

## EXPLORAÇÕES METODOLÓGICAS DO CAMPO PLÁSTICO DA PINTURA DO PÓS-GUERRA

Vera Pugliese<sup>1</sup>

### Resumo

Discussão metodológica de curso sobre o Pós-Guerra (Brasília, 2005) para abordar a exploração da pintura como linguagem. Seu método focou a trajetória de alguns artistas fundamentais, cuja escolha foi baseada na exemplaridade dos processos de criação e repercussão de suas obras. Trabalhou-se com as fases do desenvolvimento do processo de criação de De Kooning como centro funcional e metodológico para a abertura conceitual do campo plástico do Expressionismo Abstrato, campo triangulado a princípio com Bacon e Iberê Camargo, e cotejado plástica e conceitualmente com outros artistas importantes para discutir os processos poéticos da crise da pintura no limite figuração-abstração, a alteração do processo formador da imagem, o colapso da relação figura-fundo e espaço mimético e o deslocamento de seu fundamento para a linguagem.

**Palavras-chave:** processo de criação, campo plástico, Período Pós-Guerra

### Abstract

Methodological discussion of a course about the Post-war period (Brasilia, 2005) to aboard the exploration of the painting as a language. Their method involved the trajectory of some fundamental artists whose choice was carried through on the exemplarity of their process of creation and in their repercussion. It was opted to work with the development of the De Kooning's process of creation as functional and methodological center for the conceptual opening of the plastic field of the Abstract Expressionism. This field was triangulated with Bacon and Iberê Camargo, and compared with others artists, in order to discuss the poetical process of the crisis of the painting considering the boundary between figurative-abstraction, the alteration of the process of formation of the image, the collapse of the figure-background relationship and the mimetic space, and the displacement of its basis for the language.

**Key-words:** process of creation, plastic field, Post-War Period.

Este texto apresenta e coloca em discussão a metodologia de um curso livre sobre período do Pós-Guerra realizado em Brasília, entre agosto e novembro de 2005. Foram constituídos três grupos de estudo com cerca de 10 integrantes cada, tendo como público-alvo artistas, estudantes de artes plásticas e de história da arte, e interessados no estudo da história da arte, ainda que provenientes de outras formações acadêmicas.

O curso tinha como objetivo geral abordar a discussão plástica da exploração da pintura como linguagem visual que se efetivou entre os principais artistas da Modernidade Tardia. Tinha-se como pressuposto que a importância deste estudo seria fundamental, pois de seus desenvolvimentos e das reações contra sua produção pode depreender-se a formação da Arte Contemporânea, levando-se em conta o confronto que seria travado entre a pintura e outras linguagens na afirmação dos movimentos que surgiriam desde cerca de 1955, tanto na Europa e Estados Unidos quanto no Brasil, a partir de relações estreitas entre as poéticas desenvolvidas por aqueles artistas que trabalharam independentemente ou

---

1 IdA/UnB.

integraram movimentos no interior da tendência informalista na Europa, bem como os artistas que constituíram o Expressionismo Abstrato nos Estados Unidos da América do Norte.

O curso estava ainda aberto à demanda dos alunos e do desenvolvimento natural das aulas, apresentando-se desde início com um cunho ensaístico. Mas a idéia central da metodologia era focar alguns artistas fundamentais para a compreensão da arte do PG tanto da Europa, quanto dos Estados Unidos e a partir de sua trajetória estabelecer associações com as obras de alguns relevantes europeus, norte-americanos e no Brasil.

A escolha dos artistas fundamentais para este estudo, embora tivesse um fundo de subjetividade, foi realizada com base não apenas na qualidade artística de sua produção como principalmente na potencialidade exemplar dos seus processos de criação e na repercussão de suas obras em nível internacional. Mas era ainda necessário escolher um artista que tivesse a função metodológica de atuar como um centro funcional a partir de cujo processo de criação fosse possível acessar os interesses e desenvolvimentos de linguagem de outros artistas e movimentos contemporâneos, de modo a permitir a visualização de uma rede de conceitos e procedimentos que em suas relações evidenciasse o campo plástico formado pelas poéticas da MT.

