

Frank Stella e o Espaço de Experiência (Dois Desenhos, 1963)

JOÃO DO VALE

#5

Este estudo tenta demonstrar como Frank Stella partiu de um espaço pictural modernista, aqui denominado "espaço de experiência", para resolver problemas que a arte minimalista coloca ao nível da filosofia e da percepção. Ao resolvê-los, Frank Stella mostra numa série de desenhos de 1963 um novo espaço de observação, reformulando o antigo espaço perceptivo e redefinindo uma nova experiência visual.

Palavras-Chave: Espaço; Experiência; Minimalismo; Desenho.

This study tries to show how Frank Stella started from a modernist pictorial space, here called "space of experience", in order to resolve philosophical and perceptual problems that Minimal Art invokes. By solving them, Frank Stella shows in a series of drawings from 1963 a new space of observation, reformulating the old perceptual space and redefining a new visual experience.

Keywords: Space, Experience; Minimalism, Drawing.

Em 1963, Frank Stella realizou uma série de desenhos de pequeno formato que servem para compreender como ele ultrapassa uma antiga e secular experiência visual, deslocando, aquando da observação de uma pintura (ou de um desenho), a experiência perceptiva do observador do interior do objecto pictórico para o seu exterior. O observador é agora implicado numa nova relação e inserido num espaço teatral que se define em frente à obra como *cenário*.

A ideia de *cenário* (*set*) observa-se particularmente nestes desenhos de 1963 (Fig. 1 e 2). Stella realizou estes desenhos no momento em que acabou as séries *Copper* e *Aluminum Paintings*. São desenhos de carácter experimental, pela aparente rapidez de execução e de apontamento de ideias que apresentam. Para mais, estes desenhos não refletem a sua produção da época, mas antes precozizam a série *Irregular Polygons* que o ocupará nos anos de 65 e 66, podendo ser interpretados como projeções de pintura *shaped canvas* e, assim, como projetos de possíveis cenários pictóricos. O modo aparentemente livre e rápido com que estes desenhos são executados revela a intenção de Stella em visualizar, projetando-, novas (e inéditas) situações visuais, ao mesmo tempo que alargam a concepção que o pintor tem do *espaço de experiência* modernista, a ponto de incluir a cor diversificada em esboços rápidos que eliminam no interior do formato do desenho, toda a questão da relação entre fundo e superfície. Podemos dizer, e Stella já o sabia nesta época, que nestes desenhos *tudo é superfície*. Para mais, o carácter experimental e projetivo destes desenhos é confirmado pela ausência de título, tornando-os assim absolutamente literais e objetivos.

Para percebermos a novidade contida nestes desenhos, será necessário retrocedermos até *Astoria*, (Stella-1958), (Fig. 3) uma pintura que parece conter ainda uma última referência ao espaço perceptivo clássico, como que mostrando, pelos interstícios da sua superfície plana coberta de faixas amarelas, um último resíduo do que havia sido o *constructo* (e muitas vezes o móbil) da pintura canónica ocidental: o *espaço em profundidade*, enquanto "caixa" onde algo (história ou narração)

Fig. 1 Frank Stella, *S/Título*, 1963, caneta de feltro sobre papel, 14,6 x 22,2 cm, Nova York, Museum of Modern Art.

