

A PINTURA COMO INDAGAÇÃO *

Zilio, Carlos

2011

Na segunda metade da década de 1960, a crise da modernidade no Brasil já prenunciada pelo fim do Projeto Construtivo Brasileiro em suas versões Arte Concreta e Arte Neo-Concreta, ganhou no movimento conhecido como Nova Figuração Brasileira, sua expressão definitiva. As premissas desta produção poderiam ser resumidas em alguns princípios gerais: impessoalidade da execução, o que implicava na possibilidade da reprodutibilidade da obra e no questionamento da autoria, a interação entre obra e espectador, a não hierarquia entre alta e baixa culturas e a relação entre arte e política. Neste contexto surge meu trabalho de arte demarcado por estas questões que, portanto, já se localizavam fora da lógica de uma ontologia baseada na forma (1).

O embate que meu trabalho vivenciou neste período é o de se situar em uma cultura que ingressava – mesmo que periféricamente- na esfera da sociedade de consumo. Distanciado do interesse pela autonomia da forma, o que se tornava pregnante era a presença da imagem vinculada ao verbo, como uma fonte possível de experimentação. O importante era o potencial de comunicação com o público e a possibilidade de ativar o circuito das relações políticas, de modo a operar uma manobra de desalienação social.

Em um segundo momento, já nos anos 1970, esta experiência começa a incorporar novas fontes que repercutem diretamente na produção do período e em meu trabalho. Duchamp desloca o debate e a linguagem para um terreno mais definidor das normas, ao colocar a radicalidade da questão da própria natureza da arte. Por outro lado, se a tradição da arte construtiva no Brasil havia sofrido uma ruptura, o vigor da sua lição permaneceu e nesta época, a Minimal e a Pós-Minimal vão recolocar, também, questões que renovam as possibilidades da investigação fenomenológica.

Momentos deste percurso podem ser detectados no meu trabalho deste período. Uma marmitta que ao ser aberta revela um rosto com a palavra LUTE sobre a boca (1967), uma mala dita “de executivo”, que ao ser aberta tem um campo de pregos (1973), ou estruturas de madeira que equilibram blocos de pedra em tensão (1976) seriam três exemplos deste processo (2).

A experiência percorrida por minha produção entre 1966 e 1976 é a do desencanto da modernidade. A partir deste ponto tratava-se para mim, de compreender a amplitude e o significado desta crise, examinar suas premissas e seus cânones, de modo a extrair deste embate uma relação histórica pertinente.

Para realizar esta operação, elegi a pintura que por ter sido o paragono da arte clássica e moderna estava no centro da crise da arte. Não por acaso, todo o formalismo de Greenberg tem como centro de sua análise a pintura. Optar por este suporte era, antes de tudo, a compreensão do seu potencial como campo teórico capaz de proporcionar por seu enfrentamento uma visão crítica e produtiva.

Este período de novos desafios deve necessariamente ser pensado tendo como referência minha estada em Paris de 1976 a 1980. A este respeito, Paulo Venancio Filho faz um comentário interessante: “Seria apenas uma ironia da arte o fato do artista de vanguarda e do engajamento político dar sequência à discreta presença da mística tradição pictórica de Paris (provavelmente o último após Eduardo Sued)? Encontrar prazer em uma aposta artística vencida, em um terreno desimpedido das reivindicações da atualidade ao qual deve prestar contas só a si mesmo, é compensação, desforra ou desilusão política? Voltar a ser artista sem pressão ideológica e substituí-la por outra absolutamente privada é afinal o comprometimento existencial da mesma ordem” (3).

Ao contrário dos artistas de épocas anteriores, ao chegar a Paris, eu sabia, como minha geração, que a cidade não era mais o centro mundial da arte e que Nova York notoriamente havia ocupado esta posição. Porém Paris me proporcionava um espaço longe das pressões para poder ter o distanciamento crítico necessário à reflexão sobre minha atuação artística e política: uma dupla crítica se impõe e que de imediato recoloca em causa a visão de vanguarda artística e a de vanguarda política que para mim haviam sido, até então, elementos inseparáveis da relação arte e política. Torna-se uma evidência que ambas visões (a política e a artística) tomavam a si como consequência natural de um processo histórico teleológico que as consagrava como verdade histórica.

