

Associação Nacional de História – ANPUH
XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA - 2007

Dinamismo pictórico – uma leitura do Barroco por Frank Stella

Cecilia Cotrim Martins de Mello*

Resumo: Esse texto parte da leitura que o artista contemporâneo norte-americano Frank Stella [1936] propõe do espaço pictórico do século XVI na Itália, contrastando-o com aspectos da pintura modernista.

Considerado como um dos precursores do Minimalismo em pintura, herdeiro da crítica modernista ao ilusionismo pictórico, Stella pertence a uma geração de artistas que participam ativamente do debate crítico de sua época, estabelecido em torno dos limites da teoria modernista.

Em início dos anos 1960, Frank Stella chega, com suas *stripe paintings*, à redução da pintura a seus constituintes últimos: o plano e a delimitação do plano. Em 1986, em seu livro *Working Space*, o pintor propõe então um retorno crítico ao que seria o espaço dinâmico barroco.

Palavras-chave: história da pintura; arte contemporânea; barroco.

Abstract: Ce texte part de la lecture que l'artiste contemporain américain Frank Stella [1936] fait de l'espace pictural du XVI^{ème}. siècle italien, tout en le contrastant à des aspects de la peinture moderniste.

Considéré comme l'un des précurseurs du Minimalisme en peinture, Stella appartient à une génération d'artistes qui participent du débat critique de son époque, établi autour des limites de la théorie moderniste.

Au début des années 1960, les *stripe paintings* de Frank Stella réduisent la peinture à ses constituants ultimes: le plan et la délimitation du plan. Dans son livre *Working Space*, de 1986, le peintre propose un retour critique à l'espace dynamique du baroque.

Mots-clés: histoire de la peinture; art contemporain; baroque.

Dinamismo pictórico – uma leitura do Barroco por Frank Stella

Podemos encontrar um modo de expressão que desempenhe, para a abstração, o mesmo papel que desempenhou o gênio de Caravaggio para o naturalismo do século XVI e para seus célebres herdeiros?

Frank Stella.

Em 1958, o pintor americano Frank Stella repete, com suas opacas *stripe paintings*, o que se pode considerar como um “limite da pintura de cavalete”: o monocromo¹.

* Cecilia Cotrim Martins de Mello é doutora em História pela Universidade de Paris I - Panthéon-Sorbonne (1996). Trabalha em ensino e pesquisa em História da Arte Moderna e Contemporânea no Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura da PUC-Rio.

¹ Uma narrativa do monocromo seria também uma narrativa-limite da história da pintura moderna? Talvez tenha como momentos de passagem, segundo venho propor: na cena americana, além de Stella, Rauschenberg e Cage, pensar nos “sublimes” e na color field painting; pensar em Malevich, Rodtchenko; Kandinsky e *Sonoridade amarela*; Yves Klein e sua imaterialidade azul; Otto Piene e sua folha de alumínio, cinema-expandido em pleno deserto do Sahara; Manzoni e os ácidos felpudos, “puro ser”; Oiticica e a cor aberta à duração; Paul Sharits e o

Os monocromos/objetos específicos de Stella – “superfícies recobertas mecanicamente, em um *pattern* regular e repetitivo de faixas negras executadas sobre a tela não-preparada, com esmalte comercial e com um pincel de parede de duas e meia polegadas de largura” (DE DUVE, 1988:35) – promoveriam uma redução da operação pictórica ao que seria sua essência última – o plano e a delimitação do plano². Negando o princípio do toque original do artista na criação de um espaço pictórico singular e afirmando para o campo da arte a validade da lógica da série, “uma coisa após a outra”, essas telas se contrapõem, em sua explícita externalidade, ao que seria a estrutura “relaci³nal”³ de toda a tradição artística [e de pensamento] ocidental.



[Frank Stella, *Tomlinson Court Park II*, 1959.]

monocromo expandido dos flicker films; Baldessari e *6 colorful inside jobs*, vídeo de 1977; Edson Barrus e *Das dunas só sei isto*, vídeo de 2005; Iberê Camargo e *Magma*, tela de 1964, além dos grandes óleos azulados do final.

² No mito de origem da pintura narrado por Alberti, em seu tratado de 1435, a pintura é identificada à circunscrição de uma superfície, o ato de pintar ao de delimitar um plano, designar uma área: “[...] tenho o hábito de dizer a meus amigos que o inventor da pintura, segundo a fórmula dos poetas, deve ter sido esse Narciso transformado em flor, pois se é verdade que a pintura é a flor de todas as artes, então a fábula de Narciso convém perfeitamente à pintura. A pintura é algo além do que a arte de abraçar a superfície de uma fonte?” (ALBERTI, 1992:135).

