ALGUMAS REFLEXÕES EM TORNO DA PERSISTÊNCIA DE UM PENSAMENTO DE ORDEM PICTÓRICA NA PRODUÇÃO ARTÍSTICA CONTEMPORÂNEA

Vicente Martínez Barrios – Universidade de Brasília

RESUMO:

O presente texto aborda algumas das transformações ocorridas na pintura do século XX, quando a pintura abandona sua função mimética para valorizar sua condição sígnica. Constatamos ao observar os trabalhos de alguns artistas o embate destes com questões de ordem da pintura. Podemos observar também que uma parte da produção artística contemporânea é permeada por um pensamento de ordem pictórica. Analisamos o modo pelo qual a planaridade e a espessura constituem-se em categorias que, frente aos avanços da fotografia como arte, determinam a relação da pintura com o espectador e introduzem novas modificações no conceito de espaço.

Palavras-chave: pintura, arte contemporânea, semiótica

ABSTRACT:

This paper discusses some of the changes occurring in the painting of the twentieth century, when it has abandoned its mimetic function to enhance its status as a sign. Through the analysis of the works by a few artists active in XXth Century we establish a kind of confrontation with these questions about the process of a painting. We also note that a part of contemporary artistic production is mediated by a thought of pictorial order. Considering the status recently gained by photography in art history, we analyze the way the flatness and thickness determine the relation of painting to the viewer and introduce new changes in the concept of space.

Key words: *painting, contemporary art, semiotics*

> "*Para que a pintura exista, não basta que o pintor empunhe novamente seus pincéis", diz Damisch: é necessário, ainda, que o esforço valha a pena, " é necessário, ainda que (o pintor) consiga nos demonstrar que a pintura é algo sem o que, certamente, não podemos passar, que ela nos é indispensável, e que seria loucura – pior ainda, um erro histórico – deixá-la cair em inatividade hoje*" (DAMISH, apud Yves Alain Bois: 311).

No presente texto vamos abordar algumas questões que consideramos importantes no desenvolvimento da pintura no século XX. Uma primeira questão é o embate da pintura com a superfície planar, a quebra do plano como depositário e guardião do que entendemos por pintura, do fazer pictórico. Quando a pintura deixa de ser vista como superfície bidimensional o quadro passa a ser questionado e adquire uma dimensão de ordem tridimensional.

Uma segunda descoberta, aquela que se configura e se afirma com o nascimento da pintura cubista, é a de um processo de realização pictórica que não tem como finalidade a elaboração e a construção de uma imagem, a representação do mundo das coisas, a pintura-mimese, mas sim a pintura como signo. Desse modo, passamos a ver a pintura como uma estrutura, com um sistema significante autônomo.

Existiria uma terceira, que não vamos tratar aqui por questões de espaço, que é a das modificações na ordem da matéria, dos materiais utilizados pelos artistas na pintura. Quando os materiais deixam de ser utilizados na representação ou para mimetizar a realidade, modelando corpos, paisagem, carne. A pintura passa a explorar as qualidades, propriedades e características inerentes a cada material enquanto significante que, portanto, carrega sentidos próprios diferenciados. O monopólio da tinta a óleo como veículo exclusivo das operações pictóricas passa a ter seus dias contados.

No final dos anos cinqüenta e inicio da década de sessenta vários artistas após ter se confrontado com a planaridade da pintura se colocavam a seguinte questão: sobre o que deveria a pintura tratar após esta ter se tornado consciente da sua planaridade, como uma de suas características? Para onde deveria nos conduzir a seguir (ao observar os trabalhos dos artistas norte-americanos Barnett Newman, Jackson Pollock, Frank Stella, Ad Reinhard; ou Helio Oiticica, Lygia Clark, ou Willys de Castro, no Brasil)? A superfície tinha sido descoberta e pode-se dizer problematizada. Muitos artistas consideraram que a pintura neste estagio a que havia chegado se encontrava em um beco sem saída, outros declararam o seu fim e a abandonaram. Sendo Marcel Duchamp um desses, senão o primeiro, a fazê-lo, para onde ir depois da pintura *Branco sobre Branco* realizada por Malevich em 1918, das colagens e esculturas-*assemblages* de papel de George Braque e Pablo Picasso, das colagens abstratas de Matisse, dos trabalhos de Mondrian, de uma superfície azul de Klein, dos cortes de Fontana sobre a superfície da tela, dos trabalhos de Frank Stella do inicio dos anos sessenta, que problematizam a superfície e a relação da pintura com a parede, onde a pintura passa também a ser vista como um objeto. O artista Donald Judd afirmava que a pintura da escola de Nova Iorque da decada de 50 o fazia consciente de que sua planaridade contem "atmosfera" e "espaço ilusionista". Comentava que "toda a maneira de Rothko trabalhar se fundou numa boa dose de ilusionismo. É muito aérea.

