

ABSTRAÇÃO COMO ANTÍTESE

O SENTIDO DA CONTRAPOSIÇÃO NA PINTURA DE PIET MONDRIAN E JACKSON POLLOCK¹

Robert Kudielka

Tradução do alemão: José Marcos Macedo

RESUMO

O artigo apresenta de início uma discussão do conceito de abstração na arte pictórica, genericamente aplicado às mais distintas obras posteriores a 1910, apontando os equívocos decorrentes da identificação sumária ou dogmática do figurativismo como arte objetiva e da pintura abstrata como arte não-objetiva. O estatuto da obra de arte abstrata é então reinterpretado em termos do valor expressivo dos meios pictóricos no espaço do quadro, como fatores de um nexo de relações, mediante uma análise da recepção crítica, da fatura estética e das correspondências, em contraponto, das obras de Piet Mondrian e Jackson Pollock.

Palavras-chave: pintura do século XX; abstração; Piet Mondrian; Jackson Pollock.

SUMMARY

This article begins with a discussion of the notion of abstraction in pictorial art, which has been applied indistinctly to the most varied art works after 1910, pointing out the misconceptions that derive from the summary or dogmatic identification of figurativism as objective art and abstract painting as non-objective art. The author then offers a reinterpretation of the character of an abstract art work in terms of the value expressed by the pictorial media within the space of the painting, as elements within a web of relations. The author develops this argument through an analysis of the critical response, the aesthetic effectiveness and the correspondence between the works of Piet Mondrian and Jackson Pollock, which are contrasted.

Keywords: 20th century painting; abstraction; Piet Mondrian; Jackson Pollock.

Abstração é um conceito de muitos significados. Ele abrange, nas artes plásticas, noções tão diversas quanto a pintura não-objetiva de Kandinsky e o mundo sem objeto de Malevitch, as construções de Rodchenko e o gesto de Pollock, a abstração de Mondrian e a tradição da arte concreta de Van Doesburg até Bill e Lohse; e, no sentido mais amplo, as próprias formas de representação que há muito parecem ter abandonado a distinção "objetivo/não-objetivo", como o minimalismo de Donald Judd ou as estratégias conceituais de Lawrence Weiner, podem ser subsumidas ao conceito de abstração. A questão é apenas saber do que realmente falamos quando julgamos abstratas obras de arte de tal modo genéricas. É necessário, evidentemente, esclarecer as respectivas diferenças e particularidades, para dar ao conceito um certo embasamento. Mas ainda assim persiste o mal-

(1) Publicado originalmente em: *Kunst als Antitese*, Karl Hofen-Simposion 1988 da Hochschule der Künste, de Berlim, editado por Heinrich Poos, Berlim, 1990.

estar. Mesmo a distinção mais nítida não parece apta a dar cabo da nota falsa no discurso. Sempre que se trata da arte abstrata, um fantasma inexistente antes de 1910 assombra a consciência: a arte *objetiva*.

A teoria da arte abstrata, sem dúvida com a melhor das intenções, deu vida a um conceito que, repetido com insistência, foi capaz de simular a idéia a ele adequada: a arte figurativa seria a arte objetiva. Isso simplificou consideravelmente o trato com a história e possibilitou uma estrita delimitação: a arte abstrata é não-objetiva. Porém, a negação de um paradoxo não é a definição de algo. A tradução vem arrematar o descompasso. O epíteto "*non-objective art*" em inglês não pode ser traduzido, pois sua contrapartida positiva, "*objective art*", é um absurdo para a sutileza anglo-saxã. Objetiva é o que a arte justamente não pode ser; arte não-objetiva, em conseqüência, é uma fórmula vazia. Só na língua materna de Kant o conceito de objetividade parece tão trivializado que a discrepância entre a categoria básica da reflexão e a realidade imagética da arte não é mais percebida. Por outro lado, a distinção inglesa entre "*representational art*" e "*non-representational art*" também mostra, é certo, que o problema da arte abstrata não pode ser reduzido a uma crítica das regras gramaticais, pois uma "arte representativa" é em igual medida um lugar-comum quanto uma arte não-objetiva, e o mistério da "não-representatividade" é congênito à essência fabulosa da arte objetiva. O deslocamento do plano conceitual, do resultado para o procedimento, contribui somente para tornar mais claro o nó da questão. Toda a confusão na teoria da arte abstrata reside claramente no fato de que a reflexão não desenvolve o conceito de abstração a partir do embate com a arte figurativa do passado, mas, antes, incorpora o conjunto dessa última, a tradição *in toto*, inclusive o próprio procedimento teórico, o da representação de noções e idéias — com o resultado de que uma ficção caseira, a arte objetiva, torna-se a base da compreensão da arte abstrata.

A ilusão parece tanto mais sedutora quando o discurso é embaído por um eco inevitável: a natural analogia entre a abstração na filosofia e nas ciências, de um lado, e a abstração nas artes, de outro. Assim, da mesma maneira que a filosofia teria progredido da intuição aos conceitos, e a ciência, dos objetos intuitivos às relações não-intuitivas, a arte, igualmente, teria avançado das cópias sensíveis até as formas e regras abstratas. A conclusão é vertiginosa: como se a pintura de Kandinsky e Mondrian, de Pollock e Rothko não exigisse justamente os sentidos! O equívoco parece tão poderoso que, nesse meio-tempo, *após* interpretar erroneamente os fatos, foi capaz de produzir a intuição correspondente. Há telas abstratas cuja mediocridade e cujo pedantismo levam o observador a ter certeza de que o autor acalenta a pretensão de "pesquisar os fundamentos". E, recentemente, há também a primeira instância, os quadros objetivos que faltavam até agora. Pode-se reconhecê-los pelo fato de o pintor insinuar tacitamente, por meio de citações figuradas e gestos autoconscientes, que o observador já tem maturidade o bastante para, em sua imaginação, compor um quadro a partir desses apelos. Contempladas na prática como experimentos, essas aplicações dos preconceitos teóricos correntes demonstram,

entretanto, o que as imagens das artes plásticas, por sua própria natureza, *não* são; a saber, nem um campo de exercício para as pesquisas pseudocientíficas, nem uma esfera de projeção para os objetos da consciência.

A reflexão, porém, mal teria condições de, no tumulto de equívocos de que ela própria foi responsável, fornecer esclarecimentos a partir de seus próprios critérios, sem com isso levantar a suspeita de dogmatismo. Ter criado um amplo leque de classificações do ato pictórico e recorrer a ele a todo instante é uma obra peculiar da pintura do século XX, talvez mesmo a sua característica específica, e nisso a pintura abstrata assume uma parcela decisiva. Se é certo que os protagonistas de primeira hora, com declarações programáticas — seja por necessidade de justificação, seja por euforia evolutiva —, contribuíram para dissimular o problema artístico da abstração, não é menos claro que, com suas obras, eles foram os primeiros a abrir uma perspectiva adequada da dimensão desse problema. A própria possibilidade de uma tal divergência entre teoria e práxis dá a entender que *pensamento pictórico* é algo inteiramente diverso de *pinturas para pensar*. A mera existência de uma pintura abstrata fez com que, em termos históricos, o interesse pelo próprio veio abstrato da tradição figurativa fosse novamente despertado e aguçado — interesse este que desaparecera em boa parte da literatura artística do século XIX. Pois, nas artes plásticas, figurativismo e 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 Picasso², é sempre figurativa, ou seja, prende-se inteiramente à superfície da tela. A relação pictórica entre figura e abstração desenrola-se, portanto, num contexto completamente diverso que o da relação entre intuição e conceito. Se, para a reflexão, o ato espontâneo da representação é fundamental e a distinção e a associação dos objetos da consciência são balizadas pelo conceito, já para a pintura a construção de um espaço em que as sensações possam tomar corpo assume o primeiro plano. Essa distinção persiste mesmo quando, num quadro figurativo — da época renascentista, por exemplo —, as duas estratégias parecem tão acordes que o observador crê olhar como que por uma janela para a realidade. O contexto plástico do quadro nunca coincide inteiramente com a unidade objetiva da experiência que nela supomos reconhecer, visto que seu espaço constitutivo furta-se à capacidade autônoma de representação.

As supostas distorções e deturpações da pintura figurativa moderna, não raro de maneira provocadora, suscitaram uma tal divergência. Mas o primado da estrutura abstrata para a função representativa do quadro já caracteriza discretamente o procedimento da arte tradicional, de modo que nem todas as percepções objetivas fossem tidas como igualmente talhadas para a representação — e, inversamente, nem toda fórmula pictórica bem-sucedida parecesse empiricamente verificável. Como se sabe, os instantâneos fotográficos do século XIX revelaram que a representação tradicional do "galope à rédea solta" não reproduzia corretamente, na pintura, o

(2) Picasso, Pablo. "Bekennnis" (1935). In: *Wort und Bekenntnis. Die gesammelten Zeugnisse und Dichtungen*. Zúrique, 1954, pp. 33-34.

movimento de um cavalo. A descoberta pôs os naturalistas da época em polvorosa, mas levou Rodin a afirmar que *Corrida em Epsom*, de Géricault, reproduzia melhor a dinâmica do movimento do que a cópia mecânica, pois a postura totalmente distendida do cavalo fazia ver as fases opostas do movimento por meio de um arco de tensão³. O exemplo mais memorável de uma abstração dissimulada na arte figurativa, porém, é o papel central do *contrapposto* na escultura e pintura desde o *Quattrocento*. A posição clássica da perna de apoio e da perna relaxada não corresponde a nenhum fato do movimento humano: nem representa um estágio numa seqüência de passos, nem retrata um repouso estático, sem oscilação — a não ser com a ajuda de um anteparo ou com aquele molde de gesso dos modelos profissionais, que o conceito artístico grego de movimento estático falseava em pose monumental soberana. Todavia, o *contrapposto* vigorou durante séculos como a sùmula da postura "natural"; pois a *antítese* da escultura clássica — abstraindo sua importância para a compreensão existencial dos gregos — é o protótipo de um comutador abstrato nas artes plásticas. Graças aos propósitos antagonísticos de uma parte tensionada e outra distendida, à união de força contida e ímpeto aberto, a totalidade viva do homem pôde encontrar espaço na contemplação.

Tais referências talvez bastem para indicar o horizonte em que o tema da abstração mais uma vez deve ser analisado hoje, nem oitenta anos depois que veio à tona. Será que a arte abstrata não passa de um simples reflexo — positivo ou negativo — das relações cada vez mais abstratas nas sociedades altamente industrializadas do Ocidente? Ou será que ela não salienta, de maneira controversa — contrária à superprodução sem espaço de telas e objetos —, o genuíno outro espaço que a arte sempre constituiu? Em 1912, Kandinsky respondeu a seu modo a essa pergunta no ensaio "Sobre a questão da forma", ao postular a coincidência entre o "grande realismo" e a "grande abstração"⁴. Uma pintura realista, que ponha na tela o objeto sem ornato, livre de toda ambição artística, traria à luz a "alma do objeto" e calharia assim com a intenção do artista abstrato que, ao renunciar a todo atavio objetivo, daria suporte ao "espírito das coisas", à "harmonia intrínseca", e isso pelo simples meio da representação. Embora de surpreendente clarividência, uma tal resposta enreda-se especulativamente nas oposições contemporâneas entre "real" e "abstrato", "objetivo" e "puramente artístico". Em vez da grande arte figurativa, Kandinsky apresenta como testemunhas o ingênuo Rousseau e imagens votivas ou infantis; e, no tocante à abstração, ele se prende a uma análise objetiva dos meios puramente pictóricos, sem nem sequer mencionar se sua "harmonia" deve-se, talvez, somente à ressonância naquele espaço específico do quadro.

