

Paisagem com um século que finda e outro que inicia: Uma apresentação de David

Salle

Landscape of the century that ends and another that begins: a presentation of David

Salle

Jorge Lucio de Campos

Doutor pela ECO-UFRJ

Professor da ESDI-UERJ

A falência do cânon modernista trouxe no bojo uma crescente inquietação — sem respostas claras — acerca dos efetivos parâmetros da atividade artística. Digo isso porque o acirramento de novas orientações de tratamento da questão (francamente discerníveis na atual querela entre modernos e pós-modernos) até agora não bastou para estancar uma certa sensação de impasse e, mesmo, de impotência diante do problema. Apesar de tudo, como bem lembra Howard Fox, “nunca houve na história tamanha atividade artística, tantas discussões (freqüentemente estéreis) em torno dela e tanta expectativa por parte de um público (cada vez mais ávido por soluções)”.¹

Segundo ainda Fox, “os representantes² mais destacados da década de 80 manifestaram uma particular preocupação com questões intimamente relacionadas (embora distintas) entre si, que foram, na maioria das vezes, identificadas pela vanguarda como estratégicas para os artistas verdadeiramente modernos: a noção de originalidade e as formas pelas quais esta é expressa artisticamente; a missão política da vanguarda e o relacionamento entre artista e sociedade; a investigação sobre a

natureza e os limites da própria arte, etc. Contudo, as respostas às mesmas se revelaram, a rigor, bem desviantes de seus pressupostos de base”.³

Não é difícil, sob esta ótica, reconhecer a importância de um artista como David Salle. Poucos pintores se mostraram tão diretamente antenados ao imaginário deste fim-de-século quanto ele. Num momento psicologicamente difícil, “de perda de sentimentos num mundo da máquina marcado pelo desaparecimento da identidade em prol de um tipo de personalidade hábil — a alienação — mesmo em relação ao próprio corpo”, em tempos carentes quanto os nossos de “um extremo subjetivismo, um colossal ímpeto de energias ligadas à reflexão, uma sensibilidade à flor da pele” e, ao mesmo tempo, tão entregues a “um desespero latente”,⁴ seus hoje famosos ‘metaquadros’ comportam-se como verdadeiros ‘pratos cheios’ no que tange a uma interpretação mais aguda dessa perplexidade.

Trata-se de um pintor em cujo traço a robustez plástica se une com maestria a uma têmpera fortemente alegórica,⁵ eivada de símbolos imaginários e inquietantes metáforas. Com tal ambigüidade de atributos, seria, de fato, inevitável que acabasse cercado por muita curiosidade e até vitimada (como tem recorrentemente ocorrido⁶) por uma certa e inquietante má interpretação (ou má vontade?) em torno da que se formou um particular desafio para os críticos: o de sua ‘correta’ leitura. O que, em verdade, significaria (como se devesse, de fato, significar algo) esta ou aquela enigmática imagem ‘solta’ (cf. o cão solitário de *Jar of spirits* e *Yellow bread*, ambos de 1987)? O que dizer de seu lugar lógico no âmago da tela? E de sua pertinência em relação ao que se poderia chamar de ‘real’ ou de ‘sujeito’? Poder-se-ia mesmo interpretar este último como uma pura volúpia de ser? E aquele outro como a simples mutação de um momento transitório?

Salle explora uma iconografia específica, cheia de referenciais peculiares (por vezes, um pouco apressadamente, associados à linguagem publicitária). A maioria de

suas telas se subdivide em áreas que, apesar de muito próximas — quase contíguas — sempre preservam uma autonomia relacional. É sabido que se notabilizou por privilegiar a disjunção estilística, assim como por um uso intencionalmente conflitante das figuras.⁷ Estas amiúde se mostram fragmentadas, incompletas, quase que tensionadas pela ameaça de sua própria ausência. Muitas vezes se destacam em movediços planos coloridos, o que lhes confere um inquietante aspecto fantasmagórico⁸ (à maneira de um esboço inacabado) que, ao irradiar ao conjunto um certo tónus de precariedade, a tudo contagia com uma aura de signo e matéria. (B.A.M.F.V., 1983; Din, 1984; *The cold child*, 1985).