Era necessário que esse artista tivesse se formado na época das Vanguardas Históricas (VHs), tendo de algum modo hibridizado o ensino tradicional na Europa e o conhecimento da arte contemporânea a estes movimentos. Após essa formação básica, era ainda preciso que ele tivesse nitidamente percorrido um caminho de busca da criação de uma linguagem própria na d.1930 a partir de suas necessidades intrínsecas frente aos fortes processos de mudança social, cultural e econômica deste período. Sempre buscando uma coerência na escolha deste artista, cujo desenvolvimento artístico deveria representar o curso recorrente dos principais artistas da MT, era interessante que os processos de aperfeiçoamento e de criação tivessem ocorrido ao longo dos anos 40, tendo já condições de produzir obras maduras e reconhecidas pelo meio artístico internacional já no início da d.1950.

Como também era escopo deste curso evidenciar a anexação dos Estados Unidos no eixo internacional da arte, optou-se por trabalhar com as fases do desenvolvimento do processo de criação de Willem de Kooning (DK) como centro funcional e metodológico para a abertura conceitual do campo plástico do expressionismo abstrato do PG. Esta escolha mostrou-se particularmente interessante pelo fato de sua formação básica não apenas ter ocorrido na Europa, como também ter se dado em meio às discussões sobre o funcionalismo na arte, confrontando explicitamente a tradição do ensino acadêmico com o nascimento do engajamento do artista no *design* industrial, absorvendo já no final da d.1910 o contado com algumas VHs.

A formação da linguagem plástica de DK foi triangulada a princípio com os processos análogos e contemporâneos de Francis Bacon na Europa, e posteriormente com os de Iberê Camargo, ainda que estes últimos tenham sido cronologicamente posteriores. A intenção desta triangulação, principalmente em suas primeiras fases, era verificar a formação de um campo plástico que se tornou o domicílio dos artistas da MT tanto na Europa quanto nos Estados Unidos. Nesta fase do estudo as escolhas de diálogos plásticos, interesses, e objetos de estudo, descobertas e aperfeiçoamentos de DK e Bacon foram cotejadas plástica e conceitualmente a os de outros artistas a eles contemporâneos, como Pablo Picasso, Wassily Kandinsky e Joan Miró das décadas de 30 e 40, além de Arshile Gorky, Jackson Pollock, Jean Dubuffet, e Alexander Calder. O objetivo dessa abertura da

discussão sobre os seus processos de criação e formação de campo plástico era explorar a colocação em crise da pintura no limite expressivo figuração-abstração, que tornou a pintura um testemunho dos processos poéticos, cuja temporalidade dissolveu o processo de formação/deformação da imagem, situou organicamente o espaço mimético em crise, colapsou a relação figura-fundo e deslocou seu fundamento para a linguagem.

Na última fase do processo discutiu-se a possibilidade metodológica de introduzir como objeto de estudo a verificação dos processos análogos de Iberê Camargo, tendo em vista os problemas cronológicos suscitados por esta escolha, e a sua relação com a absorção e desenvolvimentos dos fundamentos do campo plástico europeu e norte-americano da MT no Brasil. É possível detectar sete passos metodológicos percorridos ao longo deste curso, conforme o que segue.

**1. Biografia contextualizada.** – A biografia de De Kooning (1904-1997) foi utilizada como pretexto para a contextualização de sua formação. Nesse passo atentou-se para a questão do processo do ensino-aprendizagem em artes plásticas na época das VHs. Essa abordagem foi adotada pois, embora inusual, permitiu verificar o problema do ensino da arte na d.1910, desde a questão da modificação do *status* da academia oitocentista para as escolas de arte do início do século XX, até a inserção de elementos advindos das transformações implementadas no Período Pós-Impressionista fosse pela via dos questionamentos na linguagem da pintura, fosse pelo engajamento do fazer artístico no industrialismo pelo movimento Arts and Crafts ou pelo Art Nouveau *stricto sensu*. Na d.1910 os professores das escolas de arte que normalmente tinham se formado em meio a uma revolução do fazer artístico tinham a missão de modificar, de encabeçar uma revolução muito menos visível, no próprio ensino da arte pois, na maior parte, seus próprios mestres haviam recebido uma formação acadêmica tradicional.

