

Blue territory (1972) de Joan Mitchell: a mulher artista em busca de seu território

Carolina de Oliveira Silva ¹

RESUMO

Este artigo pretende analisar a pintura intitulada “Blue Territory” (1972) da artista estadunidense Joan Mitchell (1925-1992) – um dos expoentes da segunda geração do expressionismo abstrato em seu país. Para isso, leva-se em conta as premissas e discussões apontadas no livro “Obra Aberta” (1962) de Umberto Eco, que dissertam acerca das vastas possibilidades poéticas de interpretação com relação às indeterminações contemporâneas na literatura, artes plásticas e música. Com o objetivo de oferecer uma interpretação possível para essa obra, as pinturas de Mitchell servirão como ponto de partida para reaver alguns questionamentos da própria arte contemporânea: a promoção de novos campos imagináveis para a concepção da realidade.

Palavras-Chave: Blue Territory. Joan Mitchell. Expressionismo abstrato. História da arte. Mulheres.

1 INTRODUÇÃO

*Don't you wonder sometimes?
Bout sound and vision.*

*Blue, blue, electric blue
That's the color of my room
Where I will live
Blue, blue.*

*Pale blinds drawn all day
Nothing to do, nothing to say
Blue, blue.*

*I will sit right down,
Waiting for the gift of sound and vision
And I will sing,
Waiting for the gift of sound and vision
Drifting into my solitude, over my head*

*Don't you wonder sometimes?
Bout sound and vision.²
(David Bowie, 1977)*

¹ Doutoranda em Educação, Arte e História da Cultura pelo Mackenzie. E-mail: coralinacarol@gmail.com

² “Você não se questiona às vezes/ Sobre o som e a visão?/ Azul, azul, azul elétrico/ Essa é a cor do meu quarto/ Aonde eu vou viver/ Azul, azul/ Cegos pálidos desenhando todos os dias/ Nada para fazer, nada para dizer/ Azul, azul/ Eu vou sentar bem aqui embaixo,/ Esperando pela dádiva do som e visão/ E eu vou cantar,/ esperando pela dádiva do som e visão/

Sound and Vision é uma canção e um *single* do músico britânico David Bowie que compõe o álbum *Low* (1977) – um dos mais célebres do artista – já que, durante a sua gravação, Bowie estava decidido a curar seu vício em cocaína e sua profunda depressão. A descrição de um cenário azul como um lugar de fuga ou até mesmo de reflexão, reverbera traços persistentes do humano e sua natureza: a do sofrimento, da resignação e das próprias transformações.

O azul elétrico de Bowie emerge de um lugar também possível para a análise da obra de Joan Mitchell, o momento compartilhado entre os artistas é o da própria condição humana no mundo e sua superfície. O período do pós-guerra, época na qual Mitchell começa a produzir suas pinturas, implicou em mudanças profundas na sociedade e conseqüentemente nas artes, um sinal da liberdade cogitado em meio ao caos social e moral, então exacerbado pelo expressionismo abstrato americano.

Onde a superfície é lisa, sua função é ser não mais do que um suporte transparente para formas e cores precisamente definidas, em que não ficam traços dos gestos das mãos humanas que as colocaram ali. As sugestões de falibilidade que acompanham qualquer traço da ação humana são excluídas. (SYLVESTER, 2006, p. 59).

Essa concepção do humano como inexistente, na verdade, abre possibilidades para o questionamento acerca da desilusão e dilaceramento do próprio humano e sua reverberação no gesto dos artistas – as superfícies lisas e aerodinâmicas de um futurismo já em decadência, dão espaço para uma expressão agressiva que subverte a imagem do pintor contemplativo. A arte não-figurativa e o expressionismo abstrato insurgiram criando seus próprios valores no processo de criação de suas obras. A estética contemporânea sintetizada por Umberto Eco (2015) não poderia ser mais pertinente, quando coloca como questão fundamental as vicissitudes, e para este movimento – uma outra visão de mundo. Partindo dessa perspectiva, reconsideramos a peculiar autonomia concedida ao intérprete – onde artistas da geração do pós-guerra como Jackson Pollock (1912-1956), por exemplo, produzem imagens que recusavam toda e qualquer tentativa de narração – tornando-se tão complexas e plurais quanto a própria tentativa de comunicar algo.

Poder-se-ia perfeitamente pensar que esta fuga da necessidade segura e sólida e esta tendência ao ambíguo e ao indeterminado refletem uma condição de crise do nosso tempo; ou então, ao contrário, que estas poéticas, em harmonia com a ciência de hoje, exprimem as possibilidades positivas de um homem aberto a uma renovação contínua de seus esquemas de vida e saber; produtivamente empenhado num progresso de suas faculdades e de seus horizontes. Seja-nos permitido subtrair-nos a esta contraposição tão fácil e maniqueísta, e limitemo-nos, aqui a apontar concordâncias, ou pelo menos, consonâncias; consonâncias que revelam uma correspondência de problemas dos mais diversos setores da cultura contemporânea, indicando os elementos comuns de uma nova visão do mundo. (ECO, 1991, p. 60).

