

Expressionismo Abstrato Americano: expansão para o espaço

Clara Cavendish Wanderley Roth (PUC)

Resumo:

O artigo realiza uma reflexão sobre a concepção de espaço na pintura, desenvolvida pelos pintores expressionistas americanos a partir da abstração, a qual não teria uma significação única, à priori. A questão da representação, da mimesis, em seu contraste com a abstração na pintura em sua expansão para o espaço com a action painting de Jackson Pollock são alguns dos enfoques abordados ressaltando a importância deste movimento na ampliação do conceito de arte na contemporaneidade.

Palavras chave: Pintura abstrata americana – Pintura de ação – Representação e Abstração – O conceito de espaço na pintura

Abstract:

This article intends to reflect about the conception of space in painting developed by the American abstract expressionists. This concept of abstraction doesn't have a unique signification, à priori. The question of representation, of mimesis, in contrast with the abstraction in painting and its expansion to the space by the action painting of Jackson Pollock, these are some of the subjects of this article to demonstrate the importance of this movement in the enlargement of the concept of contemporary art.

Keywords: American abstract expressionism – Action painting – Representation and abstraction – The concept of space in painting

A pintura esteve, desde sempre, envolvida com a questão do espaço e de sua percepção e representação. O espaço real, externo à obra, o espaço ilusionístico, (representação do espaço externo por meio de técnicas pictóricas de organização do espaço interno à obra), desde a perspectiva até a hierarquização nas relações dos elementos visuais estabelecendo um espaço projetivo que alude ao real; o espaço material da obra e sua relação como representação objetiva, o espaço entre a obra e o observador, onde se situa a imagem. Portanto: “O espaço nas artes plásticas não é simplesmente um recurso já dado, do qual se pode dispor livremente, mas é uma formação cambiante e sumamente exigente, que deseja ser constantemente recriada.”¹ Na pintura o espaço era uma representação mimética e a possibilidade de transcendência se dava em termos do movimento de profundidade e superficialidade, por meio de planos projetivos, onde o observador participava da ‘cena pintada’ ‘entrando’ na tela ‘virtualmente’. Estes planos projetivos funcionavam como um roteiro que facilitava a participação do observador no cubo cênico, transpondo o primeiro, segundo e terceiro plano até o plano de fundo, reconhecendo e relacionando à sua percepção da realidade a percepção da obra observada. “Os antigos mestres tinham o enquadramento em mente porque ele era necessário, quisessem eles ou não, para integrar a superfície e lembrar ao olho que a pintura era plana; e isto tinha de ser feito em certa medida pela insistência na forma da superfície. O que havia sido uma mera necessidade para os antigos mestres tornou-se uma urgência para Cézanne quando suas pinturas começaram a se aplainar por conta própria”². Todo o empenho da pesquisa moderna no sentido de definir o espaço da arte, distinguindo-a da natureza e de sua representação, evolui para a aproximação paulatina destes planos projetivos de representação, em uma proximidade cada vez maior, onde a imagem se torna mais rasa, como nos planos facetados do cubismo analítico. Esta proximidade alcança o espaço aproximado da superfície da tela afirmando a sua planaridade e a materialidade da pintura.

¹ KOBERT KUDIELKA **Objetos da observação - lugares da experiência: sobre a mudança da concepção de arte no século XX.** *Novos estudos* - CEBRAP, Nov 2008, no.82, p.167. ISSN 0101-3300.

² CLEMENT GREENBERG **Arte e Cultura – Ensaios Críticos**, p.232. Ed Ática. 1996.

