artista é captar essa energia e colocá-la em sua obra. Considera-se que esse é o valor que fundamenta a obra, e havendo essa circulação interna, os eventuais defeitos não importam. Por tudo isso se percebe que não é a originalidade ou a novidade formal que é valorizada. O artista não se preocupa nem mesmo em repetir uma obra já executada por um outro artista, como também não elimina os estereótipos. Trata-se de que "a corrente passe" manipulando tudo isso.

<sup>1</sup> KLEE, Paul - *Diários*. São Paulo : Martins Fontes, 1990, p.206.

<sup>2</sup> Cf. Texto de Tung Ch'i, do final do séc. XVIII, no Apêndice.

<sup>3</sup> RYCKMANS, Pierre - *Poesia e Pintura, aspectos de estética chinesa clássica* - *Revue d'esthétique* n.5, 1983, p.11.



Acentuando-se o *fazer*, em que momento se poderia dizer que um objeto trabalhado se faz expressivo?

Segundo esse autor, é a *expressão* que caracteriza essa estética, o que parece paradoxal. O texto de Tung Ch'i pode dar uma idéia mais concreta do que se considera como expressão em uma pintura que se desenvolve sob tantas limitações, tanto do olhar quanto do fazer.

Não há aqui dúvidas quanto ao risco de anonimato do artista. A originalidade, nessa cultura, é considerada, como condição intrínseca, própria da natureza humana, e o processo de aprendizado, ao "amarrar" normas e procedimentos, como que força o aprendiz a discriminar o que é artifício, exterioridade imposta e condicionamento, daquilo que lhe é inteiramente próprio, autêntico, até se poderia dizer. Trata-se da possibilidade de encontro com o *seu* gesto espontâneo, abre caminho, como uma transgressão, *entre* os códigos estabelecidos, usando-os.

Há nessa cultura chinesa, uma concepção da expressão na arte que é muito diferente daquela que se tomou como *self-expression*, apontada anteriormente por ANDERS. Assim sendo, muito do que se realizou na pintura americana caracterizada como "expressionismo abstrato", foi identificada como manifestação narcísica, como exacerbação do indivíduo frente à massificação da cultura da sociedade industrial, estando o artista a produzir catarticamente sua obra. Exacerbação do eu e da subjetividade. Por dispensar o projeto ou "plano de voo" e por eliminar o objeto (o tema ou assunto), considerou-se que sua pintura poderia ser apenas expressão de sentimentos, beirando a inconsciência, emocional e paradoxalmente anônima: um intérprete da sua sociedade e de sua época.

Mas esquecer o objeto com essa radicalidade é também se esquecer da visão do objeto, como também da sua audição e da sua proximidade pelo tato. Sempre nos intrigamos também com a suspensão do juízo implícito no olhar de um pintor. POLLOCK evidencia essa questão de que habitualmente não nos damos conta.

Os grafismos, ou toda a pintura gestual de artistas europeus alimentados pelo surrealismo em suas experiências, denunciam a presença de um olhar que inutilmente podemos encontrar nas últimas obras de POLLOCK. Um pintor que, por momentos, abdica do olhar e, ainda assim, está a fazer pintura. Pode ser aqui, nessa abdicação do olhar, o limite encontrado por POLLOCK para proceder à transgressão na pintura.

A velocidade da luz corresponde à imediatividade do olhar, à instantaneidade com que a luz proveniente do mundo que nos cerca nos atinge. E o olhar, para um pintor, tende à continuidade no

gesto. Há no olhar, a condição da imediaticidade entre eu e mundo. Como se aproximar de uma tela, impregná-la com tinta e manter em suspenso o juízo, senão abdicando do olhar?

PONTALIS<sup>1</sup> recupera um conhecido axioma de KLEE que está em *Confession créatrice* :

*"A arte não reproduz o visível. Ela torna visível."*

Desvenda nessas palavras de KLEE o paradoxo da perda da visão. No dizer "tornar visível" mostra-se que havíamos perdido isso que pensávamos ter diante de nós. A visão do pintor pode ser então a perda da visão, e o autor rememora os mitos que falam do cego vidente. Nesse texto PONTALIS aborda também a condição do sonho, que se dá como visualidade:

*"...já não tendo a seu dispor nem a linguagem articulada nem a motricidade, só restam àquele que dorme, para falar e para se mover, as imagens. Assim ele passa a falar por imagens e a se mover na sucessão delas."*<sup>2</sup>

Paralelamente, poderíamos dizer que para POLLOCK proceder a esse salto para o abismo em que não há ainda a pintura, sendo pintor e querendo remontar às origens da pintura, teve que radicalizar a suspensão do olhar e do gesto, alienar-se e se distanciar do seu saber fazer. Resta-lhe apenas a motricidade. Esses foram os limites que sustentaram a procura do "gesto espontâneo" por POLLOCK. E entretanto, esse procedimento foi considerado como catártico, sem limites, sendo esquecido que um artista...

*"Está em seu elemento, quando toma como ponto de partida o lugar onde nós devemos permanecer em mera contemplação, e ali começa sua atividade, que se realiza em uma expressão plástica cada vez mais intensa. Todas as manipulações, desde as mais simples e primitivas até as composições mais complexas, não encerram outro sentido que é o de continuar o que o olho iniciou."*<sup>3</sup>

ROWELL considerou, na estratégia de POLLOCK, que :

---

<sup>1</sup> PONTALIS, J. B. - *Perder de vista* In *Da fantasia de recuperação do objeto perdido* - São Paulo : Zahar,

<sup>2</sup> PONTALIS, Op. Cit. p., 208.

<sup>3</sup> FIEDLER, Conrad - *De la esencia del arte*. Buenos Aires : Nueva Visión, p.57

*"Nesse estado dito pré-consciente da inteligência humana, o eu e o não-eu se confundem. Há a indiferenciação entre o mundo interior vivido e o mundo das realidades exteriores, indiferenciação entre o eu e o outro."*<sup>1</sup>

A autora, a partir disso infere a alienação nesse fazer, o anonimato indiferenciado. Descaracteriza-o, em última instância, como artista.

Ao contrário disso, POLLOCK pode ser considerado como emblemático desse vazio ou indiferenciação primária, ou dessa carência que mobiliza o pintor para o seu *fazer*. Ocupou-se mais, portanto, com a experiência de desconstrução do eu que propriamente com a sua expressão. Desconstrução na sustentação do caos, caos do início a que se referiu KLEE em seus *Diários*, o caos a que se dava o direito quando começava o seu fazer. Relembremos aqui as palavras de KLEE em seus *Diários* a que nos referimos anteriormente: *"É a mão maternal."* O momento do "não saber."

MILNER<sup>2</sup>, paralelamente, como psicóloga, tendo desenvolvido trabalhos voltados para problemas de aprendizagem, relata estudos desenvolvidos com Elton MAYO, da Harvard Business School. A partir do estudo dos primeiros escritos de FREUD e o trabalho de PIAGET, *The Language and Thought of the Child*, relata que:

*"Até onde posso me lembrar, jamais utilizamos as palavras de FREUD "processo primário e secundário", mas, em seu lugar, falávamos de "pensamento direto e indireto". De acordo com MAYO, o primeiro termo objetivava estabelecer verdades; e o último, objetivava estabelecer relações."*

Posteriormente, como psicanalista e interessada nos processos psíquicos criativos, relata suas experiências e estudos, que levaram-na à compreensão da atividade da mente inconsciente, considerando-a fundamental para a atividade artística. A mente inconsciente seria o que William BLAKE designou: "gênio poético de cada um". Através dela...

*"...duas idéias diferentes ( e não exatamente dois organismos diferentes) se juntam e produzem uma nova idéia diferente que, mesmo assim, contém alguns elementos das duas idéias originais; é a invenção da força de fazer símbolos."*

---

<sup>1</sup> ROWELL, Op. Cit., p.50.

<sup>2</sup> MILNER, Merion - *A loucura suprimida do homem são*. Rio de Janeiro : Imago, 1991. p.15.

Depois de POLLOCK, é impossível manter o mesmo olhar com que até ele, olhávamos a pintura. Desvendaremos agora a sucessão de planos nas pinceladas com que MONET construiu as Ninféias, veremos os fragmentos da tela branca descobertos, entrevistados entre camadas de tinta que poderiam ser casuais e tudo se presentifica como um outro espaço. Não são mais as Ninféias que tomarão o nosso olhar nesse espaço feito de pintura, espaço que é uma coisa real, tão real como num sonho. Espaço que não é apropriado só pela percepção do olhar com que se assenhora de uma coisa no mundo, mas um olhar que penetra e se aprofunda, paradoxalmente, na superfície da tela: como se pudesse nos colocar no interior de uma superfície. Algo acontece entre o nosso corpo e a superfície da tela, e poderemos compreender o porque das dimensões desses trabalhos de MONET. E poderemos ter a convicção de estar a ver o que MONET vira, participar da sua descoberta. Seguramente, ele *sabía* do que estava a fazer. Como não fora possível termos percebido antes?

POLLOCK é emblemático do início da pintura, do início de cada uma e de todas as pinturas. do vazio primordial grávido de possibilidades que o mobilizam.

Quando uma pintura se acaba?

Perante a obra de DE KOONING, toda sua obra ou em cada uma delas, podemos ser tomados por uma inquietação, a inquietação do final, do acabado, do terminado que não encontramos (figs.9 e 10).

Não discriminamos, por exemplo, "fases" distintas na obra de DE KOONING, como nos acostumáramos a considerar a obra de PICASSO, como assinalou um crítico europeu,<sup>1</sup> polemizando com a visão habituada na Escola de Paris.

O que se pressente aqui é a continuidade, um não se acabar. Como se houvesse acontecido uma desistência, um abandono de cada pintura a meio caminho dela se completar. E então as telas foram se acumulando e se tomaram o conjunto da obra. Há por vezes algo de tosco, desleixo talvez... Mas não é apenas isso, é talvez esse acúmulo de camadas de tinta que estão ali sem outra intenção senão essa, a de estarem ali. Não constróem representações de objetos ou figuras. Poderiam ser o modo como o artista expressou suas emoções. Obsessivamente, continuamente, como que perseguindo essa comunicação e dela desistindo. Mas essa experiência já estava dada no Expressionismo, porque um pintor haveria de insistir nisso a partir de outros recursos? Absurda a

---

<sup>1</sup> MICHAUD, Yves - *De Kooning, le soupière et le grand style* in *De Kooning*. Paris : Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne. p.16.

crença de que possa haver interesse de alguém nessas emoções que não têm fim, ou finalidade, ou objeto. Não nos tocam, delas não há como compartilhar. Com esse conceito não poderemos ir ao encontro dessa pintura.

Creio que a condição de sustentar a pintura se torna uma impostura para quem, munido de algum senso crítico, dúvidas ou honestidade, submeter-se à exigência de *dever dizer*, que vê a pintura como *linguagem* que opera com *signos* e *códigos*, considerados como referenciais da realidade ou como atividade que visa a expressão, circunstâncias consideradas como necessárias para aproximação entre arte e vida, enquanto comunicabilidade.

Reconhecemos que pintura e sonho, têm algo em comum. Ocultam ou mostram algo. O paciente deve dizer ao analista "*também o que não sabe*"<sup>1</sup>, sendo o sonho, produzido pelo inconsciente, a matéria prima por excelência para o acesso aos processos psíquicos. Pela interpretação dos sonhos, expressão de conteúdos que afloram à consciência através de imagens, a possibilidade de acesso ao inconsciente. Do reconhecimento de que têm algo em comum, não deve decorrer disso que em ambas situações haverá comunicabilidade mediante a interpretação.

A pintura não é um delírio psicótico como é o sonho e, como disse FREUD<sup>2</sup>, "*as regras que regem a lógica não têm peso no inconsciente*", o que também acontece na pintura. Mas o artista, ao operar com a consciência do não-saber e com o seu saber-fazer, realiza algo num lugar e num tempo real, o que não acontece com o sonho, o qual só pode ser relatado e não compartilhado. Poderia o artista, aqui, ser identificado como intérprete, mostrando em sua pintura uma interpretação. Mas de quê seria intérprete? Do Qi, como vimos anteriormente, na pintura chinesa clássica? Em nossa cultura, a pergunta supõe que haja algum saber, alguma essência ou verdade a que o artista teve acesso, como se fosse um cientista, uma vez que é, em geral, sob a forma de ciência que se dá o conhecimento no ocidente.

Olhando essa pintura como inacabada, é até possível acreditar que a interrompemos em meio ao seu se fazer. Porque essa percepção de que a obra não está acabada? Olhando para essa pintura, podemos acompanhar, até certo ponto, o seu processo.

---

<sup>1</sup> FREUD, Sigmund - *Esboço de Psicanálise*. Pensadores. São Paulo : Abril, 1978, p.220.

<sup>2</sup> FREUD, Op. Cit., p.216.

Se algo se ilumina nela, não é por sua posição na ordem temporal em que a surpreendemos, mas por uma espécie de afinidade sutil entre o agora que se enlaça com um outro agora que ficara esquecido, numa área de sombras mais atrás. Sombra é modo de dizer, porque o que sugere essa idéia não é nem mesmo uma área mais escura, mas é antes a matéria de uma outra ação na pintura que deixou suas marcas na película de tinta que a recobre, com certo desleixo, o suficiente para ser percebida como resultado ou sobra de uma ação anterior. Algo que se considera como acabado, não excede, não deixa sobras...Seria a evidência de um "pentimento"? Qual a ordem da dúvida que o haveria gestado ?

É desse modo então que não parece se constituir nunca uma "última forma" nessa pintura, apenas um deslocar e se embrenhar numa mesma configuração, com um olhar que abandona por vezes a visão periférica e penetra. Que supõe a existência de camadas de formas que se sucederam num fazer como acontecimento temporal, mas que tem dúvidas se essa suposição pode ser real, posto que apenas entrevista.

O que se mostra é o que se vê, o que se sente, o que se percebe. Alguém saberá, com propriedade, dizer do processo de feitura desse visível, perceptível, sensível que é a pintura? E o saber esse processo daria a possibilidade de se sentir mais do que se sente, perceber mais do que se percebe, ver mais do que se vê? E teríamos alguma certeza de que esse alguém capaz de descrever com propriedade o processo de feitura desse perceptível, visível, sensível poderá também nos dizer se foi a intenção, o acaso ou ambos que presidiram a realização do que vemos?

São questões que nos remetem ao existir, a esses saberes e decisões que se interpõem e se sobrepõem, e não há como deles não duvidar. A memória como presentificação de algo que é, não um foco, mas uma extensão. Os acontecimentos do agora, são o foco do olhar em percurso na superfície das trajetórias de cada extensão. Uma temporalidade como constelação, como extensão, um agora como um não-mais-agora, entretanto presente.

*"Sentiu que os lábios lhe tremiam de emoção e recuou para ficar atrás dos visitantes. Durante os segundos de silêncio que se seguiram Mikháilov olhou para o quadro, alheio, como se fosse um dos visitantes. Daquelas três pessoas, a quem ainda há momentos desprezava, aguardava agora uma sentença infalível. Banida a sua própria opinião e os méritos incontestáveis que havia três anos reconhecia no seu quadro, via-o agora com o olhar crítico e frio daqueles estranhos e nele não*

*encontrava nada que se aproveitasse. /...../ Tudo aquilo era vulgar, pobre, velho, e, mesmo, mal pintado, em cores ordinárias e com pouco caráter." <sup>1</sup>*

O pintor e a tela em que trabalha em um momento de intrusão de um outro olhar. Seu próprio olhar escapa de sua pintura e se distancia. No rastro do olhar do outro, com o não saber do outro dessa sua pintura em processo. No rastro de um olhar outro, mas que é também o seu de pintor...

Não há a garantia de um projeto que a antecipe como pintura, totalizando-a. Decisões são necessárias. Qual o momento da decisão final? A cada momento a decisão tomada pode ser definitiva, e uma ordem há de se estabelecer no caos. Mas que ordem há de se estabelecer? Ou o que haverá de gerar em seu desdobramento? As intenções se perdem e se desviam no decorrer dessa história. E qual a secreta motivação que nos leva a acatar certo percurso e negar outros?

Como se assegurar de que não se trata de uma urgência do novo que preside um *fazer* ?

*"É impossível se encontrar como um estilo começou. Penso que essa idéia é a mais burguesa, a de pensar que se possa produzir um estilo a priori. Desejar criar um estilo é uma justificativa para sua própria angústia." <sup>2</sup>*

DE KOONING se refere aqui explicitamente a MONDRIAN (1872-1944) e VAN DOESBURG (1883-1931). Percebemos com isso que não há a procura de um novo como intenção reconhecida nas vanguardas históricas. Não se trata de uma angústia perante os destinos da arte ou da pintura, eventualmente detectados como crise ou impossibilidades provocadas pelo reconhecimento da perda de sua legitimidade social. Diz antes do desamparo e da solidão em que se encontra o artista quando se distancia da pintura que está a fazer com um olhar que navega no não-saber. Sem a garantia de outro olhar para nele se apoiar, sem medidas, sem modelos, sem regras. E nesse momento de distanciamento se alinha com todos os artistas que o antecederam, surpreendidos no processo de seu fazer. Pressente que essa angústia esteve sempre presente no olhar o invisível, ou o nada, ou o vazio que se oculta na tela.

Não se trata da ausência do objeto:

<sup>1</sup> TOLSTOI, Leon - *Ana Karenina* - São Paulo : Abril.

<sup>2</sup> KOONING, Willem - Conferência de 18 de fevereiro, citado in MICHAUD. Op. Cit., p.17.

*"Para o pintor, eram necessárias muitas coisas para chegar ao "abstrato" ou ao "nada". Tais coisas estavam sempre na vida - um cavalo, uma flor, uma ordenhadora, a luz que entrava numa sala pela janela e fazia figuras sob a forma de diamantes, talvez mesas, cadeiras e assim por diante. /.../ De qualquer modo, naquela época, não eram abstratos em relação a alguma coisa que já era abstrata. Libertaram as formas, a luz, a cor e o espaço colocando-os em coisas concretas numa determinada situação. Eles realmente pensaram na possibilidade de que as coisas - cavalos, cadeira, homem - fossem abstrações, mas deixaram isso de lado porque, se pensassem nisso, teriam sido levados a abandonar totalmente a pintura e provavelmente teriam acabado na torre do filósofo. Quando tinham essas idéias estranhas e profundas, livravam-se delas pintando um determinado sorriso no rosto do retrato no qual estavam trabalhando."*<sup>1</sup>

É possível que DE KOONING não quisesse livrar-se dessas idéias, ou dessa angústia : a sua pintura não termina, ela sempre acatará a continuidade, ela sempre acolherá as dúvidas, os arrependimentos, poderá sempre se tornar outra do que é agora...<sup>2</sup> E estando sempre inacabada, poderá sempre se desdobrar em outra. O novo está sempre à espreita nela, exigente e desconhecido.

*"A diferença entre os jovens pintores franceses e os jovens pintores americanos parece ser a seguinte: os quadros franceses têm uma herança cultural. O pintor americano de hoje aborda as coisas sem base. O francês aborda as coisas com base no legado cultural - que se sente em todas as suas obras. É um trabalho na direção de experiências novas, de pintar as experiências que podem finalmente transformar-se em tradição. Os franceses o fazem com maior facilidade. Eles têm isso desde o começo."*<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> KOONING, Willem - *"Que significa a arte abstrata para mim"*, Trabalho apresentado em simpósio realizado a 5 de fevereiro de 1951 no Museu de Arte Moderna, Nova York, em conjunto com a exposição "Pintura e escultura abstratas na América". In CHIPP, H.B., Op. Cit, p.565. Nessas palavras de DE KOONING, pressente-se o sentido das palavras de CÉZANNE em epígrafe do presente trabalho.

<sup>2</sup> Sabe-se que DE KOONING tinha dificuldades de dar uma obra como terminada, ocorrendo-lhe mesmo dar continuidade depois da obra ter sido vendida.

<sup>3</sup> HOFMANN, Hans - In CHIPP, H.B., Op. Cit, p.573.



A consciência e o reconhecimento de DE KOONING quanto à necessidade de sustentar a angústia, sem apaziguá-la, pode se inferir de suas palavras:

*"Concordo que a tradição é hoje parte de todo o mundo. A questão levantada foi a de que os artistas franceses têm certo "toque" ao fazer um objeto. Têm algo particular que lhes dá um ar "acabado". Têm um toque que me alegro em não ter."*<sup>1</sup>

E, se ainda assim, quisermos interpretar a obra de DE KOONING, poderíamos lembrar a série de figuras de mulheres que pintou, como *uma mão materna* a sustentar suas investigações. Figura sustentando a experiência da sua pintura, rememoração da perda do objeto que já então se configurara na pintura a partir do século passado... Ou ainda as janelas, como também rememoração da tradição da pintura a partir do Renascimento, janela como recorte para o olhar... Recorria à figura, eventualmente afugentando "idéias estranhas e profundas". Mas nada disso dá conta do que mostra a construção da pintura de DE KOONING. Mostra, no acontecer do seu fazer, o que parece se lançar para um devir, por sua incompletude, por esse não acabado, sinônimo de abertura.

Depois de DE KOONING, é possível se dar conta desse olhar com que o artista se distancia da pintura que realiza, não nos permitindo que dela nos distanciemos pela palavras *inspiração*, *self-expression*, ou ainda *catarse*. Sustenta suas dúvidas, sem garantias, sem certeza de chegar a algum lugar, e continua sua obra.

