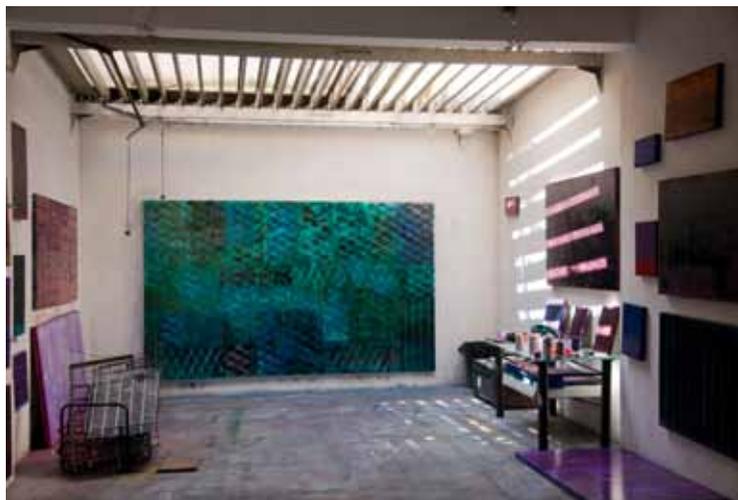


O ABISMO DE UM TEMPO SUSPENDIDO / David Barro

Basta uma única imagem para captar a temperatura da pintura de Marco Giannotti. A imagem tensa do seu estudo, limpa, calibrada. A luz, a sombra, a escala, o equilíbrio e a ordem que acompanham a espera descobrem o seu olhar e envolvem o nosso. Porque entender a pintura de Marco Giannotti é uma questão de tempo. O tempo exato de que necessitamos para ver o mundo de outra maneira, o tempo de apreender os que vemos de modo reflexivo e crítico, mas sobretudo poético. Daí que nasça do resíduo, da luz e da sua sombra, de um simples gradeamento que se projeta sobre nós para se imprimir em nossa memória, recontextualizando tudo sem fechar o seu significado. Porque a imagem da pintura de Marco Giannotti é uma imagem presa, produto de um momento detido no tempo, de um gesto suspenso, de uma singularização da experiência de pintar, mas também de viver. E a riqueza da sua pintura radica-se precisamente nisso, no modo como consegue temperar formas e cores a partir do racional sem deixar escapar esse lugar poético que nasce de cada percepção única do espaço e de como o tempo se estende como pintura expandida, fissura na percepção.

Um exemplo disso são as suas fotografias recentes da colunata de Bernini, em Roma. A fotografia como pintura de exploração do estrato histórico. O tempo e o nosso olhar deixam que a pintura ocorra, que tenha lugar. A tensão calma das curvas das

colunas, sua pele timbrada e ameaçada em sua luta contra o tempo ou as suas fissuras luminosas se encaixam com a materialidade dúctil da pintura de Marco Giannotti, sempre de arquiteturas que se tornam sombrias e monumentais, tensas como o produto de uma ressonância. Porque a pintura de Marco Giannotti nasce quando o tempo se fragmenta. Penso, então, num estado de ruína permanente, uma ruína entendida como o faz Derrida num texto redigido por ocasião de uma exposição de desenhos sobre cegos no Museu do Louvre: “A ruína sobrevém como um acidente num monumento ontem intacto. A ruína não está diante de nós, não é um espetáculo nem um objeto de amor. É a própria experiência: nem o fragmento abandonado mas todavia monumental de uma totalidade, nem sequer, como pensava Benjamin, um tema da cultura barroca. Não é um tema, justamente arruína o tema, a posição, a apresentação ou a representação de qualquer coisa. Ruína: antes memória aberta como um olho ou a brecha de uma órbita calcificada que nos deixa ver sem nos mostrar nada em *absoluto/do todo*”.

