

com a vitória, por pontos, do senhor Kaufmann. Em todos os finais de semana, ele chega com seus hóspedes da cidade cheia de fábricas, bancos, poluição, de pobres-diabos que se matam de trabalhar por alguns dólares, de negros que engraxam sapatos e abrem portas de elevadores. Atravessa uma ponte, que por puro milagre não é levadiça. E ei-lo pronto para repetir o rito da revelação, para unir-se à Natureza virgem e selvagem. Na manhã de segunda-feira, volta tranquilamente ao escritório.

Um grande escritor alemão, Thomas Mann, descreveu em seus romances o dramático declínio da velha burguesia européia, que quis viver a experiência espiritual da arte, justificar o poder econômico-político com a superioridade intelectual; mas a experiência da arte minou-a como um mal insidioso, e trouxe a morte. No outro extremo, Wright inicia a jovem burguesia americana na experiência da arte; presentia-a com o poder sobre a Natureza, o único que ela não possuía. Assim contribui para um processo histórico que se deveria cumprir necessariamente: a passagem da classe dirigente americana da fase da mentalidade negociata crassa para a fase do prestígio intelectual e cultural. Iniciando o senhor Kaufmann, inúmeros senhores Kaufmann, numa interpretação profunda da realidade, Wright, democrata lincolniano, vota em Roosevelt contra os Estados Unidos dos magnatas do carvão e do aço. Por isso, apesar de seu amor pela natureza virgem e selvagem, não hesita em trabalhar para a grande indústria, em construir fábricas e arranha-céus; seu dever de "guia" é contribuir para o resgate, no plano dos valores ideais, do titânico esforço tecnológico e produtivo de seu país. Não é verdade que o racionalismo perdeu e Wright ganhou a batalha, nem que, por conseguinte, a arquitetura de Wright seja, também para os arquitetos europeus, o caminho da salvação. Wright perdeu igualmente a batalha, e tal é a nota patética que se acrescenta à sua verdadeira grandeza.

Em sua esteira formar-se-á nos Estados Unidos uma vigorosa corrente artística, que se inicia em Gorky para chegar a Rauschenberg. É a arquitetura de Wright, primeira grande afirmação da cultura americana na arte, que abre o caminho para o impetuoso florescer de uma arte americana. Mas os novos artistas irão se rebelar contra a rica burguesia industrial, que, no entanto, viria a adotá-los sem medir as despe-

sas. Jogar-lhe-ão na cara o desengano, a infelicidade, o desespero dos jovens; seu desprezo por um falso bem-estar intelectual ao lado do bem-estar material.

Mas, atenção: não se chega à lúcida e desesperada consciência da realidade sem passar pela lição de Wright. Talvez a tortura, a alternativa mortal entre amor e desespero de Pollock também derivem do fato de ter sido, sem sabê-lo, hóspede do senhor Kaufmann na *Casa da cascata*, de Wright.

