

Frantz em seis tempos

De apropriações, memórias e poéticas no corte-pintura-costura

MARCIO PIZARRO NORONHA

“Esta tarde estamos no ateliê. Observo duas telas – duas cabeças – de extraordinária acuidade, parecem mover-se, vir ao meu encontro, nunca interrompendo essa marcha em minha direção, vindas de não sei que fundo da tela que não para de emitir esse rosto penetrante”.

Genet no ateliê de Giacometti

Tempo I

Seriam as nossas cabeças? Seriam as imagens que percorrem o universo-Frantz? Tudo isso e mais. Tudo se move. Imagens que marcham e rodam à minha volta, soltas pela casa e em pastas e pastas de esboços, anotações, rabiscos. Essa é a primeira impressão-memória que tenho das produções e deste artista. Tal como um Genet no diálogo com Giacometti, sou convocado e provocado a escrever por movimentação, por aceleração, por sedução.

Quero começar este texto tal como um encontro. Um primeiro encontro que fez de Frantz um intercessor vital, um aliado no olhar, um agenciador de afetos e um agenciamento “Frantz-Pizarro” de produções de “entres”: olhares, textos, diálogos, emergências, aprendi

zados, compromissos mútuos e amizade profunda. Entre as “técnicas-tintas-conceitos-pintura” e a extensa quantidade ainda não revelada desta produção recente, nasceram comunicação, história e afeição-admiração estética e intelectual. Foi em sua casa que me deparei, num giro de 360°, com sua produção artística, com seus diferentes momentos de trajetória e com sua narrativa autobiográfica calorosa, vibrátil, preenchida por argumentos que não se encerravam nas palavras que me dizia, mas que se estendiam ao redor por formas de enunciação em cores e em massas, em papéis e em tintas.

Sua arte e nossa amizade dialógica me fizeram apreender e aprender a afirmativa de Wittgenstein, parodiando-a e a ampliando:

“[...] as coisas importantes da vida são ditas com música (com sons, imagens, sensações, afecções) e não através de palavras”.

O seu processo de criação e sua obstinação me levaram a uma viagem ao centro do meu próprio processo criativo. Na primeira vez que escrevi sobre a obra de Frantz, passei uma noite inteira a procurar as palavras para descrever as qualidades que seus trabalhos e processos me provocavam. Meu primeiro texto foi instaurado no nascedouro de um encontro. Assim, não sou apenas um leitor, sou no sentido mais exato do termo, um amigo – um *philo* – desta pintura. Um amigo das imagens do universo-Frantz. A amizade, aqui, diz respeito a esta proximidade intensa, desta produção dos últimos dez anos e que remetem para os dez anos anteriores, nos quais uma arte desses processos e obras foi gestada. É uma verdadeira benção ver e sentir e sentir que sentimos enquanto vemos e com isso pensamos e existimos, sentindo e pensando. Isto não é nada menos do que Aristóteles. E esta *aisthesis do existir* nos permite um “com-sentir”, um compartilhar e um sentir junto, uma “com-paixão” e um encantamento, permitindo-me um desvencilhamento das amarras subjetivas para fazer do espaço promovido pela pintura – e por esta arte – uma superfície de encontros felizes, na qual, quanto mais me afasto de mim e me liberto, mais me encontro e me apreendo nestas formas colorantes. Assim, ser amigo da pintura é permitir-se uma perda de si na existência desta, na frequência permanente, toda vez que, ao passar por ela, sou por ela atravessado e carregado, convivendo e com ela dividindo o meu próprio espaço. Começo, assim, declarando que estas pinturas são um terreno com o qual aprendi a repartir a vida.



Tempo II

Estas pinturas, conceitos, objetos e livros me deram a possibilidade de pensar numa outra formulação da *memória*. E do modo como são diversos os caminhos de tomar o passado no presente. Esta é uma *memória* conduzida por uma forma particular da *apropriação*.

Em primeiro lugar, quando nos deparamos com este conjunto de obras-processos, estamos diante de uma *história do sensível em presença* – em tecnologias, em gestos, em intenções-invenções. Não podemos falar de conjuntos e conteúdos iconográficos, tampouco de arquétipos, figuras e imaginários. Mas podemos pensar no modo como o passado de uma história técnica e gestual se releva em paralelo a uma história de intenções artísticas.