O núcleo da concepção de que, na modernidade do século XX, duas tendências, figuração e abstração, separaram-se visivelmente, embora se completassem reciprocamente e coincidissem na tradição, permanece todavia intocado por tais dificuldades de compreensão, marcadas pela época. O desdobramento da pintura abstrata corrigiu por si próprio o puro e simples abandono, por parte de Kandinsky, da "questão da forma" em

(3) Rodin, Auguste. *Über Kunst. Gespräche des Meisters* (1911), reunido por Paul Gsell. Zúri-que, 1979, pp. 72-74.

(4) Kandinsky, Wassily. "Über die Formafrage" (1910). In: *Essays über Kunst und Künstler*, editado por Max Bill. 3ª ed. Berna, 1973, pp. 17-47.

favor da "harmonia interna", na medida em que deu relevo à importância do *espaço* pictórico para a função dos *meios* pictóricos. Para Mondrian, a questão de se formas, cores, superfícies e linhas têm uma determinada qualidade expressiva não se acha mais em primeiro plano, mas sim o valor expressivo específico que os meios pictóricos como um todo podem alcançar no espaço do quadro — como *fatores* de um nexo de relações, denominado por ele a "equivalência da configuração plástica". Essa eminente transformação do problema da abstração permaneceu, em seu alcance, por muito tempo encoberta, já que a recepção da obra de Mondrian restringiu-se à classificação estilística da aparência "matemática" dos quadros e à apreciação teórica dos escritos programáticos de juventude. Somente com o advento da pintura de Jackson Pollock foi criada uma constelação que permitiu fazer ver o tipo pictórico de Mondrian imparcialmente, sem as lentes do estilo e da teosofia. A crueza estilística e o déficit teórico de Pollock conduzem a um marco zero da interpretação, do qual não se segue nenhum pensamento — a não ser a descoberta de que Mondrian já passara por esse mesmo ponto.

O outro Mondrian

A idéia de que possa haver um elo entre o preceptor do "neoplasticismo" e o iconoclasta informal não é óbvia à primeira vista. Sabe-se qual o aspecto de um Mondrian, tanto que ninguém acredita precisar contemplá-lo outra vez — um esqueleto retangular de linhas pretas sob um fundo branco, no qual, em certas partes, se admitem superfícies nas cores primárias vermelha, amarela e azul. Isso já basta para fechar todas as gavetas e recolher os apetrechos no estojó do conhecimento. O estilo é claramente abstrato; a abstração, por sua vez, como mostram as formas geométricas, é inscrita construtivamente, e não gestualmente exposta; o pintor, portanto, não é um expressionista abstrato, mas deve figurar entre os construtivistas. Uma certa pureza — o fundo branco, *notabene* — sugere a suspeita de purismo. Abstraindo dessa conjetura ousada, embora um pouco arriscada, a argumentação parece plenamente plausível; cada passo isolado é comprovado na contemplação. O único problema é que esta imagem do pintor não tem absolutamente nada a ver com a realidade pictórica de Mondrian. Ela faz parte da galeria das *peintures mortes*, de naturezas-mortas, na qual a reflexão põe à venda as caretas que ela mesma faz e persuade a clientela pressurosa de que uma tal mistura de evidência cabal e generalização grosseira é o verdadeiro semblante da modernidade do século XX.

O poder das imagens de segunda mão não é superável pelo mero entendimento. Em vez disso, Mondrian fez-se ele próprio de cego entre os cegos, ou seja, remeteu-se ao aspecto de seus quadros. "Não vejo nenhuma superfície, não vejo nenhuma linha", terá ele objetado, como muitos atestam,

a seus interlocutores, que faziam um alarde exagerado sobre a essência das "superfícies" e "linhas" em sua pintura. Com isso não se queria dizer, em absoluto, que a verdadeira dimensão de sua arte se achava *por trás* da superfície banal, num simbolismo cósmico ou numa temática universal a que o artista, e provavelmente só ele, teria acesso visionário. Mondrian, como admitiu em 1941, ao lançar um olhar retrospectivo no ensaio "Toward a true vision of reality"⁵, foi desde o princípio "um realista". A tentativa de deduzir os seus quadros de seus pendores espiritualistas anteriores a 1911 ignora o claro veredicto que ele profere, no ano de 1922, sobre a teosofia e a antroposofia: "Embora já conhecessem *o símbolo fundamental da equivalência*, elas jamais foram capazes de *atingir a experiência da relação equivalente, requerida pela verdadeira e completa harmonia humana*"⁶. Ninguém protestou tanto quanto ele, de maneira tão clara e inequívoca, contra a leitura de que a relação ortogonal entre as horizontais e as verticais teria um significado simbólico — e isso muito antes de tais erros correntes serem involuntariamente reanimados por biógrafos bem-intencionados, como Seuphor e Jaffé. O primeiro grande texto programático, "O neoplasticismo na pintura" (1917-18), contém um repúdio resolutivo de qualquer forma de simbolismo. Vinte anos mais tarde, tal posição se agrava — sem dúvida sob o influxo da crescente animosidade contra a arte abstrata na França — numa recusa à importância do tema como um todo. O artigo para o catálogo da exposição "Arte abstrata", no Museu Stedelijk, de Amsterdã (1938), exprime já no título a exigência feita a observadores e intérpretes: "Kunst zonder onderwerp" ["Arte sem tema"]. A cadeia de desmentidos é clara e inequívoca: não há nenhuma evidência positiva no reino da abstração pictórica — seja no plano da representação, seja na percepção imediata. As percepções objetivas, como linha e superfície, são igualmente excluídas como os objetos abstratos da faculdade de representação — os temas e símbolos.

Quando contemplamos um Mondrian, porém, é evidente que não olhamos para nenhuma parte em específico; ou, pior ainda, observamos felizes a nós mesmos, na paulatina produção de pequenas sensações. A introspecção parece ser o antípoda extremo dessa arte. Os quadros acham-se *ali*, concretos, ainda que onde se encontrem não esteja presente nada além da especificação do *espaço*. Que essa presença insólita não é uma mistificação, para não dizer o resultado quimérico de uma ilusão especulativa do artista, mostra-se, no mais tardar, quando por uma única vez não se cede à notória inclinação de querer compreender e, em vez disso, retomasse aquela atividade que, na literatura sobre Mondrian, é tão insuficiente: o exercício de *descrever* o que se vê. O rigor e a coerência peculiares dessa arte tornam-se, então, facilmente evidentes e como que comprováveis. Não só que na pintura de Mondrian nunca apareça uma forma simbólica, como por exemplo uma cruz sugerida; o cuidado com o tema começa a volatilizar-se à medida que se reconhece que estabelecer e constatar algo — formas ou conteúdos — é aquele procedimento contra o qual se dirige *a limine* e integralmente a forma construtiva do quadro. A princípio com uma certa angústia, a descrição descobre que os conceitos se desfazem involuntaria-

(5) In: *The new art— The new life. The collected writings of Piet Mondrian*, editado e traduzido por Harry Holtzmann e Martin S. James. Londres, 1987, p. 338.

(6) *Ibidem*, p. 169.

mente ao menor contato — e isso, como talvez lhe sirva de consolo, de uma forma sempre análoga, quase regular. De fato, Mondrian está com a razão: nas abstrações amadurecidas desde o início dos anos 20, por exemplo *Tableau I* (1921, Kunstmuseum, da Basileia), não há nada para ver que corresponda às conhecidas concepções de linha e superfície. Há tão-somente dois componentes pictóricos diferenciados que, graças a sua função plástica relativamente autônoma — um, teso e direcionado; outro, distendido e estacionário —, podem ser isolados do contexto e referidos como fatores "linear" e "de superfície".

A relação entre esses fatores muda de quadro para quadro, mas o nexó funcional mantém-se praticamente constante até os anos 30. À diferença do contorno tradicional, que apreende e delimita uma forma, o lineamento de Mondrian não estabelece nenhuma diferença entre interior e exterior. Assim, em vez de formas surgem compartimentos, campos, num único e mesmo espaço. Em relação a esses campos, por sua vez, as horizontais e verticais não atuam simplesmente como linhas divisórias ou limítrofes, para não dizer como margens ou bordas que ressaltam diferentes planos. Para tanto elas são muito largas, muito independentes como intervalos. A rigor, as supostas linhas são faixas de intensidades diversas que, através de sua própria superfície restrita, entram numa relação de tensão com os campos distendidos: como veredas neutras, elas separam os compartimentos parcialmente coloridos e ao mesmo tempo os inter-relacionam de maneira clara e indireta. Esse encaixe mediato, literalmente *entravado* das porções de superfície, é decisivo para a forma pictórica clássica de Mondrian. Pois a exclusão do embate direto impede que os campos isolados contrastem entre si como superfícies autônomas, ao adotarem diversas posições e níveis recíprocos — em correspondência a sua cor, extensão ou localização no quadro. A ambigüidade dos planos com que Mondrian ainda operava em sua fase cubista é em grande parte excluída. Só em relação ao observador, no espaço da distância perceptiva, resultam — pelo menos a princípio — consideráveis oscilações entre perto e longe, e muitas vezes até mesmo verdadeiros sobressaltos, conforme o ponto de observação. No interior da tela, ao contrário, não reina qualquer hierarquia planimétrica. A dimensão plástica da profundidade parece voltada inteiramente para fora, de certo modo *diante do quadro*. A sensação de que um "fundo branco" sustentaria todos os outros planos é sugerida somente pelo apressado *trompe-l'oeil* das "linhas pretas". A cor branca, *in actu*, não se situa nem acima nem abaixo, mas existe no mesmo vínculo de superfície que os demais campos cromáticos.

Esse nexó pictórico de superfície, hermeticamente estruturado, não repousa em si, é claro, estaticamente, como um ícone. Embora exclua toda ilusão de profundidade, ele tampouco esgota-se, por sua vez, em medições matemáticas da superfície de fato. A ordem da superfície — aberta, sem pano de fundo e sem subterfúgios, voltada ao observador — é simultaneamente extensiva, sem um centro interno e sem limites exclusivos. Graças ao entravamento do contato direto, despontam entre os compartimentos isolados relações múltiplas, minuciosamente calculadas, embora sempre

surpreendentes, não determinadas por nenhum comando, ao lado de reações, ecos e atritos que se espalham por toda a altura e largura e se reproduzem constantemente, mas nunca da mesma forma, num movimento de proporções rítmicas que inclui virtualmente o meio circundante imediato do quadro como uma espécie de caixa de ressonância. Somente ambos os movimentos, a pulsação na profundidade da distância contemplativa e a oscilação dirigida para todos os lados e para além dos limites do quadro, compõem o acontecimento que o próprio Mondrian denomina a "dinâmica da superfície". Nela, sem se misturarem, rigidamente separados entre si, todos os fatores pictóricos se acham tão harmonizados que se contestam mutuamente em sua determinação objetiva e, assim, alcançam o primado plástico da relação. O quadro de Mondrian existe efetivamente não *em razão* das posições formais que lhe dão consistência, nem tampouco como mera *consequência* das relações composicionais entre si, mas vice-versa: os espaços e laços isolados ganham seu aspecto peculiar e sua função específica a partir da dinâmica original — que emerge da relação com o observador — da combinação *de todas* as posições e relações no quadro.

