



O texto a seguir foi apresentado como trabalho final da disciplina “Os dilemas da pintura do século XX na obra de Iberê Camargo/ apontamentos para uma análise comparativa”, ministrada por Sônia Salzstein no Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP, no primeiro semestre de 2008. Procurei desenvolver o tema trazendo-o para o presente através de entrevistas com artistas da contemporaneidade. Dilemas que se colocam para cada um deles no campo da arte – sobretudo da pintura – com o advento da modernidade constituíram o principal objeto a ser tratado.

palavras-chave: pintura; modernidade; história; Paulo Pasta; Sean Scully; Luc Tuymans

Este artigo pretende pensar certas questões da modernidade, tais como a relação entre arte e trabalho (a perda do modelo ético do fazer); entre arte e técnica (tecnologia); a relação centro/periferia (e o conceito de dependência cultural nela implícito) e a arte como experiência emancipadora do indivíduo, relacionando-as sobretudo ao campo da pintura, à luz de três pintores contemporâneos: o brasileiro Paulo Pasta, o irlandês Sean Scully e o belga Luc Tuymans.

O intuito é tentar estabelecer como esses dilemas ditos modernos permanecem no horizonte de reflexão e produção desses artistas, e de que forma eles se propõem a enfrentá-los. Mais do que cotejar essas obras sob um viés apenas formal, este texto se propõe a tornar perceptíveis as operações que possibilitam a esses pintores, justamente por sua filiação (e embate) com matrizes modernas, fundar uma poética própria, *pari passu* com a contemporaneidade.

Partindo do pressuposto de que esses dilemas podem ser analisados de forma privilegiada no campo da pintura, justamente por se tratar de um meio histórico ligado a uma tradição humanista que entra em crise com os novos paradigmas da chamada sociedade industrial, percebemos a pertinência de nos debruçarmos sobre o tema na atualidade, uma vez que assistimos a um avanço e intensificação dos sistemas de mercado e da tecnologia, potencializando ainda mais esses impasses modernos.

Ao trazer essa reflexão para o Brasil, país considerado periférico, esses dilemas ganham uma complexidade adicional: somos herdeiros de uma tradição que, em si, já traz a semente de seu descrédito. Nesse sentido, podemos tomar a obra de Iberê Camargo como sendo uma espécie de emblema da crise dessa tradição, uma vez que sua pintura é testemunho da vontade e, ao mesmo tempo, da impossibilidade de a ela filiar-se.

Gostaria, portanto, de discutir essas questões por acreditar que muitos dos impasses modernos ainda são válidos para vários artistas de hoje, sobretudo para aqueles que lidam com a pintura. Para isso, lançarei mão de alguns tópicos

que servirão de apoio para o desdobramento da reflexão. Eles serão abordados sob a forma de questões nas entrevistas que se seguem.

Contida desmesura

Entrevista com Paulo Pasta¹

1. Entrevista realizada no ateliê do artista, em São Paulo, no dia 14 de julho de 2008.

Quando se fala em pintura é inevitável pensar em um processo histórico; a pintura problematiza um embate com a tradição. Como você vê a relação da sua pintura com a pintura atrelada à grande "tradição"?

Eu não tenho uma atitude irreverente com a cultura, mas também não sou muito reverente. Como eu gosto de pintura e quero pintar, isso para mim está associado já a um corpo de trabalho, à tradição. Eu não posso negar, desviar-me disso. Eu gosto de arte. Há muitos artistas – vejo isto com frequência – que têm uma atitude de confronto em relação à arte. Eu não me vejo assim. Eu sou mais da síntese. Modernismo para muitos significa ruptura; para mim é mais continuidade. Eu não vejo, por exemplo, ruptura entre Picasso e Cézanne. É nesse sentido que falo da continuidade. Claro que você, dentro disso, está na sua época. Cada artista contribui com o seu tempo. Então, a sua época age em você. Matisse falava que a gente não é dono da nossa profissão, ela nos é imposta. É um pouco isso. Mesmo um artista que eu adoro, o Jasper Johns: você vê que ele opera dentro da tradição, está lá o Cézanne. E eu não gostaria nunca que esse sentido da tradição fosse entendido como um elogio do passadismo, de um lugar ideal que já foi perdido. Eu não quero me colocar em uma posição nostálgica e reacionária nesse sentido. Mas eu acho que a tradição está aí. Agora, como agir diante dela? Como é essa tradição para nós, brasileiros?

Aqui você entra num campo que eu queria propor discutirmos depois, mas como você tocou no assunto... Você pensa nessa questão de uma identidade específica, brasileira?

Não é nem que eu pense, eu sinto. Quando eu comecei a pintar, eu lembro, eu sentia um certo mal-estar que é isso aí. Mesmo não querendo trazer para a inteligência, esse negócio está em você. Quem eu sou? Onde eu estou?

Discutimos muito essa questão, durante as aulas com a Sônia Salzstein, a partir da obra do Iberê Camargo. Para ela, é fundamental que situemos a sua obra [de Iberê] não como sendo retardatária dentro de um processo central e, por isso, menos relevante para se pensar as questões da modernidade. Muito pelo contrário: ela pode contribuir enormemente a um entendimento mais complexo e agudo das contradições desse processo justamente por se encontrar num país periférico. Em Iberê, ao mesmo tempo em que se constata um pleito nacionalista, de uma experiência

local muito forte, percebemos sua vontade de se atrelar e debater com a tradição moderna. Como você se vê dentro dessa reflexão?

Eu acho que esse nó está em mim até hoje, esse mal-estar.

Em uma pintura como a de Beatriz Milhazes ou a de Adriana Varejão fica mais fácil se aperceber desse dado. Mas, em uma pintura como a sua, existe algo que você identifica como sendo especificamente brasileiro, que está ligado à sua experiência como brasileiro?

Bom, é que no meu trabalho isso não se dá no tema. Acho que a arte está muito temática novamente. E aquilo que não é pintura temática é chamado de formalista. O debate está muito empobrecido. Eu não acho que minha pintura seja nem uma coisa nem outra. Eu acho que essas classificações não dão conta do trabalho. Iberê é um exemplo. De que jeito você vai encaixá-lo? Aliás, o trabalho do Iberê é justamente o esforço de um latino-americano de se apoderar de uma tradição. Esse conflito que, no final, é uma derrota. Quer dizer, uma derrota magnífica. Tem uma energia posta para representar essa derrota que é magnífica.

Agora, no meu trabalho, é muito curioso; a cor, ao mesmo tempo em que se afirma, ela se esquiva; quanto mais potência, mais se esquiva.

Isso me lembra o Nuno Ramos falando do seu trabalho [do Paulo] – ele fala que estamos sempre aquém do que podemos ver, que há uma luminosidade excessiva que dificulta a leitura; é um mundo ideal, mas também umbral da morte...