De um lado, para realizar a presentificação de um sensível, este conjunto realiza mediações com grandes blocos de passado, de passado arcaico, de passado histórico e de passado recente, fruto de relações e de contaminações sofridas no trajeto da história individual do artista, no aprofundamento dos desafios de apreender-aprender “o que é uma intenção?”.

De outro, uma história-memória dos suportes e do subjétil, das passagens entre nascedouros de pintura – muros, superfícies de madeira, telas em diferentes materiais, as puras massas de tinta, livros feitos de “corte-sutura”, bibliotecas e séries, fazendo passar de uma história do suporte técnico para uma história ampliada da mídia e dos dispositivos pictóricos. Pois este trabalho nos convida a pensar não somente sobre as camadas internas, mas no modo como uma pintura transporta algo (mídia) naquilo que suporta (suporte-subjétil). Seus signos expõem as condições de produção da pintura em diferentes momentos da sua história, mas não enquanto plano de conteúdos (uma semântica e uma conjuntura iconográfica), e sim enquanto uma relação entre as tecnologias, o sentido e a significação, causando um impacto no conjunto das imagens alheias no momento mesmo em que procura desvelar tanto o veículo, quanto o que ele transporta – tal como poderia afirmar Régis Debray, numa midiologia da arte.



E daí, amplia isto para sua compreensão da mídia enquanto um dispositivo-pintura, no modo como expande sua tomada da pintura para o ateliê do artista, para o livro de artista e para a rua e a cidade – os blocos de passado do artista enquanto sensíveis às manifestações de uma arte de rua, dos grafites e das pichações, tal como em suas origens míticas. Ele observa que o que se comunica em pintura se comunica por ser capaz de promover relações que vão além do suporte e vão além do canal de transporte (mídia).

Tempo III

Na relação entre memória e presença sensível, as mediações resultam das perspectivas adotadas (os pontos de vista nietzschianos) e de uma “narrativa da memória” (Lyotard) que se traduz numa operação complexa do pensamento da apropriação – por meio de procedimentos, de materiais, de linguagens e de tradições.

O artista e suas obras, ambos traduzem, transcodificam e reposicionam contextualmente diferentes passados, mas não os citam. Não se trata de um exercício historicista de rememoração, lembrança e comemoração do passado, da história da arte e da pintura enquanto arte. É um exercício crítico de deslocamento por meio de uma operação de “corte e costura”, uma *collage*; mais que isso, uma montagem. O artista plástico em campo ampliado passa a estar integrado a outros modos de proceder, e se realiza enquanto encenador, diretor e montador de pinturas.

O passado, ele próprio, é apropriado pelo artista, na forma de um acontecimento-pintura (Lyotard/Deleuze), no modo como, em cada uma das operações que ele realiza para efetuar sua obra, necessita ir a uma inventada origem (sempre uma nova e outra origem) para eleger os signos com os quais irá operar e com os quais irá realizar um ato intencional de pintar e de pintura. Ele faz acontecer pintura por todos os lados, pois nos faz ver pintura em toda e qualquer superfície na qual ela acontece. A pintura é uma qualidade, um estado. Não uma obra. Mas um estado que faz acontecer uma obra.

Nestes termos, quero pensar a apropriação como sendo uma prática da memória. Nela instaura-se a *anamnese do artista*, em seu caráter pervasivo, invasivo, infiltrado e dentro deste espírito, também, perlaborativo (Freud/Fédida/Lyotard).

