

BITRAN, A QUESTÃO DO OLHO (*)

Há pouco tempo que Bitran (1) divide a superfície da tela em duas partes iguais: de cada lado da linha mediana — esta às vezes traçada, apenas virtual às vezes — pinta *a mesma coisa*. Que coisa? não nos apressemos a responder — mas nem tampouco a dispensar a pergunta, pretextando a impossibilidade de dizer com palavras o que a pintura produz, desde que esta rompeu com a evidência da representação. Já que nos deparamos com Bitran obsedado pelo — é o seu nome — *duplo*, talvez seja preferível começar examinando este evento.

(*) Esse texto foi escrito para servir de introdução ao volume *Bitran*, na coleção "L'Art se raconte", S.M.I., Paris (no prelo).

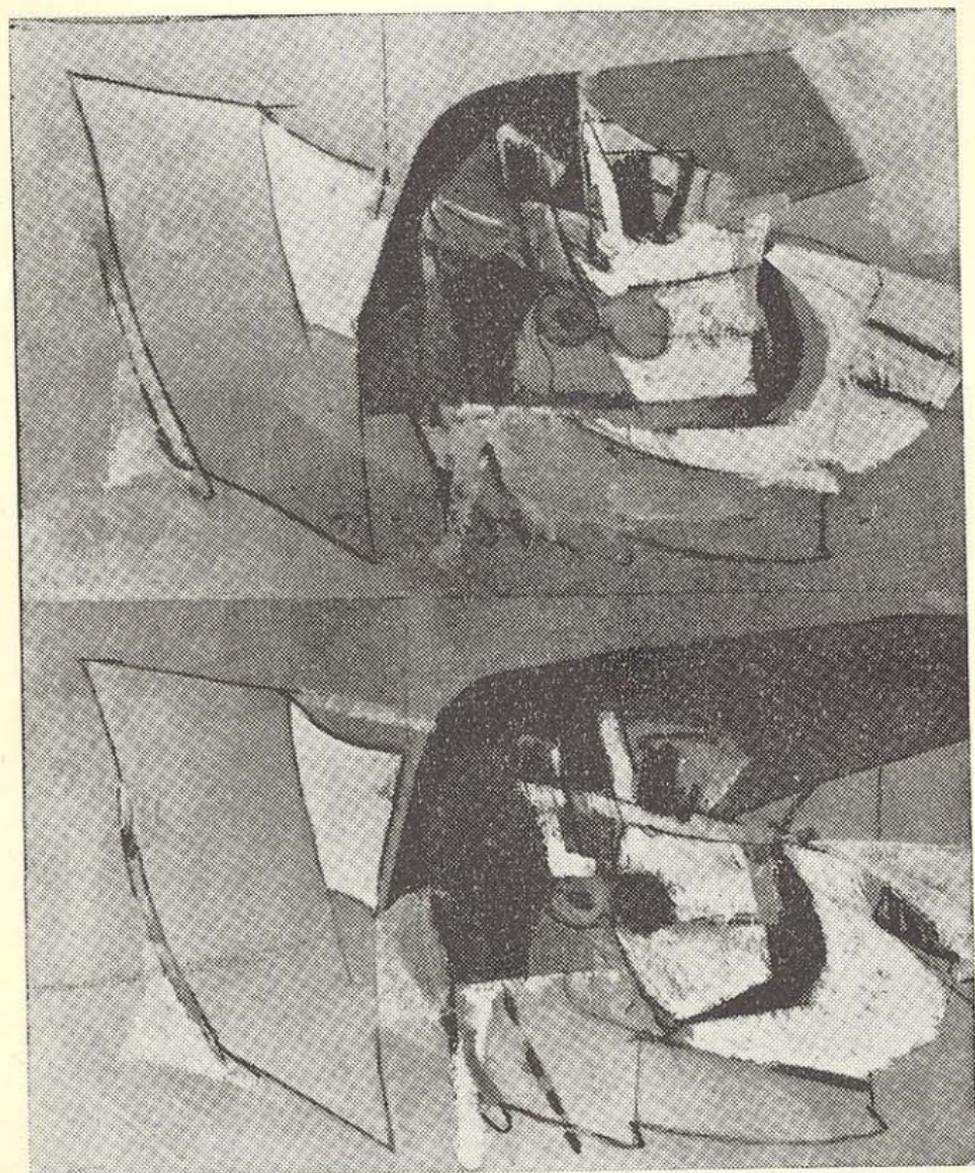
(1) Albert Bitran nasceu em Istambul em 1929. Terminou os seus estudos clássicos nesta cidade, no Colégio Francês Saint-Michel. Vive e pinta em Paris desde 1949. É de nacionalidade francesa.

As Galerias Arnaud, e depois Ariel, em Paris, Birch em Copenhague, Nova Spectra em Haia, e Branca em Estocolmo tornaram conhecido na Europa o seu trabalho. Suas últimas exposições foram em Roma (Studio Erre), Milão (Galeria Seno), Copenhague (Galeria Birch) e Amsterdam (Galeria de Boer).

Encontram-se obras suas nos seguintes museus e fundações: Museu de Arte Moderna de Paris, Fundo Nacional de Arte Contemporânea, Museu da Cidade de Paris; Museu do Século XX, em Viena; Fundação Sonia Henie-Niels Onstad, em Oslo; Geemethe Museum, em Haia; Fundação Fardel, no Museu de Nantes; Contemporary Art Society, em Londres; Museu de Lundt, na Suécia; Museu de Randers, Dinamarca; Saint Louis Art Museum, Providence Art Museum, Museum of Rhode Island, esses três nos Estados Unidos.

Elementos bibliográficos:

- Charles Estienne: "Une poétique naturelle", *Observateur*, junho de 1956; "Bitran ou la chaleur des gris", *Les Lettres Françaises*, junho 1966.
- Denys Chevalier: "Bitran, un nouveau sentiment de la nature", *XXe siècle*, II, 1963.
- Ed. Wingen: "Woestijnwarme kunstwan Albert Bitran", *De Telegraaf*, Haia, dezembro de 1962.
- Georges Boudaille: "L'Atelier d'Albert Bitran", *les Lettres Françaises*, maio de 1962.
- Raoul-Jean Moulin: "Repères pour un tracé", *Cimaise*, julho de 1972.
- Pierre Cabannes: "Bitran ne peint pas des pommes", *Combat*, outubro de 1972.



Pinta duas vezes a mesma coisa. . . A mesma coisa? Não é antes este *mesmo* que deveríamos começar interrogando? A crer em Platão, o amor de uma única e mesma coisa é o próprio do filósofo. Deveríamos, sem dúvida, lembrar esse dito. Mas pode-se temer que se tenha tornado ininteligível aos ouvidos dos contemporâneos, tanto a filosofia de que se fala se afastou da origem da filosofia. Não se acreditaria que a pintura pertence às altas esferas da teoria? A literatura moderna torna mais familiar, ou um pouco menos equívoco, o atrativo da repetição. Há alguns anos, Blanchot abria com estas palavras um breve e fulgurante ensaio consagrado a Mallarmé: "A partir de 1866, sempre pensou e disse a mesma coisa. Contudo, o mesmo não é igual ao mesmo. Uma das tarefas seria mostrar por que e como esta repetição constitui o movimento que, lentamente, lhe abre seu caminho". O caso de Mallarmé é exemplar, mas no sentido em que — melhor que qualquer outro — faz entrever, em toda a sua desmedida, a questão da obra literária. Quem conhece, aliás, o que Blanchot escreveu sobre Kafka e Rilke, por exemplo, concordará que, a ouvi-lo, também estes só disseram e pensaram uma única e mesma coisa. Quanto ao próprio Blanchot, seus escritos o votam à repetição, reconduzem incansavelmente, por cima da distinção dos gêneros, ao problema da escrita e da morte. Ora, a questão da obra não se circunscreve nos limites da literatura: é igualmente questão da obra de pensamento ou da obra pictórica. A tarefa que Blanchot enuncia face a Mallarmé mereceria ser reformulada, não apenas ao contato de outros escritores, mas também ao contato de muitos pintores de nosso tempo. Entre esses pintores, sem dúvida devemos incluir Bitran.

Este confessa que nunca teve outro desejo: *pintar uma única e mesma tela*. Não precisou ler Mallarmé para encontrar essas palavras. O desejo de pintar uma única e mesma tela é o seu desejo de pintor. É sob o seu efeito que conhece o imperativo de sempre recommençar, não só de passar de uma a outra tela, mas de, na repetição, abrir-se um caminho de pintura. Se o desejo do *mesmo* lhe dá este poder, como Blanchot diz tão bem, é que o mesmo não é igual ao mesmo. Não nos bastemos em ouvir que o mesmo requer, para apagá-la, a diferença das coisas, a diferença dos pensamentos, que uma coisa, um pensamento não pode ser sozinho uma mesma coisa, um mesmo pensamento. Seria correr o risco de supor instituída, independentemente de nós, a identidade das coisas, a identidade dos pensamentos, de imaginar uma diferença no espaço em si, no tempo em si, oferecida à sua anulação no mesmo. Não: impossível explorar a diferença a serviço da não-diferença, apoiar-se no uno para conservá-lo no dois. É à prova do *outro* que se inflama o desejo do mesmo, e o outro não se define a respeito do um, não é o *seu* outro, — a não ser numa experiência segunda onde já estamos protegidos da sua

irrupção. Sempre foi anterior à distinção entre *isso* e *aquilo*. E, para o pintor como para o escritor, que não encontram mais a segurança nas aparências ou nas palavras a relação com o mesmo não se deixa desatar da relação com o outro.

