entrevista

O fazer artístico e sua relação com o impossível

Ângela Mucida

Ao formalizar o objeto *a* como olhar, Lacan recorre à pintura e à filosofia a fim de extrair das concepções de visível, invisível, linha, luz, mancha, toque, gesto e quadro não só o que delimita a esquize entre olho e olhar, como também a função escópica. De um lado, está o olho, campo visível, inscrito pelos objetos especularizáveis; de outro, o olhar, objeto destacado do corpo, objeto escópico invisível marcado pelo real. O que provoca a deposição do olhar diante de um quadro? Qual é a função do quadro e sua relação com o quadro da fantasia? Porque o *trompe d'oeil* e o *dompte-regard* causam prazer?

A idéia de uma entrevista com Sérgio Fingerman surgiu na equipe de *Stylus* como forma de manter vivo o diálogo com o campo da arte, no intuito de focalizar, segundo a ótica do artista, muitos dos conceitos abordados por Lacan, principalmente em *O Seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Sérgio Fingermann é artista plástico e desenvolve há trinta anos trabalhos em gravuras, desenhos e pinturas.

Ângela Mucida: Em *O Seminário, livro 11,* no qual retoma inúmeras vezes a questão da criação artística, Lacan afirma que esta tem um valor social ligado à sublimação. A arte apazigua um pouco o real, reconforta as pessoas. Em outras palavras, a satisfação e o júbilo do sujeito diante de uma pintura são efeitos de que nesta ele encontra algo mais do que esperava ver. A satisfação do *trompe d'oeil*, por exemplo, advém do corte com o objeto natural em que surge outra coisa para além do objeto visível. Como você situa isso que sempre escapa ao olhar no fazer artístico? É possível transmiti-lo?

Sergio Fingermann: Poderia fazer uma longa lista das questões que me ocorreram nesses trinta anos em que venho pintando. O que pintar quer dizer? O que pode ser transmitido dessa experiência? Pode-se ensinar a fazer arte? O que é fazer imagens? Será que o artista faz algo necessário para o mundo? O artista

trabalha com o ordinário ou com o extraordinário? O que um pintor faz? O que um espectador vê? O que separa essas duas experiências?

Procuro dar ao conjunto de trabalhos que realizo uma direção que evidencie um projeto poético visual. Meus temas são os desenhos, as manchas, os gestos aprisionados na pintura, os quais, organizados de certa maneira, apresentem-se com singularidade e autenticidade. Também tenho orientado artistas e simples interessados nas questões da arte, procurando desenvolver nesses interlocutores o que é próprio do ofício de pintar: o domínio dos meios plásticos e as conseqüentes reflexões sobre esses processos.

Transmitindo as questões que fundam o fazer-artístico (ofício e pensamento), esforço-me para encontrar palavras, muitas vezes até as invento, outras vezes as roubo de outros, aposso-me delas, para esclarecer conceitos que registrem a experiência artística. Seja no meu próprio trabalho ou em aulas, procuro evidenciar que o fazer artístico se baseia em um pacto com o outro. O artista não deve falar sozinho. Para a fala do artista ter conseqüências, é preciso um compromisso com o outro, com o ser humano. As questões expressivas de uma obra não são necessariamente as mais importantes. Isso me fez ver, por exemplo, que a existência do trabalho artístico depende da relação que ele estabelece com o seu meio. A presença de uma pintura no mundo deve nos desacomodar, nos surpreender, nos desestabilizar.

Não se ensina ninguém a ser artista.
É um fazer inútil.
Um fazer sem garantias.
Impossível é o não fazer.
Para o artista só resta o fazer.

Angela Mucida: Então, esse fazer também é atravessado pelo que, em psicanálise, nomeamos "real"; sempre resta algo indizível, intraduzível ou impossível de transmitir. Como o pintor trata esse impossível da pintura?

Sérgio Fingermann: Educar as mãos e os olhos. Fazer a mão obedecer. Comandar a experiência de ver e ser comandado por ela.

Não ter pressa. Aprender a ver a realização diferentemente do desejo. Transformar a mão em instrumento de descobertas. Treinar. Alimentar os olhos com imagens. Alimentar os olhos com palavras. Fazer novos instrumentos para o olhar. Ficar atento: desconfiar das frágeis compreensões, dos rápidos

entendimentos, dos esclarecimentos, pois estes tendem a planificar as experiências e reduzir a espessura dos experimentos. Aprender a ver no que é visível sinais invisíveis aos olhos distraídos. Descobrir que o visível está povoado, habitado, de invisíveis a ver.