É como se o tempo se encarregasse de trabalhar as obras, um tempo escultor como aquele narrado por Marguerite Yourcenar, que nos conta como os nossos pais restauravam as estátuas para que depois retirássemos o seu nariz e a sua prótese. Nas suas próprias palavras: “Os grandes aficionados das antiguidades

restauravam por piedade. Por piedade desfazemos nós a sua obra. Pode também acontecer que nos tenhamos acostumado mais às ruínas e às feridas”. Seguramente a inclinação que a nossa época sente para o abstrato leva-nos a amar a ruína e potenciar o brilho estético que se esconde no esquecido, quer seja numa luz débil ou numa simples mancha de humidade. Não deixa de ser curioso que uma das últimas exposições de Marco Giannotti tenha se realizado no Mosteiro de São Bento, conjuntamente com os artistas José Spaniol e Carlos Eduardo Uchôa. Falamos de uma viagem ao interior, no tempo e no espaço, “capaz de resgatar uma relação mais meditativa com a imagem”, segundo palavras do próprio artista. Essa sensação de perda no poético tem muito a ver com essas fotografias da Colunata de de Bernini de Marco Giannotti, principalmente quando ele confessa sentir-se comovido porque um arquiteto como Peter Zumthor tenha recebido o Pritzker Prize pelo projecto de uma bela capela: basta ler um texto de Zumthor para entender a temperatura poética que Giannotti pretende para os seus quadros.

Marco Giannotti trabalha diferentes sedimentações, memórias, experiências e passos que desenham no tempo uma figura inconcebível, uma poética do frágil. Como se a pintura fosse uma metamorfose detida, como se na sua expansão deixasse o resto de um lado secreto. Como uma lâmpada a ponto de se

6 extinguir que desobedece à potência poética do mais obscuro, da matéria infinita que absorve a luz do fundo não visível. Parece que Marco Giannotti ama esse sentido de ruína nos objetos e nas pinturas, poetizando esse murmúrio. Em certo sentido, diria que pinta o que transborda do seu lugar, o que reverbera. Mas não o espetacular, antes o pequeno acontecimento que o aproxima, outra vez, do prazer do objeto, da vida. A sua procura inclina-se para o prazer do encontro e como a paisagem, o cenário, suporta esse suave acontecimento. Porque ver poesia no desgaste da vida conduz à difícil missão de escutar as ressonâncias de um objeto, de uma paisagem. E essa apreensão do efêmero manifesta-se como elemento chave na sua pintura.

No fundo, a pintura de Marco Giannotti é o resultado de um desejo que se redesenha em fragmentos capazes de suspender a realidade, procurando o não abarcável da imagem natural como um aroma entendido em jeito de refúgio inacessível da memória involuntária. Porque é verdade que o reconhecimento de uma aroma, mais do que qualquer outra recordação, adormece a consciência da passagem do tempo. E aí radica a dificuldade da pintura de Marco Giannotti, que visa apagar esse distanciamento como quem tem a segurança de que só com o retiro para pensar o mundo se poderá colher a verdadeira beleza. Daí que, em muitos casos, e como assinala Ronaldo Brito, “o

quadro gira sobre si mesmo, mistura tempos díspares e com isso retém-nos, olhando, desconfiando, voltando a olhar”.

É como se a pintura estivesse ali mas não brotasse definitivamente. Ou como se fosse arrancada, deixando os seus restos. Como aquela baba de caracol que Bacon pretendia como efeito dos seus quadros; essa sensação de ter deixado o rasto. Certo é que em Bacon todo o corpo tende a escapar-se e a figura galanteia o seu desaparecimento. Por isso Deleuze chega a encontrá-lo com Lewis Carroll numa espécie de dissipação do sorriso e cita um fragmento da sua *Alice no país das maravilhas*: “desvaneceu-se muito lentamente... acabando com o sorriso, que persistiu algum tempo depois de o resto do animal ter desaparecido”. E essa sensação de não permanência é idêntica à das camadas de pintura de Giannotti, que mais do que camadas são memórias negativas do que seria uma espécie de palimpsesto. Mais do que ações pictóricas, são revelações, porque o que vemos nas suas pinturas é esse resto invisível de que nos fala Derrida, esse resíduo ou vestígio que pode desaparecer radicalmente. Insistindo em Deleuze, este recorda-nos como Bacon não deixa de dizer que a sensação é o que passa de uma ‘ordem’ para outra, de um ‘nível’ para outro, de um ‘domínio’ para outro. Daí as deformações provocadas pela sensação; mas também as expressões a que recorre Bacon nas suas entrevistas:

‘sequências movediças’, ‘níveis sensitivos’, ‘ordens de sensações’, ‘domínios sensíveis’. Naturalmente, pouco podemos encontrar de Bacon, em nível formal, numa obra como a de Giannotti, mas poderíamos apreender essas expressões deleuzianas para catalogar o sentido sereno e tenso na altura da sua pintura.