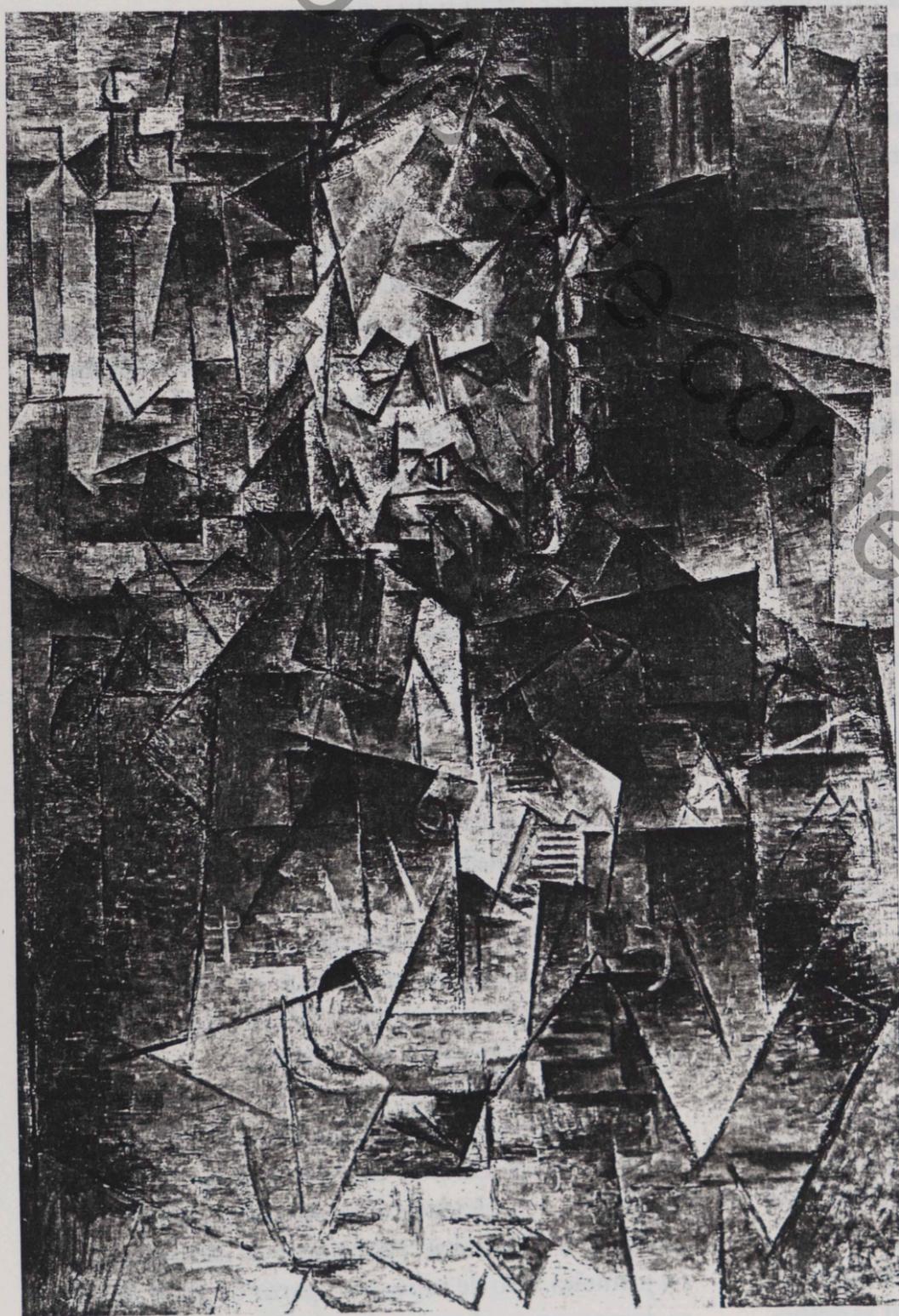
PABLO PICASSO
OS SALTIMBANCOS
LES DEMOISELLES D'AVIGNON

Antes de pintar *Les demoiselles d'Avignon* (o título não é original; foi inventado, vários anos mais tarde, por André Salmon), PICASSO havia se mantido à margem das correntes avançadas. Chegando a Paris em 1901, não se deixara encantar pelas cores brilhantes dos impressionistas, e Cézanne, até 1904, era quase um desconhecido. Interessava-o mais Degas, por sua inquieta pesquisa plástico-gráfica, e em alto grau Toulouse-Lautrec, por seu penetrante espírito de crítica social; acima de todos, talvez, Puvis de Chavannes, por seu classicismo elegíaco e o grande fôlego de suas vastas composições decorativas. No fundo, era ainda um provinciano que acreditava no ideal: colocará seu poderoso talento (do qual sempre teve consciência) a serviço dos pobres, pintará grandes quadros para exaltar a nobreza moral e até mesmo a beleza deles — assim expressará seu desprezo de *hidalgo mendigo* pela brutalidade moral da burguesia opulenta. Por razões ideológicas, mais que estéticas, recusava os pequenos prazeres do Impressionismo, como coisas burguesas: pintava tudo em azul ou tudo em rosa, justamente porque a cor não difere do desenho, sendo um fato intelectual e não sensorial.

Com *Les demoiselles d'Avignon*, Picasso, num golpe de força, entra no cerne vivo da situação; não propõe uma outra poética, mas contesta e supera a poética dos *fauves*, a classicidade meta-histórica e o mito mediterrânico de Matisse. Na história da arte moderna, é a primeira ação de ruptura. A partir de 1905, Picasso demonstra conhecer a obra de Cézanne; provavel-

mente sentiu que estava idealmente vinculada a El Greco, que então era seu mestre ideal. É claro que, diante de *La joie de vivre*, de Matisse, reage: é como uma ofensa ao sentimento moral, ao espírito de protesto social que inspiram toda a sua pintura. A arte não é efusão lírica, é problema, e Cézanne era totalmente problemático. Contra os ritmos soltos, a espacialidade aberta, a composição amplamente melódica da obra-prima de Matisse, que, no entanto, deve seu puro lirismo a Cézanne, Picasso retoma a arquitetura tensa, inteiriçada, *de Mulheres no banho*, de Cé-

zanne. Mas interpreta-a com uma dureza expressionista. Se distende a cor em largas zonas lisas, é apenas para contrastar sua expansão com linhas duras, cortantes, angulosas, de modo a que essas superfícies se tornem planos sólidos, formem ângulos vivos, assumam uma consistência volumétrica. E se em Matisse as figuras pairavam como nuvens coloridas numa espacialidade ilimitada, aqui o fundo se aproxima, engasta-se à força entre as figuras, divide-se em inúmeros planos duros e agudos, como estilhaços de vidro. O espaço já não é o fator comum que harmoniza ao



Pablo Picasso: *Retrato de Ambroise Vollard*
(1909-10), 0,92 × 0,69 m. Moscou,
Museu Puchkin.

infinito todos os elementos do quadro; é um elemento como todos os outros, presente e concreto; deforma-se e decompõe-se tal como as figuras. A visão de Matisse fundava-se no princípio da harmonia universal, entendido como princípio fundamental da natureza; a visão de Picasso funda-se no princípio da contradição, entendido como princípio fundamental da história. É exatamente este o ponto de divergência: para Matisse, a arte ainda é contemplação da natureza; para Picasso, é intervenção resoluta na realidade histórica.

As intervenções na história são ações, e, portanto, o quadro também deve ser uma ação que se realiza; é um empreendimento que se assume e não se sabe como irá terminar. A chamada coerência estilística, pela qual todas as partes de uma obra de arte formam uma totalidade harmônica, é um preconceito a ser eliminado: a arte é realidade e vida, a realidade e a vida não são coerentes. Se as circunstâncias mudam enquanto o artista está compondo um quadro, o quadro há de registrar a mudança, há de terminar de uma maneira diferente de como se iniciara.



Pablo Picasso: *Os saltimbanco* (1905);
tela, 2,13 x 2,30 m. Washington,
National Gallery of Art.



Pablo Picasso: *Les Femmes d'Alger (O Version O)* (1907); tela, 2,44 × 2,33 m. Nova York, Museum of Modern Art.

Em *Les demoiselles*, ocorre uma mudança visível. À esquerda, a composição se assenta numa sucessão de figuras eretas, que colocam o espaço numa rítmica tensa, fortemente retesada; à direita, a composição se subverte, os rostos das duas últimas mulheres tornam-se máscaras horríveis e absurdas, fetiches. Ocorre que entrou em campo um outro fator, o interesse de Picasso pela escultura negra. Não se trata, todavia, de um encontro ocasional e tampouco de uma fulminação no caminho de Damasco. Picasso não estava sendo o primeiro a descobrir a escultura negra; já haviam chegado os *fauves* e os expressionistas, seguindo nos rastros do exotismo e primitivismo de Gauguin. Mas era um modo de eludir o problema histórico; e o problema histórico não era a escultura negra, e sim a crise da cultura européia, forçada a procurar novos modelos de valores fora de seu próprio campo.

Provas claras do tipo de interpretação que faz Picasso da escultura negra são as duas figuras à direita. Não é o motivo do exótico, do selvagem, do aterrador que o interessa, mas a estrutura plástica que exclui as distinções entre forma e espaço: os grandes planos oblíquos que deformam os dois rostos pertencem por igual à figura e ao espaço. Apercebe-se que o valor da arte negra consiste numa unidade, numa integralidade, num absoluto formal desconhecidos pela arte ocidental, porque sua concepção de mundo é, por uma antiga tradição, dualista: matéria e espírito, particular e universal, coisas e espaço. Por que, então, Picasso não retomou o quadro inteiro, transformando também as demais figuras? Porque não tem a menor intenção de imitar a arte negra. A arte negra, que condensa todo o espaço na estrutura plástica da forma, é o extremo de uma relação dialética, de um problema; o outro extremo é a pintura de Cézanne, que soluciona as formas particulares na estrutura do espaço.

