

## BERNARD PAQUET



### Como a pintura multiplica o azul

Tradução: Bruna Beffart

Revisão da tradução: Sandra Dias Loguercio

#### RESUMO

Este artigo analisa duas produções em pintura *in situ* realizadas de acordo com o processo de múltiplo. Um modelo é gerado e cria suas próprias variantes, que, em troca, enriquecem sua identidade. Ele é concebido, assim, conforme o potencial de um registro de semelhança. Nesse sentido, esse modelo é genérico e leva à formação de uma série e de um efeito de aura. Praticado fora dos espaços tradicionais de exposição, esse tipo de série pode provocar, pela força do múltiplo, uma mudança de percepção de um determinado local. A emergência de um modelo próprio à multiplicação registra, desse modo, o espírito do azul no campo do múltiplo.

#### PALAVRAS-CHAVE

Pintura. Múltiplo. Série. Modelo. Aura. Repetição.

## COMO A PINTURA MULTIPLICA O AZUL

A questão do múltiplo é mais frequentemente tratada sob a ótica das tecnologias de reprodução que caracterizam, por exemplo, a gravura e a fotografia: uma matriz física ou numérica é concebida, formada, e em seguida gera uma série de exemplares idênticos. Sua reprodução se constrói necessariamente por contiguidade indicial. Cada cópia deve ter contato com a matriz, seja ela um clichê de impressão ou um arquivo jpg original. Ora, em pintura, é possível abordar o múltiplo sem matriz material com o objetivo de realizar uma série potencialmente infinita. Desse modo, ela se compõe de formas (ou de obras) cujas semelhanças recíprocas são formadas de modo mais icônico, que permite a representação em uma zona de variações em torno de um modelo. Ao contrário da gravura, esse modelo nasce com a instauração da obra e gera suas próprias variantes, que, em troca, enriquecem sua identidade. O mesmo modelo é concebido, assim, antes como potencial de um registro de semelhança do que como imagem precisa. Nesse sentido, ele é genérico e leva à produção de uma série. Praticado fora dos espaços tradicionais de exposição, esse tipo de série pode produzir, pela força do múltiplo, a mudança de percepção de um determinado lugar.

### Múltiplo e modelo *in situ*

É sob essa ótica que analiso duas de minhas produções recentes em pintura, realizadas em duas exposições de grupo *in situ*. No momento das instalações temporárias de peças pintadas criadas especialmente para lugares públicos, explorei primeiro, uma estratégia do múltiplo no parque universitário Valrose, em Nice, e, depois, no interior de um edifício de um dos campi da universidade dessa mesma cidade.

A primeira instalação, intitulada *Gouttes de mur* (“Gotas de muro”, figuras 1 e 2), era composta de trinta e seis peças de pintura acrílica.<sup>1</sup> Cada uma delas tinha a forma de uma gota, executada de acordo com uma composição repetitiva cuja flexibilidade desejada possibilitava a variação das cores e proporções. Eu pintava essas gotas com azuis diversos na parte superior e, na parte inferior, com tons do violáceo ao ocre, passando ao verde. De uma peça a outra, mudanças se manifestavam nas nuances dessas cores e nas proporções entre a superfície do azul e a superfície das outras

<sup>1</sup> *Gouttes de mur* (36 pinturas *in situ*), na exposição de grupo *Et si le printemps revenait?*, organizada pela No-made L'association e Universidade de Nice Sophia-Antipolis, campus da UFR Sciences, Parque Valrose, Nice, França, de 16 de janeiro a 20 de março de 2010 (ver [www.no-made.eu](http://www.no-made.eu)).

