

# > O potencial revolucionário na obra de Joan Mitchell: diálogos entre Deleuze, Guattari e Woolf

> The revolutionary potential in Joan Mitchell's work: dialogues between Deleuze, Guattari and Woolf

**por Talita Moreau**

Tecnóloga em Produção Audiovisual pelo Centro Universitário do Triângulo (2008) e licenciada em Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Minas Gerais (2014). Atualmente é mestranda em Filosofia pela Universidade Federal de Uberlândia, tendo como subtema da pesquisa: Arte e Estética. É designada como professora de Artes do Governo do Estado de Minas Gerais e servidora pública da Prefeitura Municipal de Uberlândia, também como professora. Tem experiência educativa e na produção de conteúdo na área de Artes Visuais, com ênfase em Pintura e Audiovisual, tendo participado de exposições e projetos nacionais e internacionais. E-mail: talita.moreau@outlook.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2099-9555>.

## **Resumo**

O presente texto é uma reflexão sobre o caráter revolucionário da obra de Joan Mitchell, artista contemporânea nova-iorquina, autora de centenas de trabalhos que resume a seu modo a história da pintura não figurativa. Mitchell rompeu barreiras sociais, familiares, de gênero e de linguagem pictórica. Essas rupturas são analisadas nesse artigo sob a luz de conceitos elaborados pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari no livro *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia I*, e pela escritora Virginia Woolf, que reflete o lugar da mulher artista através de ideias como a “mente andrógina” e “mulher como espelho do homem”, apresentadas em seu livro *Um teto todo seu*.

**Palavras-chave:** Pintura. Máquinas desejanças. Revolução. Gênero. Descodificação.

## **Abstract**

This text is a reflection on the revolutionary character of the work of Joan Mitchell, a contemporary New York artist, author of hundreds of works that summarize the history of non-figurative painting in her own way. Mitchell broke through social, familial, gender related, and pictorial language barriers. These ruptures are analyzed in this article through the concepts developed by philosophers Gilles Deleuze and Félix Guattari in the book *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, and by writer Virginia Woolf, who reflects the place of the female artist through ideas such as the “androgynous mind” and “woman as a mirror of man”, which are presented in her book *A Room of One's Own*.

**Keywords:** Painting. Desiring machines. Revolution. Genre. Decoding.

> **Artigo recebido em 24.02.2022 e aceito em 14.05.2022.**

## 1. Introdução

Gilles Deleuze (1925-1995) e Félix Guattari (1930-1992), no livro *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia 1*, defendem o potencial revolucionário da arte, mesmo admitindo que ela se encontra em determinados momentos ou situações a serviço da máquina capitalista. Os filósofos, já na *Segunda tarefa positiva da esquizoanálise*, escrevem:

Por que esta invocação da arte e da ciência num mundo em que os cientistas e os técnicos, e até mesmo os artistas, a própria ciência e a própria arte, estão fortemente ao serviço das soberanias estabelecidas (quanto mais não seja, pelas estruturas de financiamento)? É que a arte, assim que atinge sua própria grandeza, seu próprio gênio, cria cadeias de descodificação e de desterritorialização que instauram, que fazem funcionar máquinas desejan<sup>1</sup>.

Deleuze e Guattari, seguem após esse trecho do texto, apresentando o exemplo da escola veneziana de pintura, suas transformações e seu caráter esquizorrevolucionário<sup>2</sup>. Neste artigo, o objetivo da análise se volta para o potencial revolucionário da arte, através dos conceitos abordados em *O Anti-Édipo*, mas fazendo uso de outro momento da história, a pintura abstrata poética contemporânea, tendo como exemplo a obra da artista norte-americana Joan Mitchell (1925-1992). Analisar a obra de Mitchell é uma tentativa de entender o pintar de uma mulher, o que é ser uma artista mulher e o potencial revolucionário de uma mulher que cria em seu tempo e para o futuro. Outro livro com conceitos relevantes para essa investigação é *Um teto todo seu*, de Virginia Woolf (1882-1941), no qual a escritora reflete sobre o lugar da mulher na sociedade, na arte da escrita e sua relação com o mundo dominado pelo patriarcado.

No início do século XX, muitas(os) artistas europeus buscaram, de maneira consciente, formas completamente novas de representar sua experiência no mundo. Elas(es) começaram a ver limitações na representação figurativa, pois as diversas e novas realidades da experiência, inclusive a espiritual, não eram reveladas com a clareza e a intensidade que desejavam. Havia uma rejeição das velhas formas de se fazer arte, então, o interesse dessas(es) artistas não estava destinado à imitação das coisas, mas sim em encontrar modos de revelar as relações não visíveis, como diz Deleuze, tornar visível o imperceptível.<sup>3</sup> Representar todo o dinamismo que existe entre as coisas exigia uma linguagem visual abstrata. Mel Gooding (1941), em seu livro *Arte Abstrata*, elucida que:

<sup>1</sup> Gilles Deleuze e Félix Guattari, *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia 1*, 2010, p. 489.

<sup>2</sup> Essa expressão aparece apenas duas vezes no livro *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia 1*, ambas no subcapítulo [IV.5.11 Arte e ciência].

<sup>3</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon: Lógica da sensação*, 2011.

Efetivamente não houve nenhum “movimento abstrato” enquanto tal, mas muitas manifestações de uma tendência poderosa da arte moderna para longe da representação de objetos reconhecíveis no espaço pictórico (não importa em que estilo ou maneira)<sup>4</sup>.

