

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



Alessandra Bergamaschi

POLLOCK, RAUSCHENBERG e CAGE

Formas residuais do pictórico na era da reprodução técnica

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura da Puc-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em História Social da Cultura.

Orientador: Prof. Sergio Bruno Guimarães Martins

Rio de Janeiro
Junho de 2020



Alessandra Bergamaschi

POLLOCK, RAUSCHENBERG e CAGE

Formas residuais do pictórico na era da reprodução técnica

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura da Puc-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em História Social da Cultura. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo:

Prof. Sergio Bruno Guimarães Martins

Orientador

Departamento de História, PUC-Rio

Prof. Luiz Camillo Dolabella Portella Osorio de Almeida

Departamento de Filosofia, PUC-Rio

Prof. Otavio Leonidio Ribeiro

Departamento de Arquitetura, PUC-RIO

Prof. Mauricio Lissovsky

UFRJ

Prof. Kaira Marie Cabanas

University of Florida

Rio de Janeiro, 10 de Junho de 2020

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Alessandra Bergamaschi

Alessandra Bergamaschi é formada em Ciências da Comunicação pela Universidade de Bolonha, na Itália. A sua pesquisa sobre imagem em movimento inclui a realização de três edições de uma mostra de vídeos de artistas no cinema, OLHO, com itinerâncias no Teatrino de Palazzo Grassi (Veneza), no Palais de Tokyo (Paris), na Cinemateca Brasileira (SP), na Cinemateca do Mam (RJ) e no Cineteatro São Luiz (Fortaleza) em ocasião do III Encontro Internacional de Imagem Contemporânea organizado pela UFC. Realizou também alguns vídeos que foram expostos no Centro Cultural Hélio Oiticica (RJ), no DocLisboa, no Festival Internacional de documentários É Tudo Verdade (RJ-SP), na Semana dos Realizadores (RJ), no Cine Iberê (Fundação Iberê Camargo, PA) e no Skanes Konstforening (Malmo, SE). Tem publicado nas revistas Ars (Usp-SP) e Concinnitas (UERJ-RJ).

Ficha Catalográfica

Bergamaschi, Alessandra

Pollock, Rauschenberg e Cage : formas residuais do pictórico na era da reprodução técnica / Alessandra Bergamaschi ; orientador: Sergio Bruno Guimarães Martins. – 2020.

327 f. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2020.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. História Social da Cultura – Teses. 3. Modernismo. 4. Pintura. 5. Imagem técnica. 6. Perda da áura. 7. Autonomia da obra. I. Martins, Sergio Bruno Guimarães. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

Agradecimentos

Agradeço ao meu orientador, Sérgio Martins, pela parceria e pelas contribuições generosas.

Ao CNPq e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos.

Aos colegas e professores do grupo de pesquisa arte, autonomia e política, pelas ocasiões de troca.

Ao Gabriele, pelo carinho e pelo apoio.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Resumo

Bergamaschi, Alessandra; Martins, Sergio Bruno Guimarães, **Pollock, Rauschenberg e Cage. Formas residuais do pictórico na era da reprodução técnica.** Rio de Janeiro, 2020, 327p. Tese de Doutorado, Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Pollock, Rauschenberg e Cage. Formas residuais do pictórico na era da reprodução técnica aborda uma trajetória de pequenos colapsos da autonomia do campo pictórico como efeito das mediações da reprodução da imagem, no contexto norte-americano entre o final da década de 1940 e a década de 1950. É uma época caracterizada por dois movimentos fundamentais, que afetam o discurso crítico e a produção artística: o fim da era da mecânica – o cinema é uma “máquina” modernista – e o início da eletrônica – que inaugura as possibilidades da televisão e do vídeo. Jackson Pollock e Robert Rauschenberg operam nesse momento de transição e, ao longo da tese, são testadas possíveis relações entre, por um lado, certa desagregação do campo pictórico em Pollock e, por outro, a tentativa de reorganização da pintura a partir da integração do índice fotográfico operada por Rauschenberg. Nesse contexto, a figura de John Cage, além de introduzir o primeiro Rauschenberg, é um contraponto interessante a Pollock: por um lado, o compositor torna-se porta-voz das poéticas antiautorais de Marcel Duchamp e da busca por uma suposta transparência das sensações do corpo, que encontra sua matriz na tradição do pensamento zen-budista, por outro, sua poética ainda traz as marcas de certo idealismo. Isso revela um contexto histórico no qual tanto a definição de um campo autônomo da arte quanto a dissolução entre arte e vida tornam-se perspectivas vãs frente à emergência do mercado – da cultura, das imagens, da arte, da moda e dos objetos de consumo –, que atravessa todas as instâncias de produção e recepção da obra. A busca pelo esgarçamento do pictórico nas virtualidades do fotográfico se dará através de referências a temas centrais da filosofia benjaminiana e à teoria do Olhar de Jaques Lacan, autores que colocam certa ênfase no resíduo, na sobra e nas ruínas.

Palavras-chave:

modernismo; pintura; imagem técnica; perda da aura; autonomia da obra.

Abstract

Bergamaschi, Alessandra; Martins, Sergio Bruno Guimarães (Advisor). **Pollock, Rauschenberg and Cage. Residual Forms of the Pictorial in the Age of Technical Reproduction.** Rio de Janeiro, 2020, 327p. Tese de Doutorado, Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Pollock, Rauschenberg and Cage. Residual Forms of the Pictorial in the Age of Technical Reproduction describes a trajectory of small collapses in the pictorial field in the North American context between the late 1940s and the 1950s. This is an era characterized by two fundamental movements affecting critical discourse and artistic production: the end of the era of mechanics – cinema is a modernist “machine” – and the transition to the electronic media – television and video. This thesis explores relations between a disaggregation of the pictorial field in Pollock Jackson and Robert Rauschenberg’s attempts to reorganize painting based on the integration of the photographic index. John Cage is crucial in this context. If, on the one hand, the composer becomes a spokesman for Marcel Duchamp’s anti-authoritarian poetics and the search for a supposed transparency of the sensations of the body, which finds its matrix in the tradition of Zen-Buddhist thought, on the other, his poetics still bears the marks of a certain idealism, revealed by a historical context in which both the definition of an autonomous field of art and the dissolution of art and life become vain perspectives in the face of the emergence of the market – of culture, images, art, fashion and consumer objects –, traversing all instances of production and reception of the work. With references to themes from Benjaminian philosophy and the theory of the Gaze of Jaques Lacan, both emphasizing residues, remains and ruins, we examine the fraying of the pictorial in the virtualities of the photographic.

Keywords:

modernism; painting; technical image; loss of aura; aesthetic autonomy.

Sumário

Introdução.....	12
1. A sutura.....	32
1.1 A duplicação do gesto.....	38
1.2 A sutura.....	45
1.3 Pintor e cinegrafista.....	49
1.4 Avergonhadematisse.....	55
1.5 Distúrbios da visão.....	64
2. O <i>close</i>	72
2.1 O corpo narcísico e o corpo perverso.....	74
2.2 Afrescos e marcas indiciais.....	83
2.3 Imagens em baixa definição.....	93
2.4 O <i>close</i>	102
3. Intervalo.....	115
3.1 Tenho um segredo.....	122
3.2 A distração e o tédio.....	139
3.3 Aeroportos para luzes, sombras e partículas.....	150
3.4 Imagens em que nada acontece.....	160
4. Interfaces.....	173
4.1 Nunca deixei de ser fotógrafo.....	178
4.2 De observador a espectador.....	190
4.3 Imagens perversas.....	200
Conclusões.....	213
Figuras	
A sutura.....	225
O <i>close</i>	254
Intervalo.....	268
Interfaces.....	288
Bibliografia.....	315

Lista de figuras

1. A sutura

fig. 1: Dorothy Seiberling, <i>Life</i> , 1949.....	226
fig. 2: Dorothy Seiberling, <i>Life</i> , 1949.....	227
fig. 3: <i>Vogue</i> , vol.117, n. 4, março 1951. Foto: Cecil Beaton.....	228
fig. 4: <i>Vogue</i> , vol.117, n.4, março 1951. Foto: Cecil Beaton.....	229
fig. 5: Hans Namuth, <i>Jackson Pollock painting in his studio</i> , 1950. Foto: Hans Namuth.....	230
fig. 6: <i>Jackson Pollock</i> , curadoria de Kirk Varnedoe. Nova York, MoMA, 1999.....	231
fig. 7: “Pollock e la scuola di New York”, 2018, Complesso del Vittoriano, Roma.....	232
fig. 8: KARMELE, P. “Recovering Pollock: Method, Meaning and Impact”. <i>Jackson Pollock</i> , New York: MoMA, 1999.....	232
fig. 9: Étienne-Jules Marey, <i>Homem em terno preto</i> , 1883.....	233
fig. 10: Hans Namuth, <i>Jackson Pollock 51</i> , stills do filme.....	233
fig. 11: Hans Namuth, <i>Jackson Pollock 51</i> , stills do filme.....	234
fig. 12: Hans Namuth, <i>Jackson Pollock 51</i> , stills do filme.....	235
fig. 13: Hans Namuth, <i>Jackson Pollock 51</i> , stills do filme.....	236
fig. 14: Hans Namuth, <i>Jackson Pollock 51</i> , stills do filme.....	237
fig. 15: Hans Namuth, <i>Jackson Pollock 51</i> , stills do filme.....	238
fig. 16: Hans Namuth, <i>Jackson Pollock 51</i> , stills do filme.....	239
fig. 17: Hans Namuth, <i>Jackson Pollock 51</i> , stills do filme.....	240
fig. 18: Hans Namuth, <i>Jackson Pollock 51</i> , stills do filme.....	241
fig. 19: Hans Namuth, <i>Jackson Pollock 51</i> , stills do filme.....	242
fig. 20: Hans Namuth, <i>Jackson Pollock 51</i> , stills do filme.....	243
fig. 21a: Hans Namuth, <i>Jackson Pollock 51</i> , stills do filme.....	244
fig. 21b: Hans Namuth, <i>Jackson Pollock 51</i> , stills do filme.....	245
fig. 22: “Speaking of Pictures... Picasso tries new art form”, <i>Life</i> , 1950. Fotos: Gjon Mili.....	246
fig. 23: “Speaking of Pictures... Picasso tries new art form”, <i>Life</i> , 1950. Fotos: Gjon Mili.....	247
fig. 24: “Speaking of Pictures... Picasso tries new art form”, <i>Life</i> , 1950. Fotos: Gjon Mili.....	248
fig. 25: François Campaux, <i>Henri Matisse</i> , stills do filme.....	249
fig. 26: Henri-Georges Clouzot, <i>Le mystère Picasso</i> , stills do filme.....	250

fig. 27: Henri-Georges Clouzot, <i>Le mystère Picasso, stills</i> do filme.....	251
fig. 28: Henri-Georges Clouzot, <i>Le mystère Picasso, stills</i> do filme.....	252
fig. 29: Michelangelo Pistoletto, <i>Vetrina, 1965</i>	253

2. O close

fig. 30: Jackson Pollock, <i>Autumn Rhythm: Number 30, 1950, 1950</i>	255
fig. 31: Michelangelo Pistoletto, <i>I visitatori, 1969</i>	256
fig. 32: Jackson Pollock, <i>Autumn Rhythm: Number 30, 1950, 1950 (detalhe)</i>	257
fig. 33: Jackson Pollock, <i>Lavender Mist: Number 1, 1950, 1950 (detalhe)</i>	258
fig. 34: Jackson Pollock, <i>Number 1A, 1948, 1948 (detalhe)</i>	259
fig. 35: Jackson Pollock, <i>Number 31, 1950, 1950 (detalhe)</i>	260
fig. 36: Jackson Pollock, <i>Number 32, 1950, 1950 (detalhe)</i>	260
fig. 37: Jackson Pollock, <i>The Deep (detalhe), 1953</i>	261
fig. 38: Michelangelo Buonarroti, <i>Voltada Capela Sistina, 1508-12</i>	262
fig. 39: Giotto, <i>O sonho de Joaquim, 1303-1305</i>	262
fig. 40: Galeria <i>Art of This Century</i> , projeto do arquiteto Frederick Kiesler.....	263
fig. 41: Galeria <i>Betty Parsons</i> , Nova York, 1950. Foto: Hans Namuth.....	263
fig. 42: <i>Number 16, 1950</i> , pertenceu à coleção do MAM-Rio. Foto: Hans Namuth.....	264
fig. 43: <i>Vogue</i> , vol. 117, n. 4, março 1951. Foto: Cecil Beaton.....	264
fig. 44: Blinki Palermo, <i>Positiv-negativ, 1971</i>	265
fig. 45: Mel Bochner, <i>Measurement Room: Perimeter, 1968</i>	265
fig. 46: Galeria <i>Betty Parsons</i> , Nova York, 1950. Foto: Hans Namuth.....	266
fig. 47: Marcel Duchamp, <i>Milhas de barbante, 1942</i> . Foto: John Schiff.....	266
fig. 48: Jackson Pollock, <i>Portrait and a dream, 1953</i>	267

3. Intervalo

fig. 49: Nina Leen, <i>The Irascible, 1951</i>	269
fig. 50 e fig. 51: “Concerto de percussão”, <i>Life, 1943</i>	270
fig. 52: John Cage, <i>Water Walk</i> , peça para o programa televisivo “I’ve Got A Secret”, CBS, 1960....	273
fig. 53: John Cage, <i>Water Walk</i> , peça para o programa televisivo “I’ve Got A Secret”, CBS, 1960...	274
fig. 54: László Moholy-Nagy, <i>Light-Space Modulator, 1922</i>	275
fig. 55: László Moholy-Nagy, <i>Fotograma, 1939</i>	276

fig. 56: Robert Rauschenberg, <i>Erased De Kooning</i> , 1953.....	277
fig. 57: Robert Rauschenberg e John Cage, <i>Automobile Tire Print</i> , 1953.....	278
fig. 58: Marcel Duchamp, <i>Tu'm</i> , 1918.....	279
fig. 59: Marcel Duchamp, <i>A Noiva Despida por Seus Celibatários, Mesmo (O Grande Vidro)</i> , 1915-1923.....	280
fig. 60: Man Ray, <i>Elevage de poussière</i> , 1920, impressão ca. 1967.....	281
fig. 61: Yasujirô Ozu, <i>O Filho Único</i> , 1936. <i>Stills</i> do filme.....	282
fig. 62: Yasujirô Ozu, <i>O Filho Único</i> , 1936. <i>Stills</i> do filme.....	283
fig. 63: Yasujirô Ozu, <i>O Filho Único</i> , 1936. <i>Stills</i> do filme.....	284
fig. 64: Andy Warhol, <i>Empire</i> , 1964. <i>Stills</i> do filme.....	285
fig. 65: Edwin Porter, <i>Coney Island at Night</i> , 1905.....	286
fig. 66: Edwin Porter, <i>Coney Island at Night</i> , 1905.....	287

4. Interfaces

fig. 67: Robert Rauschenberg, <i>Untitled (Feticcio Personale, Rome)</i> , 1953.....	289
fig. 68: Robert Rauschenberg, <i>Untitled (Scatole Personali)</i> , 1952.....	290
fig. 69: Robert Rauschenberg, <i>Untitled (Scatole Personali)</i> , 1952.....	290
fig. 70: Joseph Cornell, <i>Untitled</i> , 1936.....	291
fig. 71: Robert Rauschenberg, <i>Untitled (Scatole Personali)</i> , 1952.....	292
fig. 72: Robert Rauschenberg, <i>Untitled (Scatole Personali)</i> , 1952.....	292
fig. 73: Robert Rauschenberg, <i>Untitled (nine Feticci Personali, Rome)</i> , 1953.....	293
fig. 74: Robert Rauschenberg, <i>Untitled (Scatole personali)</i> , 1953.....	294
fig. 75: Robert Rauschenberg, <i>Cy + Roman Steps (I-V)</i> , 1952.....	295
fig. 76: Robert Rauschenberg, <i>Cy + Roman Steps (I-V)</i> , 1952.....	296
fig. 77: Marcel Duchamp, <i>Nu Descendo uma Escada, n. 2</i> , 1912.....	297
fig. 78: Robert Rauschenberg, <i>Cy + Relics, Rome</i> , 1952.....	298
fig. 79: Robert Rauschenberg, <i>Rome Flea Market (III)</i> , 1952.....	299
fig. 80: Robert Rauschenberg, <i>North Africa (II)</i> , 1952.....	299
fig. 81: Robert Rauschenberg, <i>Rome Wall (I)</i> , 1952.....	299
fig. 82: Robert Rauschenberg, <i>Rome Flea Market (I)</i> , 1952.....	299
fig. 83: Robert Rauschenberg, <i>Minutiae</i> , 1954.....	300
fig. 84 e fig. 85: Merce Cunningham, <i>Minutiae</i> , 16', 1954.....	301

fig. 86: Robert Rauschenberg, <i>Untitled (Man with the white shoes)</i> , 1965.....	302
fig. 87: Robert Rauschenberg, <i>Interview</i> , 1965.....	303
fig. 88: Robert Rauschenberg, <i>Should Love Come First</i> , 1951.....	304
fig. 89: Robert Rauschenberg, <i>Mother of God</i> , 1950.....	305
fig. 90: Robert Rauschenberg, <i>The Lily White</i> , 1950.....	306
fig. 91: Robert Rauschenberg, <i>Canto II: The descent</i> , 1958.....	307
fig. 92: Robert Rauschenberg, <i>Charlene</i> , 1954.....	308
fig. 93: Robert Rauschenberg, <i>Untitled (mirror)</i> , 1952.....	309
fig. 94: Leonardo da Vinci, <i>Studio per sant'Anna, la Madonna e il Bambino con l'agnello</i> , 1500-1501.....	310
fig. 95: Robert Rauschenberg e Susan Weil, <i>Female Figure</i> , ca. 1950.....	311
fig. 96: Robert Rauschenberg, <i>Booster</i> , 1967.....	312
fig. 97: "Speaking of Pictures", <i>Life</i> , 1951. Foto: Wallace Kirkland.....	313
fig. 98: "Speaking of Pictures", <i>Life</i> , 1951. Foto: Wallace Kirkland.....	314

Introdução

Em 1949 Jackson Pollock e suas pinturas aparecem em reproduções a cores em uma reportagem de tons sensacionalistas na revista *Life*: “Trata-se mesmo do maior artista vivo dos Estados Unidos?”.¹ Em uma mesa redonda sobre arte moderna organizada pela revista logo após essa matéria, no mesmo ano, manifestam-se as tensões e a indecisão dos críticos, que chegam a chamar *Cathedral*, de Pollock, de “very lovely” [adorável], despertando o horror do crítico Clement Greenberg. Seguindo a leitura historiográfica de Serge Guilbaut, a conclusão do debate, trazido a público pela revista *Life*, foi de que a confusão da crítica confirmaria a dificuldade de dar uma resposta definitiva diante das questões colocadas pelo trabalho de Pollock.² Outro questionamento, talvez mais urgente, era “Is there an American Art?” [Existe uma arte norte-americana?], pergunta dirigida aos leitores de *Magazine of Art*, também em 1949, e que manifestava a ansiedade da nova classe política neoliberal em ascensão após a eleição de Truman, em 1948.³ Tornava-se necessária uma arte simbolicamente atrelada à sensibilidade livre e democrática

1 SEIBERLING, D. “Jackson Pollock: Is He the Greatest Living Painter in the United States?” *Life*, 8 (agosto 1949), pp. 42-45.

2 Cf. GUILBAUT, S. *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War*. Chicago, Londres: University of Chicago Press, 1983, pp. 190-193.

3 Mesmo avessos ao fomento cultural, os conservadores de direita, então empenhados nas primeiras jogadas da guerra fria, percebiam a importância de um pensamento hegemônico norte-americano que norteasse a “frente ocidental”. A partir de um programa aparentemente centrista, que tomava distância das ideologias que fundamentavam os totalitarismos, e cujo lema era “Not left, not right, but a vital center” [Nem esquerda, nem direita, mas um centro vital], a nova direita norte-americana estava então empenhada na construção de uma imagem dos Estados Unidos que exigia referências culturais fortes e, ao mesmo tempo, desvinculadas de qualquer engajamento político. *Ibidem*.

do “american way of life” [estilo de vida americano], que atuaria no universo geracional de aspirações das revistas comerciais, no mundo do consumo de luxo das galerias e do consumo cultural dos museus nacionais, até representar o país internacionalmente, deslocando o peso do debate artístico de Paris para Nova York. O expressionismo abstrato, movimento de vanguarda influenciado, entre outras vozes, pelos juízos e critérios teóricos de Clement Greenberg, e encarnado pela figura heroica de Pollock, surge como alternativa adequada para simbolizar a arte norte-americana, alardeando suas telas monumentais como promessa de um futuro glorioso para a tradição pictórica ocidental.⁴

Nesse contexto, se a revista *Life*, por um lado, norteava o gosto dos *marchands* de arte do novo segmento de pequenos colecionadores e profissionais liberais, empenhados na decoração de suas habitações nova-iorquinas de classe média, por outro, era referência de costume nos subúrbios, onde essa matéria, segundo Guilbaut, havia sido acolhida com certo escárnio. Isso devido à ambiguidade do título e, principalmente, à técnica de Pollock, que se tornava alvo de fácil sarcasmo, principalmente quando as pinturas, achatadas e miniaturizadas nas réplicas das revistas, ou seja, reproduzidas, eram submetidas à avaliação de uma multidão distraída. A pergunta, aparentemente retórica, sobre Pollock ser o maior pintor vivo, podia ser lida de diversas maneiras e participava da complexa dialética entre dinâmicas políticas e de mercado em torno da construção do expressionismo abstrato como arte de vanguarda norte-americana. Um dos efeitos que emerge desse processo, no caso específico de Pollock, é que estava se tornando cada vez mais difícil abstrair a obra das relações com o entorno, ou seja, defender a possibilidade de uma arte autônoma. Assim, abraçamos a hipótese de que, a partir desse estádio do capitalismo e de suas expressões midiáticas, a vida pública das obras de arte dificilmente poderia continuar sendo considerada algo extrínseco a elas, mesmo que, como nota T.J. Clark, o modernismo tivesse acreditado no oposto durante a maior parte do tempo.⁵

4 Vale lembrar que, logo em 1950, Pollock representará os Estados Unidos na Bienal de Veneza, ao lado de Arshile Gorky e Willem De Kooning, consagrando a ambígua e controversa “vanguarda” norte-americana.

5 “Of course modernism believes the opposite a lot of the time. But that it because it sees with such clarity what the public life of visual imagery now is, and understandably would like not to be part of it. Better a collectivity of two.” In CLARK, T.J. “The Unhappy Consciousness”. In CLARK, T.J. *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*. New Haven: Yale University

Esse episódio midiático, além de ser o ponto de partida do percurso aqui proposto, condensa as questões tratadas ao longo da tese e as razões para tal recorte histórico, que situa as figuras de Jackson Pollock e Robert Rauschenberg, mediadas por John Cage, em um prisma no qual transparecem os sintomas da crise do alto modernismo. São sintomas que se manifestam na tensão entre a originalidade do gesto pictórico e os automatismos da reprodução técnica, que achata, comprime e padroniza. É um embate que caracteriza todo o modernismo, mas que chega a causar uma ruptura no início dos anos 1960, com o fim da era da reprodução mecânica e o advento da eletrônica, quando será impossível contornar os efeitos de imagens em fluxo permanente, que nos capturam em seus espelhamentos virtuais e suas contingências efêmeras e sempre fragmentadas. O efeito do envolvimento do sujeito em sua própria autoimagem será um dos temas mais interessantes da primeira vídeo-arte e de obras que sobrevivem somente enquanto dados residuais, por meio de registros que se fazem testemunho dos corpos e das ações dos protagonistas das segundas vanguardas. O que vamos indagar no momento de transição considerado, por outro lado, são as tensões entre a autonomia da matéria pictórica e seu esgarçamento nas ausências, ou virtualidades, do fotográfico e da imagem técnica. Atritos que afetam o corpo e a subjetividade dos artistas que, convocados a lidar com o espelhamento de si mesmos e de suas obras, ensejavam uma série de desajustes entre o que ainda era esperado enquanto prática artística e o que escapava ao controle do quadro e de sua personagem midiática. A falência da figura heroica do artista e do valor aurático de sua pintura, duplicados e agora expostos ao juízo das “massas distraídas” preconizadas por Benjamin, traz uma força generativa que será elaborada pelos artistas da geração seguinte.⁶

Trata-se, porém, de um fim relativo da pintura, pois mesmo nas versões em “baixa definição” das emblemáticas serigrafias de Warhol, o pictórico, convertido em simulacro, não acaba, mas será colocado sob o signo da fotografia.⁷ A diferença, decretada por Warhol ao tomar o duplo caminho – cinematográfico, dos *screen*

Press, 1999, p. 305. Tradução minha.

6 Cf. BENJAMIN, W. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.” (primeira versão), in *Obras escolhidas - Vol.I. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, pp. 138-165.

7 Definição de Carol Armstrong em “Painting Photography Painting: Timelines and Medium Specificities”, in GRAW, I.; LAJER-BURCHARTH, E. (Org.) *Painting Beyond Itself: The Medium in the Post-medium Condition*. Berlin: Sternberg Press, 2016, pp. 123-144.

tests, e fotográfico, das litografias – da linha de produção serial na *Factory*, é que ele reconhece e joga com as máscaras e as velaturas da representação de objetos e sujeitos (inclusive ele mesmo) inseridos em um circuito que congela a imagem em mercadoria, no qual o poder histórico do retrato, ou seja, a revelação da interioridade do sujeito, não sobrevive ao teste de câmera. Ao declarar “querer ser uma máquina”, ou “gostar de coisas tediosas”, Warhol define-se explicitamente outro em relação ao eu lírico modernista e lança a obra no fluxo das imagens e das informações em circulação.⁸ Ele se insere nessa dinâmica em primeira pessoa, construindo ativamente a personagem do artista que opera em reação ao consumo serial por meio das próprias regras desse modelo, como um autômato condenado à repetição. Existe um sujeito – uma subjetividade forte, por sinal – que desempenha o papel ambíguo do autômato, mas a performance de Warhol aponta criticamente para um contexto no qual tanto a dissolução entre arte e vida quanto a definição de um campo autônomo da arte tornam-se perspectivas vãs frente à emergência do mercado – da cultura, das imagens, da arte, da moda e dos objetos de consumo –, que atravessa todas as instâncias de produção e recepção da obra.⁹

Sem dúvida, existem limites para a dissolução do pictórico no circuito aberto da comunicação. A reafirmação do contexto expositivo, por exemplo, funciona como uma espécie de contorno que protege os “originais” e a “autenticidade” da obra – conceitos ainda modernistas –, mas a consciência de Warhol da construção de sua “persona” como uma imagem entre outras, dá um passo definitivo rumo à demarcação de outro paradigma.¹⁰ Será possível, a partir desse momento, propor novas interpretações tanto da autonomia da arte quanto da sua dissolução no espaço

8 Cf. HACKETT, P; WARHOL, A. *POPism: The Warhol Sixties*. Nova York: Harcourt Books, 1990, p. 102.

9 Segundo Hal Foster, a arte pop não critica o sistema do mercado a partir da arte, e sim o sistema da arte a partir do mercado, invertendo o sentido da leitura surrealista de Duchamp. Assim, “já não era questão de se extrair um objeto do fluxo cotidiano das trocas mercantis, para revesti-lo de novo valor, era o fluxo inteiro que devia ser requalificado”. FOSTER, H. “O retorno do real: a vanguarda no final do século XX”, *Revista Concinnitas*, vol.1, n. 8, (julho 2005), Rio de Janeiro, UERJ, pp. 163-186.