Refazer uma relação com a História e , mais particularmente, com a História da Arte era uma potencialidade dada por estar vivendo em uma cidade que possibilitava do Louvre ao Centro Pompidou – Beaubourg, inaugurado nesta época, com a grande retrospectiva de Duchamp. Além da imersão nos museus parisienses, a própria cultura francesa irá ter na minha formação uma repercussão importante, por meio sobretudo, da Escola dos Anais e a Nova História com seu sentido de longa duração, da visão de arqueologia em Foucault e da concepção de História da Arte de Hubert Damisch como um processo transistórico, ou seja, que a História da Arte é diacrônica e sincrônica, linear e simultânea.

Se a pintura se coloca para mim como o suporte por excelência, que transita entre passado/presente, retomá-la significava compreender que ela portava agora um sinal negativo, uma descontinuidade radical com o mundo, um estranhamento. E foi esta consciência de crise do suporte, de descontinuidade epistêmica entre o suporte e o real que norteou a minha relação com a pintura.

Colocada historicamente em cheque, a pintura para manter o seu potencial crítico deveria, portanto, se colocar radicalmente em causa. Pintar passou a ser para mim, pintar a pintura.

Visto por um ângulo mais produtivo, a obra de alguns artistas passou a ter no meu processo de trabalho um valor de referência. O estabelecimento de uma relação transistórica abrangendo Cézanne e Jasper Johns, como a relação entre o moderno e a crise do moderno. A dúvida cezariana não mais como método na relação entre sensação e real, mas tomada agora no embate da recondução da pintura com sua pertinência histórica. Barnett Newman, por outro lado, propõe uma complexidade conceitual e a possibilidade de superar o formalismo com uma concepção de História da Arte mais próxima de Meyer Schapiro com seu conceito de forma significativa. São possibilidades de se tomar o embate com a pintura num âmbito de reflexão, longe da demanda ditada pelos mecanismos de reificação ao gosto do sistema da arte.

Pintar implicou em localizar, no âmbito da produção pictórica, questões produtivas capazes de revelar um pensamento sobre a própria pintura. Estes objetivos foram definidos por aproximações culturais e teóricas sempre referenciadas em obras pictóricas. Entre aproximadamente 1980 e 1985, por exemplo, coloquei-me como questão a relação com o que se denomina de “brasilidade”, isto é, uma certa visão de arte brasileira originada desde a década de 1920 e que perdurou com força até o início dos anos sessenta.

De um modo concreto, isto se traduzia para minha prática em me colocar diante de certos trabalhos de Tarsila do Amaral e da obra de Alfredo Volpi, além da evocação de um sentimento de geometria dada pela experiência construtiva brasileira e mesmo pela paisagem carioca nas suas relações mais abstratas entre montanha, céu e mar. Nesta mesma época, o texto de Greenberg sobre o Pós-Expressionismo Abstrato me causa uma série de indagações que objetivamente resultam em buscar se relacionar com o sentido cromático e espacial das obras de Monet/Volpi, Matisse/Manet e posteriormente Rousseau. Brasilidade e abstração encaminhadas a um limite, desembocando em um excesso que compreendia explorar o exotismo e Rousseau.

A propósito deste encaminhamento, Wilson Coutinho observou: “É uma dialética do retorno com a sensação consciente do presente. Neste sistema, a obra de Zilio não procura recuar, mas se debater em a intrincada rede de questões plásticas. Nunca na pintura de Zilio ira aparecer uma enciclopédia de citações diretas, mas ela abriga procedimentos e questões problemáticas. Como fazer com que a “pintura lisa” transforme-se em uma “pintura de engajamento”, de extração de camadas ou combinar, como procedimento as duas atitudes? Ao mesmo tempo como manter como padrão de reconhecimento – uma astúcia que não deseja o esquecimento da existência de Barnett Newman – o íntegro sublime. Não o esquecendo em uma pintura que não se deseja mais o sublime? Como afastá-lo, mantendo-o e depois como confrontar-se com Rousseau não desconhecendo Matisse, nem o próprio Newman?...O fascínio é o

de organizar um problema em torno de um procedimento que chamei de “austero” e que estranha” a iconografia banal para deixá-la estranha em excesso (4).