Se se pensa que a pintura de Cézanne era quase uma *símula* da cultura figurativa européia, o problema se coloca nos seguintes termos: como superar o limite histórico da pintura de Cézanne, como alargar seu horizonte? O universalismo de Matisse não era uma solução, não se tratava de *transfigurar* a realidade, mas de transformá-la em sua estrutura. Não havia qualquer sentido em acolher os entalhadores negros de máscaras e fetiches no paraíso da arte universal; o necessário era resolver dialeticamente a contradição pela qual as duas soluções opostas, oferecidas por

uma “civilidade extrema” e por uma “barbárie extrema”, apareciam como igualmente válidas no plano estético e no plano histórico, ou melhor, ligadas entre si numa estreita alternativa dialética. Apenas assim o elemento “barbárie” poderia atuar como elemento de ruptura de um limite histórico, como fator revolucionário: sendo a revolução exatamente a solução dialética das contradições extremas.

Por tal razão, *Les demoiselles d'Avignon*, mesmo que se queira considerá-la apenas como um gesto, é o gesto de revolta com que se abre o processo revolucionário do Cubismo.

PABLO PICASSO
NATUREZA-MORTA
ESPANHOLA

GEORGES BRAQUE
NATUREZA-MORTA
COM O ÁS DE PAUS

Na revolução cubista, PICASSO representa a força de ruptura e BRAQUE o rigor do método. Os dois, que entre 1907 e 1914 trabalham juntos para a fundação da nova pintura, chegaram ao ponto crítico por caminhos diversos. Para Picasso, que até então se mantivera à margem das correntes avançadas, a solução correta é a radical: recuperar a unidade, a integridade formal da escultura negra. Para Braque, que fizera parte do grupo dos *fauves*, as premissas da revolução encontram-se todas em Cézanne, e não há outro ponto de partida. O objetivo da pesquisa conjunta é, pois, conciliar Cézanne e os negros, o que, evidentemente, significava resolver dialeticamente as antíteses da história na arte.

Da comparação entre esses dois quadros, emergem as analogias gerais e as diferenças específicas entre a obra cubista de Picasso e de Braque. Análoga é a escolha temática, o dado objetivo do problema: uma natureza-morta, poucos objetos numa mesa. Análogo é o processo de identificação estrutural entre coisas e espaço: se o espaço deve ser uma forma homogênea e unitária, não pode ser interrompido pela consistência material e impenetrável das coisas. O espaço não é nada que exista em si, é a realidade ordenada e configurada na consciência; desse modo, não pode existir

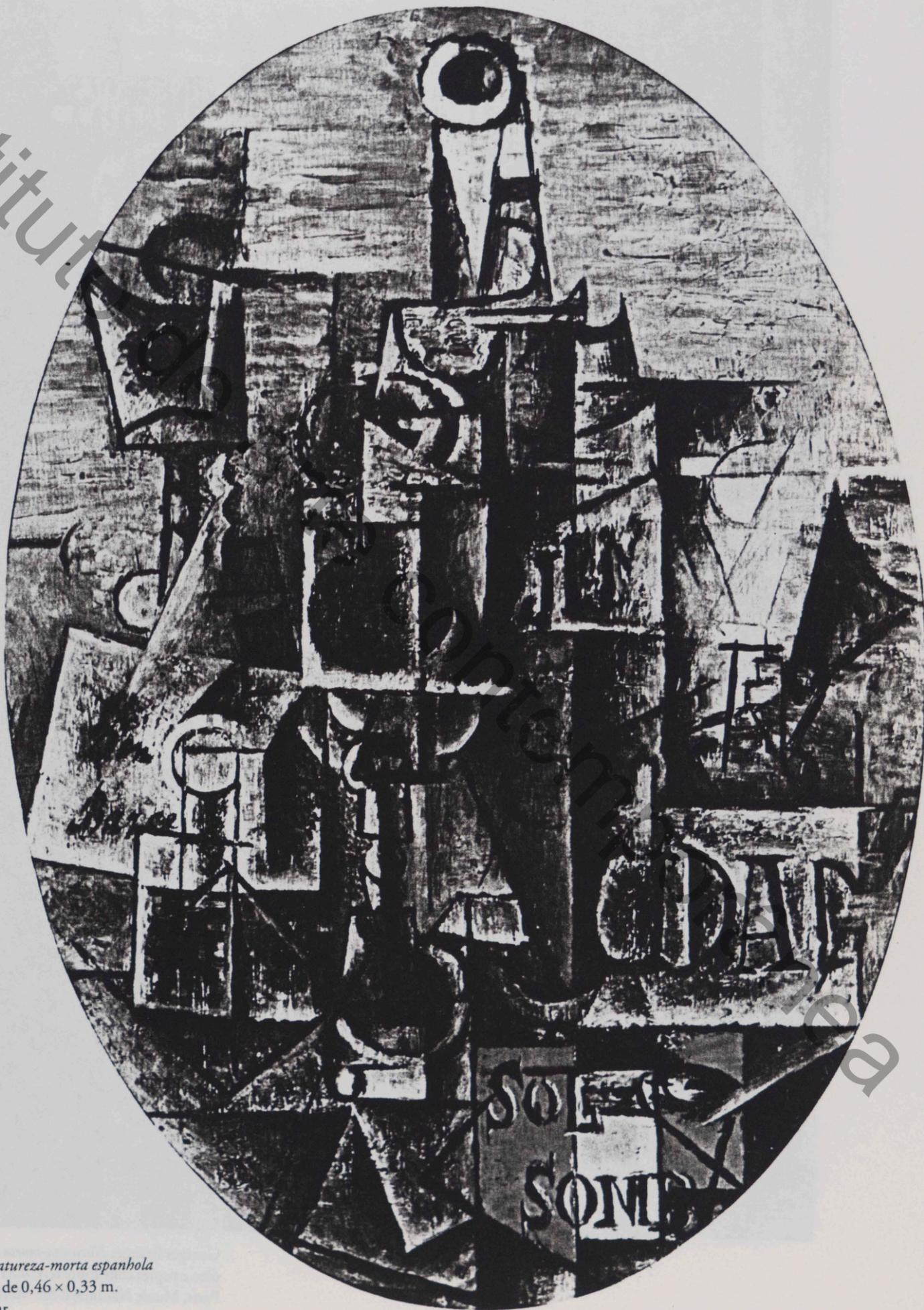
nada de incerto, ilusório ou alusivo na forma do espaço. As únicas dimensões certas, na realidade, são a altura e a largura, que se traduzem respectivamente na vertical e na horizontal; a terceira dimensão é ilusória. Nos dois quadros, a estrutura é formada por coordenadas cartesianas, que resolvem na vertical tudo o que é altura, na horizontal tudo o que é largura.

