

**RODOLPHO PARIGI . SEM TÍTULO**

CURADORIA DE **IVO MESQUITA**

**ABERTURA: 10.04.2018** DAS 17H ÀS 22H

DE 11 DE ABRIL A 12 DE MAIO DE 2018 . SEGUNDA A SÁBADO DAS 10H ÀS 19H



*La Danse (detalhe)*, 2018 . 290 x 500 cm . óleo sobre tela

## **A IMAGEM DA IMAGEM DA IMAGEM; A PINTURA DA PINTURA DA PINTURA**

por Ivo Mesquita

O *boom* da arte chamada pós-moderna nos anos 1980, passado mais de 40 anos com desdobramentos importantes e extensa produção, agora pode ser percebido para além de uma reação ao minimalismo e à arte conceitual, ou a uma estratégia do mercado; é ele mesmo um momento transformador e consistente, constituindo-se como ponto de partida para a arte produzida hoje. Em lugar de neo- expressionismo, neo-geo, pós-minimal, pós-conceitual, nomes sugeridos não apenas à pintura, mas também a uma variedade de trabalhos, de diversas expressões e manifestações que alargaram as práticas artísticas e as agendas institucionais desde então, esta produção parece hoje menos próxima de seus predecessores históricos. O agora soa mais como a implosão e o estilhaçamento promovido pelo debate político-culturalista nos circuitos artísticos e intelectuais (criativos e acadêmicos), com a multiplicação de perspectivas e estratégias, discursos e agendas, advindos com a globalização e as adesões e/ou reações a ela. Neste período, a arte e todo o seu sistema foram redimensionados – organização, profissionalização, mercado, instituições, agendas – e transformados em uma poderosa economia, ao mesmo tempo consolidando um estratégico território para embates e visibilidade das questões que movimentam as relações, os saberes, as demandas no campo social.

De um lado, é notável o surgimento de algo alavancado pela experiência do feminismo no confronto com questões sócio-culturais durante os anos 1970, e que possibilitou a emergência de uma era mais pluralista, inclusiva e cosmopolita, engajando e dando visibilidade a práticas artísticas e programas diversificados, com muitos artistas – homens e mulheres – fazendo da política algo pessoal e da arte uma trincheira. Por certo houve apropriação ou sequestro de estratégias, de imaginários e técnicas das gerações anteriores (a tradição, o território ou a disciplina, a instituição são partes do jogo), mas as questões problematizadas naquele momento parecem ser as mesmas de que se ocupa o circuito ainda hoje: gênero, identidade, preconceito, inclusão, censura, iniquidade, violência. A singularidade e a diversidade – mulher, homossexual, negro, latino, índio, migrante, trans, branco, religioso – deram lugar ao exercício da micro-política como resistência

a macro-política e aos discursos hegemônicos e totalizantes no sistema da arte e na sociedade contemporânea em geral.

Por outro lado, também é notável o que sucedeu com a pintura em particular. Resgatada de sua morte geométrica (tédio) e abstrato- expressionista (exaustão) por Andy Warhol com o *silk screen paintings* e Robert Rauschenberg com os *Combines*, a pintura não retorna na pós-modernidade como um fantasma, algo recalcado a alimentar o mercado, mas convertida em imagem (conceito/sentido/significado), ela teve sua narrativa prolongada, sua prática expandida, para o bem e para o mal. Estratégias de apropriação, citação, colagem ou as noções de intertextualidade e híbrido, possibilitaram uma liberdade para relações inéditas e produtivas com a fotografia, o cinema, o vídeo, a instalação, a arquitetura, a cidade, e mais recentemente com as imagens dialógicas, virtuais e a sua reprodutibilidade infinita. Além, é claro, da prática da pintura mesma, ainda o ofício, e do imaginário e tradição desta arte, um manancial de olhares e saberes. A pintura se converteu em um fato em si, estruturas abstratas que se voltam sobre si mesmas numa narrativa em abismo: uma pintura dentro da pintura, uma imagem de pintura sempre posta em movimento, que nada mais quer ser que pintura. Ela pode parecer não afirmar valores atemporais ou buscar a transformação do mundo, mas, entre cínicos e românticos, é possível perceber hoje que os sinais de descrença na pintura não são maiores que os de esperança, o tédio não é menos palpável que o engajamento intelectual, a paródia não é mais potente que a reverência, o feio não é mais cortante que a beleza.