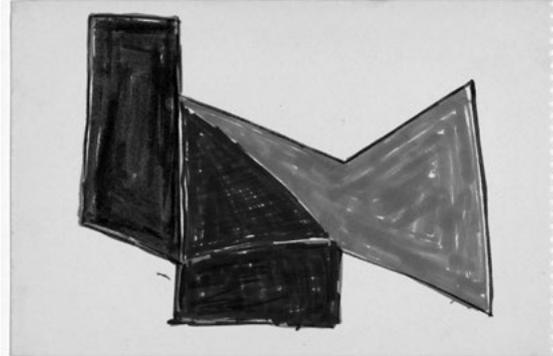
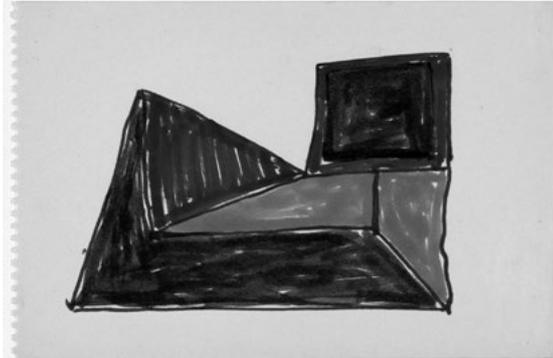


Fig. 2 Frank Stella, *S/Título*, 1963, caneta de feltro sobre papel, 14,7 x 22,3 cm, Nova York, Museum of Modern Art.



03

deve acontecer. *Astoria* revela, de facto, ainda alguma coisa do sentido narrativo da pintura tradicional (ou que foi tradição até ao Modernismo): *porque* alguma coisa *acontece antes* no espaço representativo da pintura, na primeira camada coberta por um conjunto de bandas horizontais amarelas, através das quais se percebe uma intervenção anterior e sobre a qual se agiu posteriormente (o cobrir a tela com faixas horizontais). De igual modo, o título da pintura *não é literal mas relacional*, obrigando o observador a relacionar-se com o tema, confrontando quer a sua própria experiência quer o modelo recetivo e perceptivo da pintura tradicional. Aqui vemos reunidas, como numa fração aritmética, todas as conclusões que há a retirar daquilo que já antes havia sido feito no campo pictural. Mas Stella perceberá, posteriormente, na era do pós-guerra, que a junção de conteúdo modernista à obra se havia tornado, senão desnecessária, pelo menos anacrónica.

Astoria revela sucintamente a relação que Stella detém ainda como época moderna que antecedeu esta pintura. Para compreendermos esta relação, devemos ter em consideração as soluções essencialmente modernas que o pintor adota nos quadros desta fase. Daniel R. Schwarz em *Reconfiguring Modernism* afirma:

A arte moderna depende de duas formas de essencialismo. Primeiro usa, sábia e auto-conscientemente, uma *teia de sinais*, uma condensação que nos dá aquilo que o artista vê como a *natureza essencial das coisas*: essa condensação é mediada por convenções e, frequentemente, por um sentido que percebe as expectativas da audiência; (...) Segundo, ao seguir antecedentes românticos, o Modernismo abraçou frequentemente e *visão de que a resposta à natureza das coisas necessita ser pessoal e empenhada* – uma mistura do que a mente percebe e do que esta cria. (Schwarz, 1997, p. 2).

Quadros de Stella como *Astoria* refletem estes tipos de essencialismos modernos. São pinturas essencialistas, no sentido em que condensam em si, essencialmente e através de uma “teia de sinais”, uma

convenção ótica (e perceptiva) do quadro, e também as “expectativas da audiência” e a sua resposta pessoal (é o convencionalismo do formato retangular que assegura um tipo de perceção e um espaço visual convencional que vai ao encontro daquilo que o observador espera encontrar no quadro).