Tivemos Kazimir Malevich (1879-1935) e seu quadrado preto suprematista, Wassily Kandinsky (1866-1944) e sua busca do paralelo entre música e pintura, o refinamento e a simplicidade aparente de Piet Mondrian (1872-1944), o cubismo de Georges Braque (1882-1963) e Pablo Picasso (1881-1973), o desejo de uma pintura pura do casal Robert (1885-1941) e Sonia Delaunay (1885-1979), o sonho construtivista de Vladimir Tatlin (1885-1953), e muitos outros projetos de uma arte abstrata. A arte responde ao seu tempo, e as(os) primeiras(os) artistas abstratas(os) reagiram à Primeira Guerra Mundial e à Revolução Russa, imaginaram novas realidades sociais, políticas e espirituais e criaram novas formas de arte para representar aquele mundo. Já a segunda geração de artistas abstratas(os), que surgiu após a Segunda Guerra Mundial, teve que lidar com realidades terríveis, sendo os campos de concentração a pior delas.

As ambições utópicas das(os) primeiras(os) abstracionistas modernas(os) se tornaram completamente vazias. A nova arte, a arte contemporânea, que surgiu após 1950, apresentou diversos estilos, escolas e movimentos. Houve um grande número de artistas abstratas(os) desse período, entre elas(es) Willem de Kooning (1904-1997), Nicholas de Staël (1914-1955) e Hans Hofmann (1880-1966), que assumiram a ideia de uma abstração poética, uma pintura que “refletisse de alguma maneira a sua experiência imediata do mundo dos fenômenos”<sup>5</sup>.

Em *O Anti-Édipo*, Deleuze e Guattari, comentam que o capitalismo veneziano apresenta os primeiros sinais de declínio e que uma nova pintura eclode:

[...] dir-se-ia que um novo mundo se abre, uma outra arte, em que as linhas se desterritorializam, em que as cores se descodificam, de modo que passam a remeter tão somente às relações que elas mantêm entre si e com as outras<sup>6</sup>.

O mesmo pode-se dizer da pintura contemporânea nova-iorquina já apresentada neste texto como abstração poética, mais popularmente conhecida como expressionismo abstrato, movimento artístico do qual Joan Mitchell era tida como integrante de uma segunda geração. Era o nascimento de um novo

<sup>4</sup> Mel Gooding, *Arte Abstrata*, 2002, p. 7.

<sup>5</sup> Mel Gooding, *Arte Abstrata*, 2002, p. 75.

<sup>6</sup> Gilles Deleuze e Félix Guattari, *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia* 1, 2010, p. 489.

fluxo criativo – a Segunda Guerra Mundial é o corte entre o modernismo e a arte contemporânea, as(os) artistas desse período e suas novas relações com a abstração são puras máquinas desejanças, pois instauram uma abertura na axiomática do *socius* capitalista:

Assim como os expressionistas, eles sentiam que o verdadeiro tema da arte eram as emoções interiores do homem, seus tumultos e, assim sendo, exploram os aspectos fundamentais do processo pictórico - gesto, cor, forma, textura - por seu potencial simbólico e expressivo. Como seus conterrâneos europeus, eles compartilhavam uma visão romântica do artista como alguém alienado da sociedade dominante, uma figura moralmente obrigada a criar um novo tipo de arte que pudesse enfrentar um mundo absurdo e irracional<sup>7</sup>.

O absurdo e o irreal tomam outras dimensões quando se pensa para além da visão e realidade do homem branco, novas camadas de absurdos são acrescentadas quando simplesmente se é mulher. Pesquisar o trabalho de mulheres artistas é trazer à tona as ideias da “outra metade da raça humana”<sup>8</sup>. Joan Mitchell e Virginia Woolf são apenas duas de um número imenso de mulheres que deixaram sua marca na história da arte e do pensamento humano.

Este artigo deseja pensar o fazer artístico de Mitchell, o seu viés revolucionário. Nascida em Chicago, Illinois, nos Estados Unidos, já apresentava aos doze anos a vontade de se tornar pintora. A segunda de duas filhas da poetisa Marion Strobel Mitchell (1895-1967) e do médico dermatologista James Herbert Mitchell (1881-1963), a futura artista saía com seu pai para desenhar os animais do zoológico, o lago Michigan e suas mudanças de cores, imagens que marcam profundamente sua produção quando adulta. Mitchell tem sua primeira exposição de arte solo em Chicago no ano de 1943, em 1944 matricula-se na Escola do Instituto de Arte de Chicago para estudar Belas Artes. Durante os verões de 1945 e 1946, Mitchell viaja para o México, onde pinta em Guanajuato. Mitchell se forma e é premiada com uma bolsa de estudos, mas devido às condições do pós-guerra na Europa, ela não usará essa bolsa até sua viagem de 1948 a Paris, na França. Mitchell, em entrevista concedida em 1965, queixa-se das más condições de vida que tinha em Paris, então muda-se para Lavandou na Cote d’Azur da França, no ano de 1949, com o editor Barney Rosset (1922-2012). Eles se casam em 10 de setembro e começam seu retorno aos EUA no final daquele mês.

<sup>7</sup> Amy Dempsey, *Estilos, Escolas e Movimentos: Guia Enciclopédico da Arte Moderna*, 2010, p. 188.

