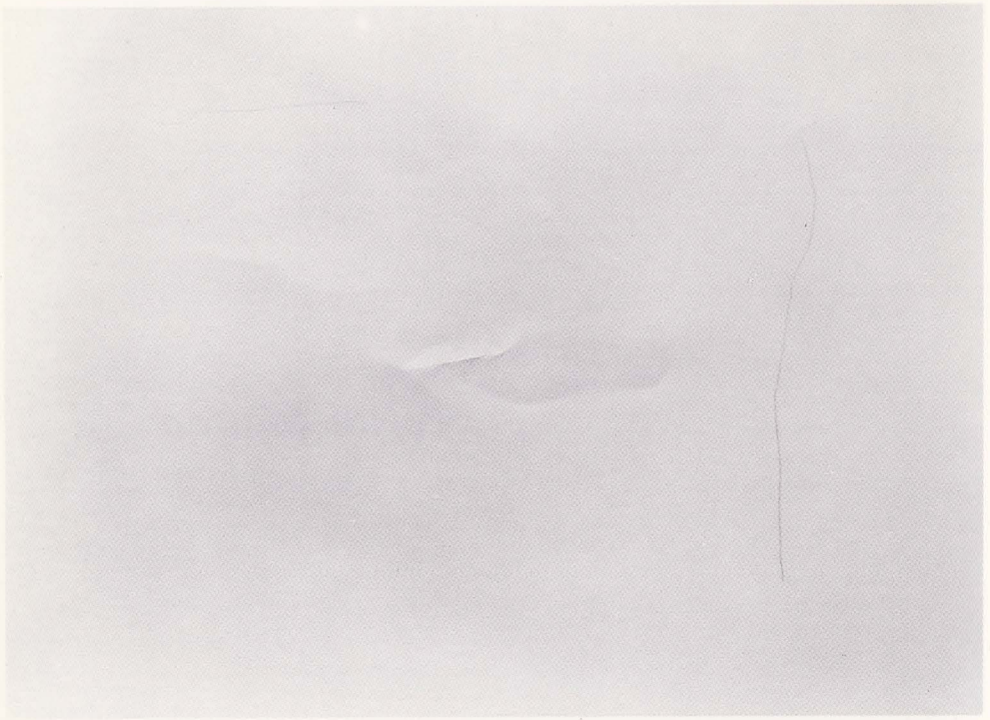
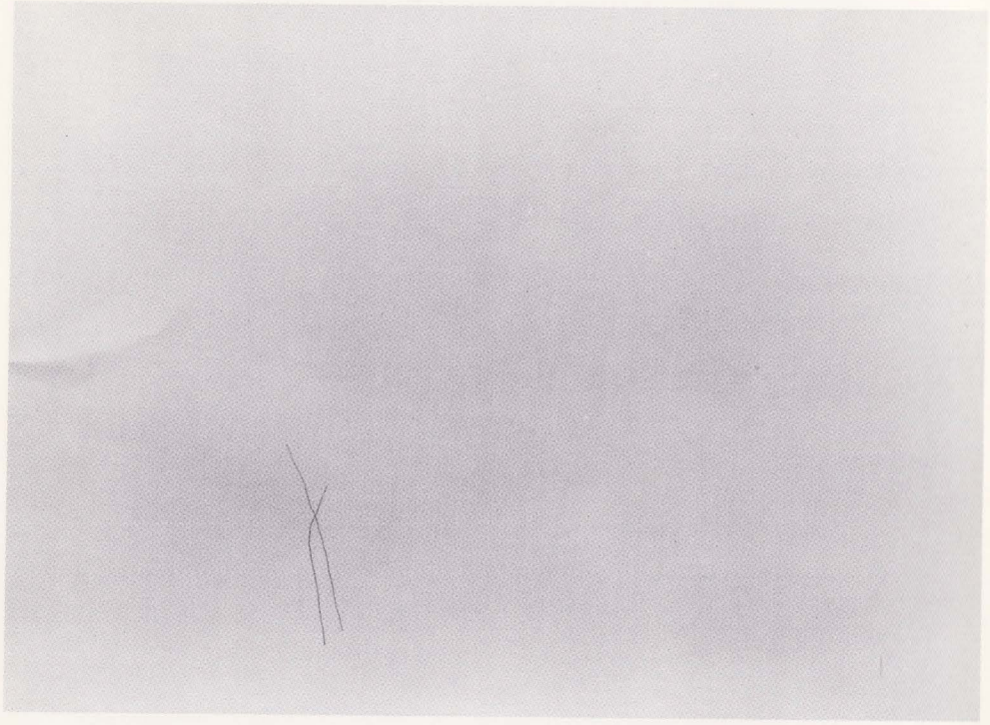
carlos fajardo