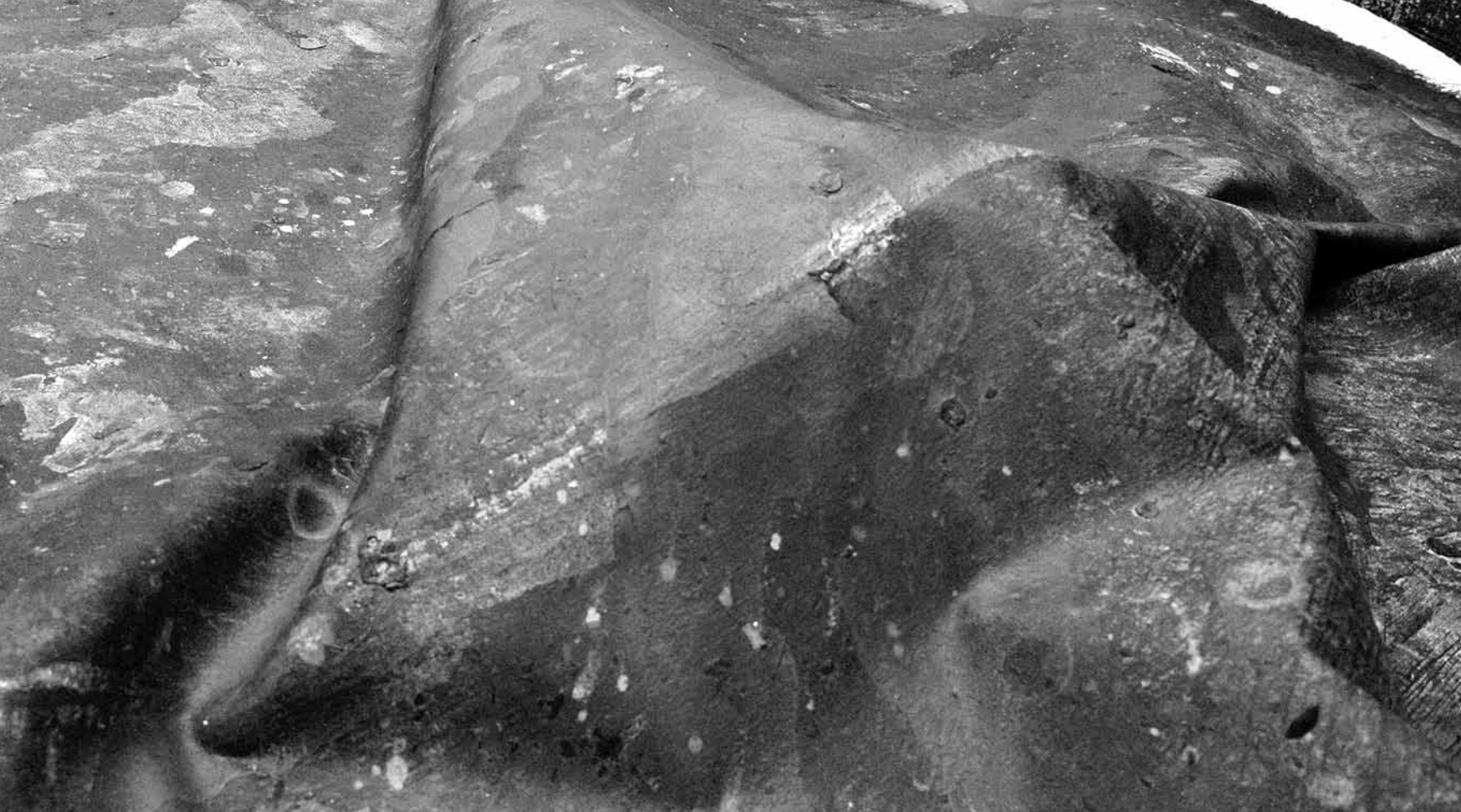
O que quero dizer com isto? De um lado, o artista se propõe a infiltrar-se nos sistemas de pensamento e nos processos de criação e, portanto, nas memórias de outros artistas, sejam eles iniciantes, sejam eles artistas reconhecidos. Ele realiza uma espécie de *anamnese do visível* (Lyotard), apropriando-se ora de restos, ora de coisas feitas, para reelaborar e comentar a arte em sua processualidade, em seu fomento e demanda de criação. Ele faz cortes e provoca fissuras na realidade instalada pelo outro.

Ao mesmo tempo, faz uma anamnese no sentido freudiano do termo, pois joga com um princípio de remontagem a partir dos cortes a que submete o fluxo narrativo pictórico alheio. Ele instaura um olhar distanciado que permite dispor e reposicionar os restos e as obras de outros artistas num espaço. Ele retoma a memória não como recordação narrada pelo outro, mas na fonte mesma da produção de sua linguagem, na *potência poiética*. Para realizar tal tarefa, Frantz despedaça as representações pressentidas e as cognições estáveis diante da obra do outro. Ele adentra no núcleo das resistências do processo criador e atenta para o modo como uma memória-lembrança precisa ser submetida ao enfrentamento de um trabalho material das repetições, devolvendo ao passado aquilo que lhe pertence e perlaborando o material com o próprio material da pintura. Assim, Frantz se assemelha ao analista do outro, pois ele não interpreta a obra alheia. Ele a toma. Ele a reelabora ativamente. Ele trabalha nela. Ele redispõe. Ele rearranja. E disso muda a obra, imiscuindo seu destino no dinamismo de um ato de artista. Ao suspender-sustentar (massas de tinta), ao cortar (as superfícies de trabalho, as telas, os planos de pintura) e ao costurar (na forma do livro), o artista devolve ao seu outro, num estado de ressonância, a vibração de uma *poiética*.