Para além da analogia estrutural, no quadro de Picasso a decomposição aparece menos e, ao mesmo tempo, mais arrojada. Menos, porque há ainda uma separação entre um aglomerado de volumes (os objetos) e um fundo; mais, porque esta separação é, em seguida, anulada abruptamente pela inserção, em primeiríssimo plano, de dois quadros vermelhos em relação evidente com o fundo rosa, de modo que resulta uma distância claramente proporcionada entre os dois planos, isto é, a profundidade em meio à qual se desenvolvem os volumes. A tela pictórica assim se converte em tela plástica, como a laje de um baixo-relevo. Braque elimina a distinção entre os volumes sólidos e o fundo. Desmonta pacientemente a volumetria dos objetos, reduz tudo a formas planas justapostas. Sua decomposição é mais arrojada porque não discrimina entre o espaço e os objetos, e menos porque não consegue absorver de todo as formas das coisas, as quais, de fato, nesse espaço já sem capacidade, sobrevivem como puros resíduos gráficos (cacho de uva, maçã, carta de baralho).

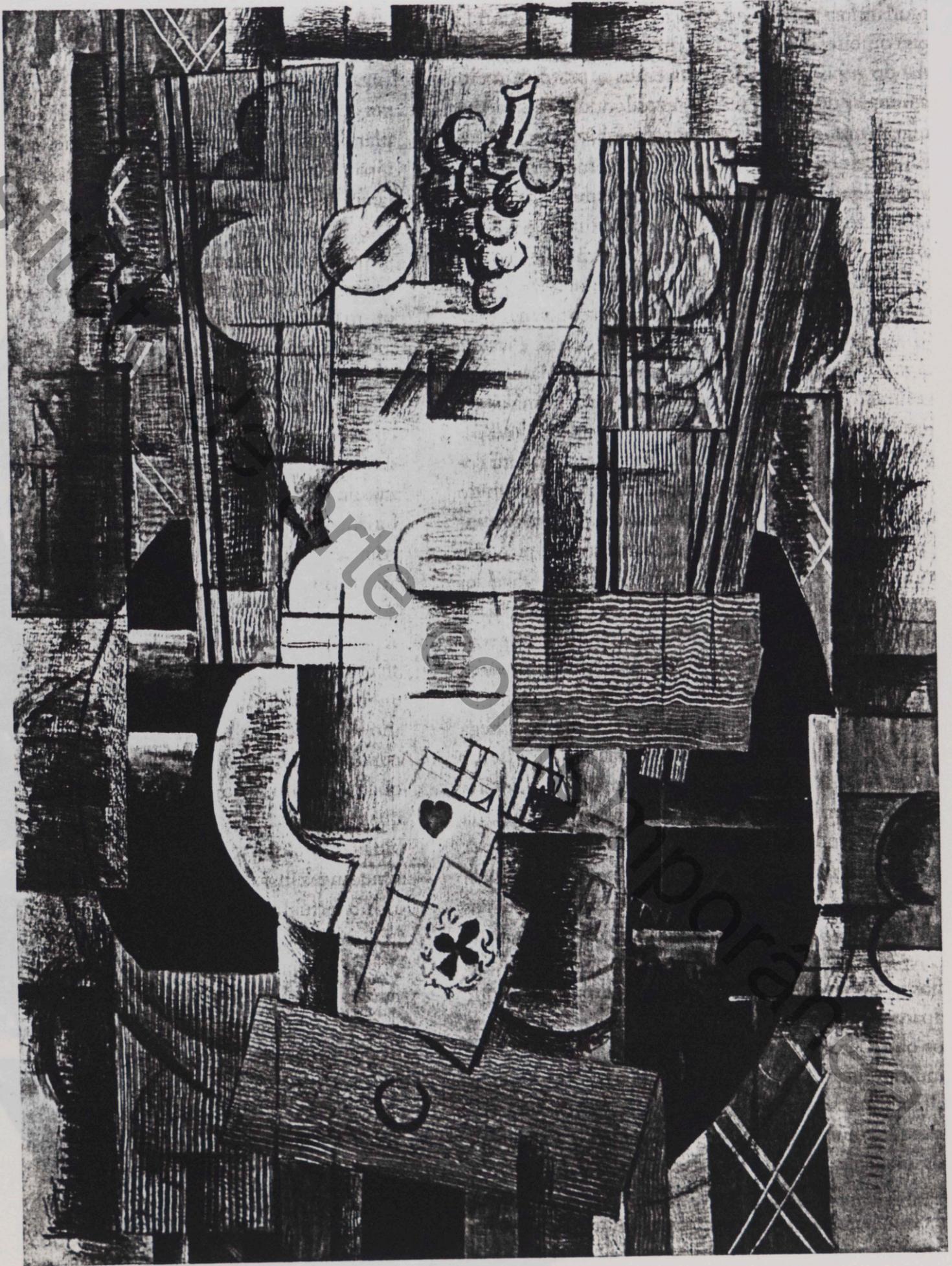
Neste ponto, coloca-se o problema da terceira dimensão, da totalidade que, desenvolvendo-se em profundidade, apresenta-se à visão em termos de ilusão ótica e que, por decorrência, abre o caminho para as reações emotivas, para a intervenção da imaginação, da memória, do sentimento. O caminho, pois, que o Cubismo, como objetividade nova e mais rigorosa, preferiria fechar. Tanto Picasso quanto Braque resolvem o problema da terceira dimensão por meio de linhas oblíquas (já indicativas da profundidade) e curvas (já indicativas do volume), assim trazendo para o plano o que se apresenta como profundidade ou relevo. Aqui intervêm os conteúdos da consciência, as *noções* que se têm dos objetos (e tal é o aspecto tipicamente cartesiano do Cubismo, que o enquadra no racionalismo de fundo da tradição cultural francesa). Opera-se sobre objetos absolutamente conhecidos: frutas, pratos, copos, garrafas, instrumentos musicais etc. Ora, um prato colocado sobre uma mesa é visto como uma forma elíptica, mas *sabe-se* que sua forma é redonda; dado que, na ordem mental, não há diferença de valor entre o que se vê e o que se sabe, no quadro também se desenvolve a redondeza do prato, ou seja, confere-se ao que está na terceira dimensão a mesma certeza que têm os valores mensuráveis nas coordenadas verticais e horizontais. Com a *noção* do objeto (que se tem previamente), entra em jogo o fator tempo: é como se pri-



