

participações

Pintura: esta jovem bisavó de Java

Alphonsus Benetti (UFSM)

Quando este tema me foi proposto, pensei durante algum tempo em não aceitar; afinal, como pintor, não tenho dúvida de que a pintura falada não é a pintura e tampouco sua pedagogia falada seria a pedagogia da pintura. Isso, de certo modo, tem posto a salvo os pintores e suas obras no âmbito de uma modalidade expressiva tão questionada (e, por vezes, atacada) ao longo dos últimos tempos. Contudo, refletindo melhor, pareceu-me interessante a oportunidade de poder abordar algumas questões relacionadas à pintura em nosso tempo e, caso isso não se mostre possível, declarar quais são alguns dos meus sentimentos em relação a essas questões. Pode-se ver, de início, que a tarefa não é fácil, até porque se tornou bastante incomum confiar em pintores para se desincumbirem dela com a adequada propriedade. Não bastasse isso, o cenário que se apresenta é, de fato, ainda mais complexo, porque, segundo Tarkovski (enquanto esculpia o tempo), à diferença da ciência, *"a arte não raciocina em termos lógicos... é impossível convencer qualquer pessoa de que você está certo, caso as imagens a tenham deixado indiferente"*. Portanto, a questão parece situar-se, no caso, na força da imagem numa espécie de potência de que ela pode ser portadora. E a criação de imagens potentes, no âmbito de uma materialidade específica, pode ser um dos melhores aportes da pintura.

A partir deste ponto, gostaria de me permitir algumas pequenas incursões sobre a pintura e suas questionadas amarras no contexto da arte em determinados momentos, declarando-me, antes de tudo, pintor, portanto implicado e parcial. Desde que a pintura passou a nos referir e, ao mesmo tempo, se auto-referir (como, por exemplo, a partir de Manet), ao falar e se identificar como autora da fala, não mais deixou de ser contestada. Isso exigiu que a pintura, em cada momento subsequente, provasse a sua legitimidade e abriu caminho a toda uma era, na qual a ela, outrora senhora de

si, que contribuía inclusive com a ópera, com a fotografia, com o teatro, com o próprio cinema, não se dará trégua. Da Igreja como imagem sacra (como em Giotto) diante da qual se ia rezar, já não são poucos aqueles que na pós-modernidade gostariam de confiná-la numa pobre casa de tolerância e que atendesse pelo codinome de Geni.

Há mais de meio século, Herbert Read foi convidado para pronunciar as conferências Charles Eliot Norton na Universidade de Harvard. Ao evento, ele se dedicou durante oito meses, resultando desta tarefa um pequeno livro, "Imagem e Ideia", que neste momento eu gostaria de lembrar e, pouco importando o ambiente atual, dizer que se trata de uma obra seminal. Partindo de algumas abordagens de C. Fiedler e E. Cassirer, desenvolve a tese de que a imagem precede à ideia no início e no processo de construção da civilização humana. Penso que esta premissa deveria continuar sendo, a priori, cara aos artistas e irrenunciável aos pintores. Sem pôr em dúvida uma espécie de "igualdade" entre as formas simbólicas do discorrer, Read entende que se deve estabelecer o direito de prioridade histórica aos símbolos da arte. *"Manejamos as ideias mediante a lógica e o método científico, mas as apreendemos", diz o autor, "na contemplação das imagens"*.

Contudo, este cenário foi sendo paulatinamente estiolado por um tipo especial de estiagem progressiva, abrindo-se, por fim, de maneira mais abrupta ao ambiente do capitalismo tardio. Nele, por várias razões, procurou se solapar, uma a uma, as diversas estruturas de edificação das artes plásticas: a fabricação, a expectativa de permanência, a autoria, a legitimação da obra e a própria imagem. Na decorrente mixórdia enaltecida, o meio se tornou volátil e muito bem nutrido pela descartabilidade. Nesse contexto de propalado fim de algumas grandes narrativas, a pintura consegue ainda se manter (à deriva?) graças ao bom deus do mar da diversidade.

Após a exaustão do conceitualismo histórico na década de 1970, à "nulla" de seu ápice, o revival de algumas tendências hoje agrupadas sob o manto genérico de um conceitual, na realidade repõe ou acaba, involuntariamente, repondo questões centrais

àquele movimento sem, no entanto, arriscar-se àquela radicalidade. Não há como deixar de perceber que, em essência, a realização máxima do conceito implica a concretização mínima da imagem. (Coeficiente máximo de conceito seria igual ao coeficiente mínimo de imagem). Nesse ponto (no plantão da vez aconselha-se) a pintura deve sustentar-se por outros/novos conceitos. Porém, abdicando às suas especificidades, até quando ela será legítima e terá alguma função como tal?