Em *Blue Territory* indicamos uma análise possível da obra como um reflexo de alusões, insinuações e suposições dos sentidos humanos limitados – o som e a visão do azul no caso da letra de David Bowie e a visão em Mitchell e seu espaço azul – sugerem um processo de exploração e conhecimento daquilo que é inerentemente humano, exacerbado em Bowie, e da mesma forma implícito na pintura abstrata de Mitchell. A obra da artista – como posterior a de Pollock e Willem De Kooning (1904-1997) expoentes do movimento da Escola de Nova York – menos conhecida quando comparada

Perambulando pela minha solidão, pela minha cabeça/ Você não se questiona às vezes/ Sobre o som e a visão?” Tradução livre do autor.

aos seus homólogos masculinos, por ser mulher e também, porque passou a maior parte de sua vida profissional na França, revelam sinais de aspiração a uma possível liberdade e a sua própria singularidade como artista.

2 O FASCÍNIO PELA VIDA E O NADA

*Você nunca vai falar tão bem quanto eu.
Você não sabe desenhar tão bem quanto eu.
Você não consegue fazer nada tão bem quanto eu,
porque você é uma mulher.*
James Herbert Mitchell

Filha de uma poetisa surda, Marion Strobel e de um médico extremamente competitivo, Herbert Mitchell, Joan passou uma infância sendo constantemente espezinhada pelo seu pai, ambos saíam juntos para desenhar – os animais do zoológico e o lago Michigan com suas fantásticas alterações de cores, tornaram-se um lugar comum na imaginação de Joan, que decide tornar-se pintora aos doze anos de idade. Joan Mitchell nascera em Chicago e pertenceu à geração que sucederia à de Paul Jackson Pollock e os expressionistas abstratos americanos, mesmo rejeitando esse rótulo, Joan e as outras artistas mulheres como Grace Hartigan (1922-2008) e Helen Frankenthaler (1928-2011) são apropriadamente reconhecidas como da segunda geração de artistas expressionistas abstratos, já que, no geral, encaixavam-se na definição de “natureza em abstração”.

As três mulheres artistas expressaram em seus trabalhos uma verdadeira sensação de observação da natureza, juntamente com muitos elementos pessoais. Elas enfrentaram um intenso viés de gênero durante a década de 1950-60, começando então a entender o grau de isolamento envolvido em ser uma artista feminina. Hartigan, Mitchell e Frankenthaler, como outros artistas de seu tempo, escolheram o tipo de expressão abstrata porque preferiram a conexão entre a arte e suas próprias vidas.³ (NEUVILLE, 1995, p. 4).

Após frequentar o *Art Institute of Chicago*, em 1947 Joan vai para Nova York, é quando toma contato pela primeira vez com os artistas do expressionismo abstrato. Nessa mesma época, casou-se com Barney Rosset (1922-2012) fundador da editora *Grove Press*, por meio do qual conheceu diversos escritores. Em 1948, a jovem viaja para a França e começa a pintar no estilo que mais tarde será reconhecido em sua obra como um tipo de abstração da natureza, uma de suas maiores inspirações desde a infância. Nessa viagem, Joan desperta em um relacionamento revelador com o dramaturgo e escritor irlandês Samuel Beckett (1906-1989) que havia mudado para Paris em 1937, assumindo uma frequência assídua nos cafés desconhecidos da cidade, Beckett de forma nada usual, rejeitava os lugares mais artísticos da capital francesa.

Ali, gostava de beber uísque irlandês, o qual introduziu no que era, então, essencialmente um *quartier ouvrier*, e não encontrava nenhum de seus amigos, a menos que estivesse revigorado pelo álcool. Nesses cafés, Beckett encontrava a jovem Joan, e os dois conversavam ou ficavam

³ “All three women artists expressed in their work a true sense of observed nature along with many personal elements. They faced intense gender bias during the 1950s and 1960s and only began to understand the degree of isolation involved in being a female artist. Hartigan, Mitchell, and Frankenthaler, like other artists of their time, chose this more inclusive type of abstract expression because they preferred the connection between their art and their own lives.” Tradução livre do autor.

em silêncio durante horas sem fim, Beckett gostava da grande capacidade de beber de Joan, da sua recusa de explicar sua arte, da sua “inexorável busca do vazio”. (MANGUEL, 2001, p. 46).