É, como no poema do Bandeira. Você colocar tudo no lugar, arrumar tudo – o que é que é isso? Aquele mal-estar a que me referi antes é resolvido assim. Há uma potencialidade, uma vontade de ser, mas o mal-estar se dá nessa impossibilidade, nesse esquivar-se. Se eu me perguntar ‘o que eu quero?’, eu nunca acho que eu estou fazendo o que eu quero fazer – o que, para mim, é mais um sintoma desse mal-estar. Aí, às vezes eu paro e me pergunto de novo, ‘mas o que é que eu quero fazer?’. Então eu fico pensando: esse lugar, que eu quero fazer, é uma conjunção... – mas que é ideal. Quando eu vou para o trabalho ele não responde a isso. A minha vontade era fazer uma pintura mais afirmativa. Afirmar o quê? Quem você é, onde você está, uma determinada clareza da sua identidade, da sua condição. Agora, isso eu ainda não tenho. É o trabalho que vai construindo aos poucos. Então, o trabalho é lento porque é lento este tempo meu da conquista das coisas. A densidade, no meu trabalho, seria isto, a percepção da construção dessa vontade. Eu também preciso me afirmar para o trabalho afirmar-se. Tenho uma projeção. Tenho uma vontade. Eu vou lá, mas o trabalho não vai para o lugar em que eu projetei a minha vontade; vai para o lugar em que sempre esteve. Às

vezes eu percebo que as pessoas olham para minha pintura e pedem para ela um tipo de deliberação que eu não posso dar – se não ela deixa de ser o que ela é. Por outro lado há também, como fala o Nuno, uma desmesura. Quer dizer, não é só o lugar da modéstia; e aí, sim, eu me identifico com o Iberê – tem a escala, a cor, uma vontade. Acho que é um pouco o que o Ronaldo fala do meu trabalho: “raciocínio que não age por gradações ou contrastes, passagens ou rupturas. As cores aproximam-se e evitam-se: conjunção disjuntiva”².

2. BRITO, Ronaldo. A educação pela tinta. In: *Paulo Pasta – pinturas e desenhos 2006/2007*. Catálogo de exposição. São Paulo: Galeria Millan, 2007.

Talvez essa ligação com algo mais local, ligado a uma experiência brasileira, seja sentir-se sem um chão sólido – esses opostos, disjuntivos, de que o Ronaldo fala. Uma vontade de dar para o trabalho um substrato qualquer de que eu sinto falta. É movediço... Essa questão para mim não se dá no tema. A maior dificuldade para mim está no que pintar. *O que* pintar tem que ser coerente com *como* você pinta. Eu acho que eu pinto esquemas, eu não sou um abstrato. Eu construo um lugar a partir de formas esquemáticas que eu vou desdobrando no próprio trabalho. Então, essa questão da identidade brasileira, de fazer uma história... Se você tem essa necessidade grande de fazer uma história pessoal é porque você está num lugar que não tem muita história. Eu sinto que eu tenho essa vontade de densidade, nesse sentido de ir amarrando internamente, no trabalho, para fazer uma história, para as coisas ficarem mais bem explicadas, encaixadas, ali... Forma puxa forma, coisa puxa coisa. Meu trabalho tem esse tempo. E, nesse sentido, eu me identifico com o Volpi. Mas, por outro lado, há cada vez mais – e acho que isto dá para se notar mais claramente nos trabalhos mais recentes – uma vontade mais afirmativa, uma pintura mais topológica e mais fluida.

... mais próxima de uma pintura norte-americana?

3. Sean Scully, pintor nascido na Irlanda e que vive atualmente nos Estados Unidos. Participou de várias mostras no Brasil, em galerias e eventos como a XXV Bienal de São Paulo.

Isso. É também o que acontece com o Sean Scully³: aquela “pata” do Sean é americana, aquela maneira da pincelada direta ele assimilou da pintura norte-americana. Ele adora os Philip Guston abstratos. Se você olhar para os seus últimos trabalhos ele está caminhando em direção àquilo. Aquela estrutura de grade que ele usava está cada vez mais amolecida pela cor.

O Sean Scully fala muito de que gosta, na sua própria pintura, da idéia de que, quando olhamos para ela, entram em jogo a construção e a desconstrução. Portanto, no processo perceptivo do observador, ao mesmo tempo em que se quer ter uma leitura total da pintura, isso nunca é completamente possível. Este tipo de questão, ou seja, a forma como sua pintura é recebida, o modo como ela é percebida pelo espectador, isso tudo é importante para você?

Eu acho que a minha pintura está na minha frente. E eu tenho que tomar muito cuidado para não puxar ela para trás. Ela está indo para um lugar e eu tenho que prestar muita atenção para acompanhar, para ir para esse mesmo lugar.

Mais topológico, menos rumoroso, menos caixinha de fósforo, menos natureza-morta. Eu ainda acho que eu estou fazendo um interior. O Iberê fazia natureza-morta, eu seria um pintor de interior. Sabe? Aquela pintura matissiana da janela? Tem esse componente arquitetônico – faço viga, faço cruz, depois a coluna...

Talvez, ao nos colocarmos na frente de uma pintura sua, tenhamos uma experiência que passa por uma percepção também física e não meramente contemplativa...

É, talvez.

A seu ver, ainda é possível se falar em uma especificidade em pintura?

Acho que sim. Eu acho que é você lidar com essa linguagem que faz parte de uma história anterior a você. Eu faço uma pintura ‘direta’, quer dizer, eu uso a mão e o pincel e a tinta sobre uma superfície. Já o Daniel Senise faz uso da *frottage*, e a Beatriz Milhazes, algo próximo do pensamento da colagem. São processos mais indiretos. Isso tudo significa, traz mudanças significativas na natureza da pintura e em como ela é percebida. Isso tudo é linguagem e, querendo ou não, remete a determinadas correntes de pensamento históricas. Muita gente já me perguntou por que eu não trago a minha pintura para o espaço real. Mas eu não tenho interesse nisso, não quero ir para o tridimensional; eu quero resolver a coisa na tela, na superfície da tela, usando a mão e o pincel.

Lembrei do Matisse, agora, quando ele fala que o meio empregado por cada artista deve derivar de seu temperamento.

É isso. Agora, centrar a discussão só na linguagem também não acho bom. O Tuymans⁴, por exemplo, mesmo que seu trabalho esteja muito associado ao cinema e à fotografia, declara que isso não é a questão fundamental para ele. Já para o Richter⁵, que é um pintor de referência para o Tuymans, é.

Paulo, uma última pergunta: numa sociedade em que há um fluxo crescente de imagens, como você opera dentro disso? Ou seja, como pensar esta relação entre arte, pintura e tecnologia? De onde você retira as imagens com as quais trabalha?

Se a gente pensar ainda na obra do Richter, eu acho que ela discute muito esse tipo de coisa⁶, o tipo de trabalho que tem na pintura, que é diferente do da fotografia, por exemplo. Ou seja, um fazer ‘manual’ e outro que é produto das novas tecnologias.

Agora, no meu caso, eu ia buscar as imagens, de início, lá num mundo

4. Luc Tuymans, artista contemporâneo belga, que teve seu trabalho exposto na XXVI Bienal de São Paulo. É um dos pintores que serve de âncora para a discussão que proponho neste trabalho.

5. Gerhard Richter, pintor contemporâneo alemão.

6. Nas palavras do próprio Paulo Pasta: “A visão dessa pintura [de Richter]

mostra, de saída, que a principal preocupação do pintor é com a relação possível entre o fazer pictórico, sua prática secular, e o advento das imagens eletrônicas. Apenas a forma que ele emprega para expressar isso me parece, às vezes, ficar muito próxima de um comentário, muito confiante na direção de suas idéias⁷. O evento e a pintura. ARS, São Paulo, n. 4, ano 2, 2004, p. 133.

um tanto arqueológico, talvez para encontrar um substrato. Tinha um passadismo, algo de um mundo passado – os arcos, as colunas..., que acho que falavam dessa vontade de construir uma história. Não era citacionismo pós-moderno.

Mas, no começo mesmo, quer dizer, quando eu comecei a pintar, eu achava que eu era um pintor *fauve*. Mas isso era mental...

É mesmo?! Eu me lembro quando você me mostrou umas de suas primeiras pinturas, anos atrás. Eu as associava mais a uma pintura metafísica – De Chirico, por exemplo.

É. Mas é que quando a gente começa a pintar mesmo, aquela coisa que a gente *acha* que é (no meu caso, que eu era um *fauve*) tem que ser submetida àquilo que *de fato* ela é. É aí que você tem que continuamente ir pintando para conquistar, construir alguma coisa. Mas eu acho que eu ainda vou virar um *fauve*...

