



Picasso e a história

Paulo Venancio Filho

Paleta realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
por ocasião da exposição Picasso e os anos de guerra.

Picasso; pintura moderna; arte e história.

O primeiro artista a se colocar na perspectiva das massas foi o artista barroco, mas de modo conservador e imobilista, reprimindo as forças liberadas pelo Renascimento para contê-las na moldura absolutista. O artista moderno se coloca na perspectiva das massas em prol da sua emancipação; da autonomia, não tutela do indivíduo.

Depois da Segunda Guerra Mundial tem início o fim da vanguarda. Aí ressurgem Picasso, não mais só o artista, mas o fenômeno cultural, o primeiro na esfera das artes plásticas – o primeiro artista moderno vivo que é admitido com a mesma estatura de um Michelangelo, um Rembrandt, um Velazquez.

Antes de Picasso, o artista pintava com a mão, com o pulso. Clement Greenberg analisou o modo como o cubismo fazia coincidir o plano pictórico com o plano literal, cujo resultado fazia a pintura se projetar da tela, dando origem à escultura cubista, de construção, aquilo que Gonzalez chamou de "desenhar no espaço."

Greenberg considerou esse fenômeno na perspectiva da pintura, não do pintor. Picasso – que Greenberg dera como acabado desde 1938 – foi o primeiro pintor moderno a pintar o quadro todo, a se colocar *a priori* o quadro todo como objeto. O pintor anterior a Picasso, o artista do pulso, pelo modo operativo a que estava limitado atuava a partir de certas áreas do quadro, limitado à mobilidade do pulso e apenas do pulso. Esse modo de operar não lhe oferecia de imediato a totalidade da tela.

Cézanne, provavelmente, foi o primeiro a demonstrar a totalidade da tela – do plano, para falar nos termos de Greenberg – ainda como pintor do pulso. Mas o fez negativamente, deixando a tela inconclusa, o quadro em branco – uma colagem cubista às avessas poderíamos dizer. O Picasso pós-cubista é o primeiro a agir na totalidade da tela positivamente. Seu gesto não é mais o do pulso, mas o do braço e do antebraço – que é o *quantum* de tónus muscular que tranfere para o quadro.

Com Picasso – e Braque – por meio da colagem, como nota Greenberg, a pintura tende para o espaço, espacializa-se. O resultado é a expulsão do pintor do pulso, que se torna ou abstrato, ou escultor. As geniais construções tridimensionais de Picasso, as *Guitarras* especialmente, mantêm um impulso que deriva da pintura. Picasso realizou esculturas extraordinárias, mas não tinha vocação de escultor. Sempre foi pintor.