Esta biografia contextualizada ainda traz uma especificidade, pois a Holanda, diferente do que ocorria nos tradicionais centros da cultura européia, estava na periferia das grandes modificações e não era, ela mesma, cadinho de transformações culturais suficientemente relevantes em nível internacional. Assim sendo, a assimilação de modelos tradicionais passou a se aliar muito rapidamente aos modelos incipientes de transformação do ensino de arte das últimas duas ou três décadas de modo a propiciar um lapso dessa mesma assimilação e permitir a criação de novos caminhos e possibilidades ainda não ensejados, mesmo nos grandes centros.

**2. Formação / aprendizado.** – Desde muito cedo destinado a criar possibilidade de auto-sustento por motivos familiares, DK foi direcionado a uma formação profissional em artes aplicadas na empresa de Jan e Jaap Gidding, tendo freqüentado desde 1917 o curso noturno da Academia de Arte e Técnica de Rotterdam, devido às suas habilidades para o desenho. Em 1920 o jovem tornou-se aprendiz de Bernard Romain que o apresentou à recente obra de Piet Mondrian e do De Stijl. Isso causou uma revolução em seus conhecimentos sobre arte pois, além da formação em História da Arte que enfocava principalmente o Renascimento, DK tinha tido apenas contato com obras de artistas do Movimento Arts and Crafts, que remetiam a um repertório muito diferente dos artistas do neoplasticismo holandês.

Em 1925 ele decidiu emigrar para os USA para trabalhar com desenho industrial, mas sempre mantendo seus estudos mais estritamente “artísticos” como uma espécie de hobby e para não perder a “mão” para o desenho. Não obstante, praticamente não foi

nesta área que conseguiu trabalhar quando chegou aos Estados Unidos em 1926, transferindo-se para New York no ano seguinte. Ainda que não deliberadamente, o jovem holandês se aproximou cada vez mais do grupo artístico desta cidade, tendo se tornado amigo de alguns deles, dentre os quais Arshile Gorky, com quem, em suas visitas ao recém-inaugurado MoMa (1929), passava a compreender melhor os vocabulários plásticos das vanguardas artísticas e a interessar-se cada vez mais pelos seus fatores de conexão nas novas linguagens por elas desenvolvidas.

Em plena Depressão, DK começou a desenvolver uma pintura com alguma identidade, tornou-se membro da Artists' Union em 1934 e conseguiu trabalhos pelo Works Progress Administration e pelo Federal Art Project. Mas em 1936 foi vedado a esses programas por ser estrangeiro, o que não o dissuadiu de sua recente decisão de ser um artista plástico. Com o fito de desenvolver sua própria linguagem, fez pesquisas na abstração, aproximando-se do AAA (American Abstract Artists) e começou a participar de importantes exposições coletivas.

### **3. Construção da linguagem pictórica individual no limite figuração-abstração. –**

Mas o artista holandês não desejou e nem chegaria a ser aceito no AAA por sua postura experimentalista que se situava na zona de litígio entre a figuração e a abstração, percebendo nela uma fertilidade que se reduziria com a busca estrita da abstração. A tensão ocasionada pelo trabalho incessante e consciente da fricção entre figuração e abstração viria à tona com a primeira série de *Mulheres* realizada entre 1938 e 44. Com esta série ele penetrou no meio da abstração expressiva norte-americana, aumentando a visibilidade de sua obra que começava a se tornar mais conhecida na "American and French Paintings" (1942), exposição que integrava a política cultural norte-americana que visava sua anexação no eixo da arte internacional, em plena Segunda Guerra.

Tomando como pretexto verificar os artistas, movimentos e tendências que DK procurou estudar neste fase, o curso se preocupou em verificar as necessidades deste artista em formar um repertório-base de vocabulário formal, fatores de composição e experiências plásticas que seria comum à Escola de New York, bem como passava por uma fase de revisão no trabalho de futuros informalistas europeus.

Os questionamentos do fazer artístico e a utilização explícita da arte como meio de auto-expressão pelos artistas do Expressionismo Alemão, marcadamente pela Die Brücke, na expressão exacerbada da cor e na transgressão dos valores da linha na acepção acadêmica, a proximidade com uma estrutura de desconstrução da pintura também na França com Chaïm Soutine, o cromatismo vibrante do Fauvismo que chegava aos Estados Unidos principalmente por meio das experiências de Hans Hoffman, e o expressionismo intimista da chamada Fase Azul de Pablo Picasso foram referências marcantes principalmente das obras de DK até 42.

