



Documents of 20th-century Latin American and Latino Art

A DIGITAL ARCHIVE AND PUBLICATIONS PROJECT AT THE MUSEUM OF FINE ARTS, HOUSTON

ICAA Record ID: 1085735

Access Date: 2015-06-05

Bibliographic Citation:

Degand, Léon. "Do figurativismo ao abstracionismo." In *Do figurativismo ao abstracionismo*, 27-48. Exh. cat., São Paulo, Brazil: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1949.

WARNING: This document is protected by copyright. All rights reserved. Reproduction or downloading for personal use or inclusion of any portion of this document in another work intended for commercial purpose will require permission from the copyright owner(s).

ADVERTENCIA: Este documento está protegido bajo la ley de derechos de autor. Se reservan todos los derechos. Su reproducción o descarga para uso personal o la inclusión de cualquier parte de este documento en otra obra con propósitos comerciales requerirá permiso de quien(es) detenta(n) dichos derechos.

Please note that the layout of certain documents on this website may have been modified for readability purposes. In such cases, please refer to the first page of the document for its original design.

Por favor, tenga en cuenta que el diseño de ciertos documentos en este sitio web pueden haber sido modificados para mejorar su legibilidad. En estos casos, consulte la primera página del documento para ver el diseño original.

Synopsis:

This essay was published in the trilingual catalogue (Portuguese, French, and English) for *Do figurativismo ao abstracionismo*, the exhibition that was organized by the Belgian critic Léon Degand to inaugurate the MAM-SP (Museu de Arte Moderna de São Paulo) in March 1949. The exhibition featured 95 works by 51 artists, only three of whom were born or lived in Brazil: Waldemar Cordeiro (Italy), Cícero Dias (Recife, Pernambuco), and Samson Flexor (Romania). Most of the participating artists were members of the "École de Paris:" Jean Arp, Robert and Sonia Delaunay, César Domela, Auguste Herbin, Fernand Léger, Alberto Magnelli, Francis Picabia, Pierre Soulages, Victor de Vasarely, and Jacques Villon. Among the others were Alexander Calder, Wassily Kandinsky, Frank Kupka, and Joan Miró (Kupka and Miró were living in Paris at the time). The catalogue's introductory essay, signed by the MASP Board, states that the abundance of Abstract work in the exhibition should not be interpreted as a sign that the institution has taken a position regarding this particular movement. In his preface, the Brazilian art critic Sérgio Milliet explains that he is neither "in favor" of Abstraction nor a "fan" of Realism, but is merely a professional with a specific interest in "artistic production." The catalogue also includes illustrations of some of the works in the exhibition.

DO FIGURATIVISMO AO ABSTRACIONISMO

É evidente hoje em dia que, depois dos sucessores imediatos do Impressionismo, a situação geral das artes plásticas está dominada por um desenvolvimento por parte dos pintores da consciencia da autonomia da sua arte.

Esta vontade de autonomia, este desejo obstinado dos pintores de concentrar a atenção, antes de mais nada, sobre as qualidades e poderes específicos da sua arte, encontrou expressão numa nova atitude quanto à utilização dos dados do mundo exterior.

E isto é muito lógico. Pois, se a pintura se basta a si mesma e não deve ser outra coisa além de pintura, é natural que se vise a liberta-la de toda e qualquer especie de tutela. E aquilo que não é especificamente pintura — i. é, forma e côr, expressivas por si mesmas — é precisamente a representação dos dados visíveis do mundo exterior.

Ora, há duas maneiras apenas de livrar-se desta tutela: sujeitar o elemento que a exerce ou, pura e simplesmente, suprimí-lo.

Estas duas soluções foram utilizadas pelos pintores. Progressivamente, os neo-impressionistas, os Nabis, os Fauves e os Cubistas derrubaram a hierarquia tradicional, aboliram a predominância do motivo tomado ao que se chama um pouco apressadamente de “realidade” e, ao contrario, subordinaram motivos e modelos às exigências da impressão plástica. De outro lado, a partir de 1910 aproximadamente, certos pintores — que muitas vezes não se conheciam entre si — começaram a realizar uma pintura inteiramente desprovida de todo e qualquer recurso vindo da representação do “mundo visível”. São estes os Abstracionistas.