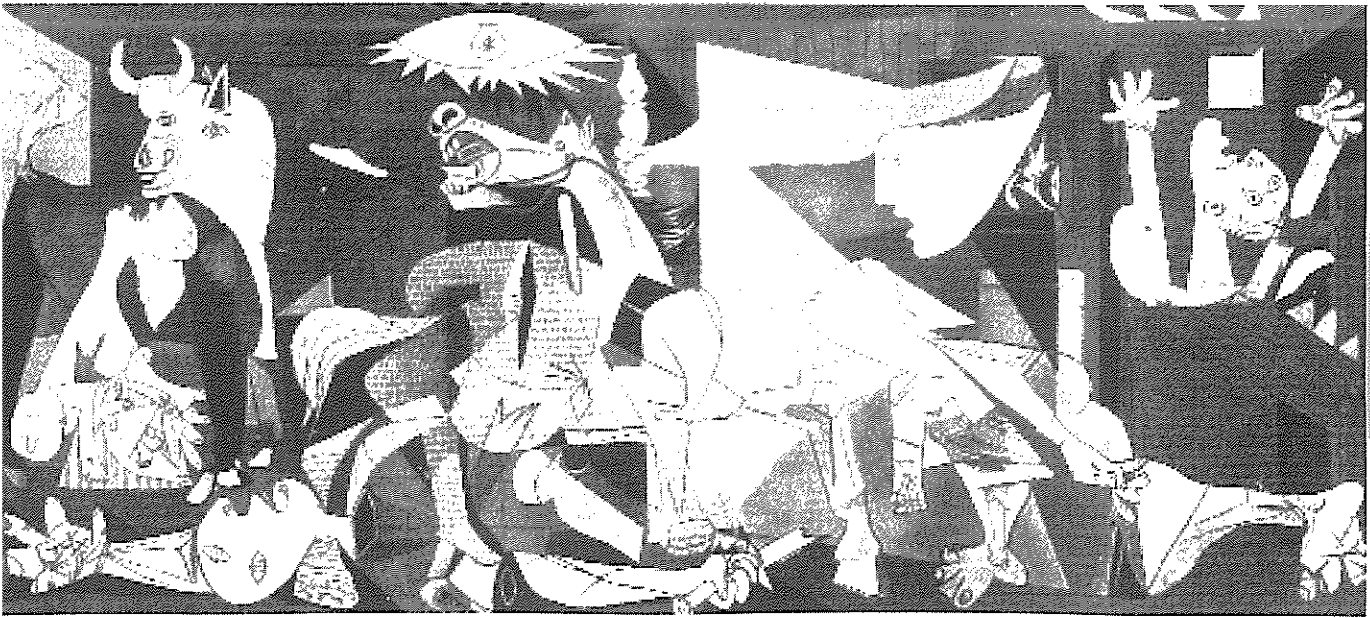
Toda a pintura pós-cubista de Picasso é esse esforço de retornar à pintura. Nisso colocou todo o seu talento, sua volubilidade, toda a sua desinibição, toda a sua certeza. Percebeu que para continuar a ser Picasso tinha que se reaproximar, voltar ao quadro que o tinha expulsado. Só poderia fazer isso por intermédio da figura. A partir daí, para não se tornar um pintor abstrato, toda a sua formidável intuição plástica esteve a serviço da figura. Ele, que colocou todos os recursos que a pintura ocidental – e outros não ocidentais – desenvolveu ao longo da história para destruí-la por meio de *Demoiselles D'Avignon* (1907), deveria agora reconstruir para si uma possibilidade do que havia destruído. É claro que só ele poderia fazer isso.

Ao mesmo tempo, Jackson Pollock, o epígono norte-americano picassiano, levava aquilo que caracterizava a experiência pictórica pós-cubista de Picasso ainda além. Picasso usava o tônus muscular do braço; Pollock, o do corpo. A colagem cubista tinha expulsado Picasso da tela até uma distância que lhe tornava ainda possível retornar. As grandes telas de Pollock da década de 1950 expulsam o pintor para além do perímetro da tela – sem admitir a possibilidade de um equivalente da escultura que a colagem cubista tinha oferecido a Picasso e Braque. A dança de Pollock – a ansiedade cósmica que era harmonia na *Dança* de Matisse – em torno da tela é um movimento de atração e repulsão, tendendo cada vez mais para o afastamento. O problema de Pollock no final de sua vida foi, tal qual o de Picasso, reaproximar-se do quadro, mas ele tinha ido além de qualquer retorno. Os grandes traços de *Blue Poles* que atravessa a tela de cima a baixo em diagonal são provavelmente sua última maravilhosa e infrutífera tentativa de se reconectar com a tela.

O tempo de Cézanne é o da maçã apodrecendo, o de Matisse, o do bem-estar, da *joie de vivre*; no tempo abstrato de Mondrian, subordinado ao espaço, cabem

todos os tempos: da eternidade à duração de um *boogie-woogie*. A unidade de tempo de Picasso é o suor, a transpiração. Picasso pintou a temporalidade do homem comum do dia-a-dia, do indivíduo que age cotidianamente – Picasso é o artista que todo dia toma o pulso da história. Suas telas exsudam o suor, a transpiração, a pulsação e o ritmo histórico. O "eu não procuro, eu acho", o *cogito* da ação pictórica de Picasso é consentâneo com a temporalidade da existência moderna, em que não se tem tempo para procurar; só para achar. O tempo picassiano é a atualidade do aqui e agora – procurar coloca um intervalo que o achar elimina.

