

CARTAS A BACCHUS: CY TWOMBLY

O OLHO PREVENIDO #3

Bruno Dias Vieira

I'm not a pure; I'm not an abstractionist completely.
There has to be a history behind the thought.

Cy Twombly (1928-2011) apareceu na «cena artística» depois de ter exposto em 1971 e 1974 na galeria de Yvon Lambert, que mais tarde pediria a Roland Barthes o prefácio para as pinturas sobre papel de Twombly no período de 1973 a 1976. O catálogo sairia em 1979, altura em que o Museu Whitney organiza a primeira grande retrospectiva do artista em Nova Iorque e pede a Barthes um novo texto para prefaciá-lo o catálogo. Este texto, «A Sabedoria da Arte», esclarece de um modo comovedor e muito lúcido a arte de Cy Twombly.

Depois de ter passado por diversas escolas de arte, entre elas a conhecida Black Mountain College, foi na companhia de Rauschenberg e Paul Bowles percorrer o Mediterrâneo — Espanha, Norte de África e Itália —, tendo fixado residência em Roma em 1957. Com o desejo de absorver a cultura europeia, num momento em que a cultura americana olhava essencialmente para si própria, Twombly e Rauschenberg visitaram várias vezes Itália e o *atelier* de Alberto Burri, que, na altura, participava do movimento «informal» (em França contava com artistas como Dubuffet), o que se revelou propiciatório para o trabalho de ambos. A arte informal francesa e a italiana tinham um carácter distinto, esta última muito alimentada pela pintura de Lucio Fontana, que rearticulou profundamente o dinamismo espacial da arte futurista. O trabalho

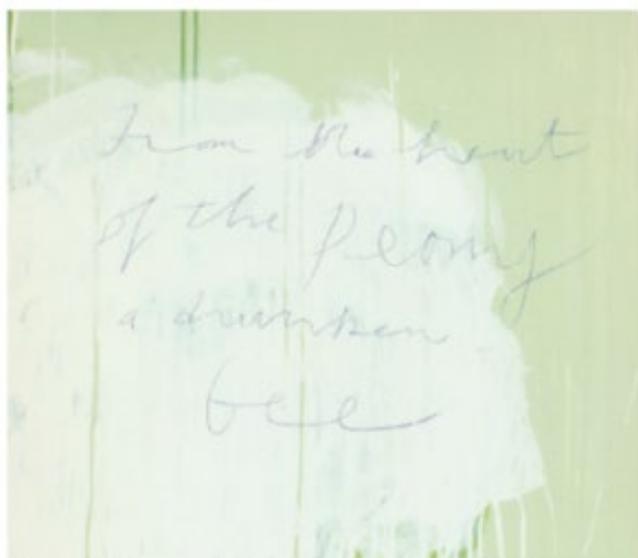
de Burri tinha muitas implicações corporais e foi uma influência decisiva para Rauschenberg, enquanto o informalismo do vocabulário *gribouillis* (garatujos) de Dubuffet significou para Twombly a possibilidade de digerir com uma leitura pessoal o gestualismo de Pollock e de De Kooning. A leitura que Twombly fez de Pollock foi inversa à atitude sublimatória tida por outros artistas e críticos de arte; para ele, o gestualismo fazia parte de uma estrutura intensificadora dos gestos, ou seja, de uma forma afectiva primitiva. A esta forma une-se o vasto império cultural de Roma, cidade que elegera para viver, que trespassa na sua pintura, o passado greco-latino e oriental misturando-se com a luz mediterrânica.

I work in waves, because I'm impatient. Because of a certain physicality, of lack of breath from standing. It has to be done and I do take liberties I wouldn't have taken before.¹

Ao sermos iniciados nos processos da sua pintura, subtil como a poeira ao assentar, lembramo-nos do verso de Peter Huchel: «Remember me, whispers the dust.» Twombly não descreve, evoca; encena o seu vocabulário pictórico onde os mais pequenos detalhes e matérias são os actores de uma encenação muito física. Em Twombly, a fisicalidade manifesta também o longínquo, a proximidade sensorial deixa passar



Cy Twombly, *Untitled (Peony Blossom Paintings)*. Acrílico, lápis de cera e lápis de cor sobre madeira, 252 × 552 cm. 2007.



