

## Barnett Newman: *pintura escrita / escrita pintura*

Mel Bochner

*O artista Mel Bochner analisa a obra de Barnett Newman, por ocasião da grande retrospectiva realizada no Philadelphia Museum of Art em março deste ano e recentemente apresentada na Tate Modern, em Londres. O autor assinala que, se a duradoura importância de pintor se apóia primeiro e principalmente em suas pinturas, seus campos expandidos de cor, sulcados por zips de luz e escuridão, nunca teriam sido pintados a não ser como resultado de sua meditação da vida inteira sobre o conflito entre modernidade e metafísica.*

*Barnett Newman, abstração, modernidade.*

A hostilidade ao trabalho do Barney teve início assim que ele começou a expor, porque as pessoas jamais pensavam nele como pintor. Consideravam-no sempre um teórico. Analee Newman, em conversa com o autor, Ca. 1973

Barnett Newman, antes de descobrir sua identidade de pintor, era (como seus contemporâneos justamente o percebiam) um teórico, um homem comprometido com o pensamento. Em seus escritos, muitos só reunidos ou publicados após sua morte, descobrimos as primeiras linhas mestras da luta que travou durante toda a sua vida para reconciliar modernismo e metafísica.

Newman havia parado de pintar no início dos anos 40, enfasiado com as idéias e ideologias daquele momento. Em 1945 começou a escrever um ensaio intitulado "A Imagem Plásmica", que documenta o fato de que, para ele, a árdua estrada de retorno à pintura passava pela escrita. Enquanto em seu estúdio ainda desenhava formas biomórficas com lápis de cera, em seus textos ele já estava definindo as questões filosóficas que iriam, três anos depois, forçá-lo à conclusão revolucionária de que colocar uma tira de uma polegada de fita isolante besuntada de tinta cor de laranja de alto a baixo no centro de uma tela vermelha era pintura.

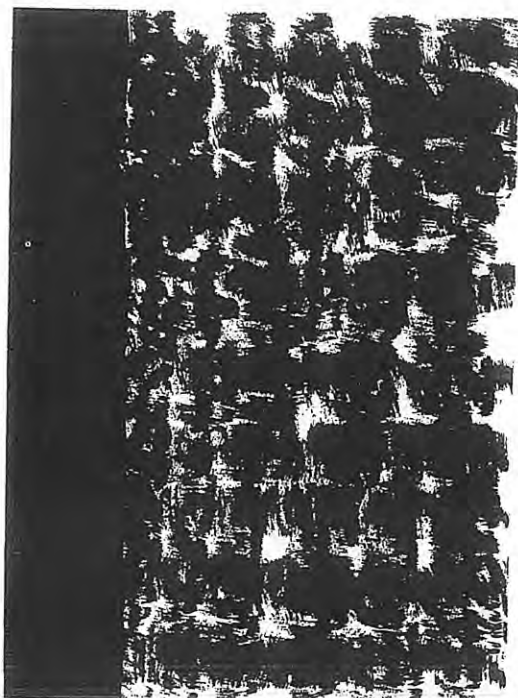
A partir da sentença inicial de "A Imagem Plásmica", "o tema da criação é o caos", Newman estava apto a distinguir-se de tudo e de todos. Ele declara ser um artista abstrato, mas não envolvido com a "abstração

tradicional". A distinção que faz é a de que, enquanto a "abstração tradicional" se preocupa exclusivamente com seus meios, com formas geométricas em si mesmas, ele estava interessado em criar formas que, por meio de sua natureza abstrata, transportassem um conteúdo intelectual. A abstração tradicional pode "satisfazer o gosto humano pela beleza", mas é incapaz de satisfazer suas necessidades espirituais. Newman anuncia uma "nova abstração", cujo intento é um "desejo apaixonado de penetrar o mistério-do-mundo". E, porque o mistério-do-mundo é, por definição, metafísico, o principal interesse de Newman é o sublime ou aquilo que Kant designava como estando além do entendimento humano. Mas desde que qualquer tentativa de penetrar o "mistério-do-mundo" põe o homem em confronto direto com a incompreensibilidade do Divino, Newman reconhece que sua busca do sublime o leva inevitavelmente ao reconhecimento de que "a verdade básica da vida [é] o sentido de tragédia".

