



Henry Matisse. *O ateliê vermelho*, 1911.
Óleo sobre tela, 181 x 219 cm. Nova York,
The Museum of Modern Art.

O trabalho de luto da pintura moderna*

Ricardo Nascimento Fabbrini

O texto é uma resenha crítica do livro *A pintura como modelo*, de Yve-Alain Bois, de 1990, mas só recentemente publicado no Brasil (São Paulo: Editora WMF Martins Fontes; 2009). Analisa sua defesa de um “formalismo materialista” que se evidencia na leitura dos ensaios dessa coletânea dedicados ao exame cuidadoso de obras de Matisse, Picasso, Mondrian, Kobro, Strzemiński e Ryman, a partir de referências da linguística de Ferdinand de Saussure, da fenomenologia de Merleau-Ponty ou do pós-estruturalismo de Jacques Derrida. A resenha comenta ainda a questão da “morte da pintura moderna” mostrando que o “trabalho de luto” em certa pintura contemporânea não é necessariamente “patológico” como indiciam as pinturas de Robert Ryman. E conclui mostrando que Bois efetua rigorosa análise da pintura moderna e contemporânea evitando lugares-comuns, tanto as noções de influência e estilo como a genealogia linear adotados, em regra, por críticos e historiadores da arte.

Teoria, formalismo, pintura moderna.

* Resenha recebida em agosto de 2010 e aceita para publicação em setembro de 2010.

É o segundo livro de Yve-Alain Bois editado no Brasil, sendo o primeiro *Matisse e Picasso*, em 2000. Pesquisador de instituto privado ligado à Universidade de Princeton, posição que já foi ocupada por Erwin Panofsky, o autor foi coeditor do jornal *Macula*, e dos periódicos *Rohbo*, com Jean Clay – que publicou em 1968 dossiê pioneiro sobre Lygia Clark – e *October*, com Rosalind Krauss, Hal Foster e Benjamin Buchloh. É considerado por certa crítica autor “neoformalista”, fruto de sua formação estruturalista nos anos 60, na França, com Julia Kristeva e Tristan Todorov – que o colocaram em contato, com os linguistas russos; e da assimilação, na década seguinte, do formalismo de Clement Greenberg, nos Estados Unidos.

Na introdução dessa coletânea de textos escritos entre 1981 e 1988, publicada originalmente em 1990, Yves-Alain Bois explicita não um método, mas sua prática enquanto crítico e teórico da arte. Nesses ensaios sobre arte moderna recusa, na intenção de autor, tanto o “consumo apressado de teorias” quanto “o vazio da atitude antiteórica”. Não visa assim aplicar teorias, mas mobilizar conceitos a partir das exigências suscitadas pelas obras investigadas. Na interpretação de Matisse, Picasso, Mondrian, Newman ou Ryman, reserva-se, portanto, “o direito de reter partes de um dado sistema sem ter de aceitá-lo em sua totalidade”.¹ Seu intento, em outros termos, é tomar as formas artísticas não como ilustrações de teorias, mas como “modelos em si mesmos”, ou seja, explicitar a

1 Bois, 1994, p. XVIII.

modalidade de pensamento que dada pintura constitui, lição apreendida, segundo o autor, de Roland Barthes e Hubert Damisch.

Pressupondo que a história das estruturas e das formas artísticas seja sempre ideológica, Bois rejeita tanto a “análise sociopolítica direta da obra de arte”, marca dos estudos culturais das universidades norte-americanas, voltados para as questões de gênero, quanto a “desconfiança da interpretação” que o autor atribui ao formalismo greenbergiano, do qual foi-se distanciando no curso do tempo. Em suma: o autor defende um “formalismo materialista” voltado para a especificidade do objeto que envolve não apenas a condição geral de seu “ambiente”, no termo do autor, mas também os detalhes mais insignificantes de seus meios de produção, como os da ordem da fatura e dos materiais da pintura.

