

PISCADAS DE VAGA-LUME

POR FERNANDO COCCHIARALE, 2010

Piscadas de vaga-lume, aventura em Oz e os desenhos de José Bechara Rio de Janeiro: Editora Réptil, 2010. Fernando Cocchiarale Conhecido como pintor e mais recentemente por suas instalações, José Bechara é também desenhista. Seus desenhos, entretanto, jamais foram expostos ou vieram a público de maneira abrangente como nesta publicação, ainda que alguns deles já tenham sido anteriormente mostrados tanto em exposições, quanto em catálogos. São, por isso, pouco conhecidos não somente pelo público em geral como também por aqueles cujo interesse pela arte contemporânea é permanente.

Assim como Bechara, grande parte dos artistas contemporâneos desenha. Mesmo aqueles que se notabilizaram pelo uso de meios, materiais, suportes e técnicas não convencionais e experimentais. Na segunda metade do século XIX o desenho começou a adquirir autonomia em relação aos outros meios para os quais então servia: seu registro veloz e sintético prestava-se ao estudo, etapa preparatória da produção de pinturas ou esculturas, o que o privava, portanto, de uma finalidade própria.

A dinâmica urbano-industrial do mundo moderno, as transformações sociais e a velocidade dos meios automotivos e de comunicação apontavam para a valorização do instante (e do instantâneo), para a sistematização dos processos essenciais da ação humana e, conseqüentemente, para a experimentação.

Tudo isso favoreceu a requalificação do desenho no campo da arte. Antes visto como uma arte menor em relação à pintura e à escultura, o desenho passou a ter qualidades singulares revalorizadas graças a essas sintonias com a modernidade. Projeto, expressão e automatismo encontraram, enfim, no desenho, um meio de registro privilegiado.

Essa expansão, no entanto, não se restringiu ao âmbito da arte. Novas áreas de aplicação do meio gráfico, ligadas ao entretenimento massivo, surgiram com as revistas ilustradas, as charges, as caricaturas, os quadrinhos e os cartazes. Seus desdobramentos, ainda hoje, têm permitido outras possibilidades de invenção e expansão demonstradas, por exemplo, pelo uso generalizado da tatuagem e do graffiti nas últimas décadas.

Dentre os meios artesanais originários do passado, o desenho é, portanto, aquele que menos obstáculos enfrentou para se atualizar. A possibilidade de usar instrumentos elementares para a sua execução em qualquer lugar e em situações ou circunstâncias bastante variadas, sua portabilidade e rapidez o situam num ponto essencial da produção contemporânea: aquele no qual se rascunham poéticas, no qual ideias são amadurecidas e no qual pensamentos e projetos são visualizados em registros que têm autonomia e sentido artístico próprio, a despeito de seus possíveis desdobramentos futuros. Não é demais lembrar que a contiguidade, no desenho, entre gesto e resultado, o coloca em um patamar semelhante ao da escrita. No entanto, não equivale a ela, já que sua lógica e morfologia são totalmente diversas. É um meio outro e insubstituível de registrar pensamentos e sensações.

Desenhos são, pois, produtos de raiz do processo criativo. Podem ser tomados como uma escrita exclusiva de processos poéticos singulares, da expressão de situações íntimas, da antevisão de obras e projetos, mas também como um meio apto para a criação de construções imaginárias, laboriosa ou fugazmente elaboradas. Portanto, por analogia e com alguma licença, podemos aproximá-los de registros tecnológicos imediatos da visualidade, como aqueles propiciados pelas câmeras digitais e de vídeo.

No campo específico das questões da arte (formuladas tanto na prática e na reflexão dos artistas, quanto na esfera teórica propriamente dita), o desenho também se expandiu¹ da superfície do papel para o próprio espaço real, para as novas mídias e para o corpo em ação.