10 Segundo Lorenzo Mammi, “é justamente na década de 1960, a partir do momento em que passa a ser criticado, que o espaço neutro modernista, em fase de definição há duas décadas, adquire seu significado pleno. A crítica contra a pretendida neutralidade do cubo branco, desenvolvida sobretudo a partir da década de 1970, buscou enfatizar o caráter paradigmático desse tipo de espaço, como se este fosse o ambiente típico do modernismo clássico, enquanto ele encarna, quando muito, uma fase final dessa época”. MAMMI, L. “As bordas”, in *O que resta: Arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 95.

da vida, bem como da dinâmica entre esses dois polos, mas sempre a partir da consciência de que o mercado torna-se pano de fundo de qualquer troca, simbólica e material, e atravessa todas as etapas da produção e da recepção da obra.¹¹ O que parece se esgotar, nesse momento, é a concepção modernista de “fim do jogo”, que dará lugar a outros conceitos, mais fluidos, de emergência das formações estéticas da arte.

Pollock e Rauschenberg operam nesse momento de transição, e nosso objetivo não é buscar filiações ou tentar reconstruir uma linha de continuidade histórica entre eles, mas testar as possíveis relações entre, por um lado, os descompassos e recuos de Pollock frente ao paradigma da imagem técnica, que causa ali certa desagregação do campo pictórico, e, por outro, a tentativa de reorganização desse campo em outros termos, a partir da integração do índice fotográfico em Rauschenberg. A imagem técnica e sua retórica tensionam o paradigma da contemplação da obra, ressaltado no formalismo de Greenberg (que norteia as leituras de Pollock dos anos 1940 e 1950), e sua dissolução em uma estética “pós-aurática”, já presente, em certa medida, em Rauschenberg. É nesse contexto que se faz crucial a mediação da figura de John Cage. Se, por um lado, o compositor torna-se porta-voz das poéticas antiautorais de Marcel Duchamp, na busca por uma experiência autêntica, não mediada, e das sensações do corpo de matriz zen-budista, sua poética ainda traz as marcas de certo idealismo. Elas aparecem tanto em suas tentativas de desconstruir os condicionamentos culturais, como se fosse possível excluir, na recepção de suas obras, a mediação de um contexto específico (o concerto, a galeria), quanto na possibilidade de uma recepção intuitiva da mesma. Hipóteses que, como veremos, não se sustentam frente ao público de *I've Got a Secret*, programa da televisão aberta no qual Cage apresenta a performance *Water Walk*, em 1960. Apontaremos, então, para as diferenças entre o “Rauschenberg de Cage”, aquele das *White Paintings*, e os efeitos da descentralização radical do campo pictórico na produção posterior de Rauschenberg (vamos considerar sua obra até 1964).¹²

11 Nicholas Brown reflete sobre o paradigma modernista da autonomia da obra no contexto pós-moderno em “The Work of Art in the Age of its Real Subsumption under Capital”, publicado em *Nonsite.org*, 13 de março de 2012. Disponível em: <http://nonsite.org/editorial/the-work-of-art-in-the-age-of-its-real-subsumption-under-capital>. Acesso em: 24/02/20, apud MARTINS, S. A dificuldade da forma difícil. In *Revista Tatuí*, n.14, Recife, 2012, p. 11.

12 CAGE, J. *Silêncio*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019, p. 102.

A ênfase retórica no jogo de presenças e ausências típicas do índice, que aparecem tanto em Pollock quanto em Rauschenberg, remete necessariamente às virtualidades do que está além das margens da imagem, corrompendo assim a autonomia do quadro como espaço definido por limites precisos. Se, por um lado, em Rauschenberg, isso abre o pictórico para o pluralismo do fotográfico, por outro, ainda reconduz a origem da obra ao fantasma do corpo do artista que deixa as suas marcas na tela. É um corpo, porém, dessublimado, produtor de intensidades pouco qualificáveis – não mais o corpo do pintor clássico, que opera o sistema fechado antebraço/pulso/mão/pincel, comandado retroativamente pelo olhar. Trata-se agora de um corpo que, em Pollock, imaginamos “inteiro”, mesmo que empenhado em movimentos bizarros, e que, em Rauschenberg, aparece por partes, nervoso e desarticulado, um corpo que derrama, mancha e borra, que transfigura com certo descaso a exatidão da cópia mecânica.

Essa presença vincula os dois artistas ao corpo que, no texto “Ao sair do cinema”, define como “perverso”, corpo que manifesta uma “ociosidade”, uma abertura para o que excede o olhar.¹³ Enquanto, para Pollock, essa presença representa um entrave à tentativa de alcançar a neutralidade metafísica da abstração modernista – e isso terá conotações trágicas –, em Rauschenberg, por sua vez, ela bloqueia a conversão desenfreada das obras em simulacros, imagens em circulação, ancorando-as ainda ao “pictórico” em sentido tradicional. As obras desses artistas tornam-se, assim, bons exemplos de objetos “evanescentes”, mediadores relevantes em função daquilo que não são, das virtualidades para as quais apontam e de certo impasse teórico que causam no sistema da arte de sua época (nesse caso, portanto, o campo pictórico), catalisando a sua reorganização.¹⁴

É importante notar que, no trabalho de ambos os artistas, ainda existe um olhar, mesmo que intermitente, que julga, direciona e compõe, um olhar que

13 In *O rumor da língua*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988, pp. 427-433.

14 “Após protagonizar textos críticos e teóricos concebidos nos mais diversos lugares entre os anos 1950 e 1970, a categoria ‘objeto’ rapidamente perde espaço. Aliás, em alguns daqueles textos – vide a Teoria do Não-Objeto – o termo já entra em cena negado. Por outro lado, a historiografia da arte contemporânea atribui alto valor explicativo a esta mesma categoria nesse período. Como explicar tal descompasso? A hipótese inicial deste curso é que o objeto atua como um mediador evanescente, isto é, uma categoria que catalisa transformações históricas sem, no entanto, dar conta de descrever adequadamente o quadro delas resultante. Sendo assim, talvez faça menos sentido perguntar o que é o objeto e mais o que ele faz ou possibilita.” MARTINS, S. Ementa do curso “Seminários Especiais em História da Arte e da Arquitetura”, Tema: “O objeto evanescente, História da Arte e da Arquitetura”, PUC-RIO, 2018.

Barthes, no mesmo texto, reconduz ao corpo narcísico, aquele do espectador que se espelha na tela, fascinado pela imagem. O que aparece, dali em diante, será a impossibilidade de reconduzir esses dois corpos a uma unidade, de suturá-los em um único sujeito.¹⁵ Nosso objetivo será apontar para a sua presença residual nas pinturas de Pollock e Rauschenberg.

No contexto considerado, os Estados Unidos dos anos 1950, o original da obra, reproduzido e disseminado, foge ao controle do artista, inaugurando o espaço midiático da obra de arte: “a criação de trabalhos que, de fato, não existem a não ser no *replay* instantâneo da mídia”, que Rosalind Krauss diagnostica com certo receio em 1976 e que Benjamin havia prognosticado 40 anos antes.¹⁶ É importante ressaltar que o processo ao qual este se refere, nos anos 1930, tem raízes em meados do século XIX, quando as possibilidades de reprodução mimética do fotográfico afetaram o círculo dos artistas das escolas do Realismo, do Impressionismo e do Pós-Impressionismo e quando obras que “apelavam para o gosto da recém-emergente pequena burguesia” começaram a circular em reproduções acessíveis.¹⁷ A partir disso, o pictórico trava uma relação inevitável com o outro da imagem técnica, que tenderá a corromper a práxis artística tradicional, subvertendo o sentido do trabalho manual e as singularidades das escolhas acumuladas na tela ao longo do processo. A história do modernismo pictórico pode então ser lida nos termos da modulação entre dois polos: o do gesto pictórico autoral e o das externalidades introjetadas na obra pelas técnicas de reprodução mecânica. Três expressões desse olhar modificado pela técnica são deflagradas pelas primeiras vanguardas, a saber, o *ready-made* Duchampiano, que prioriza o momento da seleção de fragmentos

15 Cf. VENTURI, R. “Il corpo perverso del flâneur su un effetto eccentrico delle installazioni vídeo”, in *Flash Art*, n. 311 (julho-setembro 2013), pp. 72-76.

16 KRAUSS, R. “Vídeo: A estética do narcisismo”, in *Arte & Ensaios* n. 16, julho 2018, Rio de Janeiro: PPGAV-EBA/UFRJ, pp.145-157; BENJAMIN, W. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” In BENJAMIN, W. *Obras escolhidas - Vol.I*. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Editora Brasiliense.

17 Na construção teórica do ensaio, Benjamin entrelaça aspectos políticos, estéticos, culturais e psicológicos sem atribuir um valor absoluto (positivo ou negativo) ao sentido aurático da obra de arte e sem associar a existência da aura exclusivamente aos meios tradicionais, mas considerando que esses elementos se reorganizam o tempo inteiro. O ensaio, redigido entre 1935 e 1939, só será disponibilizado em inglês na década de 1960, quando foi, em certa medida, instrumentalizado para explicar a vulnerabilidade da arte frente à visão aterrorizante da perda da aura pelos próprios meios tecnológicos, previamente celebrados pelas primeiras vanguardas. Cf. OSTROW, S. “Rehearsing Revolution and Life: The Embodiment of Benjamin’s Artwork Essay at the End of the Age of Mechanical Reproduction”, in BENJAMIN, A. (org). *Walter Benjamin and Art*. Londres, Nova York: Continuum, 2005, p. 229.

do mundo; a colagem, inaugurada pelos *papiers collés* de Picasso, em 1911, que enfatiza o arranjo dessas externalidades no quadro; e o monocromo, como ponto de chegada do abstracionismo e da redução ao grau zero do virtuosismo do artista.¹⁸

A partir dessa dialética – entre, por um lado, a pintura como processo que condensa uma duração, no qual marcas e decisões subjetivas acumulam-se como expressão da interioridade (consciente ou não) do artista e, por outro lado, a pintura como uma síntese entre diferentes sistemas semióticos, que podem excluir o olhar subjetivo do artista – brota uma série de outros pares em oposição. Eles operam transversalmente, na tensão entre o pensamento tradicional e o pensamento de vanguarda, e se manifestam na oposição entre autonomia e heteronomia da obra, entre a linguagem figurativa e o abstracionismo, entre a representação do artista como herói e autor de uma mensagem e do artista como veículo, ou “porta-voz” de valores sociais. Emergem, ainda, da tensão entre a obra como fragmento efêmero do cotidiano, que tem sua semente no *ready-made* Duchampiano e, por outro lado, da unicidade da obra como fruto do talento do gênio, que encontra em Pablo Picasso e, paradoxalmente, em suas operações de *pastiche*, a sua expressão mais emblemática. Paradoxalmente porque o *pastiche*, que aparece de forma literal na colagem de retalhos de jornal e papéis de parede, se tornará elemento generativo em fases sucessivas de sua produção, quando a palavra será introduzida de forma pejorativa por alguns críticos da época para descrever um estilo baseado na imitação, em certa medida mecânica, de outros pintores do século XIX.¹⁹

O *Retrato de Ambroise Vollard* (1915), segundo Krauss, revelaria o aparecimento dos primeiros sinais dessa formação que ela define “reativa”, uma “reação fóbica à mecanização da visão” da fotografia e do *ready-made*.²⁰ Essa reação se manifesta na imitação do estilo de Ingres: “a sua frontalidade, a sua simetria, a sua linearidade implacável, a sua frieza e o seu classicismo parecem o fruto desprezado do mecanomorfismo.”²¹ O classicismo de Ingres, símbolo de

18 O primeiro *ready-made* de Duchamp, *Roda de Bicicleta*, é de 1912. Por ser uma roda de bicicleta montada de um banquinho é um *ready-made* “retificado”. Cf. KRAUSS, R. “Picasso/Pastiche”, in *Os papéis de Picasso*, São Paulo: Iluminuras, pp. 95-204.

19 Começando por Roger Alland, que comenta a primeira individual de Picasso, em 1919, afirmando que as telas expostas na ocasião não passariam de um “*pastiche* histórico”: “Tudo, inclusive Leonardo, Durer, Le Nain, Ingres, Van Gogh, Cézanne, sim, tudo... menos Picasso”. KRAUSS, R. “Picasso/Pastiche”, in *Os papéis de Picasso*, São Paulo: Iluminuras, p. 104.

20 Ibidem, p. 130.

21 Ibidem, p. 138.

virtuosismo e originalidade, é imitado por Picasso com um “traço endurecido”, “sem levantar a mão do papel”, ou seja, sem interromper a linha, como se o artista estivesse decalcando os contornos de uma fotografia. A lentidão caligráfica que marca essas imagens sintéticas se traduz no “caráter robótico” e impessoal da expressão dos retratados. Em razão disso, os críticos usam o termo *pastiche* para desqualificar a sua obra, e será o sucesso na juventude, afirma Picasso, a protegê-lo: “Foi no escudo de meu sucesso que pude fazer o que queria, tudo o que queria.”²² Esse “escudo”, ou máscara, derivados do reconhecimento de seu gênio artístico nos anos da juventude, deu-lhe a liberdade de “fazer o que quer, tudo o que quer” até o ponto extremo de não precisar afirmar um estilo próprio, construindo a sua carreira a partir da imitação e da *assemblage*, viabilizados por seu virtuosismo em imitar e sintetizar os estilos dos outros. Em outras palavras, a “personagem” do artista lhe permite, como posteriormente a Warhol, vestir e jogar com várias máscaras; porém, ao contrário deste, em consonância “com a ideia da subjetividade como um domínio que se estende desde a superfície manifesta à profundidade latente”.²³ Segundo Krauss, Picasso teria reforçado essa posição ao manter um registro minucioso, quase diarístico, de sua produção, chegando a fundir, na década de 1920, a ideia de “retrato dissimulado” e de “pintura como diário”, que seria capaz de revelar seu processo às futuras gerações:

Algum dia haverá sem dúvida uma ciência [...] que procurará conhecer o homem em geral por meio do homem criativo. Muitas vezes penso nessa ciência e quero deixar para a posteridade uma documentação que será tão completa quanto possível. É por isso que ponho data em tudo o que faço.²⁴

Ou seja, enquanto Warhol declara a impossibilidade de que a obra constitua o espelho da subjetividade do artista ao negar retoricamente, em sua poética, o papel da individualidade, e assumindo, assim, um posicionamento crítico em relação ao processo capitalista de homologação da subjetividade, Picasso oculta seus sinais em anotações e autorretratos “dissimulados”. Como ele mesmo afirma, essas informações poderão ser utilizadas, por “gerações futuras”, para chegar a uma

22 BRASSAI. *Picasso and company*. Nova York: Doubleday & Company, 1966, p. 132 apud *Ibidem*, p. 197.

23 *Ibidem*, p. 201.

24 BRASSAI, *Picasso and company*. Nova York: Doubleday & Company, 1966, p. 100.

síntese, ou ideal, de ser humano. Ou seja, ambos usam a máscara para introduzir a automação e a ausência de um estilo pessoal em seus processos pictóricos, mas as pistas de Picasso revelam a sua crença na figura ainda heroica do artista, que atravessa e fundamenta qualquer variação estilística, e o conjunto de sua obra compõe um enigma que permitirá decifrar a complexidade do sujeito por trás de cada rascunho.

Tanto Pollock quanto Rauschenberg, por outro lado, e em medidas distintas, trabalham espaços pictóricos ainda híbridos, que revelam certa indefinição acerca do lugar do artista e de suas ausências e espelhamentos no espaço pictórico. Essa tensão era reforçada por Greenberg, que via os expressionistas abstratos como protagonistas de uma “luta genuína por sua verdade pessoal” diante da depressão da guerra e do capitalismo. Usando as palavras de Robert Morris em *Anti-form*, os expressionistas abstratos registravam “a plasticidade dos materiais em termos autobiográficos”, e isso era justificado por Greenberg em nome de uma dimensão ética de sua obra.²⁵ Ironicamente, porém, enquanto a insistência nessa “presença” era orientada pela preservação da aura da arte como forma de resistência aos efeitos da reprodução associados ao capitalismo, a mensagem de individualismo e luta heroica dava margem a uma imagem que poderia ser reproduzida e parodiada pela cultura de massa.

A dialética entre “originalidade” e “cópia”, fundamental para as questões pictóricas que acabamos de mencionar, é também o ponto de partida da trama discursiva que Benjamin constrói em “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”.²⁶ O ensaio trata da arte na era da segunda revolução industrial, quando, conforme descrito por Susan Buck-Morss, “tornou-se possível reproduzir tecnologicamente não apenas a obra de arte, mas também o tema (realidade) que a arte se esforçou tradicionalmente para representar”.²⁷ Em outras palavras, quando

25 MORRIS, R. “Anti-form”, *Artforum*, vol.VI, n. 8. Nova York (abril 1968), pp. 33-35.

26 BENJAMIN, W. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, in *Obras escolhidas - Vol. I. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986, pp. 165-196.

27 BUCK-MORSS, S. “Benjamin’s Passagen-Werk: Redeeming Mass Culture for the Revolution”, *New German Critique*, n. 29 (primavera-verão, 1983), p. 212. “A Segunda Revolução Industrial iniciou-se na segunda metade do século XIX (c. 1850 - 1870), e terminou durante a Segunda Guerra Mundial (1939 - 1945), envolvendo uma série de desenvolvimentos dentro da indústria química, elétrica, de petróleo e de aço. Outros progressos essenciais nesse período incluem a introdução de navios de aço movidos a vapor, o desenvolvimento do avião, a produção em massa de bens

o poder da arte como “ilusão” passa para a indústria cultural: “da pintura para publicidade, da arquitetura para engenharia técnica, do artesanato ou escultura para as artes industriais”.²⁸ Nesse contexto, as técnicas de reprodução miméticas, fotografia e filme, capturam a experiência moderna do tempo (o ritmo acelerado) e do espaço (a fragmentação), por meio de ferramentas como o *close* e a *sutura*. Ou seja, a tecnologia não é considerada somente uma prótese, algo que escolhemos aplicar como filtro de nossa percepção e de nossas representações, mas também, como propõe Benjamin, substrato que condiciona o ver e o imaginar. Na construção teórica do ensaio, Benjamin entrelaça aspectos políticos, estéticos, culturais e psicológicos sem atribuir um valor absoluto (positivo ou negativo) ao sentido aurático da obra de arte, ou à perda da aura, e sem associar a existência da aura exclusivamente aos meios tradicionais, mas considerando que esses elementos se reorganizam o tempo inteiro. A proposta desse trabalho é a observação de pequenos efeitos dessa mobilidade, que abraça as transformações introduzidas pela tecnologia tanto na definição da figura do artista quanto nas formas que a arte pode assumir de acordo com os meios em que circula e com suas modalidades de recepção. Tentando ir ao encontro dessas premissas teóricas no quadro da estética benjaminiana, operamos o recorte histórico agora apresentado e escolhemos protagonistas que nos pareceram permitir a narração da crise do quadro pictórico como algo que isola um sistema e neutraliza o seu contexto, e que passa a circular, convertido em “imagem”, em um espaço radicalmente aberto.

O processo histórico aqui delineado é, em certa medida, paradoxal: por um lado, a mediação da imagem técnica, reforçada pelas possibilidades da eletrônica, causa certo distanciamento entre o espectador e os originais da obra, mas, por outro, promove novas experiências de proximidade no âmbito da estética pós-aurática que, em poucos anos, serão incorporadas pelas poéticas dos artistas da segunda vanguarda norte-americana. A câmera, prótese da visão, convoca as indefinições e intensidades dos corpos através de elementos que são virtuais, mas concretos, e que provocam certa porosidade entre realidade e representação. Se o olhar recupera

de consumo, o enlatamento de comidas, refrigeração mecânica e outras técnicas de preservação e a invenção do telefone eletromagnético.” Disponível in https://pt.wikipedia.org/wiki/Segunda_Revolu%C3%A7%C3%A3o_Industrial. Acesso em 24/02/20.

²⁸ Ibidem.

alguma conexão com o resto do corpo, isso gera estranhamento e a sensação de que algo sempre escapa à vista, o que prejudica, uma vez mais, a ideia de que seria possível contemplar a obra em sua síntese e unidade. A mediação da câmera traz informações que nos conectam a memórias e intensidades difusas, menos definidas. É nesse sentido que se pode falar aqui na emergência de um corpo “perverso”, historicamente condicionado pela ubiquidade da imagem técnica, “pronto a feitichizar não a imagem, mas precisamente o que a excede”²⁹.

O espaço pictórico dos expressionistas abstratos opõe uma forte resistência ao processo de abertura da experiência estética a esse campo ampliado, tensão corroborada pela ansiedade da classe política neoliberal em ascensão a partir da eleição de Truman, em 1948, em busca de uma arte norte-americana desvinculada de qualquer engajamento político ou social. Essa autonomia, como já acenado, era atravessada pela posição teórica de Greenberg, que privilegiava, por exemplo, as noções de “centro” e “margens” da tela. Nesse contexto teórico-político, a obra assume uma dimensão paradoxal como objeto que declara sua especificidade material e, ao mesmo tempo, cujas propriedades estruturais – a cor e seus efeitos ópticos no plano – acabam sendo radicalmente bidimensionais, ou seja, da ordem da imagem.³⁰ Não por acaso, o maior medo de Greenberg era justamente a mercantilização das obras dos expressionistas abstratos como objetos decorativos, o que acontecerá pontualmente devido à sua presença monumental e ressonância com o gosto da classe mais sensível às novas possibilidades de consumo. A absorção dessas pinturas nos percursos midiáticos recém-inaugurados as transforma em objetos de luxo entre outros e, enquanto superfícies, no sentido ainda mais literal daquilo sugerido por Greenberg: revestindo paredes e sendo reduzidas à bidimensionalidade volátil das páginas das revistas, ou seja, imagens no sentido mais leve do termo, cópias em movimento. Isso acontece também por se tratar de superfícies aparentemente neutras, portanto mais versáteis, depuradas de qualquer traço de figuração (mimese

29 BARTHES, R. “Ao sair do Cinema”, In *O rumor da língua*. Op. Cit., p. 432.

30 “O primeiro a apresentar explicitamente a questão das bordas como um problema relevante talvez tenha sido Greenberg, quando apontou para a ambiguidade da pintura moderna anti-ilusionista: um quadro moderno é um objeto que declara sua materialidade, portanto se recoloca no mundo; ao mesmo tempo, é uma imagem plana, radicalmente bidimensional, portanto um espaço outro que se opõe de modo irredutível ao espaço natural. Há um paradoxo aí, e a força da postura crítica de Greenberg reside em grande parte na tensão gerada por esse paradoxo.” MAMMI, L. “As bordas”, In *O que resta: Arte e crítica de arte*. Op. Cit., p. 96.

na acepção tradicional, obtida através do virtuosismo do artista que imita a realidade) ou de qualquer referência temática ao desenvolvimento da imagem técnica (de elementos miméticos de natureza indicial, obtidos por contato).

A conversão entre diferentes meios de reprodução terá consequências importantes sobre essa pretensa neutralidade do pictórico.³¹ As telas, que ainda magnificam o gesto pictórico (ou sua negação), exauridas de sua presença e convertidas em imagens, revelam certo anacronismo desse gesto perante uma multidão desinteressada e distraída. De nada adiantará erigir barreiras de proteção à sua volta, como o cubo branco da galeria. Isso não se limita às obras, mas, no caso de Pollock no filme de Namuth, acaba afetando a figura do próprio artista, cujas palavras não soam adequadas ao novo recorte, cujo tom de voz, traindo aquela pretensa neutralidade e expõe o rei em sua nudez. A *sutura*, elemento típico das formas do filme, mas que podemos associar ao estatuto adquirido pelas reproduções de Pollock nas revistas, torna-se, então, interface incontornável entre a obra e o mundo, expondo a impossibilidade trágica da concepção de autonomia que ainda sustentava aquela vanguarda.³² Quiçá resida justamente nesse aspecto a ancoragem mais interessante dessa vanguarda às condições históricas específicas de seu aparecimento.

31 Charles Harrison nota que a suposta neutralidade do expressionismo apoia-se em uma retórica crítica cujos termos característicos são “expressão”, “espontaneidade” e “imediatez”, associados “à liberação e purificação dos recursos de expressão da arte e à possibilidade de uma maior espontaneidade e imediatismo na pintura”, que, na realidade, eram típicos de uma certa cultura e enraizados em certos interesses. Cf. HARRISON, C. “A Kind of Context”. *Essays on Art and Language*. Londres: MIT Press, 1991, p. 3.

32 O termo referia-se originalmente ao procedimento cirúrgico, mas, para os lacanianos, como Jaques Alain Miller, evoca a relação entre o sujeito e seu discurso, a eliminação ilusória do intervalo entre o Imaginário e o Simbólico, estruturada em uma cadeia de significantes. O conceito foi inicialmente associado à teoria do cinema por Jean-Pierre Oudart, para o qual a função da sutura era esconder a fragmentação inerente à montagem e evitar a ameaça do corte (que evoca a castração), a fim de promover a identificação do espectador no discurso fílmico. Oudart argumenta que os filmes de estilo hegemônico convidam o espectador a construir mentalmente um espaço unificado da ficção, que mascara um campo de ausências. O autor dá como exemplo a estrutura de campo/contracampo. Adotando a posição do sujeito antes como interlocutor e depois como outro, o espectador torna-se, ao mesmo tempo, sujeito e objeto do olhar, gozando de um senso ilusório de completude. A edição desse ponto de vista abre rasgos sucessivos, que são suturados em seguida, causando a oscilação do espectador em um movimento entre a perda e uma plenitude compensatória. Como vamos abordar detalhadamente no primeiro capítulo, em *Pollock 51*, Hans Namuth tenta interpretar o processo e a personagem de Pollock através das imagens e de sua fala, mas surgem, nesse processo, detalhes dissonantes, que fogem da direção apontada. Sobre o conceito laciano de sutura, cf. MILLER, J.A. “A Sutura: Elementos da lógica do significante”, in COELHO, E.P. (Org.), *Estruturalismo: introdução de textos teóricos*. São Paulo: Martins Fontes, 1967. Sobre a sutura no cinema, é fundamental o primeiro artigo de OUDART, J.P. “Cinema and Suture” In: *Screen*, Vol. 18, Nº 4. Oxford: Oxford University Press, 1977, pp. 35-47.