³

³ ver Frank Stella em “Questões para Stella e Judd”, *Art News*, 1966: “[...]os pintores europeus geométricos realmente esforçavam-se para fazer o que chamo de pintura relacional. Você faz uma coisa num canto e equilibra com outra coisa no outro canto.” (STELLA, 2006:124).

A arte exclui o que não é necessário. Frank Stella achou necessário pintar faixas. Não há nada mais em sua pintura. Frank Stella não se interessa pela expressão ou pela sensibilidade. Ele se interessa pelas necessidades da pintura. Os símbolos são moedas de troca entre as pessoas. A pintura de Frank Stella não é simbólica. Suas faixas são os caminhos de seu pincel sobre a tela. Esses caminhos só levam à pintura. (ANDRE, 1959:76)

Em seu “Preface to Stripe Painting”, de 1959, o artista Carl Andre parece ressaltar o nominalismo pictórico que ali se anunciava. Tendo atingindo o grau zero, a pintura de Stella tenderia, assim, à tela ⁵virgem⁵, aproximando o “objeto nem pintura nem escultura”⁶ de uma espécie de “ready-made específico”⁷, e desvinculando seu trabalho de toda tendência à expansão do espaço pictórico [justo aquilo de que o artista se ressentirá, mais tarde, em seu desejo manifesto de retorno a uma pintura barroca/cinemascope]. Deslocando a pergunta duchampiana sobre a “natureza da arte” para o domínio da pintura, as *stripe*, ou *shaped canvas* de Stella parecem paradoxalmente “levar adiante” [no sentido de repetir] o projeto auto-crítico modernista, exaurindo a pintura de seu espaço dinâmico, de toda virtualidade e do “ilusionismo dos antigos mestres”, buscando uma coincidência quase “pura” entre significado e uso, linguagem e mundo.

Vinte anos depois, no entanto, proporá Stella:

a abstração deve encontrar o meio de estender suas fronteiras, de ampliar os limites impostos pelo passado pictórico. Será preciso criar para ela um campo de ação, um espaço em que se possa visar, sob a pressão de nossos esforços cotidianos, uma extensão significativa dos limites e dos resultados obtidos no pass⁸do. (STELLA, “Picasso”, 1986:98)

4

5

⁵ “Cada vez que uma convenção se revelava ‘supérflua’ a pintura modernista se aproximava do momento de reatualizar a tela virgem. E quanto mais ela se aproximava disso, mais rasa tornava-se sua promessa de futuro.” (DE DUVE, 1988:50).

⁶ Como indica Donald Judd em “Objetos específicos”, 1965, texto-manifesto da chamada arte minimal, em que o artista defende “o trabalho tridimensional”, “nem pintura nem escultura”: “Três dimensões são o espaço real. Esse fato elimina o problema do ilusionismo e do espaço literal, o espaço dentro e em torno das marcas e das cores – o que significa libertar-se de uma das mais significativas e contestáveis relíquias da arte européia. Os diversos limites da pintura já não estão mais presentes.” (JUDD, 2006:103).

⁷ “Contrariamente ao porta-garrafas ou ao urinol de Duchamp, a tela virgem é um ready-made específico. É um produto manufaturado, novo e não-usado, como o são todos os ready-mades não-assistidos de Duchamp, mas de um tipo que se pode encontrar numa loja de material de pintura, e não no Bazar de l’Hôtel de Ville, onde Duchamp comprou seu porta-garrafas. Antes mesmo de ser tocada pela mão do pintor, ela já pertence à tradição da pintura, ou antes, a uma tradição, aquela da pintura ocidental desde o Renascimento.” (DE DUVE, 1988:48).

8

A criação de um espaço

Diante do *Suplício de Mársias* (1575-76), de Ticiano, um espectador, tocado pela crueza da tela, escreve: “Arrancando uma superfície, criada pelo toque inspirado do artista, Ticiano revela os tecidos impregnados de sangue e os ossos da técnica pictórica, mostrando-nos as dificuldades que encontra o artista para nutrir e manipular o corpo de sua criação, sem mutilá-lo”. O espectador, no caso, é o pintor Frank Stella (“Un reproche fréquent”, 1986:100), que, em seu livro *Working Space*, desenvolve uma reflexão sobre a criação do espaço pictórico, arriscando uma ligação entre a pintura contemporânea e a grande arte do passado.



[Ticiano, *Suplício de Mársias*, 1575-76.]

