BERNARD PAQUET

A heterogeneidade e a instauração da pintura

RESUMO

O artigo analisa o processo de instauração de uma pintura do autor, levando em conta as combinações e escolhas que conduzem o vir-a-ser da obra. Coloca a ênfase no trajeto, abordando os redirecionamentos entre as decisões tomadas durante o processo e os resultados. Ao analisar a fragmentação do processo, estabelece parâmetros, por comparatismo diferencial, com o modo de instauração de um desenho de Dürer.

PALAVRAS - CHAVE

Poiética; heterogeneidade; estanquidade

ABSTRACT

he text analyzes the installation process of one of the author's painting, taking into consideration the combinations and choices which lead to the prospective work. It emphasises the trajectory, approaching the new directions taken through the decisions made during the process, and their results. The analysis of the fragmentation process provides new parameters, by differential comparison, of ways of installing a Dürer's drawing.

KEY-WORDS

Poietics, heterogeneity, tightness

Hoje, e mais do que nunca, a poiética, isto é, tudo o que entra na elaboração da obra até seu acabamento, está aberta à combinação de elementos de naturezas diferentes. No interior de um só meio ou por intermédio de materiais e de procedimentos diversificados, o trabalho do artista progride pelo jogo da hibridação, que favorece a emergência de cruzamentos fecundos. Por exemplo, uma pintura pode justapor gêneros e técnicas identificáveis enquanto fragmentos heterogêneos de um conjunto: retrato, paisagem, natureza morta, gestualidade, formalismo, abstração lírica, hiper-realismo, glazeado, claro-escuro, chapado, manchas, salpiques, escorrido, colagens de fotografias ou de objetos, etc.

Conseqüentemente, pode-se crer que o avanço da obra resulta de desenvolvimentos não planejados que estabelecem contigüidades de fatos, imprevistas e inéditas. Elas participam, em uma mesma tela, da ambivalência entre a cisão e a sutura, que parece ser a principal articulação do processo instaurador. Abrindo o espaço virtual de um entrefragmentos que sublinha, na heterogeneidade, a liberdade das relações sobre as quais é necessário interrogar-se, essa ambivalência cisão/sutura resolve as oposições e as ambigüidades através de um cimento unificador que se apóia em um contínuo jogo de balança realizado entre os fragmentos implicados.

Em suma, o artista encontra diante de si a adversidade da fragmentação que aumenta a amplitude de um horizonte, por várias razões, muito impressionante. A instauração da obra deve ser compreendida, então, não sob o ângulo do projeto, mas antes, na dinâmica do trajeto. Este último conceito, enunciado por Souriau, ilustra melhor os desvios dos de(sígnios)senhos originais provocados pela influência das imagens e dos materiais, no decorrer do trabalho. Rejeitando as idéias de finalidade e de projeto que suprimem a experiência do fazer, este último insiste sobre: *“o avanço progressivo da obra em direção à sua existência concreta, no curso do trajeto que a ela conduz; trajeto no qual esse avanço está incessantemente em perigo e é incessantemente conquistado por cada proposição concreta do agente instaurador...”*¹.

CINDIR E SUTURAR: A ESTANQUIDADE NA ADERÊNCIA

Ante tal heterogeneidade, este agente instaurador que é o pintor atribui-se como tarefa resolver o seguinte quiasma: separar para melhor juntar, reunir para melhor dissociar. Na progressão da obra, durante a qual se adicionam pinceladas, cores, formas e superfícies, é impossível para ele isolar um elemento sem considerar o todo, ilusório também completar a unidade desprezando diferenças que a estruturam. Ele tece ainda no cruzamento da matéria e de seus desejos, laços ambivalentes que se formam pela invasão entre as partes-fragmentos da obra a realizar. Isso equivale a propor uma sutura entre as coisas, inventando uma cisão entre essas mesmas coisas que não estão, *a priori*, reunidas!

¹ Étienne Souriau, “Du mode d’existence de l’oeuvre à faire”, in *Bulletin de la Société française de philosophie*, 25 de fevereiro de 1956, p. 2.

Mas, ao contrário das aparências, este processo depende completamente do ato secular do pintor, que consiste em enquadrar suas representações da realidade com a construção de uma trama que permite “compor convenientemente” a obra. Tomemos o exemplo de Dürer usando uma grade para chegar a uma “introjeção do modelo nas fronteiras da obra homogênea”.