O Wall drawing de Sol LeWitt; alguns vídeos de Dennis Oppenheim, tais como A feedback situation e Two stage transfer drawing; obras de Cildo Meireles, como La bruja e os trabalhos Malhas da liberdade, bem como parte considerável das esculturas de Waltércio Caldas, dentre muitas outras obras, exemplificam essa expansão de campo do desenho para o próprio espaço².

Hoje é difícil compreender o desenho a partir de conceitos e repertórios que no passado o distinguiam claramente da pintura ou da escultura. Esses meios transbordaram os limites de seus suportes convencionais, expandindo sua lógica para campos inicialmente estranhos à sua natureza técnica. Em substituição à clara demarcação de suas antigas fronteiras surgiram interseções que os superpuseram e os “indiferenciaram” em suas bordas, não por falta de rigor, mas como uma manifestação do modus operandi do capitalismo tardio, fundado nas redes. A conexão e o intercâmbio permanentes de práticas, ideias e conceitos só é possível a partir do esgarçamento dos

limites que antes os distinguíam (e separavam) em diversas especializações, suscitadas por campos específicos e facilmente reconhecíveis, fossem aqueles dos ofícios, das profissões liberais, teórico-científicas e tecnológicas.

Essas são questões de fundo que podem esclarecer não apenas as diversas frentes nas quais o desenho de José Bechara se desdobra, como também a conexão entre estes e o conjunto de seu trabalho: pinturas produzidas a partir da oxidação da superfície de lonas de caminhão usadas; os quadros da série Pelada, feitos de couro branco de gado nelore; as instalações que recriam casas nas quais móveis parecem expelidos por janelas e portas, e a recente série, ainda sem nome, constituída por desenhos espaciais ou esculturas gráficas.

Bechara se tornou conhecido por suas pinturas que assumiam as marcas deixadas pelo tempo em objetos por ele apropriados. Inicialmente trabalhava com lonas de caminhão danificadas pelo uso diário, trocadas por lonas novas com os caminhoneiros. Em seguida, trabalhava essas superfícies marcadas por sequelas do cotidiano, oxidando-as por meio da aplicação de esponjas de aço de carbono. Extraídos do uso cotidiano, os suportes de suas pinturas já vêm marcados pelo desgaste cumulativo ocorrido antes de seu ingresso no mundo da arte. Ao intervir deliberadamente sobre esse campo casualmente gravado, ele o requalifica em um outro tempo.

Operação semelhante à dessas pinturas ocorre nos quadros realizados sobre outro tipo de superfície: couro branco, extraído de gado nelore, razão pela qual pertence, conforme designação do próprio artista, à série Pelada.

A escolha do couro de nelore tem indubitavelmente um caráter cromático e gráfico. Ele interessa a Bechara uma vez que sua alvura revela de maneira inequívoca as cicatrizes e a marcação com ferro em brasa ao qual foi submetido. A essa acepção plástica somam-se outras esferas significativas, de teor simbólico ou de conteúdo semântico. As ranhuras nos couros são mais que grafismos aleatórios. Elas se tornaram também marcas de uma vida predestinada à morte certa nos matadouros. Se a brancura dessas peles evidencia uma gráfica da vida, por outro lado, ainda que somente como invisível indício, ela evoca o sangue derramado antes que se tornassem imaculadas, como agora. Marcos iniciais da trajetória de José Bechara, esses trabalhos já evidenciam, como traço poético recorrente em sua obra, a cristalização do tempo no espaço.

As lonas remendadas e manchadas pelo uso e as cicatrizes sobre os couros de nelore são indícios da ação aleatória do tempo sobre suas superfícies. Ao interrompê-la, por meio da apropriação, Bechara superpõe outra temporalidade àquela deixada pela existência anterior do suporte. São, portanto, trabalhos concebidos como condensações de tempos diversos, no espaço da obra.

De modo semelhante, as instalações e as esculturas gráficas do artista também extraem seu sentido poético da condensação espacial de ocorrências anteriores nelas impregnadas. No entanto, diferentemente das pinturas, esses trabalhos não exploram as marcas produzidas pela vida sobre os suportes (caso das lonas de caminhão e dos couros de nelore) antes de sua apropriação pelo artista.

