

JOSÉ BECHARA

NA TENSÃO DO OLHAR

POR DAVID BARRO

Em "Território Oscilante", publicado pela editora Barléu. Tradução Micheline Christophe.

Se algo me seduz no trabalho de José Bechara é sua maneira particular de invocar o acidente. Em outras palavras, como consegue que o olhar desdobre seu tempo, até que o processo reflexivo do ato de criar se imponha como método para atingir uma harmonia, uma ordem criativa. A priori, pode não parecer algo complexo, mas com certeza não há nada mais difícil que abraçar o inesperado outorgando ao olhar esse protagonismo. Seguramente é a maneira mais efetiva de encarar as complexidades do século 21, avançando sem deixar de olhar pelo retrovisor, assumindo a história, nesse caso sendo capaz de percorrer a vanguarda europeia, o construtivismo brasileiro e todo tipo de derivação que pertence à tradição da pintura e da escultura.

Porque, embora sempre tenha estado convencido de que o olhar de José Bechara é eminentemente pictórico, é também certo que essa condição se dá a partir de uma espécie de conexão espacial, de diálogo com o espaço que o acolhe ou rodeia. Por isso, para ele é tão necessário mapear previamente os espaços expositivos, dialogar com eles e valorizar a experiência física, em consonância com as teorias do campo expandido sobre as quais se tem refletido tanto, sendo Rosalind Krauss a pensadora mais paradigmática nesse sentido. Nas obras de José Bechara, o contexto se converte em conteúdo. Estamos falando da parede, do solo, da arquitetura. Não se trata de uma questão menor, se observarmos o que

acredito que tenha sido o ponto de inflexão mais agudo do seu trabalho, quando este passou a evidenciar-se sobretudo como uma experiência estética. Refiro-me à sua intervenção *A casa* (2002) em Faxinal do Céu, no Paraná. Uma experiência real. De dentro para fora. Como se a casa vomitasse seus móveis. O espaço estava saturado. Paulo Sérgio Duarte se referiu a isso como uma espécie de monocromático praticado no espaço. O próprio Bechara conta como, depois de uma visita a seu ateliê, durante a construção de *A casa*, Paulo Sérgio Duarte comparou o trabalho com os *Penetráveis* de Hélio Oiticica. Embora o interior da peça de Bechara fosse meramente intelectual e não permitisse o espaço, ao contrário, saturava-o. Como espectadores, chegávamos tarde a essa experiência íntima. Mas agora as janelas que lá ficavam fechadas estavam abertas e o espaço era circulado. O tempo se interrompe, mas flui, escapa, embora diante do desafio gravitacional de algumas de suas peças esse tempo pareça congelar-se.

Não é difícil intuir que essa circunstância se deva a outro ponto de inflexão, seguramente menos concreto e mais expandido no tempo: a introdução gradual do vidro em suas obras. Agora o espaço é ocupado, mas também se deixa entrever e penetrar. O tempo se fragmenta, se fragiliza. A relação com a imagem passa a ser mais meditativa e fluida. José Bechara continua trabalhando com o peso, com a escala, com o equilíbrio, com as esculturas, mas nos últimos tempos introduz a gravidade e a leveza, características que, mesmo estando presentes, foram mais invisíveis em outros momentos de sua trajetória.

Teóricos como Hal Foster escreveram sobre como o tema da leveza afeta cada vez mais a arte e a arquitetura: “Como um ideograma essencial da nossa modernidade, a leveza apoiou a abstração, mais do que jamais foi visto na modernidade”, disse Foster. Naturalmente é porque os materiais e as técnicas tenderam a isso até impor uma espécie de transparência estrutural. Mas também por uma necessidade contemporânea de enfatizar o processo e que os trabalhos estejam em permanente alteração. Assim, as obras mais recentes de Bechara se projetam na tensão do olhar. Tudo é denso, mesmo que o cenário seja leve. José Bechara joga com as desordens e as margens até chegar a um interessante estado de suspensão. Move-se assim entre o concreto e o não concreto, abrindo cada vez mais novas perspectivas, em grande parte graças a um uso inédito da luz como criadora de reflexos e acidentes.