O fascínio de Beckett por Mitchel era exatamente pelo deslumbramento que ambos partilhavam pelo nada, afinal, para Joan, nada no mundo era representado, e o que nós como observadores presenciávamos é, na verdade, algo à beira do movimento – uma promessa de concretização que nunca será cumprida, e nem deveria. Mitchell parece querer recuperar os primeiros sentimentos experimentados quando em contato com a natureza, refletindo a sua própria experiência e as transformações emocionais advindas dela, destinadas a serem, de fato, uma paralisação no tempo.

Figura 1 – Cecil Beaton, Model in front of Jackson Pollock painting, 1951



Fonte: Beaton (1953)

O início de sua carreira, mais precisamente entre 1948-58, é apontado por Linda Nochlin (2002) como um período que possui determinados sentimentos-chaves que ajudam a entender a dimensão do trabalho de Mitchell em um campo majoritariamente dominado pelos homens: a raiva e a violência. Uma das histórias contadas por Elaine Kooning (1918-1989) em 1971 – também pintora do expressionismo abstrato americano – envolvia as problemáticas de gênero que tanto incomodavam Mitchell.

Falei com Joan Mitchell em uma festa há dez anos, quando um homem veio até nós e disse: “o que as mulheres artistas pensam... Joan agarrou meu braço e disse: Elaine, vamos sair daqui.” Mitchell estava fugindo do que, na época, era uma categorização degradante. Como outras ambiciosas jovens abstracionistas nos anos 1950-60, ela queria ser pensada como “um dos meninos” – pelo menos no que dizia respeito ao seu trabalho. Se ela não quis ser categorizada como uma mulher pintora, foi porque ela queria ser na verdade um pintor. E, naquela época, um pintor realmente abstrato era alguém com bolas e tripas.⁴ (NOCHLIN, 2002, p. 50-51).

⁴ “I was talking to Joan Mitchell at a party ten years ago when a man came up to us and said, ‘What do you women artists think...’ Joan grabbed my arm and said: Elaine, let’s get the hell out of here.’” Mitchell was fleeing from what, at the time, was a demeaning categorization. Like other ambitious young abstractionists in the 1950s and 1960s who happened to be women, she wanted to be thought of as “one of the boys”—at least as far as her work was concerned. If she did not want to be categorized as a woman painter, it was because she wanted to be a real painter. And, at that time, a real abstract

As políticas disponíveis para as mulheres dentro da arte, pareciam escassas quando relegadas a meros objetos – como aponta Nochlin em sua análise da fotografia de Cecil Beaton *Model in front of Jackson Pollock painting* (1951) – um corpo feminino posado, a moda, dessa forma, aparecia como a única alternativa para a mulher inserida no campo da arte. Ainda assim, Mitchell pareceu subverter um terreno que parecia tão seguro aos homens: 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.

Mesmo inserida em uma época como a década de 1960 – na qual as lutas feministas ganhavam força, a problemática maior, ainda segundo Nochlin, não se resumia somente aos aspectos sociais, políticos, culturais ou biológicos, mas para a arte em si o problema “se dá com a má-interpretação, por parte de teóricas feministas e do grande público, do que a arte é: se dá com a ideia ingênua de que a arte é a expressão direta e pessoal da experiência individual emocional, uma tradução da vida pessoal em termos visuais” (NOCHLIN, 1971, p. 28). Essa abordagem revisionista reconstrói um passado entendido como fardo, ainda que a proposta real da autora seja menos ousada, as premissas apontam para uma reconstrução e não apenas uma superação do passado, servindo de potencial revolucionário para as políticas contemporâneas.

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. Ao voltar para os EUA em 1948, Joan fez amizades com diversos artistas do expressionismo abstrato, dentre eles Franz Kline (1910-1962), Willem de Kooning (1904-1997), Helen Frankenthaler, Lee Krasner (1908-1984), Elaine de Kooning e Grace Hartigan, no entanto, a pressão para se encaixar na comunidade artística da época, fez com que no ano de 1955, Joan se mudasse definitivamente para a França.

3 O LUGAR DA BELEZA E DA FÚRIA

O conhecimento do mundo tem na ciência seu canal autorizado e toda aspiração do artista à vidência, ainda que politicamente produtiva, contém sempre algo de equívoco. A arte, mais do que *conhecer* o mundo, *produz* complementos do mundo, formas autônomas que se acrescentam às existentes, exibindo leis próprias e vida pessoal. Entretanto, toda forma artística pode perfeitamente ser encarada, se não como substituto do conhecimento científico, como *metáfora epistemológica*: isso significa que, em cada século, o modo pelo qual as formas da arte se estruturam reflete – à guisa de similitude de metaforização, resolução, justamente, do conceito em figura – o modo pelo qual a ciência ou, seja como for, a cultura da época veem a realidade. (ECO, 1991, p. 55).