Acreditamos compreender que o desejo do mesmo se arrebatava no desejo de pintar uma única e mesma tela. Assim, o visível inteiro se absorveria na pintura, a pintura na obra, a obra nessa tela. Mas esse arrebatamento procede de um encontro com o absolutamente outro, com um puro fora que excede o espetáculo proporcionado por uma visão submetida à medida do real e pela pintura já feita: procede dele e acompanha-o. E é porque o pintor sofre a intrusão de um visível sem nome, que o não-pintor seria incapaz de sofrer, é porque ele se expõe sem ressalva a este visível, que — na repetição — não pode pintar duas telas iguais.

Repetição? Esta constitui, efetivamente, o movimento que lhe abre um caminho. Mas a sua possibilidade depende da aptidão do pintor para suportar o choque de um primeiro embate, o abalo que o seu primeiro gesto de pintor propagou no redor familiar das coisas.

Contudo, cabe ainda falar aqui de um desejo, ali de uma prova? O desejo do mesmo não se cinde do desejo do outro, do absolutamente outro, pois nessa tela onde se realizaria o visível como tal, a pintura como tal, a obra como tal, nela se suprimiriam aquele que vê, o pintor, o fato da geração. Como circunscrever a experiência do fora, a transgressão dos limites do visível, da pintura, já que elas constituem o movimento no qual a obra advém: outro?

Desejo do mesmo à prova do fora, desejo do fora à prova do mesmo: desejo da obra.

A ação em resposta a ele se desdobra no círculo do impossível, desde os começos da pintura (é verdade), mas atualmente sempre encerrada nos seus limites. Seria vão pretender sossegá-la, e fixar o ponto em que esbarra no impossível. O pintor, diz-se, demanda incansavelmente a realização, mas tal é a essência do desejo que nenhum objeto poderia saciá-lo; ei-lo então, para seu e nosso prazer, perseguindo, de tela em tela, o todo da pintura. Mas o que faz o mesmo não é a volta indefinida do impulso para apreender o inapreensível, e nenhum caminho se abre sob seu efeito na substituição de um objeto por outro. A obra, só, exige o mesmo para se realizar — não para saciar a ausência, nem tapar a carência, mas *ser*, não satisfazer, mas exceder a expectativa. Ou então (também se declara isso), a pintura apenas é pesquisa. E justamente é o que se diz da arte de Bitran, que é louvada como arte de pesquisa. Os seus quadros — já que há quadros — apenas assinalariam estágios da sua pesquisa.

Inútil, portanto, estranhar que o seu desejo seja pintar uma única e mesma tela; concorda com a experiência da pesquisa interminável, e pouco importa o produto que capta a imaginação do público. Mas, sob a capa da audácia, que parcimônia na ética da pesquisa: protege-se a carreira contra um possível indefinido, dilui-se a repetição na banalidade do eterno progresso. Pintar uma única e mesma tela não é pintar pesquisa; é querer gerar, estar sempre à obra, alçar o desejo da obra ao seu limite e, assim, viver a paixão ardente do impossível: não parar de produzir isto que seja absolutamente; esgotar todas as suas reservas de pintor, desaparecer inteiramente no fora de uma tela, sem conhecer o desligamento de uma tela, sem perder o seu movimento em alguma coisa — ou, seguindo o forte dito de Kafka, “consumir-se sem resto”.

O ato de pintar não desemboca no impossível: surge dele. A tela acabada — essa tela que é apenas uma tela entre outras já feitas e por vir —, não resulta de uma renúncia do pintor diante da impossibilidade de uma única e mesma tela. Pois, somente *a posteriori*, ela lhe parecerá uma tela entre outras; mas, no momento da sua geração, terá ocupado o estatuto fantástico da obra; nela se terá investido a paixão de uma única e mesma tela. E que de repente ela esteja, ali, separada, não é nenhum signo de uma solução achada para o que barrava o possível, pois o pintor não dispôs do fim, ele o encontrou — às vezes muito mais cedo do que imaginava, ou ultrapassando as dúvidas e sem abandonar sequer uma derradeira hesitação, — sempre de tal modo que a sua decisão foi surpresa, e o evento sem comum medida com o resultado. Finalmente, como não convir que a tela, apartada do pintor, não rompeu em absoluto com o impossível, pelo fato de existir. Muito ao contrário, fez-se o seu porto, e acolhe-o sempre mais. Pois o que não pode ser — que o visível esteja ao mesmo tempo na tela pintada e fora da tela, seja ao mesmo tempo o que aparece e o advento da aparência, ao mesmo tempo se desenvolva na sua exterioridade diante do olho e inscreva em si mesmo a presença de quem vê, que permaneça onde é (reunido, acabado) uma mesma coisa e não pare de gerar uma questão sobre a sua identidade —, essas propriedades inconciliáveis, a obra as incorpora. De modo que ainda é escrutando o impossível na obra, a sua que lhe retorna de outro lugar, a de outrem, a do tempo, que o pintor aprende a decifrar seu desejo.

Bitran pinta atualmente o que chama de *duplos*. Na tela a mesma coisa aparece aqui, ali. Contudo, o mesmo não é igual ao mesmo. Não será que o *duplo* veio materializar para ele o enigma da obra, articular toda a intriga da sua pintura? Não será que o caminho aberto de uma tela a outra, na repetição, se encontra referido e encerrado no coração de cada tela?

Quando o olhar deslisa do lado esquerdo para o lado direito da tela, percebe uma mudança. Qual? *Aquilo* não é uma variante d'*isso*. Mal o olhar se demora na direita, que o sentido da diferença se inverte. Reversível é a mudança. *Aquilo* e *isso* não são mais duas variantes, cuja identidade permanecesse latente, estrutura que regesse aquém do sensível a combinação das relações de formas, de cores e de valores. Imediato para o olho, o encontro com o quadro, que é uno, não apesar da sua divisão, mas na sua divisão. Quando o olhar deslisa da esquerda para a direita, da direita para a esquerda, já fez a prova do *mesmo*. Contudo, esse encontro condensa uma história: o espaço dá-se ao olho como um espaço único vindo juntar-se a partir *daqui* e *dali*, — constituindo-se no imperativo de superar um afastamento de si a si. O tempo do seu surgimento habita-o, marcado na manifestação simultânea de dois estados do mesmo visível. Mas seria vão o afastamento se, *aqui* e *ali*, cada estado já não levasse em si o rastro do surgimento. O encontro do quadro contém o encontro repetido de duplos eventos. Aqui um negro se estende, se intensifica, arrasta todas as coisas para o alto; formas se desdobram, o seu enlace se descerra, um azul se desvanece na transparência da tela, um traço se interrompe: eventos . . . Mas que se geram a partir do que ocorre alhures, do outro lado, ali, onde uma indecisão do negro, um breve brilho da cor, o redobramento das formas compõem uma aventura, diferente. O evento pronuncia-se aqui e ali de uma só vez, mas sempre na passagem de um a outro lugar, uma passagem de alguma forma anterior à distinção dos lugares. O quadro vive no ritmo de uma respiração, em virtude de dois movimentos contrários, aliados, mal discerníveis, conforme o visível se exprima da tela ou nela se imprima, conforme se desdobre ou se enrole em si mesmo.

Mas nenhuma concessão à anedota na busca do espaço, nenhuma complacência com o jogo do espelho, com as surpresas da assimetria. O relâmpago caiu, a tela está de-cidida: interrupção da relação. É assim que nasce o visível, um pouco para a esquerda ou a direita, um pouco mais perto ou mais longe, um pouco antes ou depois . . .

Mas falamos do visível, do espaço ou da visão? Interminável o movimento que acha em cada um desses momentos o rastro de um já-visto e o recurso de um novo ver. A visão não se atola no espetáculo detido; as coisas não são realizadas, exteriores, tendidas para ela, pré-existentes à sua operação. Sob o efeito do *duplo*, a visão convoca a si própria ao encontro da aparência: desapegada imediatamente daquilo que ela pega, constituindo-se no imperativo de refazer o seu percurso e de se experimentar incessantemente à obra no visível; descobrindo que ela tem trama com a obra de pintura. E,

justamente, porque não se acaba, porque de imediato experimenta um excesso, uma falha do ver no ver, plenamente visão, quase sensível para si mesma. Contudo dilacerada, como que recolada mal foi formada. Pois há uma breve extinção do ver no âmago da apreensão do *duplo*, indefinidamente repetida. Seguramente o duplo não explora o saber de que são dois olhos que vêem, que duas imagens independentes fazem a aparição de algo. Nem tampouco explora o saber de que o espaço é heterogêneo e feito de uma direita e uma esquerda insuperponíveis. Mas ele porta a reminiscência do afastamento interno da visão; inscreve na pintura o efeito de uma propriedade que já não é acidental, mas liga-se ao ser do corpo, ao seu poder de abrir-se às coisas do fora. Da mesma forma que porta, talvez, reminiscência, com a reprodução do visível, da batida do olho que escande a sua aparição-desaparição.

Advento do espaço a si, advento da visão a si: nessas operações não se esgota, porém, a virtude do duplo. É quase o contrário que, simultaneamente, ele sugere. Esse espaço conquistado à sua divisão, ei-lo subtraído ao real. A repetição do visível, à esquerda, à direita, abole a sua identidade *no* espaço. Não está nem em um lugar da tela, nem no outro, nem — como dizê-lo? — entre os dois. Quanto mais se dá a ver, mais se indetermina, mais se atesta ilocalizável. E esta visão conquistada num movimento que a separa de si mesma, ei-la privada dos pontos de referência do tempo. Com a volta do mesmo, desvanecem-se o antes e o depois. O olho, assim que vê, é memória.

Fora do espaço “real”, fora do tempo “real”, alguma coisa flutua na sua própria essência, no seu próprio tempo. A visão está-lhe vinculada.

Assim, no relato mítico, um evento fundador por duas vezes produz, encenando circunstâncias e atores diferentes, pronuncia a origem e, por efeito do seu desdobramento, o saber dos homens se curva sobre a sua própria origem. No quadro, a repetição trabalha a serviço do nascimento da aparência: a aparência gerando a aparência inscreve no seu circuito a gênese do visível e de quem vê. O duplo exalta o mito da pintura.