O trabalho de José Bechara busca um espectador capaz de experimentar deslocamentos e energias, enfim, capaz de valorizar o “entre” mais do que o “antes” ou o “depois”. Nesse sentido, é um escultor de “formas sem disciplina”, em que os vazios se oferecem a nós às vezes mais densos que a própria forma. Se o vazio é matéria para Richard Serra, em Bechara, assim como em Medardo Rosso ou Giacometti, projeta-se vibrante. Penso em como Giacometti copiou a cabeça do escriba sentado no Louvre para reduzir todas as massas do rosto a uma estrutura poliédrica. Giacometti ficara fascinado com a gravura Melancolia, de Dürer, onde aparece um poliedro que será a origem de seu Cubo (1934). De fato, Dürer apresentou Poliedro sobre pedestal (1514), como um estudo preparatório. “Dürer indica o ponto de fuga deste poliedro por meio de um olho. Os cantos diagonalmente opostos do cubo foram cortados, e este se apoia em uma das superfícies truncadas resultantes.

Cria-se uma ilusão de ótica aparecendo como um poliedro com os lados pentagonais, em parte porque o ponto de vista está descentralizado.”¹ Porque José Bechara esculpe e pinta a distância, entregando-se a ela, movediça, em consonância com o citado ponto descentralizado de Dürer. Tensões entre linhas, forças e vazios ajudam a medir o espaço. Curiosos são seus desenhos, que sempre tiveram uma grande presença física, enquanto seu aspecto inacabado abraça o caráter artesanal que o afasta de uma inevitável herança minimalista. Trata-se igualmente de medir o espaço, de tomar decisões. Viver uma obra de Bechara é um exercício sobre a dificuldade que nos obriga a assumir contradições. Le Corbusier frequentemente recordava: a arquitetura é circulação. Efetivamente, grande parte da boa arquitetura foi pensada para propiciar percursos para que nos vejamos submetidos a sua complexidade. É nesse passeio pela arquitetura que encontramos a paisagem. E pessoalmente cada vez encontro mais paisagem na obra de José Bechara, em consonância com o prounismo, que o próprio El Lissitzky definiu como a estação de trânsito da pintura para a arquitetura. A sensação de movimento, esse dinamismo plástico que os futuristas italianos ensaiaram e que os construtivistas russos destilaram com especial maestria, é algo intrínseco ao trabalho de José Bechara. Porque se dá dentro e fora do quadro. Claro, mais ainda em suas instalações, onde a arquitetura se retesa, em muitos casos, por puro acaso, aleatoriamente, porque, como tão bem indicou Mallarmé, todo pensamento emite um lance de dados. E Bechara convoca o acaso a partir do intuitivo, embora com pulso firme. Algo

assim como se quisesse representar uma avalanche de neve, que se mantém instável, escorregadia. Tudo é produto de um contraste entre formas definidas e uma série de gestos deslizantes.

Dizia com especial propriedade Sigfried Giedion: “A vida jamais está quieta. Não há nada a lamentar nessa luta entre o efêmero e o eterno. É a tensão entre constância e Um dança que cria a própria essência da vida: o movimento”. As obras de José Bechara ativam seu espaço circundante em múltiplas direções, gerando zonas enigmáticas. Não é lugar para a exatidão, nem para a evidência. Nosso olhar se resolve a partir de uma espécie de fronteira que não permite soluções nem certezas. Porque o horizonte nunca é definido, e o fragmento em suas instalações equivale à erosão de suas pinturas. O tempo é, assim, uma espécie de percurso por diferentes momentos, que se destilam como cenários, como paisagem. Poderíamos pensar em um tempo curvado capaz de desviar cada pequeno detalhe do resto, como se se tratasse de um naufrágio. Mas um naufrágio de tempo indeterminado, em que as imagens circulam, e é preciso circulá-las, e flutuam, como se remetessem a vários tempos simultaneamente.

As obras de José Bechara nos precipitam no vazio. O abismo nos olha de frente. Tudo parece flutuar. Para o espectador, é uma intensa viagem interna. Entendo que para o artista já tenha ocorrido. Especialmente para um artista como Bechara, que sempre se interessou em trabalhar os limites, as margens da realidade. Não importa a escala, mas o peso do gesto. É assim que converte o cotidiano em especulativo. Importa, sim, o enquadramento, mas, sobretudo, valoriza-se o que se interrompe, o que convida a especular, o que se desequilibra. Falamos de lógicas de sensações. Algo assim como quando Deleuze aponta a sensação como o fio condutor entre artistas como Cézanne e Bacon, sendo este último quem insiste na sensação como capaz de passar de uma ordem para outra, de um nível para outro ou de um domínio para outro. Esse trânsito converte o corpo em um cenário e a imagem em cena suspensa à espera de um acontecer. O segredo está em derivar a imagem, em direcioná-la para outra parte.