Assim, atualmente defrontamos duas concepções na arte mais avançada da plástica de espírito moderno. Os artistas que participam da primeira não deixaram de inspirar-se nos dados do mundo visível julgando-os até indispensáveis à sua inspiração, mas usam deles com uma liberdade que ainda não conhece limites. Aqueles que adotam a segunda, agindo qual arquitetos ou músicos servem-se exclusivamente dos elementos pertencentes à sua arte, i. é, as propriedades expressivas da forma e da cor e não se interessam de modo algum em imitar as aparências familiares do mundo exterior.

Para um espírito não prevenido, muitas vezes as manifestações destas duas concepções se confundem à primeira vista. No primeiro momento, certas obras de Klee ou de

Miró parecem tão *abstratas* — no sentido atual do termo — quanto certos trabalhos de Kandinsky ou de Magnelli. Quer dizer que parecem igualmente desprovidos de toda e qualquer representação do mundo visível, porque uma visão não experimentada não chega a descobrir, nem nestes nem naqueles, a menor alusão a objetos conhecidos, uma mesa, uma flor, um ser humano, por exemplo.

Cairíamos em erro entretanto, se nos baseássemos na opinião de gente pouco esclarecida. Como toda forma de expressão, a pintura exige boa dose de educação, para ser compreendida, um aprendizado longo e muitos contactos pessoais, trate-se de pintura antiga ou moderna, realista ou não.

A diferença entre Klee e Kandinsky, ou para citar os jovens, entre Manessier e Schneider, é essencial. Não perceber o que os separa e que constitui portanto, sua originalidade fundamental, seria julgar mal suas obras e privar-se de prazeres artísticos muito precisos.

Aqui, recordemos um pouco a historia da pintura.

Os naturalistas e os realistas, à moda de 1860, visavam a apresentar as coisas “ tais como são ”. Sua ambição consistia em descobrir e fazer o observador descobrir as particularidades autênticas do mundo exterior.

Os prazeres desta descoberta empalideceram, principalmente por causa do progresso da fotografia, que combatia o naturalismo e o realismo em seu proprio terreno. Os

impressionistas, ávidos de novas sensações começaram a apresentar as coisas não mais “ tais como são ”, mas “ tais como se vêm. ” De fato, substituíram uma ótica por outra: uma ótica fundada sómente naquilo que o olho humano realmente percebe do mundo exterior, por uma outra, aparentemente mais objetiva porque parece mais bem corrigida pelas informações da inteligência.

Seja pelo que fôr, demonstrando aliás que não existe apenas uma ótica e que, na pintura qualquer outra é igualmente válida, os Impressionistas — embora contra a vontade — como suspeito — deram impulso a um grande movimento de liberdade com relação à maneira de representar as coisas. A compreensão das deformações expressivas, tais como eram exercidas nas artes das outras épocas e outras civilizações, havia perdido em proveito da “ objetividade ” fotográfica. Os sucessores do Impressionismo, tais como Gauguin, Van Gogh, Cézanne, a encontraram de novo. Percebeu-se a significação plástica das simplificações, usadas pelos “ primitivos ” europeus e exóticos e atribuídas durante muito tempo à inabilidade e à “ ingenuidade ”. O recurso ao mundo exterior ia-se tornando mais ductil.

E, uma vez que a utilização pictórica destes dados se opera necessariamente em função das convenções plásticas adotadas pelo pintor, julgou-se perfeitamente lícito apelar para outras convenções plásticas, e mesmo, inventá-

las de acordo com as circunstâncias, e conforme as necessidades da expressão.