A descrição desse nexa não é, evidentemente, apenas o primeiro degrau da interpretação; ela já contém toda a expressão da arte de Mondrian. De fato, a pergunta sobre *o que* representa o quadro torna-se ociosa *en route*, em face da descoberta de *onde* ele se encontra — a saber, nem na distância de uma percepção objetivamente fundada, nem como simples fantasma óptico, no olhar do observador. O espaço é "abstrato" no sentido puro e simples de que se furta à apreensão direta — está a um vigoroso salto mais próximo do que os objetos da experiência e um bom pedaço mais distante do que parece a nós mesmos. Ou seja, o observador não é "incluído" no quadro, mas liberado pelo quadro numa relação que o próprio Mondrian denomina "relação primeva": "a do extremo Um com o extremo Outro"⁷. Nela, exclui-se toda inclinação à autonomia de um ou de outro extremo. Antes, os diferentes componentes e correlatos — tanto os elementos isolados no quadro quanto o quadro como um todo, em sua relação com o espaço e o observador — acham-se tão relacionados entre si que, de um lado, sua peculiaridade e incomparabilidade são preservadas, ou seja, mantidas "puras", e, de outro, seu isolamento e especificidade são quebrados pelo cálculo da contraposição universal e transpostos para um campo orquestrado de tensões. A equivalência de condições e de relações heterogêneas que daí resulta é aquele "universal-em-determinação", a visão estética de Mondrian que não carece de qualquer comentário metafísico, dado que se impõe, simplesmente, diante dos olhos como a totalidade finita da experiência no espaço do quadro.

Embora única nessa forma, a construção do quadro como pura estrutura de relação não é simplesmente nova e singular. O *néo-plasticismo* de Mondrian contradiria a si mesmo se apenas se destacasse da tradição como o seu antípoda. Em "O neoplasticismo na pintura", Mondrian revela de passagem a origem de sua ordem pictórica: "A pintura real-abstrata é capaz de representar de modo estético-matemático, visto que possui um

(7) Mondrian, Piet. "Die Neue Gestaltung in der Malerei" (1917-18). In: *De Stijl. Schriften und Manifeste*, editado por H. Bächler e H. Letsch. Leipzig/Weimar, 1984, p. 66.

meio de expressão matemático, exato". E enquanto o caro leitor retoma o fôlego, Mondrian prossegue firme, como se não tivesse chegado às raiais de um abismo: "Esse meio de expressão é a *cor usada para a determinação*"⁸. O paradigma da "matemática" de Mondrian não é a absoluta positividade do número, mas antes a essência da relação entre as cores. Da mesma maneira que a cor só se manifesta no contraste da multiplicidade finita das cores, também a unidade do quadro abstrato consiste exclusivamente no equilíbrio das relações entre seus fatores antagônicos. Nesse sentido, o "neoplasticismo" revela-se como um genuíno herdeiro do gênero colorista dos pintores modernos franceses do século XIX, mas só nesse sentido abstrato, paradigmático. Pois, como meio pictórico efetivo, a cor usada para a determinação das três cores primárias precisamente não age mais como colorido unificador, mas como um fator de efeito separado e relativo, em contraste com os demais elementos do quadro, como o branco e o preto, a superfície e o lineamento.

(8) Ibidem, p. 77.

A rigorosa negação de qualquer individuação exclusiva e totalização uniforme constitui a verdadeira diferença, o "extremo Outro", da abstração de Mondrian diante da pintura tradicional. Como um fio condutor, esse "contra" percorre o pensamento pictórico do pintor, a quem a escrita era confessadamente penosa — e que, não obstante, deixou uma obra teórica de quase quatrocentas páginas, na edição das obras completas em língua inglesa. Uma nota publicada postumamente, redigida ao que parece em 1942, resume: "Assim, forma, volume, superfície e linha devem ser destruídos, e não expressos. Isso é indispensável para o conjunto da obra e para os elementos que a compõem. Só então os elementos construtivos podem suscitar uma contraposição universal, que constitui o ritmo dinâmico da vida"⁹. A palavra-chave irrita. Desde o início um acorde ríspido nos escritos de Mondrian, os conceitos de destruição e aniquilação (*destruction and annihilation*) deslocaram-se cada vez mais, a partir dos anos 30, para o centro de sua concepção de arte. Mais ainda: consta que a palavra estridente tenha sido a sua última. Em 1946, J. J. Sweeney publicou, postumamente, uma espécie de "entrevista com Mondrian", que ele compilou a partir de duas cartas e um cartão-postal dos anos 1942-43. A frase que lhe dá fecho — seu legado involuntário — é esta: "*I think the destructive element is too much neglected in art*" ("Creio que o elemento destrutivo é muito negligenciado na arte")¹⁰.

(9) *The collected writings...*, loc. cit., p. 385.

(10) Ibidem, p. 357.

No chaos, damn it

Segundo critérios objetivos, suporíamos por trás da última palavra de Mondrian um outro pintor. Se não soubéssemos, no jogo de cabra-cega dos estilos modernos, que quem fala aqui é um "construtivista", tocaríamos, com a mesma venda nos olhos, num mal-afamado "destrutivista" da pintura americana, que na época ainda ocupava todo o seu tempo em incorporar a

modernidade européia. Em fevereiro de 1944, a revista *Art and Architecture* publicava um "Questionário" em que Jackson Pollock, interrogado se achava "importante o fato de muitos artistas modernos da Europa viverem hoje em nosso país", respondia: "Sim. Eu tenho consciência de que a pintura relevante do último século foi realizada na França"¹¹. No dia 1º daquele mês, falecera, em Nova York, Piet Mondrian. Os dois pintores, até onde sabemos, nunca se encontraram; é de supor, porém, que Mondrian, partidário entusiasmado do dadaísmo, a cuja vanguarda ruidosa dedicara um ensaio próprio, "De 'Bruiteurs Futuristes Italiens' en 'Het' nieuwe in de muziek" (1921), encontraria um acesso mais fácil ao trato agressivo do jovem pintor com a tradição do que este último em relação à obra tardia do exilado europeu. Pois, em meados dos anos 40, Pollock ainda trabalhava sobre os legados do surrealismo, defendia-se da influência de Kandinsky, de quem se fizera, em 1945, uma grande retrospectiva no Museum of Non-Objective Painting (hoje Guggenheim Museum), e batia-se acima de tudo com Picasso, eleito por ele próprio como o seu patriarca. A doutrina artística da minotauromaquia, isto é, recriar na arena o maldito monstro da destruição, deixou visíveis traços em seus quadros de então. Só da perspectiva de sua obra madura e independente — e durante um breve momento crítico — Pollock vislumbrou uma relação com Mondrian. Os caminhos do conhecimento são tão intrincados, torcidos e retorcidos, que justamente esses quadros, os chamados "Pollocks" clássicos dos anos 1947-50, suscitaram a lenda do "Jack the Dripper", o assassino da pintura.

William Rubin retrçou-lhe o surgimento da fama¹². "The greatest American painter?" — perguntava a revista *Time* em 1950, ainda cautelosa. A pergunta mostrou-se retórica. Lá estava ele: o homem de Wyoming que, como um caubói, brandia o laço sobre a tela (Bryan Robertson, 1960); o criador de mitos privados que no ato da pintura não buscava senão o confronto consigo mesmo (Harold Rosenberg, 1959); o redentor que "destruiu um *corpus* de estilo universal de dois mil anos", dizia em falsete um editor anônimo da *Art News*, em 1957. E a Europa, que acabara de descobrir o existencialismo, aplaudia ou mostrava-se chocada — tanto faz. De regra, as razões para a aprovação ou o repúdio eram as mesmas. Michel Tappié imaginava uma arte desenvolvida "no estado de total embriaguez anarquista" (*Un art autre*, Paris, 1952). Em seu ensaio para a ominosa *Time* de 20 de novembro de 1950, o crítico italiano Bruno Alfieri, ao contrário, mal podia conter-se, de tão pasmo: "É fácil descobrir em todos os seus quadros as seguintes coisas: caos; absoluta falta de harmonia; completa falta de organização estrutural; ausência de técnica, por mais rudimentar; mais uma vez, caos...".

Essa foi a única vez que Pollock reagiu a uma publicação crítica. "No chaos, damn it", ele telegrafou¹³. A imagem de um caótico consumado, que se rebela contra toda forma de representação, é uma ilusão da abstração teórica análoga à contrapartida matemática de Mondrian — embora, obviamente, com sinais trocados. Se Mondrian parte do produto puro da faculdade de representação objetiva, das formas geométricas, Pollock

(11) Pollock, Jackson. "Answers to a questionnaire". *Arts & Architecture*, nº 4, fevereiro de 1994, p. 14. Reimpresso em: O'Connor, Francis. *Jackson Pollock*. Nova York, 1967, pp. 31-33.

(12) Rubin, William. "Jackson Pollock and the modern tradition. Part I: The myths and the paintings; Part II: The all-over compositions and the drip technique". *Artforum*, nº 5, fevereiro de 1967, pp. 14-22.

(13) A descrição completa do incidente acha-se em: Carman Jr., E. A. "Jackson Pollock: Classic paintings of 1950". In: *The subjects of the artist*. Catálogo da exposição da National Gallery of Art, Washington, 1978, p. 151.

trabalha com uma fatura material que se furta à objetivação formal. Contraste maior entre os pontos de partida — lá a forma positiva, aqui a negatividade da ausência de figura — é dificilmente imaginável. O erro, no entanto, em ambos os casos, está em confundir a distinção objetiva dos meios de representação com sua função plástica como fatores pictóricos; e a conseqüência infame desse equívoco é concluir diretamente, através dos meios, a intenção do pintor — a substituição da prática artística pela comprovada regra caseira de que o Mesmo provém do Mesmo. O maior disparate na interpretação da arte começa com esse preconceito obtuso: como se linhas retas atestassem um sentido reto e a incapacidade de conceber da percepção exprimisse a ausência de concepção do autor...