Acho que dá para ver isso através da cor. Eu senti uma mudança significativa no tratamento da superfície e na construção e reverberação da cor em seus últimos trabalhos. Isso deu para ver bem naquela exposição na Pinacoteca em 2006...

É, acho que há uma tentativa de afirmar mais, a vontade de trazer a pintura mais para o presente.

O pulsar contingente da abstração

Entrevista com Sean Scully⁷

Como você situa seu trabalho frente à história e à tradição que a pintura inevitavelmente carrega consigo?

O que eu tento fazer é uma espécie de arte clássica emotivamente carregada. Gosto do fato de que minha pintura se relacione com outras pinturas do passado. Por exemplo, uma das primeiras pinturas que fiz no meu novo estúdio foi uma pintura marcada por fortes golpes de pincel, o que conferiu a ela uma qualidade de luz e ar. Logo a relatei com Monet, Bonnard e o Expressionismo Abstrato. [...] Por outro lado, acho as minhas pinturas bastante diretas, de modo que o mistério nos quadros não é o mistério da pintura romântica, que vem da simples manipulação da luz. Acho que esse é um tipo inadequado de beleza. Então o que eu faço é tentar sentir a vida moderna, onde estamos, porque obviamente nosso meio ambiente é o que fazemos e expressa o que somos – e temos que lidar com isso também. [...] Eu tento fazer alguma coisa sobre a vida moderna, e isso traz consigo uma ligação muito forte com o passado. Tem em si uma verdade eterna, assim como a verdade moderna – de alguma maneira estou parafraseando

7. Esta entrevista é, na verdade, uma entrevista idealizada – ela foi elaborada a partir de depoimentos do artista extraídos de duas entrevistas publicadas, a saber: HERZOG, Hans-Michel. A beleza do real. ARS, São Paulo, n. 5, ano 3, p. 51-77, 2005; POWER, Kevin. Conversation with Sean Scully. In: CARRIER, David (Org.). *Sean Scully*. Londres: Thames and Hudson, 2004, p. 209-214. Tradução nossa.

o que fez Cimabue. Quero expressar o fato de que vivemos num mundo com ritmos repetitivos e que existem lado a lado coisas que parecem incongruentes ou difíceis. No entanto, por isso mesmo, é a nossa verdade. Ela expressa o lugar onde estamos. [...] Portanto, eu diria que o meu trabalho não é uma rejeição das influências, tampouco uma ruptura com a tradição, mas muito mais uma incorporação de qualquer coisa que me interesse e tenha uso para mim. Eu as 'comi' e agora sou elas. [...] Entretanto, o meu mais profundo propósito foi sempre ir fundo na alma da pintura; classicizá-la até certa medida. E construir uma emoção permanente. [...] Eu estou envolvido na reconstrução da pintura. É uma tarefa historicamente bastante complexa.

Se pensarmos no binômio arte/ sociedade industrial é inevitável pensarmos também em algumas questões, como, por exemplo, o fato de a arte não ser mais o campo privilegiado na criação das formas do mundo ou o colapso do modelo ético do fazer. Como encontrar a dimensão da experiência numa sociedade saturada de imagens? Você acha que a pintura possibilita esse encontro?

Tenho a impressão de que se pode falar da pintura como uma forma de arte redundante – e compreendo isso muito bem, porque, de certa maneira, se você olhar para a história e o modo como nossa sociedade se moveu do singular ao produzido em massa e ao tecnológico, a pintura forma uma oposição obstinada a isso. Mas me parece que, à medida que o mundo ficou mais tecnológico, a necessidade humana de mistério e de experiência individualmente autêntica tornou-se mais desesperada. E a pintura, por estar fora do giro da evolução tecnológica, pode lidar com isso.

[...] No meu trabalho, eu me proponho a levar minha pintura para sua própria história de expressividade e humanismo, longe da direção do mundo de produção em massa. Pode-se argumentar que esse mundo é desumano, embora isso dependa de como nós fazemos uso dele e onde nós criamos nossas áreas de liberdade. Meu trabalho é incansavelmente emotivo e sempre que pinto me rendo à emoção feita pela mão, portanto, nesse sentido, sou um resistente. Eu faço uma oposição ou complemento romântico.

Mas você vê relações entre o ato de pintar e as demais formas de se conformar imagens? Ou acredita numa especificidade da linguagem pictórica?

Acho que a grande qualidade da pintura é o seu potencial de ser humanista, expressiva. Desistir desse dado seria um tremendo erro porque, então, o que você estaria fazendo seria imitar formas de expressão tecnológicas que poderiam ser manifestadas mais diretamente, de modo mais eficiente e mais belo, em sua forma original. [...] Nesse sentido, acho que meu trabalho se afastou bastante dos pintores contemporâneos,

porque está mais voltado para a expressividade ou para a vida do que para outra arte. Em outras palavras, não me importa se uma pintura parece uma fotografia. Ou se uma pintura abstrata parece uma fotografia de uma pintura. Essas poderiam ser questões interessantes para alguns, mas para mim são acadêmicas. E são provavelmente questões temporariamente interessantes, mas, na minha opinião, não são as mais urgentes.

[...] Mas, se eu não fosse pintor, seria diretor de cinema. Vejo muitos filmes. [...] Há algo na minha maneira de fazer pintura – não a maneira como pinto, como aplico a tinta – que deveríamos mencionar. A maneira como efetuo as relações é bastante cinematográfica, tem uma forte ligação com o trabalho numa sala de montagem, quando você corta o filme, tira o que não quer e então junta de novo. E é exatamente o que faço quando junto os painéis.

Você freqüentemente declara que suas pinturas anseiam, antes de tudo, por relacionar-se com a vida – remetendo-as, até mesmo, a acontecimentos determinados de sua vida pessoal, pessoas ou eventos. Você vê alguma contradição em fazer uma pintura 'abstrata', que pode ser tachada de 'formalista', e suas declarações?

É verdade que freqüentemente ansiei por um retorno à figuração. Talvez um dia eu seja capaz de reconectar-me com a aparência do mundo e seus eventos. Mas, no momento, minha necessidade de pintar tudo, mais do que qualquer coisa ou uma única coisa, torna isso impossível. Eu sempre estou tentando pintar a coisa toda, o mundo todo. Mas, ao mesmo tempo, anseio por ser figurativo.

*Isso me remete a uma idéia de Arthur Danto quando defende a abstração não mais como um processo histórico (no sentido greenberguiano), mas liberta da narrativa do modernismo, numa era 'pós-histórica'. O que tornaria possível "impregnar pinturas abstratas, e mesmo pinturas de faixas, com o mais profundo sentido moral e pessoal, quando se é Sean Scully"?*⁸.

8. DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte – a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus, 2006, p. 166-168.

É o que tento fazer. Eu uso faixas horizontais e verticais, basicamente. Eu as concebo dentro de princípios simbólicos e psicológicos. Horizontais são o horizonte, onde nós vemos o limite do nosso próprio mundo. Verticais são assertivas, como nós, seres humanos, em pé. Há muitas referências a figuras e à natureza no meu trabalho; portanto, naturalmente há um aspecto psicológico presente, em que a ação assertiva e afirmativa entra em contato com o permanente.

É comum depararmos-nos, em entrevistas e depoimentos, com sua autodefinição como sendo um sujeito "romântico e idealista". Você não teme parecer anacrônico?