Sob um ponto de vista de perspectiva central, ele colocava sobre uma mesa, entre ele e seu tema, uma vidraça cuja quadriculação regular era proporcional àquela que ele traçava no papel colocado à sua frente. Com isso, ele reproduzia escrupulosamente o que via através da vidraça, dando, com a maior exatidão, os efeitos de profundidades e as reduções de tamanho próprias da ilusão do distanciamento. Uma vez terminado o desenho, Dürer devia, evidentemente, fazer desaparecer de sua obra essas linhas de demarcação a fim de esconder a sutura entre as formas pertencentes aos diversos quadrados. A busca da unidade necessitava, pois, para ele, do desaparecimento das junções para ocultar a organização atrás do corpo da obra.

Já o artista contemporâneo, que conserva as junções, ao contrário, apresenta a organização da obra. Criando a tela de visão que é o quadro, ele deixa as suturas aparentes. Elas se tornam cicatrizes, isto é, outros tantos indícios das inflexões temporais do trajeto, com todas as características. O olho do artista, que devia ficar imóvel no procedimento de Dürer e em toda a perspectiva central, aqui é livre de ir e vir em sua busca de “imagens” e isso, em função de vários pontos de vista. A janela de Dürer está agora fechada para melhor sustentar a heterogeneidade na ausência de regras de completude. Porque seu espaço enclausurado tornou-se opaco, ela põe em jogo o “não-encerramento” que abre a superfície para o aparecimento de adventícios picturais tão diversificados quanto imprevisíveis e articulados por uma trama irregular que, contrariamente à rede de Dürer capturando sua presa, desposa os entrelaçamentos do trajeto.

Para o artista contemporâneo, a tela é, ao mesmo tempo, a rede e as presas implicadas alternativamente na cisão e na sutura; uma rede que brota ao longo das diversas formações, formações que crescem nas bases de uma trama que se desenvolve. Nesta situação em que a ação sobre a matéria se duplica na expectativa de um surgimento, ele não cessa de efetuar constantemente os vai-e-volta ajustando a rede à natureza das presas e vice-versa. Operar, neste sentido, exige flexibilidade, faro, vigilância, um sentido da oportunidade e da inflexão. A atitude do artista é, assim, comparável à do caçador ou do pescador que depende da inteligência astuciosa ou, em outras palavras, da *mêtis* dos gregos ². “Conhecimento oblíquo, baseado em uma inteligência conjectural”, esta evita a linearidade, a unicidade, o cálculo exato, o raciocínio rigoroso, os caminhos fluidos, as curvas, os desvios do movente, do múltiplo e do ambíguo. É por isso que o artista é um ser matreiro que acaba por convencer – ou ganhar – tornando fértil a ambigüidade.

Graças a esta atitude mental, a aposta na criação alcança a pura invenção de contigüidades. Para o artista, propor contigüidades imprevistas é fazer voto de tropismo

² Marcel Détienné et Jean Pierre Vernant, *Les ruses de l'intelligence. La mêtis des grecs*, Paris, Flammarion, 1974.

no modo do futuro anterior, esperando que, das influências mútuas entre as partes da obra, nasça o que se chama de arte. Neste contexto de heterogeneidade, lá onde o poder da linguagem acusa seu atraso em relação ao olho, o ato do criador é um gesto de poesia que explora, segundo os termos de Mallarmé, *a ambigüidade nas intersecções*³.

Para que esta junção entre elementos díspares da obra auxilie o artista a tirar proveito da ambigüidade, é necessária uma certa quantidade de componentes identificáveis e distintos uns dos outros. No caso contrário, passa-se um fenômeno idêntico àquele que ameaça as combinações cromáticas: ao querer colocar um número demasiado de cores, as diferenças se anulam, e nos encontramos diante de um cor-de-cinza. Esses componentes devem, pois, participando do conjunto, possuir um caráter potencial de autonomia. Conservando cada um o mínimo de integridade, eles são isoláveis e, por conseguinte, identificados como segmentos heterogêneos que chamo de estanquidades.

Um rosto pintado à maneira de Corot em um vasto “chapado”, uma mancha resultante da pintura projetada sobre uma superfície homogênea são exemplos de estanquidade. Pela matéria, pela técnica, a colocação no espaço de um lugar, a cor, a textura, a dimensão, etc., certos elementos de uma obra se tornam, sob o ângulo da heterogeneidade, marcos que pontuam os fluxos do olhar, dos gestos e dos pensamentos. Unidades de base sobre as quais repousam as certezas do artista, elas são, pois, estanques.