Ele faz uma espécie de pausa no jogo da arte. Ele faz um semblante para a obra do outro. Ou seja, ele promove o reinado do simulacro, positivado. Anti-Platão. É deste simulacro que ele pode proceder e transformar a pintura do outro e dela fazer a sua própria.

O artista cai dentro da memória da pintura e, com isso, instala-se no lugar de um artista enquanto crítico, um comentarista que traceja a sua investigação no fino traço da linguagem de pintura. Pintura sobre pintura. A linguagem ganha em autonomia e em acento. É como retomar o princípio de Klee: *tornar visível*. Uma anamnese do visível. Para sair do torpor das citações historicistas, o artista precisa enfrentar esse desafio da memória das matérias.





Da poesia das matérias. De, na metáfora do corte, poder redispôr, remontar, recolher em sua escritura, em seus livros, uma história da arte de pintar, feita toda ela no sonho de um livro-pintura. Ao reduzir expandindo para o reino dos livros, Frantz faz ressoar imagens que saltam por sobre as palavras. É do que vê que nascem as palavras. É da sensação que nascem representações despojadas.

“Tornar visível é atribuir sensação, sensorialidade, ao visual desfascinado da vista.” (Fédida)

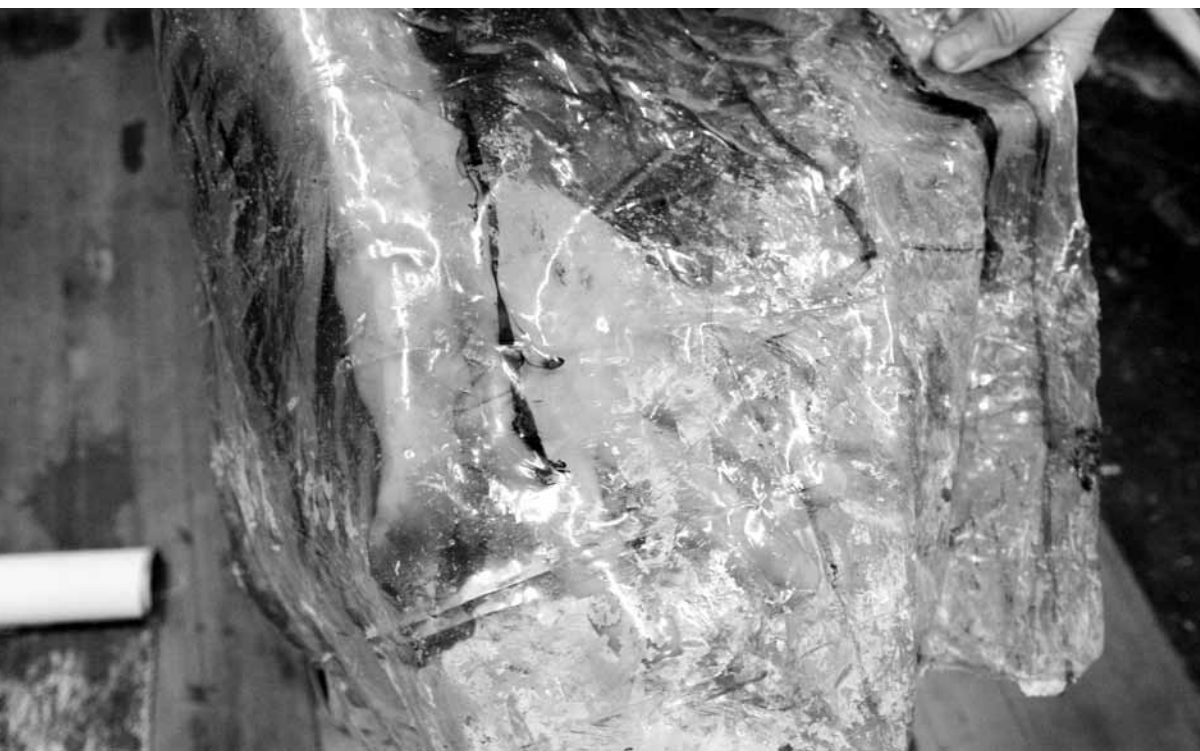
É disto que prescinde este estado de coisas que chega a fazer sentido. Depois de instaurar vistas provocadas por estados sensoriais, o artista nos convoca a pensar num visível que já não atinge os estados pictóricos – em suas massas e cores. Ele faz a crítica de um mundo saturado