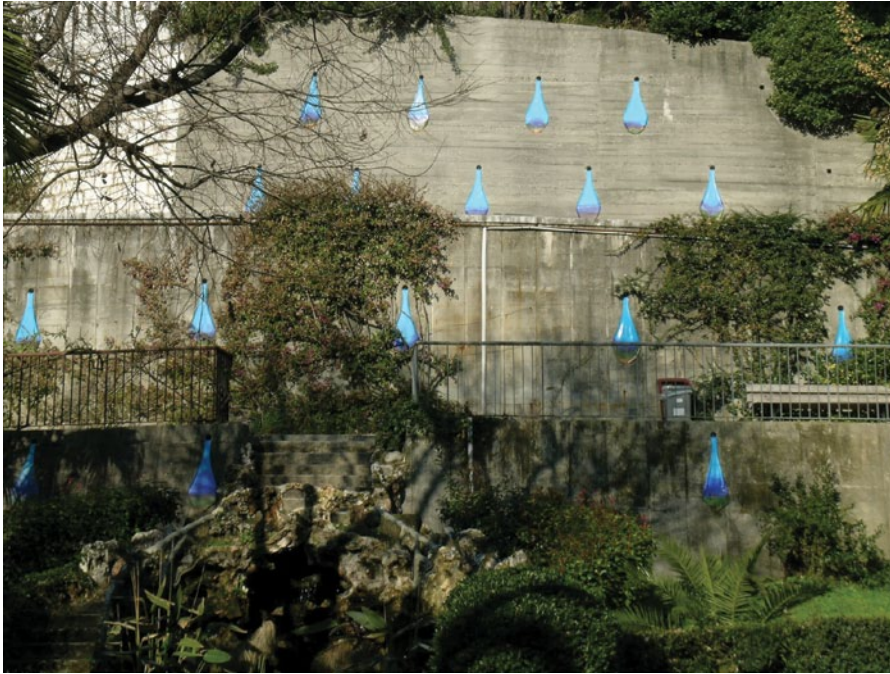


Figura 1. Bernard Paquet. *Gouttes de mur*, 2010, pintura acrílica sobre acrílico, 36 peças de 110 x 50 cm cada, para a exposição *Et si le printemps revenait?* (E se a primavera voltasse?), Parque Valrose, Nice, França.

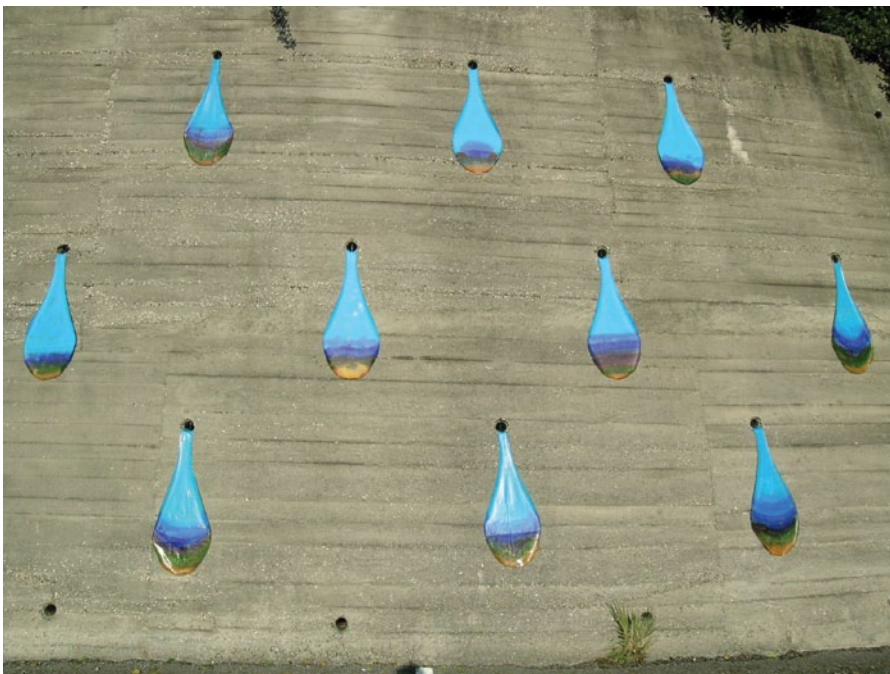


Figura 2. Bernard Paquet. *Gouttes de mur*, 2010, pintura acrílica sobre acrílico, 36 peças de 110 x 50 cm cada, para a exposição *Et si le printemps revenait?* (E se a primavera voltasse?), Parque Valrose, Nice, França.

<sup>2</sup> *Il n'y a que le ciel que nous tient* (12 pinturas *in situ*), para a exposição de grupo *Et si le printemps revenait*, organizada pela No-made L'Association e Universidade de Nice Sophia-Antipolis, campus Saint-Jean d'Angély, Nice, França, de 9 de março a 29 de abril de 2011 (ver WWW.no-made.eu).