Desta liberdade nasceram o Nabismo, o Fauvismo e o Cubismo, que não deixaram de ser acompanhados de reações inversas como o surrealismo pictorial (o de um Salvador Dali, por exemplo) ou de diversos neo-realismos (o de Dunoyer de Segonzac, entre outros.) Mas isso não impede que um dos aspectos essenciais da plástica moderna tenha assim tomado corpo.

Sabe-se como pintava Cézanne, que se punha diante de uma paisagem, de uma natureza morta ou de um ser humano. De frente destes modelos, experimentava o que chamava a sua “*petite sensation*”. Em outras palavras, recebia uma impressão global onde os elementos da natureza se associavam numa certa imagem, coerente, particular. Esta imagem, ele a reconsiderava, a retocava, a trabalhava, até que tivesse tomado, sobre a tela, a solidez que ele desejava. Cézanne queria, pois, realizar o correspondente plástico da sua “pequena sensação”.

Esta “pequena sensação” era necessariamente um produto da sua educação e, assim, Cézanne nunca se atreve a transpor os limites de certas conveniências óticas em uso na sua época. Simplificava e deformava sem dúvida. Certamente, nestas simplificações e deformações, sua afetividade, suas faculdades de invenção, sua imaginação mesmo, não deixavam de intervir. Mas, em suma, — inde-

pendentemente de certas audacias que pareciam escandalosas e que hoje nos são familiares — Cézanne não deixava de respeitar, em escala muito grande, as convenções da ótica da pintura tradicional. Particularmente, conservou-se fiel ao sistema da perspectiva, linear ou aérea, processo comumente admitido nos países de cultura ocidental para representar o mais objetivamente que seja possível os espetáculos da natureza, e afim de dar a impressão de que os objetos representados se acham colocados em seu verdadeiro lugar no espaço e como que podendo-se andar à sua volta.

Os sucessores de Cézanne, e mesmo alguns dos seus contemporâneos, como Gauguin, romperam, com este sistema, por uma simples razão, a de querer, cada vez mais, subordinar o modelo tomado ao mundo exterior, à expressão pictórica que dele queriam tirar.

Esta ruptura com a tradição, isto é, a introdução das diversas perspectivas e a exaltação da cor (dois princípios instaurados por Gauguin) constituíram realmente as duas primeiras inovações pictóricas que marcaram de um modo positivo o começo da pintura moderna das quais era Cézanne adversário. Dizia ele que Gauguin pintava “imagens chinesas”. Inovações que perturbariam mais profundamente os hábitos do público e foram, uma ou outra, ou ambas em conjunto, a inspiração de todas as inovações técnicas posteriores.

Com efeito, o Nabismo e o Fauvismo abandonaram os efeitos de perspectiva e de modelado. O Fauvismo adota a

exaltação da côr até o arbitrario mais voluntário. Os cubistas, depois de ter “ *tratado a natureza conforme a esfera, o cone e o cilindro* ”, segundo o principio de Cézanne, durante a primeira fase do seu movimento, libertaram-se desta geometria no espaço, no curso da segunda fase, reduzindo todas as suas imagens a figuras que são, antes, do dominio da geometria plana.

Caberia aos mesmos cubistas e aos futuristas trazer outra renovação à ótica pictural tradicional: multiplicaram e variaram os pontos-de-vista.

Os primeiros, por uma simples razão plástica, propuseram diversos aspectos de um mesmo objeto, sobre a mesma tela, ao passo que a pintura tradicional só oferece um. Uma garrafa, por exemplo, é pintada como se fosse vista de frente, salvo a abertura do gargalo, que, em vez de ser representada por uma oval, segundo a perspectiva, e representada por um círculo, como se fosse vista de cima. Mais tarde, Picasso pintará rostos, vistos metade de frente e metade de perfil.

Os Futuristas utilizaram processos análogos, mas já não com o espírito estático dos Cubistas, mas com finalidade dinâmica. Assim, Balla pintou um cão que tinha mais de quatro patas, e oito caudas e seguro por quatro cordas, para sugerir os movimentos de todos esses elementos. Em seguida, esses processos foram combinados com os do cubismo e os princípios da pintura a duas dimensões.