“Partimos do princípio de que a força expressiva de um grande quadro do passado domina toda necessidade de reconhecer sua relação, sempre problemática, com o organismo crescente da história da arte.” (STELLA, “Un reproche fréquent”, 1986:99.) Em seu retorno

aos antigos mestres do século XVI, Stella percebe o quanto a dimensão experimental da pintura, ou sua tendência auto-crítica, estaria associada “à natureza problemática das relações internas de descobertas e de criação relativas a um quadro, assim como ao desenvolvimento de uma relação externa desse quadro com toda a história da arte”. (STELLA, 1986:99)

O dinamismo pictórico que se impõe com toda potência no *Suplício de Mársias* não deixa de revelar fragilidades: os problemas da *bottega* (como dizia Iberê Camargo, lembrando de seu mestre De Chirico), a “carne e o osso” da pintura. “Encontramos, envolvidos na matéria expressiva dessas telas, os problemas pictóricos de que gostaríamos de escapar e que, ao mesmo tempo, buscamos resolver: a articulação de uma superfície e a criação de um espaço”. (STELLA, 1986:99) A partir da tradição moderna e da “abstração”, algo parece estar resolvido, ou ao menos encaminhado: a pintura se reduziria a seu próprio dinamismo, a seus próprios meios constitutivos. No entanto, indagaria Stella, o que teria sido feito da “dinâmica humana” – “A perda desse elemento suplementar, tão necessário, provoca um sentimento de desespero.” (STELLA, 1986:99) Ticiano, em seu *Suplício de Mársias*, “demonstrava saber aquilo a que teria sido reduzida a pintura moderna: a dissecação é o elemento crucial para o sucesso da pintura”. (STELLA, 1986:104)

Retorno a Caravaggio?

*Seria preciso criar um novo caráter pictórico, cuja potência seja comparável àquela do século XVI italiano.
[...] Será preciso então remontar a Caravaggio, se desejarmos lutar contra o recente enfraquecimento da boa pintura. Nossos contemporâneos talvez não sejam capazes de atingir a plenitude de um Delacroix, de um Turner ou de um Monet. Diríamos que a cor, a luz, a própria superfície desapareceram sob a grade negra de Mondrian. Fomos quase reduzidos à preocupação com a ausência de espaço pictórico.*

Frank Stella

Segundo a leitura de Stella, a crise da pintura estaria associada aos processos da abstração – “em perigo desde Mondrian” (STELLA, “Le Caravage”, 1986:1). Ainda que se estabeleça relações de qualidade entre os desdobramentos da pintura moderna, em sua tendência à abstração, e os “altos testemunhos do passado”, torna-se problemático o pensamento de uma continuidade, desde que se busque “estender as raízes da abstração além

10

11

12

13

do cubismo”. De fato, no âmbito da abstração [sempre segundo os argumentos de Stella], estaríamos desvinculados de uma tradição que, por exemplo, de Donatello a Phidias, transmitia lições a Michelan¹⁴elo.⁸ Já, continua o pintor das *stripe*, “Mondrian, caso se lembre de Seurat, nada tem mais em comum com Giotto ou com as iluminuras dos Cel¹⁵as.” (STELLA, 1986:1)

A reflexão crítica de Stella enfatiza a “evolução recente” a que corresponde a pintura no Ocidente, em particular “a forma de representação do mundo sensível elaborada no século XX.”

As diferenças essenciais que separam a imagerie e as intenções da abstração daquelas da pintura tradicional tornam sem dúvida muito difíceis as comparações entre a arte abstrata e o que se realizou antes dela. Elas tampouco facilitam a apreensão do futuro. Parece que estamos paralizados em um presente ambí¹⁶uo. (STELLA, 1986:1)

Aqui, Stella revelaria o embaraço crítico instaurado pelo fim de uma narrativa, aquela da história da pintura ocidental, e o limite a que teria chegado a pintura herdada por sua geração, após a aventura da *action painting* de Pollock, e após as derradeiras promessas de uma pintura do campo de cor, cujos limites coincidiriam com os do monocromo, ou com a essência última da arte pictórica, antes da tela virgem e da abertura completa da arte ao campo dos eventos.