carlos fajardo

AS Studio
29 de abril a 24 de maio de 1997



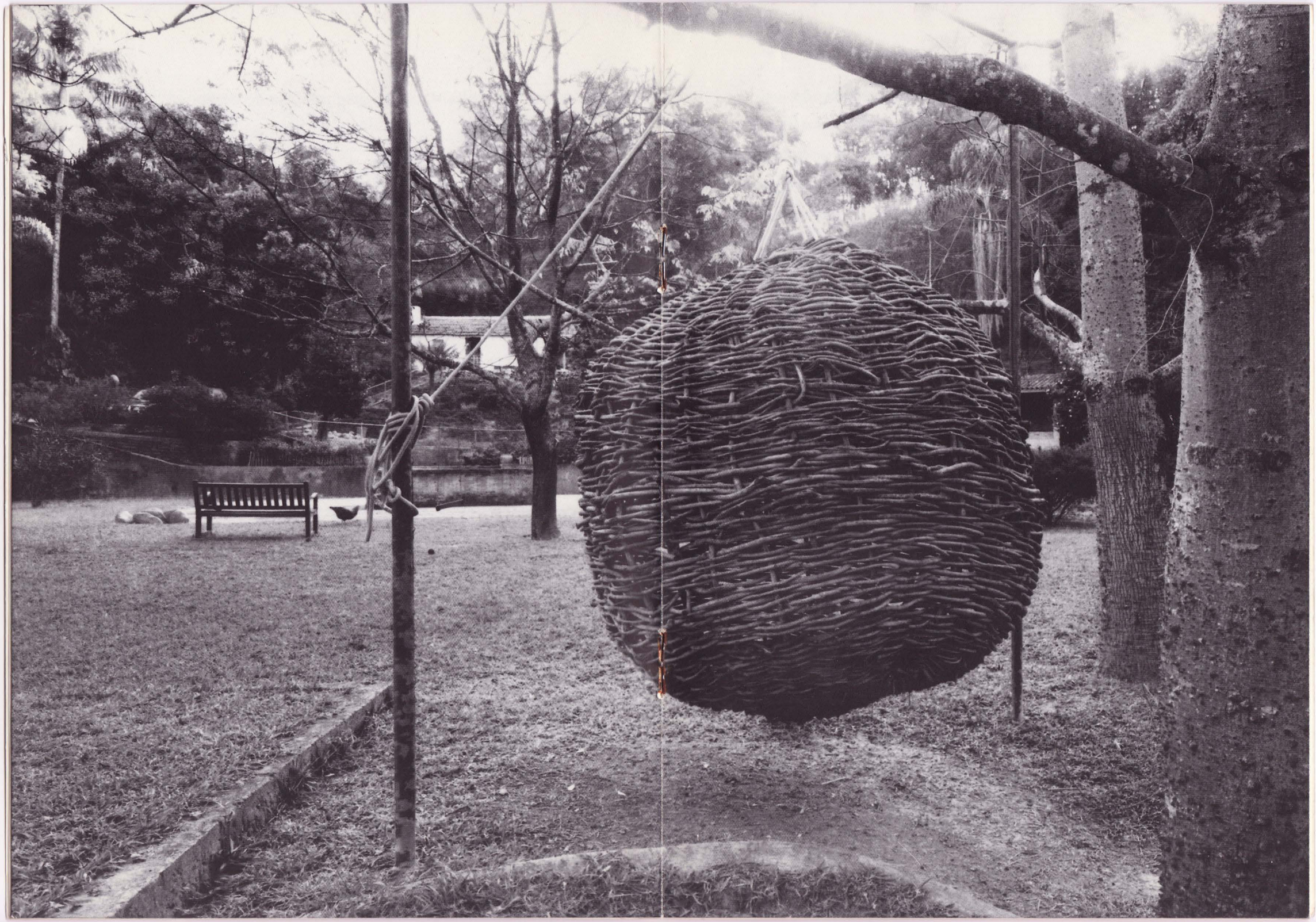


carlos fajardo/ um coeficiente mínimo de estilo

Diante da baixa eloqüência formal, da quase inexistência de apelos visuais nessa instalação de Carlos Fajardo, é dificil imaginar que foi a pintura seu primeiro interesse como artista. Para alguém que nas últimas duas décadas trabalhou principalmente no terreno da escultura – com esculturas, objetos e instalações tratados de maneira bastante lacônica – a existência de um começo movido a cores ácidas, figuração, e um estilo pessoal cheio de humor e plasticidade dá o que pensar. Mas afinal essa instalação é também tudo aquilo que o artista foi pacientemente excluindo e neutralizando ao longo da carreira.