No primeiro capítulo, serão abordados alguns sinais desse processo a partir da circulação da obra de Pollock, reproduzida no contexto midiático e nos filmes de Hans Namuth, com ênfase em *Jackson Pollock 51*. A publicação das pinturas de Pollock em jornais e revistas produz uma continuidade, por achatamento, daquilo que, na experiência empírica, tinha de ser preservado como registro disjuntivo – o jogo entre proximidade e distância – para seguir afirmando a presença daquelas pinturas monumentais como “abstrações” sujeitas à contemplação. O filme de Namuth, no entanto, aponta para a falha do efeito narcísico do artista, este, um espectador sensível de seu duplo cinematográfico e da presença de seu corpo no mesmo quadro em que aparece a pintura, ainda em processo de criação. Em termos mais amplos, esse filme, como o documentário sobre Matisse de François Campaux, revela a reorganização da percepção operada pela mediação da imagem técnica.³³ Vamos trazer como contraponto o filme *O Mistério Picasso*, realizado por Henri-Georges Clouzot, em 1956, que, por outro lado, revela-nos um uso referencial do meio, já que Picasso sustenta a máscara como se estivesse no palco de um teatro. Ou seja, as categorias apontadas por Benjamin não são absolutas, e é importante preservar a complexidade de sua visão nunca binária, levando em conta que a dinâmica complexa entre distância e proximidade, aura e choque, não é intrínseca aos diversos meios.

O que aparece crucial, a partir desse momento, é pensar a inter-relação entre as estruturas formais imanentes às obras e as condições externas à produção artística. Como vamos aprofundar no segundo capítulo, o próprio *dripping* expande a noção da pintura como “meio específico” introduzindo uma dinâmica que terá, na tela, efeitos assimiláveis ao *close* cinematográfico, corrompendo o pictórico com a retórica da imagem técnica.³⁴ Por tratar-se de uma figura relacionada à escala, o *close* implica e “coloniza” o corpo humano, deflagrando um espaço fenomenológico da imagem onde, novamente, torna-se instável a definição entre interior e exterior, entre a experiência do olhar e a experiência do corpo. O meio da pintura, revela-se

33 *Henri Matisse*, 1946, filme analógico curta-metragem, pb, som, 26'. Benjamin designa a “primeira técnica” como o conjunto de rituais e práticas onde o homem atua em primeira pessoa enquanto traz como exemplo de “segunda técnica”, o avião de controle remoto, ou seja, equipamentos que recorrem ao mínimo possível ao investimento energético direto, mas que potencializam, como próteses do corpo, o seu alcance.

34 KRAUSS, R. *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. Londres: Thames e Hudson, 1999.

aqui um “objeto teórico” que suscita comparações com o “funcionamento” de outros objetos ou meios, não podendo mais ser analisado apenas por si próprio ou pensado como entidade autorreflexiva.³⁵ A peculiaridade das obras de Pollock, na fase entre 1947 e 1950, é então que se, por um lado, as reproduções fotográficas recalcam as nuances e a densidade de suas marcas pictóricas, por outro, os automatismos do dispositivo corpo-tinta-gravidade deixa rastros assimiláveis ao signo do índice. Ou seja, o índice em Pollock é, ao mesmo tempo, elemento destrutivo e generativo. A potência de suas telas reside em uma cegueira parcial, na impossibilidade de “ver tudo” típica do fotográfico, que, ao recortar um quadro, exclui o resto. Suas telas são um acúmulo de marcas que se apresentam sempre parcialmente, quando estamos à sua frente de corpo inteiro, e que apontam com muita intensidade pra o que não podemos ver (o corpo em movimento do artista, a continuidade da imagem para além de suas bordas). Elas esvaecem, como uma miragem, nas reproduções que ancoram a sua escala flutuante, fixando a distância da qual podemos observá-las, ou nas tentativas de Namuth de “suturar” seu significado em uma construção simbólica fechada.³⁶ Por essa perspectiva, a imagem do mestre equilibrista na fina linha entre contingência e marcas intencionais se desfaz; para dar conta da magnitude de sua obra, será preciso incorporar a cegueira, ou fragilidade, do próprio artista, que, frente à desorganização do pictórico, dá um passo atrás.

No mesmo momento em que a obra de Pollock se torna o caso paradigmático do formalismo de Greenberg em sua leitura da autonomia da obra de arte, John Cage emerge como porta-voz da retomada das práticas antiautorais das primeiras vanguardas e do ideal de dissolução das convenções da arte em prol de uma experiência supostamente mais autêntica, ou “transparente”, de percepção do mundo. Apesar de existirem importantes pontos em comum entre as práticas de Cage e Pollock, ambos envolvidos em escolhas estéticas que implicam certo

35 A definição de “objeto teórico” é de Hubert Damisch. O que interessa ao autor é escolher os objetos e ver o que podemos fazer com eles à luz de questões atuais, sem tentar reduzi-los a um sentido: ver, assim, como eles podem ajudar a pensar outros problemas – no caso, os descompassos entre a percepção e a reprodução técnica da imagem. Cf. CUNHA LEAL, J. “Entrevista com Hubert Damisch”, *Revista de História da Arte*, n. 3 (2007). Lisboa: Edições Colibri, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/UNL, pp. 7-18.

36 Allan Kaprow repetia a declaração, atribuída a Pollock, de que o *dripping* dificultava a visão (ou seja, o controle) sobre a totalidade do quadro, ou mesmo sobre a extensão de suas partes. Namuth captura essa experiência fragmentária tanto no ensaio fotográfico quanto no filme, onde essa cegueira parcial não encontra explicação. Cf. KAPROW, A. O Legado de Jackson Pollock. In COTRIM, C; FERREIRA, G. *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

grau de idealismo e acabam abrindo espaço para as contingências e o acaso, essa proximidade tende a ser recalçada pela historiografia da arte, na qual os dois são reconhecidos como figuras de relevo em campos distintos, tanto em termos formais quanto filosóficos. O terceiro capítulo será introduzido pelas tensões e afinidades históricas entre a poética de Pollock, as posições assumidas por Cage e a experimentação do primeiro Robert Rauschenberg. Assim, ao longo do capítulo, são apontados momentos em que a busca por uma antiestética e pela supressão de marcas autorais de Cage mostra-se fundamentalmente idealista e irrealizada. Porém, outro paradigma emergia a partir dessa impossibilidade, no qual a experiência estética da atenção plena se desmancha em meio à distração. A nossa hipótese é de que os intervalos propostos por Cage – vazios ou atravessados pelo barulho do mundo – demandam, na verdade, um esforço contemplativo, um foco em elementos residuais e periféricos para o qual o público, evidentemente, não estava preparado. O que resulta da suposta desestetização da obra em *4'33"*, principal trabalho de Cage que será comentado, não é uma experiência contemplativa dos sons residuais, mas o seu desmanche em meio a um fluxo de sensações, afetos e ruídos que existem na fronteira sempre móvel entre o interior e o exterior do campo constituído entre obra, espectador e contexto. São traços de uma estética pós-aurática, descontínua e fragmentada atravessada pelos choques, as repetições e as falhas temporais do televisivo, dos percursos diários na metrópole e do fluxo de notícias formatadas nos jornais, da ordem da distração.

A experiência dos *4'33"* consagra, por meio desse intervalo de silêncio, alguns reposicionamentos importantes: vedando os estímulos do “objeto concerto”, revela a mobilidade da percepção de cada espectador, em uma modulação constante entre atenção e distração. Como nota Briony Fer, nos anos 1950, a recepção da obra começa a ser caracterizada por certa mobilidade física (vimos emergir algumas pistas desse aspecto em Pollock) e da atenção do espectador.³⁷ Se existe resistência à apreensão simbólica do corpo (as inervações da imagem técnica, que corrompem a construção da figura do “grande artista”, que afetarão Pollock, conforme veremos), existe também resistência à apreensão não mediada do corpo e da experiência nos

37 FER, B. “Mobility”, in *The Infinite Line: Re-making Art After Modernism*. New Haven: Yale University Press, 2004, pp. 163-188.

termos de uma essência absoluta: há um resto que persiste aí e que se manifesta nos automatismos psicofísicos e na defesa e mobilidade da distração. Com as *White Paintings* de Rauschenberg, de forma análoga, perde ênfase o “em si” da superfície das telas, que se convertem em elementos relacionais, receptivos aos componentes heterogêneos ao seu redor e a detalhes periféricos e residuais, descritos por Cage como “luzes, sombras e partículas”.³⁸ O “entre”, que, em Pollock, caracteriza um momento de suspensão das categorias de leitura do pictórico, torna-se aqui *intervalo*, elemento fundamental para a abertura à duração e ao movimento no cinema, convocando a intermedialidade de forma mais direta. Iremos discutir como a ausência de dados pictóricos, nesse caso, não aponta, a não ser como gancho formal, para a síntese transcendental dos monocromos modernistas, ou seja, para uma abertura para a ideia de infinito. Aponta tampouco para a deriva ambiental do *happening*, na direção da dissolução da arte na vida auspiciada por Cage.³⁹

O esvaziamento proposto por Cage, ainda, tem uma dimensão histórica e pode ser associado à síntese de 0 e 1 da eletrônica e às ruínas da era pós-atômica, terreno que diferenciaria a estética do silêncio das negações e do choque das primeiras vanguardas. Como nota Cage, “o dadaísmo hoje em dia tem em si um vazio, um espaço que antes lhe faltava”.⁴⁰ Ao mesmo tempo, parece concluir a parábola especificamente pictórica inaugurada pela dúvida de Cézanne e mediada por Duchamp.⁴¹ Em Cézanne, pela primeira vez, o olhar assume sua incapacidade de fixar algo, de organizar o mundo, ou seja, instala-se a consciência de que a realidade, refratada por uma sensibilidade móvel e fragmentada, inclusive pela adaptação às próteses técnicas, escapa de qualquer possibilidade de síntese, e a tela torna-se o lugar dessa perda. A cada retorno do olhar, a montanha manifesta uma intensidade diferente, configurando um realismo que não pretende fixar uma parcela de mundo, mas que registra a configuração instável de seus limites. As

38 CAGE, J. *Silêncio*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019, p. 102.

39 As *White Paintings* aparecem pela primeira vez em 1952, como elemento cenográfico de *Theatre Piece #1*, peça realizada por John Cage no refeitório do Black Mountain College, em Nova York, no qual ele era professor. A peça é considerada uma experiência fundamental para o desenvolvimento do conceito de *happening*, que encontra uma primeira formalização em *18 Happenings in 6 Parts*, apresentado por Allan Kaprow na Reuben Gallery, em 1959.

40 In CAGE, *Silêncio*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019., p. xi.

41 “A dúvida de Cézanne” é o primeiro artigo do filósofo Maurice Merleau-Ponty dedicado especificamente à pintura. Redigido em 1942, publicado pela primeira vez em 1945 e depois retomado na coletânea de artigos *Sens et non-sens*, de 1948. Cf. MERLEAU-PONTY, M. *Merleau-Ponty. Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural / Coleção Os Pensadores, 1973.

White Paintings podem ser vistas, então, não como mais um ponto de chegada do abstracionismo, mas como retorno a um realismo que tem por base a flutuação da experiência de um corpo híbrido – tecnológico e pulsional, perverso e narcísico.

No último capítulo, vamos analisar a resistência do pictórico às derivas de um plano agora sem centro. Propomos interpretar as escolhas operadas por Rauschenberg a partir do conceito de *interface* – entre meios e dimensões da imagem –, observando como o pictórico adquire uma qualidade topográfica mais ampla, que inclui as perambulações de Rauschenberg em busca de objetos, impressos e materiais abandonados, os sons da TV ligada em seu atelier e as suas colaborações como cenógrafo. Se, no primeiro capítulo, trabalhamos a partir da teorização do espaço físico de Benjamin no ensaio “Rua de Mão Única”, de 1927, no qual a percepção dos limites entre o nosso corpo e as imagens ao redor perde nitidez, nesse último, por sua vez, privilegiamos a ideia, fundamental em *Passagens*, da necessidade de reconhecer o teor coletivo e os efeitos concretos – ou seja, históricos e materiais – desses objetos/imagens.⁴² Os surrealistas consideram o poder mítico dos restos das modas passadas, com seu fascínio pelas arcadas decadentes e pelas pequenas epifanias profanas, mas, nota Benjamin, deixaram-se embalar sonolentamente dentro do “sonho”, ou em sua “mitologia”, sem penetrar na dialética do despertar. Como outros artistas da vanguarda, “ao rejeitar a tradição cultural, eles fecharam os olhos para a história”.⁴³ A diferença entre a projeção surrealista e o espaço projetivo inaugurado por Rauschenberg é a introdução, no segundo caso, de um registro intersubjetivo por meio das alegorias e dos espelhamentos das imagens encontradas, enfatizado através de uma operação de sutura da mesma ordem da que antes afetara as reproduções de Pollock, mas agora abertamente mobilizada pelo artista, em um nivelamento deliberado do valor das coisas, das palavras e das imagens – inclusive, das reproduções de obras de arte históricas. Ao mesmo tempo, suas telas são impregnadas das marcas de seu corpo desorganizado, de um corpo

42 No primeiro texto, o espaço urbano torna-se um ambiente dinâmico e multidimensional onde os novos meios ópticos revelam regiões antes inexploradas – inconscientes – do visível. BENJAMIN, W. Rua de Mão Única, in *Obras Escolhidas* - vol. II. São Paulo: Editora Brasiliense, p. 55. Em *Passagens*, Benjamin, concebe a experiência onírica da paisagem urbana, como algo “que penetra nossas entranhas”, um sonho concebido “1) como histórico 2) como fenômeno coletivo”.

BENJAMIN, *Das Passagen-Werk* - vol.V, p. 1214, 1935, p. 456, apud BUCK-MORSS, S. *The Dialectics of seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge: MIT Press, 1989, p. 114.

43 BUCK-MORSS, S. *The Dialectics of seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. CAMBRIDGE: MIT Press, 1989, p. 261.

que perdeu a unidade mas que ancora os efeitos desse olhar pulverizado na tela ao pictórico.

A dimensão intermedial, na obra de Rauschenberg, aponta para esse espaço de convertibilidade dos objetos em imagens que apelam de forma difusa aos sentidos. Imagens carregadas das memórias táteis e olfativas de sua existência mundana, originada por desejos coletivos. Rauschenberg parece ressignificar, de forma lúdica, o automatismo surrealista, substituindo a manifestação de conteúdos inconscientes pela presença entediada de seu corpo, que pode opor resistência à exatidão da cópia mecânica e outras externalidades, ou então deixar resíduos gestuais, que atuam como outras manchas, aglutinando os escombros na economia do plano pictórico.

Vamos iniciar o percurso pela obra de Rauschenberg a partir das fotografias que ele realiza na viagem para a Europa e para a África, já que, como ele mesmo diz, “nunca deixara de ser fotógrafo”. as marcas desse olhar nesses recortes e os sinais da fotografia como *Ur-Form*, conceito descrito por Benjamin em *Passagens*, isto é, uma forma cultural que “mistura” o novo ao antigo e que, ao mesmo tempo, remete a um “passado recente”.⁴⁴ A nossa discussão se estende até os *transfer drawings* da série sobre o *Inferno*, de Dante, que o artista produz entre 1958 e 1960. Em 1964, Rauschenberg procurou Andy Warhol, para aprender a técnica de serigrafia mecânica. Como Warhol relata em *Popism*:

Ele estava muito interessado nas serigrafias e me perguntou como as tinha conseguido. Até então, ele transferia imagens derramando fluido para isqueiros nas ilustrações das revistas e jornais e depois esfregando-as no papel – um processo muito trabalhoso. Ele ficou impressionado ao ver que, com uma serigrafia, era possível obter uma imagem maior que a original e usá-la repetidas vezes.⁴⁵

A partir desse momento, a tela, fundo simbólico do pictórico, será substituída pelas camadas sem espessura das serigrafias. As imagens, ou “exterioridades”, antes coladas ou transferidas com a mediação do gesto, cópias únicas que mantinham

44 Cf. BUCK-MORSS, S. *The Dialectics of seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge: MIT Press, 1989, p. 114. Tradução minha.

45 “He was very interested in the silkscreens and asked where you got them. Up to then he’d been transferring images by putting lighter fluid on magazine and newspaper illustrations and then rubbing it onto the paper — a very painstaking process. He was impressed when he saw that with a silkscreen you could get an image larger than life and use it over and over again.” HACKETT, P; WARHOL, A. *POPism: The Warhol Sixties*. Nova York: Harcourt Books, 1990. Tradução minha.

sua escala, são reproduzidas serialmente, em dimensões maiores e por um número (potencialmente) infinito de vezes. Ou seja, a tensão que antes detectamos entre internalidade e externalidade, e que marca a obra de Pollock e Rauschenberg, parece sofrer uma distensão. Nesse momento, o pictórico, tanto na obra de deste último quanto nas narrativas históricas da arte norte-americana, será temporariamente subsumido ao signo do fotográfico.

1. A sutura

A minha casa fica em Spring, East Hampton, Long Island. Eu nasci em Cody, Wyoming, 39 anos atrás. Em Nova York, passei dois anos na Art Students League, com Tom Benton. Ele tinha uma personalidade forte, difícil de contrariar. Isso foi em 1929.¹

A voz de Pollock acompanha, com essas frases secas e truncadas, as imagens que abrem *Jackson Pollock 51*, documentário curta-metragem em que Hans Namuth apresenta um breve retrato do artista e de seu processo. Uma tomada panorâmica frontal apresenta uma casa de madeira em um cenário rural e, a poucos passos, outra construção simples e com as paredes tortas, supostamente o atelier do pintor. Na segunda cena, a câmera mostra uma tela horizontal esticada no chão, ao ar livre. O quadro fixo logo é quebrado por Pollock, que entra pela lateral esquerda para sentar-se em um banquinho em frente à câmera, posicionado bem no meio da tela. Tudo muito teatral, exceto pelo recorte cinematográfico, que enfoca o artista somente até a cintura: vemos os movimentos amplos e rápidos de suas pernas, apresentadas de forma independente do corpo até o momento em que Pollock se agacha para calçar as velhas botas que usa para pintar. Na sequência, um *close* demarca o perfil do seu rosto, enquanto ele examina, pensativo, a obra.

1 “My home is in Spring, East Hampton, Long Island. I was born in Cody, Wyoming, 39 years ago. In New York I spent two years at the Art Students League, with Tom Benton. It was a strong personality to react against. This was in 1929.” NAMUTH, H. *Jackson Pollock 51*, filme analógico, cor, som, 11’00”, 1950, 00’25”. Tradução minha.

Eu não trabalho a partir de desenhos ou esboços. Minha pintura é direta. Costumo pintar no chão.²

No verão de 1950, Pollock preparava sua individual na Galeria Betty Parsons, em Nova York, onde iria expor as obras mais icônicas da fase do *dripping* (gotejamento): *Lavender Mist: Number 1, 1950* (1950), *Autumn Rhythm: Number 31, 1950* (1950), *One: Number 31, 1950* (1950). A atenção em relação à sua obra era acompanhada pelo crescente interesse por sua figura pública e pelos detalhes de sua vida particular, curiosidade amplificada pela proliferação dos canais e das tecnologias de exposição midiática. Em 1949, quando se consolidou a prática do *dripping* – que implica o afastamento do pincel da superfície da tela, permitindo que a tinta seja respingada sobre ela –, Pollock e suas pinturas apareceram em reproduções a cores em uma matéria de tons sensacionalistas da revista *Life*, intitulada “Seria Jackson Pollock o maior artista vivo dos Estados Unidos?”, acompanhadas por uma fotografia de Arnold Newman que o retrata em frente à sua obra (fig. 1).³ A partir disso, as frequentes reproduções fotográficas de Pollock e de suas pinturas dominarão a recepção crítica de sua obra, levantando inúmeras questões que afetariam a leitura de seu processo de criação em um momento-chave de sua carreira.

Mesmo ocupando um lugar central do debate artístico de então, e com suas obras sendo expostas em seis exposições internacionais (inclusive na Bienal de Veneza), naqueles idos de 1950, Pollock ainda não podia contar com uma reputação crítica e uma situação financeira consolidadas. Em um texto, publicado no *The New York Times*, a respeito da exposição realizada por Pollock na Betty Parsons Gallery, o historiador da arte norte-americano Sam Hunter comentou, por exemplo, que os seus trabalhos refletiam “um estágio avançado da desintegração da pintura modernista”; ao mesmo tempo, vozes europeias levantavam suspeitas sobre a “nova pintura” na mostra da Bienal de Veneza.⁴ Na mesma época, o crítico britânico

2 “I don’t work from drawings or color sketches. My painting is direct. I usually paint on the floor.” NAMUTH, H. *Jackson Pollock 51*, filme analógico, cor, som, 11’00”, 1950, 01’17”.

3 SEIBERLING, D. “Jackson Pollock: Is He the Greatest Living Painter in the United States?”, *Life*, vol. 8, agosto 1949, pp. 42-45. Tradução minha.

4 “[...] reflects an advanced stage of the disintegration of the modern painting”. HUNTER, S. *New York Times*, 20 de janeiro de 1949, apud KALB, P. “Picturing Pollock: Photography’s Challenge to the Historiography of Abstract Expressionism”, *Journal of Art Historiography*, vol.7, 2012, p. 3. Tradução minha.

1. A sutura

David Sylvester afirmou que não haveria, na obra de Pollock, “nenhum eco da qualidade em que reside a grandeza dos Estados Unidos – seu uso da tecnologia para aproveitar ao máximo a natureza”, ou seja (e ele complementa): abandonar o nativismo em favor da abstração teria representado, aos pintores norte-americanos, um grave prejuízo daquilo que deixariam como legado.⁵ O dado relevante aqui é que a pergunta provocativa da revista *Life*, complementada pelo olhar desafiador de Pollock, cuja figura é recortada e disposta na frente da pintura, pode ser lida de diversas maneiras e participa da complexa dialética entre as dinâmicas política e de “gosto” envolvidas na construção do expressionismo abstrato como arte de vanguarda norte-americana. Pollock, até então figura marginal, “de vanguarda”, passa então a ser apontado, com o alcance e a rapidez vertiginosos dos novos circuitos midiáticos, como o catalisador daquele grupo de artistas.

O mercado trazia, naquele momento, dados que poderiam contribuir, de maneira consistente, para o estabelecimento das potenciais respostas àquele questionamento: nas páginas da mesma revista, por exemplo, Harper Friedman declarava que Pollock havia se tornado uma mercadoria entre outras e que suas pinturas teriam ganhado espaço “ao lado de lavadoras automáticas Bendix, bolachas Ritz e cigarros Pall Mall”.⁶ Trata-se de um contexto no qual, pela primeira vez na história da arte, obras de várias épocas podiam ser leiloadas em centros comerciais ou aparecer como parte da decoração dos ambientes fotografados para as revistas de moda e de costumes, passando de objetos de contemplação a desejados itens de consumo e compondo, assim, um universo simbólico muito variado enquanto signos de status.⁷ Junto à exposição ao público geral da revista *Life*, as obras de Pollock eram publicadas em revistas de moda, como *Vogue* ou *Harpers Bazaar*,

5 “There is no echo of the quality in which America’s greatness lies — its use of technology to make the most of nature.” SYLVESTER, D. *The Nation*, 9 de setembro de 1950, apud KALB, P. “Picturing Pollock: Photography’s Challenge to the Historiography of Abstract Expressionism”, *Journal of Art Historiography*, vol.7, 2012, p. 3. Tradução minha.

6 “[...] the extremist branch of American Modern Art, the dripping school, was now a subject of scandal. Hence it was a winner. As Bernard Harper Friedman has shown, Pollock become a commodity among others: Pollock paintings took their place alongside Bendix automatic washers, Ritz crackers, and Pall Mall cigarettes.” FRIEDMAN, H. “Energy made visible: Jackson Pollock”, in GUILBAUT, S. *Ibidem*, p. 187. Tradução minha.

7 Serge Guilbaut relata o caso de um pequeno quadro de Rembrandt, *Portrait of an Old Man*, vendido na Macy’s, tradicional loja de departamento de Nova York, por US\$ 6.894,00. Cf. GUILBAUT, S. *How New York Stole the Idea of Modern Art*. Chicago: University of Chicago Press, 1985, p. 94.

1. A sutura

em que as coleções de roupas das últimas estações eram arranjadas na mesma ambientação fotográfica das obras modernistas já canonizadas de um Léger ou de um Mondrian. As reproduções de suas pinturas circulavam também nas páginas da revista literária nova-iorquina *Partisan Review*. Inicialmente filiada ao Partido Comunista, a publicação veiculava, junto ao semanal *The Nation*, as análises mais sofisticadas sobre as vanguardas artísticas em formação, como aquelas da coluna do crítico Clement Greenberg.⁸

Em uma tentativa de estimular o consumo típica desse contexto, a revista *Vogue* publicou quatro páginas com imagens de Cécile Beaton, notório fotógrafo de moda da época, nas quais eram retratadas modelos em frente a pinturas da hoje histórica mostra individual de Pollock na Galeria Betty Parsons, em Nova York (fig. 3 e fig. 4).⁹ As imagens vinham acompanhadas pelo seguinte texto:

As pinturas deslumbrantes e bizarras de Jackson Pollock quase sempre causam sentimentos contrastantes. Para os mais perplexos, são tolices, enquanto os admiradores o chamam de “gênio”. Entre os últimos, estão alguns dos mais astutos colecionadores e diretores de museus do país. Vivazes e brilhantes, as suas telas são frequentemente pregadas no chão de seu estúdio em Long Island; ali, com pincel, toalha e, às vezes, pedaços de madeira, deixando gotejar a tinta diretamente das latas, Jackson Pollock, de 39 anos, encrosta suas tramas de tinta, de modo a alcançar aquele extraordinário efeito conhecido como Pollock.¹⁰

As cores e a textura das pinturas combinavam com as roupas das modelos, estabelecendo uma analogia entre a luminosidade e o “efeito” de leveza sugeridos por *Number 1, 1950 (Lavender Mist)*, e os tecidos que pousavam sobre os corpos álgidos das modelos. Tanto na matéria da *Life* quanto da *Vogue*, os corpos, ora do artista, ora das modelos, protagonizavam a cena em frente as pinturas, usadas para compor a ambientação das sessões fotográficas. Essas publicações generalistas e de abrangência nacional, integravam um sistema editorial que estava inaugurando

8 Cf. *Partisan Review*, Nova York, julho/agosto 1948, apud *ibidem*, p. 185.

9 A respeito da construção social de símbolos e tendências de consumo, ver BAUDRILLARD, J. *A Sociedade de consumo*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1975.