Um Arp, ao contrario, segundo a concepção dadaista, pelo menos originariamente, pratica simplificações radicais, reduzindo, por exemplo, um ser humano a um de seus membros, que se torna simbólico. Miró fez o mesmo. Ambos, a esse respeito, pouco se incomodaram com fazer qualquer alusão a um terceira dimensão, o espaço em profundidade, senão permitindo a identificação dos objetos representados.

Concebe-se facilmente que todos esses modos de tornar mais flexíveis a ótica e a representação pictóricas não ficaram sem consequencias para as jovens gerações de pintores de hoje. E, a esse respeito, a obra de um Manessier, de um Singier ou de um Le Moal, parece-me singularmente demonstrativa.

Primeiro, uma observação. Em pintura, não é a perspectiva ou o modelado que sugere a profundidade ou o relevo, mas a identificação do objeto representado.

Basta, para nos certificar disso, em qualquer quadro figurativo que seja, ocultar todos os elementos característicos que permitam identificar o assunto e os objetos representados, e não conservar à vista senão uma superfície tal que, na ausencia do “ contexto ”, se posso exprimir-me assim, se torne ela não identificavel. Logo se tornará patente que essa superfície não é mais do que uma superfície de tela, coberta de cores, e mesmo que, no conjunto do quadro, pareça ela convenientemente modelada e dependente da perspectiva, no detalhe, isolada do seu

“ contexto ”, já não consegue sugerir nenhum modelado, nenhuma profundidade. Ao contrario, uma vez que sejam revelados os elementos identificadores, retoma ela toda a sua significação, a sua capacidade de sugestão de um certo espaço.

É, pois, a identificação do objeto representado que sugere a terceira dimensão.

Compreende-se logo que, quando um pintor não pinta os objetos que representa de maneira que possam eles facil e inteiramente identificar-se, numerosas partes do seu quadro tornam-se ambigüas, quanto à sugestão da profundidade e do relevo.

Esta ambigüidade pode constituir um defeito se é utilizada ou considerada sem espírito. Ao contrário, se o pintor tira dela certos efeitos, pode tornar-se extremamente saborosa, delicada, sutil ou brutal, segundo o caso.

Observe-se que, nos tres pintores acima citados, ela exprime certos jogos de luz de que é a transposição plástica, do mesmo modo que a “ *petite sensation* ” de Cézanne era a raiz das “ construções ” pictóricas suas que conhecemos. Com esta diferença essencial de ser mais complexa a “ *petite sensation* ” desses tres pintores e de alguns de seus confrades e, em todo caso, mais nova, menos habitual, e de um gênero que é menos vezes analisado do que a de Cézanne. Manessier, hoje, como antes dele Klee, mas com um espírito completamente diverso, prestam atenção a

todas as fantasmagorias da visão e não temem nunca ajuntar-lhes as intervenções da sua afetividade.

Em suma, os pintores aos quais acabo de aludir entendem não já pintar as coisas “*tais como são*”, sem dúvida. Mas, se as pintam “*tais como as vêm*”, é muito menos como as veem com os próprios olhos, do que do modo pelo qual representa toda a sua sensibilidade de seres humanos.

Guardo-me bem de explicar como deve ser compreendida a mensagem íntima desses pintores. Trata-se aí de uma questão individual que deve existir entre o quadro, de uma parte, e o temperamento, o grau de receptividade e o poder de reação e colaboração, de cada espectador, de outra parte.

O que tento aqui, é facilitar a recepção desta mensagem, tentando informar a respeito de algumas particularidades da linguagem em que ela é emitida.

A esse respeito, não me parece inútil pôr em evidencia tres características fundamentais de toda pintura figurativa.

1º) Toda pintura figurativa, ou proceda ela por “*aplats*”, ou por modelados, por superposição ou juxtaposição de planos, ou por efeito de perspectiva, sugere, necessariamente, uma terceira dimensão, isto é, a profundidade, o relevo, a espessura dos objetos, sua situação em certo lugar no espaço a tres dimensões.