À medida que "Imagem Plásmica" prossegue, Newman investe contra o formalismo, tentando distanciar-se mais daquilo que ele denomina arte sem tema (*subject matter*).

"A arte é um domínio do pensamento que é colocado sobre o papel ou a tela, possivelmente de modo similar àquele como um músico coloca símbolos no papel, para expressar uma idéia, um conceito que vai agitar a mente de seu leitor. Cor, linha, forma e espaço são instrumentos por meio dos quais o pensamento do artista se articula. Não são elementos prazerosos que o artista deva venerar. Não é nenhuma qualidade voluptuosa desses instrumentos o elemento importante, mas aquilo que elas farão." Ele identifica os elementos formais da pintura como instrumentos e *não* como depósitos de sentido, e o tema com o intelecto mais do que com o sensível. Para Newman a arte é uma extensão da mente.

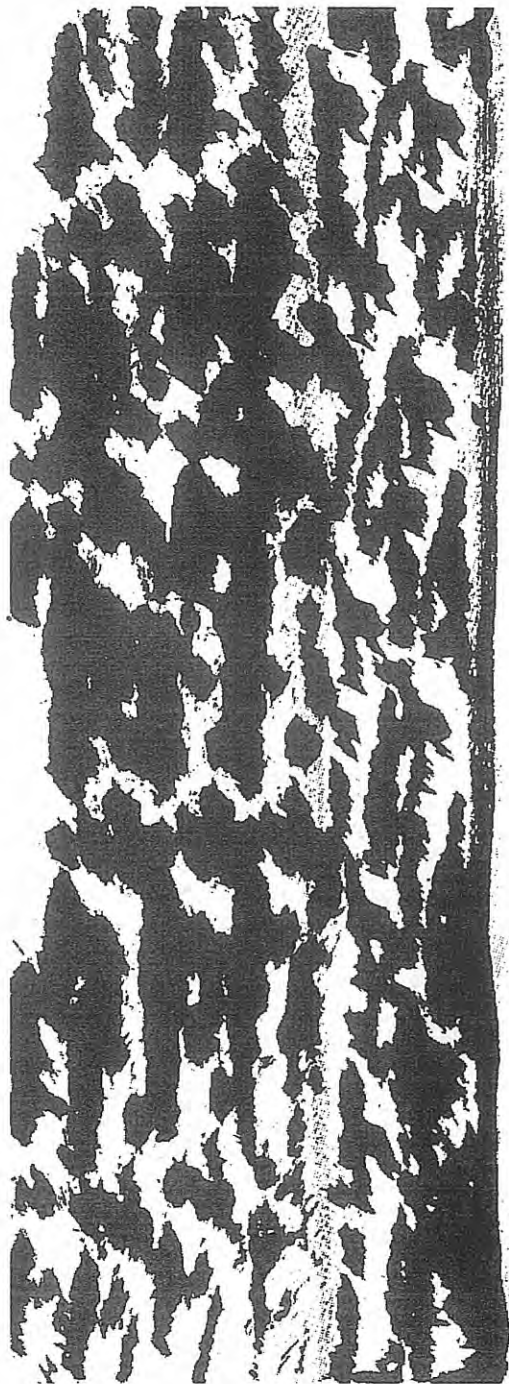
Na Parte 4 ele identifica sua idéia de abstração com a arte do que ele chama de "povos primitivos". Essa identificação baseia-se em sua observação de que "a preocupação do artista primitivo é com a *idéia* que ele quer transmitir". Nesse texto Newman está tentando limpar o terreno para localizar o impulso original da arte. Que lugar melhor para



descobrir isso do que a arte tribal, com seus conceitos ritualizados de terror e morte? Que terror e morte sejam as fontes primordiais da experiência religiosa apenas reafirma a intuição de Newman de que a arte deva apontar para "a verdade básica da vida [que é] o sentido do trágico."