Pensar a obra de arte em seu tempo é não trancafiá-la em uma capacidade de referências e sugestões para as pessoas de tal período que não o nosso, mas transportá-la para um lugar complexo que solicita uma interpretação complexa, viva e multiplicada. O surgimento do expressionismo abstrato nesse âmbito, reverbera as mudanças e as propostas estéticas da arte moderna – o processo de decan-

painter was someone with balls and guts.” Tradução livre do autor.

tação da luz e os alicerces aniquilados da representação visual renascentista – abrem o caminho para uma irrupção de tendências artísticas, variadas e livres que culminaram em uma série de diversidades e hibridismos no campo da arte.

É nesse sentido de liberdade que observamos o trabalho de Mitchell, uma liberdade experimentada pelo ato da pintura em tornar externo o sentimento, como a tentativa de ler um código aparentemente indecifrável. As manchas e os respingos de tinta nos parecem ainda estranhos, mesmo na contemporaneidade, afirmando, de certa forma, a própria incompreensão do humano como tal: o banho gélido trazido pela Segunda Guerra Mundial só poderia desembocar em imagens tão caóticas quanto a própria excitação e pulsação dos homens.

Mitchell buscou um território que pudesse também ser povoado por sua arte, experiências e questionamentos, revelando a sua essência tanto como artista quanto como pessoa. “Como eu me senti, como? Eu senti, como quando estive desanimada, e me perguntei se realmente as mulheres não podiam pintar da forma que todos os homens diziam [as mulheres] não podiam sofrer. Mas, em outras ocasiões, eu disse: “Foda-se, você sabe”⁵ (MITCHELL *apud* NELSON, 2007, p. 10). Tal ímpeto imperou sobre grande parte da obra de Mitchell – o lugar da beleza e da fúria – a raiva será transformada e de tal modo, compartilhada. Afinal, as telas agora apareciam como verdadeiras arenas, um espaço de confrontação – para o crítico de arte Clement Greenberg (1997) reforçavam-se os perigos de encarar essa nova arte americana como uma simples ruptura com o passado – a imagem, então, ficaria em segundo plano, enquanto a ação parecia tomar forma nas telas em branco.

As imagens de Mitchell evocam a experiência das paisagens das quais ela fez parte – Vétheuil, no Sena, por exemplo, um local com vistas já eternizadas por Claude Monet (1840-1926) – fazendo-nos, muitas vezes, atribuir especificidades de suas pinturas a determinados lugares. No entanto, a maioria das telas de Mitchell foram nomeadas depois de serem finalizadas, indicando um trabalho que deixara os motivos para depois, dificultando assim, como aponta Alberto Manguel (2001, p.) em sua análise da pintura *Two Pianos* (1980) a interpretação sobre a própria obra.

[...] nossa leitura abrange e até assemelha à obra de arte em sua essência, quando tudo o que ela faz é permitir uma débil reconstrução de nossas impressões por meio de nossa própria experiência e conhecimento deturpados, enquanto relatamos para nós mesmos narrativas que transmitem não a Narrativa, nunca a Narrativa, mas sim alusões, insinuações e suposições novas. (p. 55)

As pinturas de Mitchell, segundo a própria artista, revelam um caráter de sugestão de amor – um amor à vida que lhe pareceu conveniente também como um amor ao próprio sofrimento. Dessa maneira, é importante lembrar as mudanças significativas que aconteceram em meados da década de 1980, quando Mitchell fora diagnosticada com câncer de boca e que, após um tratamento bem sucedido, deixara-lhe com a mandíbula morta – osteonecrose – agravando seus problemas de ansiedade e depressão. Nos últimos anos de sua vida, Mitchell retorna então ao tema dos girassóis, já trabalhados em 1967, após a morte de sua mãe.

⁵ “How did I feel, like how? I felt, you know, when I was discouraged I wondered if really women couldn't paint, the way all the men said they [the women] couldn't paint. But then at other times I said, 'Fuck them,' you know.” Tradução livre do autor.

Mitchell considerava que os girassóis eram “como pessoas” – assuntos para simpatizar com cujos ciclos de vida se desenrolavam com exuberância, mas rapidez brutal. “Se eu vejo uma queda de girassol, eu posso me afundar”, ela explicou, “e eu desenho e sinto isso até sua morte”. Como Van Gogh, cujo precedente era suficientemente corajosa para convocar, ela abraçou os girassóis pela sua esperança, tanto quanto pelo seu esplendor assertivo e inegável. Suas imagens não se parecem muito com as próprias plantas: são azuis e vermelhas, bem como douradas, erráticamente, dançando varreduras de cor que se comunicam tanto quanto a paisagem externa. (THE GENEALOGY OF STYLE, 2015, s.p.).