10 “The dazzling and curious paintings of Jackson Pollock almost always cause an intensity of feelings. The puzzled call them idiotic, the admiring call him a genius. Among the latter, some of the most astute private collectors and museum directors in the country. Spirited and brilliant, his canvases are often nailed to the floor of his studio in Long Island; there, with brush, towel, and sometimes sticks, with dripping from paint cans, thirty-nine-years-old Jackson Pollock encrusts his intertwining skeins of paint to give that extraordinary effect known as Pollock”. In *Vogue*, Nova York, vol.117, número 4, março 1951, pp. 156-160. Tradução minha.

1. A sutura

novos circuitos e condições de reprodução da obra de arte no período pós Segunda Guerra.¹¹ São episódios de exposição midiática que revelam uma transformação muito importante no campo de forças que, naquele momento, determinava a recepção e a valoração da obra de arte: a relação, a partir dali incontornável, com uma coletividade indeterminada, não mais a elite renascentista ou o público politizado das vanguardas, mas a multidão distraída preconizada por Benjamin.¹² Um público que já não se depara com os originais, mas é chamado a comprovar a qualidade de simulacros, ou seja, de reproduções de obras que dificilmente verá ao vivo e que agora incluem o corpo e, como veremos, a fala, do próprio artista. Esses contatos intermitentes e falhos com as obras, muitas vezes casuais, são promovidos, na maioria dos casos, com finalidade informativa (no contexto de produção de conteúdo pela grande mídia, por exemplo), ou constituem o fruto da cooptação da obra pelo mercado (como no caso da *Vogue*). Por isso, a reprodução da obra é muitas vezes acompanhada por breves descrições jornalísticas, que lançam sobre o artista o imperativo de comunicar-se de forma clara e inequívoca.

Todos esses lances midiáticos sugerem alguns dos termos da recepção e da cooptação de Pollock pela indústria cultural de seu tempo e apontam para relações inéditas entre suas pinturas e o espaço físico e midiático fora do quadro. Trata-se de possibilidades parcialmente elaboradas anteriormente, pois tanto a fotografia quanto o cinema já tinham mais de meio século de história, e sua assimilação pelas práticas artísticas das vanguardas – especialmente a futurista e a surrealista – já havia contaminado a representação pictórica. Os então recentes veículos de comunicação e entretenimento da indústria cultural de massa, que floresciam nos Estados Unidos nesses anos, porém, integravam esses diferentes tipos de representação em um emaranhado heterogêneo de imagens com alcance inédito, surtindo os efeitos preconizados por Walter Benjamin, que havia teorizado um “espaço difuso da imagem” antes da Segunda Guerra Mundial.

Em 1928, no ensaio “Rua de mão única”, Benjamin apresenta os efeitos

11 Como nota Clark, a primeira reprodução fotográfica colorida de uma pintura de Pollock foi *Reflection of the Big Dipper*, publicada também pela *Vogue*, em 1948, seis meses antes da revista *Life*. Cf. CLARK, T.J. “The Unhappy Consciousness”, in *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*. New Haven: Yale University Press, 1999, p. 304.

12 BENJAMIN, W. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, in *Obras escolhidas - Vol. I. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986. p. 186.

antinômicos do novo ambiente urbano, onde nos acostumamos com imagens enormes espalhadas entre as paredes dos prédios, como “escovas de dentes e cosméticos para gigantes”.¹³ Desse modo, o sentimentalismo pôde ser trazido de volta e liberado, em “estilo americano”, a partir do momento em que pessoas que já não se deixavam afetar por nada (que estariam “anestetizadas”, no dizer de Susan Buck-Morss) aprendem a chorar e rir de novo diante de um filme.¹⁴ Benjamin identifica o cinema, então, como o lugar da integração radical, ou do colapso, entre o “espaço da imagem” e o “espaço do corpo”.

O olhar mais essencial hoje, o olhar mercantil que penetra no coração das coisas, chama-se reclame. Ele desmantela o livre espaço de jogo da contemplação e desloca as coisas para tão perigosamente perto da nossa cara quanto, da tela de cinema, um automóvel, crescendo gigantescamente, vibra em nossa direção.¹⁵

Quando esse olhar mercantil passa a incluir as obras de arte, torna-se cada vez mais difícil que o espaço livre da contemplação permaneça incontaminado. Em um ensaio sobre os surrealistas, também de 1928, Benjamin confere ênfase ao fato de se tratar de uma experiência coletiva, na qual a *physis* se reorganizaria, através da técnica, em um território produzido por imagens profanas (desprovidas de aura, de unicidade).¹⁶ A percepção dos limites entre o nosso corpo e as imagens ao redor perde nitidez, em um tipo de experiência que ganha dimensão coletiva e que, segundo o autor, apresenta um potencial político transformador. Somos forçados a coexistir com imagens que provêm de diferentes matrizes e que, por isso, são portadoras de temporalidades heterogêneas. A adaptação a esse universo imagético em formação nos Estados Unidos do pós-guerra, onde essas transformações estavam se dando de maneira acelerada, gera descompassos derivados de movimentos de ajuste do sensório (em outras palavras, do sistema psicofísico), então sujeito a

13 “Com isso, então, a ‘objetividade’ é finalmente despedida e, diante das imagens gigantescas nas paredes das casas, onde ‘Chlorodont’ e ‘Sleipnir’ estão ao alcance da mão para gigantes, a sentimentalidade sanada se torna americanamente livre, assim como pessoas a que nada mais toca e comove reaprendem no cinema o choro”. BENJAMIN, W. “Rua de Mão Única”, in *Obras Escolhidas - Vol. II. Rua de mão única*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 55.

14 Cf. BUCK-MORSS, S. “Estética e anestésica: uma reconsideração de ‘A obra de arte’ de Walter Benjamin”, in BENJAMIN, W; SCHÖTTKER, D.; BUCK-MORSS, S.; HANSEN, M. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, pp. 155-204.

15 BENJAMIN, W. *Ibidem*, p. 55.

16 BENJAMIN, W. “O surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia”, in *Obras Escolhidas - Vol. I. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986, pp. 21-35.

1. A sutura

novas mediações e espelhamentos, aflorando tanto no tecido sensível das obras quanto na estrutura teórica e discursiva que as informava.¹⁷ No caso específico de Pollock, a complexa trama de filamentos de tinta em que nos perdemos, cada um em seu tempo, contemplando a pintura, era condensada na superfície asséptica das páginas das revistas mencionadas acima. O filme de Hans Namuth sobre o processo do pintor, no entanto, estava prestes a revelar os estranhos movimentos que davam origem às teias de tinta.

1.1 A duplicação do gesto

Hans Namuth, então fotógrafo da *Harpers Bazaar*, instigado a indagar “aquele extraordinário efeito conhecido como Pollock”, tinha realizado uma primeira sessão de fotos no atelier do artista, em East Hampton, no final do verão de 1950. Inicia capturando algumas imagens do pintor durante a produção de *One (Number 31, 1950)*, vistas do quadro de cima, que salientam a perspectiva do artista enquanto trabalha (fig. 5). Após ter mostrado os testes a Pollock e sua mulher, a pintora Lee Krasner, Namuth consegue autorização para continuar os ensaios, iniciando uma relação que se revelará conturbada, que será amplamente interpretada, literária e cinematograficamente.

Logo após os primeiros ensaios fotográficos, Namuth propõe estender a documentação sobre a obra e o processo de Pollock para o formato filmico e produz dois curtas, ambos em 1950. O primeiro, *Jackson Pollock Painting Number 27*, um teste de sete minutos em branco e preto, sem cortes, que nunca foi distribuído, era um plano fixo em uma sequência única.¹⁸ O segundo, *Jackson Pollock 51*, um curta a cores, com duração de 11 minutos, editado e com trilha sonora e comentários do artista, filmado em 1950 mas datado do ano seguinte, foi amplamente distribuído. O filme retrata Pollock enquanto cria uma tela no chão, *en plain air*, e desenha sobre uma placa de vidro, em uma segunda cena concebida especialmente para o

17 Abraçamos, por isso, a hipótese de que a vida pública das próprias obras não pode ser entendida enquanto algo extrínseco a elas. Cf. CLARK, T.J. “The Unhappy Consciousness”, in *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*. New Haven: Yale University Press, 1999, p. 305.

18 Para maiores informações sobre as duas produções, cf. NAMUTH, H. *Pollock Painting. Fotografie di Hans Namuth. Testimonianze e documenti*. Milano: Abconditas, 2009.

1. A sutura

filme. No mesmo ano, a *ARTnews* publica as fotos de Namuth em uma matéria de Robert Goodnough que terá bastante repercussão crítica, e o filme sobre Pollock será exibido no MoMA (Museum of Modern Art) de Nova York.¹⁹

A partir da publicação da reportagem e de sua sucessiva difusão, as fotos adquirem notável peso interpretativo na recepção da obra de Pollock e na historiografia do expressionismo abstrato.²⁰ Na retrospectiva do artista no MoMA, em 1998, por exemplo, os visitantes se deparavam com impressões em escala natural das fotografias de Namuth, que visavam a oferecer uma experiência imersiva, mesmo que em preto e branco, no seu estúdio (fig. 6). No simpósio “Recovering Pollock: Method, Meaning and Impact”, realizado em paralelo à mostra, os ensaios fotográficos de Namuth foram utilizados como a base para “ressuscitar a imagem de Pollock”.²¹ Também o seu filme foi retrabalhado com fins semelhantes: ao analisá-lo digitalmente, por meio da secção de suas partes, o crítico Pepe Karmel tencionava utilizar mais uma vez os recursos da técnica para revelar os pormenores do processo criativo com maior “objetividade” (fig. 7).²² De forma análoga, mas sem pretensões científicas, e sim de entretenimento, na exposição “Pollock e la scuola di New York” [Pollock e a escola de Nova York], realizada em 2018 nos espaços do Museo do Vittoriano, em Roma, o vídeo de Hans Namuth foi recortado e adaptado ao espaço expositivo através das técnicas de *video-mapping*, formando um percurso expográfico onde esses fragmentos do processo adquiriram mais destaque do que *Number 27, 1950*, única pintura de Pollock na mostra (figura 9).²³ Esta foi exposta ao lado de uma versão do filme *Jackson Pollock painting Number 27*, chegando a parecer um produto secundário das performances projetadas nas paredes.

19 A coluna em que foi publicado o texto de Goodnough fora concebida pelo diretor da revista *ARTnews*, Tom Hess, em 1949, com o propósito de ilustrar o processo pictórico dos artistas mais relevantes da cena nova-iorquina. Como o fotógrafo Rudy Burckhardt, enviado, em junho de 1950, para criar as fotos que ilustrariam o ensaio, não conseguira capturar Pollock em ação, o editor decidiu publicar a matéria com as fotografias de Hans Namuth, realizadas poucas semanas depois da tentativa do primeiro fotógrafo. Cf. GOODNOUGH, R. “Pollock paints a picture”, *ARTnews*, n.49, dezembro 1950.

20 Cf. KALB, P.R. “Picturing Pollock: Photography’s Challenge to the Historiography of Abstract Expressionism”, *Journal of Art Historiography*, vol.7, 2012, pp. 1-17.

21 Evento realizado em 23 de 24 de janeiro de 1999. Disponível em: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_226_300087806.pdf. Último Acesso em: 22/02/20..

22 KARMEL, P. “Pollock at Work: The Films and Photographs of Hans Namuth”, in VARNEDOE, K. *Jackson Pollock*. Nova York: MoMA, 1999, pp. 87-137.

23 Exposição realizada entre dezembro de 2018 e fevereiro de 2019, curadoria de David Breslin, Carrie Springer e Luca Beatrice.

1. A sutura

Esses exemplos mostram em que medida a tecnologia reconfigura a obra de Pollock em momentos históricos distintos e formatos muito variados, adicionando camadas que criam a necessidade de considerar essas refrações midiáticas, passadas e recentes, e suas relações com a memória histórica que as absorve. Aparece uma tensão, desde as primeiras publicações dos ensaios até essas releituras, entre duas conotações do fotográfico. Por um lado, a atribuição de um caráter positivista ou científico à imagem técnica e, por consequência, a crença de que essas análises revelariam, finalmente, todos os segredos do processo de Pollock. Essa visão da fotografia como documento “objetivo” tende a recalcar a expressividade do corpo do artista, transformando os efeitos de seus gestos na tela em um texto legível. Nesse sentido, Étienne-Jules Marey, com suas *cronofotografias*, pode ser visto como um precursor: nelas, os corpos atravessam a imagem da esquerda para a direita, inscritas sobre um fundo neutro, preto, onde o movimento é seccionado em intervalos/partes iguais. Aqui, a fotografia supriria nossa ansiedade de “ver tudo” (fig. 8).²⁴

A segunda acepção atribui ao fotográfico propriedades que pertencem ao universo mitológico, como revelar o invisível, fixar o tempo e que, no caso de Pollock, podem ser associadas ao ingresso do artista na galeria das personagens divinizadas pelos meios de comunicação de massa. Como nota Barbara Rose com certa razão, a partir de uma ênfase nessa acepção, no caso de Pollock, a recepção de sua obra será muito afetada pelas aparições midiáticas do artista:

[...] [nas reproduções da sua imagem] a relação do trabalho com a persona do artista é invertida: à medida que as obras perdem suas qualidades de escala, cor, superfície e feitura por meio de sua redução e duplicação mecânica, a personalidade do artista torna-se dominante, já que sua própria imagem é ampliada, explodida ou projetada. Como resultado da popularidade do filme e das fotografias de Pollock feitas por Namuth, a persona do artista assumiu uma dimensão maior do que suas obras.²⁵

Em razão disso, segundo Rose, torna-se necessário “devolver as fotografias de Namuth ao lugar ao qual pertencem”, ou seja, à história da fotografia, onde ocupam

24 A respeito da gênese histórica da ideia de objetividade fotográfica, cf. DASTON, L.; GALISON, P. “The image of Objectivity”, *Representation*, 40 (Inverno, 1992), pp. 81-128.

25 ROSE, B. “Hans Namuth’s Photographs and the Jackson Pollock Myth: Part One: Media Impact and the Failure of Criticism”, *Arts*, vol. 53, no.7 (março 1979) apud MINITURN, K. “Digitally Enhanced Evidence: MoMA’s reconfiguration of Namuth’s Pollock”, *Visual Resources. An International Journal of documentation*, Vol. XVII, 2001, pp. 127-145. Tradução minha.

1. A sutura

uma posição significativa, a fim de “se retornar aos problemas pictóricos do trabalho de Pollock que ficaram irresolvidos em 1956”.²⁶

Abraçamos aqui uma terceira posição, que não exclui as primeiras – e que, aliás, parte do incontornável entrelaçamento entre essas duas características intrínsecas ao índice fotográfico, ao mesmo tempo marca física (daí a objetividade) e quase metafísica (o inconsciente óptico). Essa leitura enfatiza o caráter histórico do fotográfico em certa medida negado por ambas, pois na primeira perspectiva a imagem é naturalizada como registro objetivo, e, na segunda, tende-se a atribuir uma conotação atemporal à figura do artista-herói imortalizado pela câmera. O segredo das imagens fotográficas, na interpretação que propomos adiante (e especialmente no que diz respeito às conjunções intermediais), está, ao contrário, no caráter da fotografia enquanto *Ur-form*, outro conceito descrito por Benjamin em *Passagens*, isto é, uma forma cultural que sintetiza “aparência e essência”, na qual “pequenos momentos concretos” convivem com “a totalidade do evento histórico” e, como complementa Susan Buck-Morss, na qual podemos encontrar “as origens do presente”.²⁷ A nossa hipótese é que seja impossível, então, seguir a sugestão de Rose, ou seja, “devolver as fotografias de Namuth ao lugar ao qual pertencem”, para retornar aos problemas estritamente pictóricos levantados por Pollock. Como nota Peter Kalb,

as fotografias [e os filmes] do artista nos seis meses anteriores à histórica mostra na Betty Parsons podem ser vistos como parte de um processo complexo e coletivo de tentar lidar com a nova face da arte moderna em suas formas pictóricas e fotográficas.²⁸

Ou seja, essas imagens não ilustram o significado e a mecânica da pintura de Pollock, mas apontam, como vamos aprofundar adiante, para o embate entre o cânone modernista de sua pintura enquanto objeto de contemplação e uma experiência “pós-aurática” da obra e dos meios da arte, que irá se delineando ao longo da tese a partir de seus efeitos contingentes e residuais, no embate então inevitável entre a

26 Ibidem.

27 Cf. BUCK-MORSS, S. *The Dialectics of seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge: MIT Press, 1989, p. 114. Tradução minha.

28 KALB, P. R. “Picturing Pollock: Photography’s Challenge to the Historiography of Abstract Expressionism”, Op. Cit. Tradução minha.

1. A sutura

densidade do pictórico e suas reproduções em baixa definição e, no caso do filme, em movimento.

Voltando a Pollock, à época da visita de Namuth, como já mencionado o pintor estava preparando sua individual na Betty Parsons, onde viria a exibir suas pinturas mais radicais, ao mesmo tempo que, como vimos, enfrentava a tensão dos debates críticos, da sua crescente exposição pública e do insucesso nas vendas de seus trabalhos – a única pintura da sua exposição de inverno que havia sido vendida fora comprada por um amigo seu, o pintor Alfonso Osorio. Ou seja, o encontro com Namuth deu-se em um momento de grande instabilidade, quando a sua arte ainda não havia sido totalmente compreendida, mas, ao mesmo tempo, era objeto de interesse e expectativa: a proposta de realizar esses registros, em particular o filme, pode ter aparecido como uma possibilidade de mediação entre o artista e o público e, talvez por isso, Pollock a tenha acolhido inicialmente com certa abertura. No filme, o artista colabora complementando as imagens com a leitura de um texto:

Eu gosto de trabalhar em telas grandes. Me sinto mais em casa, mais à vontade em grandes áreas. Quer dizer, com a tela no chão me sinto mais próximo da pintura, parte mesmo dela.²⁹

As proposições do texto, extraído do artigo “My painting”, publicado em 1947 na revista *Possibilities*, tornam-se, assim, causas nominais para a obra, ou seja, parecem oferecer uma explicação para o seu processo de criação (fig. 12).³⁰

Desse jeito, eu posso andar em volta dela [a tela], trabalhar sobre ela dos quatro lados e me sentir “dentro” da pintura. Como os pintores de areia indígenas do Oeste.³¹

Sua voz, porém, soa forçada, quiçá forçosamente resoluto, criando um ruído

29 “I enjoy working on a large canvas. I feel more at home, more at ease in a big area. I mean, with the canvas on the floor I feel nearer, more a part of the painting.” NAMUTH, H. *Jackson Pollock 51*, filme analógico, cor, som, 11’00”, 1950, 00’25”.

30 Cf. “My Painting”, in *Possibilities*. Problems of Contemporary Art, n.1 (inverno 1947-8), pp. 78-83 apud KARMEL, P. (Org.), *Jackson Pollock*. Interviews, articles, and reviews. Nova York: MoMA, 1999. Catálogo da mostra, p. 17. Os editores da revista eram o artista Robert Motherwell (1915-1991) e o crítico Harold Rosenberg (1906-1978).

31 “This way I can walk around it, work it from all four sides and be ‘in’ the painting. Similar to the indian sandpainters of the West.” NAMUTH, H. *Jackson Pollock 51*, Op. cit., 00’25”.

1. A sutura

no registro supostamente documental: em certa medida, aparece descolada da imagem (importante lembrar que a gravação do som em *voice-over* é realizada separadamente do registro das imagens, e que Pollock reproduz algo que escrevera dois anos antes). As afirmações são peremptórias, mas as pausas entre elas soam pouco naturais: o pintor está lendo um texto, mas as palavras parecem – para ele mesmo – ter perdido sua atualidade, o que confere caráter marcadamente encenado ao todo.³² Nos enunciados, é possível identificar claramente a tentativa de justificar o processo do *dripping*, mas as frases resultam em antinomias (como as primeiras duas linhas da transcrição abaixo) e grandes pronunciamentos que, talvez por efeito da declamação, soam pretensiosos e pouco autênticos:

Eu não posso controlar o fluxo da tinta. Não há acidentes. Não há começo nem fim. Às vezes eu perco uma pintura, mas não tenho medo de mudanças, de destruir a imagem. Porque a pintura tem vida própria, e eu tento deixá-la fluir.³³

O texto de Pollock parece ter a função de indicar um percurso de leitura para a sua obra, mas não soa crível.³⁴ A tensão que aflora da duplicação da voz e dos gestos do grande artista no filme de Namuth sinaliza, então, um campo híbrido, no qual a interpenetração entre a presença do corpo e da voz do artista e a tecnologia

³² Lee Krasner revela, em uma entrevista a Barbara Rose, a dificuldade de Pollock ao ser retratado: “B.R.: why did he allow Namuth to photograph him?”

L.K.: I haven’t the faintest idea. He had been photographed by other people, like Herbert Matter. It wasn’t as if he had never been photographed before Namuth.

B.R.: But was he ever photographed painting before?

L.K.: No, that was the first time, and consequently the only time he was photographed working.

B.R.: Did he say anything about the experience?

L.K.: In the past he said it made him uncomfortable. He wouldn’t allow it.” ROSE, B. “Jackson Pollock at work: an interview with Lee Krasner”, *Partisan Review* n. 47, 1980, pp. 82-92, apud KARMEL, P. (org.) *Jackson Pollock: interviews, articles, and reviews*. Op. Cit., pp. 39-48. Catálogo de exposição.

³³ “I can’t control the flow of the paint. There is no accident. There’s no beginning and no end. Sometimes I lose a painting. But I have no fear of changes, of destroying the image. Because the painting has a life of its own and I try to let it bleed.” NAMUTH, H. *Jackson Pollock 51*, filme analógico, cor, som, 11’00”, 1950.

³⁴ Benjamin traz, a esse respeito, um episódio originário da história da fotografia, ao descrever a exigência de indícios verbais nas vistas noturnas da desértica Paris de Eugène Atget, que fotografou a cidade no início do século XX. As paisagens urbanas, esvaziadas como cenas do crime, desorientam e inquietam o observador: surge aí a demanda por alguma pista. Logo depois, as legendas se multiplicarão nas revistas ilustradas, indicando caminhos de leitura – “verdadeiros ou falsos, pouco importa” – para as imagens. In BENJAMIN, W. “Pequena História da Fotografia”, in *Obras escolhidas - Vol. I. Magia e técnica, arte e política*. Op. Cit., p. 107. A relação da fotografia com o texto explicativo, como aponta Roland Barthes, não é contingente, mas estrutural, associada à presença muda, não mediada pelos processos de simbolização, desse tipo de imagem. Cf. KRAUSS, R. *O fotográfico*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2014.

1. A sutura

traz dados materiais, agora entrelaçados às virtualidades do filme, diluindo a experiência da obra original e do gesto artístico único e irrepitível. O que cria atrito no filme é a dissonância entre a codificação da experiência estética modernista – que tanto o diretor quanto o próprio Pollock sustentam, conferindo uma interpretação “forte” à imagem e ao discurso do artista – e os sinais palpáveis da reorganização da percepção em curso, que emergem através de detalhes do inconsciente óptico revelado pela câmera e pelo microfone, corrompendo a construção simbólica da imagem do artista e de seu processo. A câmera, paradoxalmente, desnaturaliza o olhar, anunciando um caminho de retorno do campo da visão através das inervações do corpo e inaugurando uma nova potência dos gestos. Isso é paradoxal porque, ao invés de vermos *melhor*, ou vermos *mais*, como seria esperado através do uso dessa prótese, a mediação da câmera traz informações que evidenciam as intensidades difusas do corpo e suas memórias. Isso traz atribui certa porosidade entre corpos e objetos, entre corpos e imagens, o que reforça a intuição fenomenológica de Merleau-Ponty de uma “carne do mundo” na qual os sentidos estariam imbricados.

Não vejo os meus olhos, nem tampouco o meu dorso. Essa carência, essa lacuna é preenchida por um visível do qual não somos titulares. Assim busco acoplamentos, conexões com a carne do mundo.³⁵

Invertendo o ponto de vista, a aparição do corpo do artista, agora visto “de fora”, concentrado nos movimentos bizarros que ele mesmo antes só podia imaginar, é poderosa, a ponto de desmentir as palavras do sujeito que ainda não duvida de sua ancoragem na tela e do deus *ex-machina* (o cinematógrafo) por trás do filme, que tenta suturar o sentido da obra do pintor. A partir das correspondências e das flutuações desse tecido frágil e permeável de corpos e imagens, emerge então o potencial de uma nova sensibilidade, que corrói o repertório formal dos meios tradicionais e o sentido aurático da obra como “aparição única de algo distante”.³⁶

O que se delineia por trás das falhas do filme – que hoje gera o estranhamento descrito, como aquele diante dos desajustes entre fala e gestos – é, de novo, o descompasso entre dois paradigmas. A tentativa de conservar o lugar sagrado

35 MERLEAU-PONTY, M. *O Visível e o Invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 45.

36 Cf. BENJAMIN, W. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, in *Obras escolhidas - Vol. I*. Magia e técnica, arte e política. Op. Cit., p. 170.

1. A sutura

da obra modernista choca não somente com a aparição do artista empenhado em movimentos estranhos, mas também com a fragmentação da tela posicionada no chão, recortada pelo plano e pela montagem. A segunda parte do filme, em que Pollock brinca com o vidro, e onde parece lidar com as especificidades do novo enquadramento, revela, por outro lado, o potencial dessa estética, na qual a obra devolve nosso olhar de perto (fig. 18 – fig. 21). O estranhamento causado por essa presença aponta para possíveis resistências à “anestetização” provocada pela adaptação aos choques da sociedade industrial avançada. A obra modernista ganha aqui, forçadamente, uma exposição pública menos controlada, dado também de forte teor político, pois confronta diretamente o culto burguês à modalidade de recepção baseada na absorção e na contemplação restrita a indivíduos cultos, que podem dedicar seu tempo a visitar os museus.³⁷

1.2 A sutura

Como vimos, durante o relato em *voice-over* de Pollock, o artista é retratado em uma área aberta em frente à sua casa. As filmagens acontecerem em áreas externas, para garantir uma boa iluminação, o que estreita a relação entre as “telas grandes” e a paisagem. O pintor prepara-se para pintar: coloca as botas de trabalho e acende um cigarro. Os gestos são interrompidos por alguns *closes*, que enfatizam detalhes das expressões e da figura de Pollock. O *close* é uma figura cinematográfica que pode eclodir em uma dimensão paradoxal, pois reforça o efeito de realidade do filme, introduzindo detalhes não subsumíveis, como elementos da sua lógica narrativa. Nos casos bem-sucedidos, representa, portanto, a suspensão da construção racional da história ou da personagem retratada, dos quais nos aproximamos por um viés transversal; quando isso não acontece, como no filme de Namuth, torna-se o clichê estilístico de um “olhar íntimo”.³⁸

37 Cf. ADORNO, T. “Museu, Valery, Proust”, in *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998, pp. 173-185.

38 Cf. BALÁZS, B. *Béla Balázs: Early Film Theory. Visible Man and The Spirit of Film*. Nova York: Berghahn Books, 2010. Copjec cita, a esse respeito, “The Reality Effect”, de Roland Barthes, no qual ele analisa as novelas realistas de Balzac, evidenciando a mesma função na descrição de detalhes que não funcionam como os outros, com o intuito de enriquecer a descrição, mas geram verdadeiros saltos na percepção do todo. Talvez algo comparável ao efeito do *punctum* na fotografia. Cf. COPJEC, J. *Imagine There’s No Woman*. Cambridge: The MIT Press, 2002.