### **4. Processo de criação: De Kooning e Bacon. –**

Mas as repercussões mais severas da visibilidade da obra pós-cubista de Picasso desde a sua primeira grande exposição antológica no Guggenheim em 1936, as recorrentes exposições de Kandinsky, dos expressionistas e mesmo de Fernand Léger, além de Henri Matisse e Paul Klee, favoreceram o olhar sobre as obras contemporâneas daqueles europeus que haviam participado das VHS durante a fase de formação e também da afirmação dos artistas que se tornariam conhecidos no PG.

No passo metodológico anterior, a abertura de um quadro criteriológico para o

estabelecimento de um repertório próprio que constituiria o campo plástico comum ao PG teve início mediante a busca de DK pelo estabelecimento de diálogos plásticos com certos artistas que tinham marcado as transformações da ordem plástica anterior, na primeira metade do século XX. Esse dispositivo metodológico se manteve ao longo do curso, mas para cada fase do desenvolvimento deste artista, repertórios cada vez mais contemporâneos tornavam-se presentes em sua obra. Pensando esse desenvolvimento a partir das obras e não de limites teóricos pré- estabelecidos ou sob uma conotação de progresso, a verificação dessas “fases” não é linear e se abre em uma complexa trama, demandando um segundo dispositivo engatilhado no quarto passo do curso: a relação com outro artista, ora utilizado como centro funcional do quadro do PG europeu, Bacon (1909-92), embora evidentemente não se deseje “classificá-lo” como representante do Informalismo.

Trata-se da anunciada abertura a uma triangulação, cuja coerência se revelaria paralelamente aos próximos passos, uma vez que se pretendia identificar precisamente a possibilidade de estabelecer criticamente relações entre conceitos comuns desenvolvidos plasticamente de modos radicalmente diferentes e pseudo-semelhanças formais passíveis de revelar significativas distinções conceituais em um mesmo campo plástico – o da MT. O presente passo fixou-se principalmente na *Dama rosa* de DK e no tríptico *Três estudos para figuras na base de uma crucificação* pintado por Bacon também em 1944. O processo de formação/construção da linguagem plástica de DK, com ênfase no processo de criação, passaria então a ser cotejado a processos de criação de outros artistas, verificando o processo análogo com a produção de Bacon, como contra-peso.

A relação entre os conceitos de linguagem e desenvolvimento técnico próprios teve que ser explicitada diferenciando-se do que se pode entender como a tônica da linguagem comum desenvolvida na época sempre tomando o conceito de repertório eleito como base das experiências plásticas desenvolvidas pelos artistas da MT, a partir do eixo funcional DK-Bacon. O diálogo plástico-base foi desenvolvido com a produção de Picasso, marcadamente nos anos 30 a partir do *Guernica* até as obras de 44 e 45. O conceito de repertório utilizado adotou como pressuposição a recorrência pelos artistas à própria História da Arte como manancial de problemas formais e uma oferta infinita – porque aberta – de soluções plásticas para esses problemas. A importância da pesquisa de repertório foi, então, compreendida como inversamente proporcional à atuação limitadora de normas estilísticas (restritivas).

Na análise das obras verificadas destacou-se o caráter não-episódico das figuras, principalmente no caso de DK, asseverando o conceito de um figurativismo não-representacional, ou seja, a utilização da figura, mas sob um outro conceito de imagem, sem a função de *re-presentar*, mas de expressar pelo seu próprio processo de formação um determinado conteúdo, nitidamente metalingüístico.

De modos diferentes, os expedientes utilizados pelo pintor holandês e por Bacon foi o de “desfazer as figuras”, embaralhando seus limites (contornos) da figura, no caso do primeiro e “derretendo” a mancha pictórica no caso do segundo. Com ambos chegou-se à dissolução do conceito de imagem como figura, o que redundava na dissolução das oposições conteúdo x forma / figuração x abstração. Tal processo acabaria por levar a uma profunda alteração do conceito de imagem, como se verifica no chamado “retorno à figura”, por exemplo, de Iberê Camargo, na d.1980, e do próprio DK, com sua famosa terceira série de *Mulheres*, entre 1950 e 53.