Poderíamos pensar em como algumas das suas últimas pinturas parecem ter sido cegadas pela luz de uma vela. Não é gratuito pensar na relação que se estabelece com a sua instalação de vídeo *Vigília*, onde a vela é argumento predominante. Como naquela vela de Gerhard Richter, alegoria sublime da pintura, Giannotti lança-se assim a um mundo barroco que reforça uma poética que sempre procurou e encontrou na luz a sua principal aliada para chegar ao inclassificável, para revelar o oculto. Como num poema, interessa-nos a memória congelada dos objetos, um conjunto de imagens que parecem viver agonicamente suspensas no tempo, como quem faz equilíbrios entre a vida e a morte, entre o que existe e o inexistente. A luz acaricia e tempera as formas e emerge como limite, como fronteira, como prólogo da sombra. Victor I. Stoichita assinala de modo certo: “a pintura nasce sob o signo de ausência / presença (ausência de corpo / presença da sua projecção)”. Daí a atração que a sombra exerce em Giannotti, quase de forma germinal, como quando fotografa as suas mãos sobre as protuberâncias da paisagem.

Penso então no que pode ser a primeira imagem: o gesto de amor de Verônica, que limpou o suor de Jesus a caminho do Calvário, e cuja imagem se fixou na tela, uma metáfora perfeita do processo fotográfico, um transplante, uma fusão, um esbatimento que nos conduz a esse estado transitório dos trabalhos de Marco Giannotti, algo que nos títulos se torna claro: *Contraluz*, *Oleodutos*, *Passagens*, *Travessia*, etc. Marco Giannotti procura a fissura, seja a partir do mínimo de um farol veneziano que evoca as paisagens românticas de um Friedrich ou a partir do *horror vacui* piranesiano de trabalhos como os da sua série *Quadrante*.

Daí a sua atração também pela dobra nas suas *Passagens*. Como essa sombra geométrica distorcida e maneirista que nasce de uma porta entreaberta ou de uma janela que se desdobra no espaço, Giannotti condensa algumas zonas para potenciar outras. Tudo tem peso e densidade, embora a cena seja leve. Como assinalou Nelson Brissac Peixoto, “em contraposição às cenas leves e diáfanas da pintura tradicional, temos a acentuação da densidade e da materialidade do panorama”. Dizia isso a propósito das suas *Fachadas* (1993), uma paisagem sem informações, própria de uma linguagem saturada, produzida por uma cidade que no corpo a corpo com o nosso olhar se tornou invisível, sem horizonte. Nelson Brissac Peixoto falava então do poder anamnésico da fotografia e de como a pintura se

8 ocupava de revelá-lo. Efetivamente, como acontece em artistas como Gerhard Richter, em Giannotti o tecido já não está vazio de antemão e a pintura não serve para produzir a imagem, é antes a imagem que serve para produzirmos pinturas, embora essa imagem seja mental. Assim, é a imagem, ou a sua deslocação, que gera outra nova imagem. Richter deixa isso claro numas notas datadas de 1964 e 1965: "Quando pinto a partir de uma fotografia, o pensamento consciente fica suprimido. Não sei o que faço. O meu trabalho assemelha-se mais ao informal do que a qualquer tipo de 'realismo'. A fotografia tem uma abstração própria que não é nada fácil de penetrar". Para Richter, a fotografia é uma forma de ganhar distância na altura de penetrar no real e assume uma função religiosa no momento em que todos elaboram as suas lembranças a partir dela. E isso tem muito a ver com aquilo que Nelson Brissac Peixoto anunciava a propósito de Marco Giannotti, asseverando que a sua pintura tem de lutar permanentemente com a ausência de horizonte e o seu sentido de 'fazer': pegar, pintar, rasgar, queimar... As pinturas sobre tela de Giannotti deixam efetivamente entrever as várias camadas que nelas se foram acumulando, no caso das suas fachadas evocando toques de Matisse ou Morris Louis, como se a pintura de um Peter Halley tivesse saído desbotada da máquina de lavar. Assim é fácil entender o vibrante da sua *Sala Vermelha* (1994) ou os posteriores gotejamentos que construíram os seus *Templos* (1995) primeiro,

e mesclas cromáticas que conformarão os seus *Cárceres* (1996) e a sua série *Cubatão* (1996). Mais tarde, a sua série *Cromo* (1997) revela mais claramente o modo como para Giannotti as formas emergem sobretudo para suscitar a cor. Fiel ao novo sentido do espaço contemporâneo como desdobramento, as formas flutuam no espaço –onde evidentemente vemos Halley, mas também vemos uma referência geograficamente mais próxima que ainda hoje continua a ser fundamental para a sua pintura como Volpi– acompanham a cor nessa nova missão de gerar uma atmosfera, de ser parte dela na sua condição estrutural capaz de tornar-se efetiva no espaço real, convertendo a sua luz num vibrante exercício ambiental. A cor ou, mais concretamente, a sua percepção, conduz a outras percepções e a um exercício fenomenológico. A forma, definitivamente a serviço da cor, projeta o espaço interior do quadro em fragmento do mundo real.

