

O QUE RESTA À PINTURA

Rener José Ramos Anselmo

A hora de falar concretamente

Lembrando a frase de Deleuze e Guattari em relação à filosofia, pode-se dizer também que também só agora é viável perguntar o que é a pintura: “tardiamente quando chega a velhice, e a hora de falar concretamente” (2000, p. 9). Menos do que redefinição epistemológica, aqui se trata de uma reflexão que, tocando no que esta linguagem tem de mais intrínseco e permanente e, ao mesmo tempo, no que apresenta como conceitos operacionais contemporâneos, possa tornar claras as suas possibilidades e opções de desdobramento poético.

Perguntar o que é a pintura, neste momento, corresponde a querer saber o que ainda lhe resta realizar; questão escorregadia, primeiro, por entrar na intimidade de uma categoria numa época em que as fronteiras das belas artes gradativamente se diluem; segundo, e sobretudo, por ter de lidar com fenômenos que, embora tenham influência fundamental sobre o olhar do fruidor e especialmente do pintor, muitas vezes não se dão facilmente a uma análise estritamente estética.

Se ainda é plausível falar, conforme Lyotard, de uma certa condição pós-moderna em que a produção e a difusão do conhecimento e da cultura atendem a exigências extremamente pragmáticas (2002, p. 5), como pensar o potencial expressivo de uma linguagem muito mais ligada à vertigem do que à lógica desse pragmatismo? Como entender a permanência dessa que, tendo atravessado milênios, se mostra, em sua longevidade, muito resistente a abandonar os próprios fundamentos em prol das exigências do mundo? O que pode, enfim, o pintor, esse construtor de aparências, numa civilização cuja relação com a imagem tem implicado, frequentemente, o próprio esgotamento simbólico desta?

Ainda que já se tenha tratado do assunto antes, é certo que nem a tese renascentista do *quadro janela*, por exemplo (Alberti, 1992, p. 55), tampouco a descrição baudelairiana do pintor da vida moderna (Baudelaire, 1996) ou, mesmo, uma proposta como a de Barnett Newman

(1905-1970) querendo livrar a pintura de toda implicação retórica (NEWMAN apud Zilio, 1996, p. 353) encontraram um ambiente tão complexo para investigações acerca da categoria quanto o da atualidade, quando uma ainda residual especulação em torno da *morte da pintura*, muitas vezes, se insinua.

Para o pintor do início do século XXI, enfrentar a questão implica, basicamente, fazer com que uma categoria que não é nova – que carrega, portanto, os rumores das próprias conquistas técnico-formais, logradas especialmente a partir do Renascimento – se desenvolva, se dê ao mundo como linguagem; como meio que, extrapolando seus próprios expedientes técnicos, apresente modos de comunicação e significação afinados com o olhar contemporâneo.

A rigor, seria ilusório querer tratar, em pintura, de uma divisão exata entre técnica e linguagem quando, na verdade, a fronteira entre essas duas instâncias é absolutamente dispersa tanto ao longo da história da arte quanto em uma obra específica. Ainda assim, tal impostura conceitual se justifica diante da operacionalidade que o termo linguagem adquiriu no interior das poéticas contemporâneas.

A pintura e suas vizinhanças

Nesse sentido, ainda que não se possa falar de uma brusca passagem de uma pintura puramente técnica a uma outra que seria, essencialmente, linguagem, cabe pelo menos considerar que, a partir do Expressionismo Abstrato, essa foi uma tendência progressiva. Com a transformação empreendida especialmente por Jackson Pollock (1912-1956) – tirando a tela do chassis para pintá-la no chão, lançando mão das grandes dimensões e concebendo a pintura como uma ação tão legítima quanto a própria obra acabada – a prática pictórica passou a valorizar gradativamente o *fazer da obra* como modo de sua instauração enquanto linguagem.

Deixando de se preocupar estritamente com sua interioridade formal, técnica e material para se ocupar de seu entorno, “a obra toda, passa a ser ela e suas vizinhanças” (Tassinari, 2001, p. 75).