Tudo gira em torno de massas flutuando no espaço. Em comparação à pintura de Newman, há nitidamente certa profundidade. Más acabei por concluir que toda pintura é espacialmente ilusionista"(Steinberg,p.60).

Em 1949 Lucio Fontana da inicio a uma serie de trabalhos onde aparecem as primeiras telas perfuradas chamadas de *Buchi,* buraco ou perfurações. Fontana ataca a tela realizando perfurações e incisões sobre ela. Estas eram realizadas pela frente ou pelo verso. Neste gesto aparentemente simples abre a bidimensionalidade da superfície da tela para o espaço do mundo. Rompe com o espaço renascentista, como espaço ilusório. Criando uma continuidade entre espaço da tela de ordem não mais virtual e sim concreta. Posteriormente passa a utilizar nos seus trabalhos o titulo de *Conceito espacial*.

Robert Rauschenberg em 1951 trabalha numa serie de pinturas monocromáticas negras e outras brancas. Posteriormente vai dar inicio a suas já conhecidas *Combine paintings* onde incorpora objetos do cotidiano nas suas telas, espécie de *readymades*, como em *Bed* de 1955 ou *Minutiae* de 1954.

Ao se confrontarem com esta questão, artistas que trabalhavam com pintura decidiram abandonar a pintura sobre tela e partiram para trabalhar no espaço concreto, tridimensional nos anos sessenta como o próprio Donald Judd, Dan Flavin ou Sol Lewitt.

Após tomar consciência do quadro, da pintura como uma superfície plana, alguns artistas passam a pensar como desdobramento lógico desta uma pintura no próprio espaço tridimensional, campo considerado de ordem da escultura. Podemos observar esta mudança no final dos anos cinqüenta também nos trabalhos do artista Helio Oiticica ou da artista Anne Truitt entre outros.

Helio Oiticica no livro "Aspiro ao grande labirinto", faz referencia a Lygia Clark colocando que

> *A obra de Lygia Clark, ainda relativamente no começo como ela classifica, oscila entre uma fase elaborada(mais romântica) e atinge o outro lada mais estrutural em fase mais arquitetônicas, chegando inclusive à própria arquitetura. Sua fase de 'unidades', pinturas tão espaciais e verticais que se aproximam virtualmente da arquitetura, é das mais importantes. Digo mesmo que, desde Mondrian,não havia sido o 'plano do quadro' tão vivenciado quanto aqui, e já enquanto em Mondrian era o fim da representação, esta levada ao seu extremo mais abstrato, aqui há um passo*

> *adiante na temporalização do espaço pictórico, propondo assim, logo em seguida, a sua quebra para o espaço tridimensional, e a destruição do plano básico que constituía o quadro*. (OITICICA, p. 34).

O problema é colocado por Oiticica como resultado de uma mudança que vai "da pintura mural para o quadro e agora do quadro para o espaço"(OITICICA, p. 38). O problema e de ordem estrutural, de ordem das estruturas da própria pintura, em que a pintura se configura como um sistema significante. Por isso a importância de questionar o papel do suporte dentro da tradição pictórica ocidental. Onde o suporte que tem como um dos seus papeis ser um suporte passivo para o artista trabalhar sobre ele, passe a ter uma função ativa. Constata também que a superfície planar da tela na arte figurativa cumpre um papel também passivo que não modifica o interfere no espaço concreto da vida, coloca como uma necessidade da época a "transformação e absorção do suporte"(OITICICA p. 38). Desse modo, afirma que

> A minha vontade de libertar a pintura dos seus antigos liames, quais sejam, os elementos que se constituem compondo o ' quadro', para poder expressa-la pura (isto é, a cor-estrutura) e desenvolvê-la nesse sentido, parece ter sido até agora muito mal compreendida. E verdade que só estou nos primeiros começos de uma aventura, mas, se compreendida no seu sentido teórico, já se poderia avaliar o alcance da *démarche*(OITICICA p. 42).

