

## **PINTURA ABSTRATA INFORMAL: POÉTICA E LINGUAGEM EM WILLEM DE KOONING**

Luiz Carlos F. G. Leite  
luizleitebr@hotmail.com  
PPGA/UFES

**Resumo:** Este texto apresenta uma abordagem da pintura moderna e suas características, tendo como objeto as pinturas abstratas informais, suas origens e influências, considerando as diferenças, limites e similaridades entre linguagens abstratas com foco nas obras de Willem de Kooning. É proposto então, em uma abordagem formalista, analisar e identificar características pictóricas de obras inseridas no abstrato informal e os problemas inerentes a esta linguagem, como a interpretação desta arte como “ingênua” quando associada à pintura de crianças ou “simplesmente despojamento” embora produzido por pintores renomados, até suas implicações perceptivas e criadoras proporcionadas pela forma e a cor. Tendo como recorte o início do séc. XX ao pós-segunda guerra, como ponto de partida para o entendimento do processo de abstração, apoiado em teóricos como Johann W. Von Goethe, Rudolf Arnheim, nas críticas de Clement Greenberg, Mário Pedrosa, Almerinda Lopes e em textos dos próprios artistas em H. B. Chipp.

**Palavras-chave:** Pintura moderna. Willem de Kooning. Abstração informal. Abstração lírica. Expressionismo Abstrato.

*Abstract: This article presents an approach of modern painting and its features, having as object the informal abstract paintings, their origins and influences, considering the differences, limitations and similarities between languages with a focus on abstract works of Willem de Kooning. It is proposed then a formalist approach, analyze and identify characteristics of pictorial works included in the abstract informal and the problems inherent in this language, as the interpretation of art as "naive" when associated with children paint although produced by renowned painters, until its implications perceptive and creative provided by shape and color. Having to cut out the beginning of the century. XX post-World War II, as a starting point for understanding the process of abstraction, supported by theorists such as Johann W. Von Goethe, Rudolf Arnheim, the criticism of Clement Greenberg, Mario Pedrosa, Almerinda Lopes and texts by the artists themselves in HB Chipp.*

**KEYWORDS:** Modern Painting. Willem de Kooning. Informal Abstraction. Lyrical abstraction. Abstract expressionism.

## Introdução

O abstracionismo informal possui características específicas que geram questionamentos que consideramos os mais importantes: o que é o abstrato informal, o que o torna “sedutor” e o que lhe confere qualidade artística? Para o entendimento do processo de abstração utilizaremos o método formalista<sup>1</sup>, fundamentado nas teorias de Johann W. Von Goethe, Rudolf Arnheim, na crítica de, Clement Greenberg, Mário Pedrosa, Almerinda Lopes e em textos dos próprios artistas em H. B. Chipp.

Diante destas questões, esta análise deverá se ater aos seguintes problemas: terminologia e interpretação de pinturas abstratas, “elas demonstram dificuldades de terminologia que todos nós encontramos quando falamos ou escrevemos sobre arte abstrata” (GOODING, 2002, p.9). Análise de valores estéticos, diante da multiplicidade de linguagens e sua posição em relação à contemporaneidade. Problemas inerentes à percepção do público diante de uma obra abstrata informal, levando as mais curiosas “conclusões” como arte ingênua, mal acabada, infantil, dentre outras, mesmo sendo produzida por artistas renomados. E o abstracionismo como uma arte internacional, questões regionais e internacionais, “Por volta de 1948 a 1949, o brasileiro criava as primeiras obras inseridas no âmbito da Abstração Informal, num momento em que essa linguagem ainda se constituía em novidade também na Europa” (LOPES, 2010, p.84). “O problema do internacionalismo da arte moderna é hoje uma questão vital” (PEDROSA, 1975, p.49).