Em seguida Newman declara que, apesar de ser o "novo artista" o herdeiro da cultura ocidental européia, o ato de ter compreendido o significado da arte primitiva o compele a renunciar a sua própria herança cultural. Ele acusa o modernismo de ser uma revolução fracassada por não terem nem cubismo, nem fauvismo jamais rompido efetivamente com a cultura européia. A arte moderna é oca por ser primordialmente uma arte dos sentidos, sendo uma arte intelectual "apenas por acidente". "O novo pintor", diz ele, "é, portanto, o verdadeiro revolucionário, o líder real que está recolocando a função do artista em seu plano legítimo, o plano do filósofo..." Subitamente o "novo artista" (que, em 1945, é ainda apenas uma ficção da imaginação de Newman) tinha se tornado um filósofo. E o que esse *status* elevado significa para a arte? Newman explica que a arte agora pode nos dar o prazer mais elevado que podemos conhecer, "o êxtase do entendimento verdadeiro", um conceito quase hegeliano em sua implicação de desaparecimento da arte na filosofia.

Em seu ensaio seguinte, "O Primeiro Homem era um Artista" (1947), ele amplia o campo de batalha atacando a ciência. Ao criticar a paleontologia por indagar "quem era o primeiro homem?", uma questão que ele considera sentimental, Newman explode: "quem se importa com quem ele era? O que era o primeiro homem [é a questão]..." Que ele responde imediatamente: "o primeiro homem era um artista". Concomitantemente ao ato de intitular uma pintura *O Momento Genético*, Newman postula seu próprio mito da origem do artista. *Adão* (outro título de Newman) ou o primeiro homem, era um artista. Mas esse ato de auto-identificação ainda é apenas metade da equação. Tendo estabelecido seu precedente, é preciso ainda identificar sua voz. "A primeira expressão do homem foi estética... O humano na linguagem



é literatura, não comunicação. O primeiro grito do homem foi uma canção."

O pensamento de Newman levava-o à conclusão de que a arte precede a linguagem. Mas é aí que ele de fato se torna complexo, quando sua lógica confronta sua metafísica. A autogênese de Newman é simultaneamente

sua heresia. E é aí que reside a contradição central que, acredito, orienta sua arte. Por identificar-se com Adão como o primeiro artista, ele também tem que se identificar com Adão como o primeiro herético. Adão desobedece a Deus e come da Árvore do Conhecimento. Em busca do poder para diferenciar o certo do errado, a emergência da

vontade do homem levanta questões éticas e estéticas. O próprio desejo de ser um artista é um ato de desafio à vontade de Deus. Aspirar a criar é heresia. O problema para Newman era encontrar um veículo que fizesse sua pretensão de autonomia ficar de pé, um modo de fazer arte sem cair em desgraça. (E, se você acha que Barnett Newman não via o mundo em termos tão grandiosos, leia você mesmo os textos.)

O que nos traz ao ponto em que a abstração salva Newman, mas também em que Newman salva a abstração.

Sua primeira tarefa foi a de retirar a abstração daquilo que ele chamava de *Vácuo Pagão*. Esse vácuo era o esvaziamento no coração do formalismo. O que ele procurava era um fim para a tirania da geometria ou, como ele intitulara uma pintura, *A Morte de Euclides*. O que explica por que ele volta e meia se desvia em seus textos e entrevistas para atacar Mondrian. Mondrian representa para ele o anjo caído que se projetou no *Abismo Euclidiano*, devido a seu "purismo fanático e má filosofia", em que insiste que o tema deva ser eliminado da abstração. Que isso seja uma leitura completamente equivocada de Mondrian, não importa, já que proporcionou a Newman um demônio a ser combatido.

