

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE FILOSOFIA

TALITA DA SILVA MOREAU

**A pintura não figurativa poética contemporânea de Joan  
Mitchell sob o olhar de Deleuze e a lógica da sensação**

UBERLÂNDIA  
2022

TALITA DA SILVA MOREAU

**A pintura não figurativa poética contemporânea de Joan Mitchell sob o olhar de Deleuze e a lógica da sensação**

Dissertação apresentada como parte obrigatória dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Filosofia pelo Programa de Pós-graduação do Instituto de Filosofia (IFILO) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

Linha de pesquisa: História, Sociedade e Cultura.

Subtema: Arte e Estética.

Orientador: Prof. Dr. Humberto Aparecido de Oliveira Guido

UBERLÂNDIA

2022

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU  
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

M837  
2023 Moreau, Talita da Silva, 1988-  
A pintura não figurativa poética contemporânea de Joan  
Mitchell sob o olhar de Deleuze e a lógica da sensação  
[recurso eletrônico] / Talita da Silva Moreau. - 2023.

Orientador: Humberto Aparecido de Oliveira Guido.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de  
Uberlândia, Pós-graduação em Filosofia.

Modo de acesso: Internet.

Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2022.608>

Inclui bibliografia.

1. Filosofia. I. Guido, Humberto Aparecido de Oliveira  
,1963-, (Orient.). II. Universidade Federal de  
Uberlândia. Pós-graduação em Filosofia. III. Título.

CDU: 1

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:  
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091  
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**  
 Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Filosofia  
 Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1U, Sala 1U117 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902  
 Telefone: 3239-4558 - www.posfil.ifilo.ufu.br - posfil@fafcs.ufu.br



### ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Filosofia				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico, 002/23, PPGFIL				
Data:	Dois de fevereiro de dois mil e vinte três	Hora de início:	14:30	Hora de encerramento:	17:10
Matrícula do Discente:	12112FIL019				
Nome do Discente:	Talita da Silva Moreau				
Título do Trabalho:	A pintura não figurativa poética contemporânea de Joan Mitchell sob o olhar de Deleuze e a lógica da sensação				
Área de concentração:	Filosofia				
Linha de pesquisa:	História, Sociedade e Cultura				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Cultura e barbárie ou o esgotamento da ratio moderna				

Reuniu-se sala web conferência Microsoft Teams, da Universidade Federal de Uberlândia, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Filosofia, assim composta: Professores Doutores: Ana Carolina Gomes Araújo (IFTM); Georgia Cristina Amitrano (UFU); Jairo Dias Carvalho (UFU); Humberto Aparecido de Oliveira Guido (UFU) orientador(a) do(a) candidato(a).

Iniciando os trabalhos o(a) presidente da mesa, Dr(a). Humberto Aparecido de Oliveira Guido, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato(a), agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovado(a).

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Humberto Aparecido de Oliveira Guido, Professor(a) do Magistério Superior**, em 03/02/2023, às 11:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

---



Documento assinado eletronicamente por **Georgia Cristina Amitrano, Membro de Comissão**, em 04/02/2023, às 08:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

---



Documento assinado eletronicamente por **Jairo Dias Carvalho, Professor(a) do Magistério Superior**, em 05/02/2023, às 12:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

---



Documento assinado eletronicamente por **Ana Carolina Gomes Araújo, Usuário Externo**, em 07/02/2023, às 09:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

---



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://www.sei.ufu.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **4231542** e o código CRC **B26CA737**.

---

## DEDICATÓRIA

Para Mel. Sentimos sua falta.

## **AGRADECIMENTOS**

À Universidade Federal de Uberlândia, a todos os professores do Instituto de Filosofia pelo aprendizado ao longo da minha formação, e ao Programa de Pós-graduação em Filosofia pela oportunidade de cursar o mestrado acadêmico.

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Humberto Aparecido de Oliveira Guido, pela orientação, incentivo e confiança; e as arguidoras e arguidor desta dissertação Profa. Dra. Ana Carolina Gomes Araújo, Profa. Dra. Georgina Cristina Amitrano e Prof. Dr. Jairo Dias Carvalho, por terem aceitado compor a banca e pela disposição em contribuir com nosso trabalho.

Agradeço especialmente à minha mãe, Maria José da Silva, que assim como muitas outras mulheres, realizou durante toda a minha vida um trabalho invisível e não remunerado de cuidar das filhas e da casa, que possibilitou toda a minha formação como pessoa e pesquisadora.

Por fim, agradeço ao meu companheiro, José Vitor Araújo Silva, por toda paciência e apoio.

## EPÍGRAFE

O alvo da pesquisa teórica é:

1. encontrar a vida.
2. tornar perceptível a sua pulsão, e
3. verificar a ordem de tudo o que vive.

Wassily Kandinsky



## RESUMO

Joan Mitchell, artista contemporânea estadunidense, autora de centenas de pinturas e gravuras que resumem a seu modo a história da linguagem pictórica não figurativa. Sua obra tornou possível a pesquisa situada na linha no campo filosófico, nas intersecções da Arte e da Filosofia, trabalho analítico vinculado à linha de pesquisa História, Sociedade e Cultura. Durante a incursão no espaço estético do século XX, a presença de Gilles Deleuze e Félix Guattari foram imprescindíveis, sobretudo os escritos do primeiro, que deram a oportunidade de aprofundar as considerações sobre a autonomia da obra de arte na medida em que a criação artística abandona o paradigma clássico, centrado no cânone da beleza que lhe é correspondente e demasiadamente dependente da figuração, da representação. A pesquisa aproximou a arte de Joan Mitchell e a filosofia da diferença, aventou os possíveis que mostram-se libertos da representação. O que é visto, quando a figuração sai do espaço artístico? Podemos sintetizar o problema da pesquisa com essa pergunta, não há uma resposta pronta, definitiva; há a abertura-saída para tornar visíveis as forças das sensações. O objetivo do trabalho, que neste momento encontra-se provisoriamente como dissertação, foi perceber os perceptos e os afectos que captam o imperceptível disperso no plano de imanência, algo indiscernível e que pode-se abrir à lógica da sensação.

**Palavras-Chave:** Joan Mitchell. Pintura. Não figuração. Lógica da sensação. Figura.

## **ABSTRACT**

Joan Mitchell, contemporary American artist, author of hundreds of paintings and engravings that summarize in her own way the history of non-figurative pictorial language. His work made possible line-based research in the philosophical field, at the intersections of Art and Philosophy, analytical work linked to the History, Society and Culture line of research. During the incursion into the aesthetic space of the 20th century, the presence of Gilles Deleuze and Félix Guattari was essential, especially the writings of the former, which provided the opportunity to deepen considerations on the autonomy of the work of art insofar as artistic creation abandons the classic paradigm, centered on the canon of beauty that corresponds to it and too dependent on figuration, on representation. The research approached the art of Joan Mitchell and the philosophy of difference, suggesting possibilities that are freed from representation. What is seen when figuration leaves the artistic space? We can summarize the research problem with this question, there is no ready, definitive answer; there is the opening-exit to make visible the forces of sensations. The objective of the work, which is now provisionally a dissertation, was to understand the percepts and affects that capture the imperceptible dispersed in the plane of immanence, something indiscernible and that can be opened to the logic of sensation.

**Keywords:** Joan Mitchell. Painting. No figuration. Sensation logic. Figure.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -	Wassily Wassilyevich Kandinsky, <i>First abstract watercolor</i> , 1910, Lápis, aquarela e tinta nanquim sobre papel, 49,6 x 64,8 cm, Paris, Centre Georges Pompidou.....	18
Figura 2 -	Paul Klee, <i>Foehn Wind in Marc's Garden</i> , 1915, Aquarela sobre papel, 20 x 15 cm, Viena, Galeria Albertina.....	20
Figura 3 -	František Kupka, <i>Amorpha: Fugue in Two Colors</i> , 1912, Guache e nanquim sobre papel, 41.6 x 47.3 cm, Nova Iorque, MoMA.....	21
Figura 4 -	Robert Delaunay, <i>Simultaneous Contrasts: Sun and Moon</i> , 1913, Óleo sobre tela, 134.5 cm de diâmetro, Nova Iorque, MoMA.....	22
Figura 5 -	Sonia Delaunay, <i>Portuguese Market</i> , 1915, Óleo e cera sobre tela, 90.5 x 90.5 cm, Nova Iorque, MoMA.....	23
Figura 6 -	Georges Mathieu, <i>Painting</i> , 1947, Óleo e gesso sobre compensado, 159.7 x 120 cm, Nova Iorque, MoMA.....	27
Figura 7 -	Huguette Bertrand, <i>Untitled</i> , 1955, Óleo sobre tela, 100 x 81 cm, Coleção privada.....	28
Figura 8 -	Marcelle Loubchansky, <i>Moby Dick</i> , 1956.....	30
Figura 9 -	Jackson Pollock, <i>Number 17</i> , 1949.....	32
Figura 10 -	Clyfford Still, <i>PH-972</i> , 1959, Óleo sobre tela, 284,48 x 393.7 cm, Clyfford Still Museum, Denver.....	34
Figura 11 -	Lee Krasner, <i>Bald Eagle</i> , 1955.....	35
Figura 12 -	Grace Hartigan, <i>Untitled</i> , 1951, Óleo sobre papel, 36.8 x 28.8 cm, C. Grimaldis Gallery, Baltimore.....	37
Figura 13 -	Helen Frankenthaler, <i>Grand Canyon</i> , 1965.....	38
Figura 14 -	Joan Mitchell em seu ateliê.....	43
Figura 15 -	Joan Mitchell: <i>Untitled (Blue)</i> , 1975, pastel e datilografia sobre papel.....	46
Figura 16 -	Joan Mitchell, <i>La Bufa</i> , c.1945, óleo sobre tela, 106.045 x 113.665 cm.....	49
Figura 17 -	Joan Mitchell, <i>Untitled</i> , c. 1948, óleo sobre tela, 130.81 x 161.29 cm.....	50

Figura 18 -	Joan Mitchell, <i>Untitled</i> , c.1950, óleo sobre tela, 133.35 x 138.748 cm.....	51
Figura 19 -	Joan Mitchell, <i>Untitled</i> , 1958. Óleo sobre papel, 65.07 x 49.53 cm.....	52
Figura 20 -	Joan Mitchell, <i>Untitled</i> , 1964, óleo sobre tela, 198.12 x 208.28 cm.....	53
Figura 21 -	Joan Mitchell, <i>Sunflower</i> , 1970, óleo sobre tela, 261.62 x 200.66 cm.....	54
Figura 22 -	Joan Mitchell, <i>Allo, Amelie</i> , 1973, óleo sobre tela, 280.035 x 180.023 cm.....	55
Figura 23 -	Joan Mitchell, <i>Field for Skyes</i> , 1973, óleo sobre tela, 280.035 x 520.065 cm.....	56
Figura 24 -	Joan Mitchell, <i>Before, Again II</i> , 1985, óleo sobre tela, 279.4 x 200.025 cm.....	57
Figura 25 -	Joan Mitchell, <i>Champs</i> , 1990, óleo sobre tela, 280.035 x 179.705 cm.....	58
Figura 26 -	Joan Mitchell, <i>Untitled</i> , 1991, pastel, carvão e aquarela sobre papel, 65.7 x 46.1 cm.....	60
Figura 27 -	Joan Mitchell, <i>Merci</i> , 1992, óleo sobre tela, 280.035 x 359.41 cm.....	61
Figura 28 -	Quadrado dividido em quatro quadrados, a forma mais simples das divisões de um plano esquemático segundo Kandinsky.....	67
Figura 29 -	Repartição de pesos de um plano, segundo Kandinsky.....	67
Figura 30 -	Joan Mitchell, <i>First Cypress</i> , 1964, óleo sobre tela, 224.155 x 197.485 cm.....	72
Figura 31 -	Joan Mitchell, <i>Violet Cypress</i> , 1964, óleo sobre tela, 95.263 x 129.858 cm.....	73

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>2. NÃO FIGURAÇÃO POÉTICA.....</b>	<b>13</b>
2.1. Modernismos.....	13
2.2. Arte Informal.....	25
2.3. Expressionismo Abstrato.....	31
2.4. Percepto, afecto e conceitos.....	39
<b>3. JOAN MITCHELL.....</b>	<b>42</b>
3.1. Biografia.....	42
3.2. Obra.....	48
<b>4. LÓGICA DA SENSÇÃO.....</b>	<b>64</b>
4.1. Introdução.....	64
4.2. Ordem, nível e domínio da sensação.....	68
4.3. Captar as forças.....	70
4.4. Dpticos e tripticos.....	75
4.5. A pintura, antes de pintar.....	80
4.6. Diagrama.....	84
4.7. As três vias.....	88
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>94</b>
<b>6. REFERÊNCIAS.....</b>	<b>98</b>

## INTRODUÇÃO

A pesquisa que conduziu a composição da dissertação seguiu as linhas de errância da criação artística de Joan Mitchell (1925-1992) e da perspectiva rizomática de Gilles Deleuze (1925-1995) e Félix Guattari (1930-1992), assim, foi decisivo o percurso de apagamento de clichês em prol da Figura pictural, foi o que pôde ser extraído do livro *Francis Bacon: lógica da sensação*. No livro, o filósofo vale-se não só da obra do pintor Francis Bacon (1909-1992), mas também de artistas como Vincent Van Gogh (1853-1890)<sup>1</sup>, Paul Cézanne (1839-1906)<sup>2</sup>, Paul Gauguin (1848-1903)<sup>3</sup> e outros para realizar um encontro entre a filosofia e pintura, “aproximar-se de alguma coisa que seja o fundo comum das palavras, das linhas e das cores” (DELEUZE, 2011, p.7). Deleuze também discute outras linguagens artísticas, escultura, literatura, teatro, fotografia, cinema e música, mas o tema central do livro é o conceito de lógica da sensação. É sabido que Francis Bacon não é um artista abstrato, que em sua produção mais relevante vemos o corpo deformado, as formas geométricas e as cores compondo a expressão de algo entre o humano e o animal, o inumano. A análise de Deleuze sobre o artista e seus resultados pictóricos, sobre a história da pintura e os conceitos que apresenta, é a base para a reflexão a respeito da pintura não figurativa poética contemporânea na obra de Mitchell.

No *Capítulo I*, é apresentado o ambiente cultural no qual Joan Mitchell estava envolvida, a saber, a arte de vanguardas das primeiras décadas do século XX, observando a produção da primeira geração de artistas europeias/europeus interessados pela linguagem visual não figurativa, as/os modernas/os; seguindo até as/os pintoras/es contemporâneas/os da Europa e dos EUA, a segunda geração de artistas que utilizam-se da linguagem pictórica não figurativa em seus trabalhos, criadoras/es em um mundo pós holocausto. Esse levantamento, procura estabelecer

---

<sup>1</sup> Pintor neerlandês, autor de um estilo revolucionário, pinceladas marcadas, uma pasta cromática densa, tintas usadas muitas vezes em estado puro. A paisagem foi seu tema preferido. A obra de Van Gogh tem uma forte carga expressiva, mensagem artística que caiu no vazio enquanto o artista estava vivo, foi recebida com entusiasmo no início do século XX pela nova geração de artistas.

<sup>2</sup> Pintor francês, de estilo único, que via na natureza três formas essenciais: a esfera, o cone, o cilindro. Essa visão de formas plásticas foram modeladas pela cor na obra de Cézanne. Pintou numerosas naturezas-mortas e retratos de camponeses e provinciais.

<sup>3</sup> Gauguin, pintor francês, foi assim como Van Gogh, um artista incompreendido pelo público e pela crítica durante sua vida. Pioneiro em reconhecer o elevado valor estético das artes consideradas naquele período histórico como primitivas. Mudou-se para a Polinésia para estudar na sua realidade as obras dos povos dos trópicos o que influenciou profundamente seu trabalho.

um fio condutor, que através das características das obras dessas/es artistas possa-se chegar até a obra de Mitchell. Os principais livros consultados para a construção desse capítulo são *Arte abstrata*, escrito pelo crítico de arte, escritor e professor Mel Gooding (1941-2021) em 2001; e *Estilos, escolas e movimentos: guia enciclopédico da arte moderna*, escrito pela historiadora da arte Amy Dempsey (1963) em 2002. Mitchell não é citada em nenhum dos livros acima, que apesar de relevantes para essa pesquisa, não apresentam muitos nomes femininos, como em diversos livros de História da Arte.<sup>4</sup> Nos livros de Gooding e Dempsey, encontram-se nomes de artistas frequentemente citados e discutidos, foi necessário realizar buscas nos sites do *The Museum of Modern Art - MoMA*, *Tate*, *Kasmin Gallery* e *Helen Frankenthaler Foundation*.

A vida e a obra de Joan Mitchell são analisadas no *Capítulo II*, com ênfase nos seus trabalhos. As pinturas foram selecionadas observando características visuais marcantes que delimitam as suas fases, onde é possível observar suas decisões pictóricas e o seu desenvolvimento como artista. Todas as informações e imagens foram retiradas do site oficial da *Joan Mitchell Foundation*. Quando busca-se trabalhos dedicados à artista na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações - BDTD, não encontra-se nenhum resultado, no portal de periódicos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, encontra-se apenas um artigo em português e cinco em inglês, apenas o artigo *Blue territory (1972) de Joan Mitchell: a mulher artista em busca de seu território*, escrito em 2018 pela doutoranda Carolina de Oliveira Silva é possível ser acessado através dos links disponibilizados pela plataforma.

No último capítulo, serão estudadas as ideias presentes no livro *Francis Bacon - Lógica da sensação*, que teve a sua primeira publicação em finais de 1981; a edição utilizada aqui é portuguesa, publicada em 2011. Parte significativa dos tópicos apresentados nesta obra foram abordados em um seminário intitulado *A pintura e a questão dos conceitos* ministrado pelo filósofo na Universidade de Paris 8. O livro dedicado à análise do trabalho de Francis Bacon, aborda sobretudo o

---

<sup>4</sup> Ao investigar a produção de Joan Mitchell, uma mulher pintora, essa pesquisa pretende ser uma contribuição, fazer jus a um nome feminino que, como muitos outros, é pouco citado na História da Arte. Há um esforço, em trazer pintoras mulheres que historicamente são pouco citadas ou apagadas por completo dos livros que abordam as variadas criações artísticas. Nesta dissertação insistiremos na valorização e reconhecimento do lugar da mulher na sociedade, por isso, a opção foi não utilizar a marcação de gênero e o masculino generalizante, fazendo uso de uma linguagem inclusiva (a/o artista, a/o pintora/pintor).

problema em torno da pintura, que permanece nas análises deleuzianas em outras obras, primeiramente discutido no ensaio *Le froid et le chaud*, encontrado no catálogo para a exposição *Le peintre et le modèle* do pintor Gérard Fromanger (1939-2021)<sup>5</sup>, em 1973. Posteriormente, juntamente com Guattari, em *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia 2* (1981), nos ensaios 7 e 10, respectivamente intituladas *Ano Zero - Rostidade* e *Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível*; e por fim, em *O que é a Filosofia* (1991), no capítulo *Percepto, afecto e conceito*; neste capítulo foi possível enveredar pela autonomia da obra de arte, liberta da figuração, algo possível na medida em que a/o artista sente os blocos de perceptos e afectos com a isenção de toda lembrança que está em sua cabeça e em torno de dela/dele, nada de memória, nada de semelhança, apenas sensações. Outro autor e artista essencial para as reflexões contidas no *Capítulo III* será Wassily Kandinsky (1866 - 1944), mais especificamente suas teorias apresentadas no *Ponto, linha e plano: Contribuição para a análise dos elementos picturais*, publicado pela primeira vez em 1926.

---

<sup>5</sup> Pintor francês, um dos pioneiros do retorno à figuração no final dos anos 1950 e início dos anos 1960. Retratou ambientes urbanos e transeuntes anônimos, sua técnica de pintura aproximava-se da fotografia. Como membro fundador do Atelier Populaire na École des Beaux-Arts de Paris, também produziu vários trabalhos de serigrafia coletiva e política durante os eventos de maio de 1968.



## 1. NÃO FIGURAÇÃO POÉTICA

### 1.1 Modernismos

A partir dos primeiros anos do século XX, artistas das tradições europeias sentiram a necessidade de criar novas soluções pictóricas e plásticas, o mundo estava em acelerada mutação, novidades científicas, tecnológicas, filosóficas, sociais e espirituais influenciaram as ideias de vanguardas artísticas. A definição de arte como imitação ou representação da realidade foi refutada por muitas/os artistas modernas/os, tornando-a muito diferente do que fora até então:

A grande e duradoura ideia de que a pintura e a escultura poderiam retratar a realidade do mundo por meio da imitação iluminadora (mimese), ou da representação ilusionista de fenômenos naturais, foi de repente posta em dúvida. Muitos artistas viam a representação figurativa como uma limitação à sua capacidade de representar as realidades da experiência, [...] As cidades nas quais viviam estavam numa condição de transformação dinâmica. Tudo isso trouxe como consequência a rejeição das velhas formas de arte que buscavam imitar a aparência das coisas e a invenção de novas formas que revelariam as relações ocultas entre as coisas. (GOODING , 2002, p. 6).

A matéria de expressão não figurativa é uma das respostas pictóricas desenvolvidas durante o modernismo europeu, comumente nomeada de abstração, mas essas ideias não eram totalmente novas, pois nas paisagens de William Turner (1775 - 1851)<sup>6</sup> pintadas nos anos de 1830 já era possível notar redemoinhos de cores e elementos abstratos, embora algo ainda pudesse ser identificado pelo espectador. As/os Impressionistas<sup>7</sup> também contribuíram para o futuro da pintura não-figurativa, assim como a *Art Nouveau*<sup>8</sup> e Gustave Klimt (1862 - 1918)<sup>9</sup>.

Essa nova arte não tinha uma única aparência ou definição, uma multiplicidade de estilos não figurativos floresceram. Essas produções artísticas foram nomeadas ao longo da história de diversas maneiras, termos como arte

---

<sup>6</sup> Joseph Mallord William Turner foi um pintor, gravador e aquarelista romântico inglês. Conhecido por sua coloração expressiva, paisagens imaginativas e pinturas marinhas turbulentas, muitas vezes violentas. Deixou mais de 550 pinturas a óleo, 2.000 aquarelas e 30.000 obras em papel.

<sup>7</sup> Artistas do movimento artístico Impressionismo, chamadas/chamados por esse nome em virtude do quadro do artista francês Claude Monet (1840 - 1926), intitulado *Impressão, sol nascente* (1872). Com pinturas feitas de impressões cromáticas, almejavam reproduzir sobre as telas as sensações visuais diante da realidade.

<sup>8</sup> Movimento artístico que difundiu-se na Europa entre 1890 e 1915. Caracterizado por um excesso de ornamentos, linhas onduladas, espirais e florais.

<sup>9</sup> Pintor austriaco, criador de um estilo único e sensual, fundiu a imagética simbolista, um suave impressionismo e padrões abstratos em ousados desenhos.

abstrata, arte não representacional, não objetiva, não figurativa, são os mais frequentemente utilizados entre as/os interessados/as pelo assunto:

Muitos termos são comumente identificados com circunstâncias históricas específicas: Guillaume Apollinaire, o primeiro defensor do cubismo, inventou a expressão “pintura pura”; “suprematismo” foi um neologismo cunhado por Kasimir Malevich, em 1915, para identificar seu próprio trabalho abstrato e o de outros estreitamente ligados a ele; “o mundo não-objetivo” era o título de um livro por ele publicado em 1926; *De Stijl* (o termo holandês para “O estilo”) era o título de uma revista fundada em 1917 para promover ideias semelhantes; Piet Mondrian descreveu seu próprio estilo como neoplasticismo; no início de 1930, um grupo internacional baseado em Paris se organizou em torno de uma revista anual intitulada *Abstraction-Création*; mais ou menos na mesma época, alguns artistas “construtivistas” tentaram, sem sucesso substituir o termo “abstrato” por seu oposto, “concreto”; o crítico francês Michel Tapié inventou o termo *tachisme* para um tipo de pintura criado a partir de numerosos golpes pictóricos (em francês, *taches*); “action painting” e expressionismo abstrato foram termos livremente aplicados ao trabalho de pintores americanos dos mais diversos estilos e intenções; e assim por diante. (GOODING, 2002, p. 10)

Mel Gooding realizou um breve levantamento histórico dos termos utilizados para nomear essa multiplicidade de escolas, estilos e movimentos não figurativos que ocorreram durante o modernismo. Essas pinturas foram agrupadas, ora por críticas/os, historiadoras/es ou pelas/os próprias/os artistas e seus escritos em forma de manifestos. Porém, o propósito desta pesquisa é focar na unicidade de cada artista, traçando uma linha de conexão conceitual das/dos modernistas até a obra de Joan Mitchell. Sendo assim, serão consideradas/os para essa linha do tempo, artistas que trabalharam mais livremente o gesto e que exploraram as formas orgânicas de maneira lírica em suas pinturas.

Para dar início a esse levantamento histórico/conceitual que percorrerá o caminho até a não figuração poética de Joan Mitchell, a obra do russo Wassily Kandinsky apresenta-se como o pontapé inicial. O pintor além de ser um dos pioneiros dessa nova linguagem pictórica, liderava junto com seu jovem amigo Franz Moritz Wilhelm Marc (1880 - 1916)<sup>10</sup> o grupo *Der Blaue Reiter*<sup>11</sup>. Já na primeira exposição (de dezembro de 1911 a janeiro de 1912), O Cavaleiro Azul declara em um pequeno catálogo a sua pretensão de evidenciar que a multiplicidade de estilos é decorrente da multiplicidade de aspirações íntimas e únicas de cada artista. As expressões variadas, têm intenções variadas e efeitos variados. Kandinsky defendeu o potencial único de cada artista, discurso compatível com o clima moderno:

<sup>10</sup> Para o artista alemão Franz Marc, a pintura era uma força espiritual que devia opor-se à natureza corruptível da moderna sociedade industrial.

<sup>11</sup> Trad. O Cavaleiro Azul.