<sup>3</sup> O autor agradece ao *Conseil des arts et des lettres du Québec* (CALQ, Conselho de Artes e Letras do Québec) por seu apoio financeiro para a realização desse projeto.

cores. O efeito almejado era o de uma impressão geral de azul que emergisse em grande escala por meio das nuances cromáticas.

Minha intenção era sugerir o céu e a terra no interior de cada peça para, em seguida, suspendê-las pelos buracos de escoamento de três muros que destacam o relevo do parque Valrose. Dessa maneira, pretendia criar uma oposição entre a dureza cinza do concreto ou da pedra e um material flexível e colorido, com o intuito de lembrar a primavera, de acordo com o tema da manifestação: *E se a primavera voltasse?* A lógica funcional dos orifícios destinados ao escoamento de água suja da chuva havia sido modificada para que desse a ideia de um escoamento colorido projetado em grande escala. Desejava que essa conexão simbolizasse a manifestação e o surgimento da vida em uma matéria endurecida e imobilizada pelo inverno.

A segunda instalação, intitulada *Il n'y a que le ciel qui nous tient* (Apenas o céu nos mantém) (figura 3), consistia em uma intervenção em doze vigas que ligam duas passarelas a um muro muito alto,<sup>2</sup> envolvendo-as com telas pintadas em acrílico.<sup>3</sup> O espaço visado entre os muros do prédio administrativo era cinza e sombrio, como um corredor da morte onde não se quer ficar por muito tempo. Acreditava que, nessa passagem monocromática e opaca, levantar os olhos criava a expectativa de ver um pouco de luz do céu, mas que, com o passar dos dias, de qualquer maneira era preciso controlar, conter absolutamente o ânimo, esperar o retorno da primavera ou do que ela evoca: céu azul, sol, revoadas quentes e leves dos pássaros, pipas e balões. A fim de conferir uma atmosfera de céu de primavera a esse lugar, produzi telas que apresentavam seis nuances de azul e motivos diversos (nuvens, pássaros, balões,

Figura 3. Bernard Paquet. *Il n'y a que le ciel qui nous tient*, 2011, 12 pinturas em acrílico sobre tela, 164 x 140 cm cada, para a exposição *Et si le printemps revenait II*, Campus Saint Jean d'Angély, da Universidade de Nice Sophia-Antipolis, Nice, França.



etc.), sugerindo a leveza e o céu. Uma vez posicionadas, envolvi as doze vigas com essas telas, explorando uma estratégia do múltiplo com a intenção de provocar uma impressão geral de azul, não obstante a presença de diferentes elementos figurativos.

Essas duas obras *in situ* têm em comum a multiplicação de formas azuis em lugares minerais e cinzentos. Mesmo que o processo de fabricação dos diversos elementos pictóricos tenha acontecido sem matriz real, ele segue uma abordagem de repetição do mesmo e suas variações. O que significa esse “mesmo”? Efetivamente, ele se manifesta como uma potencialidade formal e cromática de desenvolvimento que dá livre curso ao prazer do desvio e do acúmulo de variantes. Em uma abordagem como essa, é a multiplicação dos desvios que termina, paradoxalmente, por ilustrar *a posteriori* a revelação de um modelo a ser desenvolvido. O exemplo da prática do pintor Henri Cueco é, nesse sentido, revelador. Em uma conferência que ministrou na Sorbonne em 1994,<sup>4</sup> o pintor falou sobre os motivos de seu trabalho em uma série de quadros que têm como modelo a batata, ou seja, uma ideia geral da representação pictórica desse objeto. Sua principal preocupação era pintar uma sequência de quadros norteada por um problema a ser resolvido que ele resumia nestes termos: “como não pintar uma batata.” Sem dúvida, essas propostas parecem contraditórias, mas o são apenas aparentemente. O que Cueco quis dizer é mais no sentido de como não pintar à maneira do que foi feito até agora e que representa uma batata ou, ainda, como pintar o que jamais foi visto até o momento como a imagem do que será idealmente nomeado batata. Essa abordagem cria uma capacidade operatória, na realidade quase infinita, que não tem como objetivo limitar o que seria o sentido preexistente desse legume, mas introduzir uma série aberta ao seu devir. Tal série não poderá, por definição, esgotar todas as possibilidades, pois elas aumentam à medida que se instauram novas obras. Henri Cueco não reproduz um modelo de nenhuma forma: a ideia da batata será aquela que a série criará.