Perec observa em La vida, instrucciones de uso: em um quebra-cabeça pouco importa que sua primeira imagem seja considerada fácil ou difícil, como não devemos considerar que o

tema do quadro ou sua técnica determinam sua dificuldade, mas sim a sutileza do corte. Bechara o consegue ao assumir o tempo do espaço. As obras de José Bechara assumem novas formas e são ativadas quando nos aproximamos delas, como se estivéssemos tentando rodear as diferentes fachadas de uma arquitetura. Daí a atratividade de suas mudanças de escala, como se se dedicasse a traçar desenhos de paisagens em espaços reais. A viagem do olhar só é possível a partir do deslocamento do corpo, responsável último por gerar o espaço para o olhar, com a intenção de entender os espaços que emergem entre as linhas. Existe certa tensão intersticial. A fronteira entre cada temperatura é muito tênue para ser percebida com nitidez, porque são diferentes planos que definem o espaço, que conseguem torná-lo presente.

Penso no Proun de El Lissitzky e em como ele começa trabalhando na superfície, para continuar avançando até a maquete espacial e finalizar pela construção de objetos da vida cotidiana. Ali pela primeira vez a pintura e a escultura se expandem, rompendo definitivamente com o quadro para conquistar o espaço arquitetônico. Em Malevich ainda nos vemos dominados pelo fetichismo do quadro. Mas, na instalação pictórica, El Lissitzky vai muito além em sua fragmentação. Tudo é elaborado com materiais de construção cujas formas mantêm uma dívida evidente com o suprematismo. O ambiente de El Lissitzky demanda a passagem das duas dimensões da pintura para as três do espaço real, mais a inclusão do tempo, isto é, do espectador que se move pela obra e pelo espaço. Invoca-se assim o vertiginoso, um tipo de fragmentação uniforme, serena. Algo como virar um espelho. O próprio El Lissitzky o explica com clareza em Merz: "Se alguma vez se disse que o tempo reduziu a pintura a um quadrado para lá morrer – é o tema do quadrado negro como última pintura –, nós dizemos que, se esse quadrado bloqueou o estreito canal da cultura pictórica – perspectiva –, seu reverso serve de ponto de partida para um novo conceito volumétrico do mundo concreto".²

Também poderíamos recorrer a duas referências aparentemente mais distantes. Por um lado, os Mirrored cubes de Robert Morris. Para ele, o contexto cria uma dependência com o objeto e vice-versa. É uma relação reversível. A obra é entendida como uma unidade a partir de qualquer das perspectivas possíveis. Por outro lado, os Specific objects de Donald Judd, um espaço intermediário entre a escultura e a pintura. As obras adquirem seu caráter a

partir de seu próprio volume e do espaço que ocupam, mas também a partir de sua aparência material, para o que contribuem as superfícies, a cor e o efeito de luz que produzem. Com essas referências em minha cabeça, encontro-me diante de uma das visões da última exposição de José Bechara no MAM do Rio de Janeiro. A sala contém alguns Cubos em primeiro plano, outro conjunto maior e menos compacto na margem esquerda e uma espécie de constelação com três esferas que permanecem suspensas à direita, contextualizadas com alguns cristais e o fundo branco da parede. A forma expositiva de composição é concebida, mais do que nunca, como uma paisagem, e isso não é uma questão menor, porque obedece a uma série de lógicas, produto de destilar as heranças já citadas e dessa intenção de que tudo se contamine, expansão que anteriormente se limitava a cada uma das suas obras, que funcionavam mais autônomas.

Tratarei de explicar mais graficamente, porque se algo distingue os criadores é sua forma de olhar. Não se trata tanto de acessar a imagem, mas de ser capaz de exibi-la. Um olhar capaz de se construir. Penso em John Berger e nesses textos em que ele descreve a experiência de olhar quando espaço e tempo se unem. Curioso é um deles sobre um campo que surge diante dele cada vez que volta para casa vindo do centro da cidade. Para Berger o prazer proporcionado pela observação profunda desse campo é uma questão de contingências contrapostas. Os acontecimentos que nele ocorrem adquirem um significado especial porque ocorrem durante os dois ou três minutos em que ele é forçado a esperar por uma passagem de nível que o impede de avançar quando a barreira é fechada. É como se esses minutos enchessem uma zona do tempo que se encaixa perfeitamente na zona espacial do campo. É algo que sinto e pressinto diante dessa conjunção proposta por José Bechara para dar ainda mais sentido a suas *Ângelas* (2017). Porque o artista consegue nossa imersão na experiência, essa que ocorre fora do tempo, que não só enquadra os objetos como também os contém. É como se flutuassem em meio ao tempo narrativo da vida real. Nosso olhar é que se encarrega de empatizar com o gesto do artista. Porque o prazer de perceber imagens não é abstrato ou intelectual, mas visual e direto. Nas imagens não há um tempo imposto pelo autor.