Detalhe 1, *Untitled (Peony Blossom Paintings)*.



Detalhe 2, *Untitled (Peony Blossom Paintings)*.

uma distância temporal, um passado ancestral acede à superfície da pintura. É uma arte subtil no modo como manipula e distribui os materiais, como faz e desfaz o fundo, como relaciona os elementos em sobreposições e tensões, enquanto resposta à paisagem vulcanizada, a de Nápoles ou outra qualquer.

A matéria pictórica é em Twombly uma experiência decisiva dos limites da pintura e da

linguagem: uma relança a outra. Aqui, as regras implícitas da pintura estão longe de serem evidentes: hábitos e convenções são substituídos pela urgência de outro sentido. *Untitled (Peony Blossom Paintings)* é-nos apresentada num formato que remete à paisagem e à natureza, e as dimensões são idênticas às janelas do seu estúdio em Gaeta, Itália, onde a série *Peony Blossom Paintings* foi criada.

O poder demiúrgico do pintor é o de fazer existir o material como matéria; mesmo que algum sentido venha da tela, o lápis e a cor permanecem «coisas», substâncias inflexíveis, cuja obstinação de «estar ali» não pode ser destruída por nada (nenhum sentido posterior).²

Barthes alerta para o poder da pintura de Twombly, o de fazer existir a matéria. Esta revela-se na presença discreta, mas total, do corpo do pintor na acção de pintar e no modo como manipula os materiais. Entre os pintores, raros são aqueles que nos fazem ver o material, pois este agarra-se demasiado depressa ao sentido, à palavra ou às intenções. Twombly amplia a fisicalidade da matéria com que trabalha. A «pressão» que os seus gestos exercem sobre os materiais são reveladores do modo como Twombly acolhe as presenças materiais, próximas ou distantes, e essa força revela-se não só perante o nosso olhar, mas também através do nosso corpo.

I like all kinds of landscape, if it's not cluttered up and vandalised. Yesterday we went out to Blenheim, and I love the flatness and the trees. I like all kinds. And where I'm from, the central valley of Virginia, is not one of the most exciting landscapes in the world, but it's one of the most beautiful. It's very beautiful because it has everything. It has mountains, there are streams, there are fields, beautiful trees. And architecture sits very well in it ... And I've always lived in the south of Italy, because it's more excitable. It's volcanic. The land affects people naturally, that's part of the characteristics, for me, of a people, in a sense ... The expanse is so beautiful, and then the river goes off in the distance like the music; there's a vast bucolic space to it, on and on. But India is one of the most fascinating countries because in half an hour you can be totally in another world – physically, culturally and everything.³

A mancha capta o tempo, o olhar perde-se aí e complexifica-se. Manchas verdes e brancas são

formas de flores (*Peony*) que se combinam com inscrições de *haikus* de Matsuo Bash : «The form of the thing is more interesting to me than colour. I take the colour as primary like, if it's the woods, it's green; if it's blood, it's red; if it's earth, it's brown.»⁴

Não há nas manchas projecção de uma imagem, mas o deixar arrastar e o fazer viver de toda a superfície que se electrifica. Nestas manchas, aparentemente fáceis de pintar, reúnem-se os momentos, segundo Roland Barthes, do acaso e da dispersão. Twombly tem a intuição de improvisar certos gestos e de retirar dessa improvisação a sabedoria necessária para a conclusão do seu projecto. O acaso faz parte da inteligência necessária para limitar uma causa maior, que muitas vezes necessita de pequenos gestos ocasionais que a encerrem e inscrevam no mundo. A mão pintada nas paredes das grutas, os pequenos gestos que moldam a matéria, fazem parte desse gesto que guarda uma memória e que abre uma temporalidade, a possibilidade do novo. As manchas cumprem a «função» de deixar passar o gesto corporal, transformando-o numa pintura porosa, onde qualquer coisa se amplifica: os amplos elementos da natureza, a luz mediterrânica, o mar, o vazio, a solidão. Sabemos que as matérias trabalhadas na tela nada nos dizem, mas somos incapazes de pensar que a dissolução das suas manchas não signifique a aceitação do mundo tal como ele é: a morte, o tempo que passa, o acolhimento da dissolução.