Não é necessário sustentar a visão da maioria porque ela já está, por definição, estabelecida. O que é interessante é ir contra a corrente. É isso que

precisa ser feito. [...] Estou muito consciente de que o conceito de romântico tem, hoje, uma relevância bastante limitada. Entretanto, eu me esforcei, durante todo este tempo, por articular meu senso idealista do romantismo no mundo, do modo como ele é, com todos os problemas atuais, sem desistir do meu verdadeiro sentimento. Resumindo: eu acho não só possível, como importante, num mundo que se tornou extremamente cínico. Eu vivi em meio a muitas mudanças sociais e políticas que me afetaram e me transformaram enormemente. Entretanto, minha arte tenta falar de algo eterno e universal. [...] Porém, eu acredito que qualquer tipo de transcendência, espiritualidade e redenção começa no ordinário, naquilo que há de mais comum e banal. Eu cresci em meio à banalidade. Um sério perigo que vejo hoje para um artista que trabalha na Academia, ou em Nova Iorque ou Londres, é que ele pode facilmente construir seus argumentos excessivamente baseados em opiniões já estabelecidas e num discurso filosófico. Isso é confortável, mas fatal. E você pode acabar, inadvertidamente, como um sofista, construindo e desenvolvendo argumentos confortavelmente situados num ponto de vista que já se tornou um lugar-comum. É por isso que insisto no esforço de conectar meu trabalho com o mundo externo, fora da pintura, através da escolha de 'temas' inspirados nas ruas.

*E como você se vê em relação à defesa de Greenberg de que a superioridade da arte abstrata reside em sua justificativa histórica, o que no caso dele implica dizer que só a arte abstrata poderia salvar algo diante do colapso da ordem cultural burguesa? Em outras palavras, usando os termos de Greenberg, a abstração produziu uma cultura de vanguarda, uma consciência superior da história. O que, em Greenberg, podemos ler indubitavelmente como uma crítica marxista da sociedade. É uma afirmação bastante arriscada; Greenberg insiste, também, que há valores acima dos valores estéticos e ainda nos lembra do argumento de Thomas Mann de que pegar valores estéticos e transformá-los em questões de moralidade é uma ação da barbárie. Útil lembrança! Pode a arte afetar o curso das questões humanas? Como você se posiciona em relação a isso?*⁹

Eu vejo o Greenberg como um grande homem do qual discordo. Talvez ele esteja certo sobre a posição histórica da abstração, se se considerar o trabalho de Malevich, Rosanova etc. Entretanto, ele é a mesma pessoa que falou, numa palestra em que estive presente, “Dem Ruskies can’t paint”. Pessoalmente, acho que, como Napoleão, Greenberg perdeu seu rumo. A vitalidade histórica à qual ele se refere não é exemplificada pela pintura abstrata que é feita (ou pensada) de acordo com os cânones do arranjo perfeito ou do bom gosto, ou, ainda, digamos, de um gosto intelectualmente refinado.

A ambição a que me refiro quando falo de Rothko não tem nada a ver com gosto: a questão da beleza é que é levantada aqui. Entretanto, para mim, a beleza em arte tem que ser complexa como experiência e deve, portanto, estar preparada para lidar com a dor e o *páthos*.

9. Esta é a única questão desta 'entrevista' que já existia como tal. Ela foi formulada por Kevin Power (fonte completa já citada na nota 6) e minha decisão de preservá-la na íntegra deu-se por acreditar que seria bastante pertinente ao debate proposto.

Eu não vejo a abstração numa posição historicamente superior. Mas, então, é verdadeiro dizer que as referências históricas de Greenberg são muito diferentes das minhas – eu nasci no final da Segunda Guerra Mundial. Penso que a abstração, em certo sentido, pode ser vista numa posição historicamente inferior. Isso pode ser muito mais interessante.

[...] Eu pinto relações, não abstrações. Acho que a 'fraqueza' da abstração é o centro de sua potência expressiva. Historicamente falando, pode-se afirmar que o meu trabalho tenha se desenvolvido de forma inversa. Greenberg está certo ao afirmar que a abstração nasceu da revolução, mas, naquele momento, ela vinha carregada de misticismo e simbolismo. Nos Estados Unidos, a experiência da abstração, ao mesmo tempo em que se expandiu, passou por uma espécie de faxina, o que fez com que se tornasse visualmente e fisicamente mais autônoma e segura de si. Eu trilhei um caminho através do Minimalismo. Hoje eu opero numa sintaxe reduzida que vem sendo relacionada com o Suprematismo e o Minimalismo, mas é como se eu os estivesse preenchendo. Mas estou lhes restituindo a emoção e o humanismo, e uma vez que tenho toda a história da pintura europeia como referência, eu a uso. Seria diferente para um artista nascido nos Estados Unidos.

Vamos falar um pouco sobre as origens. Você é um irlandês que migrou quando criança para os subúrbios de Londres e depois, já adulto, para os Estados Unidos. Hoje você se vê como um pintor mais europeu ou mais norte-americano?

Devodizer que os Estados Unidos foram uma relação cultural extremamente importante para mim, que me permitiu de alguma maneira estar aqui e ser um *outsider*, estar no meio de toda essa grande arte e ter o senso de autonomia que me permitiu fazer estas pinturas. Mas acredito que a natureza de minhas pinturas, a personalidade do modo como são pintadas, a estratificação do conteúdo, seu humanismo, sua qualidade pluralista são bastante europeus.

Mas você já mencionou, algumas vezes, a dificuldade de alguns críticos norte-americanos em relação à sua pintura...

Na Europa, as pessoas podem ler minhas pinturas com muita naturalidade, ao passo que em Nova Iorque não é possível, por causa da história do formalismo. [...] Lá, o fato de que algo não seja definitivo, completo, cria dificuldade, porque uso a mesma linguagem do definitivo que a arte anterior utilizava. Mas eu a inverteo e viro totalmente do avesso.

[...] Acho muito interessante que justamente nos Estados Unidos – isso não vale para a Europa em geral, nem para a Alemanha em particular, pois os

alemães são muito filosóficos, muito dialéticos – dois dos maiores defensores do meu trabalho, Arthur Danto e David Carrier, sejam filósofos. É uma maneira muito filosófica, viva, orgânica de olhar as coisas. Não quero que as pessoas simplesmente olhem para minhas pinturas e digam: ‘Oh, isso funciona mesmo’. [...] Eu não tento fazer uma coisa que funcione. Só estou interessado em fazer algo que não funcione realmente – no sentido harmonizante, classicizante.

Curioso, porque no começo desta entrevista você afirma que o que quer fazer é uma arte clássica...

Sim, mas não nesse sentido. Minhas pinturas não são sobre clareza. São sobre revelação. Ainda sou influenciado por esta noção do *modo* como algo é pintado, tendo uma relação de grande integridade. Contudo, meu trabalho é completamente aberto. Então, basicamente, eu quero ambos: quero a abertura, mas também quero aquele senso de moralidade ou inegabilidade nas pinturas.

[...] Os norte-americanos tendem a seguir o exemplo da extrema especialização, que é parte da *gestalt* norte-americana. Isso tem a ver com a eficiência no fazer da arte: há uma ética na arte norte-americana – uma ética da eficiência, da economia de meios, da concentração e especialização extremas. E foi o que realmente os norte-americanos fizeram com toda aquela informação européia. Eles tornaram tudo maior, mais ousado, e também conceitualmente e visualmente mais eficiente. [...] O modelo de minhas pinturas, em termos de qualidade e intensidade, com quem competem na história, é de artistas como Rothko e Newman. O que eu acrescento, acho, é a ambição européia pela arte; o que implica essa falta de eficiência, para usar um termo melhor. [...] Já a atitude norte-americana é muito mais materialista, formal. De modo que, quando você usa um material e a iconografia que se usavam anteriormente num modo formal, e os altera, os norte-americanos ficam chocados, é uma coisa que os perturba muito. [...] Para mim, a arte não trata da solução de problemas – e há muitos artistas que trabalham nesse sentido, em termos de solucionar problemas, o que remete àquela noção da eficiência na arte. Eu entendo isso, mas tem importância secundária, é arte secundária. É interessante em seu tempo, certamente, e certamente é necessário mostrar, mas não é o que no fundo permanece, porque não acredito que haja aí significado humano suficiente para criar riqueza, riqueza humana. Isto é, não é de fato possível dizer o que estou fazendo exatamente, do ponto de vista estilístico. É isso e aquilo. São muitas coisas. E eu tive muitas influências, mas não acredito em nenhuma delas completamente.