*"Assim, não consideremos feliz nenhum ser humano, enquanto ele não tiver atingido, sem sofrer os golpes da fatalidade, o termo de sua vida."*<sup>2</sup>

O tema desse trabalho não se esgota aqui. No universo das palavras foi, com certeza, absolutamente tudo o que foi alcançado dizer. São palavras que foram se aglutinando em torno da experiência da pintura, tentando compreendê-la no seu fazer. Na Parte II abordamos cinco pintores, convergindo as atenções na pintura e no que eles próprios podem nos dizer desse fazer e desse olhar que é o do pintor, pretendendo assim corroborar o desenvolvimento das questões apontadas na

---

<sup>1</sup> DE KOONING, Willem - In CHIPP, H.B., Op. Cit, p.573. Esse é um excerto, bem como o anterior de HOFMANN, da ata de uma sessão dos artistas, reproduzida e editada em 1951.

<sup>2</sup> SÓFOCLES - *Rei Édipo*. Rio de Janeiro: Edouro, s/d.

Parte I. O presente trabalho não tem como objetivo o levantamento e documentação da pintura contemporânea, mas apenas, como já foi apontado anteriormente, caracterizar algumas questões que se fizeram presente no decorrer do século, mostrando a inadequação do emprego de alguns conceitos para a contemporaneidade. Desses cinco artistas, VAN VELDE foi legitimado pela história da arte recentemente. Os demais são jovens e a obra, em curso. De resto, todos eles encontraram ressonância na crítica de arte. Os critérios que nos guiaram na opção por esses, entre tantos artistas que a ordem subjetiva indicava, foram delimitados sobretudo pela constatação da concentração, em suas obras, das muitas questões postas na contemporaneidade. Acreditamos conseguir evitar com isso, a fragmentação ou a dispersão das atenções da consideração do que nos dizem do fazer de suas obras, e do que podemos nelas encontrar. Não se pretende também, com isso, proceder a uma síntese histórica da pintura contemporânea.



*Fig. 7 - Number 4, 1949, Óleo, esmalte, pintura de alumínio e areia s/ tela, 90,5 x 87,3"*  
Jackson POLLOCK



Fig.8 - *Brow and Silver II*, 1951, Esmalte e pintura prata sobre tela não preparada, 144,7 x 107,8 "  
Jackson POLLOCK



Fig.9 - Sem título, 1963, Óleo sobre tela, 203,2 x 177,8 cm.  
Willem DE KOONING

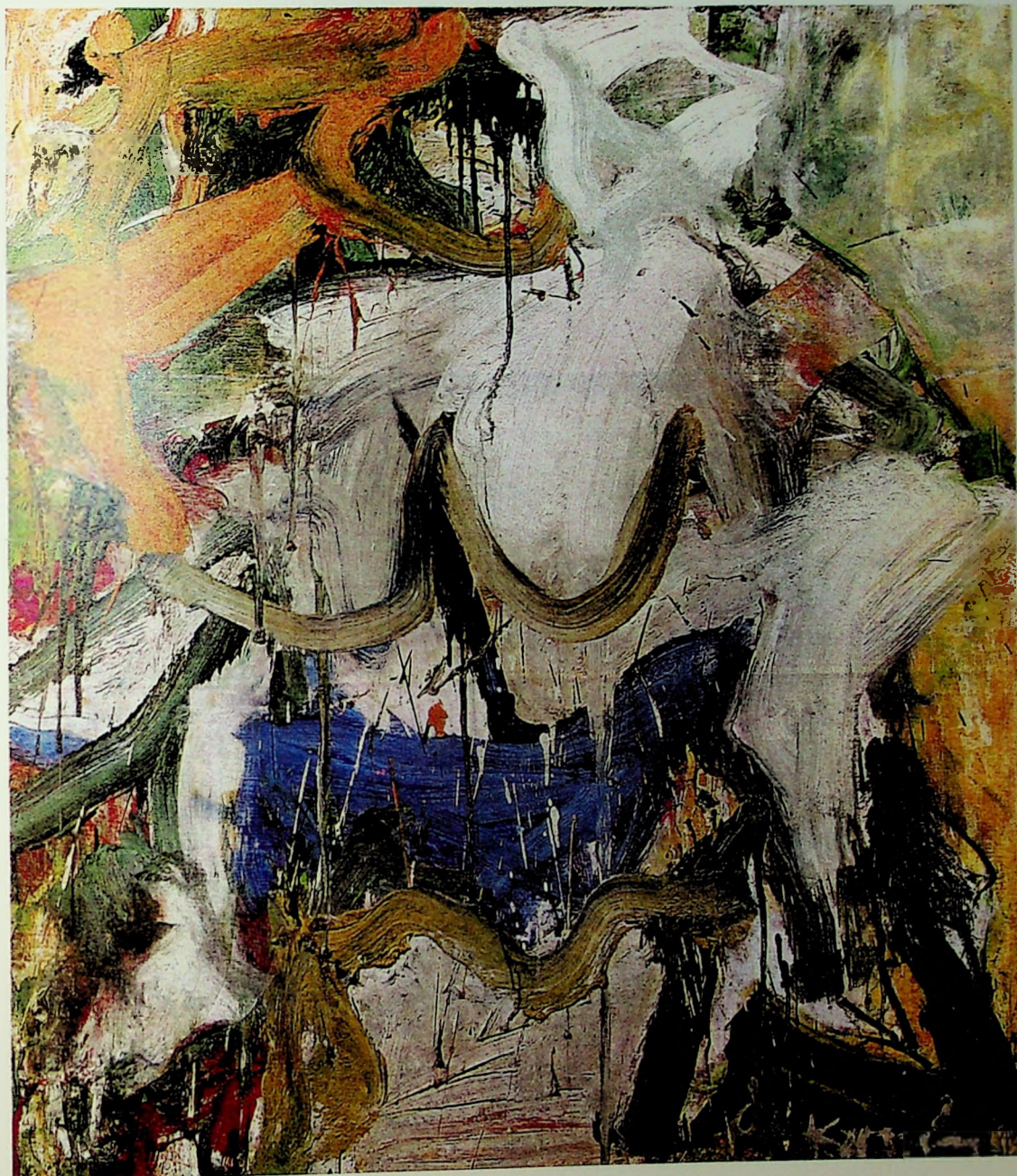


Fig.10 - *Woman in landscape II*, 1968, Óleo sobre tela, 141 x 122 cm.  
Willem DE KOONING

## Parte II : O artista e a obra

"Autor, leitor, ninguém é dotado, e aquele que se sente dotado, sente sobretudo que não o é, sente-se infinitamente desprovido, ausente desse poder que se lhe atribui, e assim como ser "artista" é ignorar que já existe uma arte, ignorar que já existe um mundo, ler, ver e ouvir a obra de arte exige mais ignorância do que saber, exige um saber que investe uma imensa ignorância e um dom que não é dado de antemão, que é preciso de cada vez receber, adquirir e perder, no esquecimento de si mesmo. Cada quadro, cada obra musical, faz-nos presente desse órgão de que temos necessidade para acolhê-lo, "dá-nos" o olho e o ouvido de que necessitamos."

Maurice BLANCHOT<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> BLANCHOT, Maurice - *O espaço literário*. Rio de Janeiro : Rocco, 1987, p.193.

## 1. Bram Van Velde

*"Confrontado pela primeira vez com os quadros de van Velde qualquer um terá feito a mesma experiência: se é tocado pela força direta da obra enfrentando dificuldades para ordenar suas impressões, de colocar os quadros em relação com outras manifestações artísticas e se acercar à especificidade dessa pintura. Trata-se de uma arte não-figurativa? Aqui ou lá em um quadro, acreditamos reconhecer uma cena, personagens, pássaros, máscaras; mas essa descoberta não nos ajuda em nada, ela nos desvia mais, de não sei qual "sentido da obra". A narrativa engana, e poderia servir de fio condutor assim como uma amarração a uma arte de evocação.*

*De que se trata então?"*<sup>1</sup>

A obra de VAN VELDE poderia ser considerada como um ponto de inflexão no uso dos conceitos que permeiam a abordagem da atividade artística no século XX, tais como abstração e figuração. O Prefácio à sua exposição de 1958 acima transcrito expressa bem, a partir de alguns pressupostos compartilhados à época, o modo usual de aproximação a uma pintura, chamando a atenção para a inutilidade de tais supostos perante a obra que apresenta. Também em sua obra é possível ensaiar um modo de compreensão da pintura capaz de nos acercar de uma poética que nos introduz em outros caminhos.

VAN VELDE faleceu em 1982, com 87 anos de idade. Em 1983 a Bienal de São Paulo contou com uma sala especial com 11 obras suas enviadas pela Holanda. Em Paris, o Museu de Arte Moderna, Centro George Pompidou realizou uma importante exposição no 5º pavimento de 19

---

<sup>1</sup> MEYER, Frenz - *Prefácio* - Catálogo da retrospectiva Bram van Velde, Kunsthalle, Berna, 1958 in *Bram van Velde*. Paris : Centre Georges Pompidou, p.191.



de outubro de 1989 a 1<sup>o</sup> de janeiro de 1990. O catálogo da exposição documenta as suas obras, traz textos que analisam a sua pintura e a referenciam historicamente. Alguns documentos de época também são encontrados no catálogo, bem como a bibliografia referente à sua obra.

Mas há um texto sobre VAN VELDE que chamou particularmente a nossa atenção. Um texto que não se encontra nesse catálogo. Trata-se do diálogo entre Samuel BECKETT e Georges DUTHUIT (ver Apêndice). Foi publicado na revista *Transition* em 1949, tendo sido esse o terceiro texto sobre VAN VELDE redigido por BECKETT. O nome de BECKETT havia se associado a VAN VELDE. Nesse diálogo imaginário, DUTHUIT é colocado na posição de crítico e BECKETT procura fazer ver a pintura de Bram VAN VELDE destacando-a de si próprio.

Esse texto de BECKETT, para aqueles que se habituaram a compreender que *"a forma projeta sentido, é um aparelho de significar"*<sup>1</sup>, parece ser paradoxal. Ali se afirma que a pintura de Bram VAN VELDE é *inexpressiva*.

É possível que hoje essa questão não provoque mais embaraços. À época em que Franz MEYER escreveu o prefácio à exposição de 1958, acredita-se que ainda não era assim.

O que isso poderia querer dizer ?

A questão admite diversas entradas. Em uma delas, há a figura de DUCHAMP e o *ready-made*. Algumas observações de Octavio PAZ sobre a obra de DUCHAMP podem nos encaminhar nesse percurso sobre a expressão. Diz ele:

*"A forma projeta sentido, é um aparelho de significar. Ora, as significações da pintura "retiniana" são insignificantes: impressões, sensações, secreções, e jaculações. O ready-made coloca ante esta insignificância a sua neutralidade, sua não significação. Por tal razão não deve ser um objeto belo, agradável, repulsivo ou sequer interessante. Nada mais difícil do que encontrar um objeto realmente neutro: "Qualquer coisa pode converter-se em algo muito belo se o gesto se repete com freqüência; por isso o número de meus ready-made é muito limitado..." A repetição do ato acarreta uma degradação imediata, uma recalda no gosto. (Algo que esquecem com freqüência os imitadores.) Desalojado, fora de seu contexto*

---

<sup>1</sup> Cf. PAZ, Op. Cit., p.24, em que comenta o *ready-made* de Duchamp.

*original - a utilidade, a propaganda ou o adorno - o ready-made perde bruscamente todo significado e se transforma em um objeto vazio, em coisa em bruto. Só por um instante: todas as coisas manipuladas pelo homem têm a fatal tendência a emitir sentido. Mal se instalam em sua nova hierarquia, o prego e a prancha sofrem uma invisível transformação e se tornam objetos de contemplação, estudo ou irritação./.../ Não é estranho que o crítico e o público de entendidos achem o gesto "significativo", embora geralmente não acertem saber o que significa."*<sup>1</sup>

O poeta Manoel de BARROS diz da obra que é um prego na parede, da XXIII Bienal de São Paulo:

*"Era um prego sozinho e indiscutível.*

*Podia ser um anúncio de solidão.*

*Prego é uma coisa indiscutível."*<sup>2</sup>

Os textos do catálogo da exposição de VAN VELDE de Paris de 1989 também explicitam algumas outras entradas que, sob certos aspectos, nos sugeriram a possibilidade da aproximação com a obra de DUCHAMP, em particular com os *ready-made*, mas também com a atitude de abandono da pintura de DUCHAMP em contraposição à adesão continuada de Bram VAN VELDE à pintura. "Pinto a impossibilidade de pintar", disse certa vez VAN VELDE, traduzindo uma visão de mundo que se identificava à época com BECKETT, levando-o a caracterizar em um de seus primeiros escritos essa pintura como uma pintura do "impedimento". Seria esse "impedimento" como o silêncio de DUCHAMP ? Ou de RIMBAUD ?

Octavio PAZ não vê no silêncio de DUCHAMP o mesmo silêncio de RIMBAUD. Afirma que:

*"Para os antigos como para Duchamp e os surrealistas, a arte é um meio de liberação, contemplação ou conhecimento, uma aventura ou uma paixão. A arte não é uma categoria à parte da vida./.../ O silêncio de Duchamp é aberto: afirma que a Arte é uma das formas mais altas da existência, com a condição de que o criador escape a uma dupla armadilha: a ilusão da obra de arte e a tentação da*

<sup>1</sup> PAZ, Op. Cit., p. 24.

<sup>2</sup> BARROS, Manoel de - *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro : Record, 1996, p. 59.

*máscara de artista. Ambas nos petrifica: a primeira faz da paixão uma prisão e a segunda de uma liberdade, uma profissão."*<sup>1</sup>

A negação de DUCHAMP da pintura "retiniana", do gosto e do objeto, irônica e bem humorada, que remete ao ato e não à obra ou ao artista, como se observa em uma declaração sua, não é decorrência de uma atitude niilista:

*"Gosto da palavra crer. Em geral, quando alguém diz eu sei, não sabe, acredita. Creio que a Arte é a única forma de atividade pela qual o homem se manifesta como indivíduo. Só por ela pode superar o estado animal, porque a Arte desemboca em regiões que nem o tempo nem o espaço dominam. Viver é crer - ao menos é isto o que eu creio."*<sup>2</sup>

GUIBAUT analisa as circunstâncias históricas em Paris e em New York por ocasião das primeiras exposições de Bram VAN VELDE, procurando explicitar a ordem de sua pintura em relação ao discurso crítico da época. No pós-guerra o discurso da guerra-fria alimenta o populismo americano, e na Europa o debate estético é dominado pelas questões do realismo socialista. A "autoridade do verbo" predomina. Ante tudo isso...

*"...van Velde preferia a linha, aquela que se perde em ninharias, que se cola ao indivíduo, que não vai a lugar nenhum, que não constrói nada, que se contradiz em vez de se anular pelo recobrimento. Perante os discursos ideológicos grandiosos da guerra fria, a humildade, a aceitação de sua própria impotência face ao mundo e à pintura - as duas coisas iam aqui juntas - a pintura de van Velde em sua mesma banalidade, em seu silêncio, se torna perversamente crítica."*<sup>3</sup>

Ainda aqui, a banalidade apontada pode nos remeter de volta ao objeto do ready-made.

Mas, além disso, VAN VELDE também desmantela em sua pintura o cubismo ou o que havia se constituído como Escola de Paris. E assim o faz pintando, mantendo a superfície plana da

<sup>1</sup> PAZ, Op. Cit., p.58.

<sup>2</sup> DUCHAMP, Marcel - Apud PAZ, Op. Cit., p.58.

<sup>3</sup> GUIBAUT, Serge - *A pintura invisível in Bram van Velde*. Paris : Centre Georges Pompidou, 1989, p. 29

tela, retomando e como que caricaturizando as estruturas formais do cubismo, jogando com as ambigüidades do espaço. Mantendo-se bem próximo do que negava, partindo das próprias conquistas do modernismo para relativizá-las. Não quer questionar a representação, o mundo e o objeto. Mas também não desenvolve a partir disso o automatismo, embora consiga manter uma pintura sem "plano de vôo", sem projeto, uma tela que se desenvolve sempre a partir dela mesma e que portanto não se propõe expressar nada senão o próprio fazer dessa pintura, como ato, como acontecimento. Diferentemente de POLLOCK, a obra não é o testemunho do gesto, mesmo porque o gesto em VAN VELDE não é casual ou automático. Mas sim:

*"...suave, apressado, generoso ou desajeitado..."*

*"O guache parece conduzir o gesto que avança sem afirmar, que se deixa levar sem jamais se submeter inteiramente..."<sup>1</sup> (fig.11)*

Há na sua pintura o acúmulo de negações às positivities estabelecidas no discurso crítico dominante, como também a negação daquela pintura bem acabada, suntuosa e bem comportada em que se tornara a pintura da Escola de Paris. Afirma a dúvida. Mostrando uma "verdadeira" profundidade, sem abstrai-la do plano pictórico. No acidente, na linha que treme. Não esquece as lições do moderno, mas se permite uma pintura "tosca" ou "mal acabada", gestos em linhas que não querem manifestar o domínio do "bom traço", linhas nômades em alguma busca, não como o gesto que procura a expressão, (mãos "atadas pela certeza de que exprimir é um ato impossível", fazendo uso das palavras de BECKETT<sup>2</sup>). Uma pintura que é ela, o tempo inteiro, um equilíbrio sustentado no fio da navalha. Acredito que se trata de uma pintura que é inteiramente cerebral. E que entretanto, brinca com a pintura "retiniana". Mas, como pode ser cerebral se não comporta um projeto? E os acidentes e acasos, tantos pentimentos assumidos? VAN VELDE diz que...

*"A tela não vem da cabeça, mas da vida."<sup>3</sup>*

---

<sup>1</sup> RODARI, Florian - *Notes pour un voyage au centre de la peinture de Bram van Velde* In *Bram van Velde* - Paris : Centre Georges Pompidou, 1989., p.19.

<sup>2</sup> Cf. *Fragmentos de um diálogo entre Samuel Beckett e Georges Duthuit sobre Van Velde*. No Apêndice.

<sup>3</sup> PUTMAN, Jaques e JULIET, Charles - *Bram van Velde* . Paris : Maeght, p.24.

Como na vida, o encontro com os acidentes, os acasos e pentimentos que há que incorporar. Ou o distanciamento, que o permite sustentar a pintura em equilíbrio e em silêncio, com todas as dúvidas. Por isso é cerebral.

É o mesmo que DUCHAMP descrevendo o encontro com o objeto, com o ato e com a obra no *ready-made*, sustentando assim a sua crença na arte. VAN VELDE o faz pintando, e manter o equilíbrio desse fazer sem abdicar ou negar a pintura, é estar sobre o fio da navalha e é, apesar da impossibilidade de pintar enunciada por DUCHAMP, pintar. Pintar essa impossibilidade. Como pintar se não é o objeto que se representa e quando não há o que dizer? Onde está então essa pintura? Que lugar é esse ?

VAN VELDE poderia dizer:

*"A pintura ajuda a ver. Ela faz da vida, da complexidade da vida, qualquer coisa que se possa ver. Ela torna visível aquilo que não se sabe ver."*<sup>1</sup>

Ou então, segundo RODARI<sup>2</sup>, a pintura de VAN VELDE não se trata de que não tenha "nada a ver", mas sim, "nada senão ver" é a sua exigência. É ainda a perplexidade perante a pintura de VAN VELDE de 1923, a pintura como um outro, como um olhar que nos olha e que é também olhado por nós (fig.2). Isso é, como bem poderia dizer um monge zen-budista. ( fig.11 e fig.12).

"D.- ...devo entender portanto que a pintura de Bram Van Velde é inexpressiva?

B.- (15 dias depois) Sim."<sup>3</sup>

Não é incomum, ainda hoje, o sentimento de *impedimento* na pintura. Como a detectar a iminência da sua morte, esse sentimento por vezes considera a existência da perda dos referenciais com a realidade. A identificação mais imediata quanto a essa perda é naquelas tendências que têm

<sup>1</sup> VAN VELDE, Apud PUTMAN, Jacques e JULIET, Op. Cit., p. 6.

<sup>2</sup> RODARI, Florian - *Notes pour un voyage au centre de la peinture de Bram van Velde in Bram van Velde*. Paris : Centre Georges Pompidou, p.19

<sup>3</sup> *Fragmentos de um diálogo entre Samuel Beckett e Georges Duthuit sobre Van Velde*. No Apêndice.

sido identificadas como abstratas.<sup>1</sup>

Bram VAN VELDE pouco falava de si ou de sua pintura. Considerava mesmo que escrever sobre pintura era uma ocupação ociosa, quase um contrasenso. Viver ou pintar podem se identificar, parece nos dizer com sua pintura. Ambos como aventura, sem garantia de um saber, e entretanto nelas se sustentar, vivendo ou pintando.

*"Não parto jamais de um saber. A verdade não é um saber."*<sup>2</sup>

Difícil dizer do viver, difícil dizer do pintar. Seria essa a *vontade artística absoluta*?<sup>3</sup>

*"Nada senão ver"* é a exigência da pintura de Bram van Velde. Exige silêncio, mas *existe* enquanto pintura. Não se esquivava à vida.