Em oposição a isso, cabe em princípio meramente constatar que há, de fato, a textura pré-formal e subformal que Pollock transpõe para a tela — e, a exemplo das formas de Mondrian, de modo prévio e independente de toda intenção artística. Ela constitui a consistência visível da natureza. Quem já observou os objetos da altura dos olhos ou da copa de uma árvore, a um palmo de distância ou com um recuo considerável, em vez de sempre ter na vista o horizonte ao fundo e os contornos das figuras, conhece este plexo inconsciente e esta densidade intrínseca: a barafunda e a selva organizadas, mas impenetráveis e inapreensíveis, da natureza pré-objetiva. Ter aguçado essa realidade de aparência plástica, renegada e em boa parte ofuscada por nossa percepção, não é o menor dos méritos de Pollock, o que o põe numa relação surpreendente com os impressionistas, em especial a obra tardia de Monet. Em janeiro de 1947, ele expôs na galeria de Peggy Guggenheim a série *Sounds in the grass*, que — surgida imediatamente antes das principais obras — indica tanto no título geral quanto nos títulos dos quadros isolados que lhe era perfeitamente consciente, e até bem-vindo, o eco de sua abstração na natureza: *Croaking movement, Shimmering substance, Eyes in the heat*. Embora essas referências expressas tenham mais tarde recuado diante de meras cifras numéricas, como *Number 31 (One)* (1950), duas de suas mais importantes obras-primas, *Lavender mist* e *Autumn rhythm* (ambas também de 1950), comprovam mais uma vez a hipótese incondicionada de uma semelhança com fenômenos naturais. Por outro lado, seria substituir o disparate pela insensatez se se quisesse utilizar as alusões poéticas — em grande parte estimuladas pela mulher de Pollock, a pintora Lee Krasner — para qualificar o suposto autor caótico, de modo redutor, como "naturalista abstrato". Da série *Sons na relva* também fazem parte três quadros cujos títulos apontam numa direção totalmente diversa, isto é, no sentido do sujeito da percepção: *The blue unconscious, Something of the past, The dancers*. Clement Greenberg, o primeiro a ver a excelência de Pollock, observou com razão que essa é a arte de um metropolitano convicto: "ela reside exclusivamente na selva de sensações imediatas, de impulsos e idéias, e é assim positivista, concreta"¹⁴. Dificilmente o equívoco de que Pollock foi vítima deixa-se rebater de forma mais aguda e dialética. O "positivista" na selva da metrópole é aquele que aceita a onipresente negação da subjetividade, a flagrante contestação, dispersão e corrupção da

(14) Apud O'Connor, op. cit., p. 42.

consciência própria através da flutuação incontrolável de uma realidade não-homogênea e disparatada, em vez de buscar refúgio no idílio suburbano da modernidade, o sonho pequeno-burguês do mundo como o próprio lar. Pollock pode ter morado nas *marshlands* de Long Island, mas a sua arte "reside" no frenesi e na fragmentação da metrópole; em face da frequência peremptória dos quadros, parece ter sido esse envolvimento mental que lhe abriu uma janela para a densidade da natureza, e não o contrário.

Porém, a pergunta acerca de que percepção veio primeiro, a inextricável visão da natureza ou o *staccato* aflitivo da cidade grande, é, afinal, ociosa. Nem as duas experiências juntas resultam num quadro, nem se constituem no estímulo para ele. Quadros abstratos dignos desse nome não são abrigos de emergência para quaisquer sensações passageiras, não alojáveis em outra parte, mas lugares a partir dos quais se reconhece uma mudança categórica na relação do homem com as coisas — uma quebra das formas de percepção em geral. A correspondência surpreendente entre a natureza pré-objetiva e uma realidade altamente artificial, não mais apreensível objetivamente, que Pollock faz ver é um resultado acidental, embora significativo, desta modificação — e não, por exemplo, ponto de partida dos quadros. No início dos anos 40, quando Hans Hoffmann tomou contato com a pintura de Pollock, de pronto só lhe veio esta frase professoral, que acertou na mosca: "*You do not work from Nature*". A resposta de Pollock foi: "*I am nature*"¹⁵. A deixa pode ter sido dada pela doutrina surrealista do automatismo criativo. Contudo, essa réplica petulante, em toda a sua escrupulosidade, é a mais pessoal confissão de Pollock, que só desvenda todo o seu significado nos quadros clássicos do final dos anos 40. Pois a "natureza" reivindicada por Pollock não é a musa cega do inconsciente. "Eu sou a natureza" significa simplesmente: eu não sou o observador que se põe diante das coisas, e tampouco o olho que pensa em contornos — eu sou aquele que age, que busca orientar-se e articular-se em meio a seus ilimitados embaraços, indiferente à distinção teórica entre natureza e espírito, como deve proceder o artista, embora só o possa até certo grau, numa proporção humana.

(15) Glaser, Bruce. "Jackson Pollock: An interview with Lee Krasner". *Arts*, n° 41, abril de 1967, p. 38.

A doutrina da Place de l'Opéra

Essa conversão enfática da compreensão da natureza — da "suma da objetividade" (Kant) à consciência na ação — é diametralmente oposta, não há dúvida, à cautelosa transformação das formas distintas da imaginação numa matemática intuitiva das puras relações em Mondrian. Mas a divergência imanente à arte revela-se como uma polarização intrinsecamente relativa, como uma relação segundo o modelo da contraposição do "extremo Um com o extremo Outro", quando se atenta *contra o que* se dirigem os dois pintores. Ambos, o construtor despido de fita métrica e o

ativista ávido de natureza, estão aparentemente de acordo com que, para eles, de perspectivas bastante diversas, um e outro extremo da realidade do século XX, o ideal da objetividade e a subjetividade encerrada em si mesma, tornaram-se questionáveis.

Entre os números-padrão com que Mondrian anunciava a sua arte estava, como se sabe, a mania de sentar-se ao ar livre entre amigos — no jardim de Hans Arp em Meudon, por exemplo — ostensivamente de costas para a natureza. Aos descendentes de Corbusier, para quem os gramados verdes tornaram-se a sùmula da natureza como tal, esse gesto talvez desmascare todo o alcance da traição cultural ao seio materno. A devoção verde não conhece, porém, o genuflexório em que se ajoelha. O ato de afastar-se da natureza como objeto não é, nem em Mondrian nem em Pollock, um repúdio à natureza, mas, ao contrário, uma recusa a que o homem se gabe como sujeito do mundo. Em sua pintura, Pollock buscou recuperar a autenticidade e soberania da ação ao repudiar as próteses objetivas da autoconsciência. A afirmação incondicionada da civilização moderna por Mondrian, ao contrário, referia-se menos ao artificialismo em si dessa civilização do que à tendência a desobjetivar as coisas, que ele supunha reconhecer nela. Mondrian saudou expressamente a autodissolução da visão de mundo da modernidade nas formas mais avançadas de sua realização e a ela sempre recorreu para explicar a sua pintura. "A Place de l'Opéra, em Paris", ele escreve em 1931, "fornece melhor imagem da vida moderna que muitas teorias"¹⁶. Dois notáveis esboços literários do princípio da fase madura em Paris, *Les grands boulevards* e *Pequeno restaurante (Palmzondag)* (ambos de 1920), dialogam com os meios da onomatopéia, da colagem e do paradoxo lógico dessa imagem-chave. A mobilidade, a fragmentação e a heterogeneidade da cidade grande compõem um contexto essencialmente dinâmico e ilimitado, que não pode mais ser dissociado em elementos descontínuos. Na óptica da subjetividade, da unidade da consciência na multiplicidade de suas percepções, essa balbúrdia apresenta-se necessariamente como negativa, como simples dispersão e desordem tumultuária, quando não como ameaça direta. Mondrian, por sua vez, que se movia — segundo relata Van Doesburg — pela Place de l'Opéra com toda a tranqüilidade, como se estivesse em seu ateliê, vislumbrava na fragmentação, no alvoroço e na instabilidade da realidade moderna os traços de uma ruptura e uma transição que não só exigiam uma mudança da autocompreensão humana, mas sobretudo franqueavam à arte uma nova *raison d'être*. O texto *Les grands boulevards* conclui com esta frase: "No bulevar já existe muito de artifício (*artifice*), mas não de arte"¹⁷.

(16) *The collected writings...*, loc. cit., p. 275.

(17) *Ibidem*, p. 128.

O problema da abstração gira em torno desse tópico, da passagem do artifício para a arte — e isso tanto em Mondrian quanto em Pollock. Para a pintura, o artificialismo da arte não foi um problema durante a maior parte de sua história. Quando tornou-se problemático, ao término da tradição européia, a modernidade clássica voltou-se para a natureza — e descobriu, *sur le motif*, a abstração constitutiva da arte. A arte abstrata do século XX, por

sua vez, parte da ponta contrária: do "extremo Outro", que parece alcançado quando o mundo técnico e artificial trai o seu próprio caráter de artificialidade e, a seu modo rebelde, começa a tornar-se abstrato, destrutivo e amorfo. Nessa constelação, a pintura corre o grande risco de transformar-se em mera cópia da falta de arte reinante. Mas também lhe é dada a oportunidade de descobrir o mais antigo e profundo sentido da arte, ao reconhecer o quadro como o espaço em que, além do simples triunfo da artificialidade da composição, o Outro — o traço alheio do disforme e imaleável — goza simultaneamente do direito de cidadania. A arte da obra de arte distingue-se da simples artificialidade do artifício pelo fato de que, nela, a tensão *entre* a composição e a sua contrapartida inominada é dotada de forma.

Esse apuro crítico explica a primazia aparentemente paradoxal que a destruição ganha na análise que Mondrian faz de seus próprios quadros. Com o seu característico *pathos* evolutivo, ele entende a si mesmo como executor da tendência — inerente à realidade histórica — à dissolução de todas as posições privadas e mutuamente excludentes; para ele, o trabalho no espaço do quadro, a criação de um equilíbrio dinâmico de fatores heterogêneos, era sempre também um trabalho para além das fronteiras do quadro, como preparação de uma nova forma de relacionamento, por ele denominada *La culture des rapports purs*: "A cultura das relações puras" (subtítulo de *L'art nouveau — La vie nouvelle*, 1931). Pollock não possui nada de igualmente visionário que sirva de termo de comparação. Na relação entre os dois, ele é efetivamente o "positivista" que responde de imediato ao que existe — o "fazer sem imagem", como Rilke chamou o estigma da subjetividade desenvolvida: "Um fazer sob crostas, que rompem a gosto tão logo / a ação desponte lá de dentro e se imponha outro limite" ("Nona elegia a Duíno", v. 47-48). Na medida em que Pollock aceita a debilidade da forma e a inclui na fatura de seus quadros, o cômputo negativo da destruição parece saldado desde o início. Mas com isso não se põe termo ao conflito, que é meramente deslocado de fora para dentro, da periferia da forma para o centro da ação pictórica. Ao contrário de Mondrian, que aborda o espaço do quadro indiretamente, por meio da conversão de posições formais numa estrutura de relações, Pollock resolve o conflito da composição imediatamente, no ato da pintura: como fazer algo que não se choque obrigatoriamente, pela simples positividade de sua concepção, com o impulso que lhe deu causa?