O modelo está sempre em construção, como no caso das gotas e das vigas azuis das instalações mencionadas. Com efeito, nossas respectivas abordagens materializam, por meio do múltiplo, a ideia de uma forma colorida cuja identidade se torna precisa à medida que se expandem suas variações. Não há, na origem, modelo a ser reproduzido, mas, ao contrário, pelo caminho inverso, há a produção de um modelo pela multiplicação. Como a batata, as gotas e as vigas azuis estão ligadas simultaneamente: por uma proximidade, elas se assemelham e, por um distanciamento, permanecem singulares. Elas contribuem para a visão de um modelo oriundo do múltiplo e continuam ampliando-a, à maneira de diferentes árvores cujo conjunto proporciona uma identidade particular à floresta. De forma similar, Francis Ponge<sup>5</sup> considera que chegar à essência de algo consiste em utilizar as palavras como muitos filmes que, paradoxalmente, revelam, por seus respectivos sentidos, número e organização, essa essência que é no entanto invisível e que não teria nenhuma

4

À qual o autor assistiu.

5

Ponge, 1961, p. 207.

legitimidade sem eles. O mesmo vale para inúmeros motivos e formas: paisagens, nus femininos, retratos, entre outros, pintados ao longo da história e que, mesmo assim, não nos permitem limitar de maneira definitiva o que exatamente são hoje nem o que poderiam ser amanhã. Ao longo dos séculos, na pintura desses elementos, algo foi repetido e multiplicado, sem modelo original, em um registro de semelhança que não é determinado por nenhuma regra preexistente. Somente a massa do múltiplo induz esse registro de semelhança que mantém a repetição. Assim como a floresta multiplica a árvore que não vem de uma matriz, mas de uma classe simultaneamente definida e enriquecida pelas singularidades de cada um dos indivíduos que a integram.

A partir de então, a força do múltiplo tem origem não apenas no número desses elementos, mas também naquilo que ultrapassa sua soma, segundo a lógica combinatória de uma obra que associa elementos distintos, que é  $1+1=3$ . Deleuze destaca perfeitamente essa ideia quando analisa os dois termos solidários, a saber diferença e repetição:<sup>6</sup> há um resultado que vai além do simples acúmulo de uma unidade repetida. Por meio de sua própria sucessão, a unidade define sua própria diferença para se dissolver no conjunto de sua representação. Deleuze vai mais longe ao trazer a figura do rizoma quando escreve que o múltiplo é tratado como substantivo quando não tem mais relação com o Uno;<sup>7</sup> ele não se resume a uma qualificação da unidade. Assim, quis que minhas instalações pendessem para esse estado de substantivo, estabelecendo uma regularidade que forma um plano de consistência, de forma que o conjunto de cada obra leve a um novo conhecimento visual que oblitera inevitavelmente o reconhecimento de seus componentes.

### A aura do múltiplo, *sampling* de azul

A emergência por meio do múltiplo também permite trabalhar na aura da obra de acordo com o sentido compreendido por Benjamin, ou seja: “a única aparição de algo distante, tão próximo esteja”.<sup>8</sup> Por exemplo, cada gota de muro remete, enquanto signo duplo, à ideia de paisagem e à de gota; cada viga pintada remete à ideia de um volume horizontal e de céu. É essa ideia permanece geral, mais da ordem da categoria do que da representação precisa de uma determinada paisagem, de uma gota específica ou de um céu em particular. Entretanto, sendo cada peça ao mesmo tempo única e representativa do grupo, o múltiplo acarreta um excesso de versões que aumentam na mesma proporção a categoria à qual somos remetidos. Além dessa categoria, porém, os dois conjuntos adquirem o status de signo e, conseqüentemente, surgem como a concretização de algo distante, de longes (o equivalente à essência da floresta) que são, no entanto, menos identificáveis do que aqueles de seus respectivos componentes. Esses longes seguem dando a impressão geral de pingos azuis, e mesmo de um simples efeito rítmico, emergindo de impressões individuais de gotas. Nessas

<sup>6</sup> Deleuze, 1981.

<sup>7</sup> Deleuze, 1976, p. 21.

