

## A Cozinha (\*)

**Zilio, Carlos**

2012

Creio que a primeira vez que vi *A Cozinha* (*The Kitchen*, *La cuisine*) foi na exposição The Forties, realizada no MOMA em 1991 que reunia a produção de arte, arquitetura e design da década de 1940 (1). Deste momento em diante, este trabalho passou a ser uma referência na minha relação com a pintura. Sem dúvida, a proximidade na exposição com as telas *Number 1 A* de Pollock e *Abraham* de Newman reforçou o impacto do quadro sobre mim pois demonstrava que em 1948/49, época de realização das três pinturas, Picasso havia produzido um forte nexos que unia momentos distintos da História da Arte. Creio ser este um dos trabalhos mais importantes dele, o que admito possa ser uma afirmação de difícil aceitação considerando ser uma pintura quase abstrata, para uma época como a nossa que valoriza a produção de imagens.(2)

As circunstâncias singulares da realização de *A Cozinha* são conhecidas, mas importantes de serem lembradas. Picasso pintou este quadro em novembro de 1948, data do trigésimo aniversário da morte de Guillaume Apollinaire e sete dias após a viúva do poeta ter pedido ao artista que retomasse o projeto do memorial por ele criado em 1928 e que havia sido recusado pelo Comitê Apollinaire por considerá-lo muito radical. Picasso havia, também, recentemente retornado de uma visita ao campo de concentração nazista de Auschwitz.

A linearidade de *A Cozinha* evoca o Monumento a Apollinaire mas, de fato, os primeiros trabalhos de Picasso baseados na construção por linhas remontam a 1924, quando realizou quarenta desenhos de constelações onde pontos eram reunidos por um conjunto de linhas. Duas páginas com estes trabalhos foram reproduzidas em *A Revolução Surrealista* em janeiro de 1925, dezesseis em xilogravura ilustraram *A obra prima Inacabada* de Balzac, publicada por Vollard em 1931 e, ainda, litografias para *Le Chant des Morts*, de Reverdy. Em 1928 duas pinturas, *O Atelier* e *O pintor e seu modelo* retomam uma estrutura de linearidade e formas geométricas que ecoam nos seus desenhos para as quatro construções em ferro que vai realizar no outono de 1928 e em 1929, com o apoio técnico de Julio Gonzalez. Kanweiller relaciona estes trabalhos com desenho no espaço. Duas destas esculturas acompanhadas de desenhos são oferecidas por Picasso como maquetes para o monumento em homenagem a Apollinaire com a intenção que, realizado, tenha mais de três metros de altura. (3)

*A Cozinha* não está entre as pinturas mais populares ou divulgadas de Picasso, mas tem sido incontornável no estudo da sua obra. Greenberg, por exemplo, afirma em texto de 1957, se tratar “do mais ousado como também do mais abstrato trabalho de Picasso.(4)

De fato, radicalizando os momentos mais experimentais do Cubismo, a pintura se organiza por meio de linhas que dão ao conjunto uma estrutura construtiva. A escala do quadro pretende uma relação mais direta com o espectador. Deixando a tela aparente, a pintura revela seu processo de execução onde os erros são incorporados produtivamente. O espaço surge como resultado desta realização. A pintura não possui um centro, as linhas unindo diversos pontos, percorrem a superfície criando uma dinâmica interna que se detém nos limites bem demarcados da tela de onde tendem a retornar para seu interior, acentuando o plano. Na mesma medida porém, em que a superfície é ocupada, planos virtuais se abrem criando uma espacialidade mais difusa.

A escolha cromática se reduz praticamente à relação entre o preto e o branco. Mesmo tendo explorado este partido de cores ao longo da sua vida, no caso de *A Cozinha*, a sua utilização está mais ligada à sequência das pinturas relacionadas com a guerra como em *Guernica* de 1937 e *Charnel House* de 1944/45. Nestes casos, a utilização do preto e branco não tem mais qualquer vínculo com o claro-escuro ou com a mera valorização da relação entre planos e formas mas implicam na negatividade cromática da não cor e da não vida. Contudo, *A cozinha*, ao contrário das outras duas telas, não explora um discurso onde uma certa retórica formal é convocada para acentuar o trágico. A formulação austera da sua linearidade indica um vínculo que exacerba a indagação angustiada diante do real. Neste ponto é que a pintura possui uma singularidade no conjunto da obra de Picasso e se desloca das soluções habituais para se colocar em um outro campo.

Diante de uma sala ampla, branca e vazia Picasso se posiciona para, em suas palavras, “fazer uma pintura saída do nada”. (5) Esta afirmação do artista nos encaminha a criar um vínculo com o texto *As pinturas de Giacometti* de Sartre quando afirma que “em cada um de seus quadros Giacometti nos leva de volta ao momento da criação ex nihilo; cada um deles reaviva a velha interrogação metafísica: por que alguma coisa, e não nada?”(6) A aproximação de Picasso com os existencialistas durante a guerra, bem como o fato que desde de o final da década de 1920, segundo Pierre Daix, ele prestava atenção ao trabalho de Giacometti, encaminha esta possibilidade.