Essa projeção para fora de si mesma, essa aspiração de agenciar não só o espaço do mundo mas também suas imagens recebeu de teorias como a semiótica, a desconstrução de Derrida (1930-) e a lingüística uma influência fundamental. Graças a elas, que passaram a constituir um verdadeiro programa operatório; desde então, é possível ao artista ter acesso aos outrora inabordáveis aspectos da cultura, como bem o percebeu Andy Warhol (1928-1987) na realização de seu trabalho *Marilyn* (1967). Nesse misto de pintura e serigrafia, ele trouxe para a tela o retrato de

alguém cuja imagem, tendo há muito se tornado um puro signo da cultura de massa, dificilmente poderia ter lugar em uma pintura pelas vias tradicionais, quer dizer, envolvida, conforme Luigi Pareyson, em um certo platonismo renascentista que via na arte a tarefa de “contemplar, isto é, colher a idéia eterna e supra-sensível, ou resgatar-se da vontade subjetiva para fazer-se puro olho contemplante” (1997, p. 24).

Sob o influxo de todos os pronunciamentos pós-estruturalistas – hoje plenamente disseminados no interior das poéticas contemporâneas –, pintar passou a ser uma ação tão fugidia quanto enriquecedora. Fugidia porque a pintura, ao projetar-se no mundo, sendo atravessada pelos mais imprevisíveis fenômenos da cultura, faz escapar do artista aquele poder construtivo que em Picasso (1881-1973), Kandinsky (1866-1944) ou Mondrian (1872-1944) era a possibilidade de ordenação do cosmos, idéia tão cara ao pensamento ocidental; enriquecedora porque aquela concepção de que a obra “dá a conhecer outra coisa; revela-nos outra coisa” (Heidegger, 1999, p. 58) atingirá um potencial de abertura e significação sem precedentes.

Ainda pouco compreendida, mas plenamente real e atuante, essa é a subjetividade dentro da qual se desenvolvem muitas poéticas pictóricas da atualidade.

Dentre estas, está a produção do brasileiro Fabio Faria (1974-). Em suas pinturas apresentadas em 1999, pode-se ver cenas desfocadas de ambientes domésticos desabitados, ou melhor, plenamente habitados por móveis estofados, carpetes e almofadas. A um olhar apressado, essas obras poderiam, é verdade, remontar a antigas naturezas mortas como as de Francisco Zurbaran (1598-1664) ou as de Jean Siméon Chardin (1699-1779) por exemplo; no entanto, longe de uma aspiração meramente naturalista, elas foram construídas sob a perspectiva de um olhar pictórico para o qual as imagens do mundo são mediadas por uma ênfase, mais do que nunca, semiológica. Assim é que esses ambientes de Fabio Faria, mais do que simples espaços impessoais, significam o que se poderia chamar de cortes imagéticos da vida cotidiana contemporânea, cortes cuja intensão expressiva se tornou mais evidente nas pinturas posteriores desse artista, quando as imagens foram resumidas a pequenos fragmentos de si mesmas.

Se aqui está em jogo a passagem de um antigo meio artístico à dimensão, de resto pouco precisa, da contemporaneidade, é importante perceber que, nesse sentido, o que tem orientado o desenvolvimento de importantes artistas é uma concepção de devir histórico muito diversa daquela que embalava as palavras do crítico Arthur Danto quando do surgimento do Neo-Expressionismo: “isto não era para acontecer em seguida” (Danto apud Heartney, 2002, p. 14). Ciente de que a trajetória da pintura sempre foi feita de mortes, mas, também, de que já não se

pode pensar o devir histórico de um ponto de vista linear (Baudrillard, 2001, p. 52), o que pressuporia um fim, uma completude, o pintor contemporâneo leva em seu processo criativo outro tipo de reverência à história da arte, tirando partido dela mas propondo-lhe revisões com o próprio trabalho.

Viva Caravaggio!

Para pintores como os italianos Mimmo Paladino (1948-), Enzo Cucchi (1949-) e Sandro Chia (1951-), o americano Julian Schnabel (1951-) e os alemães Georg Baselitz (1938-) e Anselm Kiefer (1945-), a volta à pintura na década de 1980, depois do largo período de arte conceitual da década de 1970, atendia quase a uma espécie de ética da criatividade. Algo que ganhava, no mundo inteiro, adeptos eufóricos, mas, também, contraditores poderosos como Roland Barthes (1915-1980) que lamentava: “em um mundo em que a inovação estilística não é mais possível, tudo o que resta é imitar estilos mortos, falar através de máscaras e com as vozes dos estilos do museu imaginário” (Barthes apud Heartney, 2002, p. 15).