Em de DK e Bacon, um por meio do sistema linear e o outro do sistema cromático-tonal, criou-se uma multiplicação dos vestígios formadores da imagem.

Respectivamente os emaranhados e as manchas podem ser percebidos como interferências de diferentes temporalidades do/no fazer artístico, colocando a pintura como testemunho (sujeito) dos processos poéticos. De diferentes modos e por processos mais ou menos próximos pode se verificar tal “resultado”, ou melhor, resultante, na pintura de Pierre Soulages, Antoni Tàpies, Cy Twombly, Hans Hartung, Jackson Pollock, Alfred Gottlieb, Jean Dubuffet, Jean Fautrier, Mark Rothko, bem como no próprio Iberê da d.1950. Assim, a temporalidade do processo era afirmada enquanto as temporalidades conteudistas se dissolviam no processo de formação/ deformação da imagem. Destarte, a ação da(s) figura(s) era subsumida ao ato poético.

No caso de DK a saturação da cor, dialogada com Matisse via Hoffman, marcava o afastamento da *mimesis*, colocando uma indagação: como seu desenho se relaciona com sua pintura? Ora, mediante o conflito, tomando como fundo a discussão entre a primazia da linha sobre a cor (linearidade), presente no Neoclassicismo e no academismo e a primazia da cor sobre a linha (pictorialidade), presente no Romantismo e Realismo e exacerbada pelo Impressionismo. O ponto de ruptura desta relação foi o acordo entre a linha e a cor pelo *cloisonnisme*, conforme expediente desenvolvido por Louis Anquetin e Émile Bernard, e transformado em linguagem por Gauguin que percebeu que tal dispositivo criava problemas composicionais a serem resolvidos mediante a alteração da espacialidade pictórica. Das Vanguardas foi Matisse quem melhor percebeu a potencialidade problemática de tal descoberta em seu questionamento plástico da relação figura-fundo.

Mas DK introduziu a relação linha/cor como oposição não apenas pictórica como também estritamente plástica, penetrando na poética da matéria quando fez a linha, por meio do carvão e a cor, por meio do óleo, travarem uma verdadeira disputa na *Dama rosa*. Longe de desejar um desenlace de tal querela, ele se interessava pela fricção conceitual e física entre os dois sistemas linear e cromático-tonal, que marcaram a História da Arte principalmente a partir da Ordem Plástica inaugurada pelo Renascimento e que tinha como fundamento a verossimilhança. A *mimesis* era agora ameaçada pela abstração expressiva, mas não lhe interessava substituir aquela por esta, mas a tensão entre elas, problematizando a *mimesis* como fundamento das artes plásticas em sua “maior expressão”, a pintura, marca da Modernidade.

Num processo análogo, e com uma estratégia invertida de destacar o que se queria desconstruir, Bacon não investiu na relação figura-fundo explicitamente, já que aparentemente ele a reforçava como subordinação do fundo à figura, ele investiu na problematização da situação da figura no cubo italiano, tornando-o espaço frágil contraposto à bidimensão das cores planares no qual a imagem se desfaz como figura.

**5. Aproximação da abstração expressiva em De Kooning.** – No presente passo metodológico, que deixa em suspenso temporariamente a obra de Bacon, procurou-se compreender o aparente arrefecimento da figura na obra de DK e se estabeleceu uma forte relação com as obras e o processo de criação de Gorky de Pollock e Calder, além dos repertórios criados basicamente por Kandinsky e Miró.

Neste passo metodológico os expedientes dos anteriores continuaram a subsistir. Mas devido à ênfase do conceito de *eleição* pelo artista de determinados procedimentos poéticos, elementos formais e fatores de conexão regidos por um sistema plástico cada vez mais consistente, o conceito de critério como conjunto de fundamentos para balizar tal escolha foi acrescentado ao de repertório. Isso permitiu um aprofundamento desta noção e uma aproximação para a constatação do surgimento de um campo plástico na MT com

traços distintivos de outros períodos, incluindo a própria Modernidade *latu sensu*.

