

ALGUMAS OBSERVAÇÕES À PROPOSTA DE UMA NOVA REPRESENTAÇÃO DO TEMPO NA PINTURA DO SÉCULO XX¹

Jeffrey Andrew Barash

Os críticos têm a tendência de apresentar a pintura do século XX à partir do cubismo e das vanguardas como a emancipação das modas tradicionais de expressão figurativa. Minha hipótese neste artigo é que esta inovação traz na sua expressão da experiência temporal explorada pela sua vez pelo cubismo e pelas *avant-gardes*, através de um movimento de ultrapassagem dos estilos anteriores da pintura figurativa. Diante da proposta feita, me concentrarei em identificar alguns elementos que capturam esta distinção nas formas de representação do tempo na pintura. Esta análise irá se inspirar livremente na filosofia de Ernst Cassirer, menos para explicitar sua teoria das formas simbólicas do que para explorar uma das suas principais teses que Cassirer desenvolve como parte de sua reflexão sobre arte: como mito ou teoria científica, mas em um domínio de atividade humana que lhe é própria, a arte utiliza de maneiras específicas de conferir uma ordem para experimentar e comunicar (CASSIRER, 1995. p. 110). Esta ordem é construída a partir de padrões temporais, espaciais ou conceituais próprios a cada domínio. O que importa na teoria de Cassirer para minha própria abordagem, esta é maneira pela qual a arte confere uma ordem para experimentar, incluindo uma ordem temporal, não é mais regido por um critério uniforme, mas propenso a profundas modificações históricas. É esta tese que gostaria de examinar com um olhar mais atento, para interpretar qualquer novidade nos acordos de representação do tempo que caracteriza a pintura do século XX.

A fim de identificar um caráter inovador da experiência temporal representada pelo cubismo e pela pintura *avant-gardes*, devemos primeiro caracterizar brevemente as formas de ordenar o tempo em tradições artísticas anteriores. De acordo com a minha hipótese, como

¹ Tradução de Ana Carolina de Azevedo Guedes (Doutoranda PUC-Rio).

veremos mais tarde, uma das características essenciais que nos permite caracterizar estas tradições residindo precisamente nas formas específicas de representação do tempo.

Na pintura cristã da Idade Média, no Renascimento e nos primeiros períodos modernos, além da grande variedade de expressões que atravessam as Eras, devemos admitir de início que a primeira referência foi muitas vezes, além da simples ordem temporal estabelecida, foi objeto de representações tão complexas como sutis. Um exemplo impressionante está presente na *La Madone au buisson de roses* de Stephan Lochner (*Die Muttergottes in der Rosenlaube*, c. 1440, Wallraf-Richartz Museum, Cologne, cf. planche II, n° 6), onde vemos o Cristo criança sentado com a Virgem em um jardim de rosas. Ele tem em uma mão uma maçã, simbolizando a redenção do pecado original de Adão e Eva, de ter comido a maçã do conhecimento, seguido pela sua expulsão do Jardim do Éden, para o mundo da morte e da finitude temporal. No quadro, a fonte eterna e sagrada do mundo se distingue das imagens cosmológicas contida na coroa de ouro em torno do rosto contemplativo de Maria. Aqui, as quinze fases da Lua, representado pelos ícones astronômicos representando quinze momentos dos movimentos celestes no curso do tempo, contrastando fortemente com a safira negra no topo da coroa, que reflete a luz de uma fonte oculta, acima e atrás do Sol, indica a luz eterna a partir de uma origem supra sensível (KRISCHEL, 2006. p. 26-30).

Para representar o tempo, a arte cristã - e muito geralmente a arte tradicional - adotou diferentes estratégias. A primeira maneira e mais direta de representar o tempo era justapor diferentes elementos sobre sua simultaneidade, as flores ou outros padrões para uma natureza morta ou por uma cena natural, as figuras por um retrato ou a interação das personagens em um evento. De certa maneira, tudo o que se representou pela pintura emana do mesmo ponto dos tempos, manifestando uma “presença” simultânea, que a pintura captura e retrata.