Um crítico descreve a tensão do encontro entre artista e obra como uma luta, na obra de VAN VELDE:

*"Como dar vida a essa superfície que tudo limita? Como lhe dar vida sem mentir, sem lhe ceder muito de si nem se deixar prender às seduções de uma linguagem que viverá num vaso fechado, totalmente isolada do mundo? É a essa questão que tenta responder, acreditamos, a obra inteira de Bram van Velde, atormentada e nutrida por esse desvio que vai do olho à coisa, do desejo à posse impossível de seu objeto."*<sup>4</sup>

Em que espaço da realidade, em que lugar estará a pintura então?

---

<sup>1</sup> Cf. GULLAR, Op. Cit., p. 67: "... no curso das décadas, essa linguagem erredou por um caminho de progressiva autodestruição. Os representantes mais consequentes de ambas tendências, /mondriniana e kandinskiana/ em sua fase final, voltaram-se para a aplicação prática de suas experiências expressivas: uns no campo da indústria, outros no da terapêutica ou de investigação psicológica".

<sup>2</sup> VAN VELDE, Bram, Apud PUTMAN e JULIET, Op. Cit., p.8.

<sup>3</sup> WÖRRINGER, Op. Cit., p.28.

<sup>4</sup> RODARI, Op. Cit., p.22.

É possível que nem mesmo o artista possa nomear o que está a fazer e apenas possa dizer do processo do acontecimento da obra. A obra de VAN VELDE aponta para essas questões:

*"O que faz portanto a especificidade dessa pintura? 'O mundo é um mistério, o trabalho de pintar me ajuda a penetrá-lo. O que eu quero dizer é muito estranho, muito violento para que eu possa retê-lo em palavra ou em pensamento; isso quer se manifestar e eu pinto'. É evidente que não se trata simplesmente com van Velde de se voltar de fora para dentro, do físico para o psíquico. A autenticidade não reside na relação particular com o mundo exterior ou com o mundo interior. Se poderia dizer que ela reside naquilo que subsiste com o artista além de todas as relações, as posturas, as situações, os estados de alma, naquilo que resta inacessível, mas corresponde assim mesmo a uma experiência concreta. Trata-se do enigma de sua própria existência entregue ao mundo e triunfante em todas suas fragilidades, daquilo que está perante tudo a que esse ser se reporta. Para conseguir representar isso, o pintor deve, em seu trabalho, se abstrair de todas as relações, desconstruí-las. De fato a obra é portanto menos uma elaboração que uma destruição, uma extinção de toda intencionalidade ou de toda garantia fundada tanto sobre os objetos de fora como os de dentro. /.../*

*Nesses quadros se exprime um prodigioso temperamento de pintor. Mas os fundamentos dessa potência não pertencem ao mundo físico. É a pintura de um homem à procura do autêntico, da origem, da pureza, perseguindo nessa busca até o limite da autodestruição, até o limite de entregar-se a todos demônios. As forças em ação em seus quadros provêm de um estrato profundo da experiência humana à qual não se pode aceder senão de certo modo. O esplendor inefável dessa pintura : ela não é uma condensação de experiências da realidade, mas um dom a quem puder a elas renunciar, um presente saído da plenitude do ser." <sup>1</sup>*  
[grifo nosso]

---

<sup>1</sup> MEYER, Franz - *Préface. Catálogo da retrospectiva Bram Van Velde, Kunsthalle, Berna, 1958* in *Bram van Velde*. Paris : Centre Georges Pompidou, p.192.



Fig. 11 - Óleo sobre tela, 1965, 200 x 250 cm.  
Bram VAN VELDE





Fig. 12 - Óleo sobre tela, 1970, 130 x 195 cm.  
Bram VAN VELDE

## 2. Betty Goodwin

Betty GOODWIN é uma artista canadense, nascida em 1923 em Montreal. No final da década de 60, seu trabalho foi considerado maduro. Havia se aproximado do trabalho de Joseph BEUYS, que a impressionara pela qualidade "não verbal" de seus desenhos, como se expressou: "capazes de atingir o público pela pele".

Foi a única artista canadense enviada para a XX<sup>a</sup> Bienal de São Paulo, e as informações sobre o seu trabalho foram extraídas do catálogo publicado por ocasião do evento.

A influência de BEUYS pode ser encontrada na diversidade de materiais que emprega em seus trabalhos. Como diz ela :

*"Em outras palavras, uso um pastel a óleo, um pedaço de carvão, posso usar alcatrão, quer dizer, há uma quantidade tão grande de materiais diferentes, uma tal liberdade de elementos que podemos usar hoje em dia..."<sup>1</sup>*

A artista também faz uso da escrita, de textos, em muitos de seus trabalhos em que emprega também a colagem, objetos etc.

Mas são os seus trabalhos em que faz uso do desenho e nos quais vemos figuras (figs. 13 e 14) é que pretendemos nos deter aqui. Algumas declarações suas, no depoimento sobre o seu trabalho, mostram muito do seu processo e do seu olhar, tanto do mundo como de seu próprio trabalho. É desse processo que emergem essas figuras.

---

<sup>1</sup> MORIN, France - *Steel Notes, Betty Goodwin*. Catálogo exposição para a XX<sup>a</sup> Bienal, 1969, p. 96.

Referindo-se, por exemplo, a uma série de trabalhos ("Swimmers") sobre papel transparente, que são identificados com a água, diz:

*"... você identifica a água pela transparência do papel porque eu não a desenhei com suficiente cuidado, era só uma espécie de rala camada verde ou cinza claro. Gosto da fragilidade do papel porque os desenhos grandes não foram emoldurados e quase se tornaram parte da parede. Quando uso um papel em cima de outro tenho a vantagem de ver a imagem através de uma espécie de tela pálida e dessa, muito mais além. É como usar a perspectiva de um modo não convencional."*<sup>1</sup>

Esse uso não convencional da perspectiva a que se refere a artista, o papel em cima do outro, em transparências, é uma espécie de desdobramento da pintura através de outros materiais.

Mas, o que é essa matéria na obra de arte ?

*"Na produção de um instrumento se usa e se abusa do ferro. O ferro se consome para dar lugar à instrumentalidade. O material é tanto melhor quanto mais desaparecer nos serviços da instrumentação.*

*A obra, ao contrário, não faz desaparecer, mas eleva o material a si mesmo, na tensão de cultura e natureza. Assim é que na escultura a lenha vira talha, na pintura a tinta se faz cor, na sinfonia o som se torna música, na poesia a língua vem a ser Linguagem."*<sup>2</sup>

No templo grego, a materialidade do mármore :

*"Brilhar ao sol, ocupar o lugar de baixo, respingar os pingos da chuva, tudo isso o mármore pode cumprir entregue a si mesmo e por si mesmo. São possibilidades que os gregos chamavam de hileticas, isto é, possibilidades que se*

---

<sup>1</sup> GOODWIN, Apud MORIN, Op. Cit., p. 98.

<sup>2</sup> LEÃO, Emmanuel Carneiro et alii - *O papel da obra na criação artística* in *Arta e Filosofia* : Rio de Janeiro : FUNARTE/ Instituto de Artes Plásticas, 1983. (Cadernos de textos 4), p. 12.

*vão realizando ao sabor de contatos com outras realidades. Enquanto tomar-se estátua, frisa ou escada, se é uma possibilidade do mármore, não se trata de uma possibilidade a que o mármore pudesse satisfazer por si mesmo. É que qualquer destes vir-a-ser supõe um outro princípio de origem e de vigência. Supõe uma força de fora, externa à própria realidade do mármore."*<sup>1</sup>

A matéria tensiona, na obra da artista, pintura e desenho enquanto superfície ante a plasticidade do objeto. Tensiona também a figuração da representação tradicional quando o objeto, ou a referência à sua materialidade concreta se presentifica plásticamente, espacialmente.

Se o seu tema no emprego da figura não é da mesma ordem da figuração tradicional, o emprego da figura poderia deixar dúvidas:

*"Muitas vezes me fazem perguntas específicas a respeito da ausência de chão nessa série; acho que foi só não a ter relacionado a um aposento, a um país, a uma paisagem. É um comentário sobre uma situação. As figuras (fig.14) são um grupo dentro do qual lutam umas com as outras e, ao mesmo tempo, se acham todas presas na mesma situação."*<sup>2</sup>

O uso da figuração não acontece como uma janela através da qual se vê o mundo, não pode ser com o mesmo olhar do século XIX que se pode olhar essa pintura.

Em 1961, Michel RAGON<sup>3</sup> lançou o termo "nova figuração" no jornal Arts, e esse termo encontrou receptividade. O autor comenta haver detectado anteriormente um avanço no que considerou como um academicismo na arte abstrata. Em 1957 já havia lamentado a aceitação social de uma arte que até então havia sido considerada maldita. Segundo ele, essa generalização tenderia à uniformidade, ao conforto intelectual sendo, portanto, o fim de uma aventura. Em 1960, considerando a pintura que DUBUFFET e FAUTRIER vinham realizando e, tendo tomado contato com a obra de Francis BACON (1909-1992), começara a parafrasear Michel TAPIÉ, segundo seu relato, falando de uma "figuração outra". Com isso procurava então diferenciar a obra desses

<sup>1</sup> LEÃO, Op. Cit., p. 14.

<sup>2</sup> GOODWIN, Apud MORIN, Op. Cit., p.96.

<sup>3</sup> RAGON, Michel - 25 ans d'art vivant. Paris : Éditions Gallée, 1986.

artistas, da figuração tradicional. Descreve essa "nova figuração" como "uma figuração que era sobretudo imaginária, poética, indefinida", a meio caminho da abstração e da figuração, como se da abstração começassem a surgir figuras que, na maioria das vezes não eram vistas. Sobre tudo entre os jovens, relata RAGON, havia se produzido um mal-estar, um fenômeno que havia sido detectado como crise. Mas não com relação aos grandes mestres na arte abstrata. Diz que esse assim chamado, "retorno à figuração", como diziam muitos críticos, foi uma saudável reação contra a arte abstrata tornada decorativa, sem coração e sem alma. E além, disso, teve o mérito de mostrar que a contraposição entre a pintura figurativa tradicional e a arte abstrata eram coisas ultrapassadas, sendo uma terceira força frente às atitudes cristalizadas no figurativo e no abstrato. O autor usa até mesmo o termo "meia-figuração", uma vez que são formas mais sugestivas que descritivas.

O processo de construção do trabalho de Betty Goodwin, quanto à continuidade, aos inícios, aos acasos ou ao olhar que desvenda o que está a acontecer, não se diferencia do processo que temos observado com a pintura, independentemente da designação como figuração ou como abstração:

*"O processo de ir de um corpo coerente de obras para outro é como uma mola. A gente começa um ciclo e perto de seu final vem a informação com a qual se estava trabalhando; por meio de um tremendo esforço, é possível fazê-la participar do início do ciclo seguinte. Depois de você ter atravessado muitos desses ciclos, eles começam a parecer molas, no sentido de que os primeiros trabalhos de um ciclo imporão sua energia até o último dos últimos. Mas não é falando que o trabalho atinge existência. No ato de fazer, o artista avança alguns centímetros e, tão logo essa distância tenha sido coberta, vem a coragem e o entendimento necessários para prosseguir mais alguns centímetros. Nesse processo, muitas coisas são eliminadas enquanto outros traços permanecem. É nesse momento que a escolha consciente entra em ação, não na decisão de quais traços deixar, pois isto é o resultado inconsciente de termos nos livrado de alguma coisa que parecia não estar dando certo, mas para usar o que ficou e ir adiante. O processo de trabalhar é em si mesmo uma batalha não verbal. Em determinados momentos, as coisas parecem todas caóticas e nada realmente faz muito sentido. Podem acontecer coisas com um desenho quando a gente corre o risco de apagar parte dele, o que também é desenhar. Apagamos traços movidos por um desespero frenético e novamente recomeçamos. É em geral nesses momentos*

*que nos ocorre algo não planejado. Algo inerente ao processo assume o controle da situação e lhe proporciona algum retorno."*<sup>1</sup>

Diz também sobre o emprego da figura, que designa mais como um processo de "escavação":

*"Com os desenhos, o que venho tentando mais do que qualquer outra coisa é chegar na essência das figuras: a figura, o significado, o ser. Alguns desenhos vêm à tona mais rápido que os outros. Às vezes ocorre uma interrupção e depois uma nova construção. Para mim, é um equilíbrio em que o autobiográfico e o subconsciente se ligam ao intelecto para produzir algo novo.*

*A idéia de mudar de um meio de expressão para outro sempre faz parte do meu processo de trabalho. De repente vem uma idéia não muito definida e, conforme vou experimentando meios diferentes para expressá-la, ela cresce até eu conseguir perceber com mais exatidão o que quero fazer. Não é bem como o radar de um torpedo, é mais uma abordagem em ziguezague. Trabalho relativamente devagar."*<sup>2</sup>

Quando descreve concretamente alguns de seus trabalhos, podemos vê-los um pouco com o olhar da artista, e eventualmente nomear como esses trabalhos nos atingem :

*"No grupo de desenhos grandes de São Paulo, um deles tem uma pesada barra de metal. Para mim, isto se refere à perna da mesa na qual a figura se recosta. Também queria que essa perna tivesse uma aparência muito ameaçadora, contrastando com o gesto da figura. Em alguns lugares, há buracos na barra metálica para que fique fixa na parte de trás da moldura, e vejo um significado nesses buracos e pregos. Parece que acentuam a qualidade carnal do papel."*<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> GOODWIN, Apud MORIN, Op. Cit., p.99.

<sup>2</sup> GOODWIN, Apud MORIN, Op. Cit., p.100.

<sup>3</sup> GOODWIN, Apud MORIN, Op. Cit., p.101.

Com relação ao que é encontrado pelas pessoas que olham sua obra diz:

*"...se algumas pessoas não enxergam este aspecto do trabalho, para mim não faz diferença. Gosto do fato de minhas obras poderem suscitar vários tipos de significados. Chamei de "Swimmers" a série anterior, embora com a mesma facilidade a pudesse ter denominado "Sem Título", no sentido que, para mim, os nadadores estão numa situação subaquática em que lhes é forçoso irem em busca de ar e tentarem respirar. Estão numa situação em que provavelmente sufocariam se não encontrassem ar. Em outras palavras estão em busca de um lugar onde respirar, se erguer, tentar mudar de situação. Os desenhos não são de nadadores passivos. Quero que meu trabalho tenha vários pontos de vista."*<sup>1</sup>

A artista, falando desse modo do seu trabalho, poderia dar à primeira vista, a impressão de que ela já sabia do que queria nele dizer. Mas, se remontarmos à descrição do seu processo, poderemos entender que tudo isso que explicita, é algo que foi resultante do próprio processo, que também se mostra nesse apagar que é ainda desenhar, na contingência dos pregos que fixam o metal...Como diz:

"Estou o tempo todo fazendo anotações. Sinto que tudo é continuação de meu estúdio quando ando pelas ruas, visito exposições ou leio. Tudo isso flui para meu caderno de notas, numa ou outra forma. Quero esclarecer mais o processo de meu trabalho. Quando falo de uma idéia, como em "Seated Figures", esse processo não decorre de um ponto só, vem de um ponto que foi alimentado durante anos a fio até ter adquirido um pouco de vida. A gente o alimenta e ao alimentá-lo e concretizá-lo aprende-se como proceder. É como se ele estivesse crescendo, não se pode pensar a respeito."<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> GOODWIN, Apud MORIN, Op. Cit., p.101.

<sup>2</sup> GOODWIN, Apud MORIN, Op. Cit., p.100.



Fig. 13 - *Figure with megaphone*, 1988, Pintura sobre papel, 234 x 140 cm.  
BETTY GOODWIN





Fig.14 - Carbon, 1987, Pintura sobre geofilme, 330 x 213,5 cm.  
Betty GOODWIN

### 3. Susan Rothenberg

Susan ROTHENBERG é uma artista americana, nascida em Buffalo, New York, em 1945. Há na sua obra a remissão constante ao desenho, mas também, e com ênfase semelhante, à matéria da pintura. Os desenhos são formas que parecem forçar a passagem entre as pinceladas ásperas. Também são os gestos nas pinceladas que tecem essa matéria quase palpável da sua pintura, nos remetendo a MONET e a DE KOONING.

A matéria densa de sua pintura nos remete ainda, paradoxalmente, ao vazio. Vazio em que se inscrevem linhas, como forma, como desenho (desenho aqui, no sentido de desígnio, de intenção). Seja pela presença forte do desenho, seja por esse vazio que se torna intensamente presente em sua vibração, não podendo ser visto como uma fundo a destacar algo enquanto assunto, essas aproximações iniciais são sugestivas, e nos remetem à pintura tradicional chinesa. O pintor ocidental sempre soube que aquilo que é habitualmente considerado como fundo, sempre teve para ele tanta importância quanto o que se entende como figura em sua pintura. Na pintura ocidental, é perceptível a presença da tela, seja na pouca densidade com que às vezes a matéria da tinta a recobre, seja na ausência de tinta que a mostra. Um texto do final do século XVIII que discorre sobre o vazio na pintura chinesa tradicional, poderá dar a idéia do que pode significar o afastar-se da habitual consideração do olhar que discrimina fundo e figura. A matéria do papel se revelou sempre na pintura tradicional chinesa, a sua textura participa sempre do saber fazer, nunca é apenas suporte:

*"Na pintura, se dá muita importância à noção de Vazio-Cheio. É pelo Vazio que o Cheio chega a manifestar sua verdadeira plenitude. Entretanto, quantos mal-entendidos convém dissipar! Se acredita em geral que é suficiente agenciar muito espaço não pintado para criar vazio. Qual interesse apresenta esse vazio se se*

*trata de um espaço inerte? É necessário de qualquer maneira que o Vazio seja mais plenamente habitado que o Cheio. Pois é ele que, sob forma de fumaça, de brumas, de nuvens ou de sopros invisíveis, sustenta todas coisas, as arrastam no processo de secretas mutações. Longe de "diluir" o espaço, ele confere ao quadro essa unidade onde todas as coisas respiram como em uma estrutura orgânica.*

*O vazio não é portanto ponto exterior ao Cheio, e ainda menos é oposto a ele. A arte suprema consiste em introduzir o Vazio no interior mesmo do Cheio, quer se trate de simples traço ou do conjunto. É dito: "Todo traço deve ser precedido e prolongado pelo espírito". Em um quadro MQ pelo verdadeiro Vazio, no interior de cada traço, entre os traços, e mesmo em pleno coração do conjunto o mais denso, o sopro-espírito pode e deve livremente circular."*<sup>1</sup>

Na pintura de Susan Rothemberg, a coexistência das formas e das pinceladas ocasiona delicadas mudanças entre o interior e o exterior das formas, parecendo que essas se movem livremente na superfície.

Dizendo da sua operação com o desenho na pintura, Susan ROTHENBERG diz iniciar as suas pinturas com o lápis na tela, ou então usando um pincel com qualquer terebintina suja de alguma tinta antiga. Começando com o lápis, e depois, com o pincel mais leve, o desenho se torna um pouco mais sólido e, eventualmente, a pintura começa a aparecer em algumas áreas, comenta. Mesmo que depois vá mudando centenas de vezes, no começo é o desenho que acontece. Antes de efetivamente entrar com a pincelada da pintura, o desenho já foi mudado muitas vezes com lápis ou com o traço do pincel, desse modo o desenho não está na tela como uma forma que a pintura vai preencher. Comentando sobre a série de pinturas de cavalos que realizou (fig.15), lembra que começaram como pequenos ideogramas rabiscados em qualquer pedaço de papel que encontrasse, parecendo-lhe muito forçado pregar um papel e fazer um desenho. Tomando de qualquer papel à mão, como um envelope rasgado por exemplo, lhe bastava sentar-se em uma cadeira e rabiscar, dizendo-se:

*"Sei o que quero fazer mas eu não sei, seria melhor um quadrado, seria comprido, seria melhor ter um perimetro, dupla imagem, tripla imagem, ou seria*

---

<sup>1</sup> FAN CHI - Apud RYCKMANS, Pierre in *Poesia e Pintura, aspectos da estética chinesa clássica. Revue d'esthétique*. n.5, 1983.

*melhor ter um X ou uma faixa lateral? Todas aquelas pinturas de cavalos se desenvolveram de desenhos em que eu me perguntava: e se fosse assim? E se eu fizesse isso? O que aconteceria?"<sup>1</sup>*

O desenho acabou por trazer a geometria às pinturas de cavalos. Enquanto desenho, eram idéias experimentais, não acabadas. O fato é que a presença das linhas trouxeram, segundo a artista, uma tensão necessária à pintura, um modo de tornar o animal grande e suave mais forte e abstrato, e também foi um modo de transitar entre figura e fundo. Mas nem sempre com esses desenhos, esses rabiscos podem chegar a qualquer resultado. Diz a artista que, antes de realizar a série de cavalos, houve desenhos realizados durante um ano inteiro que considerou inteiramente insuficientes: "*Não havia curva, tensão, não havia nada de nada nelas*". Posteriormente, a artista optou por pensar menos com a experimentação no desenho e ir mais diretamente ao acontecer da pintura, deixando que as transformações nela ocorram, nela retrabalhando, procurando desenhos mais claros, sem muito apagar ou muitos rabiscos.