Esta sugestão resulta, como vimos acima, da identificação, pelo espectador, dos objetos representados pelo

pintor. E é, somente na medida em que são identificados os objetos, que a terceira dimensão aparece aos olhos do espectador.

2º) As cores e tonalidades de uma pintura figurativa são, necessariamente, consideradas, numa grande parte, pelo pintor que as reúne e pelo espectador que as contempla, em função dos modelos e dos assuntos representados.

Sem dúvida, o pintor figurativo pode acomodar os modelos e o assunto do seu quadro a uma certa harmonia cromática, pre-estabelecida e revestir, por exemplo, algum dos seus personagens com um manto vermelho, de preferência a um manto azul, por que assim o exige o seu objetivo pictórico. Entretanto, quaisquer que sejam as liberdades que tomam os pintores contemporâneos com a verossimilhança realista, há certos limites que não se podem ultrapassar. Esses limites são os de uma certa relação, positiva ou negativa, com os assuntos e modelos, tomados ao mundo exterior.

Pois que o espírito humano é constituído de tal maneira que na pintura figurativa o vermelho do manto, considerado primeiro em si mesmo, acaba sempre a se referir finalmente ao manto que designa, o azul de um céu ao céu que pinta, ou o nacarado de uma carnação à carne que imita. E, se por ventura, a carnação fôr vermelha, contra toda verossimilhança realista, como em certos quadros dos “Fauves”, a relação entre o vermelho e a carne

é uma relação de surpresa, mas assim mesmo uma relação inelutável.

Tal afirmação pode parecer arriscada. Mas, se cada um se perguntar a si mesmo, concluirá que, afinal de contas, no exame aprofundado — como deve ser o caso de todo amador que se preza — de todo quadro figurativo, a referencia ao modelo e ao assunto intervem sempre na apreciação do detalhe e do conjunto do cromatismo.

3º) A construção pictorial de um quadro figurativo resulta necessariamente de transposição, para a ordem da plástica, de certas leis que presidem à edificação do mundo exterior que ele representa.

Se se examinar, com efeito qualquer quadro figurativo, descobrir-se-á que, qualquer que seja o grau da sua interpretação do mundo exterior e qualquer que seja o seu arranjo, em triângulo, em cruz de Santo André, ou em turbilhão, a sua construção apoia-se sempre numa linha horizontal, situada em baixo da composição e muitas vezes confundida com o bordo inferior do “chassis”.

Este apoio na horizontal inferior explica-se pela relação direta e íntima entre a composição pictórica e o que ela representa, no caso, o mundo exterior. Ora, como a organização do mundo exterior é sempre tributaria das leis da gravidade, é natural que uma pintura que se inspira nas aparencias visíveis deste mundo seja necessariamente construída considerando as consequências visíveis dessas leis. Dado que tudo que compõe o mundo exterior é necessaria-

mente referido por nosso espírito à superfície terrestre, na qual vivemos, que os próprios astros são *vistos* em função da Terra (mesmo que os *saibamos* competentemente engrenados em outros sistemas) e que uma árvore, uma mesa, um ser humano *repousam* necessariamente em alguma coisa, compreende-se facilmente que a linha horizontal inferior, sobre a qual se apoia toda composição figurativa, constitui o correspondente plástico do substrato ao qual referimos ou no qual se apoiam todos os elementos do mundo exterior.

Por estas tres características, sumariamente expostas, percebe-se que toda pintura figurativa é necessariamente concebida e realizada, pelo pintor, e considerada, pelo espectador, em função de uma relação inelutável entre os modelos e os assuntos, em que se inspira o pintor, de um lado, e a imagem pictórica que ele tira deles, de outro.