Para melhor compreender a amplitude das transformações na concepção do espaço na pintura, realizadas pelos pintores expressionistas abstratos seria necessária uma reflexão sobre o conceito de abstração, o qual não teria uma significação única, à priori. A noção de que a pintura abstrata seria o oposto da pintura figurativa, objetiva, representacional, seria reducionista, uma vez que em princípio, na pintura, como “nas artes plásticas, o figurativismo e a abstração não se acham em pólos frontalmente opostos; antes são duas tendências entrelaçadas: cada figura independentemente de seu aspecto natural, tem de ser constituída abstratamente no quadro; e ao contrário do que na imaginação; no quadro até a forma mais abstrata, como ressaltou Picasso, é sempre figurativa, ou seja, prende-se inteiramente à superfície da tela”³, portanto a arte abstrata por oposição à arte figurativa, equivalente da arte objetiva, seria a arte não objetiva, “porém a negação de um paradoxo não é a definição de algo [...] objetiva é o que justamente a arte não pode ser, arte não objetiva por conseqüência é uma fórmula vazia”⁴ (4). Seria mais interessante adotarmos uma interpretação mais ampla do conceito de abstração enquanto o lugar “a partir do qual se reconhece uma mudança categórica na relação do homem com as coisas – uma quebra das formas de percepção geral”⁵. As ‘figuras sem fundo’ de De Kooning são uma mostra de como ele opera a figura enquanto abstração e sob uma ótica unificadora da superfície da tela. Sua pintura vigorosa e vital tem dinamismo característico da action painting mantendo, entretanto, um diálogo com a tradição da pintura, o que o faz tornar-se um dos mais aceitos dos pintores expressionistas abstratos, até pela maior facilidade de compreensão. De Kooning não expande seus formatos a dimensões monumentais, não está tão empenhado em abraçar o all-over ou a colorfield, que afirmam a planaridade da pintura, e se mantém vinculado à figura humana. Seria talvez o ‘mais europeu’ dos expressionistas abstratos americanos.

Já em Pollock, a espacialidade da sua pintura acontece em sua dimensão abstrata no momento em que o registro da ação, do ‘fazer’ da pintura, se confunde com a própria

³ KOBERT KUDIELKA **Abstração como antítese – O sentido da contraposição na pintura de Piet Mondrian e Jackson Pollock.** *Novos estudos* - CEBRAP, Jul 1998, no.51, p.17.

⁴ Ibid., p.16.

⁵ Ibid., p.26.

pintura, quando inaugura uma relação espacial de lateralidade, inédita até então, que expande a imagem para fora da tela e promove a imersão do observador, ao mesmo tempo em que constitui o lugar da experiência onde, através da percepção da obra, o observador é levado para fora de si, para encontrar-se consigo. Assim “a relação entre imagem e observador torna-se uma base aberta que abre para ambos os lados um novo conceito de obra”.⁶

O desafio dos pintores do expressionismo abstrato americano em superar o estágio de evolução alcançada pela pintura européia, seria o de buscar uma identidade que os permitisse atuar no sentido de uma universalidade, que dialogasse com resultados alcançados pelos pintores europeus como Picasso, Miró, e Matisse, que para eles eram a grande referência. A tensão e expansão alcançadas pela arte moderna ao longo de sua história ocidental teriam elevado até os seus limites a experimentação plástica e estética das vanguardas artísticas, onde a pintura se aproximava ao grau zero. O expressionismo abstrato americano não se trata de uma vanguarda no sentido histórico do termo, não tem manifesto nem projeto explicitado como o construtivismo, dadaísmo, o surrealismo ou a *die brücke* que tinha uma ideologia que caracterizava o movimento. Não se propõe a transformar o mundo pela arte, mas certamente, de forma radical, transforma a arte do mundo quando consegue o impossível: fazer uma pintura à altura da Grande Pintura Moderna. “Esta nova pintura não constitui uma escola. Para se formar uma escola na atualidade não apenas se necessita de uma nova conscientização de pintura, como também de uma conscientização desta conscientização; e até mesmo de uma insistência em determinadas fórmulas”.⁷

Entretanto isto não significa que não fossem precursores no contexto da história da arte moderna mundial, pois em suas pinturas podemos reconhecer desenvolvimentos que evoluem de um confronto com uma nova realidade da percepção como no desenvolvimento da arte moderna européia que, na voz de Kudiélka: “A novidade nos

⁶ ROBERT KUDIELKA *Objetos da observação - lugares da experiência: sobre a mudança da concepção de arte no século XX*.p.160,171.

⁷ HAROLD ROSENBERG – *A tradição do novo – Coleção estudos* – pg. 12. Ed. Perspectiva S.A., São Paulo, 1974.

primórdios da pintura moderna consiste, portanto, não apenas na confrontação direta com a realidade da percepção. Para a constituição da imagem, foi de igual modo urgente a tarefa de conceder à multiplicidade e à turbulência do que se observa o seu lugar na superfície do quadro”.⁸

A nova percepção do espaço pictórico e uma nova temporalidade tornam-se evidentes e transparentes no processo de realização da pintura dos expressionistas abstratos quando, permitem a permanência do inacabado, o registro dos pingos escorrendo, a rasura, ‘marcas da liberdade’, resultando de uma mentalidade moderna onde as coisas estão em processo e o real não se completa. Entretanto este procedimento ao contrario do que possa parecer, não tem nada de aleatório. Pollock está consciente de que “novas necessidades exigem novas técnicas”, ao provocar lucidamente a aceitação do acidente e transformá-lo em ato de resposta, procura deixar que venha “a vida própria do quadro”: - “Eu procuro deixar que ela venha. Apenas quando perco contato com o quadro o resultado não me satisfaz. Do contrário, existe pura harmonia, um fácil dar e receber e o quadro fica bom”⁹.