Todas essas razões e esses processos convergem, quase em jeito de síntese, em séries mais recentes tais como *Estruturas Espaciais I* (1999), *Relevos* (2000), *Estruturas Espaciais II* (2001), *Passagens I* (2003), *Oleodutos* (2005), *Passagens II* (2006) ou *Contraluz* (2009). Uma pintura em muitos casos reticular, que foge do frio para procurar uma contemplação mais cálida e estática, emocional e rítmica, procurando a vibração cromática e esse tipo de abstração impura que esconde a apreensão de algo, tão

sutil quanto fundamental. Será seguramente uma questão de pele, de textura que transforma a pintura quase num ser vivo.

Falamos de um tipo de pintura desbotada, enfastiada. Como se quisesse morrer. E é verdade que antes reconhecíamos a possibilidade de uma vela ofuscar o centro das suas últimas pinturas; a luz de uma vela poderia ser entendida como conexão erótica com a morte, como na filosofia de Bataille; uma morte que é, paradoxalmente, o aroma da existência. Daí que Marco Giannotti confesse a sua atração pelo abismo de expor numa capela, como Matisse, como Rothko, como Volpi. Porque a própria atitude consciente de Marco Giannotti tem muito a ver com a histórica relação da pintura com o espaço arquitetônico. Giannotti conhece e valoriza o fato de que Rothko, ao visitar as ruínas gregas de Paestum, confessou que, sem o saber, passara toda a vida a pintar templos gregos. Falamos de proporções, sim, mas sobretudo de luz e de como ela se manifesta. A intensidade das descrições cromáticas de Giannotti permite entender essa condição poética que atua nas decisões de um artista que, entretanto, sempre manteve um halo conceptual e uma dimensão crítica sólida. Como quem outorga o poder à memória, a pintura de Marco Giannotti nasce no presente sem esquecer o passado, como quem limpa um espaço para

repensar o seu lugar. Por trás de tudo sempre estará a pergunta sobre o que é pintar e por que razão se continua a fazê-lo.

É como se Marco Giannotti procurasse dar à luz uma sensação física, como se fosse uma espécie de corpo que permitisse à pintura despojar-se do alheio, do supérfluo, do acessório. A pele seria, então, o tom, a vibração, a cor enquanto emoção, e a forma, inseparável, seria o racional da existência. Na pintura de Marco Giannotti, a quietude é a anamnese do clássico, do resolvido em perfeita ordem, mas a exegese do seu trabalho desvela-se no contrário, na emoção que se confronta como condição do não resolvido, desse lugar capaz de vibrar no olhar.

José Ángel Valente, em conversa com Antoni Tàpies, assinalou que “criar é um estado de disponibilidade, em que a primeira coisa criada é o vazio, um espaço vazio”. Encontrar esse caminho na pintura só está ao alcance de quem a entende em chave poética. Mas também de quem conhece a história e a apaga para lhe outorgar novas formas, como naquele gesto de Rauschenberg sobre o desenho de De Kooning. A pintura de Marco Giannotti configura-se como um palimpsesto invisível, embora não sejamos capazes de observar isso em nosso primeiro olhar. Penso no teto da pintura *Innenraum*, de Kiefer, e é inevitável associar esse olhar aos últimos trabalhos

10 de Giannotti. Porque Giannotti tem a vantagem de não tentar esconder as referências, de Brice Marden a Sean Scully, de Piero della Francesca a Rothko, de Peter Halley a Helmut Federle. Sabe que as soluções são outras, mas os problemas são os mesmos: a luz, o espaço, o tempo, a cor, o ritmo.