Comentando sobre uma tela sua, cujo título é *Beggar*<sup>2</sup>, conta que essa imagem surgiu de uma necessidade emocional, de um sentimento de carência que sentira à época. Entrou então no acinzentado, da imagem e da tela. Estando nesse estado em que algo de tão pessoal gera a emoção, a artista se apegava, nessas condições, mais às questões formais. Isso se refere quanto à maior consciência da composição, densidade da pintura, pincelada, limpeza ou sujeira dos brancos.

Como se o estado emocional a distanciasse demasiadamente da pintura, tomando seu olhar desmedidamente crítico.

A artista considera como desenho qualquer coisa que esteja sobre papel. No papel, para ela, nada acontece muito, enquanto pintura. Ao se referir a duas de suas pinturas, *Tattoo* e *Squeeze*, identifica-as mais como desenho, pela linha pintada.

*"É uma linha pintada, mas é, não obstante, uma linha de desenho. Não se trata de formas pintadas que sustentam o espaço, a linha é que sustenta a ação."<sup>3</sup>*

<sup>1</sup> AUPING, Michel - *Susan Rothenberg : Paintings and drawings*. New York : Rizzoli International Publications, 1992, p.50.

<sup>2</sup> *Mendigo*

<sup>3</sup> ROTHENBERG, Apud AUPING, Op. Cit., p. 59.

Quando começou em 1981 a trabalhar com óleo, sentiu outras transformações em sua pintura. Os cavalos, diante do que começou a perceber, lhe pareceram estáticos. Com o óleo, começou a perceber o campo da pintura mais ativamente, dando-lhe a idéia do espaço como um meio vibrante e algumas vezes movente (*fig. 17*). A matéria densa do óleo fazia com que todo o campo da pintura parecesse se mover, deixando-a também fascinada pela água em que via os botes se moverem, nas proximidades do seu ateliê.

Essas observações da artista poderiam nos remeter outra vez, e ainda, a MONET. Às suas descobertas na pintura e ao seu continuado exercício nas Ninféias tendo a superfície da água como metáfora da superfície pictórica.

*Fig. 15 - Pontiac. 1979, Acrilica s/ tela, 88 x 61"*  
Susan ROTHENBERG



*Fig. 16 - Beggar, 1982, Óleo s/ tela, 39 1/2 x 50 1/2"*  
Susan ROTHENBERG





*Fig. 17 - Chinese Goat, 1992, Óleo sobre tela, 77 X 54"*  
Susan ROTHENBERG

#### 4. William MacKendree

*"Eu escuto o absurdo. Ele conserva a potência da pintura."*<sup>1</sup>

William MACKENDREE é um pintor contemporâneo, nascido nos Estados Unidos em 1948, em Augusta, na Geórgia. Nômade, vive entre Grécia, Estados Unidos e França. Entrou na Universidade em Atlanta, em 1968, onde cursou Filosofia por 4 anos. Encontrando estudantes de Arte, inveja dos pintores a possibilidade de fazer algo de substancial<sup>2</sup>. Inicia seus estudos artísticos em 1974, e se diploma como "Master of Visual Art" na Universidade de Atlanta, Georgia State University. Em 1975 deixa os Estados Unidos com sua mulher, indo para a Grécia. Em 1982 vai para Paris, e realiza sua primeira exposição nessa cidade em 1985.

A obra de MACKENDREE, americano, em contato com a paisagem grega, paisagem mítica para a cultura ocidental, sugere o arriscado confronto de temporalidades e espaços.

Encontramos em HEIDEGGER um referencial para o desenvolvimento de algumas questões sobre a pintura contemporânea, postas pela pintura de MACKENDREE.

Através da pintura dos sapatos de VAN GOGH, HEIDEGGER<sup>3</sup>, na "Origem da obra de Arte", estabelece um entendimento da obra, do artista, do mundo e da temporalidade, para então finalmente, se dar conta da luta entre mundo e terra, história e desconhecido no templo grego, como

---

<sup>1</sup> MACKENDREE, William - Em depoimento, para a revista EIGHTY, n. 6, Jan. fev., 1985.

<sup>2</sup> FLOHIC, Catherine - EIGHTY, n. 6, Jan. fev., 1985.

<sup>3</sup> Cf. HEIDEGGER, Martin, Op. Cit.



um fenômeno do acontecer da verdade na obra de arte.

É sugestiva essa contraposição entre essas obras: por uma lado os sapatos, através de VAN GOGH e por outro lado, o templo grego. De um lado, a camponesa no seu cotidiano com os seus sapatos, de outro a memória, o monumento, a presença dos deuses.<sup>1</sup> É a verdade, para HEIDEGGER, que está em questão. Contesta o juízo estético fundado no sujeito fruidor, em cujo contexto, poderia a verdade ser considerada como uma certeza, concordância do conhecimento com seu objeto, passível de ser desvendada na obra de arte. Mas, contrariamente a essa idéia, diz ele:

*"Mas a verdade não existe de antemão algures, nas estrelas, para ulteriormente se alojar em qualquer ente."*<sup>2</sup>

É possível crer que, ao dispor de tais obras para seu dizer da verdade, possa sublinhar o fazer da arte, um acontecimento do qual emerge um ser-criado, obra, que não se dilui e não está acabada no instrumento, como manufatura. Esse fazer poético seria o modo da verdade como acontecer, não como alguma substancialização a que se teria ou não acesso no tempo e no espaço, passível de se alcançar mediante outros fazeres. Um martelo, como todas as coisas que temos diante de nós, dizemos que é. Mas imediatamente nos esquecemos disso, é o modo habitual das coisas serem. E na obra ocorre esse pequeno choque pelo fato dela ser e assim permanecer. Nos arrancando do habitual, altera as nossas relações habituais: intranquilidade.

Antes de HEIDEGGER, reencontramos em RIEGL o desdobrar de suas reflexões sobre a arte em dois trabalhos: *"Problemas de estilo. Fundamentos para uma história da ornamentação"* e *"O culto Moderno dos Monumentos. Sua essência e sua gênese"*<sup>3</sup>, sugerindo também essa mesma contraposição entre coisas à primeira vista dispares. Há, para o autor, a possibilidade do reconhecimento da intenção artística em ambas condições.

Não importa aqui, nesse momento, que o monumento possa por vezes se restringir à sua especificidade enquanto rememoração, e o ornamento também possa ser monumento, posto que documento de uma época.

<sup>1</sup> Ou ainda, um posto gasolina, como do escultor George SEGAL, e o templo grego...

<sup>2</sup> HEIDEGGER, Martin, Op. Cit., p. 49.

<sup>3</sup> O primeiro em 1893 e o segundo em 1903.

RÍEGL considerou, no trabalho sobre ornamentação, que as artes decorativas se dividem em duas grandes classes : as artes plásticas e as artes de superfície. Estabelece uma relação genética entre esses dois domínios, e para isso deita de lado os monumentos. Considera que a mais primitiva delas é a arte plástica. Para reproduzir, modelando no barro, ou imitar um animal com que se deparava na natureza, não haveria nenhuma necessidade de maior engenho para o homem. E, ao contrário disso, trazer o animal para a superfície exigiu grande capacidade de abstração, uma atividade criadora porque, ainda que no contexto eventual da imitação, houve a invenção dos limites no contorno, não existente na realidade, ou na silhueta, ou na impalpabilidade da sombra. Daí a abertura para o emprego da linha, carreando a possibilidade de novos sentidos.

Há, nessa discriminação entre a arte plástica e a arte superficial, o cerne da questão do como o fazer humano se dá às vezes no mundo. A arte superficial não tem a materialidade da coisa que se institui e se instala no espaço vivido como concretude, como objeto do mundo tridimensional, do mesmo modo como se dá a arte plástica. A arte superficial pode se instalar na superfície rugosa e desigual de uma caverna, em uma parede, em um vasilhame, em um papel ou em uma tela. Tem o mesmo caráter, sob esse aspecto, que têm as palavras na escrita, a cor aplicada sobre um objeto, ou ainda um broche: se dá como uma prótese, aderência àquilo que lhe serve de suporte, sem o qual não se sustenta. São como que acessórios, adereço, para aquilo que se considera coisa: o livro, a cadeira, a orelha. Podem ser assimilados como ornamento e afeitos à sedução, excessos. Como barreira à invasão do olhar, vestindo com decoro as contingências do fazer humano no seu existir. Para que não seja apenas um mero existir. Tudo isso aproximou a arte superficial do termo ilusão. E entretanto, paradoxalmente, é também nesse lugar de superfície que HEIDEGGER diz do acontecer da verdade.

Nada parece estar mais distante do templo grego que tudo isso. Atribui-se a esse, também o caráter de permanência, de memória de uma cultura e de uma época. De instauração, já acontecida, de um mundo. Entretanto a presença atual do templo, poderia nos remeter à paisagem que o suporta e perante a qual ele se dá como "prótese", como "transgressão" à paisagem. E então a história não será mais para nós como algo já acontecido, mas algo que está presente na temporalidade do vivido. Nosso olhar oscila, entre templo e paisagem. Um não pode ser, ainda agora, sem o outro.

Parece ser na percepção, também ela transgressora, dessa "transgressão" que irrompe como suspensão da habitualidade inscrita nas coisas, que encontramos esse outro sentido para elas, e que é o que designamos como arte. Há algum fazer que se mostra como tal, que se revela como tensão, mais do que intenção, alvo, caso contrário não seria possível discriminar: a mera coisa da arte; as palavras, da remissão ao sentido que organizam; a cor, da cadeira; o brinco, da orelha.

Sendo como algo que se adere, contém outras possibilidades que não as que estão ali postas. As palavras, remetem-se a outras palavras sinônimas; as cores, à paleta; o brinco, à orelha. Tanto poderia ser diferente, como poderia estar ausente: no caderno em branco, na cadeira de madeira, na orelha. Há uma certa gratuidade quase absurda, nessa aderência às coisas como um fazer que lhes é como que sobreposto, um excesso. Uma não-necessidade?

E num templo, se espera que os deuses possam ser seduzidos por algo a mais que uma mera edificação e se façam presente. Não é então uma mera edificação que nos revelará o mármore ou a paisagem. Não é portanto a sua circunstância de se instaurar no espaço tridimensional que a qualifica enquanto obra, diferente da circunstância em que ocorre uma pintura, como a do par de sapatos, de VAN GOGH.

Em 1985, por ocasião de uma exposição de MACKENDREE em Paris, CHALUMEAU<sup>1</sup>, escreve sobre a matéria na pintura, momento em que essa questão se apresentou relevante para a crítica. Identifica na *Vénus ao espelho*, de VELAZQUEZ, realizada entre 1644 e 1648, o acesso à independência da matéria na pintura. Até então se considerava que a maior densidade de matéria seria empregada no assunto, deixando o fundo menos denso. VELASQUEZ faz justamente o contrário nessa pintura, acentuando e adensando a sombra negra que reforça a suavidade da pele: a pele como metáfora. Justo numa sombra, realidade impalpável e fugaz, a presença da matéria e, poderíamos dizer, da metáfora da pintura a materializar o impalpável.

Posteriormente, culminando no século XX em DUBUFFET e em WOLS, a figura desaparece na matéria. Com o abstracionismo, segundo o autor, não se poderia falar mais em pintura matérica, partindo dessa concepção encontrada em VELASQUEZ, uma vez que não é possível mais apontar a figura, à qual a matéria se revela ou se contrapõe. O matérico então não pode ser abstrato. Partindo dos pólos opostos entre figurativo e abstrato, esse autor constata que as possibilidades são infinitas. Mas também não pode ser considerado matérico, segundo ele, aquele pintor que joga com a imagem, seja na representação ou com as ambigüidades das nossas capacidades perceptivas. Um pintor contemporâneo, envolvido com a matéria, não coloca a questão da coexistência da matéria pictórica e a figura, ambas são constituintes no quadro, e então "o debate abstração X figuração parecem definitivamente ultrapassados". O autor aponta para a sugestão da reconciliação entre abstração e figuração na obra de MACKENDREE.

---

<sup>1</sup> CHALUMEAU, Jean-Luc - *Qu'est-ce que le materisme ?* Paris : *Opus* n.97, printemps,85, p.15.

A sua pintura se constrói com a materialidade dos pigmentos, da resina, ou do óleo, como sempre fizeram os pintores. Mas é uma matéria que se apresenta como matéria, que não se deita e não quer se remeter a nenhuma outra imagem senão aquela que ali está. Algumas manchas, à vezes pinceladas que se desenvolvem em linha, a se fechar como contorno de algo que não está lá e nem é, ou que sugere então a lembrança do que poderia vir a ser. Mas que às vezes se identificaria como um signo que absurdamente a nada remete. Ou bem pode ser o trajeto do pincel descobrindo se há de chegar a contorno, se figurará algo ou, ainda, apenas fragmentará a tela. Essas linhas não estão impostas sobre um fundo. Elas parecem antes provir de alguma carência que emanou da própria tela. Pode ser, por exemplo, uma cor que só se faz quando na presença de uma outra cor, e então acontece algo aparentemente gratuito enquanto forma. Mas que é entretanto a presença de uma cor em relação a outra e na quantidade necessária. Tornar-se forma aqui, pode ter sido pela circunstância da cor exigir forma para ser presença. Assim sendo, não há como saber se a forma é apenas cor, se a cor é dada como figura por ter forma, e então fundo e figura não têm sentido. Pode ser ainda o acaso de uma pincelada que começa a revelar uma vibração insuspeita e que se traduz, depois, como decisão premeditada que a deseja mais intensa.

*"Eu tento fazer todas as configurações necessárias, enquanto que tento evitar as figurações banais." <sup>1</sup>*

É o que diz o artista. Reconhecer o necessário é a exigência de um olhar atento para o que está a ocorrer na pintura. E tendo reconhecido, há que evitar as figurações já dadas: uma resposta pronta ao que a pintura exige é equivalente à mudez, nada transforma. Mas ele nos diz:

*"Por vezes a imagem procurada deve ser escavada da decoração." <sup>2</sup>*

E isso nos remete novamente a RËGL, e podemos experimentar a tensão no deslindar da linha a acontecer como superfície, a se abrir para infinitas possibilidades como signo, ornamento, escrita ou figura. Apenas se abrindo para isso, como que insistindo que a pintura só acontece como pintura, nesse não dizer outra coisa senão o que expõe ao olhar:

*"Uma pintura se descreve ela mesma...se constrói contra o repouso da*

---

<sup>1</sup> MACKENDREE, William - Em depoimento, para a revista EIGHTY, n. 6, jan. fev., 1985, p.54

<sup>2</sup> MACKENDREE, Op. Cit., p. 41.

*natureza...cria um contexto, e ela se faz absorver."*<sup>1</sup>

A plasticidade da matéria pictórica, a exigir o fazer corpóreo no seu manuseio, inscreve o existir temporal, nas marcas da procura da imagem, que a pintura testemunha. Um escavar o habitual e conhecido, o encontro do limbo sem forma<sup>2</sup>, poder transformá-lo em superfície. Escavação paradoxal que deixa esse fazer como acúmulo, como memória dessa busca. E como memória, o encontro com o monumento. Não o grande monumento que é erguido com a intenção de rememorar um feito histórico, não o monumento que instaura uma época e um mundo, mas também a frágil memória que permanece enquanto arte, do como pode se dar o existir do homem em sua fugaz permanência no mundo, elo de uma temporalidade que lhe é desconhecida, e que escava, perscrutando o já acontecido, desconhecendo-o enquanto presença, lançando-se no acontecer, que o arremessa ao desconhecido do ainda não acontecido.

A pintura pode estar afeita à decoração, ao ornamento, por se dar necessariamente como superfície, por carecer de um solo, de um lugar que a suporte e que a sustente<sup>3</sup>. Chão tão abstrato e tão palpável quanto um "solo criado", artificialmente engendrado para abrigo do existir do homem. Mas ela pode também se enganchar num olhar, até então distraído, e existir de um outro modo para esse olhar. O diálogo silencioso será então possível:

*"Uma pintura é sobretudo um objeto. Ela tem a presença física e o conteúdo psíquico de uma outra pessoa."*<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> MACKENDREE, Op. Cit.

<sup>2</sup> "...falo desse mínimo de vida pensante e em estado bruto - que não chega à palavra mas que poderia fazê-lo se fosse necessário -, e sem o qual a alma não pode viver e a vida é como se já não fosse." ARTAUD, Antonin - *L'omblic des limbes*, Apud CORTÁZAR, Julio - *La volta al día en ochenta mundos*. 5ª ed. Madrid : Siglo XXI, 1970.

<sup>3</sup> Se fosse uma pessoa, poderíamos ensinar a pintura a chorar, usando a receita de CORTÁZAR: "... dirija a imaginação a você mesma, e se isto lhe for impossível por ter adquirido o hábito de acreditar no mundo exterior, pense num pato coberto de formigas e nesses golfos do estreito de Magalhães nos quais não entra ninguém, nunca". CORTÁZAR, Julio - *Instruções para Chorar* in *Histórias de Cronópios e de Famas*. Rio de Janeiro, 1972, p. 6.

<sup>4</sup> MACKENDREE, Op. Cit., p.49.

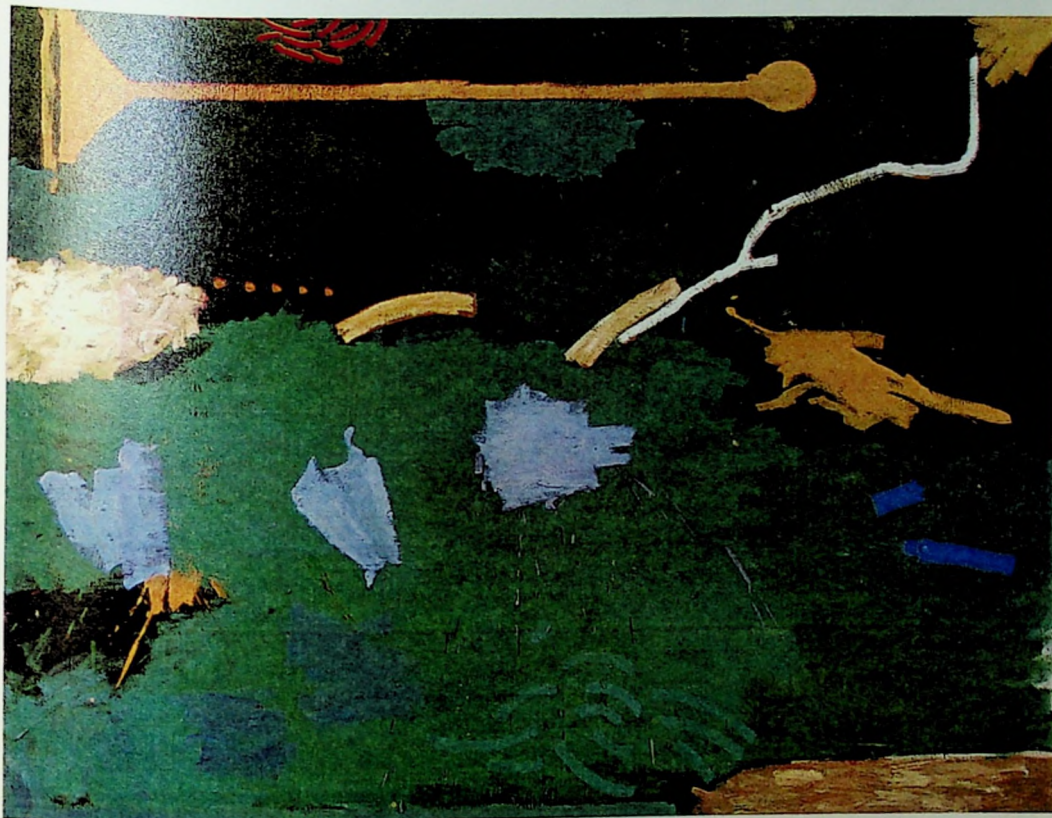


Fig.18 - *Ruisseau du vent*, 1984, Óleo sobre tela, 260 x 195 cm.  
William MACKENDREE



Fig. 19 - *Expiration*, s/d, Óleo sobre tela  
William MACKENDREE

## 5. Sergio Fingermann

Transcrevemos aqui o depoimento do artista Sergio Fingermann, gravado em 7/07/97, em que fala do seu trabalho na pintura, do olhar do artista, e também da posição do artista no mundo contemporâneo. Paulista, nascido em São Paulo em agosto de 1953, tem sido atuante através de diversas exposições e também na formação de artistas em seu atelier nos últimos 20 anos. Conversando sobre o presente trabalho, e manifestando meu desejo de tomar o seu depoimento, concordamos que seria mais interessante que o artista conseguisse, ele próprio, formular quais são as questões que estão envolvidas no trabalho dele. Desse modo foi realizado esse depoimento, como uma conversa, em que oferecemos a nossa escuta, eu e a artista e psicanalista Vera Montanha.

-Sergio Eu acho que, quando a gente fala artista, quer dizer alguém que está inserido num certo cotidiano, numa certa rotina de uma prática. Quer dizer, não é alguém que tem, eu acho você pode ser um artista ou, digamos assim, que você exercita uma experiência criativa esporadicamente, eu acho que, eu até acredito que possa existir. Mas no meu caso é: eu sou *full-time*, quer dizer, essa é a minha atividade, a minha profissão, e eu imagino que... Até é curioso, outro dia eu estava falando assim, que eu sou artista atuante, assim com essa consciência, há 25 anos. E eu tinha uma visita de um casal francês, e a pessoa falou assim: "Que estranho, eu pensei que alguém nascesse artista". Ele falou com um certo tom de ironia, eu não sei se ele queria me encher a paciência e se a minha resposta, a minha afirmação, talvez pudesse ter um aspecto comercial. Eu falei para ele que eu achava interessante a ironia dele, porque ele colocava a questão, eu acho que é uma visão romântica dele.