As manchas magnetizam toda a composição, mas não sem se dispersarem um pouco no escorrimo, onde tendem a disseminar-se e a sugerir uma temporalidade própria, como uma rede de captura do tempo:

...la tache apparaît principalement sur les êtres vivants (les stigmates du Christ, les taches de vin)... tache est toujours absolue et ne ressemble à rien d'autre dans sa manifestation... une magie temporelle apparaît essentiellement dans la tache, au

sens où la résistance du présent entre le passé et le futur est supprimée...⁵

Uma vaga invade a pintura, tudo aí é vitalidade. Mas também uma calma, ao abandono da paciência, da contemplação e do silêncio. A mancha provoca o deslizamento necessário à abertura temporal, e impregna as outras inscrições na pintura, os *haikus*. Twombly conta como fez os seus primeiros desenhos no escuro, a partir da cegueira, guiado pela mão e não pelo olho, libertando a mão e a pintura da visão, acedendo a um lado táctil da pintura, além ou aquém do seu princípio. A «caligrafia» de Twombly lança-se na tela como uma exclamação poética de uma alegria corporal:

Graffiti is linear and it's done with a pencil, and it's like writing on walls. But [in my paintings] it's more lyrical. In those beautiful early paintings like *Academy*, it's graffiti but it's something else, too. I don't know how people react, but the feeling is more complicated, more elaborate. Graffiti is usually a protest — ink on walls — or has a reason for being naughty or aggressive.⁶

A sua escrita revela-se como um abandono na ligação à flora, à mais pequena das coisas, às surpresas, aos acasos e enganos distribuídos pela superfície como que a suscitar a insignificância do ser, os seus movimentos um pouco gratuitos que em breve deixarão de fazer parte da superfície terrestre. Um pouco à medida do *haiku*, em que a captura e transmissão da essência de uma estação do ano, na sua pureza, dissolve aquele que o escreve. De uma forma indirecta, subtil, os elementos — o ar, as nuvens, a água, a luminosidade — surgem-nos como numa repentina revelação:

CT: Yes, they were done in Rome in that room down there when I had to stay here in August. I was completely crazy, out of my mind with heat in this town.

NS: So you live your life very much according to the season.

CT: That's true... landscape is one of my favourite things in the world. Any kind of landscape stimulates me. I love the train ride from here to Gaeta.⁷

Apesar de procurarmos um sentido fora da pintura, os elementos da sua arte remetem sempre para o que acontece na tela, para a própria matéria. No entanto, algo de obscuro se põe em movimento na busca desse sentido, e não há nada que na pintura contrarie esse movimento de busca de sentido. Twombly usa a estratégia de nomear como um lugar-memória, onde o passado pode ser sentido de modo mais real do que o mundo onde habitamos. *Untitled (Bacchus)*, de 2008, por exemplo, desperta o poder enorme da evocação. Os nomes condensam essas forças e grandezas do mundo. Ao inscrevê-los na tela, e não importa qual, Twombly dá-nos a reconhecer uma ramificação de memórias em que deuses, pintores e escritores nos surgem como um horizonte de sentido ligado a uma espécie de reservatório da humanidade a que se pode aceder. A escrita e a introdução de poemas no plano pictórico não tem apenas um propósito plástico, encerram em si sentidos em estreita colaboração entre imagem e palavra. A evocação transforma as referências em forças ao transfigurar o passado e o presente em viagens entre o outrora e o agora. A técnica de Twombly alude sempre a esta passagem no tempo, que se manifesta também no universo muito particular de tradução simultânea entre a pintura, a poesia e a natureza nos seus ciclos e vegetação. É verdadeiramente o «roman colossal, en grand et petit» de que fala Novalis. Twombly percorre toda uma série de caminhos, de traçados, que acordam sinais adormecidos e a sua potência de germinação, todos manifestando um sentido onde a palavra poética vive na intimidade da imagem e se encontra com o dinamismo de uma cultura vinda de um passado remoto:

(...) in poetic language, the pairing of sense and the senses tends to produce an object closed in on itself, in contrast to ordinary language and its thoroughly referential character. In poetic language, the sign is looked at, not through. In other words, instead of being a medium or route crossed on the way to reality, language itself becomes «stuff», like the sculptor's marble.⁸

A disposição espacial do poema, na China Antiga e no Japão, faz parte da estrutura própria da linguagem. O poema passa do seu desenrolar natural no tempo à disposição espacial na pintura.⁹ Esta realocização espacial permite a sua leitura horizontal ou vertical, em comprimento ou largura: as disposições dos versos não seguem uma sequência lógica ou racional, mas antes a sincronia de percepções. A sincronia da poesia reenvia-nos para a imediatez da pintura: «O desenrolamento linear de uma exposição discursiva é substituído aqui pelo enrolamento circular de duas imagens contrastadas, imbricadas uma na outra, complementares e simultâneas.»¹⁰

Para Twombly, a escrita serve-lhe como meio de forçar os limites da pintura e como superfície de conversão, de equivalência entre as diferentes artes.

No detalhe 2 podemos ler a inscrição de um *haiku* de Bashō,

The white peony
at the moon
one evening
crumbled
and
fell
The peony falls
spilling out
yesterday's
rain

que introduz na pintura a dimensão humana e vegetal do provisório e do efémero, a aprendizagem que podemos fazer do tempo, a nossa

finitude e insignificância. A peónia submete-se a esta insignificância, e por essa mesma razão carrega-se de intensidade, contra um fundo de inanimada infinidade. As flores manchadas da pintura são a experiência da finitude e da queda corporal que essa sensação nos provoca, uma alteração profunda nas coordenadas da sensibilidade. Quanto mais efémeras, mais sensíveis e intensas.

Ezra Pound conta, em «Vorticismo», de 1914, como absorveu o *haiku*:

Three years ago (1911) in Paris I got out of a "metro" train at La Concorde, and saw suddenly a beautiful face and another and another ... and I tried all that day for words for what that had meant for me ... And that evening ... I found suddenly the expression ... not in speech but in sudden splotches of colour. It was just that — a "pattern" or hardly a pattern if by pattern you mean something with a repeat in it. But it was a word, the beginning for me of a new language in colour..

O detalhe 1, do lado direito da pintura:

From the heart
Of the Peony
a drunken
bee
The Peony
Quivers

Sabemos que o *haiku* é íntimo da flora e fauna de cada estação do ano, e a abelha que sai do coração moribundo da flor revela-nos o movimento e as justaposições de significados simultâneos em que as dimensões espaciais da pintura coexistem, a vitalidade e a morte nas manchas de tinta trémulas e ténues. As flores murcham, o poeta e o pintor observam-nas, subitamente algumas pétalas parecem voltar ao caule. É uma linguagem cheia de símbolos de constância e de mudança, de metamorfoses naturais e mentais da transfiguração das formas pictóricas e poéticas.

A flor é assim esta reunião complexa de material sensorial, táctil:

NS: So you do now paint into the wet?