Além dos motivos descritos acima, o quadro também pode indicar de várias maneiras, outras dimensões do tempo além do que é apresentada diretamente. Isto se cumpre pela indicação de signos temporais que marcam as relações de ordem natural ou cosmológica ou de sucessão narrativa graças às referências simbólicas que conferem um significado aos temas pintados. Na *Madone au buisson de roses*, de Lochner, por exemplo, os símbolos iconográficos simultâneos de fases da Lua representam a ordem cosmológica constituída pela sequência temporal do movimento dos astros. Ou, tomemos outro exemplo, *Uma Anunciação do*

Renascimento, ou *O Anjo Gabriel* apresenta um lírio à *Virgem Maria*, está situado na primavera e se conecta concretamente retratando o evento em ordem cosmológica das estações. Através do padrão da flor, o significado realizado pelo quadro vai além do período do tempo da própria cena para simbolizar a pureza e a antecipação do nascituro.

Em um outro nível da expressão temporal, um quadro pode intercalar o padrão do tempo cosmológico com a temporalidade de uma sucessão narrativa, e que ordena o tempo em relação a uma sequência de eventos envolvidos. A *Anunciação*, por exemplo, combina dois motivos naturais e narrativos: a presença simultânea de Gabriel e de Maria não só no lugar de Cristo, mas também destaca a ordem temporal da narrativa em que o evento está relacionado com uma história maior. Neste contexto, os modos cosmológicos e o tempo de agendamento são ambos feitos a arte cristã através da expressão simbólica, onde os símbolos (como os lírios), interpretada a partir de um passado histórico anterior ao povo judaico, antecipar o futuro nascimento de Cristo e unir-se como uma sucessão de momentos diferentes apontando para uma visão cristã do tempo histórico alimentada pela esperança messiânica do retorno à Cristo.

A pintura medieval, do Renascimento e o primeiro período da pintura cristã moderna utilizava dos modos de representação da ordem temporal a um nível elevado de complexidade, pelo modo como os pintores foram capazes, a partir de um contexto para o outro, o que sugere a sucessão de acontecimentos diferentes justapostas simultaneamente sobre a mesma superfície pintada. Pensemos, por exemplo, na forma elaborada da expressão temporal em pinturas como as *Scenes de la vie de Marie* de Han Membling, quadro também chamado de *Sept Joies de Marie* (c. 1480, Alte Pinakotek, Munich, cf. planche III, n° 7) ou justaposição no espaço de diferentes momentos da vida de Maria e de Cristo indica momentos entrelaçados pela sequência temporal da narração: Anunciação, o nascimento de Cristo, as ofertas dos Reis Magos, a ceia, a epifania, a morte e a ressurreição de Cristo. Todos no mesmo espaço pictórico da pintura, mas eles indicam diferentes tempos de uma sucessão temporal que se encaixam em qualquer narrativa ou diferentes vezes coexistem naturalmente. Esta simultaneidade dos eventos representada no quadro refere-se à permanência de uma verdade que lhes está subjacente e que em si não tem antes ou depois, mas é atemporal. Os diferentes tempos que coexistem no quadro assumem, pelo menos indiretamente, uma fonte eterna, atemporal, em que eventos como totalidade derivam seu significado.

Um outro exemplo da ordem temporal complexa na pintura cristã é sugerido pelo trabalho mais recente *La Recontre d'Abraham et de Melchisédech* de Rubens (1625, National Gallery of Art, Washington, cf. planche II, nº 8), que, se representa um evento único, sugere, no entanto, simbolicamente relações de sucessão temporal que remontam a séculos da vida dos dois personagens representados na pintura. Rubens ilustra a cena bíblica descrita em Gênesis 14, 18, onde Melquisedeque reencontra Abraão: “E o Rei Melquisedeque trouxe o pão e o vinho: pois ele era o Sacerdote do Deus Supremo”. Tornando-se um dos temas mais populares na pintura da Contra-Reforma católica do Século XVII, Rubens sugere simbolicamente, através do pão e do vinho, uma pré-figuração das oferendas de Cristo após o milagre da Eucaristia (EMILE, 1972. p. 72-86).