Desde o início a pintura de Rodolpho Parigi é algo difícil de descrever. Entre figurativa e abstrata, ou as duas juntas, apresentam-se aos olhos de maneira estridente, como superfícies hiperativas, vibrantes, desafiando qualquer perspectiva e não oferecendo descanso ao olhar. Prevaecem composições centradas que induzem a uma vertigem para dentro da imagem, espaços fechados para uma orgia de cores e linhas que põem em movimento um amplo espectro de signos e referências visuais – história da arte, design, publicidade, cultura pop, *queer*, botânica, zoologia, anatomia –, criando um mundo onde a hierarquia é banida e todas as coisas são iguais. Uma pintura de base conceitual, uma narrativa sobre ela mesma. A diferença está em que o pintor Parigi não é um cínico. Sua produção é trabalho de um artista virtuoso e obsessivo, ao mesmo tempo voraz e ambicioso, que acredita e celebra a capacidade da tradição pictórica decorativa de produzir sentido e para tanto atraca a superfície do quadro como um campo de batalha, num embate libidinal, desmedido, apaixonado. Coisa de muita testosterona.

Esse interesse continuado pelas superfícies saturadas e os efeitos óticos, esse gosto pelo artifício e o ornamento excessivo, com camadas de pintura marcadas por cores brilhantes e luminosas, perturbadas por caligrafias e linhas sinuosas entre escrita e desenho naturalista, entre erótica e pornografia, colocou esta primeira produção de Parigi em um lugar “singular” na arte brasileira. Parece não pertencer a nada imediatamente reconhecível com a sua geração, mas o seu estilo excessivo, eloquente, seu horror ao vazio, associou-o a uma tradição brasileira instituída, o gosto pelo barroco. Entretanto, sua produção mais recente parece lembrar, se algo histórico, outro momento da história da arte, o Maneirismo, aquelas poucas décadas do século XVI, os anos conturbados da crise do Humanismo entre o fim do Renascimento e o surgimento do Barroco. Muitos historiadores vêm na produção daqueles artistas, no amaneiramento com que operam suas formas e composições, o primeiro momento em que a arte, particularmente a pintura, volta-se sobre si mesma: as conquistas formais e técnicas do Renascimento ou “a maneira de Michelangelo” em uma pintura de superfície, de efeitos, plena de ambiguidades. A produção dos artistas daquele período pode ser percebida como a expressão de uma consciência moderna da artificialidade da arte, dos limites da representação.

Curiosamente esse entendimento do Maneirismo pelos historiadores da arte do século XX se dá após o surgimento do Surrealismo (1924), que, inspirado pelas teorias psicanalíticas, abriu a arte para o inconsciente, as pulsões, a expressão espontânea e automática do pensamento e do desejo, propondo uma arte liberta de sentimentalismos, da lógica e da razão. Foi um olhar moderno que identificou um estilo histórico, considerado até ali um momento menor e derivativo da arte.

Embora não tenha florescido entre nós como em outros países latino- americanos, o surrealismo, o fantástico, contribuiu para uma forma original e inteligente de produzir arte brasileira, alinhando artistas de diferentes gerações que podem ser tomados como “singulares”, pois não se enquadram em nenhuma das duas fontes que fundam a modernidade no país: de um lado o cubo-construtivismo, de outro o expressionismo. Tarsila do Amaral (antropofágica), Ismael Nery, Flávio de Carvalho, Maria Martins, Wesley Duke Lee e Tunga entre outros não se inscrevem nessa premissa e constituem cada um uma obra “singular”, que não encadeia desdobramentos, tendo em comum o fato que, de diferentes modos, mantiveram uma ligação forte com os pressupostos do surrealismo. É com esses “singulares” que podemos alinhar Rodolpho Parigi. Seu trabalho, além de manipular uma série de signos do surrealismo histórico – olhos, nariz, seios, genitália, tranças, dobras, corpos desmembrados, chagas –, e recorre a estratégias de estranhamento com o excessivamente familiar; quer instalar diferenças em um pensamento redobrado sobre si próprio, recusando-se a mimetizar-se com o seu entorno ou com outros trabalhos ao seu redor.

*Sem título*, a primeira exposição de Parigi com a Casa Triângulo, apresenta um conjunto de pinturas e desenhos, desdobramento da sua produção anterior, mas, distanciando-se do redemoinho de signos, imagens e representações, eles revelam uma atitude mais reflexiva, um tempo mais alargado, um processo mais elaborado, a internalização do seu repertório. As pinturas não são mais tratados em séries e ganham autonomia, impondo um tempo próprio. A voracidade, o empenho, a ambição, toda a energia que impulsionava as obras anteriores está agora mais contida e canalizada na busca por densidade e condensação daquilo que antes marcava um estilo carnavalesco e bombástico. Como observou o pintor inglês Francis Bacon, “pintura é coisa para velhos”, isto é, ela é construída no aprofundamento da experiência do artista com a pintura, seu conhecimento e domínio sobre ela, para definir o sentido de sua própria pintura. Parigi mergulha neste ofício.