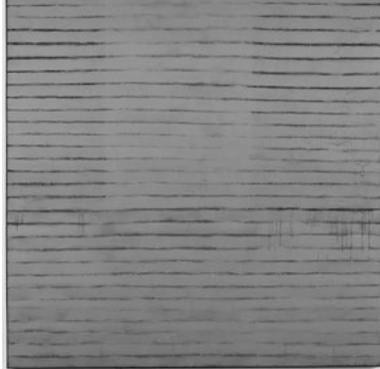
Esse espaço moderno da perceção existe aqui, concentrado e em potencialidade. Stella dedica-se a construir um espaço perceptivo cuja fenomenologia visual é ainda, em grande parte, modernista. Este espaço de referência é sugerido pela *profundidade de campo* que se intui a partir da observação do quadro e é construído por camadas, ou mais especificamente duas camadas que se mostram ambas na distinção entre o fundo (1ª camada) e as formas listadas (2ª camada) da superfície. Stella procedeu de um modo singular ao tapar com faixas de tinta amarela (que prenunciam as *Black Paintings* de 58-60) uma primeira intervenção que se pronuncia e decifra como fundo. Mas estas faixas que cobrem o fundo dão já, no entanto, uma ideia de *sentido de superfície* que será a marca mais específica de Stella até à realização mais recente das suas esculturas de parede neo-barrocas. Temos, portanto, uma solução paradoxal entre um fundo prévio que se intui (como convenção) e um sentido de superfície que se impõe; uma síntese da relação entre fundo e forma (superficial) que se percebe como legado modernista e se apresenta como a absoluta inovação de uma nova visão objetiva sobre a pintura. O que existe aqui é ainda a *distância entre o fundo e a superfície*, que se mantém como puro modelo visual modernista¹ e onde a “teia de sinais” tem lugar.

Por outro lado, referindo-nos ainda a Daniel R. Schwarz, o Modernismo assume uma resposta “pessoal e empenhada” da parte dos seus agentes (artista e público) perante a “natureza das coisas”. Em *Astoria*, esta “mistura do que a mente percebe e do que ela cria” reflete-se, já o dissemos, numa espécie de jogo de relações entre o título e o que se observa: o artista, resumindo a sua ação a tapar o fundo com listras amarelas, constrói e reserva um espaço a partir do qual o público estabelece este mesmo tipo de relações. Ao completar o sentido

ARTIGO

¹ No caso de Stella, este modelo modernista apresentar-se-á entre fundo e superfície, uma vez que devido à ação de cobrir o fundo com faixas amarelas, Stella põe em destaque a própria superfície do quadro. Esta distância entre fundo e forma torna-se, em *Astoria*, operativa e concreta ao apresentar-se intencional e constrói isoladamente a verdadeira operatividade da perceção do puro modelo visual modernista que existe entre fundo e forma.

Fig. 3 Frank Stella, Astoria, 1958, tinta industrial sobre tela, 245,7 x 245,7 cm, Nova York, Museum of Modern Art.



#5

daquilo que se vê, e preenchendo o espaço entre fundo e superfície, com a sua própria experiência, o observador usa uma narrativa “pessoal e empenhada”, ligando aquilo que aí vê com aquilo que imagina possa acontecer. Este espaço onde se vem a agir (no momento da percepção) é aquilo que poderíamos chamar de *espaço de experiência*, que se apresenta diferentemente conforme as distintas fases da pintura de Stella. É um espaço de confluência entre o quadro e o *observador que é provocado* pelo conteúdo da pintura e sobre o qual age, inevitavelmente, quando o percebe (visualmente).

No entanto, para Stella, a revelação do conteúdo já não o reconduz ao Modernismo completo a partir das *Black Paintings* de 1958-60 a não ser para ultrapassar as conveniências da abstração. Se as obras de 1958 e anteriores, nas quais encontramos *Astoria*, vão ao encontro de uma absoluta realização modernista, operando as motivações essencialistas da época anterior, a nova série de pinturas que Stella produziu e apresentou no MOMA em 1959 reflete a mudança de paradigma filosófico do pós-guerra, na qual os artistas se tomam como “mestres da sua existência” (Clearwater, 2018, p. 3) - uma atitude mais caracterizada pelo desenvolvimento da filosofia existencialista, pela fenomenologia e pelo estudo da percepção, e não tanto pelo conteúdo modernista, emocional, relacional e referenciável. Stella propõe que, nas suas pinturas, “só o que pode ser visto aí é o que está aí... Tudo o que quero que todos retirem das minhas pinturas, e tudo o que eu retiro delas, é o facto de que podemos ver a ideia toda sem confusão” (Ottman, 2011, p. 26).