Pablo Picasso: *Mesa com taça* (1922);
tela, 0,38 × 0,46 m. Praga,
Galeria Nacional.



Pablo Picasso: *Natureza-morta espanhola* (1912); tela, oval de 0,46 × 0,33 m. Coleção particular.



Georges Braque: *Natureza-morta com ás de paus* (1911);
óleo e papier collé sobre tela, 0,81 × 0,60 m.
Paris, Musée National d'Art Moderne.

meio víssemos o prato como forma elíptica, e depois, mudando a posição no espaço, como forma redonda, ou como se, movendo-nos em torno do objeto e mudando o ponto de vista, víssemos o prato primeiro como elíptico e, depois, como redondo. Daí se deduz que, se na visão empírica o mesmo objeto não pode se encontrar em lugares diversos ao mesmo tempo, nessa realidade inteiramente mental que é o espaço (como realidade ordenada e configurada na consciência), o mesmo objeto pode existir com muitas formas diferentes que, naturalmente, ocupam situações diversas. Partindo dessa premissa comum, Picasso e Braque atuam de maneiras diferentes. Picasso, que nos objetos interessa-se sobretudo pela plástica volumétrica, conserva o *chiaroscuro* que plasma os volumes: reconstrói as coisas na continuidade do espaço através de formas geométricas, que considera como fundamento unitário tanto das coisas quanto do espaço. Com efeito, vê-se muitas vezes obrigado a inverter a perspectiva tradicional (como se nota no copo, em cima, que é visto simultaneamente de diversos pontos de vista); o *funcionamento* interno de seu quadro consiste justamente nesses movimentos perspectivos coordenados. Braque, decompondo não por volumes, e sim por planos, elimina o *chiaroscuro*, transformando-o em variações cromáticas de cinzentos. Chega a ir além de Picasso — no mesmo objeto, a mesa, separa a forma e a matéria, lançando no plano a primeira como um perfil negro, enquanto representa a madeira da segunda como componente ambiental, difundindo por todo o espaço, com o processo do *trompe-l'oeil* (passagem necessária para a colagem), a sensação não só visual, mas também tátil, da superfície áspera cheia de veios.

O que acontece aos objetos? Note-se que, em ambos os quadros, encontram-se letras do alfabeto, que aparentemente não guardam nenhuma relação com os objetos. São *tipos* formais, módulos; prestam-se a indicar que os objetos da realidade são como as letras alfabéticas, signos que, em si, nada significam, mas que são combinados de várias maneiras para significar alguma coisa (no caso dos objetos, o espaço). Para Picasso, as letras são feitas de retas e curvas, ou seja, os mesmos signos com que representa as três dimensões; como o princípio da significação verbal e visual é o mesmo, ele insere as letras alfabéticas, conhecidas de todos, como chaves ou códigos de leitura do quadro. Para Braque, que decompõe por planos, as letras são

figuras planas que, em relação às coisas concretas, possuem uma função emblemática — como as cartas de baralho, indicam o plano-limite em que os objetos (uva, maçã) reduzem-se a símbolos gráficos. São chaves de leitura, mas de uma leitura muito diferente, por planos cromáticos, e não por volumes. É claro que a visão pelo volume, proposta por Picasso, e a visão pela cor, proposta por Braque, integram-se entre si; de fato, Picasso e Braque trocam de tarefa com grande frequência, tal como um experimentador, para ter certeza de seus resultados, submete-os à verificação de outro experimentador.

No entanto, o quadro de Braque, em que a relação cromática mais forte se dá entre o amarelo-ocre da madeira e o negro da mesa, parece menos intenso, em cores, que o de Picasso, em que a relação mais forte se dá entre um rosa e um vermelho. Por que essa fraqueza colorística num pintor que será um dos grandes coloristas do século? Porque Braque opera sobre a cor tal como Picasso sobre os volumes: não a considera mais como sensação visual, e sim como elemento essencial da construção mental do espaço. É um fato *intelectual*, e não mais sensorial. Realmente consegue apresentar as variações de cinzento (muitas vezes obtidas apenas com um tracejado a lápis) como cor, e até como luz. A pintura de Braque após a fase cubista será, com efeito, uma pintura essencialmente colorista, na qual, contudo, a cor e suas relações já não guardam qualquer referência com as emoções cromáticas recebidas da natureza: são qualidades e relações que se fundam exclusivamente em proporções métricas.

Intelectual e não sensorial, embora plenamente visual, tal é a verdade que buscam Picasso, Braque, Gris e os outros pintores cubistas; e como se alcança essa verdade intelectual-visual distanciando-se da visão empírico-sensorial, disse-o admiravelmente Braque: “É preciso escolher. Uma coisa não pode ser ao mesmo tempo verdadeira e verossímil”.

ROBERT DELAUNAY TOUR EIFFEL

Guillaume Apollinaire batizou a pintura de ROBERT DELAUNAY de *Cubismo órfico*: órfico porque não é analítico nem sintético, não segue uma lógica de pesquisa, não é geométrico nem “cartesiano”.

