BERNARD PAQUET

A paisagem da pintura:
migração das camadas,
mutação da profundidade

Tradução: Daniela Kern

RESUMO

Minha estratégia é me introduzir na pintura por um espaçamento das espessuras, provocando sua migração e sua mutação. Essa alteração do paradigma tradicional é feita a partir da infografia com um dispositivo folheado pintado, feito de planos transparentes suspensos. Ele permite transformar uma profundidade pictórica ilusionista em uma profundidade tangível, em que a própria natureza do fundo pictórico sofre igualmente uma mutação.

PALAVRAS-CHAVE

Pintura; camada; fundo; matriz.

A PAISAGEM DA PINTURA: MIGRAÇÃO DAS CAMADAS, MUTAÇÃO DA PROFUNDIDADE

Minha pesquisa recente em pintura responde à necessidade de paliar o sentimento de perda que uma superfície pictórica fechada pode engendrar; resultante de fundos tornados inacessíveis, como tantas obras perdidas. O desejo de recuperá-las põe em relevo o fantasma de uma pintura que pode ser decomposta em camadas que, por sua vez, são exibidas como novas obras.

No plano paradigmático, interrogo um processo que consiste em sobrepor camadas de médium colorido sobre uma superfície semelhante a uma tela, de acordo com uma concepção frontal da imagem. Eu me volto mais precisamente para a separação das camadas e suas manipulações. A estratégia posta em prática é a de entrar na pintura através de uma operação de corte e de espaçamento das espessuras, para provocar sua migração e esperar a aparição de um fenômeno de mutação. A camada será seu gene. Essa alteração do conceito e da prática da camada tradicional é feita com o auxílio da tecnologia infográfica e permite transformar uma profundidade pictórica ilusionista em uma profundidade tangível, em que a própria natureza do fundo pictórico é objeto de uma outra mutação.

Dos fundos às camadas

Desde o estabelecimento da perspectiva monocular no Renascimento, a pintura foi muitas vezes praticada e compreendida como o equivalente de uma janela para o mundo, com artifícios que conduzem a efeitos ilusionistas de profundidade. A esse título, ela goza ainda de um duplo estatuto: aquele de uma superfície opaca que oferece ao olho a transparência de uma projeção. Segundo Hubert Damisch,¹ esse verdadeiro paradigma recorre a um sistema comparável àquele da enunciação e assume a posição do sujeito – aquele que olha – e o estatuto da representação, que implica a presença do Outro – aquele que é visto. Esse mesmo paradigma “apenas coloca, diante do sujeito, o outro, como sempre nesses casos: ele introduz o *terceiro*...”, em uma estrutura a três. A lateralidade tem então seu papel a desempenhar;² na medida em que a organização do ponto de vista que vai da proximidade ao distanciamento passa por diversos planos e objetos sabiamente organizados, entre os quais intervalos

¹
DAMISCH, 1993.

²
Ibidem, p. 458.

permitem a eventuais atores, os terceiros, entrar ou sair. Desde então, separar fisicamente esses diversos planos para folhear a ilusão em um dispositivo espacial tornaria o terceiro tão real quanto o sujeito ou, mais precisamente, autorizaria o sujeito a se colocar na posição do terceiro.

Essa estrutura a três visa, na realidade, dar conta de um elemento essencial de nossa apreensão do mundo: a profundidade, que Merleau-Ponty³ diz ser a mais existencial de todas as dimensões, porque ela pertence à perspectiva, e não às coisas. Pode-se, então, para esse último, considerá-la no mundo natural como lugar e localização de um espectador lateral cujo olhar engloba todos os objetos e planos. O mesmo ocorre no sentido técnico da pintura, uma vez que a ilusão de profundidade feita de planos virtuais separados por vazios supostos é o resultado de um aplainamento bem real dos fundos, respondendo a uma das leis de base do conhecimento que é a “separação entre a tela perceptual e aquela do mundo real”⁴.