<sup>8</sup> Virginia Woolf, *Um Teto Todo Seu*, 1928, p. 48.

No início dos anos 1950, ela participa da arte vibrante do centro de Nova Iorque, convivendo com muitas(os) outras(os) artistas e poetas. Foi durante seus anos na cena nova-iorquina que começou a pintar como uma artista abstrata poética. Em 1955, ela muda-se definitivamente para Paris e, já divorciada de Rosset, conhece o pintor Jean Paul Riopelle (1923-2002), com quem viveu por mais de vinte anos. Mitchell se torna uma artista reconhecida em vida, expõe em diversos espaços importantes da arte europeia e norte-americana, recebe diversos prêmios, torna-se doutora honorária pela Escola do Instituto de Arte de Chicago, doutora honorária de Belas Artes do Western College (agora parte da Universidade de Miami) em Oxford, Ohio e é nomeada Comandante das Artes e das Letras pelo Ministério da Cultura francês. Em 1967, instala-se em uma pequena cidade perto de Paris, chamada Vétheuil, onde teve mais espaço para pintar e ficou cercada pela natureza. Joan Mitchell pintou durante toda a sua vida; além de pinturas a óleo, ela fez desenhos, especialmente em tons pastéis, aquarelas e vários tipos de gravuras. Em 30 de outubro de 1992, Mitchell morreu de câncer de pulmão em um hospital de Paris.<sup>9</sup>

Mitchell não se limitou a pintar a natureza e objetos do seu cotidiano; também brotavam em suas telas, por meio de tintas a óleo, cores, manchas, linhas e respingos suas memórias, seus sentimentos e ideias em relação ao mundo que habitava, seu amor pelas pessoas com quem convivia. Uma obra não figurativa, de grandes dimensões físicas e poéticas.

## 2. Potencialidade revolucionária em Joan Mitchell

[...] a arte e a ciência têm uma potencialidade revolucionária e nada mais, e que esta potencialidade aparece tanto mais quanto menos se pergunta pelo que elas querem dizer do ponto de vista de significados, ou de um significante, forçosamente reservados aos especialistas; mas elas fazem passar pelo socius fluxos cada vez mais descodificados e desterritorializados, fluxos sensíveis a todo mundo, que forçam a axiomática social a complicar-se cada vez mais, a saturar-se ainda mais [...]<sup>10</sup>.

Essa potencialidade que Deleuze e Guattari se referem é latente nas pinturas de abstração poética contemporânea, exatamente por alcançar um distanciamento dos significados e significantes:

Os críticos e os artistas deram às obras interpretações heroicas. Newman, em uma entrevista realizada em 1962, comentou que, se as pessoas apenas

<sup>9</sup> As informações sobre a biografia de Mitchell foram retiradas do site da Joan Mitchell Foundation. Disponível em: [www.joan-mitchellfoundation.org/](http://www.joan-mitchellfoundation.org/). Acesso em: 20 fev. 2022.

<sup>10</sup> Gilles Deleuze e Félix Guattari, *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia* 1, 2010, p. 489.

lessem sua pintura de maneira apropriada, “isso significaria o fim de todo totalitarismo e de todo capitalismo de Estado”. Embora boa parte de sua obra seja abstrata, os artistas insistiam no fato de que o tema não estava ausente dela. Ao contrário, eles enfatizavam explicitamente a importância do tema em seu trabalho. Em uma carta, quase um manifesto, dirigida ao jornal *New York Times* em 1943, Rothko, Gottlieb e Newman fizeram uma declaração conjunta: Não existe essa coisa de boa pintura sobre o nada. Afirmamos que o tema é fundamental e só é válido quando se mostra trágico e atemporal”<sup>11</sup>.

Mark Rothko (1903-1970), Adolph Gottlieb (1903-1974) e Barnett Newman (1905-1970), com essa carta manifesto, fizeram uma dura crítica às primeiras gerações abstracionistas, pois, para eles, ter um tema não necessariamente limita a criação pictural a representação, a narração ou a figuração, o que interessava era o subjetivo e o emocional de cada artista, a unicidade, a(o) artista diante do seu tema:

O que os artistas buscavam, em última análise, era o subjetivo e o emocional: “emoções básicas”, segundo Rothko; “apenas eu e não a natureza” (Still); “expressar meus sentimentos, mais do que ilustrá-los” (Pollock); “a busca do significado oculto da vida” (Newman), “pôr alguma ordem em nós” (De Kooning); “desposar o universo” (Motherwell)<sup>12</sup>.

Joan Mitchell é uma artista que se destaca no processo de abstração poética graças à singularidade da sua percepção artística; é interessante analisar os esforços para enquadrá-la em uma abstração que represente ou simbolize algo do mundo concreto. Mitchell é entendida por muitas(os) estudiosas(os) no âmbito da história da arte e, também, da estética como uma artista expressionista abstrata, da segunda geração, por entenderem que a natureza é a temática dos seus trabalhos. É bem verdade que muitas pinturas da artista têm como título elementos que remetem ou pertencem à natureza e/ou a paisagens, mas seria muito limitante perceber a obra de Mitchell somente por essa perspectiva da temática, não é disso que se trata. O título na obra de Mitchell e de outras(os) artistas não figurativas(os) é como uma dica oferecida ao espectador, aponta uma direção para o início de suas leituras.