A partir de 1910, Delaunay certamente circula na órbita do Cubismo, mas com independência e muitas reservas sérias em relação a Picasso e Braque: as estruturas espaciais de ambos, observa ele em seus escritos, ainda são geométricas como a velha perspectiva, suas cores ainda precisam se sustentar com o *chiaroscuro*. De início, com pouca idade, Delaunay havia pintado sob a influência de Gauguin (1905), a seguir sob a do Neo-Impressionismo (1906-7), e finalmente de Cézanne (1908-9), e nutria uma grande admiração pelo *douanier* Rousseau, que fizera *tabula rasa* de todas as convenções figurativas e recomeçara a pintura a partir do princípio.

Desde esses primeiros tempos, evidencia-se a tendência de voltar às fontes primevas do Impressionismo, de definir o espaço pictórico a partir da sensação visual, sem deslocar o problema para o plano intelectual da análise cognitiva. Na decomposição cubista, porém, ele vê o rompimento definitivo da estática representativa, a possibilidade de desencadear um ritmo dinâmico no interior do quadro. Mas percebe que a sensação, analisada com um rigor lógico, já não é sensível: no final do experimento, desapareceu a substância que se queria experimentar. Propõe conservá-la, experimentar ao vivo e não em cadáveres. A imagem sensorial, em suma, não passa de um fenômeno luminoso; a luz pode se decompor, e decompondo-se refrata-se em todo o espaço, coloca-o em movimento, explode suas falsas estruturas, fá-lo eclodir, transforma-o em energia. Pouco importa saber o que se torna a sensação dentro da consciência; o que importa é exprimir o estado de excitação, de vitalidade intensificada, suscitado pela sensação no sujeito que a experimenta. É este processo, já não de análise, mas de multiplicação e propagação da imagem, que a Apollinaire afigura-se semelhante ao da poesia (de sua poesia) — lírico.

O próprio Delaunay define suas *Janelas* como “frases coloridas que dão vida à superfície da tela segundo

uma cadência de medidas, e se sucedem encavalando-se em movimentos de massas de cor”. Poesia, então — não no sentido de conteúdos poéticos, mas de estrutura métrica. Por tal identificação da imagem visual com o estado de ânimo do sujeito e com o próprio dinamismo da existência, a pintura de Delaunay aproxima-se de um lado do Futurismo, de outro do Raísmo de Larionov e Goncharova. Chagall, por sua vez, compreende que o ritmo de Delaunay não é apenas ordenador, mas gerador de imagens: é o ritmo que cria a imagem.

Ainda mais importante é a relação do pintor com os artistas do *Blaue Reiter*. Delaunay foi o único francês (salvo a homenagem póstuma a Henri Rousseau) a participar da primeira exposição deles em Munique (1911). Marc e, ainda mais, Klee foram os primeiros a entender a importância da identidade entre a sensação e a imagem, entre o mecanismo da percepção e o mecanismo da imaginação, descoberta por Delaunay com a série dos *Saint-Séverin* (movimentos de luz no ritmo de arcos de uma catedral gótica) e da *Tour Eiffel*.

“Não mais horizontais nem verticais”, escreve Delaunay, “a luz deforma tudo, esmigalha tudo, não mais geometria”; e qualifica de “destrutivo” o período de sua pintura que Apollinaire chama de cubista. De fato, ele não parte da observação direta, analítica, do objeto; opera sempre sobre uma imagem espacial que lhe é conhecida e familiar. O espaço que o interessa é o da cidade, e a cidade naturalmente é Paris, e o símbolo visível de Paris, a tônica de seu espaço urbano, é a torre Eiffel. Mais tarde, um filósofo francês, G. Bachelard, virá a demonstrar que nossas intuições do espaço derivam, em grande parte, do ambiente onde crescemos e vivemos, a casa e a cidade. Todos trazemos em nós, sem nos darmos conta, o sentido do espaço da cidade onde vivemos: suas amplitudes, suas distâncias, seus percursos, seu ar, sua luz, sua cor, as coisas que a preenchem. É uma imagem indefinida, incolor, fragmentária — quantas vezes um aspecto de nossa cidade, que vimos infinitas vezes, aparece-nos como se o víssemos pela primeira vez? Pouco importa que esse imprevisto redespertar de nossa apagada noção derive de um efeito de luz ou de uma disposição de ânimo específica de nossa parte: o inegável é que a sensação visual atinge aquele obscuro traçado, e o que se poderia chamar nossa cidade inconsciente torna-se algo extraordinariamente vivo. A sensação destrói a noção, mas entra no ritmo da imaginação, acelera-o, precipita-o. Neste quadro, a