É na apreciação do valor desta relação que reside a apreciação do valor pictórico de uma pintura figurativa. Assim, uma composição figurativa é bem equilibrada quando, no conjunto, o “peso” das suas formas e das suas cores é repartido como o dos corpos mais pesados que o ar nos pratos de uma balança, ambos no mesmo nível. Um retrato é satisfatório na medida em que a relação entre o modelo e sua imagem é fiel, saborosa, picante, etc. Um cântaro é bem desenhado quando a relação entre o cântaro e a imagem que dele se tem atesta a invenção gráfica do artista. Poderíamos multiplicar os exemplos.

Alguns estetas e críticos de arte, desde o começo do século, mais ou menos, e, em particular, depois do Cubismo, não têm cessado de aconselhar ao público olhar os quadros figurativos — bem entendido, — sem incomodar-se com o que representam eles.

Conselho que era muito util, porque orientava para o lado do fenomeno puramente plástico da pintura a atenção do público, o qual era atraído para a parte representativa preferentemente, se não de modo exclusivo. Mas, no fundo, a attitude destes defensores da arte moderna atesta principalmente a obsessão, comum à maior parte dos pintores de vanguarda, de realizar uma pintura cuja plástica seja totalmente independente dos modelos tomados ao mundo exterior. Nesse sentido, os pintores conseguiram muitas vezes, e conseguem ainda, banir o “ assunto ”, isto é, a “ anedota ”, mas não pode ser obtida uma autonomia integral da plástica, mesmo a custo das mais audaciosas transposições e simplificações picturais, enquanto subsistir uma referencia qualquer às apparencias visiveis do mundo exterior.

Queira-se ou não, existe, pois, uma plástica especificamente figurativa concebida e realizada, pelo pintor, em função das suas propriedades particulares. E é neste mesmo espírito que ela deve ser considerada pelo espectador, caso a deseje gozar plenamente. Em todo caso, jovens pintores de hoje demonstram ainda, pela qualidade original das

suas obras, que a relação entre as aparencias visíveis do mundo exterior e as imagens pictóricas que dele se podem tirar é sempre infinitamente rica de possibilidades de invenção e de expressão.

Mas, na música, o sistema tonal também é sempre infinitamente rico de possibilidades não exploradas. E, entretanto, são cada vez mais numerosos os compositores que se voltam para outras possibilidades não menos inexgotáveis, verdadeiramente, que são as da atonalidade e da música serial.

Da mesma maneira, inúmeros pintores abandonam hoje a figuração em favor da abstração.

Que é a *abstração*?

É abstrata toda pintura que não invoca, nem nos seus fins, nem nos seus meios, as aparencias visíveis do mundo.

Não as invoca nos seus *fins*, porque não tem ela por objetivo, em nenhum grau, representar aquelas aparencias.

Não as invoca *nos seus meios*, porque uma pintura realmente abstrata não é feita por meio de elementos tirados do mundo exterior, mesmo transpostos, simplificados, deformados, a ponto de torná-los irreconhecíveis, mas partindo de linhas, formas e cores, privadas, *em principio*, de toda relação de imitação com os objetos pertencentes ao mundo visível.

Digo *em principio*, porque, sobretudo no estado atual da nossa educação pictórica, desenvolvida quase sempre e

exclusivamente segundo as leis da pintura figurativa, o jogo das associações de ideias não cessa de exercer-se e, por consequencia, porque muitas vezes ainda misturam-se recordações figurativas à elaboração da abstração.

Em todo caso, o que distingue essencialmente a pintura abstrata da pintura figurativa é que a primeira não é fundada sobre uma relação entre um assunto e os modelos tirados ao mundo exterior, de um lado, e a imagem pictórica que tira deles o pintor, do outro.

A eliminação desta relação produz múltiplas consequencias.

1º) Do ponto-de-vista da sugestão da terceira dimensão.

Com efeito, do fato de não se poder, numa pintura abstrata, identificar as imagens de objetos pertencentes ao mundo real que nos é familiar, e não se poderia tão pouco encontrar nela pontos de referencia para imaginar com certeza os sinais de uma terceira dimensão.