Reafirmar a pintura – mais do que o manifesto pós-moderno, estratégia do mercado de artes ou recalque na tradição – significava fazer uma revisão na maneira como a categoria buscava adaptar-se aos principais paradigmas da arte, especialmente no século XX. O extremo rigor, por exemplo, a que a pintura fora submetida, desde as modernas reflexões de Malevitch (1878-1935) ou Doesburg (1883-1931) até um trabalho como *A Tumba de Getty II* (1959) de Frank Stella (1936-), deixava claro que a direção assumida até ali – não obstante a extraordinária ampliação de certos aspectos da categoria – era de uma gradativa dispersão de todos os elementos a que se pudesse chamar de pictóricos, algo que, claramente, não interessava àqueles pintores neo-expressionistas, muito mais afeitos a uma ontologia da linguagem pictórica expressa em suas próprias obras.

Cucchi, lançando mão da perspectiva renascentista; Chia e Paladino utilizando-se dos grandes formatos; e Kiefer, revisitando a velha retórica combatida por Barnett Newman, para falar dos mitos da história alemã, produzem obras que, como linguagem, conferem à pintura uma operacionalidade tão contemporânea quanto as instalações de Barbara Bloom (1951-), as ações de Beuys (1921-1986) ou as apropriações de matriz duchampiana. Era preciso avançar, mas, acima de tudo, era preciso ser pintura.

O Neo-Expressionismo, vivendo o auge do pluralismo de linguagens artísticas, deixava claro que não havia procedimentos, técnicas, temas,

materiais ou quaisquer outros aspectos que, *a priori*, não servissem para pintar, o que significava uma extrema liberdade obtida através de coragem, discursos engajados, e obras de visualidade bastante enfática.

Intimismo 90

“Mas o tempo mostrou-me o quanto havia ali de afoiteza e inexperiência de juventude” (Mesquita, 1998, p. 12) com essa frase acerca de sua atuação como crítico, Ivo Mesquita não apenas faz pensar no significado do que foi a tal “volta à pintura”, mas também evidencia o perfil desta linguagem, na atualidade, menos alardeante mas ainda expressivo, nem sempre gigante mas capaz de agenciar o espaço de outra maneira. Num estágio em que parece não haver problemas formais urgentes a serem resolvidos, percebe-se, em muitos pintores atuantes na década de 1990, um intimismo extremamente cuidadoso e sutil em relação à própria visualidade, como se observa na produção atual dos americanos John Currin, do chinês Qiu Shi-Hua ou dos brasileiros Vânia Mignone, Fernando Augusto, Zau Pimentel e Daniel Senise.

No caso de Senise, um dos principais nomes da famosa *Geração 80* da arte brasileira, a julgar pelo perfil de seus trabalhos produzidos há cerca de 17 anos, visivelmente solidários à grandiloquência neo-expressionista, parece que, agora, algo se retraiu ou se refinou, passando a um tipo de silêncio muito mais próximo das clássicas pinturas zen do que da vocação ordenadora do Ocidente.

Mesmo a produção recente de Anselm Kiefer (1945-) se enquadra nessa súbita e intrigante serenidade. Em sua exposição inaugurada em São Paulo em 1998, esse discípulo de Beuys apresentou uma série de pinturas tão grandiosas e impactantes quanto as produzidas em 1985 ou 1986. No entanto, em alguns desses trabalhos – grandes fotos aéreas da cidade de São Paulo parcialmente encobertas por densa tinta – aquele tom apocalíptico, embora tão forte quanto antes, é menos incisivo na maneira como é produzido sem tanta gestualidade e mesmo sem uma perspectiva tão enfática. Como em Senise, parece mesmo não mais haver nesse alemão as marcas de um fazer estritamente pictórico.

Haveria, então, no desdobramento das poéticas, tanto de Senise quanto de Kiefer, uma renúncia à afirmação da pintura, afirmação que, há 20 anos atrás, parecia ser o único modo de sobrevivência da categoria? Ou essa afirmação passou a ser conduzida de outra maneira?

Diferentemente do que representava a imagem para os artistas que atuaram na década de 1970, para o pintor dos últimos 10 anos, habitante dos não-lugares, ela representa hoje, menos do que estratégia de reiteração de quaisquer crises, a proposta de recompor uma subjetividade há muito

dispersa, como sugere a frase de Julia Kristeva: “a imagem talvez seja o último elo que nos resta com o sagrado” (1998, p. 11).