No primeiro ensaio, que tomo como modelo, Bois caracteriza o “sistema Matisse” a partir da noção de “arquidesenho”, análoga ao conceito de arquiescritura de Jacques Derrida: “Matisse”, diz o autor, “é desconstrutor”.² Segundo essa hipótese, assim como a arquiescritura é anterior à hierarquização entre discurso e escrita, originando, na língua de Derrida, a “diferença” – que estaria na raiz das oposições da metafísica ocidental –, o arquidesenho seria anterior à oposição entre desenho e cor. Matisse não teria resolvido, mas “ignorado” ou “esquecido” essa antinomia que remonta à querela do século XVII entre poussinistas e rubinistas, com profundas consequências para a produção pictórica do século XX: “No meu caso – dizia Matisse, evitando subordinar um termo ao outro – pintar e desenhar são uma só coisa”.³

2 Idem, *ibidem*, p. 78.

3 Idem, *ibidem*, p. 68.

Em análise perita, o autor mostra ainda que esse “sistema” se constituiu com base no modo singular como o artista se apropriou da pintura de Signac, Gauguin e Cézanne. Os confetes coloridos de Signac abriram-lhe “o segredo da expressão por meio da cor”, embora rejeitasse a vitalidade tátil das pinceladas pontilhistas que, recobrimdo todo o plano, acabavam por homogeneizá-lo. Com Gauguin apreendeu que é possível acentuar a cor pura sem ter que dividir as pinceladas, embora lamentasse que esse artista não construísse o espaço por meio da cor. De Cézanne assimilou a crítica à perspectiva e ao volume por meio da técnica da modulação, da representação do espaço pelo desdobramento do volume em planos; embora recusasse sua resistência aos planos chapados de cor.

Feito de apropriações parciais, o “sistema Matisse” – que se constituiu ao longo das décadas, como mostra Bois detidamente, mediante análise de obras singulares – consiste em compartimentar a tela em superfícies coloridas. Sua composição madura decorreria do “espaçamento” enquanto “modulação de quantidades de superfície de cor” em função da escala do quadro; ou, dito sem meias-tintas, de planos amplos de cor ativados por arabescos ou padrões. No arquidesenho, em síntese, o desenho não confina a pintura, tampouco essa o rasura; mas, em sentido inverso, a linha operando não como contorno, mas como ornato, torna “expressivas” as superfícies coloridas. Sua pintura é assim *all over*, uma vez que elimina a hierarquia entre concepção e realização – outra versão da antinomia entre

desenho e pintura –, haja vista que Matisse concebe simultaneamente os elementos da composição no próprio ato de realização da obra. Não se pode por isso, a seu respeito, falar em *disegno* como projeto, mas em realização *alla prima*, pois tudo está em jogo ao mesmo tempo na “ética agonística” do artista.

No segundo ensaio, sobre Picasso, Bois parte da afirmação do crítico e marchand Daniel-Henry Kahnweiler, em 1920, de que a “verdadeira” apropriação da arte africana pelo artista não se deu na “fase negra” – ou em *Les Femmes d’Alger*, de 1907, na convenção da crítica – mas após seu contato, em 1912, com a máscara grebo da Costa do Marfim. Picasso teria percebido nos olhos e boca protuberantes da máscara o caráter diferencial do signo, ou seja, que uma forma pode ser vista ora como nariz, ora como boca; ou ainda, que “um conjunto de formas opera às vezes como cabeça, às vezes como violão” como comprova o relevo *Violão*, do mesmo ano, em barbante e cartão.⁴ Esse relevo mostraria que o interesse de Picasso pela máscara grebo resultava não apenas da morfologia dos signos, mas de sua função no interior de um dado sistema.