<sup>8</sup> Benjamin, 1971, p. 70.



circunstâncias, o múltiplo não é mais a perda de aura, como Benjamin vislumbrou pelo caráter único da obra na tradição, mas, ao contrário, a confirmação do surgimento de algo único. Com efeito, como o autor especifica em uma reviravolta capital, o impacto dos meios de reprodução caracteriza “uma percepção que se tornou suficientemente apta a sentir tudo que é idêntico no mundo para ser capaz de apreender também, pela reprodução, aquilo que é único”.<sup>9</sup> Assim, penso que apenas o fato de reproduzir variações de gotas ou vigas em um dado local já revela que lá existe algo de único que emerge. Conseqüentemente, a distância em que está o espectador é determinante.

Como na música eletrônica, a repetição de uma frase musical da tradição, por meio do *sample*, permite que a aura reapareça em um momento diferente, pois “o *sample* em *loop* repetido infinitamente não mata sua própria aura”.<sup>10</sup> A repetição operada pelo *sampling* seria, paradoxalmente, aquilo que possibilita sentir a aura de uma música.

Essa ideia do *sampling* está inscrita em uma ótica da prática contemporânea, em que o artista pode ser comparado a um programador ou, ainda, a um diretor de teatro, que dispõe dos objetos e imagens que o mundo coloca à sua disposição para melhor associá-los livremente com o objetivo de criar uma obra.<sup>11</sup> Desse modo, o diretor propõe contiguidades, estabelece ligações, vê continuidades entre objetos em um espaço em que outros veem apenas pontos isolados e sem nenhuma relação. Em meu trabalho, o equivalente ao processo do *sampling* consiste em reunir elementos pictóricos porque se parecem, o que me possibilita contar com os efeitos da repetição. No entanto, o que está em jogo não é o objeto da estrita reprodução tecnológica, como o compreende Benjamin, mas o processo de reprodução no sentido amplo de um registro de semelhança. Nesse sentido, a forma da gota e da viga são espaços vazios a serem preenchidos com pintura. Elas funcionam como verdadeiros genes manipulados enquanto potencialidades de produção que favorecem o processo de reprodução a fim de dar forma a uma iniciativa realizada em grande escala, cujo objetivo é habitar um determinado local com uma sensação de azul e um efeito de surpresa. No momento em que produzo uma gota, vejo todas aquelas que já produzi e vislumbro aquelas que podem vir. Não se trata, porém, de uma duplicação no sentido estrito da genética, pois cada gota tem sua singularidade e deixa entrever a potencialidade do múltiplo vindouro de acordo com um estilo comparável ao do *mise en abyme*. Na verdade, cada gota contém potencialmente todas as possibilidades de diferença das outras gotas, o que também vale para as vigas.

### Serialidade azulada

A sucessão das gotas e vigas das duas instalações obedece igualmente à estratégia artística da serialidade, que o modernismo evidenciou de forma intensa e que foi

9

*Ibidem*, p. 71.

10

Laumonier, 1998, p. 85.

11

Bourriaud, 1998, p. 163-169.

explorada pelos vanguardistas.<sup>12</sup> Jogo intencional em que o acaso tem pouco espaço, a prática da série obedece a um determinado código (forma de gota, revestimento das vigas com uma tela, disposição regular, cor azul), norteado pela busca de coesão. O retorno assumido do código garante a homeostase de cada uma das duas obras. No conjunto da instalação das gotas, não há hierarquia, pois o processo segue um sistema “essencialmente distribucional no tempo perceptivo e no espaço plástico”,<sup>13</sup> que é ritmado, em sua origem, pela regularidade dos buracos existente nos três muros do parque Valrose. Toda permutação é ali permitida pelo registro de semelhança na medida em que cada gota – que no entanto é única – pode, apesar de tudo, ser substituída por outra sem reais consequências. Qualquer elemento desse múltiplo estruturado apaga suas próprias características diante de sua manipulação.<sup>14</sup> Consequentemente, *Gouttes de mur* corresponde a uma definição da arte serial de vanguarda, qual seja: “fragmentação elementar em que se dissolvem as identidades; comutabilidade de elementos; regras combinatórias”.<sup>15</sup>

O mesmo vale para a instalação de vigas em *Il n’y que le ciel que nous tient*, com a diferença de que esta comporta certa hierarquia seguindo seis nuances de azul, que se entrecruzam nos dois níveis, mas que não possibilita o jogo das permutações da primeira obra.