1. A sutura

Após terminar a descrição do seu processo de criação, Pollock começa a pintar, mas os seus gestos logo são interrompidos pela montagem frenética de Paul Falkenberg, editor que trabalhara em muitos filmes de Fritz Lang, que desmancha a fluidez de seus movimentos. A cena é acompanhada por uma trilha dissonante, composta por Morton Feldman a partir de um solo de violoncelo. O expressionismo da estética do filme culmina em uma cena *noir* protagonizada pela sombra de Pollock, que performa gestos reiterados em uma montagem rítmica em que sua figura alterna-se a *closes* fixos de detalhes das telas.³⁹ A exasperação do tema talvez tenha sido, na intenção do autor, uma maneira de fragmentar a reprodução das obras, simulando a impossibilidade de recepção integral delas. Os efeitos obtidos através dos movimentos de câmera e dos enquadramentos, porém, distorcem tanto as pinturas quanto a personagem, em uma fácil associação, ou tentativa de *sutura*, entre a figura do artista autodestrutivo e sua obra “caótica”.

O termo *sutura*, utilizado inicialmente no contexto psicanalítico lacaniano para indicar a relação entre o sujeito e seu discurso (ou seja, uma construção simbólica, da ordem do significante), será associado à edição cinematográfica em 1977 pelo teórico do cinema Jean-Pierre Oudart.⁴⁰ Segundo Oudart para o qual a função da *sutura* é esconder a fragmentação inerente à montagem e ao corte, dobrando o sujeito no discurso fílmico: o espectador se identificaria, assim, com o ponto de vista ficcional proposto, por meio da construção narrativa, pelo diretor do filme.⁴¹ Analogamente à função da perspectiva na pintura, as operações

39 O *filme noir* deriva dos romances de suspense da época da Grande Depressão (muitos foram adaptados de romances policiais da época) e da estética dos filmes de terror da década de 1930. Os primeiros *noirs* apareceram no começo da década de 1940. Historicamente, foram filmados em preto e branco e em alto contraste, sob influência da cinematografia do expressionismo alemão.

40 O campo psíquico lacaniano é constituído pelo Real - ou seja, o excesso não simbolizável - o Simbólico - uma rede de significantes que envolve, determina e precede o sujeito na forma de linguagem - e o Imaginário - que através do fantasmático subjetivo, que é o conjunto de formações ilusórias da vida psíquica, estrutura definitivamente o sujeito na ordem simbólica. Cf. LACAN, J. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

41 “O que eu pretendo restabelecer, reunindo um ensinamento disperso na obra de Lacan, deve ser designado com o nome de lógica do significante – lógica geral, na medida que o seu funcionamento é formal, em relação a todos os campos do saber, incluindo o da psicanálise, que ela rege ao especificar-se nele.” MILLER, J.A. “A Sutura. Elementos da lógica do significante”, in PRADO COELHO, E. (org.). *Estruturalismo: introdução de textos teóricos*. Lisboa: Portugalia, 1968. Oudart, por sua vez, traz o exemplo da estrutura de campo/contracampo. Adotando a posição de sujeito antes como um interlocutor e depois como outro, o espectador torna-se, ao mesmo tempo, sujeito e objeto do olhar, gozando de um senso ilusório de completude. A edição desse ponto de vista abre constantemente rasgos suturados logo em seguida, causando a oscilação do espectador, um movimento entre a perda e a plenitude compensatória. Cf. OUDART, J. P. “Cinéma et Suture”, *Cahiers du Cinema* n. 211 (abril 1969), pp. 36-31.

1. A sutura

de sutura podem ser utilizadas pelo cinema comercial para construir o discurso fílmico explorando os efeitos manipulatórios dessa identificação. Nesse caso, no entanto, a montagem procura obter o efeito contrário: evidenciando abruptamente os cortes, como em uma montagem de atrações, a edição do filme enfatiza o dado expressionista subjacente à quebra de um fluxo linear da narração, interrompendo a identificação do espectador com um único ponto de vista e buscando um efeito análogo ao dos rastros de tinta na superfície da pintura. Trata-se, ainda assim, de uma operação que realiza uma construção estereotipada da figura do artista, fixando a sua imagem a partir de declarações que, quando associadas às tomadas, soam lapidares, como quando ele afirma, mesmo com alguma hesitação, “querer expressar seus sentimentos, em vez de” – após uma longa pausa – “ilustrá-los”. A montagem se propõe a evidenciar essa declaração de espontaneidade, novamente, associando os cortes abruptos à personalidade inquieta e intensa do artista, como que para justificar, por meio de uma interpretação psicologizante, o que acontece em suas telas.

A tentativa de revelar a dinâmica de seus gestos está sempre presente e é enfatizada por uma inversão na parte final do filme, quando vemos os filamentos de tinta que se depositam na superfície transparente de uma placa um vidro (“Essa é a primeira vez que uso o vidro como meio”) – estratégia utilizada posteriormente, em 1956, no documentário de Henri-Georges Clouzot, *O mistério Picasso*.⁴² As linhas orgânicas de tinta acumulam-se no vidro, escondendo progressivamente a figura de Pollock. Interessante o fato dele afirmar, em um filme, ser o vidro um meio utilizado pela primeira vez como suporte para as suas pinturas. Como nota Jean-Luc Nancy, seria possível escrever uma história do vidro na arte: o vidro das garrafas e das janelas tematizadas na pintura, mas também o vidro das lupas, interfaces que refratam a luz sobre os objetos, anunciando o domínio da fixação da imagem fotográfica.⁴³ Nesse caso, o vidro remete à abertura para práticas híbridas e agregativas, que incluem o filme, oferecendo um ponto de vista inédito frente à possibilidade de registrar a pintura em processo.

42 “This is the first time I use glass as a medium.” NAMUTH, H. *Jackson Pollock 51*, filme analógico, cor, som, 11’00”, 1950.

43 DIDI-HUBERMAN, G.; NANCY, J.L. *Del Contemporaneo*. Saggi su arte e tempo. Milano: Mondadori, 2007.

1. A sutura

Instantes depois, Pollock desmancha a imagem com um pano, manifestando certo desprendimento:

Perdi o contato com a minha primeira pintura em vidro, e comecei outra.⁴⁴

Pollock perde o contato com a sua primeira pintura sobre vidro, mas justo essa, ironicamente, sobrevive no registro do filme. Enquanto o discurso fílmico procura dramatizar a perda de um original natimorto, validando a visão do artista como gênio, e de seus gestos como únicos e irrepetíveis, as características da tecnologia usada para a construção dessa narrativa afirmam o contrário: as mesmas marcas que o artista quis apagar agora são perenes. Nessa passagem, aflora a dialética benjaminiana entre o gesto artístico “original” (associado ao valor aurático, “de culto” da obra) e o gesto reiterado por meio da imagem técnica, fragmentado e descontínuo (marcado pelos choques da montagem e por seu “valor de exibição”).⁴⁵ Essa dicotomia, que remete ao binômio fundamental, na arquitetura teórica benjaminiana, entre as experiências da distância (da aura) e da proximidade (do choque), oferece um ponto de partida valioso para explorar a configuração histórica dos dois meios tensionados em cena.⁴⁶ Aqui, pintura e filme destacam-se, literalmente, como “meios”, isto é, não somente como técnicas específicas, mas como formas inter-relacionadas de mediação da experiência.⁴⁷

44 “I lost contact with my first painting on glass, and I started another one.” NAMUTH, H. *Jackson Pollock 51*, filme analógico, cor, som, 11’00”, 1950.

45 O valor da obra aurática reside na imobilidade da sua dimensão mágico-sagrada, enquanto o valor expositivo da obra não aurática reside na sua emancipação da dimensão ritualística e nas possibilidades de reprodução/transporte/difusão, que permitem sua dispersão e a fruição simultânea por um público de massa.

46 Destaca-se, aqui, a dívida teórica de Benjamin com a “ciência da arte” de Riegl e Wölfflin. Riegl declina essa polarização na história dos estilos artísticos: a imagem pode convidar a uma aproximação (como na arte egípcia) – uma visão *táctil*, ou *háptica* – ou, ao contrário, deve ser apreciada de uma certa distância (como na arte tardo romana) –, com ênfase em suas qualidades *ópticas*. Wölfflin, com quem Benjamin teve contato direto, associa o estilo *táctil-linear* ao renascimento, e o estilo *ótico-pictórico*, à passagem para o barroco. A antítese vai reverberar ao longo do século XX em autores como Florenskij, Panofsky, Maldiney e Deleuze. Benjamin não separa os dois momentos, lendo, em chave metafórica e linear, a historicidade da visão, mas radicaliza a proposta de uma correlação historicamente determinada entre a história dos estilos figurativos e a história da percepção humana, em uma estética como doutrina dialética da sensibilidade, na qual o binômio em questão é dialetizado. Cf. PINOTTI, A; SOMAINI, A (Org.). “Introduzione”, in *Walter Benjamin. Aura e choc, Saggi sulla teoria dei media*. Einaudi: Turim, 2012.

47 No ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, elaborado em diversas versões entre 1935 e 1939 (a última considerada não definitiva pelo autor), Benjamin utiliza o termo “médium” (em latim, na versão Alemã) para denominar os “modos de organização da percepção humana”, aquele conjunto de condições técnicas, produtivas e sociais que, ao longo de

1. A sutura

Na cena em questão, vemos um plano fixo, com a objetiva apontada de baixo pra cima e posicionada perpendicularmente à placa de vidro usada como tela. Essa dupla transparência anula o espaço entre a lente e a placa e entre a placa e o céu, que vira campo de cor e fundo. Quem vê o filme tem a sensação de que a tinta está sendo derramada diretamente na tela de seu monitor, com o céu azul como fundo infinito.⁴⁸ Ou seja, existe, de novo, um ruído entre o que Pollock diz e a sua ação, dirigida por Namuth, já que tudo na encenação desse fazer pictórico parece vir ao encontro das características do novo suporte: de modo não intencional, Pollock está brincando com o potencial da imagem em movimento, até então pouco explorado na arte – a sua efemeridade e a possibilidade reflexiva de se usar o quadro fílmico como um espaço pictórico –, o que antecipa as experimentações que se desenvolverão a partir da introdução do vídeo no campo artístico.⁴⁹

1.3 Pintor e cinegrafista

Ao qualificar como “corajoso” o seu desprendimento em relação às obras, quando afirma não ter medo de mudanças, de destruir uma imagem, Pollock, ao contrário, sacraliza o gesto pictórico. Enquanto isso, vale reiterar, ele está pintando na superfície de um vidro, e, paradoxalmente, a cena está sendo filmada. Seus movimentos adquirem um peso que independe da execução do desenho, da pintura. Isso pode ser atribuído a um efeito da imagem cinematográfica, que, como nota

sua evolução histórica, determina profundas transformações na experiência sensível dos indivíduos e das coletividades. A definição do termo é reatualizada pelo autor a partir de 1915, aparecendo pela primeira vez em “O Arcoíris”, publicado em GAGNEBIN, J.M. (org.). *Escritos sobre mito e linguagem (1915 - 1921)*, São Paulo: Editora 34, 2011.

48 Essa pintura é definida por Barbara Rose, na mesma entrevista a Lee Krasner, como um produto derivado do filme, que expandiria seu processo pictórico: “B.R.: The painting on glass produced during the film is in a sense the literal realization of the idea of suspending an image in space – of eliminating the background by making it transparent. It evolves so logically out of Pollock’s concerns at the time, I can’t believe it was just a chance by-product of the film. However, the existence of the film is something of a miracle.

L.K.: I do not know why Pollock agreed to permit Namuth to film him working. It was entirely contrary to his nature. However, we are very fortunate that he did and that we have such a document.”

ROSE, B. “Jackson Pollock at work: an interview with Lee Krasner”. ROSE, B. “Jackson Pollock at work: an interview with Lee Krasner”, *Partisan Review* n. 47, 1980, pp. 82-92, apud KARMEL, P. (org.) *Jackson Pollock: interviews, articles, and reviews*. Op. Cit., pp. 82-92. Catálogo de exposição.

49 Nota-se, aqui, em consonância com o sistema da arte descrito por Benjamin, como a fase que precede a afirmação de um novo meio prefigura virtualmente e prepara o terreno para a recepção do novo meio.

1. A sutura

Giorgio Agamben, “reconduz a imagem à pátria do gesto”.⁵⁰ Através das lentes do cinema, a gestualidade recupera uma expressividade peculiar, já que, na tela, o gesto não “age” nem “faz” algo, mas constitui um evento em si. O gesto de Pollock, dado a ver pela primeira vez nesses vídeos, funciona como uma *práxis* desprovida de finalidade, introduzindo, aos olhos dos espectadores, o aspecto performativo atribuído ao artista pelas futuras gerações. O efeito descontínuo da imagem do grande artista no vídeo afirma, duplica e fragmenta seu corpo em movimento na tela. A câmera não o enquadra como figura relativamente estável diante do espelho e nem lhe oferece um palco com coordenadas bem definidas, mas abre um espaço onde Pollock perde qualquer ancoragem em relação ao objetivo de suas ações: pintar uma tela. O seu corpo em movimento ganha expressividade por si mesmo, exibindo *medialidade* pura – ou seja, pelo próprio fato de ser um meio que, como a dança, “exibe o caráter medial dos movimentos corporais”, “comunicando uma comunicabilidade”, por mais abstrata que ela seja.⁵¹

O objetivo de comunicar alguma causalidade entre a ação e a pintura tende a falhar, talvez por essa dimensão da reprodução fílmica. Os movimentos e a expressão facial de Pollock fragmentam a ação encenada, sugerindo a existência de um registro comunicativo que se dá em outro nível e que aparece em detalhes que fogem ao controle do artista. O espectador se depara, aqui e ali, com minúcias que ativam a memória de experiências ou sensações já vivenciadas, causando alguma dissonância, ou ruído, a respeito da intenção narrativa do diretor. O automatismo de matriz surrealista que Pollock introduz de forma magnificada na tela (e que ainda alude a alguma interioridade) ganha, no filme, uma dimensão mais sutil. O aspecto mimético do cinema revela-se aqui nos termos colocados por Benjamin, que não fala a respeito da verossimilhança do fotográfico como “cópia” da realidade, mas aponta para as relações de correspondência e as opacidades introduzidas pela mediação do índice, signo que traz marcas não domesticáveis, como pequenos sintomas do visível.⁵² A virtualidade do filme atravessa, então, as palavras de Pollock, ou os

50 AGAMBEN, G. “Note sul gesto”, in *Mezzi senza fine: note sulla politica*. Turim: Bollati Boringhieri, p. 48.

51 AGAMBEN, G. “Note sul gesto”, in *Mezzi senza fine: note sulla politica*. Op. Cit., p. 48.

52 “Um índice é um signo que se refere ao objeto que denota em virtude de ser realmente afetado por este objeto”. HARTSHORNE, C.; WEISS, P.; BURKS, A.W. (org.) *The collected papers of Charles Sanders Peirce. Vols. VII-VIII*. Harvard: Harvard University Press, 1931-1935, Parte 2.258.

1. A sutura

efeitos da montagem, reverberando entre o sujeito retratado e o corpo do espectador.

Ao longo do vídeo, Namuth tenta explicar o segredo dessa combinação entre as imagens na tela e os movimentos de Pollock e, em alguns momentos, ela parece se aproximar da síntese esperada. A gravidade da primeira parte do vídeo, na qual o artista fala sobre o seu processo, desfaz-se, como vimos, no momento lúdico e desprezioso no qual Pollock pinta sobre o vidro, quando podemos até acompanhar, com a ponta dos dedos, a sequência de filamentos sinuosos de tinta que se acumulam no monitor. A “aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja”, definição do termo *aura* em “Pequena História da Fotografia”, tão própria da experiência que temos diante de um Pollock no museu, confronta-se com essa animação pictórica, na qual o pintor vai sumindo atrás do emaranhado de tinta.⁵³ Isso evoca outra imagem antinômica da “Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”:

O pintor observa em seu trabalho uma distância natural entre a realidade dada e ele próprio, ao passo que o cinegrafista penetra profundamente as vísceras dessa realidade. As imagens que cada um produz são, por isso, essencialmente diferentes. A imagem do pintor é total, a do operador é composta de inúmeros fragmentos, que se recompõem segundo novas leis.⁵⁴

Nesse momento do vídeo, a prática do pintor confunde-se com a do cinegrafista-cirurgião, que nos transporta para uma proximidade inédita com a matéria da pintura. Em outro trecho, logo antes da cena do vidro, ao contrário, a precisão da técnica de matriz fotográfica é usada para registrar fielmente a opticidade da pintura modernista que ela pretende retratar, em uma panorâmica da galeria que fornece a visão do todo com certo distanciamento, em um registro contemplativo. Mesmo que esse trecho acabe sucumbindo ao ritmo recortado do restante do filme, começamos a entrever que as duas esferas de valores em jogo (a eternidade e distância da *aura* versus a efemeridade e proximidade do choque) não são intrínsecas a um ou outro

53 In BENJAMIN, W. *Obras escolhidas - Vol. I. Magia e técnica, arte e política*, Op. Cit., p. 101.

54 Benjamin descreve a natureza ilusionística do cinema como de “segunda ordem”: “no estúdio o aparelho impregna tão profundamente o real que o que aparece como realidade ‘pura’, sem o corpo estranho da máquina, é de fato o resultado de um procedimento puramente técnico, isto é, a imagem é filmada por uma câmara disposta num ângulo especial e montada com outras da mesma espécie. A realidade, aparentemente depurada de qualquer intervenção técnica, acaba se revelando artificial, e a visão da realidade imediata não é mais que a visão de uma flor azul no jardim da técnica.” *Ibidem*, p. 187.

1. A sutura

meio, mas constantemente dialetizadas.

Logo após terem filmado essa cena do vidro, que encerra o filme, relatos e versões literárias e cinematográficas da vida do pintor reportam que Pollock teria desabado, condenando a cena por falta de autenticidade e, talvez, por veicular uma imagem distinta da percepção que ele tinha de si mesmo e de seu próprio processo, agora desmistificado.⁵⁵ De fato, como vimos, ao dissecá-lo, a câmera desvirtua a originalidade do gesto do artista romântico. Ou, como nota Rosalind Krauss em “Reading Photographs as Text”, enfatiza a disjunção, ou flutuação, entre o momento de imersão do artista que cria a obra – quando explora os limites topográficos da tela, sem ancoragem – e o momento analítico e reflexivo da pintura congelada na parede.⁵⁶ Uma mudança de perspectiva intimamente ligada ao seu processo e agora de domínio público, que deixa patente como a fisicalidade do artista, mesmo que virtualmente, estrutura o próprio ato de ver. Em um viés lacaniano, pode-se pensar que a câmera revelaria o aspecto topológico da pintura de Pollock, suspensa, por meio do corpo do artista, na tensão entre a imagem e o que transcende as margens da tela; em outras palavras, situada para além dos limites de uma pintura que perde definitivamente a sua frontalidade e, com ela, a sua literalidade. Ao mesmo tempo, o ponto de vista aéreo do pintor coincide com muitos dos quadros de Namuth e com o ponto de vista do leitor, quando a revista é apoiada em uma superfície horizontal, inaugurando uma experiência compartilhada entre o produtor e o receptor dessas imagens e novas mobilidades típicas do olhar do “cirurgião”. Como já foi introduzido, o foco dos registros fotográficos de Namuth, assim como do vídeo, certamente não está nas obras, mas em uma tentativa de aproximação dos movimentos “terrivelmente modernos” (como os define Allan Kaprow) de Pollock e na inapreensibilidade de sua pintura, que, como toda fotografia aérea, precisa de alguma ancoragem.⁵⁷

Enquanto o filme de Namuth parece ter inspirado algumas tomadas de *O Mistério Picasso*, Rosalind Krauss sugere que Namuth, por sua vez, tenha utilizado, como referência, o ensaio fotográfico de Gjon Mili com Picasso, que apareceu na

55 As versões cinematográficas compreendem o documentário de Kim Evans, *Jackon Pollock* (1987), e o filme de Ed Harris, *Pollock* (2000).

56 ROSE, B. (org.) *Pollock Painting*. Nova York: Agrinde Publications, 1980.

57 Cf. KAPROW, A. “O legado de Jackson Pollock”, in COTRIM, C.; FERREIRA, G. (org.) *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

1. A sutura

revista *Life* em janeiro de 1950.⁵⁸ Nesse caso, ao contrário do que acontece com as imagens de Pollock, a imagem técnica não corrompe, mas reforça o gesto autoral de Picasso. Na sequência de fotografias, Mili retrata o pintor, que desenha com a luz no espaço, utilizando uma iluminação estroboscópica desenvolvida para a observação industrial de máquinas de rotação rápida. Picasso desenha às cegas no ar, e seu olhar, fixo no vazio onde se materializará um centauro, acaba atravessando a câmera, convocando o sujeito que está do outro lado a se espelhar no grande artista sem hesitações (fig. 22 – fig. 24). A inscrição do movimento humano na segmentação de origem industrial que deu origem a essa tecnologia converte-se, aqui, em registros fluidos, canto do cisne da expressão mimética clássica, fundada no virtuosismo da tradição pictórica figurativa. Nesse ensaio, o pintor é um verdadeiro mágico, que cria uma imagem “total” a partir dos movimentos de suas mãos.⁵⁹ No encontro entre a máquina e o artista, este consegue dobrar o seu uso reforçando o “valor de culto” de seus traços desenhados no ar.

No caso de Pollock, ao contrário, o pintor é flagrado pela câmera com o intuito de retratar a realidade de seus gestos, mas o ruído causado pelas palavras e pelo estilo expressionista da edição comprometem essa verossimilhança, revelando o corpo estranho da máquina por trás das imagens.⁶⁰ Ao mesmo tempo, submetem o artista à arena pública em um momento delicado de sua carreira: o auge incontestável, mas frágil (ainda não corroborado pelo tempo) e, como acabamos de ver, ainda testado pela emergência de uma recepção generalista e nacionalista por parte de um público conclamado a formar sua opinião por meio das revistas de grande circulação. O subtexto do título da revista *Life*, que interroga os leitores sobre a legitimidade da fama de Pollock, talvez questione retoricamente o próprio estatuto artístico de sua obra: em que medida essa gestualidade pouco mediada pelo olhar analítico, ou seja, relativamente desprovida de controle, pode ser considerada

58 O ensaio apareceu na coluna *Speaking of Pictures* no dia 30 de janeiro de 1950.

59 “As imagens que cada um produz são, por isso, essencialmente diferentes. A imagem do pintor é total, do operador é composta de inúmeros fragmentos, que se recompõem segundo novas leis.” BENJAMIN, W. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, in *Obras Escolhidas - Vol. I. Magia e técnica, arte e política*, Op. Cit., p. 101.

60 “Verossimilhança” é um termo normativo do realismo e do naturalismo, cristalizado na tradição estética e usado aqui em oposição ao conceito de mimese (Benjamim, Callois, Adorno), fundado na antropologia, na zoologia e na linguística, ou seja, referindo-se à tentativa de uma relação com a representação que leve em conta correspondências, padrões de semelhança e reciprocidades capazes de mediar nossa experiência com formas mais refratadas e, ao mesmo tempo, viscerais.

1. A sutura

a maior expressão artística norte-americana daquele momento?

De fato, como nota T. J. Clark, a técnica introduzida por Pollock desqualifica os códigos tradicionais do fazer pictórico, dificultando a sua mobilização e, com isso, o controle e a avaliação do pintor, que, resistindo à sua própria maestria, priva-se também das ferramentas interpretativas sedimentadas na história dessa linguagem.⁶¹ Isso é inevitável no caso de qualquer artista sensivelmente inovador, mas o território aberto por Pollock coloca-o em uma posição ambígua. Ele age para além do alcance de seu braço, mas esse descontrole parcial não exclui o dado reflexivo, ou seja, não rebaixa seu papel na construção da imagem. O que essa nova maneira de pintar permite e quais os seus limites? Como decidir quando o trabalho alcança o “estado de ordem” e a “intensidade orgânica” ideais (segundo Clark, essas seriam as principais coordenadas de julgamento estético de Pollock) sem que o resultado se torne aleatório?⁶² As questões cruciais, na técnica do *dripping*, são dessa ordem, visto que, como já foi mencionado, a decisão estética, característica da *poiesis*, havia sido englobada em um fazer (em uma *práxis*).⁶³

Através do filme de Namuth, Pollock parece tentar responder a questionamentos desse tipo. Como vimos, porém, algo foge ao seu controle – ao contrário do Picasso retratado por Mili, ainda em domínio de suas representações. Ao revelar publicamente que não haveria mistérios sobre a técnica do *dripping*, o artista se depara com o seu duplo fotográfico, tornando-se observador sensível de si mesmo. O seu corpo é incluído no mesmo quadro em que aparece a pintura ainda em processo e, em vez de uma confirmação externa da clareza e da verdade sobre o trabalho, algo anômalo se dá no desajuste entre a sua fala e as imagens da ação.

61 Em “Valor de culto e valor de exposição”, Benjamin descreve o impacto da imagem em movimento: “Diante dessa segunda natureza, que o homem inventou, mas há muito não controla, somos obrigados a render, como outrora diante da primeira. Mais uma vez, a arte põe-se a serviço desse aprendizado. Isso se aplica, em primeira instância, ao cinema. O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inerações humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido.” BENJAMIN, W. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, in *Obras Escolhidas - Vol. I. Magia e técnica, arte e política*, Op. Cit., p. 101.

62 Cf. CLARK, T.J. “The Unhappy Consciousness”, in *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*, Op. Cit., p. 333.

63 Para distinção entre os termos, cf. AGAMBEN, G. “Note sul gesto”, in *Mezzi senza fine: note sulla politica*. Op. Cit., p. 48.

1. A sutura

1.4 A vergonha de Matisse

O vídeo de Pollock deve ser lido nesse sentido, ou seja, como uma tentativa de oferecer pistas sobre o seu trabalho, mas é pontuado por informações sensíveis que escapam ao registro descritivo e que, como vimos, afloram de seus gestos refratados pelas lentes da câmera. É interessante, então, indagar ulteriormente o teor da mímese operada pela mediação das tecnologias de reprodução da imagem.