Essas doenças do corpo e da alma descrevem a pintura de Mitchell e a transformação de sua raiva, do sofrimento e da saudades em uma beleza restauradora – a tristeza como forma de vida presente, propõe um novo olhar para a beleza. Essa nova perspectiva estética da própria arte, já vem sendo repensada desde o final do século XIX, a partir dos artistas impressionistas e o seu rompimento com o passado, culminando mais tarde, em uma desconstrução da compreensão artística até então em voga, pautada pelos questionamentos, a quebra de padrões e os protestos contra a arte conservadora. Joan Mitchell, como fruto desse movimento, exerce uma arte em que a sua raiva e a raiva ao ato de pintar coincidem, compartilhando questões em uma linguagem pictórica aparentemente informulável.

4 UM TERRITÓRIO HABITADO POR MITCHELL

*Eu pinto a distância. Eu decido o que vou
fazer a distância.
A liberdade no meu trabalho é bastante
controlada. Não fecho os olhos e espero
pelo melhor.
Eu tenho que saber o que meu pincel está
fazendo.*⁶ Joan Mitchell

O período de produção de Joan Mitchell entre 1968 e 1980, anteriores aos dolorosos anos determinados pelo câncer na boca e as sequelas do alcoolismo, marcaram um tipo de lirismo caótico – a natureza conjurada nessas pinturas é profunda e inesperadamente oposicionista: o frenesi coexiste com a calma. E são essas justaposições, entre a luz e a escuridão, os movimentos intermitentes e contínuos, que potencializaram a beleza da perturbação de suas obras.

Em *Blue Territory*, obra que data de 1972, ano em que Mitchell realizou sua primeira grande exposição intitulada *My Five Years in the Country*, no Everson Museum of Art em Syracuse, Nova York – a identificação é, sem dúvida, com a mancha azul no canto superior que, muito provavelmente dá título a obra. Ligeiramente diferente das outras pinturas do mesmo período – em que a marca do pincel rápido e bruto é mais evidenciada, curta e frenética – *Blue Territory* parece fazer parte de uma transição entre as formas espaçadas que procuram o lugar para se firmar em *Untitled* (1968-1969) e a explosão de linhas engalfinhadas em *Tournesols* (1976).

⁶ “I paint from a distance. I decide what I am going to do from a distance. The freedom in my work is quite controlled. I don't close my eyes and hope for the best. I have to know what my brush is doing” (MITCHELL *apud* SAWIN, 1988, p.29). Tradução livre do autor.

Figura 2 – Joan Mitchell, *Blue Territory*, 1972. Oléo sobre tela, (262.89 x 182.88 cm).



Fonte: Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, NY

O que se pretende especificamente em *Blue Territory*, é então, estabelecer tanto um território físico e espacial como um território emocional – os espaços completamente preenchidos pela cor – o marrom, o laranja, o verde e o amarelo – começam a ser invadidos uns pelos outros. Já o azul, ainda que sozinho, parece ser o ponto mais forte da pintura – um bloco denso e compactado que começa timidamente a ser tomado pelas outras cores – o domínio de tons saturados e opostos nas obras desses anos, principalmente por cores como o azul e o laranja, insurgem em meio as áreas lavadas de tons pastéis, reforçando as passagens indelicadas entre uma forma e outra.

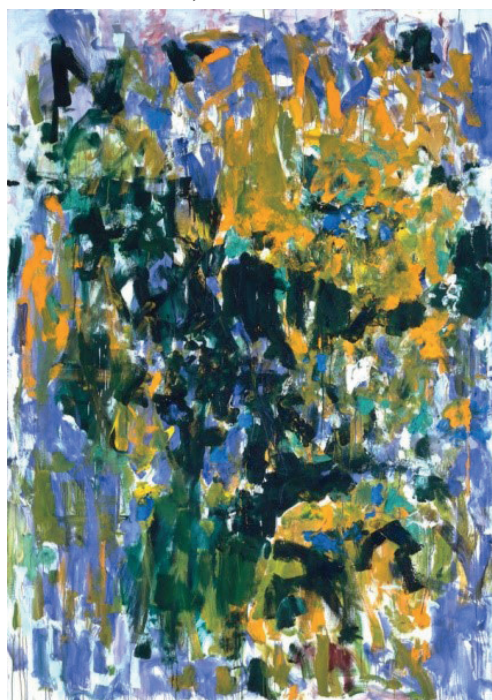
O conceito de território, nesse sentido, compreende uma área marcada e distinta daquelas que a circundam, sugeridos por Mitchell, envolvendo dessa forma, um aspecto essencial de sua obra: a pintura como ativamente humana.