Mas ainda é verdade que o olhar se detém *aqui* e *ali*. Sem dúvida não encontra o repouso ao termo de um movimento, mas conhece uma pausa, repetida. O olhar é tentado por alguma coisa desse lado, ou daquele, que se bastaria. Pois o que ele apreende aqui ou ali é, não um fragmento do *duplo*, ou, como se diz, um por menor do quadro, mas à sua maneira completo. Aqui e ali está o visível, acompanhado do seu duplo. Mas, justamente porque poderia bastar-se, porque está a ponto de captar a visão, (da maneira

mais estranha:) desfalecendo, ameaçado por seu duplo, prestes a transformar-se em simples forro (*doublure*) do outro. E, já que o duplo emigra de um lado a outro da tela, é a aparência como tal que porta a iminência da sua derrota, exposta que está a degradar-se em simples forro, enchimento de nada.

Sabe-se que papel desempenhou o espelho na pintura clássica: serve o que chamávamos de mito da aparência; encerra em si o espaço da tela e, pelo redobramento da imagem, inscreve a visão no visível. E sem dúvida o seu êxito é máximo quando nele se reflete algo que não está no campo do quadro, pois esta alusão ao fora tem poder de incluí-lo no campo. Também se conhecem os múltiplos artifícios da figuração do pintor na cena que cuida de pintar. Talvez o duplo recolha este legado. Mas, neste caso, quer muito mais do que submetê-lo às exigências de uma pintura privada, doravante, dos termos da representação. Explorando-o e destruindo-o ao mesmo tempo. Pois ele consagra-se à figuração do impossível: fazer que o visível seja uno em sua divisão, e simultaneamente nem um nem dois, que a aparência esteja na sua indivisão e simultaneamente que o visível se desfça, que a aparência desabe; fazer que a visão se ateste em seu movimento e simultaneamente que se una ao visível e, ainda simultaneamente, que ela vagueie, se exponha à prova da sua perda.

Bitran vai continuar a abrir um caminho de um *duplo* a outro. Ou então precisará atravessar o *duplo* para refazer este caminho? Sem dúvida, a sua pintura é tão profundamente colocada em jogo pela experiência presente que, se se desligar dela, ela o terá deixado disponível para um outro começo. Contudo, há bastante audácia em comentar uma obra que se faz, nenhum sentido em evocar o seu futuro. E o pintor, perguntarão, o que anuncia? Ele não anuncia nada. Não havia previsto essa pintura. Por enquanto, vive com o seu *duplo*. Este não seria o *outro*, se estivesse à mercê do pintor.

Mas ainda menos se espere dele qualquer indicação, pois pertence a esta raça de artistas que repugnam a falar do que fazem. Mostrar telas: o gesto já lhe custa. Precedido de hesitações, acompanhado de embaraço. Assenta uma no cavalete, depois uma segunda, permanece recuado; se dizemos palavra, aprova-a em seguida, o que parece a boa maneira de cortar de vez o diálogo; se questionamos, parece de repente distraído. Para ver uma terceira, precisamos saber esperar. Um pedido muito empenhado, e ficamos sabendo que a luz está horrível logo esse dia, que outra vez com prazer... Afinal de contas, a sua reticência é compreensível e está longe de se reduzir a um traço de caráter. Pois o quadro, mesmo que fira imediatamente o olho, está carregado de um tempo que o abre à

visão. A sua evidência primeira é até suspeita. Sem dúvida, necessária, mas para dar passagem ao movimento do olhar, talvez no fim para desarmá-lo. Abraçado rápido demais, corre o risco de não ser amado. Todavia, não é isso que o pintor mais receia. Neste caso, nenhuma relação. O perigo é o amor de superfície e o direito que quem vê se outorga, de tomar sem dar. Pois é disso mesmo que se trata: do amor do olho, e que, segundo a frase célebre, não se detém nas qualidades. Mostrar três de uma só vez já é solicitar fortemente a relação com o *mesmo*. Mais do que isso, não é sério. Ou as telas parecem iguais demais, ou de menos; com o tempo exato da visão se esquivam o *mesmo*. Iríamos percorrer poemas? Não, ali o intruso não lançará os olhos.

Mas mais secreta é a inquietação do pintor. Mostra o que não saberia mostrar; pois é ao quadro que cabe fazer-se ver. Já que, no "atelier", a tela parece achar-se em casa como em nenhum outro lugar, a sua exposição tem algo de estranho. Não se basta portanto, pois é preciso que ele vá extraí-la prudentemente, prensada que ela estava entre dois chassis, que ele a vire, ice-a no cavalete, ou a instale um pouco de través, no ângulo da prancheta, para que ela receba melhor a luz: eis muitos gestos, muitos cuidados que o reconduzem junto da tela feita, sem necessidade imperativa, que esboçam um comentário. Em suma, Bitran bem sente que mostrar já é falar.

Não falar não resulta de uma decisão, de escolher calar-se; seria esta uma maneira de ter garantia do silêncio. De resto, acontece que Bitran fale muito, fora do "atelier" ou das situações em que alguém lhe pede respostas, e, ainda mais, que se lance contra si mesmo, porque acredita que o que disse é obscuro, contraditório ou absurdo. A linguagem não lhe inspira desconfiança. Antes, uma fé excessiva num poder da fala, que lhe faria falta. O seu recuo dá-se ante o discurso de conhecimento, o que trataria da sua pintura, mas também o que trataria da pintura em geral ou do que se denomina a história da Arte. A ouvi-lo conversar livremente, dizemo-nos às vezes que, se as circunstâncias, ou seu desejo, ou seus meios lhe abrissem um acesso à escrita (acesso que deplora ser-lhe vedado), não seria uma teoria da pintura que ele faria, nada que apague a sua estranheza, mas algo literário. Uma tal disposição pode surpreender num pintor que não reivindica nem a efusão do sentimento, nem a projeção dos fantasmas, nem a inocência do informal, do bruto ou da mancha, mas dá prova nas suas obras, e notadamente nos seus *duplos*, de uma arte muito concertada. Mas esse espanto viria mal a propósito. É justamente porque o seu pensamento está na sua obra, porque habita o *duplo*, que não poderia emigrar para a linguagem. Sem dúvida, a pintura não é estranha à fala; chama-a. Mas só a

espuma das palavras acompanha o seu sulco. Impossível rebaterem-se nela, ou pior ainda a precederem, roubarem-lhe uma iniciativa que necessitava justamente ser-lhes retirada para que o quadro seja.

Acontece que Bitran diga, para elogiar Matisse que situa acima dos seus contemporâneos: "nele, tudo passa à pintura". Desejaríamos compreender a razão da sua preferência, ainda mais porque parece sem efeito em sua arte. Se se tratasse de Cézanne, a sua frase nem seria notada, pois é um parente próximo. A homenagem faria esquecer a fórmula. Mas, justamente a respeito de Cézanne que ele tanto admira, de quem se considera familiar, observa que o seu pensamento às vezes excede a sua pintura. Que virtude atribui, então, a Matisse? Sabe apenas repetir: "tudo deve passar à pintura. . . nele a linha, a cor emergem, nada força a passagem, nada se acrescenta a ela". E então, mais uma ocasião de lamentar a sua obscuridade. Mas o dito não é obscuro; pelo menos no sentido em que Bitran o entende. Faz aparecer o ponto em que a fala se extingue nas palavras, na vizinhança da questão da pintura. O que Bitran retém-se de dizer, o que ele quase diz, mas ainda lhe parece mais obscuro, é: "a pintura é pintura". Como todos aprenderam: uma tautologia. Mas como dar nome à sua experiência de pintor? Que haja perigo de um excesso do pensamento sobre a pintura, ele bem sabe, e ainda mais por estar mais perto de Cézanne do que de Matisse. É a sua tarefa específica fazer que o pensamento se realize na pintura, que não a exceda, ou, melhor dizendo, que se subtraia à tentação de investir-se no discurso e se submeta à única exigência da figuração. Ora, nada lhe ensina uma tarefa tal, a não ser o ato de pintar. O pensamento não impõe ao pensamento que siga um caminho antes do que um outro, pois neste caso seria senhor do seu movimento e como que separado dele. Quando o pensamento se faz pintura, ignora-se como pensamento. Dessa forma, Bitran, ao dizer "tudo deve passar à pintura", não enuncia um mandamento cujo sentido seria estabelecido antes da empresa, e que se trataria apenas de aplicar por meios justos. Em outras palavras, chegaria ao auge a ilusão de dominar a diferença do pensamento e da pintura. A sua convicção é que a passagem mesma já depende da pintura, que não seria possível certificar-se dos seus pontos de referência fora do seu recinto, e que em suma o quadro realizado deve portar em si mesmo a sua própria origem. Quando "tudo passa", dá ele a entender, a passagem se apaga, o movimento que a abre arrebatava-se no que produz. Só então o pensamento não excede a pintura, nada permanece nesta que deixe lugar a uma outra expressão.