O múltiplo praticado nesse espírito da série tem como objetivo, *a posteriori*, uma ordem ideal, ordem do azul, contrastando com a ordem estabelecida do cinza dos lugares. Segundo Marc Le Bot, a verdade da arte acompanha essa ordem enquanto resultado, transcendendo o domínio concreto dos elementos que compõem o múltiplo.<sup>16</sup> Para ele, a lógica combinatória da serialidade da arte contemporânea se define pela falta de modelo,<sup>17</sup> o que de forma alguma impede o processo de jogar com as articulações de diferenças segundo um gênero emergente. As propostas de Cueco são neste sentido: não há nenhum modelo que antecede a instauração da obra e que deveria ser reproduzido enquanto referente externo. Ao contrário, no espírito pós-moderno, a obra se constrói ela própria em prol de um modelo e inventa suas próprias regras: uma forma é finalizada e induz a multiplicação de suas variações. A partir de então, uma obra aparece como seu próprio modelo.

Em minhas instalações, a ideia original de suscitar uma sensação intensa de azul acarretou a necessidade de criar formas plásticas: gotas e retângulos para as vigas. Os lugares visados, exterior e interior, exigiam instalações em grande escala segundo suas características: muros marcados por buracos e vigas que se sucediam com regularidade. Essa condição vinha acompanhada de uma lógica de serialidade que supõe um sistema focado na multiplicação do azul, em função de uma determinada hierarquia e de possibilidades combinatórias. Como destaca Paul Klee,<sup>18</sup> “toda criação é relação do particular com o geral”, sua coesão se constitui em virtude das relações que são feitas das partes entre si ou com o conjunto. Nessa óptica, a ideia inicial das duas

<sup>12</sup> Le Bot, 1977.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 284.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 285.

<sup>15</sup> *Loc. Cit.*

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 287.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 290.

<sup>18</sup> Paul Klee, *Théorie de l’art moderne*, Paris, Denoël /Gonthier, 1973, p. 60.



instalações era baseada em um elemento formal e cromático facilmente reproduzível pela amplitude de suas variações. Concebi o elemento de partida como o início de uma soma, 36 para os muros e 12 para as vigas, contando com a possibilidade de que esse elemento criasse uma série e que essa série fosse o início de uma obra.

Desse modo, considerei uma dimensão a mais que não podia ser prevista pela simples regularidade da organização serial na medida em que elementos deviam se articular em um movimento global de formação. Instalar uma obra em função de um lugar tinha, então, como objetivo a criação de um modelo.

A ideia geral era dar uma forma à multiplicação para registrar o espírito do azul no campo do múltiplo.

## REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, W. *L'homme, le langage, la culture*. Paris: Denoël/Gonthier, 1971.
- BOURRIAUD, N. La mutuelle des formes. *Art Press*: Techno, anatomie des cultures électroniques, edição especial n. 19, 1998,
- DELEUZE, G. *Différence et répétition*. 4.ed. Paris: PUF, 1981. (Original de 1968.)
- DELEUZE, G. *Rhizome*. Paris: Minuit, 1976.
- KLEE, P. *Théorie de l'art moderne*. Paris: Denoël/Gonthier, 1973.
- LAUMONIER, A. Courtesy of... *Art Press*: Techno, anatomie des cultures électroniques, edição especial n. 19, 1998.
- LE BOT, M. *Figures de l'art contemporain*. Paris: UDF, coll. 10/18, 1977.
- PONGE, F. *Méthodes*. Paris: Gallimard, 1961.



## BERNARD PAQUET

Professor titular na École des Arts Visuels da Université Laval, Québec, Canada, onde leciona pintura. Docteur en Arts et Sciences de l'Art (Paris I Panthéon-Sorbonne), DSAP (Diplôme supérieur d'arts plastiques) da École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris. Trinta exposições individuais e coletivas (Canadá, Brasil, França, Mônaco, Tunísia). Conferências e publicações em revistas, livros e catálogos (Brasil, Canadá, França, Martinica, Grã-Bretanha, Suíça, Tunísia). Sua prática concentra-se no princípio das camadas em pintura; a pintura de instalação; a face humana e a mestiçagem do desenho e da fotografia.