A originalidade criativa, para os artistas modernos, estava sujeita aos imperativos de autenticidade: respostas às exigências da vida interior, engajamento verdadeiro na realidade externa e liberdade de enunciação. Essa ênfase sobre a experiência individual tornava inevitável que as obras assumissem muitas formas diferentes e que o que pensavam sobre o significado e os propósitos da arte fosse correspondentemente diverso. Efetivamente não houve nenhum “movimento abstrato” enquanto tal, mas muitas manifestações de uma tendência poderosa da arte moderna para longe da representação de objetos reconhecíveis no espaço pictórico (não importa em que estilo ou maneira)[...]” (GOODING, 2002, p. 7)

É possível notar essa multiplicidade de estilos no grupo O Cavaleiro Azul, dentre as/os artistas integrantes da primeira exposição estavam Gabriele Münter (1877 - 1962)<sup>12</sup>, August Macke (1887 - 1914)<sup>13</sup>, Alfred Kubin (1877 - 1959)<sup>14</sup>, Henri-Julien-Félix Rousseau (1844 - 1910)<sup>15</sup> e outras/os. Na segunda e última exposição do grupo (de fevereiro a abril de 1912), mais artistas estavam envolvidas/os, entre elas/es Natalia Sergeevna Goncharova (1881 - 1962)<sup>16</sup>, Kazimir

---

<sup>12</sup> Pintora alemã, cuja carreira artística durou várias décadas, buscou expressar e provocar sensações através da disposição de linhas, formas e cores sobre papel ou tela. No entanto, a abordagem de Münter para “abstrair” a diferenciou de outros membros d’O Cavaleiro Azul. A artista esforçou-se para pintar a vida interior de seus amigos e vizinhos, sua casa e jardim, suas posses e arredores, mas sem seguir pela via da não-figuração.

<sup>13</sup> Pintor e desenhista alemão. Fez parte d’O Cavaleiro Azul, mas depois distanciou-se da abordagem metafísica de Kandinsky à abstração. Em vez disso, foi cada vez mais influenciado pelo uso de raios de cor fraturados do casal Delaunay e aplicou-o às suas cenas luminosas de elegantes caminhantes urbanos que olham vitrines e passeiam pelos parques. Também desenhou tapetes e tapeçarias, e fez pinturas em cerâmica e vidro.

<sup>14</sup> Foi um gravador, ilustrador e escritor ocasional austríaco. Kubin é considerado um importante representante do Simbolismo e do Expressionismo. O tema de suas obras passam por fantasias sombrias, espectrais e simbólicas. Ilustrou as obras de Edgar Allan Poe, E.T.A. Hoffmann e Fyodor Dostoiévski, entre outros.

<sup>15</sup> Pintor francês, que tinha como objetivo a representação verdadeira da vida moderna. No entanto, o seu realismo era diferente do de seus predecessores franceses. Em vez de retratos marcantes da pobreza rural e urbana, as pinturas do artista retratavam subúrbios arrumados e famílias ricas com cores vivas, formas simples, iluminação uniforme e pinceladas nítidas que seus apoiadores e detratores descreveram como infantis. Além disso, Rousseau havia abraçado um novo assunto na década de 1890 que poucos consideravam “realista”: selvas tropicais repletas de combinações vertiginosas de flora e fauna, palmeiras e flores de lótus, flamingos e onças.

<sup>16</sup> Foi uma artista de vanguarda russa, pintora, figurinista, escritora, ilustradora e cenógrafa. Ela foi membro fundadora do Valet de Ouros (1909-1911), o primeiro grupo de exposições independente radical de Moscou. Junto com Mikhail Larionov (1881 - 1964) fundou o movimento artístico Raionismo (1912-1914).

Severinovich Malevich (1879 - 1935)<sup>17</sup>, Hans Peter Wilhem Arp (1886 - 1966)<sup>18</sup> e Pablo Ruiz Picasso (1881 - 1973)<sup>19</sup>, foram expostos 315 trabalhos, todos limitados a aquarelas, desenhos e gravuras. O Cavaleiro Azul dissolveu-se prematuramente com a eclosão da Primeira Guerra Mundial (1914 - 1918) e Kandinsky não via razões para dar seguimento ao projeto sem seu amigo Marc, que nunca fora abstracionista, ele havia morrido nas trincheiras de Verdun em 1916:

Embora o grupo não sobrevivesse à Primeira Guerra Mundial, suas atividades e realizações tiveram grande alcance, acabando por desembocar na arte da fantasia, no dadá, surrealismo e expressionismo abstrato. Mais tarde, em 1924, dos artistas filiados a O Cavaleiro Azul (mas que não chegaram a ser membros), o russo Alexei von Jawlensky (1871 - 1941) e o americano Lyonel Feininger (1871 - 1956), fundaram Die Blaue Vier (Os Quatro Azuis), com Kandinsky e Klee. A finalidade da associação era divulgar seu trabalho e suas ideias por meio de exposições coletivas. Em suas futuras carreiras, Kandinsky, Feininger e Klee também exerceriam importantes papéis como mestres em outro movimento de vanguarda, a Bauhaus. (DEMPSEY, 2010, p. 94)

Kandinsky ao desenvolver a sua teoria da arte, manteve-se interessado no efeito psicológico das cores, “tentou encontrar os fundamentos da relação interior e secreta entre o estímulo da cor e reação psicológica-espiritual sobre o espectador” (DUTCHING, 2007, p. 38). Fortemente inspirado por músicos contemporâneos como Arnold Franz Walter Schönberg (1874 - 1951)<sup>20</sup>, Claude-Achille Debussy (1862 -

---

<sup>17</sup> Foi um artista russo de vanguarda e teórico da arte, cujo trabalho e escrita foram pioneiros e tiveram uma profunda influência no desenvolvimento da arte abstrata no século XX. Criador do movimento artístico conhecido como Suprematismo, procurou desenvolver uma forma de expressão que afasta-se o máximo possível do mundo das formas naturais (objetividade) e da matéria para acessar "a supremacia do sentimento puro" e a espiritualidade. No início, Malevich trabalhou em uma variedade de estilos, assimilando rapidamente os movimentos do Impressionismo, Simbolismo e Fauvismo, e depois de visitar Paris em 1912, o Cubismo. Simplificando gradualmente seu estilo, ele desenvolveu uma abordagem com obras-chave que consistem em formas geométricas puras e suas relações umas com as outras, colocadas em fundamentos mínimos.

<sup>18</sup> Pintor, poeta e escultor alemão, naturalizado francês em 1926. Foi um dos fundadores do movimento Dadaísta em 1916. O trabalho de Jean Arp destaca-se pelas colagens de objetos diversos, sem preocupar-se com a formalidade de sua obra, utilizava a técnica de assemblage. Em seus trabalhos destacam-se as abstrações, a geometria e o relevo.

<sup>19</sup> Artista espanhol, dono de um trabalho altamente eclético. Explorou uma gama diversificada de estilos, temas e mídias, e foi resistente à noção de que a mudança na arte necessariamente corresponde à melhoria ou progresso. Embora durante sua vida o trabalho de Picasso tenha sido anunciado como representante de movimentos artísticos específicos, como o cubismo, o classicismo e o surrealismo, o artista negou ativamente às categorias e desafiou noções de desenvolvimento linear.

<sup>20</sup> Compositor austríaco de música erudita e criador do dodecafonismo, um dos mais revolucionários e influentes estilos de composição do século XX. Schönberg foi também pintor e importante teórico musical.

1918)<sup>21</sup>, Wilhelm Richard Wagner (1813 - 1883)<sup>22</sup>, Alexander Nikolayevich Scriabin (1872 - 1915)<sup>23</sup> e Modest Petróvitch Mússorgski (1839 - 1881)<sup>24</sup>, o artista vislumbrou um ponto de virada nas artes em geral, um momento de renovação, ele entendia que “Cada arte tem sua linguagem própria, isto é, seus meios próprios”, (KANDINSKY, 1991, p. 137) e que era preciso estudar cada elemento de todas as artes, no caso da pintura, debruçar-se especialmente nas questões da forma e da cor:

Aqui, aplicou os seus conhecimentos e experiências sinestésicas para a formulação de uma nova teoria da harmonia de sonoridades de cores, mantidas em tensão através dos contrastes quente-frio e claro-escuro. Com a ajuda dos meios repensados (cor e forma) deveria finalmente nascer a composição pictórica pura, uma combinação de formas coloridas e desenhadas, cada qual com uma existência independente, nascidas de uma necessidade interior, e que, através da vida conjunta assim criada, constituem um todo, denominado quadro.(DUTCHING, 2007, p. 38)

Observando a obra de Kandinsky cronologicamente, é possível identificar o primeiro trabalho onde o artista revela uma composição totalmente não figurativa, é uma aquarela (figura 1) marcada por gestualidade, desenhos a lápis, cores harmônicas, manchas translúcidas que contrastam com um fundo mais homogêneo do papel. Todos os pontos da “nova teoria da harmonia de sonoridades de cores” (DUTCHING, 2007, p. 38) demonstrados habilidosamente no quadro, o primeiro de uma série de estudos e composições. Buscando ultrapassar as questões teóricas da cor e da forma, não pode-se perder de vista que a obra não figurativa de Kandinsky é, antes de tudo, expressão da necessidade interior do artista, esse é o núcleo das ideias kandinskyana.

---

<sup>21</sup> Compositor francês, foi um dos principais articuladores da revolução artística no final do século XIX. Em 1905, escreveu sua mais famosa obra sinfônica, “La Mer”, que é a impressão musical da imagem e do som do oceano.

<sup>22</sup> Compositor alemão, uma das figuras mais revolucionárias da história da música, fez contribuições fundamentais para o desenvolvimento da harmonia e do drama musical que repercutem até hoje. A ópera – quanto maior, melhor – era claramente seu meio, e sua estética é talvez a mais grandiosa que a música ocidental já conheceu

<sup>23</sup>Foi um compositor Russo, conhecido por suas harmonias inusitadas por meio das quais o compositor buscou explorar o simbolismo musical.

<sup>24</sup>Compositor russo, sua educação musical foi irregular, trabalhou como funcionário público e escreveu músicas apenas em meio período, influenciou poucos ou nenhum de seus contemporâneos, morreu cedo de alcoolismo e deixou um pequeno corpo de trabalho. No entanto, Modest Mussorgsky foi uma figura imponente na música russa do século XIX. Suas obras exibem uma individualidade ousada, crua, uma sonoridade única associada a ideais nacionalistas.

Figura 1 - Wassily Wassilyevich Kandinsky, *First abstract watercolor*, 1910, Lápis, aquarela e tinta nanquim sobre papel, 49,6 x 64,8 cm, Paris, Centre Georges Pompidou.



Fonte: Wassily Kandinsky Net, 2008 - 2022.

Há uma força poética nos conceitos de pintura de Kandinsky, a abstração para o artista, não é meramente um desenvolvimento estilístico, mas revelação da vida interior da/o artista que conecta-se com a vida interior da/o espectadora/espectador. Artistas como Paul Klee (1879 - 1940), František Kupka (1871 - 1957), Sonia Delaunay (1885 - 1979) e Robert Delaunay (1885 - 1941) pensavam como Kandinsky, mas tinham respostas estéticas distintas, menos orgânicas e mais geométricas. Essa/es artistas e suas pinturas são fundamentais para solidificação desses conceitos na arte moderna, conceitos que influenciaram fortemente a arte contemporânea.

O suíço Klee abusava das formas geométricas, Kandinsky explorava formas mais orgânicas, mas ambos interessavam-se pelo potencial poético por trás das infinitas possibilidades de combinações entre escalas cromáticas e formas não figurativas:

Somos artistas, homens práticos de ação, razão pela qual atuamos, por natureza, em um âmbito preferencialmente formal. Sem esquecer que antes do início formal, ou mais simplesmente antes do primeiro traço, existe uma história precedente, e não apenas o anseio, o prazer do homem em se expressar, não apenas a necessidade exterior de fazê-lo, mas também um estado geral de sua condição humana cuja direção recebe o nome de visão de mundo e que surge aqui e acolá com a necessidade interior de manifestar-se. Faço questão de frisar isso para que não se produza o mal entendido de que uma obra se compõe apenas de forma. (WICK apud KLEE, 1993, p. 218, tradução nossa).

Klee criou o seu estilo único de pintar, há quem diga que ele não pode ser definido como um pintor abstracionista, mas na *figura 2*, o artista abusa das cores terrosas e formas geométricas com limites tortuosos, pontos de claro e escuro apresentam-se como uma sugestão de tridimensionalidade. Mesmo havendo uma forte referência a natureza e a paisagem, tendo o título como apoio a essa temática, o quadro apresenta apenas manchas geométricas coloridas e organizadas. Um equilíbrio instável que dá-se pelas formas e cores pouco definidas, apesar de visivelmente calculadas. Cálculos que aproximam-se da matemática musical, pois assim como Kandinsky e Kupka, Klee em suas pesquisas evidenciava a relação entre a arte pictórica e a música:

Cada vez mais estou convencido acerca dos paralelismos entre a música e a arte (...) Sem dúvida ambos são temporais, o que é fácil de demonstrar... os movimentos expressivos do pincel, a gênese do efeito. (WICK apud KLEE, 1993, p. 208, tradução nossa).

Kupka, Klee e Kandinsky interessavam-se pelas cores e formas e as infinitas respostas pictóricas que podiam ser reveladas através das infinitas possibilidades de composições, mas ambos não limitam a não figuração a formalismos ou a relação da pintura com a matemática musical:

Todavia, Kupka não estava interessado no dinamismo da vida moderna, ou nos fenômenos naturais da luz e da cor, quanto nas cores e na forma como aspectos de um simbolismo místico. Como Kandinsky, ele concebia a pintura como uma espécie de música visual, capaz de apresentar à mente e ao espírito do observador as “realidades” transcendentais do cosmo, a metafísica da própria criação. [...] *Amorfa: fuga em duas cores*, de 1912, como o título indica, está preocupada com a música invisível da criação, da qual emergem as formas, imaginando-a como um arabesco de contrastes elementares, vermelho e azul, preto e branco. Kupka, o místico, nunca se interessou pela abstração meramente como um desenvolvimento estilístico: ele acreditava, como Kandinsky, que seu propósito era a revelação. (GOODING, 2025, p. 7)<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> *Amorfa: fuga em duas cores (figura 3)*.

Figura 2 - Paul Klee, *Foehn Wind in Marc's Garden*, 1915, Aquarela sobre papel, 20 x 15 cm, Viena, Galeria Albertina.



Fonte: WIKIART, 2013.



Figura 3 - František Kupka, *Amorpha: Fugue in Two Colors*, 1912, Guache e nanquim sobre papel, 41.6 x 47.3 cm, Nova Iorque, MoMA.



Fonte: MOMA, 2022.

O casal Delaunay também defendia que as propriedades musicais<sup>26</sup> e espirituais são pontos primordiais da pintura do seu tempo, estavam alinhados aos ideais do grupo o Cavaleiro Azul. É possível observar no trabalho do casal Delaunay uma proximidade não só conceitual, mas estética dos trabalhos de Kupka e Klee. Há um apelo geométrico e a ideia de movimento, contrastes de formas e cores são expressos em suas telas, como por exemplo nas *figuras 4 e 5*. Os dois são muito associados ao movimento artístico chamado de Orfismo ou Cubismo Órfico, termo criado pelo poeta e crítico Guillaume Apollinaire (1880 - 1918):

<sup>26</sup> Ao mover-se em direção das abstrações, as artes visuais buscaram na música, caminhos para alcançar uma linguagem pictórica capaz de tocar diretamente a realidade espiritual interna do espectador, assim como a música toca seus ouvintes. Dessa aspiração, surgiu o esforço modernista de identificar as relações formais entre a música e as artes visuais, apresentando conexões entre a linha melódica e a linha no desenho; o ritmo e as seqüências de módulos e submódulos; os tempos dos compassos e as divisões da pintura; a métrica da música e a modulação da forma e da cor.

Apollinaire adotou o termo para descrever seus poemas de *Caligrammes*, e no livro *Les Peintres Cubistes*, publicado em 1913, explicou seu significado ao afirmar que “as obras do artista órfico devem oferecer simultaneamente um puro prazer estético, uma estrutura que é evidentemente por si só e um significado sublime, isto é, o tema”. Isso refletia o interesse da época pelos conceitos filosóficos e psicológicos do “presente contínuo” e o papel exercido pela intuição na experiência artística, tal como ela se apresentava em obras como o prestigioso livro de Henri Bergson, *Introdução à Metafísica*, publicado em 1903. (DEMPSEY, 2010, p. 101)

Figura 4 - Robert Delaunay, *Simultaneous Contrasts: Sun and Moon*, 1913, Óleo sobre tela, 134.5 cm de diâmetro, Nova Iorque, MoMA.



Fonte: MOMA, 2022.

Em 1914 Robert Delaunay e Apollinaire romperam, não conseguiram chegar em um acordo quanto aos conceitos do Orfismo, e Robert Delaunay aprofunda suas ideias em direção de uma pintura pura, enquanto Sonia Delaunay volta-se para o design com a intenção de sustentar sua família durante e pós Primeira Guerra

Mundial. O conceito de pintura pura distancia-se do misticismo e da espiritualidade, e volta-se para a expressão do naturalismo, de uma natureza humana não determinada, não fixada por dogmas humanistas da tradição ocidental sustentada pela fusão de idealismo e cristianismo. Um novo realismo, abstrato, mas ainda assim altamente poético e voltado para a experiência sensorial, a experiência do visível real.:

[...] o maravilhoso dinamismo, a vivida apresentação de contrastes visualmente energéticos e da sensação de movimento. Era a resposta extremamente sensível, de artistas filosófica e psicologicamente afinados com as extraordinárias mudanças na vida urbana, com a chegada do automóvel às ruas, com o desenvolvimento nos registros de imagem e do som, e, acima de tudo, com a emergência de um novo espírito de modernismo tecnológico. (GOODING, 2025, p. 43)

Figura 5 - Sonia Delaunay, *Portuguese Market*, 1915, Óleo e cera sobre tela, 90.5 x 90.5 cm, Nova Iorque, MoMA.



Fonte: MOMA, 2022.

A não figuração é essencial nas novas manifestações que marcam a modernidade nas artes, cujo começo pode ser encontrado na pintura impressionista do final do século XIX, intensificando com as vanguardas do século XX, destacadamente a pintura abstrata e o expressionismo da arte informal, ou action painting, um longo percurso de liberação das artes. Muitas ideias fervilhavam na cabeça de pensadoras/es desse tempo, por vezes ideias opostas, gerando uma intensa movimentação e criação de conceitos e objetos artísticos. A Primeira Guerra Mundial e a Revolução Russa de 1917 trouxeram um espírito mais pragmático, filosoficamente materialista e comprometido com ideais políticas e sociais para as produções artísticas. Os acontecimentos causaram um hiato na produção de pintura não figurativa poética até o fim da Segunda Guerra Mundial (1939 - 1945). Esse hiato separa a primeira geração não figurativa poética da segunda geração não figurativa poética.

Tivemos Kazimir Malevich e seu quadrado preto suprematista, Kandinsky, Kupka e Klee e sua busca do paralelo entre música e pintura, o refinamento e a simplicidade aparente de Piet Mondrian (1872 - 1944)<sup>27</sup>, o cubismo de Georges Braque (1882 - 1963)<sup>28</sup> e Pablo Picasso, o desejo de uma pintura pura do casal Delaunay, o sonho construtivista de Vladimir Tatlin (1885 - 1953)<sup>29</sup>, e muitos outros projetos de uma arte abstrata. A arte responde ao seu tempo, e as/os primeiras/os artistas abstratas/os reagiram à Primeira Guerra Mundial e à Revolução Russa, imaginaram novas realidades sociais, políticas e espirituais e criaram novas formas de arte para representar aquele mundo. Já a segunda geração de artistas abstratas/os, que surgiu após a Segunda Guerra Mundial, teve que lidar com realidades ainda mais terríveis, sendo os campos de concentração a pior delas.

---

<sup>27</sup> Foi um pintor neerlandês, criou o movimento artístico neoplasticismo e colaborou com a revista *De Stijl*. Mondrian afirmava que a arte não é a natureza, o que importa é expressar a nossa comoção diante da beleza; a síntese da clareza, tranquilidade e equilíbrio. Ficou famoso pelas pinturas de geometria mais simples, com cores nítidas e sem esfumaturas.

<sup>28</sup> Foi um pintor e escultor francês, que fundou o cubismo juntamente com Pablo Picasso. Interpretando a realidade de modo plástico, sua pintura durante o cubismo analítico, era monocroma, com tonalidades apagadas e formas solidificadas.

<sup>29</sup> Foi um pintor, arquiteto e cenógrafo russo e soviético. Tatlin alcançou a fama como o arquiteto que projetou o *Monumento à Terceira Internacional*, iniciada em 1919. Com Kazimir Malevich ele foi uma das duas figuras mais importantes da vanguarda artista soviético na década de 1920, e mais tarde tornou-se um importante artista do movimento Construtivista.

## 1.2 Arte Informal

As ambições utópicas das/os primeiras/os abstracionistas modernas/os tornaram-se completamente vazias. A nova arte, a arte contemporânea, que surgiu após 1950, apresentou diversos estilos, escolas e movimentos. Houve um grande número de artistas não figurativas/os desse período, mas para seguir a linha histórico/conceitual que vai das/os pintoras/es modernas/os poéticas/os até Mitchell e suas/seus contemporâneas/os essa pesquisa trará nomes comumente associados a Arte Informal europeia e ao Expressionismo Abstrato norte-americano, levando em consideração não só os conceitos que fundamentam as criações mas também as respostas estéticas alcançadas.

Nos anos logo após a Segunda Guerra Mundial, surgiu entre artistas europeus uma forte oposição ao geometrismo e ao racionalismo da pintura abstrata dos seus antecessores, a Arte Informal surgia como um movimento artístico que buscava uma maneira de expressão não formal, não construída, não estruturada.

Georges Mathieu (1921 - 2012) foi um pintor francês que criou dentro da Arte Informal, o termo abstração lírica, pioneiro da *Action Painting*<sup>30</sup>, *speed and risk*<sup>31</sup> e da pintura performática. Mathieu, como outras/os artistas desse movimento artístico foi fortemente influenciado pelo existencialismo daquela época. Assim como as/os primeiras/os pintoras/es da não figuração poética, as/os pintoras/es da não figuração poética contemporânea exaltavam o individualismo, a autenticidade, a espontaneidade e o engajamento físico e emocional no processo criativo pictórico, tendo como resultado imagens que revelavam o interior da/o artista. Esses conceitos são uma ruptura com as práticas artísticas que consolidaram-se entre os anos de 1918 até 1945:

[...] resumidas pela crítica Geneviève Bonnefoi como “os terrores gêmeos do realismo socialista e da abstração geométrica”. O vocabulário do realismo e do intelectualismo da abstração geométrica foram considerados inadequados para a tarefa de lidar com as realidades da experiência do pós-guerra, com a pobreza, o sofrimento e a raiva que, segundo eles, não podiam ser retratados, apenas expressos. (DEMPSEY, 2010, p. 184)

Na figura 6 é notável uma abstração totalmente gestual, tendência internacional que pode ser observada nas/os expressionistas abstratas/os

---

<sup>30</sup> Pintura gestual, que estabelecia uma relação direta entre o corpo do artista e a obra através da ação, do movimento, do gesto.

<sup>31</sup> Pintura gestual, com movimentos rápidos e aparências de riscos.

norte-americanas/os, nos grupos alemães *ZEN 49*<sup>32</sup> e *Quadrige*<sup>33</sup>, no grupo franco-canadense *Les Automatistes*<sup>34</sup>, no movimento italiano *Arte Nucleare*<sup>35</sup> e no grupo japonês *Gutai*<sup>36</sup>. Essa gestualidade da Arte Informal teve várias influências:

Uma delas é o surrealismo anterior à guerra, com sua ênfase no inconsciente ou pré-consciente, com base de inspiração artística. A outra é a abstração expressionista, sobretudo a obra de Wassily Kandinsky. A interpretação de Tapié sobre a produção dos artistas informais - ela mostra a necessidade primordial do homem de criar - também assinala seu envolvimento com a arte bruta, seu interesse pela arte e filosofia existencialista e o relacionamento do formalismo com outras tendências contemporâneas, a exemplo do letrismo. [...] O interesse compartilhado pela caligrafia e os problemas da comunicação também estiveram na base das atitudes convergentes de muitos artistas letristas e informais, em sua tentativa de criar uma poesia visual. (DEMPSEY, 2010, p. 187)<sup>37</sup>

---

<sup>32</sup> Em 19 de julho de 1949, o *Gruppe der Ungegenständlichen* (Grupo de Artistas Abstratos) foi formado na *Galerie Otto Stangl* em Munique. Um ano depois, eles renomearam-se *ZEN 49*. Os membros fundadores foram Willi Baumeister (1889 - 1955), Rolf Cavael (1898 - 1979), Gerhard Fietz (1910 - 1997), Rupprecht Geiger (1908 - 2009), Wilyi Hempel (1905 - 1985), Brigitte Meier-Denninghoff (1923 - 2011) e Fritz Winter (1905 - 1976). O nome do grupo é uma referência ao Zen Budismo, que muitos artistas estudavam na época. Os membros do ZEN 49 usavam símbolos pretos em seu trabalho que às vezes ecoavam sinais caligráficos. Os artistas apreciavam o significado semântico ambíguo desses símbolos e estavam cientes de sua conexão com o reino da religião. Juntos, eles dedicaram-se a uma pintura não representativa que consideravam uma expressão de liberdade e diversidade na Alemanha do pós-guerra.

<sup>33</sup> Grupo composto pelos alemães: Otto Greis (1913 - 2001), K.O. Götz (1914 - 2017), Heinz Kreutz (1923 - 2016) e Bernard Schultze (1915 - 2005).

<sup>34</sup> Movimento fundado no início da década de 1940 pelo pintor Paul-Émile Borduas (1905 - 1960). Os membros incluíam o Marcel Barbeau (1925 - 2016), Roger Fautoux (1923 - 2021), Claude Gauvreau (1925 - 1971), Jean-Paul Riopelle (1923 - 2002), Pierre Gauvreau (1922 - 2011), Fernand Leduc (1916 - 2014), Jean-Paul Mousseau (1927 - 1991), Guy Borremans (1934 - 2012), Marcelle Ferron (1924 - 2001) e Françoise Sullivan (1923).

<sup>35</sup> Fundado pelo artista italiano Enrico Baj (1924 - 2003) juntamente com Sergio Dangelo (1932 - 2022) e Gianni Bertini (1922 - 2010), em Milão no ano de 1951. Gianni Dova (1925 - 1991) foi membro posterior. O seu objetivo era fazer arte em resposta à era nuclear. Seus manifestos alertavam para os perigos da má aplicação da tecnologia nuclear e declaravam oposição à arte abstrata geométrica.