Não falar significa, para Bitran, recusar acrescentar à sua obra um comentário que ela exclui por princípio. Contudo, este silêncio é segundo, não se inventa diante da tela feita, mas prolonga um pri-

meio silêncio que a acompanhava em seu nascimento. Antes de abrigar a tela de um discurso que não tem nenhum direito a se abater sobre ela, precisou libertar-se das palavras para pintá-la. Já o quadro não deve falar; nada conter que resulte de um pensamento destinado a converter-se em palavras. Bitran diz ainda das obras de Matisse: “são plenamente pintura, porque não mostram, deixam aparecer”. Compreende-se: mostrar já é falar. Para ele, aí está o verdadeiro perigo: que a tela mostre. E a dificuldade de exhibir os seus quadros ao visitante refere no registro do imaginário a dificuldade que precisou enfrentar, superar na pintura. Pois o quadro torna-se estranho a si mesmo se designa ao olho o que é. *Deixar aparecer*, é verdade, significa muito mais do que possuir a propriedade de ser visível. O quadro não é um visível de fato, é este visível que pretende figurar o evento da sua aparição; somente assim ele porta a sua origem. Como tal, guarda em si a marca do olho onde é gerado, testemunha a enigmática indivisão de quem vê e do visível no evento da aparição. Somente assim ele se dá a ver, prodigando à nossa visão os signos da sua própria origem. Mostrar, em compensação, é fracassar em deixar aparecer, é fazer conhecer algo a ver, interpelar, admitir portanto a exterioridade de quem vê e do visível; e produzir, finalmente, a consequência que quem olha, à distância do visível, deixa de coincidir com o seu poder de vedor e passa a referir-se ao objeto pelos meios do discurso.

Dáí vem, por exemplo, a aversão que inspiram a Bitran as obras mais célebres do expressionismo. Ele, de ordinário tão conciliador na discussão, tão preocupado em acolher todos os gêneros, na firme convicção de que não há essência da pintura, nem normas para julgar bom e mau, em nenhuma época, eis que se enfurece, por um simples elogio mais rasgado a uma tela que se acreditava além da sua crítica graças ao seu poder de fascínio. A sua intransigência cresce justamente ante a imagem do sucesso. Tela admirável, talvez, concede, mas o que amam nela não é pintura. Contudo, sob a capa do expressionismo, o que combate são todos os modos da ostentação, — que de ordinário nem se pensa em identificar como tais —, tudo o que sai dos limites da pintura: efeito de sentido, mensagem, símbolo, tudo o que excita a reflexão ou o sentimento, afixa o emblema do real ou então do surreal ou ainda da idéia. Quais são os limites da pintura? Isto não o obrigarão a dizer, não sabe. Mas sua certeza é que existem, ou pelo menos que o negócio do pintor é trabalhar para alcançá-los. Um trabalho, sabe, que também resulta em produzi-los, pois se deslocam, pois ontem o “motivo”, por exemplo, fazia parte da pintura e já não lhe fornece mais do que um acessório realista, decaído ao nível de anedota. De resto, esse último termo, que há muito tempo faz parte do vocabulário dos pintores, reveste

no seu uma acepção tão ampliada que se aplica, curiosamente, a tudo o que na tela tem função de mostrar. Mas como estranhar isso, se mostrar não difere de falar? Não só o motivo, o efeito de sentido, a mensagem, o símbolo, mas todos os signos de uma insistência em algo a ver, que excede o aparecer, pertencem à anedota — a manifestação de alguma particularidade apta a alimentar um relato.

Neste sentido, revela-se o cúmulo da anedota a postura, que se imprime na pintura, de fazer ver o seu princípio. Se contém a afirmação do que é, se porta deliberadamente o seu nome, — nome da arte geométrica, informal, bruta ou óptica, pouco importa —, o que ela produz é o equivalente de um discurso. Ela fala, mostra, mais do que deixa aparecer, anuncia-se de longe, sem dar ao olho o tempo do encontro. E quando mais se reduz ao seu princípio, mais é sensível nela o destaque do discurso, mais ela naufraga na particularidade, pois são o saber do princípio, o discurso como tais, que fazem a anedota da pintura e desviam de ver.

Contudo, ele ama demais a pintura para se deixar enredar na cilada de uma condenação dos partidos que disputam o poder no momento, como, também, das classificações que servem de história da arte. A anedota, observa ele, pode fazer esquecer a si mesma; da mesma forma, uma tela pode deixar aparecer muito mais do que quer mostrar. A pintura maravilha-o, porque surge às vezes onde não era esperada. Da parte de um pintor que medita, este maravilhamento é mais uma causa de espanto. Deve-se compreender que a questão da pintura se desvanece, que finalmente não conta mais o trabalho levado à sua prova, a escolha do silêncio, que pouco importa a postura de saber ou o esforço feito para livrar-se dela, a postura de mostrar ou o esforço por deixar aparecer? O não-pintor poderia, a rigor, resignar-se a esta conclusão cética; ela não o empenha. Mas, se o pintor depositasse toda a sua fé no inesperado, deveria estear-se nele; é uma posição, pois, que ele se outorgaria face à tela, e toda uma série de coerções que se imporia, não menos inocentes do que as da tradição; em suma, trata-se ainda de uma resposta que ele daria. Bitran, justamente, está convencido que não se pode livrar-se da questão. E ainda lhe é fiel, ao prestar homenagem à graça do evento, apenas admite que essa questão vai mais longe do que ele pode segui-la. O quinhão do inesperado: eis precisamente o que — na questão da pintura — não pode mais colocar questão, o que excede absolutamente o nosso poder de interrogar. Aliás, nesse limite, a questão já não é a da pintura, embora nela resida, é a da obra: para quem a sustenta, seja qual for o seu lugar, a questão da geração de algo que, gerado, atesta-se sem relação com a história da sua geração. Como então o pintor não saudaria o inesperado, ali onde tudo

parecia concebido, contado, descontado em vista do efeito? O signo da pintura é sempre, para ele, a pintura que lhe acena (2); vê o que a paixão de pintar lhe faz ver e que o excita, pois sempre desejou produzir a obra que lhe escape e abolir nela o rastro dos seus gestos mais bem concertados. Com os seus próprios quadros, mantém uma estranha relação, pois, uma vez acabados, pouco lhe importa que lhe tenham custado meses ou horas, desde que sejam. Já não o surpreendeu, às vezes, a força daquele que surgiu tão depressa, comparado com outro que mobilizou tanto trabalho? Esta indiferença à desigualdade dos esforços dispendidos, esta surpresa diante do que parece não ter relação com o resultado, que tem a virtude de aparecer no seu espaço, no seu tempo próprios, não o desarmam, precisa delas para acreditar com uma fé irrestrita na pintura, para abrigar a sua possibilidade dos acidentes da sua natureza, quer dizer, pô-la definitivamente além da sua arte como dos seus insucessos.

Assim, o encontro do inesperado reconduz à expectativa mais do que nunca voltada para o que lhe retira o seu poder.

Bitran crê na pintura. Deve-se dizê-lo? Ouve perguntar à sua volta: ainda é permitido pintar? Fazem-lhe observar que muita certeza é necessária para realizar, dia após dia, a mesma tarefa rumo ao mesmo objetivo, por decisão pessoal. Mas ele não se sente tão firme. E trata-se de objetivos? Afirmam-lhe que todos esses gestos que o acorrentam à tela e ao cavalete, ele os herdou, e finalmente são cúmplices de uma cultura que ao mesmo tempo sacralizou o espetáculo e converteu-o em mercadoria. Mas ele nunca deixou de estranhar a tela. E trata-se de espetáculo? Ora, perguntam ainda, entrincheirar-se nas paredes do "atelier", fazer da pintura um ofício e produzir quadros que, se não forem tratados como meros valores, serão objeto do prazer puramente privado de um amador, não é inscrever-se no circuito anônimo da troca burguesa e fazer malograr a comunicação social? Mas comunicar jamais foi tarefa do pintor? A paixão da obra não o priva da identidade do outro, ao mesmo tempo que da sua?

Ainda se pode pintar? A questão não lhe é estranha. Alimenta-a, às vezes, com seus próprios argumentos. Por exemplo, como fiar-se em sua audácia quando ela é tão tranquilamente acolhida? Como imaginar-se à margem da instituição, quando tão numerosos são os que se acotovelam por aí para reivindicar com estrépito a sua modernidade, quando afinal é justamente nessa margem, sob as cores da

(2) Ou, mais literalmente, "a pintura que lhe faz sinal", ou ainda: "faz signo" — se quisermos conservar o jogo, dentro da frase, com a palavra "signo". (N. do T.).

vanguarda, que a instituição veio residir? Onde falece o nosso poder de espantar, não é o nosso próprio espanto que corre o risco de secar? Mas tal dúvida, como todas as outras, incidem na pintura, rebatem-se nela, assim como o discurso erudito, a partir de um lugar que não é o seu. Bitran bem que pensa no isolamento do pintor, na incomunicabilidade da sua pintura, na impostura da vanguarda, no público que a rumina, mas durante o tempo em que não pinta. Não entendamos com isso que suas dúvidas cedam, diante da certeza da pintura; antes: é que não pesam, perto da dúvida que acompanha o seu gesto. Pois esse último é sem objeto. Impossível desvincular-se dele, falar dele; impossível circunscrevê-lo. Consome a realidade da tela, consome a ficção da tela, mina a sua superfície e o movimento que priva da sua superfície, esquiva a presença das coisas fora dela e deixa suspensa a identidade do que chega a aparecer. Seria vão buscar um reequilíbrio na fantasmagoria da pintura, dividir o real e o imaginário, o interior e o exterior, o fazer e o ver; sempre há algo a mais e algo a menos — a mais, o signo do que é absolutamente, a menos, o signo de nada.

Somos tentados a pensar que, malgrado todas essas incertezas, Bitran conserva pela pintura o apego dos clássicos. Parece inabalável, enquanto outros buscam transgredir os seus limites na criação de coisas que não se deixam, simplesmente, ver. Mas não é uma tradição que o retém. É pintor porque, no espaço fechado da tela, expõe-se ao maior perigo. Sofre a experiência da dissolução do real, da perda dos pontos de referência da experiência comum e assim se submete à enigmática exigência da geração do visível. Precisa dos limites, para que se desdobre a questão da obra e que esta se unifique com a questão do olho. Bitran permanece preso à tela porque ela lhe abre um acesso determinado a uma indeterminação que nenhum discurso saberia nomear. Esta indeterminação ele não concebe, ela atravessa-o assim que ele se une à tela: é o ato de pintar que desfaz a evidência das aparências, priva-o da certeza da sua posição e gera a aparição de algo ilocalizável. A pintura não é seu refúgio; é muito mais esse lugar que se esquiva de todas as tentativas que ele faz para ocupá-lo, ao qual só pode referir-se renunciando a conhecê-lo, um lugar que é um não-lugar, como a estadia do *alhures*.