Se faz necessário analisar com mais cuidado o conceito defendido pela artista, de criar poesias visuais que rememorem experiências nas paisagens por onde passou. Carolina de Oliveira, em seu artigo “Blue territory (1972) de Joan Mitchell: a mulher artista em busca de seu território”, comenta:

Mitchell insiste que suas pinturas foram resultado não apenas de uma autoafirmação, como acreditam alguns críticos, mas de uma disciplina

<sup>11</sup> Amy Dempsey, *Estilos, Escolas e Movimentos*: Guia Enciclopédico da Arte Moderna, 2010, p. 191.

<sup>12</sup> Amy Dempsey, *Estilos, Escolas e Movimentos*: Guia Enciclopédico da Arte Moderna, 2010, p. 191.



objetiva e uma celebração da natureza – ainda que muitas vezes tenha afirmado acrescentar também seus sentimentos na pintura<sup>13</sup>.

Mitchell celebra a natureza, suas lembranças e toda a potência da sua subjetividade, do seu eu relacionando-se com a natureza ou com as pessoas. Gilles Deleuze e Félix Guattari abordam em *Mil Platôs - Vol. 4* a ideia de lembrança como devir:

O devir é uma antimemória. Sem dúvida há uma memória molecular, mas como fator de integração a um sistema molar ou majoritário. A lembrança tem sempre uma função de reterritorialização. Ao contrário, um vetor de desterritorialização não é absolutamente indeterminado, mas diretamente conectado nos níveis moleculares, e tanto mais conectado quanto mais desterritorializado: é a desterritorialização que faz “manter-se” juntos os componentes moleculares. Opõe-se desse ponto de vista um bloco de infância, ou um devir-criança, à lembrança da infância: “uma” criança molecular é produzida... “uma” criança coexiste conosco, numa zona de vizinhança ou num bloco de devir, numa linha de desterritorialização que nos arrasta a ambos –contrariamente à criança que fomos, da qual nos lembramos ou que fantasmamos, a criança molar da qual o adulto é o futuro. “Será infância, mas não deve ser minha infância”, escreve Virginia Woolf. (Orlando já não operava por lembranças, mas por blocos, blocos de idades, blocos de épocas, blocos de reinos, blocos de sexos, formando igualmente devires entre as coisas, ou linhas de desterritorialização.)<sup>14</sup>.

As pinturas de Mitchell são blocos de devir, a cada pintura o todo é repetido de outro modo, e quando se olha o conjunto da sua obra em ordem cronológica é possível notar as fases. Tudo o que ela traz em si é o encontro com o mundo, o encontro com as pessoas e as mudanças ao seu redor; através da linguagem pictórica utilizada pela artista esses devires são apresentados, expostos em tela ou papel, abertos a uma infinidade de contatos e experiências com a(o) espectadora(espectador).

Ao contemplar a obra da *Figura 1*, é possível encontrar os gestos rápidos e agressivos da artista, pinceladas que imprimiram formas cruas, quadrados, retângulos, traços... Não há transições suaves. A paleta limitada de cores se resume a azuis e marrons, com um contraste significativo sob fundo claro ou branco, a casualidade da tinta que escorre ou que falta ao pincel seco... É uma obra sem título, não há narração ou simbolismos, é o que é. Nota-se que essa “celebração da natureza” se dá pelas sensações experienciadas nessas paisagens, pelo sentir o mundo, as pessoas, e exprimir isso através de gestos diretos e explícitos em um suporte de papel ou tela. A maneira de pintar de Mitchell é um ato de liberdade, não há como decifrar o que ela nos expõe ou forçosamente procurar códigos a serem decodificados. São imagens caóticas, pulsões, a

<sup>13</sup> Carolína de Oliveira Silva. “Blue territory (1972) de Joan Mitchell: a mulher artista em busca de seu território”, 2018, p.181.

<sup>14</sup> Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mil Platôs - Vol. 4*, p. 96.

incompreensão da sua pintura é uma das características que a torna revolucionária.



**Figura 1**

Joan Mitchell, *Untitled*, 1958. Óleo sobre papel, 65.07 x 49.53 cm.



Ao contemplar a obra da *Figura 1*, é possível encontrar os gestos rápidos e agressivos da artista, pinceladas que imprimiram formas cruas, quadrados, retângulos, traços... Não há transições suaves. A paleta limitada de cores se resume a azuis e marrons, com um contraste significativo sob fundo claro ou branco, a casualidade da tinta que escorre ou que falta ao pincel seco... É uma obra sem título, não há narração ou simbolismos, é o que é. Nota-se que essa “celebração da natureza” se dá pelas sensações experienciadas nessas paisagens, pelo sentir o mundo, as pessoas, e exprimir isso através de gestos diretos e explícitos em um suporte de papel ou tela. A maneira de pintar de Mitchell é um ato de liberdade, não há como decifrar o que ela nos expõe ou forçosamente procurar códigos a serem decodificados. São imagens caóticas, pulsões, a incompreensão da sua pintura é uma das características que a torna revolucionária.