De alguma forma, o sentido existencialista que os modernistas desprezavam ao tentar fabricar sentido histórico, reifica o observador do objeto artístico como agente participante e construtor do (novo) sentido artístico que Stella pressente e apresenta nas suas obras. “Minimal Art and Primary Meanings” de Allen Leepa² é um texto muito clarificador, ao caracterizar o novo pensamento que influenciou os novos artistas da época e a Arte Minimal em particular. Na tentativa de recuperar a arte na sua relação direta e atual com a situação na qual ela é

observada, os novos artistas tentam incluir fatores perceptivos que se constituem como elementos da própria arte e que colocam o objeto artístico na situação real (*in situ*) de observação. Esta nova situação não define apenas o objeto em si, mas define-o em conjunto com o observador, isto é, é o observador que, colocando-se existencialmente perante o objeto, capta e vive a nova situação desse objeto (e de si mesmo). O artista minimalista anula o único e o pessoal como portadores de um *campo de experiência pré-definido* e convencional, perguntando-se antes: “quais são os elementos da *situação visual* quando estou em maior confrontação com esta?” Para Leepa, esta questão “é basicamente um problema existencial. Não estando mais certo da sua posição neste universo, a pessoa existencial insiste, como diz Sartre, que ‘o homem não é mais do que aquilo que ele faz de si mesmo’” (Battcock, 1968, p. 205).

Na arte, o único e o pessoal deixam de fazer parte da *situação visual* da pintura porque esta participa da nova situação vital daquele que a observa. E é esta a grande intuição da Arte Minimal e que a leva a *exteriorizar*, tanto quanto possível, o objeto artístico ao ponto de anular completamente as suas referências, internas ou externas, definindo-o apenas pelo seu formato (*shape*). Esta é a ideia de Michael Fried ao escrever *Art and Objecthood*, em 1967.³

“O formato é o objeto”, diz Fried. “O que está em jogo neste conflito é se as pinturas ou objetos em questão são experimentados como pinturas ou como objetos: e o que decide a sua identidade como pintura é o confrontarem a exigência que detêm como formatos (shapes). De outro modo eles não são experimentados senão como objetos. (Battcock, 1968, p. 120)

Reside nisto aquilo que Fried nomeia como o “literal” da nova pintura (e escultura): “um efeito ou qualidade teatral – uma espécie de presença de palco (*stage presence*)” (Battcock, 1968, p. 127). Fried reduz toda a condição da nova pintura à sua qualidade de objeto cujo formato (*shape*) condiciona a percepção total desse mesmo objeto no local de

² Incluído em Battcock, G., 1968, pp. 200-208.

³ A versão deste texto que aqui utilizamos encontra-se incluída em Battcock, G. 1968, pp.116-147.

exposição. Embora Fried não o refira esta é, de facto, a nova situação existencial do observador (em consonância com o objeto): o observador refletindo-se nas imediações da obra como num cenário. E isto vai ao encontro daquilo que o próprio Stella diz acerca dos seus “objetos” naquela época: “o que vês é o que vês” (Glaser, “Questions to Stella and Judd”, 1966)⁴, literalmente.

Na constatação de Fried sobre a presença da nova arte minimalista como uma presença teatral, podemos ver refletida a mudança de Stella. Fried pretende resumir em *Art and Objecthood* todo o movimento minimalista numa época em que Stella já trabalhava nas suas *shaped canvas*. O *espaço de experiência* modernista em Stella vai sendo progressivamente transformado pela nova situação existencial (do artista e do observador) colocando o centro de referência do objeto na sua superfície (ou no seu *formato*).⁵ Stella experimentará a diversidade de formatos, subtraindo partes à tela ou construindo-a com elementos *L-shaped*, confrontando o espetador com uma nova situação visual inaudita e incontornável: perante a tela recortada, o espetador terá de reformular toda a sua capacidade percetiva, bem como a experiência visual que retinha do Modernismo. Como diz Leepa: “a espontaneidade, o inconsciente, o irracional não têm lugar na arte; a mente desinteressada e vaga com a sua simetria: esta é a base da arte. Então a ênfase está onde deve estar: na mente do observador” (Battcock, 1968, p. 207). A ênfase não estará mais na pintura mas naquilo que o observador pensa acerca daquilo que vê.