É verdade, como afirma Yve-Alain Bois, que a realização de *A Cozinha* se deve aos grandes painéis pintados por Matisse: *Oceania*, *O céu* e, também, a Miró (7). Poderíamos acrescentar Klee (a quem Picasso fez a homenagem de visitar na Suíça em 1937) e que mesmo trabalhando formatos pequenos, recorreu com frequência à organização da superfície por meio de um conjunto de linhas em preto que potencializavam o fundo.

É importante, no entanto, insistir que em *A Cozinha* toda a experiência (artística e existencial) de Picasso está voltada para a apreensão do vazio. Esta é a sua singularidade

no interior da obra de Picasso. Em uma pintura onde parece haver uma lógica interna que produziria uma superfície em expansão, de fato, o que ocorre é que o fechamento da superfície ( que é o partido usual de Picasso) tem aqui um sentido muito preciso e análogo ao da observação de Sartre no texto sobre Giacometti, “o vazio será anterior aos seres que o povoam, imemorial se for primeiramente encerrado entre paredes” . Para se notar esta experiência com mais precisão basta compararmos o quadro com uma segunda versão denominada *A Cozinha II*, na qual o preenchimento do espaço por figuras e a gradação de planos dissolve este sentido mais estrito de fechamento. Enquanto a primeira pintura propõe o vazio, a segunda possui um espaço ocupado. Toda a lógica de *A Cozinha*, o preenchimento da superfície branca aparente com as linhas gerando tensões internas ganha, consequentemente, sua dimensão em outra questão que Sartre situa: “Mas e o vazio? Não seria, ele também figurado pela brancura da folha? Exatamente: Giacometti recusa a inércia da matéria tanto quanto a inércia do puro nada; o vazio é o cheio distendido, desdobrado; o cheio é o vazio orientado. O real fulgura” (8).

Em 1948, passados três anos do final da guerra, era possível o distanciamento necessário para lidar com a consciência do terror. Este sentimento era vivido como uma crise moral que envolvia a tradição cultural européia. Picasso, era em si esta tradição, e *A cozinha* possui a angústia do vazio com o qual esta tradição se defrontava. Sendo um ponto de referência na obra de Picasso e, portanto da cultura ocidental, a pintura vai ganhar, também, o sentido de uma alegoria do vazio histórico.

Vista por um outro ângulo, o da cultura norte-americana que emerge do conflito mundial como um protagonista ciente da sua vitalidade, a crise moral era para ser vivida produtivamente. Isto implicava em um olhar crítico sobre a produção européia e o seu impasse histórico. Colocadas próximas na exposição, *A cozinha*, *Abraham* e *Number 1 A* dialogam com uma certa naturalidade por possuírem uma escala em comum . Além disso, o caráter quase abstrato da tela de Picasso, contribui para que haja uma maior aproximação entre as três pinturas. Esta disponibilidade visual, no entanto, fica questionada na medida em que se percebe o conflito entre a tradição e uma concepção crítica dela. A força do conjunto passa a ser resultante desta tensão. (9)

Em 1940, Newmann expressa a radicalidade do impasse com a tradição ao afirmar que a pintura havia morrido e permanece cinco anos sem produzir. Não menos rigorosa é a sua visão da obra de Picasso por considerá-la ainda ligada à questão da natureza do belo. Uma reação semelhante pode ser verificada em Pollock por meio do testemunho de Lee Krasner quando recorda de Pollock completamente enraivecido vendo um livro sobre Picasso e afirmando “que este cara não perdeu nada” ou, ainda, quando afirmava “que admirava muito Picasso e ao mesmo tempo rivalizava com ele e queria ultrapassá-lo”.(10)

*Abraham* dá sequência à investigação que Newman vinha realizando tendo a simetria como uma referência da relação entre o corpo e o campo da percepção. Nesta tela, a simetria do eixo central é seguida por uma outra reta paralela a ela, demarcando um plano ou um *Zip* na denominação de Newman, que ocupa um sexto da superfície e é pintado em preto em um tom diferente do preto que ocupa o restante da superfície. Ao criar um deslocamento da percepção com esta manobra, Newman induz o sujeito a um reposicionamento que coloca em cheque o estatuto perceptivo. Isto implica em negar a relação figura e fundo, o equilíbrio interno através do contraste de valores cromáticos e a sujeição do olhar aos limites da tela. Neste sentido *Abraham* se distancia de *A cozinha*, pois neste última o dualismo sujeito/objeto e figura/fundo, conseqüentemente a correlação objetiva com as sensações, mantém um naturalismo residual o que diminui a intensidade da sua escala. Já em *Abraham* a experiência perceptiva implica em redimensionar a relação com a pintura a partir do corpo, o que produz a consciência de um lugar.