Desenvolver em detalhes as maneiras em que a pintura tradicional cristã expressa relações temporais vai além dos limites deste breve artigo, mas exemplos altamente desenvolvidos das obras de Lochner, de Membling e de Rubens são suficientes para ilustrar o que se prenuncia os recursos essenciais da representação do tempo nesta pintura: ou onde ele pretende ir além da mera representação de um momento presente, por exemplo, aquele retratado numa natureza morta ou num retrato, o uso de signos ou símbolos permite-lhe colocar o que é representado em relação a uma ordem natural cosmopolítica ou uma sucessão narrativa, dando a possibilidade de se referir a uma fonte sagrado e atemporal além do tempo.

Claro que, como muitas vezes tem valor, os temas da pintura a partir do Renascimento se diversifique, e, próximos aos temas religiosos, se desenvolve uma referência pictórica cada vez mais centrada nas representações que se desviam da religião. Como parte deste breve artigo que eu possa apresentar uma revisão detalhada deste tópico, mas vou apresentar uma tese ousada que a pintura do século XX parece confirmar: a pintura das épocas modernas, apesar da grande diversidade e da sua riqueza de expressões, se desvia muito raramente das estruturas narrativas ou cosmológicas que conferem uma ordem para o tempo relativo aos fenômenos naturais ou contando uma história. Mesmo se o simbolismo desenvolvido da arte cristã que expressa um padrão altamente complexo da organização temporal, a pintura à partir do Renascimento e ao Barroco, neoclássico e romântico, e que mostrou uma predominância crescente de razões seculares, permanece fiel aos modos predominantes de representação do tempo na minha opinião constitui um dos elementos essenciais da tradição iconográfica em um

sentido amplo. Esta afirmação permite dar conta da grande agitação no domínio pictórico que começa a surgir no final do século XX e tantos contemporâneos, especialmente entre os cubistas, as vanguardas e os futuristas.

O século XX, como podemos perceber facilmente, marca uma época de grande transformação da pintura corresponde à emancipação da criação artística dos modos anteriores da expressão figurativa. Essa transformação, devemos salientar, não se limitou a este tipo de pintura, mas encontrou eco nas grandes inovações literárias de Marcel Proust ou James Joyce, que veio para fora do molde de formas narrativas anteriores, de uma forma que corresponda a originalidade de sua abordagem do padrão temporal da experiência. O mesmo período testemunhou uma profunda experiência temporal, incluindo obras pendentes, tais como *Essais sur les donnés immédiates de la conscience* (1889) de Henri Bergson, *Les Principes de psychologie* (1890) de William James que são contemporâneos, as *Leçons sur la conscience intime du temps* (1905-1918) de Edmund Husserl e, um pouco mais tarde, a *Philosophie des formes symbolique* (1923-1929) de Ernst Cassirer e *Être et temps* (1927) de Martin Heidegger.

Como podemos caracterizar a inovação de modos de representação do tempo na pintura do século XIX? Representantes de correntes como o cubismo, as vanguardas e o futurismo para dar conta de suas inovações pictóricas, muitas vezes sublinhou a importância dos levantes da existência humana trazida pela industrialização e urbanização em seu tempo². O novo modo da vida urbana industrial, marcada por sua regularidade e ritmo repetitivo da tecnologia das máquinas, a velocidade acelerada e a heterogeneidade de luz e som no ambiente urbano mergulhou homens em condições de vida incomuns, na experiência cultural imediata, encontraram-se em forte contraste com todas as formas de experiência prévias.