Uma autêntica falsificação

Entrevista com Luc Tuymans¹⁰

10. Também aqui se trata de uma entrevista idealizada – ela foi elaborada a partir de depoimentos do artista extraídos de duas entrevistas publicadas, a saber: HEYNEN, Julian. *Illusion and reality*. In: *Luc Tuymans*. Londres: Tate Publishing, 2004, p. 8-15. Tradução nossa; ALIAGA, Juan Vicente. *Juan Vicente Aliaga in conversation with Luc Tuymans*. In: LOOCK, Ulrich (Org.). *Luc Tuymans*. Nova Iorque: Phaidon Press, 2003, p. 8-31. Tradução nossa.

Gostaria que você falasse um pouco de como é ser um pintor europeu, belga, ou seja, advindo de um lugar onde a pintura tem uma forte história ligada a uma tradição humanista: isso o incomoda, o estimula ou lhe é indiferente?

Minhas pinturas são formas mnemônicas – é como se elas estivessem constantemente ‘reconstruindo’ a si mesmas, e têm, por isso, sua própria ‘memória’. Assim sendo, elas naturalmente – inevitavelmente – têm o seu papel na história da pintura. O que explica também porque elas estão intrinsecamente ligadas a organizações do poder – isso influencia minhas percepções, interesses, escolhas, os significados aos quais aspiro, e até mesmo o modo de execução das pinturas. O que, em contrapartida, também as liberta das garras da intimidade, sensibilidade e exclusividade, que não me interessam. E, claro, minhas pinturas não são soluções. Elas são provocativas.

*A arte belga é muito lembrada por sua ligação com a tradição surrealista; o absurdo em Magritte, Ensor e, contemporaneamente, Marcel Broodthaers. O aspecto materialista da arte belga surrealista é também ligado ao uso de jogos de palavras e ao escárnio de valores patriotas e morais. É uma arte que acentua a ironia, o sarcasmo e a irreverência. Você se sente parte dessa tradição?*¹¹

11. Esta questão foi originalmente formulada por Juan Vicente Aliaga em sua entrevista com Tuymans (citada na nota anterior).

Temos que lembrar que o primeiro documentário feito no mundo foi realizado na Bélgica, em 1913. A idéia de realidade é muito importante para os belgas. Se você pensar em Jan van Eyck, teremos esse mesmo senso de realismo, que é muito belga. Encontramos isso também em Magritte, que, aliás, não se via como um surrealista. Muitos dos elementos que pinto existem numa espécie de vácuo. Muitos dos meus quadros representam quartos, aposentos; mas tudo foi extraído da imagem. Estou farto de que a arte belga seja associada ao Surrealismo e ao grotesco. Sinto-me muito mais próximo de Spilliaert, que foi um solitário e de uma qualidade intelectual muito maior do que a de Ensor. Da mesma forma, Magritte em comparação a Broodthaers. De qualquer forma, eu sou contrário à idéia de tradição. Não deveríamos nunca confundir o conceito de tradição com o de olhar para suas origens; são duas coisas muito diferentes entre si. A única coisa que creio que seja possível afirmar sobre a arte belga é que não dá para pensarmos nela em termos do coletivo, de grupos. A arte belga só nos proveu de indivíduos.

Então você é contrário também à idéia de cultura, de uma identidade cultural específica?

Eu tentei me rebelar contra certa identidade que é muito forte no meu país, essa idéia flamenga de uma identidade mítica, fixa. Não me refiro só politicamente, mas culturalmente, também. O fascismo também tem uma base cultural. A questão vai além da política, porque política é sobre acordos, sobre a vida. Já o nacionalismo é algo que não implica acordos, multiplicidade. Todas as formas de nacionalismo removem as qualidades da vida real e criam uma uniformidade que não respeita as diferenças individuais. Em algumas de minhas pinturas, eu quis mostrar as relíquias da história flamenga – monumentos, prédios, retratos de figuras ilustres como o escritor Ernest Claes, recentemente transformado em selo nacional. Eu o representei, no entanto, como se destituído de uma identidade. Sua face não é realmente uma face, é mais como se fosse uma máscara. Nacionalismo para mim é como uma máscara: imóvel e oca, falsa. A mesma coisa quando pinte a bandeira, por exemplo: eu a pinte de tal modo que as cores foram desbotadas a tal ponto que parece um amontoado de pó branco – pendurada na parede, não esvoaçante no céu. A coisa toda é sobre enfatizar o vazio dos símbolos. A cultura flamenga quer realçar a idéia da ‘arte para todos’; então eu fiz essa série bastante típica e popular, mas há nela algo de nauseante e, mesmo, violento.

[...] A cultura ocidental é uma das poucas culturas que, em nome do progresso, trouxe consigo a violência, a destruição. Há um laço entre aniquilação, higiene, consumismo, produção e propaganda. Quando você pensa sobre higiene, você pode também fazer, hoje, uma conexão com limpeza étnica. E essa idéia pode estar embutida numa perspectiva econômica e aparentemente racional. A solução final, na lógica desse pensamento, é algo velado, e eu quero integrá-la no discurso cultural. Pode ser vista como uma metáfora da cultura na qual vivemos. [...] Por isso é que meu trabalho é, também, uma espécie de metáfora sobre a violência.

Talvez seja por essa razão que seu trabalho – ainda que esta visão possa ser um tanto superficial – seja visto como um dos poucos exemplos de pinturas contemporâneas de natureza política. Você concorda com isso?

Eu não acredito que seja realmente possível incutir num trabalho de arte uma carga política. Ele pode reter um sentido político durante um determinado período histórico, mas não deve ter aquele tipo de função ilustrativa. Portanto, quando, em algumas ocasiões, eu quis que minhas pinturas respondessem politicamente a determinadas situações, eu fiz o caminho inverso: usei de uma fórmula intencionalmente apolítica – prefiro usar a sublimação como método, um tipo de sublimação tão exagerado que passa a ser, simultaneamente, crítico dele mesmo.

Fala-se muito dessa qualidade de suspensão em suas pinturas, capaz de nos levar até o ponto anterior ao mais crucial projeto na arte moderna: a quebra com a representação. Como Ulrich Loock aponta: “Tuymans começa onde a

*pintura modernista fez seus gestos fundamentais de destruição... Seu luto recomeça com a própria representação pictórica, tratando de trazê-la a um fim, construindo seu fracasso*¹². *Você poderia falar um pouco mais sobre essa questão?*

12. LOOCK, Ulrich. On layers of sign-relations, in the light of mechanically reproduced pictures, from ten years of exhibitions. In: LOOCK (Org.). Op. cit., p. 79-82.