Acho que alguém, se se afirma artista, tem implicações. É quando você assume as implicações que essa declaração contém. Bom..., então assim: acho que há uns 25 anos atrás, eu resolvi, vamos dizer assim: viver essa aventura de construir um trabalho. Eu achava que em mim existia uma coisa, uma força, uma vontade muito grande, uma inquietação muito grande de eu desenvolver um trabalho baseado nas questões plásticas, não é? Nunca me imaginei que poderia



ser outra coisa, desde criança, mas eu acho que essa consciência, veio de que eu precisava superar a questão da expressividade. Eu acho que isso veio para mim muito cedo..

-A.- O que você está querendo dizer com: "superar a questão da expressividade"?

-S.- Superar quer dizer: primeiro construir, ter um domínio razoável dos meios de expressão. Então, no meu caso, isso acontece junto com uma experimentação técnica, digamos assim, da elaboração de uma espécie de um vocabulário, a construção de uma..., de um exercício técnico e de um domínio no desenvolvimento da expressividade enquanto....

-A.- Enquanto matéria? Enquanto...

-S.- Não, enquanto expressão, quer dizer, ter um domínio sobre isso quer dizer uma atenção para a pincelada, para a gestualidade, para a construção de uma cor, que não é a relação só física com o material, mas de domínio da matéria para transformá-la e para evocar outras questões que a própria operação com o material. Então, isso acho que veio relativamente cedo, e por outro lado, a consciência que eu precisava desenvolver isso, não a maturidade, a consciência mesmo. E eu tive um processo bastante clássico assim: de relação de aprendizado do desenho, de aprendizado de pintura. E inclusive nas diversas técnicas: aquarela, gravura e sempre trabalhando na bidimensionalidade.

Uma coisa que acho que sempre me norteou como uma preocupação, que ao lado desse domínio expressivo, eu precisava desenvolver alguma coisa que fosse um repertório extremamente pessoal, que se poderia chamar de uma poética pessoal, que eu não sabia exatamente o que, mas que, uma certeza me foi passada e já por outros artistas, que era assim uma espécie de articulação de um trabalho com outro que definiriam isso, que eu nunca saberia o que é, exatamente, mas que eu sabia ser na construção da obra. E então, mesmo nos trabalhos que têm um caráter de exercício, de elaboração, de apreensão do real, que é bem no começo que eu pintava. Digamos assim: podia pintar uma natureza morta, ou uma paisagem, um retrato. Eu queria que além disso, eu queria que o trabalho contivesse uma marca, de uma coisa que pudesse ficar imantado, quer dizer, que pudesse ser reconhecido como meu. Eu me lembro que, isso é engraçado, que era enfatizado muito por artistas que, quer dizer, quando eu era garoto, quando eu mostrava meu trabalho para a Tarsila, ela sempre falava assim, como um dos primeiros valores que o trabalho continha: "Ah, eu reconheço a sua marca, a sua mão aqui. Eu poderia dizer, olhando esse trabalho eu poderia dizer que é seu". Quer dizer, isso também foi enfatizado pelo Lívio Abramo, pela Yolanda Mohally. E sempre, quando o trabalho evocava, poderia se dizer, uma espécie de um clima. Nunca soube reconhecer exatamente o que é. Mas eu reconheço, eu sentia que é isso que tinha. Eu confesso que eu valorizo isso também

nos outros, até hoje, eu acho que quando tem essa marca aí, às vezes um bem feito ou um mal feito, mas que particulariza a pessoa, a pessoa que está por trás daquela experiência.

-A.- Hoje você não conseguiria ter mais claro isso que você já tinha anteriormente?

-S.- Não. É estranho...Não. Continua como uma espécie de um mistério. Eu não sei o que é, mas eu acho que é alguma coisa, eu tenho medo de usar essa palavra, mas eu acho que é uma coisa da ordem do espírito de quem faz, não sei, do dom que pode ser usado. É uma coisa que, mesmo dando aula, eu percebo umas pessoas que têm isso. Na verdade, e acho que, eu acredito que seja a marca do artista. É alguém que, não tem às vezes nem a ver exatamente com o talento porque, ao longo da minha vida profissional, o que inclui a questão da aula, não é exatamente o talento que define essa persistência, que dá essa, é uma espécie...eu diria que é uma espécie de uma dor, existe alguma coisa da ordem da dor, ou parecido com ela, que faz com que alguém insista e queira ser artista. Que vai ter uma experiência nessa direção. De...Não é de dar forma à dor, mas talvez sublimar a dor, eu não sei exatamente o que. Eu nunca consegui formular melhor do que isso. Não sei se está claro o que estou dizendo. Eu acho que sim, não é?

-A.- Está.

-S.- Bom. Isso quer dizer, falar de alguma coisa, tentando voltar para trás, o que a gente estava falando é a questão de um valor, não é ? Será que entra por alguma questão da operação, o que é o ato de pintar, uma coisa assim ?

-A.- Sim, mas você, depois de tudo que você disse, falando do seu processo hoje, pensando nessa dor, a consciência dessa dor, você por exemplo vai pintar, e perante a tela branca a que você chega, o que é essa dor nesse momento, ou ela ainda não é, ou ela vem depois...

-S.- Acho que vem depois. Eu sempre tive o hábito de trabalhar em vários trabalhos ao mesmo tempo. Então eu percebo que, de certa forma, me incomoda muito ter telas brancas no ateliê. Então eu preciso, assim com urgência, assim que eu as encomendo e que elas chegam no ateliê, eu preciso fazer alguma coisa logo com elas. Ou sujar, ou ter uma interferência qualquer na superfície, e aí me apaziguo um pouco. Mas aí é engraçado, que tem ou a aplicação de uma cor, ou uma espécie de uma textura numa superfície, eu preciso logo ocupar essa tela com algum elemento que vai me provocar. E eu entendo que a relação com a pintura é uma relação de provocação, de estabelecer uma espécie de dualidade, de suporte para. Uma questão de uma interação, quer dizer, é uma ação minha sobre aquela superfície que me solicita de alguma forma como uma impossibilidade, um desafio. E imediatamente começa a se travar ali, através de um processo

construtivo, numa direção que eu não sei qual é, totalmente ( como eu poderia dizer?), sem previsão, isso é, da ordem do imprevisto, e vão se acumulando experiências, vão se acumulando procedimentos diferentes. E eu percebo que sempre, a minha pintura, já há bastante tempo, tem essa característica : eu acumulo. Por exemplo: pode ter um desenho, de repente independente desse desenho tem uma mancha, como que tivesse saldo desse registro, fora do registro, e isso ainda sobre uma superfície. Então o trabalho começa a se construir, (acho que a palavra mais...) nessa articulação, ou através de diferenças mesmo, até atingir alguma coisa que seja uma espécie de um clima ou uma coisa e ele se esgota como experiência, que acho que é o momento em que está pronto. E isso acontece em vários trabalhos, fragmentado em vários trabalhos.

Eu não trabalho a idéia de série. Eu prefiro que cada trabalho se resolva nele. O que há é uma espécie de repetição de elementos. Em certa época, era repetição de signos, agora eu não sei. De um elemento plástico que, não é exatamente um signo, ou uma mancha, ou às vezes é um signo mesmo. Eu posso às vezes repetir um prego, um grampo ou mesmo certos desenhos. Eu sinto uma necessidade assim, de quase que explorar caminhos que a feitura de um trabalho sugere, eu posso às vezes, eu prefiro desdobrar isso em vários trabalhos. Isso, a origem de como eu construí esse tipo de imagem tem a ver muito com a experiência da gravura. Como a gravura inclui uma reflexão sobre as etapas da construção da imagem, quer dizer: você começa a fazer uma gravura, você tira uma prova de estado. Depois sucessivamente você vai colecionando as etapas de construção do trabalho. E eu acho que eu, fiz muita gravura, e assimilei muito meu raciocínio por aí. E então se repetem esses elementos no trabalho, acho que com essa origem. É engraçado que na última exposição eu abandonei um pouco esse processo. A última exposição a que eu estou me referindo, é à exposição grande, à do MASP. Mas logo depois, está voltando novamente. Na última exposição do MASP eu acho que tinha menos repetição de signos, eu acho que o trabalho estava mais se dirigindo, para várias direções, como se fossem vários vetores. Acho que agora está mais concêntrica.

É mais ou menos esse tipo de coisa que você queria que eu falasse? É difícil falar...Mas poderíamos tentar ir mais fundo, não é? Até aqui, estou de uma maneira mais descritiva para alguém entender. Mas essa questão do que seja a poética...

- A.- Essa é a questão!

- S.- Se a poética está na representação de alguma coisa, que se entenda o fenômeno poético ali, ou se está na operação. Eu acho que na verdade está em tudo. A gente tem que achar...Mas eu fico pensando assim: o que a obra de um artista, o que tem de mais valioso, para mim, na obra de um artista, é justamente essa singularidade, quer dizer, é alguma coisa que faça

com que, quem olhe, se sinta modificado por uma revelação de quem olhou aquilo. Estou falando: quem construiu uma imagem, de alguma forma, ao mesmo tempo, olhou aquela imagem.

-A.- Como assim? Quem construiu?

-S.- Ele sofre uma ação do ato de pintar, do ato. E se ele resolve parar o trabalho assim, e ir para uma série de trabalhos, e tem a obra dele: você se relacionar com a obra de um artista, é se relacionar com a evolução da maneira dele olhar. Com a experiência, quer dizer, de olhar. Não. Vou tentar explicar melhor.

-A.- Vamos supor que é uma experiência de transformação?

-S.- É. Mas do que ele entende que é uma experiência, do que é a experiência visual, eu acho, ele... há uma elaboração nesse sentido, quer dizer, o conjunto da obra de uma pessoa evoca todas as questões que ele levantou, que ele tomou consciência, que estão envolvidas no ato dele ver.

-A.- São três instâncias: tem o artista e a obra, o artista e o outro, e ainda quem olha. Que diálogo se estabelece...

-S.- O ato de pintar te coloca, você oscila entre uma posição de um estado em que você se perde, que é catártico, e depois tem um se afastar da obra em que você a olha como um outro, aquela experiência que você mesmo está tendo, ou acabou de ter. Então eu acho que tem uma elaboração, a obra de qualquer artista documenta, vamos dizer assim, esse processo. O processo que ele sofre também. Então existe uma coisa que pode ser melhor desenvolvida, ou melhor documentada, que é a relação do sujeito que faz, com a obra, mas depois é outra, de que a gente depois poderia falar, que é do que é que vai mudando, do que é que ele vai sendo capaz de perceber, ou às vezes é até um outro artista que vai percebendo naquela obra um caminho, uma possibilidade.

-A.- Então nesse sentido seria importante você falar sobre todo o seu trabalho, toda uma trajetória, como isso se foi construindo, se constituindo.

-S.- Eu falei que tive uma formação, usando uma palavra desgastada, clássica. Mas eu queria dizer tradicional. Pois eu me formei ainda dentro de ateliês, quer dizer, com outros artistas. Na adolescência fui aluno de uma artista chamada Ernestina Karman, posteriormente frequentei o ateliê da Yolanda Mohaly, e me marcou bastante, depois eu fui para Veneza e fiquei com Mario de Luigi, depois eu voltei e fiz a Escola Brasil. Estou falando isso para dizer que essa formação incluía muito uma idéia de que tinha que desenvolver o meu trabalho pessoal a partir de uma experiência de pintar

que começava com olhar as coisas que me cercavam, do real. Então eu fazia bastante exercícios: desenho de modelo vivo, paisagem, retrato, sabendo que ali não tinha nada, que isso era um processo, quer dizer, que não tinha nada de mais pessoal.

Eu me lembro que a entrada na Escola Brasil me colocou muito em cheque, porque enquanto experiência era bastante diferente do resto. Porque nos outros processos de aprendizado, havia uma valorização bastante grande da expressividade e a Escola Brasil começou a introduzir uma questão, um pensamento na arte, como uma coisa mental, que até então era bastante... Era uma surpresa para mim. E veio também nessa época, uma relação mais intensa que coincide, (eu devia estar então com, em torno de 20 anos), com uma articulação do que eu estava fazendo, com a arte contemporânea. Eu me sentia completamente desadequado, porque nisso eram os anos 70, e eu estava fazendo um trabalho que tinha uma cara, não era, mas tinha uma cara bem tradicional: apoiado na pintura, apoiado na expressão, apoiado nos valores que, eu sinto que de certa forma, eu achava que eu precisava me desenvolver, me fortalecer nessa direção. Então é um processo bastante gradativo, assim as mudanças que vão acontecendo. Quer dizer, a evolução de um trabalho figurativo, no meu caso, que começa a incluir, não é surrealismo, mas é uma espécie de um sonho, que começa a aparecer nos trabalhos, que através disso, eu posso me afastar um pouco, começa a surgir uma estruturação bastante grande, uma sobreposição de imagens, de tipos de representação diferente, e portanto de diferenças de escala: eu fiz uma série de pinturas de cidade, em que eu sobrepunha de repente um desenho de criança, ou uma imagem de cidade em que eu punha um elemento como um bule, uma cadeira, brincando com as escalas. Eu trabalhava isso de uma forma bem parecida com uma imagem que aparece no sonho, como se eu estivesse criando, na verdade, cenários. Eu tinha, e isso é uma coisa que eu falava bastante naquela época, que eu queria construir uma imagem para um sonhar (quer dizer, o verbo é no infinitivo al). Não queria mostrar um sonho meu, o que é diferente, e eu acho que o surrealismo fez isso. Mas aquilo funcionava como um suporte, para que o espectador se relacionasse com aquele sonhar, dele, não do pintor.

Nessa estruturação, começou a me chamar a atenção uma espécie de uma independência de formas que iam surgindo dentro da pintura em relação ao retângulo que a continha, o que me lembrou muito de que eu pudesse quem sabe, fazer pinturas em superfícies não retangulares, que eu poderia fazer recortes, associar formas, como se fossem fragmentos, novamente, de um cenário. E eu fiz uma série de pinturas que eu expus na Galeria Luisa Strina que tinham essa característica. Na elaboração desse conjunto de pinturas, me chamou muito a atenção, isso é, como eu estava mais afastado da idéia da representação, comecei a tratar da matéria da pintura, então a minha pintura, que nesse momento eu estava trabalhando muito pouco com tinta a óleo, e mais com tinta acrílica. Comecei a misturar areia, pó de mármore na tinta para atingir uma espécie de uma rugosidade, de

uma aspereza, de fisicalidade. Eu acho que é o momento de maior ruptura logo em seguida, que eu começo a fazer uma pintura que eu acho que a palavra abstrata não dá conta. Não acho que eu seja um abstrato. Foi chegando a alguma coisa e até o Olívio Tavares fez um vídeo sobre esse conjunto, e ele fala: "chegada à abstração". Você não pode reconhecer elementos de figuração nessa pintura, é uma pintura que se afirma por uma espécie de materialidade, que se afirma pelo processo construtivo dela, então começaram a aparecer mais manchas, traços que valiam por si ou em relação a essas superfícies que os continham.

Surgiram também algumas palavras. Essas palavras, elas surgiram na pintura, enquanto elementos provocativos, que associados com a imagem ou com o próprio ato de pintar funcionavam como uma colagem, como elemento detonador de sensações. Eu me lembro das palavras que eu escrevia na pintura, eu fiz uma série com os profetas, que me veio da sensação que eu tive, por exemplo, com a obra do Giotto. Fiz uma série, a mesma série tinha, incluía, o que era também em relação à obra do Giotto, dos vícios e das virtudes. Eu escrevia "Ira"... enfim. Vários vícios e virtudes. E certas palavras que continham um caráter evocativo, por exemplo, Babilônia, Bilbao. E não havia um processo nada complexo na escolha, elas me vinham assim espontaneamente, às vezes num momento em que eu estava pintando mesmo. Eu queria achar uma solução plástica para um problema de pintura, e me vinha a vontade de repente de, em vez de fazer uma mancha, um traço, uma pincelada, eu escrevia, num certo espaço da tela.

Eu acho que o que mais traduz isso é assim: a tela foi entendida como um plano onde acontecem inter-relações, aquilo que eu falei mais para trás, eu falei de inter-relações, de procedimentos, seja uma mancha, uma casualidade, e eu respondo a essa casualidade, isso é, se tenta administrar, não uma coisa da ordem do querer, não que traduza o real, mas da experiência que a pessoa está tendo com aquele plano.

-A.- Você se espanta às vezes, com a pintura que você está fazendo?

-S.- Não. Acho que a palavra não seria de espanto. Tem um mal estar muito grande, de não atingir uma espécie de um... Para mim é super-importante que o trabalho, o meu trabalho, contenha um clima. Não sei o que exatamente dizer do que é que traduz um clima. Então, se o trabalho não tem, eu fico extremamente incomodado, mal-humorado com ele, mexo, o destruo se ele não atingir esse clima. Isso não é uma leveza, é alguma coisa da ordem do poético. É uma coisa difícil de falar: o que uma pintura mostra? É aí que está a dificuldade!

-A.- A pintura é, para ser vista.

-S.- É uma experiência, e então a gente está sempre falseando, na hora em que a gente está pondo em palavras, porque existe um conhecimento, que é o se relacionar através do que você vê, desse sentido. É você elaborar uma experiência de mundo, ou do estar no mundo, através desse sentido. Eu acho que é isso que a pintura propõe. Existe um conhecimento em si, que justamente a palavra não dá conta, que é super importante enfatizar isso. Eu até tento ser bastante rigoroso no meu vocabulário, para passar essa consciência de que existe alguma coisa que é revelada, que pode inclusive ser trocada, é alguma coisa da ordem de um saber, que paradoxalmente não pode ser cercado, dominado pela palavra.

-A.- E sobre a cor ?

-S.- A cor ? Eu não tenho uma relação com ela no sentido científico, ela entra subordinada à questão desse clima, desse... Ela é portadora do fenômeno poético. Mas a minha relação com ela, bem, tem artistas que têm uma relação mais consciente. Para mim ela é totalmente geradora de uma emoção, que eu me entrego. Existe, eu acho, quando no começo do trabalho, um detonador completamente arbitrário. A escolha da cor, para mim, no começo, eu começo em geral (e isso é uma curiosidade), com cores pelas quais eu absolutamente não me interessava. Então eu pego em geral aquelas cores que sobram, que às vezes, com uma luminosidade muito intensa, estranhas, e eu começo a pintura por elas. Depois, começo a cobrir parte da mancha, e se essa cor ... Em geral é uma superfície, não é uma forma. Mas eu a ponho de fato: é que ela está lá, na verdade tingindo o tecido, ela não é ainda. É somente quando eu acho que o tecido, a tela, sofre uma série de procedimentos e de acúmulo de ações, que ela começa a conter um interesse maior para mim. E aí, a cor começa a aparecer junto.

Mas eu acho que a cor, no meu trabalho, ela tem um aspecto bastante, é estranho falar nisso, secundário. Tem artistas, por exemplo o Volpi, que é um artista que trata a cor de uma maneira extremamente evidente. A estrutura é que eu acho que é secundária na obra do Volpi. Acho que isso é contrário à visão que muitos críticos têm. Mas acho que essencialmente ele tem um conhecimento, acho que ele traduz um mundo através da cor, o que pode ser uma expressão um pouco banal essa: ele estrutura o trabalho, ele constrói relacionando a cor, evidenciando uma, ou mais cores. Mais recentemente, para mim, a cor aparece como um acorde, como em música, mas entre silêncios. Não tem uma evidência.

-A.- São dois momentos, o momento em que você faz e o momento em que você olha. O que é essa construção do olhar, o que é que te interessa, nessa construção do olhar: é o que a obra traz de pessoal mesmo?

-S.- Tem uma coisa que, na verdade, acho que isso impressiona bastante quem não tem relação com um trabalho criativo, que é: o que faz um trabalho, e outro e outro. Eu acho que é uma espécie de impossibilidade, tem uma incompletude num trabalho, e você acaba abandonando. E você começa outro na tentativa, e sabendo, paradoxalmente, você sabe que não vai completar, mas você então olha, entre um trabalho e outro, e você percebe que não está em nenhum deles propriamente, mas está entre. E você faz um terceiro e um quarto, e você não atinge nada de concreto. Mas na percepção, na compreensão do que falta, faz com que você...

-A.- Como se estivesse o tempo inteiro lidando com o vazio, entre as telas..

