

plano-paisagem

Gabriel San Martin

Quais são os pontos limítrofes entre o plano e a tridimensionalidade, entre o figurativo e o abstrato? A pintura de Bruno Weilemann Belo parece obcecada por essas perguntas. Mas, como qualquer sujeito de problemas bem delimitados, as referências estabelecem nexos com as preocupações relacionadas a esses binômios que permeiam historicamente a tradição pictórica. Quando Giotto enceta os passos iniciais da desartificialização planar da pintura em nome da perspectiva naturalista, o papel da paisagem acaba também desembocando em uma condição cada vez mais nuclear da produção artística do século XIV. Mas se o espaço passa a ser mais naturalmente representado, também nasce o horizonte sobre a possibilidade da entrada mais clara da cidade como tema pictórico. Giotto é, afinal, o pintor da vida urbana no ambiente trecentino. Mas, às referências usuais da cidade enquanto sinônimo de avanço positivo, Giotto inverte os termos para uma paisagem urbana como produto de certo espaço leviano e diabólico. Contraponto da paisagem rural, a cidade é pensada à luz de limitações produtivas, cerceadoras de adensamentos sensíveis e teológicos. E esse limiar mais sensivelmente adensado a que anedoticamente se refere na escolha por um privilégio simbólico da natureza em detrimento da cidade parece explicar bem a razão de, na pintura de Bruno Weilemann Belo, as vistas naturais serem uma constante.

Não é acidente que Bruno simpatize tanto por paisagens que misturam tonalidades quase pastéis em paralelo à aproximação, noutras áreas, de cores que pedem a volta das suas saturações. Existe algo de um ruído que penetra as numerosas camadas que habitam as telas, como se cada uma delas desistisse das suas promessas iniciais para a pintura viver em um exercício infundável de chegar a algum lugar que não atinge. A estrutura disforme com que a paisagem se compõe parece também se desentender com a imagem que representa. Os objetos, enquanto significantes, confundem-se – algo de um interesse em habitar certa fluidez ou um dinamismo maior. Em resposta aos signos pintados e objetos, esses trabalhos optam pelo elemento-coisa. Desconectados de suas referências, vivem em determinado fluxo de redes e sentidos.

Mas quando artefatos são movidos de seus lugares típicos em direção a um outro espaço que sugere nexos inusitados, o ganho é que as suas possibilidades interpretativas se estendem. Sem dúvida. Mas o custo, ainda assim, está na perda da sua identidade: na confusão fundamental do objeto com as suas ascendências ou seus componentes históricos. Vale perguntar, por exemplo, em que limite uma cultura não engole a outra ao tentar assimilar segundo à sua própria lente determinados objetos despreocupados sobre conotações tradicionais de um campo de entendimento ao qual ele está atrelado. Quais os ganhos e perdas que envolvem a espécie de antropofagia contemporânea deslumbrada por engolir elementos mediados de outra cultura para a sua própria ou acoplar toda a amplitude material do mundo

em um único conceito guarda-chuva? O que está preconcebido na relação com algum corpo ao ser tratado sob a égide do nome de artefato, obra de arte, objeto ou coisa?

São perguntas respondidas pela metade, e possivelmente que nem se pretendem aqui inteiramente resolvidas – afinal, o trabalho parcialmente se esgota no dia em que chegar a isso. Estou convencido, para ser franco, de que seja essa multiplicidade de incertezas é que faça valer a pena a essas pinturas que sejam sempre vistas, revistas e vistas mais uma vez. Parecem em processo, como se tivessem toda vez algo novo a dizer: preferem ser coisas antes de se tornarem objetos. Esclarecem gradualmente a realidade na medida em que mais confundem o espectador. Na série “Cerrado ralo”, por exemplo, que envolve um conjunto de obras do qual faz parte o trabalho “Cerrado rupestre”, existe algo de um esclarecimento sobre uma tinta que passa integrar a paisagem simultânea a uma paisagem que passa a fazer parte da tinta. A densidade pictórica desses trabalhos respira a segura do sertão. A figura é secundária, porque tela e tinta bastariam para esclarecer o lugar a que essa paisagem pertence (e que, precisamente na conta dessa indiferença, leva o fluxo entre abstração e paisagem a se tornar algo tão simples). O suporte é parte do trabalho: as preocupações da pintura vivem, sobretudo, na pintura. E em trabalhos, então, como “Paisagem sobre paisagem III”, a coisa se esclarece ao passo em que uma tela passa a habitar o tableau de outra.