## Ascendências e características

“Toda arte é abstrata, no sentido que envolve o mundo e nos aspectos abstratos dele para nos apresentar um objeto ou acontecimento que aviva ou ilumina nossa compreensão do mundo” (GOODING, 2002, p.9). Pedrosa sustenta que todo elemento primeiro de uma obra é uma forma, que seria um elemento construtivo de uma “estética definida” e o termo informal não seria adequado, propondo o “antinformal” como mais apropriado considerando à destruição ou modificação da realidade. (PEDROSA, 1975, p.34). Ele associa

ainda as pinturas de Willem de Kooning com influências do expressionismo alemão e o fauvismo, em uma construção de emaranhados de linhas e manchas aparentemente arbitrárias, que poderiam ser traduzidas como uma “solução de desespero e violência”, e com consentimento de uma desordem espontânea (PEDROSA, 2000, p. 181).

Argan (1992, p.227-228) propõe que a impressão é contrária a expressão, mas ambos teriam origem comum, a realidade, mas pode nos apontar o desejo de afastamento do real pelo *Der Blaue Reiter* (O cavaleiro azul) e um afastamento menor por parte dos franceses? Nos cubistas, a decomposição em vários planos torna ainda claro o desejo de uma ação técnica, uma forma representativa, nos expressionistas alemães a expressão seria conduzida pelo sentimento interior, que é emancipado pela cor e a forma, podendo gerar uma forma simbólica.

A forma percebida a priori é construída e processada no interior do indivíduo no seu “trabalho interior”, “A percepção não é, portanto, uma forma aleatória e arbitrária” de escolha, podendo ou não proporcionar a empatia, que definiria o que é belo e o que é feio (WORRINGER, 1921, p. 39-41).

Para o artista uma forma ou objeto captado por sua sensibilidade possui valor emocional e só ganha corpo na obra de arte, a sensibilidade atua em todo o processo de elaboração de uma obra (PEDROSA, 1975, p.14).

Em seus estudos sobre a cor e emoção, Goethe (1810, p.74-75) afirma que as cores proporcionam grande prazer, cada cor produz sobre os sentidos, independente da qualidade e da forma efeitos específicos, que em combinação podem ser em parte harmônicos, em parte característicos e em parte desarmônicos, por isto consideradas um elemento de arte, sendo utilizadas para os mais elevados fins estéticos.

Em trabalhos de crianças as configurações iniciais seriam altamente abstratas, devido à falta de associação da pintura ao mundo natural em seus primeiros estágios de desenvolvimento (ARNHEIM, 1973, p.136).

No caso de doentes mentais, a esquizofrenia acarreta a perda total da afetividade, e também tornando o doente alheio a tudo e a todos, gerando formas simbólicas que se resumem a si mesmas, puras e neutras “a chama poética é de fulgor frio” (PEDROSA, 1975, p.19). “[...] um congelamento do sentimento e da paixão, acompanhado pelo afastamento da realidade. Uma concha de vidro parece envolver o esquizofrênico.” (ARNHEIM, 2005, p.137)

Os pintores do início do séc. XX tiveram a experiência de todo um conjunto de situações que modificaram a sociedade. A Europa possuía um caráter inovador em relação à política, como também aos hábitos e costumes impulsionados pela revolução industrial, o aumento de população das grandes cidades, a fotografia e o cinema que só ganharia som após a primeira grande guerra.

[...] a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. (BENJAMIN, 1985, p.167)

Toda esta efervescência em que automóveis começam a ser produzidos em linhas de montagem por Ford (1909), a teoria quântica de Planck (1900), as interpretações dos sonhos de Freud (1900), a agitação interna na Rússia, a proclamação da República de China (1911) e na Turquia em (1923)<sup>2</sup>, em meio a duas grandes guerras, seriam suficientes para que a arte lançasse formas radicalmente novas de expressão.