Ninguém precisa ser escritor ou pintor para sofrer a atração do alhures; mas a pintura tira, de quem não pode viver *ali*, gestos de que ele não mais dispõe, ela substitui o que era para ele apenas a imagem de um outro mundo, ou a sua própria imagem enganchada num outro mundo, pela paixão do que não tem nem figura nem nome, e cuja ausência e anonimato são signos do absolutamente outro. Assim, a pintura tomou conta, um dia, de Bitran, para transformar sonhos de

evasão, afinal de contas bastante comuns, numa tarefa que ele não é mais capaz de representar-se.

Um dia? Quando lhe ocorreu dizer: eu serei pintor? Não se recorda. Talvez, as palavras se imprimiram nele antes de as reconhecer como suas. Mas, seja como for, não é a decisão de ser pintor que bastou para submetê-lo à exigência da pintura. Antes de chegar à França, onde começa a pintar, com vinte anos, Bitran vivia em Istambul: havia nascido, crescido, estudado lá. Nessa época, para ele, *alhures* chamava-se Paris: uma imagem que condensava todos os seus desejos de adolescência. Depois, descobriu que não havia lugar seguro para ele se estabelecer. Não é que Paris o decepcionasse. A sorte estava com ele. Assim que instalado numa residência da Cité Universitaire, fazia amigos; jovens pintores o acolhiam; já o tratavam como pintor, embora ainda só tivesse feito algumas cópias de Cézanne. Desde que experimentou a busca de uma linguagem, abstrata, geométrica, suas telas agradaram; entrara na vanguarda sem ter-se esforçado por alcançá-la. O encontro com Pierre Rochet, principalmente, foi-lhe precioso; a proteção e os encorajamentos de um grande amador, que o apresentou a alguns pintores já célebres, o livre acesso a uma coleção que era uma das mais ricas em contemporâneos: Bitran tinha tudo. Só lhe faltava dinheiro, mas como a tantos outros, mais adiantados que ele, que admirava, como aos maiores de outrora. O essencial, parecia, era estar no lugar onde se fazia a pintura moderna.

Contudo, a decepção segue um rumo que não é o dos acontecimentos. Bitran percebe que, pintando, não pinta. Irritam-no, secretamente, as qualidades das telas que, aos olhos alheios, atestam os seus progressos. Quando só percorreu dois, três anos de ofício, elas já não o espantam. Pouco importa a maestria de procedimentos que ele adquire, intui que ela serve uma arte que já tem nome. Sua convicção inicial era que há uma história da pintura, que há etapas, e que precisava situar-se no ponto em que o presente se desliga do passado. Impossível, pensava, fazer como Cézanne ou Braque; impossível conservar, mesmo remendado, o ideal da representação: só contam o espaço do quadro e a ordem das formas que se desdobra nele. A abstração geométrica trazia-lhe os critérios do novo. Eis que suas certezas desmoronam. O presente não lhe parece mais seguro do que o passado. Afirmar as propriedades do novo, identificá-lo com pontos de referência manifestos como faz a vanguarda, não é mais uma vez abrigar-se do ímpeto do tempo e, sob a capa da ruptura com a tradição, manter a ilusão de que a pintura existe, de que se pode alcançá-la aqui e agora, como se ela não devesse nada ao movimento que a funda? Como, pergunta, jugar do que é verdadeira-

mente ruptura e renascimento da pintura, ou simples avatar no curso da empresa? Para dizer a verdade, estas reflexões não teriam futuro se não brotassem do seu trabalho. A adesão às normas da pintura geométrica nunca foi, com efeito, tão completa que o impedisse de ser sensível ao fato da tela, ao fato do pastel e de esbarrar, ao dar-lhes um lugar, em efeitos inesperados. Até a sua linha transgride as leis que ele se impõe. É no embate com eventos encontrados em seus quadros, dos quais inicialmente não sabe o que pensar mas que o atraem, que crescem as suas dúvidas. Finalmente, no mesmo ano em que uma primeira exposição, na Galeria Arnaud, consagra os seus começos, em que é notado pelos críticos, Bitran sente-se perdido.

1953. Tem vinte e quatro anos; pela primeira vez deixa Paris, viaja ao Sul da França, descobre Aix-en-Provence, Saint-Paul-de-Vence, e conhece a felicidade. Dia após dia, ele se diz: “tudo isto tem que entrar na minha pintura”. Como? Não se preocupa em sabê-lo. Mas está como libertado de uma proibição. Suas telas — compreende que estavam “fechadas”, que ele se privava de ver o que quer que não estivesse na superfície da tela, de medo de ceder à ficção de uma representação das coisas. Ora, o direito de ver lhe é concedido de repente, e irrestrito, e descobre inebriado que o visível transborda de todos os lados, que não se deixa cindir. Olha a famosa montanha de Cézanne, essa montanha que se tornou vão pintar, e a paisagem como tal abre-se a ele, ele se abre à paisagem que se atesta mais do que nunca paisagem ao se dissolver a montanha. Sabe que tem de acolhê-la, pedi-lo à tela como nunca pedido lhe foi feito, sem satisfazer-se com o que a nomeia, sem saber onde está ela e onde ele mesmo se posta.

Quando Bitran começa a pintar? Nessa data, talvez, quando assume uma questão cuja resposta não conhece, quando a pintura o leva *alhures*.

Este começo, é verdade, anunciava-se de longe. Sem dúvida, era necessário que Bitran acreditasse inicialmente com tanto empenho na idéia de uma pintura moderna, para que pudesse abrir mão tão radicalmente de todo saber que, supõe-se, detém seu princípio. Mas quantos são os que nunca ultrapassam o muro da teoria? Se o caminho da abstração geométrica foi o de uma experiência, é que, desde o primeiro dia em que se instalou diante de uma tela, sua exigência era desmedida: não de ser pintor, identidade que se enuncia, — mas a exigência da obra. Já sob seu efeito, deixara a Turquia. Dizíamos, muito apressadamente, que quando rapaz acalentava vulgares sonhos de evasão. Não tinha apenas o desejo de fugir, mas a noção de um imperativo completamente alheio ao que lhe ensinavam.

Sem isso, provavelmente não teria partido. Forte demais era o poder da família e da tradição judia, muito bem fundadas as ordens do pai, por demais desarmado o filho diante dos planos que, desde pequeno, faziam sobre o seu futuro. Para que, aos quinze anos, forme o projeto de abandonar Istambul assim que acabar os estudos, depois acalente longamente o seu plano em segredo e saiba, chegada a hora, cumpri-lo resolutamente, sem se deixar seduzir, nem intimidar, sem recuar diante das dificuldades fáceis de imaginar (e que ele não gosta de segredar), era imperativo que já tivesse travado com a sua obra futura, talvez sem mesmo o saber, um pacto que o libertasse das exigências dos vivos.

O que ele encontra, portanto, em 1953 às margens do Mediterrâneo, senão o que já buscava ao abandonar Istambul, a possibilidade de acolher uma questão mais além do jogo das questões e respostas onde os outros pretendiam enclausurá-lo. Desta forma, a ruptura com o meio parisiense, que o reconhecia como seu (rompe sem barulho, conserva as amizades, não tem nenhuma verdade a proclamar, a opor às que consideram estabelecidas) sela a primeira ruptura que a partida da Turquia inaugurava. Mas o que encontra em Aix, em Saint-Paul-de-Vence, que lhe abre esta possibilidade? A luz, e esta qualidade única que o dia possui, de ser sem compromisso com a noite, de as coisas se manterem à distância, mais próximas, mais longe do que em qualquer outro lugar, e sempre evidentes; esse estranho corte de meio-dia (3) que, independentemente da menor reflexão, designa a morte e a impossibilidade da morte; esta glória da cor ou do preto ou do branco que resume todo o visível no seu brilho? Divagamos. Mas qual maravilamento estava reservado a Bitran, que ele já não tivesse sentido às margens de Scutari? E, se supomos ademais que a paisagem o absorve porque, ao vê-la, ela simultaneamente lhe volta da sua memória, porque de repente ela se cola novamente nele, como duas partes do mesmo ser, — como então interpretar a revolução que o evento instaura na sua pintura? Num sentido, a pergunta parece vã. O acontecimento que modifica a visão do pintor, e de um modo geral os eventos de nossa vida a que atri-

(3) Convém notar que o Autor lida com a ambiguidade, corrente em francês mas em português só mantida na linguagem mais erudita, da palavra "meio-dia" (*midi*), que designa tanto a hora do sol a pino, como o ponto cardeal sul, isto é, da perspectiva de quem está no hemisfério Norte, as terras mais ensolaradas e quentes próximas do Equador. Neste segundo caso, quando se fala de *Midi* da França, traduzimo^o da maneira mais usual em português — Sul da França, a Província. (N. do T.).

buímos um poder tão excepcional que, sem eles, não conseguiríamos pensar-nos tal como somos: é o pintor ou somos nós que lemos, em tal evento, um grande signo. Só têm por realidade não serem sem nós. O que Bitran vê, é claro que ninguém pode vê-lo a não ser ele, mesmo que o pintor traga as suas consequências sob nossos olhos. Mas é só isso? Basta conceder à visão do pintor um poder que nos escapa, ou reconhecê-la apta a apreender um espetáculo a que não tínhamos acesso. Ou então o que está em jogo não excederá o fato de ver, no sentido ordinário do termo? Os lugares que causaram tão viva impressão sobre Bitran não nos são desconhecidos. Eles mesmos, ou a sua vizinhança, nos maravilharam. O olho do pintor avança o nosso por resultar de longo treino à visão e, por exemplo, perceber relações que para nós permanecem ocultas? Recordemos estas palavras simples, quase desajeitadas: “compreendi que tudo isso devia entrar na minha pintura”. Quem as pronuncia não alude a nada preciso; nem mesmo se queixa de não poder descrever, com palavras, o que teria visto. E, contudo, que ninguém vá lhe dizer que ele fez alguma descoberta intelectual.