Nestas condições, ao espectador deixa-se toda liberdade de situar os planos que compõem o quadro abstrato, a não importa qual lugar da terceira dimensão do espaço pictural, a profundidade. À vontade do espectador, tal plano aparecerá diante ou atrás de qual outro vizinho, ou ao mesmo nível; e tal linha negra sobre uma superficie branca parecerá colocada sobre esta, muito afastada dela, ou parecerá dividir a superficie, no mesmo plano, em duas partes independentes.

A liberdade do espectador é completa, sem dúvida. Mas o pintor pode, ainda assim, por artificios de escrita, fazer inclinar-se o espectador para certas interpretações, de preferência a outras. Assim, no caso da linha negra sobre o fundo branco, se o pintor, mercê de um empastamento, der à linha maior espessura do que à superfície sobre a qual foi ela traçada, a superfície branca parecerá nitidamente atrás da linha.

O pintor pode, assim, jogar, ao infinito, com as ambiguidades relativas à situação dos planos no seio da terceira dimensão, assim como artificios de escrita, que favorecem uma interpretação, de preferência a outra.

À primeira vista, ao considerar certas pinturas que passam por abstratas, poder-se-ia crer que a perspectiva e o modelado não são necessariamente excluídos da pintura abstrata. Certos pintores, com efeito, e, em particular, alguns pintores, aparentados com os surrealistas, *representam*, por meio destes processos tradicionais da pintura figurativa ocidental, formas completamente imaginárias.

Digo que elas o *representam* e, por isso mesmo, não se trata mais aqui de pinturas abstratas, mas de reproduções de formas abstratas, fingidas, ou quase, que se teriam podido executar tão bem em cartão, por exemplo. Estas pinturas não são, pois, mais abstratas do que as fotografias de esculturas abstratas.

2º) As cores e tonalidades de uma pintura abstrata, uma vez que não são reunidas pelo pintor, nem considera-

das pelo espectador em função de uma qualquer relação de imitação com o mundo exterior, são susceptíveis de combinações expressivas que a pintura figurativa, por definição, não pode conhecer.

Tal arranjo de cores, que parecia falso numa pintura figurativa, porque a sua relação com o assunto e os modelos representados seria duvidosa, torna-se, pelo contrario, perfeitamente coerente e legítimo numa pintura abstrata, porque o pintor realizou nele a expressão de um sentimento plástico particular que corresponde a ele.

3º) A construção de uma pintura abstrata não é, necessariamente, tributaria, como a de uma pintura figurativa, de uma atração exercida pela linha horizontal inferior.

Em razão da sua independencia, em relação às leis de edificação do mundo exterior, uma pintura abstrata é susceptível de constituir-se por zonas de atração, em toda a extensão de sua superficie. Assim, tal composição abstrata, pelo efeito de tensões plásticas organizadas pelo pintor, se orienta em torno de um polo de atração situado no alto e à esquerda, por exemplo; tal outra se estabelece em função de uma vertical à direita; outra, ainda, resulta do antagonismo ou da simpatia de duas formas que se defrontam.

Não se poderia concluir, destas características, pela superioridade ou inferioridade da plástica abstrata em relação à plástica figurativa. Estas duas concepções não se opõem como a verdade ao êrro ou a saude à decadencia.

Elas diferem, simplesmente. Sem duvida, muitos limitam-se a uma ou outra e professam, quanto à que não praticam, marcada antipatia. Talvez sejam essas viseiras desejáveis para o caso de inúmeros criadores desejosos de não dividir o seu esforço e de não dispersar a própria atenção. Mas, para o espectador, seria privar-se, com negligencia, de um prazer, reservar seu prazer pictural a uma ou outra destas concepções.

Respondamos, afinal, a uma objeção corrente, segundo a qual a pintura abstrata não ultrapassaria o estagio do decorativo, isto é, do ornamental puro, do inexpressivo, e não atingiria, nunca, por definição, a grande arte, a arte de expressão.

Sem entrar no pormenor em todos os desenvolvimentos desta controversia, observemos, primeiro, que uma pintura não será inexpressiva porque, para numerosas pessoas, desprovidas de preparação suficiente, seja ela sem expressão.