Pure harmony

Se algum pintor tocou o nervo da composição artística, esse pintor foi Jackson Pollock. "Técnica", nota ele, "é o resultado de uma necessidade — novas necessidades exigem novas técnicas"¹⁸. A técnica dos quadros, sem dúvida, não é nova no sentido de Pollock ter inventado o processo de

(18) Apud Friedmann, B. H. *Jackson Pollock: Energy made visible*. Nova York, 1972, p. 158.

gotejar, espargir e derramar as cores. A inveja artística e o zelo pela história da arte logo apontaram que o recurso pictórico do *dripping* já havia sido empregado antes de Pollock por Max Ernst, Miró, Masson e Hans Hoffmann, entre outros. A principal diferença, todavia, consiste em que todos esses pintores só se valeram esporadicamente do traço casuísta, sendo que, no caso dos surrealistas, ele estava vinculado ao cálculo do automatismo psíquico. Pollock, pelo contrário, que após 1941 só raramente empregou o pincel em sua função adequada, desenvolveu os grandes quadros dos anos 1947-50 exclusivamente a partir dessa técnica; de fato, ele praticava o *dripping* não como meio para o achado composicional inconsciente, mas com absoluto pragmatismo, como procedimento de pintura, como o lápis-lazúli ou a aquarela. A especulação com o acaso encontra-se tão excluída quanto os gestos imediatos de expressão. A lenda do dervixe raivoso, quando não fruto da pura fantasia dos autores, é uma ilusão das fotografias de Rudolf Burckhardt ou das fotos do filme de Hans Namuth sobre Jackson Pollock (1950). O próprio filme, que lança uma luz no ato da pintura de *Number 31 (One)* (Museum of Modern Art, Nova York) e de *Autumn rhythm* (Metropolitan Museum of Art, Nova York), mostra um pintor altamente concentrado e ao mesmo tempo inteiramente descontraído que, com um bastão ou pincel, espalha e dispersa a tinta colorida de uma lata, em movimentos fluentes, oscilantes, que recordam a graça artística de um dançarino de balé, sobretudo quando a consistência viscosa, em ponto de fio, do esmalte propicia um retardamento da cadência.

Nenhum dos inúmeros epígonos que, instigados pela fama da libertação total, inundavam o chão dos ateliês jamais foi capaz de imitar esse procedimento. Trata-se, de fato, como mostraram Michael Fried e William Rubin, de uma forma extremamente exigente de *desenho pictórico*¹⁹, talhada com perfeição para as "necessidades" de Pollock. O colorido submete-se, no conjunto, às diferenças de tonalidade, e contrastes cromáticos gritantes são em grande parte evitados, a fim de esgotar completamente as possibilidades gráficas do plasma das cores. Sem começo nem fim, o rastro do fluxo cromático é virtualmente infinito, nunca sendo idêntico mesmo no menor detalhe, e, no todo, graças à sua elevada contingência, interminável. Mas, no quadro, esse rastro não é, de modo algum, infinito. À medida que incha e desincha, escorre, coagula, desfia-se, enrodilha-se e estica-se novamente, ele ao mesmo tempo se prende — em borrões, trancas, nervuras, lacunas — à superfície e constrói um universo todo específico. Não só que o rastro de Pollock, em analogia às faixas de Mondrian, seja indiferente à distinção de planos e regiões; a fatura tão flexível quanto revolta desenvolve, além do mais, uma dinâmica própria na superfície, que reconduz diretamente ao artista — *ação e agente aproximam-se no ato da pintura até tornarem-se indistintos*. O estado que o pintor suscita é, a uma só vez, a exigência que requer sua ação. O próprio Pollock designou de modo preciso tal ponto de fuga ideal, em que o efeito guia a causa da criação, como "intensidade orgânica" e, em palavras bem simples, falou da "vida própria" do quadro: "Eu procuro deixar que ela venha. Apenas quando perco contato com o quadro o

(19) Fried, Michael. *Three American painters*. Catálogo da exposição do Fogg Museum, Harvard University, 1964; Rubin, op. cit.

resultado não me satisfaz. Do contrário, existe a pura harmonia, um fácil dar e receber, e o quadro fica bom"²⁰.

Não fosse Pollock o autor dessa frase, as palavras lapidares sobre a vida do quadro, sobre o contato e sobre a pura harmonia não seriam mais que comoventes: a contrapartida edificante da história de horror de "Jack the Dripper". Mas, em vista da aparência dos quadros, esses conceitos ganham uma acuidade provocante, pois eles praticamente implicam o seu contrário. Pollock deixa que "venha" o momento próprio do quadro ao obstar a afirmação direta de seu fazer; o "contato" perdura enquanto persiste essa tensão; "pura harmonia" significa, portanto, equilíbrio antagônico. Não admira, portanto, que a observação "novas necessidades exigem novas técnicas" conduza de imediato à formulação de um imperativo composicional que, em seu tom áspero, seria imputável antes a Mondrian: "*total control — denial of accident — states of order*"²¹. Em semelhança à máxima de Mondrian a respeito da destruição, essa surpreendente exigência só revela seu sentido no espaço do quadro. "Total controle" não significa domínio sistemático ou prescrição, mas antes extrema lucidez ou, por assim dizer, estar por cima da situação. "Negação do acidente" não quer dizer unicamente a simples eliminação, mas a aceitação e a transformação do acidental em ato de resposta. Na medida em que literalmente cruza e replica o rastro de acaso com o mesmo gesto por ele suscitado, Pollock rompe o modelo de superfície em relações rítmicas, que começam cada vez mais a determinar o avanço das decisões pictóricas. Com isso, o procedimento da contraposição guia tanto o adensamento da estrutura de superfície quanto a estratificação das camadas de cores. Assim, por exemplo, no meio da parte superior de *Autumn rhythm* é visível uma forma de gancho marrom que, observada isoladamente, parece jazer por trás do emaranhado ao seu redor. O acento de mesma cor imediatamente à esquerda, logo abaixo, localizado sobre o preto, aproximadamente na mesma altura que o respingo branco, torna contudo evidente que o rastro marrom acha-se tão entrelaçado com as camadas pretas e brancas que não surge uma hierarquia entre os planos, mas um entrecruzamento e uma interpenetração de todas as camadas num corpo pictórico raso, que se amplia num crescendo.

A partir desse paradigma estrutural, Pollock mostrou um interesse passageiro, como atesta seu amigo de muitos anos, o escultor e arquiteto Tony Smith, por um determinado grupo de obras de Mondrian, a saber, as abstrações pós-cubistas, de espessa urdidura, dos anos 1913-14²². O protótipo mais maduro dessa estrutura pictórica, *Maise menos* (1917, Museu Kröller-Müller, Otterloo), permite reconhecer imediatamente que o próprio Mondrian, até um certo ponto, tomou em consideração a técnica do ritmo de entrelaçamento livre. É de notar, porém, que esse caminho foi abandonado e só muito mais tarde, na entrevista fictícia com Sweeney, de 1946, voltou a ser mencionado indiretamente. Tendo em vista os posteriores quadros esquemáticos dos anos 1919-20, Mondrian explica que essa "equivalência de expressão horizontal e vertical" tornara-se muito "vaga"

(20) Cf. O'Connor, op. cit., p. 40.

(21) Cf. Friedmann, op. cit.

(22) Rubin, William. "Jackson Pollock and the modern tradition. Part III: 5. Cubism and the later evolution of the all-over style". *Artforum*, nº 5, abril de 1967, p. 23.

para ele: "As verticais e horizontais neutralizam-se mutuamente; o resultado era confuso (*confused*), a estrutura se perdia"²³. Isto é, para Mondrian essa ordem parecia muito *uniforme*, muito pouco determinada, já que debilitava a heterogeneidade dos fatores pictóricos. Pollock, ao contrário, para quem a falta de uniformidade não era um critério da ordem pictórica, mas um simples fato da técnica de pintura, pôde desenvolver, a partir da lógica dos traços antagonísticos, "situações de ordem" bastante distintas e variadas.

Autumn rhythm e *Number 31 (One)* distinguem-se em sua estrutura geral, o chamado *all over*, principalmente por sua escala (*scale*) de notória desigualdade. Ela repousa numa repartição rítmica do campo de visão, cuja medida básica se define segundo as proporções, a densidade ou a envergadura gestual da fatura. Embora esses vínculos não possam ser nitidamente delimitados e isolados como células formais, podem ser "vistos" efetivamente a partir do encaixe uniforme do contexto, com base nas fases em que essa relação da estrutura se repete. Assim, a superfície de *Autumn rhythm* parece dividida na razão 3:7, ao passo que a superfície mais densa de *Number 31 (One)* apresenta a razão aproximada de 4:9. Essas medidas lábeis tornam-se mais visíveis quando se elimina momentaneamente a dispersão bifocal do olhar e — seguindo o método de trabalho de Pollock — observa-se o quadro de lado, ou seja, verticalmente. Então se reconhecem, sobretudo em *Number 31 (One)*, sutis divisões paralelas, que acentuam o ritmo. A sua ordem não segue, é claro, nenhuma regra. O ritmo de Pollock é tão pouco calculado pela métrica quanto o de Mondrian. Em ambos os casos, trata-se antes de uma estrutura rítmica original, surgida puramente da alternância de elementos e pesos semelhantes e dessemelhantes. A diferença parece primeiro consistir apenas em que Mondrian ordena seus compartimentos em proporções espaciais, ao passo que as divisões de Pollock articulam-se temporalmente, em períodos.

Mas a analogia entre ordem pictórica espacial e temporal revela-se enfim como ilusória, pois encobre justamente o ponto decisivo e discutível entre Mondrian e Pollock. Para a "dinâmica da superfície" de Mondrian, é fundamental a "pureza", ou seja, a preservação da diversidade dos fatores pictóricos; a dinâmica do equilíbrio não é alcançada exclusivamente com a contraposição composicional, mas consiste essencialmente no fato de o contraposto ser em si heterogêneo. Em seus quadros, ao contrário, Pollock cria uma tensão que só é solucionada pela contingência de seu procedimento; seus *states of order* refletem diretamente a concepção peculiar de uma fatura que, em sua irregularidade, é em geral homogênea. A composição *all over*, portanto, é um movimento de oscilação precária entre dois extremos sem tensão: a ruptura da coerência e o desaparecimento da frequência de atrito num pulsar constante. Daí ser mais fácil supor a tendência para o *dripping* simétrico, pois a parcela de irregularidade é somente um produto secundário do procedimento em si homogêneo.

