

Ora, bordas!

É disso que se trata. Pois cada qual versa isso. Cada um ao seu modo. Bordas são circunferências, mas não segundo uma disposição geométrica – são contornos. E se contornam, margeiam, as bordas seriam acontecimentos limites, disporiam sobre áreas fronteiriças, sobre as extremidades das coisas: o começo e o fim. O desenho durante muito tempo foi compreendido como uma linguagem dedicada às bordas, um traçado insinuava a expressão de uma existência – esboçava uma realidade – ainda que uma existência figurada pela aparência. Os fenômenos, as coisas, começariam por este ponto limite e em seguida desfiariam outras consistências, muitas vezes proporcionadas – aproximando essa questão aos nossos interesses – pelo exercício da pintura. No entanto, cabe reconhecer que pelo prisma de algo, desse ou daquele fato, os contornos se esvaem. O que margeia um evento, o que rodeia um pertencimento, é o descaber. A pintura logo soube disso. Qualquer pertencer é um ponto extremo, contornado pelo que não lhe pertence, o que ele não é. Ser algo não é tão somente dispor de um conjunto de propriedades, é igualmente ser um que não é nenhum outro que conhecemos. Vemos assim. O ver implica em ver algo e ao mesmo tempo ver que este não é algum outro. Vemos uma mesa e ao mesmo tempo sabemos não ser cadeira, carro ou livro. Ainda assim dizemos das bordas; sim, é perfeitamente possível dizê-las, desde que moldadas a uma natureza relacional, onde uma presença determinada corresponda à falta de todos os outros.

Da Arte falamos como sendo exceção. O fenômeno faz descarrilar o nosso modo de ver. Enquanto a norma do ver percorre a trajetória que se descortina entre ser este e não ser este, a Arte constitui uma existência que se funda em ser e igualmente ser aquilo que dada existência não é. Puxo um exemplo, se porventura vigora em nosso estatuto de crença uma oposição entre coisa e imagem – certeza sobre a qual tecemos nossos relacionamentos – o artista subverte esta lógica ao promover uma imagem que se apresenta como dispendo de uma densidade própria das coisas: perfaz uma não coisa – uma imagem – que admite atributo de coisas (igualmente pode realizar o mesmo em modo invertido: criar coisas que não dispõem de atributos dos quais as coisas partilham). Neste jogo, as bordas dos eventos artísticos se arranjam de modo

distinto, estão sempre para lá e para cá dos determinantes que compõem sua realidade de oposição: para além da imagem e aquém da coisa. O que contraria o ver da normalidade – que é lá ou cá –, aquele que a cultura dispõe, e que se enquadra na lógica de um confinamento, onde ser este significa não ser qualquer outro.

Contudo, se as fronteiras da Arte se situam em um território onde os limites se apresentam borrados, nem lá e tampouco cá, o fato não é impeditivo para que o hábito deite seus costados sobre esses eventos, naturalize os expedientes, acarretando que as operações percam sua vigência de exceção. Integrado ao quadro cultural, o caráter extraordinário dos procedimentos recua e passamos a ver a complexidade limitada ao território de um particular, embora este particular tenha sido erigido por intermédio de expedientes de exceção. É por estas e outras que recursos empreendidos em um contexto não prontificam as mesmas consistências quando disponibilizados em outro, mesmo que consagrados na galeria do âmbito: a história da arte. E não poderia ser diferente, a realidade da arte não consiste em manter laços estáveis com exemplares de sua história, mas em escapar da formação em que ela – se efetivamente escapar – virá tomar assento. Pois, se há alguma conformidade em sua natureza, é justamente a inconformidade.

Vamos ao que interessa. Esta exposição visa apresentar o trabalho de cinco artistas empenhados em mitigar bordas territoriais, visando conflagrar limites excepcionais, próprios à arte. Todas as obras envolvidas concernem ao âmbito da pintura ou mantêm grande proximidade com essa linguagem. Dos trabalhos escolhidos, dois devem ser mediados por uma ordem do tempo que remonta a algumas décadas, já que seu autor, Raul Cruz, faleceu no ano de 1993. A pintura preta possivelmente foi realizada em meados dos anos 80 (a tela não está datada) e a branca no ano de 1991. Começemos por ele. Raul foi pintor, gravador, desenhista, cenógrafo, diretor e escritor de peças teatrais, seus trabalhos abrigam sempre iniciativas de ultrapassar a quadratura de cada um dos âmbitos que atuava. Sua poética formava superfícies de continuidade entre naturezas diversas, através das quais deslocava para o interior de um campo