A faculdade mimética, em linha com a elaboração de Benjamin e da escola de Frankfurt, não é a habilidade de produzir e reconhecer representações verossímeis, mas, em sentido mais amplo – antropológico, epistemológico, da filosofia da linguagem –, relaciona-se a semelhanças ou correspondências não sensíveis, que percebemos inconscientemente. Benjamin nota que essa categoria histórica vem à tona justamente em seu momento de declínio, quando o mundo moderno apaga as relações encriptadas ou as “correspondências mágicas” entre sinais, como a linguagem das constelações, os bandos de pássaros, a memória involuntária, sem contar a relação, segundo o autor originariamente não arbitrária, entre os sons das palavras e seu significado – correspondências que retornam nas fisionomias fragmentadas e mudas do cinema.⁶⁴ Trata-se de elementos concretos, mas virtuais, que resistem à possibilidade de verbalização, “centelhas do acaso, do aqui e agora, com os quais a realidade chamuscou a imagem”, que sedimentam no inconsciente e que se recompõem de diversas formas a partir das idiossincrasias, ou correspondências, tecidas por cada espectador.⁶⁵ O modo como o cigarro permanece pendurado no canto da sua boca enquanto Pollock se move ao redor da tela, por exemplo, e as cinzas que podemos imaginar caindo na pintura ainda fresca. Mesmo sabendo que não haveria problema algum aí, dado que as telas de Pollock são amálgamas de resíduos de vários tipos, isso pode nos causar uma sensação aflitiva. Podemos também ser capturados por algum detalhe de sua fisionomia, como as linhas de expressão, que marcam profundamente a sua testa em alguns momentos (como o primeiro plano da fig. 9, enquanto olha para a tela que está prestes a pintar). São traços sulcados na pele por uma tensão indecifrável, reiterada naquele exato

64 Cf. BENJAMIN, W. “A doutrina das semelhanças”, in *Obras Escolhidas - Vol. I. Magia e técnica, arte e política*, Op. Cit., pp. 108-113.

65 Cf. BENJAMIN, W. “Pequena história da fotografia”, *Ibidem*, pp. 91-107.

1. A sutura

momento. Esse mesmo registro denuncia a existência de alguma incongruência entre o que quer ser expresso através da construção fílmica (edição, trilha, fotografia, roteiro) e a atualidade das imagens e das inflexões de sua voz.

É uma sensação parecida à que Matisse relata ao perceber a “estranha hesitação” do gesto de sua mão, da qual se dá conta somente ao se ver em câmera lenta na célebre sequência do documentário de François Campaux de 1946, que o retrata pintando.⁶⁶ A imagem em formação nesse tempo expandido e em um espaço em branco e sem margens aparece mediada pela atividade de uma mão que se revela menos subordinada ao controle da mente do que o esperado (fig. 25). Matisse traduz a sensação nesses termos:

nunca me senti tão intimidado como estava me sentindo sentado ali, observando minha pobre mão lançando-se na aventura em câmera lenta, como se eu estivesse desenhando com os olhos fechados.⁶⁷

São detalhes que revelam a conversão da energia psíquica em estímulos somáticos que Benjamin antevê, por meio do conceito de “inervação”, como um potencial da imagem técnica, expresso na primeira versão datilografada do ensaio sobre a obra de arte, de 1935, mas publicada somente em 1989.⁶⁸

O termo ainda aparece na edição da segunda e terceira versões (em francês) do texto, mas é suprimido da quarta versão, redigida após os comentários de Adorno, pouco favorável a qualquer interpretação utópica dos meios de reprodução técnica, e a única disponível durante cinquenta anos. Na primeira versão do texto, Benjamin associa a inervação ao “inconsciente óptico”, descrito acima, e à “segunda técnica”.⁶⁹

66 Citado em BOIS, Y.A. “Matisse e o ‘arquidesenho’”, in *A Pintura como modelo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009, pp. 3-80. Matisse continua afirmando que, através desse movimento, estaria medindo inconscientemente o tamanho do papel, em declaração que se refere ao filme de François Campaux, *Matisse*, de 1946. Ed Krcma analisa os pormenores dessa hesitação e as suas leituras por Merleau-Ponty e Lacan in KRCMA, E. “Lighting and rain Phenomenology, Psychoanalysis and Matisse’s Hand.” Disponível em: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/18/lightning-and-rain-phenomenology-psychoanalysis-and-matisse-hand>. Acesso em: 20/12/19. Cf. *Henri Matisse*, 1946. Dirigido por François Campaux, filme analógico curta-metragem, pb, som, 26’.

67 BRASSAI, G. *Picasso and Co*. Londres: Thames and Hudson, 1967, pp. 220-221, apud BOIS, Y.A., Op. cit., p. 58.

68 HANSEN, M.B. “Benjamin and Cinema: Not a One-Way Street”, *Critical Inquiry*, vol. 25, no.2 (inverno 1999), pp. 306-343.

69 Na mesma linha das teses de László Moholy-Nagy e Hans Richter, Benjamin atribui poder revelador aos novos meios ópticos desde seus primeiros ensaios sobre o cinema e a fotografia, em 1927 e 1928.

1. A sutura

Benjamin designa a “primeira técnica” como o conjunto de rituais primitivos e práticas mágicas pelas quais o homem atua em primeira pessoa e que encontra sua maximização no sacrifício humano, enquanto traz, como exemplo de “segunda técnica”, o avião de controle remoto, ou seja, equipamentos que recorrem o mínimo possível ao investimento energético direto, mas que potencializam, como próteses do corpo, o seu alcance. A natureza ilusionista do cinema pertence a essa segunda ordem e um de seus artificios é a montagem: a sutura dissimula as operações de edição para aumentar a proximidade ilusória entre os objetos retratados – que estão concretamente distantes no tempo e no espaço – e o observador.

Em outras palavras, no estúdio, o aparelho impregna tão profundamente o real que o que aparece como realidade “pura”, sem o corpo estranho da máquina, é de fato o resultado de um procedimento puramente técnico, isto é, a imagem filmada por uma câmera disposta num ângulo especial e montada com outras da mesma espécie.⁷⁰

Nesse contexto, “a função social da arte é a prática de tal jogo e isso vale principalmente para o cinema”, capaz de amplificar o espaço, no qual “seriedade e brincadeira, severidade e distanciamento, aparecem entrelaçados”.⁷¹ A inervação mimética é, portanto, uma modalidade de incorporação por meio da qual a polaridade entre o corpo humano e o meio técnico oscila e se dissolve.⁷² Segundo Miriam Hansen, essa tensão implica duas dinâmicas opostas, mas complementares: por um lado, a descentralização e a expansão do sensorio humano para além dos limites do corpo/sujeito individual e, por outro, a possibilidade de incorporar partes do objeto representado, seja através de um detalhe da expressão do rosto, seja em uma inflexão no tom de voz. São percepções carregadas afetivamente e compartilhadas coletivamente: “a possibilidade de inervação coletiva é atrelada ao destino da faculdade mimética: a capacidade de lidar com o mundo externo através de padrões de semelhança, afinidade, reciprocidade e correlação”.⁷³

70 BENJAMIN, W. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, in *Obras Escolhidas - Vol. I. Magia e técnica, arte e política*, Op. Cit., p. 186.

71 Ibidem.

72 “O filme serve então para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana”. Ibidem.

73 Hansen nota que o foco de Benjamin no processo de alienação dos sentidos, que se torna central nos últimos textos, é contrastado, nas versões de 1923 a 1926 do texto “Rua de mão única” até 1935, pela introdução de conceitos como a inervação, a faculdade mimética, inconsciente óptico

1. A sutura

Existiria então, nas fantasmagorias da modernidade, e seguindo a trilha do pensamento de Benjamin conforme interpretado por Buck-Morss e Hansen, algo da ordem da alucinação, da deformação, do sonho, da psicose e do mito que compartilhamos coletivamente e cuja função crítica não é tornar-se um duplo ilusório da realidade, mas justamente revelar o seu caráter, em certa medida, ilusório.⁷⁴ No ensaio sobre a obra de arte, Benjamin descreve os pormenores desse “contato”, ou mergulho, na matéria das coisas através da tecnologia:

O gesto de pegar um isqueiro ou uma colher nos é aproximadamente familiar, mas nada sabemos sobre o que se passa entre a mão e o metal, e muito menos sobre as alterações provocadas nesse gesto pelos nossos vários estados de espírito. Aqui intervêm a câmera com seus inúmeros recursos auxiliares, suas imersões e emersões, suas interrupções e seus isolamentos, suas extensões e suas acelerações, suas ampliações e suas miniaturizações. Ela nos abre, pela primeira vez, à experiência do inconsciente ótico, do mesmo modo que a psicanálise nos abre à experiência do inconsciente pulsional.⁷⁵

Esse trecho aponta para a capacidade de iluminar áreas antes inexploradas do visível, ou melhor, de revelar as potências de um olhar que recupera alguma conexão com o resto do corpo, causando estranhamento e a sensação de que algo sempre escapa à vista.⁷⁶ Como já foi mencionado, de uma prótese para ver melhor, ou mais nitidamente, a câmera se torna um portal de acesso para uma experiência fluida, de difícil demarcação, que recoloca a questão do corpo para além da imagem

e *Spiel* (“jogo”). Cf. HANSEN, M.B. “Benjamin and Cinema: Not a One-Way Street”, Op. Cit., pp. 306-343.

74 “O filme lançou um ataque contra a velha verdade Heraclitiana, de que, ao acordar, compartilhamos um mundo enquanto dormimos, cada um em mundos separados”. in HANSEN, M.B. *Cinema and Experience*. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno. Berkeley, Los Angeles e Londres: University of California Press, 2012, p. 221.

75 Benjamin considera as técnicas fotográficas e cinematográficas como sendo capazes de contribuir para uma profunda transformação de nossa paisagem perceptiva. Esse tema é recorrente na teoria da fotografia e do cinema dos 1920 (nós o encontramos não apenas em Vertov, Moholy-Nagy e Richter, mas também, com diferentes variações, em Balázs, Kracauer, Ernst Bloch, Rodchenko, Osip Brik, Elie fátau, Germaine Dulac, Abel Gance, Jean Epstein e outros, em uma linha que conduz à concepção dos meios de comunicação como “extensões do homem” em McLuhan). Ele aparece pela primeira vez em seus escritos em 1927, no ensaio sobre “O Encouraçado Potemkin”. O “Inconsciente ótico” será descrito de diversas maneiras na “Pequena História da Fotografia”, de 1928, e nas várias versões da “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, de 1935 a 1939. Cf. PINOTTI, A; SOMAINI, A (org.) *Walter Benjamin*. Aura e choc, Saggi sulla teoria dei media, Op. Cit.

76 Nagy e Richter participaram com ele da *Revista G* (de *Gestaltung*, “configuração”), de 1923 até 1926. Em “Pintura, Fotografia, Filme”, Moholy-Nagy de fato atribuía à fotografia a capacidade de “ampliar o campo de visão”, além dos “estreitos limites de nossos olhos”, tema que Dziga Vertov já havia formulado em 1923, em seus primeiros textos sobre o “cine-olho” da câmera como um “olho mecânico”.

1. A sutura

especular.

Nessa versão do ensaio, o cinema é apresentado como um meio de aproximação das modalidades de percepção do psicótico e do sonhador, com uma função terapêutica de autoimunização, ou de “deflagração do inconsciente”, podendo atuar como “vacinação mental preventiva”.⁷⁷ Assim, o filme lançaria um papel fundamental no campo da “segunda técnica”, cuja origem está no homem que se distancia da natureza para brincar com ela, em um “jogo combinado de natureza e humanidade”.⁷⁸ Em uma nota explicativa, esse processo é descrito por meio de uma imagem muito expressiva:

Assim como a criança que aprende a segurar as coisas estende a mão para a lua, assim como a estenderia para pegar uma bola, a humanidade, em suas tentativas de inervação, junto a alvos tangíveis, confronta-se com objetivos naquele momento utópicos.⁷⁹

Nenhuma dessas pequenas epifanias terá o valor de uma verdade universal, mas o conjunto delas, tão sucintas e imediatas quanto os detalhes que comprovam uma verdade, traz à tona o valor factual da contingência e do acaso, valores intrínsecos tanto à obra de Pollock quanto aos princípios da imagem fotográfica (fixa ou em movimento), mesmo as editadas ou manipuladas.

É engendrada aí a passagem crucial do espaço da contemplação, circunscrito à relação dicotômica sujeito-objeto (cara, por exemplo, a leituras mais marcadamente modernistas de Pollock), ao espaço mais complexo e difuso da imagem, no qual a dialética entre afastamento e proximidade descrita por Benjamin recoloca a dinâmica da percepção. Nesse espaço, em que são valorizados momentos da experiência como a brincadeira, a dimensão mimética e o devaneio, a oposição ontológica entre

77 Em 1939, na última versão do ensaio sobre a obra, Benjamin associa o inconsciente pulsional da sensibilidade óptica e sonora do cinema à perspectiva inaugurada em *A psicopatologia da vida cotidiana*, 1901, de Sigmund Freud, em particular a fenômenos como lapsos e atos falhos, minimizando o potencial utópico inicialmente associado à compenetração homem-máquina. Cf. PINOTTI, A.; SOMAINI, A. (org.). *Walter Benjamin. Aura e choc, Saggi sulla teoria dei media*. Op. Cit., p. 189.

78 A primeira técnica, por outro lado, corresponde ao investimento direto e ancestral para tentar dominá-la, sendo o sacrifício humano a sua maximização. As referências ao jogo só aparecem na primeira versão datilografada do ensaio. Cf. *Ibidem*.

79 “Come il bambino, quando impara ad afferrare le cose, protende la mano verso la luna come la protende verso la palla, così l’umanità, nei suoi tentativi di innervazione, accanto a quelli tangibili, prende in considerazione anche obiettivi che al momento sono utopici.” *Ibidem*, p. 26. Tradução minha.

1. A sutura

sujeito e objeto, figura e fundo é atenuada.⁸⁰ O *close* em algum detalhe que passaria despercebido, ou o fato de que se possa rever uma cena, inaugurando uma nova perspectiva, admitem estilhaços momentâneos de contemplação, que faíscam feito pequenas epifanias, sem corroborar uma ideia do todo.

A virtualidade dos gestos e dos corpos em ação nos *frames* de origem fotográfica, então, projeta-se mimeticamente em nossos corpos, que podem experimentar efeitos liberatórios, catárticos ou reações emotivas, já que a imagem nos afeta como uma presença física concreta. Nesse sentido, o supracitado exemplo de Matisse é revelador:

Havia um trecho que me mostrava desenhando em câmera lenta [...]. Antes de o lápis pensar em tocar no papel, minha mão fez um estranho percurso independente. Nunca antes me dera conta de que fazia isso. Senti, de repente, como se me tivessem mostrado nu – que todos podiam ver aquilo –, o que me deixou profundamente envergonhado.⁸¹

Seguindo a trilha da inervação, chegamos a um afeto mais específico: a vergonha. A confissão de Matisse ilustra muito bem como as possibilidades de capturar aspectos da realidade material – e de nós mesmos –, invisíveis a olho nu, podem nos atingir em nossas vísceras, um sentimento caracterizado genericamente como vergonha. A figura do grande artista – Pollock, Matisse –, espectador de si mesmo, encontra-se repentinamente assombrada por indícios sensíveis de autoestranhamento, que se manifestam através dessa reação automática.

De novo, vale trazer como contraponto o documentário *O Mistério Picasso* para ressaltar como essas características, mesmo intrínsecas ao meio do filme, podem ser contornadas, com efeitos de outra ordem (fig. 26 – fig. 28). O registro de Clouzot, inspirado no de Namuth, é datado de 1956, o ano da morte de Pollock. A fala introdutória, uma voz masculina em *off*, é reforçada pela presença histriônica do próprio artista, que protagoniza a cena iluminado pontualmente, como num palco, enquanto fuma e observa a sua obra em um cavalete. Ele então se aproxima da tela, bem no meio da sala.

80 NAMUTH, H. *Jackson Pollock 51*, filme analógico, cor, som, 11'00", 1950, 00'25".

81 BRASSAI, G. *Picasso and Co.* Londres: Thames and Hudson, 1967, pp. 220-221, apud BOIS, Y.A. "Matisse e o 'arquidesenho'", in *A Pintura como modelo*. Op. Cit., p. 58.

1. A sutura

O pintor tropeça como um cego na escuridão da tela branca. A luz que aparece lentamente é paradoxalmente criada pelo pintor, que desenha uma curva negra após a outra. Pela primeira vez, o drama diário e particular do gênio cego será vivido publicamente. Pablo Picasso concordou em vivenciá-lo hoje, na sua frente...com você.⁸²

O narrador parte da premissa do artista enquanto gênio que atua às cegas, como acontece de forma literal nas fotos de Mili, que registram o desenho de Picasso no ar. A introdução enfatiza que as dúvidas e incertezas, denominadas metaforicamente os “tropeços” do artista, serão expostas no filme. Este permite que o público participe de seu drama particular. Tudo, no texto, dramatiza sua dúvida e conflito interior, mas a *mise en scène* e a presença afirmativa de Picasso afirmam o contrário. Existe, sim, uma batalha a ser travada na tela, mas o artista não duvida de seus meios. Seguimos com mais um trecho desse texto introdutório:

Tem gente que daria a vida para saber o que se passava na mente de Rimbaud quando escreveu *O barco bêbado*, ou na de Mozart quando compôs sua sinfonia *Júpiter*. Gostaríamos muito de conhecer o processo secreto que guia o criador através de suas aventuras perigosas. Felizmente, o que é impossível de ser revelado na poesia e na música pode aparecer na pintura. Para saber o que está acontecendo na mente de um pintor, basta olhar para a sua mão. Ali está o que o pintor está experimentando. Ele caminha em uma corda bamba. Está seguindo uma curva à direita...um ponto à esquerda. Se ele errar e perder o equilíbrio, tudo estará perdido.⁸³

O filme parece querer declarar o drama do artista, desmentindo, em seu duplo filmico, a vergonha de Matisse e a insegurança de Pollock. Ou seja, o grande artista vive um drama existencial, mas ele não se dá a ver através da ruína de sua autoimagem, como em Pollock, ou no estranhamento de Matisse, mas como reflexo direto na tela – tanto a pictórica quanto a do filme. O diretor e o ator protagonista pretendem (e conseguem) suturar os dois meios sem sobra alguma, criando uma correspondência direta entre o filme, a pintura, a interioridade do artista e a nossa. Acompanhando os traços do gênio em formação no vidro, supostamente acessamos seu universo. Nessa construção, a mão é reflexo direto da interioridade do artista

82 O trecho transcrito a partir do filme antecede os títulos iniciais: “Filmsonor apresenta Pablo Picasso em um filme realizado por Henri-Georges Clouzot: *O Mistério Picasso*.” Disponível em: <http://www.documentarytube.com/videos/the-mystery-of-picasso>. Acesso em: 4 de outubro de 2019.

83 *Le mystère Picasso* (Título original), dirigido por Henri-Georges Clouzot, fotografia de Jean Renoir, analógico, cor, pb, som, 1'18”, França, 1956. Transcrição e tradução minhas.

1. A sutura

e da imagem de sua persona, que funciona como espelho narcísico, mesmo que ele declare “estar andando na corda bamba”. Aqui, as imagens não revelam, como acontece nas filmagens em câmera lenta de Matisse, um sistema corporal menos subjugado à clareza do pensamento reflexivo e a serviço de uma economia fenomenológica incorporada e mais “global”, ou seja, menos controlada.⁸⁴

Logo após essa introdução, as linhas iniciam sua dança colorida na tela branca, acumulando-se nas figuras recorrentes do repertório de Picasso com a precisão de um desenho animado e uma trilha que realça os temas tratados. Para interromper esse ritmo incansável, aproximadamente no meio do filme, a câmera volta a abrir o quadro para a cena de Picasso no atelier. Nessas tomadas ambientais, o diretor utiliza a película em branco e preto e uma iluminação teatral, enfatizando Picasso em ação, enquadrado até a cintura, sem camisa e em frente ao cavalete. O artista parece estar completamente no controle tanto do espaço pictórico quanto do espaço fílmico. Ele olha para a câmera com ar divertido e se dirige ao diretor, agora presente no quadro:

- E agora?
- Podemos fazer outro, a menos que você esteja cansado.
- Não estou cansado, estou gostando. Poderia continuar a noite inteira.⁸⁵

Ao contrário de Pollock, Picasso está jogando segundo as suas regras e poderia continuar desenhando na frente da câmera, que imortaliza uma obra já canonizada. Certamente existiram muitas dúvidas e incertezas ao longo de sua carreira e até mesmo durante a realização de cada obra, mas elas fogem do alcance desse filme, que pode funcionar como um registro divertido e teatral de sua “persona”. Paradoxalmente, alguns dos impasses de Picasso estão, em alguma medida, relacionadas ao processo de “*de-skilling*” [eliminação do virtuosismo] na arte, decorrente do aparecimento da imagem técnica no início do século XX, quando a “primitivização, industrialização, mecanização, abstração e geometrização” da

84 Ed Krcma fundamenta essa leitura a partir de MERLEAU-PONTY, M. “A linguagem indireta e as vozes do silêncio”, in *Signos*. São Paulo: Martins. Fontes, 1991, p. 85., apud KRCMA, E. “Lighting and rain Phenomenology, Psychoanalysis and Matisse’s Hand.” Op. Cit.

85 *Le mystère Picasso* (Título original), dirigido por Henri-Georges Clouzot, fotografia de Jean Renoir, analógico, cor, pb, som, 1’18”, França, 1956.

1. A sutura

imagem tornam-se paradigmas centrais do modernismo.⁸⁶ Seguindo a linha de pensamento proposta por Buchloh, um dos dramas de Picasso, em 1915, era a crise do cubismo decorrente da radicalidade do *ready-made* e da inevitável transição da pintura para a abstração, à qual ele responde com a restauração neoclássica dos gêneros – o retrato – e das habilidades tradicionais, para retornar à mimese baseada na fisionomia do sujeito humano como critério crucial de distinção artística.⁸⁷ Isso em contracorrente em relação às vanguardas artísticas, empenhadas em desconstruir exatamente esses cânones, como descreve Buchloh:

Devido à sua centralidade ao longo do século XIX, a desqualificação do virtuosismo foi codificada por meio de inúmeras concepções de vanguarda: [...], a fim de resolver o conflito entre formas elitistas, individualistas e coletivas da sociedade de massa, da experiência cultural e para concretizar a de-subjetivação artística e o agenciamento participativo do espectador.⁸⁸

Quarenta anos depois, Picasso aparece no filme reafirmando seu virtuosismo através de uma subjetividade forte e em um espaço pictórico capaz de resistir à mediação da imagem técnica. Ele se destaca, então, como personagem teatral em pleno domínio de seu corpo e sua fala. A câmera passa a investigar as obras em processo, respeitando as margens das pinturas, ou seja, reiterando o controle sobre o que está contido no quadro. Já que nada escapa a essa construção filmica, podemos concluir que ela funciona, pois reitera a poética de Picasso, cuja força consiste justamente na representação como uma barreira erigida entre ele – artista e gênio – e o mundo em transformação. Por tratar-se de uma trincheira que o artista reformula constantemente, a sua obra supera o fato de apresentar, naquele momento, certos anacronismos. O limite do filme é, por outro lado, reiterar essas características – a espetacularização do sujeito e a obra como manifestação de sua interioridade –,

86 Definição de Benjamin Buchloh. Cf. BUCHLOH, B. “A nude in the Neo-Avant-Garde. Ema (Nude on a Staircase)” In GRAW, I.; LAJER-BURCHARTH, E. (Org.) *Painting Beyond Itself: A Medium in the Post-Medium Condition*. Berlin: Sternberg Press, 2016, pp. 229-268.

87 BUCHLOH, B. “A nude in the Neo-Avant-Garde. Ema (Nude on a Staircase)”, in GRAW, I.; LAJER-BURCHARTH, E. (Org.) *Painting Beyond Itself: A Medium in the Post-Medium Condition*. Berlin: Sternberg Press, 2016, pp. 229-268.

88 “Given its centrality throughout the twentieth century, quite plausibly then, de-skilling was encoded with numerous avant-gardist conceptions: to induce enlightenment, to address the conflicts between elitist individualist and mass-cultural collective forms of cultural experience, and to concretize artistic de-subjectivization and the induction of spectatorial and participatory agency.” Ibidem, p. 248. Tradução minha.

1. A sutura

justo em um momento em que essa narrativa estava sendo questionada, e fazê-lo reforçando uma ação teatral que nada nos diz sobre os verdadeiros dramas enfrentados pelo artista.

Isso, como vimos, não acontece no filme de Namuth, no qual Pollock, que não pode acreditar tão firmemente em seu eu lírico modernista e nem em seu processo, não sustenta o roteiro. Para entender o que acontece em suas telas, não é suficiente olhar para as suas mãos, e nem para o seu corpo. As correspondências e as opacidades, introduzidas pela mediação do índice fotográfico por meio das marcas não domesticáveis do inconsciente óptico, introduzem certa vulnerabilidade do olhar que afeta o corpo, como o aparecimento da insegurança do artista, que se espelha em seu duplo sem mais se reconhecer.

1.5 Distúrbios da visão

Joan Copjec trata da vergonha ao elaborar uma leitura do corpo no cinema a partir da construção do olhar lacaniano e de suas já mencionadas interpretações na teoria da sutura de Oudart e dos teóricos pós-estruturalistas franceses. A autora aponta para um equívoco fundamental nessa interpretação: a teoria do cinema refere-se à possibilidade de que o espectador identifique-se com um ponto de vista transcendental, a partir do qual o espaço filmico seria unificado, espelhando a suposta coesão de sua subjetividade, e que assimila esse ponto de vista à teorização sobre o Olhar do Outro de Lacan.⁸⁹ Ao mesmo tempo em que existe, sim, a tentativa de sutura ideológica (sexista, racista, enfim, hegemônica) no cinema da indústria cultural, existe também a resistência do público a incorporar o ponto de vista do *deus ex machina* por trás do filme e outras possibilidades poéticas mais críticas.