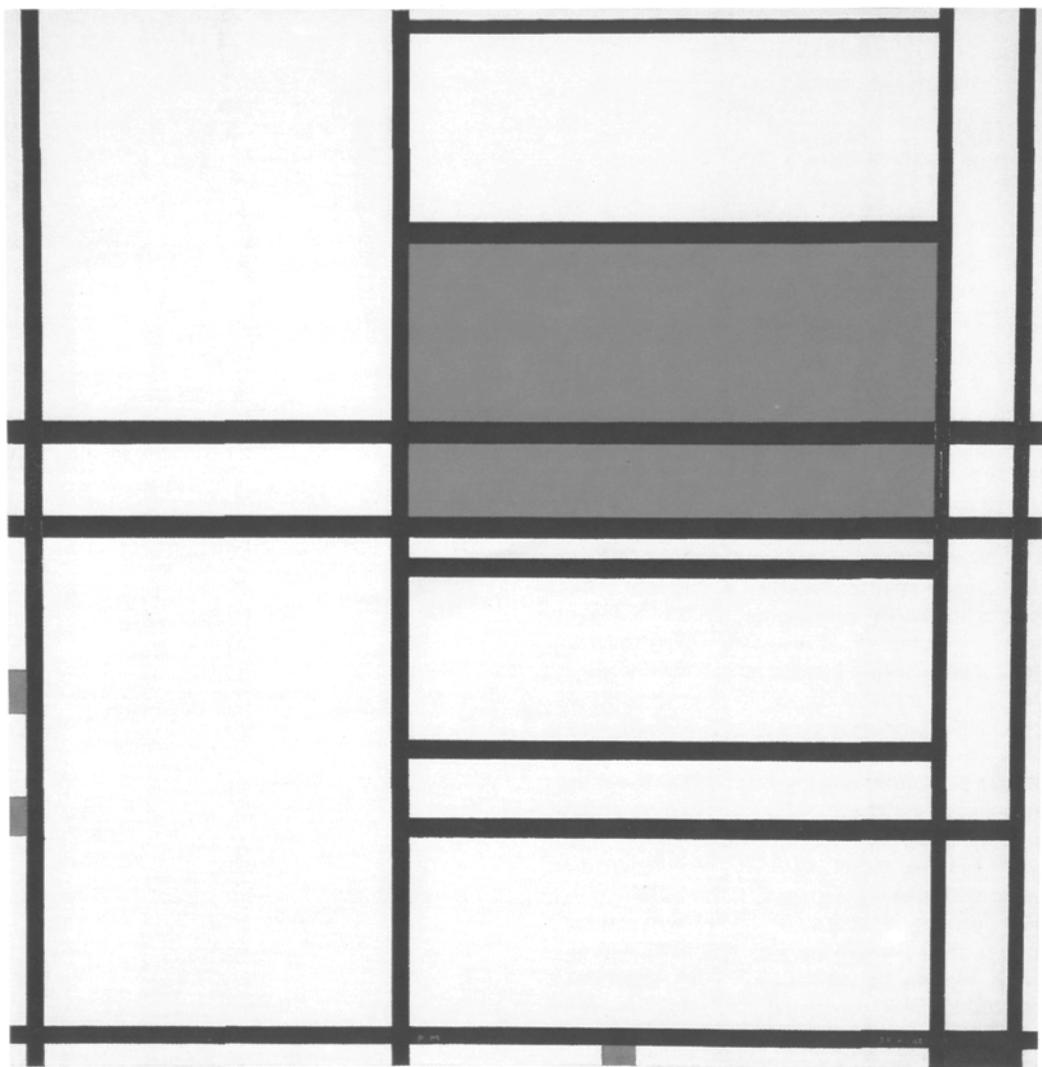
Nos quadros dos anos 1947-50, esse perigo parece ser conjurado pelo fato de o próprio procedimento ainda ser novo ou sem polimento, e também pelo fato de Pollock pôr em jogo um equilíbrio dinâmico no

(23) *The collected writings...*, loc. cit., p. 356.

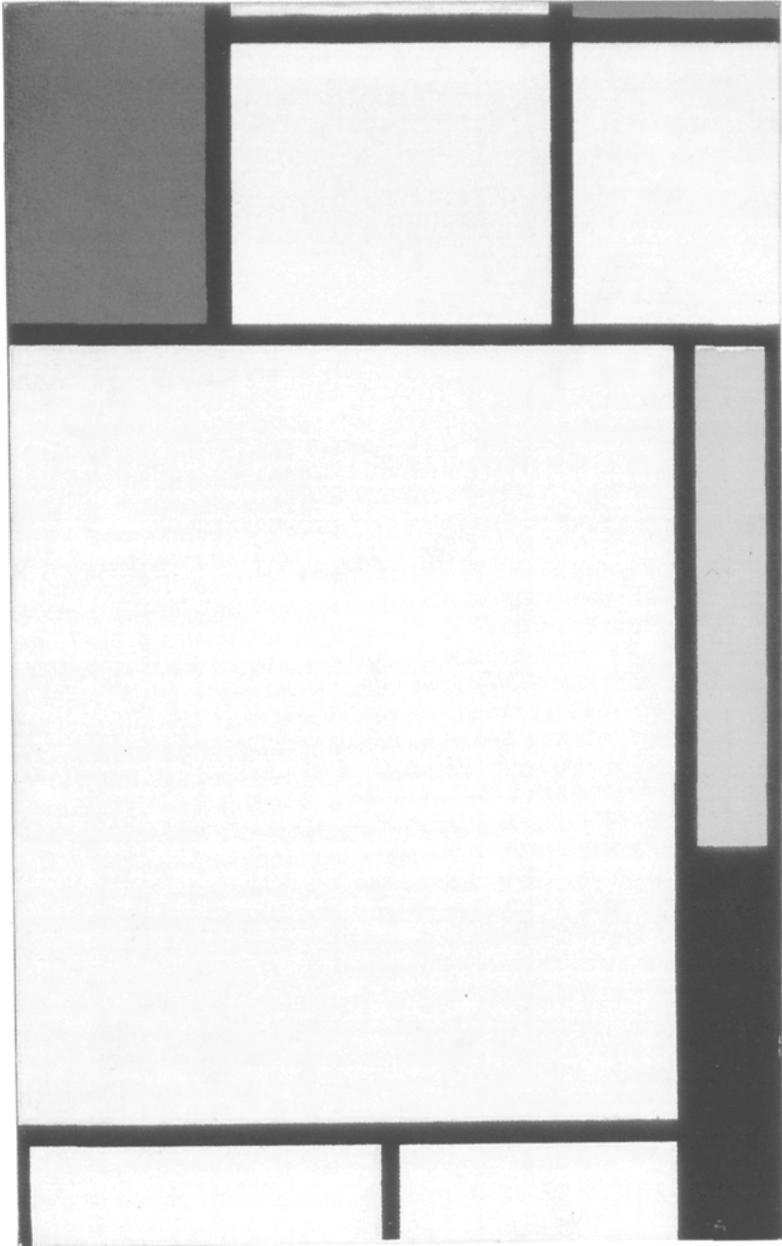
interior da topografia do quadro. Embora absolutamente equivalentes, os espaços no quadro não são todos homogêneos. Em *Autumn rhythm*, as divisões isoladas são mais uma vez enfileiradas numa cadência ternária, claramente visível na metade superior do quadro. A dissolução desse tríptico latente no terço inferior do quadro revela, por sua vez, uma semelhança com *Number 31 (One)* — semelhança essa que talvez constitua a diferença mais importante entre a ordem pictórica clássica de Pollock e a concepção corrente da composição *all over*. Um e outro quadro são claramente ponderados para que haja uma diversidade qualitativa entre a parte inferior e a superior. A inversão comprova, nesse caso, que, embora a composição seja trabalhada em seu contorno, ela não pode de modo algum ser virada de ponta-cabeça. A zona situada logo abaixo do eixo central, onde a gravitação começa a ter grande relevância plástica, pode lembrar a tradicional linha do horizonte, mas só porque, *de facto*, ela é sua contrapartida imediata: não o limite remoto de nosso campo de visão, mas — voltada para fora do quadro — a confirmação do campo de tensão físico em que se situa o observador. Pois, à diferença de Mondrian, Pollock exige não somente a contemplação, mas a própria presença física no espaço. A dimensão dos quadros (*Autumn rhythm* mede 266,8 x 550 cm e *Number 31 (One)*, 270 x 535 cm) já mostra a escala diversa da relação. Mas sobretudo a comparação entre uma visão de perto de uma parte isolada e a contemplação de longe de todo o quadro dá uma boa idéia do que significa, em Pollock — na acepção singular que ele conferiu à expressão —, estar *dentro do quadro*. Só de perto se vê qual a verdadeira aparência do quadro; mas então não se tem a visão do conjunto. Da distância, por outro lado, vislumbra-se o espaço do quadro; mas seu aspecto desaparece por trás de uma espécie de cortina de fumaça — a luz refratada pelas múltiplas crostas do material cromático, a qual recobre o quadro como se fosse um bolor.

O sentido positivo do limite

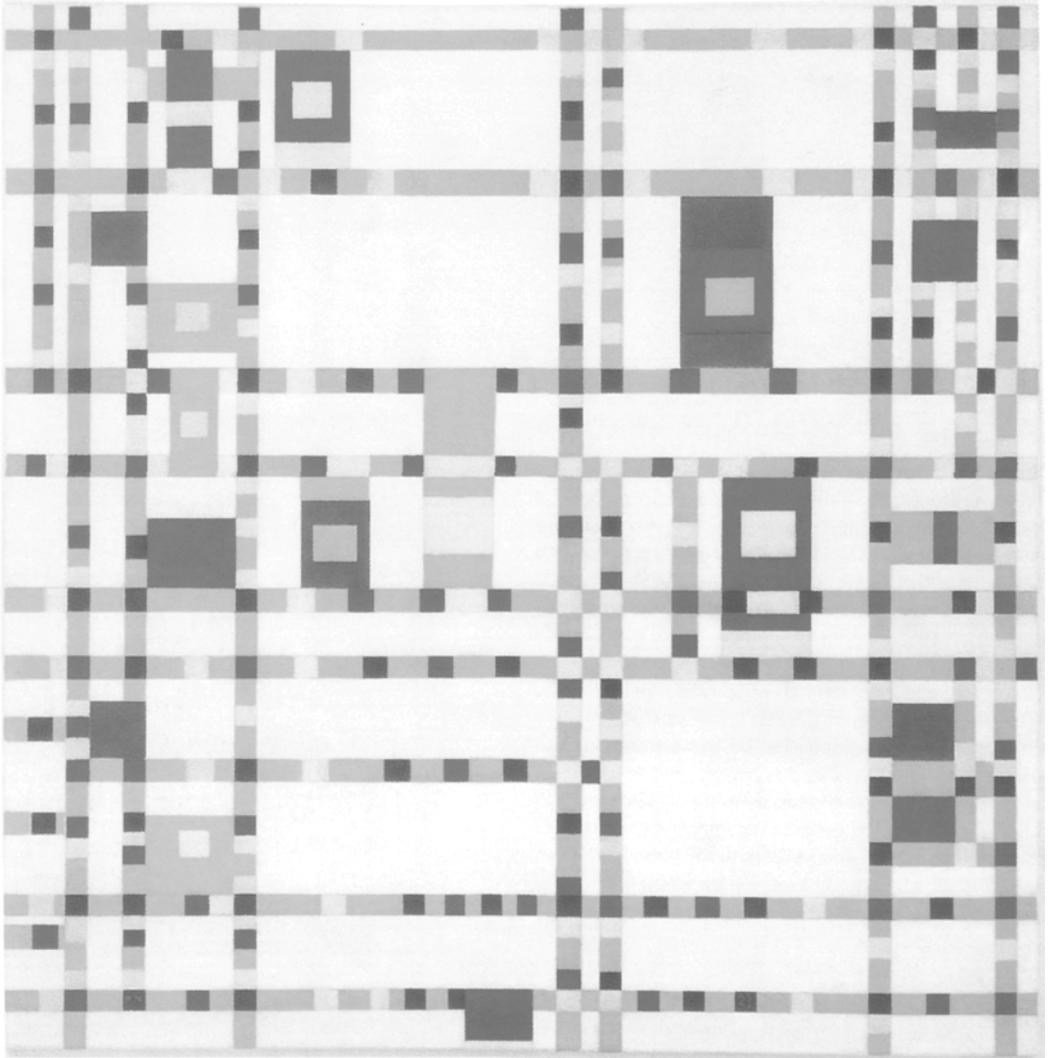
Parecem esgotar-se, com isso, os termos de comparação. A análise mais detida de Pollock ou Mondrian tem de seguir o caminho mais penoso da interpretação de obras isoladas. Mas esse caminho dificilmente será encontrado enquanto não se notar a exigência com que ambos os pintores tratam a razão teórica. Embora nitidamente opostos em sua forma de representação, eles se põem de acordo em sua concepção pictórica, como verifica e atesta metodicamente a análise objetiva. A construção de Mondrian e o informalismo de Pollock correspondem-se mutuamente, embora não da maneira que Kandinsky associaria de bom grado o "grande realismo" e a "grande abstração" — isto é, pelo fato de ambos desembocarem num único e mesmo objetivo. Antes, a correspondência consiste em ambos legitimarem o quadro, de maneiras opostas, como o espaço em que o