-S.- É. Mas existe uma espécie de um otimismo, de uma crença de que alguma coisa seja possível ao mesmo tempo, e você sabe que aquela experiência não dá conta de nada. Eu acho que tem uma questão ética que aparece no fazer, quer dizer, a busca de uma verdade. Verdade que não vem só do ato de pintar, mas que também não é da ordem... A verdade, é engraçado, porque essa verdade não aparece pela coerência. Um artista necessariamente não precisa ser coerente. Mas é alguma coisa em relação à verdade. Eu acho que a obra se constrói nessa direção, quer dizer, como se você pudesse procurar uma espécie de um vetor que apontasse a verdade. Então eu acho que faz, à vezes, com que você venha a fazer trabalhos de natureza completamente diferentes, seja na técnica, seja no material, com um raciocínio completamente diferente, mas que sejam como que dirigidos como um vetor em uma direção que traduza essa verdade. Eu acho que quem vai traduzir não é um fragmento, não é uma obra, não é o particular da obra. É o todo. É uma relação que o artista levou ao longo da vida nisso. Uma coisa em relação à ética.

Hoje em dia eu não acredito que a vanguarda contenha nenhum tipo de transgressão enquanto procedimento. A vanguarda, hoje, quase no século XXI, talvez seja a relação ética com que o artista lida com relação à verdade. A verdade dele, quer dizer, a verdade dele inclui a relação com o ele estar no mundo, enxergar o mundo e contextualizar o que ele está fazendo na história do mundo. Quer dizer, isso implica uma responsabilidade e uma consciência muito grande e muito difícil para o artista, porque eu acho que, o artista, antes da época moderna, ele ainda poderia ser ingênuo, naïf. Mas agora, não é mais permitido. Ele tem que, necessariamente contextualizar o que ele faz no mundo. A palavra não é meu instrumento, então essa tradução fica difícil, mas tem uma coisa que tem a ver com crença, com uma espécie de uma esperança, ou uma espécie de uma relação com um possível, que o fazer a arte te coloca frente à verdade. Frente, nem sei por que, mas pensando naquela fábula do Florian, a verdade, você não pode ficar frente a ela, não é? Quer dizer, você só pode através, ou da fábula, ou...Ela tem que estar envolvida por alguma coisa para se tornar possível.



Eu acho que o que o artista acaba fazendo são fábulas, e que a obra dele tem que articular as diversas experiências, como fábulas.

-A- Conte sobre essa fábula.

-S.- Essa fábula eu vou usar na minha próxima exposição, no ano que vem. Casualmente, me caiu nas mãos um livrinho que continha fábulas do Florian. E a primeira dessa fábulas, é uma história da Verdade e a Fábula que conta (assim de uma maneira resumida): Vinha a Fábula caminhando, e encontra ao lado de um poço, sentada, com uma roupa muito gasta pelo tempo, a Verdade. E ela pergunta o que faz a Verdade naquele caminho, sentada e com aquele ar bastante desolado. E ela responde que estava com frio, e aos jovens e aos velhos a presença dela causava uma espécie de repulsa, ou um mal estar. A Fábula estava vestida ricamente, com bordados, peles e pedras, grande parte delas falsas, com uma roupa muito brilhante. E ela pergunta ainda, a Fábula: porque você está quase nua, isso não está direito, você deveria se abrigar sob meu manto, porque assim eu poderia me aproximar dos sábios, e por outro lado, em minha companhia você seria aceita pelos loucos. Você é como uma irmã caçula, e só assim é que poderemos marchar: juntas. Essa fábula eu pretendo usar, assim como uma espécie de mote, ou alguma coisa que articule duas exposições que eu vou fazer no ano que vem.

Quando meu trabalho tinha uma característica bem figurativa, e na justaposição de imagens, que eu estava querendo que ele evocasse, que criasse um espaço para o sonhar, quer dizer, o sonhar de quem vê, eu acho que ele podia, que as pessoas poderiam entrar numa relação equivocada com ele, quer dizer, achar que se bastava na imagem. Mas eu vejo hoje, quando eu faço pinturas, e que por exemplo eu estou num plano pictórico, seja numa tela, seja em papel, eu tenho justaposto grampos, preguinhos e tem momentos que eles estão para serem lidos como tal, pelo real, e tem momentos em que eles têm valor de letras, valor de nota musical, de anotação. E tem um momento em que eu acho que queria que eles atingissem alguma coisa que fosse assim como poesia pura, quer dizer, eles deixassem de ser o que eles são. Quer dizer, eu acho que o sonhar permanece. E o que eu queria dizer, é isso que é uma coisa que eu prezo bastante. Não é uma coerência, mas é uma insistência. Há uma possibilidade ali, eu não sei. É justamente, a palavra não alcança, ela não dá conta do que eu sinto, ou do que eu visualizo, como possibilidade. É a evocação, o atingir esse estado. Despertar, em quem vê, através do olhar, esse sonhar. É um outro paradoxo.

-A.- É um outro paradoxo. Você estava falando do artista, colocando-o no mundo, a partir do mundo, com a experiência de mundo.

-S.- E que isso possa evocar alguma coisa que não está lá, quer dizer, o artista trabalha sempre com o virtual, não com o real. Ele constrói através de imagens, de formas, de superfícies, de espaços. Ele constrói alguma coisa, mas que é da ordem do virtual. Que justamente não está na coisa criada, um conhecimento, um saber. Está na relação de quem olha, de quem se relaciona com aquilo. Então eu acho que há uma necessidade de se abrir, quem olha tem que se abrir espiritualmente para aquela experiência. Por isso, eu não acredito em nenhuma dessas tentativas populistas. A arte acaba sendo para poucas pessoas mesmo.

Infelizmente o ser humano está, ou não pode levar essa experiência num nível mais profundo, pelas circunstâncias, pelas diversas circunstâncias. Quer dizer, é curioso, eu acho que trabalhos de arte, eles muitas vezes são capazes de sensibilizar pessoas de diferentes níveis culturais. Eu sinto que ele opera, nas pessoas, em níveis diferentes. A obra do Monet, acho que ela pode, ou um Morandi, uma obra como a do Richard Serra, tocam e despertam, trabalha o espírito de quem vê, de uma maneira muito intensa.

-A.- Acho importante falar desse saber, se você acha que quem olha precisa de um certo saber específico.

-S.- Acho que precisa, a arte exige uma... Ela tem especificidades, então assim ela está relacionada a um saber. Então, é claro que quanto mais culta uma pessoa, e culta no sentido visual, ela pode ter uma experimentação de uma ordem mais profunda, uma fruição, se modificar mais enquanto espírito, a partir daquela experiência. Outras pessoas vão ter uma relação mais plana, não em profundidade. Mas eu acho que a pintura, ela exige um trabalho de quem vê. Se sentir modificado pela experiência é uma reflexão, então o espectador não fica passivo com a arte. Necessariamente ele tem que elaborar. E é curioso, porque ele passa a criar, quer dizer, na impossibilidade, gera nele um monte de palavras, adjetivos, que tentam evocar aquilo que está acontecendo no espírito dele, não é?

-A.- Você acha que isso poderia explicar porque menos pessoas a pintura tem, talvez, como público hoje?

-S.- Sem dúvida. A época é da urgência, da pressa. O fenômeno que acontece com a pintura hoje, é muito parecido ao que acontece na música erudita contemporânea. Tem a música que está sendo composta, é um tipo de música. Enquanto o público chega até a primeira década do século XX, e nós estamos entrando no século XXI já. Quer dizer, tem um hiato enorme. A música que toca nas salas de concerto não chega à nossa época. É um caminho perigoso em que as artes plásticas entraram enfim. Corre-se o risco de passar por um processo de autismo, mas que cabe,

uma parte disso é ao artista restabelecer através da palavra, e da desmistificação, sair daquele castelo em que se colocou ainda no século XIX, de suficiência, e tentar se colocar no mundo, sem populismo, mas recuperando, e acho que, ocupando um papel de intelectual.

Eu acho que o artista contemporâneo não pode ser incapaz de, eu acho que através da transmissão da arte, existe alguma coisa, além da presença daquele objeto que ele criou, o estar no mundo dele, a ação política dele, de indivíduo, tem de ser mais atuante: através de entrevistas, através da transmissão, do ensino e da formação de artistas. Eu acho que ele não pode ser hermético não.

-A.- Um texto de Blanchot, autor usado como epígrafe em uma parte do trabalho, diz do que faz uma pintura, uma obra, é o olhar, ou a escuta. Mas ele diz, também que há pessoas que dizem, perante um quadro do Picasso por exemplo: "Não quero ver esse quadro na minha frente!"

-S.- Não há "escuta" aí...

-A.- Essa leitura do olhar, afirma aquela tela de Picasso, esse olhar é de negação do que está lá, colocado. Para a arte mais contemporânea, tudo isso pode ter a ver, não só com a falta do olhar, mas com o não querer ser atingido, ou uma recusa efetiva em olhar.

-S.- O olhar, eu acho que é assim: é trabalhar o sentido da consciência, e não o da alienação.



Fig. 20 - *Sem título* 1994, acrílica sobre tela, 200 x 200 cm.  
Sergio FINGERMANN



*Fig. 21 - Sem título 1995, acrílica sobre tela, 230 x 180 cm.  
Sergio FINGERMANN*

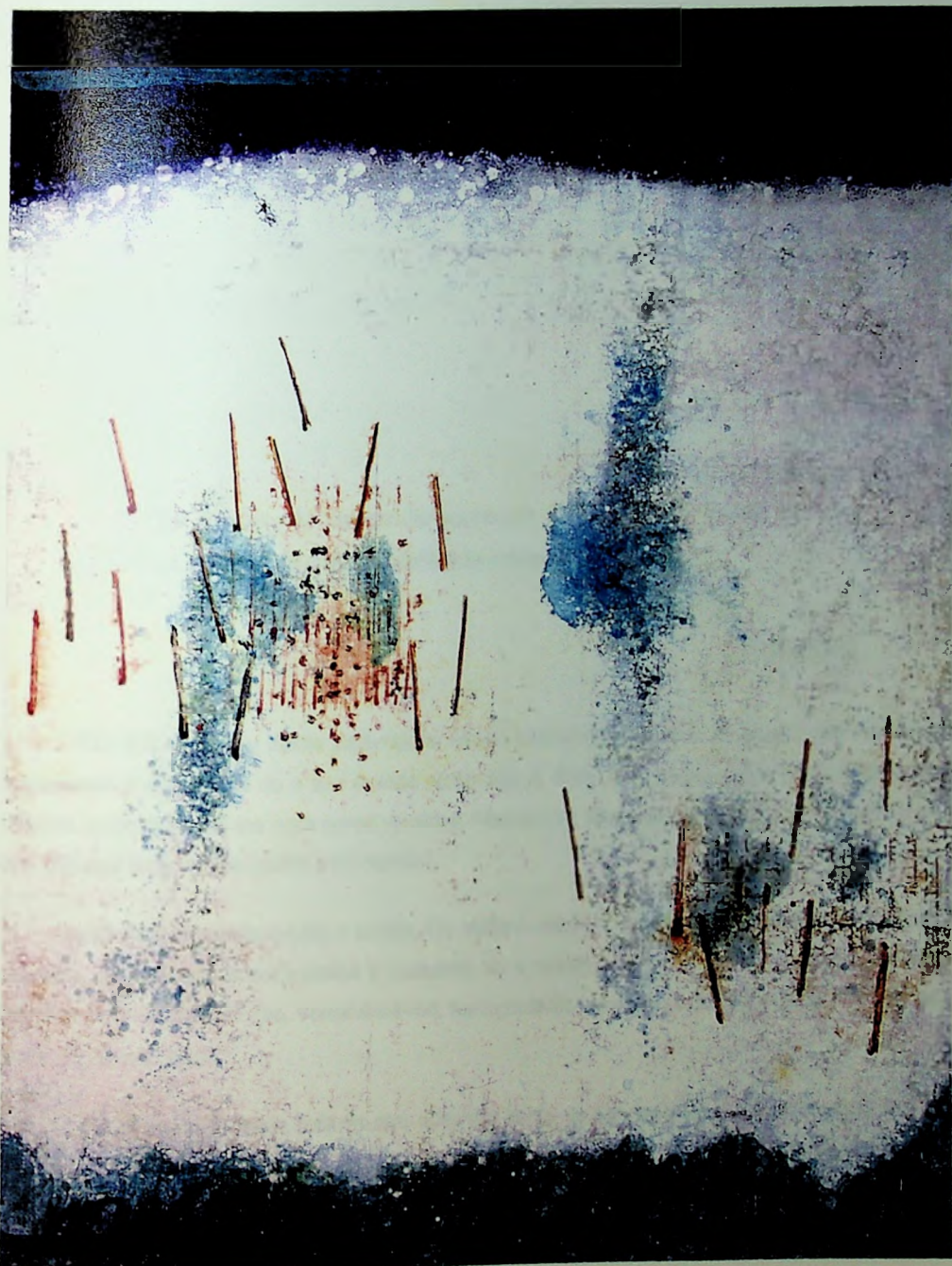


Fig. 22 - *Sem título* 1995, acrílica sobre tela, 230 x 180 cm.  
Sergio FINGERMANN

## Conclusão

*"Os artistas não devem dar expressão ao conteúdo da época, mas que são eles os que devem outorgar conteúdo a essa época"*

FIEDLER<sup>1</sup>

FIEDLER escreveu essas palavras no século passado. A atividade do artista, não expressa ou representa a sua época ou o seu mundo como algo já dado, mas frequentemente os fragmenta, os destrói, querendo abri-los para novos sentidos. Abstrato ou figurativo não são senão expressão de alguns desses fragmentos dados pelo mundo.

Os limites parecem rondar o artista. Ou então o artista é que identifica limites: dos objetos, no suporte, entre o que separa sonho e realidade, eu e mundo, ver e não ver... Funda sua poética nos limites para ultrapassá-los, transcendê-los, transgredi-los ou neles realizar sua obra. "Um 'é' se dá onde a palavra falha."<sup>2</sup>

E ele desconfia dessa palavra que quer dar conta de um fazer que dela prescinde e que requer o olhar. Um olhar ajustado à pintura, nem mais profundo e nem menos. É possível que encontre, entre as macro-estruturas ortogonais do cotidiano em que habita, entre as arestas que o

---

<sup>1</sup> FIEDLER, Konrad, Op. Cit., (Escritos II, 131), p. 28.

<sup>2</sup> HEIDEGGER, Apud VATTIMO, Gianni - *O fim da modernidade*, São Paulo : Martins Fontes, p.57.

envolvem como puro artifício e as ondas de DNA que o habitam, um lugar entre homens e coisas na pintura.

O lugar, o espaço em que ocorre uma imagem em uma tela, é um espaço de ficção, de ilusão, necessariamente. E entretanto, a pintura, dando conta do processo do fazer e, tendo na obra o resultado material desse fazer, oferece o testemunho da existência desse espaço virtual que é o do encontro do homem com o mundo, do acontecimento e das possibilidades de mundo. Depois de FREUD e do reconhecimento do inconsciente, o sonho recuperou o estatuto de dignidade que possuía na Antiguidade.

A declaração de Cézanne, "não seja um crítico de arte, mas pinte", epígrafe desse trabalho, nos remete ao tema da *salvação*. De que *salvação* se trata? *Salvação* da pintura? *Salvação* do sujeito? *Salvação* da humanidade?

Manifestação da crença na arte para Cézanne, enquanto duvida do que faz na pintura, espaço que as abriga.

*"O templo, no seu estar aí (Dastehen) concede primeiro às coisas o seu rosto e aos homens a vista de si mesmos. Esta vista permanece aberta enquanto a obra for obra, enquanto o deus dela não tiver fugido."*<sup>1</sup>

Em meados do nosso século, a afirmação de HEIDEGGER teme a possibilidade da fuga dos deuses. E no final do século XX ainda há lugar para perguntar o que somos e o que fazemos na vida, o que nos ocupa no tempo e em que lugar nos encontramos. Perguntar finalmente: *sobre o que versa a vida?*<sup>2</sup>

*"Se o assombro é o começo da filosofia, também é o começo da arte."*<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> HEIDEGGER, Op. Cit., p.33.

<sup>2</sup> cf. WINNICOTT, Como diz o psicanalista: "...nossos pacientes psicóticos nos forçam a conceder atenção a essa espécie de problema básico". Op. Cit., p. 137.

<sup>3</sup> FIEDLER, Konrad - (Escritos,II,53) Op. Cit. p.29.



## Bibliografia

- ANDERS, Günther - *Kafka: pró e contra*. São Paulo : Perspectiva, 1977.
- ARENDE, Hanna - *Entre o passado e o futuro*. Tradução de Mauro W. Barbosa de Almeida. 2ª ed. São Paulo : Ed. Perspectiva , 1979.
- \_\_\_\_\_ - *A Condição Humana*. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro : Forense Universitária; Rio de Janeiro : Salamandra ; São Paulo: Edusp, 1981.
- ARGAN, Giulio Carlo - *História da Arte como História da cidade*. Tradução de Pier Luigi Cabra. São Paulo : Martins Fontes, 1993.
- \_\_\_\_\_ - *Arte Moderna*. Tradução de Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo : Companhia das Letras, 1993.
- \_\_\_\_\_ - *El concepto del espacio arquitectónico desde el barroco a nuestros días*. Buenos Aires : Ed. Nueva Vision, 1973.
- ARRIGUCCI JR., Davi - *O escorpião encastrado*. São Paulo : Perspectiva, 1973.
- AUPING, Michel - *Susan Rothenberg : Paintings and drawings*. New York : Rizzoli International Publications, 1992.
- AUSTER, Paul - *A arte da fome*. Tradução de Ivo Korytowsky. Rio de Janeiro : José Olympio, 1996.
- BARTHES, Roland - *O óbvio e o obtuso*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1990
- BATAILLE, Georges - *A experiência interior*. Tradução de Celso Libânio Coutinho, Magali Montagné e Antonio Ceschin. São Paulo : Ática, 1992.
- \_\_\_\_\_ - *La peinture préhistorique: Lascaux ou le naissance de l'art*. Paris : SKIRA, 1971.
- BENÉVOLO, Leonardo - *O último capítulo da arquitetura moderna*. Lisboa : Martins Fontes, s.d.
- BERLIN, Isaiah - *Vico e Herder*. Brasília : Ed. Universidade de Brasília, 1976.

- BIRMAN, Joel - *Por uma estilística da existência: sobre a psicanálise, a modernidade e a arte*. São Paulo : Ed. 34, 1996.
- BLANCHOT, Maurice - *La risa de los dioses*. Tradução de J.A. Doval Liz. Madrid : Taurus, 1976.
- \_\_\_\_\_ - *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Ribeiro. Rio de Janeiro : Rocco, 1987.
- BOHM, David - *A totalidade e a ordem implicada*. Tradução de Mauro de Campos Silva. São Paulo : Cultrix, 1992.
- BORDIEU, Pierre - *As regras da arte*. Tradução : Maria Lúcia Machado. São Paulo : Companhia das Letras, 1996.
- \_\_\_\_\_ - *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo : Ed. Perspectiva, 1974.
- CATAFESTA, Ivonise (Org.) - *D. W. Winnicott na Unisversidade de São Paulo*. São Paulo: Depto. de Psicologia Clínica do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, 1996.
- CHALUMEAU, Jean-Luc - *Quést-ce que le materisme? Opus*, Paris, n. 97, p. 15, prin. 1985.
- CHIPP, Herchebel B. - *Teorias da Arte Moderna*. Tradução : Waltensir Dutra. São Paulo : Martins Fontes, 1993.
- CORTÁZAR, Julio - *La volta al día en ochenta mundos*. 5ª ed. Madrid : Siglo XXI, 1970.
- \_\_\_\_\_ - *Instruções para Chorar in Histórias de Cronópios e de Famas*. Tradução de Glória Rodriguez. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1972.
- DE KOONING, Willem - *Catálogo*. Paris : Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne.
- DUFRENNE, Mikel - *Estética e Filosofia*. Tradução de Roberto Figurelli. São Paulo : Ed Perspectiva, 1972.
- EDWARDS, Betty - *Aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*. Madrid : Hermann Blume, 1984.
- ECO, Umberto - *Obra aberta*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo : Perspectiva, 1976.
- FABBRINI, Ricardo Nascimento - *O espaço de Lygia Clark*. São Paulo : Ed. Atlas, 1994
- FIEDLER, Conrad - *De la esencia del arte*. Buenos Aires : Nueva Visión, 1991.
- FLAUBERT, Gustave - *Cartas exemplares*. Tradução de Eduardo Lima Machado. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- FINGERMAN, Sergio - *Catálogo*. MASP. São Paulo, 1994.
- FRANCASTEL, Pierre - *Pintura y Sociedad*. Tradução de Damián C. Bayón. Buenos Aires : Emecé, 1960.