“Tudo isso”, para ele, é o mundo fora, que não se nomeia, não se enumera, é o visível como tal, desmedido, indiferente à determinação das coisas, não mais além das aparências, nem figurando a trama destas; tudo isso, simplesmente, é absolutamente *isso* para o olho. E surgindo como o que deve “entrar” na pintura. Este imperativo que ele se impõe é essencial: para Bitran se trata de refazer a sua passagem, pois a pintura, sem dúvida não apenas a sua, mas toda a pintura passada, sempre que correspondeu ao que devia ser, não teve outro poder — bem o sabe — a não ser de abrir tal passagem.

A visão de Biran no Sul não se cinde do movimento que gera a obra de pintura. E é nisso que difere da nossa, que basta a si mesma. Pouco importa a qualidade do maravilhamento. Só cuidamos de ver, a preocupação do pintor é fazer. Talvez esta observação pareça banal demais; mas merece ser ponderada justamente. Pois entendamos bem: fazer não é ver; neste sentido, o pintor não vê “mais” do que nós vemos; é antes o contrário que deveríamos dizer: ele perde a vista para pintar. Cada vez que a mão cega se junta à tela, há para ele um breve escurecimento do Ser.

E, como não se traça apenas do deslocamento no espaço material da pequena massa ágil na extremidade do corpo, como a própria mão é habitada por um movimento que, antes de ela mexer-se, vai cegamente ao encontro do que não é, ele perde a vista assim que vê; ~~perde-a~~ sempre, vendo só por antecipar o traçado que traga a sua visão na tela; sempre experimentou essa perda, sempre quis ser tragado

nela e, de alguma forma, inverteu os mandamentos da revelação: ter olhos para não ver. Mas que é fazer, gerar, repetimos, senão apagar-se ante algo que seja, senão o movimento ditado pela paixão do fora? É o desejo da obra de pintura que instaura, para a própria visão, a dimensão do fora. O luto do visível, como mundo presente, aí, em si e para nós, esse luto que se inscreve no ato de pintar, e já na sua virtualidade, é a condição do advento do visível como o Ser *alhures*, como lugar fora de todo lugar ou lugar ausente. Perguntamos em vão o que o pintor vê na paisagem que o incita a pintar. Não seria que ela se dá a ele como obra de arte, enquanto nós somos incapazes de enlaçá-la, de apreendê-la recolhida em si mesma e como espetáculo auferido do mundo?

Mas — mais uma vez — estes são pensamentos de quem não pinta. O que faz o pintor aceder à paisagem é a sua pintura; não refaz o que já lhe aparecesse figurado à sua frente, pede à paisagem o seu lugar ausente e, se tem a força de pedi-lo e algum poder para obtê-lo, é porque começou por fechar os olhos, sob o impulso de um gesto que fraturasse o espaço. Assim, a amigos que voltam de viagem e, pensando agradá-lo, contam a Bitran que descobriram em algum lugar uma paisagem extraordinária (a região varia: pouco importa), que precisaria ver, que não deixaria de amar já que seus quadros lhe são tão parecidos, nosso pintor responde: “você se enganam, é a sua paisagem que parece com meus quadros”. Fica mais irritado do que contente: então os seus amigos não compreendem que é ele, é o seu quadro que arranca a paisagem da banalidade do visível, que a destaca, que a extrapõe. Para ele, que pinta, a questão do olho é uma com a questão da obra.

Para ele, certamente, mas já para quem queria fazer entrarem na tela o cume e as dobras da montanha, a folhagem das árvores, ou a transparência da água. Não é porque Bitran se abstém de instalar o seu cavalete no campo, diante das coisas, que os quadros produzidos em Paris, em memória da sua visão, designam uma paisagem ausente. E nem tampouco esta ausência se deve ao desaparecimento de figuras identificáveis. Cézanne já pintava a ausência da Montanha Santa-Vitória, e não apenas nas suas últimas telas, em que a identidade dela está a ponto de abolir-se, mas nas primeiras, que iam ao encontro da sua aparição-desaparição. E, por outros meios, a pequena colina toscana em *veduta* na pintura da Renascença já se fazia o emblema do lugar ausente. Antes de brotar de convenções deliberadas, ou na época mesmo da instituição dessas, a “representação” consumia na aparência o corpo das coisas, emergia sob efeito de uma visão rompida, de um escurecimento do Ser.

Essas convenções, de todas as mais adstringentes, a determinação de um ponto ideal de visão, com o qual deveria coincidir o olhar

do pintor, que lhe garantiria a possibilidade de construir um espaço homogêneo e figurar a sua projeção no plano da tela, — esquece-se muitas vezes, ao reduzi-las a um sistema de artifícios a serviço do domínio da representação, que elas supõem um acontecimento que ultrapassa o entendimento, um salto para fora das fronteiras da experiência ordinária, a eleição do olho como sede de todas as relações com o Ser. Ficções — é o que se diz — o corpo imóvel, a cabeça imóvel, a posição fixa atribuída ao órgão da visão; sem dúvida, mas antes de ser regida pela razão, que pretende por ordem no visível, esta ficção procede de um desencadeamento da visão, de um impulso de ver, que faz explodir o corpo, a cabeça, toda realidade sensível. A anulação dos movimentos “naturais” efetua-se sob o peso de um movimento fantástico rumo ao Ser como tal, sob um olhar que abala o alicerce do corpo. O ponto sábio, em função do qual se efetuará o cálculo da perspectiva, é inicialmente o ponto louco, que surge na afirmação da onipotência da visão. Ponto louco, não apenas porque o pintor somente pode proibir-se de ocupá-lo, no momento em que pretende fixá-lo, e porque não parará de experimentar uma oscilação entre a visão de fato e a pura visão, mas porque esta pura visão se disjunge numa visão de alguém, formada aqui e agora, e numa visão de nenhum lugar, anônima, porque o olho atesta-se simultaneamente o foco de uma atividade de ver e uma abertura sem limite, um abismo do ver, no qual cai quem vê, — um olho que vê todas as coisas e o pintor.

A secessão do ver fora do domínio do sentir, do falar, o surgimento do olho, como desligado, substituindo o corpo inteiro, eis o que acompanha o nascimento da pintura, ou pelo menos da obra de pintura, enquanto com ela se urde uma história.

Mas a ligação do olho com a obra é justamente tal que não se concebe o seu “desligamento”, a aventura que transcorre à prova da onipotência da visão, a não ser em resposta à exigência da obra, exigência do desligamento de algo que venha existir, não só fora do pintor, mas fora de todo vivente que o olhe, que rompa com as condições do seu gerar e se faça princípio de um gerar, que crie a sua própria visão. O que o trabalho singular de um pintor — qualquer — nos faz descobrir, desde que tome em mãos a tarefa de pintar, a história da pintura o ensina por outra via, pois em seu começo, — falamos da Renascença e mais precisamente da época da Renascença italiana e, ainda mais precisamente, do Quattrocento florentino —, é a idéia moderna da obra que se elabora em todos os registros do humanismo, ao mesmo tempo que o problema da visão se acha colocado em novos termos. Quando vem enunciar-se a fórmula *só existe a obra*, ela contém para o pintor a afirmação de que *só existe o olho*. O nascimento da obra ensina ao olho a sua questão: questão da obra

de visão à prova da impossível cisão de quem vê e do visível, da impossível determinação do lugar da aparência. Mas, desde então, o olho ensina à obra a sua questão, ensina-a a renunciar ao que cedesse lugar a uma relação que não a visão, a ser apenas obra de pintura, sem compromisso com os meios do discurso. Enquanto a obra se torna órgão da pintura, o olho revela-se obrando no visível.

A questão do olho e a questão da obra formam uma única e mesma questão, mas não porque coincidam ver e fazer; muito ao contrário, relacionam-se em virtude de sua ruptura. Assim, quanto mais a obra se submete à exigência do olho e quanto mais enfrenta o enigma do ato de pintar, mais surge o fato da tela, o fato do óleo, o fato do traçado, que não se deixam relegar ao estatuto de suporte ou procedimentos.

Em suma, a descoberta da paisagem por Bitran, em 1953, não é nada mais que a redescoberta da pintura, no lugar em que se situa ele, lugar necessariamente diferente do de seus predecessores: a aceitação irrestrita da exigência da obra e da exigência do olho e a provança de uma tensão entre ambas que não poderia, doravante, resolver-se a não ser sob condição de ser levada o mais longe possível, a preço de uma extrema separação da tela e da paisagem. Para fazer inteira justiça ao que vê no Sul, Bitran não deve apenas — como todo pintor — desviar dele os seus olhos, extinguir a visão sob o gesto de pintar, mas também produzi-lo *de outro lugar*: da tela instalada sobre o cavalete em seu quarto parisiense, à qual requer que abra a passagem para o fora.