<sup>36</sup> Gutai foi um grupo de vanguarda japonês formado em 1954 cujas ideias radicais e abordagens para fazer arte anteciparam a performance posterior e a arte conceitual das décadas de 1960 e 1970. Seus fundadores foram Yoshihara Jiro (1905 - 1972), Kanayama Akira (1924 - 2006), Murakami Saburo (1925 - 1996), Shiraga Kazuo (1924 - 2008) e Shozo Shimamoto (1928 - 2013). A palavra *Gutai* traduzida para o inglês significa 'corporificação' ou 'concreto'.

<sup>37</sup> Michel Tapié (1909-1987) era músico de jazz, escritor e escultor francês, criador do termo Arte Informal.

Figura 6 - Georges Mathieu, *Painting*, 1947, Óleo e gesso sobre compensado, 159.7 x 120 cm, Nova Iorque, MoMA



Fonte: MOMA, 2022.

Figura 7 - Huguette Bertrand, *Untitled*, 1955, Óleo sobre tela, 100 x 81 cm, Coleção privada.



Fonte: ARTCURIAL, 2006.

Outra representante da abstração lírica é Huguette Arthur (Aimée) Bertrand (1920 - 2005), pintora francesa adepta da pintura gestual, detentora de um estilo enfaticamente expressivo e energético, teve sua produção influenciada diretamente pelas *automatic writings*<sup>38</sup> dos surrealistas. Há um esforço por parte da artista em

---

<sup>38</sup> Em tradução literal: escritas automáticas. São desenhos e escritos realizados através do automatismo psíquico.



trazer para suas composições o seu subconsciente, uma tentativa de criar um objeto pictórico desprovido de referências ao mundo material. Apesar da rapidez evidente nos gestos, como pode-se observar na figura 7, Bertrand produziu poucas obras em sua vida, seu perfeccionismo fazia com que a artista passasse dois a três anos em uma mesma tela. A artista é um bom exemplo de como a pintura não figurativa mesmo sendo gestual e intensa, nem sempre é uma pulsão, fruto de um momento. A pintura gestual acontece quando a pincelada fica exposta e é possível imaginar o modo como a/o artista realizou seus movimentos. Mathieu por muitas vezes realizou performances e terminou um trabalho em poucos minutos, enquanto Bertrand precisava de anos para organizar toda a sua gestualidade em um único quadro, ambos tinham influências e conceitos parecidos, mas a unicidade de cada artista torna os processos e resultados únicos também.

A auto expressão é um propósito recorrentemente lembrado entre as/os abstracionistas líricas/os, Marcelle Loubchansky (1912 - 1988), artista francesa também pensava assim, e via no surrealismo, uma das correntes fundamentais de seu tempo. Entendendo a abstração como uma síntese do surrealismo e do classicismo, do conteúdo e da forma, seus trabalhos contêm em suas temáticas referências à natureza, são luminosos, intensos e exploram delicadamente as cores transparentes como é possível observar no exemplo da figura 8.

Artistas como o alemão Alfred Otto Wolfgang Schulze (1913 - 1951)<sup>39</sup>, mas conhecido como Wols e o britânico Patrick Heron (1920 - 1999)<sup>40</sup> não podem ser ignoradas nessa pesquisa:

Em um escrito de 1953, Tapié declarou que Wols foi “o catalisador de uma não figuração lírica, explosiva, anti geométrica e não formal.” Wols foi uma grande fonte de inspiração para artistas e escritores como Jean-Paul Sartre, que escreveu em 1953, muito tempo após a morte deste artista: “Wols, humano e marciano, se aplica em ver a terra com olhos inumanos; ele pensa que é a única maneira de universalizar nossa experiência”. (DEMPSEY, 2010, p. 186)

Heron percebia na cor o grande tema e preocupação da sua pintura: “A pintura ainda tem um continente a ser explorado, na direção da cor (e em nenhuma

---

<sup>39</sup> Pintor e fotógrafo alemão predominantemente ativo na França. Embora amplamente desconhecido em sua vida, ele é considerado um pioneiro da abstração lírica, um dos artistas mais influentes do movimento Tachismo. É autor de um livro sobre teoria da arte intitulado *Aphorismes de Wols*.

<sup>40</sup> Reconhecido como um dos principais pintores de sua geração. Influenciado por Cézanne, Matisse, Braque e Bonnard, Heron contribuiu significativamente para a difusão das ideias modernistas da pintura por meio de sua escrita crítica e principalmente de sua arte.

outra direção)". (DEMPSEY, 2010, p. 186) Ideias que são defendidas também pelas/os artistas norte-americanas/os do movimento artístico *Color Field Painting*<sup>41</sup>.

Figura 8 - Marcelle Loubchansky, *Moby Dick*, 1956.



Fonte: WIKIART, 2014.

---

<sup>41</sup>Campo de Cor.

### 1.3 Expressionismo abstrato

O termo Expressionismo Abstrato já foi usado para definir as primeiras abstrações na década de 1920 realizadas por Kandinsky, mas durante os anos 40 e 50 do século passado, o termo passou a ser utilizado para referir-se a um grupo de artistas norte-americanos/os ou residentes nos Estados Unidos que interessavam-se pela não figuração poética:

Assim como os expressionistas, eles sentiam que o verdadeiro tema da arte eram as emoções interiores do homem, seus tumultos e, assim sendo, exploram os aspectos fundamentais do processo pictórico - gesto, cor, forma, textura - por seu potencial simbólico e expressivo. Com seus contemporâneos europeus eles compartilhavam uma visão romântica do artista como alguém alienado da sociedade dominante, uma figura moralmente obrigada a criar um novo tipo de arte que pudesse enfrentar um mundo absurdo e irracional. (DEMPSEY, 2010, p. 188)

A diferença crucial entre a pintura abstrata e o expressionismo abstrato é que esse deixou para trás as referências táteis que davam a impressão de profundidade e contornos, o que vê-se nas telas é "um espaço exclusivamente manual [...] ela subordina o olho à mão, impõe a mão ao olho, substitui o horizonte por um chão" (DELEUZE, 2011, p. 180). Dentro do Expressionismo Abstrato havia uma grande diversidade de estilos, então muitos termos eram e são comumente usados para nomear esses grupos de artistas, como Escola de Nova York, pintura de tipo americana, pintura de ação e pintura do campo colorido. Havia ainda, artistas que pertenciam a esse grupo e não apresentavam um trabalho totalmente abstrato, mas para essa pesquisa apenas artistas que alcançaram o máximo da abstração e que o conceito de sua obra conectem-se com a obra de Mitchell serão analisados. Apesar dessa diversidade, os artistas tinham o fato de crescer sob a Grande Depressão e a Segunda Guerra Mundial e suas assombrosas consequências como experiência em comum, então dividiam muitas crenças, inclusive a perda de fé em "ideologias dominantes e nos estilos a elas associados, fossem o socialismo e o realismo, o nacionalismo e o regionalismo ou a utopia e a abstração geométrica." (DEMPSEY, 2010, p. 189)

Outro ponto relevante para a construção das ideias expressionistas abstratas contemporâneas europeias ou norte-americanas é a influência do surrealismo e da psicanálise :

O conceito dos surrealistas relativo ao "automatismo psíquico" como um meio de obter acesso a imagens e à criatividade reprimida causou enorme

impressão nos jovens pintores americanos. Isso coincidiu com um interesse cada vez maior pela psicanálise junguiana em Nova York [...]. Como Sigmund Freud, Carl Jung acreditava no desvelamento do inconsciente, mas contestou a ênfase que Freud dava ao sexo e às neuroses individuais. Ele postulava a existência de um “inconsciente coletivo”, o conhecimento preexistente da humanidade como uma espécie, composta de arquétipos (mitos, símbolos e imagens primordiais compartilhadas e desaprendidas). Essa vigorosa interseção de influências culturais e intelectuais transpunha o ato do artista para uma arte de engajamento existencialista, com implicações heróicas. A espontaneidade do automatismo não era apenas uma viagem de autodescoberta para o artista, mas o desenvolvimento de mitos e símbolos universais, um ato ao mesmo tempo pessoal e épico. A arte e o artista eram não só necessários, mas também exaltados. (DEMPSEY, 2010, p. 189)

A teoria do “engajamento existencialista, com implicações heróicas” confirma-se ao olharmos para a história, temos como exemplo Kandinsky, que foi para os artistas do século XX uma referência e ainda é até os dias atuais. Mitchell, declaradamente vê em Kandinsky uma grande referência. O pintor acreditava nessa jornada pessoal do artista, mesmo sendo um pesquisador das dinâmicas formalistas da linguagem visual, suas pinturas são carregadas da “espontaneidade do automatismo”. Esse poder que a/o artista e a arte têm de mostrar o indivíduo como espelho de toda a humanidade é latente nas pinturas não figurativas poéticas.

Figura 9 - Jackson Pollock, *Number 17*, 1949.



Fonte: WIKIART, 2012.

O grande representante da “espontaneidade do automatismo” é Jackson Pollock (1912 - 1956), um pintor de ação assim como seu contemporâneo Mathieu. Pollock não era performático como o francês, mas revolucionou ao colocar suas telas no chão, permitindo que a tinta que encontrava-se em latas, varetas ou espátulas pingasse:

[...] criando imagens labirínticas que descreveu como “energia e movimento tornados visíveis”. Longe de ser descuidadas, há nelas uma rígida disciplina, mostrando um sentido de harmonia e ritmo, [...] (DEMPSEY, 2010, p. 190)

É necessária a compreensão desse aspecto da pintura não figurativa poética, desde as/os modernas/os essa espontaneidade expressa através de gestos e registrada em imagens pictóricas não é aleatória, há uma combinação do subjetivo com a intenção da/o artista. O subjetivo pode ser expresso através da gestualidade, mas a intenção pode ser compreendida através das escolhas. Quais escolhas? A escolha do tema, das cores, dos materiais, do local onde a obra vai acontecer e ser exposta... Essas escolhas são a maneira que a/o artista premeditadamente usou para comunicar-se:

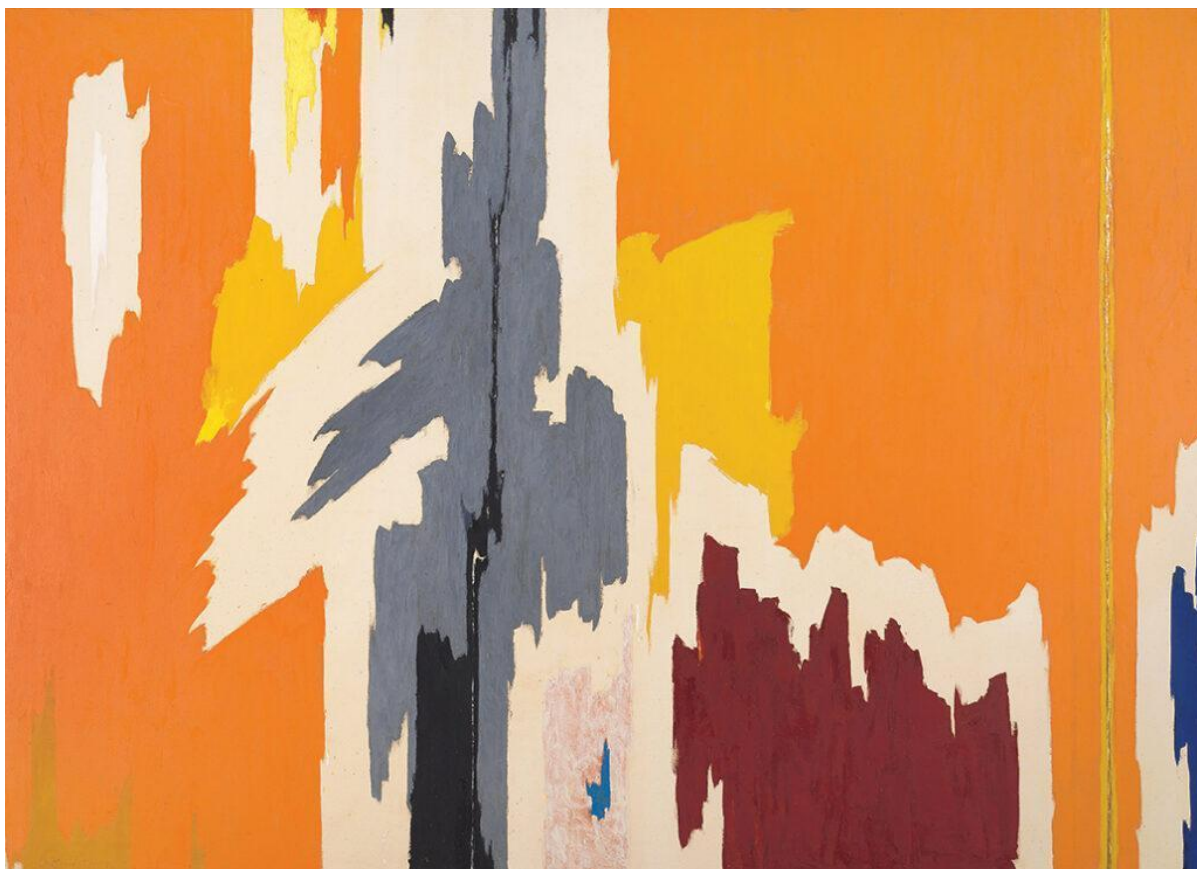
Um pintor se expressa através da escolha de determinados materiais em detrimento de outros. Essa escolha já reflete a opção tomada por uma linguagem. O meio de expressão interfere na maneira em que as imagens são apresentadas. Como afirma Jackson Pollock, ao ser questionado sobre o *dripping* técnica de respingar diretamente sobre a tela -, as necessidades atuais demandam novas técnicas, o pintor moderno não pode expressar sua época, o avião, a bomba atômica, o rádio, como formas renascentistas ou de qualquer cultura antepassada. (GIANNOTTI, 2009, p. 67)

A dimensão, a escala de um trabalho, também é uma escolha premeditada da/o artista, e no caso de Pollock, ao criar pinturas imensas, tinha como propósito eliminar totalmente a representação e criar um objeto cheio de energias afetivas. A dimensão, o material, a técnica... Há muita premeditação na obra de Pollock antes que ações automáticas passem a ser impressas na tela, que formas não premeditadas e imprevisíveis derivadas do inconsciente apareçam.

Pollock submeteu-se durante dois anos (1939 a 1941) a análise junguiana e muitos de seus trabalhos contêm referências a aspectos místicos (assim como as/os primeiras/os abstracionistas poéticas/os): altares, sacerdotes, totens e xamãs. Outro tema recorrente nas pinturas do artista eram as paisagens americanas, temática

muito comum entre as/os pintoras/es não figurativos poéticos norte-americanos contemporâneas/os, dentre elas/es está Clyfford Still (1904 - 1980).

Figura 10 - Clyfford Still, *PH-972*, 1959, Óleo sobre tela, 284,48 x 393.7 cm, Clyfford Still Museum, Denver.



Fonte: CLYFFORD STILL MUSEUM, 2022.

As pinturas de Still também tinham uma grande escala, mas uma técnica muito diferente de Pollock, ele aplicava a tinta com uma espátula, criando faixas irregulares, com camadas às vezes grossas e às vezes mais finas. Quando observa-se o conjunto de sua obra nota-se que as cores utilizadas podem levar o espectador ao vislumbre de uma paisagem. Mas assim como as/os outras/os expressionistas abstratas/os, Still defendia que a pintura não figurativa poderia retratar seu estado psíquico interior. Então como poderia haver trabalhos com temáticas ligadas à natureza ou à paisagem? Não trata-se de representar a natureza ou paisagens de forma abstrata, mas de expressar a experiência da/o artista na natureza e nas paisagens que pode viver. Experiência que dá-se em todos os sentidos, os sons, os cheiros, as temperaturas, as cores, os sentimentos e ideias... Esses artistas criam um lirismo visual para contar suas experiências, convidam o

espectador a entrar nessas grandes telas e contemplar essa atmosfera do encontro do artista com o mundo.

Figura 11 - Lee Krasner, *Bald Eagle*, Óleo e colagem sobre tela de linho, 195.6 × 130.8 cm, 1955.



Fonte: ARTSY, 2022.

Lee Krasner (1908 - 1984) também foi uma das pioneiras da pintura norte-americana não figurativa contemporânea, mas sua carreira muitas vezes fora ofuscada pela fama do seu marido Pollock. Após a morte de Pollock, Krasner tornou a natureza tema constante em suas obras, pinturas com escalas gigantescas, cobertas de muita cor e ritmo. Seus trabalhos não limitavam-se a técnicas exclusivas de pintura, mas a artista explorou a colagem e o mosaico, como é possível observar na figura 11. Krasner é considerada uma das figuras mais críticas dentro da primeira geração de expressionistas abstratas/os, a artista comprometeu-se com uma pesquisa persistente de novas abordagens para pintura e colagem, sempre defendendo os conceitos do movimento artístico:

Krasner abraçou as realizações artísticas de Pollock em tamanho, composição total, método gestual e envolvimento com a psicologia junguiana, que enfatizava a importância da psique individual e a busca pessoal pela totalidade. De tempos em tempos, Krasner incorporava olhos fixos, um motivo que remonta ao seu próprio trabalho anterior. Outras marcas repetidas sugerem folhagem, vento, penas e asas. É com esses trabalhos que Krasner aprofunda as ideias sobre o autoconhecimento. (KASMIN GALLERY, 2022, tradução nossa).

É preciso apresentar os/as representantes da segunda geração de expressionistas abstratas/os, temos Grace Hartigan (1922 - 2008) e Helen Frankenthaler (1928 - 2011), mulheres que assim como Mitchell são pouco citadas quando escreve-se sobre as obras norte-americanas desse período tão marcante para a história da arte. Mitchell achava a expressão “segunda geração” problemática, a artista afirma em entrevistas que elas só eram mais novas, mas pintavam ao mesmo tempo que os homens.

Hartigan era dona de trabalhos com escalas imensas, fortes cores e contrastes, formas com movimentos dinâmicos... Hartigan comungava das ideias de suas/seus colegas abstracionistas, acreditava nos poderes quase mágicos da arte, teve um caminho artístico cheio de reviravoltas e experimentações, o que agregava ao seu estilo uma postura rebelde:

Hartigan usou o nome George ao expor até 1954, explicando mais tarde que era uma homenagem a mulheres escritoras do século 19 como George Eliot. A escolha foi prática – o trabalho masculino era mais valorizado – mas também pode ser visto como uma expressão de sua crença de que a identidade é múltipla. Ela praguejava como um marinheiro, muitas vezes vestida com roupas masculinas, e valorizava o trabalho acima da vida familiar; então se ser mulher significava se comportar de uma certa maneira, então ela também era homem. Em 1960 Hartigan mudou-se para Baltimore, onde lecionou nas cinco décadas seguintes, só recebendo o reconhecimento tarde na vida. Ao contrário de outros pintores de sua



geração, ela nunca adotou um estilo de assinatura. “Sem regras,” ela exigiu, “eu devo ser livre para pintar qualquer coisa que eu sinta.” (MoMA, 2022, tradução nossa).

Figura 12 - Grace Hartigan, *Untitled*, 1951, Óleo sobre papel, 36.8 x 28.8 cm, C. Grimaldis Gallery, Baltimore.



Fonte: CHRISTIE'S, 2021.

Essas artistas que trabalharam logo após a Segunda Guerra Mundial, exploraram a não figuração pictórica por meio de gestos e do uso livre, mas deliberado da cor, métodos que lembram as investigações de Sonia Delaunay. No campo das experimentações, Frankenthaler é reconhecida como a inventora da

técnica *soak-stain*, a artista derramava tinta diluída diretamente sobre telas cruas e sem *primer* resultando em campos flutuantes de cores translúcidas. Com essa técnica inovadora, a pintora é amplamente creditada por ser uma das pioneiras do *Color Field*, movimento que por algumas/alguns historiadoras/es e críticas/os é entendido como uma vertente do expressionismo abstrato norte-americano e que para outras/os é um movimento distinto que tem suas raízes no expressionismo abstrato. Frankenthaler trazia em suas pinturas títulos e temáticas que às vezes fazem referência a paisagem, mas principalmente um espírito transgressor próprio de artistas revolucionárias: “Não há regras. É assim que a arte nasce, como os avanços acontecem. Vá contra as regras ou ignore as regras. É disso que trata-se a invenção.”(FRANKENTHALER FOUNDATION, 2022, tradução nossa).

Figura 13 - Helen Frankenthaler, *Grand Canyon*, 1965.



Fonte: THE PHILLIPS COLLECTION, 2022.

#### 1.4 Percepto, afecto e conceitos

A primeira geração de artistas não figurativas/os poéticas/os interessou-se pelos aspectos formais de uma linguagem visual pictórica, observando conexões entre a pintura, a espiritualidade, o místico, a música e a natureza, interesses que naturalmente refletiam o momento histórico. Enquanto a segunda geração, também motivada pela sua realidade, afasta-se das ideias formais e explora percepções e afetos mais ligados a subjetividade da experiência de cada artista no mundo. A gestualidade, a explosão de cores e a organicidade dominam as obras não figurativas contemporâneas. Mas ambas as gerações defendem o potencial revolucionário da unicidade criativa de cada artista.

Mitchell com contemporâneas/os da América e da Europa tinham em suas obras algumas características em comum além da não figuração. Entendiam a arte como experiência, expressão pessoal, criaram trabalhos com escalas gigantescas, pinturas com composição total (sem ponto focal), movimentos e gestos implícitos através das pinceladas, técnicas particulares (muitas vezes criadas pela/pelo artista), e pintavam sem um desenho compositivo preliminar, sem esboço.

Deleuze e Guattari em *O que é a Filosofia?* definem a obra de arte como um bloco de sensações, composto de perceptos e afectos:

Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, percepções e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e de afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si. (DELEUZE; GUATTARI, 2020, p. 193)

A sensação conserva-se nos materiais, existe ali, na tinta sobre a tela, essa matéria expressiva apresentada por artistas não assemelha-se a nada, são perceptos e afectos, matérias não formadas, a-significantes, não representativas. Toda a gestualidade como marca da psique das/os artistas não figurativas/os contemporâneos, registrada em tela, através de tintas, pincéis, brochas, espátulas é sensação:

O objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito perceptante, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações. Para isso é preciso um método que faça parte da obra: basta comparar Proust e Pessoa, nos quais

a pesquisa da sensação, como ser, inventa procedimentos diferentes. (DELEUZE; GUATTARI, 2020, p. 197)

Desde Kandinsky há um entendimento entre as/os artistas da abstração que cada uma/um deverá encontrar seus próprios métodos para “extrair um bloco de sensações”, entretanto, há conceitos em comum por trás dessa extração, que conectam Mitchell e suas/seus contemporâneos as/os modernistas da não figuração. Criar um objeto pictórico como um “puro ser de sensações” é o objetivo em comum dessas/es pintoras/es, que acreditam que somente ao levar a imagem ao limite da não representação podem alcançar esse objetivo:

Em Kandinsky, as casas são uma das fontes da abstração, que consiste menos em figuras geométricas, que em trajetos dinâmicos e linhas de errância, “caminhos que caminham” nos arredores. Em Kupka, é de início sobre o corpo que o pintor talha fitas ou extensões coloridas, que produzirão no vazio os planos curvos que o povoam, tornando-se sensações cosmogênicas. É a sensação espiritual, ou já um conceito vivo: o quarto, a casa, o universo? A arte abstrata, e depois a arte conceitual, colocam diretamente a questão que impregna toda pintura - sua relação com o conceito, sua relação com a função. (DELEUZE; GUATTARI, 2020, p. 216)

A relação da pintura com os conceitos e a relação da pintura com as suas funções pode ser observada através das composições adotadas pela/pelo pintora/pintor. Deleuze e Guattari separam as composições em duas: técnica (trabalho do material) e estética (trabalho da sensação). A relação entre esses dois planos, “o plano de composição técnica e o plano de composição estética, não cessa de variar historicamente” (DELEUZE; GUATTARI, 2020, p. 216) Tendo ainda, dois estados, um quando “a sensação se realiza no material, e não existe fora desta realização” (DELEUZE; GUATTARI, 2020, p. 228) e outro quando “o material que entra na sensação” (DELEUZE; GUATTARI, 2020, p. 229). A Arte Informal e o Expressionismo Abstrato exploraram muito os conceitos do segundo estado, pois suas/seus artistas criaram novas técnicas e exploraram a materialidade para obter novas maneiras de extrair os blocos de sensações.

Mesmo havendo um plano de composição técnica, no fim ele torna-se estético, pois a arte não comporta outro plano além do da composição estética, como afirmam os filósofos:

[...] o plano técnico, com efeito, é necessariamente recoberto ou absorvido pelo plano de composição estética. É sob esta condição que a matéria se torna expressiva: o composto de sensações se realiza no material, ou o material entra no composto, mas sempre de modo a se situar sobre um plano de composição propriamente estético. [...] Tudo se passa (inclusive a

técnica) entre os compostos de sensações e o plano de composição estético. (DELEUZE; GUATTARI, 2020, p. 231)

Deleuze e Guattari (2020, p. 232) falam de uma “sensação composta, feita de perceptos e de afectos” capaz de desterritorializar um sistema já estabelecido. A história da arte está repleta desse movimento de desterritorialização e reterritorializar, Mitchell por exemplo, desterritorializa um sistema de opiniões sobre a pintura não figurativa do seu tempo e sobre o lugar da mulher como criadora dentro da não figuração, fez isso pintando as forças, enfrentando o caos, tornando-o sensível, traçando um plano, esboçando um plano sobre o caos:

A arte quer criar um finito que restitua o infinito: traça um plano de composição que carrega por sua vez monumentos ou sensações compostas, sob a ação de figuras estéticas. [...] A arte abstrata procura somente refinar a sensação, desmaterializá-la, estendendo um plano de composição arquitetônico em que ela se tornaria um puro ser espiritual, uma matéria radiante pensante e pensada, não mais uma sensação do mar ou da árvore, mas uma sensação do conceito de mar ou conceito de árvore. (DELEUZE; GUATTARI, 2020, p. 233)

É sobre contemplar, estar diante de uma tela que te envolve fisicamente pela sua escala, que te joga em uma combinação de cores, formas e texturas, resultado da contemplação do caos, das sensações que preenchem a artista, que preenchem a tela em forma de composição estética e que por fim preenchem a/o espectadora/espectador.

## 2. JOAN MITCHELL

“Música, poemas, paisagens e cachorros me fazem querer pintar... E pintar é o que me permite sobreviver.” Joan Mitchell

### 2.1 Biografia

Joan Mitchell nasceu em 1925 em Chicago, Illinois, filha de James Herbert Mitchell (1881 - 1963) e Marion Strobel Mitchell (1895 - 1966). Ela é a segunda de duas filhas. Aos 10 anos de idade teve o poema *Autumn* publicado na revista *Poetry*, onde sua mãe era editora. Mitchell foi uma jovem muito ativa, participou de competições incluindo mergulho, patinação artística e hipismo. Em 1942 entra no *Smith College* em Northampton, Massachusetts, como especialista em inglês e no ano seguinte Mitchell tem sua primeira exposição de arte solo em sua *alma mater*, a *Francis W. Parker School*, em Chicago.