O Olhar que Lacan teoriza no *Seminário XI* não representa uma condição cognitiva da experiência, mas algo em que se tropeça, como um objeto que “excede o mundo”, o que Lacan chama também de “encontro mancado”.⁹⁰ A teoria da

89 COPJEC, J. “What Zapruder saw”, in *Imagine There’s No Woman*. Cambridge: The MIT Press, 2002, p. 207.

90 LACAN, J. *O Seminário - Livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. Copjec define assim esse olhar: “The infinitely receding horizon of experience

1. A sutura

experiência de Benjamin antecipa a potência desse Olhar e suas refrações tecnológicas como algo que tende a corromper uma subjetividade coesa. É bom lembrar, a esse respeito, a cena que Lacan toma emprestada de Sartre e que fundamenta esse olhar. Um voyeur está observando algo através da fechadura de uma porta, absorvido em seu ato de olhar, até que, de repente: “Eis que ouço passos no corredor: alguém me olha”.⁹¹ Nesse momento, a visão do voyeur é interrompida pelo olhar que o precipita, como um objeto, em um corpo capaz de ser ferido e afetado. Sartre nota aqui que não podemos perceber o mundo e, ao mesmo tempo, esse olhar lançado sobre nós: terá de ser uma coisa ou outra. O Outro, que fundamenta a nossa identidade, assim como os momentos em que nos identificamos mais visceralmente com o filme, revela-se, então, a partir de um encontro casual – um corte, ou pequeno susto que provoca um deslocamento, a consciência de um “fora”:

Manifesta-se em conexão com a aparência de alguma forma sensível no nosso campo perceptivo, mas, ao contrário do que se possa crer, não está vinculado a qualquer forma determinada [...] O olhar do outro disfarça seus olhos, parece adiantar-se a eles.⁹²

A partir de um detalhe material, como uma porta entreaberta em um filme de terror, desencadeia-se uma reação física. Essa sensação, porém, não pode se tornar o índice da presença de determinada pessoa, ou de um olhar unificador, como na teoria do cinema: isso o reduziria a um “pequeno outro” – isto é, a alguém em particular –, desfazendo rapidamente o Olhar. Nesse ponto, nota Copjec, Sartre é muito claro: “O Outro (do olhar) é inapreensível: foge quando eu o busco, e me possui quando fujo dele.” Ao se perguntar se ele efetivamente existe, Sartre responde: “provavelmente”. Assim, não alude, diz Copjec, a uma possibilidade ou a uma chance, mas a uma modalidade de existência: nunca será objeto de uma possível cognição.⁹³

on which idealist philosophers place the Other stops receding all at once: I stumble immediately on the gaze of the Other in a sensible form.” Ibidem., p. 207.

91 SARTRE, J.P. *O Ser e o Nada*. Rio de Janeiro: Vozes, 1997, p. 334.

92 Ibidem., p. 332.

93 E, no entanto, Sartre também fala de uma certeza que atribui ao nosso encontro com o olhar do Outro. Sobre o que podemos ter certeza? Que há “alguns” outros, que existem “(algumas) consciências para as quais eu existo”. O termo não tem nada a ver com quantidade, com pluralidade (que só pode ser atribuída a objetos); não se destina a implicar que alguma parte do Outro se torne conhecida, nem que exista uma quantidade concreta de outras pessoas ao meu lado. Como diz Sartre,

1. A sutura

É nas correspondências estabelecidas na experiência estética transformada, revelada por Benjamin, que, como espectadores, trocamos olhares intermitentes e nada conciliadores com a obra. De forma análoga, Sartre conclui que, assim como não viso ao Outro como objeto, o meu Eu também é insubstancial: “me foge por princípio e jamais me pertencerá. E, contudo, eu o *sou*.” Ou seja, o sujeito foge de qualquer reificação, por isso é difícil congelar a sua identificação em um filme. Esse Olhar externo, cuja origem narcísica remonta à “fase do espelho”, agora vem de um Outro indeterminado: nunca posso vê-lo onde ele aparece, ele não é localizável.⁹⁴ Sua única indicação sensível são seus efeitos no corpo:

A vergonha ou o orgulho me revelam o olhar do outro e, nos confins desse olhar, revelam-me a mim mesmo; são eles que me fazem “viver”, não “conhecer”, a situação do ser-visto. Pois bem: a vergonha é vergonha de si, é o reconhecimento de que, efetivamente, sou este objeto que o outro olha e julga.⁹⁵

Se o Olhar me afeta, isso não se dá a partir da pura cognição, mas da mesma imbricação de energia física e mental-imaginativa que descrevemos como efeito mimético da inervação. Como nota Copjec, não é apenas o corpo, mas o corpo e a mente, ou consciência, que acabam sendo afetados por uma noção que ela define como “mecânica” de contato: “traços chamados ‘sensações’ formam-se na mente a partir desses contatos”.⁹⁶

Esse Olhar marca a percepção com um selo de objetividade, pois remete a um “fora” que comprova a nossa existência, mas, em vez de uma confirmação externa da clareza e da verdade da minha percepção, encontramos nisso um obstáculo. A percepção tropeça. Ao ouvir alguém no corredor, somos atingidos em nosso ser, e

o Outro que encontramos na experiência do *olhar* é “pré-numérico”, isto é, “não é nem algo vazio e transcendental que unifica e garante a existência e nem uma comunidade concreta de outros, cuja noção compartilhada de realidade atua em sua própria garantia”. COPJEC, J. *Imagine There's No Woman*. Cambridge: The MIT Press, 2002, p. 210.

94 Interpretação lacaniana do conceito psicanalítico de “narcisismo”: “É a aventura original através da qual, pela primeira vez, o homem passa pela experiência de se ver, se refletir e se conceber como outro que não ele mesmo - dimensão essencial do humano, que estrutura toda a sua vida de fantasia.” LACAN, J. *O Seminário - Livro I: Os escritos técnicos de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p. 96.

95 SARTRE, J.P. *O ser e o nada*. Rio de Janeiro: Vozes, 1997, p. 336.

96 “Unaccountably, however, it is not the body but ‘mind’ or consciousness that is ‘bruised’, as it were, by this mechanical notion of contact. Traces called sensations are formed in the mind, and from them one is supposed to be able to refer back to the particular external objects that caused them.” COPJEC, J. *Imagine There's No Woman*. Cambridge: The MIT Press, 2002, p. 211. Tradução minha.

1. A sutura

surtem modificações essenciais; nos vemos por que alguém nos vê:

Assim, não somente não posso conhecer-me, como também meu próprio ser me escapa – embora eu seja este próprio escapar a meu ser – e não sou absolutamente nada; nada há ali salvo um puro nada que rodeia e faz ressaltar certo conjunto objetivo que se recorta no mundo, um sistema real, uma disposição de meios com vistas a um fim.⁹⁷

A sensação da presença do Outro enquanto tal não surge a partir de uma cognição (isto é, do fato de eu saber que existem os outros), mas a partir do sentimento da vergonha, que permeia o corpo. A consciência pura e transcendental encontra-se, de repente, degradada ao *status* de um observador incorporado. A consciência é envergonhada por um lembrete abrupto de que está, afinal, atada à vulnerabilidade do corpo.

O olhar da câmera, através das qualidades que viemos descrevendo, reproduz essa experiência. Isso acontece explicitamente quando Matisse se vê e percebe que sua autoimagem não coincide completamente (ou não havia coincido até então) com essa qualidade estranha, refratada por outra possibilidade do filme – a câmera lenta: “Minha mão fazia um movimento estranho. Nunca percebi que fazia isso.”⁹⁸ A vergonha, que se infiltra no corpo do observador, agora literalmente observado, não anuncia um juízo particular, diz Copjec, mas o nascimento do social enquanto tal, como na admissão de Matisse: “Senti, de repente, como se me tivessem mostrado nu – que todos podiam ver aquilo –, o que me deixou profundamente envergonhado”.

⁹⁹ A vergonha é vergonha de si diante do outro (designado, no trecho acima, por “todos”); nos casos de Pollock e Matisse, uma projeção duplamente literal. Em primeiro lugar, os filmes que os retratam permitem um espelhamento dos artistas em seu duplo fotográfico em um momento de grande intimidade e autoabsorção, no meio do processo de criação, quando se encontram completamente ensimesmados e vulneráveis ao olhar externo – que recai sobre eles próprios e sobre a obra em formação. Isso não acontece no filme de Picasso, no qual nunca vemos, ao mesmo tempo, o artista e a obra: ou ele aparece atuando no palco, onde o cavalete é parte

97 SARTRE, J.P. *O Ser e o Nada*. Rio de Janeiro: Vozes, 1997, p. 35.

98 BOIS, Y.A. “Matisse e o ‘arquidesenho’”, in *A Pintura como modelo*. Op. Cit., p. 46.

99 BRASSAI, G., *Picasso and Co*. Londres: Thames and Hudson, 1967, pp. 220-221, apud *Ibidem*, p. 58.

1. A sutura

da cenografia, ou vemos as animações dos desenhos criados para o filme.

Em segundo lugar, os artistas sabem que o olhar não humano da câmera lhe sobreviverá, repondo as imagens a um público potencial e, o que é pior, indefinido, “como se todos pudessem ver”. Conforme já foi mencionado, essa condição, ou relação escópica, será explorada de maneira quase científica pelos artistas da geração seguinte através do vídeo, quando a experiência de que não há transparência do sujeito para si mesmo – o sujeito sente-se visto sem, em nenhum momento, realmente se ver – coincide com a difusão massiva dos aparelhos de reprodução audiovisual.¹⁰⁰

A pulsão visual que se define aqui não produz um objeto cognoscível, mas perturba a construção egoica do sujeito, revelando a fenda que o atravessa. A técnica de matriz fotográfica, então, não somente reproduz, como também passa a produzir esse “objeto em excesso, encontrado como distúrbio do ponto de vista”, desestabilizando o sujeito transcendental e expondo o seu caráter histórico – em franco declínio no momento em questão.¹⁰¹ Matisse verbaliza com extrema clareza o espanto causado por essa experiência. Pollock, por sua vez, ao forçar uma atuação, produz uma fala artificial, e isso se manifesta na voz, que soa mecânica, privada de sua humanidade, enfim, não crível. Por acusar certa falta de autenticidade, talvez ele tenha se tornado mais vulnerável. O corpo do gênio, reproduzido através da sutura mecânica de suas partes e de seus movimentos no filme de Namuth, transforma-se assim, involuntariamente, no corpo patético da repetição. Parafraseando Benjamin, o triunfo da humanidade do ator na tela é o da alienação de sua humanidade, como quando Charlie Chaplin interpreta alegoricamente a si mesmo dissecando o movimento expressivo do ser humano em bruscas micro-inerções, compostas por movimentos picados e interrompidos, que imitam os efeitos da fragmentação da imagem técnica sobre o corpo humano.¹⁰²

100 Sartre descreve muito bem esse sentimento no início da terceira parte de *O Ser e o Nada*, cf. SARTRE, J.P. *O Ser e o Nada*. Rio de Janeiro: Vozes, 1997, p. 289.

101 “It is neither an empty, transcendent One that unifies and guarantees existence, nor is it a concrete community of others, whose shared notion of reality acts as its own guarantee.” COPJEC, J. *Imagine There's No Woman*. Cambridge: The MIT Press, 2002, p. 215.

102 Essa reflexão sobre as reverberações da mecânica do cinema nos corpos representados marca também outros artistas das vanguardas, como Fernand Léger. Cf. BENJAMIN, W. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” in *Obras escolhidas - Vol. I. Magia e técnica, arte e política*. Op. Cit., pp. 165-196.

1. A sutura

No caso de Pollock, esse efeito não é controlado por meio de uma atuação crítica; se, por um lado, a figura do grande artista não coincide mais com sua autoimagem, e a refração prismática operada pelo filme produz um estranhamento em relação à percepção tradicional de sua obra, por outro, essa indefinição libera uma energia criativa potencialmente transformadora, que resiste à redução do corpo do artista ao lugar simbolicamente convencionado pelo retrato de seu gestual e de sua persona. Pollock não se encaixa completamente nessa figura retratada na campanha, que gosta de pintar telas grandes no chão e não tem medo de destruir suas pinturas. No entanto, na falha do efeito narcísico, há qualquer coisa que contribui para o legado da própria obra, apesar de se contrapor às intenções autorais investidas nela. A imagem do artista romântico, que ainda conservava sua integridade revigorada pelo componente idealista do modernismo norte-americano, vacila na exposição midiática. Isso, como vimos, não acontece no caso de Picasso, que joga com a máscara como se ainda estivesse em um palco de teatro, separado do público por certo distanciamento e forçando um olhar unificador sobre o seu corpo, as suas palavras e a sua obra. Enquanto, por isso, o filme de Picasso nada muda, as falhas nas imagens de Pollock catalisam os olhares críticos e poéticos de seu tempo. Isso é corroborado pelas matérias nas revistas de ampla difusão de que tratamos no início, nas quais as fotografias, usadas para retratar o “grande artista” e registrar a sua obra em processo, carregam definitivamente um lado sacrificial: sacralizando publicamente o objeto cultuado, esvazia seu sentido. A obra reproduzida e disseminada resiste ao controle absoluto do artista, inaugurando o espaço midiático da arte e corrompendo o sentido de autoria.

Michelangelo Pistoletto, expoente da arte povera, concebe, em 1965, uma obra que ilustra bem o problema. Ele dispõe um macacão em jeans azul marinho e um par de botas como aquele usado por Pollock nas fotos de Namuth, ambos sujos de tinta, em uma caixa de vidro estranhamente inclinada, nem na vertical, como uma vitrine, nem na horizontal, como um féretro. Intitulada *Vetrina*, a obra faz parte da série *Oggetti in meno*, objetos, diz Pistoletto, dos quais ele quer se livrar, em referência irônica, nesse caso específico, não somente à pintura ou à técnica de Pollock, mas à própria imagem do pintor (fig. 29). Como bem descrito por Michele Dantini:

Uma visão evidentemente caricatural, a partir dos lugares comuns que circulavam na mídia e que contribuíram para simplificar seu perfil psicológico, até transformar Pollock no modelo de uma época.¹⁰³

Na síntese de Pistoletto, o campo semântico da obra confunde-se cada vez mais com a biografia do artista como efeito da experimentação em larga escala da transcodificação de seu original nos suportes diferentes que acabamos de abordar, o que coloca a obra no cerne de debates que extrapolam o âmbito da pintura. O sujeito-artista tornava-se um agente, dentre outros (não somente o crítico e os outros artistas, mas o editor da revista, o *marchand*, o circuito midiático, as instituições, os programas escolares etc.), da função artística como ato comunicativo, em um campo complexo em que o significado e a valoração da obra – enquanto essa mantiver vivo o seu interesse na esfera pública – são continuamente renegociados.¹⁰⁴ Pensar a relação inextricável entre a dimensão social e individual da arte parece imprescindível, porém, nesse caso específico, quando o papel heroico do artista como gênio sinaliza a sua crise, e o sentido da obra como objeto original esvaece em reproduções que reconfiguram seu sentido ao longo do processo de “publicação”. Um pensamento dicotômico – tanto idealista, acerca de uma suposta autonomia da obra, quanto posterior, da sociologia da arte, que enfatiza as condições externas ao trabalho, a despeito da sua estrutura formal – não parece dar conta dessa complexidade.¹⁰⁵

103 DANTINI, M. “Intermezzo 1. Michelangelo Pistoletto, Vetrina (1965-1966)”, in *Geopolitiche dell’arte. Arte e critica d’arte italiana nel contesto internazionale dalle neoavanguardie a oggi*. Milano: Marinotti, 2012, pp. 83-87. Tradução minha.

104 Hubert Damisch utiliza essa perspectiva quando é convidado a redigir o verbete *artista* para a Enciclopédia Einaudi, em 1981, o qual, por se tratar de um conceito enciclopédico, portanto universal, não historiciza a sua validade. A sua chave de leitura é uma teoria da enunciação em que o próprio sujeito não é considerado “origem”, mas operador da mensagem. *Enciclopedia Einaudi*, Turim: Einaudi, 1974.

105 “Non si tratta tanto di sapere se il termine [artista] é in qualche modo pertinente al di fuori del dominio storico in cui ne é attestato l’uso, quanto piuttosto di decidere se in materia di ‘arte’ – qualunque cosa si intenda con ciò – il processo produttivo debba passare prima o poi per le mani o per il cervello di un individuo perché si possa parlare di opera nel senso proprio del termine.” DAMISCH, H. “Artista”, in *Enciclopedia Einaudi*, apud POLACCI, F., *Sui collages di Picasso*. Percorsi semiotici e teoria della rappresentazione. Bolonha: Il Mulino, 2012, p. 30. Tradução minha.

1. A sutura

Esse indivíduo [o “artista”] estaria, então, no ponto de encontro, como que no ponto de fuga das múltiplas determinantes às quais o trabalho obedece em sua gênese [...] Sem poder aparecer como a “origem” única de sua obra, o artista então corresponde a uma instância, a um momento necessário no processo de produção.¹⁰⁶

Nesse contexto histórico específico, a ênfase passa do “artista” à “função artística”, e a reprodução técnica da imagem torna-se central para o apagamento das marcas da subjetividade que caracterizam o gesto autoral e, ao mesmo tempo, para trabalhar as refrações entre o sujeito e sua imagem, que atuam para desmanchar o olhar congelado da crítica idealista, abrindo o campo para as segundas vanguardas norte-americanas. O descompasso da imagem fílmica de Pollock prenuncia o uso da imagem técnica pela geração posterior. O potencial da imagem técnica de origem fotográfica, nas duas acepções de “simulacro” (imagem-superfície, isto é, significante sem referência, ou “índice”, imagem que carrega uma marca física do contato com outro tempo e espaço) se tornará então central para a primeira vídeo-arte, que, como apontamos brevemente, através de espelhamentos narcísicos, reflete sobre as virtualidades espaço-temporais do vídeo e da fotografia, ao mesmo tempo que enfrenta as transformações introduzidas pelas possibilidades da eletrônica. O corpo, agora consciente de sua presença e de suas fragilidades – e não mais surpreendido pelo Olhar –, perderá então a vulnerabilidade que suscita certa empatia em Pollock.

Ao cruzar os campos da crítica de matriz idealista, os primeiros desenvolvimentos da fenomenologia e as vertentes estéticas pós-estruturalistas, a obra de Pollock é profanada. Antes sublimado pela primeira, seu corpo entra em cena por um viés transversal, na tentativa de sutura de Namuth que, por meio daquilo que escapa ao seu realismo ingênuo, reforçado pela exposição midiática maciça, termina por deflagrar o potencial da presença refratada pelas projeções e espelhamentos da imagem técnica, causando o atrito interpretativo que se vem tentando descrever. Em um terceiro momento, Pollock será relido discursivamente nos termos de um corpo masculino/norte-americano/caucasiano, em certa medida opressor e, novamente, confinado aos limites de seu significante.

106 “Tale individuo si troverebbe allora al punto di incontro, come al punto di fuga prospettico, delle molteplici determinanti cui l’opera obbedisce nella sua genesi e che non si riducono affatto alla commessa in quanto tale. Senza poter figurare come ‘origine’ unica della sua opera, l’artista corrisponde allora ad un’istanza, ad un momento necessario del processo produttivo.” DAMISCH, H. “Artista”, in *Enciclopedia Einaudi*, apud Ibidem, p. 30. Tradução minha.

1. A sutura

2. O close

Esse extremado aspecto de sacrifício de ser um artista, embora não seja uma ideia nova, parecia terrivelmente moderno em Pollock, e nele a tomada de posição e o ritual eram tão grandiosos, tão cheios de autoridade e capazes de tudo abarcar em sua extensão, tão desafiadores, que não podíamos deixar de ser afetados por seu espírito, quaisquer que fossem as nossas convicções particulares.¹

Em 1958, dois anos após a trágica morte do pintor, Allan Kaprow publicou “O Legado de Jackson Pollock” na revista *ARTnews*. Trata-se de um texto com tom de manifesto no qual o artista recolhe os restos da imolação de Pollock, apresentando à sua geração o potencial daquilo que transcende a figura do artista herói e de seu eu lírico modernista: sua tragédia, diz Kaprow, é mais sutil do que sua própria morte, pois, não morrendo no auge, a conexão existencialista entre arte e vida torna-se um tanto inglória.

Respaldado pela hipótese de que nem todos os caminhos “dessa arte moderna” conduzem a ideias de finalidade, Kaprow resgata o legado de Pollock apontando um paradoxo: ao criar “pinturas magníficas”, Pollock teria destruído o próprio gesto de pintar, ou melhor, teria deslocado a ênfase do resultado final da pintura para um gesto (artístico) prestes a ser redefinido.

¹ Cf. KAPROW, A. “O legado de Jackson Pollock”, in COTRIM, C.; FERREIRA, G. (Org.). *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, pp. 37-45.

O ato de pintar, o novo espaço, a marca pessoal que gera a sua própria forma e sentido, o entrelaçamento infinito, a grande escala, os novos materiais passaram a ser, agora, clichês nos departamentos das escolas de arte. As inovações foram aceitas. Elas estão se tornando parte dos livros de teoria.²

Kaprow descreve uma obra já canonizada e, em certo sentido, ultrapassada pelo pensamento das vanguardas no final dos anos 1950, sinalizando um contexto no qual a separação entre a experiência óptica da arte e o mundo ao redor torna-se cada vez mais frágil. Como foi discutido no primeiro capítulo, os circuitos de comunicação de massa haviam começado a afetar o estatuto da obra e concorriam para deslocar o cerne dos questionamentos estéticos de então. As fotografias, as matérias jornalísticas e os filmes em que aparecem as pinturas de Pollock acometem a percepção de características caras ao modernismo, como o conceito de “escala”, “enquadramento” e “campo de ação pictórica”. Manifesta-se, na crítica e nas práticas, um olhar corroborado pela fenomenologia de Sartre e de Merleau-Ponty que, no primeiro capítulo, vimos aplicada às inervações e refrações de um espaço fílmico cada vez mais extenso, ampliado pelas possibilidades da eletrônica e do televisivo. O conceito de “experiência”, em referência à percepção estética que envolve as sensações do corpo como um todo, começa a ganhar espaço nesse debate, estabelecendo novas bases para o problema do estatuto da obra de arte.

Se o trabalho de Pollock nasce no seio do paradigma formalista, as tensões a ele externas, descritas no primeiro capítulo, e algumas características intrínsecas a seu processo provocam transformações históricas que irão deteriorar esses fundamentos interpretativos. Em um vídeo educacional de 1993, Michael Fried, crítico e historiador da arte do grupo de Clement Greenberg, atuante desde o final dos anos 1950, conversa sobre a obra de Pollock com T.J. Clark, expoente do campo da história social da arte; ambos confrontam suas respectivas visões com certo distanciamento histórico (quarenta anos depois de sua concepção) e avaliam, *a posteriori*, eventuais convergências. Eles conversam no Metropolitan Museum, em Nova York, em frente a *Autum Rythm*, de 1950, uma tela monumental de mais de cinco metros de largura da fase mais extrema do abstracionismo de Pollock (fig. 30).

2 Ibidem.

2. O *close*

É como se Pollock quisesse que a abstração fosse mais longe do que ser simplesmente não representacional, é como se ele quisesse ir além da não representação, alcançar outro reino da abstração.³

Essa fronteira – descrita por Fried como “outro reino da abstração” a partir de características imanentes ao processo de Pollock, desenvolvidas com a técnica do *dripping* por volta de 1947 – parece escapar ao vocabulário formalista. A mesma dificuldade, revelada pelo filme de Hans Namuth, de encontrar termos capazes de descrever o que se faz visível durante o processo de criação do artista, sinaliza aqui a crise do paradigma interpretativo do quadro pictórico como dispositivo que isola um sistema. Isso reflete, de novo, a condição de Pollock em um momento bastante peculiar: o auge e, ao mesmo tempo, o início do declínio do modernismo norte-americano em sentido estrito. Os termos de sua abstração reconfiguram as bordas do quadro – as fronteiras que separam a obra do mundo empírico, tanto simbólica quanto fisicamente. O seu processo configura o limiar entre um olhar que discrimina – a *decisão estética* – e a *contingência* dos traços singulares do corpo que deixa as marcas de sua passagem. Tem algo, porém, que desestabiliza esse equilíbrio, que fará Pollock recuar e que tem de ser considerado para dar conta da magnitude de sua obra. Enquanto a sutura simbólica da figura do artista nos registros dele realizados e a reprodução dos trabalhos no contexto midiático causam tensões na definição pública (e, portanto, “exógena” à sua produção) de seu legado, abordaremos, neste capítulo, a dinâmica interna da obra na fase do *dripping* e as consequências verificadas em sua estrutura formal.

2.1 O corpo narcísico e o corpo perverso

No texto no qual descreve o legado de Jackson Pollock, escrito em primeira pessoa, Kaprow incorpora, em sua estrutura discursiva, um dado experiencial, e não

3 “It’s as if Pollock wants abstraction to go further than simply being non-representational, it’s as if he wants to drive beyond non representation itself into a further realm of abstractness...”. OPEN UNIVERSITY, “Jackson Pollock. Tim Clark and Michael Fried in conversation”, in *Modern Art. Practice and Debates*. Milton Keynes, UK: Open University Production Center, 1993. Transcrição do vídeo oferecida pela Open University, todos os direitos reservados. Todas as traduções feitas a partir desse material são de minha autoria.

2. O *close*

somente retínico:

Estou convencido de que, para apreender devidamente o impacto de Pollock, temos de ser acrobatas, constantemente dando saltos entre a identificação com as mãos e o corpo que lançavam a tinta e ficavam “dentro” da tela e a submissão aos traços objetivos. Essa instabilidade se encontra realmente distante da ideia de uma pintura “completa”. O artista, o espectador e o mundo exterior estão envolvidos aqui de modo muito permutável.⁴

O campo dessa relação intercambiável entre artista, espectador e mundo, referência explícita à fenomenologia de Merleau-Ponty, aplica-se também ao espaço cinematográfico.⁵ No cinema, a atenção do espectador pode flutuar entre as peripécias das personagens, a espacialidade implicada pela ação (o itinerário que construímos na nossa imaginação e na nossa memória, a partir da justaposição das locações onde são filmadas as cenas) e a atmosfera emotiva do filme, ou pode voltar-se para as sensações relativas ao fato de estarmos sentados em um ambiente específico, um espaço fechado, público, mas íntimo, em que a escuridão artificial é atravessada por um feixe luminoso, que podemos perceber através dos reflexos informes das partículas que dançam no ar, mas que revela sua composição móvel e sua legibilidade anamórfica quando se espalha, achatado e refletido na superfície da tela. Todos os elementos dessa arquitetura são determinantes ao estabelecimento de um hiperfoco no quadro luminoso, no qual podemos nos espelhar.

Barthes define esse estado como efeito da identificação do nosso *corpo narcísico*, que independe da distância relativa de onde vemos a tela.⁶ Tudo nessa situação, em qualquer lugar da sala em que nos encontremos – não há pontos de vista privilegiados nesse auditório —, prepara-nos ao estado de absorção que nos afasta do agora. O espectador de Barthes, que, segundo a visão corriqueira dos Film Studies, encontra-se em estado hipnótico, atrelando o senso de si às personagens do

4 KAPROW, A. “O legado de Jackson Pollock”. In COTRIM, C.; FERREIRA, G. (Org.) *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, pp. 37-45.

5 Segundo esse entendimento da experiência estética, a percepção, definida por Susan Buck-Morss como “o aparelho físico-cognitivo que encontra o mundo de forma pré-linguística, anterior não apenas à lógica, mas aos significados”, revela-se o substrato a partir do qual o ser humano apreende o mundo, sem qualquer hierarquia entre os sentidos. Cf. BUCK-MORSS, S. “Estética e anestésica: uma reconsideração de ‘A obra de arte’ de Walter Benjamin”, in BENJAMIN, W; SCHÖTTKER, D.; BUCK-MORSS, S.; HANSEN, M. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, pp. 155-204.