O caso da pintura abstrata, que considera antes a apresentação do que a representação, não é de natureza diferente. Ainda que acarrete a dissolução do pictórico na pura textura, não pode impedir efeitos de volumetria de uma profundidade que se cria pelo contraste simultâneo de cores ou por variações de textura. Assim como a pintura ilusionista, ela acarreta uma experiência comum de profundidade frontal e invisível, por uma fusão dos fundos. Na realidade, na passagem histórica de uma a outra, o problema dos fundos foi apenas deslocado, tendo a pintura conservado sua espessura,⁵ corolário obrigatório dos efeitos de profundidade.

É aí que se desvela o princípio de minha pesquisa que torna possível a entrada do terceiro no quadro, praticando uma abertura nas espessuras. É preciso passar dos planos fictícios da pintura à criação de planos técnicos realmente distintos que se apresentariam como folhas transparentes fazendo as vezes de camadas. Seu conjunto não destinaria mais, de frente, um lugar único ao espectador, mas o autorizaria, antes, a se introduzir de lado na cena pictórica, a fim de medir a profundidade em um espaço real. O desafio técnico consiste em desfazer a solidariedade mecânica que funde as diferentes etapas da pintura em um continuum de matéria.

A tecnologia que faz migrar as camadas

A pintura tem algo a reter da infografia, que realiza com facilidade a manipulação de camadas livres ao ignorar seu limite material. As camadas digitais podem, com efeito, por permutações, modificações, acréscimos e retiradas quase ilimitados, participar da formação de uma imagem plana sobre a tela. A obra virtual permite ao ato pictórico se tornar um processo a partir de agora reversível, no qual se podem considerar os fundos separadamente. Ela torna possível uma atividade pictórica que não mais seria tributária do procedimento de obliteração dos fundos pelas camadas superiores; o

³ MERLEAU-PONTY, 1981, p. 296.

⁴ KRAUSS, 1981, p. 172.

⁵ DAMISCH, 1984, p. 37.

que permitiria deixar a imagem frontal da tela com todas as camadas que a geraram, com a finalidade de dilatar a profundidade em um complexo espacial.

Para concretizar esse projeto, trabalho com o software *Painter* e um tablet gráfico ligado ao computador. Crio imagens como aquela de uma paisagem realista estruturada segundo uma perspectiva monocular, um gênero que representa um dos marcos estéticos da história da pintura. Cada imagem é composta por quinze camadas. Essas camadas são em seguida impressas separadamente em folhas brancas comuns de formato *lettre US* para serem afixadas no ateliê. Elas são retrabalhadas à mão com a pintura acrílica sobre suportes flexíveis transparentes de 1,96m de largura x 1,30 m de altura, colocadas temporariamente sobre painéis rígidos pintados de branco. A fim de dar conta das mudanças de dimensão, as composições são aumentadas simplesmente a olho, com a tomada das medidas principais. Tento, ao pintar, permanecer o mais fiel possível às formas, às texturas e às cores elaboradas com o software, concedendo à matéria acrílica uma certa latitude quanto à especificidade de sua textura. O distanciamento entre a tela digital e a folha transparente se percebe, sobretudo, pela conversão que a espessura do policarbonato provoca na cor vista pelo verso, quando a correspondente camada virtual pode ser invertida no computador sem a menor alteração cromática.

Bernard Paquet, *Matrice feuilletée, ° I*, 2006, alumínio e pintura acrílica sobre policarbonato. 240x210x130cm.

Para a paisagem, as quinze folhas transparentes são livres e mantidas uma atrás da outra por uma estrutura de alumínio, ela própria suspensa no teto. Obtenho assim um conjunto folheado que forma uma matriz espacial em torno da qual o corpo pode se deslocar. Aqui, a noção de matriz é inspirada pelo campo das matemáticas; quer dizer que é compreendida como um complexo de fragmentos pictóricos cujas organizações percebidas podem ser multiplicadas segundo uma infinidade de pontos de vista e de direções. Essas folhas são recebidas como tantas camadas que participam ao mesmo tempo de vistas laterais, diagonais e frontais, que nos

autorizam a reconsiderar simultaneamente a prática da pintura e a própria noção de imagem pictórica tradicional enquanto plano frontal.