Assim por exemplo, a brasileira Dora Longo Bahia, apesar de tocar em aspectos já explorados pelo alemão Gerhard Richter (1932-), confere uma outra direção poética a sua obra. Na série de trabalhos em que pintou – baseando-se em fotografias – cenas de cadáveres femininos no necrotério (1999), pode-se ver um certo desfocamento das figuras, algo também encontrado em Richter; no entanto, este efeito é menos enfático no trabalho da pintora, deixando clara sua opção de não reiterar uma certa *crise da produção imagética na contemporaneidade* – como o fizeram Sigmar Polke (1941-) e Robert Longo – mas de prosseguir com e apesar dela, conferindo à pintura o aprofundamento de suas mais básicas aspirações simbólicas.

Pintando com canudos

Se nas principais discussões em torno da Arte Contemporânea são recorrentes conceitos como apropriação, desmaterialização da obra e deslocamento, não é difícil perceber que a pintura, tocando apenas tangencialmente nesses pontos, ainda está por construir modos mais incisivos de se instaurar como poética contemporânea. Eis exatamente a dificuldade, o trabalho a ser feito e a principal questão deste texto.

O que resta à pintura? Tal pergunta teria, pelo menos em tese, uma boa solução em experiências como as pinturas-junção, pinturas-construção, pinturas híbridas e toda uma série de propostas que, partindo de fundamentos pictóricos, extrapolam, interferem ou substituem o suporte tradicional por partes dele ou por sua menção. É inegável a importância de tais experiências principalmente porque ampliam a maneira de ver uma obra pictórica. No entanto, a despeito de uma certa precipitação diante de uma questão que não é raza, cabe perguntar em que medida cada uma dessas propostas engendra um novo modo de fazer pintura. E mais, em que medida são, perceptivamente e poeticamente, mais eficientes do que os suportes tradicionais.

A respeito do assunto, é significativo o depoimento de Alfons Hug, curador da XXV Bienal Internacional de São Paulo¹: “o futuro do suporte não depende dessas intervenções” (2002). A afirmação de Hug, aparentemente profética, faz sentido quando se considera que, ao longo do século XX, propostas semelhantes, embora engenhosas, não chegaram a firmar-se como categorias mesmo quando estas existiam bem definidas. Vejam-se, por exemplo, a tela cortada de Lucio Fontana (1899-1968), as pinturas feitas de luz de Jorge Orta (1953-) ou a pintura com o corpo ou utilizando lança-chamas de Yves Klein (1928- 1962) o qual em 1957 dizia ter superado a pintura (1995, p. 40).

De qualquer forma, essas *pinturas além da pintura* seguem suscitando necessárias discussões como demonstram o trabalho que o brasileiro Pazé apresentou em 1999, uma caixa de acrílico transparente medindo 8 m² cujo interior era preenchido por canudos azuis, evidenciando, em certa medida, o princípio da cor; o de Nathalie Nery, artista também de nacionalidade brasileira que, numa alusão à obra do pintor italiano Volpi (1896-1988), apresentou, em 2000, duas seqüências paralelas de bandeiroas de papel postas face a face, numa operação que claramente enfatizava aquele padrão formal tão caro ao italiano; e, por fim, o trabalho da alemã Katharine Grosse apresentado na XXV Bienal Internacional de São Paulo, uma pintura em uma parede de 30 metros com cores fortes e traços do grafite de rua.

Largamente utilizado pelos mais discutidos pintores da atualidade e contando apenas cerca de 600 anos de existência, o suporte plano em tela segue como a esfinge a dizer “decifra-me ou te devoro”; decifrá-lo é inventar, propor, revelar algo que seja poeticamente mais poderoso na interceptação do olhar contemporâneo do que os suportes tradicionais. Quando isso acontecer, talvez já não se possa pensar em superação, mas na convivência de todos os suportes, tintas, técnicas e linguagens.

Como cidades mortas

Em 1983, dizia o crítico de arte brasileiro Frederico Moraes:

“À pintura, pois. Para o que der e vier. De preferência sem dor. Com prazer e paixão. A pintura está aí, entrando pelos poros, pelo nariz, pelos ouvidos, indo direto ao coração antes mesmo de passar pelo cérebro. A pintura voltou a ser um vale-tudo. Ótimo. Dizem que é *bad painting*, eu a vejo linda. Dizem que é feia, ultrajante, eu a sinto sensualíssima. Tem seis dedos, um olho só e manca de uma perna. *I love her*” (1991, p. 13).

Passados 20 anos, é preciso perceber que tal abordagem, em sua ânsia de afirmação, não deixa de legitimar a dúvida infundada sobre a validade e a vitalidade da pintura nos dias de hoje.