4 Idem, *ibidem*, p. 111.

Por isso, elege Bois como referência de sua análise da “semiologia cubista” de *Violão* à obra de Ferdinand de Saussure, embora Kahnweiler não tenha mencionado em seus textos o *Curso de linguística geral*, de 1916. Essa referência, no entanto, se justificaria, pois basta lembrar que Roman Jakobson associava – depois de conhecer “pessoalmente” o “Curso” de Saussure – a linguística à pintura cubista, mobilizando a noção de arbitrariedade do signo em sua interpretação da ênfase atribuída por Picasso e Braque não aos objetos em si, mas às relações entre os objetos. Bois ressalva, contudo, os limites das analogias (ou das referências adotadas), ao mostrar que embora Kahnweiler admitisse a natureza diferencial do signo, ele não considerava a diferença entre significado e referente defendida por Saussure, o que o fez acreditar que a pintura abstrata por “não possuir um referente no mundo” careceria de significados.⁵ Por fim, Bois conclui o ensaio afirmando que é preciso valorizar a lição de Kahnweiler sobre o relevo *Violão*, em prejuízo da tese da *opticalidade* (ou superficialidade) dos *papiers collés* de Greemberg, que tentou inscrever o cubismo em uma narrativa da pintura baseada, como se sabe, na solução de um só problema formal: o da conquista da planaridade da pintura.

5 Idem, *ibidem*, p. 118.

Depois da análise dessas obras-chave de “totens da modernidade”, Bois examina a questão da morte da pintura. Recorda que essa ideia integrou o imaginário das vanguardas artísticas do século XX, como evidencia a busca do grau zero na pintura pela primeira geração de artistas abstratos. Evoca, nessa direção, o quadrado branco sobre fundo branco da pintura suprematista de Malevitch; os painéis monocromáticos de cores primárias de Rodchenko; a “última pintura”, nigromante – cruz negra sobre fundo negro – de Ad Reinhardt; e a pintura neoplástica de Mondrian, que postulava o fim da pintura por meio de sua dissolução na “esfera da vida-como-arte”. “No entanto – indaga Bois nesse ensaio de 1986 – o fim da pintura, de fato, adveio?”⁶ Pergunta, portanto, sobre as possibilidades da pintura depois do fim das vanguardas artísticas, e do abandono de seus pressupostos tais

6 Idem, *ibidem*, p. 289.

como o “historicismo”, enquanto concepção linear e teleológica da história da arte; e o “essencialismo”, entendido como a convicção de que haveria uma essência da pintura “de certo modo esperando para ser revelada”.⁷ Afirmar que a pintura continua viva significaria negar que depois da crise do imaginário vanguardista, “a maioria das pinturas” acabou reduzida à condição de mercadoria, ou seja, à morte na vida. Defender, por outro lado, que a pintura chegou ao fim – nas não no sentido intentado pelos artistas de vanguarda que acreditavam que de sua morte adviria uma sociedade baseada na eliminação da diferença entre arte e vida – seria admitir simplesmente que no mundo contemporâneo, “na era das mídias, dos jogos de computador e do simulacro não é mais possível pintar”; no sentido de autores como Jean Baudrillard.⁸

7 Idem, *ibidem*, p. 277.

8 Idem, *ibidem*, p. 291.

Evitando essas “armadilhas”, Bois recorre à versão de Hubert Damish para a teoria dos jogos. Dissociando de modo estratégico um jogo genérico (como o xadrez) de cada partida desse jogo, o autor argumenta que é preciso distinguir uma dada partida (como a da pintura moderna) do jogo de mesmo nome (como o jogo da pintura). Não se pode, portanto, confundir o fim do jogo – se aceitamos que um jogo possa ter fim – e o fim de uma partida desse jogo. A questão, contudo, torna-se mais complexa se considerarmos que a partida da “pintura modernista” foi a do fim da pintura, como comprovaria o xeque-mate dado à pintura de cavalete por Mondrian e Malevitch. Restaria saber, assim, que nova partida é essa, que passou a ser jogada depois que “o fim do fim chegou”, na expressão de Bois; pois para certos críticos, adverte o autor, essa “volta à pintura” nos anos 80 – depois da desmaterialização da arte na década anterior – deve ser pensada na chave do “luto maníaco” pelo fim da pintura moderna.