Esta noção tornou-se especialmente relevante no PG, entendendo-se que neste período houve uma consciente ampliação da tessitura dos instrumentos da linguagem visual e dispositivos plásticos criados e desenvolvidos pelas VHs por artistas como Matisse e Picasso, e particularmente no caminho da própria abstração como Kandinsky, Mondrian e Miró. Neste campo (plástico) do PG houve uma exploração dos vocabulários e suas sintaxes e não uma ruptura radical com aquelas vanguardas, daí o sentido da expressão MT. Nesta época os dispositivos sintáticos em estado (bruto) que foram criados pelas primeiras vanguardas do séc. XX foram exauridos em suas possibilidades, demandando uma reação de diferente natureza.

Não se coloca aqui a discussão em termos de ordem plástica, mas de campo plástico, tendo como objetivo compreender não como e porque os primeiros marcos da chamada Pós-Modernidade atacou frontalmente a pintura do PG, nem da natureza de suas propostas ou suas conseqüências. Trata-se de compreender a natureza do esgarçamento na MT dos vocabulários plásticos das VHs em pintura, uma vez amadurecidos e polarizados estética e ideologicamente em forma x conteúdo, pesquisa visual e abstração geométrica x arte política, ao longo do Período Entre-Guerras.

Em meio à época da tentativa de auto-afirmação da arte norte-americana sobre a modernidade européia, DK conseguiu transgredir algumas normas da figuração, mas sua obra estruturalmente ainda se mantinha fiel à tradição pictórica quando começou a absorver e modificar fatores de conexão de elementos formais ensejados pela recente obra de Gorky. Segundo Giulio C. Argan, o artista armênio teve grande importância no decorrer da segunda metade da d.1930 nos Estados Unidos por fazer uma espécie de síntese das estruturas composicionais de Kandinsky e Miró, que traduzia seus respectivos vocabulários plásticos para a compreensão dos norte-americanos, tornando toda uma porção das vanguardas européias mais palatáveis.

Por meio de uma análise comparativa das composições de *Linhas Negras* de Kandinsky (1912) e *Jardins de Sochi* de Gorky (1941), chegou-se a uma discussão sobre *A onda*, pintada por DK entre 1942 e 44, cuja estrutura também foi confrontada com os móveis de Calder da década precedente. Esta discussão permitiu verificar novas questões espaciais envolvidas pela abertura do campo plástico do PG, que tornaram a compreensão da transformação do sistema linear na obra do artista holandês. A essas questões foi somada a aparição do automatismo e dos biomorfismos em sua abstração expressiva, que remetia à poética e ao vocabulário de Miró. Desse cadinho surgia uma pintura mais próxima da abstração, com campos de cor chapados em alta saturação, que ajudam a bidimensionalizar o espaço conectados por uma trama orgânica de linhas negras que não deixa de remeter ao *cloisonnisme*.

Mas este mecanismo lançou DK rapidamente a uma aproximação com o Pollock do *Mural* de 1943 e em seguida, aliado a fatores também hexógenos às exigências plásticas, a uma série de pinturas praticamente monocromáticas. Ele iniciou em 1946 uma série de pinturas em branco e preto. Sintomas da repercussão de sua obra, já em 1948, ele começou a participar regularmente de várias exposições internacionais e a proferir conferências, além do MoMa adquirir a tela *Pintura*.

**6. De Kooning, Pollock e Dubuffet.** – Com o estabelecimento do diálogo plástico com Pollock, DK remetia novamente a Picasso, mas estruturalmente, voltado para a questão composicional aberta pelo Cubismo Analítico do início do séc. XX e suas explorações mais

recentes pelo próprio artista espanhol, que também revia a função sintática na linha como força estruturadora do espaço pictórico planar como em *Cozinha* (1948).

A reintrodução de figuras agora sob outro conceito cada vez menos representacional, arranjadas em um espaço nitidamente organizado por uma teia linear orgânica e bidimensionalizada, força a introdução de outro passo metodológico. Este foi dedicado à organização composicional por meio da qual se estabeleceu uma nova triangulação, ainda que temporária, entre DK, Pollock e Dubuffet.

Mas enquanto o discurso plástico de Dubuffet tinha uma direção altamente desconstrutiva, o questionamento inserido pela pintura em *all over* de Pollock e o DK buscavam um princípio fundador e formador de um espaço plástico imersivo balizado por alvéolos tecidos pela linha estrutural que criava parâmetros norteadores do próprio processo expressivo de criação, no qual o artista mergulharia segundo as leis do automatismo, principalmente no caso de Pollock.