Entretanto uma coisa é certa: é que não basta que um quadro abstrato seja ornado das mais belas cores e concebido logicamente para que seja digno de satisfazer-nos. É preciso ainda que o artista lhe tenha comunicado uma vida mais intensa, um calor, a expressão de uma emoção. Mas esta observação aplica-se, também, à pintura figurativa. Todos conhecemos inúmeros retratos, paisagens e naturezas-mortas que, da mesma maneira que numerosas abstrações, constituem apenas frios deveres de estilo.

O que acaba de ser dito da pintura não poderia ser considerado inteiramente válido em escultura, pois esta inscreve-se, necessariamente no espaço a tres dimensões, e, não menos necessariamente, sofre as leis da gravidade. De resto, por isso mesmo, a escultura é, muito menos do que a pintura, uma arte de sugestão.

A escultura abstrata distingue-se, entretanto, da escultura figurativa, por dois pontos.

A escultura figurativa, como a pintura figurativa, mas segundo modalidades técnicas diferentes, se funda sobre uma relação entre assunto e modelo, de um lado, e representação plástica, do outro.

A escultura abstrata, como a pintura abstrata, suprime esta relação técnica e sentimental, em proveito de expressões plásticas muito próximas da arquitetura, sem, contudo, confundir-se com elas.

As expressões plásticas da arquitetura, são, com efeito, sempre solidarias, em qualquer medida, com o programa utilitario da construção que ornam. A fachada de uma catedral gótica, quaisquer que sejam os seus méritos propriamente arquitetônicos, não deixa nunca de estar em relação com o destino, espiritual ou material, do templo anunciado por ela. O exemplo do funcionalismo moderno é ainda mais convincente.

O escultor abstracionista no que se refere às suas proprias expressões puramente plásticas, dispõe de uma

liberdade mais vasta e mais sutil — o que não significa superior, porque uma limitação da expressão pode constituir uma disciplina fecunda. Como a arquitetura, a escultura abstrata é capaz de exteriorizar sentimentos e sensações de massa, de peso, de esmagamento ou de leveza, de força ascensional, de verticalidade ou de horizontalidade, entre outros, mas sem nenhuma das servidões da arquitetura, e com uma individualização maior da expressão.

A escultura figurativa pode, também, exprimir esses sentimentos e sensações, mas em condições muito diferentes, pois somente em relação com uma imitação qualquer de elementos pertencentes do mundo exterior.

O segundo ponto distintivo é que da independência da escultura abstrata em relação a uma imitação deste gênero podem resultar renovações dos meios técnicos de expressão. Basta pensar-se aqui nas obras de um Pevsner ou de um Calder, tecnicamente tão diferentes da escultura tradicional que o termo de *construção* lhes convem mais.

Como a concepção figurativa da plástica, a concepção abstrata comporta, já, numerosas escolas, muitas vezes inimigas entre si — o que não altera em nada o seu valor. Vai além dos limites desta simples introdução passá-las em revista.

Para terminar, é-me preciso chamar a atenção sobre o seguinte fato: enquanto arte decorativa, a arte abstrata

é muito antiga. As decorações baseadas em combinações de elementos geométricos são incontáveis em quaisquer épocas e em quaisquer civilizações. Mas enquanto arte expressiva, tendo alto valor em si, enquanto grande arte, a arte abstrata é coisa muito nova, que conta apenas quarenta anos de existência, mais ou menos.

Maugrado grande número de obras valiosas ou curiosas e certo número de obras-primas, a arte abstrata, enquanto arte-expressiva, está nos seus primórdios. Ficará ela nisso? Constituirá ela a arte do futuro? O crítico de arte não é profeta.

Por enquanto, esforcemo-nos, por frequentes contactos, por assimilar sua linguagem e gozar das suas obras, sem, por isso, nos privar de espírito crítico. E, sobretudo, ao contrario de alguns dos seus partidarios e dos seus detractores, guardando-nos de todo sectarismo.

LÉON DEGAND