Ao dar a volta na obra, ocorre que eu faça algumas intervenções imprevistas. Elas são praticadas sobre suportes segundo as necessidades não de uma composição frontal, mas de composições que são tão numerosas e diversificadas quanto o número

de ângulos ou de posições de um olhar descentrado pela deambulação do corpo. Nessa óptica do dispositivo matricial, a volumetria, o intervalo vazio entre cada folha suspensa, a transparência dos suportes, as cores que se modificam segundo o ângulo de aproximação e a opacidade das partes pintadas são os principais fatores que alteram as noções clássica e moderna de profundidade pictórica.

A matriz folheada: um mutante da profundidade

A matriz mune de um poder “n” a profundidade. Esta é, a partir de então, deslocada, reenviada, dilatada, comprimida ou virada pelo movimento das folhas flutuantes que respondem àquele do corpo. O andaime perspectivo da paisagem desmorona assim como aquele da unidade composicional da abstração. O que era no início concebido como uma separação de planos não altera, na realidade, os planos de projeção ilusionista que seriam materializados por magia, mas antes um entrelaçado de toques que não ocupam, na pintura, níveis regulares. A camada matricial é antes um novo aplainamento da pintura que corta, ao folheá-la, o continuum do médium colorido, graças à capacidade genérica e genética da camada na construção da imagem plena. Ela não pode ser o equivalente da organização ilusionista.

Uma dupla mutação se opera, então, no gene da pintura. A primeira era conceitual e consistia em abrir a massa da pintura para gerar planos físicos nomeados “camadas”. A segunda é técnica. Na organização da imagem plana da tela do computador, cada uma das quinze camadas é submetida a uma solidariedade óptica que lhe atribui uma função precisa na lógica da paisagem. No seio do complexo folheado, sua camada correspondente perde uma parte da função que tinha na imagem digital para ganhar, pelo distanciamento no espaço e pelo acesso de viés, uma nova função, que a implica no cruzamento multidirecional dos pontos de vista matriciais. Ela se encontra enriquecida de uma independência nova, como se a identidade e a singularidade andassem de mãos dadas com o estatuto de autonomia agora adquirido. A frontalidade de função é descaracterizada.

O distanciamento entre as quinze folhas destrói a imagem inicial. O espaço não é mais projetivo; ele é real. Tenho, a partir de agora, acesso às lateralidades que a superfície pintada ilusionista sempre me recusou, ao fazer com que as desejasse. A profundidade não mais é escondida pela falsa concavidade perspectiva; ela ressalta agora coisas vividas pelo corpo, tornando-se quase visível, mesmo ao toque. Talvez ela seja outra, porque se dissimula constantemente entre os diversos momentos de transparência e de opacidade oferecidos pela matriz folheada que devolve silhuetas e reflexos.

A decomposição matricial em camadas resolveria então esse recalque de nossa experiência efetiva da profundidade, graças a um acesso entre as folhas pintadas

que autoriza a posição de lateralidade. O diante, o atrás, a esquerda e a direita do complexo folheado são verdadeiramente intercambiáveis. O olhar se pratica igualmente no oblíquo e em diversos níveis de verticalidade. Cada nova vista significaria outras lateralidades, acarretando, por sua vez, movimentos suplementares do corpo, até tender a um infinito promovido pela força “n”. Desde então, para chegar a um espaço isótropo cujas propriedades não dependam da direção que permite tratar a profundidade como uma largura considerada de perfil, é preciso “que o sujeito deixe seu lugar, seu ponto de vista sobre o mundo, e se pense em uma espécie de ubiquidade”⁶ que o autoriza a, como Deus, estar por toda parte, tornando a largura equivalente à profundidade.