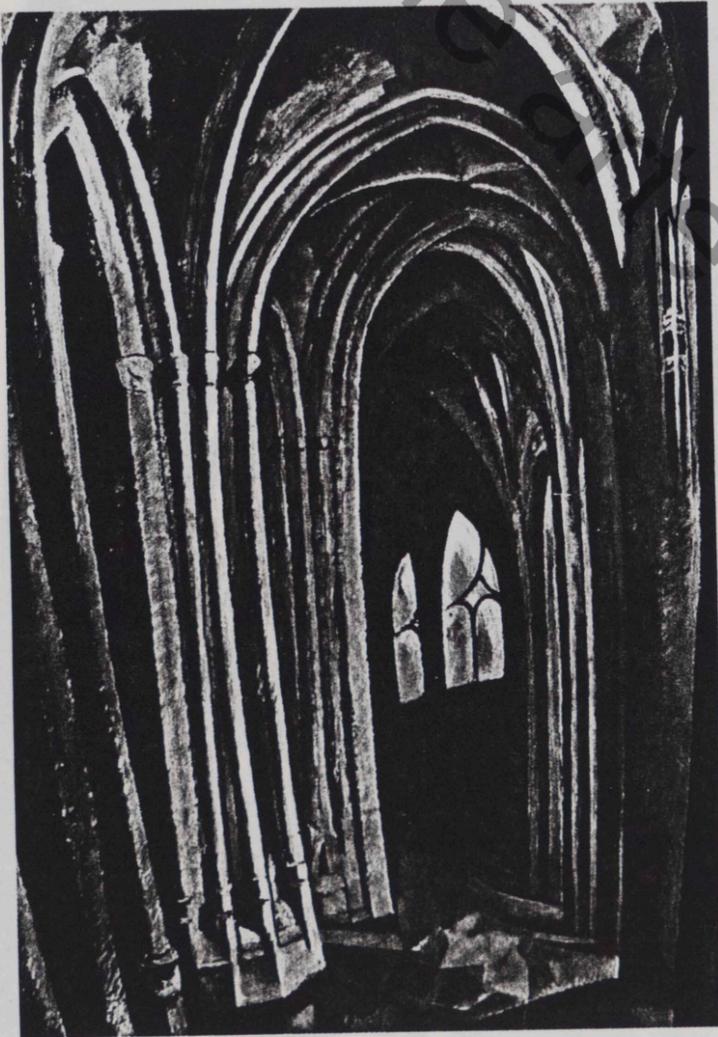


Robert Delaunay: *Tour Eiffel* (1910); tela,
1,98 × 1,36 m. Nova York, Solomon
R. Guggenheim Museum.

Tour Eiffel projeta-se no ar abalando as casas que se aglomeram ao seu redor; destaca-se de Paris, como um míssil que se separa de sua rampa e parte para o espaço. Observe-se: o quadro não é cromaticamente intenso, seu tom de fundo é cinza. É a imagem indefinida e incolor, a qual traz o parisiense dentro de si, que de súbito materializa-se e acende-se. Então entendem-se quais e quantos significados tinha essa imagem interior: a *Tour Eiffel* está como que enraizada no húmus urbano de Paris, e eis que vemos suas raízes lançadas às casas vizinhas; domina sobre a cidade inclinando-se sobre os telhados das casas; arremete ao céu, e ei-la entre as nu-

vens, que espocam à sua volta como granadas antiaéreas; confere à cidade um impulso ascendente, vêem-se as casas burguesas projetando-se ao céu. Tudo é percebido com extrema clareza; percepção e fantasia, lançadas na mesma trajetória, percorrem o mesmo caminho.

Pouco mais tarde, Delaunay irá além: a partir de 1912, com a série dos *Discos* e das *Formas circulares cósmicas*, tentará condensar todo o espaço imaginável — o cosmo — num único instante perceptivo, que se fixa de súbito em sinais simbólicos. E serão, juntamente com as obras de Kandinsky, do mesmo período, as primeiras pinturas não-figurativas na história da arte europeia.



Robert Delaunay: *Saint-Séverin* (1909); tela, 1,17 × 0,83 m. Zurique, coleção Meyer.



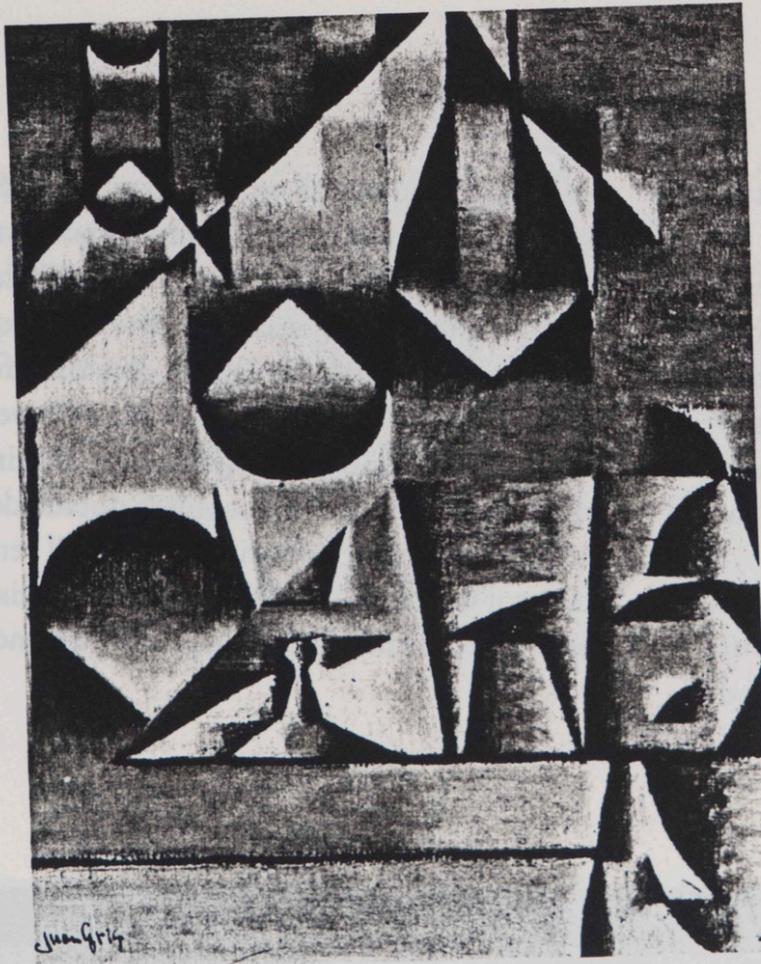
Robert Delaunay: *Formas circulares, Lua nº 3* (1913); cera sobre tela, 0,25 × 0,20 m. Paris, coleção Sonia Delaunay.

JUAN GRIS
 NATUREZA-MORTA COM
 FRUTEIRA E GARRAFA D'ÁGUA

GEORGES BRAQUE
 NATUREZA-MORTA COM BUFÊ:
 CAFÉ-BAR

Na pintura de GRIS, o espaço é definido a partir dos objetos. Os objetos não pousam no plano da mesa, a qual também é um objeto, e sim sobre o chão, o qual é elemento constitutivo do aposento ou do espaço: o quadro assim se funda na relação direta entre objeto e espaço. Note-se que a borda do guardanapo não é interrompida pelo prato: como sabemos que a borda é contínua (mesmo que a vejamos interrompida pelo prato), não há razão para renunciar a uma noção certa em nome de um aspecto ocasional — portanto, a relação entre ob-