Esgotada uma investigação é como encerrada a partida de um jogo. Dá-se, então, o início de uma outra partida, isto é, da redefinição de quais novos problemas pictóricos vão ser objeto desta nova partida (5). A próxima partida se inicia por volta de 1987 e tinha como provocação inicial a de tomar a tela em branco, sem qualquer a priori, como um apagamento do excesso iconográfico anterior um campo de exercício pleno de subjetividade. Aparecem novamente elementos que compunham o meu repertório no período dito político (lixa, pregos, serras) que agora vão criar linhas e planos abrindo-se para uma indagação mais existencial.

Um terceiro movimento – outra partida- pode ser constatado entre 1992 e 2004 que foi o de tomar um modelo abstrato como padrão básico de ocupação da tela e a partir daí exercitar ao extremo todas as possibilidades que este padrão e a cor neutra que usava davam como possibilidade de investigação do repertório moderno.

Se a pintura é dada como morta pela crise da modernidade, o que se coloca como questão é o de retomar a pintura a partir das suas bases definidoras, experimentar as convicções do repertório moderno e a crise delas mesmas, como a simetria, a estrutura, a pincelada, o gesto, a monocromia.

Tudo o que foi desarticulado e desestruturado na modernidade deve ser re combinado para se ter a possibilidade do seu redimensionamento. Alguns diálogos são inevitáveis: Robert Ryman e a análise do processo pictórico, Newman e a espacialidade como investigação. Esgotada esta camada de referências, processo e espacialidade levam, inevitavelmente a rever este problema nas bases da modernidade em Picasso. Neste mesmo plano, Giacometti e Morandi se tornam presentes por uma temporalidade diferente daquela mais vertiginosa, geralmente identificada como sendo a moderna.

Como sequência e desdobramento a partir de 2000, a ortogonalidade, dialeticamente, dá lugar a uma circularidade que ocupa a tela. A continuidade do gesto circular pela superfície da tela ressalta a presença do corpo que pinta e do corpo do espectador. Esta evocação do corpo remete necessariamente a Rodin mas, no caso, mais a do desenhista do que a do escultor. A sinuosidade da linha e seu ritmo fazem alusão, ainda, a Matisse.

As citações ao longo deste texto da obra de diversos artistas como referências para o meu trabalho, evidentemente, não se referem a uma lógica de influências que está mais ligada a procedimentos objetivos. O que aqui está em jogo é a sua função indutora para formular minhas sucessivas aproximações de investigação da pintura.

Outro deslocamento, nova partida, ocorre entorno de 2004 e se prolonga, de modo geral, até hoje. Se até este momento, os referenciais históricos de obras funcionaram como questões chaves para pintar a pintura, o processo agora tende principalmente a

se fechar sobre si tomando como base a sua própria trajetória, embora sempre sujeito a novos estímulos vindos da História da Arte. Reaparece com especial ênfase a relação com minhas pinturas realizadas entre 1985 e 1987. São trabalhos marcados pelo luto. Não por acaso trava-se, também, um diálogo subjetivo com o Rothko das cores abissais e soturnas da série Seagram building . Considerando, contudo, estas mediações o luto surge mais como uma reflexão sobre o exercício do luto na pintura do que sobre sua vivência.

Esta trajetória já longa, de embate permanente formulado sobre uma estratégia de desenvolver questões complexas que a pintura avaliou e que são sistematicamente enfrentadas, confere ao conjunto do trabalho uma unidade que se caracteriza pela fragmentação. A resultante é a permanente indagação sobre a densidade teórica que o suporte da pintura traz da sua longa vivência cultural e histórica. O sentido desta manobra, como procurei desenvolver ao longo deste texto, é o de investigar novas possibilidades de configuração da pintura, manter presente seu valor cognitivo e criar um pensamento pictórico singular.

- Este texto é, em parte, devedor de vários textos críticos sobre o meu trabalho. Ele se baseia em comunicação que fiz para o Ciclo de Palestras organizado pela Profa. Icléia Cattani cujo tema foi A Pintura em Seu Campo Específico na Fundação Iberê Camargo em 2010. Ele integra minha pesquisa para o CNPq

1 Para acessar os trabalhos que ilustram o texto, consultar site www.carloszilio.com

2 Paulo Venancio Filho in Carlos Zilio, Cosac Naify, 2006

3 Wilson Coutinho in Carlos Zilio, Cosac Naify, 2006

4 O conceito de jogo e partida empregado aqui é de Hubert Damisch. Ver a este respeito a explanação feita por Yve-Alain Bois em *Painting as Model*, MIT Press, 1990