Insistir.

Insistir.

Fazer o igual até descobrir o diferente.

Insistir tanto, até que se aprenda – a ver – diferentemente do que se vê.

Distanciar-se daquilo que se está fazendo.

Apreender que, na distância, a imagem se faz.

Olhar de longe. Ver na distância. Separar-se do que se está fazendo para melhor ver. Olhar como outra pessoa o que se está fazendo. Contextualizar a própria experiência na história da arte.

ANGELA MUCIDA: Lacan distingue o campo dos objetos especularizáveis – objetos visíveis que se apresentam ao olho e se referem à imagem – do campo escópico: invisível, indizível, real, presença do olhar. É o corte com o objeto natural que faz surgir esses objetos que nos escapam. Como uma pintura faz surgir o olhar por trás da imagem? Há alguma estratégia do pintor para produzir essa sensação de "fisgamento" do olhar diante do quadro?

SÉRGIO FINGERMANN: O pintor, o artista, é uma espécie de mágico. O pintor faz atos mágicos. Faz encantações destinadas a fazer aparecer em imagem as coisas ou pessoas pensadas, para, de certa forma, apossarmo-nos delas. Numa pintura, as cores se libertam, não dependem mais das coisas que representam. O pintor faz ver que toda coisa oculta outras coisas. As coisas nunca são o que parecem. A pintura faz ver o ver e, portanto, procura conservar os enigmas. A pintura é uma forma de experimentar a verdade-possível. Certas pinturas (por exemplo, um afresco de Giotto na capela Scrovegni em Pádova, na Itália) são evidências de como um artista faz nascer o mundo.

Uma pintura é um suporte qualquer sujo de tinta. A pintura é um meio, não um fim. O que ela mostra é a aparência das coisas. Por meio de falsas sombras, ilusórias perspectivas, enganosas evocações, fazem-nos ver o ausente, o que não tem nome, o que, mesmo estando longe, pode habitar em nós. Com a pintura, o que é desconhecido se aproxima de nós.

O pintor trabalha uma superfície. Ele apreende esse ofício, essa prática, ao tomar referências nas obras de outros artistas,

seus contemporâneos ou não, exercitando a observação e a reflexão; visitando as obras de quem ele admira ou mesmo as obras com que ele tem pouca afinidade. Aprende-se com os outros. Aprende-se com o igual e com o diferente. Muito pouco consigo mesmo. O ofício de pintar vem do desenvolvimento da observação. Aprende-se a desenhar, compor, estruturar. Observa-se a luz.

Observam-se as luzes: as que vêm de dentro do corpo, da alma e as que vêm de fora. Há um embate entre elas. Há batalhas. Cabe ao pintor dirigir esses acontecimentos, trabalhando como se fosse um diretor de teatro: lapidando a atuação de seus atores, trazendo do texto, do tema, outros planos de compreensão.

Transformam-se esses conhecimentos em uma espécie de gramática da linguagem visual. Treina-se muito isso tudo e, ao mesmo tempo, procura-se esquecer para se poder ver.

Simplesmente ver.

Há outros ensinamentos para o pintor: ficar em silêncio e olhar para longe. Ficar em silêncio e olhar para perto. Desenhar no vento. Lembrar-se de fortes sensações. Ler poesias. Escutar música. Observar a trajetória de uma folha que se desprendeu de uma árvore até chegar ao chão. Gostar de ficar no escuro e descobrir aos poucos as cores e as formas das coisas. Brincar de dar novos nomes às cores das coisas sob novas luzes. Descobrir a cor do vento. Enxergar de outra maneira: assim um mar pode ser céu, dependendo do olhar. O que está longe pode ser tocado. Uma nuvem pode ser amarga. Conquistar tempo para contemplar. Conquistar tempo para não fazer nada. Observar vidraças que refletem a paisagem externa e, ao mesmo tempo, deixam ver o interior.

Conquistar o ócio. O artista não tem pressa. Cheirar terra molhada. Manter vigilância para os olhos estarem sempre curiosos. E agüentar um certo estado de humilhação que o avançar da pintura provoca. Buscar interlocutores entre artistas vivos ou mortos. Dialogar constantemente com suas obras.