Figura 3 – Untitled, 1968-69. Private Collection



Fonte: Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, NY

Figura 4 - Tournesols, 1976. The Museum of Fine Arts



Fonte: Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, NY

É característico do organismo humano criar “santuários e estruturas de segurança física e identidade psíquica” por meio da marcação de uma área a ocupar. Criando uma ilha “real” sobre o que isolou, ou construindo uma estrutura para se separar dos arredores algo específico – em todas as culturas – sobre concentração, privacidade, distinção e até ritual. Similarmente a uma pintura de “ilha” (uma forma condensada que se distingue pelo chão pintado) pode significar, ou pelo menos evocar, semelhantes sentimento-estados. A emoção de uma pessoa, a relação com o meio ambiente é primordial para o indivíduo e para a sociedade.⁷ (TUCKER, 1974, p. 15).

Como já apontamos anteriormente, o contato de Mitchell com a natureza desde muito cedo seria, muito provavelmente, o responsável pelo amadurecimento de sua obra no sentido da própria percepção do espaço – não apenas a natureza e as paisagens em si, mas o sentido de lugar que fora aos poucos ocupado pela artista na história da arte. Em *Blue Territory* a identificação desses espaços – as manchas coloridas – evocam uma ideia de separação, pensar o expressionismo abstrato nesse sentido, é então, refletir sobre o indivíduo que se entende como tal: a experiência dos pintores desse movimento pretendem trazer à tona não apenas um sentimento coletivo de terror e impotência, derivada das condições humanas impostas por nossas próprias atitudes, mas indica um caminho que recorda o indivíduo como ser sensível e que também tem algo a dizer sobre si mesmo.

As individualidades são igualmente relevantes em *Blue Territory* – Mitchell é engolida pelo o que ela achava ser um incômodo, ser uma artista mulher – ela revela uma dualidade iminente

⁷ “It is characteristic of the human organism to create “sanctuaries and structures of physical security and psychic identity” by marking off an area to occupy. Creating a “real” island upon which to be isolated, or building a structure to separate oneself from the surroundings says something specific - in all cultures - about concentration, privacy, distinctiveness, even ritual. Similarly, an “island” of paint (a condensed form which stands apart from its painted ground) can signify, or at least evoke, similar feeling-states. A person's emotion, relationship to the environment is of primary importance to the individual and to society as well.” Tradução livre do autor.

humana, ao mesmo tempo em que busca um espaço próprio, ela também, inevitavelmente, pertencerá ao coletivo. A mancha azul mais imediata, isolada e ainda intocada por todas as outras cores, será, em breve, tomada por outros espaços. A ideia da gestualidade fora importante para rever o próprio processo da pintura nesse movimento da arte americana. Nesse caso, como uma técnica extremamente individual que se preocupava com o gesto e a exterioridade dos sentimentos, a *action painting* – a forma da pintura em que se observa o gesto pictórico no final da década de 1950 – elevava a expressão e o movimento como uma categoria fundamental para discutir o papel da arte até então.

O movimento como cerne na pintura de Mitchell, aponta para as heranças da *action painting*, ainda que negada pela artista que se dizia sob uma energia muito mais violenta – um território retraído – a liberdade ainda lhe parecia trancafiada nessas formas fechadas e bem delimitadas, no entanto, os respingos e as pinceladas que correm soltas pela tela, preconizam sua ousadia. Quando Mitchell refere-se inconsequentemente com um “foda-se, você sabe” para as restrições masculinas em sua época, a impetuosidade parece tomar conta, e nesse sentido, podemos interpretá-la tanto como uma vivacidade extrema em desestabilizar as opiniões de seus colegas, quanto uma maneira de aceitar e admitir fazer parte desse mundo que lhe parecia tão distante e cobiçado.

As expansões introvertidas iniciadas em *Blue Territory* enfrentam um universo entre esses territórios, sugerindo distinções entre o individual e o coletivo, não anuladoras, mas complementares, ajudando-a a tomar consciência e crescer em um mundo de arte dominado pelos homens e levantando questões sobre o que significava, de fato, ser uma artista mulher na América do século XX. Essas precipitações que inquietavam Mitchell sobre o lugar que ocupava, abrem espaço para uma outra discussão, como adverte Patricia Albers (2001) que admite a redução rasa de Joan Mitchell para um caso sensível e sua arte apenas justificada pela percepção significa desconsiderar sua inteligência – o alimento feroz e fascinante – responsável pelo seu profissionalismo, “[...] as percepções únicas de Mitchell podem ter servido sua arte, mas foi sua devoção a seu ofício e sua feroz inteligência e paixão que a fizeram quem ela era [...]”⁸ (DUGGAN, 2016, s.p.).