Mais adiante "Já estou planejando um trabalho que até agora penso irá chamar-se 'A pintura depois do quadro', no qual procurarei expor e desenvolver toda a teoria e prática, começadas por mim em fins de 1959, desse desenvolvimento.(OITICICA p. 42).

Ao falar de seus *Grandes Nucleos*, Oiticica vai falar que

> nos *Grandes Nucleos* as partes não são iguais e a relação é mais complexa, na verdade imprevista. Pelo fato de a idéia realizar-se no espaço em três dimensões é tentadora a aproximação com a escultura, mas essa aproximação é analisando-se mais superficial, e só poderia trivializar a experiência; seria mais lícito, apesar de ainda superficial, falar de uma pintura no espaço (OITICICA, p. 49).

Num outro texto de 1961 vai falar da impossibilidade de continuar trabalhando dentro do formato retangular do quadro "Já não é mais possível aceitar o desenvolvimento 'dentro do quadro', o quadro já se saturou. Longe de ser a 'a morte da pintura', é a sua salvação, pois a morte mesmo seria a continuação do quadro como tal, e como 'suporte' da 'pintura'. Como esta tudo tão claro agora: que a pintura teria de sair para o espaço ser completa, não em superfície, em aparência, mas na sua integridade profunda", e mais adiante no mesmo texto "creio que só partindo desses elementos

novos poder-se-á levar adiante o que começaram os grandes construtores do começo do século (Kandinsky, Malevitch, Tatlin, Mondrian, etc.) (OITICICA p. 26-27)

A pintora norte-americana Anne Truitt ao falar das suas pinturas realizadas nos anos cinqüenta vai observar da sua necessidade de ocupar também o espaço tridimensional

> *What I'm trying to do is lift the color up and set it free in three dimensions.... I am trying to move it out into space..... magnetized to the line of gravity just as we are(so that) it becomes flesh, it becomes human, it becomes emotion, it becomes alive, and it vibrates. And since I don´t let it lie down on the sculpture, it goes around the corners..... so it has to move. Sculptures are supposed to be interested in weights and balances, but I am not. I am only interested in the line holding it, the gravity. And the only reason I need the gravity is to set the color so it will move the way we do on our feet (Anne Truitt working,* um filme de Jem Cohen, 1999).

Ao mesmo tempo em que a pintura invade o espaço tridimensional. Junto com esta passa-se a pensar também o significado do ato de pintar. O que significa pintar? Que ou quais operações estão envolvidas no ato de pintar? Ao consultarmos o dicionário podemos observar que o ato de pintar está associado ao o ato de "recobrir de tinta, colorir; cobrir de cor". Quando procuramos a palavra pintura esta está associada a "revestimento de uma superfície com matéria corante", ou seja envolve um ato de cobrir ou revestir que significa uma alteração de cor de uma determinada superfície. Para atingir este objetivo, o de cobrir uma superfície podemos utilizar diversos procedimentos. O ato de cobrir não implica necessariamente cobrir com tinta, podemos utilizar uma serie de materiais diversos.

No seu texto "Os pintores cubistas*",* escrito em 1913, Guillaume Apollinaire já escrevía sobre ás modificações que estavam ocorrendo na época em relação ao uso e incorporação de materiais diversos na pintura.

> *Ask for me, I am not afraid of art, and I have no tone prejudice with regard to the painter's materials. Mosaicist paint with marble colored wood. There is a mention of an Italian artist who painted with excrement: during the French revolution blood served somebody as paint. You may paint with whatever material you pleased with pipes, postage stamps. Postcards or playing cards, candelabra, pieces of oil cloth, collars, painted paper, newspapers.(CHIPP, p.232)*

Os pintores após terem tomado consciência do quadro como uma superfície, um plano passam a pensar uma pintura no próprio espaço do mundo, campo da escultura. Não satisfeitos passam a interrogar a própria pintura, os próprios meios de que a pintura dispõe, o dispositivo pictórico. O que é uma pintura? O que é pintar?