- FREUD, Sigmund - *O futuro de uma ilusão*. Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu. Os Pensadores. São Paulo : Abril, 1978.
- \_\_\_\_\_ - *Esboço de Psicanálise*. Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu. Os Pensadores. São Paulo : Abril, 1978.
- GALARD, Jean - *Mort des Beaux-Arts*. Paris : Seuil, 1971.
- GEORGEL, Pierre e LECOQ, Anne-Marie - *La peinture dans la peinture*. Paris : Editions Adam Biro, 1987.
- GOMBROWICZ, Witold e DUBUFFET, Jean - *Correspondência*. Tradução de Javier Fernandez de Castro. Barcelona : Anagrama, 1970.
- GULLAR, Ferreira - *Argumentação contra a morte da arte*. Rio de Janeiro : Editora Revan, 1993.
- HABERMAS, Jurgen - *Mudança Estrutural da Esfera Pública*. Tradução de Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro : Tempo Brasileiro, 1984.
- HARVEY, David - *Condição pós-moderna*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Estela Gonçalves. 5ª ed. São Paulo : Ed. Loyola, 1986.
- HEIDEGGER, Martin - *Ser e Tempo*. Tradução de Márcia Sá Cavalcante. Petropolis : Vozes, 1992
- \_\_\_\_\_ - *A origem da obra de arte*. Tradução de Maria Conceição Costa. Lisboa : Edições 70, 1992
- HESSEN, Thomas B. - *Willem de Kooning*. Tradução de Neil R. da Silva. Belo Horizonte : Itatiaia, 1961.
- HOBSBAWN, Eric - *Era dos extremos*. Tradução de Marcos Santarita. São Paulo : Companhia das Letras, 1995.
- HORKEIMER, Max - *Eclipse da razão*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. Rio de Janeiro : Editorial Labor do Brasil S.A., 1976.
- HUYGHE, René - *Sentido e destino da Arte*. Tradução de João Gama. Lisboa : Edições 70, 1986.
- KANDINSKY, Wassily - *Do espiritual na arte*. Tradução : Álvaro Cabral e Antonio de Pádua Danesi. São Paulo : Martins Fontes, 1995.
- \_\_\_\_\_ - *Ponto e linha sobre o plano*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo : Martins Fontes, 1997.
- KLEE, Paul - *Teoria del Arte Moderna*. Tradução de Hugo Acevedo. Buenos Aires : Ediciones Calden, 1976.
- \_\_\_\_\_ - *Diários*. Tradução de João Azenha Jr. São Paulo : Martins Fontes, 1990.
- LASH, Christopher - *O mínimo eu*. São Paulo. Tradução de João Roberto Martins Filho : Brasiliense, 1990.

- \_\_\_\_\_ - *A cultura do narcisismo*. Tradução de Emani Pavaneli Moura. Rio de Janeiro : Imago, 1983.
- LEÃO, Emmanuel Carneiro et alii. - *O papel da obra na criação artística in Arte e Filosofia*. Rio de Janeiro : FUNARTE/ Instituto de Artes Plásticas, 1983.(Caderno de Textos,4)
- LOPARIC, Zeljko - *Ética e finitude*. São Paulo : EDUC Editora da PUC, 1995.
- LYOTARD, Jean-François - *La línea y la letra in Discurso, Figura*. Tradução de Josep Elias e Carlota Hesse. Barcelona : Gustavo Gili, 1979.
- MATISSE, Henri - *Os artistas falam de si próprios*. Tradução de Maria Celeste Guerra Nogueira. Lisboa : DINALIVRO, 1993.
- MARCUSE, Herbert - *Eros e Civilização*. Tradução de Álvaro Cabral. 6ª ed. Rio de Janeiro : Zahar, 1975.
- \_\_\_\_\_ - *A Ideologia da Sociedade Industrial*. Tradução de Giasone Rebuá. 4ª ed. Rio de Janeiro : Zahar Editores, 1973.
- MERLEAU-PONTY - *Textos selecionados*. Tradução de Marilena Chauy. Os pensadores. São Paulo : Abril, 1978.
- \_\_\_\_\_ - *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo : Martins Fontes, 1996.
- MILNER, Marion - *A loucura suprimida do homem são*. Tradução : Paulo César Sandler. Rio de Janeiro : Imago, 1991.
- MIRÓ, Juan - *A cor dos meus sonhos*. Tradução de Lúcia Resende. São Paulo : Estação Liberdade, 1992.
- MONOD, Jacques - *O acaso e a necessidade*. Tradução Alice Sampaio. s/l.: Europa-América, 2ª ed., s/d.
- MORIN, Edgar - *Cultura de massas no séc. XX*. Tradução de Maura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro : Companhia Forense, 1969.
- MORIN, France - *Steel Notes, Betty Goodwin*. Catálogo exposição, 1989.
- MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE- CENTRE GEORGES POMPIDOU - *Bram van Velde*. Paris : SPADEM/ Éditions du Centre Pompidou, 1989.
- MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO/ UNIÃO LATINA . *Morandi*. Paris : União Latina, 1997.
- NIETZSCHE, Friedrich - *O nascimento da tragédia*. Tradução de João Batista da Costa Aguiar. São Paulo : Companhia das Letras, 1996.
- NUNES, Benedito - *Introdução à Filosofia da Arte*. São Paulo : Ática, 1991.
- ORTEGA Y GASSET, José - *A desumanização da arte*. Tradução de Ricardo Araújo. São Paulo : Cortez, 1991.

- PAZ, Octávio - *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. Tradução de Sebastião Uchôa Leite. São Paulo : Perspectiva, 1977. (col. Elos)
- PESSANHA, J. Garcia - *O ponto K*. *IDE* - São Paulo, (22) : 80-89, outubro, 1992.
- PUTMAN, Jacques e JULIET, Charles - *Bram Van Velde*. Paris : Maeght Éditeur, 1975.
- RAGON, Michel - *25 ans d'art vivant*. Paris : Éditions Galilée, 1986.
- RÉGL, Alois - *Le culte Moderne des Monuments*. Tradução de Daniel Wieczorek. Paris : Seuil, 1984.
- \_\_\_\_\_ - *Problemas de estilo*. Tradução de Federico Miguel Saller. Barcelona : Gustavo Gili, 1980.
- ROSEMBERG, Harold - *A Tradição do Novo*. Tradução de César Tozzi. São Paulo : Perspectiva, 1974.
- ROWELL, Margit - *La peinture, le geste, l'action*. Paris : Editions Klincksieck, 1985
- RUSKIN, John - *Arte primitiva y Pintores Modernos*. Buenos Aires : El Ateneo, 1944.
- SACKS, Oliver - *Um antropólogo em Marte*. Tradução de Bernardo Carvalho. São Paulo : Companhia das Letras, 1995.
- SCHAMA, Simon - *Paisagem e memória*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo : Companhia das Letras, 1996.
- SCHILLER, Friedrich - *A educação estética do homem*. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo : Ed. Iluminuras, 1995.
- SÓFOCLES - *Rei Édipo*. Tradução de J. B. Mello e Souza. Rio de Janeiro : Ediouro, s/d.
- STUCKEY, Charles F. - *Water Lilies* - New York : Park Lane, 1988.
- TOLSTOI, Leon - *Ana Karenina*. São Paulo : Abril.
- VENTURI, Lionello. - *Historia de la crítica de arte*. Tradução de Julio E. Payró. Buenos Aires : Poseidon, 1949.
- VATTIMO, Gianni - *O fim da Modernidade*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo : Martins Fontes, 1996.
- WINNICOTT, D.W. - *O brincar e a realidade*. Tradução de José Otávio de Aguiar Abreu e Vanede Nobre. Rio de Janeiro : Imago, 1975.
- WÖLFFLIN, Henrich - *Conceitos Fundamentais de História da Arte*. Tradução de João Azenha. 6ª ed. São Paulo : Martins Fontes, 1984
- WÖRRINGER, Wilhelm - *Abstracción y naturaleza*. Tradução de Mariana Frenk. México-Buenos Aires : Fondo de Cultura Economica, 1953.

**Apêndice :**

1. Quadro cronológico
2. Carta de Jean Dubuffet a Witold Gombrowicz
3. Fragmento : diálogo entre Samuel Beckett e Georges Duthuit sobre Van Velde
- 4 O pincel e a tinta : Tung Ch'i (final do século XVIII)
- 5 Cronologias
  - 5.1 Bram Van Velde
  - 5.2 Beth Goodwin
  - 5.3 Susan Rothenberg
  - 5.4 William MacKendree
  - 5.5 Sergio Finger mann

1-Quadro cronológico

Pura Visibilidade	Fiedler   1841	1896
	Hildebrand   1847	1821
Croce	Wörmin   1854	1946
	RTegl   1858	1805
Impressionismo	1860	1868
	1884	1926
Monet   1840	Neo-impres	Fauves e Cubismo
	1884	Simbolismo
Morand   1896	1904	1926
	1904	1906
De Kooning   1904	1912	1956
	1904	1956
Bram Van Velde   1896	1912	1956
	1912	1956
Betty Goodwin   1926	1926	1956
	1926	1956
Susan Rothenberg   1944	1944	1956
	1944	1956
William MacKendree   1944	1944	1956
	1944	1956
Sergio Eliazmann   1943	1943	1956
	1943	1956
1888 Invenção do processo automático	KODAK	1888
	1888	1888

## 2. Carta de Jean Dubuffet a Witold Gombrowicz<sup>1</sup>

Paris, 19 de fevereiro de 1969

Meu querido Gombrowicz,

Seus argumentos não me servem, não avançaríamos nada rebatendo-os. Não induzem a nada. Já os tenho refutado. Vou lhe dar um mais, um que verdadeiramente me fere, que me atormenta terrivelmente. É o de que uma vez retirada a primeira pele do que, em nosso pensamento e nosso humor, constitui o acervo cultural adquirido, encontramos em seguida uma segunda camada da mesma classe, debaixo da qual encontramos outra, e assim indefinidamente enquanto nos vamos aproximando ao centro de nossa alcachofra; encontramos folhas cada vez mais centrais nas quais constatamos, olhando-as bem, que elas também são acervos adquiridos; e olhando com lupa o coração mesmo do legume, onde esperávamos encontrar o enxerto inicial, somente vemos o coração da fruta, formado por embriões de folíolos *adquiridos* da mesma forma. Assim pois, ao fim das contas, nós não seríamos mais que um *centro de aquisições*. E aí, meu querido Gombrowicz, está você me esperando, já encontrado onde me aperta o sapato. Mas a que preço sua vitória! À custa de, você o sabe bem, esvaziar seu ser, ao mesmo tempo que o meu, de toda substância própria, do mesmo ser, à custa de negar todo fundamento a nosso pensamento, e por conseguinte a seus argumentos. Chegaremos até aí? Sim, rogo-o, lancemo-nos; aí é precisamente onde se vai dar a virada<sup>2</sup>. Aí onde nos encontramos apanhados, nos vemos obrigados a tomar consciência de que não podemos fazer-nos em nosso pensamento conceitual, porque nos afusca e inclusive cambaleia.

---

<sup>1</sup> *Correspondência Witold Gombrowicz - Jean Dubuffet*. Barcelona: Anagrama, 1970.

<sup>2</sup> "dar la volta ao guante", no original.



É um instrumento que só serve para pequenos percursos, mas não para grandes vôos. Adeus aos grandes vôos, a nossos queridos conceitos de verdade e erro, de realidade objetiva ou fantasmagórica, de legitimidade ou de capricho! Adeus a suas diferenciações (a suas falsas diferenciações) entre o bem fundado e o mal fundado.

Seu, amistosamente,

*Jean Dubuffet*

### 3. O Pincel e a Tinta : Tung Ch'i (final do séc. XVIII) <sup>3</sup>

A arte do pincel, como é sutil! Ao lançar os traços, o pintor deve ter cuidado de introduzir a curva no âmagão de um traço reto, força no âmagão de um traço leve, vazio no âmagão de um traço cheio, a secura no âmagão de um traço molhado e a substância carnal no âmagão de um traço seco.

É conhecido o célebre adágio: "Antes de desenhar um bambu, que ele cresça antes em seu interior". O pintor será tanto mais livre quanto possua a visão inteira daquilo que vai pintar. Quaisquer que sejam os movimentos de sua mão, direto ou oblíquo, contínuo ou sincopado, horizontal ou vertical, eles se casarão sempre com seu desejo o mais profundo. Como uma serpente perturbadora ou uma linha suspensa, seus gestos alertas permitirão engendrar formas sem cessar renovadas: nuvens postas em filas de batalha, dragões e fênix evoluindo em harmonia. Estas formas serão sempre marcadas de justeza: elas podem ser pesadas sem ser desordenadas, ligeiras sem ser flutuantes, secas sem ser insípidas, espessas sem ser franzinas, e líquidas sem dar a impressão de estagnação. Que maravilhas podem nascer de um simples tufo de pelos de alguns centímetros !

Todo traçado comporta um começo e um fim. Quando se faz um traço para a esquerda, se puxa para a direita, do mesmo modo, quando se traça um traço para baixo, se puxa em direção ao alto. Se o começo de um traço obedece a regras estritas, em contrapartida o fim de um traço pode ser de uma infinita variedade. Ele pode terminar em liana ou em tronco de árvore, em pedra ou em erva, segundo as necessidades do quadro. O pintor usará de toda a gama de técnicas que são ao seu alcance: "para diante", "em viés", "em sentido contrário", "à pelo deitado" etc.

Tudo estando sustentado por um ritmo essencial.

<sup>3</sup> CH'I, Tung - *O Pincel e a Tinta* - *Revue d'esthétique*, nouvelle série, n.5, 1983.

#### 4 Fragmento de um diálogo entre Samuel Beckett e Georges Duthuit sobre Van Velde <sup>4</sup>

**Duthuit.** - O senhor falava de uma arte diferente de qualquer arte praticada até hoje. É em Van Velde que o senhor pensava ao fazer essa distinção radical?

**Beckett** - Sim. Creio que ele é o primeiro a aceitar uma certa situação e em assumir um determinado ato.

**D.** - Seria muito pedir que enuncie, ainda uma vez, e tão simplesmente quanto possível, a situação e o ato que o senhor pensa serem os dele?

**B.** - A situação é aquela do homem sem poder, que não pode agir, em decorrência não pode pintar, ainda que seja obrigado a pintar. O ato é aquele do homem que, sem poder, incapaz de agir, entretanto age, em decorrência pinta, porque é obrigado a pintar.

**D.** - Porque é ele obrigado a pintar?

**B.** - Eu não sei.

**D.** - Porque é ele incapaz de pintar?

**B.** - Porque não há o que pintar, nem com o quê.

**D.** - E disso resulta, segundo o senhor, uma nova ordem ?

---

<sup>4</sup> BECKETT, Samuel e DUTHUIT In CASSOU, Jean *Panorama des arts plastiques contemporains* Paris: Gallimard, 1960.p.736-8 - Publicado pela primeira vez em inglês in *Transition* n<sup>o</sup> 5, Paris1949 .Tradução francesa: *Catalogo de uma exposição Bram Van Velde*, Paris, Galerie Michel Warren, 1957.

- B. - Entre aqueles que nós chamamos grandes artistas, não vejo nenhum cujas possibilidades de expressão, sejam as suas próprias, sejam aquelas de sua arte, sejam aquelas da humanidade, não sejam a preocupação dominante. O domínio do criador é o domínio do possível (é sobre esse postulado que toda pintura repousa). O muito a exprimir, o pouco a exprimir. O poder de exprimir muito, o poder de exprimir pouco, se confundem em um só e mesmo cuidado, o de exprimir tanto quanto possível, ou tão veridicamente quanto possível, ou tão belamente quanto possível, segundo seus meios,...
- D. - Um momento, devo entender portanto que a pintura de Bram Van Velde é inexpressiva?
- B. - ( 15 dias depois) Sim.
- D. - E o senhor compreende o absurdo disso que o senhor expressou?
- B. - Espero que sim.
- D. - O que o senhor disse redundando nisso: a forma de expressão conhecida sob o nome de pintura, pois que, por razões obscuras somos obrigados a falar de pintura, teve que esperar por Van Velde para dissipar o mal entendido, à sombra do qual ela tem tão longamente e tão corajosamente penado, a saber, que sua função era a de expressar por meio de pigmentos.
- B. - Outros sentiram que a arte não é necessariamente expressão. Mas tantos esforços dispendidos para tornar a arte independente de sua ocasião\* não resultaram senão em aumentar o seu repertório. Em Van Velde, amo ver o primeiro cuja pintura seja desprovida, liberada, se prefere, de toda ocasião, tanto ideal quanto material, o primeiro cujas mãos não sejam atadas pela certeza de que exprimir é um ato impossível.
- D. - Mas não se poderia avançar, mesmo admitindo essa teoria fantástica, que a ocasião de sua pintura é o dilema mesmo onde ele se encontra e que sua pintura exprime a impossibilidade de exprimir?

---

\* Ocasião: conjunto de antecedentes dos quais o quadro se torna consequência.

B. - Não se poderia encontrar método mais engenhoso para reconduzi-lo são e salvo ao regaço de São Lucas. Mas sejamos por uma vez, suficientemente inconscientes para não bater em retirada. Todos o fazem, sabiamente, diante do último desnudamento, para retornar à simples miséria onde virtuosas mães podem, na necessidade, roubar pão seco para suas crianças famintas. Há mais que uma diferença de grau entre ter de menos, de menos do mundo, de menos de si mesmo, e abdicar totalmente a essas estimadas comodidades. Um é um dilema, o outro não.

## 5. Cronologias:

### 5.1 Bram van Velde

### 5.2 Beth Goodwin

### 5.3 Susan Rothenberg

### 5.4 William Mackendree

### 5.5 Sérgio Fingermann

## 5.1 Bram Van Velde <sup>5</sup>

19 de outubro de 1895

Nascimento em Zoeterwoude, próximo a Leyde, na Holanda. Este que é hoje um centro industrial não era à época senão um vilarejo. Foi o segundo de quatro irmãos. Seu irmão Geer se torna pintor, e a mais jovem irmã, Jacoba, escritora (*A Grande Sala*, traduzida em treze línguas, aparece em francês em *Lettres Nouvelles*, com um prefácio de Jean Reverzy, o autor de *Passage*.)

Seu pai possui alguns veleiros e administra uma pequena empresa de transporte de carvão sobre o Rhin.. Mas após a rápida falência deste, abandona sua família, vive de empregos que encontra pelos caminhos e não reaparece senão de longe em longe, demorando por vezes alguns anos para retornar.

Bram considerará que esse homem atormentado seria talvez um artista que não havia encontrado o seu caminho e lhe guardará afeição. Um dia em que ele se encontrava de retorno, Bram lhe mostrará o moinho que havia pintado, e o pai demonstra tal prazer que esse momento se gravará para sempre em sua memória.

Mulher enérgica, a mãe se instala com as crianças em Layde, depois em Haya, onde, para atender às necessidades da família, ela não tem outra alternativa senão trabalhar como faxineira. Anos de terrível miséria. A infância de Bram é daquelas que são descritas por Dickens e Gorki.

Muito cedo a pintura o atrai e ele não se esquecerá jamais sua primeira caixa de lápis de cor, e se põe a colorir.

---

<sup>5</sup> A partir da biografia in PUTMAN, Jacques e JULIET, Charles - *Bram Van Velde* Paris: Meeight Éditeur, 1975.

Aos doze anos entra como aprendiz na firma Kramers, que mobília e decora as casas. Para apresentá-lo e fornecer uma prova de seus dons, a mãe levava um desenho que o menino havia realizado sobre a ponte do veleiro que, quando da mudança, havia conduzido a família de Leyde a Haya. Bram pinta abajours, móveis, tetos... Seus dons são percebidos e ele se convence a partir de então que será um pintor. Lê com paixão Dickens e os grandes escritores russos, visita os museus. A pintura espanhola e a pintura holandesa o atraem especialmente e realiza algumas cópias. Ele se procura, sofre por um tempo a influência de Breitner, toma gosto pela ópera, lê Oscar Wilde e se deixa tentar por um certo dandismo.

**1914**

Deixa de ser sustento da família.

**1922**

Surpreendido por seu talento, sua seriedade, pela paixão que o habita, seu patrão o incita a se consagrar inteiramente à pintura, fornecendo-lhe subsídios. Incentiva-o também a viajar e reencontrar outros artistas. Bram chega a Munich. Mas, não podendo ali residir, retorna ao norte da Alemanha, para a cidade de Worpswede, onde vive toda uma colônia de pintores. Ali pode enfim se dedicar plenamente à pintura. Realiza, para um pequeno álbum consagrado a essa colônia de artistas sua primeira litografia: um auto-retrato ( das 500 que foram tiradas, restaram ainda dois ou três exemplares).

**1925**

Com a concordância do Senhor Kramers, se instala em Paris. Permanece algum tempo em Montmartre, depois se fixa em Meudon. Frequenta os cafés de Monterpanasse, onde trava relações com um grupo de artistas, escritores e intelectuais originários da Europa Central. Descobre os impressionistas, Van Gogh, Cézanne, a pintura moderna, e vive ali alguns anos intensos. Pinta paisagens e naturezas mortas.

**1930**

A ajuda que recebe da Holanda chega ao fim e ele se encontra sem recursos. Permanece em Corse, onde a vida é menos dispendiosa.



**1931**

Retorno a Paris onde as piores dificuldades o aguardam. Seus amigos da Europa Central vêm em seu auxílio, depois decidem enviá-lo a Majorca.

**1932-1936**

Vive em Calarajada. Eclode a guerra civil. Sua mulher adoce e morre em um hospital inglês. Retorna da catástrofe em um barco de guerra com seis ou sete telas que pode salvar. Em Paris, seu irmão Geer o acolhe, mas ambos estão sem recursos. Anos de miséria.

**1936-1940**

Conhece Marthe Arnaud, que se tornará sua companheira. Seu irmão Geer o apresenta a Samuel Beckett.

**1938**

Conversando em alemão com Marthe Arnaud em cuja companhia passeava, é interpelado pela polícia que suspeita de que sejam alemães. Bram não havia renovado seus papéis de residente. Foi encarcerado por quatro semanas.