Em algo de uma paralela ironia e aderência sobre a lógica de certa narrativa auto referencial que se alastrou por determinado setor da crítica de arte moderna, Bruno mobiliza aquilo o que se tomou por um raciocínio kantiano no que tange a uma pintura que critica a si mesma – mas faz isso ao mesmo tempo em que se mantém na espreita quanto à dimensão falaciosa dessas narrativas. Se o que foi atribuído, por Clement Greenberg, à pintura enquanto “qualidade fundamental” é a planaridade, as telas de Bruno, por sua vez, dão margem a uma pintura expandida. Tela sobre tela não é plano, bem como a tinta espessa e a inserção de esculturas no interior do trabalho quebram a lógica planar da explicação de uma teleologia moderna quanto a um redirecionamento da arte aos seus próprios meios fundamentais. Negar o passado está mais para uma saída de emergência em detrimento de uma boa opção, bem como aderir a ele é um tipo de nostalgia ou saudosismo. O lance é, provavelmente, emular o presente na sua relação com o passado – mas isso em termos pictóricos.

Arrisco dizer que existe uma espécie de engajamento, uma tomada de posição, frente a tendências da produção artística recente que tangenciam algo de uma retomada de soluções reprisadas, típicas a períodos em que as distinções da realidade social e cultural parecem pouco claras, dificultando, portanto, certezas concretas ou um trânsito bem orientado pela realidade. O desgaste do signifiante, então, a que os trabalhos terminam como que corresponde a certa adesão contrária a caminhos de validação que invocam literalidades descritivas ou despreocupações materiais que perdem o seu norte sobre a vocação experimental e ambígua, própria da reflexão artística.

Com isso, quero dizer que Bruno parece ensaiar representações de que nenhuma linguagem dá conta. A fragmentação progressiva desemboca num casamento com certa ambivalência que repele definições ecumênicas. Os desenhos, que já passam por mediações ao serem reproduções manuais de imagens clássicas – como um desenho de Debret ou uma gravura de

Theodore de Bry –, são ainda progressivamente tapados e desgastados pela pintura sobreposta, complexificando a relação com a imagem. Criam mediações, tiram a gravura de seu contexto, recortam a imagem para, por fim, integrarem ela a uma outra paisagem que reordena os significantes por completo e cria novas relações ao parecerem sugerir paralelos entre diferentes camadas ou sobrepor dados visuais fundamentalmente desconexos. Essas lâminas de tinta ecoam, de certa forma, superfícies que adensam a experiência com o mundo, funcionando como armadilhas a certa ascendência semiológica das imagens que é profundamente aversa àquela retenção burra do trabalho de arte na esteira de definições fáceis ou explicações únicas. Desnaturalizam o natural, desplanificam o plano, objetificam a arte, poetizam os objetos, transformam o suporte em meio expressivo, a abstração em paisagem e daí em diante.

Experimentar a realidade corresponde, para Bruno, a algo de uma relação não estanque com os objetos, razoavelmente indefinida e tensa, desconfiada de tudo o que se percebe. E lidar, de saída, conceitualmente com o trabalho de arte nessa linha culmina em determinada inversão de sentidos àqueles pontos de partida estruturais da arte contemporânea no que diz respeito à possibilidade de propor respostas que se esgotam em termos de conteúdo ou de olhar ao seu redor esquecendo de si mesma. As soluções do artista, por outro lado, são imprecisas. Não parecem panfletar em defesa de nada ou concretamente edificar empreendimentos capciosos de grandes soluções para problemas do mundo. Se a maior parte dos signos são arbitrários, mais sentido faz recorrer ao que há de fundamental em relação ao objeto que se produz: pintar nunca deixa, em algum sentido, de falar de pintura. Como pintar uma paisagem sem criar associações com todo o peso de uma tradição histórica a que ela está atrelada? Qual a chance de pintar em um cavalete sem levantar a poeira toda da tradição ocidental a que ele se envolve? Justamente por fazer esse tipo de pergunta é que Bruno passa longe de caminhos genéricos.

As obras mentem, mas, ao mentirem, acabam também contando a verdade. Uma era da pós-verdade possivelmente seja isso: um tempo da farsa, mas simultaneamente um momento de sentidos presumíveis. Decompor a imagem e sobrepor camadas é fragilizar a definição das coisas. A imagem nesses trabalhos se desentende em relação à analogia ou à descrição – é processo. Gosto de pensar nessas apropriações e fragmentações da realidade enquanto brechas para a redenção das formas como enxergamos o mundo. O fragmento consente à imagem uma segunda visita (dessa vez, às ordens da representação), como se atenuar descrições corresse o risco de se transformar em uma ausência de esclarecimento que torna tudo mais claro.

Boa parte dos trabalhos de Bruno vive apartada do real, é verdade. Mas as obras habitam essa metafísica precisamente por não acreditarem lá tanto nas verdades mentirosas de que um mundo tão traumatizado e ideológico como o nosso tanto se alimenta. Quando a contradição vira palavra de ordem, o frenesi dialético se torna uma saída possível: à altura de cegar, no fim das contas, desembocar em um exercício para enxergar melhor.