Se pudéssemos falar de um “período” estabelecido a partir do all-over de Pollock, levando à repetição [“pós-moderna”?] do monocromo, e passando pelas *White Paintings* de Rauschenberg e a *Silent Piece* de John¹⁷Cage⁹, ele seria pródigo em manifestações fatalistas e epílogos. Há vários textos [quase-proféticos] nesse sentido, mas não podemos deixar de mencionar o comentário de Clement Greenberg, ainda surpreendido pela pintura de Pollock, em “A crise da pintura de cavalete”, texto de 1948:

O all-over talvez responda ao sentimento de que todas as distinções hierárquicas foram, literalmente, exauridas e invalidadas; de que nenhuma área ou ordem de experiência é intrinsecamente superior, em qualquer escala final de valores, a

14

⁸ No entanto, se há algo que permita uma relação dessa crise com as origens do Moderno no século XV, talvez seja em parte a consciência de uma certa “tradição do novo”, e que parece remontar à própria dedicatória de Alberti a Brunelleschi, em seu *De Pictura*, de 1435, senão: “E te confesso que para os Antigos, porque eles tinham em abundância modelos para imitar e com os quais aprender, era menos difícil elevar-se no conhecimento dessas artes superiores que são hoje para nós tão difíceis; mas nosso renome só será maior se, sem mestre e sem nenhum exemplo, nós inventarmos artes e ciências de que jamais se ouviu falar e que jamais foram vistas.” (ALBERTI, “Dédicace à Filippo Brunelleschi”, 1992:68).

15

16

17

⁹ Em “2 pages, 125 mots sur la Musique et la Danse”, 1957, John Cage escreve: “A quem interessar possa: as *White Paintings* vieram antes; minha *Silent Piece* veio mais tarde.” (CAGE, 2004:57).

qualquer outra área ou ordem de experiência. [...] por enquanto, tudo o que podemos concluir é que o futuro da pintura de cavalete enquanto veículo da arte ambiciosa tornou-se problemático. Ao usar essa convenção como o fazem – e não podem deixar de fazê-lo –, artistas como Pollock estão a caminho de destruí-la. (GREENBERG, 1996:167.)

Além de “antecipar” as questões que envolvem o surgimento dos ditos “objetos específicos” minimalistas, “nem pintura nem escultura”, o diagnóstico de Greenberg ressoa com o de Allan Kaprow, dez anos mais tarde, em “O legado de Jackson Pollock”:

O que temos, então, é uma arte que tende a se perder fora de seus limites, tende a preencher consigo mesma o nosso mundo; arte que, em significado, olhares, impulso, parece romper categoricamente com a tradição de pintores que retrocede até pelo menos os gregos. [...] Mas o que fazemos agora? (KAPROW, 2006:43)

Quando parecia firmar-se na América o que Hubert Damisch chama de “abstração num só ²⁰aís” (DAMISCH, 1997:257), ou seja, no momento em que a América, através de um recurso retórico – a narrativa de Greenberg e seu *détour* pelo alto-modernismo europeu –, torna-se a herdeira do cubismo de Picasso e Braque, enfim, nesse momento mesmo, a pintura de cavalete sofre um impacto: a *action painting*. Para Rosalind Krauss, também mobilizada por essa crise, identificada com o surgimento da *era da condição pós-medium*, Pollock “teria promovido a rotação de seu trabalho para fora da dimensão do objeto pictórico e, estendendo a tela no solo, teria transformado todo o projeto da arte, da produção de objetos, à articulação de vetores que conectam sujeitos e objetos, ou seja, ao campo horizontal dos eventos”. (KRAUSS, 1999:26)

É então que percebemos a crise de juízo que envolve o surgimento das minimalistas *stripe paintings* de Stella. “As telas negras de Frank Stella transgridem o limite último além do qual se transformam em objetos arbitrários²¹?” A pergunta é lançada por Thierry de Duve, que, em um belo ensaio dedicado à pintura monocromática em sua versão contemporânea, aponta para a relação estreita entre “o canto de cisne da pintura de cavalete” diagnosticado por Greenberg, e o que seriam os princípios da arte minimal: “paradigma último da pintura modernista, as telas negras tornariam prescritiva, e mesmo normativa, a descrição histórica de Greenberg, e fariam da planaridade, condição mínima da pintura, uma condição máx²²ma.” (DE DUVE, 1988:36) Redução a sua essência última, como nas *stripe paintings* de Stella, ou repetição do “indefinível” de Delacroix, como sugere Yves Klein em

18

19

20

21

22

sua “Aventura monocromática” – quais os caminhos da pintura após abdicar da criação de um espaço ilusionista? Além da mencionada crise de juízo, a pergunta parece indicar um certo “desenquadramento” da pintura em relação a sua narrativa centraliz²³dora¹⁰. De todo modo, é interessante perceber como nesse período, e em torno de uma mesma crise, se articulam os discursos de artistas e de críticos modernistas e pós-, ainda que elaborados segundo intencionalidades [em princípio] antagônicas. Assim, no texto de 1948, Greenberg apontaria a própria planaridade enfática da pintura modernista como um dos caminhos para o “fim”: “Na medida em que o artista achata a cavidade em nome da padronização decorativa e organiza seu conteúdo em termos de planaridade e frontalidade, a essência da pintura de cavalete – que não é a mesma coisa que sua qualidade – está a caminho de ser compromet²⁴da.” (GREENBERG, 1996:164)