Como parte desta discussão, vou identificar três novas maneiras de estruturar a experiência temporal inaugurando uma nova sensibilidade que retrata a pintura do início do século XX: um foco sobre a nova como uma totalidade onde os elementos se misturam, um foco sobre a nova experiência de mobilidade gerada pela aceleração técnica. Vou tomar como

² Para citar apenas dois exemplos: Gino SEVERINI, “La peinture d’avant-garde” (1917), *Écrits sur l’art*, Paris, Éditions Cercle d’art, 1987, p. 79-95; Fernand LÉGER, “Les réalisations picturales actuelles” (1914), *Fonctions de la peinture*, Paris, Gallimard, 2004, p.39-54. Para a questão da caracterização da pintura à partir de Cézanne, em seguida os cubistas e avant-gardes ver o livro Max IMDAHL, *Bildautonomie und Wirklichkeit. Zur theoretischen Begründung moderner Malerei*, Mittenwald, Mäander, 1981.

exemplos dessa nova sensibilidade funciona em três pintores cada vida em um contexto artístico diferente: Fernand Léger, Gino Severini e El Lissitzky. Embora seja verdade que toda a pintura cubista e da vanguarda não inovou, de acordo com o novo esquema, cada pintura que analisamos ilustram oportunidades para romper definitivamente com os acordos, em particular como nos interessa aqui, que referem-se à expressão da expressão temporal.

Se os eventos devido ao acaso e encontros casuais sempre desempenharam um papel importante do padrão temporal da narração, a narrativa tradicional teceu tais eventos no contexto de uma história. No entanto, no início da pintura cubista, como em *La Ville* de Fernand Léger (1919), o que parece, é de alguma maneira um evento, ou até mesmo uma série de eventos ligados entre si, que, através de uma referência à ordem cosmológica ou narrativa, se inserem no contexto de uma história; aqui estamos ao contrário de uma simultaneidade que, aparentemente, mostra a disparidade de experiência em sua imediação irreduzível. Tais eventos não tem nada em comum do que sua simultaneidade bruta na sua imensa presença, heterogênea, em um mundo urbano multifacetado. Nós vemos os personagens, cujos rostos não são identificáveis e que estão descendo as escadas. Eles estão rodeados por figuras geométricas que se sobrepõem e por letras que formam caracteres exibidos em painéis, e eles são moldados por estruturas de guindaste do tipo que, do ponto de vista do observador, a mascarar parcialmente um ao outro. O significado geral da imagem que não é apenas a de movimento humano, mas também o seu próprio ritmo. Neste caso, as figuras geométricas e caras entregam sinais que, do ponto de vista privilegiado do observador, permanecem indecifráveis. Distantes dos símbolos da pintura tradicional, que expressam um significado cosmológico, narrativo ou supranatural, a pintura de Léger destaca o estado arbitrário de um sinal rapidamente extraído do contexto de qualquer referência simbólica significativa³. Além disso, o caráter anônimo dos rostos não identificáveis que descem uma escada acentuada de impressão de uma contingência que é resistente não só a interpretação, mas também o agendamento de uma determinada narrativa que poderia manter unidos diferentes eventos simultaneamente em um momento fugaz na movimentada metrópole contemporânea.

³ O que ao meu ver parece apoiar em tal exemplo a tese de Cassirer de que a arte em geral seria uma “forma simbólica”, e que não é uma questão de *ausência* de expressão simbólica, mas de outra maneira de incorporar e comunicar.

Passando agora à segunda forma não convencional de representar o tempo - atenção aos momentos distintos da experiência como um todo, onde tudo se interpenetra - tomemos como exemplo o quadro de Gino Severini, *Souvenirs de Voyages* (cf, planche IV, nº 10). Esta pintura justapõe uma série de imagens díspares que, como o título sugere, lembram diferentes momentos de uma viagem. São proeminentes nos quadros a locomotiva em movimento, com a fumaça subindo em nuvens pela chaminé, diferentes edifícios, incluindo a Basílica de Sacre-Couer de Montmartre e o Arco do Triunfo, um rosto de mulher, um terreno montanhoso em um segundo plano, objetos naturais como as árvores, que são justapostas sem nenhuma ordem aparente. Nesta pintura, as imagens não são conectadas umas com as outras nem como símbolos claramente decifráveis nem como partes discretamente identificáveis de uma história, como os episódios representados na pintura medieval, pelo contrário, a justaposição de diferentes fragmentos sobrepostos, apesar da harmonia da concepção global não corresponde a nenhum padrão temporal óbvio. Isso traz à luz o imediatismo brutal da experiência em que a qualidade contingente e acidental dos eventos ainda não foi re-elaborada de acordo com a lógica conceitual de uma ordem cosmológica ou narrativa⁴.