Em que consiste o ato de pintar? Como fazer uma pintura que se identifique com seu tempo? Que função desempenha a tinta no ato de pintar? Que materiais podem ser utilizados para fazer uma pintura? Como utilizá-los? Qual e o espaço da pintura? A função mimética que a tinta tinha para representar as coisas do mundo, modelar os corpos sobre a tela se modifica. A tinta passa a desempenhar novos papeis. E os materiais necessários para fazer uma pintura se diversificam. Para fazer uma pintura podemos fazer uso ou nos apropriar de qualquer material disponível como já vimos com Apollinaire na lição deixada pelos pintores cubistas. Porque pintar e basicamente cobrir, o recobrir, alterar a cor de uma superfície. A pintura passa a ser pensada como algo mais que tinta sobre tela.

O suporte da pintura passa também a ser pensado não mais como algo que tem somente um lado, uma frente para ser contemplada. Mas como um objeto que possui uma reto e um verso. Porque a pintura tem que ter somente uma frente para ser vista, e um verso que se oculta ao espectador colocado contra a parede? O artista ao pintar toma consciência e interroga a posição do quadro em relação ao próprio espectador, como também em relação a parede que a sustenta. A maneira como espectador se confronta com o quadro, seja na sua verticalidade ou na sua horizontalidade. Alguns artistas como Pollock tomam como uma de suas determinantes a gravidade como uma condição estruturante. A descoberta da espessura como uma outra das características da pintura passa a ser explorada com o desenvolvimento da fotografía. Uma pintura que leva em consideração as especificidades do lugar onde vai estar posicionada, que vai ocupar, que dialoga e é sensível ao seu contexto.

Uma pintura outra

Ao aventurarmo-nos na compreensão da pintura como linguagem caberia, primeiramente, perguntar: como a pintura se organiza enquanto discurso? Como se estrutura enquanto texto a ser lido pelos espectadores, tornando-se inteligível ? Ou ainda, como a pintura se apresenta enquanto um sistema de códigos gerador de significados e de sentido? O que faz dela um texto, um todo significante, um sistema?

Em primeiro lugar, para delimitar o objeto deste tudo, deve-se colocar uma outra pergunta.Quando se fala de pintura, está se referindo especificamente a que tipo?

Ao longo de história da pintura existiram tantos tipos de pintura que seria possível dizer que o que em uma época considerou-se pintura, em outra foi negado e desqualificado. A qual pintura estamos nos referindo? A qual fazer pictórico específico estamos fazendo referência? Em cada época foi preciso elaborar e inventar um fazer pictórico, uma forma de tratar a pintura, de fazer pintura, de pintar. Os desafios e as exigências colocados pelo fazer correspondem à problemática colocada pela época em que ocorre e ao contexto em que é investido de um valor, ou seja, conforme a relação entre o pintor e seu tempo.

A pintura, enquanto atividade humana, é uma manifestação, uma linguagem, que se encontra em permanente mutação, num contínuo fazer, caracterizando-se como uma atividade em processo. À medida que surgem para o homem novas necessidades, são colocados novos desafios e uma nova pintura se faz necessária. Dessa forma, estabelecem-se continuamente novos contratos dentro da atividade pictórica.

Poderia ser considerada impossível, por exemplo, no Renascimento, a pintura praticada pelos *fauves,* ou num contexto Barroco, o Cubismo praticado por Picasso ou Braque. A atividade pictórica está, portanto, continuamente se reinventando, se refazendo. Cada época valida um fazer específico, com suas regras e valores, com um *modus operandi* próprio, apropriado a ela. Greimas coloca a atividade pictórica, o fazer pictórico, como "um conjunto de procedimentos que são cobertos pelo termo imitação e que visam a reproduzir o essencial dos traços da natureza".(GREIMAS, p. 23) O autor considera que , nesta operação de "imitação", se reduzem acentuadamente as qualidades desse mundo, que, "dessa forma selecionados e transpostos para uma tela são verdadeiramente poça coisa em relação à riqueza do mundo natural; são tal vez identificáveis como figuras, mas não são reconhecíveis como objetos do mundo".