Todavia suas combinações não obedecem a nenhuma regra, a não ser à seguinte: pintar é simultaneamente usufruir aqui e usufruir por antecipação o movimento para o alhures. Neste sentido, o quadro é uma montagem temporal e não planejada que obedece ao procedimento da seqüência resultante de execuções picturais diferenciadas, em uma temporização que ocasiona o espaçamento simultaneamente físico e temporal do trabalho e do desejo.

Suas qualidades físicas são verdadeiros indícios dos momentos e dos gestos que formam a seqüência singular da execução. Nessa qualidade, eles não podem ser repetidos exatamente em uma outra circunstância. A formação de uma cor e de uma textura é para sempre única e singular. Ela precede a idéia de forma.

Prever, por exemplo, que uma forma será vermelha indica tão somente a intenção de pôr “vermelho”. Não tenho por enquanto receita a seguir para obter “um” vermelho. Sei, de fato, que minha mão vai fazer vermelho, mas não sei como fazê-lo antes de ser feito. O vermelho pode ser fino, translúcido, espesso, líquido, opaco, liso, triturado, desigual, listrado. Sua aparência depende da natureza da superfície que o recebe. Neste sentido, a formação sobre a qual Klee tanto insistiu é sempre uma experiência que oscila entre fracasso e êxito.

Não há regra específica a seguir para obter “um” vermelho particular em dada obra, de vez que não vejo, apesar de minha prática, o que será a obra acabada. Há formação de uma cor que, uma vez seca, revela-me “aquele” vermelho, inventado para as necessidades do momento.

³ Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945, p. 647.

Mas “aquele” vermelho apresenta uma qualidade efêmera que se mede em três componentes: o da textura somente, o de sua quantidade, em outras palavras, da superfície ocupada e o de suas relações com o estado da obra em dado momento. Esses componentes podem apenas mudar com a continuidade.

No que concerne aos outros elementos presentes na composição, a qualidade do vermelho se precisa. Ela influencia o trajeto que está por vir e se encontra, em contrapartida, modificada, uma vez que novas condições picturais mudam a percepção que eu tinha desse vermelho.

É assim para cada uma das cores, texturas, superfícies, traços, escorridos, que o artista justapõe.

É na verdade aí que se constrói a singularidade dos fragmentos e das obras; o que nasce diante de mim só pode ser diferente de minhas expectativas porque esse nascimento é único e deve sua existência somente ao trabalho sobre a matéria naquele momento, naquele local, sobre aquele suporte, com o auxílio de um instrumento particular e segundo movimentos impossíveis de repertoriar e de refazer.

Evidentemente corporificar a pintura não implica só a escolha do instrumento e da cor. Entre essa escolha e o resultado há um trajeto a percorrer, cujas qualidades não posso conhecer antes de constatar seu aparecimento. A técnica, deste ponto de vista, é tão-somente uma virtualidade ⁴. Ela não teria nenhum outro sentido porque, então, cada uma de suas aplicações produziria invariavelmente os clones de uma matéria cujas particularidades seriam previamente fixadas.

Ao longo da seqüência, a cisão e a sutura vão de par com a singularidade de cada uma das formações fragmentárias. Concomitantes e consubstanciais, elas asseguram a ligação entre a coesão e o desmembramento, entre o fechamento e a abertura: é a aderência. Ela designa a coexistência do vazio que opera “entre” os componentes e os tropismos recíprocos exercidos por esses mesmos componentes. Nesse difícil, mas fértil trajeto que consiste em colocar juntas as coisas, distinguindo-as, o artista cria seu real, segundo um princípio que Merleau-Ponty já destacara ⁵: “As coisas se imbricam umas nas outras *porque estão uma fora da outra*”. Do ponto de vista do criador, pôr as coisas uma fora da outra é propor novas imbricações, antes montando que mostrando.

No interior desta dinâmica, o estado de heterogeneidade não repousa em simples relações de oposição ou de semelhança. Esta prática contemporânea é antes transcategorial. Ela age no “entre”, onde se dissolvem as categorias diferente/idêntico, penetra no antro para sair dele apenas só mais misteriosa e miraculosamente viva. Funcionando de maneira adventícia, não vindo por sucessão direta, ela opera ao sabor de seu percurso, dos desvios categoriais, por seus fragmentos envolvidos. As estanquidades aderem.

⁴ Pierre Francastel: “La technique est tout de même toujours une virtualité, tandis que l’art est au contraire toujours une réalisation, la création d’une chose et d’un objet”, in Pierre Francastel, *L’image, la vision et l’imagination*, Paris, Denoël, 1983, p. 162.