O passo que vai do sentido de superfície das *Black Paintings* para as séries *shaped canvas* seguintes, é um passo lógico que se observa explicitamente nos desenhos inaugurais de 1963 (Fig. 1 e 2): a superfície deve desligar-se o mais completamente possível do seu formato convencional (retangular) para passar a existir como *nova situação visual* que reformula absolutamente aquilo que o observador pensava saber sobre a sua própria perceção visual, e assim redefine aquilo que ele pensava saber sobre si mesmo: nova situação existencial e teatral, em que a relação existente já não se estabelece com o conteúdo no interior da pintura, mas com

a possibilidade de um novo conteúdo existencial e situacional. Refletindo-se na superfície e nos formatos de tela recortada que se rebatem sobre ele, o observador tomará consciência do cenário real (*set*) que se encontra nas imediações da obra e participará na definição desta a partir daquilo que ele mesmo experimenta: o confronto direto com a obra e uma nova situação espacial que é formulada, uma espécie de “*staged presence*”, como afirma Fried.⁶ O espaço pictural que encontrávamos dentro da pintura de Caravaggio (e que foi preservado pelo Modernismo) *sai da pintura e passa a incluir o observador*. Estes dois desenhos projetam e ensaiam esta nova experiência e as suas possibilidades.

Que alguma coisa do sentido modernista perpassa ainda na pintura de Stella (mesmo na fase das *Copper Paintings*) prova-se pela presença dos títulos que contextualizam, mesmo que sintetizando-os, os espaços de referência da obra, tornando-os menos literais, em parte, mas relacionando-os teatralmente com o observador. No entanto, *o novo espaço de experiência é o cenário* criado pela pintura, que é nomeada e tematizada, mesmo que sem nenhuma figuração, porque agora é a figuração que é percebida e experimentada pelo observador: é a que existe *com* o observador⁷ como se este fosse uma espécie de marioneta.

Aqui poderíamos observar o dito de Kleist (sobre o qual Stella retém um fascínio particular): “a graciosidade (...) surge em simultâneo e de modo mais puro naquela estrutura de um corpo humano que ou não possui consciência alguma, ou possui uma consciência infinita” (Kleist, 2009, p. 143). Este modo puro de conceber e de projetar existe nesta fase da obra de Stella, como mostram os desenhos, podendo nós afirmar que aquilo que havia a retirar destes é o facto de, como diz Stella, “podermos ver toda a ideia sem confusão”. Esta é uma afirmação de 1964, um ano depois da execução destes desenhos que revelam um sentido claro e projetivo do todo e da ideia toda “sem confusão”. Mas sendo projetivos, ensaiam também aquela deslocação do *espaço de experiência* do interior (da pintura que se projeta, do desenho que se cria) para o exterior (a mente do observador). Nestes desenhos,

⁴ Battcock, 1968, p. 127

⁵ Ver a este propósito a entrevista de 1965 de David Sylvester a Stella em Sylvester (2002), pp. 183-199. Já sobre a série das suas *Black Paintings*, Stella havia referido a sua qualidade específica de objetos, provocada pela espessura dos esticadores. E apesar destas pinturas serem sobretudo retangulares, a questão da pintura como objeto já será aqui apresentada. Posteriormente, tornar-se-á explícita com as séries *Copper Paintings* e *Aluminum Paintings* (1960-62).

