

William Machado: ordem incerta

William Machado descreveu suas obras anteriores¹ como o enfrentamento de três questões básicas que se desdobravam umas nas outras, num espelhamento dos – ou alternativa aos – trabalhos modulares que as precederam. Esses trabalhos eram constituídos por módulos de papel pintado com pincel, estêncil e *spray* justapostos para formar “pinturas” de grandes formatos, criadas pela junção dessas imagens descontínuas [figs. 1 e 2]. Segundo o artista, as pinturas apresentadas naquele momento foram “pensadas em três blocos, cada uma frisando um assunto específico: tempo, espaço e ambiguidade entre corpo e imagem. Já a relação entre cada bloco é possibilitada como se cada uma delas fosse ao mesmo tempo o todo e uma parte. Essa ideia é derivada das pinturas moduladas e estabelecida agora, como se cada uma delas fosse fragmentada e o raciocínio reconstituído em um espaço de exposição” [fig. 3].

¹ Apresentadas em sua exposição individual, *Descontínuo em três segmentos*, no SESC da Esquina, Curitiba, de novembro de 2008 a fevereiro de 2009.



Figura 1 *Sem título*, 118 x 105 cm, papel, esmalte sintético, 2004.



Figura2 *Sem título*, 118 x 105 cm, papel, esmalte sintético, 2004.



Figura 3 Vista da exposição *Descontínuo em três segmentos*, Sesc da Esquina, Curitiba. *Sem título*, esmalte automotivo, mdf, dimensões variáveis, 2008.

O depoimento do artista sobre suas preocupações com as discontinuidades, faz pensar nos problemas clássicos da arte – e de toda linguagem –, quais sejam os de criar mecanismos de significação a partir de imagens, materiais ou procedimentos em princípio desconectados e, por isso mesmo, não significantes quando tomados em si. A plethora de matéria prima, visual ou

linguística, só pode começar a fazer sentido quando posta junto, em determinada ordem, justamente destinada a *fazer sentido* e um sentido determinado. Deste modo, é a *forma de ordenação* – a sintaxe ou gramática utilizada –, no mais das vezes, o que define o campo de significação onde se farão possíveis os possíveis sentidos das imagens em arte. Em outros termos: o artista não toma uma pintura, ou o conjunto de pinturas, como um todo contínuo e definido de antemão, mas propõe-se a estabelecer um campo de possibilidades para que novas ordenações se façam.

Nas obras produzidas em 2008 e nas mostradas agora, em 2013, na Galeria Casa da Imagem, essa atitude dialoga com estruturas básicas da pintura ocidental, como a ideia de unidade preexistente, conferida pelo quadro-moldura que a separa do mundo “real”, e da composição que ordena – pelas leis de alguma gramática – conjuntos de elementos dissolvidos no caos, isto é, sem a ordem que conferiria sentido às suas justaposições [fig. 4]. Uma questão básica que se apresenta ao pintor é: como driblar essas estruturas que nos antecedem e por isso mesmo nos impedem de colocar em dúvida os pressupostos que, como uma moral ou ideologia subjacente, controlam as possibilidades de diferentes enunciados?



Figura 4 Vista da exposição *El mismo es otro*, Galeria Casa da Imagem, Curitiba, 2013.

A arte de cada sociedade ou período é sempre constituída, e não poderia ser diferente, pelo conjunto de elementos que constituem a visão que esta sociedade tem ou gostaria idealmente de ter de si. O que chamamos de pintura ocidental é o resultado da convergência de uma estrutura de pensamento cristão, eurocêntrico, formalizada em uma estrutura visual destinada a conferir às suas elaborações a unidade universal constitutiva de suas crenças numa divindade única, absoluta e

onisciente. A estrutura de representação chamada perspectiva artificial e a própria forma quadro foram pensados para conferir unidade *a priori* às imagens articuladas em suas superfícies.

A aventura de Jackson Pollock ajuda a sepultar a idéia essencialista de pintura ao explodir as metas da representação de um Sujeito – o pintor que anunciava ao mundo suas vontades – pela explosão da sintaxe pictórica preestabelecida: a composição. Mas Pollock elimina também a fundamentação da comunicação de um discurso direto, do Sujeito para o objeto, pela superação da distância entre autor e obra, feito conseguido ao negar-se a frontalidade pela colocação da tela na horizontal e a consequente introdução do artista no quadro, como discutido exemplarmente por Rodrigo Naves, em seu texto de 1981, *O mar e a água-viva*².

Após o mergulho na tela de Pollock, retirando a distância entre autor e obra que permitia – e subentendia – a *re-presentação*, Lygia Clark estuda a superação da dicotomia entre obra e o mundo que a “suporta”, trazendo a imagem para fora da moldura, transbordando para o mundo e mostrando ao mesmo tempo que a arte *como atividade* está no mundo, isto é, é indiferenciável deste.

² FOLHETIM (Suplemento da Folha de São Paulo) São Paulo, 3 de julho de 1987, pp. B2-B5. Republicado com modificações do autor em NAVES, Rodrigo. **O Vento e o moinho**. Ensaios sobre arte moderna e contemporânea. São Paulo: Cia. das Letras, 2007, pp. 253- 265.