Trata-se agora da construção de espaços nos quais irrupções únicas e ficcionais, tiveram lugar (como, por exemplo, a ejeção do mobiliário de casas através de suas janelas e portas). Aqui também, embora de outra maneira, as razões das ocorrências não pertencem à lógica dessas obras, uma vez que elas não são narrativas encadeadas, mas indícios. Seu sentido emana da tensão entre esses fluxos e sua cristalização na obra.

A ação inexorável do tempo sobre os objetos, assumida pelo artista como parte fundamental de seu processo de trabalho, prossegue em outro ritmo após a conclusão da obra, ainda que obras de arte, quando comparadas aos objetos de uso cotidiano, possam parecer eternas. Bechara não só aceita esse desgaste inevitável dos objetos, como o assume no próprio trabalho.

Todas essas operações poéticas são permeadas pelos desenhos. Eles têm finalidades diferenciadas por demandas específicas, mas, no entanto, em permanente conexão. Podem surgir como anotações de projetos para outros trabalhos, como exercícios e devaneios livres ou configurar interseções com a pintura e a escultura.

Sem qualquer intenção taxionômica é possível agrupá-los provisoriamente em cinco conjuntos: cadernos rápidos, desenhos livres, desenhos de projetos, desenhos espaciais (ou esculturas gráficas) e, finalmente, os desenhos da série Ar. Cadernos rápidos é um único trabalho formado por oitenta papéis japoneses submetidos por José Bechara a uma oxidação programada para cento e vinte dias, semelhante à das pinturas sobre lona.

Se confrontado ao tempo da oxidação, o título do trabalho parece contraditório. Entretanto, no caso, rápidos não se refere ao tempo em

que os papéis tardaram para ser impregnados pela ferrugem. Sua rapidez reside na simultaneidade. Os oitenta papéis começaram e foram concluídos num mesmo lapso, sem qualquer interrupção.

Mostrado pela primeira vez em 1999, no Paço Imperial, Rio de Janeiro, ele ocupava duas paredes em ângulo, nas quais os papéis, dispostos lado a lado e do piso ao teto da sala expositiva, formavam um painel que oscilava com o deslocamento de ar gerado pela movimentação dos visitantes.

A oxidação foi programada para manchar, por inteiro, as superfícies dos papéis dos cadernos rápidos em diferentes tons de ferrugem. Eles não são, portanto, propriamente desenhos, mas também não são pinturas, posto que a ocupação tonal do suporte, por um lado, e o uso afirmativo do papel, por outro, situam-nos na interseção dessas duas práticas.

Outro conjunto de desenhos, feitos regularmente desde 1987, se situa à margem das questões que caracterizam o conjunto da obra de Bechara. São desenhos livres de qualquer compromisso com o prazer e com o exercício do meio, mas que, no entanto, conforme o próprio artista, ensejam flashes ou instantâneos que, quais piscadas de vagalumes, fazem espocar ideias para novos trabalhos. Jamais assumidos pelo artista como um elo importante de sua constelação poética, esses desenhos são quase sempre de naturezas-mortas, compostas com um mínimo de elementos, tenuamente rascunhados em nanquim e, por vezes, aquarelados em tons claros.

Elementos figurativos, vasos e frutas desenhados, não são elementos característicos de sua obra. Ela ultrapassa, além disso, o uso convencional das técnicas consagradas da pintura – tela, pincéis e tintas – e mais recentemente da escultura, porque sua estratégia poética não passa pela valorização do ofício e do exercício artesanal. Ademais, o teor figurativo gestual desses desenhos parece estranho para todos os que têm acompanhado o trabalho de José Bechara.

Marginais em relação à face reconhecível de sua produção, esses trabalhos estão sendo agora mostrados pela primeira vez. Eles podem ser tomados como o outro de sua obra, uma alternativa (até agora invisível) aos projetos em curso. Um meio de esquecimento ou de escape das práticas artísticas habituais, mas que certamente tem contribuído para a elaboração das questões de seu trabalho.