⁵ Maurice Merleau-Ponty, *L’œil et l’esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 46.

REALIZAR A OBRA É MARCAR SEU MEIO

A obra é, portanto, um lugar de múltiplas entradas, onde os deslocamentos reais ou psíquicos do artista encontram sua contrapartida em uma resultante que suaviza as feridas inerentes à diversidade. O criador faz um curativo: estende, no meio da obra em andamento, seu próprio “meio-lugar” que colmata as brechas, sem mostrá-lo e sem dizê-lo. Não um meio geométrico, ou um centro físico, ou um ponto de irradiação ou de convergência, mas sim um suporte indizível e invisível que acompanha a aderência. Em suma, um plano de consistência pré-lingüística, puramente visual, no qual se trata de fazer com que os diversos elementos implicados “não signifiquem tanto que não funcionem” ⁶. Essa formação de um meio que banha as coisas, a “meio-lugar” entre as coisas, corresponde ao que Benjamin descreve a propósito do meio na pintura ⁷.

Esse meio ocupa a esfera da marca que, conforme este último, sobressai, ao passo que os elementos de heterogeneidade são signos que, nesta condição, imprimem-se na obra, segundo Benjamin.

Para ilustrar, tomemos o exemplo do aparecimento de uma rede de entrelaços irregulares que se destaca após a passagem de um glazeado de cor terra-de-Siena queimada, sobre um fundo branco. Inicialmente formada pela projeção de acrílico branco sobre toda a superfície da camada de preparo de um branco levemente diferente, essa rede é então apenas perceptível. Uma vez aplicado, o glazeado acentua a distância entre as manchas e o fundo. Em razão do comportamento físico da pintura, o glazeado tomou um tom escuro ali onde existia somente a fina camada de preparo sobre o tecido e um tom pálido sobre a espessura de uma mancha de acrílico branco.

A projeção original da matéria e a passagem do glazeado são duas condições do aparecimento da rede. A união das duas participa do indicial, assinala, graças à contigüidade de fatos, a presença de um ato original, como o calor da vela revela uma escrita feita com suco de limão sobre um papel.

Graças à matéria transparente que aqui desempenha o papel de revelador, a rede sobe à superfície do quadro como uma marca que sobressai da ação do signo gráfico impresso a pinceladas.

A marca não resulta nem só do glazeado nem da rede de entrelaços, ela é percebida pela união dos dois e, além de sua simples adição, como pura consequência temporal. Este fenômeno é concebido pela ação da pintura na pintura. À passagem do glazeado sucede, com efeito, um verdadeiro meio cujo duplo sentido é preciso entender. O meio indica uma coisa que está a igual distância entre o glazeado e o fundo seco sobre o qual eu o aplico. O resultado nasce, a meio-caminho, graças às suas contribuições iguais, e somente quando o contato se faz entre as duas camadas.

⁶ Francis Ponge, *Méthodes*, Paris, Gallimard, col. Folio, n. 107, 1961, p. 161.

⁷ Walter Benjamin, “Peinture et graphisme. De la peinture ou le signe de la marque”, in *La part de l'oeil*, n. 6, 1990, p. 13-17.

Contudo o meio é também o que banha os elementos envolvidos: um estado intermediário que transpira relações entre os elementos e os ultrapassa. O glazeado e o fundo estão, pois, desde sua junção, subsumidos.

Além disso, o signo aparece ao mesmo tempo que a marca, graças à “magia temporal” que, segundo os termos de Benjamin, quebra a resistência “do presente entre o passado e o futuro”⁸. O glazeado (presente) é passado sobre o fundo seco (passado), no qual incuba o signo ainda não revelado, e precipita o futuro (a resultante). A marca nasce efetivamente da dissolução do ato sobre a primeira camada da matéria. De maneira mais geral em um quadro, ela sobressai do meio de justaposição criado pelos fragmentos e entre os fragmentos. Ela não é pintada.

Pintar é realmente antecipar a fruição da marca conjecturando um futuro anterior.

Entre o desejo de um futuro próximo e o abandono de meu olhar na matéria surgida, a vontade de pintar é também uma necessidade de viver sua marca que pode, conseqüentemente, justificar a heterogeneidade no silêncio.