Deleuze e Guattari apontam em *O Anti-Édipo* características revolucionárias da arte, como o distanciamento dos significados e significantes, a capacidade de criar curtos-circuitos na produção social com uma produção desejante e o desarranjo que pode causar na produção de máquinas técnicas. O ato de pintar é comparado por Deleuze, no livro *Francis Bacon: Lógica da Sensação*, ao surgimento de um outro mundo:

Porque estas marcas, estes traços, são irracionais, involuntários, acidentais, livres, ao acaso. São não representativos, não ilustrativos, não narrativos. Mas também não são nem significativos, nem significantes: são traços a-significantes. São traços de sensações, mas de sensações confusas (as sensações confusas que trazemos conosco à nascença, dizia Cézanne). E sobretudo são traços manuais. É aí que o pintor opera como um pano, um vasculho, uma escova ou uma esponja; é aí que lança tinta com a mão. É como se a mão ganhasse independência e passasse a estar a serviço de outras forças, traçando marcas que já não dependem da nossa vontade e do nosso olhar. Estas marcas manuais, quase cegas, dão portanto testemunho da intrusão de um outro mundo no visual da figuração. Até certo ponto subtraem o quadro à organização óptica que reinava sobre ele e o tornava à partida figurativo. A mão do pintor veio interpor-se para sacudir a sua própria dependência e romper a soberania da organização óptica; já não se vê nada, como uma catástrofe, num caos<sup>15</sup>.

Encontramos essas características nas obras de Mitchell, mas principalmente o desejo de criar algo único, uma máquina desejante, uma máquina que corta o fluxo. Para Deleuze e Guattari, uma máquina é um sistema de cortes, e toda máquina está em relação com um fluxo material contínuo que ela corta. Esses cortes de fluxos só acontecem se a máquina estiver conectada a outra máquina, toda máquina é máquina de máquina:

<sup>15</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon: Lógica da sensação*, 2011, p. 171.

Em suma, toda máquina é corte de fluxo em relação àquela com que está conectada, mas ela própria é fluxo ou produção de fluxos em relação àquela que lhe é conectada. É esta a lei da produção de produção. Por isso, no limite das conexões transversais ou transversitas, o objeto parcial e o fluxo contínuo, o corte e a conexão se confundem num só – em toda parte cortes-fluxos de onde o desejo irrompe, que são a sua produtividade e que sempre implantam o produzir no produto [...]¹⁶.

O produto de Mitchell é sua obra, produção desejanante com potencial revolucionário, contudo, esse desejo pode ser também reacionário. Deleuze e Guattari afirmam:

Portanto, é de importância vital para uma sociedade reprimir o desejo, e mesmo achar algo melhor do que a repressão, para que até a repressão, a hierarquia, a exploração e a sujeição sejam desejadas. É lastimável ter de dizer coisas tão rudimentares: o desejo não ameaça a sociedade por ser desejo de fazer sexo com a mãe, mas por ser revolucionário. [...] O desejo não “quer” a revolução, ele é revolucionário por si mesmo, e como que involuntariamente, só por querer aquilo que quer. Desde o começo deste estudo, sustentamos, ao mesmo tempo, que a produção social e a produção desejanante são uma só coisa, mas que diferem em regime, de modo que uma forma social de produção exerce uma repressão essencial sobre a produção desejanante, e também que a produção desejanante (um “verdadeiro” desejo) pode potencialmente explodir a forma social¹⁷.

Outra característica relevante e revolucionária da arte, presente nas criações de Mitchell, é a rejeição ao tecnicismo, algo que Deleuze e Guattari destacavam como aquilo que trava as máquinas meramente técnicas, burocráticas:

A arte utiliza frequentemente essa propriedade, criando verdadeiros fantasmas de grupo que curto-circuitam a produção social com uma produção desejanante, e introduzem uma função de desarranjo na reprodução de máquinas técnicas [...] Mais ainda: a própria obra de arte é uma máquina desejanante. O artista acumula o seu tesouro para uma explosão próxima, razão pela qual ele acha que as destruições, na verdade, não advêm com suficiente rapidez¹⁸.

Mitchell não se interessa pelo tecnicismo, mas isso não significa que suas pinturas são feitas ao acaso – a própria artista fala de uma “disciplina objetiva”. Em uma entrevista realizada em seu estúdio em *St. Mark's Place*, em Nova York, no ano de 1965, Mitchell fala brevemente sobre os acidentes que ocorrem durante a pintura:

Bem, a menos que você tente fazer alguma coisa, e aconteça um acidente, e decida manter esse acidente ou usar esse acidente enquanto você fica mais proficiente empurrando a tinta ao redor, você sabe que tipo de gotejamento você quer, se você quer um gotejamento ou uma linha rápida

¹⁶ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia 1*, 2010, p. 55.

¹⁷ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia 1*, 2010, p. 158.

¹⁸ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia 1*, 2010, p. 49.

ou algo assim. Não acho que haja nenhum acidente em De Kooning, Kline ou Pollock<sup>19</sup>.

Em uma outra entrevista, já em 1986, Mitchell comenta sobre como se sentia a respeito do fato de ser uma das poucas mulheres a participar de exposições na década de 50 em Nova York:

Como me senti, como? Eu senti, você sabe, quando eu estava desanimada, eu me perguntava se realmente as mulheres não podiam pintar, do jeito que todos os homens diziam que elas [as mulheres] não podiam pintar. Mas então em outras vezes eu disse: “Fodam-se eles”, você sabe<sup>20</sup>.