Essa nova etapa pode ser resumida em dois grandes murais, duas encenações de pintura: *The song of love* (A canção do amor) e *La danse* (A dança). Ambas, histriônicas e surreais, com um tom operístico, são construídas por uma intrincada combinação de sucessivas camadas pictóricas entre o primeiro plano e o fundo (agora sim um espaço barroco no interior da pintura, propício a uma encenação), e, diferentemente das superfícies claustrofóbicas e acabadas de trabalhos anteriores, essas obras deixam visíveis as etapas do processo de trabalho, corrimentos e arrependimentos, expressando uma visão sincera e afetiva da beleza.

*The song of love* parte de uma apropriação do título de uma pintura de Giorgio de Chirico em 1914, e dos objetos centrais na composição daquele quadro – a luva de borracha, o busto grego esculpido e uma esfera verde – para introduzi-los numa narrativa épica, cinematográfica, em câmara lenta e silenciosa, conduzida por pinceladas largas e gestuais, interpenetrada por diferentes procedimentos pictóricos, inclusive simulações deles, criando um espaço onde flutuam formas como que aprisionadas numa espécie de metafísica da pintura. Esta noção fica acentuada pela presença irônica de uma tela emoldurada sobreposta ao fundo, procurando mimetizar-se com ele, ao mesmo tempo em que enxerta na cena um *tromp-l'oeil* para um seio e um nariz, acentuando com isso a incongruência de toda a narrativa. Não há tensão neste lugar a despeito da aparência de força, peso e movimento da própria pintura que se interpenetra como um corpo amorfo, sempre pulsante, entre sonho e memória.

*La danse* por sua vez tem algo de uma alegoria, uma celebração de júbilo e alegria pela pintura. Um corpo branco, evocação dos nús de Marie-Thérèse Walther, pintados por Picasso em 1932, centraliza a composição, que, apesar das cores fortes e vibrantes da plástica cyberpunk, poderia ser descrita como “paisagem com nú”. Entretanto este corpo branco que se distorce parece amalgamar-se com a paisagem de formas que se interpenetram e transformam entre natureza e humana, entre a representação do volume e os planos da pintura, numa dança contínua, um movimento incessante e inescapável, exalando sexualidade. Novamente um tempo parado, uma imagem insólita, mas humorada, que requer tempo para ser observada e percebida. De longe, ela surge brilhante como uma trama de formas decorativas em constante metamorfose; depois, parece sugerir partes de uma narrativa ou de um imaginário pessoal; e de perto, pode-se ver o intenso trabalho, desvendar formas, perceber transparências e nuances, a variedade de procedimentos, e decifrar linhas e caligrafias que bordam a superfície, assim como as marcas do processo da pintura. Uma experiência retiniana, não verbal.

Um conjunto de trabalhos em menores formatos usa uma paleta mais econômica para criar pinturas onde o trabalho com nuances da cor vai construindo uma forma ou escavando o interior de um corpo no plano do quadro. *Violet volumen* (Volume violeta) e *Magenta volumen* (Volume magenta) trazem um tema há muito no repertório de Parigi, entranhas e o desenho detalhado de anatomia, em dois monocromos onde o virtuosismo do pintor sobre a matéria é exacerbado, na contramão do modelo de monocromo do minimalismo, propondo uma caprichosa perversão estética para minimizá-lo. Por outro lado, *Tetê e Piscininha* jogam com uma memória de brasileira de configurações escultóricas entre Tarsila e Maria Martins, como o sensual contorno rosada que cai do lado direito de *The song of love*. São imagens tratadas de forma esquemática, com algo de retro-futurista, comprimidas na superfície por uma pintura de efeito, sedutora e ambígua, perturbando as noções de beleza e um gosto educado.

Parigi acredita que um artista pode manifestar o poder absoluto da imaginação individual e que sua busca pela beleza implica em reconhecer o altamente artificial como uma experiência fundante e produtiva. Seu imaginário não se refere ao mundo “natural”, mas ao mundo reconfigurado pela cultura humana. Está povoado por uma infinidade de formas e representações, imagens díspares à deriva, que o artista coleta, trabalha, operando em um terreno indefinido entre as demandas do inconsciente, do desejo, e o processo de posituação da obra, que as investirá novamente no real. A opção por estratégias decorativas, ornamentais e excessivas, permitem ao artista, de um lado, fazer uma asserção simbólica da sua sexualidade; de outro, celebrar o prazer de simplesmente olhar e imaginar o mundo: imagem da imagem da imagem; a pintura da pintura da pintura.

PS: A pintura da foto de Robert Mapplethorpe, *Man in a polyester suit* (Homem com um terno de poliéster), 1980, é também um monocromo e entra na exposição como um *post-scriptum*.