Assim, em fins dos anos 60, quando Fajardo punha-se na frente de seus primeiros trabalhos bidimensionais, é preciso notar que já se tratava de uma atitude distanciada, que espreitava a pintura meio "de fora". O artista mantinha-se calculadamente pouco envolvido, não se permitindo levar pelo calor expressivo de seus meios mas tampouco levando às últimas consequências aspectos decorativos. E ao não assimilar completamente o retângulo da pintura como espaço *a priori* do trabalho (já que projetava silhuetas em recorte, ou transferia o "fazer" do pintor para marchetarias em fórmica), ficava claro que Fajardo visava justamente uma indefinição e uma onipresença espacial, para além do campo virtual da tela.

Historicamente seria possível tomar aqueles trabalhos iniciais como pinturas de figuração pós-*pop*, que destilavam em segredo certa dose de humor e auto-ironia e assim desarticulavam o espaço pictórico "por dentro": comentando à distância a elegância e desenvoltura com que brotavam de modo tão natural à superfície figuras planas, distendidas contra paisagens ou arquiteturas bastante simplificadas, e afinal relativizando o possível aparecimento de alguma interioridade, de



algum "ente" de pintura aí. A obra acontecia, desse modo, num espaço "neutro", de *junção*, a meio passo da instalação, e é claro que nessa valorização das incompletudes e descontinuidades denunciava-se a atitude ao mesmo tempo seduzida e destrutiva que o artista sempre manteria com a noção de estilo pessoal.

O sentido mais amadurecido e contundente desses trabalhos de espírito *pop* adveio nos primeiros anos da década de 80. Fajardo tinha se empenhado numa verdadeira desagregação morfológica da pintura, e com isso se esclarecia plenamente a posição de distanciamento que a obra anterior havia declarado frente a esta: o artista apenas construíra através da pintura sua indagação e sua equação perplexa da condição da arte.

Os suportes eram agora chapas de madeira, blocos de espuma, luminárias de gás neón, borrachas, portas, mantas de plástico ondulado etc. Havia desaparecido o estilo pessoal mordaz e marcado por uma plasticidade quase hedonista que se via em sua obra anterior, e no lugar dele surgia algo como um coeficiente mínimo de estilo pessoal, um aristocratismo que, desinteressado da tradição e das possibilidades da forma, lançava-se a pequenas exacerbações formais, dispersas aqui e ali no campo já formalmente desagregado do trabalho.

Os objetos e materiais envolvidos pelo artista apareciam agora toscos, próximos de seu estado original, sofrendo umas poucas intervenções. A matéria da pintura, por sua vez, tinha se convertido num arsenal de elementos impessoais: a cor e os suportes eram estereótipos industriais ou, quando de fato existia a ação de depor camadas de tintas contra uma superfície, isto era feito sem qualquer destreza artesanal, como o revestimento de tal superfície. Alguns desses trabalhos eram de grande escala, com amplas áreas de cores artificiais, que recostavam-se às paredes deixando intervalos consideráveis entre si, de modo que a representação, se ainda existia, era frequentemente desconexa em razão da descontinuidade dos planos.

Um pouco depois, em meados da década, já era evidente que o centro das preocupações do artista era o caráter de *relação* assumido pelo trabalho – das partes entre si, delas com a parede, de todo o conjunto com o espaço circundante. Em termos mais precisos, definia-se o interesse decisivo do trabalho de Fajardo em produzir-se como um jogo desarticulador de relações com o entorno, com o lugar de sua inserção pública: museu, galeria, espaço público. O foco inicial na pintura tinha se ampliado suficientemente para transformar o percurso subsequente do artista num sistema bastante heterogêneo de objetos e numa exploração difusa de elementos de superfície, sem contornos nem presença física muito definidos, pensadas quase como contextos para trabalhos inexistentes.

Este é o momento decisivo que estabelece a ponte com a obra atual: o que torna compreensível a persistência de uma memória da pintura no centro das preocupações do artista e o alargamento do campo do trabalho apenas para sublinhá-lo como um espaço praticamente vazio, balizado por superfícies virtuais,amarradas a uns poucos recursos formais e materiais, tal como ocorre nessa instalação.

