



Arte abstrata: uma comunicação peculiar. Os audiovisuais à serviço do abstracionismo¹

Prof^a Dr^a Marlene Fortuna²
Faculdade Cásper Líbero - São Paulo/SP

Resumo

À revelia do que muitos pensam, a arte abstrata não é somente uma mistura aleatória, fortuita de cores e matérias sobre o suporte. Ao contrário, quando Wassily Kandinsky a instituiu em 1910, ofereceu ao mundo, através dela, instrumentais lógicos de construção. Criou um "manual" de elementos selecionados, com os quais o artista faz arte abstrata. São alguns deles: o ponto, a linha, a cor, a textura, o equilíbrio, a harmonia, a proporção. Há que se refletir sobre o que e como distribuir estes elementos no plano e no espaço. A medida de sua composição é a medida de seu valor e de sua comunicação. Criadores e fruidores de arte abstrata, devem re-alfabetizarem-se visualmente para darem conta de criá-la e de codificá-la. Nasce com ela, A NOVA SINTAXE DA ARTE NO SÉCULO XX!

Palavras-chave

Arte abstrata; comunicação; cognição; sentimento; audiovisual.

¹ Trabalho apresentado ao NP Comunicação Audiovisual, do VI Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom;

² Doutora e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC/SP (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo). Especialista em: Teoria, Crítica, Estética e História da Arte; Artes Cênicas; Interpretação Teatral; Expressão e Performance Corpóreo-Vocal da Comunicação; Artes Pós-Modernas e Contemporâneas – leitura de Bienais; O Mercado de Artes; Crítica Genética e Processo de Criação. Professora titular da disciplina História da Arte da Faculdade Cásper Líbero. Professora de Pós-Graduação (*Lato & Stricto Sensu*) da Faculdade Cásper Líbero. Membro pesquisadora filiada à CESA (Sociedade Científica de Estudos da Arte), sediada na USP (Universidade São Paulo). Membro fundadora e pesquisadora do CECG (Centro de Estudos de Crítica Genética), sediada na PUC. Foi primeira atriz do CPT (Centro de Pesquisa Teatral de São Paulo). Livros publicados: *A performance da oralidade teatral* – 2000; *A obra de arte além de sua aparência* – 2002; *Dioniso e a comunicação na Hélade – o mito, o rito e a ribalta* – 2005; *Cognição e sentimento na arte abstrata* (no prelo). Todos pela Editora Annablume – São Paulo.



Arte Abstrata: uma comunicação peculiar. Os audiovisuais à serviço do abstracionismo

Se a arte, nela mesma, é uma interface da comunicação, a arte abstrata é uma interface especial da comunicação, porque obriga criadores e fruidores a realfabetizarem-se visualmente e a familiarizarem-se com uma inusitada articulação ótica.

Educa, também peculiarmente, para o aguçamento dos sentidos, para um mental mais elaborado, para uma maneira de ver a própria arte, para uma forma de, mais amplamente, visualizar e pensar o mundo, de uma vez que na arte abstrata os reconhecimentos da realidade são inexistentes e inessenciais. É um meio de expressão e comunicação que se pode considerar exótico, sobretudo quando de seu surgimento em 1910 por Wassily Kandinsky.

Ela é geradora de uma emissão plural de signos. Os recursos icônicos da arte abstrata tendem a ser “subversivos” por conta da extinção da realidade fenomênica e reconhecível. O cerne de sua natureza é procurar caminhos de inconformidade e ruptura.

O que comunica, exata e corretamente, na arte abstrata, é a ordem matemática, a qual Kandinsky se refere. O receptor necessita, portanto, desenvolver repertório específico para entender e interpretar esta ordem lógica. Assim, a comunicação acontecerá dentro de cunho científico e não somente emocional como sempre se estabelece com a arte e, principalmente, com a arte abstrata. Não sabendo codificá-la corretamente, não sabendo comunicar-se adequadamente com ela, o fruidor vocifera banalidades sentimentais, relações emocionais e invencionalidades empíricas sem conta.