A utilização salliana do recurso poético da justaposição⁹ permite que se localize em seus quadros o mesmo pendor dadaísta por uma comunicação ‘às avessas’ magistralmente explorada por Schwitters em suas anticonstruções *Merz* e por Duchamp no *Le grand verre*. A divisão do quadro em setores que nunca se conectam, mas apenas coabitam um mesmo *locus* pictórico (providência que em muito favorece a competição visual entre sensações geralmente indeterminadas em seu isolamento) recorda, por sua vez inevitavelmente, a relação erótico-asséptica que a noiva-sempre-estéril entretém com os impotentes celibatários.¹⁰

A propósito, o corpo feminino¹¹ tem sido um dos motivos mais particularmente explorados por Salle, que sempre que pode o expõe ao nível de suas potencialidades epidérmicas (*Melancholy*, 1983; *Schoolroom*, 1985; *Saltimbanques*, 1986). Segundo Eleanor Heartney, suas imagens — diferentemente das de Cindy Sherman, p. ex. — não se prestariam a serem ‘voyeurizadas’. Nesta última, “o observador é implicado como *voyeur* na medida em que é atraído para uma relação desconfortável e problemática com os acontecimentos representados no interior da tela”.¹² Nele ocorreria justamente o contrário. Embaraçado, o espectador acaba, cedo ou tarde, percebendo a perda de sua função centralizadora, uma vez que ali nada há para ser

narrado (ou que se dê como expectativa). Na verdade, há sim uma espécie de visibilidade 'autonarrativa' que se esgota em sua própria *Erscheinung* (*Low cost colour numbers*, 1985; *Landscape with two nudes and three eyes*, 1986; *Dual aspect picture*, 1986) e ponto final.

O que pensar, então, de uma obra tão facetada? Certamente tudo. Ou quase nada. Ela impõe ao espectador uma participação ativa à medida que cada um de seus elementos exige ser observado e avaliado sensorialmente na atenção de seu próprio isolamento. Ao mesmo tempo, exorta-o à reflexão estimulando-o, com sua invejável riqueza semântica, a um contínuo flerte com a complexidade. Sua extrema abertura permite que se a associe a uma pletora de referências e, ao mesmo tempo, a nenhuma, sendo sua dialética interna uma autêntica usina de sentidos que se os cria, providencia também para que não se percam em meio aos riscos do reducionismo psicológico. A exemplo dos quadros de inspiração lingüística de Magritte,¹³ Salle não se presta docilmente ao jogo da representação. Não emite mensagens óbvias. Antes privilegia uma ligação direta entre o ver e o pensar que atrai o bom senso para uma autêntica esboscada. As imagens que concebe jamais autorizam uma leitura rasa, mas estratégias sinceras como o afloramento e a torção.

Para arrematar essas breves notas, uma última constatação: assim como um outro David (Cronenberg), que, em alguns de seus filmes (sobretudo os da primeira fase), flertou livremente com o ideário (via Baudrillard) pós-estruturalista, Salle também parece privilegiar em sua obra determinadas questões.¹⁴ Como que refletindo a lógica irresistível da hiperrealidade contemporânea, uma extensa gama de 'objetos parciais' (letras, partituras, segmentos anatômicos, artefatos heteróclitos, padrões abstratos, caricaturas, etc.) flutuará (à guisa das telas-folha de Klee)¹⁵ na virtualidade absoluta de seus painéis-dípticos, igualmente liberada (como nossos discursos) de toda amarração definitiva. Na condição de significantes vazios — que não se prestariam a

portar qualquer liame tranqüilizador com o concreto — as peças de sua iconicidade 'pós-utópica' revelam um dimensão extremamente grave de todos nós. A que denunciaria nossa dificuldade crescente em intervir num mundo que, sem qualquer densidade, já não facultaria sonhos, mas apenas logros e malogros...

NOTAS

(1) Fox, 1987, p. 28. As colocações entre parênteses são minhas.

(2) Thomas West, "Figure painting in an ambivalent decade", *Art International*, 1989, 9, pp. 25-8. West parece privilegiar, neste ensaio, os nomes de David Salle, Eric Fischl, Julian Schnabel e Roberto Longo. Embora concorde com ele no que diz respeito a Salle e Fischl, discordo radicalmente quanto a Schnabel e Longo aos quais, de bom grado, eu trocaria por Mark Tansey.

(3) Fox, p. 28.

(4) Honneth, 1992, p. 137.

(5) Owens, 1989, p. 45: "A imagem alegórica é uma imagem de que nos apropriamos; quem escreve alegoricamente não inventa imagens, mas confisca-as, reivindica o direito daquilo que tem um significado cultural e coloca-se como seu intérprete. Em suas mãos, a imagem transforma-se em algo diferente. Não significa um significado original, perdido ou apagado. A alegoria não é hermenêutica. Ao contrário, acrescenta um outro significado à imagem. Mas ao acrescentar, fá-lo apenas com o fim de operar uma substituição: o significado alegórico toma o lugar de um outro precedente; é uma substituição. Por este motivo, a alegoria foi condenada, mas esta é também a origem de seu significado teórico".