Os trabalhos de artistas como Helio Oiticica, Robert Ryman, Dan Flavin, Donald Judd entre outros desafiam esses postulados ao dar continuidade às rupturas iniciadas na pintura por artistas como Edouard Manet e Paul Cézanne, em que uma pintura não é mais vista como uma operação de "imitação" ou de representação dos objetos do mundo e sim como um diálogo com os próprios elementos que a estruturam e caracterizam enquanto linguagem. A pintura torna-se um objeto como

os objetos do mundo e não mais identificável como figura. A pintura nos confronta e passa a adquirir uma dimensão própria, uma presença, fazendo-se presente como os objetos do mundo. Essa tal vez seja a maior contribuição dada pela pintura no século XX: a descoberta da presença como uma qualidade a ser explorada. A cor como uma presença a ser trabalhada, a matéria como presença. Podemos observar isto em artistas como Claude Monet, Henry Matisse ou posteriormente, Joseph Albers, que fazem da cor o seu objeto de estudo, e dedicaram sua vida ao estudo do fenômeno da cor. Mas refiro-me particularmente a Barnett Newmann, a Helio Oiticica e a Dan Flavin. Newmann com seus grandes campos de cor em telas como, *Vic Heroicus Sublimis* (1950-51, 2,42 x 5,41 m), que faz referência a Matisse com suas telas de interiores vermelhos. Essa pintura, por suas dimensões, sua escala, toma conta do nosso campo de visão obrigando-nos ao afastamento ou à aproximação para vivenciar as qualidades da cor presente. A superfície da tela expande o seu cromatismo fora dos limites da tela. A tela se verticaliza estabelecendo uma relação frontal com o espectador, confrontando-nos como um corpo.

As obras *Nucleos* e *Penetraveis* de Helio Oiticica, possuem uma estrutura que obriga o espectador a realizar um percurso, a transitar entre estruturas labirínticas de cor. A cor adquire uma duração enquanto a penetramos, não sendo possível apreender a totalidade da obra a partir de um ponto de vista privilegiado. São labirintos de placas de madeira de cores quentes pendurados do teto, onde a cor invade os sentidos à medida que traçamos o percurso.

Dan Flavin se utiliza de lâmpadas de néon em diversas cores para elaborar seu trabalho, em que o espectador é confrontado com campos de luz fluorescente que tocam seu corpo. A luz, que historicamente se encontrava na tela e modificava os corpos no seu interior, ilumina agora o espaço exterior, espaço do mundo, onde o espectador se encontra. A luz irradia da superfície das próprias lâmpadas, projetando-se no espaço tridimensional, colorindo-nos. Donald Judd faz uso da própria cor da matéria, seja esta de ferro galvanizado, alumínio ou acrílico, confrontando-nos com as qualidades da matéria e o que ela significa. A cor deixa de ser produzida por uma tinta, passando a estar contida nas próprias matérias, que, enquanto tais, possuem uma cor. Esses são artistas que têm modos diferentes de tratar e de se relacionar com a cor, mas que possuem em comum o fato de terem tornado a experiência da cor uma experiência a se vivenciada. A vivência da cor

presente torna-se algo físico a ser vivido estesicamente, possuindo uma qualidade que existe para ser apreendida enquanto tal, como um corpo que faz o corpo do outro sentir e com o qual nos confrontamos no espaço real, concreto. A cor adquire a autonomia de ser cor e de carregar um significado próprio. A vivência das qualidades de um vermelho específico e não outro qualquer, a vivência de um branco, entre tantas possibilidades de branco: um branco avermelhado, um branco azulado. Como se poderia descrever com palavras o fenômeno da cor, de se estar na presença de uma qualidade de brancura? Um branco avermelhado brilhante e aveludado ou um branco azulado fosco e seco.

Referências

ALBERS, Josef. *Interaction of color*. New Haven and London: Yale University Press, 1975.

BOIS, Yves-Alain. *A pintura como modelo*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

CHIPP, Herschel B. *Theories of modern art*. Berkeley: University of California press, 1968.

DAMISH, Hubert. *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*. Paris: Seuil, 1984.

GREIMAS, Algirdas Julien. Semiótica figurativa e semiótica plástica. Significação. *Revista Brasileira de Semiótica*, Araraquara, no. 4, jun 1984.

MARTINEZ BARRIOS, Vicente. Robert Ryman e a pintura vista como um campo de relações. *VIS Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB*, Brasília,v 6, no 1 jan-jun 2007.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

STEINBERG, Leo. *Other criteria*. London/Oxford/New York: Oxford University Press, 1976.

Vicente Martínez Barrios

Artista plástico, professor do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC/São Paulo. Master of Fine Arts pelo Pratt Institute, New York, Estados Unidos. Tem participado de diversas exposições no Brasil e no exterior. Publicou em 2008 o livro "Armadilhas para poeira e luz".