Essa marca do meio despoja o verbo de seu poder de reunir. Ela assegura a coesão antes da hora, antes da hora da palavra, antes do entrechoque com a palavra. Quando, ao contrário, utiliza-se o raciocínio do filósofo, ela prova então que a palavra, que aflora lá onde as partes heterogêneas se “centro-cruzam” à medida do trajeto, é tão somente um fraco mandatário da marca. A obra remete ao que falta, não porque representa o não-representável, mas antes porque ela é ultrapassada por seu próprio meio, espécie de profundidade em que tudo é, ao mesmo tempo, advento de uma pura visibilidade. Pintar a cisão e a sutura é, por conseguinte, montar mais que mostrar para convocar as presenças perdidas a fim de usufruir o nascimento de uma marca no visível.

Pura questão de poesia, o procedimento favorece o meio silencioso da marca no antro da ambigüidade que é – Mallarmé e Jakobson o demonstraram – um corolário obrigatório da poesia, concernente à natureza ou à ausência de ligação entre as coisas.

A situação da obra, de ordem conjuntural, evoca, assim, um sentido conjectural ligado ao tropismo que os termos da heterogeneidade exercem entre eles. Suas estanquidades são outros tantos estados que impõem seus próprios poderes de atração e desenharam, a este título, centros periféricos. Estes, em suas aderências recíprocas, desafiam as hierarquias familiares que nos reforçam em nossa preguiça ante signos no entanto gastos pelo uso. Com o objetivo de estabelecer subordinações produtivas, o artista deve introduzir-se na abertura da obra, isto é, no centro dos centros periféricos, na própria ubiqüidade.

Essa abertura é uma ferida. Ela dilacera os hábitos contemplativos como uma chaga revela ao homem, não sem dor, que lhe é permitido conhecer apenas a periferia de seu corpo⁹. Abrir para mostrar novas aderências é um pouco explorar o anonimato interno da carne e do sangue para propor uma visão que não pode ser, com as palavras de Merleau Ponty, “espetáculo de alguma coisa, a não ser sendo espetáculo de nada”¹⁰. Este nada, esta marca, ressalta dos entrelaços desconhecidos que permitem ao artista

⁸ “[...] e mesmo quando a marca aparece sobre o inanimado, [...] ela é freqüentemente a advertência do erro [esta, aqui, de ter imprimido a superfície branca antes do desenho?] Neste sentido, ela aparece ao mesmo tempo que o signo”, Walter Benjamin, “Peinture et graphisme. De la peinture ou le signe de la marque”, in *La part de l'oeil*, n. 6, 1990, p. 14.

⁹ Francis Ponge, *Le parti pris des choses*, Paris, Gallimard, 1984, p. 210.

¹⁰ Maurice Merleau Ponty, *op. cit.*, p. 69.

interrogar as coisas em suas profundidades por intermédio da estanquidade das superfícies, na imagem do poeta que corta fundo na etimologia nosso hábito das palavras e de sua ordenação. Assim, a criação de um visível ainda não visto não sacrifica de nenhum modo a medição dos sintagmas e de sua linearidade, visto que - e aí reside o mistério da instauração - este trajeto futuro requer sua concepção, ao mesmo tempo que a própria expressão ¹¹.

Fragmentar para multiplicar os centros é entrever qualidades novas que se acrescentam àquelas que se conhecem, para melhor questioná-las novamente. É uma via similar que encontramos em Francis Ponge para quem a tarefa do artista é restaurar o mundo, por fragmentos.

O que faz, então, o artista? Ele reúne, assegura a aderência das estanquidades para pôr-se à escuta da relação entre as coisas sob a superfície da periferia. Não é uma receita de êxito, é um estado de espírito. Não se pinta a heterogeneidade como se trataria um tema enquanto projeto a ilustrar. Realizar obra da heterogeneidade, para o artista, é inicialmente marcar seu meio na medida em que os signos explícitos de fragmentação se sucedem na obra enquanto eventos.

É exatamente sua simultaneidade de cisão e sutura que, com a obra acabada, carrega, na esteira da marca, a palavra heterogeneidade.

¹¹ Francis Ponge, *Le peintre à l'étude*, Paris, Gallimard, NRF, 1948, p. 100. a

NOTA - Comunicação feita no âmbito do Fórum de poética realizado no Simpósio internacional da nova pintura, no Canadá, em Baie-Saint-Paul, em agosto de 1998 e publicada nos anais do Fórum, pelo Centro de Arte de Baie-Saint-Paul.

BERNARD PAQUET é artista plástico, defendeu tese de doutorado na Universidade de Paris I, é professor no Departamento de Arte da Universidade de Queen's em Kingston, Canadá.