“Compreendi que precisava fazer entrar tudo isso na minha pintura”: a fórmula de Bitran só dá o comentário da sua visão da paisagem. Mas, quando está ocupado em pintar, invertem-se os seus termos: eis que se trata de fazer a paisagem sair da tela. Ora, esta inversão inscreve-se estranhamente no quadro. Quem aguardasse a celebração do Sul ficaria desconcertado. Nem explosão da luz, nem flamejamento da cor, nem exuberância das formas. A luz reside no quadro, mas sem indicar a sua fonte. São cinzas, ocre, amarelos acastanhados, que contêm toda a cor; portam a memória da matéria da tela. Às vezes esta parece bruta; às vezes um papel colado, um grosseiro papel de embrulho, cujo antigo amassado não deixa ignorar a proveniência, marca em toda uma parte do quadro uma grande lacuna indecisa. O branco não corta, nem o preto; as formas não são circunscritas com nitidez. Mais do que cercar, o traço, quando advém, disjunge a tela, assinala as falhas entre as quais emergem — ou seria melhor dizer imergem? — terras, ou talvez lagos, ou talvez faixas de céu. E o que, com a maior segurança, anuncia a paisagem, uma linha de horizonte quebrada, não traça a fronteira do visível, não proporciona à distância a presença do ainda-não-visível, mas cava um vazio,

refere a paisagem ao seu fundo de inexistência. Tudo dá a ausência da paisagem. Entendamos: tudo dá a paisagem mas como ausente, ou iminente, — de uma iminência que priva da sua realização, que não poderia desembocar, por esforço de antecipação, no encontro com as coisas, mas protege a vinda da aparência. Bitran pinta o *nascimento de uma paisagem* (é o nome que deu a algumas das suas telas, mas que designa todas desta época), o seu nascimento a partir da tela que comemora o seu nascimento para o olho. E nesta época só pode fazê-lo reprimindo todos os signos que manifestariam a divisão da aparência e da tela, e por conseguinte todos os signos de uma divisão interna da aparência. Para que a paisagem *entre* na pintura, precisa sair da tela, precisa portanto, ao surgir, não ser separada dela, que seja ela que se exhiba como paisagem. Até a cor, até o desenho, cada elemento que periga afirmar-se categoricamente demais, cindir-se-ia do conjunto, appareceria como uma violência contra o tornar-se-paisagem da tela.

Que a recusa da exterioridade “no interior” da tela resulte do desejo de fazer a tela advir ao fora, isto só é um paradoxo — uma vez mais — para o não-pintor, que teima em acreditar que o visível está *em algum lugar*, fora da sua visão, e que é possível transpor sua imagem para a tela. Para o pintor Bitran, trata-se de uma necessidade imperiosa que se deve à lógica da pintura. O fora não se transfere daqui para lá: *volta* de uma ruptura com o visível imediato, de uma perda da vista, do gesto de pintar que o fez perder, como um visível *outro* e, ousamos dizer, voltado para quem o descobre. E, para quem o descobre, o pintor ou mesmo nós, diante do quadro acabado, tudo ocorre como se a visão residisse neste, como se, antes de o olharmos, nele houvesse algo que se via. . . Na paisagem que volta de outro lugar, ilocalizável, imprimiu-se a visão perdida. Queremos olhá-la, mas resiste à ação do olhar, não está onde o olhar a busca, pois tal ação supõe ainda a exterioridade de quem vê. Só se dá ao olho uma vez deposto o olhar (como óculos que, por fazerem ler bem demais, privavam de ver); solicita a sua passividade — uma passividade que não é o contrário da atividade, mas a maneira própria do olho deixar nascer em si a visão de alhures, a maneira própria que tem para responder ao evento que foi, para o pintor, o apagamento do ver sob o fazer. Nascimento de uma paisagem, nascimento de uma visão. . . é a cisão do mesmo quadro.

Mas por que nos toca com tamanha força, por que consegue desarmar nosso olhar — pois é ele mesmo que tem força de se deixar ver, — por que nunca terminamos de nos prestar à volta da paisagem? Não se pode dizer o que realiza a pintura; contudo, não é temerário falar, aqui, de verdade. Considerem-se, por exemplo, essas te-

las tão difundidas que, graças a alguns símbolos habilmente repartidos, evocam uma paisagem sem figurá-la, telas cujo material explicitado e maquilado para simular a parede de alguma gruta pré-histórica, convida a indagar se seus riscos devem ser atribuídos ao homem ou à natureza. Por recurso têm apenas a ilusão, limitam-se a embaralhar os traços do familiar ou a dissimular a intervenção do pintor sob os signos ostensivos do accidental. Se as paisagens de Bitran se distinguem destas, sem hesitação possível, é que se afirmam, excluindo todo compromisso com a ilusão, como obras de pintura.

Daí decorre, finalmente, que nada perdem da sua força quando comparadas com os quadros mais recentes do pintor, que não se deixam relegar a etapas de pesquisa. Produzidas sob efeito de uma imperiosa necessidade, não se inserem simplesmente na história da pintura de Bitran; permanecem enquanto obras, indiferentes ao que se denomina seus progressos; como, na escala da história geral da pintura, as obras de antanho se conservam, desenvolvem seus efeitos ao contato dos modernos, segundo o seu tempo próprio.

Constatamos que, alguns anos mais tarde, Bitran teve de afastar-se do caminho que abria a partir de 1953. Ora, não há dúvida que o trabalho efetuado rumo à paisagem tornou possível um novo começo. Não nos ocorre negar a dimensão histórica da obra. Contudo, é sob efeito da mesma necessidade imperiosa que se deslocam os termos da questão. Não cabe dizer que uma resposta revela-se, um dia, falha, e que novos meios são então inventados para resolver as dificuldades encontradas. Seria atribuir à questão uma objetividade que ela não tem, supor que o pintor é capaz de formulá-la a si antes de por-se à obra, quando ela é essencialmente a questão da obra, questão que o põe à obra e que a obra porta para fora. Neste último sentido, a paisagem confere a Bitran o poder de pintar diferentemente. Confere-lhe este poder, em virtude da sua realização mesma. Quando consideramos a série dos "ateliers", inaugurada em 1959, depois os quadros que a partir de 1965 se intitulam "Interior-Exterior", finalmente esses *duplos* a que se dedica atualmente, medimos o caminho percorrido e tenta-nos distinguir etapas. Contudo, de uma etapa a outra, o que foi ganho não se apaga nem se desclassifica. Os *ateliers* testemunham uma libertação do desenho e, embora em menor grau, da cor. Mas nem por isso se diga que falha o desenho nas paisagens. A verdade é apenas que não ultrapassa o trabalho da pintura, mas advém no seu curso, no traçado confiado ao pincel quase seco que o imprime como no fundo da tela, ou às vezes ao carvão; que assim se segregam formas, espaços, sem deixarem de manter o mesmo parentesco, de participar da geração do mesmo visível. E tampouco falta a cor. O azul, o vermelho estão refugiados nos cinzas,

jogam no entre-cinza, cá e lá a ponto de aflorar, quase sensíveis. Mas importa que não venham à superfície, que seja diferida a sua aparição para que a paisagem retenha o tempo de seu nascimento. A sorte reservada ao desenho, à cor, é então governada por um “pensamento” da tela como lugar da origem, lugar de onde surge o fora. Tudo o que o gesto do pintor leva à tela deve, de alguma forma, marcar-lhe sua adesão, conservar-lhe a memória, achar-se dessa maneira referido à origem. Só assim parece possível o movimento violento que instaura a obra como ser do fora — graças a uma extrema prudência no movimento que a desdobra, que a exhibe.

Ora, sem dúvida era preciso este investimento da origem na tela, esta repressão do desenho, da cor, para que a questão voltasse a Bitran, a partir de sua obra realizada, excedendo seus próprios termos. A libertação do desenho que os “ateliers” manifestam, dizíamos, tem o seu ponto de partida na paisagem. Pois aí Bitran experimenta um traçado ao mesmo tempo a serviço de uma descrição e de uma inscrição da forma. A descrição, o movimento da exteriorização está submetido à inscrição, ao movimento que faz a forma *entrar* no fundo. Mas isso não nega que já o traço tem a virtude de tornar simultaneamente sensíveis o exterior e o interior. E ainda não devemos esquecer que, na época em que Bitran pinta suas paisagens, faz desenhos. Não são estudos que deveriam beneficiar os seus quadros. Os desenhos são meros desenhos; pelo menos, é o que acredita. Mas parecem com sua pintura. Se os mantém à distância dela, é que a tela, a seus olhos, detém um privilégio absoluto. Mas, à distância, abrigados do seu poder de atração, tenta-nos dizer “nas suas costas”, com a leveza que lhes é própria, eles fazem advir, voltar a paisagem por meios diferentes da pintura, abalam o reino da tela.

Por que, então, a tela teria vocação para figurar o lugar da origem? Por que o desenho como tal, a cor como tal importariam o elemento da exterioridade? É verdade que nenhum material, nenhum meio em si detém o poder de representar a origem ou contradizer sua irradiação. Sabemos por exemplo que na pintura de Matisse, às vezes, tudo passa pela linha, ou, na de Rotkho, tudo pela cor. Mas tal saber não tem profundidade porque não leva em conta os problemas do pintor. Ele está condenado à ignorância desde que abre uma paisagem à pintura pois, ao abri-la, não a domina, e, em suma, não lida mais com materiais nem meios. Assim que encetada a obra, a tela ainda virgem, as cores e formas por vir já lhe pertencem. É algo futuro que vai ao encontro da sua origem e transforma em determinações do ser a superfície, o grão, as dimensões da tela, a espessura ou fluidez do óleo, a sua cor, o traço, o toque.

Essa transformação escapa-nos porque pretendemos concebê-la a partir dos seus termos, supostos reais. Vemos de um lado os qua-

dros acabados, do outro andaimes, suportes, instrumentos, substâncias, procuramos qual a relação. Mas no movimento efetivo da pintura, não se faz a cisão. A tela, por exemplo, em nenhum momento é apenas suporte, em nenhum é só quadro. Suporte: ela institui-se como tal a partir do apelo do quadro; quadro: torna-se tal sem deixar de desaparecer, de deixar rastro da sua desapareição como suporte. Impossível fixar uma linha de demarcação entre ambos os estatutos; linha sempre excedendo e insuficiente face ao que parece. Observe-se, por exemplo, o uso que Bitran faz do papel, antes de colá-lo sobre a tela, quando começa a pintar os seus "ateliers". É certo que já o utilizara alguma vez, na época das suas paisagens, sobretudo para executar alguns soberbos sépias, onde deixava livre curso ao desenho. Mas justamente não eram mais que guaches; a aventura permanecia à margem da sua pintura. Ora, eis que o advento de formas novas, a acolhida do desenho, de um jogo de oposições entre o preto e o branco, impõem-lhe recorrer a um material menos rígido, menos resistente e, não temamos dizê-lo, menos temível que a tela. É que, ao figurar na obra o lugar da origem, a tela trazia, na sua materialidade, a ameaça do abismo. E tudo o que o gesto lhe acrescentava expunha-se ao risco da destruição. O papel parece subitamente mais tolerante com a carreira da linha, até que, finalmente, a tela por sua vez consinta...