A depressão e isolamento durante a guerra levaram à formulação do ideário existencialista, concebendo, deste modo, o conceito de existência individual como “a realidade última da experiência humana”, considerando que cada indivíduo tem a liberdade inalienável de agir segundo sua própria vontade e consciência. (LOPES, 2010, p.83)

Neste período a mimese, retratar o mundo por meio da imitação iluminadora seria uma limitação para os artistas, quanto a sua capacidade de representar suas experiências do mundo e as relações entre as coisas, que não são aparentes como cita Gooding;

Objetos são objetos, eles podem ser retratados, mas representar as relações dinâmicas entre os objetos exigia uma linguagem visual abstrata. (GOODING, 2002, p.7)

Não querendo especificar a preocupação com todos estes aspectos, nem o conhecimento deles, como coloca Gooding, os artistas tinham suas atividades intuitivas, trabalhos e pesquisas que os colocavam em efetivo processo de experimentação, em conjunto com a necessidade de sobrevivência em uma sociedade dinâmica o “mundo Moderno”.

A questão da interpretação, ao se colocar um espectador diante de uma obra abstrata, daria a ela uma autonomia, visto que o efeito causado pela obra pode ser absorvido ou interpretado de forma diferente da intenção do autor. Este que, em seus discursos não associa conclusivamente a intenção ao resultado, cabendo ao espectador criar os significados, e não ao pintor a impor suas idéias (GOODING, 2002, p.8). Isto leva às mais intensas “interpretações” como coloca Pedrosa a respeito da pintura “Ático” de W. de Kooning:

[...] se manifesta através de um emaranhado de linhas e de manchas coloridas aparentemente arbitrarias que se poderia traduzir por uma espécie de solução de desespero, de violência, certa aquiescência com a desordem espontânea. (PEDROSA, 2000, p. 181)

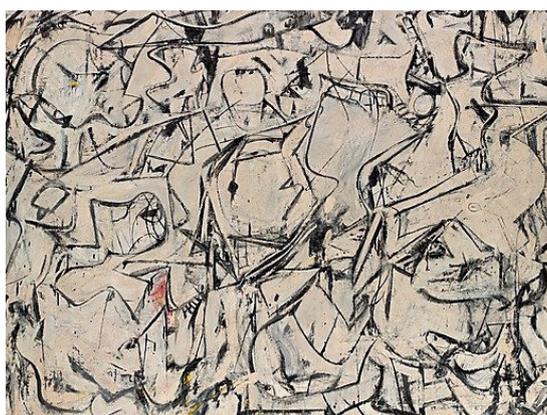


Figura 1 – Willem de Kooning, Attic/Ático, 1949.  
Óleo e esmalte e jornal sobre tela, 157.2 x 205.7cm.  
The Metropolitan Museum of Art, NY.

A rejeição pelas categorias encontradas no abstrato informal por alguns autores seria no mínimo perigosa, levando simplesmente ao desejo de

liberdade do artista, a um impulso ou explosão emocional, impossibilitando sua análise de forma a identificar suas linguagens e poética.

Elas demonstram dificuldades de terminologia que todos nós encontramos quando falamos ou escrevemos sobre arte abstrata. Estas dificuldades são aumentadas por uma linguagem às vezes mistificadora e contraditória que caracteriza os enunciados e escritos de muitos dos maiores artistas abstratos. (GOODING, 2002, p.9)

O termo “arte informal”, este seria talvez confuso, visto que as formas estão presentes nos abstratos, mesmo que não sejam reconhecidas como uma representação de algo “existente” no mundo natural.

Forma é o elemento primeiro de toda percepção e sem ela não se poderia discernir coisa alguma, mormente numa tela que, apesar dos pesares, ainda se destina a ser vista. Forma não quer dizer apenas a regular, a geométrica, a forte, no sentido gestaltiano. (PEDROSA, 1975, p.34)

Pedrosa propõe o termo “antiformal” como mais aceitável, a vontade de modificar ou destruir a forma “o que pressupõe uma orientação estética definida, um estado de sensibilidade ativo.” A complicação segundo Gooding (2002, p.9), teria se iniciado a partir do momento em que a arte se afastou do naturalismo influenciada pelas artes decorativas, arte etnográfica, arquitetura, fotografia, avanços no campo da psicologia, e também na música como encontramos em Paul Klee, este que possuía um arsenal de conceitos que vão desde o equilíbrio ao ritmo, como professor da Bauhaus (Dessau, 1923) na cátedra de teoria e design da forma<sup>3</sup>.