Por este grande viés, em consequência, seria imprudente desvincular a pós-modernidade da modernidade. De fato, a contemporaneidade pós-moderna parece estar cumprindo com inegável eficiência aquela estética negativa que, nas palavras de Teixeira Coelho, *"marcou o século XX"*, fazendo a arte mergulhar no *"vórtice cultural do desmanche"*. Ainda segundo este autor, *"boa parte da arte contemporânea, da arte de vanguarda vista em bienais e que, corporativamente, usa esse rótulo como indicativo de estilo ou movimento - quando é mera datação - foi e tem sido fascinada pela ideia de destruição e, mais ainda, pela busca de autoaniquilação"*.

Neste mesmo sentido, Argan realiza uma das mais profundas abordagens do cenário em *"Projeto e Destino"*. Uma das questões centrais que ele vai levantar é por que a arte, *"senhora de seus meios"*, a partir de determinado momento passa a questionar a própria artisticidade para, ato contínuo, propor-se pela dimensão negativa e, na sequência, encampar o referido autoaniquilamento. Em Argan, todo este *"affaire"* será analisado num contexto novo, no qual pontifica, fruto do casamento da ciência com a revolução industrial, uma herdeira vistosa chamada tecnologia (com seu conhecido amante e hoje senhor, muito melhorado pelas plásticas da globalização do mercado: o poder econômico). Uma das mais sérias repercussões do processo tecnológico, em nosso caso, diz respeito exatamente aos seu produtos. A tecnologia, em última instância, não mais produz objetos, mas, de fato, imagens e este fenômeno tem trazido decisivas consequências à arte em geral e à pintura em particular. Disso também nos havia alertado Argan.

O fenômeno, na visão de Ítalo Calvino (*Seis Propostas para o Próximo Milênio*), é o responsável pela transformação do mundo em uma espécie de imensa lixeira de imagens, onde se torna cada vez

mais improvável que alguma delas adquira relevo, diga-se, de qualidade. Nesse caos, tende-se a operar mais por acaso, e o critério, novamente, é a descartabilidade. E um parênteses: parece ironia do destino ou vingança dos deuses o fato de estarmos, de certa forma, condenados a saber identificar as obras de qualidade, mas descrentes, há algum tempo, em utilizá-las como referências, numa espécie de estranha distorção do mito de Cassandra. Aqueles elencos de obras-primas da literatura ocidental, elaborados por autores, críticos, estudiosos e intelectuais, tidos como referências de qualidade se, paralelamente, fossem elencados às artes plásticas, seriam rejeitados pelos mais variados motivos.

Com a referida estética negativa, muitos se esforçaram "honestamente" para que as artes mergulhassem na lixeira das imagens e alguns realizaram, nesse sentido, um esforço adicional em relação à pintura. Esforço que, com o passar do tempo, tem se mostrado, no mínimo, insuficiente. Destruídos os limites, usurpada a criação em nome da invenção, da novidade e mil outros estratégias, a área se abre ao risco da indiferenciação, restando como salvaguardas móveis os conceitos. Convenhamos, como dizem os economistas, não será emitindo moeda sem lastro que salvaremos a economia (arte). Também, não há como deixar de constatar que nos certames atuais de arte se descartam, via de regra, linguagens de longo percurso, mesmo que possuam evidente qualidade, e se aceita toda e qualquer obra com feitiços de contemporaneidade como portadora de qualidades tácitas. Assim, questões como as propostas por Rafael Cardoso, relacionadas à existência de fato, de um público para a arte contemporânea, se ela não estaria ultrapassada, se ela não seria cada vez menos atual, procedem.

O autor acrescenta ainda uma questão que parece não ser percebida: o porquê de apenas uma parte restrita da arte que se faz hoje ser abrigada sob o manto do contemporâneo, "*como se deixassem de ser contemporâneas obras que não compartilham dos mesmos pressupostos conceituais*". É claro que a reflexão crítica e a análise pertinente da obra de arte qualificam nosso olhar, enriquecem nossa visão, nos fazem ver melhor complexas riquezas e contribuem ao desenvolvimento das futuras obras. Porém, diante da

reificação mefistofélica dos conceitos é preciso ter cuidado, é preciso salvar o anjo. Como diz Ferreira Gullar: *"demônio não tem afeto, é só cérebro. Arte não, tem alguma coisa de anjo"*. E o mestre uruguaio Pareja, em carta a Silvestre Peciar, referindo-se ao estudo, à análise de todos os porquês do processo de criação, em última instância, *"cuidar para não matar o anjo"*.