Neste ponto da discussão, a sustentação de uma intenção de busca da integridade da arte e do artista, e da própria poética foi iluminada pela introdução do conceito de sublime na Modernidade, segundo Jean-François Lyotard, no tocante ao *thelos* da obra de arte. No que se referia à questões formais, mas relacionadas a este primeiro ponto, enlaçando a noção dos paradoxos da Modernidade, o conceito de grade rígida, construtiva e paradigmática conforme tratado por Rosalind Krauss foi desenvolvido confrontando-o a organicidade da trama estrutural das obras estudadas neste período.

**7. De Kooning e Iberê Camargo.** – Mas no desenvolvimento deste breve período de DK, que chegou ao auge em *Escavação* (1950), ele exacerbou a tensão do limite figuração-abstração mediante a ruptura da forma, opondo-se audaciosamente ao mito da primazia da abstração, que fazia a apologia do P&B, buscando utilizar outras funções da cor, saturando-a expressivamente aliada à deformação da figura, o que talvez tenha feito com que ele desenvolvesse, ao lado da abstração, entre 1947 e 49, a segunda série de *Mulheres*, na qual já se utiliza de uma série de dispositivos que passavam a dialogar com o Picasso do Cubismo Sintético e do Pós-Cubismo.

Cada vez mais a noção da arte como processo se opunha à da arte como produto, na medida em que todos os problemas estruturais da porção mais abstrata da obra do pintor holandês estão plenamente presentes na terceira série de mulheres, que o consagraria como pintor do Expressionismo Abstrato, segundo Harold Rosenberg, mas em tensão com uma nova concepção de imagem, inserida como expressão e como questionamento metalingüístico, abertos em todo um quadro coerente que é possível detectar em sua obra, tanto plasticamente quanto conceitualmente, e que dialoga incessantemente com o campo plástico desenvolvido pela MT.

Faltava ainda instaurar um último passo metodológico que foi a discussão pontuada sobre processo de criação de DK, Bacon e Iberê, respectivamente com *Mulher #1* (1950-52), com a série sobre *Inocência X* (d.1950) e *Vórtice II* (1973). Primeiro evidenciando as diferenças poéticas e estéticas entre a obra madura dos pintores holandês e irlandês, teria sido aparentemente mais óbvio eleger obras do pintor brasileiro como *No tempo* (1992), que embora mais distanciadas temporalmente, poder-se-ia encontrar pontos de contato mais facilmente acerca de uma aparente semelhança formal e figurativa. Mas o propósito do curso era justamente ultrapassar essa linha mais superficial de analogias entre obras e artistas, buscando a constituição das obras no registro de seu processo formador, o que é mais coerente com o questionamento lingüístico da obra como processo expressivo na MT.

Foi com o auxílio de Ferreira Gullar (p.17) que se estabeleceu uma relação em um nível mais profundo com o processo de criação de DK e o informalismo europeu, principalmente na figura de Dubuffet:

Essa relação figura-fundo possibilita uma das leituras possíveis da obra-processo de Iberê Camargo. (...) na medida em que os carretéis se transformam e se descaracterizam como "coisa", a vontade do pintor de integrá-los no quadro leva-o à exacerbação do tratamento da matéria e da forma, na figura e no fundo, a ponto de, em dado momento, o fundo ganhar a consistência de metal e a forma parecer soldada nele (...). Paralelamente a essa dialética da figura e do fundo, outra transformação se opera na composição do quadro: a mesa, que servira de base aos carretéis, vai desaparecendo, reduz-se a uma linha horizontal na parte inferior do quadro e finalmente some. As últimas referências explícitas ao mundo exterior se apagam, e agora os carretéis, que já não parecem carretéis, flutuam no espaço, livres do peso da condição natural.

### Referências bibliográficas

ARGAN, G.C. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

KRAUSS, R. *La originalidade de la Vanguardia e otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996.

LYOTARD, J.-F. *O pós-moderno explicado às crianças*. Lisboa: Dom Quixote, 1993.

ROSENBERG, H. *Objeto ansioso*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SALZSTEIN, S. *Diálogos com Iberê Camargo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.