A pintura abstrata informal é dotada de tantos elementos estruturais como linhas, planos, textura, cor, entre outros, que possuem qualidades perceptivas e emocionais, cada uma com seu peso e suas implicações que devem ser analisadas, a fim de proporcionar sua definição e descrição, mesmo que o artista utilize várias linguagens em um único trabalho.

Em 1932 no museu de Arte moderna em Nova York, foi realizada uma importante exposição com arte cubista e abstrata, sendo uma das primeiras a mapear estes conceitos, seu curador Alfred J. Barr, que embora considerasse o

termo “Abstrato” inexato no sentido de impulso para longe<sup>4</sup> da natureza, rejeitou as alternativas “não objetivo” e “não figurativo”.

A idéia a respeito de “abstração” e “arte abstrata” apresentava assim desde o início, problemas de definição. Os termos rejeitados por Barr continuam a ser usados, ao lado de outros, e não podemos fazer nada a respeito. (GOODING, 2002, p.10)

A concepção de absorção de realidade, para extrair dela elementos ou essências na elaboração de uma obra, mesmo que sejam emoções que esta realidade possa transmitir nos conceitos de Gooding, em hipótese deixaria de fora toda uma variedade de obras, em que o artista busca em si mesmo, em sua essência, a matéria para sua concepção, ou mesmo deveríamos ter em mente o quanto esta influência do mundo “sensível”<sup>5</sup> está presente em sua obra, de qualquer modo poderíamos refletir sobre a abstração como uma busca interior, tanto quanto alguns autores colocam, como a criação abstraída a partir do mundo visível.

Inicialmente dividiremos a pintura abstrata informal em dois grupos principais: as que são produzidas a partir do próprio artista, de seu interior e suas vivências, sem a observação de algum objeto real, tópico que será tratado posteriormente nesta investigação, e as abstrações elaboradas a partir do mundo visível que: segundo WORRINGER, (1921, p.142), possui dois pólos espirituais, o primeiro a empatia, ou seja, a apreensão da realidade, preso as formas orgânicas do naturalismo e a segunda, o isolamento do objeto transportado para as duas dimensões.

#### Willem de Kooning

A obra deste artista poderia nos conceber um exemplo que acontece freqüentemente com pintores “de cavalete”, ou seja, com o tradicional uso do pincel, percorrer a arte naturalista e aos poucos se distanciando em direção ao abstracionismo. Sua obra segundo Hessen (1961, p.9) “une o simultâneo ao múltiplo, baseando em contradições a fim de revelar as ambigüidades de

perguntas não respondidas, não tem em vista a complexidade nem o mistério, nem a exploração por vias indiretas; mira diretamente no alvo”.



Figura 2 – Willem de Kooning “The Wave/A Onda”.<sup>6</sup>  
Iconografia: Composição, formas Biomórficas.  
Datação: 1942 – 1944.  
Tipologia da imagem: Pintura, óleo sobre Fiberboard.  
Dimensões: 121.9 x 121.9 cm.  
Localização: Smithsonian American Art Museum, Washington.

A última mostra, realizada na Gagosian Gallery<sup>7</sup>, com telas pintadas na década de 80, teve a mais recente encontrada datada de 1988, aos 83 anos. Podemos então observar suas telas em períodos diferentes, sendo que a maior mudança ressaltada foi em seus últimos trabalhos, onde o pincel percorre a tela deixando menos espessuras de linhas e menos variações, que em trabalhos anteriores, esta “calmaria” seja talvez atribuída ao artista, enfatizar à essência de seu “discurso”, ou mesmo a querer desenvolver formas mais definidas, e causar menos “estranhezas” ao público leigo, mas conservando suas características orgânicas e informais.