No decorrer da entrevista, Mitchell afirma que teria sido mais fácil ser pintora se ela fosse homem, que teria muito mais segurança e garantias. Ela conhecia galerias que não aceitavam mulheres artistas para expor seus trabalhos e que, na melhor das hipóteses, havia cotas, no máximo duas mulheres artistas por galeria. A artista, apesar de um dos expoentes da segunda geração do expressionismo abstrato em seu país, é menos conhecida quando comparada a outros artistas desse movimento, primeiramente por ser mulher em um ambiente e em uma profissão dominados por homens, mas também por ter passado a maior parte de sua vida profissional na França, buscando uma possível liberdade de criação e sua própria singularidade como artista. Silva pondera que Joan Mitchell:

[...] 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”<sup>21</sup>.

Melissa Neville, em sua dissertação de mestrado *Nature in Abstraction: as artistic expression developed in the 1950's and 1960's by Grace Hartigan, Joan Mitchell and Helen Frankenthaler*, comenta sobre Joan Mitchell e outras mulheres artistas do mesmo período:

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

<sup>19</sup> Linda Nochlin, “Oral history interview with Joan Mitchell, 1986 Apr. 16”, *Archives of American Art*, Smithsonian Institution. Tradução minha.

<sup>20</sup> Dorothy Gees Seckler, “Oral history interview with Joan Mitchell, 1965 May 21”, *Archives of American Art*, Smithsonian Institution. Tradução minha.

<sup>21</sup> Carolina de Oliveira Silva, “Blue territory (1972) de Joan Mitchell: a mulher artista em busca de seu território”, 2018, p. 179.

artistas de seu tempo, escolheram o tipo de expressão abstrata porque preferiram a conexão entre a arte e suas próprias vidas<sup>22</sup>.

Mitchell enfrentou o sexismo do seu tempo, em que pôde vivenciar a solidão de ser uma artista mulher, precisou romper barreiras sociais e familiares para seguir criando o que ela necessitava criar, trazer para a vida. As políticas disponíveis para as mulheres dentro da arte eram escassas, já que elas eram tidas como objetos ou inferiores, e precisavam seguir certos padrões de produção; nem tudo podia ser tema de uma obra de arte realizada por uma mulher. Havia uma resistência às pinturas de Mitchell, pois não era apropriado a uma mulher criar imagens pictóricas que contém gestos de raiva e violência, isso era um campo restrito ao masculino, modelo de virilidade compatível com manifestações mais violentas. Carolina de Oliveira Silva elucida sobre a subversão da artista:

[...] 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<sup>23</sup>.

Mas o que se esperava de uma mulher que pintava no século XX? Uma mulher que, assim como os homens, cresceu sob a Grande Depressão e a Segunda Guerra Mundial. Esperava-se algum tipo de imbecilidade ou cegueira? Uma doçura e delicadeza imutáveis? A mulher artista devia manter-se voltada para o doméstico, ignorando tudo o que o mundo se tornaria?

É necessário pensar sobre a problemática da identidade e das redes de poder-saber. Judith Butler (1956) defende que o conceito de gênero foi engendrado como oposição ao determinismo biológico existente na ideia de sexo, que resulta na biologia como um destino: o sujeito nasceria homem ou mulher e suas diferentes experiências e lugares na sociedade seriam determinados naturalmente de acordo com o sexo “com o qual o sujeito nasceu”. Flávio Henrique Firmino e Patrícia Porchat, em seu artigo “Feminismo, identidade e gênero em Judith Butler: apontamentos a partir de ‘problemas de gênero’”, afirmam que:

Essa determinação biológica serve à naturalização da desigualdade entre homens e mulheres. Ao se naturalizar o poder, oculta-se como seus mecanismos operam, bem como a possibilidade de contestação e transformação da estrutura social. O conceito de gênero surge então para afirmar que as diferenças sexuais não são por si só determinantes das

<sup>22</sup> Melissa Neuville, *Nature in Abstraction: an artistic expression developed in the 1950's and 1960's* by Grace Hartigan, Joan Mitchell and Helen Frankenthaler, 1995, p. 4. Tradução minha.

<sup>23</sup> Carolina de Oliveira Silva, “Blue territory (1972) de Joan Mitchell: a mulher artista em busca de seu território”, 2018, p.181.



diferenças sociais entre homens e mulheres, mas são significadas e valorizadas pela cultura de forma a produzir diferenças que são ideologicamente afirmadas como naturais<sup>24</sup>.

Então, para investigar a situação da mulher artista, na figura de Joan Mitchell, se faz relevante compreender essa “naturalização da desigualdade entre homens e mulheres”. Butler, no entanto, em seu livro *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, pondera que a noção do gênero como construção pode também levar a um tipo de determinismo cultural:

[...] a ideia de que o gênero é construído sugere um certo determinismo de significados do gênero, inscritos em corpos anatomicamente diferenciados, sendo esses corpos compreendidos como recipientes passivos de uma lei cultural inexorável. Quando a “cultura” relevante que “constrói” o gênero é compreendida nos termos dessa lei ou conjunto de leis, tem-se a impressão de que o gênero é tão determinado e tão fixo quanto na formulação de que a biologia é o destino. Nesse caso, não a biologia, mas a cultura se torna o destino<sup>25</sup>.