Nada é fortuito. Nada é aleatório. Nada é arbitrário no abstracionismo, embora pareça. As cores, com sua musicalidade própria, tem um lugar certo para serem colocadas no suporte, de acordo com as intenções do artista. Alteração de lugar, representa alteração de força; alteração de força, representa alteração de energia; alteração de energia, representa alteração de tensão; e assim sucessivamente, para com o volume, a atração, o equilíbrio. É aí que se situam as diferenciações de valor, de beleza e de fealdade da pintura abstrata (neste caso: a expressão pictural no suporte bidimensional), ou seja, não estamos tratando da escultura abstrata, apesar de, as relações serem as idênticas para ela. Portanto, dizer que os valores são sempre iguais em toda e qualquer abstração, não é verdade e não faz nenhum sentido. Um vermelho entrecortado de amarelo, por exemplo, situado à direita baixa do quadro, não gera as mesmas sensações visuais, sentimentais,



emocionais, tão pouco estão sujeitos aos mesmos princípios de raciocínio, quando em seu lugar, estiver um azul com sobreposições de marrom, por exemplo: são outras as forças, são outras as energias, são outras as tensões, são outros os equilíbrios e, conseqüentemente, é outra a empatia, o maior ou o menor encantamento aos olhos do observador.

Kandinsky aduz:

“... século XX – aparecimento de uma nova síntese [...], início do emprego dos *elementos*. Avaliação cada vez mais consciente das *forças intrínsecas da imagem, tensões*. A materialização da imagem é considerada portadora de uma *força interior* e digna de um *novo raciocínio*. A força só é importante e significativa vista deste ângulo” (KANDINSKY: 1987, 37).

Muitas vezes, a comunicação no abstracionismo degenera-se ou nem chega a acontecer, por incompetência do próprio receptor que emite manifestações assim levianas sobre ela: “não entendo nada desta coisa”, “a arte morreu”, “como chamar este monte de cores e matérias juntas de arte?”, “até meu filho de um ano faz”, “é um borrão só”, e outras tantas verborragias tolas. Isto prova uma carência de instrumentais intelectivos de análise, para a correta leitura da abstração.

Ora, a falta de repertório conduz a uma comunicação truncada, incompetente, apenas empírica, e conseqüentemente a uma educação para o olhar, para a cognição e para o pensar a arte, desconectados de sentido e significado. Nestes casos, ao invés da arte abstrata comunicar propondo novos padrões estéticos, deseduca, e o sujeito fica “cobrando” da obra, elementos reconhecíveis: pessoas, paisagens, céus estrelados, mares, montanhas, florestas, terras, ambientes internos, naturezas mortas, etc... Ele quer tudo identificável, exigido por seu imaginário comum, sente-se mais seguro diante do que reconhece, porque pode, inclusive, dominar. Teme o que não está ao alcance de sua consciência. Ele quer “ter certezas”, como as imagens eternizadas através da fotografia: quanta perfeição! Quanta clareza! Que imitação absolutamente exata da realidade! Daí a tranquilidade...

Mas a arte que destitui o real conhecido substituindo-o pelo virtual desconhecido, perde em valor? Jamais! São outros valores a se impor, outras interpretações, outros julgamentos, outras circunstâncias de criação, outras poéticas plásticas, outras diretrizes estéticas.

A arte abstrata goza de uma comunicação peculiar porque sua nova codificação não é factível com os parâmetros cognitivos, lingüísticos e racionais do senso comum. Criase, com a abstração, uma inusitada ideologia, uma outra razão por estetizar, uma



filosofia nas artes que tem nos acompanhado até hoje (a arte abstrata, tem seu marco, aproximadamente, em 1910, com Wassily Kandinsky) e acabou se transformando na mais difundida das artes atuais.

A abstração advém de um padrão mental inerente ao homem de todos os tempos. Nas paredes das cavernas de Lascaux (França) e Altamira (Espanha), tem-se uma abstração primitiva, simbólica, esquemática, plasmada pelos trogloditas, certamente, com o objetivo de comunicar algo. Ela sempre existiu com o homem, que tem uma capacidade abstrativa nata, apenas, no caso do artista, passa a consubstanciar, grafar, concretizar esta tendência em forma plástica ou performática no suporte bi ou tridimensional. A abstração é uma atividade mental de seleção e de síntese. As tribos primitivas e antiquíssimas, por exemplo, em muitos dos seus desenhos, não faziam nenhuma referência à realidade exterior. Eram abstrações. Em função destas afirmações, eis as posições de Cocteau, em um estudo dedicado a Picasso:

“... la vida de un cuadro es independiente de lo que imita. Podemos admitir un ordenamiento de líneas vivas, lo que motiva que estas líneas dejen de tener el primer papel principal, para pasar a ser un pretexto. Desde este estadio a concebir la desaparición del pretexto, solo media un paso. La finalidad pasa a ser motivo; he aquí que en 1912 asistimos al golpe de audacia más incisivo de la historia de la pintura [...]. Qué queda? Un cuadro, y esse cuadro no es nada más que un cuadro” (DONDIS: 1990, 129).