Dessa forma, encarar *Blue Territory* não apenas como uma obra de transição, como já apontada anteriormente, mas enquanto uma pintura em percurso, expansiva e que se recusará em ser controlada pelas dimensões das linhas – os quadrados e retângulos, as formas regulares, vão perdendo cada vez mais espaço na obra de Mitchell. Entre 1981 e 1992, ano da morte de Mitchell, suas pinturas concentraram-se mais na explosão, em *Two Pianos* (1980) por exemplo, obra que Alberto Manguel (2001) dedica uma análise hesitante e crédula, escavando possibilidades para a nossa interpretação, o julgamento inicia-se por um deslocamento de tempo que, não sugere o tempo vivido por Mitchell, mas o tempo do hoje em que nos debruçamos sobre ela.

É tentador (e talvez ingênuo) ver na explosão de luz amarela em *Dois pianos* um esforço para superar a escuridão subjacente, uma tentativa de descobrir, por via da cor, uma saída para a depressão, a melancolia e o prenúncio da doença que viria, em breve, subjugar-la (quatro anos mais tarde, foi diagnosticado um câncer no maxilar de Joan Mitchell). É igualmente tentador associar o amarelo cor de trigo e o preto noturno com as pinceladas coloridas e frementes, semelhantes às suas, de uma das pinturas prediletas de Joan Mitchell, *Trigais com corvos*, de Van Gogh, pintado dias antes de sua morte, em julho de 1890. (MANGUEL, 2001, p.51-52).

⁸ “*Mitchell’s unique perceptions may have served her art, but it was her devotion to her craft and fierce intelligence and passion that made her who she was.*” Tradução livre do autor.

Logo, o que torna possível tal interpretação é justamente a visão do outro exercida também pela obra, já que Mitchell produzia, como ela mesma diz, a partir de um panorama muito maior que apenas ela mesma. Quando propomos, por exemplo, uma aproximação com o território azul de Joan Mitchell e o azul elétrico de David Bowie em *Sound and Vision*, ampliamos o significado de ambos em alternativas que se tornam co-possíveis. O lugar ocupado por essas figuras demandam uma necessidade expansiva em sua interpretação, e não apenas dela, mas dos constructos responsáveis pela formação daquilo que o ser humano é – são as complexidades azuis de cada um.

A cor azul fora encarada como o apogeu da própria transformação – o movimento daquilo que está vivo – Bowie lutara pela recuperação de um corpo já cansado e abatido, Joan para ser artista e mulher. Ainda que sua inserção no mundo da arte tenha sido de muito sucesso, isso não significava anular o caminho percorrido por ela, um percurso relatado por nossos sentidos limitados e que reverberam uma infinidade de possibilidades. Joan Mitchell pareceu entender as implicações ambíguas não só de sua existência, mas a existência do humano – a raiva como combustível e o amor como sugestão.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Blue Territory* a necessidade expansiva de Joan Mitchell parece transbordar, sua mancha azul solitária em meio as outras formas coloridas integradas em uma invasão tímida que permanece em constante movimento, reiteram uma obrigação imprescindível para Mitchell, como mulher, e acima de tudo, como uma artista mulher. Mitchell pertence a um território que fora sorrateiramente ocupado por ela, diferente de seus colegas homens já estabilizados e, de certa forma, mais bem aceitos em uma sociedade que parecia enxergar a mulher como um empecilho.

O azul de Mitchell manteve-se diferente das outras explosões coloridas, sob controle das dimensões, introvertido e acanhado, embora suficientemente possante e elétrico para ocupar um espaço e dar nome a sua obra. *Blue Territory* estará sempre à deriva, à margem de uma poética tão vasta e aberta quanto as complexidades individuais de sua criadora. Seu território nessa pintura fora claramente definido – isolado, demarcado e dominado – e quando transferido para o território emocional, as analogias visuais sugerem outras definições igualmente pertinentes.

Nesse sentido, sua pintura pode ser encarada como um tipo de impulsionamento que movimentará a sua própria transformação, logo, o estabelecimento de fases no trabalho de Mitchell, não fora exatamente à toa. Localizar *Blue Territory* como uma obra de transição entre estéticas que elaboraram o que pode ou deve ser dito, é reconhecê-la em seu encontro mais suntuoso e severo, assim como fora o mundo encarado por Mitchell, possuidor de folgas, oposições e posicionamentos inesperados. A natureza de sua pintura, não apenas aquela criada por suas memórias e sentimentos de cada lugar visitado, mas como essência, é conjurada sob a sua rebeldia, o frenesi coexiste com a calma e o movimento fluído resulta em perturbação.