Ou, para retomar o argumento de Stella, em seu retorno tardio a Caravaggio: "

Essa situação delicada não difere muito daquela que se criou após a morte de Ticiano, em que se perguntava sobre o destino e a herança do classicismo romano e do colorismo veneziano. Como elevar-se ao nível de um Da Vinci, de um Michelângelo ou de um Rafael? Ora, foi sem dúvida Caravaggio que respondeu a essas interrogações. (STELLA, “Le Caravage”, 1986:1)

Diversamente da “resposta” à redução da pintura modernista pela arte de início dos 1960, que levaria a planaridade modernista ao extremo literalismo, a pintura de Caravaggio responderia ao *Suplício de Mársias* com a recriação de um espaço pictórico em “cinemascope”, “de uma picturalidade jamais vista”:

Ticiano anunciava que o toque talentoso do artista iria violar, de maneira talvez irreversível, toda superfície que atingisse, e a cabeça de Golias [Caravaggio, Davi e Golias, 1610] nos ultrapassa, até um ponto derivado de uma explosão, prestes a se dispersar em um continuum de espaço pictórico móvel, indo além de nós para criar um espaço pictórico presente e fut²⁵ro. (STELLA, “Un reproche fréquent”, 1986:103)

Essa espécie de antecipação que Stella vê na arte de Ticiano e Caravaggio anuncia a dificuldade e os riscos da pintura contemporânea. Stella menciona uma força pictórica que, nos quadros de Ticiano e Caravaggio, é ainda capaz de nos surpreender, aos herdeiros de um discurso-clichê sobre a morte da pintura enunciado não apenas pela vanguarda moderna, mas por grande parte da mais efervescente e reflexiva produção artística contemporânea pós-1960.

²³

¹⁰ ver Hans Belting em *O fim da história da arte*: “O discurso do ‘fim’ não significa que ‘tudo acabou’, mas exorta a uma mudança no discurso, já que o objeto mudou e não se ajusta mais a seus antigos enquadramentos.” (BELTING, 2006:8).

²⁴

²⁵



[Caravaggio, *Davi e Golias*, 1610.]

Mas, permanecendo com Stella na iminência e na comemoração do fim...

outra idéia é mais próxima de nossas preocupações pictóricas: que a cabeça de Golias seja posta em rotação pela força conjugada de várias visões móveis captadas por olhares internos e externos à pintura: aqueles de Davi, de Golias e de Caravaggio, perpetuamente reavivados pelos olhares dos espectadores sucessivos, olhares cuja energia faz girar a cabeça perfeitamente imóvel de Golias suspensa pela mão de Davi, do mesmo modo que correntes de ar fazem girar quase automaticamente um móbile de Calder. (STELLA, "Un reproche fréquent", 1986:109)

Referências Bibliográficas:

- ALBERTI, Leon Battista. *De la Peinture, De Pictura*. Paris, Macula, 1992.
- ANDRE, Carl. "Preface to Stripe Painting". In *Sixteen Americans* [cat.]. Nova York, MoMA, 1959.
- BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo, Cossac&Naify, 2006.
- CAGE, John. *Silence*. Paris, Denoël, 2004.
- DAMISCH, Hubert. "O autodidata", 1993. In *Clement Greenberg e o debate crítico*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar/FUNARTE, 1997.
- DE DUVE, Thierry. "Le monochrome et la toile vierge". In *Monochrome. La couleur seule. L'expérience du Monochrome*. [cat.] Lyon, Musée d'art contemporain, 1988.
- GREENBERG, Clement. "A crise da pintura de cavalete", 1948. In *Arte e Cultura*, São Paulo, Ática, 1996.
- JUDD, Donald. "Objetos específicos", 1965. In *Escritos de artistas anos 1960-70*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2006.

JUDD, Donald e STELLA, Frank. “Questões para Stella e Judd”, 1966. In *Escritos de artistas anos 1960-70*.

KAPROW, Allan. “O legado de Jackson Pollock”, 1958. In *Escritos de artistas anos 1960,-70*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006.

KRAUSS, Rosalind. *A voyage on the North Sea – Art in the Age of the Post-Medium Condition*. Nova York. Thames and Hudson, 1999.

STELLA, Frank. *Champs d’œuvre*. Paris, Hermann, 1986.