Em 1944 Mitchell transfere-se para a Escola do Instituto de Arte de Chicago para estudar Belas Artes e passa o verão pintando e fazendo gravuras em *Ox-Bow*, uma colônia de arte organizada pelo *The Art Institute* em Saugatuck, Michigan. Nos anos de 1945 e 1946 a artista passa os verões no México, onde pinta em Guanajuato. Mitchell formou-se em 1947 e foi agraciada com a *James Nelson Raymond Traveling Fellowship* da *School of the Art Institute*. Devido às condições do pós-guerra na Europa, ela não usou a bolsa até sua viagem em 1948 à França. Ainda em 1947, sua litografia *Tired Children* é exibida na *Fifty-first Annual Exhibition by Artists of Chicago and Vicinity* no *Art Institute of Chicago* e recebe o *Print Committee Prize*. Mitchell prossegue com a pintura, passando a morar no Brooklyn com Barney Rosset (1922-2012)<sup>42</sup>.

Mitchell finalmente viaja para Paris em 1948, onde aluga um estúdio e vive por um ano, até mudar-se para *Le Lavandou* na *Cote d'Azur* da França ainda com Barney Rosset. Eles casam-se em 1949 e começam seu retorno aos EUA. De volta à Nova York, ela estabelece um estúdio na *11th Street* e depois na *9th Street*. Em 1950 conhece Franz Kline (1910 - 1962)<sup>43</sup> e Willem de Kooning (1904 - 1997)<sup>44</sup> e

<sup>42</sup>Editor controverso e provocativo, ajudou a mudar o curso da publicação nos Estados Unidos. Participou de lutas como a da Primeira Emenda e contra a censura.

<sup>43</sup>Foi um pintor estadunidense, associado ao movimento expressionista abstrato. Kline, juntamente com outros pintores de ação como Jackson Pollock, Willem de Kooning, Robert Motherwell, John Ferren e Lee Krasner, bem como poetas, dançarinos e músicos locais, ficaram conhecidos como a Escola de Nova York.

<sup>44</sup>Artista holandês, naturalizado norte-americano. Na década de 1940, de Kooning ganhou destaque como artista. Ao longo de uma carreira que durou quase sete décadas, ele trabalhou em uma ampla

torna-se parte da cena do centro da cidade, passando um tempo no *Cedar Tavern* e participando de discussões no *Artists' Club*. No mesmo ano, Mitchell torna-se mestre em Belas Artes pela *School of the Art Institute of Chicago* e tem exposições individuais na *Saint Paul Gallery and School of Art* em Saint Paul, Minnesota, e na *Bank Lane Gallery* em Lake Forest, Illinois.

Figura 14 - Joan Mitchell em seu ateliê.



Fonte: JOAN MITCHELL FOUNDATION, 2022.

No ano de 1951, a artista estudou História da Arte na Universidade de Columbia e francês na Universidade de Nova York, e ajudou a estabelecer, também em Nova York, a editora vanguardista *Grove Press* com o marido Barney Rosset. Além de mudar-se para a *10th Street* e participar da *9th Street Exhibition of Paintings and Sculpture*, organizada pelo negociante de arte Leo Castelli (1907 -1999)<sup>45</sup> e o *Artists' Club*. A primeira exposição individual de Mitchell aconteceu no ano de 1952, em Nova York, na *New Gallery*, mesmo que ano que divorciou-se de Rosset e mudou-se para *60 St. Mark's Place*. Ela também desenvolveu uma amizade com o poeta Frank O'Hara (1926 - 1966)<sup>46</sup> e tornou-se associada ao seu círculo de escritores e artistas.

---

gama de estilos, eventualmente consolidando-se como um elo crucial da pintura da Escola de Nova York ao modernismo europeu.

<sup>45</sup>Negociante de arte ítalo-americano. Sua galeria *The Leo Castelli Gallery* foi fundada em 1957. Leo Castelli deu a Jasper Johns, Roy Lichtenstein e Frank Stella, entre outros, suas primeiras exposições individuais, exibindo arte contemporânea por cinco décadas.

<sup>46</sup> Poeta estadunidense. Desde o início, a poesia de O'Hara estava envolvida com os mundos da música, dança e pintura. Ele foi líder da Escola de Nova Iorque de poetas, título que tomou emprestado dos pintores expressionistas abstratos da cidade de Nova Iorque.

A segunda exposição individual de Mitchel acontece em 1953 na *Stable Gallery*, após sua participação na *The Second Annual Exhibition of Painting and Sculpture* na mesma galeria. Durante os verões de 1953 e 1954, Mitchell viveu e pintou no extremo leste de Long Island, antes da sua partida para França em 1955. Em Paris conheceu o escritor Samuel Beckett (1906 - 1989)<sup>47</sup> tornaram-se grandes amigos, Mitchel também conheceu seu novo companheiro, Jean-Paul Riopelle (1923 - 2002)<sup>48</sup>, com quem viveu por mais de vinte anos. Nos Estados Unidos da América, participou da *Vanguard 1955*, uma importante exposição coletiva no *Walker Art Center* em Minneapolis. Outras exposições deste ano incluem a *Pittsburgh International no Carnegie Institute* e a *Annual Exhibition of Contemporary American Painting* no *Whitney Museum of American Art*, em Nova York. Além da sua segunda exposição individual na *Stable Gallery*.

Em 1956 o evento mais relevante foi a inclusão de Mitchell na exposição itinerante *Recent American Watercolorists* organizada pelo *Council of the Museum of Modern Art* de Nova York. O próximo ano foi mais agitado, a artista expõe as pinturas *Color in Space* (1956) e *Hudson River Day Line* (1956) na importante exposição coletiva *Artists of the New York School: Second Generation* no *Jewish Museum*, Nova York. O ensaio *Mitchell Paints a Picture* de Irving Sandler (1925 - 2018)<sup>49</sup> é publicado na revista *ARTnews*, acompanhado de fotografias de Mitchell em seu estúdio, tiradas pelo cineasta e fotógrafo Rudy Burckhardt (1914 - 2018). Abre sua terceira exposição individual com a *Stable Gallery*. No ano de 1958, o *Whitney Museum of American Art* compra *Hemlock* (1956), *City Landscape* (1954-1955) está incluído na *18th Annual Society for Contemporary American Art Exhibition* no *Art Institute of Chicago* e é selecionado e adquirido para coleção permanente daquela instituição.. As pinturas *Ladybug* (1957) e *October Island* (1956) estão expostas na seção *International Young Artists* da Bienal de Veneza.

Mitchell, juntamente com Riopelle, mudou-se definitivamente para Paris em 1959. No mesmo ano a pintura *August, rue Daguerre* (1957) foi exposta na Documenta II em Kassel, Alemanha. Já em 1960 a artista tem duas exposições individuais na Europa: na *Galerie Neufville* em Paris e na *Galleria dell'Ariete* em

---

<sup>47</sup> Foi um dramaturgo e escritor irlandês. É amplamente considerado como um dos escritores mais influentes do século XX. Fortemente influenciado por James Joyce, ele é considerado um dos últimos modernistas.

<sup>48</sup> Pintor e escultor canadense. Um dos mais influentes artistas do Canadá. É mais conhecido por seu estilo de pintura abstrata, em particular seus trabalhos em "mosaico" da década de 1950, quando abandonou o pincel, usando apenas uma espátula para aplicar tinta na tela.

<sup>49</sup> Crítico de arte americano, historiador de arte e educador.



Milão. No mesmo ano a *Tiber Press* publica *The Poems*, uma colaboração entre Mitchell e o poeta estadunidense John Ashbery (1927 - 2017)<sup>50</sup> que faz parte de um conjunto de quatro volumes de colaborações entre artistas e poetas. Na esfera pessoal, Mitchell tem a mãe, Marion Strobel, diagnosticada com câncer.

1961 é um ano agitado para a artista, que é premiada com o *Premio Lissone*. Tem sua pintura *Atlantic Side* (1960) incluída na exposição coletiva *American Abstract Expressionists and Imagists* no *Solomon R. Guggenheim Museum*, Nova York. A revista *ARTnews* reproduz *Skyes* (1961) em sua capa. A exposição *Joan Mitchell: Paintings 1951-1961*, é realizada na galeria *Mr. and Mrs. John Russell Mitchell Gallery*, *Southern Illinois University*, Carbondale. E *The Museum of Modern Art*, compra *Ladybug* (1957). No próximo ano, a artista tem exposições individuais na *Galerie Jacques Dubourg* e na *Galerie Lawrence*, ambas em Paris; *Klipstein & Kornfeld* em Berna, Suíça; e a *New Gallery*, MIT, em Cambridge, Massachusetts. Em 1963 Mitchell perdeu seu pai, em 1966 sua mãe e Frank O'Hara.

A artista comprou em 1967, uma propriedade com vista para o Sena na vila de Vétheuil, a noroeste de Paris. Após um breve hiato, ela teve sua primeira exposição individual na *Galerie Jean Fournier* em Paris e participou da mostra *In Memory of My Feelings: Frank O'Hara*, uma exposição memorial e publicação organizada pelo *Museum of Modern Art* de Nova York. Em 1968, Mitchell teve sua primeira exposição individual na *Martha Jackson Gallery*, em Nova York, e estabeleceu residência permanente em Vétheuil. No ano de 1971 Mitchell é premiada com o Doutorado Honorária de Belas Artes do *Western College* (agora parte da Universidade de Miami) em Oxford, Ohio. Em 1972 realiza uma grande exposição individual no *Everson Museum of Art* em Syracuse, Nova York, intitulada *My Five Years in the Country: An Exhibition of Forty-Nine Paintings by Joan Mitchell*. No mesmo ano criou uma série de sete gravuras em grande escala com a editora *Arte Adrien Maeght*, Paris. Mitchell recebe o *Creative Arts Award Citation in Painting* da *Brandeis University*, Waltham, Massachusetts, durante uma cerimônia realizada no *Whitney Museum of American Art*, em Nova York no ano de 1973. No ano seguinte uma exposição individual, com curadoria de Marcia Tucker (1940 - 2006)<sup>51</sup>, é aberta no *Whitney Museum of American Art*.

---

<sup>50</sup> Poeta estadunidense, considerado um dos principais representantes da poesia da chamada Escola de Nova Iorque.

<sup>51</sup> Foi uma historiadora da arte, crítica de arte e curadora estadunidense. Em 1977 fundou o *New Museum of Contemporary Art*.

Figura 15 - Joan Mitchell: Untitled (Blue), 1975, pastel e datilografia sobre papel.



Fonte: JOAN MITCHELL FOUNDATION, 2022

Mitchell tem uma forte ligação com a poesia e em 1975 cria inúmeros desenhos em pastel sobre papel com poemas datilografados pelos amigos Jacques Dupin (1927 - 2012)<sup>52</sup>, J.J. Mitchell (1926 - 1966)<sup>53</sup>, James Schuyler (1923 - 1991)<sup>54</sup>, Pierre Schneider (1925 - 2013)<sup>55</sup> e Chris Larsen<sup>56</sup>. Em 1976 Mitchell tem sua primeira exposição individual com *Xavier Fourcade Gallery, em Nova York*. No ano de 1979 o relacionamento de Mitchell com Riopelle chegou ao fim. Já em 1981 a artista criou a *Bedford Series*, um grupo de dez grandes litografias coloridas que são publicadas pela *Tyler Graphics Ltd.*, Mount Kisco, Nova York. No ano seguinte Mitchell tem sua primeira grande exposição individual em um museu europeu, *Joan Mitchell: Choix de Peintures, 1970-1982*, no *Musée d'art moderne de la Ville de Paris*. Ela é a primeira artista norte-americana a ter uma exposição no museu. No mesmo ano, sua irmã mais velha, Sally Perry Mitchell, morre de câncer.

Mitchell iniciou em 1983 as pinturas do Grande Vallée, um conjunto de vinte e uma obras monumentais inspiradas em um vale escondido na Brittany, lugar especial para a querida amiga compositora e professora de música Gisèle Barreau (1948) e sua prima durante a infância. Os próximos dois anos foram difíceis para a artista, em 1984 recebeu o diagnóstico de câncer na mandíbula e iniciou uma série de tratamentos. E em 1985 foi hospitalizada para uma cirurgia no quadril.

Em 1988 Mitchell é a primeira artista a receber o prêmio recém-criado de *Distinguished Artist Award for Lifetime Achievement* do *College Art Association of America*. No mesmo ano é declarada doutora honorária da *School of the Art Institute of Chicago* e é nomeada *Commandeur des Arts et des Lettres* pelo Ministério da Cultura francês. E sua exposição retrospectiva, *The Paintings of Joan Mitchell: Thirty-six Years of Natural Expressionism*, organizada para o *Herbert F. Johnson Museum of Art*, Cornell University, Ithaca, New York, percorre os Estados Unidos com paradas na *Corcoran Gallery of Art*, Washington DC; o *San Francisco Museum of Art*; a *Albright-Knox Art Gallery*, Buffalo, Nova York; o *La Jolla Museum of Contemporary Art*, La Jolla, Califórnia; e o *Herbert F. Johnson Museum of Art*. O

<sup>52</sup> Poeta francês, crítico de arte e cofundador da revista *L'éphémère*.

<sup>53</sup> O nome foi citado no site da Joan Mitchell Foundation, mas não foram encontradas mais informações a respeito do poeta.

<sup>54</sup> Poeta estadunidense. Seus prêmios incluem o Prêmio Pulitzer de Poesia. Ele foi figura central na Escola de Nova Iorque.

<sup>55</sup> Historiador de arte e escritor francês. Amigo de diversos pintores, também ajudou a organizar exposições e foi responsável por programas de TV sobre arte.

<sup>56</sup> O nome foi citado no site da Joan Mitchell Foundation, mas não foram encontradas mais informações a respeito do poeta.

catálogo *Joan Mitchell*, editado por Judith E. Bernstock (1946)<sup>57</sup>, curadora convidada da exposição, é publicado pela *Hudson Hills Press*, Nova York, para acompanhar a exposição; é a primeira monografia completa sobre o artista.

Mitchell voltou a ser hospitalizada para uma segunda operação no quadril em 1989. Após a cirurgia, alugou um estúdio na Rue *Campagne-Première* em Montparnasse, onde trabalha com desenhos a pastel. Recebe o *Grand Prix National de Peinture* na França e tem sua primeira exposição individual na *Robert Miller Gallery*, em Nova York. *The Limestone Press* publicou *Smoke*, um livro com gravuras da artista para os poemas de Charles Hine<sup>58</sup>. Em 1991, a artista recebeu o conceituado *Grand Prix des Arts de la Ville de Paris* em pintura. E retornou à *Tyler Graphics* em Mount Kisco, Nova York, onde ela e Ken Tyler (1931)<sup>59</sup> criaram conjuntos de estampas nomeadas de *Fields*, *Trees* e *Weeds*.

No ano de 1992 aconteceu a primeira exposição individual de desenhos de Mitchell em um museu, *Joan Mitchell: Pastel*, no *Whitney Museum of American Art*, em Nova York. Em conjunto com a exposição, uma monografia com introdução de Klaus Kertess (1940 - 2016)<sup>60</sup>, é publicada por Robert Miller (1933)<sup>61</sup>, em Nova York. Ainda em 92, *Éditions de La Difference*, Paris, publicou *Joan Mitchell*, do autor Michel Waldberg (1940 - 2012)<sup>62</sup>, a primeira monografia em francês sobre a artista. E *Poems*, com texto de Nathan Kernan<sup>63</sup> e oito litografias coloridas de Mitchell, é publicado pela *Tyler Graphics*, Mount Kisco, Nova York. Em 30 de outubro de 1992, Mitchell morreu de câncer de pulmão em um hospital de Paris.

## 2.2 Obra

Mitchell é conhecida por suas pinturas a óleo realizadas em telas enormes,

---

<sup>57</sup> Escritora e professora emérita no departamento de História da Arte e Estudos Visuais da *Cornell University*, aposentada em 2017. Pesquisa principalmente sobre arte moderna na Europa Ocidental e nos EUA, mas também sobre arte moderna na França e na Itália. Ênfase em iconografia em pintura e escultura, com foco em contextos culturais, históricos e políticos.

<sup>58</sup> O nome foi citado no site da Joan Mitchell Foundation, mas não foram encontradas mais informações a respeito do poeta.

<sup>59</sup> Gravurista, editor e educador de artes, estadunidense. Criou oficinas de impressão e editoras líderes nas costas oeste e leste dos EUA e fez várias inovações tecnológicas em relação à gravura.

<sup>60</sup> Galerista de arte, crítico de arte e curador estadunidense. Ajudou a lançar as carreiras de vários artistas importantes da História da Arte.

<sup>61</sup> O nome foi citado no site da Joan Mitchell Foundation, mas não foram encontradas mais informações a respeito do editor.

<sup>62</sup> Escritor e poeta francês, crítico de arte e tradutor, era filho do crítico de arte Patrick Waldberg.

<sup>63</sup> O nome foi citado no site da Joan Mitchell Foundation, mas não foram encontradas mais informações a respeito do autor..

que por diversas vezes estendem-se em dípticos e trípticos, cobertos de gestos intensos ou até violentos. Uma pintora corporal, muito produtiva, tendo realizado também, pinturas menores, bem como um extenso corpo de trabalhos em papel e gravuras. No site da *Joan Mitchell Foundation* há uma coletânea de mais de 550 trabalhos que representam a amplitude e a profundidade da obra de Mitchell. A fundação é fruto da generosidade da artista para com outros artistas, em seu testamento, Mitchell exigiu sua criação para ajudar e assistir artistas em atividade e servir como o principal guardião de seu legado.

Os trabalhos mais antigos de Mitchell catalogados pela fundação datam 1943, são em sua grande maioria pinturas a óleo sobre tela com temáticas que variam entre paisagens, retratos e naturezas-mortas. Até 1946 seus trabalhos parecem estar sob a influência de mestres como Vincent van Gogh e especialmente Paul Cézanne . De 1947 até 1949 nota-se uma forte referência ao cubismo.

Figura 16 - Joan Mitchell, *La Bufa*, c.1945, óleo sobre tela, 106.045 x 113.665 cm.



Fonte: JOAN MITCHELL FOUNDATION, 2022.

Figura 17 - Joan Mitchell, *Untitled*, c. 1948, óleo sobre tela, 130.81 x 161.29 cm.



Fonte: JOAN MITCHELL FOUNDATION, 2022.

A figura 18 é o primeiro trabalho totalmente abstrato catalogado pela *Joan Mitchell Foundation*, 10 anos após suas primeiras criações pictóricas, é uma pintura madura. Em 1950, Mitchell e seu então marido Barney Rosset estabeleceram-se em Nova York. A pintora participou ativamente na cena artística de vanguarda do centro da cidade, estabeleceu amizades e envolveu-se em debates estéticos com o grupo de artistas que reunia-se no *Cedar Tavern* no *University Place*.

É possível observar que nos anos que antecedem a pintura de 1950, *Untitled*, de dimensões medianas, a figuração foi dissolvendo-se, nessas primeiras manifestações abstratas há uma rigidez na forma e do gesto, paleta de cores primárias ora saturadas ora diluídas em branco, pretos e brancos acinzentados e amarelados, composição formada por pequenos campos de cores e traços. Os campos de cor em branco dominam as laterais da tela, a luz é propagada de maneira suave, os traços que ocupam quase toda a imagem, tem um ritmo vertical, cruzado por movimentos diagonais, um caos ordenado.

Figura 18 - Joan Mitchell, *Untitled*, c.1950, óleo sobre tela, 133.35 x 138.748 cm.



Fonte: JOAN MITCHELL FOUNDATION, 2022.

Ao contemplar a obra da Figura 19, é possível encontrar os gestos rápidos e agressivos da artista, pinceladas que imprimiram formas cruas, quadrados, retângulos, traços... Não há transições suaves. A paleta limitada de cores resume-se a azuis e marrons, com um contraste significativo sob fundo claro ou branco, a casualidade da tinta que escorre ou que falta ao pincel seco... É uma obra sem título, não há narração ou simbolismos, é o que é. Mitchell afirma que os trabalhos realizados entre 1958 e 1960 foram os mais ousados e violentos.

Figura 19 - Joan Mitchell, Untitled, 1958. Óleo sobre papel, 65.07 x 49.53 cm.



Fonte: JOAN MITCHELL FOUNDATION, 2022.

Nos anos 60 Mitchell viveu e pintou em Paris, suas telas acompanharam essa mudança, o estilo espalhado e as cores vivas de suas primeiras composições, dão lugar a tonalidades mais sombrias e densas massas de cor. A figura 20, tem uma intensa carga emocional, a composição é estruturada através de contrastes, o que gera dramaticidade. Pinceladas sólidas versus transparentes, cores escuras versus cores claras, estrutura gradeada versus desordem, pinceladas instáveis versus contínuas, peso na parte superior da tela e leveza na inferior, harmonia e conflito, luz



versus escuridão. Essa pintura sem título, sugere movimento e energia, e também contém uma sensação de agressão, talvez até de violência. No entanto, apesar de toda essa energia e movimento, o olhar prolongado encontra na pintura uma sensação de quietude, de um momento congelado no tempo. Uma expressão de liberdade, impressa através da tinta, no espaço, no gesto.

Figura 20 - Joan Mitchell, *Untitled*, 1964, óleo sobre tela, 198.12 x 208.28 cm.



Fonte: JOAN MITCHELL FOUNDATION, 2022.

A partir de 1970, Mitchell passou a explorar os campos de cor, na figura 21 é possível observar o início dessa trajetória. No lado esquerdo da tela há três retângulos na vertical, em cores sólidas, e um respiro texturizado na parte superior da pintura. *Sunflower* ultrapassa dois metros de altura e largura, uma intensidade de cores e pinceladas na parte inferior que compõe uma forma circular, que flutua levemente sobre pinceladas curtas. Já na figura 22, os campos de cor em formato

retangular expandem-se e o vazio toma formas mais lisas. Ainda há transparências, pequenos momentos de texturas, mas os campos de cor predominam na parte superior da tela.

Figura 21 - Joan Mitchell, *Sunflower*, 1970, óleo sobre tela, 261.62 x 200.66 cm.



Fonte: JOAN MITCHELL FOUNDATION, 2022.

Figura 22 - Joan Mitchell, *Allo, Amelie*, 1973, óleo sobre tela, 280.035 x 180.023 cm.



Fonte: JOAN MITCHELL FOUNDATION, 2022.

Na figura 23 os campos de cor dominam a pintura, em especial a tela central do tríptico intitulado *Field for Skyes*, talvez referência direta ao movimento *Color Field*. Cada tela tem seu ritmo próprio, mas funcionam juntas, dialogam entre si, as mesmas cores, formas e texturas, mas trabalhadas em dimensões e posicionamentos distintos. Mitchell é mestre em brincar com contrastes, em criar movimentos, abaixo do imenso triângulo verde central há uma camada translúcida azul que rebate o peso da forma triangular protagonista da pintura. Um pequeno retângulo amarelo conecta-se com um outro pequeno triângulo azul na tela da direita, convida o olhar para mais uma dramática explosão de cores e texturas. A verticalidade das manchas, as profundidades alcançadas pelos contrastes de cor, contrastes entre o denso e o translúcido, contrastes entre texturas mais e menos porosas criam um ritmo envolvente, vivo.

Figura 23 - Joan Mitchell, *Field for Skyes*, 1973, óleo sobre tela, 280.035 x 520.065 cm.



Fonte: JOAN MITCHELL FOUNDATION, 2022.

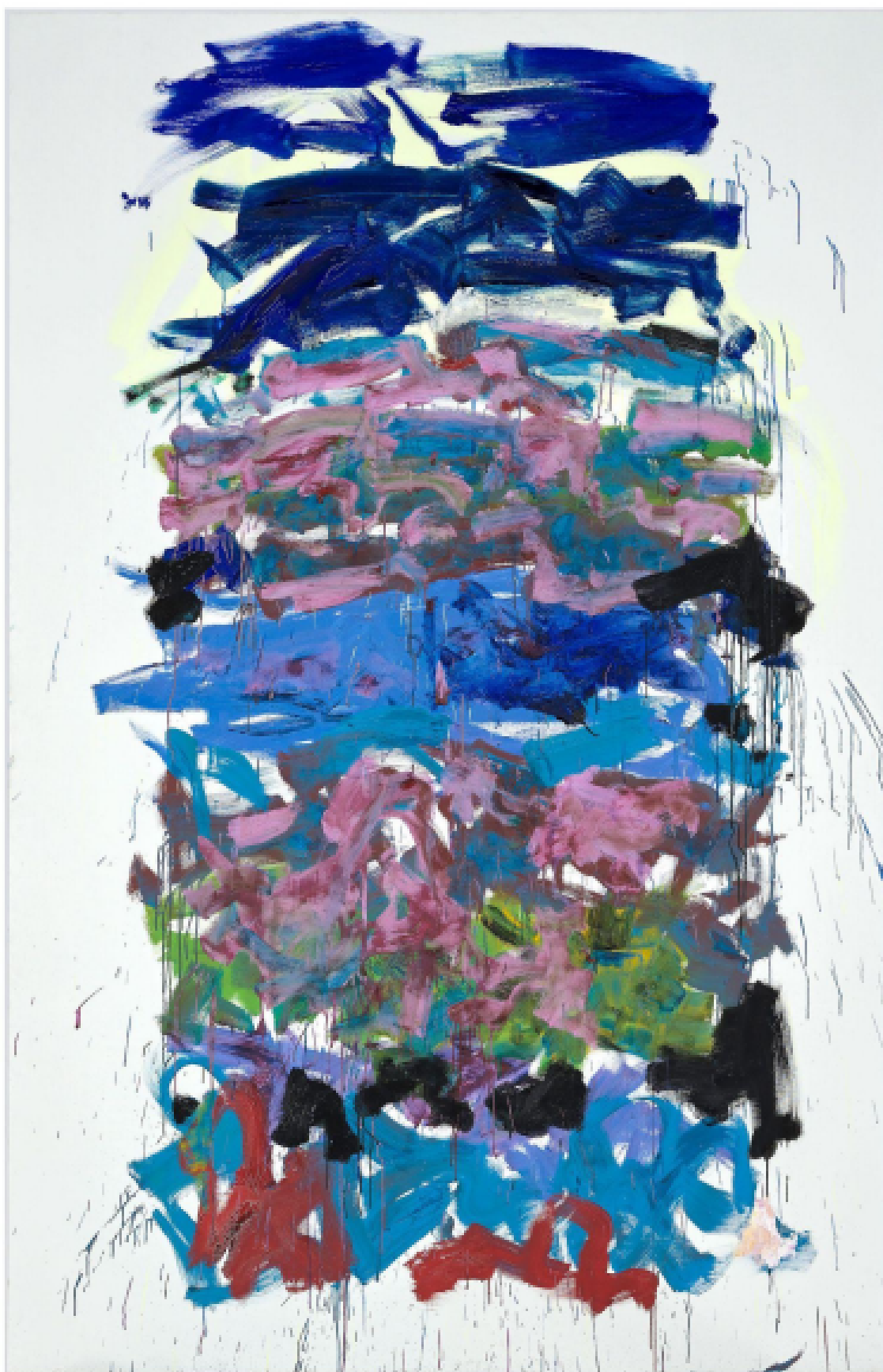
Em 1980, Mitchell abandona os campos de cor e avança em direção a uma imagem pictórica carregada de livre revelação gestual. Ela preenche toda a tela com os movimentos de seus pincéis carregados de tinta a óleo. Na figura 24 o azul e seus vários tons é predominante, amarelos, vermelhos, rosas, pretos, brancos e verdes costuram-se em manchas translúcidas e sólidas. A tinta escorre, as camadas confundem-se, o ritmo é frenético, o olhar não tem um trajeto pré definido, ele perde-se no emaranhado compositivo.