Esta modalidade artística, tem como ambição criar formas puras e soltas, construídas com os elementos mesmos da pintura, por exemplo, que, arranjos livres ou controladamente em estados sucessivos de tensão, constroem a coluna vertebral do abstracionismo que é a *composição*. Com isto, Kandinsky considerado o mentor da pintura abstrata, cria parâmetros para “fazer calar” todo o figurativismo até então consagrado. O que o artista prova em sua teoria é que os elementos (ponto, linha, plano, contorno, direção, tom, cor, textura, escala, dimensão, proporção, massa, volume, composição, arranjo, movimento, ritmo, equilíbrio, tensão, nivelção, aguçamento, harmonia, contraste, atração, agrupamento) são submetidos a relações e a uma organização inteligente na obra. Elementos que em si mesmos seriam só elementos isolados, mas que relacionados criam zonas de tensão (força virtual) “amarradas” em cima de todo um sentido de direção (força em ato). Esta síntese da energia na obra que o pintor propõe para a nova ciência, implica no caminho das *ressonâncias interiores da imagem* que representam, além de outras razões, a passagem do estático ao dinâmico na pictórica abstrata.



Adotamos, para definir a expressão arte abstrata, o que nos parece responder mais prontamente ao universo de especificidades, estranhezas e imprevisibilidades que caracteriza esta manifestação tão discutida e questionada: abstração em arte, constitui-se de uma forma/imagem sustentada em um suporte, ocupando um lugar no espaço, em si mesma contendo tempo, ritmo e movimento. Não se pretende reconhecer, tão pouco ser reconhecida; identificar, tão pouco ser identificada; apreender a vida, tão pouco ser apreendida pelo senso objetivo, cognitivo, lingüístico comum. Portanto, arte completamente liberta do referencial exterior. O referente são os próprios elementos da obra, por isto ser a auto-referência e a presentidade, seus principais paradigmas. Os traços, as linhas, os pontos e as cores, não nos remetem a nada conhecido, portanto, não têm passado, nem futuro, somente presente: o aqui e agora da arte abstrata. Não há mimesis, porque não há nada a imitar, nada a re-cuperar, nada a re-presentar, a não ser a obra mesma, por isto afirmar-se que o abstracionismo dispensou a re-presentação do figurativismo, para ficar com a apresentação da matéria.

Em termos comunicacionais, a arte abstrata convida o fruidor a participar de maneira mais ativa e conivente com o criador da obra. O artista dá margem a múltiplas interpretações, tendo no receptor um co-partícipe da criação, um reelaborador, um reexecutor e um re-alimentador de ilusões. Ilusões que estão no receptor, não na obra e quase nunca no criador. Referimo-nos aqui, às questões subjetivas do abstracionismo e não científicas, como vimos tentando provar: ela simbiotiza cognição e sentimento! Ciência e empirismo! Apolinismo e dionisismo!

O observador não tem na pintura abstrata o reconhecimento mimético do exterior e muitas vezes, pouco ou nenhum preparo para uma análise mais científica da obra, portanto, ele se permite emocionalizar o incompreensível, interpretando-a inadvertidamente. Vai pelo caminho mais fácil!

Parafraseando Giovanni Cutolo: a arte abstrata, contestando os valores clássicos de acabado, definido, perfeito, absoluto e inequívoco, propõe uma obra indefinida e plurívoca, aberta, que se vem configurando como um feixe de possibilidades móveis e intercambiáveis mais adaptadas às condições nas quais o homem moderno desenvolve suas ações.

Sabemos que no processo comunicacional, a arte possui um papel primordial. Ela encharca os olhos de seu “cliente” com uma multiplicidade de imagens sujeitas a decodificações. No abstracionismo, o receptor não está decodificando e lendo “imagens conhecidas”, mas imagens de outra natureza como os pontos, as linhas, os contornos, as



direções, os tons, as cores, as texturas, as escalas, as dimensões, os movimentos e os ritmos, que podem, no máximo, apenas sugerir imagens reconhecidas, sugerir, porque, na verdade, elas não estão ali! Quando estas linhas formam figuras geométricas, por exemplo, pensamos que estamos diante de algo conhecido, muito pelo contrário, nada mais abstrato do que a geometria, ela é a abstração das abstrações. Basta dizer que não comparamos uma dúzia de círculos, mas uma dúzia de maçãs, que são circulares. Analisar maçãs (vida reconhecida na obra) é muito diferente de analisar círculos (universo da geometria; neles não há vida reconhecida, pelo menos, o mesmo tipo de vida das maçãs).