CT: Yes, I paint images on to the wet and so it absorbs part of it. Part of it comes out of the past, the past meaning the inside, which I never did before. Before, I always had a dry background and painted on. I made the images on the ground. Now, I have someone to paint the background that I have already figured out. I used to change things in my early paintings to get the nuance or feeling I wanted, but now I plan everything in my head before I do it. Also the scale of the things, they are big and I can't get on the ladder all the time, it hurts. So they are more thought out. I have drawn little sketches of things.¹¹

e

I like to work on several paintings simultaneously because you are not bound. You can go from one to another and if you get strength in one you can carry it to the other, they are not isolated. Anyway they are a sequence; they are not individual, isolated images. I always worked a lot in series even from the Commudus series onwards. I always did about eight painting a year. Most were series so they were all around the studio and I was jumping from one to the next.¹²

Sabemos que na poesia toda a palavra está cheia de alusões e associações, esquecimentos e memórias. Ao manipular os materiais, as palavras, os poemas, Twombly organiza uma quantidade de sensações e pensamentos que cumprem uma função poética de trabalho da memória. Toda uma cultura humanista, um passado mediterrânico, ocidental e oriental errando através de pinturas, escritores e lugares, passa pela sua arte. A memória é um continente movente, perpetuamente ameaçado pelo esquecimento, mas é precisamente o esquecimento que dá sentido à memória:

En effet, ce que l'oubli réveille à ce carrefour, c'est l'aporie même qui est à la source du caractère problématique de la représentation du passé, à savoir le manque de fiabilité de la mémoire ; l'oubli est le défi par excellence opposé à l'ambition de fiabilité de la mémoire. Or la fiabilité du souvenir est suspendue à l'énigme constitutive de la problématique entière de la mémoire, à savoir la dialectique de présence et d'absence au cœur de la représentation du passé, à quoi s'ajoute le sentiment de distance propre au souvenir à la différence de l'absence simple de l'image, qu'elle serve à dépeindre ou à feindre. La problématique de l'oubli, formulée à son niveau de plus grande profondeur, intervient au point le plus critique de cette problématique de présence, d'absence et de distance, au pôle opposé à ce petit miracle de mémoire heureuse que constitue la reconnaissance actuelle du souvenir passé.¹³

Twombly recorre ao esquecimento/rememoração como um presságio da memória e por vezes vemos como as figuras e inscrições, as cores, nos aparecem como algo que o tempo apagou, mas não totalmente, formando palimpsestos, um repositório de tempo, insituável, um lugar onde a história nos surpreende, um lugar de «presença». O passado evocado ilumina-se, transfigurado pela luz e directamente implicado na sua vida, um passado altamente complexo em que os valores clássicos são transcendidos e metamorfoseados pela cultura oriental. Esta complexidade suscita a subversão da identidade clássica pelo perigo que representa o lado oriental, mais demoníaco ou xamânico: «Ancient Greece was not what the Germans made us believe. Ancient Greece smelled of monkeys, and it was a place filled with monkeys and goats.» (Italo Calvino)

Todos os elementos que compõem a pintura de Twombly cumprem uma função clara: a construção da sua identidade vívida sobre um fundo menos distante do que aparenta, o dos mitos da cultura clássica. A sensibilidade poética e a sua captura intuitiva do instante dão-lhe a capacidade de captar uma realidade particular na criação

do espaço como um repositório de momentos no qual o tempo é essencial: «...this closure of poetic language allows it to articulate a fictional experience... the essential trait of poetic language is not the fusion of sense with sound, but the fusion of sense with a wave of evoked or aroused images.»¹⁴

Em *Untitled (Peony Blossom Paintings)* o vazio da arte oriental suscitado pela caligrafia junta-se à «luminosidade mediterrânica», a de Twombly. O amplo fundo da sua tela, para onde concorrem todos os elementos subtilmente distribuídos no espaço, não é apenas o veículo de uma realidade luminosa, é o fundo que entra na acção dramática como elemento fundador e perturbador do drama, da linguagem, das estruturas fundamentais do ser humano. Esse fundo é a paisagem. Barthes lembra-nos que o «efeito mediterrânico» da pintura de Twombly se liga ao «Ma» japonês, a uma verdade budista, vazia, na qual o pintor preenche o seu rectângulo de acordo com o princípio da raridade, do «intervalo». O vazio chega a ocupar, em Twombly, a maior parte da pintura. O vazio, na óptica orien-