específico de atuação, experiências pertencentes a outros contextos. Muitos procedimentos que regeram sua pintura nasceram tributários do teatro, tanto quanto “o seu teatro” emprestou expedientes das artes plásticas. Na tela preta, o exercício de recorrer a outra linguagem para ultrapassar os limites territoriais do âmbito que atua é patente. O “pintar” faz desenvoltura raspando, escavando a superfície homoganeamente preta – que denuncia quase que explicitamente a participação enfática de outro dispositivo de linguagem: a gravura, mais precisamente, o linóleo. A convocação deste outro, o linóleo, é essencial para desestabilizar o sistema de bordas da imagem. Uma operação artística não se constitui de uma única sentença, tampouco de elementos oriundos de um único universo. Os jogos que os processos de significação artísticos lançam mão, arrumando distâncias para em seguida convertê-las em proximidade, são bastante complexos. Neste encaixe, os artistas montam paradoxos (entendo que a forma da arte se estrutura necessariamente sobre uma ordem de paradoxo) com coisas, linguagens e contextos. Na arte clássica, trata de fazer ver um mundo extraordinário, aquele que se apronta a distância, para em seguida, trazê-lo a proximidade. Neste enquadramento, signos icônicos e simbólicos comparecem no plano da representação como enfeixassem estreita correspondência entre si, com base na crença do imperativo de uma ordem de similitudes. Fundado nesta certeza e também que o mundo físico é uma imagem falha do plano sagrado ou do ideal, o artista tece o invisível, legando dimensões icônicas ao simbólico. Na arte moderna, persegue-se a linguagem, não a proveniente da norma, ou seja, aquela que já cumpre ofício, mas, a sua expressão extraordinária, que ainda não se realizou. Como a linguagem é uma variação de comportamento do aspecto, propondo imagens alternativas às existentes no quadro cultural, o artista promove a sua extraordinariedade. Entretanto, a dessemelhança construída não pode prescindir de aquiescência, já que inexiste a linguagem privada, assim, a operação artística, para promover esse assentimento, enfronha na equação elementos que se apresentam como avalistas da verdade dessa expressão formal. Por fim, no cenário contemporâneo, almeja-se o âmbito contextual extraordinário: inaugurando um jogo em que algo pode ser ao mesmo tempo ele próprio e também algum outro – um que ainda não detém existência. Neste jogo de polaridades entre a distância e a proximidade, há ainda um fato importante a ser observado, se no

campo da ciência a relação entre as sentenças encontra um nexos causal, na esfera da arte inexistente este nexos e este nem pode existir, já que as realidades envolvidas pertencem a ordens de existência distintas. Entretanto, é justamente este fato que, consciente ou inconscientemente, o artista busca ocultar do público, inventando modos de conjugar as disjunções, de modo que as disjunções se mostrem invisíveis. As operações realizadas por Raul Cruz, de combinar expedientes de linguagens distintas, revelam uma sintonia com outras obras contemporâneas (ou pós-modernas), ainda assim, ele não abandona o intento de encontrar uma linguagem extraordinária (comportamento moderno): a tela preta agarra um linóleo para nos entregar uma forma expressiva. É seu modo de encontrar a máxima distância de formas já consolidadas (condição necessária ao objeto artístico) e a mais estreita das proximidades – a cumplicidade – com o imaginário do público.

O segundo trabalho de Raul Cruz será visto ao final deste ensaio. Seguimos com as obras de Sergio Sister. O artista apresenta exemplares de duas séries distintas de trabalhos: uma obra da série Pontaletes – vários sarrafos com a altura de 250 cm, alguns com a superfície pintada, outros ostentando a própria cor do material – madeira ou alumínio – dispostos em modo vertical e horizontal; e quatro pinturas da série caixinhas. Nestas obras, limites territoriais são barbarizados, os sistemas de conformação são desestabilizados por intermédio de várias frentes. Suas “telas” não respeitam os perímetros entre a pintura e escultura, tampouco entre arte e os objetos ordinários: simples caixas de frutas, sob os seus auspícios, se tornam verdadeiras jóias; empenhadas em surpreender, convocam a ausência para um desempenho pictórico: os pontaletes arrumam em seu interior belas telas brancas enquanto as caixinhas tiram partido de faixas despidas de qualquer realidade física, erigidas pela intervenção do vazio; apreciados por outro prisma, os pontaletes igualmente se afirmam como molduras – ou seja, não são propriamente obras, mas mediações entre obras de arte e as cercanias do mundo – no entanto, aparecem como a única realidade palpável e que se dispõe como obra. Não bastasse tanto, nas pinturas de Sérgio Sister a cor parece não caber no âmbito de sua própria realidade. Que uma quantidade de água supere os limites do recipiente no qual está contida é um fato absolutamente ordinário, não