O projeto de Newman de resgatar a abstração da ausência de significado exigiu que ele a reconstruísse como algo próximo de fundamentos teológicos. E, na medida em que sua abstração não oferece nenhuma imagem reconhecível, nem mesmo o ângulo reto de Mondrian, ele poderia sentir-se seguro de não transgredir o *Mandamento* "Não adorarás imagens esculpidas". Assim, o duplo poder da abstração residia no fato de que ela lhe permitia rebelar-se e glorificar simultaneamente. E nesse ponto o problema da voz se articula. A linguagem, especialmente a falada, tem uma significação profunda no judaísmo. O deus dos judeus existe nos recintos escondidos da linguagem. Além de ser proibida qualquer representação visual do divino, também o é mencionar seu nome em voz alta, já que a Criação do mundo foi ela própria alcançada por meio da linguagem. O *Talmud* relata que Deus chamou o mundo à existência pronunciando seu próprio nome, que só ele

conhece. A força misteriosa que é a semente de toda criação não é outra senão a palavra, daí o significado real de "no começo era o verbo". Os estágios de desenvolvimento desse Logos articulam uma narrativa paralela ao seu próprio no papel de "primeiro artista": vontade torna-se pensamento; pensamento, interno e inaudível, emana em seguida como Voz, expressão articulada e distinta.

Esse é o coração da metafísica de Newman. Arte é a reunião do pensamento com o mistério-do-mundo ou, para chegar ao título mais ressonante de Newman, *Onement* (Unitude).

O conceito de "entendimento extático" levamos ao reverso radical de sua dialética pictural/escrita em sua última série de gravuras *Dezoito Cantos*. Nessa suíte litográfica, que ele pretendia que fosse vista planarmente, como se lê um livro, o significado circula mais uma vez em torno de uma complexa meditação sobre a linguagem. Thomas Hess escreveu sobre o simbolismo pessoal e numerológico do número 18 para Newman. Hess foi criticado, e com justiça, por ter levado sua leitura cabalística muito longe. Mas em face da evidência dos textos do próprio Newman e com base em seus títulos – *Fogo Negro, Fogo Branco, Véspera, Genesis, Abraão, A Aliança, Zim Zum* – pode-se concluir que as questões metafísicas e teológicas foram evitadas ou reprimidas nos textos recentes sobre Newman por extrapolar o significado disponível nos limites conceituais da crítica do século 20. Mas continuar a ignorar essas questões é deixar passar a oportunidade de pelo menos tentar entender o que o trabalho de Newman poderia ter significado para ele mesmo.

Hess observa que no hebraico as letras do alfabeto também funcionam como números e que a adição dos valores numéricos das letras nas palavras "chi" ou "life" (vida) equivale a 18. Ele aponta, entre outras coisas, que ao longo de sua vida Newman usou o número 18 como uma medida talismânica. Mas Hess deixou passar uma significação interessante que deve ter particularmente deleitado Newman. Na Cabala, o 18 representa o número das vértebras essenciais da coluna humana, o

sig  
co  
títu  
"ca  
Ne  
me  
caNi  
Cc  
el  
cc  
ur  
aç  
ar  
nã  
a  
in  
tc  
al  
ei  
d  
lit  
e  
N  
ir  
lr  
s  
r  
F  
c  
a  
r  
r  
r  
f  
t  
}

significante final de verticalidade, o *zip* que conecta mente e corpo. A segunda palavra do título, "cantos", é uma referência direta a "canção", mas também a "cantor", com quem Newman tão obviamente se identifica, o mediador que, na sinagoga, se posta a meio caminho entre a congregação e os rolos da lei.