Ângela Mucida: Você nos traz um campo diversificado de objetos que sempre se transformam em outra coisa. Um belo exemplo da passagem dos objetos especularizáveis a objetos escópicos. Tudo isso também me evoca a questão do tempo. Que tipo de relação há entre a pintura e o tempo? Se há o "instante de ver", há também o gesto, há uma pincelada que, de repente, faz uma impressão na tela, retendo a imagem em outro tempo e inaugurando outra espécie de sentido.

SÉRGIO FINGERMANN: As paredes velhas sempre foram uma escola para os pintores. Olhar para elas é um aprendizado.

Elas guardam sucessivas camadas de pintura. Registram velhas inscrições, nos fazem evocar a memória.

Olhar uma parede velha é uma experiência que nos faz percorrer, ficticiamente, no sentido inverso, a construção da imagem que nos chamou a atenção. Pode-se dizer que, de alguma forma, o tempo se retém ali.

Há quem diga que a pintura, de algum modo, participa da eternidade. Não o pintor, mas o quadro. Por exemplo, um retrato pintado não começa somente quando se conclui, mas já vem de antes, talvez de sempre, da eternidade. A pintura, o pintor vive para surpreender esses instantes. Essa qualidade da imagem e da concretude, da fisicalidade da pintura fascina os pintores. Uma superfície assim construída se transforma em uma espécie de palco, pronto para receber qualquer coisa vista, mesmo a mais insignificante delas, como um espetáculo. Talvez isso explique por que tantos artistas sujam as superfícies que receberão o desenho ou a pintura, e só assim comecem a trabalhar. É como se a imagem que se quer mostrar devesse contar também o seu próprio fazer. Ou melhor, o desenho e a pintura se iniciam antes de enunciar o seu tema. Pode-se dizer que a pintura é o próprio pintar.

ÂNGELA MUCIDA: Lacan se pergunta o que é a pintura, indicando que a arte da pintura se distingue das outras porque, na obra, "é como sujeito, como olhar, que o artista pretende a nós se impor"[1]. Como isso se apresenta ao próprio artista? Haveria também para ele uma deposição do olhar como algo pacificador?

[1] Lacan. *O Seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964, p. 98-9)

SÉRGIO FINGERMANN: Uma tela branca.

Um papel branco.

Uma superfície interessante.

Molha-se o pincel na tinta e aproxima-se do plano da pintura.

Nossa ação está dividida entre a segurança das regras apreendidas e as dúvidas que nos assaltam. Sim, é preciso dizer: as dúvidas são muitas, e é com elas que o artista trabalha. Muitas vezes, o pintor trabalha com o olhar vencido. É preciso distinguir, todavia, que o olhar vencido não é o olhar derrotado. O pintor não inventa cores. As cores não têm nomes. Elas existem e se multiplicam. O pintor procura a cor primordial.

No ato da primeira pincelada, naquele mesmo instante, somos denunciados aos nossos olhos por um outro dizer, um dizer da pintura.

Só nos resta continuar o trabalho dialogando com esse dizer da pintura, fazendo com que ela receba nossas decisões, nossas vontades, mas também é preciso escutar o que aquela superfície tem a nos dizer. É preciso vê-la concretamente, em sua "fisicalidade" e, ao mesmo tempo, como ilusão.

É necessário se afastar da tela.

É necessário estar atento para poder ver.

Ver nosso desejo e ver também a conseqüência dele.

Ângela Mucida: Se o ato de pintar se suporta também pela distância que o artista toma do que vê e se, para além do olhar do artista, há o dizer da pintura, quando começa uma pintura? Qual sua relação com o gesto, o olhar, o ato da pincelada, o instante da criação, e com o dar-se a ver para o outro que olha a pintura?

Sérgio Fingermann: O fundo da pintura, construído antes mesmo do tema, já é pintura. A pintura começa quando o suporte acolhe um gesto e um lugar imaginário, um território, é criado. As manchas, os signos, os gestos, as pinceladas ganham nesse lugar a qualidade de serem extraordinários, a possibilidade de existirem como assunto de pintura. A superfície de uma pintura é o lugar que dá novos sentidos àquilo que vemos. Na pintura, é possível transformar a ação em conteúdo. Por vezes, até aprisionar um gesto na tela. Por mais estranho que possa parecer, a pintura permite transformar o gesto, uma ação, em substantivo. Faz o olhar se deter. Faz o olhar ver não a qualidade, e sim a essência.