**1941-1945**

Cinco anos de miséria. Uma miséria física e moral que lhe tira a possibilidade de pintar. Privado de recursos, acabrunhado pela solidão, passa seu tempo a errar pelas ruas ou a permanecer fechado em seu atelier. Considerado como um indigente, um magro sustento lhe é concedido. Tem sua parte na sopa popular. Muitas tentativas são feitas de remetê-lo de volta à Holanda. Um dia escreve a Beckett convidando-o a ver suas telas. As visitas, a amizade, a estima, o amparo de Beckett serão a luz desses tempos. Mas em agosto de 1942, acuado pela Gestapo, Beckett deve se refugiar na zona livre, onde encontrará trabalho como trabalhador agrícola.

**1945**

Entra em contato com o mundo artístico. Edouard Loeb apresenta sua primeira exposição na Galeria Mai. Bram Van Velde tem então 50 anos. Raros são aqueles que compreendem sua trajetória. Mas alguns colecionadores se interessam por sua obra.

**1947**

Contrato de cinco anos com a Galeria Maeght, que organiza uma exposição, em junho de 1948, prefaciada por Beckett. Fracasso comercial e total incompreensão.

**1948**

Primeira exposição em Nova York, organizada por Aimé Maeght na Galeria Kootz. Fracasso comercial, mas essa exposição não deixa de exercer influência sobre alguns grandes pintores americanos. (Anos mais tarde, De Kooning lembrará com entusiasmo dessa exposição e da repercussão que havia tido). Deprimido por esse fracasso, Bram van Velde permanece um ano sem poder pintar.

**1952**

Exposição à Galeria Maeght, prefaciada por George Duthuit. Novo fracasso comercial.

**1955**

Expõe alguns guaches na galeria Michel Warren. Os pintores de uma outra geração tais como Alechinsky, Messagier apreciam seu trabalho e manifestam estima e admiração.

**1957**

Expõe oito telas e guaches, fruto de dois anos de trabalho, na mesma galeria. Essa exposição abre para ele uma carreira internacional.

**1958**

Primeira grande retrospectiva na Kunsthalle de Berna que jogava um grande papel sob o impulso de Franz Meyer.

**1959**

Morte de Marthe Arnaud.

**1960**

A partir de 1954 havia se interessado pela litografia para poder inserir produções originais nos catálogos que lhe eram consagrados. Reencontra Madeleine Spiere, que se torna sua companheira.

**1968-1969**

Exposição Galeria Knoedler em Nova York e depois em Paris.

**1973**

Gran Prix National des Arts et Lettres.

**1975**

Recebe o prêmio Belles Lettres atribuído a cada três anos pelas sociedades acadêmicas de Belles Lettres de Genebra, Lausanne e Neuchâtel.

**1977**

Exposição de guaches em Amsterdam. A partir dessa data pinta somente em três cores: preto, vermelho e malva.

**1980**

Instala-se em Grimaud

**28 de dezembro de 1981**

Falecimento de Bram van Velde

**1983**

XVIIª Bienal de São Paulo .Exposição em sala especial da Holanda, com 11 obras.

**1989**

Exposição no Museu de Arte Moderna - Centre George Pompidou

## 5.2 Betty Goodwin <sup>6</sup>

1923

Betty Goodwin nasce em Montreal.

1968

Estuda água-forte em Montreal, na Sir George Williams University, atual Concordia University, sob direção de Yves Gaucher.

1970

*Etchings* - exposição de gravuras : Galerie 1640, Montreal.

1972

*Vest Prints* : Galerie B, Montreal.

1974

*Tarpaulins an Other Pieces*, Galerie B, Montreal e Galerie Joliet, Quebec.

1976

Realiza exposição no Musée d'Art Contemporain, Montreal., com publicação de catálogo e uma outra exposição na Galerie B, Montreal : *Cerfs-volants*.

---

<sup>6</sup> A partir do catálogo para a sua exposição na XX<sup>2</sup> Bienal de São Paulo e do Art Index.

**1981**

Exposição na Galerie France Morin, Montreal.

**1982**

*Oeuvres sur papier 1963 - 1982*, Galerie France Morin, Montreal.

**1983**

*Recent Drawings* - Exposição realizada no Centre d'Art Canadien, em New York e outra exposição realizada em Montreal, Galerie France Morin.

**1985**

Exposição em Toronto: Sable-Castelli Gallery

**1986**

Exposição em Montreal na Galerie René Blouin e *Passage*, exposição na Concordia Art Gallery, Université Concordia, Montreal. Recebe o prêmio: Prix du Quebec para Artes Visuais.

**1987**

Uma exposição itinerante, Obras de 1971 a 1987, com publicação de catálogo, é organizada pelo Musée des Beaux-arts de Montreal e apresentada em Toronto, Vancouver e Montreal.

**1988**

Exposição em Toronto, na Sable-Castelli Gallery e em New York, no Centre d'Art Contemporain Canadien.

**1989**

Participação na XXª Bienal de São Paulo. A essa época mora e trabalha em Montreal. Realiza também exposição em Berna, na Suíça, no Kunst Museum, com publicação de catálogo. E uma outra exposição na Galerie René Blouin, em Montreal.

**1992**

Exposição individual na Galerie René Blouim, Montreal e University Arte Museum, California State University, Long Beach.

**1994**

Exposição Galerie René Blouin, Montreal e Centre d'Art Contemporain de Marne-la Vallée, França.

**1996**

Exposição: Fairbush, New York.

### 5.3 Susan Rothenberg <sup>7</sup>

**1945**

Nasce Susan Rothenberg em Buffalo, New York.

**1966**

Cornell University, Washington

**1967**

George Washington University, Washington

Corcoran Museum School, Washington D.C.

**1976**

Exposição individual: The Sable-Castelli Gallery, Toronto e Willard Gallery, New York

**1977**

Exposição individual na Willard Gallery, New York

---

<sup>7</sup> A partir do catálogo da exposição na Albright-Knox Gallery - AUPING, Michel - *Susan Rothenberg : Paintings and drawings* - New York : Rizzoli International Publications, 1992 e do ART INDEX.

**1978**

Exposição na University Art Museum, University of California, Berkeley; na Geenberg Gallery, St. Louis; Walker Art Center, Minneapolis

**1979**

Willard Gallery, New York

**1980**

Mayor Gallery, London e Galerie Rudolf Zwirner, Cologne.

**1981**

Willard Gallery, New York

**1981-82**

Akron Art Museum, Ohio.

**1982**

Sterdelijk Museum, Amsterdam

**1983**

Willard Gallery, New York

**1984**

Barbara Krakow Gallery, Boston; Davidson Art Gallery, Wesleyan University, Middletown, Connecticut e Institute of Contemporary Art, Boston.

**1985**

University Art Museum, California State Center, Long Beach; Des Moines Art Center, Willard Gallery e A.P. Giannini Gallery, Bank of America World, San Francisco.



1985-1986

The Philips Collection, Washington, D.C.

1986

Gemini G.E.L., Los Angeles

1987

Larry Gagosian Gallery, New York; Sperone Westwater, New York

1987-88

The University of Iowa Museum, Iowa City

1988

The Baltimore Museum of Art, Maryland; Galerie Gian Enzo Sperone, Rome

1990

Sperone Westwater, New York; Roseum Center for Contemporary Art, Santa Fe

1993

Albright-Knox Art Gallery, Buffalo; Hirshorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C. e Dallas Museum of Art

1995

Sperone Westwater, New York

1996

Laura Carpenter Gallery, Santa Fe, N.M.

#### 5.4 William MacKendree<sup>8</sup>

1948

Nascimento de William MacKendree a 6 de novembro em Augusta, Georgia, nos Estados Unidos, uma pequena cidade nos limites de uma floresta, tendo uma infância comum como a dos pequenos americanos, jogando basebol, desenhando e pintando.

1968

Ingressa na Universidade de Atlanta, onde cursa Filosofia

1974

Início de seus estudos artísticos, realizando em julho sua primeira exposição individual, tornando-se "Master of Visual Art" da Universidade de Atlanta, Georgia State University.

1975

Em março desse ano participa de uma exposição nos Estados Unidos: La Grand Collège - Exposition du Concours National. Deixa os Estados Unidos, instalando-se com a esposa na ilha de Paros, na Grécia. Ali, não há qualquer movimento importante nas artes plásticas, sendo pouca a vida cultural. Encontra personagens que, como ele, estrangeiro, são isolados, marginais, escritores e poetas. Pinta óleos e aquarelas. Onde quer que esteja, desde que deixou os Estados Unidos, pouco exigente quanto às comodidades da vida, encontra meios de sobreviver pintando panfletos publicitários,

---

<sup>8</sup> Segundo os dados da revista : EIGHTY n.6, jan./fev. 1985, e do ART INDEX.

como cozinheiro e, com maior frequência, como professor em escolas de arte, permanecendo fora do meio artístico. Viaja para a Bulgária, Iugoslávia e Itália.

**1978**

Realiza exposição individual na Grécia : Anatolia Collège, Salonique.

**1979**

Participa de exposição na Grécia, em Paros : Aegean School of Fine Arts.

**1982**

Participa de exposição na Grécia, em junho e julho : Societé Archilochos Paros. Viaja para Paris, e em seus primeiros meses passa todo seu tempo no Museu do Louvre

**1983**

Realiza exposição individual : Fondation des États-Unis.

**1984**

Participa da exposição : Stockholm Art Fair, com a Galeria Antiope, França, em abril. Em junho participa de outra exposição na Galeria Antiope. Realiza também em setembro desse ano exposição individual : Musée O. Brice, Viols-en-Laval, Galeria Antiope, França. E em outubro, realiza exposição individual na Itália : Spazio Peira Bra.

**1985**

Exposição individual em Roma : Giuliana di Crescenzo.

Exposição em Paris.

**1986**

Exposição em Paris : Galerie Antiope France.

**1988**

Beau Lézard Gallery, Paris.

## 5.5 Sergio Fingermann

**1953**

Nasce Sergio Fingermann, em agosto de 1953, em São Paulo, proveniente de uma família de classe média, judeus de origem russa por parte materna, que havia imigrado para a Argentina, tendo vindo de lá para o Brasil. Seu avô materno havia sido ator do teatro ídiche e sua mãe fora pianista. Frequentou na infância a escolinha de arte do MASP, na época em que essa era na rua Sete de Abril. Depois, na adolescência, estudou no atelier de Ernestina Karman, que o apresentou às questões da arte contemporânea.

**1972**

Aulas de desenho com Yolanda Mohaly

**1973**

Aulas de desenho e pintura com Mario Luiggi, em Veneza.

**1975**

Ingresso na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, completando nesse período, sua formação artística na Escola de Arte Brasil.

**1976**

É premiado no Salão Paulista de Arte Contemporânea

**1977**

Coletiva de artistas independentes, Galeria Pindorama, SP

**1978**

Salão Nacional de Artes Plásticas, RJ

**1979**

Prêmio na Mostra Anual de Gravura de Curitiba, PR, participa do Salão Nacional de Artes Plásticas, RJ e diploma-se arquiteto, pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Realiza exposição individual na Galeria Seta, SP.

**1980**

Recebe prêmio de viagem ao exterior, no Salão Nacional de Belas Artes, RJ.

**1981**

Participação na Bienal Internacional de Gravura, em Ljubljana, Iugoslávia e realização de duas exposições individuais: Galeria Estampa, RJ e Galeria Paulo Figueiredo, SP.

**1982**

Bienal de Artes Gráficas, Bradford, Inglaterra

Bienal Ibero-Americana do México

Realização de exposição individual no Centro de Estudos Brasileiros em Assunção, Paraguai

**1983**

Impact Art Festival, Museu de Arte de Kyoto, Japão e realização de duas exposições individuais: Galeria Paulo Figueiredo, SP e GB Arte, RJ

**1984**

Bienal Internacional de Gravura, Cracóvia, Polônia e I Bienal de Cuba

**1985**

Exposição individual, na Galeria Paulo Figueiredo, SP.

**1986**

Bienal de Artes Gráficas, Bradford, Inglaterra e Bienal de San Juan em Porto Rico, e mais três exposições individuais: Galeria Luisa Strina, SP; Galeria Tina Presser, Porto Alegre, RS e Galeria Estampa, RJ.

**1987**

Gravura Brasileira, Grand Palais, França e exposição individual no Museu de Arte de São Paulo, SP. Recebe prêmio de melhor gravador, conferido pela Associação Paulista de Críticos de Arte.

**1988**

Grafica Brasileira, Galeria Segno Grafico, Veneza, Itália e exposição individual na Galeria Luisa Strina, SP.

**1989**

Impact Art Festival, Museu de Arte de Kyoto, Japão

**1990**

Arte Contemporânea Brasil-Japão, Museu Central de Tóquio e exposição individual na Galeria São Paulo, SP. Nesse ano também é realizado o vídeo de Olívio Tavares de Araújo: "Quatro Movimentos sobre Sergio Fingermann".

**1991**

É artista convidado da Bienal De Cuba, participa da Bienal de Pintura, Cuenca, Equador. Realiza duas exposições individuais na França: Galerie Saint Ravy Demangel, Montpellier, França e Galerie Wimmer, Montpellier, França.

**1992**

Participação na exposição : Panorama da Arte Atual Brasileira, MAM, SP, e da Mostra América, Curitiba, PR. Realiza também exposição individual na Galeria São Paulo e no Museu de Arte Moderna - MAM, RJ.

**1993**

Participa das exposições : Arte Contemporânea Brasileira, Galeria São Paulo e Gravura Brasileira, Escola de Artes Visuais, Parque Lage, RJ.

**1994**

Contemporâneos no acervo do MASP, SP e Poética da Resistência, coleção Gilberto Chateaubriand, SESI, SP e no Panorama da Arte Atual Brasileira , MAM, SP, recebe o prêmio de destaque em pintura

**1995**

Exposição individual no Museu de Arte de São Paulo, MASP, SP, com publicação de catálogo.

**1996**

Realiza duas exposições individuais no Instituto Moreira Sales : na Casa de Cultura de Poços de Caldas, MG; e no Espaço Higienópolis, em São Paulo.

## Índice remissivo

### A

abstração .....	2; 6; 7; 8; 9; 10; 15; 64; 77; 90; 91; 102
afã de abstração .....	6; 8
acrílica .....	101; 108; 109; 110
action painting .....	12
alienação .....	8; 12; 51; 107
ambiente .....	29; 30; 34; 35; 36; 45
anonimato .....	13; 49; 51
aquarela .....	15; 16; 47; 97
arte brut .....	13
arte e sociedade .....	96
artista .....	14; 21; 22; 23; 27; 42; 55; 96; 104; 107
cultura de massa .....	2; 49
cultura em comum .....	9
indústria cultural .....	21

### B

BACON .....	23; 76
banalidade .....	5; 67
Bauhaus .....	2
BECKETT .....	65; 66; 68; 118; 123

### C

caos .....	3; 8; 22; 48; 51; 55; 77
categorias estéticas .....	3
CÉZANNE .....	1; 5; 15; 44; 56



composição .....	11; 84
construtivismo .....	2
cor .....	5; 11; 15; 41; 56; 90; 92; 103
cubismo .....	2; 67

**D**

DE KOONING .....	3; 40; 52; 55; 56; 57; 61; 62; 82
desenho .....	2; 11; 47; 74; 75; 76; 77; 78; 82; 83; 84; 97; 99; 101
destruição .....	35; 36; 71
DUBUFFET .....	76; 120
DUCHAMP .....	22; 65; 66; 67; 69

**E**

encontro .....	17; 22; 23; 24; 38; 49; 53; 69; 70; 93; 112
espaço privado .....	36
espelho .....	17; 31; 38; 91
estilo .....	36; 43; 55; 89
expressão .....	3; 10; 13; 14; 15; 17; 27; 28; 40; 41; 42; 49; 50; 51; 53; 65; 68; 97; 103; 111; 124
Expressionismo Abstrato .....	3; 12; 49

**F**

FAUTRIER .....	76
figuração .....	6; 9; 27; 64; 76; 77; 91; 102
nova .....	77
FINGERMANN .....	96; 118; 119
FLAUBERT .....	26; 27; 28; 38
forma .....	6; 9; 11; 18; 22; 41; 56; 83; 92; 98
última .....	54
fotografia .....	4; 5; 9; 37

**G**

Gestalt .....	2
gesto .....	12; 13; 15; 29; 36; 39; 44; 47; 48; 49; 50; 65; 66; 68; 78; 82; 122
GOODWIN .....	74; 77; 118; 119

**H**

habitual .....	17; 22; 37; 43; 89; 90; 93
----------------	----------------------------

homem primitivo.....	7; 46
<b>I</b>	
ilusão .....	17; 24; 34; 38; 43; 46; 66; 90; 112
inconsciente.....	10; 112; 125
e atividade artística.....	53
e atividade artística.....	51; 53; 77
início .....	77 <i>Ver também</i> Caos
instrumental .....	22
<i>Interpretação</i> .....	19; 41; 53
da realidade.....	34; 35
do ator .....	15
dos sonhos.....	10; 53
e verdade .....	38
<b>K</b>	
KAFKA.....	42; 43
KLEE .....	47; 48; 50; 51
<b>L</b>	
LÉGER .....	11
limbo .....	24; 93
lugar.....	11; 17; 22; 23; 24; 25; 37; 43; 44; 50; 53; 69; 70; 90; 93; 111; 112
<b>M</b>	
MACKENDREE.....	84; 88; 91; 118; 119
memória.....	44; 54
documento .....	90
monumento .....	89
na pintura .....	44; 47; 93
.....	2; 55
MONDRIAN.....	3; 5; 12; 29; 31; 32; 34; 35; 44; 52; 82; 85; 106; 119
MONET .....	3; 15; 29; 31; 33; 35; 38; 106
MORANDI .....	15
MUNCH.....	33; 35; 97
<b>N</b>	
Natureza morta .....	33; 35; 97

neo-plasticismo .....	2
NOLDE .....	15; 16
novo .....	25; 55; 56; 78
sentido .....	38; 90; 111

**O**

óleo .....	32; 33; 47; 59; 61; 72; 73; 74; 85; 86; 87; 92; 94; 95; 101
ornamento .....	89; 90; 92; 93. <i>Consulte também decoração</i>

**P**

paisagem .....	76; 90; 91; 97; 101
americana .....	44
em MORANDI .....	35
européia .....	45
grega .....	88
pentimento .....	47; 54; 68; 69
perspectiva .....	2; 4; 75
Picasso .....	107
pintura .....	53; 68
acabamento .....	97
aprendizado da .....	82
chinesa .....	17; 34
como coisa .....	<i>Consulte ilusão</i>
como ilusão .....	2; 88
contemporânea .....	4
e acabamento .....	31
e acaso .....	3; 84; 92
e acontecimento .....	3; 19
e comunicabilidade .....	4
e conceituação .....	5
e construção .....	92
e decoração .....	83
e desenho .....	9; 84; 98
e estado emocional .....	12; 67; 68
e existência .....	12; 52; 83; 98 <i>Ver também Caos</i>
e início .....	

e matéria .....	5; 11; 15; 76; 85; 91
e memória .....	93
e objeto externo .....	3; 20
e provocação .....	98
e realidade .....	34
e representação .....	2; 4; 35; 68
e verdade .....	27
européia .....	12
pintura metafísica .....	38
POLLOCK .....	3; 12; 13; 14; 40; 43; 44; 45; 47; 49; 50; 51; 52; 59; 60; 68
processo criativo .....	4; 11; 12
<b>projeção sentimental</b> .....	6; 7; 8
projeto .....	17; 25; 29; 30; 39; 55; 68
comunicativo .....	3; 21; 23; 30
criativo .....	43; 49
da arte pela arte .....	27
de vida .....	12
e eficácia .....	29
e erro .....	29
e história .....	30
<b>R</b>	
<i>ready-made</i> .....	22; 23; 65; 66; 67; 69
Renascimento .....	2; 4; 57
representação .....	4; 27; 28; 29; 34
da ação .....	15
do objeto .....	11
e expressão .....	10; 15
e imagem .....	2; 4
e palavra .....	19
e pintura .....	28; 31; 76; 91; 99; 101
e realidade .....	30; 31
perda da .....	2; 3; 22; 34; 38
ROTHENBERG .....	82; 84; 118; 119

## S

self-expression.....	42; 49; 57
sentido .....	37; 46; 50; 66; 77; 79
construção do .....	38
de vida.....	37
do real .....	36
.....	39
e s ignificação .....	65
habitual.....	37
na pintura .....	37; 38; 64
segundo .....	44
<i>sentimento vital</i> .....	7; 10; 22; 24
sociedade .....	21
sombra.....	54; 90; 91
sonho .....	44; 46; 50; 52; 53; 101; 111; 112
superfície 11; 23; 31; 37; 38; 39; 48; 52; 54; 67; 70; 76; 83; 85; 90; 92; 93; 98; 99; 101; 102; 103; 105	
suporte .....	34; 44; 82; 90; 93; 98; 101; 111
surrealismo .....	49; 101

## T

tempo.....	4; 5; 13; 25; 39; 44; 112
transgressão.....	46; 47; 49; 90; 104

## V

VAN DOESBURG.....	55
VAN GOGH.....	88; 89; 91
VAN VELDE .....	3; 16; 17; 58; 64; 123; 124
vanguarda.....	20; 55; 104
vazio.....	17; 24; 44; 51; 52; 55; 66; 82; 83; 104; 122
VELASQUEZ.....	91
verniz .....	4
vidro .....	23
VOLPI.....	103