Num sentido oposto, mas também marginal, estão os desenhos de projetos. Eles não constituem propriamente uma série, pois seu papel

é o de rascunhar ideias e formular pensamentos figurados de processos de trabalho em gestação nem sempre executados.

Sua organização espacial geométrica – organização historicamente associada à razão e ao projeto, por oposição à expressividade e ao acaso – é também característica de outras séries produzidas por Bechara. Mas, ao contrário do que possa sugerir, essa organização não resulta de um detalhamento prévio, mesmo que em alguns desses desenhos estejam especificadas as dimensões pretendidas e, por vezes, até mesmo, suas cores e os materiais imaginados. Portanto não são trabalhos, tampouco projetos no sentido habitual, o que suporia uma antecipação detalhada e precisa da configuração final da obra.

A deliberada incompletude desses projetos alicerça, pois, imediatamente, processos e não resultados: a ação do tempo no espaço por meio da oxidação das pinturas em lona e dos Cadernos rápidos, as montagens em aberto das instalações e das esculturas gráficas, por exemplo, são indícios de obras produzidas a partir de ideias nas quais o acaso é produzido como um elemento poético fundamental.

Em 2002, ocorre uma inflexão decisiva na produção de José Bechara. Sua origem remonta à experiência no Faxinal das Artes, realizada na cidade de Faxinal, no interior do Paraná. Bechara foi um dos cem artistas convidados de todo o País que, com cerca de quarenta profissionais de outras áreas, fez uma residência de quinze dias, voltada para o confronto de ideias e para o desenvolvimento de experiências. Todo o grupo se concentrou num conjunto de moradias anteriormente destinadas ao treinamento de professores do Estado do Paraná.

Convidado como pintor, quase ao final da residência, Bechara ainda não havia conseguido sequer propor um trabalho. Conforme depoimento do próprio artista, ocorreu-lhe uma ideia que mudou o curso de seu trabalho. Uma noite, ao olhar pela janela da casa na qual estava hospedado, ele percebeu o enquadramento da noite não como paisagem – isto é, como uma pintura, conforme a metáfora do quadro como um símile da janela, inventada pelos pintores da Renascença – mas como vazio. Escreveu, então, preencher os vazios. Em seguida tomou a mesa em que se sentava e a encaixou na janela, depois tomou outros móveis e começou a preencher as demais janelas e as portas, sugerindo sua ejeção de dentro para fora. Estavam abertas novas possibilidades de invenção poética, situadas no campo ambíguo da interseção entre a escultura, a instalação e, mais tarde, o

desenho.

Interessava-lhe, inicialmente, a ideia de produzir esculturas por adição e não por desbaste. Uma escultura construída por apropriação e assemblage – hibridizando caminhos abertos pela apropriação de objetos reais tanto por Marcel Duchamp (ready-made), como pelo cubismo tardio (Picasso) – e não, como talvez o termo construção possa sugerir, a partir das propostas do construtivismo russo do começo do século XX, cujas construções inteiramente projetadas assumiam uma configuração estrutural e única.

O Faxinal está na origem das grandes instalações de Bechara, formadas por casas em escala real construídas pelo artista (na verdade paralelepípedos, sem quaisquer detalhes presentes nas casas comuns que não janelas e portas) que expõem móveis adquiridos em estabelecimentos comerciais.

Essas instalações se desdobraram em esculturas em escala reduzida da série Open house, realizada entre 2005 e 2009. Consistem da junção de um cubo vazado com uma casa. Dessa série surgiram, a partir de 2009, novos trabalhos tridimensionais de uma série ainda sem nome (da qual, por ora, só existem quatro obras) que podem ser tomados como desenhos espaciais, já que são formados de cubos delimitados somente por suas arestas, combinados com miniaturas das instalações livremente dispostas, a cada montagem, nos cantos da área expositiva. Suas sombras projetadas sobre as paredes circundantes prolongam esses desenhos espaciais ou estas esculturas gráficas até o espaço real.