Bem, a priori é necessário que se reafirme a crença na pintura, na sua condição vigente de nos significar, se não aos artistas e à comunidade, pelo menos aos pintores. E aqui um elemento importante: sem qualquer pretensão ao religioso ou ao romântico exacerbado, parece-me que pintar, mais do que nunca, se trata de uma questão de paixão e fé. Tarkovski, por exemplo, alarga essa visão ao declarar que um artista que não tenha fé *"é como um pintor que houvesse nascido cego"*.

Por seu turno, ao pintor torna-se muito difícil, por vezes impossível, renunciar (como parece exigir-se hoje) a um tipo de comprometimento interior, psicológico, que o vincula de maneira inexorável à pintura. Seu desejo, ao qual não consegue fugir, é o desejo dos pigmentos, das matérias coloridas plasmando formas, das transparências e das texturas. Da inaceitabilidade do fim do sonho das tintas vinculadas a preponderantes e necessárias abordagens espaciais. Bem diferente do performático, do interventor, do instalador, cuja atividade fundamental parece-me ser, claramente, de signo oposto. Uma atitude que é fruto de uma espécie de sensibilidade nômade (para não dizer, com outro grau de comprometimento), que se prende em "suportes" eventuais à medida que satisfaçam prévias conceitualizações. De qualquer maneira, a pintura, atualmente e no futuro depende e dependerá muito mais dos pintores e menos dos teóricos, analistas e curadores da contemporaneidade pós-moderna. Diante da avassaladora vitalidade de determinadas obras pictóricas, não há como ignorá-las, negar-lhes a capacidade de sedução e envolvimento. Não raro, no caso, deparamo-nos com críticas que tecem longas digressões filosófico-conceituais, às vezes, hiperbólicas e confusas, que acabam por dissimular um simples fato: já, ao primeiro contato, "sucumbiram" diante da obra.



Alphonso Benetti; Com flores no cabelo, 2003



Alphonso Benetti; As Musas Inquietantes, 2006



Alphonsus Benetti; Via Sacra, 1996



Alphonsus Benetti; Sem título, 1991



Alphonsus Benetti; Anche Lui va a Ornesa, 2005

Da necessidade de que a pintura prove em cada momento a sua legitimidade advém, segundo vejo, muito da sua vitalidade e permanência. Ou seja, aposto em quem tem evidenciado capacidade para enfrentar o “fogo cerrado”. E, claro, não estou só. Peter Greenaway nos aconselha a não perdermos de vista esta linguagem pois, segundo ele, o maior desenvolvimento do ponto de vista intelectual e filosófico virá sempre (e ele repete o “sempre”) da pintura.

“É na pintura figurativa como a de Lucian Freud que está o real perfil da arte dos últimos trinta anos”, sublinha Teixeira Coelho (contemporâneo: sacar do passado de toda a linhagem do Realismo, Nova Objetividade, para fazer arte do presente). Contemporâneo e pós-moderno: não só por retomar a figura, a perspectiva, mas insistir na narrativa que pode incomodar numa *“época de sensações em monobloco, opacas e autossolúveis no instante da percepção”*. Na realidade a pintura é, por excelência, uma daquelas linguagens que denomino de longo percurso. Quando o homem do paleolítico superior criou na parede da caverna as suas primeiras imagens, foram lançados os componentes essenciais desta modalidade expressiva ao par de sua avassaladora capacidade de envolvimento e sedução. Daquele extraordinário encantamento inicial até hoje, suspeito muitas vezes que ela, a pintura, tenha se transformado nessa espécie de arquétipo humano. Seu hipotético desaparecimento, em termos de especificidade, no mínimo silenciaria a voz de muitos e empobreceria o olhar de tantos outros. Para Anselm Kiefer e sua pintura pós-Auschwitz: *“a pintura não precisa respeitar nada. (...) A paleta é veículo e símbolo de esperança. A obsessão do pintor torna compreensíveis a ressurreição e o ressurgimento”*.

Também me parece necessário acrescentar que se o estatuto da arte ainda não tiver encerrado seu longo percurso de referenciamento da civilização humana e nele (estatuto) a pintura continuar se mantendo como modalidade plástica muito vigente, será, com certeza, mais pelas suas especificidades, pelo que lhe é absolutamente peculiar como pintura, do que por quaisquer outros fatores. Especificidades que, repito, já estavam presentes quando do seu ancestral surgimento nas paredes das cavernas: vitalidade, revelação, fascínio.