Figura 24 - Joan Mitchell, *Before, Again II*, 1985, óleo sobre tela, 279.4 x 200.025cm.



Fonte: JOAN MITCHELL FOUNDATION, 2022.

Figura 25 - Joan Mitchell, *Champs*, 1990, óleo sobre tela, 280.035 x 179.705 cm.



Fonte: JOAN MITCHELL FOUNDATION, 2022.

A obra de Mitchell tem uma conexão profunda com a natureza, a própria artista declarou isso algumas vezes. O trabalho fala por si, cores que remetem ao brilho do sol, as folhagens em campos verdes, ao mar e suas nuances. A forte presença da verticalidade em seus trabalhos reforça a ideia do humano diante da paisagem. É como se Mitchell pintasse o que habitava o peito do *Caminhante sobre o mar de névoa* (1818) na pintura de Caspar David Friedrich (1774 - 1840)<sup>64</sup>. Em 1990, período de criação dos últimos trabalhos de Mitchell, nota-se uma variedade ímpar de trabalhos, dípticos, trípticos, telas circulares, aquarelas, desenhos com pastel e a total liberação do gesto. Na figura 25, as pinceladas são organizadas como uma torre ou um totem, com quase três metros de altura, azuis, rosas, verdes, preto e discretos amarelos erguem-se sob um fundo branco.

No trabalho da figura 26, a artista utilizou o papel como suporte para explorar uma técnica mista composta por pastel, carvão e aquarela, uma/um pintura/desenho de dimensões menores que as habituais, mas com forte apelo à gestualidade e a cores quentes e intensas, contrastes entre as texturas naturais dos materiais escolhidos por Mitchell. Com o pastel, Mitchell trabalhou com a cor quase como pigmento puro, criando marcas longas e contínuas. O pó do pastel seco transfere-se facilmente – para o papel, para os dedos do artista – e borra facilmente. É uma substância frágil e sensível, de cores vibrantes e poderosas. A artista cria uma comovente dualidade: ferocidade e vulnerabilidade.

A tinta a óleo é feita de pigmentos - substâncias, geralmente pós secos, que possuem cores ricas e fortes - misturadas com óleos vegetais. Essa mistura cria uma tinta que desliza suavemente sobre uma superfície. Em *Merci* e em muitas outras pinturas de Mitchell, isso é muito importante para que a artista conseguisse colocar a cor rapidamente em uma grande área da superfície. As pinceladas grandes e ininterruptas indicam que Mitchell estava fazendo marcas que possivelmente refletem os limites físicos de seu próprio corpo.

---

<sup>64</sup>Foi um pintor, gravurista, desenhista e escultor alemão. Friedrich é um importante representante da pintura romântica alemã. Suas paisagens tem forte apelo simbolista e idealista.

Figura 26 - Joan Mitchell, *Untitled*, 1991, pastel, carvão e aquarela sobre papel, 65.7 x 46.1 cm.



Fonte: JOAN MITCHELL FOUNDATION, 2022.



Figura 27 - Joan Mitchell, *Merci*, 1992, óleo sobre tela, 280.035 x 359.41 cm.



Fonte: JOAN MITCHELL FOUNDATION, 2022.

As passagens elevadas de cor elétrica de *Merci* têm peso significativo, mas ganham leveza pelo equilíbrio de outros elementos formais: de cores quentes e frias, de cor contra tela branca, de pinceladas verticais que seguem o caminho da gravidade e pinceladas orgânicas, nodosas que flutuam. O tamanho e a fluidez dos gestos indicam um rigor físico e senso de urgência; Mitchell estava doente e sabia que tinha pouco tempo para pintar. Pinceladas de laranja e azul saturadas e de cores vivas conectam-se ao fundo branco vazio no qual flutuam por áreas de cor dessaturada em cada painel. Pode-se imaginar que Joan Mitchell, ao pintar essa tela, experimentou uma sensação apurada de liberdade e liberação, do tipo que é alcançado tensionando a mente e o corpo até o limite de seus poderes. *Merci* é uma expressão de gratidão, mas também pode ser uma oferenda. Esse trabalho derradeiro apresenta o aperfeiçoamento da resolução e uma experiência de olhar que harmoniza forças opostas: gravidade e leveza, ser e nada, coesão e desintegração.

Joan Mitchell é uma artista que destaca-se no processo da não figuração poética graças à singularidade da sua percepção artística, é interessante analisar os esforços para enquadrá-la em uma abstração que represente ou simbolize algo do mundo concreto. É entendida por algumas/alguns estudiosas/os no âmbito da história da arte e, também, da estética como uma artista expressionista abstrata, da segunda geração, por entenderem que a natureza é a temática dos seus trabalhos. É bem verdade que muitas pinturas da artista têm como título elementos que remetem ou pertencem a natureza e/ou paisagens, mas seria muito limitante perceber a obra de Mitchell somente por essa perspectiva da temática, não é disso que trata-se. O título na obra de Mitchell e de outras/os artistas não figurativas/os é como uma dica oferecida ao espectador, aponta uma direção para o início de suas leituras.

Se faz necessário analisar com mais cuidado o conceito defendido pela artista, de criar poesias visuais que rememorem experiências nas paisagens por onde passou. Carolina de Oliveira em seu artigo *Blue territory (1972) de Joan Mitchell: a mulher artista em busca de seu território*, comenta:

Mitchell insiste que suas pinturas foram resultado não apenas de uma autoafirmação, como acreditam alguns críticos, mas de uma disciplina objetiva e uma celebração da natureza – ainda que muitas vezes tenha afirmado acrescentar também seus sentimentos na pintura. (SILVA, 2018, p. 181)

Mitchell celebra a natureza, suas lembranças e toda a potência da sua subjetividade, do seu eu relacionando-se com a natureza ou com as pessoas, Deleuze e Guattari em *Mil Platôs - Vol. 4* abordam a ideia de lembrança como devir:

O devir é uma antimemória. Sem dúvida há uma memória molecular, mas como fator de integração a um sistema molar ou majoritário. A lembrança tem sempre uma função de reterritorialização. Ao contrário, um vetor de desterritorialização não é absolutamente indeterminado, mas diretamente conectado nos níveis moleculares, e tanto mais conectado quanto mais desterritorializado: é a desterritorialização que faz “manter-se” juntos os componentes moleculares. Opõe-se desse ponto de vista um bloco de infância, ou um devir-criança, à lembrança da infância: “uma” criança molecular é produzida... “uma” criança coexiste conosco, numa zona de vizinhança ou num bloco de devir, numa linha de desterritorialização que nos arrasta a ambos - contrariamente à criança que fomos, da qual nos lembramos ou que fantasmamos, a criança molar da qual o adulto é o futuro. “Será infância, mas não deve ser minha infância”, escreve Virginia Woolf. (Orlando já não operava por lembranças, mas por blocos, blocos de idades, blocos de épocas, blocos de reinos, blocos de sexos, formando igualmente devires entre as coisas, ou linhas de desterritorialização.). (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 96)

As pinturas de Mitchell são blocos de devir, a cada pintura o todo é repetido de outro modo, quando olha-se o conjunto da sua obra em ordem cronológica é possível notar as fases. Tudo o que ela traz em si é o encontro com o mundo, o encontro com as pessoas e as mudanças ao seu redor, através da linguagem pictórica utilizada pela artista esses devires são apresentados, expostos em tela ou papel, abertos a uma infinidade de contatos e experiências com a/o espectadora/espectador.

### 3. LÓGICA DA SENSAÇÃO

#### 3.1. Introdução

A invenção da fotografia no século XIX inaugurou um novo estágio para a pintura, era o começo do impressionismo, que desincumbiu a arte das tarefas de retratar e representar, submetendo a criação à imobilidade imitativa. O estágio moderno da arte coincidiu com a liberação da/do artista, deixando-as/os livres para captar forças que tornassem visíveis aquilo que demandava a percepção de algo imperceptível, que somente os traços livres da pintura poderiam dar visibilidade. Segundo Deleuze, o maior desafio da pintura moderna, concentrou-se em libertar a Figura, sem afundar-se em clichês; o quadro como realidade isolada, como fato, deveria “romper com a representação, anular a narração, impedir a ilustração” (DELEUZE, 2011, p. 35). A partir disto, a/o artista moderna/moderno tem dois caminhos possíveis para driblar o figurativo, através da abstração (forma pura) ou através da extração ou isolamento (figural puro). Independente do caminho escolhido, diante da tela, a/o pintora/pintor sempre encontra uma superfície preenchida virtualmente por clichês. Virtualmente, porque o que é visto na tela está na cabeça e em torno da/do artista, tarefa árdua, a limpeza da tela nunca termina, o que torna ainda mais complexo o processo de extração da Figura:

A superfície já está toda ela virtualmente investida por toda a espécie de clichês com os quais será necessário romper. E é na verdade isso que diz Bacon quando fala da fotografia: ela não é uma figuração do que se vê, é antes aquilo que o homem moderno vê. A fotografia não é simplesmente perigosa por ser figurativa, mas sim porque pretende reinar sobre a visão, e conseqüentemente também sobre a pintura. Deste modo, tendo renunciado ao sentimento religioso, mas sendo sitiada pela fotografia, a pintura moderna, diga-se o que se dizer, encontra-se numa situação muito mais difícil de romper com a figuração, que pareceria o seu miserável domínio reservado. Essa dificuldade é atestada pela pintura abstracta para arrancar a arte moderna à figuração. (DELEUZE, 2011, p. 47)

É uma constante no livro *Francis Bacon: Lógica da Sensação*, Deleuze apontar Bacon com um exímio extrator e isolador de Figuras, defendendo que a via do figural puro é a mais elaborada e satisfatória, defesa que será exposta e discutida neste capítulo. Posto isto, previamente, pode ser dito que a lógica da sensação, é a lógica de extração da Figura:

Há duas maneiras de ultrapassar a figuração (ou seja, ao mesmo tempo o ilustrativo, e o narrativo): em direção à forma abstrata, ou em direção à Figura. Cézanne deu um nome simples a essa via da Figura: a sensação. A Figura é a forma sensível na sua relação com a sensação; age de modo

imediatamente sobre o sistema nervoso, que é carne, enquanto a Forma abstracta dirige-se ao cérebro, age por intermédio do cérebro, mais aproximado ao osso. De certo que Cézanne não inventou esta via da sensação na pintura. Mas deu-lhe um estatuto sem precedentes. A sensação é o contrário do fácil e do já pronto, do clichê, mas também do "sensacional", do espontâneo, etc. A sensação tem uma face voltada para o sujeito (o sistema nervoso, o movimento vital, o "instinto", o "temperamento", todo um vocabulário comum a Cézanne e ao Naturalismo), e tem uma face virada para o objeto ("o fato", o lugar, o acontecimento). Ou dizendo de outra maneira, não tem qualquer face, é as duas numa ligação indissolúvel, é ser-no-mundo, como dizem os fenomenólogos: ao mesmo tempo eu devesho na sensação e algo acontece pela sensação, uma coisa por intermédio da outra, uma coisa dentro da outra. No limite, é o mesmo corpo que dá a sensação e recebe a sensação, é o mesmo corpo que é ao mesmo tempo objecto e sujeito. Eu, espectador, só experimento a sensação entrando dentro do quadro, acedendo à unidade do que sente e do que é sentido. A lição de Cézanne - para lá dos impressionistas - é a seguinte: não é o jogo "livre" ou desencarnado da luz e da cor (impressões) que está a Sensação; pelo contrário ela está no corpo, ainda que seja no corpo de uma maçã. A cor está no corpo, a sensação está no corpo, e não no ar. A sensação é o que é pintado. O que está pintado dentro do quadro é o corpo, não na medida em que o corpo é representado como objecto, mas na medida em que é vivido como experienciando uma determinada sensação (aquilo a que D.H. Lawrence chamava "a maçonidade da maçã". (DELEUZE, 2011, p. 79)

A figuração ou o figurativo, é portanto a ilustração, a narração; para vencer ambos é preciso seguir em direção à abstração ou em direção à Figura. Para Cézanne, essa Figura, com F maiúsculo, é o tornar-se sensível por contração e expansão, sensação. Sensação que atinge diretamente o sistema nervoso, enquanto a abstração dirige-se ao cérebro. Cézanne não acredita que a luz, as cores e as formas organizadas em uma composição, podem por si só alcançar a Sensação, ele fala de um corpo, que é objeto e sujeito, que comporta tudo, que está pintado no quadro, corpo sensação. Essa "maçonidade da maçã", é o que Deleuze aprecia no trabalho de Bacon, o pintor corporifica essa ideia nas figuras deformadas que pinta.

A abstração a qual Deleuze e Cézanne referem-se é aquela formalista das Vanguardas Europeias. A não figuração informal e expressionista das/dos contemporâneas/contemporâneos não dirige-se exclusivamente ao cérebro, pois há nela um corpo de sensações. A obra de Mitchell, analisada durante a pesquisa, é marcada no seu início por temas que exploram o figural puro<sup>65</sup>, com uma forte influência de mestres como Cézanne e Van Gogh, mas segue modificando-se, dialoga com Kandinsky<sup>66</sup>, e por fim alcança uma não figuração poética na maturidade. A artista afirma:

<sup>65</sup> Observar as figuras 16 e 17.

<sup>66</sup> Observar a figura 18.

Pinto a partir de paisagens lembradas que carrego comigo - e me lembro de sentimentos delas, que naturalmente se transformam. Eu certamente nunca poderia espelhar a natureza. Gostaria mais de pintar o que ela me deixa<sup>67</sup>. (JOAN MITCHELL FOUNDATION, 2022)

O corpo de sensações na obra de Mitchell, a partir dos anos 1960, advém desse seu relacionamento com a natureza e as artes; não é um esforço para representar ou retratar o mundo natural e das linguagens artísticas (figurativa), nem mesmo deseja narrar a presença de Mitchell nesses cenários (narrativa); “a sensação é o que transmite-se diretamente, evitando o desvio ou o aborrecimento de uma história que houvesse de ser contada” (DELEUZE, 2011, p. 82). A artista mobiliza blocos de perceptos e afetos de suas vivências em contatos singulares, acessa a memória dos momentos em que teve contato com a água, árvores, cães, poesia, música e faz escolhas; define dimensões, técnicas, materiais, cores e a gestualidade floresce da memória involuntária. Essa gestualidade separa Mitchell e suas/seus colegas contemporâneos, informais e expressionistas, da abstração formalista moderna.

A análise que será realizada nas próximas seções deste capítulo, recorre às teorias de Kandinsky em relação à superfície material que suporta a pintura, para pensar a obra de Mitchell a partir dos trabalhos já apresentados no capítulo anterior. O artista e teórico das artes, designa essa superfície como o plano original (P.O.), “esquemáticamente, limitado por duas linhas horizontais e duas verticais e é definido, assim, como um ser autónomo no domínio daquilo que o rodeia.” (KANDINSKY, 1970, p. 113). Os elementos que compõem e relacionam-se na superfície pictórica também serão analisados à luz das ideias de Kandinsky.

O estudo, para Kandinsky, deve começar pelos elementos mais simples que são também os elementos necessários sem os quais nenhuma pintura é possível.

Do Espiritual na Arte foi uma tentativa para analisar os elementos-cor. Ponto-Linha-Plano é dedicado à análise de dois elementos fundamentais da forma: o ponto, elemento a partir do qual decorrem todas as outras formas, e a linha. [...]

O plano original é a superfície material chamada a suportar a obra. É neutro pois participa do plano geral mas possui também uma ressonância própria devido às linhas que o delimitam: duas verticais e duas horizontais; a sua ressonância é, pois, o equilíbrio, combinação de calma quente com calma fria, da qual se destaca uma impressão de objectividade e de serenidade. É óbvio que as dimensões podem modificar essa ressonância.

Uma outra característica essencial do plano original é a força de resistência dos lados cuja intensidade aumenta de cima, à esquerda, para baixo, à

---

<sup>67</sup> Tradução nossa.

direita. Esta força de resistência dá uma ressonância particular aos elementos que nele são dispostos segundo a sua posição em relação aos lados. (SERS, 1970, p. 10).

Figura 28 - Quadrado dividido em quatro quadrados, a forma mais simples das divisões de um plano esquemático segundo Kandinsky.

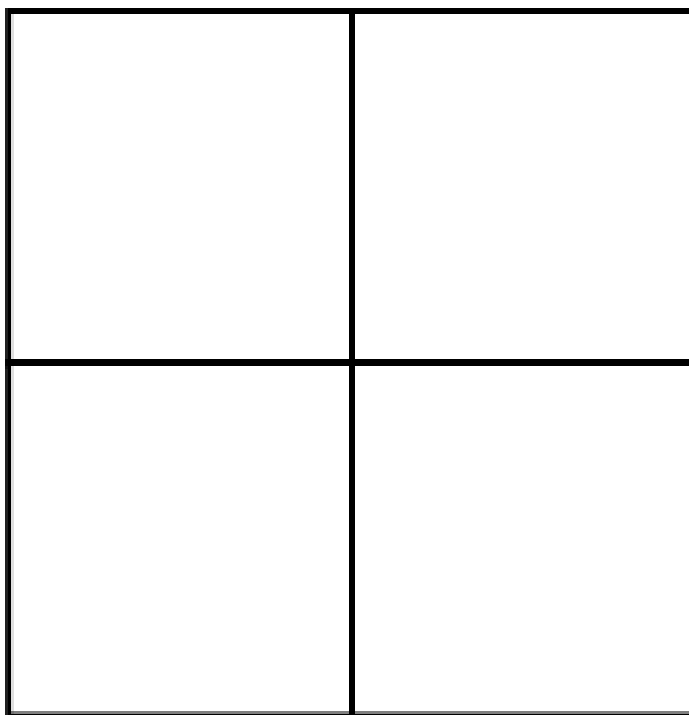


Figura da autora.

Figura 29 - Repartição de pesos de um plano, segundo Kandinsky.

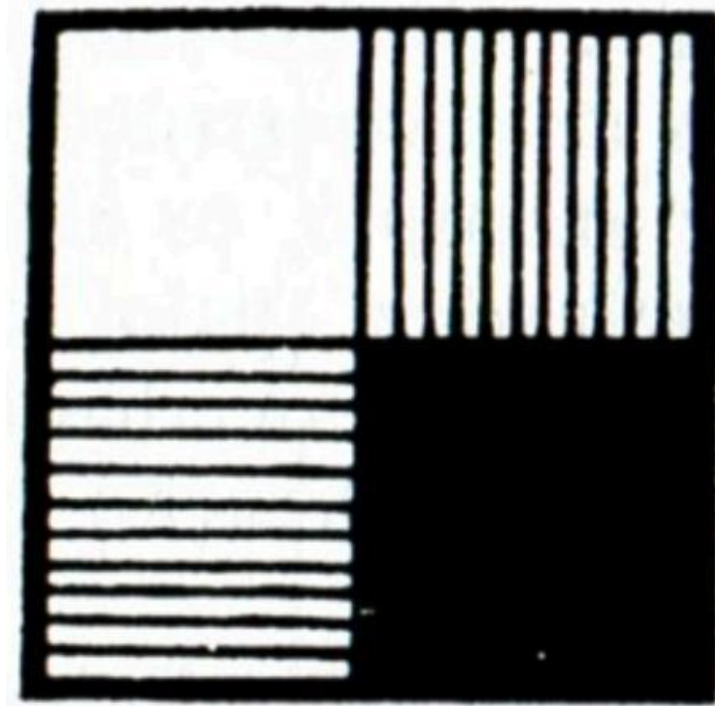


Figura da autora.

### 3.2. Ordem, nível e domínio da sensação

Para Bacon, “a sensação é o que passa de uma ordem a outra, de um nível a outro, de um domínio a outro” (DELEUZE, 2011, p. 82), partindo desta afirmação, Deleuze conclui que a sensação é o agente que deforma a carne antes do corpo; a matéria também, seja artefato, cadeiras, vasos sanitários, pias, sofás e também água e areia, duna de areia. Essas passagens de níveis criam deformações. As ondas de sensação, os níveis sensitivos, os domínios sensíveis ou as sequências em deslocamento, apontados por Bacon, correspondem a uma sensação singular; cada sensação seria um termo numa sequência ou série. “Mais ainda, a série pode ser de simultaneidades, como acontece nos trípticos, os quais fazem coexistir três níveis, pelo menos.” (DELEUZE, 2011, p. 83). Na pintura de Bacon, os trípticos são a separação física dos níveis de sensações, mas ao mesmo tempo são uma peça única, uma sensação única; as séries podem ser fechadas ou abertas, vemos isso em Mitchell, composições de dípticos, trípticos e polípticos que contrastam-se ou que seguem uma continuidade, as deformações do corpo não dão-se pela representação de um corpo humano deformado, mas pela gestualidade.

Tudo isto é verdade. Mas sucede precisamente que não seria verdade se não houvesse ao mesmo tempo uma outra coisa que é desde logo válida para cada quadro, cada Figura, cada sensação. É cada quadro, cada Figura, que é uma sequência em deslocação, ou uma série (e não apenas um termo dentro de uma série). É cada sensação que está em diversos níveis, que é de diferentes ordens ou se encontra em diferentes domínios. De tal modo que não há uma multiplicidade de sensações de diferentes ordens, mas sim diferentes ordens de uma mesma e única sensação. Faz parte das características da sensação o facto de ela envolver uma diferença constitutiva de nível, uma pluralidade de domínios constituintes. Qualquer sensação e qualquer Figura é já sensação “acumulada”, “coagulada”, por assim dizer, numa figura de calcário. Donde o carácter irredutivelmente sintético da sensação. (DELEUZE, 2011, p. 83)

Por conseguinte, Deleuze elabora uma pergunta fundamental para refletir a lógica da sensação: “[...] de onde vem o carácter sintético por via do qual cada sensação material tem vários níveis, várias ordens ou domínios. Que são estes níveis e que coisa faz a sua unidade que sente e que é sentida?” (DELEUZE, 2011, p. 84). Quatro hipóteses são desenvolvidas pelo filósofo. Na primeira, a Figura opõe-se à figuração primária; a/o artista deve, através de uma figuração secundária, neutralizar a figuração primária. Na prática, é uma tentativa de escapar do clichê, do sensacionalismo ou da indigência do óbvio.



Na segunda hipótese, Deleuze alega que sentimento é diferente de sensação. A fórmula naturalista, essa capacidade de interpretação da natureza através da sensibilidade da/do artista também pode ser observada na obra de Mitchell. A artista escapa do clichê justamente por não recorrer a uma figuração primária e explícita dos seus encontros com a natureza.

Mas, mesmo supondo uma ambivalência da Figura em si mesma, tratar-se-ia de sentimentos que a Figura experimentaria em relação a coisas representadas, em relação a uma história contada. Ora, em Bacon não há sentimentos: somente afectos, ou seja “sensações” e “instintos”, seguindo a fórmula do Naturalismo. E a sensação é o que determina o instinto num dado momento, tal como o instinto é a passagem de uma sensação a uma outra, a procura da “melhor” sensação (não a mais agradável, mas sim a que preenche a carne num dado momento da sua descida, da sua contracção ou da sua dilatação). (DELEUZE, 2011, p. 87)

Como penúltima hipótese, o filósofo discute o movimento, a “elasticidade da sensação”: “Os níveis de sensação seriam, por assim dizer, paragens ou instantâneos de movimento, que recomporiam o movimento sinteticamente na sua continuidade [...]” (DELEUZE, 2011, p. 87) Concluindo que, o movimento não explica os níveis de sensação, mas que os níveis de sensação podem explicitar o que subsiste de movimento na pintura. Na figura 23, pode-se observar os níveis de sensação em cada peça do tríptico, níveis que comunicam-se e tornam-se um objeto único. Esses domínios dialogam através da repetição de formas, cores, texturas, suporte e técnica. Essa repetição gera movimento, a “elasticidade da sensação”.

E por fim, a quarta hipótese, de ordem fenomenológica:

Os níveis de sensação seriam verdadeiramente domínios sensíveis remetendo para os diferentes órgãos dos sentidos; mas precisamente cada nível, cada domínio, teria uma maneira de remeter para os outros, independente do objecto comum representado. Entre uma cor, um sabor, um toque, um odor, um ruído, um peso, haveria uma comunicação existencial que constituiria o momento “*pathico*” (não representativo) da sensação. (DELEUZE, 2011, p. 90)

Por exemplo, na figura 21, sentem-se o calor que derrete as cores do girassol, que vibra e deforma as formas, o vapor que embaça a tela. Mitchell potencializa essa sensação visual fazendo uso deliberado do ritmo, pinceladas verticais de diversas dimensões e cores são especialmente observadas na parte inferior da tela, na parte superior há um domínio de gestos curtos que criam um novo ritmo, uma nova textura ou padrão, tendo como ponto focal uma forma circular onde pinceladas horizontais são predominantes. A artista costura todos esses ritmos pela paleta de

cor, mas delicadamente pinta dois retângulos azuis no canto esquerdo, reforçando a conexão dos ritmos e sensações.