e de uma “desfascinação” no mundo visual que preenche nosso campo visual. Ele solicita nosso tempo para que adentremos no corpo-pintura de sua narrativa.

Tempo IV

Esta presença sensível instaura uma narratologia particular. Por um lado, ela se faz a partir de um princípio mitológico, de autofundação do espaço plástico, aos moldes do pensamento e da arte moderna, herdeira deste espaço renascentista inventado, num processo extensivo de espacialização do tempo. Mas, por outro, procura reconstruir o tempo em sua narrativa. Não como figura do espaço, mas como memória de cores, gestos, traços, planos, camadas, enfim, matérias.

Enquanto história, ele produz uma narrativa poética, mas enquanto comentário e crítica, ele faz uma história. Uma história da cor, do gesto, do traço, uma história que remete ao espaço plástico moderno (nas tensões entre os planos e as matérias), uma história química, de composições de substâncias que formam a tinta e suas variantes, uma história



de suportes, de cortes nos pontos de visão, uma história que acentua a importância do processo criador e da memória e do tempo contidos nos acidentes da matéria da criação.

Os signos contidos nos acidentes da matéria são um dos alvos do desejo de Frantz. E deles faz dobraduras na apreensão atenta dos procedimentos construtivos de cada ateliê ou de cada tela ou massa de tinta que submete. Ele reverte a história social numa história crítica e poética. A história de um acidente que provoca uma tradição, de um desafio que se transforma em cultura. E faz acontecer uma visualidade que reinaugura a face da obra do outro e traça com ela relações e mantém-se atento ao signo da linguagem-fidelidade ao princípio da pintura.

Num certo sentido, podemos acompanhar Fabbrini, quando aponta para artistas que, ao explorarem as matérias, fazem destas um signo indicial de imagens que foram engavetadas pela historiografia da arte. Seus objetos, suas pinturas não-realizadas e seus livros-pinturas são formas-pintura do arquivo de artista, do artista contemporâneo. Mas, ao procurar neles a lógica do documento, só adentramos no terreno lodoso dos acúmulos e dos excessos e disso se tira novamente o sentido de uma história recalcada, a da tecnologia e a dos materiais propriamente ditos, a de serem eles, positivamente, o sintoma da pintura e da arte.

Pois destes *signos sintomais*, como diria Deleuze, vigoram exatamente os elementos sensíveis – colorantes, vibrantes, intensos, massivos – e neles se localiza uma potência e disto nasce uma compreensão. Aqui eles nascem de uma relação com o domínio do *métier* – da cozinha, da tecnologia, da mídia, do suporte.

Tempo V

No quinto tempo, reconhecemos Frantz não enquanto artista conceitual, mas como aquele que também se apropria de uma parcela da reflexão proporcionada pelo conceitualismo da arte contemporânea.

Ao passar por um exame, os operadores da arte (do conceito desdobrado de arte: O que é arte? Quando é arte? Como é arte? Quem é artista? O que faz um artista?), sua linguagem é mestra

em transitar daquilo que figura o circuito da arte para o campo do processo de criação propriamente dito.