merecendo qualquer anotação. Mas que o vermelho vaze para além de sua realidade de ser vermelho, que o verde e azul se postem muito além de sua realidade de ser verde ou azul, certamente é bastante incomum; soa como absurdo. No entanto, é exatamente essa a impressão que as pinturas do artista causam: estão sempre para além dos limites de sua realidade.

Os trabalhos de José Spaniol agenciam uma estreita aproximação entre escultura e pintura. Toda linguagem, qualquer seja o dispositivo, cumpre um mesmo objetivo: aproximar ou distanciar. Pinturas são aparelhos que permitem que apreciemos uma presença em lonjura; já as esculturas são presenças da distância que irrompem em meio à nossa proximidade. No domínio da arte, escultura e pintura transgridem essas naturezas e visam igualmente movimento oposto: a pintura busca mostrar a proximidade, e a escultura a distância. No âmbito da arte clássica esse jogo linguístico operava com total adequação, de modo que a extensão entre as duas extremidades, aqui e lá, podia perfeitamente ser infinita e ainda assim ser percorrida, graça aos auspícios de um sistema de significação regido pela dominância do simbólico. Contudo, a vida moderna cancelou tais lonjuras ao abrigar um imaginário ajuizado preponderantemente por experiências físicas e conseqüentemente calcado em valores indiciais. A partir de meados do século XIX, a pintura se vê limitada em sua propensão de conferir distâncias e é impelida para junto da tela. Algo análogo ocorre à escultura, que é empurrada em direção à parede. É na extensão deste território encurtado, tanto efetivo como virtual, que uma e outra, pintura e escultura, vão manter as suas operações. Ao final do modernismo, para alguns, ou ao final do primeiro período do modernismo, para outros, escultura e pintura se acotovelam, sobrepõem-se uma à outra, disputando palmo a palmo uma mesma faixa espacial. As esculturas (ou pinturas) de José Spaniol são cidadãs desta temporalidade e respondem a essa demanda. Nestes trabalhos, o fato pictórico e o escultórico se apresentam juntos, grudados um ao outro, como irmãos siameses; no entanto, cada qual ainda quer continuar imbuído de uma idéia diversa, capaz de garantir referências e identidades próprias. A parte que reporta à proximidade se mantém imbuída de distanciar. A outra, que reproduz a distância, busca a proximidade. Vivem às

turras, como um e como dois. Como fossem pinturas que seguem sendo esculturas.

Fernando Burjato convoca a ironia para jogar. Suas telas guardam profunda admiração pela tradição pictórica moderna, entretanto, o deboche lhe parece o modo correto de honrar esta reminiscência. No âmbito do modernismo a idéia de expansão é cara, o juízo é bastante favorável para com obras que causem um sentido de transbordamento, e Fernando glosa maliciosamente esta convicção, fazendo com que os seus quadros se derramem para além dos limites do chassi, perfazendo franjas e guardando a aparência de panos rasgados: o roto em lugar do Rothko. Entretanto, a ironia, somente ela, não tem potência para estruturar um mundo próprio; seu sarcasmo é apenas um artifício para levar o público a aceitar um movimento mais radical, objetivado por ele: extrair uma perfeição a partir do âmbito da falha. A história da arte é ocupada por uma classe de entes aos quais foram conferidos valores positivos, e as telas de Fernando almejam encontrar um lugar junto a esta constelação, estendendo o campo da arte para a sua periferia, alcançando o que é descartado, abrangendo o que é tido como gosto duvidoso: o kitsch e até mesmo os despautérios. Agem como se dissessem: senhores, se desejam a perfeição, a mais nova perfeição, agarrem-se ao erro!

