18.

Rua Simpatia 23
Vila Madalena – SP
05436-020

Três tempos

O retrato e a paisagem talvez sejam os gêneros históricos da pintura mais presentes nas transformações da pintura moderna e contemporânea. No modernismo do século XIX a paisagem desempenha papel fundamental na libertação da pintura, seja do estado ou da igreja. A paisagem é, muitas vezes, um tema livre, sem narrativa, sem doutrina, aquele que se revela na observação direta, mas também na invenção. É olhando e realizando paisagens que a pintura deixa de ser imagem e passa a ser pintura, tinta sobre uma superfície, sem depender da completude que a transformaria em imagem. A diferença entre imagem e pintura é francamente proposta nas obras dos impressionistas e, em especial, dos pós-impressionistas, como no caso célebre de Cézanne, que encontra na paisagem o motivo para transformação de tudo em gesto e/ou mancha de tinta. O céu, o chão, as nuvens e as árvores são feitos do mesmo e único elemento, a pincelada.

Do mesmo momento histórico, vem a liberação da cor como elemento ligado a experiência da realidade. Durante séculos, a pintura ocidental se preocupou em imitar a realidade. A cor era usada para criar ilusão: sombras para dar volume, tonalidades para sugerir profundidade. Mas no final do século XIX, algo começou a mudar: a cor ultrapassa a sua função descritiva e se transforma em algo simbólico, emocional, quase independente do que representava. Essa "ideia" na arte europeia surge muito influenciada pela relação dos artistas modernos com a produção de outros lugares, especialmente a gravura japonesa, em que a cor é usada livremente e forma radical, independente de sua experiência na "realidade".

Quando Paul Gauguin viajou para o Taiti, ele não apenas fugia da Europa industrializada — ele buscava um novo modo de ver. Em suas pinturas, a cor já não obedece regras: rostos são verdes, céus são amarelos, sombras se tornam vermelhas. Para ele, a cor não deveria ser apenas um reflexo da natureza, mas um meio de expressar um mundo interior e mais intenso, um mundo imaginado e projetado por ele. Já no século XX, Henri Matisse levou essa revolução adiante. Suas cores não descrevem, elas afirmam, projetam. A cor não está subordinada à realidade — ela é a própria estrutura da pintura, um campo de forças e invenções. Para ele, a cor deveria comunicar diretamente ao espectador em sua sensação, como uma música, sem a necessidade de explicação ou narrativa. No contexto das rupturas da pintura moderna, a cor não era apenas emoção, era também um discurso.

Da mesma maneira, o retrato sofre imensas transformações com a chegada da arte moderna. Quando olhamos para um retrato feito há séculos atrás, é tentador pensar que estamos vendo simplesmente um registro de alguém que viveu naquele tempo. Mas um retrato nunca é apenas um reflexo. Ele é um ato de afirmação sobre quem aquela pessoa era, sobre como queria ser vista e sobre quem tinha o direito de olhar para ela. A história do retrato na pintura ocidental é, em grande parte, a história do poder. Com o tempo, a burguesia ascendente reivindicou o retrato para si. O rosto que antes pertencia apenas aos reis, aos mitos e aos papas, agora podia ser de um comerciante, um dono de terras, um herdeiro e seus descendentes. Mas ainda assim, quem podia pagar pela própria imagem continuava a definir o que era digno de ser visto.

Então, durante séculos, reis, papas, mercadores e aristocratas encomendaram suas imagens para marcar seu poder e garantir que sua presença sobrevivesse ao tempo. Além disso, a expressão do modelo, posição corporal, suas vestimentas, o fundo que o envolve — tudo comunicava o status, a riqueza e a autoridade. Podemos encontrar uma exceção na história da pintura europeia que é a chamada era de ouro da pintura holandesa, no século XVII, quando artistas como Frans Hals, Vermeer, Rembrandt e Judith Leyster, realizaram retratos de pessoas comuns, bardos, bêbados, camponeses. Mas de fato, são um acontecimento excepcional e que não teve continuidade naquele momento. Esses artistas serão recuperados muito tempo depois, no século XIX, quando se tornam importantes influências na produção do realismo, proposto por Gustave Courbet e Edouárd Manet. Então, a partir dos anos 1850 é possível encontrar com mais frequência retratos de trabalhadores, camponeses, prostitutas ou outros personagens urbanos — pessoas comuns antes invisíveis, indesejáveis na produção oficial. É o mesmo momento que marca a decisão do artista moderno em direção à liberdade, não só do jeito de fazer, mas do que fazer.