Feitos de vários materiais – madeira, aço, alumínio fundido e acrílico – e em dimensões variáveis, esses trabalhos então já apontavam para o futuro da produção de José Bechara. Entretanto, é preciso lembrar que todos esses trabalhos sobre a casa, realizados a partir do Faxinal, têm uma dimensão temática que o trabalho anterior não possuía. A casa é, sem dúvida, sentida por quase todos, qual o lugar da intimidade, do aconchego, do conforto, da segurança e da proteção. Trazer para fora esse mundo interior por meio da ejeção de seu mobiliário não é, portanto, um acontecimento de significações somente espaciais: escultóricas, instalativas ou gráficas. É uma escolha que aponta também para um campo de outra natureza, no qual reverbera uma dimensão também simbólica.

A evocação de uma instabilidade que parece, aqui, resultar do contraste da interioridade com o mundo sugerido pela irrupção do mobiliário, reaparece transformada nos desenhos da série

Ar. Começados no final de 2008, esses desenhos mostram pequenas casas, de configuração quase infantil, carimbadas sobre papéis com fundos de aguadas que criam um ambiente aéreo. Para além da feitura pouco ortodoxa (se considerarmos que o ato de carimbar um desenho é coerente com as técnicas, os meios e os procedimentos usuais de José Bechara), essas casas em turbilhão, em instável movimento, como que arrancadas de seu solo original, sugerem ideias e propõem histórias.

Em um exercício sobretudo especulativo, sem quaisquer pretensões conclusivas, podemos, por exemplo, pensar os desenhos dessa série quais índices da dinâmica incessante do tempo que tudo altera, ou ainda como ícones gráficos da tensão estabilidade versus movimento e, talvez, como a casa arrancada da tediosa vida no Kansas, pelo tornado, em direção ao mundo de Oz, emblema da insegurança promissora que move a aventura.

¹ Em um sentido autorizado pela interpretação tecida no texto “Sculpture in the expanded field”, de Rosalind Krauss (publicado originalmente em *The anti-aesthetic: essays of postmodern culture*. Washington: Bay Press, 1984), para caracterizar a nova condição da escultura depois de sua dissociação da lógica do monumento.

² Os Wall Drawings, de Sol LeWitt, eram realizados diretamente sobre grandes paredes a partir de sistemas concebidos pelo artista, mas executados por terceiros. Foram mostrados pela primeira vez em 1971, no Museu Guggenheim de Nova York.

O vídeo *A Feedback Situation* (1971), de Dennis Oppenheim, registra o desenho livre do artista sobre as costas de seu filho menino que, por sua vez, reproduz, pelo tato, na parede à sua frente, o desenho que seu pai garatuja em suas costas. Em seguida a ação se inverte. No vídeo *Two Stage Transfer Drawing* (1971) pai e filho desenhavam simultaneamente nas costas um do outro.

La Bruja, de Cildo Meireles (concebida em 1979 e mostrada na 16ª Bienal de São Paulo em 1981), consiste de uma vassoura cuja escova é formada por quilômetros de fios de algodão que se espalham pela área expositiva e dela saem em direção ao exterior do edifício. Os trabalhos *Malhas da Liberdade* (1976) têm algumas versões que variam da expansão rizomática de cordas de algodão amarradas umas às outras esparramadas pelo chão (versão I) às estruturas quadriculares de ferro nas quais são encaixadas lâminas de vidro.

O *Ar Mais Próximo* (1991), de Waltércio Caldas, é configurado por fios coloridos de lã que pendem do teto, ora formando retas, ora curvas. A *Série Negra* (2005) é composta por um conjunto de trabalhos formados de mesas negras com estruturas de metal e fios de lã.

Finalmente, Olhos D'água, (2008) combina estruturas de metal verde-água com lã.