Além da problemática da identidade e do gênero, pensar o contexto histórico, pensar no ser humano que precisa digerir todas as barbaridades que ocorreram na Segunda Guerra Mundial e começam a ser escancaradas é parte da proposta deste artigo. “As imagens tomam parte do que os pobres mortais inventam para registrar seus tremores (de desejo e de temor) e suas próprias consumações”<sup>26</sup>. Toda a beleza e fúria impressas nas obras de Joan Mitchell evocam não só as paisagens que vivenciou, e Silva comenta a respeito:

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. [...] Essas doenças do corpo e da alma descrevem a pintura de Mitchell e a transformação de sua raiva, do sofrimento e da saudade 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<sup>27</sup>.

Virginia Woolf, no livro *Um teto todo seu*, defende a ideia de que a vida é “árdua, difícil, uma luta perpétua”<sup>28</sup> para todas(os), que é preciso coragem, força e principalmente autoconfiança para conseguir transpor as dificuldades de estar viva(o). Ela observa que o caminho mais fácil para alimentar a autoconfiança é

<sup>24</sup> Flávio Henrique Firmino e Patrícia Porchat, “Feminismo, identidade e gênero em Judith Butler: apontamentos a partir de ‘problemas de gênero’”, 2017, p. 55.

<sup>25</sup> Judith Butler, *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, 2003, p. 26.

<sup>26</sup> Georges Didi-Huberman, “Quando as imagens tocam o real”, 2015, p. 210.

<sup>27</sup> Carolina de Oliveira Silva, “Blue territory (1972) de Joan Mitchell: a mulher artista em busca de seu território”, 2018, p. 182.

<sup>28</sup> Virginia Woolf, *Um teto todo seu*, 1928, p. 44.

“pensando que as outras pessoas são inferiores a nós mesmos. Sentindo que temos alguma superioridade inata”<sup>29</sup>. Woolf então, apresenta o conceito do “espelho”:

Em todos esses séculos, as mulheres têm servido de espelhos dotados do mágico e delicioso poder de refletir a figura do homem com o dobro de seu tamanho natural. Sem esse poder, a Terra provavelmente ainda seria pântano e selva. As glórias de todas as nossas guerras seriam desconhecidas. Estaríamos ainda rabiscando os contornos de cervos em restos de ossos de carneiro e trocando lascas de sílex por peles de carneiro ou outro qualquer ornamento singelo que agradasse a nosso gosto não sofisticado. Super-Homens e Dedos do Destino jamais teriam existido. O czar e o cáiser nunca teriam portado ou perdido coroas. Qualquer que seja seu emprego nas sociedades civilizadas, os espelhos são essenciais a toda ação violenta e heroica. Eis por que tanto Napoleão quanto Mussolini insistem tão enfaticamente na inferioridade das mulheres, pois, não fossem elas inferiores, eles deixariam de engrandecer-se. Isso serve para explicar, em parte, a indispensável necessidade que as mulheres tão frequentemente representam para os homens. E serve para explicar quanto se inquietam ante a crítica que elas lhes fazem, como é impossível para a mulher dizer-lhes que esse livro é ruim, esse quadro é fraco, ou seja lá o que for, sem magoar muito mais e despertar muito mais raiva do que um homem formulando a mesma crítica. É que, quando ela começa a falar a verdade, o vulto no espelho encolhe, sua aptidão para a vida diminui. Como pode ele continuar a proferir julgamentos, civilizar nativos, fazer leis, escrever livros, arrumar-se todo e deitar falação nos banquetes, se não puder se ver no café da manhã e ao jantar com pelo menos o dobro do seu tamanho real?<sup>30</sup>

Mitchell, mesmo com o incentivo familiar para o desenvolvimento do seu lado artístico, criada em um regime constante de música, dança, esportes, artes e muitos privilégios, vivenciou, no seu seio familiar, como é ser o espelho para um homem, seu pai lhe escreveu certa vez:

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<sup>31</sup>.

É preciso exaltar o caráter revolucionário na obra de Mitchell, que consegue driblar as tentativas de diminuir o seu potencial artístico devido às condições desiguais de gênero, vivenciadas desde a infância. A artista abraça a solidão das suas escolhas, recusa-se a aceitar o padrão do que seria uma arte feminina daquela época e cria pinturas de pura ação, beleza e fúria. Talvez o sublime do seu trabalho passe por esse encontro do feminino e do masculino. Outra ideia apresentada por Woolf no livro *Um teto todo seu* que pode ser útil para a compreensão da potência da obra de Mitchell é o conceito da mente andrógina:

<sup>29</sup> Virginia Woolf, *Um teto todo seu*, 1928, p. 44.

<sup>30</sup> Virginia Woolf, *Um teto todo seu*, 1928, p. 47.

<sup>31</sup> Joan Mitchell *apud* Carolina de Oliveira Silva, “Blue territory (1972) de Joan Mitchell: a mulher artista em busca de seu território”, 2018, p. 182.

E continuei amadoristicamente a esboçar uma planta da alma, de tal modo que, em cada um de nós, presidiriam dois sexos, um masculino e um feminino; e, no cérebro do homem, o homem predominaria sobre a mulher, e, no cérebro da mulher, a mulher predominaria sobre o homem. O estado normal e adequado é aquele em que os dois convivem juntos em harmonia, cooperando espiritualmente. Quando se é homem, ainda assim a parte feminina do cérebro deve ter influência; e a mulher deve também manter relações com o homem em seu interior. Coleridge talvez quisesse referir-se a isso quando disse que as grandes mentes são andróginas. É quando ocorre essa fusão que a mente é fertilizada por completo e usa todas as suas faculdades. Talvez uma mente puramente masculina não consiga criar, do mesmo modo que uma mente puramente feminina, pensei<sup>32</sup>.