O "atelier", confia Bitran, permitiu-me introduzir o desenho na minha pintura. Contudo, ele sempre praticou o desenho. E quantas vezes não teve ocasião de medir o seu poder nos quadros dos outros. Mas na sua pintura, um dia, a linha gera, participa do nascimento do visível, faz advirem formas que não quebram o espaço, mas o desdobram, redobram-no, enquanto a cor, cuja intrusão ele temia, como se só resultasse de um gesto segundo, advém exatamente onde devia emergir. *Formas-mães*, notava já em 1956 Charles Estienne, que teve o mérito de surpreender o seu advento nas paisagens onde, ainda, eram apenas mui timidamente esboçadas. Impossível dizer melhor: formas que geram. Não captam o olhar, não fixam os limites das coisas, nem os intervalos entre elas, não determinam nem o pleno nem o oco do visível, não ocupam um lugar definido no quadro. Neste sentido, não são figuras; como tais, manteriam relações medidas, se destacariam de um fundo. Elas talham o espaço, marcam as tomadas do olho e, ao mesmo tempo, contraditoriamente, necessariamente, as impressões que imprime, na esfera do olho, o cunho das aparências do atelier. Seria vão pretender nomear estas formas, insistentes, que duram vários anos, que escandem a repetição do encontro com o "atelier". Não que deitem raiz numa geometria privada, cujo vocabulário seria segredo do pintor, nem mesmo que todas elas sejam estranhas à visão familiar das coisas (a cavilha do tripé, o grande

ângulo dos dois planos do cavalete, é impossível enganar-se, atravessam cá e lá o espaço da tela), mas *isso* que nós vemos não é objeto, não o *sabemos*, isso deriva de uma relação que nunca soubemos, necessariamente recalçada pelo movimento que nos precipita na presença das coisas, na ordem do universo, e fornece a imediata certeza de ocuparmos o seu centro e termos a livre disposição dos percursos do olhar. Tal relação ignora a divisão do sujeito e do objeto; o “atelier” não surge dela como o que está diante dos olhos, ou melhor, ele é, desafiando toda reconstrução lógica, ao mesmo tempo sempre *diant*e, exibido, e o elemento em que se acha imergido o olho, cada um de cujos movimentos mistura a aparência, puxando a cortina que abre e fecha no mesmo ponto, — faz a pulsação ser-nada. O “atelier” que Bitran produz não resulta de uma simples renúncia à perspectiva geométrica. Não se trata de um espetáculo que aliasse a vista frontal e a vista lateral, onde alto e baixo comporiam numa visão que tivesse contraído a sua duração; o ser não se dá na multiplicação dos perfis no mesmo lugar, numa descompressão do visível que libere as linhas e as cores. É bem mais longe que ele persegue a derrota do objeto e a regressão a um ver que não tivesse de saber. Na tela voltam os rastros, não de algo guardado à vista, mas da circulação do “atelier”, do turbilhão em que emergem e se entrecruzam visível e visão, “cortes” do visível, esburacamentos da visão. Mas não nos enganemos: pintar, mais do que nunca, para ele é responder à interrogação do olho.

Desta maneira, a sua empresa, embora siga um curso novo, permanece ligada à de um Cézanne, de um Braque, de um Staël.

Que o “atelier” tenha propiciado a Bitran uma nova experiência da pintura basta para reter a nossa atenção. Não menos que a tela em sua materialidade, o lugar em sua materialidade não é alheio à obra que o refere ao seu espaço próprio. Em 1959, instala-se pela primeira vez num “atelier” de pintor, na rue des Plantes. Acabou o tempo em que precisava guardar à noite o cavalete, as telas, os pincéis para dar lugar às coisas da vida. À sua volta dispõem-se doravante, duravelmente e como que intangíveis, os emblemas da pintura. A repetição trabalha-o. A questão da paisagem torna-se assim a questão do “atelier”: o lugar ausente emigra para o mais próximo. Não é mais de lá longe que o fora deve entrar na pintura, mas a partir desse *aquí* onde está ancorado o pintor. É no mundo do “atelier” que ele aprende a aguentar o seu choque, a perder — sem deixar de encontrá-la como brilho da aparência — a *face* das coisas, a decifrar os signos contrários do seu investimento pelo visível e da exterioridade do olho.

É claro: a diferença dos lugares reais apenas esteia a diferença dos lugares ausentes, o deslocamento que se efetua no seio da pintura. Assim, após ganhar na experiência do “atelier” um senso da ha-

bitação, Bitran poderá importar para novas paisagens formas que assinalam o desdobramento e o redobramento do visível, a implicação e a extração de quem vê. Entre 1967 e 1971, refará muitas vezes “Nascimento de uma Paisagem”, quadros que se assemelharão estranhamente aos que pintara uma década antes, mas que darão uma segunda vida à questão nascida outrora, no confronto com o Sul. O “atelier” poderá deixar-se esquecer, será dissolvido como espaço singular, como tema da pintura, por ter sido capaz de passar à generalidade do seu elemento, por ter instaurado uma dimensão do ser pictórico.

Mas, cabe precisar, esta passagem não vem de uma indução. As propriedades do “atelier” não se acham simplesmente transferidas para as paisagens ou para os novos espaços que vêm tomar o pintor. Alforriando-se dos limites do “atelier”, reconhecendo a divisão universal interior-exterior mais além dos pontos de referência do universo objetivo, como parturição do visível, da visão, Bitran adquire o poder de transpor na tela, por meios novos, a ruptura das formas e a explosão da cor. *Interior-exterior*, este é justamente o nome que acha para várias telas; contudo, poderia aplicar-se à sua obra inteira desde 1965. Não se trata de um tema. O tema às vezes ainda é a paisagem, às vezes a *natureza morta de pé* ou este ser enigmático (sem dúvida uma das divindades bambara que ocupam o “atelier”) de quem sabemos apenas que é o guardião do espaço: o *impressor de silêncio*. Mas, atualmente, pouco importa a ocasião; o pintor não se recusa mais a pedir à pintura a individualidade da coisa, pois não duvida que ela lhe reserve a mesma aventura que a paisagem ou o “atelier”, que se dê enquanto tal como coisa ausente e condense em si uma visão de nenhum lugar. Os mesmos gestos são mobilizados para proporcionar, na tela, a área de deflagração que se institui pelo contato do olho e do visível ou — de vez que não há, de um lado um olho, e de outro um visível — por uma deflagração que faz jorrar a visão do visível, o visível da visão. Atualmente, aparecem grandes “à plat” negros, recortados, ou um azul, um vermelho, cor pura. Assim, a superfície explode à distância de tudo aquilo do qual ela é superfície; está face ao olho, o fragmento para sempre “face a”, o visível na sua absoluta exterioridade, o signo do ser que aflorou à superfície e de golpe faz de si seu reduto. E simultaneamente se empilha numa parte do quadro o trabalho de evolução, de involução das formas: o que Bitran nomeará “lugar complexo”. Nada, ali, que se desgarre do duplo movimento que exhibe e recobre: a profundidade é o elemento do espaço que desafia toda medida; o visível manifesta-se como suspenso e, por assim dizer, aquém da aparência; não tem lugar diante do olho, está amarrado à visão; assim como ele a porta, ela o detém no seu próprio fundo; e longas faixas claras *no coração*

do negro (nome de um dos seus quadros), sinuosas, traçam estranhos percursos no quadro, como que inscrevendo os estreitos onde se precipitam o visível, os caminhos do trás-o-mundo (4) subtraídos de toda a visão — o que Husserl chamava de “horizontes internos” da coisa — ou, como que retrazendo os movimentos do olho, as braçadas pela visão do elemento do visível.

São impossíveis as vistas que Bitran reúne, não porque relatassem simultaneamente vários estados de um mesmo espaço objetivo, mas porque ele desfez os pontos de referência do sujeito e do objeto, as referências de uma percepção reconstruída sob a exigência do saber e do fazer, porque existe para ele, consoante a expressão de Merleau-Ponty — a quem devemos um poder novo para interrogar a pintura — uma “carne” do visível, um envolvimento recíproco de quem vê e do visível e uma beância desta carne, uma impossível coincidência entre um e outro, uma impossível identidade consigo de quem vê e do visível, o advento do mesmo à prova do outro.

Interior-exterior, o mesmo e o outro: a questão do olho, a questão da obra. Como duvidar que a pintura de Bitran enfrente atualmente, nos *duplos*, o enigma que outrora lhe deu seu empuxo inicial? Um em dois, dois em um, um e um; o visível cá e lá, a visão singular e anônima, a obra no fora e o fora da obra: o *duplo* condensa os termos do enigma.

Não; lutemos contra a tentação de falar em progresso. Nem a pintura de Bitran, nem a pintura em geral suportam tal medida. Mas, junto com o progresso, não se apaga a história. Ora, é a prova do risco que a ordena. Das primeiras paisagens até os *duplos*, o risco cresce. É preciso que tudo passe a pintura e que passe tudo o que foi pintura para que a obra seja — figure ainda a morada do impossível.

CLAUDE LEFORT

(Tradução de Renato Janine Ribeiro)

(4). No original: *arrière-monde*. (N. do T.).