Frantz revela-se conhecedor daquilo que faz acontecer o circuito da arte e mostra isso num comentário visual em suas obras. Ele retira algo dos ateliês, seus restos. E os devolve ao reino da pintura oficial, ao espaço expositivo. Ele identifica e inverte processos de legitimação e oferece um estado “quase-institucional” ao resto. Disso, ele salta para operar as próprias obras e delas faz corte e sutura. Uma operação cirúrgica. Uma operação de montagem. Mas isso não derrota e nem desanima seu princípio maior: o de tocar na pintura e na linguagem retiniana da qual ela nasce. Ele não abole seu princípio. Ele apenas faz desconstruções. No limite. Ele toma a obra do outro, o espaço do outro, a medida de tempo do outro, nos seus restos e, portanto, nos seus sintomas e recalques, naquilo que se repete, mas que foi rejeitado, naquilo que caiu, naquilo que escorreu, ou, quando se trata de uma obra alheia em estado finalizado, exatamente naquilo que o outro afasta de si, para ser por ele novamente operado. Mais uma vez, corte e sutura. Uma operação cirúrgica. Uma operação de montagem.

Tempo VI

No sexto e último tempo, quero pensar na relação entre esta poética de Frantz e uma ética-estética. Já em 1984, Lyotard apontava para uma crise das poéticas plásticas e visuais e como essas faziam seu sintoma histórico na pintura. A pintura que teria sido a origem de todas as presenças na história da arte teria perdido esta posição. O artista contemporâneo pós-1980 não deveria oferecer o espetáculo do gozo frutivo ao espectador. Deveria abolir o espetáculo da pintura. Deveria abolir o espectador. Deveria abolir a fruição. Deveria cancelar o gozo. Essa reflexão tomou alcance na grande maioria das práticas de pintura daquela época para cá. Frantz é parte integrante desse sintoma.

Sua origem é inexistente. Seu gesto é o do corte e o da montagem. Ele despedaça inteiros de obras consolidadas, de obras esquecidas ou abandonadas. Não importa. E também faz a vez de recolher restos. Sua apropriação é da ordem da transgressão. Ou talvez, ainda mais, da profanação. Mas é também da ordem da coleção, no ato de um coletor seletivo e





cuidadoso que encontra nos lixos e no aleatório, mais pintura. Há uma presença sensível. Um sensível que se faz inteligível por meio dos desafios a que se propõe o próprio artista enquanto criador, o de adentrar, por meio de uma fissura provocada, na obra e no espaço do outro, e daí, nesse *intermezzo*, “escavar-construir” o seu próprio intervalo estilístico. Pois não se trata de estilo, mas de intervalos de estilos, algo interestilístico, resultante de uma amizade que ele faz acontecer e da qual resulta sua obra.

Frantz me fez amigo e ele próprio é um amigo da pintura, de todas as pinturas, de todos os atos de pintar, de todos os lugares onde ele poderá encontrá-la. Essas obras que nos permitem “com-sentir” num estado de “com-paixão” e promovem superfícies para encontros de coisas e de gentes em estado de coisas são gestos de um amante e comentarista que, como já disse, não cita, mas hiperboliza. Sua pintura acentua. Frantz ressalta o mundo enquanto pintura. Por vezes, faz gritar certos instantâneos de outros processos criativos, de acúmulos, de erros, de restos de pinturas alheias. São pinceladas, são matizes, são cromatismos, são extensões, são dimensões, são planos. São pedaços de obras, são mesas, são pisos (chãos) – espaço imediato e circundante da realização do quadro, o ateliê do artista, aquilo que emoldura e delinea rastros e restos da investigação e do processo criativo de cada artista em particular.

Histórias de pinturas e de pintores são aqui contadas com as linguagens e afetos, mas também com os corpos (e os gestos) e com as tecnologias (as técnicas, as mídias, os dispositivos). A ampliação deste enquadramento reposiciona Frantz no campo narrativo da arte. Uma narrativa por afinidades eletivas, uma narração em estado de afecções. Suas pinturas são causadoras de experiência e reflexão. São potentes. E são meditativas. O tempo lhes alcança.

Meus agradecimentos aos autores e artistas citados livremente neste texto. Em ordem de aparição: Giacometti, Genet, Wittgenstein, Debray, Lyotard, Deleuze, Freud, Fédida, Platão, Klee, Fabbrini. Meu agradecimento especial ao artista Frantz.

Marcio Pizarro Noronha é pesquisador e professor da Universidade Federal de Goiás (UFG), onde coordena o Grupo de Pesquisa Interartes: Sistemas e Processos Interartísticos e Estudos de Performance (CNPq/UFG). Doutor em História, Doutor em Antropologia, Psicanalista. Vive e trabalha em Goiânia (GO).