O trabalho de luto não é, contudo, para Bois, necessariamente patológico, como indicaria a pintura de Robert Ryman analisada, ciosamente em outro ensaio. Em *O tato de Ryman*, o autor mostra que sua pintura evidencia, no plano da fatura, que a pincelada ou matéria pictórica da arte abstrata instituiu-se como código histórico. Em sua pintura não teríamos, assim, uma reação antimodernista (ou pós-modernista) como no neoexpressionismo alemão, na transvanguarda italiana ou no *graffiti-painting* anglo-americano em voga nos anos 80, que tomavam a pintura moderna como um “gigantesco erro histórico”, mas uma reflexão consciente sobre o “fim da pintura e a impossibilidade de se chegar a ele” no período das vanguardas. No grafismo delicado de sutis variações tonais de Ryman teríamos, assim, a “dissolução carinhosamente adiada” do vínculo com a pintura moderna, pois em suas obras “o fio infinitamente esticado, nunca é cortado”.⁹ Sua vitalidade decorreria, dessa forma, da “desconstrução” (e não da negação) da tradição da pintura construtiva das vanguardas. Em uma pincelada: a “pintura pode não estar morta” – conclui Bois –, pois persiste um “desejo de pintura” em “trabalhos de luto” como os de Ryman, nos anos 60 e 70, que “não foi inteiramente programado pelo mercado nem a ele subordinado”; diferente do que ocorreria no “regozijo pelo assassinato” ou na “orgia do canibalismo” próprio ao citacionismo ou revivalismo pós-modernista de boa parte da pintura dos anos 80. Porém, pondera o autor, “as previsões são feitas para dar errado”.¹⁰

9 Idem, *ibidem*, p. 279.

10 Idem, *ibidem*, p. 295.

Destaque-se que esse trabalho de luto (*Trauerarbeit*) ou de perlaboração (*Durcharbeiten*) da tradição da pintura moderna – nas expressões de Freud – não é efetuado apenas por Ryman, mas também pelo próprio autor nos quatro ensaios que completam a coletânea. Em dossiê sobre arte construtiva examina as diferentes interpretações dos membros do movimento De Stijl – Mondrian, Van Doesburg e Rietveld – das noções de “elementarismo” enquanto busca do específico da pintura e de “integração das artes”, como superação da arte na vida; em justa reparação historiográfica, analisa o “unismo”, vanguarda polonesa dos anos 20 e 30, de Kobro e Wladislaw Strzeminski; em estudo metuculoso da pintura *New York City*, de 1942, mostra que Mondrian não atingiu, malgrado o artista, o “nive-lamento” da superfície pois a pluralidade de suas tiras de cor repuseram a problemática, anterior ao neoplasticismo, da profundidade da pintura; e, por fim, atém-se ao efeito de desestabilização da percepção produzida pelos campos vastos de cor modulada, cortados por faixas verticais nas pinturas de Barnett Newman tomando como referência a fenomenologia de Merleau-Ponty.

Acentue-se, portanto, a relevância dessa publicação no país, ainda não devidamente saudada, que supre grave lacuna editorial. Trata-se de análise rigorosa, rara porque erudita – como atestam até mesmo suas cerca de cinco centenas de especiosas notas – que escapa aos lugares-comuns da crítica, tais como as noções de influência e estilo, e à genealogia linear oferecida, em regra, pelas histórias da arte. Se há um senão à edição é só a impressão baça do texto e imagem que turva a visão, apesar da elegância discreta do projeto gráfico.

Ricardo Nascimento Fabbrini (USP, São Paulo, Brasil) é professor de estética do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. É autor de *O espaço de Lygia Clark* (Atlas, 1994) e *A arte depois das vanguardas* (Editora da Unicamp, 2002), além de artigos sobre estética, arte moderna e contemporânea em revistas acadêmicas. Possui graduação e licenciatura em Filosofia (1986) e Direito (1983); mestrado (1991) e doutorado (1998) em Filosofia na USP. / ricardofabbrini@usp.br