Sendo assim, competiria ao pintor fazer ver uma espécie de unidade original dos sentidos e fazer surgir visualmente uma Figura multissensível. Mas esta operação só é possível se a sensação deste ou daquele domínio (neste caso, a sensação visual) estiver em relação directa com uma potência vital que exceda todos os domínios e os atravesse. Esta potência é o Ritmo, que é mais profundo que a visão, a audição etc. E o ritmo surge como música quando investe o nível auditivo, como pintura quando investe o nível visual. Uma "lógica dos sentidos", como dizia Cézanne, uma lógica não racional, não cerebral. O fundamental é, pois, a relação do ritmo com a sensação, relação esta que introduz em cada sensação os níveis ou os domínios pelos quais ela passa. E este ritmo percorre um quadro do mesmo modo que uma música. É diástole-sístole: o mundo que se apodera de mim, fechando-se sobre mim, o eu que se abre ao mundo e que o abre." Diz-se que Cézanne é precisamente o pintor que introduziu um ritmo vital na sensação visual. (DELEUZE, 2011, p. 91)

Cézanne é imprescindível, há algo de vital em sua pintura, é o ritmo, uma potência mais ágil que a visão, a audição, que os sentidos tomados isoladamente, cujo ritmo atravessa todos os sentidos. O ritmo na obra de Mitchell mergulha no caos, os diferentes níveis de sensação misturam-se com uma gestualidade que por diversos momentos apresenta-se com violência. Ritmo vital para a sensação visual, segundo Deleuze.

### 3.3. Captar forças

Em arte, e nomeadamente tanto na pintura como na música, não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas sim de captar as forças. É exactamente o que significa a fórmula célebre de Klee: "Não se trata de dar o visível, mas sim de tornar visível" A tarefa da pintura define-se como a tentativa de tornar visíveis forças que o não são. " (DELEUZE, 2011, p. 111)

Deleuze está falando de forças como o tempo, o som, o grito, ou as forças elementares "como a pressão, a inércia, o peso, a atracção, a gravitação, a germinação" (DELEUZE, 2011, p. 112). O trabalho de subordinar todos os meios da pintura à tarefa de tornar visíveis as forças, é para Deleuze o problema no qual as/os pintoras/pintores têm imensa consciência. Em contrapartida, Kandinsky pondera que "não são as formas exteriores que definem o conteúdo de uma obra pictórica, mas as forças-tensões que vivem nessas formas." (KANDINSKY, 1970, p. 42). Através das forças-tensões que vivem nas formas, as/os artistas podem criar composições

capazes de solucionar a questão de Deleuze e Klee: “como tornar visíveis forças invisíveis?” (DELEUZE, 2011, p. 113).

Kandinsky, mesmo criando uma teoria materialista sobre a arte, útil para compreender as relações de forças-tensões entre as formas dentro do plano, declara a insignificância do seu método caso seja ignorado o conteúdo espiritual da arte. “Nada é visível e compreensível ou, melhor dizendo, sob o visível e o compreensível escondem-se o invisível e o incompreensível.” (KANDINSKY, 1970, p. 129). As forças invisíveis que são incompreensíveis para Kandinsky são as forças espirituais da arte, não as “de enrugamento das montanhas, a força de germinação de uma maçã, a força térmica de uma paisagem, etc.” (DELEUZE, 2011, p. 112). Há ainda, gênios capazes de inventar forças, Deleuze indigita Van Gogh, “por exemplo a força inaudita de uma semente de girassol.” (DELEUZE, 2011, p. 113).

Mas, como Mitchell, ao manipular as cores, as formas e os materiais, torna possível a visualização de forças invisíveis em suas pinturas e gravuras? Na figura 20, assim como em muitos trabalhos, Mitchell não fornece nenhum tipo de luz a respeito do tema, é uma pintura sem título. A tela tem dimensões medianas, de formato quadrangular e com apenas 10 cm a mais de horizontalidade. A ideia de uma imagem horizontal é reforçada pelas pinceladas em tons de verdes escuros que caminham de uma ponta a outra. Mesmo com o forte contraste das cores, há uma leveza na composição, Mitchell concentra os tons escuros do centro para a parte superior do plano, com pinceladas que começam mais largas e maiores no centro e que vão afinando e diminuindo, o que trás uma sensação de dissolução. Os tons pastéis de rosas e amarelos apoiam essa intenção de leveza.

No mesmo ano em que a figura 19 foi finalizada, Mitchell realizou mais dois trabalhos, que dialogam visualmente com essa pintura, *First Cypress* e *Violet Cypress*. Em entrevista concedida à pesquisadora e educadora em arte abstrata, Dorothy Seckler (1910 - 1993), realizada em Nova York, no ano de 1965, a artista comenta o seu processo de captar forças:

DOROTHY SECKLER: Funciona surpreendentemente. É muito difícil ver como se pode fazer uma massa tão grande e tão sombria e um tom tão sombrio, bastante escuro, com verde e alguns azuis e alguns toques de cores quentes para ficar no espaço tão alto e ainda de alguma forma não cair..

JOAN MITCHELL: Bem, eu quero que ele fique pendurado lá, no meio do plano.

DOROTHY SECKLER: Ah, sim. E havia toda uma série então que tinha um pouco da mesma coisa, que tinha a sensação do cipreste?

JOAN MITCHELL: Bem, isso era realmente um cipreste um pouco fora do...  
 DOROTHY SECKLER: Sim, não há realmente nada na forma de um cipreste nele. É uma forma maciça em vez de uma forma afilada de um cipreste.

JOAN MITCHELL: Sim, sim.

DOROTHY SECKLER: Algum dos outros tinha uma forma mais cipreste?

JOAN MITCHELL: Sim, talvez, bem, eu não sei.

DOROTHY SECKLER: Isso seria... Bem, no começo, você tende a pensar mais literalmente na forma de um cipreste e depois gradualmente passa a incluir...

JOAN MITCHELL: Talvez fosse a sensação. Não era tanto a forma. Era tão escuro... E que eu fui pega por isso meio que me comoveu do jeito que alguém pode ser pela música, mas movido por essa coisa muito escura em particular e essa parede pálida. Você sabe, de repente senti algo dessa imagem.

DOROTHY SECKLER: Então o sentimento é mais forte do que a imagem de uma árvore?

JOAN MITCHELL: Sim, lembre-se que eu lhe disse, não era a imagem da árvore, era o momento. Isso é muito difícil de descrever.<sup>68</sup> (SECKLER apud MITCHELL, 1965)

Figura 30 - Joan Mitchell, *First Cypress*, 1964, óleo sobre tela, 224.155 x 197.485 cm.



Fonte: JOAN MITCHELL FOUNDATION, 2022.

<sup>68</sup> Trad. minha.

Figura 31 - Joan Mitchell, *Violet Cypress*, 1964, óleo sobre tela, 95.263 x 129.858 cm.



Fonte: JOAN MITCHELL FOUNDATION, 2022.

Deleuze entende que há na postura das/dos grandes artistas a diligência em torno da resolução do problema de captura das forças, mas “encontrava-se misturado com um outro, igualmente importante, mas menos puro. Este outro problema era o da decomposição e recomposição dos efeitos[...]” (DELEUZE, 2011, p. 113). Artistas revolucionárias/revolucionários decompõem as ideias do seu tempo a respeito do que é arte e recompõem apresentando novas experimentações, mais apropriadas aos seus ideais. São revoluções no modo de captação das forças. “Parece que, na história da pintura, as Figuras de Bacon são uma das respostas mais maravilhosas a esta questão: como tornar visíveis forças invisíveis? Aliás é essa a função primordial das Figuras.”(DELEUZE, 2011, p. 113).

Qual a revolução pictórica de Mitchell? Nas várias fases de sua carreira artística, observa-se o exercício de libertação das correntes estéticas que a influenciaram, primeiramente desprender-se do realismo, depois da figuração e segue transpondo as formas geométricas, a rigidez da linha e do gesto contido, passeia por campos de cor e pela gestualidade criadora de padrões/texturas repetitivas até alcançar na maturidade uma gestualidade autêntica, que só ela foi capaz de realizar dentro daquele tempo e espaço. Mitchell foi tornando-se uma artista corporal, que precisava de uma tela ampla para imprimir toda a dimensão dos seus gestos, que por muitas vezes aparentam ser de fúria. Mitchell não considerava-se uma pintora de ação, sua gestualidade ocorria pausadamente, golpe por golpe, com intervalos para estudo que podiam durar minutos ou meses.

Há certa similitude entre as criações de Bacon e Mitchell, a violência.

Quando Bacon distingue duas violências, a do espectáculo e a da sensação, e diz que é preciso renunciar a uma para alcançar a outra, trata-se de uma espécie de declaração de fé na vida. As entrevistas contêm muitas declarações deste género: cerebralmente pessimista, diz Bacon sobre si próprio, no sentido em que vê senão horrores que possam ser pintados, os horrores do mundo. Mas nervosamente optimista, porque a figuração visível é secundária em pintura e terá cada vez menos importância: Bacon censurar-se-á pelo facto de pintar demasiadamente o horror, como se este fosse suficiente para nos fazer sair do figurativo; e avançará cada vez mais da direcção de uma Figura sem horror. Mas porque será que escolher “o grito em vez do horror”, a violência da sensação em vez da do espectáculo, é um acto de fé vital? As forças invisíveis, os poderes do futuro, não estarão já aí, e não serão muito mais inultrapassáveis do que o pior espectáculo e mesmo do que a pior dor? Quando o corpo visível, como se fosse um lutador, defronta as potências do invisível, não lhes confere outra visibilidade que não seja a sua. E é no seio dessa visibilidade que o corpo luta activamente e afirma uma possibilidade de triunfar de que não dispunha enquanto elas permaneciam invisíveis no âmbito de um espectáculo que nos subtraía as nossas forças e nos desviava. É como se um combate se tornasse agora possível. A luta com a

sombra é a única luta real. Quando a sensação visual defronta a força invisível que a condiciona, liberta uma força que pode vencer esta última ou então tornar-se amiga dela. A vida grita à morte, mas precisamente a morte já não é esse algo demasiado-visível que nos faz fraquejar; é antes essa força invisível que a vida detecta, desaloja do seu esconderijo e dá a ver no acto de gritar. É do ponto de vista da vida que a morte é submetida a julgamento, e não o contrário como gostamos de crer. (DELEUZE, 2011, p. 118)

Bacon e Mitchell são contemporâneos, Bacon era 16 anos mais velho que Mitchell, os horrores históricos vividos por ambos são em suma os mesmos, tendo cada um vivido seus horrores particulares. Os dois artistas pintam a sensação da violência em vez da do espectáculo, Bacon é mais visceral e expõe o corpo e seus fluidos, a carne deformada. Pintar o grito, dizia Bacon, sem ser dramático demais, sem ser sensacionalista, "o grito é como a captura ou a detecção de uma força invisível" (DELEUZE, 2011, p. 117). Na obra de Mitchell, o corpo que luta ativamente é o próprio corpo da artista, não o corpo representado, a luta do seu corpo é impresso na tela através de gestos, o embate direto da artista contra os clichês já postos virtualmente no suporte em branco. Na Figura 19, fica mais explícita essa postura da artista, esse trabalho em específico tem dimensões medianas, mas pertence a uma fase criativa de Mitchell, onde uma exuberância violenta floresceu.

### 3.4. Dípticos e trípticos

É, pois, característico da sensação passar por diferentes níveis sob a ação de forças. Mas pode também suceder que duas sensações se confrontem, cada uma delas com um nível ou uma zona, gerando-se uma comunicação entre os níveis respectivos. Já não nos encontramos no domínio da simples vibração, mas sim no da ressonância. teremos então duas Figuras acopladas. Ou, dizendo melhor, a acoplagem das sensações passa a ser determinante: dir-se-á que há um mesmo e único *matter of fact* para duas Figuras, ou mesmo uma só Figura acoplada para dois corpos. (DELEUZE, 2011, p. 123)

Deleuze dedica dois capítulos exclusivamente à análise da comunicação entre os pares e trios de pinturas, introduzindo o conceito de Figuras acopladas. Explorar as possibilidades pictóricas por meio de dípticos e trípticos é outro ponto em comum entre Bacon e Mitchell, estes artistas dominam a arte de acoplar sensações.

A questão diz, pois, respeito à possibilidade de entre as Figuras simultâneas haver relações não ilustrativas e não narrativas, nem sequer lógicas, sendo que a tais relações chamaríamos precisamente *matters of fact*. Com efeito, é esse o caso aqui, quando a acoplagem das sensações em níveis diferentes produz a Figura acoplada ( e não o contrário). O que é pintado é

a sensação. Beleza destas Figuras entrelaçadas. Tais Figuras não surgem confundidas, mas sim tornadas indiscerníveis pela extrema precisão das linhas, que adquirem uma espécie de autonomia em face dos corpos: como num diagrama cujas linhas unissem somente sensações. Temos uma Figura comum dos dois corpos, ou um “facto” comum das duas Figuras, sem a mínima história para ser contada. (DELEUZE, 2011, p. 123)

Na figura 23, tríptico de dimensões consideráveis, Mitchell costura as sensações presentes em cada uma das peças, tornando a pintura um único fato, mas ao mesmo tempo preserva a autonomia de cada peça. A união das sensações dá-se de diversas maneiras; a mesma paleta de cores está presente em cada unidade do trio; as formas têm medidas distintas mas são semelhantes, assim como as pinceladas e as tintas escorrendo; o mesmo fundo amarelado; o ritmo ditado ora pela verticalidade ora pela horizontalidade da composição. Há uma caminhada da esquerda para direita, de longe para casa. O grande retângulo verde vertical, ao centro, é o humano que flutua entre o céu e a terra, buscando seu lugar na paisagem.

Ainda pensando sobre as Figuras acopladas, Deleuze acrescenta a discussão a problemática da memória involuntária, “[...] esta consegue fazer surgir essa pura Figura, ao contrário do que passa-se com a memória voluntária, que contenta-se em ilustrar ou narrar o passado.” (DELEUZE, 2011, p. 126). Recorrendo a Marcel Proust (1871-1922), o filósofo expõe que o acoplamento também pode ocorrer pelo encontro de sensações:

Acoplava duas sensações que existiam no corpo em níveis diferentes e que se abraçavam uma à outro como dois lutadores, a sensação presente e a sensação passada, fazendo assim surgir algo de irreduzível a cada uma delas, irreduzível tanto ao passado como ao presente: a dita Figura. E o facto de por vezes as duas sensações se distribuírem entre passado e presente, tratando-se pois de um caso de memória, tinha pouca importância. Mas havia casos em que a acoplagem das sensações, o abraço entre elas, não fazia de todo o apelo à memória: é o que acontece com o desejo, mas mais profundamente ainda com a arte, a pintura de Elstir ou a música de Venteuil. O que contava era a ressonância das duas sensações quando elas se estreitavam uma à outra. É o que se passa com a sensação do violino e do piano na sonata. (DELEUZE, 2011, p. 126)

Na pintura gestual, automática, é inevitável o encontro entre sensações. A artista que pintou a figura 24, que está ali, diante da tela, confia nessa memória involuntária para alcançar o nível de unicidade do conjunto de gestos necessária para criar um objeto autêntico; “[...] o que faz do acto pictural uma espécie de “recordação”. Mas de facto não trata-se propriamente de memória (menos ainda do



que em Proust). O que conta é o entrelaçamento das duas sensações e ressonâncias que assim produzem.” (DELEUZE, 2011, p. 128) Além da gestualidade que preenche toda a tela, em *Before, Again II*, as cores caminham de um quadrante a outro. Mas especificamente, o contraste entre quente e frio marca uma trajetória e cria uma discreta diagonal do centro esquerdo para o canto superior direito. Para Kandinsky, os elementos que tendem para cima são dramatizados, drama que intensifica-se pois as cores mais claras estão no quadrante superior (que evoca idéias de flexibilidade, leveza, ascensão e liberdade), enquanto as mais escuras estão no quadrante inferior (que evoca idéias de densidade, peso e limitação).

Retornando às sensações complexas, Deleuze prossegue:

A acoplagem ou a ressonância não são o único desenvolvimento da sensação complexa. Nos trípticos surgem com frequência Figuras acopladas, em particular no painel central. e contudo, depressa se compreende que a acoplagem de sensações, por importante que seja, não nos oferece nenhum meio de adivinhar o que é um tríptico, qual a sua função e sobretudo quais as relações entre as suas três partes. O tríptico é sem dúvida a forma mediante a qual se apresenta com mais precisão a seguinte exigência: é necessário que exista uma relação entre as partes separadas, mas essa relação não pode ser nem lógica nem narrativa. O tríptico não implica nenhuma progressão e não conta nenhuma história. Assim sendo, o tríptico tem de arrancar pelo seu lado um facto comum respeitante às Figuras diversas, tem de dar lugar a um *matter of fact*. Sucede apenas que a solução precedente, a da acoplagem, não tem validade nesta circunstância, já que no tríptico as Figuras estão separadas e assim permanecem. Têm de estar separadas e não entram em ressonância. Há portanto duas espécies de relações não narrativas, duas espécies de *matters of fact* ou de factos comuns: a da Figura em acoplagem e a das Figuras separadas enquanto partes de um tríptico. Mas como poderão estas Figuras separadas ter um facto comum? (DELEUZE, 2011, p. 128)

O método de Kandinsky para exame dos elementos particulares da pintura apresenta-se como uma hipótese de solução para o problema levantado por Deleuze, pois o artista acredita que essa teoria da arte “constitui uma ponte em direcção à vida interior da obra.” (KANDINSKY, 1970, p. 28). A vida interior da obra é o facto comum, utilizar a metodologia de Kandinsky é um caminho para compreensão do *matters of fact*. Kandinsky pensa elemento por elemento, e o modo como todos relacionam-se, suas ressonâncias, repetições e conjugações, o que Deleuze identifica como ritmo.

Sendo assim, o problema existe já independentemente dos trípticos; mas é nos trípticos que se apresenta em estado puro, com a separação dos painéis. Teríamos então três ritmos: um ritmo “activo”, de variação crescente ou amplificação; um ritmo “passivo”, de variação decrescente ou eliminação; por último, um ritmo

“testemunha”. O ritmo deixaria de estar ligado a uma Figura e de depender dela: o ritmo tornar-se-ia ele próprio Figura, constituiria a Figura. (DELEUZE, 2011, p. 132)

Observando a figura 23, nota-se que o ritmo ativo, de variação crescente ou de amplificação inicia-se na primeira peça do tríptico, é como se o olhar fosse convidado a subir a montanha verde escura. Ao chegar no topo da montanha que encontra-se na parte central do trio, outro ritmo é estabelecido, o passivo, de variação decrescente ou eliminação, o olhar desce a montanha. Esse passeio do olhar é o próprio ritmo testemunha.

Pintar a sensação, que é essencialmente ritmo... Mas, na sensação simples, o ritmo depende ainda da Figura; apresenta-se como vibração que percorre o corpo sem órgãos, é o vector da sensação, aquilo que a faz passar de um nível a outro. Na acoplagem da sensação, o ritmo já se encontra liberto, porque põe em confronto e reúne os níveis diversos de diferentes sensações: o ritmo é agora ressonância, mas confunde-se ainda com as linhas melódicas, pontos e contrapontos, de uma Figura acoplada; ele é o diagrama da Figura acoplada. Por último, com o tríptico, o ritmo ganha uma amplitude extraordinária, num movimento forçado que lhe confere autonomia, e faz nascer em nós a impressão do Tempo: os limites da sensação são ultrapassados, excedidos em todas as direcções; as Figuras são soerguidas ou projectadas para o ar, atiradas para cima de mastros aéreos de onde subitamente caem. Mas ao mesmo tempo, nesta queda imóvel, produz-se o mais estranho fenómeno de recomposição, de redistribuição, já que é o próprio ritmo que devém sensação; é o ritmo que se torna Figura segundo as suas próprias direcções separadas, o activo, o passivo e a testemunha... (DELEUZE, 2011, p. 133)

Deleuze aprofunda-se na problemática dos trípticos pois muitos trabalhos de Bacon apresentam-se dessa maneira. As teorias do filósofo podem ser aplicadas para examinar dípticos? Há grande mobilidade e circulação nos pares de telas? Como o ritmo dispõe-se nesses trabalhos? Nota-se que na figura 27 as testemunhas rítmicas são, as Figuras ativas que traçam uma diagonal crescente e as Figuras passivas que escorrem de maneira decrescente. Ou na amplificação da intensidade dos gestos e eliminação de um plano de fundo. Há ainda um terceiro elemento, trata-se da oposição entre ritmos ativos e passivos, oposição que gera contrastes. Em *Merci*, o contraste/oposição mais evidente é entre o fundo branco e as cores saturadas; contraste/oposição entre cores frias e quentes. "O diagrama age como modulador e como lugar comum aos quentes e aos frios, às expansões e contrações [...]. A luz é o tempo, mas o espaço é a cor" (DELEUZE, 2011, p. 229). Há também o contraste/oposição entre a discreta diagonal que começa na tela da esquerda e

avança para a tela da direita e a tinta que escorre singelamente na vertical; e por fim o contraste entre gestos retilíneos e embaraçados.

“De facto, pode haver uma extraordinária subtileza na escolha de algo que se acrescenta ou se retira: aqui entramos mais profundamente no domínio dos valores e do ritmo, uma vez que aquilo que se acrescenta ou se subtrai não é uma quantidade, um múltiplo ou submúltiplo, mas sim valores definidos pela sua precisão ou pela sua brevidade. Pode nomeadamente acontecer que o valor que vem acrescentar-se seja um jacto de tinta lançado ao acaso, como Bacon gosta de fazer.” (DELEUZE, 2011, p. 141)

Qual o valor da mancha branca acrescentada abaixo da grande mancha laranja da peça dois do díptico? Branco sobre branco, uma fórmula supematista. Branco que aparenta elevar aos céus a maior massa de agitação pictural alaranjada da pintura. Deleuze afirma que a “sensação é inseparável da queda” (DELEUZE, 2011, p. 145). Então como a queda acontece em uma pintura como *Merci*?

Esta ideia de queda não implica nenhum contexto de miséria, de falhanço ou de sofrimento, embora um contexto desse tipo possa ilustrá-la mais facilmente. Mas tal como a violência de uma cena representada, também a queda cada vez mais profunda no âmbito de uma sensação não se confunde com uma queda representada no espaço, a não ser por comodidade ou por humor. A queda é o que há de mais vivo na sensação, aquilo em que a sensação é experimentada como algo vivo. (DELEUZE, 2011, p. 145)

A queda é a maneira como a composição é desenvolvida pela/pelo artista, o ritmo ativo que ela/ele estabeleceu para sua pintura. Enquanto o ritmo passivo, tem caráter oponível, de contraste. Deleuze resume então, as leis do tríptico:

1. a distinção de três ritmos ou de três Figuras rítmicas; 2. a existência de um ritmo-testemunha, com a circulação da testemunha no quadro (testemunha aparente e testemunha rítmica); 3. a determinação do ritmo activo e do ritmo passivo, com todas as variações, segundo o carácter escolhido para representar o ritmo activo. Estas leis nada têm que ver com uma fórmula consciente que houvesse de ser aplicada; fazem parte dessa lógica irracional ou dessa lógica da sensação que constitui a pintura. Não são nem simples nem voluntárias. Não se confundem com uma ordem de sucessão da esquerda para direita, do mesmo modo que não conferem ao centro um papel unívoco. As constantes que elas implicam mudam de caso para caso. São leis que se estabelecem entre termos extremamente variáveis, quer do ponto de vista da sua natureza, quer do ponto de vista das suas relações.” (DELEUZE, 2011, p. 146)

Essas leis também podem ser aplicadas em dípticos ou até mesmo polípticos, desde que obedeça-se o princípio da máxima unidade de luz e cor, para o máximo de divisão de Figuras. Os painéis separados, independente da quantidade de

divisões, ultrapassam a limitação do cavalete, os quadros separados não estão isolados, o que observa-se é uma unidade distribuída em dois, três ou mais quadros. A luz é muito importante para Mitchell, uma luz que sai do próprio pigmento, influência de Matisse e Van Gogh.

### **3.5. A pintura, antes de pintar...**

Deleuze após refletir sobre níveis de sensação, sobre o trabalho da/do pintora/pintor em relação a captação de forças e sobre o funcionamento da Figura em dípticos e trípticos, leva as suas reflexões ao momento em que a/o artista está diante da tela ainda em branco. Volta a afirmar que não há pintura figurativa.

É um erro acreditar que o pintor se encontra perante uma superfície branca. A crença figurativa decorre desse erro: com efeito, se o pintor estivesse diante de uma superfície branca, poderia reproduzir nela um objecto exterior, que funcionaria como modelo, mas não é assim. O pintor tem muitas coisas na cabeça, à volta dele ou no seu estúdio. Ora acontece que tudo o que tem na cabeça ou à sua volta está já na tela, mais ou menos enquanto virtualidade, mais ou menos como actualização, antes de começar o seu trabalho. Tudo isso está presente na tela, enquanto imagens actuais ou virtuais. De modo que o pintor não trata de preencher uma superfície branca, mas sim de esvaziar, desimpedir ou limpar uma superfície. Sendo assim, o pintor não pinta para reproduzir na tela um objecto que funcionasse como modelo; pinta por cima de imagens que já estão para pintar uma tela cujo funcionamento vai dismantelar as relações entre o modelo e a cópia. Resumindo, o que é preciso definir são todos esses “dados” que estão na tela antes de começar o trabalho do pintor. E, entre esses dados, definir quais são os que constituem um obstáculo, quais os que desempenham um papel auxiliar, ou mesmo definir os efeitos de um trabalho preparatório. (DELEUZE, 2011, p. 151)

A tela está preenchida de clichés, na modernidade houve um intenso fluxo de ideias que dismantelaram “as relações entre o modelo e a cópia” (DELEUZE, 2011, p. 151), mas para artistas contemporâneas/contemporâneos a situação ainda é mais complexa, há toda uma história da Arte que abarrota as telas enquanto imagens actuais e virtuais. A/o pintora/pintor após definir os dados e classificá-los, consciente do que já foi criado, deve encontrar modos autênticos de “esvaziar, desimpedir ou limpar uma superfície” (DELEUZE, 2011, p. 151).