Blue territory (1972) by Joan Mitchell: the artist woman in search of her territory

ABSTRACT

This article intends to analyze the painting titled "Blue Territory" (1972) by the American artist Joan Mitchell (1925-1992) - one of the exponents of the second generation of Abstract Expressionism in his country. For this, we take into account the premises and discussions pointed out in Umberto Eco's book "Obra Aberta" (1962), which discusses the vast poetic possibilities of interpretation in relation to contemporary indeterminations in literature, the visual arts and music. In order to offer a possible interpretation for this work, Mitchell's paintings will serve as a starting point to recover some questions of contemporary art itself: the promotion of new fields imaginable for the conception of reality.

Keywords: Blue Territory. Joan Mitchel. Abstract expressionism. Art history. Women.

REFERÊNCIAS

- BERNSTOCK, Judith E. **Joan Mitchell**. New York: N.Y. Hudson Hills Press, 1988.
- BUCKLEY, David. **Strange Fascination: David Bowie: The Definitive Story**. Great Britain: Virgin Books, 2005.
- DAY, Michel. Contemporary Art and Student Learning. **The International Journal of Arts Education**, p.125-140, 2009.
- DUGGAN, Bob. Did Joan Mitchell Have the Finest Mind In Modern American Art? **Big Thing**, 2016. Disponível em: <<http://bigthink.com/Picture-This/did-joan-mitchell-have-the-finest-mind-in-modern-american-art>>. Acesso em: 22 jun. 2017.
- ECO, Umberto. **Obra Aberta: Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.
- GREENBERG, Clement. Arte Abstrata. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (Org.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Funarte/Jorge Zahar, 1997.
- HUSTVEDT, Siri. **Mysteries of the Rectangle: Essays on Paiting**. New York: Princeton Architectural Press, 2005.
- MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MITCHELL, Joan; MICHAUD, Yves. **Joan Mitchell: New Paintings**. New York: Xavier Fourcade, 1986.
- NELSON, Maggie. **Women, the New York School, and Other True Abstractions**. Iowa: University of Iowa Press, 2007. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?hl=ptBR&lr=&id=zUFEYM9PKYQC&oi=fnd&pg=PR5&dq=Joan+Mitchell++BlueTerritory&ots=9u8J-99GEdF&sig=MvAU4qdpeJzHbVprzmOLO17pfrI#v=onepage&q=Joan%20Mitchell%20%20BlueTerritory&f=false>>. Acesso em: 19 jun. 2017.
- NEUVILLE, Melissa. **Nature in Abstraction: as artistic expression developed in the 1950's and 1960's by Grace Hartigan, Joan Mitchell and Helen Frankenthaler**. 1995. Dissertação (Mestrado) - Colorado State University, 1995. Disponível em: <http://dspace.library.colostat.edu/bitstream/handle/10217/179718/STUF_1001_Neuville_Melissa_Nature.pdf?sequence=1>. Acesso em: 10 jun. 2017.
- NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** São Paulo: Edições Aurora, 2016. Disponível em: <<http://www.edicoesaurora.com/ensaios/Ensaio6.pdf>>. Acesso em 19 jun. 2017, 20:45:30.
- _____. Joan Mitchell: a Rage to Paint. In: LIVINGSTONE, Jane. **The Paitings of Joan Mitchell**. New York: University of California Press, 2002. Disponível em: <<https://content.ucpress.edu/pages/9880/9880.excerpt.pdf>>. Acesso em: 20 jun. 2017.

SANTAELLA, Lucia. O pluralismo pós-utópico da arte. **ARS (São Paulo)**, v. 7, n. 14, São Paulo, 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202009000200010&script=sci_arttext&tlng=es>. Acesso em: 20 jun. 2017.

SYLVESTER, David. **Sobre Arte Moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

THE GENEALOGY OF STYLE. **Embracing Sunflowers**. 2015. Disponível em: <<https://thegenealogyofstyle.wordpress.com/2015/03/>>. Acesso em: 21 jun. 2017.

TRINTA, Nataraj. **O expressionismo abstrato**. Rio de Janeiro: Educação Pública, 2009. Disponível em: <http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/educacao_artitica/0021.html>. Acesso em: 21 jun. 2017.

TUCKER, Marcia. **Joan Mitchel**. Nova York: Whitney Museum of American Art, 1974. Disponível em: <https://archive.org/stream/joanmitchell00mitc/joanmitchell00mitc_djvu.txt>. Acesso em: 21 jun. 2017.

BIOGRAFIA

Carolina de Oliveira Silva

Doutoranda em Educação, Arte e História da Cultura pelo Mackenzie, mestre em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi, especialista em História da Arte pela Faculdade Paulista de Artes e bacharel em Rádio e TV (UAM), atualmente atua como redatora e professora de Audiovisual, Cinema, Rádio e TV no SENAC.

.