(6) Salle é um dos pintores sobre cuja obra pretendo debruçar-me, mais detalhadamente, num projeto de pesquisa ainda inédito (*A questão do figural na pintura moderna: A crise da representação de Cézanne a Tansey*). Em linhas gerais,

nele tentarei reavaliar, epistemologicamente, o conceito de 'figura', ambicionando traçar em novos moldes o 'itinerário' da pintura praticada neste século desde sua sementeira cézanniana. Deverei também investigar, neste sentido, as dicções de Klee, Ernst, Bacon, Magritte, Fischl, além — como o próprio título antecipa — da de Mark Tansey.

(7) Schjeldahl, 1984.

(8) A característica 'materialidade' de suas imagens, obtida, na maioria das vezes, com a superposição de camadas transparentes levou alguns críticos (em sua maioria, europeus) a compará-lo, um pouco pejorativamente, com Picasso. Cf. Schjeldahl, p. 181.

(9) Tucker, 1982. Segundo a autora, um exame iconográfico atento da pintura figurativa norte-americana, praticada a partir de fins dos anos 70, apontaria como recorrente a fragmentação de imagens numa única superfície. Tal recurso à sobreposição — aqui visto como análogo, em sua capacidade de implementação de leituras ambíguas, à sobrecarga informacional típica de nossa cultura — teria se manifestado com igual ênfase na escultura do período.

(10) Paz, 1977, p. 28 e segs.

(11) Heartney, 1988. Como que buscando agenciar as diversas críticas de fundo moral que esta opção angariou a Salle, a autora chega a conjecturar se, em seu próprio contexto, "tal reprodução de um imaginário que objetifica as mulheres serviria mesmo para denunciar (ou antes buscaria se valer d) a factual sujeição feminina dentro de uma sociedade patriarcal".

(12) Heartney, p. 121.

(13) Schneede, 1978, pp. 32-45.

(14) Kellner, 1989.

(15) Michel Foucault, *Isto não é um cachimbo* (trad. de Jorge Coli), Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.

Bibliografia

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo* (trad. de Jorge Coli). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

FOX, Howard. "Avant-garde in the 80s". In: *The post-avant-garde: Painting in the eighties*. Londres: Art & Design, 1987.

HEARNEY, Eleanor. "David Salle: Impersonal effects", *Art in America*, Jun. 1988.

HONNEF, Klaus. *Arte contemporânea* (trad. Casa das Línguas). Colonia: Taschen, 1992.

KELLNER, Douglas. "David Cronenberg: Panic horror and the postmodern body", *Canadian Journal of Political and Social Theory*, 13, 3, 1989.

OWENS, Craig. "O impulso alegórico: Para uma teoria do pós-modernismo" (trad. Maria M. Ferreira), *Crítica*, 5, 1989.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou O castelo da pureza* (trad. Sebastião Uchoa Leite). São Paulo: Perspectiva, 1977.

SCHIELDAHL, Peter, "The real Salle". *Art in America*, Sept. 1984, pp. 181-2.

SCHNEEDE, Uwe. *René Magritte* (trad. de Juan J. Del Solar Bardelli). Barcelona: Labor, 1978.

TUCKER, Marcia. "An iconography of recent figurative painting: Sex, death, violence, and the apocalypse", *Artforum*, 1982 (Summer).

WEST, Thomas. "Figure painting in an ambivalent decade". *Art International*, 1989, 9.

¹ O presente artigo propõe-se a uma abordagem preliminar da questão em foco, tendo nascido das discussões travadas na cadeira "Teoria Sociológica Contemporânea II" - Mestrado/IUPERJ - ministrada pelo Prof. Edmundo Campos Coelho. Dedico a reflexão que segue a Luiz Rodolfo Vilhena - *in memoriam* - que sempre tive como exemplo de inquietante pensador social, marco de minha geração. A ele devo a expressão "incitações" ao invés de "considerações finais".

² LYOTARD, J-F, 1993.

³ SIEBENEICHLER, F. B., 1989: 15.

⁴ AROCENA, F., 1991: 18. A tradução é minha.

⁵ ROSENAU, P. 1992.: 48. A tradução é minha.

⁶ FREITAG, B., 1990.: 20-1.

⁷ HABERMAS, 1990: 65-6

⁸ IBID.: 100-1.

⁹ ARAGÃO, 1992: 54-5.

¹⁰ WEBER, M, 1991: 3.

¹¹ Cf. SEIDMAN, 1992.