Num prefácio escrito que acompanha *Dezoito Cantos*, Newman discute a relação entre os elementos das gravuras, sua "forma, espírito, cor, ritmo, escala e chave," equalizando mais uma vez o visual com o musical. Leitura mais aproximada, porém, revela uma pista para ambição mais alta. Discorrendo sobre a natureza da litografia, Newman parece ampliar a metáfora musical, "a litografia é um instrumento... um instrumento que alguém toca... e, assim como com um instrumento, alguém interpreta". Alguma sentenças adiante, entretanto, ele muda abruptamente de direção, declarando que "a definição de litografia é escrita na pedra". De repente estamos de volta à escrita. A litografia, diz Newman, é simultaneamente escrita e interpretação. Mas o que é que se interpreta? Interpreta-se um texto. E o texto é, presumo, suas pinturas. A pintura é o texto a ser escrito na pedra. A pedra de *lito*, de modo diverso do plano esticado de uma tela (a respeito do qual Newman escreveu como "flutuando" através), representa o peso da realidade material, um produto do tempo geológico, mas principalmente o lugar em que o físico e o metafísico podem amalgamar-se. Mas podemos levar a meditação de Newman ainda um passo além. Não é necessário salto muito grande para lembrar que o principal texto do monoteísmo, "Os Dez Mandamentos", o guia derradeiro para se distinguir o certo do errado, foi escrito em pedra. E aqui reside, acredito, a mais grandiosa suposição gnóstica de Newman. Se a arte deve se dirigir ao sublime, a pintura deve tornar-se uma questão ética, um guia para se distinguir o certo do errado. Ética e estética têm que ser reunidas. Esse é o único verdadeiro "tema do artista".

A duradoura importância de Barnett Newman apóia-se primeiro e principalmente em suas pinturas. Mas esses campos expandidos de cor, sulcados por *zips* de luz e escuridão, nunca

teriam sido pintados a não ser como resultado de sua meditação da vida inteira sobre o conflito entre modernidade e metafísica. Newman sabia o que estava fazendo, sabia que seu trabalho tanto revelava quanto buscava fechar a ruptura entre pintura e linguagem. E é aí que localizo sua contínua relevância. Pois, se a linguagem tornou-se uma questão central para a arte contemporânea, é, freqüentemente, uma linguagem sem voz, uma linguagem corrompida pela hipérbole. Newman apresentou um modelo muito mais rico e complexo. Sua arte provou que "o primeiro grito do homem foi uma canção."

---

Considerado figura pioneira no pós-minimalismo e no movimento Conceitual, o artista americano Mel Bochner graduou-se em pintura pela Carnegie Mellon. A sua primeira exposição de destaque, na Visual Arts Gallery na School of Visual Arts de NY em 1966, sucedem-se mostras nos principais museus internacionais. O Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, apresentou sua primeira exposição individual no Brasil em 1999.

Tradução: Ricardo Maurício  
Revisão técnica: Paulo Venancio Filho

#### Leituras indicadas por Carlos Zilio

HESS, Thomas B. *Barnett Newman*. Nova York: Museum of Modern Art, 1971.

ROSENBERG, H. *Barnett Newman*. Nova York: Harry N. Abrams, 1978.

BOIS, Yve-Alain. *Barnett Newman: Paintings*. Nova York: Pace Gallery, 1988.

\_\_\_\_\_. *Perceiving Newman*. Publicado em BOIS, Yve-Alain. *Painting as Model*. Cambridge: MIT Press, 1990.

NEWMAN, Barnett. *Selected Writings and Interviews*. Nova York: Alfred A. Knopf, 1990.

TEWKIN, Ann (ed.). *Barnett Newman*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2002.

ZILIO, Carlos. *Barnett Newman. O que é pintar?* Publicado em NOVAES, Aduato (org.). *ArtePensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

\_\_\_\_\_. *Newman. Depois da queda*. Publicado em *Gávea - Revista de História da Arte e Arquitetura*, n.4. Rio de Janeiro: PUC-RJ, janeiro de 1987.

LYOTARD, François. *Barnett Newman. O Instante*. Publicado em *Gávea - Revista de História da Arte e Arquitetura*, n.4. Rio de Janeiro: PUC-RJ, janeiro de 1987.

HENRIC, Jacques. *Barnett Newman. Com Deus sob a Gramática*. Publicado em *Gávea - Revista de História da Arte e Arquitetura*, n.4. Rio de Janeiro: PUC-RJ, janeiro de 1987.