Torna possível ver o que já existia antes do sentido. Ou melhor, faz ver o que muitas vezes já estava lá, já dormia lá. E cria, nessas condições, as possibilidades de ganhar atenção, de destacar numa pintura a própria operação, o pintar que aconteceu ali naquele lugar. É isso. A pintura, às vezes, é muito generosa. Pede até mesmo nossa participação e divide conosco o encantamento da imagem se fazer em imagem. O pintor nos faz, magicamente, participar da construção da imagem. Cria ilusões. O pintor dá a ver o que há. Ele nos torna conscientes de que o que vemos, o que compreendemos, ocorre no território da ilusão. Mas para tudo isso existir para o pintor, isso que chamamos experiência, o artista deve distanciar-se da tela. Afasta-se da tela para melhor ver. Nesse momento, o pintor é um outro que vê a pintura. Ele vê a pintura como um outro (aquele que não a faz) e retorna a ela com um novo olhar, com novas decisões. Esse olhar de fora, que faz ver a pintura e que produz

uma ação (o pintar), é o território, é o lugar de onde o artista pode testemunhar sua experiência. O dizer da pintura não é o seu tema. Isso é o artifício do artista para criar laço, o interesse de seu observador. Tudo o que o pintor quer de seu observador é conquistar o tempo dele, para levar, através das sensações, a um conhecimento. Um conhecimento que não passa pelas palavras, mas é capaz de fazê-las surgir aos montes, por caminhos desconhecidos.

Ângela Mucida: Que laços existem entre a ação de pintar, o conteúdo da pintura e o dizer da pintura? Podemos concluir que o dizer da pintura se assemelha àquilo que Lacan nomeou esquize entre olho e olhar, ao seu impossível, ao que resta sempre por trás e impõe a toda obra o inacabado?

Sérgio Fingermann: A ação do pintar pode existir ou não em uma pintura. A ação do pintar tem diversas existências. Às vezes, existe para fazer aparecer a coisa pintada, que, uma vez mostrada, permanece na evidência para nos lembrar do engano no que o ver carrega. Outras vezes, desaparece para manter a coisa vista como aparição. De qualquer forma, o conteúdo da pintura não está de todo aí. Mais uma vez, percebemos que o conteúdo, a verdade da pintura nos escapa. A pintura é muito ambiciosa, deseja a verdade absoluta. Deseja isso sendo ilusão. Tudo o que uma pintura mostra se dá ilusão. Não esqueçamos que uma pintura é sempre um pano sujo de tinta. O artista pode pintar uma natureza-morta, um retrato, uma paisagem ou ainda tratar da cor, da matéria, da própria "fisicalidade" da pintura, ele sempre estará sobrepondo engano até tecer, no ilusório, o dizer da pintura. Por isso a pintura está condenada à impossibilidade. Condenada a um dizer mudo. Um dizer que exige ser visível. Muitas vezes a pintura quer ser palavra. Acho que esses são os momentos mais perigosos para ela. Por isso, proponho que as palavras e as pinturas não sejam inimigas.

Há um dentro e um fora da experiência da pintura. Quadro nenhum está acabado. Há um sem-fim de maneiras para continuá-lo. Se abrirmos aqui ou ali uma porta, novos labirintos existirão. O pintor é vencido, e a pintura guarda as batalhas que houve para se fazer em imagens.

resumo

Marcada pelo tom poético, a entrevista enfoca diversas questões do fazer-artístico e sua relação com o gesto, o toque, o olhar, o tempo, o impossível e as estratégias do artista para fisgar o olhar, todos temas escolhidos por Lacan ao formalizar o objeto *a* como olhar.

abstract

Touched by a poetic atmosphere this interview focuses on various issues of the artistic doing and its relation with gesture, touching, looking, time, impossible and the artist's strategies to invite the looking, all of them themes chosen by Lacan to formalize the object *a* with the looking.

palavras-chave

objeto *a*, olhar, tempo, *trompe d'oeil*, sublimação, impossível, campo escópico e esquize

keywords

Object *a*, looking, time, *trompe d' oeil*, sublimation, impossible, scopic camp and esquize.

recebido

20/03/2005

aprovado

04/04/2005