As investidas e as dúvidas são mantidas explícitas como em um pentimento que não necessita de raio-X para descobrir o caminho percorrido até a obra ‘acabada’. Este conceito de obra acabada seria também revisto. Uma pintura, que seria registro de uma ação, estaria acabada quanto termina a ação, ou seria ela apenas um intervalo até o próximo combate? O pintor vai para a tela como quem entra num ringe, como numa arena onde a vida real pulsa em um jogo mortal, onde a atenção às diretrizes da pintura é imprescindível ou o touro vence. Se o pintor se distrai perde o fio e a obra morre. Pollock tinha em Picasso a figura de seu grande patriarca. “A doutrina artística da minotauromaquia, isto é, recriar na arena o maldito monstro da destruição, deixou traços visíveis em seus quadros de então”¹⁰.

Um embate entre pintor e pintura tornados um só. A pintura aqui vista enquanto uma forma de pensamento que se realiza na imagem que estaria situada no espaço entre o espectador e a tela. O pensamento agindo numa dinâmica de unidade com o quadro, onde

⁸ ROBERT KUDIELKA, op. cit., p. 169.

⁹ ROBERT KUDIELKA **Abstração como antítese – O sentido da contraposição na pintura de Piet Mondrian e Jackson Pollock.**, p.30.

¹⁰ Ibid., p.24.

o impulso do pintor, a necessidade intrínseca da obra e o acontecimento, em ressonância com o que o artista escuta da pintura seriam determinantes para a sua realização. O esboço não é necessário, pois a dicotomia entre forma e conteúdo, superfície e profundidade estaria sendo superada para dar lugar à concepção de ‘acontecimento’ e de ‘simultaneidade’, de expansão para uma outra temporalidade onde o ato e o produto deste ato constituem a obra e o pensamento. Para Pollock a pintura tem autonomia, ela mesma dá as diretrizes dos próximos passos (ataques, investidas), e a saturação que uma obra alcança seria determinada pela obra mesma.

Depois do auge do cubismo e de Miró atingir quase o grau zero da pintura que parecia indicar o esgotamento do processo pictórico, a abstração norte americana inaugurava uma maneira totalmente nova de perceber a imagem, no sentido de que não remetia a formas de representação projetivas dentro do espaço pictórico. Noções relacionais entre elementos eram tratadas de forma não-hierarquizadas atribuindo à nova pintura um caráter totalmente inovador, se a compararmos, por exemplo, às pinturas abstratas de Kandinsky onde podemos visualizar uma organização espacial projetiva e alusiva a relações de representação miméticas que ressoam como figurações que, segundo Greenberg: “Mesmo depois de se tornar completamente abstrata em intenção, [...] continuou por algum tempo a evocar paisagens e até temas florais, e suas alusões à natureza contribuem quase tanto quanto qualquer outra coisa para assegurar a unidade e coerência da pintura individual. Flutuam formas levemente modeladas e circulam motivos puramente lineares dentro de uma ilusão de espaço tridimensional que, exceto por sua pouca profundidade, é quase pré-impressionista”¹¹.

Em sua aventura para um mundo desconhecido que culmina com o suicídio, Rothko inaugura com sua pintura um espaço de transcendência constituindo vazios iluminados, zonas de cor plenas de drama. A cor seria o seu elemento vital no empenho de superação da materialidade, “o efeito emocional da cor não pode ser calculado precisamente. Levitação e leveza envolvem o observador e transformam o ambiente”. Em

¹¹ CLEMENT GREENBERG, op. cit., p. 124.

uma busca anônima de espiritualidade através da pintura, entretanto, afirmava: “I don’t express myself. I express my not-self.”¹²