⁶ Sobre a formulação fenomenológica desta presença na Arte Minimal e em Tony Smith, mais particularmente, ver o livro de Georges Didi-Huberman (1992). *Ce Que Nous Voyons, Ce Qui Nos Regarde*. Paris: Les Éditions de Minuit.

⁷ Podemos perceber a fixação de Stella pelo cenário nesses quadros oblongos de grande formato, como por exemplo a série *Damascus Gate* de 1969-1970.

observamos facilmente que tudo é movimento, não só pela rapidez de execução que capta *toda a ideia*, mas também pela deslocação do centro de gravidade da situação visual, do interior do desenho para a mente de quem o vê. Acontece aqui aquilo que Deleuze e Guattari dizem de Kleist: “Tudo nele, na sua escrita como na sua vida, torna-se velocidade e sensação. Uma sensação de congelamentos catatônicos e velocidades extremas, feitiços desmaiados e setas atiradas...” (Hoobs, 2002, p. 25). Tal como a escrita de Kleist, também estes desenhos de Stella revelam essa lentidão veloz que “nos tornam abertos ao exterior e não mais um chão sólido para interpretarmos as nossas próprias experiências” (Hoobs, 2002, p. 25). Esta abertura ao exterior é também, da parte do observador, uma disponibilidade para o teatral e o encenado, na medida em que o cenário se encontra fora de nós e em consonância com a nossa “mente” e não na “espontaneidade”, no “inconsciente”, no “irracional” como diz Leepa. Nestes desenhos sem título, isto é, sem referência interna, apresenta-se um novo ensaio sobre o espaço de experiência e uma nova fenomenologia, porque aqui tudo é apenas percepção. Como diz Stella em 1991:

o que a arte faz é dar o melhor dos dois mundos – o perceptual e o pictural. (...) Quero dizer que a melhor arte dá-nos a habilidade de ver e unir imagens diferentes com o propósito de agirmos sobre elas ou resolvê-las (in Hoobs, 2002, p. 26).

Mais que tudo, estes dois desenhos de 1963 são desenhos intuitivos que ultrapassam a condição da experiência modernista. Em si, na sua condição peregrina de desenhos, demonstram a intuição de um *novo espaço de experiência*: a do observador confrontado com uma superfície que não reconhece. Situação existencial que não lhe permite o sentido retrospectivo do essencialismo modernista, mas aprende do modernismo a relação com as expectativas do observador que são agora anuladas através de um sentido de superfície não referencial e no engajamento daquele com o objetivo e o teatral.

JOÃO DO VALE

João do Vale é artista visual, doutorado em Pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e Professor de Arte Moderna e Desenho na Universidade do Minho.

João do Vale is a visual artist, PhD in Painting from the Faculty of Fine Arts of the University of Porto and Professor of Modern Art and Drawing at the University of Minho.

BIBLIOGRAFIA

- Battcock, G. (1968). *Minimal Art, A Critical Anthology*. New York: E. P. Dutton & Co., Inc.
- Clearwater, B. (2018) *Frank Stella: Experiment and Change*. Fort Lauderdale: NSU Art Museum.
- Didi-Huberman, G. (1992). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Hoobs, R. (2002). “Frank Stella, Then and Now”. *Frank Stella: Recent Work*. Singapore: Singapore Tyler Print Institute, 2002.
- Kleist, H. V. (2009). *Sobre o Teatro de Marionetas e Outros Escritos*. Lisboa: Antígona, 2009.
- Ottmann, K. (2011). “A Conversation with Frank Stella: Action and Spatial Engagement”. *Sculpture Magazine*. April 2011. Vol.30. No.3. Jersey City: International Sculpture Center, pp. 25-30.
- Schwarz, D. R. (1997). *Reconfiguring Modernism: Explorations in the Relationships between Modern Art and Modern Literature*. New York: St. Martin’s Press, 1997.
- Sylvester, D. (2002). *Interviews with American Artists*. London: Pimlico.