Acho que a crise da pintura, se é que ela existe, tem suas raízes em alguns tabus que agora se atrelam a certas coisas. [...] Nas minhas pinturas, não importa o que esteja sendo representado, aquilo é sempre ‘quebrado’, interrompido – apesar do alto grau de sensibilidade das pinturas e da sofisticação de sua fatura. Há, na maioria de minhas pinturas, uma qualidade do vazio; parece que há algo que está desaparecendo, se esvaindo, está se perdendo de você. [...] Portanto, o espectador tem que lidar com um confronto diferente. Precisamente quando as pinturas são aparentemente mais naturalistas, o nível de previsibilidade cai. Elas estão no limiar de uma estranha forma de abstração. Elas tentam, na verdade, colocar à prova a idéia da pintura como representação.

[...] Portanto, a idéia de ambigüidade me é cara. Tem a ver com a idéia de Ernst Bloch¹³ em sua *Aesthetik des vorscheins* a respeito do futuro, sobre o que o futuro nos reserva: ele nos aponta a possibilidade de algo entre o que já existe, o que poderia ser e o que ainda não é. De certa maneira, toda aventura estética passa por esses vários estágios.

13. Ernst Bloch (1885-1977), filósofo marxista alemão.

Suas pinturas têm uma forte ligação com procedimentos advindos de outras linguagens, como o cinema e a fotografia. Isso se colocou desde suas primeiras pinturas ou foi uma necessidade que foi se impondo?

Dentre minhas primeiras pinturas há uma que destaco, um auto-retrato que fiz com dezesseis, dezessete anos. Com ela, ganhei um prêmio: uma quantia em dinheiro e um livro de James Ensor. Nesse livro, deparei-me com um auto-retrato do artista, que ele havia executado mais ou menos com a mesma idade que eu tinha na época. Isso me causou uma espécie de choque – pensava na minha pintura como sendo algo original e, então, percebi que isso era impossível. A idéia de algo original evaporou-se e depois de uma breve crise, tive uma nova idéia: tudo o que você pode fazer é uma autêntica falsificação. Por isso eu queria que minhas pinturas parecessem antigas desde o início, uma vez que elas tratam da memória. Uma das pinturas mais significativas daquele período é o retrato de um tio, que fiz a partir de uma velha pintura sua.

[...] Em 1982 (estava, então, com 24 anos) eu não via mais sentido em continuar pintando. Tive outra fase de crise. Coincidentemente, adquiri uma câmera super-8 com a qual comecei a filmar. [...] Há algo similar entre pintar e fazer filmes, no sentido de que para se aproximar da imagem você tem que ir fundo no processo de criá-la. Os primeiros filmes não eram exatamente sobre nada; eram imagens do dia-a-dia que me chamavam a atenção. Logo, o processo

de editá-las (portanto, de certa maneira, enquadrá-las) tornou-se mais importante do que os próprios filmes. Isso me deu um monte de idéias sobre enquadramentos. Depois de dois anos, fiz minha primeira pintura conceitual com uma história atrás de si (“A correspondência”, 1985). Durante esse período de experiência com a câmera, li vários livros sobre montagem, especialmente os de Eisenstein, nos quais ele explicava a edição e o enquadramento usando o exemplo de uma pintura, um retrato que ele cortava em pequenas partes para extrair diferentes significados delas.

[...] Para a minha geração, a televisão foi muito importante. Através dela, temos acesso a uma fonte colossal de informação visual que não poderá jamais ser experimentada, mas que pode ser vista, e cujo impacto é tremendo. Acho que é quase impossível você fazer uma imagem universal, hoje. Podem-se somente fazer pedaços de imagens. A nossa existência parece já vir editada. Para um artista como Gerhard Richter, a luta da verdadeira pintura contra a fotografia é muito importante; para mim, é muito mais interessante pensar em termos cinematográficos, porque, num nível psicológico, filmes são muito mais decisivos, impactantes. Depois de ver um filme, eu tento descobrir qual é a imagem através da qual consigo me lembrar de todas as outras; ou seja, qual é a imagem-chave do filme. Pintura faz o contrário: uma boa pintura, para mim, denuncia seus próprios elos, de modo que você é incapaz de se lembrar dela exatamente. Isto é, ela sempre gera outras imagens. [...] Antes de eu pintar, a imagem já existe; às vezes, é uma imagem que foi memorizada e aí há um elemento mimético que também pode ser muito fílmico.

Houve algum pintor ou artista contemporâneo que tenha sido referência no início de seu trabalho?

Entre os contemporâneos, nenhum me interessava. Eu comecei de modo muito isolado. Por exemplo, só fui ter contato com o trabalho do Richter muito tempo depois. Acredito que a experiência mais importante para minha formação foi ter visto as pinturas de El Greco ao vivo. Eu tinha dezesseis, dezessete anos e, pela primeira vez, percebi o real significado de uma pintura. El Greco me mostrou que a pintura deve aparecer, confrontar o espectador e depois desaparecer, numa espécie de retração. Em El Greco há uma espécie de desconstrução que se dá com as imagens; é como se ele excluísse a parte do meio da pintura. Eu não consigo me lembrar da imagem toda.

Passados todos estes anos desde sua primeira ‘crise’ em relação à pertinência do ato de pintar, poderíamos dizer que hoje você acredita na experiência que a pintura traz como possibilidade de traduzir e refletir o real?

Sei que talvez possa não parecer, mas há prazer quando pinto. Eu diria que se você olhar com cuidado para as minhas pinturas também existe prazer ali; ainda que não seja explícito, ele existe no fazer da pintura.

[...] Acredito que a fisicalidade da pintura como objeto é importante, assim como não acho que a representação de estados psicológicos pode conferir o mesmo impacto, a mesma estranheza, a mesma franqueza. É mais 'fotográfica' desse modo. [...] As pinturas têm uma longa duração de vida, o que as torna elementos bastante abstratos. Pinturas foram um dos primeiros transmissores na história do homem. Não importa quanto tempo elas fiquem penduradas nas paredes de um museu, trezentos ou quatrocentos anos, elas ainda são capazes de te dar algo. Cada imagem tem esse elemento desconcertante de adentrar no tempo, num tempo mágico. Alguns podem achar ingênua a crença de que, ao representar algo, você capta sua alma ou passa a ter controle sobre as coisas. Mas, de fato, há um fundo de verdade nisso.

Esboço para algumas aproximações

No âmbito da disjunção auspiciosa e elástica, certamente há espaço para a pintura e mesmo para a pintura abstrata ou monocromática. Dizer que a pintura está morta, nas cadências quase apocalípticas da desconstrução, não é tanto contestar o modernismo quanto aceitar a sua narrativa de desenvolvimento progressiva, e dizer, com efeito, que, estando a narrativa encerrada, não há nada que a pintura possa ser – como se, a não ser que fosse incluída na narrativa, ela não pudesse realmente existir.¹⁴

14. Op. cit., p. 165.

Arthur C. Danto

Gostaria de tecer uma reflexão final – que não se pretende conclusiva – encadeando alguns pontos importantes que foram abordados nas entrevistas. Parece-me enriquecedor pensarmos nos dilemas da pintura moderna – e, a partir deles, em questões que dizem respeito à modernidade de maneira mais geral – considerando as diferentes perspectivas locais. Tentarei encaminhar esta reflexão tendo como guia três questões principais que nortearam as entrevistas: 1) a relação desses artistas com a tradição que está atrelada à própria condição da pintura; 2) a existência (ou não) de uma identidade cultural específica (atrelada à idéia de uma experiência densa de lugar); 3) a relação da pintura com o mundo industrial/ tecnológico (Como pensar as imagens geradas pela pintura em relação às demais imagens que povoam o mundo? A linguagem pictórica ainda sustenta uma autonomia?).