O advento de linguagens e tecnologias tão diversificadas e em abundância nos tempos atuais, auxilia-nos a aprender a cifrar signos novos, revolucionários, “estranhos”, e entre eles estão os signos da abstração. Surge também, desta nova relação, outras empatias: criador/obra criada/ público. Afirma Ana Mae Barbosa: “... a educação artística traça um perfil dos novos padrões que norteiam os conceitos de arte como instrumento eficaz no desenvolvimento pleno da democratização e liberdade cultural, em um tempo em que o trânsito de informação é incessante” (Revista E: 2000, 32).

A arte abstrata oferece uma dinâmica pessoal de aprendizagem; os traços surpreendentes de sua visualidade, conduz o observador a uma armazenagem de conhecimento e cultura sem precedentes. Saber ler arte abstrata é saber ler mais longe!... Além de tudo, ela penetra em nosso inconsciente, despertando muitos dos nossos sentidos, abraçados às direções intelectuais. Foi, é, e sempre será uma vanguarda. Vanguarda que informa, forma e diretriz o olhar. O abstracionismo é uma arte polêmica, inquietante, transformadora. Dá-nos a impressão de que todos podem fazê-la e de que todos, portanto, são artistas. É só jorrar uma porção de cores diferentes, umas sobre as outras; ferros, metais, panos, algodão, isopor, madeira, borracha, sobre um suporte e pronto! Não é verdade. Todos podemos fazer qualquer arte abstrata, qualquer relação com os materiais, quaisquer contornos fundidos, quaisquer linhas entrecortadas, quaisquer matérias justapostas, mas uma arte abstrata soberana, nos moldes de Kandinsky, seu criador, é muito difícil, mesmo porque, estar diante da folha em branco e partir do nada, sem nenhuma referência, é muito mais complicado do que partir de um referencial conhecido como a própria vida, a natureza, os seres humanos e o mar de objetos que nos cercam.

Os princípios de estetização da pictórica abstrata, respondem à definição contemporânea de arte, proposta por Umberto Eco quando legitima sua famosa teoria sobre a



democratização da arte no séc. XX: *arte é um emocional que altera um referencial, um referencial alterado por um emocional que produz um objeto estético. Mas que objeto!* (ECO: 1982, 286). O emocional é o artista. O referencial é a matéria. O objeto é a obra. É diferente valorizar a obra de arte, quando o resultado final é a impressão meramente subjetiva do observador, do que tentar desvendar intelectualmente os signos. A arte abstrata reeduca o sujeito para uma formação artística edificante. Ela abrange, por “ser aberta”, uma diversidade de conceitos. Ela comunica, no sentido de levar seu receptor a educar-se para construir julgamentos ou juízos múltiplos de valor sobre ela ou sobre outros referenciais. Na figuração ainda há um conceito hegemônico a ser seguido pela própria figura. Na abstração o conceito é pulverizado, diverso, diretrizado pela pulsão das matérias e cores. Elas que tanto “cantam”, tanto tem musicalidade e ressonância próprias, integram-se a elementos que comprometem as tensões, os vários pesos e as várias medidas da imagem. Também é fato que, se na figuração deslocarmos um vaso, um cavalo, uma casa, da direita para a esquerda, ou de cima para baixo, ou ainda, pintá-los de amarelo, depois de lilás, em seguida de marrom, a leitura da obra também se altera, mas é de outra forma. É uma outra natureza de análise. O cavalo está ali, sempre esteve ali e pronto. O que mudou foi sua “maquiagem”. No abstracionismo não é assim, ele propõe um chafariz de diferentes códigos, o que legitima a peculiaridade de sua comunicação e significado.

Exacerbar o visual e entender seus movimentos de “sístole e diástole” – pulsações em risco, são propriedades da arte abstrata.

Para exemplificar, analisaremos matematicamente uma tela de Kandinsky, de acordo com os quesitos propostos pelo próprio autor.

NESTE ESPAÇO IRIA SCANEADA E AFIXADA, A TELA CITADA ACIMA QUE SERÁ ANALISADA ABAIXO. PORÉM, COMO DEMANDARIA UM EXCESSO DE BYTES E O SISTEMA *ONLINE* NÃO DARIA CONTA, OPTEI POR LEVÁ-LA (CASO MEU TEXTO SEJA APROVADO), EM MÃOS E EM TAMANHO GRANDE, PARA APRESENTÁ-LA, COMO UMA SÍNTESE DE ANÁLISE CIENTÍFICA, DURANTE MINHA EXPOSIÇÃO NO CONGRESSO.