Superfícies são, afinal, o que garante a "exibicionalidade" dos trabalhos, o que há de mais análogo às paredes e aos pisos dos ambientes por onde o trabalho circula; são espécies de representantes ocos de sua interface institucional, o que confina com seu núcleo de significados mais interno mas também o que projeta sua exterioridade. É o lugar em que o trabalho, tendo extravazado a alçada do artista, põe-se para *ser visto*. É o lugar da intensificação máxima de todas as expectativas externas a ele.

Se é que se pode falar numa constante para um trabalho acostumado à secura estilística, esta reside numa espécie de cunha que ele impõe às

superfícies por onde quer que se instale, definindo uma torsão formal qualquer, indicando a presença discreta de uma "marca pessoal" que talvez tenha desnaturalizado o estilo, ou talvez o tenha definido como um a-estilo...

No final dos anos 80 tal marca pessoal ingressava no trabalho de Fajardo pela via do artesanato, ou melhor, pelo aproveitamento que o trabalho tirava doravante da idéia de artesanato. O artesanato era a instância do trabalho anônimo e repetitivo, insuspeito de qualquer narcisismo da forma. Para o artista (que evidentemente o tomava para descosturar a noção de estilo), era também a instância de uma matéria informe, sem qualquer transcendência, perfeitamente disponível para as mais absurdas idiossincrasias construtivas.

Com a introdução de elementos artesanais, associados a injunções formais precisas e localizadas, delimitava-se o espaço do trabalho não como o desdobramento de uma morfologia mais ou menos constante de objetos, mas como um contexto, balizado pelos mais heterogêneos arranjos espaciais. Este deveria apresentar-se, daí em diante, numa contínua segmentação em partes autônomas, articulando-se em formas e estratégias diversas, a partir de relações tópicas e pontuais com o lugar de sua inserção. Quanto maior a elegância camaleônica e o poder de ironia dos trabalhos, maior sua possibilidade de diferenciar-se desse lugar, de firmar sua não-inerência a ele.

Este é o campo de problemas em que se desenvolve a instalação realizada no AS Studio, com o conjunto de desenhos e a esfera de cipó. Se o contexto é, como foi dito, o lugar que põe o trabalho para que ele seja visto, a instalação reverte completamente essa expectativa. O que se põe aí para ser visto é puro fazer, e o que seria o fazer essencialmente pessoal, auto-explicativo do estilo transforma-se num híper-formalismo construtivo, ao mesmo tempo frágil e impessoal.

Comparada às grandes pinturas-instalação de inícios de 80, esse conjunto de desenhos quase invisíveis é um castelo de cartas. Mas é um castelo de cartas sustentado por um elefante, porque os desenhos, embora à primeira vista se apresentem como planos abstratos, como fenômenos absolutamente óticos, pertencem essencialmente à ordem do fazer, são gestos literais desdobrados sem solução de continuidade na pesadez, na enorme concentração de fazer que ostenta um absurdo artefato artesanal. Só que este paradoxalmente flutua, como um elaborado esquema formal, como um desenho, afinal das contas.

Intervém aí, sobretudo, a idéia de positivar, de chamar para baixo, o espaço de uma exposição na qual o trabalho é praticamente inexistente. Estes desenhos, com suas injunções arbitrárias e descontínuas de linhas, vincos e rasgos são superfícies em negativo, revelando marcas materiais de ocupação do espaço. Cada uma dessas injunções são movimentos corporais , idiossincráticos, que estão ali para afirmar acima de tudo sua natureza de gesto, de um fazer literal que se sobrepõe às superfícies, sem dever integrar-se a elas ou deixar-se abstrair como forma.

O que conta nessa instalação é a *junção* que faz comunicar objetos aparentemente tão díspares no contexto da exposição. Ou melhor: o fio de continuidade, ou os deslizamentos mútuos de sentido entre a operação intelectual da esfera produzida como artesanato e a materialidade literal dos desenhos, que não deixam de ser elementares *statements* conceituais. O ponto de junção desses elementos – que é também aquilo que desconjunta incessantemente a exposição – é a marca pessoal do artista.

Sônia Salzstein

desenhos
1997
grafite sobre papel amassado

coordenação
Estela Sahm

assessoria de produção
Luciana Brito

divulgação
Sofia Carvalhosa Comunicações

projeto gráfico
Germana Monte-Mór

fotos
Arnaldo Pappalardo

impressão e fotolitos
Laserprint

apoio institucional
prefeitura do Município de São Paulo lei 10.923/90

Hotéis Eldorado

CONSTRUTORA ARAO SAHM

AS Studio
Alameda Santos, 1787
01419 907 São Paulo SP
tel 2533233 fax 2887418