Em primeiro lugar há os dados figurativos. A figuração existe, é um facto; ela é mesmo prévia em relação à pintura. Estamos cercados por fotografias que são ilustrações, por jornais que são narrações, por imagens de cinema, por imagens de televisão. Existem clichés psíquicos, tal como existem clichés físicos, percepções já feitas, recordações, fantasmas. Em tudo isso há uma experiência muito importante para o pintor: antes do começo do trabalho, a tela está já ocupada por toda uma categoria de coisas a que podemos chamar “clichés”. É dramático. Parece que Cézanne passou de

facto e de uma maneira extrema por esta experiência dramática: na tela há sempre clichês que já lá estão, e se o pintor se contenta em transformar o clichê, em deformá-lo ou em maltratá-lo, em triturá-lo em todos os sentidos, trata-se ainda de uma reacção demasiado intelectual, demasiado abstracta, que permite que o clichê renasça das suas cinzas e que deixa o pintor ainda no elemento próprio do clichê ou que lhe não oferece senão a consolação da paródia. (DELEUZE, 2011, p. 152)

Quando uma/um artista consciente dos trabalhos de suas/seus antecessores dedica-se a encontrar novos meios de escapar ao clichê e ainda exprimir sua unicidade como ser humano criativo e intelectual, ela/ele está resumindo, a seu modo, a História da Pintura. Esse trabalho, classificado como dramático, por Deleuze, é talvez o que permite diferenciar o que é de fato uma obra de arte contemporânea do que é apenas um objeto com aspirações artísticas. Mesmo ao fazer uma forte crítica a fotografia, a pintura em geral e mais particularmente a pintura abstrata, Deleuze reconhece a dura batalha travada na tentativa de escapar aos clichês. Para o filósofo, o trabalho pré-pictural começa ao convocar os clichês, acumulá-los, para por fim abandoná-los por um ato de rejeição. A/o pintora/ pintor entra na tela para apagar os clichês, para limpar a tela, porém, ela nunca ficará vazia o suficiente, o que impõe-se como dificuldade maior para a/o artista: sair da tela.

Clichê, clichês! Não pode dizer-se que a situação tenha melhorado depois de Cézanne. Não apenas se deu a multiplicação de todo tipo de imagens, à nossa volta e nas nossas cabeças, mas mesmo as reacções contra os clichês geram clichês. Mesmo a pintura abstracta não deixou de produzir clichês, “todos esses tubos e vibrações de chapa ondulada, mais estúpidas que tudo e bastante sentimentais”. Os imitadores sempre fizeram renascer o clichê, mesmo a partir daquilo que dele se libertara. A luta contra os clichês é terrível. [...] É por isso que os grandes pintores têm uma enorme severidade face à sua obra. Há imensa gente que toma uma fotografia por uma obra de arte, uma plágio por uma audácia, uma paródia por um riso, ou pior ainda, um achado por uma criação. Mas os grandes pintores sabem que não chega mutilar, maltratar, parodiar o clichê para obter um verdadeiro riso, uma verdadeira deformação. (DELEUZE, 2011, p. 155)

Ainda pensando no pré-pictural, na pintura antes do ato de pintar, Deleuze comenta a atitude de Bacon que frequentemente em entrevistas e conversas com amigos, aborda a problemática do acaso. Segundo o artista, este domínio está dividido em duas partes, sendo que uma pertence à esfera do pré-pictural à medida que a outra pertence ao ato pictural. Ao considerar a tela antes do trabalho da/do pintora/pintor, “parece que todos os lugares se equivalem, que todos são igualmente “prováveis”. E se não equivalem, é na medida em que a tela é uma superfície

determinada, com margens e um centro.” (DELEUZE, 2011, p. 161) A/o artista tem um projeto em mente, preferências:

O pintor tem uma ideia mais ou menos precisa do que quer fazer, e essa ideia pré-pictural basta para que as probabilidades se tornem desiguais. Deste modo, há na tela toda uma ordem de probabilidades iguais e desiguais. E é quando a probabilidade desigual se torna quase uma certeza que posso começar a pintar. Nesse momento, porém, quando comecei, como fazer para que aquilo que pinto não seja um cliché? Será necessário fazer rapidamente certas “marcas livres” no interior da imagem pintada, para nela destruir a figuração nascente e para dar uma oportunidade à Figura, que é o próprio improvável. Tais marcas são acidentais, feitas “ao acaso”; mas percebe-se que a própria palavra “acaso” já não designa de modo algum um conjunto de probabilidades; designa agora um tipo de escolha ou de acção sem probabilidade. Essas marcas podem ser apelidadas de não representativas, precisamente porque dependem de acto casual e nada exprimem que diga respeito à imagem visual: dizem exclusivamente respeito à mão do pintor. Mas, ao mesmo tempo, só têm valor na medida em que vão ser reutilizadas pela mão do pintor que delas se vai servir para subtrair a imagem visual ao domínio do cliché em vias de nascer e para se subtrair a si próprio à ilustração e à narração em estado nascente. O pintor vai servir-se das marcas visuais para fazer surgir a Figura a partir da imagem visual. Do princípio ao fim, o acidente, o acaso neste segundo sentido, terá sido acto, escolha, um certo tipo de acto ou de escolha. O acaso, segundo Bacon, não é separável de uma possibilidade de utilização. É o acaso manipulado, por oposição às probabilidades concebidas ou vistas. (DELEUZE, 2011, p. 161)

Bacon defende a importância da gestualidade no processo de extração da Figura, as marcas livres geradas pela mão da/do pintora/pintor só terão valor quando deliberadamente são utilizadas para escapar aos clichés, a/o artista precisa manipular o acaso. Essa manipulação do acaso pode começar na fase pré-pictural, na definição das cores, dos suportes, pincéis e objetos que serão utilizados para realizar e compor os gestos. No ato pictural, após o primeiro gesto, a/o pintora/pintora precisa definir onde ocorrerá o segundo, o terceiro, quantos serão feitos. E quais outros elementos irão dialogar com essas marcas livres.

Mas tal facto constitui precisamente um conjunto de dados probabilísticos visuais aos quais Bacon pode abandonar-se, tanto mais quanto esses dados são pré-picturais, ou seja, exprimem um estado pré-pictural da pintura e não serão integrados no acto de pintar. Pelo contrário, a escolha ao acaso de cada lance é não pictural, a-pictural: tornar-se-á depois pictural, integrar-se-á no acto de pintura, na medida em que consiste em marcas manuais que vão reorientar o conjunto visual e extrair a Figura improvável do conjunto das probabilidades figurativas. (DELEUZE, 2011, p. 163)

Essa manipulação do acaso, que leva em consideração tudo o que já foi realizado na história da arte, pode ser um argumento útil na defesa da não figuração. Qualquer coisa pode tornar-se arte, mas nem tudo é arte. A intenção e as escolhas

da/do artista é o que torna manchas sobre um tecido uma pintura artística. Deleuze apresenta uma declaração de Bacon em relação as marcas ao acaso:

Quando lhe perguntam se uma pessoa qualquer, digamos, a empregada da limpeza, é ou não capaz de fazer marcas ao acaso, a resposta de Bacon é complexa: sim, a empregada a limpeza está no direito de poder fazê-lo, em abstracto, precisamente porque se trata de um acto não-pictural, a-pictural; mas de facto não pode, porque não saberia utilizar esse acaso, ou seja manipulá-lo. Ora, é na manipulação, isto é, na reacção das marcas visuais sobre o conjunto visual, que o acaso se torna pictural, integrando-se no acto de pintar. (DELEUZE, 2011, p. 164)

Mitchell explicitamente manipula o acaso, denomina esse esforço como “disciplina objetiva”, a artista fala brevemente sobre os acidentes que ocorrem durante a pintura:

Bem, a menos que você tente fazer alguma coisa, e aconteça um acidente, e decida manter esse acidente ou usar esse acidente enquanto você fica mais proficiente empurrando a tinta ao redor, você sabe que tipo de gotejamento você quer, se você quer um gotejamento ou uma linha rápida ou algo assim. Não acho que haja nenhum acidente em De Kooning, Kline ou Pollock.<sup>69</sup> (SECKLER apud MITCHELL, 1965)

Na mesma entrevista, Mitchell deixa claro que não domina milimetricamente cada situação de suas composições, mas que continua o seu trabalho de manipulação até alcançar o que de fato espera da sua pintura. “Eu acho que você sabe a que horas você pode arriscar, ou você pode tentar, pelo menos [...]. Você não está apenas fechando os olhos e esperando.” (SECKLER apud MITCHELL, 1965)

*Allo, Amelie*, é um trabalho onde Mitchell explora os campos de cor, a tela é coberta por um rosa bem diluído em branco e respingos de tinta. O quadrante superior é ocupado em maior parte por um amarelo radiante, distribuído com texturas lisas e porosas. Há um campo de cor azul nos quadrantes superior e inferior. Uma cor terrosa e avermelhada é posicionada em dois pontos distintos no quadrante superior. A definição de onde posicionar as cores pode ser pré-pictural ou pertencente ao ato de pintar, mas o que interessa é entender que podem ser claramente e objetivamente premeditados ou resultado de uma intuição treinada, que sabe o que fazer.

“Os clichés e as probabilidades estão na tela, têm de preenchê-la antes de o trabalho do pintor começar. E o abandono por pusilânime consiste no facto de o próprio pintor ter de passar para dentro da tela, antes de começar. A

<sup>69</sup> Linda Nochlin. Oral history interview with Joan Mitchell, 1986 Apr. 16. Archives of American Art, Smithsonian Institution. Tradução minha.

tela está já tão preenchida que o pintor tem de passar para dentro dela. E desse modo passa para dentro do cliché, para dentro da probabilidade. Efectua essa passagem precisamente porque sabe o que quer fazer. Mas o que o salva é que não sabe como consegui-lo, não sabe como fazer aquilo que quer fazer. Só o conseguirá saindo da tela. O problema do pintor não é entrar na tela uma vez que já lá está (tarefa pré-pictural), mas sim sair dela, e desse modo sair do cliché e da probabilidade (tarefa pictural). São as marcas manuais, ao acaso, que lhe darão uma oportunidade de sair. Não uma certeza, que seria ainda o máximo de probabilidade; na verdade, as marcas manuais podem muito bem não ser suficientes e estragar definitivamente o quadro. Mas, se há uma oportunidade, é porque elas funcionam arrancando o conjunto visual pré-pictural ao seu estado figurativo para constituir a Figura, finalmente pictural. (DELEUZE, 2011, p. 165)

Deleuze chama de “via da Figura” (DELEUZE, 2011, p. 166) a habilidade e compromisso da/do artista em exercer a tarefa perseverante de luta contra o cliché. Na não figuração não há muitas dificuldades em opor o figural ao figurativo, mas o esforço deve seguir na direção onde escapa-se da representação.

Há um primeiro nível figurativo, pré-pictural: encontra-se no quadro e na cabeça do pintor, naquilo que o pintor quer fazer, antes de o pintor começar - clichés e probabilidades. E esta primeira instância do figurativo não pode ser completamente eliminada; dela conserva-se sempre alguma coisa. Mas há um segundo nível figurativo: aquele que o pintor obtém como resultado da Figura, com efeito do acto pictural. Porque a pura presença da Figura é na verdade a restituição de uma representação, a recriação de uma figuração [...]. (DELEUZE, 2011, p. 166)

Na figura 22, Mitchell talvez quisesse dizer algo à Amelie, e isto pertence à primeira instância do figurativo. Mas não há nada representado na tela, a artista recriou a figuração, a Figura é o resultado do trabalho onde o acaso manipulado vence a narração, a ilustração e a representação.

Entre o que o pintor quer fazer e aquilo que faz houve necessariamente um como, “como fazer”. Um conjunto visual provável (primeira figuração) foi desorganizado, deformado, por traços manuais livres que, uma vez reinjectados no conjunto, vão produzir a Figura visual improvável (segunda figuração). O acto de pintar é a unidade destes traços manuais livres com a sua reacção, a sua reinjecção no conjunto visual. Depois de passar por estes traços, a figuração reencontrada, recriada, não se assemelha já à figuração de partida. Donde a formulação repetida de Bacon: produzir a aparência, mas à custa de meios acidentais e destituídos de aparência. De modo que o acto de pintar é sempre defasado, sempre em oscilação entre um antes e um depois: histeria de pintar... Antes de a pintura começar, está já tudo na tela, o próprio pintor também. Assim, o trabalho do pintor é defasado e só pode vir depois: um trabalho manual do qual surgirá à vista a Figura... (DELEUZE, 2011, p. 167)

### 3.6. Diagrama

A/o pintora/pintor encontra-se, segundo Deleuze, já na tela. Junto a ela/ele todos os dados figurativos e probabilidades, ocupam-na ou pré ocupam-na. Na tela,



a/o pintora/pintor luta com todos os dados figurativos e probabilísticos. Mas há um trabalho preparatório, que antecede o ato de pintar, como por exemplo, a realização de esboços. Mitchell não realiza esboços, o que não significa que a artista não realiza o trabalho invisível, silencioso e intenso que ocorre na pré-pintura.

Em que consiste este acto de pintar? Bacon define-o da seguinte maneira: fazer marcas ao acaso (traços-linhas); limpar, escovar ou passar com um pano certos espaços ou zonas (manchas-cor); lançar a tinta, segundo ângulos e velocidades vários. Ora, este acto, ou estes actos, supõe que haja já na tela (e na cabeça do pintor) dados figurativos, mais ou menos virtuais, mais ou menos actuais. São precisamente estes dados que serão apagados, ou então esfregados, passados à escova ou a pano, ou ainda recobertos pelo acto de pintar. (DELEUZE, 2011, p. 169)

Por exemplo, na figura 26, Mitchell escolheu utilizar pastel seco sobre papel como técnica para sua criação, um material tradicional, que geralmente possui uma pigmentação intensa. A artista poderia ter escolhido o pastel oleoso, de textura mais amanteigada, mas para alcançar a riqueza de cor tão importante para o seu trabalho, o pastel seco foi sua opção. O que lhe permitiu criar áreas de texturas, transparência borrada e linhas opacas. O pó é efêmero, e a natureza delicada do pastel é inseparável da qualidade lírica presente em toda obra de Mitchell. O desenho mantém o sentido do gesto e movimento que permeiam as pinturas de Mitchell, mas há uma doçura e delicadeza, um maior senso de fragilidade, do que pintar sobre tela pode transmitir. Suas linhas parecem simultaneamente agitadas e controladas, táteis e óticas, enérgicas e imóveis. O dente do papel é visível, e quase pode-se senti-lo respirando em torno das áreas de cor densa, de formas que surgem e dissolvem-se. A superfície branca é ativada por sua relação com as cores e formas. Isto é o diagrama para Bacon.

Algo como o surgimento de um outro mundo. Porque estas marcas, estes traços, são irracionais, involuntários, acidentais, livres, ao acaso. São não representativos, não ilustrativos, não narrativos. Mas também não são nem significativos, nem significantes: são traços a-significantes. São traços de sensação, mais de sensações confusas (as sensações confusas que trazemos conosco à nascença, dizia Cézanne). E sobretudo são traços manuais. É aí que o pintor opera com um pano, um vasculho, uma escova ou uma esponja; é aí que lança tinta com a mão. É como se a mão ganhasse independência e passasse a estar a serviço de outras forças, traçando marcas que já não dependem da nossa vontade e do nosso olhar. Estas marcas manuais, quase cegas, dão portanto testemunho da intrusão de um outro mundo no mundo visual da figuração. Até certo ponto subtrai o quadro a organização óptica que reinava sobre ele e o tornava à partida figurativo. A mão do pintor veio interpor-se para sacudir a sua própria dependência e romper a soberania da organização óptica: já não se vê nada, como numa catástrofe, num caos. (DELEUZE, 2011, p. 171)

A figura 25 é toda construída por traços a-significantes. Estas sensações confusas, que Cézanne defende que o ser humano carrega desde a infância parecem ser colocadas uma sobre a outra por Mitchell, numa composição vertical, de ascensão. É curioso tentar decifrar as intenções da artista, recorrendo ao título do trabalho encontramos algumas indicações. *Champs* em francês significa campos, já em inglês, campeãs e campeões; talvez seja uma brincadeira, um jogo de palavras. Junta-se os dados visuais, o título, o contexto histórico e pessoal da artista e pode-se entrever as sensações em meio ao caos.

Mitchell enfrentou o sexismo do seu tempo, em que pôde vivenciar a solidão de ser uma artista mulher, precisou romper barreiras sociais e familiares para seguir criando o que ela necessitava criar, trazer para a vida. As políticas disponíveis para as mulheres dentro da arte eram escassas, já que elas eram tidas como objetos ou inferiores, e precisavam seguir certos padrões de produção; nem tudo podia ser tema de uma obra de arte realizada por uma mulher. Havia uma resistência às pinturas de Mitchell, pois não era apropriado a uma mulher criar imagens pictóricas que contêm gestos de raiva e violência, isso era um campo restrito ao masculino, modelo de virilidade compatível com manifestações mais violentas. Carolina de Oliveira Silva elucida sobre a subversão da artista:

[...] a fúria justificável que as artistas mulheres sentiam contra as instituições sociais e aqueles que as condenaram a inferioridade de si mesmas, rejeitavam a violência como um bem masculino. O fato de que Mitchell, embora uma mulher, pudesse tomar posse de sua raiva e, assim como um homem, transformá-la em combustível para a pintura, fora difícil de ser absorvido e aceito por um mundo da arte, até então, praticamente dominado pelos homens. (SILVA, 2018, p. 181)

Mas o que esperava de uma mulher que pintava no século XX? Uma mulher que, assim como os homens, cresceu sob a Grande Depressão e sob o horror da Guerra Fria. Esperava-se algum tipo de imbecilidade ou cegueira? Uma doçura e delicadeza imutáveis? A mulher artista devia manter-se voltada para o doméstico, ignorando tudo o que o mundo tornaria-se? Mesmo com toda a fúria justificável que poderia paralisá-la, Mitchell teve a potente habilidade não só de entender o caminho para libertação da Figura, mas também de explorar o diagrama assertivamente.

É aqui que encontramos o hábito de pintar ou o ponto de viragem do quadro. Com efeito, há duas maneiras de fazer o quadro falhar: uma visual

e outra manual pode ficar-se prisioneiro dos dados figurativos e da organização óptica da representação; mas pode também estragar-se o diagrama, desperdiçá-lo, sobrecarregá-lo de tal maneira que fica inoperante (é uma outra maneira de permanecer no figurativo, mutilando, maltratando clichê...). O diagrama é, pois, o conjunto operatório das linhas e das zonas, dos traços e das manchas a-significantes e não representativos. E a actuação do diagrama, a sua função, diz Bacon, é “sugerir”. Ou, mais rigorosamente, é introduzir “possibilidades de facto”: linguagem próxima de Wittgenstein. Os traços e as manchas têm de romper com a figuração, tanto mais que estão destinados a dar-nos a Figura. É por isso que não se bastam a si mesmos, têm de ser “utilizados”: traçam possibilidades de factos, mas não constituem ainda um facto (o facto pictural). Para se converter em facto, para evoluírem até à Figura, têm de se reinjectar no conjunto visual; mas precisamente neste momento, sob a acção de tais marcas, o conjunto visual já não será o da organização óptica, antes conferirá ao olho um outro poder e fornecerá ao mesmo tempo um objecto que já não será figurativo. O diagrama é o conjunto operatório dos traços e das manchas, das linhas e das zonas. (DELEUZE, 2011, p. 172)

Qual seria então o diagrama de Mitchell? Ou diagramas? “[...] se pode datar o diagrama de um pintor, uma vez que há sempre um momento em que o pintor se defronta mais directamente com ele.” (DELEUZE, 2011, p. 172) A obra de Mitchell passa por sucessivas mudanças, algumas mais bruscas outras mais sutis, mas no seu último ano de vida e produção, as pinceladas apresentam-se mais radiantes, com cores brilhantes e outras fortes que entrelaçam-se, formando uma composição harmoniosa. Há mais respiros em suas telas, hiatos para a interpretação. O conjunto de traços retilíneos que sobrepõe-se e às vezes criam pequenos campos de cor, traços curvos que amolecem a rigidez da velocidade, cores que contrastam mas não perdem o equilíbrio, dualidades que iluminam, que saltam do fundo em tons de brancos. Mitchell também mantém propositalmente espaços em branco, sem tinta.

O diagrama é sem dúvida um caos, uma catástrofe, mas também um germe de ordem ou de ritmo. É um caos violento em relação aos dados figurativos, mas é um germe de ritmo em relação à nova ordem da pintura: “abre domínios sensíveis”, como diz Bacon. O diagrama termina o trabalho preparatório e começa o acto de pintar. Não há pintor que não passe por essa experiência do caos-germe, em que de súbito não vê e corre o risco de se afundar: colapso das coordenadas visuais. Não se trata de uma experiência psicológica, mas de uma experiência propriamente pictural, embora possa ter uma grande influência na vida psicológica do pintor. Neste ponto o pintor defronta-se com os maiores perigos no que diz respeito à sua obra e a si próprio. É um tipo de experiência sempre recomeçada nos mais diversos pintores: o “abismo” ou a “catástrofe” de Cézanne, e a oportunidade de este abismo dar lugar ao ritmo; o “caos” de Paul Klee, o “ponto cinzento” perdido e a oportunidade de este ponto cinzento “saltar por cima de si mesmo” e abrir as dimensões sensíveis... (DELEUZE, 2011, p. 173)

Kandinsky oferece em sua ciência da arte um método onde é possível isolar as formas materiais, as superfícies materiais e nas superfícies materiais entender os efeitos das formas combinadas. Teoria que apresenta-se como alternativa para a fuga do colapso das coordenadas visuais. Mas o artista e teórico da arte, deixa claro: “Para além do seu valor científico, que depende de um exame preciso dos elementos particulares da arte, a análise dos seus elementos constitui uma ponte em direcção à vida interior da obra.” (KANDINSKY, 1970, p. 27)

### 3.7. As três vias

De todas as artes, a pintura é sem dúvida a única que integra necessariamente, historicamente, a sua própria catástrofe constituindo-se assim em fuga para a frente. Nas outras artes a catástrofe está apenas associada. Mas o pintor, esse passa pela catástrofe, abraça o caos e tenta sair dele. Onde os pintores diferem é na maneira de abraçar esse caos não figurativo e também na avaliação que fazem da ordem pictural que se segue, da relação desta ordem com o dito caos. Quanto a este aspecto talvez seja possível distinguir três vias, cada uma delas agrupando pintores muito diversos, mas indicando uma diferente função “moderna” da pintura, ou seja, enunciando a seu modo o que é pintura pretende fazer ao “homem moderno” (porquê haver pintura hoje em dia ainda?). (DELEUZE, 2011, p. 173)

Ainda no décimo segundo capítulo de *Lógica da sensação*, dedicado à concepção de diagrama, Deleuze conclui que a/o pintora/pintor pode optar entre três vias possíveis no processo de abraçar o caos: abstração, expressionismo abstrato ou arte informal e analogia. A primeira via é a abstração desenvolvida no modernismo:

Mas é uma via que reduz ao mínimo o abismo ou o caos e também o manual: propõe-nos um ascetismo, uma salvação espiritual. Por intermédio de um esforço espiritual intenso, a abstracção eleva-se acima dos dados figurativos, mas ao mesmo tempo faz do caos um simples riacho que deve ser atravessado para se descobrirem as Formas abstractas e significantes. O quadro de Mondrian sai do figurativo (paisagem) e salta por cima do caos. Deste salto guarda uma espécie de oscilação. Este tipo de abstrato é essencialmente visto. Acerca da pintura abstracta dá vontade de dizer aquilo que Péguy dizia da moral kantiana: tem as mãos puras, mas não tem mãos. E é assim porque as formas abstractas pertencem a um novo espaço puramente óptico que já nem sequer subordina a si elementos manuais ou tácteis. Com efeito, essas formas abstractas distinguem-se das formas meramente geométricas pela “tensão”: a tensão é o que interioriza no visual o movimento manual que descreve a forma e as forças invisíveis que a determinam. É isto que faz da forma uma transformação propriamente visual. Assim, o espaço óptico abstracto já não precisa das conotações tácteis que a representação clássica ainda organizava. Mas daí decorre que

a pintura abstracta elabora não tanto no diagrama, mas antes um código simbólico, segundo grandes oposições formais. Substituiu o diagrama por um código. Este código é “digital”, não no sentido de ser manual, mas do sentido de um dedo que conta. Na verdade, os “dígitos” são as unidades que reagrupam visualmente os termos em oposição. Assim, segundo Kandinsky, temos agrupamentos como vertical-branco-actividade, horizontal-preto-inércia, etc. Donde uma concepção da escolha binária que vem opor-se à escolha-acaso. A pintura abstracta levou muito longe a elaboração desse código propriamente pictural [...]. É o código que está encarregado de responder a questão da pintura hoje: o que é que pode salvar o homem do “abismo”, ou seja, do tumulto exterior e do caos manual? Abrir um estado espiritual ao homem sem mãos, o homem do futuro. Devolver-lhe o espaço óptico interior e puro, que possivelmente será constituído exclusivamente pelo horizontal e pelo vertical. “O homem moderno procura o repouso, porque está ensurdecido pelo exterior[...]”. A mão reduz-se ao dedo que carrega num teclado interior óptico. (DELEUZE, 2011, p. 175)

Há várias abstrações durante o modernismo. Como seria possível enquadrar todas na ideia de que são essencialmente vistas? Pensar em um teclado interno óptico é demasiado rígido. No livro *O que é a Filosofia*, Deleuze, juntamente com Guattari, apresentam uma visão menos implacável em relação a arte abstrata:

É o que fazia de início a pintura abstrata: convocar as forças, povoar o fundo com forças que ele abriga, fazer ver nelas mesmas as forças invisíveis, traçar figuras de aparência geométrica, mas que não seriam mais que forças, força de gravitação, de peso, de rotação, de turbilhão, de explosão, de expansão, de germinação, força do tempo [...]. Não é está a definição do percepto em pessoa: tornar sensíveis as forças insensíveis que povoam o mundo, e que nos afetam, nos fazem devir? O que Mondrian obtém por simples diferenças entre lados de um quadrado, e Kandinsky pelas “tensões” lineares, e Kupka pelos planos curvos em torno do ponto. [...] O eterno objeto da pintura: pintar as forças, como Tintoretto. (DELEUZE; GUATTARI, 2020, p. 215)

Kandinsky, além de um dos pioneiros da pintura abstrata, acreditava que esse tipo de pintura refletia na “superfície da consciência” (KANDINSKY, 1970, p. 27), a experiência estética em relação a pintura começa pelos olhos, mas vive-se “a sua pulsação através de todos os sentidos” (KANDINSKY, 1970, p. 27). Solidário com outras/outros artistas modernas/modernos, Klee considera as formas constitutivas da imagem pertencentes a uma dimensão não temática, não figurativa, que, ao prescindir do objeto, tendem a expor na tela seu conteúdo espiritual, captando o avesso do visível. Já Malevitch utilizava o termo não figuração ou sem objeto, o artista operava em direção à uma pintura pura, buscou formas que não pudessem ser associadas a nenhum elemento da natureza. Uma criação não mimética e que não fosse resultado de estados de ânimos subjetivos. Mentor do movimento artístico conhecido como Suprematismo, Malevich propunha a

eliminação completa dos objetos e a busca por um contato direto com a sensação que lhes deu origem.