Perante a última exposição de Marco Giannotti no Gabinete de Arte Raquel Arnaud tive a sensação de que uma estranha luz banhava os quadros. Mais tarde observei que essa luz já havia sido absorvida pelos próprios quadros. Senti como se essa espécie de beleza se tivesse precipitado no vazio, como naquela situação descrita por Borges em *Os conjurados*: “sei que perdi tantas coisas que não poderia contá-las e que essas perdas agora são o que é meu”. Um tipo de sentimento condensado, como se experimentássemos uma espécie de miopia que nos velasse para nos conduzir ao ambíguo dessaimensidão que, como assinala Rafael Argullol a respeito do Romantismo, causa uma nostalgia indescritível e ao mesmo tempo um vazio asfíxiante. Mas também poderíamos pensar em como Deleuze assinalou que o barroco não é uma arte das estruturas mas das texturas, uma proliferação de dobras. Um mundo de capturas mais do que de clausuras.

A obra de Marco Giannotti joga com as margens e os fragmentos, com desordens e perversões, até chegar a um interessante

estado de ‘suspensão’. Penso, por exemplo, em como estas obras se poderiam comparar com os relatos de Maurice Blanchot, desorientando-nos na sua variabilidade porque albergam *outro tempo*, não fictício, o da narração pictórica, ou, se se preferir, da experiência de conformação de formas voltadas para o desconhecido. Porque o tempo aqui experimenta-se. Em Blanchot é o tempo do inaudito e do impensável, do obscuro, ou, mais concretamente, da ausência de tempo ou o presente sem presença. O texto domina, o discurso vence e impõe-se ao sujeito. Como nas formas de aparência fractal de Marco Giannotti, tudo se desborda, inclusive a própria margem, e o artista procura tatuar essa realidade, insistindo no fragmento poético, somando outro tempo mais, virtual, imaginário como o tempo da escrita, aporético como o inerente a essa escrita de Blanchot, incapaz de se tornar definitivamente presente. Como toda a pintura culta.

Falamos, em suma, de desejo cristalizado em pintura. Nos seus últimos trabalhos, de uma série de grades encontradas na cidade de São Paulo que são impressas na tela, a imaginação abre os mais imprevisíveis caminhos. De certo modo, as suas paisagens e os seus retratos são uma espécie de não lugar, como um lugar imaginário –ou realidade deformada– que apenas existe na mente do artista. Algo semelhante a uma viagem que habita na nossa própria vida. Penso em todos os lugares imaginados

por um René Magritte, que nunca chegou a sair do seu país. Ou na reticência que Morandi tinha em viajar. Ou em como o pensamento de Kant, que nunca saiu de Königsberg, inundou o mundo com uma nova filosofia. As estruturas esterilizadas de Marco Giannotti parecem vibrar embora estejam quietas. Atenemos na poesia como forma de natureza-morta de um Giorgio Morandi, de quem o próprio De Chirico dirá que o seu olhar nos reserva o mais íntimo, a estrutura das coisas mortas que nos parecem mais reconfortantes no seu imobilismo. O intimismo de Morandi é de uma elegância simples, produto de um olhar tranquilo, discreto, mais do que um contexto carregado de metafísica ou psicologias literárias. O incógnito das naturezas-mortas de Morandi tem mais a ver com a tranquilidade que emana de um Corot, um Vermeer, ou, sobretudo, de um Chardin, já que para Morandi a arte não servia a outro propósito alheio ao que está implícito no próprio quadro, a uma maneira particular de projetar a sua realidade. E essa realidade em Marco Giannotti destila-se a partir de uma trama, às vezes sutil e às vezes densa, às vezes delgada e às vezes grossa, mas sempre à beira de expirar, num momento determinante. É como se pensamento e imagem se tivessem fundido, produto de uma síntese.

Mas se existe algo fundamental, como dizíamos, nas obras de Marco Giannotti é a importância da luz. Especialmente nas suas

obras mais recentes, feridas como nunca. Penso em Turner e em como John Berger nos fala de uma violência que é expressa pela água, pelo vento e pelo fogo, que em algumas situações se diria tratar-se de uma qualidade que pertence unicamente à luz. A luz devora o mundo visível e faz vibrar e brilhar cada uma das pinceladas de Giannotti. A sua capacidade de temperar o quadro, como se fosse um piano, aproxima-nos de um abismo do olhar, como aquela descida ao Maelström narrado por Edgar Allan Poe: “A princípio, senti-me demasiado confundido para poder observar alguma coisa com precisão. Tudo o que alcançava era esse estalido geral de espantosa grandeza”. E essa confusão dá-se na pintura de Giannotti, onde nada é definitivo e a cor reverbera, ressoa, coando esse tempo de mistério como o de um poema, todavia sem iluminar.