O que *diferencia* as proposições artísticas – isto é, torna possível seu reconhecimento como tal – é o pertencimento a um campo, específico e socialmente construído de discussão, a que o sociólogo francês Pierre Bourdieu chamava de “campo artístico”.

A arte Pop solapa de vez o uso acrítico das linguagens ao tomar as linguagens históricas e imagens de conteúdo pretensamente de “uso comum” para constituir um discurso crítico que traz, para um “aqui e agora” histórico e sociológico, os temas da arte (não se pode esquecer que as proposições Pop se deram em contraposição à grandiloquência do Expressionismo abstrato). Esta estratégia força uma reflexão sobre o papel das artes e a força evocativa de quaisquer elementos visuais, desde que articulados de maneira a trapacear (para usar a metáfora Barthesiana) sobre as regras que sustentam seu uso alienado.

Artistas tão diferentes como Gerhard Richter e Brice Marden articulam um vocabulário que trata dos dilemas entre as tensões totalizantes da pintura herdada da tradição europeia e cristã quando confrontada com as opções postas diante de nós como indivíduos e agentes históricos e sociais. Richter e Marden optam por uma escala humana e vocabulário menos direto e incisivo que desconfiam da imposição autoritária encarnada pela escala monumental e discursos excludentes.

Ciente desses embates entre as questões históricas e seus dilemas éticos – e estéticos –, William Machado elabora nesta exposição na galeria Casa da Imagem um conjunto de pinturas em que estas questões, articuladas pelas obras individuais e pela relação entre cada uma delas, propõem o desenvolvimento de um sistema de significação. Mas um sistema tentativo que ao mesmo tempo em que se apresenta como unidade comunicativa, evita emudecer o espectador com um discurso ou formato fixo, impositivo ou, e talvez principalmente, alienante.

O caráter construtivo dessas pinturas, situado numa boa tradição construtiva brasileira, mantém a sabedoria cromática associada a uma estrutura que desconfia de projetos fechados de antemão, tirando sua estabilidade sempre precária do movimento e da irregularidade, dada pelos deslocamentos do olhar sobre a superfície que, ao não oferecer o apoio que a princípio parecia prometer, nos mantém em constante movimento. Movimento que impede toda fixidez e que justamente pela irregularidade e desafio ao prumo, mantém-se vivo e aberto ao futuro. William nos oferece cada pintura como um campo que, ao mesmo tempo em que apresenta sem rodeios sua estrutura, declarando-se vivamente ao espectador, treme e ameaça se dissolver, sem nunca se entregar toda ao nosso olhar, devolvido pelos reflexos da fina matéria

brilhante que as compõem, e que nos projeta maldosamente lá, dentro do aquário do qual pensávamos estar fora.

Ao circular pela exposição, percebemos que cada pintura, ao mesmo tempo em que se mantém independente, válida em si e por si, nos remete às outras, sempre adiando sua solução. As descontinuidades de que nos fala o artista estão lá e aqui, na vida, sem que a aparente ausência de ligação física entre elas faça perder qualquer parte de sentido, ou valor. E valor é uma palavra perigosa em arte, mas é de valor que falamos quando percebemos a intensidade destas pinturas e sua continuidade sem articulação hierárquica ou gramatical preestabelecidas. Assim como a vida é feita de descontinuidades, como sabia John Cage, e não de um fluxo contínuo com destino preestabelecido, resta-nos, sem ilusões, assumir a responsabilidade pela valoração (e a constante *significação*) dessa experiência de intensidades e concentrações.

Mas, apesar da potência das imagens pintadas ou, melhor dizendo, do conjunto instável de imagens, pintadas e refletidas, começamos a perceber que os espaços entre as coisas na pintura, entre nós e as pinturas, entre as pinturas e a parede e entre as pinturas entre si são, isso sim, o “objeto” da atenção do pintor, que nos fala das descontinuidades para falar do que liga as coisas –

sempre externo às coisas – mas que nos permite incontáveis articulações.

Então me lembro do que escrevi faz tempo, e que parece ter sido escrito pelas pinturas do William: “O olhar percorre essas singularidades e o sentido deste olhar, sua direção, enreda-se nelas. Seu enovelar provoca condensações e adensamentos que nem sempre coincidem com os corpos, agarrando-se aos espaços que os ligam fulgurando sentidos, agora significados, gerados pelo movimento que une o que é diferente e que visto em si só seria nada, diferente de nada, igual a nada”. Olhando essas pinturas, percebo a instável estrutura do mundo fora delas – não sua ilustração – e lembro-me de uma citação de outro pintor, Jasper Johns, que quando perguntado se o que sua pintura diria era que nada poderia ser específico, que nada é puro, que nada é simples, respondeu: “Eu não gostaria que ela dissesse isso. Eu gostaria que ela fosse isso”.

Geraldo Leão

Curitiba, fevereiro de 2009/novembro de 2013