Figura 3 – Willem de Kooning. Pirate/Pirata (Untitled II), óleo sobre tela, 223.4 x 194.4 cm 1981. MOMA, New York<sup>8</sup>. O artista teria pintado aos 76 anos.



Figura 4 – Willem de Kooning. (No title), óleo sobre tela, 1988. Willem de Kooning Foundation/Artists Rights Society, New York<sup>9</sup>. O artista teria pintado aos 83 anos.



Figura 5 – Willem de Kooning em seu estúdio (East Hampton) em 1983, aos 78 anos.

Talvez como Ingres ou de Kooning o artista é capaz de inventar sua própria forma, as próprias formas retêm a energia que se introduziu na sua criação e a armazenam, assim como o carvão armazena calor. (HESSEN, B. 1961, p19)

A ética se faz presente em um julgamento de uma pintura, que segundo Hessen (1961, p.16) “que pelos seus padrões, tem a intensidade da experiência visual”. O padrão deve ser sempre flexível devido à experiência ser sempre nova, logo “a vontade de ter um sistema constitui uma falta de integridade”, a experiência nova insiste na sua própria referência ética.

---

#### Notas

<sup>1</sup> Utilizando para isto, críticos do modernismo, psicologia da forma, da cor, da percepção e contribuição dos escritos dos artistas.

<sup>2</sup> JANSON, H. W.; JANSON Antony F. *Iniciação à história da arte*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996. Quadro Sinótico IV.

<sup>3</sup> <<http://www.bauhaus.de/bauhaus1919/zeittafel1919.html>>

<sup>4</sup> Origem do termo “abstrato” em definição de termos específicos.

<sup>5</sup> Em Platão, mundo das aparências. em definição de termos específicos.

<sup>6</sup> < <http://americanart.si.edu/collections/search/artwork/?id=6608>>

<sup>7</sup> Gagosian gallery, “The last Beginning” New York.

< <http://www.gagosian.com/exhibitions/21st-street-2007-09-willem-de-kooning/>>

<sup>8</sup> <<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1997/dekooning/selected/pirate.html>>

<sup>9</sup> < [http://www.hermitagemuseum.org/html\\_En/04/2006/hm4\\_1\\_140\\_5.html](http://www.hermitagemuseum.org/html_En/04/2006/hm4_1_140_5.html)>

#### Referências Bibliográficas

ARGAN, G. C. *Arte Moderna*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: Uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Pioneira, 2005.

CHIPP, H. B. *Teorias da Arte Moderna*. Ed. Martins Fontes, São Paulo, 1999.

- 
- DUBE, Wolf Dieter. *O Expressionismo*. São Paulo: Verbo, 1976.
- FER, Briony. *Modernidade e Modernismo - a pintura moderna no século XIX*. São Paulo: Cosac&Naif, 1998.
- LOPES, Almerinda da Silva. *Arte abstrata no Brasil*. Belo Horizonte: C/Arte, 2010.
- GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Doutrina das cores*. 2ª ed. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
- HESSEN, Tomas B. *Willem de Kooning*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1961.
- GOODING, Mel. *Arte abstrata*. São Paulo: Cosac Naif, 2002.
- KANDINSKY, Wassily. *Ponto, linha, plano*. Lisboa: Edições 70, 2011.
- PEDROSA, Mario. *Modernidade cá e lá*. São Paulo: Edusp, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Mundo homem arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- WORRINGER, Wilhelm. *Abstraktion und einfjtjlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie*. Munchen: R. PIPER & CO. VERLAG, 1921.

Currículo resumido:

Luiz Carlos Fernandes Gonçalves Leite

Possui graduação em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Espírito Santo (2010). Especialização em Desenho pela Universidade Federal de Santa Catarina (1995). Mestrando em Artes na Universidade Federal do Espírito Santo - Bolsista: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Atual). <http://lattes.cnpq.br/1723569445076199>.