Inicialmente, acredito que haja uma relação estreita entre as duas primeiras questões, ou seja, a relação com a tradição dificilmente será compreendida e enfrentada sem levar em consideração a posição em que se encontra o artista. Ela tem um significado para um brasileiro que vive no Brasil, e que traz muito da tradição pictórica européia refletido em sua própria pintura; outro para um

européu que vive nos Estados Unidos; e outro, ainda, para um europeu que vive no coração da Europa, um dos berços da pintura; e assim sucessivamente. É curioso perceber que, para os dois primeiros artistas, a tradição não é algo a ser rompido, mas, ao contrário, ela é continuidade. Não há, e isso é ressaltado por ambos, nenhum sentimento nostálgico nessa visão – a tradição parece ser compreendida no sentido de que, ao tomar consciência de um processo histórico, tornamo-nos mais capazes de situar a nós mesmos e às escolhas que fazemos no presente. Entre Paulo Pasta e Sean Scully há uma concordância nesse posicionamento frente à tradição, mas que pode ser entendida, talvez, a partir de uma inversão: um (sul)americano que busca compreender e incorporar (ainda que de forma crítica) a tradição (justamente, por não tê-la como fato dado); e um europeu que vai para a América, encontrando, assim, o distanciamento necessário para operar mais livremente dentro da tradição herdada. Já Tuymans, pelo fato de habitar no próprio país, tem sua condição de europeu reforçada – o que hoje talvez signifique ser herdeiro mais de amarras do que propriamente de facilitações.

Sendo ele um artista ciente das contradições do humanismo europeu, e de como este serviu muitas vezes de justificativa para licenças abusivas de uma política mercantilista etnocêntrica, tem grandes ressalvas com respeito à tradição, que, para ele, se reveste de um peso que não se observa nos outros dois, mesmo sendo Sean Scully um europeu. É compreensível, também, sua desconfiança em relação às identidades nacionais numa Europa atual, em que os fluxos migratórios tornaram-se comuns e geram inúmeros conflitos étnicos, sociais e econômicos, dando margem a movimentos conservadores de cunho nacionalista.

Nesse sentido, é mais do que compreensível a suspeita de Tuymans com relação à tradição, bem como à defesa de uma identidade cultural específica. Mas não nos deixemos enganar pela idéia equivocada de que ele não mantém uma forte relação com a tradição, mesmo que esta se dê (e mais que isso, precise se dar) às avessas. Como bem observa Paulo Pasta em seu artigo sobre Tuymans,

... sua pegada mais melancólica não fica reverberando apenas a fotografia e seu estatuto conceitual. Parece – ultrapassando a si mesma – querer a tradição, inclusive transformando a referência fotográfica numa prática já também tradicional. Algo como procurar alcançar de novo a possibilidade de pintar as coisas pelo viés da fotografia¹⁵.

15. Op. cit., p. 133.

Para Pasta e Scully, a tradição significa um passado com o qual se deve e se pode dialogar. Mas sem grandes reverências, como reforça Pasta; como algo que está ali e pode ser incorporado quando há interesse. Ou, nas palavras de Scully (que, inevitavelmente, para nós brasileiros, impregnam-se de um tom 'oswaldiano'): "eu comi as influências e agora sou elas". Essas posturas indicam, justamente, que não há ingenuidade nesses artistas frente à tradição, pois são conscientes de suas potenciais armadilhas. Também me parece correto dizer que, apesar da aparente divergência entre esses dois artistas e Luc Tuymans frente

à tradição, seus posicionamentos não são, de fato, tão opostos como parecem. Porque, do mesmo modo que Pasta e Scully – artistas que não têm uma atitude de ruptura com a tradição – sabem da necessidade de manter um diálogo alerta com a mesma, Tuymans, que se diz contrário a ela, é um pintor que mostra erudição e conhecimento profundos em pintura. Ao falar da própria pintura e seu jogo com a representação, ele assume que mesmo havendo uma espécie de quebra naquilo que poderíamos chamar de sintaxe pictórica, há também um “alto grau de sensibilidade e requinte pictórico que não se pode e não se quer evitar no curso de seu desenvolvimento”¹⁶.

16. HEYNEN, Julian.
Op. cit., p. 8.

Por outro lado, gostaria de deixar claro que não estou, com este raciocínio, tentando apagar as diferenças evidentes que existem entre eles, e que são as responsáveis pelo interesse que depositamos em suas obras, separadamente – são artistas que respondem de forma muito arguta e particular aos ‘dilemas da pintura contemporânea’. Em Tuymans, chama a atenção, por exemplo, a relação que estabelece entre pintura e linguagem, que funciona como uma espécie de salvo-conduto para sua credibilidade¹⁷. Talvez isso denote – mesmo contrariamente às expectativas do artista – uma herança belga, como notou Juan Vicente Aliaga em sua entrevista com o mesmo, ao relacioná-lo a Magritte e seus trocadilhos com as palavras.

17. Remeto, novamente, a uma observação de Pasta: “penso também que vem disso mesmo, desse jogo com a linguagem, muito da sua [de Tuymans] notoriedade no cenário atual”.
Op. cit., p. 133.

Enfim, o que procuro indicar é que em todos eles há, na verdade, uma profunda consciência da posição da pintura e sua história, e o que fazem é, cada qual do lugar em que ocupa no mundo, constituir maneiras possíveis de exercer a pintura hoje.

Quanto ao terceiro tópico – a relação da pintura com o mundo industrial/tecnológico –, pretendo abordá-lo a partir dos títulos das entrevistas. Eles foram dados ao seu término – mesmo tratando-se de entrevistas idealizadas nos casos de Scully e Tuymans. Os nomes foram retirados da própria fala dos artistas – fragmentos de frases ou palavras-chave que achei significativos para a compreensão de suas obras. Ao ler as entrevistas em sua seqüência final, percebi que os títulos sempre continham uma antítese. Como não foram criados por mim, ou, pelo menos, não totalmente (quis evitar um tom demasiado literário), esse dado chamou minha atenção. Refletindo sobre o assunto, pareceu-me que, na verdade, isso pode estar relacionado com o fato de que os três artistas enfatizam, *cada qual por uma via*, os aspectos da incerteza, da ambigüidade, da inconclusão, em seus respectivos trabalhos. Talvez possamos identificar aí – mesmo que se trate de uma identificação baseada em incertezas – uma ‘especificidade’ relativa ao campo da pintura hoje: ele necessariamente compreende questionamentos inadiáveis num mundo industrializado e tecnológico, que, ao contrário de inviabilizar a pintura, tornam-se quase a condição *sine qua non* para sua existência – são esses questionamentos que, ao serem enfrentados, produzem novas formas de expressão pictóricas. Isso acaba por conferir a boa parte da produção atual (ou, ao

menos, àquela que considero mais consistente) um estado de autocrítica que acredito benéfico, por tornar esse meio expressivo um dos mais conscientes de suas potencialidades e limites, operando de maneira (às vezes mais e outras menos) tensa entre essas duas condições.

Tomemos o caso de Sean Scully. Mesmo em se tratando de um pintor convicto das potencialidades de atuação da linguagem pictórica num mundo tecnológico, ele me parece profundamente consciente dos impasses existentes e de suas próprias escolhas ao encará-los. Não é à toa que assume uma “falta de eficiência” de sua pintura frente à pintura norte-americana, e um desinteresse por qualidades que se referem à ordem do acabado, do completo. Em suas palavras: “minhas pinturas não estão interessadas em definir”. Isso pode ser verificado na maneira como concebe e estrutura os diferentes painéis das obras: são fragmentos que constantemente estão em construção ou refazendo suas relações¹⁸. Ou, também, através do que ele chama de “emprego de formas que fogem às categorias”; podem ser designadas como faixas, listras, linhas, barras, blocos. O mesmo vale para a cor: o modo como trabalha por camadas e sobreposições, fazendo com que os vestígios das camadas anteriores interfiram na percepção da última, torna “muito difícil dizer o que ela é”. Portanto, há uma intenção constante de fazer da pintura uma experiência ambígua, algo que podemos relacionar a seu “fascínio pelo mistério”, “fascínio por não ser capaz de ver tudo”.