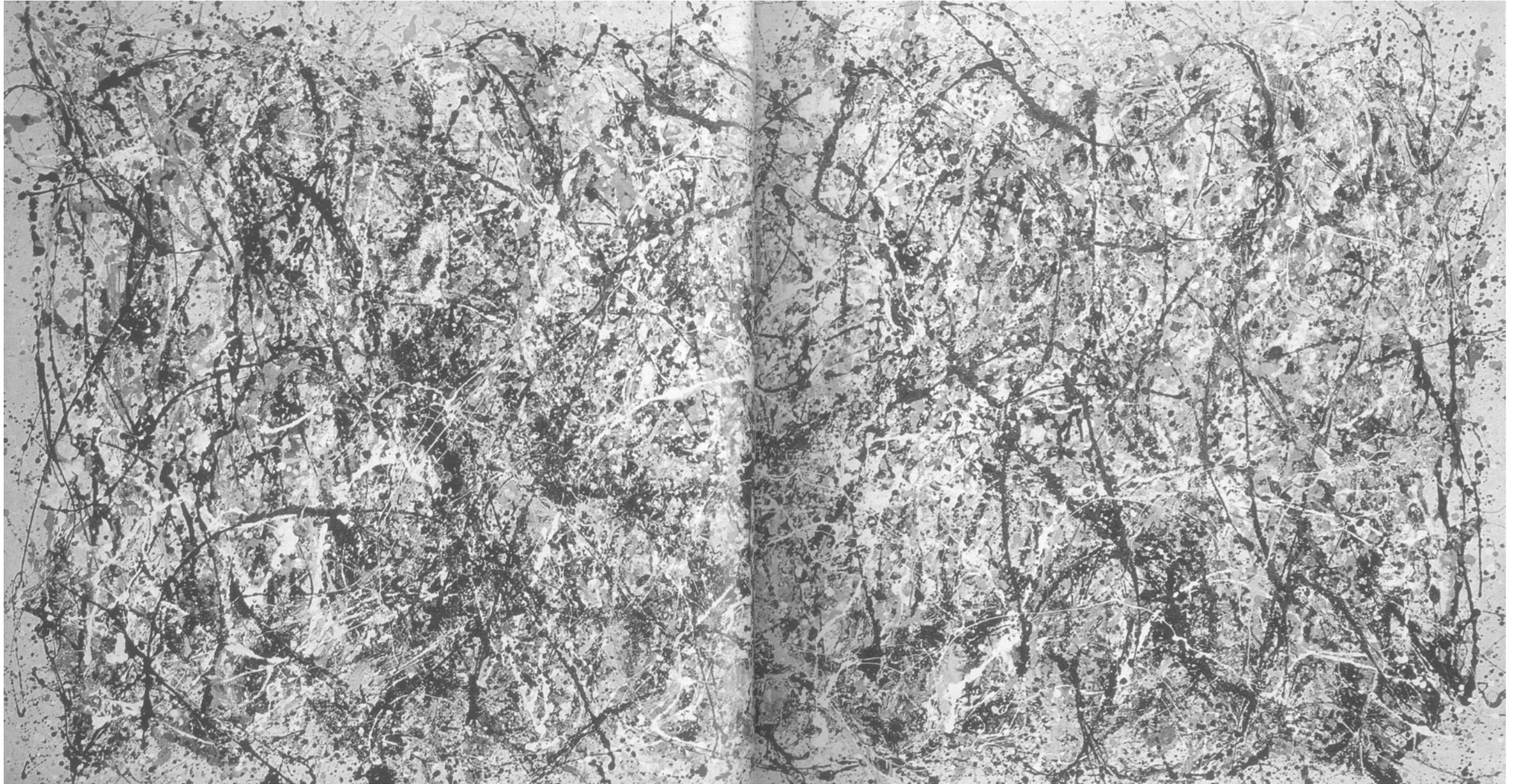
Piet Mondrian, *Composition of red and white, n° 1*, 1938
(reproduções: Rômulo Fialdini).



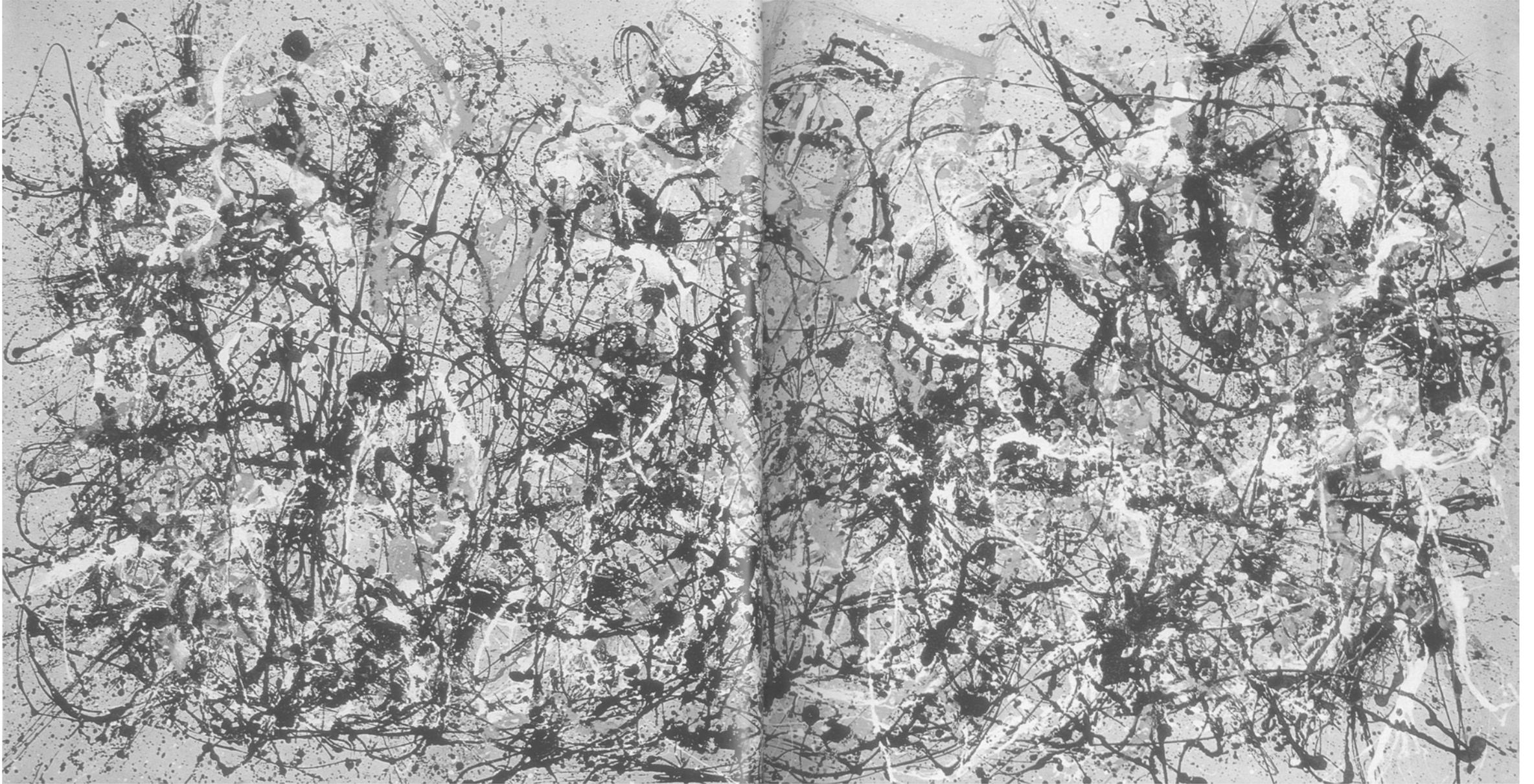
Piet Mondrian, *Composition with blue, red, yellow, and black*, 1922.



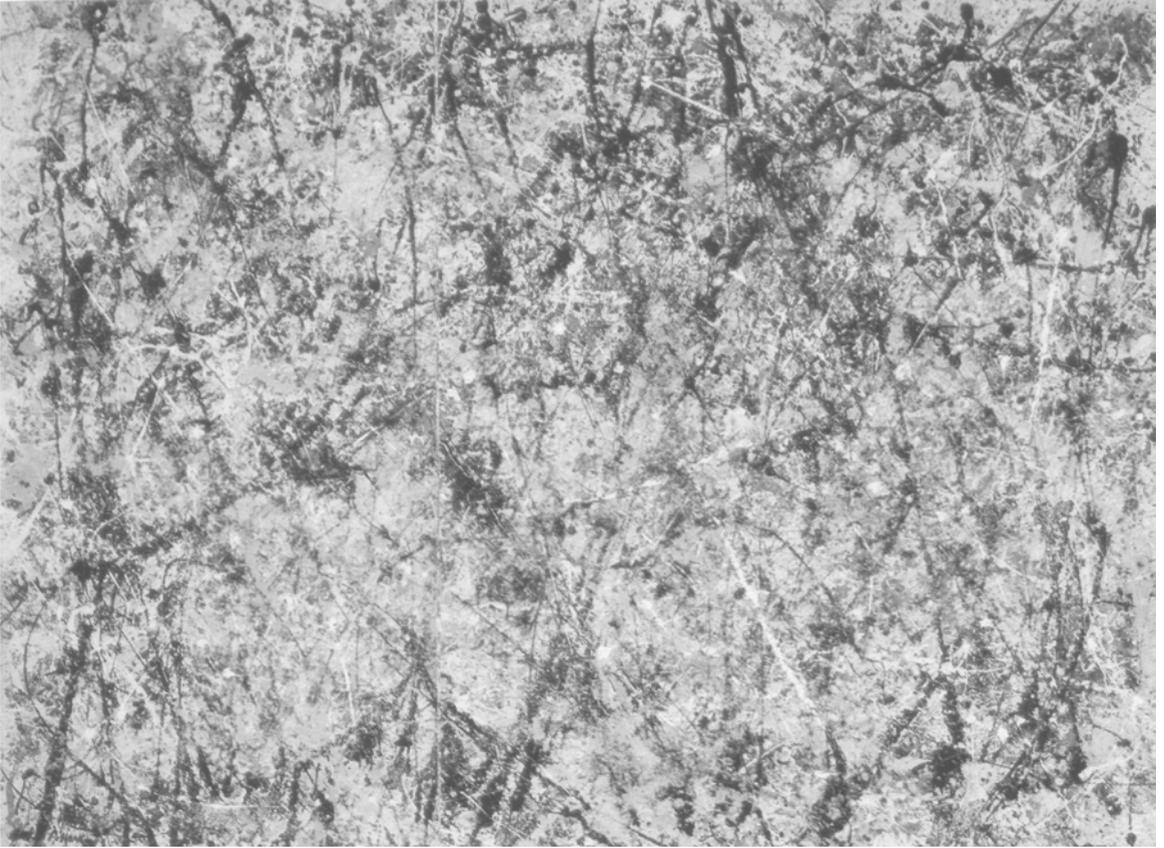
Piet Mondrian, *Broadway Boogie Woogie*, 1942-43,



Jackson Pollock, *Number 31 (One)*, 1950.