Esta tela de Kandinsky: *Movimento I – de 1935*, é um abstracionismo levemente geométrico, com nenhum fragmento de realidade conhecida e identificada igualmente por todos os observadores. Se houver alguma realidade do mundo sensível, ela é

supostamente “inventada” ou advinda do imaginário de cada receptor, separadamente, ou seja, cada um vê o que quer através da composição ou arranjo dos elementos. Da mesma forma, pode não ver nada de conhecido, a não ser a própria matéria utilizada pelo pintor, no caso, tintas e cores que geram tensões, formas subjetivas e diferentes níveis de equilíbrio pictórico.

Tensão

A obra vibra em vários lugares e por conta da distribuição dos vários elementos. Porém, a energia mais tensa encontra-se na lateral direita superior, com a sobreposição de linhas sinuosas, paralelas, convergentes, perpendiculares, oblíquas, espessas, delgadas, nítidas e delimitadas, além de pontos; círculos; semi-círculos; cores e tons. Figuras geométricas exatas se misturam com figuras abstratas não geométricas neste mesmo trecho. Há também figuras que não expressam geometria plena, apenas indicam-na.

Contraste

Muitos contrastes juntos entre diferentes elementos na obra como um todo. Figuras geométricas contrastam-se com figuras não geométricas. Milhares de pontos de tamanho grande ou médio, contrastam-se com outros tantos milhares de pontos pequenos e minúsculos. Linhas sinuosas espessas espalham-se na obra, contrastando-se com linhas sinuosas delgadas. Assim também com as linhas mais longas, mais curtas, retas e direcionadas.

Atração

Os “pontos de luz” são todas as linhas brancas que, sobre fundo preto, incandescem o plano. Há, porém, uma linha serpentinada espessa, vertical, sobre a meia esfera vermelha localizada na lateral direita alta. Esta parece ser a marca mais iluminada da obra.

Agrupamento

A obra é encharcada de agrupamento e amontoamento. Elementos estão posicionados acima e em cima uns dos outros. No centro inferior, na lateral direita inferior, na lateral esquerda inferior, no centro superior, na lateral esquerda superior, temos agrupamentos entre pontos, linhas, contornos, cores e tons. Na lateral direita superior, vemos, além de agrupamento, amontoamento entre pontos, linhas, contornos, cores e tons dos mais variados tamanhos.

Dimensão

O ponto é unidimensional. O plano é bidimensional. O espaço é tridimensional. Esta pintura foi concebida no plano, portanto, é bidimensional e, da mesma forma que não

apresenta realidades reconhecidas do senso comum, também não apresenta perspectiva, volume, tão pouco superfície tridimensional. Se há nela apenas ilusão de realidades possíveis, onde cada receptor parece ver o que deseja, há também ilusão de tridimensionalidade, ilusão de volume, ilusão de perspectiva, ou seja, os receptores podem ou não identificar profundidades, de acordo com seu imaginário sugestionado pela maneira como o pintor distribuiu os elementos no suporte.

Proporção

Há na obra *Movimento I* de Kandinsky, uma “desproporção harmoniosa” quando observada particularmente, ou seja, há pontos isolados e parciais de tamanhos, formas e relações diferentes, porém, no conjunto, criam uma “desarmonia harmônica”. Se ela fosse plenamente harmônica, talvez a luminosidade fosse opaca. Quem sabe a tela não ficasse tão boa se tudo fosse colocado muito proporcionalmente.

Movimento, Textura e Escala

A obra, caracterizando-se pelo encharcamento, parece conduzir o movimento para todos os lados, sendo total, geral e pleno: cima – baixo; baixo – cima; direita – esquerda; esquerda – direita; central. Mas isto é uma ilusão ótica, porque, a colocação diagonal e vertical das linhas brancas sinuosas de tamanhos e larguras diferentes espalhadas no suporte negro, dirige, rapidamente, o olho do observador para cima e para baixo, priorizando o movimento vertical.

A textura parece áspera, vista deste modo. Mas, para termos certeza disto, teríamos que ter a obra no original e, através do tato perceberíamos o tecido da matéria utilizada pelo artista sobre o suporte.

A aspereza da textura se deve à maneira como os componentes estão dispostos no plano, com a prioridade da cor.

A escala parece irregular na composição total da obra. Não segue uma ordem lógica e sucessiva de tamanho, distribuição e formato dos elementos.

A análise dos pontos, linhas, contornos e direções se encontra anexa a obra. É conveniente sobrepor-se um papel vegetal para deslocarmos estes elementos, traçando-os sobre a transparência e analisando-os separada e nitidamente.