Mitchell talvez tenha tido essa grande mente andrógina.

### 3. Considerações finais

Ser o espelho do pai, ser o espelho dos colegas artistas, ser o espelho dos parceiros, ter poucas referências de obras de mulheres expostas em museus e galerias de arte, olhar para a história da arte e perceber a mulher colocada à margem dos movimentos artísticos é uma realidade para as artistas hoje e mais ainda para as artistas do passado. Nem sempre o mundo esteve sob a égide do patriarcado, houve períodos históricos em que as mulheres assumiram a centralidade das organizações sociais. Contudo, com o fortalecimento do patriarcado e a ascensão do capitalismo, o mito da inferioridade feminina é utilizado para ampliar a opressão e explorar as mulheres. Esse sistema impõe ao mundo um modelo de ser humano universal moderno, o homem, branco, patriarcal, heterossexual, cristão, proprietário. Essa aliança entre o patriarcado e o capitalismo tem como objetivo manter a mulher obediente, submissa e calada para se beneficiar daquelas cujo trabalho remunerado e não remunerado sustenta o mundo.

O sistema socioeconômico em que vivemos transforma tudo em mercadoria: corpos, talentos, trabalhos, desejos, mulheres... O mercado da arte engoliu o expressionismo abstrato e suas obras foram e são adquiridas por valores exorbitantes, essa é a maneira do sistema capitalista. Desterritorialização e reterritorialização, o capitalismo faz isso com a arte e movimentos de contracultura, sempre que necessário, apropria e transforma em lucro.

Mitchell é revolucionária pois teve a determinação de levar a sua ruptura até o limiar de um novo lugar, criou com a sua arte um novo território por superar os obstáculos da repressão familiar, repressão dos colegas artistas, do mercado

<sup>32</sup> Virginia Woolf, *Um teto todo seu*, 1928, p. 120.

da arte e da linguagem da arte. Encontrou meios de pintar à sua maneira, ousou ser, insistiu em ser. Alcançou a despersonalização na arte, ao conseguir transpor as adversidades que, em síntese, queriam lhe impor uma identidade de gênero talhada pelo masculino, pelo padrão útil para manutenção do sistema capitalista. Venceu a esterilidade criativa que o capitalismo impõe à mulher, libertou-se do formalismo dos cânones estéticos, desejou fazer e fez. A prolífica carreira que durou mais de quatro décadas e os mais de 550 trabalhos criados pela artista são a prova material desses feitos.

## Referências

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: Lógica da Sensação*. Tradução de José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia 1*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs - Vol. 4*. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2017.

DEMPSEY, Amy. *Estilos, Escolas e Movimentos: Guia Enciclopédico da Arte Moderna*. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, [S. l.], v. 2, n. 4, p. 206–219, 2012. Disponível em:

<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em: 20 fev. 2022.

FIRMINO, Flávio Henrique; PORCHAT, Patrícia. Feminismo, identidade e gênero em Judith Butler: apontamentos a partir de “problemas de gênero”. *Doxa - Revista Brasileira de Psicologia e Educação*, Araraquara, v. 19, n. 1, p. 51-61, jan./ jun. 2017. Disponível em:

<https://periodicos.fclar.unesp.br/doxa/article/download/10819/7005/30063>. Acesso em: 10 fev. 2022.



GOODING, Mel. *Arte Abstrata*. Tradução de Otacílio Nunes e Valter Ponte. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

JOAN MITCHELL FOUNDATION. Página inicial. Disponível em: [www.joan-mitchellfoundation.org/](http://www.joan-mitchellfoundation.org/). Acesso em: 20 fev. de 2022.

NEUVILLE, Melissa. *Nature in Abstraction: an artistic expression developed in the 1950's and 1960's by Grace Hartigan, Joan Mitchell and Helen Frankenthaler*. Dissertação (Mestrado) - Colorado State University, Fort Collins-Colorado, 1995. Disponível em: [http://dspace.library.colostate.edu/bitstream/handle/10217/179718/STUF\\_1001\\_Neuville\\_Melissa\\_Nature.pdf?sequence=1](http://dspace.library.colostate.edu/bitstream/handle/10217/179718/STUF_1001_Neuville_Melissa_Nature.pdf?sequence=1). Acesso em: 20 fev. 2022.

NOCHLIN, Linda. Oral history interview with Joan Mitchell, 1986 Apr. 16. *Archives of American Art*, Smithsonian Institution. Disponível em: <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-joan-mitchell-12183>. Acesso em: 10 fev. de 2022.

SECKLER, Dorothy Gees. Oral history interview with Joan Mitchell, 1965 May 21. *Archives of American Art*, Smithsonian Institution. Disponível em: <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-joan-mitchell-16086#transcript>. Acesso em: 10 fev. de 2022.

SILVA, Carolina de Oliveira. Blue territory (1972) de Joan Mitchell: a mulher artista em busca de seu território. *Revista Interdisciplinar em Cultura e Sociedade: Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade do Maranhão-UFMA*, São Luís, v. 4, n. esp., jan./jun. 2018.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1928.

#### Referência para citação deste artigo

MOREAU, Talita. O potencial revolucionário na obra de Joan Mitchell: diálogos entre Deleuze, Guattari e Woolf. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 4, número 1, p. 279 – 295, setembro de 2022.