William Machado é o mais novo destes artistas, é natural que seu tirocínio abrigue um feixe de questões mais afeito aos imperativos do presente. Ainda assim, a preocupação em desestabilizar as bordas do sistema que preside o ver igualmente se verifica em seus quadros, demonstrando sua maturidade. Arrisco até a dizer que em seus trabalhos este alvo se mostra ainda mais explícito. Suas telas, apegadas à compreensão de imagens, em uma abrangência que se distribui entre imagens e coisas, não visam primordialmente ressaltar as suas propriedades físicas ou preocupadas em chamar para si o estatuto de coisas, mas ocorrem fundamentalmente como dispositivos promotores de experiências. Ou como dispositivos de desconstrução da experiência. Os impulsos modernos promoveram uma absurda reviravolta em nossos conceitos de tempo e espaço, e os artistas modernos, a exemplo de Pablo Picasso, buscaram pauta no bojo destes novos paradigmas. Nos domínios do contemporâneo, a radicalidade do processo

tomou foros impressionantes, ainda que cobertos pela mais densa das naturalidades. A tecnologia invadiu quase todos os domínios e já não é referenciada pelo humano, não se fazendo mais como uma potencialização das capacidades humanas, mas derivando-se de apontamentos distanciados, como que oriunda de lógicas próprias. É por este universo que a sociabilidade presente se desdobra. A imagem, abrigada no território do mundo digital, já não executa peripécia a que não estejamos dispostos a aceitar. Definitivamente, a surpresa é um sentimento cada vez mais fadado à liquidação. Talvez no futuro as interjeições sejam abolidas de nossas línguas, juntamente com as interrogações. Neste contexto, os trabalhos de William buscam oferecer uma experiência correspondente a esta atualidade, mas agarrando-se ao âmago de coisas que sabemos não poder dispor desta presteza. Se na jurisdição do mundo digital acolhemos estar aqui e lá (em razão de que a ocorrência se promove no seio de algo que está lá e não aqui), nosso quadro referencial de ajuizamento não joga do mesmo modo com elementos provenientes de nossas cercanias físicas. Esta equação está contabilizada na poética do artista. As imagens apresentadas, o uso de tintas diversas em uma mesma superfície – esmalte e automotiva –, a altura das bordas e o desdobramento da imagem na lateral do quadro conluíam para promover disjunções no ver, produzindo probabilidades que escapam à norma: linhas que embaralham o olhar, uma ordem de cores que, apreciadas por distâncias distintas, originam a aparição de outras, promoção de relevo no plano e de planaridade dotada de tridimensionalidade, enquadramentos desenquadrados, profusão de pontos de vista concomitantes, etc. E tudo sem qualquer alarde, sem a preocupação de marcar o efeito, como se cada fato proposto estivesse ancorado em uma ordem de naturalidades. Como se fosse possível, perfeitamente redonda, harmônica, a convivência entre a possibilidade e a impossibilidade.

O segundo quadro de Raul Cruz quando visto à distância tem o poder de ampliar o espaço. A maior parte da tela é esbranquiçada e quando afixada sobre a parede branca, a figura humana, que está entalada em um retângulo amarelo esmaecido contornado por uma área sombreada, promove a impressão que o recinto que ocupa detém dimensões maiores que as efetivas, ao parecer que sai do interior da parede. Daquela lonjura a figura vem para nos

receber, obviamente ela está em pé; não obstante, quando nos aproximamos e nos postamos diante do quadro, nos apercebemos que o vulto está deitado. A visão frontal, sem que possamos nos dar conta qual ação foi efetivada, é substituída por outra, uma perspectiva de topo, impondo a certeza que a figura submerge depositada em uma cova. Em outro olhar, novamente o vulto se põe em pé; revela-se como espectro. Alternando posições, mostrando-se claudicante entre um aspecto e outro, a imagem empunha força de presença. Apesar disso, a maneira que os acontecimentos da tela se apresentam, tecendo correspondências entre ocupações aqui e lá, em claro intento de perfazer equilíbrios entre os seus elementos, revelam uma inquietação conformativa de natureza gráfica, que instala freios à potência da imagem. A figuração, agarrada às expectativas de natureza expressionista, encontra-se encaixada em um regime de forças contrárias: oscila entre a violência do não habitual e uma forma já calçada no quadro cultural. A inscrição encontrada logo acima a figura resolve este impasse. São apenas três palavras, mas que vencem a resignação e o conforto da domesticidade gráfica e até mesmo os limites que separam o espaço da representação, do espaço do público. “Não diga nada”. A frase age como um soco sobre o espectador. A pintura é uma linguagem para dizer da distância, mas, como dissemos, no território da arte ocorre como uma força às avessas: dissolve fraturas, encurta extensões e instaura proximidades. Aqui, aspira estar como artista e criatura; quer ser arte e quer ser vida.