*Number 1 A* é bem representativa na pintura de Pollock da utilização do dripping com a tinta esmalte criando uma complexa rede cromática. A parte superior da tela é pontuada por várias impressões das palmas das mãos. Uma visão superficial poderia encontrar algumas semelhanças com *A cozinha* como, por exemplo, a tela crua, o aparente despojamento na execução e, mesmo se tratando de uma pintura all-over, o fato do dripping cessar nas margens do quadro criando uma delimitação mesmo que apenas física. As marcas das mãos podem levar ao equívoco de dar ao quadro uma conotação idealizada de verticalidade o que favoreceria uma relação com o vazio análogo ao do quadro de Picasso. Este tipo de análise, evidentemente, representaria negar o processo de realização da tela na horizontal sendo alcançada por todos os lados, pois é exatamente nesta dimensão da sua relação com o corpo liberado dos recalques culturais e históricos que a pintura ganha sua escala. (11)

Situada como uma alegoria histórica sobre o vazio, *A cozinha* produz um nada a partir do qual as alternativas representadas por *Number 1 A* e *Abraham* atuam. A produção destas três obras em um momento da civilização marcado pelo sentimento do trágico, nos encaminha a consideração de Burke: “diante da eminência do nada, alguma coisa acontece que anuncia que tudo não terminou”. (12)

## Notas

(\*) agradeço à Lilian Tone pela inestimável ajuda ao localizar a exposição Art of the Forties organizada por Riva Castleman em 1991 no MOMA, e por ter conseguido nos arquivos da instituição fotos documentando a mostra. Agradeço, ainda, a Ronaldo Brito pela disponibilidade com a qual ouviu minhas vagas idéias.

1) Há uma contradição entre a relação de obras do catálogo e as fotos da exposição. No catálogo constam três obras de Picasso (as pinturas Woman Dressing Her Hair e Charnel House e uma gravura Sem Titulo). Todos os trabalhos aparecem nas fotos menos Charnel House. Como The Kitchen, não consta do catálogo mas aparece nas fotos, é de se supor que tenha substituído Charnel House na fase de montagem.

2) The Kitchen (La Cuisine), Paris, 9 de Novembro, 1948, óleo sobre tela, 175 X 250cm, Zervos XV, 106, Museu de Arte Moderna, Nova York  
Abraham, 1949, óleo sobre tela, 210,2 X 87,7 cm, Museu de Arte Moderna, Nova York  
Number 1 A, 1948, óleo e tinta esmalte sobre tela, 172,7 X 264,2 cm, Museu de Arte Moderna, Nova York

3) cronologia organizada por Jane Fluegel em Pablo Picasso a Retrospective editado por William Rubin, MOMA, NY, 1980

La Vie de Peintre de Pablo Picasso, Pierre Daix, ed. Du Seuil, Paris 1977  
Yve-Alain Bois, Matisse e Picasso, Flammarion, Paris e Kimbell Art Museum, Texas, 1999. Site do MOMA sobre The Kitchen em [www.moma.org](http://www.moma.org) A observação de Kanweiller está em Pierre Daix e em Jane Fluegel já citados

4) Clement Greenberg, Picasso at Seventy- Five in Art and Culture, Beacon Press, 1961

5) site do MOMA sobre The Kitchen e o artigo Turn de Richard Shiff in Picasso Black and White ed. Carmen Giménez, Guggenheim Museum, Ny, 2013. No artigo o testemunho da citação é de François Gilot, companheira de Picasso na época.

6) As Pinturas de Giacometti in Alberto Giacometti, Jean Paul Sartre, org. Célia Euvaldo., Martins Fontes, SP, 2012

7) Yve- Alain Bois in Matisse-Picasso

8) idem.op cit. Sartre

9) Jeffrey Weiss no artigo Rothko's Unknown Space in Mark Rothko, National Gallery of Art, Washington, 1998, faz uma relação entre as obras de Giacometti e Rothko, também baseando-se no conceito do nada, por meio dos textos de Sartre sobre Giacometti e do O Ser e o Nada. Embora com duas pinturas presentes na exposição Art of the Forties, Rothko não faz parte da minha memória da exposição muito provavelmente pelo fato que as suas obras expostas (um guache de 1945 e uma tela de 1948) ainda representarem uma transição para o seu trabalho mais consagrado.

10) citada por Rosalind Krauss in The Optical Unconscious e por Daniel Abadie in Pollock, de la Figuration à la Figure, in Jackson Pollock, Centre Georges Pompidou, 1982

11) sobre Newman ver particularmente os artigos de Yve-Alain Bois, Perceiving Newman in Painting as Model, MIT Press, 1990 e Newman's Laterality in Reconsidering Barnett Newman, ed. Por Melissa Ho, Philadelphia Museum of Art, 2005 Sobre Pollock a parte seis de The Optical Unconscious de Rosalind Krauss, MIT Press, 1993

12) Edmund Burke, Recherche Philosophique sur L'Origine de nos Idées du Sublime et du Beau, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1990