A pintura densa de Philip Guston, com sua combinação de cores inusitadas e sujas tem no sentido do grotesco, em oposição ao sublime e a certo padrão estético já absorvido pelo expressionismo abstrato americano, uma tomada de posição em relação à provável imparcialidade para a qual estaria se dirigindo a pintura abstrata americana. Com humor peculiar resgata a vitalidade de uma pulsão primitiva, sem ser primitivista, em uma pintura de qualidade objetiva, onde o retorno à figuração em situações de tensão absurda, ironiza e ao mesmo tempo demonstra a complexidade de um artista que entendeu a planaridade cubista. Seria tido como um ícone no retorno à pintura dos anos 80. Guston estava envolvido com a questão do sentido da pintura o que o levaria a uma transgressão e irreverência provocadoras¹³. Pintores tão radicalmente diversos quanto Jackson Pollock e Barnett Newman, podem ser uma mostra de como o expressionismo abstrato americano abarcou uma série de diferentes possibilidades estéticas de atuação em pintura. As pinturas radicalmente verticalizadas de Barnett Newman com movimento intenso destroem o sentimento da borda do quadro como limite, quando repete a borda no interior da pintura, que divide, mas não separa, delimita, mas não limita¹⁴. Para Newman a forma abstrata era “uma coisa viva, um veículo para um pensamento abstrato complexo, um suporte de sentimentos de reverência e temor [...] a forma abstrata era, portanto real”¹⁵. A pintura enquanto veículo nos leva a questionar se ela poderia existir em si mesma ou se seria intrínseca a sua existência a alusão a uma outra realidade, configuração, pensamento, expressão... Não seria assim tão estranha a comparação das pinturas de Newman a um elevador se fechando (ou abrindo) subindo, ou descendo? Sua pintura é antes de tudo movimento.

O que Pollock e Newman teriam em comum para serem caracterizados como pertencentes a um mesmo movimento artístico? Talvez a ampliação para uma nova

¹² HAROLD ROSENBERG, *The De-Definition of Art*, 1972.

¹³ HAROLD ROSENBERG, *The De-Definition of Art*, 1972. p. 101.

¹⁴ CLEMENT GREENBERG, op. cit., p. 231.

¹⁵ HAROLD ROSENBERG. *Objeto ansioso*. - / 2004. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 172. 290 p.

espacialidade, o all-over, onde a obra transcende o próprio limite do quadro para se expandir no espaço real, como um veículo de transporte para uma outra realidade que se concretiza de forma integral, desde o ato pictórico do artista até a imersão do espectador, em função da dimensão monumental objetiva ou da organização monumental do espaço pictórico, onde a obra seria um recorte de um ‘todo’ que se completa no infinito. O sentido do sublime seria o elemento que vincularia as obras destes dois grandes pintores. “O que desperta o ‘sentimento do espírito’, que é o sentimento sublime, não é a natureza, artista em formas e obra das formas, mas a grandeza, a forma, a quantidade em estado puro, uma ‘presença’ que excede o que o pensamento imaginante pode apreender, de um só golpe, numa forma – o que ela pode formar”¹⁶.

A presença na ação, a fisicalidade, onde o fazer voltaria a ser muito importante, o caráter monumental (as grandes dimensões), são algumas singularidades da nova pintura americana. Os expressionistas abstratos americanos afirmavam a corporeidade integrando pensamento à ação que tem em si mesma a sua razão de ser, levando adiante as conquistas da pintura moderna por meio de um fazer pesado e muito mais rude, onde a pulsão se expande para dimensões monumentais, modificando definitivamente a concepção do espaço nas artes plásticas até a contemporaneidade.

Bibliografia

CLEMENT GREENBERG **Arte e Cultura – Ensaios Críticos**. Ed Ática. 1996.

HAROLD ROSENBERG – **A tradição do novo – Coleção estudos**. Ed. Perspectiva S.A., São Paulo, 1974.

HAROLD ROSENBERG. [Objeto ansioso. -/2004](#). São Paulo: Cosac Naify, 2004.. 290 p.

¹⁶ JEAN FRANÇOIS LYOTARD. **Lições sobre a Analítica do Sublime**. Campinas: Papyrus, 1993, 224p.

KOBERT KUDIELKA **Objetos da observação - lugares da experiência: sobre a mudança da concepção de arte no século XX.** Novos estudos. - CEBRAP, Nov 2008, no.82. ISSN 0101-3300.

KOBERT KUDIELKA **Abstração como antítese – O sentido da contraposição na pintura de Piet Mondrian e Jackson Pollock.** Novos estudos. - CEBRAP, Jul 1998, no.51.

JEAN FRANÇOIS LYOTARD. **Lições sobre a Analítica do Sublime.** Campinas: Papyrus, 1993, 224p.