Se, à sua época, o pronunciamento de Moraes contava com um ambiente embalado pela expectativa de algo que respondesse a praticamente uma década de arte conceitual, que reafirmasse, enfim, o potencial da imagem sob o primado da mão, é certo que agora, mais do que contar com os bons ventos da história, é preciso ter rigor para perceber o que à linguagem pictórica é pertinente nesse momento.

Independentemente de homenagens ou de escárnios, a situação da pintura é, de um certo ponto de vista, das mais contemporâneas; não

precisamente por suas contribuições mais recentes, mas pela especificidade de sua condição neste momento da história, muito semelhante à daquelas cidades que, tendo atingido os 10 milhões de habitantes, são tidas por Alfons Hug como *ciudades mortas* (2002). Vai nessa imagem uma boa e subversiva concepção do termo morte a qual, longe de implicar aniquilamento, dá a idéia de fenômenos que, chegando a uma longevidade extrema, não se precipitam em um fim, mas sobrevivem... permanecem, inexplicavelmente, à revelia de qualquer pensamento que, linearmente, modernamente, ainda sonhe com barulhentas rupturas.

A pintura está viva, e quanto a isso não há dúvida, se considerado o modo como seus fundamentos têm sido utilizados na contemporaneidade; rompendo com a tradição, revendo ou reafirmando-a; pintando com ou sem suporte plano, dentro ou fora do cubo branco, com figura ou sem ela. A questão, na verdade, é – e talvez não seja possível ainda uma resposta satisfatória nesse sentido – delinear uma noção mais exata acerca da categoria que permita sonhar com uma visualidade cada vez mais sofisticada, contemporânea, intensa mas, sobretudo, legitimamente pictórica. É preciso, conforme Daniel Senise, “pintar apesar e com a história da pintura (2001, p. 5).

Depois das cavernas, da janela, do anteparo, do signo, do conceito, da festa neo-expressionista... o que resta à pintura?

Notas

¹ Na XXV Bienal, 17% das obras expostas eram pinturas.

Obras consultadas

Livros

ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 1992.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: Do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1996.

BAUDRILLARD, Jean. *A transparência do mal: ensaio sobre os fenômenos extremos*. Campinas-SP: Papirus, 1990.

—————. *Senhas*. Rio de Janeiro: Difel, 2001.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Que é a Filosofia*. Rio de Janeiro: 34, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

ESTES, Richard In.: *The photo realist: 12 interviews*, Art in america, Nov/ Dez. 1972.

HEARTNEY, Eleanor. *Pós-modernismo*. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1982.

HONNEF, Klaus. *Arte contemporânea*. Köln: Taschen, 1994.

JANSON, H. W.; JANSON, Anthony F. *Iniciação à história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KLEIN, Yves. In.: Yves Klein. Köln: Taschen, 1995.

KRISTEVA, Julia in: *Visions capitales*, Paris, Musée du Louvre, 1998.

LOPERA, José Alvarez; ANDRADE, José Manuel Pita. *História geral da arte: pintura I*. Rio de Janeiro: Ediciones del Prado. 1995.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ROBINS, Corinne. *The pluralist era*. United States: Icon editions, 1984

TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.

ZILIO, Carlos. In.: NOVAIS, Adauto (org.). *Artepensamento*, São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

Catálogos

BR 80 : PINTURA BRASIL DÉCADA 80. Apresentação Mange, Maria Cristina Castilho Costa; texto Frederico Moraes, Márcio Sampaio, Adalice Araújo, Aracy Amaral. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991.

MESQUITA , Ivo. In.: *Daniel Senise: ela que não está*. São Paulo: Cosac e Naify, 1998.

SIGMAR POLKE: Die editionen 1963-2000, catalogue raisonné. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2000.

GERHARD RICHTER: *Paintings*. WEIERMAIR, Peter, org.: Viena, Bolzano: Museion and folio, 1996.

Jornais

DANIEL SENISE In.: Folha de São Paulo, p. E5: 24.10.2001.

MORAES, Frederico. In: O Informalismo Está de Volta. Jornal O Globo, 30.7.1979.

MORAES, Frederico. In: BR 80 : Pintura Brasil Década 80. Apresentação Mange, Maria Cristina Castilho Costa; texto Frederico Moraes, Márcio Sampaio, Adalice Araújo, Aracy Amaral. São Paulo : Instituto Cultural Itaú, 1991.

SENISE, Daniel. In: Folha de São Paulo, 24.10.2001.

Depoimentos

HUG, Alfons. Durante seminário sobre a cidade. Instituto Brasil-Alemanha. Salvador, 2002.