Para interpretar os *Souvenirs de Voyages* de Severini, devemos nos concentrar na primeira palavra do título: *Souvenirs de Voyages*, porque o passado é lembrado, através de um imediatismo caótico, não mais composta para episódios separáveis e distintos, mas de todos os elementos que se sobrepõem e se misturam. Como as análises da obra de Severini mostraram (ANTLIFF, 1993. p. 39-66), o tema de um artista diretamente inspirado pela filosofia de Henri Bergson, e a teoria do tempo como “duração” de Bergson tinha destacada especificamente a distinção entre o tempo experimentado, a presença simultânea de todos os momentos do passado recorda interpenetrante, e o tempo, uma vez que é retrabalhado em termo de espaço, pode ser separada em unidades separadas, e reduzida para a linguística transmissível.

⁴ No artigo escrito em 1967, “L’*éclipse de l’oeuvre d’art*”, Robert Klein associa as representações do movimento Dadaísmo ao que chama de “representação da qualidade acidental da experiência”. Se isso for verdade sobre o Dada, creio que existem precedentes claros nos exemplos cubistas e das vanguardas que examinei aqui pela qual a citação de Klein é igualmente pertinente. Em suas palavras: “Uma outra inovação do dadaísmo...[é] o uso sistemático do acaso [...]. As tradições rigorosamente intactas, mais antigas que Platão e Aristóteles, arte assimilada às vezes a uma abordagem concertada, às vezes para uma inspiração ou um ato de expressão, mas se opôs em todos os casos de forma radical ao acaso.” (Robert KLEIN, “L’*éclipse de l’oeuvre d’art*”, *La forme et l’intelligible. Écrits sur la Renaissance et l’art moderne*, Paris, Gallimard, 1970, p. 403-410).

Um terceiro novo modo de representação do tempo na pintura cubista e das vanguardas se preocupa com a transformação da experimentação da mobilidade engendrada por sua aceleração técnica. Aqui, a pintura expressa uma grande mudança na sensibilidade, correspondente à transformação tecnológica inicial das condições da experiência humana, que foi bem descrita pelo historiador Reinhart Koselleck como uma “desnaturalização da experiência do tempo por seus fatores técnicos de aceleração temporal” (*Die Denaturalisierung der Zeiterfahrung durch die technischen Berschleunigungsfaktoren*). Koselleck descreve uma mudança fundamental pela percepção temporal que dá lugar à introdução de diferentes técnicas de aceleração da experiência, os vagões ferroviários, do telégrafo à tecnologia das máquinas (KOSELLECK, 2014, p. 128). Depois do início do século XX, as sucessivas ondas de inovação tecnológica que continua a aumentar essa aceleração do ritmo da experiência; no entanto, estamos tão acostumados a um ritmo acelerado que damos por certo e já não o percebemos como tal. As gerações anteriores, no entanto, foram mais diretamente confrontadas com as suas novidades e rupturas radicais marcados pelo ritmo temporal do passado. Cito uma passagem sobre a aceleração do ritmo da experiência humana e seu significado para a percepção artística em maior evidência para Fernand Léger em seu ensaio escrito em 1914: *Les réalisations pictureles actuelles*:

Se a expressão pictórica mudou, é que a vida moderna a fez necessária. A existência dos homens criadores modernos é muito condensada e mais complicada do que os gênios dos séculos anteriores. Uma passagem transversal e atropelada por um carro ou uma rápida perda do valor descritivo, mas ganha em valor sintético; portas de vagões ou o vidro do carro, se uniu à velocidade adquirida, mudando o aspecto habitual das coisas. O homem moderno registra cem mais impressões do que o artista do século XVIII; por exemplo, de tal maneira que nossa língua é cheia de diminutivos abreviações. A condensação da pintura moderna, sua variedade, será ruptura das formas é o resultado de tudo isso. Certamente que a evolução dos meios de locomoção e sua velocidade são contribuintes para um novo visual. Um número de pessoas superficiais que gritavam anarquia antes destas pinturas, porque elas não podem acompanhar na pintura todas as mudanças na vida cotidiana por ela definida. Acredita-se que uma solução brusca de descontinuidade quando, pelo contrário, a pintura nunca foi tão realista estando presa à sua época como hoje. A pintura realista no seu sentido mais elevado no comércio nasce e morre muito cedo (LÉGER, 1914, p. 40).

O próprio Léger explora as possibilidades de representação que dá um ritmo acelerado à sua técnica em sua obra *Les Hélices* (1918), que retrata as hélices de um avião tanto em

movimento quanto estacionária. Aqui, o artista exprime vivamente o sentimento de um ritmo acelerado experimental e regulado mecanicamente. Em um outro contexto de uma data posterior, Lissitzky, realiza a obra *Coureur dans la ville* (veja abaixo) enfatiza a heterogeneidade de diferentes ritmos temporais, tanto natural quanto mecânica, justapostas. *Coureur dans le ville* apresenta duas imagens fortemente opostas: a de um cavalheiro sobre seus obstáculos é sobreposta pelo tráfego intenso de carros descendo a Times Square com Nova York ao fundo. O contraste inquietante realizado pela fotomontagem justapõe a mobilidade física do personagem que salta com o ritmo mecânico do enxame de carros e das placas de sinalização no coração de Manhattan. Aqui, os ritmos fisiológicos naturais, empurrados para o limite da velocidade, se cruzam de maneira incomum com os ritmos tecnologicamente acelerados das máquinas.

Seria ir além do escopo desta breve análise considerar outras obras de Lissitzsky que não mais se preocupa com a travessia do tempo mecânico e fisiológico ou natural, mas simbolicamente evoca o fim messiânico dos tempos. A aventura de Lissitzsky além da renovação da figuração aqui ao mesmo tempo uma tradição mais antiga de motivos simbólicos que foram explorados na análise incisiva de Igor Dukhan (DUKHAN, 2001).

Para concluir, eu gostaria de registrar que a pintura cubista e as vanguardas dão um amplo testemunho sobre a mudança da sensibilidade artística que, os novos estilos de pintura rompem com as tradições de pintura anteriores, o que ao meu ver pode apresentar termos inéditos de modos pictóricos de representação do tempo. E se aqui a pintura cubista e as vanguardas são “estéticas” conforme o significado original do tema, na medida em que nos confronta com o que é dado imediatamente aos sentidos, ele também nos lembra sutilmente que nossos modos temporais imediatos da percepção, longe de consistir em atributos fixos, são fundamentalmente modelos de uma existência em um mundo formado pelo modo tecnológico.

Referências bibliográficas

ANTLIFF, Mark. *Inventing Bergson*, Princeton. N.J., Princeton University Press, 1993, p. 39-66.

DUKHAN, Igor. *El Lissitzky - Jewish as Universal: From Jewish Style to Pangeometry*, Ars Judaica, 3, 2001.

ÉMILE, Male. *L'art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVII siècle et du XVIII siècle. étude sur l'iconographie après le concile de trente*. Italie-France-Espagne-Flandres, Paris, Armand Colin, 1972, p. 72-86.

LÉGER, Fernand. *Les réalisations picturales actuelles*. Fonctions de la peinture, 1914, p.40.

KOSELLECK, Reinhart. *Estratos do tempo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

KRISCHEL, Stefan Lochner. *Die Muttergotes in der Rosenlaube*. Leipzig, Seeman Verlag, 2006, p. 26-30.

Imagens

As imagens aqui referenciadas estão presentes na coleção Gálica.



Imagem 1: La Madone au buisson de roses de Stephan Lochner



Imagem 2: Scenes de la vie de Marie de Han Membling



Imagem 3: La Rencontre d'Abraham et de Melchisédech de Rubens