O século é uma unidade temporal, 100 anos; mas a experiência histórica dificilmente obedece a unidades temporais. Assim como Pollock disse "Eu sou a Natureza", Picasso poderia ter dito "Eu sou a História". Picasso é o artista do século 20, o século da modernidade, que já deixamos para trás. Eric Hobsbawn faz do 20 um século curto, que começa em 1914, no início da Primeira Guerra Mundial, e termina, com o fim da União Soviética, em 1991. Um século de 77 anos, menor do que a vida de Picasso, portanto. Roger Fry, o crítico de arte mais



importante do início do século, numa resenha de 1922, já considera Picasso o artista mais influente de seu tempo. É esse Picasso que Greenberg, num texto de 1957 intitulado Picasso aos 75, considera que deixou de ser artista para fazer "arte". Greenberg pergunta se Picasso chegou a abandonar o cubismo. O que significa Picasso pós-cubista? O Picasso depois do cubismo ou o Picasso que abandonou o cubismo? Picasso era tão cubista quanto Einstein relativista. A Teoria da Relatividade interpreta certos fenômenos, reza e formula uma teoria; o cubismo analisa certos fenômenos da representação bidimensional e formula uma nova estrutura pictórica. Picasso dá início ao cubismo em 1907, com *Demoiselles D'Avignon*, a primeira e última obra-prima moderna que rompe com todo o passado – *Broadway boogie woogie*, de Mondrian, é uma obra-prima tardia, mas ela não rompe com o passado moderno. Jackson Pollock leva a pintura moderna aonde ela não tinha ido, mas tampouco é uma ruptura como *Demoiselles* foi. Para Bataille, Manet tinha silenciado a retórica abusiva e inadequada que persistia na pintura do século 19; – Van Gogh chegou à lucidez extrema, mas ela se fundava no desespero; Matisse propôs uma contemplação emancipada e superior; Picasso é o homem de ação.

Com o Picasso pós-guerra, pós-*Guernica* (1937) e a progressiva absorção do pintor pelo fenômeno mundano surge o odioso e vulgar mito do artista de sucesso – o primeiro nas artes plásticas. Mas, afinal, tal como Chaplin – um mito legítimo – Picasso é um dos vencedores, diz Argan, da Segunda Guerra Mundial; o artista da democracia do Ocidente.

A permanência de Picasso só aumenta desde a grande retrospectiva no Museu de Arte Moderna de Nova York: Picasso e Braque, Os retratos de Picasso, Picasso e a era do ferro, A cerâmica de Picasso, e esta agora, dos anos de guerra, como um testemunho da atualidade de Picasso. Diziam que Picasso caducou, que o fenômeno cultural devorou o artista e o anulou; a própria força do mito moderno já não se impõe como antes. E, no entanto, parece ser

preciso rever Picasso, reformar Picasso, reverter o fenômeno cultural Picasso ao artista Picasso. Basta olhar para ele e em volta. Não é Pollock, o pintor inimaginável sem Picasso, seu epígono ainda pulsante?

Me ocorre, para finalizar e discutir, a figura de um dos grandes artistas da atualidade: Anselm Kiefer. Não é Kiefer que volta ao quadro – ao quadro das dimensões pollockianas e até maior – não como objeto histórico, mas como objeto da história tal como Picasso. Só que Kiefer já não sente – não pode sentir – o dia-a-dia da história, sua pulsação; a História não é mais palpável. Só a imagem do mito pode dar uma pálida e monstruosa idéia da história, do horroroso, do desconexo, da destruição. Mas Kiefer não é mais deste século 20; o século picassiano.

Paulo Venancio Filho é Professor do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais-EBA/UFRJ; Doutor em Comunicação pela ECO/UFRJ; autor de *Milton Docosta: a construção da pintura* (Cosac & Naify, 1999).