O olho calcula os sentidos desdobrados em todas as direções, como se toda a pulsão visual fosse folheada em novos componentes ou a encher de uma nova taticidade. Fora do plano e, sobretudo, do quadro tradicional, a opacidade de formas pintadas se alterna com as transparências do suporte. Todos os níveis de translucidez parcial e mesmo os reflexos modulam as passagens ao mesmo tempo do corpo e do olho. Considerando o grande número de aberturas oferecidas pelo espaço entre formas pintadas, assiste-se a uma espécie de *mise en abyme* de pontos de vista com fundo variável. Os elementos se beneficiam de um verdadeiro arejamento garantido pelo vazio, uma vez que os parâmetros da paisagem sobre tela ocultam os vazios, atribuindo-lhes o papel bem preciso de simples intermediário perspectivo. Não é mais a tela que filtra um olhar, mas um vestígio que, a partir de agora, pode muito bem escapar tanto entre duas formas pintadas quanto entre duas folhas para considerar um plano de fundo que pode ser uma parede ou uma peça e que coloca, então, novamente em questão a própria ideia do fundo pictórico.

A paisagem transformada sem fundo

A questão do fundo conduz a uma grande mudança de concepção que ocorre no ateliê. Cada folha transparente, uma vez acabada, é retirada de seu suporte rígido branco para ser imediatamente suspensa, perdendo seu fundo branco opaco. Diferentemente de seu homônimo digital de fundo incolor indefinido, ela possui o ambiente como fundo, graças à transparência que deixa entrever formas e cores constantemente modificadas segundo o contexto ambiente ou a movimentação do corpo. A pintura tradicional, que é um meio perfeitamente autônomo, porque ela compõe, no sentido entendido por Benjamin,⁷ uma matéria que não é tributária de um fundo, pode agora ser outra vez questionada segundo as novas condições da transparência e do distanciamento entre as camadas. O fundo tal qual concebido hoje se torna não somente um modo operatório inteiramente novo, mas ainda um modo de percepção que se desvincula da posição tradicional face à película pintada. Uma vez

⁶ MERLEAU-PONTY, 1981, p. 295.

⁷ BENJAMIN, 1990.

que as camadas digitais trabalhadas separadamente se perdem de vista desde sua fusão que, por si só, permite apreender uma imagem total sem fundo, a matriz nos oferece, ao contrário, a presença simultânea da dupla ação das camadas e de sua acumulação folheada. O meio da pintura é, ora em diante, composto de vários elementos, entre os quais alguns não pictóricos: os espaços que separam as camadas, o acesso de viés e as aberturas para o exterior ou o interior. Destacando inteiramente o ambiente e uma percepção cambiante, a paisagem da matriz folheada jamais é, então, a mesma. Recebida sobre uma infinidade de fundos, ela propõe o modelo de ubiquidade de uma visão sem fim que questiona a relação entre a visibilidade e a imagem.

Diante de uma tal complexidade de películas pintadas que deixam ver, apesar delas mesmas, aberturas oblíquas, meu desejo original de recuperar as camadas como tantas obras perdidas parece, com efeito, atingido. De modo temporário somente, porque a possibilidade de decomposição de uma camada em outras camadas se anuncia na lógica de um prolongamento operatório do digital e do matricial. O projeto inicial se encontra deslocado. A visibilidade não está sempre resolvida. Ela permanece ainda misteriosa diante de um sistema que fabrica de fato outras fatias do visível, outras telas, para conduzir o olho tão longe quanto a transparência possa chamá-lo, sem fixar permanentemente o fundo.

Para atingir esse objetivo, tornei as camadas operatórias; eu então me introduzi na abertura da obra. Abrir a paisagem para melhor conhecer a pintura torna o mecanismo mais transparente, mas acarreta novas interrogações, como se a visibilidade não pudesse jamais satisfazer sua necessidade de profundidade, sem fundo fixo e sem fim. Essa abertura mina os hábitos contemplativos ligados à representação da paisagem que deve, além disso, coabitar com o retorno do fundo e com elementos que lhe são estranhos.

Da paisagem dos fundos para a paisagem da pintura

No entanto, cada vez que uma certa organização pictórica enquadrada em um formato horizontal apresenta um mínimo de elementos que sugiram no horizonte, uma paisagem é repetida. Ela tem como modelo a pintura, que é uma organização

Bernard Paquet, *Matrice feuilletée, n°1*, 2006, alumínio e pintura acrílica sobre policarbonato. 240x210x130cm.

do conhecimento, um enquadramento e um simples jogo de camadas exposto no eixo horizontal.