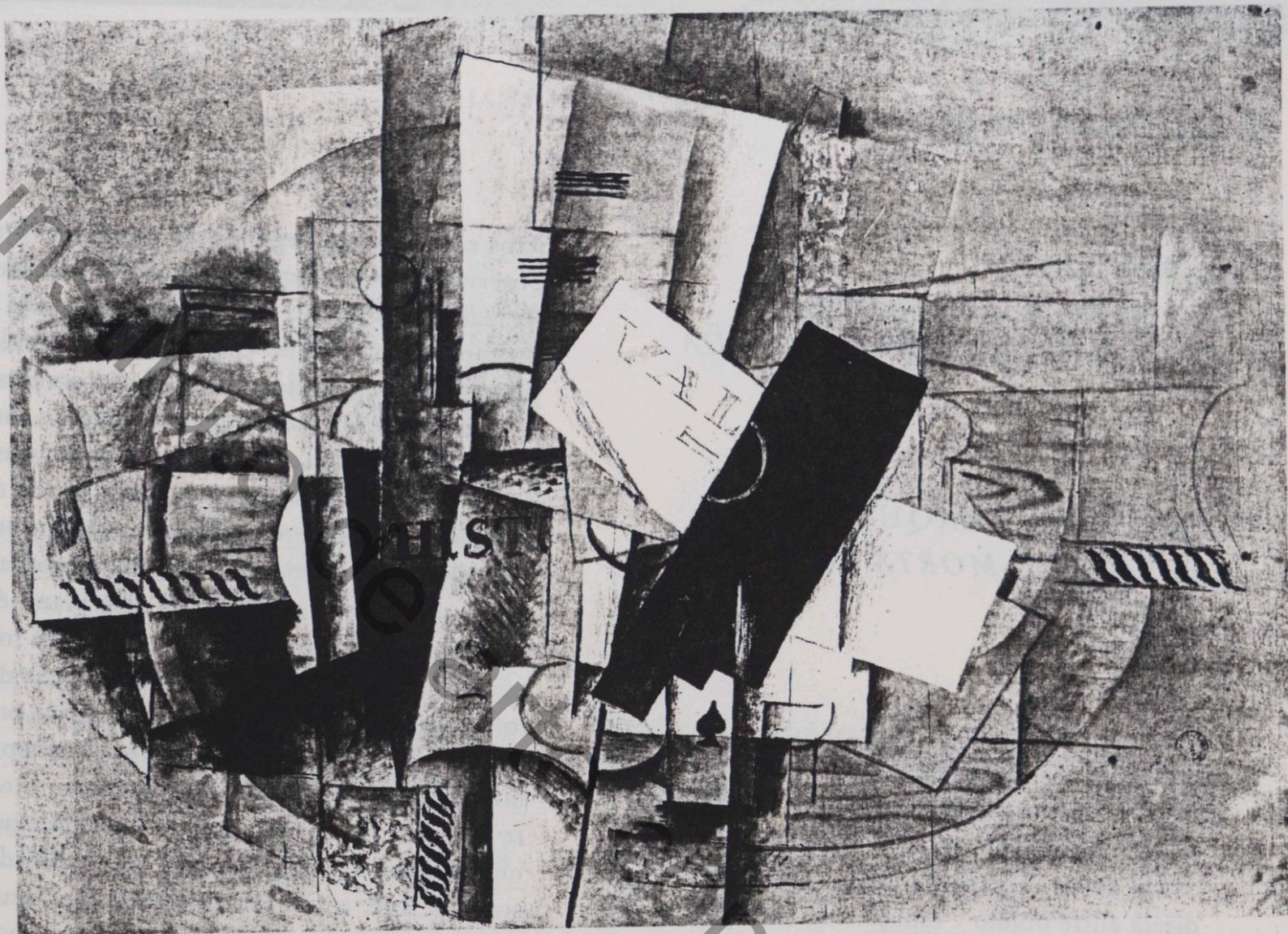
jetos e espaço não depende do ponto de vista do observador, mas é uma relação entre dois termos da realidade. Como a terceira dimensão seria uma profundidade ilusória, Gris elimina-a virando no plano tudo o que se deveria apresentar em perspectiva: o plano da mesa torna-se o fundo, os contornos da fruteira são reproduzidos de modo a sugerir quase uma interpenetração com o plano da mesa. O quadro não tem profundidade, tudo está no plano; demonstra-o Gris aplicando-lhe um pedaço de jornal, que prova ainda como esse plano é algo concreto, sólido, e não apenas um *écran* sobre o qual se projetariam imagens. A superfície da tela torna-se assim um “plano plástico”, onde a profundidade e os relevos são integrados, e não representados. A tela é, pois, um fator concreto e integrante da pintura, o quadro já não é representação de objetos, mas um objeto-em-si. Sua qualidade consiste em que, enquanto os objetos da pintura são dados *no* espaço, aqui são dados *com* o espaço, que assim iguala-se e dissolve-se nos objetos. Como uma arquitetura, o quadro é uma entidade espacial com uma construção própria, autônoma: com efeito, é muito mais de Gris do que de Picasso ou



Juan Gris: *Natureza-morta cinza* (1912); tela, 0,35 x 0,24 m. Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller.



Juan Gris: *Natureza-morta com garrafas e faca* (1912); 0,55 x 0,46 m. Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller.



Georges Braque: *A mesa do músico* (1913);
tela, 0,65 × 0,92 m. Basileia,
Kunstmuseum.

Braque que deriva a espacialidade da arquitetura de Le Corbusier.

No quadro de BRAQUE, o escrito *Café-bar* se destaca de imediato, com um duplo fim: define o plano de fundo do aposento, e funciona como título integrado ao quadro, caracterizando seu espaço em termos visuais e, simultaneamente, nominais (a “poesia visual”, como se sabe, remonta a Mallarmé, sendo largamente praticada por Apollinaire, o arauto do Cubismo). Para aquém do plano de fundo, o espaço é construído por formas coloridas, nas quais predominam o verde e o alaranjado, com o termo médio do

verde pontilhado de alaranjado. Aqui também o quadro é plano plástico, objeto-em-si; mas é construído por intermédio da cor, como se as tonalidades difusas do ambiente se condensassem em formas que se estreitam e se definem até sugerir objetos: a fruteira, o cachimbo etc. O processo de Braque é o inverso do de Gris, todavia o resultado é análogo — eliminada a representação, o quadro é um objeto dotado de estrutura e funcionamento próprios. Mas é fácil ver que o espaço-cor de Braque descende em linha mais direta da concepção cromática do espaço de Cézanne.