Jackson Pollock, *Autumn rhythm*, 1950.



Jackson Pollock, *Lavender mist*, 1950.

princípio da identidade é anulado em favor do primado da contraposição plástica. Assim, Mondrian acha-se mais próximo de Pollock do que de Van Doesburg, seu colega no período *de Stijl*, que depreendeu da abstração a suposta conseqüência radical de tratar as formas geométricas como concretas, isto é, idênticas a si mesmas. Inversamente, Pollock distingue-se de artistas de estilo análogo, como por exemplo Mathieu ou Riopelle, justamente por aquele caráter antitético da concepção pictórica que o prende a Mondrian. Sem dúvida, tal distinção no interior da semelhança objetiva de formas de representação, opostas em seus fundamentos, mostra-se comparativamente menos controversa do que a disputa que precede a reflexão, quando se tenta definir o universo comum dos dioscuros da arte abstrata de nosso século. Torna-se evidente, então, que a forma construtiva dos quadros contrapõe-se abertamente à lógica do discurso. A abstração, no nível de Mondrian ou de Pollock, não esclarece esta ou aquela verdade, mas transporta o olhar e o pensamento para um contexto de relações radicalmente diverso.

Nenhum intérprete pode pretender ter encontrado a chave para a solução desse conflito. O próprio Mondrian foi o único a cortar os nós críticos na teoria da abstração — e isso de uma forma tão simples quanto elegante. Seus escritos teóricos perdem, de um só golpe, toda a excentricidade especulativa tão logo se atente para o fato de que o pintor trata os conceitos metafísicos da mesma maneira que as formas matemáticas de seus quadros, ou seja, destrói sua exclusividade definidora e os eleva a uma nova forma relacional antitética. Talvez o exemplo mais notável seja o pequeno ensaio "Não axioma, mas princípio plástico", de 1923²⁴. Sua tese é a seguinte: "A nossa época compreende a impossibilidade de formular princípios universalmente válidos; além de reconhecer a inviabilidade de uma contemplação fixa, de um conceito inabalável em relação ao perceptível, ela não leva a sério, não toma como verdadeira nenhuma opinião humana específica. Ela vê tudo como relativo". Nada é modificado nessa diagnose de época; ela é simplesmente acrescentada por uma descoberta contrária: "E, contudo, com a percepção da relatividade de todas as coisas, cresce em nós um sentimento intuitivo pelo absoluto: o relativo, o mutável, cria em nós um anseio pelo absoluto, pelo imutável". A conseqüência imediata dessa contradição é o sofisma denominado por Mondrian de "tragédia vital": a "necessidade de salientar o absoluto, de absolutizar o natural". A essa absolutização fatal Mondrian opõe o "princípio plástico" de sua pintura — a criação de uma "relação de equilíbrio entre o relativo e o absoluto" por meio da contraposição dinâmica do relativo sob a perspectiva da "equivalência do heterogêneo". Em vez de alçar o relativo até o absoluto (até o simbólico ou o utópico), a própria distinção é retratada como uma *relação "pura" do desigual*, sob todos os aspectos incondicionada. A excelência dessa percepção pode ser medida pelo fato de só ter fulgurado uma única vez na história do pensamento — e isso no apogeu no idealismo alemão: na visão abismal de Schelling, segundo a qual a liberdade humana só revela toda a sua essência na *diferença* em relação à liberdade absoluta, por assim dizer na liberdade

(24) *Ibidem*, pp. 178-179.

diante do dever legal à liberdade²⁵. Embora sem pretendê-lo, a consonância de Mondrian com o filósofo, que por volta de 1800 ousou pensar a arte como o "único, verdadeiro e eterno órgão e, ao mesmo tempo, documento da filosofia"²⁶, não é casual. De fato, a relação que ambos tematizam de maneira totalmente diversa não é outra senão a discrepância desde sempre suscitada e reforçada pelas obras de arte. O conceito pictórico do "universal-em-determinação", de Mondrian, lembra inevitavelmente a definição que Schelling empresta à poesia como a "imaginação do infinito no finito"; e a evocação aparentemente enfática da "intensidade orgânica" de Pollock pode ser muito bem precisada pela fórmula paradoxal da "finalidade sem fim", com que Kant caracterizara tanto a peculiaridade da criação artística quanto a auto-organização da natureza viva.

Isso não significa, obviamente, que Mondrian e Pollock tenham simplesmente suprido as célebres definições filosóficas com a noção abstrata. De modo algum. A semelhança dos *topoi* faz notar precisamente a diferença radical da matéria. Quando a arte define o seu próprio espaço e faz dessa definição espacial o seu tema expresso, surge involuntariamente uma outra ordem, contrária às abstrações do pensamento: o sentido plenamente positivo do *limite na arte*. A "determinação" de Mondrian é tão pouco uma restrição de uma verdade universal preexistente quanto, de maneira inversa, a "intensidade" de Pollock é reduzida ou prejudicada pela finitude da arena pictórica. Ao contrário, a limitação do espaço é o pressuposto indispensável tanto para a franqueza contida de um nexos pictórico quanto para a densidade excessiva do outro. Ela possibilita, mesmo quando os projetos da imaginação se tornam impotentes, a representação de um *todo* na experiência, ainda que num sentido inovador, afastado da tradição num ponto decisivo. A abstração de Mondrian e de Pollock não oferece mais um projeto imaginário de mundo — e isso única e exclusivamente porque ela dirige imediatamente para o exterior o segredo da totalidade pictórica, a superação do sentido objetivo do fenômeno, e situa o espaço do quadro em meio às coisas. A antiga ordem, de acordo com a qual no interior dos limites do quadro cada determinação obedece a uma condição diversa do que no seu exterior, permanece intocada. Nada no quadro subsiste por si e nenhum espaço sem os outros; tudo se explica a partir do contraste, da coesão no confronto recíproco. Mas essa condição imanente da ação pictórica é definitivamente despida do aspecto negativo de uma ilusão limitada, na medida em que a forma construtiva do *contrastare* é sublinhada por ambos e desdobrada em todo o seu alcance, até o ponto em que a limitação da tela torna-se, ela própria, controversa. Essa ambigüidade dos limites pictóricos é outro aspecto comum, embora primário na seqüência da percepção, entre Mondrian e Pollock. Da mesma maneira que os quadros não se acham centrados neles mesmos, por meio de simetrias ou de hierarquias formais, assim também eles não se legitimam como concreções, fragmentos ou partes mensuradas de um contínuo infinito da experiência. O espaço do quadro não é nem encerrado em si mesmo nem simplesmente aberto, mas destaca-se da extensão indeterminada do campo

(25) Sobre essa noção básica de Schelling, ver: Jähnig. Dieter. "Philosophie und Weltgeschichte bei Schelling". In: *Kunst-Geschichte. Zum Verhältnis von Vergangenheitskenntnis und Veränderung*. Colônia, 1975, pp. 38-75.

(26) Schelling, F. W. J. *System des transzendentalen Idealismus*. In: *Schriften von 1799-1801*. Darmstadt, 1967, p. 627.

de experiência pelo fato de a diferença abrir justamente uma possibilidade elevada de contemplação. Em vez de delinear um mundo, o quadro representa um espaço que remete o observador para *dentro dele*, mundo, em meio ao contexto de sua existência.

A arte abstrata, ao refugiar-se no espaço definido da arte, é capaz de fazer ver, a cada vez, *um* todo da experiência de mundo. Tal possibilidade só será preservada enquanto ela for capaz de pôr em prática, também no tempo, a regra finita dessa totalidade — o contraste vivo —, inclusive no tocante a si própria. No estranho dueto que une Mondrian e Pollock, para além das peculiaridades históricas e pessoais, a cadência oposta das duas vozes é uma confirmação tácita mas significativa da harmonia dos contrapostos. No começo dos anos 30, a ordem pictórica de Mondrian firmou-se formalmente, baseada no fato de a assimetria diagonal dos blocos cromáticos literalmente assumir a parte da dinâmica virtual em relação ao equilíbrio ortogonal das medidas de superfície. O norte-americano Kermit Swiler Champa, especialista em Mondrian, falou com acerto de "um perigo do emblema natimorto" (*the threat of the stillborn glyph*), referindo-se a esses quadros²⁷. Mesmo Mondrian reagiu a essa ameaçadora petrificação de sua concepção pictórica antitética, forçando o ritmo por intermédio de volumes negros e, mais tarde, coloridos. Isso talvez tenha conduzido, em suas obras maduras, a uma aproximação não menos escrupulosa, guiada pelo sonho da estrutura absoluta das relações, da heterogeneidade dos meios pictóricos. Nesse meio-tempo, entretanto, ele criou uma obra-prima como *Broadway Boogie-Woogie* (1942-43, Museum of Modern Art, Nova York), que, em seu ritmo veemente, tão equilibrado quanto perfeitamente irregular, prenuncia os Pollocks clássicos. Pollock, ao contrário, parece ter atingido, após 1950, o ponto crítico em que o bônus acidental do irregular esgotara-se e a homogeneidade da fatura começou a surtir efeitos na uniformidade da estrutura. A exemplo de Mondrian vinte anos antes, só que de forma muito mais abrupta e desesperada, ele procurou sofregamente a *antítese*, introduzindo, como fatores de atrito, elementos heterogêneos como poças de tinta e figurações inconscientes. Em *Blue poles* (1952, Australian National Gallery, Camberra), a tentativa de conferir tensão à cadência da rede espessa por meio de golpes toscos, acrescidos ulteriormente de tinta azul escura, parece ter logrado êxito. Mas a estratégia de lançar as telas nas rodas da criação constante e vertiginosa era muito superficial, muito pouco "orgânica" para conter o declínio do "controle". Pollock foi incapaz de reencontrar a positividade do limite; mesmo em sua queda, porém, ele deu testemunho da força vinculadora de um pensamento pictórico que — em homenagem a Mondrian e para evitar a reminiscência errônea da subjetividade do "pintor" — talvez seja melhor chamar de *plástico*.

(27) Champa, Kermit S. *Mondrian studies*. Chicago/Londres, 1985, p. 118.

Recebido para publicação em 24 de abril de 1998.

Robert Kudielka é professor de estética e filosofia da arte da Hochschule der Künste, de Berlim.