tal, é um elemento dinâmico, lugar de transformações ligadas a uma cosmologia em que os fenómenos estão em estado de fluxo perpétuo. O vazio é utilizado por Twombly como processo de interiorização, de espaçamento, em que as coisas se realizam numa chave prática da vida, numa sabedoria. Esta é a lição oriental da pintura e da poesia. Na China houve sempre a tentativa de captar as coisas de maneira concreta, como podemos observar através dos ideogramas da caligrafia, que exige do homem um comprometimento total de corpo, espírito e sensibilidade. Esta arte exige a experiência intensa do presente no qual podemos, repentinamente, cair em profundidades insuspeitadas e, por isso, nos dá a sensação de um movimento multidimensional. É esta «função poética» que tão bem Twombly nos transmite, fazendo com que os *haikus* inscritos na pintura reforcem mais ainda esse «modelo operativo», já que parte da escrita do *haiku* é completada pelo leitor. É esta a mestria no uso do traço e da mancha que une as figuras do real ao mundo interior do artista e que vemos, com a modéstia do génio, em Cy Twombly.

NOTAS

- 1 Twombly, Cy. *Interview with David Sylvester: Cy Twombly & Review: The Sculpture*. Kunstmuseum Basel, 2000.
- 2 Barthes, Roland. *O Óbvio e Obtuso*. Lisboa: Edições 70, 1984, p.183.
- 3 Interview with David Sylvester.
- 4 Twombly, Cy. «Cy Twombly – History behind the thought.» *Interview with Nicholas Serota*. Roma, 2007
- 5 Benjamin, Walter, *Oeuvres I*. Paris: Éditions Gallimard, 2000.
- 6 «Cy Twombly – History behind the thought.»
- 7 «Cy Twombly – History behind the thought.»
- 8 Ricoeur, Paul. *The Rule of Metaphor – The Creation of Meaning in Language*. Londres e Nova Iorque: Routledge Classics, 2003, p.247.
- 9 François Cheng (*L'Écriture poétique chinoise*, Paris: Seuil, 1977) e Simon Leys (*Ensaíos sobre a China*, Lisboa: Cotovia, 2005) dão-nos uma análise alargada das relações entre pintura e poesia chinesas: «os princípios estéticos e os procedimentos da poesia são de ordem pictórica; os princípios estéticos e os procedimentos da pintura são de ordem poética» (Simon Leys).
- 10 Simon Leys, *Opus cit.*, p.186.
- 11 «Cy Twombly – History behind the thought.»
- 12 «Cy Twombly – History behind the thought.»
- 13 Ricoeur, Paul. *La Mémoire, L'Histoire, L'Oubli*. Paris: Seuil, 2000, p. 538.
- 14 Ricoeur, Paul. *Opus cit.*, pp.247-248.

BIBLIOGRAFIA

- Barthes, Roland. *Image, Music, Text*, Londres: Fontana Press, 1977.
- Barthes, Roland. *O Óbvio e Obtuso*, Lisboa: Edições 70, 1984.
- Cheng, François. *L'Écriture Poétique Chinoise*, Paris: Seuil, 1977.
- Leys, Simon, *Ensaíos sobre a China*, Lisboa: Cotovia, 2005.
- Ricoeur, Paul. *The Rule of Metaphor - The Creation of Meaning in Language*, Londres e Nova Iorque: Routledge Classics, 2003.
- Ricoeur, Paul. *La Mémoire, L'Histoire, L'Oubli*, Paris: Seuil, 2000.
- Serota, Nicholas. *Cy Twombly: Cycles and Seasons*, Londres: Tate, 2008
- Twombly, Cy. *Cy Twombly - History behind the thought. Interview with Nicholas Serota*. Rome 2007.
- Twombly, Cy. *Interview with David Sylvester: Cy Twombly & Review: The Sculpture*, Kunstmuseum Basel, 2000.