A pintura de André Tietzmann vem dessas tradições, ou melhor desses rompimentos com a tradição antiga, que se converteram em uma nova tradição moderna. Ele mesmo tem uma formação acadêmica tradicional, no sentido histórico do termo, aprendeu a pintar e desenhar como faziam os antigos, e ainda carrega essa habilidade em seu trabalho de pintura contemporânea. O deslocamento proposto nas rupturas descritas acima, com a cor e o retrato acadêmicos, ocorre também na pintura de André, porém seu jeito de fazer muitas vezes se mantém fiel aos ensinamentos acadêmicos.

O que poderia soar como anacronismo, revela-se como um ato de resistência em um momento que a história da arte perde sua relação com um tempo evolutivo imaginado no século XX. As rupturas parecem que já não são possíveis, já não há força dominante que defina os rumos do que é boa arte ou não. Arte contemporânea talvez seja então não sobre um momento no tempo, mas sim arte atemporal, em que quaisquer tradições e rupturas convivem, criando um ambiente complexo, impossibilitado de qualquer análise geral ou síntese prática. Cada vez mais, o campo da arte contemporânea parece com um espaço sem lugar e com um tempo sem ligação com o tempo cronológico. A arte atual é feita de todas as formas, a partir de quaisquer referências, articulando todas as formas de fazer da história, a partir de qualquer formação cultural e geográfica, com qualquer intenção.

Nesse momento a análise objetiva se mostra suspensa, impossível, por isso a ausência da crítica de arte no seu formato celebrado do século XX. Não há nem repertório nem ferramentas que dariam conta de tantas simultaneidades e sobreposições. Segundo Arthur Danto, o fim da história da arte já aconteceu, o que sobra é a relação dela com a sociedade e essa relação se torna cada vez menos classificável e definível.

Em **Três Tempos** se reúnem partes do processo de trabalho e da trajetória de Tieztmann na pintura. No térreo da galeria as paisagens, campo de invenção cromática, experimentação com a luz e a ação da pintura de observação ao ar livre. Em sua história ele também se deslocou para fora da grande cidade em direção a um maior isolamento, e, portanto, uma nova paisagem, quando se muda para o litoral norte de São Paulo, onde ainda vive. Essa experiência solar se visualiza no uso de cores fortes e escolhidas pela sua simbologia, e não por sua representação da realidade. É a luz da praia sobre a tela.

No segundo andar aparece uma série recente de pinturas eróticas, também com uma cor muito forte e deslocada da realidade. Algo de barroco se mostra nos corpos contorcidos, exagerados, que parecem gritam em êxtase e violência, mostrando uma ambiguidade do ato sexual, principalmente, a partir dos rostos e suas expressões emocionais.

No terceiro andar, uma série nova, de tom mais apocalíptico, dialogando muito com o momento emocional que vivemos enquanto sociedade. Se vislumbram seres que parecem sozinhos e perdidos, num mundo em preto e branco, sem a cor que nutre as duas outras séries. Aqui André mostra o lado mais complexo da sua técnica, resolvendo em luz, sombra e espaço, um estado de desamparo e finitude, um memento-mori com corpos vivos. Parecem estátuas que saíram de seus pedestais e realizam uma última dança, um último movimento para nos lembrar da nossa solidão e do fim que nos aguarda, talvez muito antes do esperado.

Danilo Oliveira