A analogia entre a arte abstrata e a matemática, faz-se por conta do caráter formal e lógico de ambas. O conteúdo é uma outra história, ainda que saibamos que forma/conteúdo, conteúdo/forma são simbioses de um mesmo sistema.



Roger de Piles afirma que a pintura deve desafiar o espectador e o espectador, surpreendido, deve ir ao encontro dela como se entrasse em um diálogo. Conversar com a arte abstrata, é muito mais fácil por um lado, e muito mais difícil por outro, por ser “aberta”. O receptor pergunta o que ela tem a responder. Dialoga com ela por via de mão dupla. Se o criador ouvir o que o receptor tem a dizer, ele pode achar interpretações coincidentes; pode ceder a uma interpretação muito mais ampla que a sua ou pode minimizá-la achando o receptor banal em seus julgamentos.

Somos essencialmente criaturas de imagens: iconofágicas. Qualquer que seja o caso, as imagens, assim como as palavras, são a matéria de que somos feitos. Mas qualquer imagem pode ser lida? Sim, qualquer. O que se altera é a maneira de lê-la, portanto: qualquer imagem não pode ser lida uniformemente, mas é possível criar uma leitura para qualquer imagem. Há um alfabeto para a leitura perfeita dos grupos de imagens.

A imagem abstrata encerra um sistema auto-suficiente de signos e regras, são cifras suscetíveis a decodificações personalizadas. A suposta ou chamada abertura da arte abstrata não nega, absolutamente, a rigidez de suas cifras.

O autor Alberto Manguel em seu livro *Lendo Imagens*, defende que qualquer imagem admite tradução em uma linguagem compreensível. É a narrativa da imagem. Razoável exceção feita à arte abstrata que, omitindo os objetos da realidade exterior, entrega ao receptor apenas a matéria para ser interpretada – enquanto matéria – o subjetivismo do fruidor frente a ela é uma outra questão. Tudo é narrativa, só que a figuração narra uma história através de imagens conhecidas e a abstração, através de imagens desconhecidas e nem sempre se sabe se o artista quis narrar uma história comum, mas, certamente, uma história incomum. As narrativas existem no tempo e as imagens no espaço.

De acordo com alguns teóricos da imagem, nós só podemos ver algo que, em algum feitio ou forma, nós já conhecemos antes. Com relação a arte abstrata, isto não procede, porque os elementos, não se repetem de uma obra para outra. A própria codificação é fadada, em cada tela abstrata, a morrer com ela. Os códigos de análise são os mesmos, mas a leitura é diferente porque os elementos são sempre diferentemente distribuídos.

Alberto Manguel, afirma que só podemos ler as coisas para as quais já possuímos imagens identificáveis, assim como só podemos ler em uma língua cuja sintaxe, gramática e vocabulário já conhecemos. Por esta afirmação, fica totalmente comprometido nosso sistema de comunicação com a arte abstrata. O que é identificável nela? Nada! A não ser uma “ilusão de identificação”: achamos que em determinado fragmento de vermelho, estamos vendo um cavalo ou uma parte dele. Mas há realmente

um cavalo, ou há realmente vermelho, só vermelho? No mesmo fragmento, outro receptor “perde o cavalo” e enxerga uma casa; o outro, uma árvore; o outro, um pássaro. Mas é cavalo, casa, árvore, pássaro, ou é vermelho??? E ainda mais, se cada receptor compõe, em sua mente, a imagem que deseja, frente aos indícios cromáticos do abstracionismo pictural emitidos pelo autor, insistimos, cada vez mais, no comprometimento desta forma genuína de comunicação. Ela se altera de comunicador para comunicador. Por outro lado, cada obra de arte se expande mediante incontáveis camadas de leituras, e cada leitor remove estas camadas a fim de ter acesso à obra nos termos do próprio leitor. Kandinsky criou um alfabeto coerente para a classificação das imagens abstratas, assim como ao que nos alfabetizou para a linguagem verbal (um sistema implícito no próprio código a ser decifrado).

O abstracionismo transcende algo mais do que a massa de pinceladas coloridas. Existe um contexto por trás desta “confusão”. Há uma linguagem de leitura partindo da forma, que somada à linguagem de leitura do conteúdo, conduz criadores e receptores à apreensão do significado.