Não deixa de ser curioso, também, o fato de que Sean Scully defenda uma transcendência em sua pintura que se estabelece tão somente por seu contato com o real. Ele enfatiza que “qualquer tipo de transcendência, espiritualidade e redenção começa no ordinário, naquilo que há de mais comum e banal”. Há nele um duplo desejo, o de se engajar no mundo moderno, mas também o de resistir a seu caráter automatizante. Daí sua necessidade de transcendê-lo. Mas, para isso, ele recorre a espécies de binômios contrários/ complementares, como espiritualidade (sublime) e matéria (a ‘beleza do real’), o humanismo europeu e o materialismo norte-americano, abstração e figuração, os fragmentos (as partes) e o todo, construção e desconstrução, descontinuidade e harmonia, permanência e efemeridade, ordem (geometria) e incerteza (*páthos*), realismo e romantismo, passado e presente.

A pintura de Paulo Pasta, embora de forma menos ostensiva, traz, também, elementos contrários que buscam uma convivência. Nela, é inegável a presença de um lirismo intrínseco à fatura e intensidade da cor, mas que ele sabe sustentar justamente pelo rigor da imprecisão. A cor é habilmente construída até chegar a uma plenitude que nunca se deixa apreender totalmente. Por trás da harmonia à qual sua pintura também aspira, há uma impossibilidade. Se, para Scully, como ele mesmo diz, a beleza se encontra no real, para Pasta, ela parece estar num ideal que nunca é atingido. É potencialidade esquiva.

18. É interessante notar que Scully, assim como Tuymans, compara sua pintura com o cinema, justamente por essa característica de montar e desmontar os diferentes painéis, como num processo de edição cinematográfica.

É interessante notar que ambos – um através do ‘real’ e o outro através do ‘ideal’ – reivindicam o fato de não serem pintores abstratos: “não pinto abstrações; pinto relações”¹⁹; “acho que pinto esquemas, não sou um abstrato”²⁰.

19. Sean Scully.

20. Paulo Pasta.

Já Tuymans, reconhecidamente um pintor que trabalha com a figuração, afirma que suas pinturas estão no limite de uma “estranha forma de abstração”. “Precisamente quando as pinturas são aparentemente mais naturalistas, o nível de previsibilidade cai”. De novo, a ambigüidade.

Se as incertezas e antagonismos que povoam os trabalhos de Pasta e Scully são sutis – talvez elas não se mostrem ao primeiro olhar –, em Tuymans elas se revelam mais de pronto, talvez pela escolha de seus temas. Ao encará-los, temos a sensação de que ‘algo não vai muito bem’, embora não saibamos identificar exatamente o porquê. O que ocorre é, novamente, uma operação às avessas: ele escolhe trabalhar temas aparentemente banais e, ao expô-los, somos, justamente, obrigados (como espectadores) a encarar essa banalidade e percebê-la como tal. Ao realizarmos esse percurso é como se a estivéssemos redimindo de sua condição. Esse ‘jogo de opostos’ é recorrente em seu trabalho, pudemos constatá-lo na série que apresentou na XXVI Bienal de São Paulo, em que elegeu o tema do carnaval para ser mostrado no país do carnaval da forma mais antiespetacular possível: tons rebaixados e uma espécie de veladura branca que tudo cobria. Ou em sua pintura “Still life”, uma natureza-morta de 347 x 500 cm, em que subverte o conceito tradicional do gênero ao apresentá-lo num formato agigantado. Em suas palavras: “a minha maior pintura é a que representa menos, [...] ela nos remete a algo tão familiar que acaba por parecer completamente estranho”. É curioso que Tuymans a tenha feito para a Documenta de 2002, onde se esperavam trabalhos que respondessem criticamente aos ataques terroristas do ano anterior. Ao invés de uma pintura de natureza política, ele apresenta uma imensa natureza-morta. “Em ‘Still life’ a idéia de banalidade torna-se maior que a própria vida, ela é levada a uma possibilidade extrema”. É neste sentido que ela pode ser entendida: “[...] como um ícone, uma pintura virtualmente abstrata, sem nenhum apelo moral”. Também se pode dizer que habita um limiar um tanto vago, sem cair de fato numa abstração, mas sem tampouco acomodar-se no gênero reconfortante e familiar de uma natureza-morta. Ao contrário, é uma imagem (como várias outras do pintor) em que se nota uma violência latente.

21. “Eu quis responder ao assim chamado discurso politizado [da Documenta de 2002] através de uma fórmula intencionalmente apolítica; portanto eu escolhi a sublimação como método, [...] uma sublimação tão exagerada que se torna crítica de si mesma”. HEYNEN, Julian. Op. cit., p. 13.

Em Tuymans, percebemos uma maneira de lidar com a pintura bastante cerebral. Há o que se poderia chamar de ‘demonstração por absurdo’ em seus trabalhos, que revela esta operação de levar algo a tal extremo que acaba por reverter seu significado²¹. Essa ruptura na mensagem das obras, causada pela maneira como o artista coloca continuamente a pintura como representação à prova (através de um arranjo peculiar entre forma e conteúdo), é, também, a grande responsável pelo ar de estranhamento que sentimos ao observá-las. Estas, de forma geral, nos remetem a uma idéia de negação, de interrupção, de esvaziamento

– uma espécie de antipintura paradoxalmente consciente de seu papel de comentadora arguta do mundo, mas que não se restringe a ser mera ilustração.

Por fim, gostaria de encerrar com um último depoimento de Tuymans, pelo que ele tem de aparentemente contraditório e inesperado:

Cada vez mais eu tento agrupar qualidades num quadro – tanto em termos de seu conteúdo como nas questões que envolvem a linguagem pictórica em si. Isso tem a ver, em parte, com o medo de perder tempo. Comparado aos meus trabalhos mais antigos, em que eu reprimia o elemento virtuoso em favor do conteúdo, agora, o aspectopictórico de meu trabalho talvez seja o principal. Mas, neste estágio atual de meu longo desenvolvimento, ele serve a certa ‘não-clareza autoconsciente’. Você poderia descrever isso como estético. E, embora eu sempre tenha evitado desenvolver um estilo particular, por definição, uma estética, vejo-a agora agarrada a mim com unhas e dentes²².

22. *Idem*, p. 14.

A recorrência de elementos ambíguos, contraditórios e incertos não faz mais do que evidenciar a difícil construção de uma pintura que se conquiste em seu próprio tempo. Revendo e revertendo modelos, ela ao mesmo tempo continua e questiona o que chamamos de tradição, sem, contudo, apartar-se totalmente dela. O que talvez seja a vocação mesma dos três artistas apresentados.

Bibliografia complementar

BRITO, Ronaldo. *Contrária geometria*. In: *Sean Scully – wall of light*. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2002.

CLARK, T. J. *Modernismos: ensaios sobre política, história e teoria da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GREENBERG, Clement. *Pintura modernista*. In: FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília C. (Org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

ROSENBERG, Harold. *Objeto ansioso*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

RUFINONI, Priscila. *Entrevista com pintores*. Entrevista realizada a partir da exposição “*Ut picturas diversitas*”, no Memorial da América Latina, em agosto de 2007. Texto não publicado.

VENÂNCIO, Paulo. *Sentir pintura*. In: *Paulo Pasta*. São Paulo: Cosac Naify/Pinacoteca do Estado, 2006.

Ana Calzavara é artista plástica e doutoranda em Poéticas Visuais pelo Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.