Ainda sem abandonar Berger e seus textos, e com essa imagem da exposição como se fosse um campo onde ocorrem coisas, acontecimentos, penso em como essa sensação

invade minha cabeça em obras tão distantes como as de Millet. Dele, Berger destaca como conseguia pintar experiências como a poda ou a adubação dos campos, invocando sua grandeza para aludir a sua ambição de introduzir uma experiência nunca antes pintada, uma tarefa impossível: pintar uma mulher plantando batatas na vala cavada por seu marido, com as batatas suspensas no ar antes de cair. É algo possível de ser filmado, mas não é fácil de se representar pictoricamente. Berger entende que Millet não atingiu os objetivos que se propôs, porque a pintura tradicional não se adaptava ao tema que queria representar. Mas suas dificuldades foram cruciais para fundamentar a ruptura do espaço pictórico, a qual poderia ter uma linha genealógica começando com Caravaggio, passando por Rubens, Friedrich, Turner, Monet e também, é claro, por José Bechara. Assim entendo obras como sobre amarelos como uma paisagem. Com certeza, uma paisagem em explosão. Porém, definitivamente, uma paisagem de vários planos capazes de quebrar a superfície pictórica.

Dizia Stéphane Mallarmé que todo pensamento emite um lance de dados. Seu poema “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard” (1897) foi, precisamente, uma jogada oportuna capaz de romper as noções tipográficas assumidas até então, ao entender a página dupla de um livro como um espaço único. As setecentas palavras que compõem o poema citado – maiúsculas, minúsculas, cursivas ou redondas – se alternam com espaços brancos como silêncios, abraçando as sensações e trabalhando o peso das palavras ou sua temperatura para definir a entonação e o ritmo da leitura. O poema me faz pensar também nos desenhos de Ilya Zdanevich, Piet Zwart ou na magnífica capa e contracapa que Karel Teige compôs para o livro de poemas de Konstantin Biebl, ZLOM (1928). Claro, também me remete à maneira que Bechara tem de compor e exibir sua obra pelo espaço. Teige utilizou adornos metálicos e cortes de impressão para configurar um espaço abstrato e hieroglífico que busca ser interpretado, praticando o que ele mesmo denominou de “tipomontagem”. Parece inevitável situar também essa ação poética de Mallarmé como precedentes pictóricos Calligrammes (1918) de Guillaume Apollinaire, das composições de palavras livres de Carlo Carrà – Manifestação intervencionista e Parole in libertà (1914) – ou as palavras em liberdade futurista de Filippo Marinetti – Les mots en liberté futuristes (1919) –, poemas para os quais o autor confessou ter-se inspirado na sua experiência nas trincheiras. Essa trincheira é para Bechara seu ateliê ou o espaço do museu, atraído pela inevitável erosão das coisas.

Essa espécie de acaso desobediente caracteriza também suas pinturas, especialmente aquelas em que aplica um processo de oxidação que nos conduz à abstração. A partir de uma série de camadas de aço de diferentes espessuras, que ele sela sem pincel, para depois molhá-las, deixa que o tempo assuma o protagonismo e atue. Assim se constituem os matizes, os gestos que tornam artístico o processo. Portanto, a pintura é um lugar para a agressão, um gesto de tempo, uma transformação. E, enquanto isso, a escultura deixa vislumbrar a luz de uma paisagem que acessamos a partir de uma espécie de abismo horizontal.

NOTAS DE RODAPÉ

Nota para Carlos Leal: Numa palestra sobre José Bechara, David Barro se refere à tensão do olhar, por isso preferi esta tradução que usar literalmente. Na dobra do olhar, ou no ângulo do olhar - <http://galeriamariliarazuk.com.br/artistas/josebechara/textos/o-olhar-tenso-dejose-bechara>. Em um artigo acadêmico encontrei dobramento do olhar, algo como extensão do olhar graças às tecnologias, que não se aplica aqui. Mas é uma escolha)

1. Román Hernández González: Del "poliedro sobre un pedestal de Durero al "Cubo" de Giacometti. Congreso Renovar la tradición. Congreso Nacional de Bellas Artes, Universidad de La Laguna, 2006
2. El Lissitzky / Kurt Schwitters, Merz, nº 8/9, abril, 1924