O abstracionismo foi criado por Kandinsky em 1910. Em 1950, aproximadamente, surge um tipo de neo-abstracionismo com Jackson Pollock que pareceu aleatorizar ainda mais o primeiro. Para esta pintura, chamada *action and dripping painting* não se aplicam os códigos de análise da abstração, análogos à matemática, como vimos defendendo até então. Seu sistema é por demais aberto, escancarado, sem nenhum controle, aleatória e informal, transcendente a qualquer possibilidade de decodificação. A re-alfabetização visual de Kandinsky, não dá conta da pintura gestual e gotejante de Pollock. Neste último, raramente se encontram linhas, pontos, contornos mais ou menos definidos para que se possa fazer uma classificação razoável, e sim, todos eles misturados ao paroxismo, tornando-se impossível o mínimo destaque de um elemento para análise. É a hipérbole da abstração:

“... Pollock produziu uma imagem que recusava toda tentativa de narração, quer em palavras, quer em imagem, que rejeitava todo e qualquer controle, tanto do artista como do espectador, e que parecia existir em um presente constante, como se a explosão da tinta na tela estivesse sempre prestes a acontecer. ‘Houve um crítico’, recordava-se Pollock tempos depois, ‘que escreveu que meus quadros não tinham começo nem fim. Com isso, ele não queria fazer um elogio, mas foi um elogio. Foi o mais belo dos elogios’ ” (MANGUEL: 2001, 41).

A impossibilidade de uma análise matemática da *action and dripping painting*, levou-a a segurar-se no pano de fundo social, político e econômico da sociedade americana onde nasceu. Esta forma de expressão surgiu em meio ao caos social e moral, durante os anos



de Depressão nos Estados Unidos, tendo ao fundo o pesadelo da II Guerra Mundial. Portanto, a obra de Pollock e dos artistas de sua geração, assim como os da geração que se seguiu foi de denúncia, reivindicação, crítica e protesto.

Obras abstratas Kandinskianas ou pollockianas, revelam uma ansiedade de interpretar o mundo e uma carência de interpretar a si próprias.

Olhar para as telas de Pollock, não significa ir em busca de um discurso, mas em busca de um movimento, *“a promessa de uma presença identificável que nunca será cumprida”* (MANGUEL). A matemática aí é outra, porque são cifras diferentes de cores que se apóiam na alquimia de uma pictórica precursora do contemporâneo.

Teóricos perguntam sobre este inquietante sistema abstrato: *“poderá um quadro ser visto, algum dia, em sua integridade contextual?”*. Nossa resposta a este questionamento é: o intraduzível não pode ser reproduzido senão como intraduzível.

Anterior ao método que comprova a qualificação matemática da arte abstrata, lógica, única, científica em um segundo momento, há um cem número de leituras subjetivas possíveis e impossíveis em um primeiro momento. Diríamos, em termos peirceanos: a primeiridade da abstração.

Analisar o abstracionismo, como um recorte entre a ciência, a arte e a matemática, não dispensa a sensibilidade, a emoção e a virtualidade que ele parece, aparentemente, só exigir.

Cognição e Sentimento na Arte Abstrata

A arte abstrata vai para além do esgotamento de todos os nossos sentidos sobre ela. Contempla, além de uma alma, um sentimento, uma musicalidade própria, um coração que pulsa: uma ciência particular. Tem códigos específicos de leitura, de confecção, de tradução; uma decodificação de signos teorizados, científicizados e até experimentados pelo mestre criador do abstracionismo: Wassily Kandinsky. São estatutos de absoluto entendimento racional, criados para que todos compreendam a razão e a ciência desta arte. Seu quinhão de subjetividade é inegável, maior do que todas as obras figurativas e figurativas degeneradas, porém, o que desejamos revelar é o aspecto mais desconhecido da abstração: seu caráter científico, para criadores e receptores, em diferentes instâncias. Segundo teorias do abstracionismo, não é pertinente que o artista jorre cor sobre cor no plano, ou ferro sobre ferro no espaço. Mas, ele deve elaborar, pensar, arquitetar o jogo cromático. Deve saber onde, como e porque colocou aqui e ali o amarelo, o azul, o roxo; os pontos, as linhas, as retas, as curvas, etc... Se o fruidor da obra de arte, não souber ler o abstracionismo do artista, ele deve ser alfabetizado visualmente. O real criador da arte



abstrata sabe estar conquistada esta alfabetização em si mesmo. Só assim sente-se instrumentalizado e preparado para criar fidedignas e belas abstrações, nada fortuitas.

A sensação que temos diante da análise do abstracionismo, é a de estarmos executando um projeto de arquitetura, é um mergulho intelectual nos cruzamentos e entrecruzamentos das linhas, dos pontos, das curvas, das retas, das cores, dos ângulos, etc...