A segunda via, é a do expressionismo abstrato ou arte informal, Deleuze pensa a pintura não figurativa contemporânea, aponta suas diferenças e oposições em relação a não figuração moderna. A primeira via reduz ao mínimo o abismo ou o caos, a segunda via desenvolve ao máximo o abismo e o caos.

O diagrama, um pouco como um mapa que fosse tão grande como o país que representa, confunde-se com a totalidade da obra: o quadro é todo ele diagrama. A geometria óptica desaparece em benefício de uma linha manual, exclusivamente manual. O olho tem dificuldade em segui-la. Com efeito, a incomparável descoberta desta pintura é a de uma linha (e de uma mancha-cor) que não determina um contorno, que não delimita coisa alguma, nem interior, nem exterior, nem côncava, nem convexa[...]. (DELEUZE, 2011, p. 177)

Desde a primeira pintura totalmente não figurativa de Mitchell, até os anos finais de sua carreira, observa-se na obra da artista, trabalhos onde o diagrama ocupa toda a tela, a figura 24 é um exemplo.

Compreende-se que, deste ponto de vista, a abstracção permanecia figurativa, uma vez que nela a linha ainda delimitava um contorno. Se quisermos encontrar predecessores desta nova via e desta maneira radical de sair do figurativo, encontrá-los-emos em todos aqueles casos em que um grande pintor antigo deixou de pintar as coisas para “pintar entre as coisas”. As últimas aguarelas de Turner não apenas constituíam já todas as forças do impressionismo, mas também o poder de uma linha explosiva e sem contorno que faz da própria pintura uma catástrofe sem igual (em vez de ilustrar romanticamente a catástrofe). Não será, aliás, verdade que deste modo se seleciona, se isola, uma das mais prodigiosas constantes da pintura? Em Kandinsky havia linhas nômadas, sem contorno, a par das linhas geométricas abstractas; e em Mondrian a espessura desigual das duas partes do paralelogramo abria uma diagonal virtual e sem contorno. Com Pollock, porém, este traço-linha e esta mancha-cor são levados ao extremo da sua função: já não a transformação da forma, mas uma decomposição da matéria que nos oferece os seus lineamentos e as suas granulações. Deste modo, a pintura torna-se ao mesmo tempo pintura-catástrofe e pintura diagrama. Desta vez, é no ponto mais próximo em relação a catástrofe, numa proximidade absoluta, que o homem moderno encontra o ritmo: compreende-se bem como a resposta à questão de saber qual a função “moderna” da pintura é diferente daquela que era dada pela abstracção. Agora já não é a visão interior que dá o infinito, mas sim a extensão de um poder manual *all-over* que vai de um extremo ao outro do quadro. (DELEUZE, 2011, p. 177)

Esse poder manual que está por toda parte da tela é uma característica de algumas produções do expressionismo abstrato e da arte informal. Deleuze quando comenta a segunda via, limita-se a *Action Painting*, precisamente a de Pollock, ignorando a diversidade de propostas das/dos artistas estadunidenses e europeus

que foram pioneiros neste tipo de pintura. É provável que o filósofo tenha optado por ser mais sucinto ao conceituar a primeira e a segunda vida, pois a via de Bacon, artista foco do seu estudo, é a terceira.

Não deixa de ser curioso que os críticos americanos, que levaram tão longe a análise deste expressionismo abstrato, o tenham definido pela criação de um espaço puramente óptico, exclusivamente óptico, próprio do “homem moderno”. Quer-nos parecer que se trata de uma discussão de palavras, uma ambiguidade das palavras. De facto, querem dizer que o espaço pictural perdeu todos os seus referentes tácteis imaginários que permitiam ver profundidades e contornos, formas e fundos na representação clássica tridimensional. Mas esses referentes tácteis da representação clássica exprimiam uma subordinação relativa da mão ao olho, do manual ao visual. Ao passo que ao libertarem o espaço que se julga (erradamente) ser puramente óptico, os expressionistas abstractos na verdade mais não fazem que dar a ver um espaço exclusivamente manual, definido pelo carácter plano da tela, pela “impenetrabilidade” do quadro, pela “gestualidade” da cor, e que se impõe ao olho como um poder absolutamente estranho em que o olhar não encontra repouso. Já não se trata de referentes tácteis da visão, mas sim de uma violência exercida sobre o olhar, uma vez que o que aqui temos é o espaço manual daquilo que é visto. Em última instância, a pintura abstracta, essa sim, produzia um espaço puramente óptico e suprimia os referentes tácteis em benefício de um olho do espírito: suprimia a tarefa que o olho ainda tinha na pintura clássica, e que era a de acompanhar a mão. A *Action Painting*, porém, faz algo completamente diferente: inverte a subordinação clássica, subordina o olho à mão, impõe a mão ao olho, substitui o horizonte por um chão. (DELEUZE, 2011, p. 179)

A impenetrabilidade a qual Deleuze comenta não é uma regra nas pinturas expressionistas abstratas ou na arte informal, as figuras 19, 20, 21, 22, 24, 25, 26 E 27 são alguns exemplos dentro da obra de Mitchell, onde nota-se a gestualidade da cor, mas são visíveis os espaços penetráveis. A artista recorreu aos tons de brancos para criar espaços respiráveis em suas telas. O espaço exclusivamente manual que Deleuze observa na pintura não figurativa contemporânea, contrapõe o espaço puramente óptico da pintura moderna.

Uma das tendências mais profundas da pintura moderna é a que vai no sentido de abandonar o cavalete. Porque o cavalete era um elemento decisivo não apenas na manutenção de uma aparência figurativa, não apenas na relação entre o pintor e a natureza (procura do motivo), mas também para delimitação (limites e enquadramento) e para a organização interna do quadro (profundidade, perspectiva...). Ora, hoje em dia, o que conta não é tanto o facto - o pintor usa ou não ainda o cavalete? -, mas sim a tendência e as diversas maneiras de efectivação da tendência. (DELEUZE, 2011, p. 181)

Deleuze afirma que há muitas maneiras de romper com o cavalete, utiliza-se de três artistas para exemplificar sua teoria. Começa pela pintura neoplasticista de Mondrian, onde o quadro é dividido em sua própria superfície, “que tem de criar as

suas relações com as divisões da “assoalhada” em que vai ficar: [...] não é decorativa, mas sim arquitectónica e sai do cavalete para se tornar pintura mural.” (DELEUZE, 2011, p. 182). As pinturas *all-over*, de grandes dimensões, são o segundo exemplo. O filósofo cita Pollock como representante desse fazer pictórico, suas telas são pintadas no chão. E por fim, Bacon e seus trípticos:

[...] e, em Bacon, o que é verdadeiro para os trípticos é-o igualmente para cada quadro independente, que é sempre, num dos seus aspectos, composto como um tríptico. Nos trípticos, como vimos, os limites de cada um dos três quadros deixam de isolar, mas continuam a separar e a dividir: há uma reunião-separação que é a solução técnica de Bacon e que, com efeito, põe em jogo o conjunto dos procedimentos do artista na sua diferença em relação aos da abstracção e do informalismo. (DELEUZE, 2011, p. 183)

Mitchell rompe com o cavalete da mesma maneira que Bacon, utiliza-se da mesma solução técnica. Solução para o mesmo problema que ambos tinham, falta de espaço. Mas Bacon seguiu pela terceira via, a vida da analogia, diferentemente de Mitchell.

O importante, na verdade, é compreender por que razão Bacon não enveredou por uma das duas outras vias. A severidade das suas reacções não tem o carácter de uma condensação, antes pretende denunciar aquilo que não convém a Bacon, a razão que o leva a não escolher nenhuma das vias precedentes. Por um lado, Bacon não se sente atraído por uma pintura que tende substituir o diagrama involuntário por um código visual espiritual (mesmo que nesta substituição possa haver uma atitude exemplar por parte do artista que a faz). O código é forçosamente cerebral e carece da sensação, carece da realidade essencial da queda, ou seja falta-lhe a acção direta sobre o sistema nervoso. Kandinsky definia a pintura abstrata por intermédio da “tensão”; mas, segundo Bacon, a tensão é o que mais decisivamente falta à pintura abstracta: interiorizando a tensão na forma óptica a pintura abstracta neutralizou-a. E, em última instância, o código, sendo abstrato, arrisca-se a ser uma mera codificação simbólica do figurativo. Por outro lado, Bacon também não se deixa atrair pelo expressionismo abstracto, pelo poder e pelo mistério da linha sem contorno, porque, segundo diz, o diagrama tomou conta da totalidade do quadro e essa proliferação produz uma verdadeira “trapalhada”. Todos os meios violentos de que a *Action Painting* se serve - varetas, escovas, vasculhos, esfregões e mesmo seringas de pasteleiro - se desarticulam numa pintura-catástrofe: neste caso, alcança-se de facto a sensação, mas ela permanece no estado irremediavelmente confuso. Bacon insistirá sempre na necessidade absoluta de impedir o diagrama de proliferar, na necessidade de um manter em certas regiões do quadro e em certos momentos do acto de pintar. (DELEUZE, 2011, p. 183)

Entendida como racional demais, os conceitos não figurativos modernos, são renunciados por Bacon. Mas ao mesmo tempo, a não figuração contemporânea é vista como uma grande desordem. Deleuze nota na obra de Bacon o equilíbrio entre a formalidade moderna e a confusão contemporânea. Um meio termo. A terceira via,



algo que opera por analogia e signo, não mais por semelhança e convenção; a tríplice liberação: do corpo, dos planos e da cor.

É, pois, necessário que o diagrama não corra a totalidade do quadro, é preciso que fique limitado no espaço e no tempo. Que permaneça operatório e controlado. Que os meios violentos não se desarticulem e que a catástrofe necessária não submerja o todo. O diagrama é uma possibilidade de facto, não é o próprio Facto. Nem todos os dados figurativos têm de desaparecer; e sobretudo há uma nova figuração, a da Figura, que tem de emergir do diagrama e levar a sensação até o nível da clareza e da precisão. Sair da catástrofe... Mesmo quando se termina um quadro com um jacto de tinta que se aplica depois de tudo o resto, o que nesse caso se passa é algo como uma “chicotada” local que nos faz sair da catástrofe em vez de nos submergir dela. A verdade é que, mesmo nessa altura, a precisão da sensação, a nitidez da Figura e o rigor do contorno continuavam a agir sob a mancha ou sob os traços que os não apagavam, antes lhe davam o poder de vibração e de não-localização (a boca que sorri ou que grita). E, no período posterior, Bacon regressa a uma localização dos traços casuais e das zonas passadas a pano ou à escova. Bacon segue, pois, uma terceira via, nem óptica, como sucede na pintura abstracta, nem manual, como acontece com a *Action Painting*. (DELEUZE, 2011, p. 185)

As/os pintoras/pintores da arte moderna são apontadas/apontados como formalistas, mas espera-se da pintura ideal uma sensação precisa, que alcance um certo nível de clareza. As/os artistas do expressionismo abstrato e da arte informal são acusadas/acusados de afundarem-se na catástrofe, e é mesmo esse o caso. Mas será que sair da catástrofe é de fato necessário? Será que é mesmo possível alcançar toda essa clareza e precisão em um objeto artístico?

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diversas/diversos artistas da modernidade a contemporaneidade, organizadas/organizados em grupos ou individualmente, encontraram nos caminhos da não figuração poética, uma maneira ativa, pictórica, de expressar a sua unicidade como ser sensível ao mundo e suas mudanças. Indivíduos pensantes que desenvolveram teorias, métodos e técnicas, capazes de driblar o figurativo e a superfície de seus suportes já preenchidos virtualmente por clichês, revolucionando seus fazeres artísticos, registrando seus nomes na História da Arte. Essa pesquisa procurou identificar esses nomes para criar uma linha conceitual e cronológica de criação em pintura não figurativa poética, desde Kandinsky até Mitchell. O que permitiu compreender quais as características visuais e ideológicas existem em comum entre essas/esses artistas. É oportuno destacar aqui uma constatação que Deleuze e Guattari fizeram em *O que é a filosofia?*, já foi mencionado anteriormente que a criação artística contemporânea não move-se por força de memória e de semelhança, portanto, a criação é um ato de despersonalização da/do artista em face do vivido, na obra de arte a/o artista almejam atingir o ser da sensação para escapar de todo transcendente que impede-dificulta a fuga da figuração. A experiência estética abre novos conjuntos de possíveis com os quais ficam liberadas as experimentações que devem atravessar o vivido rumo ao percepto e ao afecto para encontrar sensações vivas, que aparecerão "como a unidade ou a reversibilidade daquele que sente e do sentido, seu íntimo entrelaçamento" (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 230).

A prolífica carreira de Mitchell, que durou mais de quatro décadas, pode ser observada através de suas fases. Os primeiros registros de sua obra datam do ano de 1943, nesse período, que encerra-se em 1946, a artista pintou paisagens, naturezas mortas e retratos fortemente influenciados pela estética cézanniana. A partir de 1947, Mitchell incorpora as idéias cubistas em suas pinturas, mantendo as mesmas temáticas e cores. Segue desenvolvendo esse estilo até 1950, onde acontece a grande transformação estilística da artista. Nos primeiros dois anos de esforço abstracionista da artista, nota-se a referência à estética de Kandinsky, especialmente na maneira em que organiza as manchas e escolhe cores, mas ignora as formas geométricas.

De 1952 a 1955, Mitchell arrisca-se em uma não figuração mais voltada para a gestualidade, ocupando a tela em sua quase totalidade, cores que misturam-se pelo excesso de gestos e sobreposições, tornam-se pouco definidas, um “pântano”<sup>70</sup>. Em 1956, a artista começa a apresentar sinais de uma nova fase, seus gestos e cores estão mais precisos, o acaso alcança um outro nível de manipulação. Esse refinamento vai progressivamente ocorrendo até 1962. Já em 1963, Mitchell passa por um período mais sombrio, cores pesadas e grandes massas centrais de gestos sobrepostos, período que chega ao fim em 1966. Mitchell parece cansar-se da obscuridade e passa o ano de 1967 criando trabalhos de pura leveza e simplicidade, deixando a tinta a óleo de lado e optando por materiais como tinta aquarela e pastel. Em 1968, Mitchell inicia um ciclo de experimentos em relação aos campos de cor, inicia com blocos discretos de cor misturados às pinceladas, e segue até 1975, momento que já explorou diversas dimensões e combinações entre as densas formas coloridas e sua gestualidade.

De 1976 até 1985, Mitchell apresenta pinturas organizadas em dípticos, trípticos, polípticos, telas ovais e circulares. Em geral seus trabalhos são totalmente preenchidos por cores que remetem claramente a natureza, muitos verdes, azuis e amarelos. Durante esses dez anos, houveram momentos em que a artista voltou-se para o papel e utilizou-se de pastéis e gravuras para criar, explorar outras possibilidades do gesto e da mancha. Em 1986, as telas voltam a ter pequenos respiros, lacunas... Espaços em branco, que vão aumentando no decorrer dos anos, não só nos quadros de tinta a óleo, mas especialmente nos desenhos a pastel. A artista também revisitou alguns resultados pictóricos que alcançou no passado, mas sua última tela, em 1992, é a síntese da estética de Mitchell.

Mitchell manifestou ao longo da sua vida artística modos de extração da Figura e fuga dos clichês, manifestação que refina-se a cada fase criativa. A sensação que percorre todas as ordens, níveis e domínios, que segue deformando os corpos picturais é identificável desde as pinturas inaugurais da artista. O que Mitchell desenvolveu, foi sua própria lógica da sensação, trabalhada incansavelmente através da exploração de possibilidades da gestualidade. Como artista contemporânea, restou a Mitchell observar a História da Arte, especialmente a

---

<sup>70</sup> Pântano é um termo utilizado por Bacon para referir-se a pinturas confusas, com tantas misturas de cores que alcançam um cinza indiferente. Deleuze apresenta essa ideia na página 262 do livro *Francis Bacon: Lógica da sensação*, 2011.

produção modernista, coletar referências e misturá-las a sua experiência no mundo. Através do gesto, expressão única da sua existência, a artista, resolveu a cada composição, o problema que está na raiz do processo pictural, segundo Deleuze, o da captação das forças.

O sucesso na extração da Figura e na captação das forças, coloca Mitchell em um grupo seleto de criadoras/criadores, capazes de manipular manchas de tinta, suas cores e acasos para produzir um objeto pictural não figurativo e poético. A criação inicia-se antes mesmo do ato pictural, é no pré-pictural que pintoras e pintores travam embate direto com os clichês. É preciso reconhecê-los e rejeitá-los, é indissociável da tarefa de artistas comprometidos com o caráter insurgente da arte. No estágio pré-pictural também acontecem muitas decisões; escolher o suporte, às técnicas, materiais, dimensões, cores, uso ou não de cavalete e esboços, a eliminação de numerosas probabilidades. Mas é na fase pictural que os acidentes acontecem, onde a expertise em manipular o acaso difere os resultados; objeto artístico pictural ou apenas tinta sobre tela, objeto pictural ou a-pictural.

Enfim, a dissertação é o desfecho do percurso investigativo, mas o problema filosófico está longe de ser resolvido, nosso tema de pesquisa é inesgotável. O mesmo deve ser dito da obra de Joan Mitchell, nenhuma leitura será definitiva, cabe e caberão novas análises que deixarão ver outras tantas percepções do indiscernível materializado nas suas telas, o pictural que abre o campo de imanência da vida para encontrar ali diagramas que compõem-se e decompõem-se, fazendo evoluir e involuir a sensação da artista. O limite da leitura da obra de arte deve-se à constatação de que a arte não é uma linguagem em meio a outras tantas linguagens, talvez a arte possa, mostrar-se fazendo "as vezes de linguagem", isto é, quando a obra "faz entrar nas palavras, nas cores, nos sons ou nas pedras" seus blocos de perceptos e de afectos para desfazer "a tríplice organização das percepções, afecções e opiniões" (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 228). A arte é o momento do devir sensível da alteridade - a artista e sua figura estética - ambas empenhadas em fazer dos incorporais a matéria de expressão encarnada, dando um corpo que não é nem virtual, nem atual, e que vem a ser "o possível como categoria estética" (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 230).

A não figuração poética de Mitchell, conta com o gesto orgânico, fruto de uma memória involuntária, o encontro de sensações do presente com o passado. A artista consciente das produções artísticas que lhe antecederam faz escolhas

pré-picturais. Mas durante o pintar há um momento onde o que resta é confiar no automatismo de cada pincelada. Automatismo que será editado: acolhido, transformado ou rejeitado. Todo esse processo, afasta o risco de criar uma pintura não figurativa decorativista ou a-pictural. Mas não afasta necessariamente a desordem ou o caos. Talvez Mitchell tenha brincado com o desarranjo, iluminado e colorido a barafunda. Era o que escapava, dentro do seu contexto histórico, social e pessoal.

## REFERÊNCIAS

- ARTCURIAL, *Huguette Arthur Bertrand*. 2006. Disponível em: <https://www.artcurial.com/en/lot-huguette-arthur-bertrand-ne-en-1922-sans-titre-1955-huile-sur-toile-1105-574> Acesso em 10 de abr. de 2022.
- ARTSY, *Lee Krasner*. 2022. Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/lee-krasner-bald-eagle> Acesso em 22 de abr. de 2022.
- CENTRE POMPIDOU, *Arts plastiques*. Paris. 2022. Disponível em: <https://www.centrepompidou.fr/fr/collection/arts-plastiques> Acesso em 15 de out. de 2022.
- CHRISTIE 'S, *10 things to know about Grace Hartigan*. 2021. Disponível em: <https://www.christies.com/features/10-things-to-know-about-Grace-Hartigan-11775-1.aspx> Acesso em 23 de abr. de 2022
- CLYFFORD STILL MUSEUM, *Online Collection*. Denver. 2022. Disponível em: <https://collection.clyffordstillmuseum.org/object/ph-972> Acesso em 21 de abr. de 2022.
- DANTO, Arthur. *O abuso da Beleza*. Tradução Pedro Sússekind . São Paulo: Editora WMF Martins Fontes Ltda, 2015.
- DANTO, Arthur. *O que é Arte*. Tradução Debora Pazetto e Rachel Cecilia de Oliveira. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2020.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia 1*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon - Lógica da Sensação*. Tradução José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*, vol. 3 e 4. Tradução Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Tradução Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas e movimentos: Guia Enciclopédico da Arte Moderna*. Tradução Carlos Moura. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- DUARTE, Rodrigo. *O belo autônomo: textos clássicos da estética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- DÜCHTING, Hajo. *Wassily Kandinsky 1866-1944: a Revolução da Pintura*. Tradução Casa das Línguas, Lda. Colônia: Taschen, 2005.
- FRANKENTHALER FOUNDATION. *Helen Frankenthaler, A Brief Biography*. Nova Iorque. 2022. Disponível em:

<https://www.frankenthalerfoundation.org/helen/biography> Acesso em 21 de mar. de 2022.

GIANNOTTI, Marco. *Breve História da Pintura Contemporânea*. São Paulo: Claridade, 2009.

GOOLDING, Mel. *Arte Abstrata*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

JEAN PAUL RIOPELLE FOUNDATION, *Artwork*. Vancouver. 2022. Disponível em: <https://fondationriopelle.com/en/artwork/> Acesso em 9 de out. de 2022.

JOAN MITCHELL FOUNDATION, *Joan Mitchell: An Illustrated Biography*. 2022. Disponível em: <https://www.joan-mitchellfoundation.org/> Acesso em: 05 mai. 2020.

JOAN MITCHELL FOUNDATION, *Joan Mitchell's Artwork*. Nova Iorque. 2022. Disponível em: <https://www.joan-mitchellfoundation.org/> Acesso em: 15 mai. 2022.

KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte: E na pintura em particular*. Tradução Álvaro Cabral e Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KANDINSKY, Wassily. *Olhar sobre o passado*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

KANDINSKY, Wassily. *Ponto, linha e plano: Contribuição para a análise dos elementos picturais*. Tradução José Eduardo Rodil. Lisboa: Edições 70, 1970.

KASMIN GALLERY, *Lee Krasner*. Nova Iorque. 2022. Disponível em: <https://www.kasmingallery.com/artist/lee-krasner> Acesso em 19 de mar. de 2022.

LOUVRE MUSEUM, *Explore Collections*. 2022. Paris. Disponível em: <https://www.louvre.fr/en/explore#collections> Acesso em: 15 set. 2022.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Tradução Luís Manuel Bernardo. Lisboa: Nova Vega, 2015.

MOMA, *František Kupka*. Nova Iorque. 2022. Disponível em: <https://www.moma.org/artists/2520> Acesso em 13 de mar. de 2022.

MOMA, *Georges Mathieu*. Nova Iorque. 2022. Disponível em: <https://www.moma.org/artists/2520> Acesso em 13 de mar. de 2022.

MOMA, *Grace Hartigan*. Nova Iorque. 2022. Disponível em: <https://www.moma.org/artists/2520> Acesso em 20 de mar. de 2022.

MOMA, *Robert Delaunay*. Nova Iorque. 2022. Disponível em: <https://www.moma.org/artists/2520> Acesso em 13 de mar. de 2022.

MOMA, *Sonia Delaunay*. Nova Iorque. 2022. Disponível em: <https://www.moma.org/artists/2520> Acesso em 13 de mar. de 2022.

NOCHLIN, Linda. *Oral history interview with Joan Mitchell, 1986 Apr. 16*. Archives of American Art, Smithsonian Institution. Disponível em: <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-joan-mitchell-12183> . Acesso em: 10 fev. de 2022.

PAUL-KLEE, *Föhn Wind in Franz Marc's Garden*. 2021. Disponível em: <https://www.paul-klée.org/fohn-wind-in-franz-marcs-garden/> Acesso em 12 de mar. de 2022.

POETRY FOUNDATION, *Poets*. 2022. Chicago. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poets> Acesso em: 23 ago. 2022.

SECKLER, Dorothy Gees. *Oral history interview with Joan Mitchell, 1965 May 21*. Archives of American Art, Smithsonian Institution. Disponível em: <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-joan-mitchell-16086#transcript> . Acesso em: 10 fev. de 2022.

SILVA, Carolina de Oliveira. *Blue territory (1972) de Joan Mitchell: a mulher artista em busca de seu território*. Revista Interdisciplinar em Cultura e Sociedade: Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade do Maranhão-UFMA, São Luís - Maranhão, v. 4, n. esp., jan./jun. 2018.

TATE, *Art*. 2022. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art> Acesso em: 30 ago. de 2022.

THE PHILLIPS COLLECTION, *Canyon*. 2022. Washington. Disponível em: <https://www.phillipscollection.org/collection/canyon-0> Acesso em 02 de mai. de 2022.

THE SOLOMON R. GUGGENHEIM FOUNDATION, *Collection Online*. Nova Iorque. 2022. Disponível em: <https://www.guggenheim.org/collection-online> Acesso em 8 de out. de 2022.

THORNTON, Sarah. *O que é um artista?* Tradução Alexandre Barbosa de Souza. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

WASSILY KANDINSKY NET, *Untitled (First Abstract Watercolor)*. 2008 - 2022. Disponível em: <https://www.wassilykandinsky.net/> Acesso em 10 de mar. de 2022.

WICK, Rainer. *La pedagogía de la Bauhaus*. Tradução Belén Bas Alvarez. Madrid: Alianza Editorial, 1993. Disponível em: [https://monoskop.org/images/b/b2/Wick\\_Rainer\\_La\\_pedagogia\\_de\\_la\\_Bauhaus\\_1986.pdf](https://monoskop.org/images/b/b2/Wick_Rainer_La_pedagogia_de_la_Bauhaus_1986.pdf) Acesso em 22 de fev. de 2022.

WIKIART, *Jackson Pollock*. 2012. Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/jackson-pollock/number-17-1949> Acesso em 21 de abr. de 2022.



WIKIART, *Marcelle Loubchansky*. 2014. Disponível em:  
<https://www.wikiart.org/en/marcelle-loubchansky/moby-dick-1956> Acesso em 11 de abr. de 2022.

WIKIART, *Paul Klee*. 2013. Disponível em:  
<https://www.wikiart.org/en/paul-klee/hairdryer-in-marc-s-garden-1915> Acesso em 10 de abr. de 2022.