É esse efeito que se encontra multiplicado em uma única obra para a matriz visual. O que é um verdadeiro distanciamento operado pelo folheamento autoriza a chegada de outros possíveis. A matriz visual lembra que cada camada contém uma paisagem, chamando outras, e que uma pintura guarda em seu seio um processo de repetições dos parâmetros pictóricos de várias paisagens. Cada folha enquanto enquadramento se apresenta como um fragmento. Cada camada pintada é um outro fragmento plano. Cada parcela pintada ou traçada se mostra como fragmento opaco. Toda abertura transparente e cada espaçamento fazem surgir fundos suplementares. E não contam apenas os fragmentos que completam a paisagem, mas a ausência dos outros, chamados justamente por uma falta, uma espécie de vácuo ao mesmo tempo técnico, estético e existencial que é inerente à transparência dos suportes e ao arejamento do conjunto.

É por isso que, além da questão da representação ou do sujeito, a obra visa ao motivo da paisagem, mas ela trabalha no próprio coração da pintura ao se apoiar na aparição de fundos não pictóricos. Numerosas superfícies têm um mínimo de elementos que dizem mais respeito à apresentação do que à representação. Esses elementos também estão ali por eles mesmos, em total autonomia, fora da paisagem, fora do sujeito. Eles provocam digressões visuais e conceituais, eles divergem e descentram a paisagem. Para cada folha suspensa, um triplo fenômeno se produz: a paisagem se repete, uma outra paisagem se infiltra e o fragmento enquanto forma pintada se apresenta sozinho, fora de qualquer referência à paisagem. A fragmentação e o folheamento abrem a imagem e multiplicam as imagens da pintura. O mesmo se dá com os diferentes fundos acionados pela transparência e pelos distanciamentos. Se a paisagem da tela ou da tela digital não tem fundo, pois monopoliza o olhar em absoluto, ela deixa ver, com a matriz, outra coisa além dela mesma. Essa “outra coisa”, saída dos diversos fundos, introduz-se como um dado estrangeiro no coração dos parâmetros pictóricos que constroem a paisagem clássica, para transformá-la.

A mutação atinge justamente a profundidade da obra. No sentido genérico, ela se apresenta como uma migração de camadas em um eixo perpendicular à superfície. As camadas se mexeram, a imagem sofreu uma mutação, os pontos de vista se destacam, o fundo desaparece, os fundos são transformados em formas. A pintura migrou, folheada por seus próprios genes, e se transformou em um outro paradigma que apresenta ora em diante uma “paisagem da pintura”.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, W. *Peinture et graphisme. De la peinture ou le signe de la marque. La part de l'œil, n. 6, 1990*
- DAMISCH, H. *L'origine de la perspective (1987), éd. Revue et corrigée. Paris: Flammarion, 1993. (Coll. Champs).*
- DAMISCH, H. *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture. Paris: Seuil, 1984.*
- KRAUSS, R. *Grilles. Communications, n. 34, 1981.*
- MERLEAU-PONTY, M. *Phénoménologie de la perception (1945). Paris: Gallimard, 1981. (Coll. Tell).*

BERNARD PAQUET

Professor agrégé na École des Arts Visuels da Université Laval em Québec, Canadá, onde ensina pintura. Doutor em Arts et Sciences de l'Art (Paris I Panthéon-Sorbonne). DSAP da École Nationale Supérieure des beaux-arts de Paris. Realizou mais de trinta exposições individuais e coletivas (Canadá, Brasil, França, Mônaco, Tunísia). Realizou ainda numerosas conferências e publicações em revistas, livros e catálogos (Brasil, Canadá, França, Martinica, Reino Unido, Suíça, Tunísia). Sua prática se baseia, principalmente, no princípio de camadas em pintura e também na mestiçagem do desenho e da fotografia.