A análise racional desta modalidade estética, chega bem perto de uma postura arqueológica, calculista e fria por parte do criador e do fruidor. Nada disto dispensa as emoções e sensações brotadas de ambos e para ambos. A arte abstrata representa a síntese maior da modernidade nas artes. É o único movimento que, sem a presença da figura reconhecida, abraça duas fortes linguagens do humano: sentimento e cognição.

Sentimento

O sistema estético que estamos abordando pode nos fazer sentir tudo, por nada sentirmos e pode nos fazer sentir nada por tudo sentirmos. Onde nada se reconhece, tudo, ou quase tudo pode ser reconhecido; onde tudo se reconhece; nada, ou quase nada pode ser reconhecido. Onde nada se vê, tudo, ou quase tudo pode ser visto; onde tudo se vê, nada, ou quase nada pode ser visto. Estamos diante do desconhecido, o que sempre amedronta e inquieta, e cada receptor administra seus sentimentos, seu emocional, suas intuições, de uma maneira diferente frente ao inusitado.

Cognição

Equivocadamente ao que muitos podem pensar, a arte abstrata tem uma forte lógica, uma inteligência de relações cromáticas, oferecida por Kandinsky, que transcende os limites do sensível.

Se o artista conceber a obra abstracionista só com o sentimento, sem a cognição, é um problema dele, pessoal, é uma escolha particular em optar pelo aleatório. Mas, na origem, no purismo do movimento, o abstracionismo não foi concebido só emocionalmente. Quanto ao receptor, no entanto, ele sim pode ficar somente no sentimento, na emoção, na paixão e na fruição estética do abstracionismo, por não estar comprometido com o fazer mas com o receber. O que não impede, pelo contrário, acrescenta, de estar ciente de que o movimento foi gestado sob a égide de um cem número de regras. Consciência nunca é demais!

James Gardner em seu livro *Cultura ou Lixo, uma visão provocativa da arte contemporânea*, afirma que artistas como Ross Bleckner e Terry Winters, parecem estar



genuinamente comprometidos com as vidas das cores e formas puras. É uma arte “descontraída” apesar de ter suas lógicas e propriedades bem delimitadas.

Coração e Razão se Fundem na Arte Abstrata

Na arte abstrata de um lado, todo o sentimento diversificado é possível, toda a imaginação permitida em suas mais “fantásticas viagens”, ilusões de fragmentos da realidade, realidades virtuais simbiotizadas às cores e formas, conduzindo receptores ao delírio ou “ao nada”. Mas, de outro, além destas “maravilhas do coração”, além dos imponderáveis da não cognição, além da sedução dos acasos e dos inesperados dos *insights*, a abstração conta com princípios rígidos de racionalização, repertoriada por alfabetização visual exclusiva. Eis aí o que se chama: *Nova Sintaxe na Arte*.

Referências bibliográficas

BATTCOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975, 2ª ed., trad. Cecília Prada e Vera Campos Toledo.

CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva, 1997, 2ª ed., trad. Paulo José Amaral.

DONDIS, A. Dondis. *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Barcelona/Espanha: Gustavo Gili, 1980, 3ª ed.

EHRENZWEIG, Anton. *A ordem oculta da arte – um estudo sobre a psicologia da imaginação artística*. Rio de Janeiro: Zahar, 2ª ed., trad. Luís Corção.

GOODING, Mel. *Arte Abstrata*. São Paulo: Cosac & Naif, 2002, trad. Otacílio Nunes e Valter Ponte.

HARRISON, Charles & FRASCINA, Francis & PERRY, Gill. *Primitivismo, Cubismo, Abstração. Começo do séc. XX*. São Paulo: Cosac & Naif, 1998, trad. Otacílio Nunes.

KANDINSKY, Nina. *Kandinsky y yo*. Barcelona/Espanha: Parsifal, 1990.

KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. Lisboa/Portugal: Dom Quixote Publicações, 1987, trad. Maria Helena de Freitas.



_____ *Ponto, linha, plano*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1980, trad.
José Eduardo Rodil.

LEIRNER, Sheila. *Arte como medida*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A cor eloqüente*. São Paulo: Siciliano, 1994, trad. Maria
Elizabeth Chaves de Mello & Maria Helena de Mello Rouanet.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, trad.
Rubens Figueiredo & Rosaura Eichenberg & Cláudia Strauch.

NEISTEIN, José. *Feitura das artes*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1986, 2ª ed.

PULS, Maurício. *O significado da pintura abstrata*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

READ, Herbert. *A arte de agora agora*. São Paulo: Perspectiva, 1991, 2ª ed., trad. J.
Guinsburg e Janete Meiches.

VALLIER, Dora. *A arte abstrata*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, trad. João Marcos
Lima.