6 BARTHES, R. “Ao sair do cinema”, in *O rumor da língua*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988. pp. 427-433.

2. O *close*

filme, pode resistir através de sua bagagem cultural ou de sua vigilância: por meio do distanciamento da racionalidade, posta em funcionamento com fins a desvelar, o tempo inteiro, os truques do dispositivo. Mas tem outra maneira, sugere Barthes, de ir ao cinema sem ser absorvido completamente pelo fetiche do filme, isto é, deixando-se fascinar duplamente, pela imagem e pelo ambiente ao redor, como se tivéssemos dois corpos ao mesmo tempo. Um *corpo narcísico*, engolido pelo espelho, e um *corpo perverso*, pronto para fetichizar aquilo que excede a imagem: “a textura do som, a sala, a escuridão, a massa indefinida dos outros corpos, os raios de luz, a entrada no teatro, a saída dele”, enfim, tudo que permite, nos termos de Barthes, “decolar” (em sentido aeronáutico e narcótico). O distanciamento que permite a passagem de uma relação para uma situação em que nos deixamos fascinar não pela proximidade, a partir da qual nos confundimos com a imagem, mas pela distância – não crítica (intelectual), mas amorosa: o prazer da flutuação entre uma presença fenomenológica do corpo naquele espaço específico e lapsos de ausência no transe das imagens. A percepção abre-se para a possibilidade de transitar entre dois ou mais estados, ou corpos, que convivem como polaridades da mesma experiência.⁷

A tensão entre estímulos visuais, mentais e a literalidade da situação tenderá a ser modulada pela estrutura do filme, que, dependendo do gênero, pode reforçar um ou outro posicionamento. No campo do cinema de autor e do cinema experimental, por exemplo, é dada mais ênfase a personagens complexas e desagregadas e à ruptura da narrativa linear em detrimento do “efeito de realidade” do filme. Isso estimula reflexões que dificultam a concentração exclusiva nas imagens e na narração, característica aperfeiçoada, por sua vez, ao longo da história do cinema clássico, ou dominante, que favorece a imersão no fluxo de imagens. A tendência na primeira vídeo-arte será, ao contrário, buscar a literalidade das imagens na tela ou no monitor em ambientes nada imersivos, que simulam, como em um laboratório, ou seja, em um ambiente controlado, a relação entre sujeito e objeto (em muitos casos, a própria imagem do sujeito, duplicada e apresentada no monitor, tornando-se o próprio objeto). Isso permite testar e trabalhar os limites e as fronteiras entre

7 Essa tensão dialética presente na condição do espectador será amplamente explorada na arte contemporânea, estabelecendo-se oscilações entre uma perspectiva e outra, com a tendência, nos anos 1960 e 1970, a exaltar o corpo perverso, em reação à condição narcísica modernista.

2. O *close*

interior e exterior, entre o corpo narcísico e o corpo perverso do espectador, a partir de abordagens muito variadas. “Aquilo de que me sirvo para tomar distância com relação à imagem” –, no caso do cinema descrito por Barthes, é a própria topografia da sala, onde “tudo se passa como se uma longa ‘réstia’ de luz viesse recortar uma fechadura”.⁸

Pollock, por sua vez, introduz certo distanciamento da experiência puramente visual no campo pictórico através do dispositivo que afasta seu corpo da tela, introduzindo a variável da gravidade, que, como vamos explorar adiante, irá desdobrar-se em um jogo entre distâncias e proximidades. Para a interpretação formalista da época, por outro lado, a visão ainda seria o canal privilegiado para uma leitura da obra, nos termos de contemplação e análise. Michael Fried confirma essa posição ao afirmar que nunca operaria a partir da noção de “experiência”.

Tim Clark: Estamos tentando caracterizar, então, o ponto de abstração, certo? O caminho ao longo do qual Pollock é conduzido ao dispensar a figura. O ponto de tudo isso – e assumo aqui que ambos concordamos – é que ele está, em última análise, procurando uma maneira de deslocar os elementos da criação da pintura de tal forma que eles possam adquirir significado de novo, dar conta da experiência e de suas modalidades. [...]

Michael Fried: Eu nunca fui capaz, de certa forma, de operar com uma noção de experiência em relação à arte. O ponto para mim seria que Pollock quisesse descobrir o que uma pintura ambiciosa deveria ser naquele momento.⁹

Segundo Fried, Pollock estava colocando questões pictóricas urgentes, que tinham que ser tratadas enquanto tal: uma qualidade do uso da linha e da cor eminentemente ópticas, “pulsações de energia que constituem um espaço, por assim dizer, acessível apenas à visão”.¹⁰ Vale lembrar que, na concepção modernista de uma arte autônoma em relação ao empírico, a obra contém sua própria interpretação, ou

8 BARTHES, R. “Ao sair do cinema”, in *O rumor da língua*. Op. Cit., p. 430.

9 “Tim Clark: We’re trying to characterize, then, the point of abstraction, all right, the path along which Pollock thinks that dispensing with the figure pushes him. The point of all that – I take it we both agree – is that he’s ultimately looking for a way to redeploy the elements of picture making in such a way that one can signify anew, right, give an account of experience and it’s modes.

Michael Fried: I’ve just never, myself, been able to, sort of, operate with a notion of experience in relation to art, I want to say. The pressure for me would be Pollock wanting to discover what an ambitious painting now has to be...” OPEN UNIVERSITY. “Jackson Pollock. Tim Clark and Michael Fried in conversation”, *Modern Art. Practice and Debates*. Op.Cit..

10 “Michael Fried: We hated the rhetoric of a certain kind of existential acting out of these pictures. I mean, it regarded the painting as somehow conjured directly out of a vulgar encounter between the painter described in, sort of, vulgar existentialist terms, you know, and the canvas. You know there was an altogether, for us, insufficient sense of coming to grips with certain sorts of pressing pictorial issues”. *Ibidem*.

2. O close

seja, possibilita uma leitura crítica imanente através da noção de uma “forma que se autolegitima”.¹¹ A área de competência própria a cada arte coincide com tudo que é único na natureza de seus meios, escreve Greenberg, em 1961, referindo-se a uma perspectiva histórica mais ampla que culminaria com o expressionismo abstrato norte-americano. Greenberg parte da tradição pictórica ocidental para eleger obras e trajetórias como ocorrências de uma linha evolutiva fundamentada na progressiva depuração da pintura, até chegar à sua característica material mais específica: a planaridade.¹²

As pinturas de Manet tornaram-se as primeiras pinturas modernistas em virtude da franqueza com que declaravam as superfícies planas em que estavam pintadas. [...] Cézanne sacrificou a verossimilhança, ou a exatidão, no intuito de ajustar o desenho e a composição mais explicitamente à forma retangular da tela. [...] No entanto, foi a ênfase conferida à planaridade inelutável da superfície que permaneceu mais fundamental do que qualquer outra coisa para os processos pelos quais a arte pictórica criticou e definiu a si mesma no modernismo. Pois só a planaridade era única e exclusiva da arte pictórica.¹³

Assim, os quadros modernistas seriam objetos que declaram a sua própria materialidade, afirmando sua presença física no mundo. Ao mesmo tempo, suas qualidades materiais – ou seja, a forma, a cor e seus efeitos ópticos – acabam sendo radicalmente bidimensionais.¹⁴

Como bem aponta Lorenzo Mammì, a posição de Greenberg revela então um paradoxo: afirmando-se como um objeto radicalmente bidimensional, a pintura configura-se nos termos de uma imagem plana que traz os marcos de uma codificação histórica, configurando, assim, um espaço mental virtual, em detrimento da percepção literal da materialidade do quadro como “tela esticada

11 GREENBERG, C. “A Pintura Modernista”, in FERREIRA, G.; COTRIM, C. (org.) *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, pp. 101-110.

12 Segundo Boris Groys, essa operação de Greenberg é a premissa para o pluralismo artístico contemporâneo. Groys aceita a interpretação de Greenberg segundo a qual os artistas das vanguardas teriam se alienado do público de seu tempo, imprimindo ao mundo real distinções arbitrárias, autônomas, ideais. Desse modo, traem o juízo desinteressado da terceira crítica: o crítico usa as obras para ilustrar sua teoria. O que importa não é mais a imagem, mas o uso teórico que se faz dela. Cf. GROYS, B. “Reflexões críticas”, *Arte e Ensaios*, n. 27, 2013, pp. 173-179.

13 GREENBERG, C., Op. Cit., p. 102.

14 Textos-chave para a concepção da autonomia da arte de Greenberg incluem “Vanguarda e Kitsch” (1939), “Rumo a um mais novo Laoconte” (1940), “Arte Abstrata” (1944), “A Crise da Pintura de Cavalete” (1948), “A Nova Escultura” (1949), “A Escultura em Nosso Tempo” (1958) e “Pintura Modernista”(1960), todos publicados em GREENBERG, C. *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*. Chicago: University of Chicago Press, 1986-1993.

sobre um chassis de madeira”.¹⁵ Uma referência histórica importante para a questão modernista dos limites do quadro é representada pela centralização da composição cubista, que evita a delicada passagem entre o espaço pictórico e o espaço natural. A solução diametralmente oposta, introduzida pelos expressionistas abstratos, e de derivação impressionista – Monet em particular –, é a tensão do campo pictórico para além de seus limites, através de padrões repetitivos, *all over* e da ampliação de sua escala.¹⁶ Ocupando a maior parte possível do campo visual do observador, a composição e as bordas do quadro dissipam-se. Porém, como nota Mammì:

Se os impressionistas não resolveram o problema das bordas é porque não se tratava apenas de uma questão óptica. Mas também não era uma questão meramente filosófica, a ser resolvida no plano do pensamento, como parecem acreditar os simbolistas.¹⁷

O mesmo problema se reapresenta nos momentos mais extremos do expressionismo abstrato. Alcançar a consciência da irredutibilidade substancial do “visual” (a imagem retínica, bidimensional, codificada a partir de uma história) ao “material” (a presença literal dos corpos e dos objetos no espaço) através do tensionamento desses dois polos, segundo Mammì, é a grande contribuição de Greenberg à teoria e crítica da arte, mas virá a ser também o ponto de maior questionamento das gerações posteriores, que revelariam a dificuldade de encontrar novos termos para a delimitação do campo da obra a partir de um embasamento filosófico idealista cartesiano.

Pollock radicaliza a polaridade mencionada ao conseguir, nos termos de Greenberg, “pulverizar” ou “volatilizar” o objeto, criando uma presença imaterial e sem peso, uma alucinação literal, “a possibilidade de traduzir a matéria em termos puramente ópticos”, como nas “pulsões de energia que constituem um espaço acessível apenas à visão”, descritas por Fried.¹⁸ Essas aporias se traduzem, do ponto

15 MAMMÌ, L. “As bordas”, in *O que resta: Arte e Crítica da Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 83.

16 Greenberg usa o termo pela primeira vez para descrever a pintura de Janeth Sobel, em 1944.

17 MAMMÌ, L. “As bordas”, in *O que resta: Arte e Crítica da Arte*. Op. Cit., 2012, p. 76.

18 A ênfase na visualidade como matéria científica é paralela à constituição da História da Arte como disciplina científica – premissa central dos escritos de Adolf von Hildebrand e de Konrad Fiedler, que inspiraram, por sua vez, *Conceitos Fundamentais da História da Arte*, de Heinrich Wölfflin, de 1915. O “tátil” na pintura, como tentativa de representar uma textura, por exemplo, assume uma aceção negativa. Nessa concepção, a matéria não existiria por si, mas enquanto forma.

2. O close

de vista do espectador anunciado por Kaprow, na imagem sugestiva do acrobata, suspenso entre a identificação com “as mãos e o corpo que lançavam a tinta” e o foco nos traços “objetivos” na tela. Ou seja, a partir de ambas as perspectivas (formalista e fenomenológica), Pollock introduz a presença de um extracampo que ultrapassa o limite físico e simbólico de suas bordas e que não se limita a convocar o corpo narcísico do espectador. Trata-se de um campo presente, inacessível aos sentidos, que, porém, como nota Brian Massumi, como toda virtualidade, não pode deixar de ser percebido em seus efeitos:

Quando as expressões de seus efeitos são multiplicadas, o virtual repentinamente se apresenta. Sua aparência fugaz se dá nas fendas, entre as superfícies e ao redor das imagens.¹⁹

Será necessário, então, analisar o teor do campo virtual inaugurado por Pollock e as tensões que ele provoca para o paradigma interpretativo que o consagra, a fim de entendermos seus efeitos na retórica do pictórico, que não poderá mais prescindir de contaminações intermediais.

Segundo Krauss, a “opticidade pura”, definição utilizada por Greenberg para dar conta desse processo de desmaterialização da imagem, não deixaria de ser um vetor fenomenológico – mas, como ela própria diz, em uma “versão abstrata” – do elo que a perspectiva tradicional havia anteriormente estabelecido entre o observador e o objeto e que agora passaria a “transcender os parâmetros reais do espaço físico mensurável para expressar os poderes puramente projetivos de um nível de visão pré-objetivo: a *visão em si*”.²⁰ O vetor fenomenológico – escreve a autora, em uma nota, referindo-se ao ensaio sobre ontologia fenomenológica de Sartre, *O Ser e o Nada* – estaria pressuposto à ideia de uma atividade através da qual o sujeito se enreda na experiência do mundo, criando uma conexão física com ele

Isso exclui as implicações temporais e físicas do sujeito que olha o quadro – as pinturas revelam-se como totalidade imanente, endereçando-se somente à vista, algo muito diferente da interpretação benjaminiana dos mesmos textos, analisada anteriormente. Cf. WOLFFLIN, H. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

19 MASSUMI, B. *Parables for the virtual*. Movement, affect, sensation. Durham, Nova York e Londres: Duke University Press, 2002, p.133. Tradução minha.

20 “‘Opticality’ was thus an entirely abstract, schematized version of the link that traditional perspective had formerly established between viewer and object, but one that now transcends the real parameters of measurable, physical space to express the purely projective powers of a preobjective level of sight: ‘vision itself’”. Ibidem, p. 133.

2. O *close*

e reorganizando os significados que ele já carrega.²¹ Tal descrição vem ao encontro da relação de Pollock com a matéria da tinta trabalhada na tela. As ressonâncias projetivas do campo óptico, superando a delimitação da sua planaridade, seriam, segundo Greenberg, da mesma ordem da “pulsção da cor pura de um primeiro traço na tela, que destrói imediatamente a sua bidimensionalidade literal e expande o plano pictórico”.²² Mesmo apontando para a superação de limites literais do quadro, a concepção de Greenberg, porém, concentra-se ainda na visão como única abertura para a apreensão da obra.

Ao definir as pinturas de Pollock como miragens, ou alucinações, cujo aspecto ilusório, de “pura visualidade” resultaria da matéria atomizada, Greenberg utiliza termos que implicam um sistema projetivo que extrapola o âmbito estrito da forma concretizada no plano, mas que permanecem no campo da ilusão óptica, excluindo de sua alçada todo o problema do processo. De acordo com tal entendimento, os meios da arte continuam representando um campo fechado, dotado de propriedades sedimentadas que estruturam historicamente a percepção visual. No vocabulário de Fried, o que Pollock consegue trazer para essa superfície pictórica através do *dripping* é “uma extraordinária variação pontual da camada superficial de tinta”, que se realiza de formas diferentes a cada milímetro quadrado. Uma diferenciação ponto a ponto que traz “a sensação de pulverização da cor” e faz com que sua apresentação excessiva “não encontre nenhuma proximidade com outras imagens, pela intensificação inédita de seus valores de superfície”.²³ Aqui, Fried parece intuir que existe algo nessas conformações que não reconhece termos de comparação com outras pinturas, ou seja, que foge ao paradigma pictórico.

Pollock desloca os termos de caracterização da linha – que tradicionalmente delimita, contorna, define formas, figuras e padrões – e, aqui, ao contrário, aparece como matriz e fundamento da instabilidade e da abertura do campo para uma

21 Krauss menciona o exemplo da neve em *O Ser e o Nada*: “A neve surge como matéria de meu ato, do mesmo modo que o emergir do martelo é pura contemplação do martelar. Ao mesmo tempo, escolhi certo ponto de vista para apreender esse declive nevado: tal ponto de vista é uma determinada *velocidade* que emana de mim, [...] que organiza os conjuntos a seu gosto. [...] Sou eu, portanto, que dou forma ao campo de neve pela livre velocidade que dou a mim mesmo.” SARTRE, J.P. *O ser e o Nada*. Rio de Janeiro: Vozes, 1997, p.713, apud KRAUSS, R. *A Voyage on the North Sea*. Art in the Age of the Post-Medium Condition. Londres: Thames e Hudson, 1999, p. 58.

22 GREENBERG, C. “A Pintura Modernista”, in: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (org.) *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Op. Cit., 1997.

23 OPEN UNIVERSITY. “Jackson Pollock. Tim Clark and Michael Fried in conversation”, in *Modern Art*. Practice and Debates. Op. Cit., 1993.

2. O close

extensão virtualmente ilimitada. Novamente, a partir de Massumi:

A aparência do virtual está nas torções e nas dobras do conteúdo formado, no movimento de um padrão para outro. Está nos interstícios, na oscilação entre interior e exterior da produção de imagens.²⁴

As linhas coloridas, entrelaçadas sinuosamente, dão origem a um espaço estruturado pela cor, que, nesse caso, não forma campos ou áreas delimitáveis, mas uma camada não homogênea e sem contornos. Essa superfície pode apresentar fendas ou, ao contrário, avançar pra frente, pra fora da tela, pela inversão de claros e escuros, gerando um espaço topológico que nunca alude a um ponto de fuga, mas ao movimento “entre interior e exterior” descrito por Massumi:

[...] como o virtual está nesse movimento dentro e fora da imagem, a única maneira pela qual esta pode se aproximar dele é girar e dobrar sobre si mesma, multiplicar-se internamente.²⁵

Perdemos então, definitivamente, a noção de fundo da imagem: eliminando qualquer referência à relação entre figura e fundo, Pollock leva ao extremo a abstração, característica a que Greenberg e Fried, como vimos, referem-se como opticidade pura e que faz com que suas pinturas, além de serem não figurativas, alcancem também os limites da não representatividade. Suprimindo a oposição básica entre figura e fundo (que constituem os termos fundamentais da Gestalt), deixa de ser possível falar em campo perceptivo. O que, em outras palavras, equivale a dizer que a percepção torna-se incapaz de “instalar uma síntese imaginante”.²⁶

Através desse uso da cor e da linha, Pollock arrasta a pintura para a beira de seu próprio colapso, negando sua presença física. Não o faz por meio de efeitos ilusionistas ou da criação de metáforas visuais, mas descaracterizando os termos fundamentais das convenções pictóricas – a linha, a cor, a tinta, a escala do quadro – e sua contenção em uma superfície delimitada. Suas obras inauguram, assim, um extracampo significativo para uma pintura que se configura através dos polos

24 MASSUMI, B. *Parables for the virtual*. Movement, affect, sensation. Op. Cit., p.34.

25 Ibidem.

26 Cf. BOIS, Y.A. *A Pintura como modelo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 46.

2. O close

aparentemente irreconciliáveis de suas qualidades formais e fenomenológicas. Como já foi apontado, quando chega nesse lugar, Pollock não consegue manter o delicado equilíbrio entre esses termos; a falta de palavras provocará um recuo e uma crise.

2.2 Afrescos e marcas indiciais

Se a figura em movimento de Pollock no filme de Hans Namuth e a presença de sua obra nos meios de comunicação confrontam o campo autônomo da obra com tensões intermediais provindas do contexto, características intrínsecas à estrutura formal da sua pintura catalisam a transição dessa linguagem para uma concepção mais aberta dos suportes da arte como conjuntos agregados ou “operações que orientam uma prática”.²⁷ O *dripping* é crucial para essa passagem, pois não pode ser considerado exatamente uma técnica pictórica, nem um estilo, nem uma característica que qualifica a pintura *a posteriori*, como o *all over*: o *dripping* configura um processo. O próprio verbo no presente contínuo indica uma ação em andamento, na qual certos protocolos são repetidos, podendo, por isso, ser subsumidos a um termo.

As telas de Pollock são derivações desse sistema recursivo que desloca o peso para o processo (que integra, no “gotejar”, o corpo em ação, a fluidez e viscosidade dos materiais, a posição horizontal da tela) e que, incluindo elementos heterogêneos, apresenta diferenciações internas semelhantes às do modelo fílmico.²⁸ Ou seja, o *dripping* torna-se um meio cuja especificidade, como a do filme, reside justamente em sua qualidade de produto intermediário entre uma pluralidade de registros. A pintura que resulta da ação de Pollock, como foi apontado por Krauss no texto “Voyage on the North Sea”, traz uma dimensão análoga, pois aglutina, em seu processo, dados que excedem as propriedades materiais do suporte.²⁹ Enquanto o filme emerge da oposição inextricável entre simultaneidade e sequencialidade,

27 KRAUSS, R. *A Voyage on the North Sea*. Art in the Age of the Post-Medium Condition. Op. Cit., p. 4.

28 O aparato fílmico apresenta um meio cuja especificidade, que se confrontará poucos anos depois com as práticas artísticas, encontra-se na geração de diferenças a partir de um conjunto agregativo, composto por suportes integrados e convenções sedimentadas, que se torna um sistema disjuntivo, que assume como dado a oposição inextricável entre simultaneidade e sequencialidade, entre som, imagem e texto.

29 KRAUSS, R., Ibidem, p. 26.

2. O *close*

entre som, imagem e texto, o *dripping* tensiona a horizontalidade da ação (que implica o efeito da gravidade), os movimentos repetitivos de todo o corpo do artista (não somente do antebraço) no extracampo e o resultado obtido nas telas penduradas verticalmente na parede. Isso resulta em uma concepção dos meios da arte que transcende a ideia da pintura como entidade autorreflexiva abstrata, sintetizável em um objeto, uma vez que, em função dos estranhos movimentos de Pollock em torno da tela no chão, o recorte retangular do campo pictórico tende a se exceder, o que gera implicações tanto formais quanto fenomenológicas. Em ambos os sentidos, trata-se de algo que não podemos ver concretamente, mas que a imagem fortemente implica, como na definição de extracampo fotográfico, ou, como veremos em mais detalhe, cinematográfico: “Não simplesmente tudo o que é excluído ou recortado do quadro, mas o que, embora presente, não se ouve e nem se vê”.³⁰ Comparação essa que pode fornecer pistas interessantes para interpretar a dinâmica de Pollock.

O que melhor qualifica o *dripping* como um sistema heterogêneo que proporciona efeitos generativos é a qualidade da relação entre os movimentos rítmicos do corpo, em certa medida automáticos, e a tela em formação. Existe uma contiguidade entre a vitalidade da ação do artista, as modulações do seu ritmo e seus reflexos no emaranhado que é criado e parte disso deve-se ao que Kaprow aponta como “a estranha combinação de extrema individualidade e ausência de si”.³¹ Pollock suspende os virtuosismos da articulação sensório-motora de olho-braço-olho em prol dessa dança, na qual o pincel é uma extensão do corpo. O gesto, suspenso nessa economia psíquica, física e escópica – que não mais se vê confinada às especificidades pictóricas –, abre-se para um espaço projetivo que transcende a tela, inaugurando “modalidades e direções que poderiam se tornar fonte de um conjunto de novas convenções”, ou “procedimentos de diferenciação no âmago do próprio meio”.³²

O princípio original da obra de Pollock talvez esteja justamente nessa inseparabilidade, ou contiguidade, entre elementos externos e internos ao campo

30 DELEUZE, G. *Cinema I: A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 22.

31 “Essa estranha combinação de extrema individualidade e ausência de si [selflessness] torna a obra extraordinariamente potente, mas também indica uma estrutura provavelmente mais ampla de referências psicológicas”, KAPROW, A. “O legado de Jackson Pollock”, in COTRIM, C.; FERREIRA, G. (Org.). *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Op. Cit., pp. 37-45.

32 Definições de pós-meio por Rosalind Krauss. Cf. *A Voyage on the North Sea*. Op. Cit., p.7.

pictórico (externos tanto em termos físicos, como o corpo de Pollock, a velocidade e o peso da tinta, quanto metafóricos, que não fazem parte dos elementos tradicionais discutidos até então pela linguagem). Incorporando uma dinâmica topológica que deixa seus rastros na tela, o sistema de Pollock coloca o espectador diante de um deslocamento perpétuo: a solução do enigma oferecido à percepção estética de seu tempo, e que, evidentemente, convoca nossa atenção ainda hoje, talvez não esteja nem dentro nem fora dos limites do quadro, mas em sua inapreensibilidade. As parábolas dos filamentos que gravitam no espaço para acumular-se, achatadas horizontalmente, na tela, permitem muitas especulações sobre suas trajetórias entrelaçadas em uma síntese nunca definitiva. Através do *dripping*, Pollock cria, então, imagens híbridas, que não são produto da gestualidade completamente “espontânea” (automática no sentido do automatismo psíquico surrealista, aqui, em certa medida, presente e espetacularizado), nem daquela totalmente mecânica (padronizada no sentido industrial do movimento da máquina, ou seja, sempre igual a si mesma).

Clark associa Pollock a Malevich, argumentando que, “assim como em Malevich, o momento mais elevado do modernismo chega quando os limites físicos da pintura são subsumidos a uma dança metafísica selvagem”.³³ Esses casos parecem caracterizar um limite para o campo pictórico como espaço neutro e aberto às projeções do espectador, ou seja, no qual a pintura ainda operaria como espelho, ou interface. Essa neutralidade, no caso de Pollock, é corrompida pela presença residual de seu corpo, que se insinua interpondo um ruído, um entrave para a abstração. Para utilizar os termos benjaminianos introduzidos no primeiro capítulo, o *dripping* resultaria de uma aproximação do processo pictórico em relação tanto à primeira técnica, na qual o sujeito atua em primeira pessoa, em estado de vigilância, quanto à segunda técnica, que potencializa essas habilidades por meio de um dispositivo, ou prótese, do corpo capaz de desnaturalizar o gesto pictórico inscrito na tradição. Uma “técnica antitécnica”, que instaura resistências e opacidades frente à cooptação definitiva por qualquer paradigma (o formalismo

33 “Once again, as with Malevich, the high moment of modernism comes when the physical limits of painting are subsumed in a wild metaphysical dance”. CLARK, T.J. “The Unhappy Consciousness”, in *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*. New Haven: Yale University Press, 1999, p. 333. Tradução minha.

2. O *close*

ou as vertentes da história social da arte, então recém-surgidas), uma dança ao mesmo tempo metafísica e selvagem, que traz para campo parâmetros de leitura não pictóricos.³⁴

É possível, então, afirmar que as telas de Pollock afetam os artistas da nova vanguarda por apresentarem a pintura em termos residuais. A pintura como resto, por sinal poderoso, de algo a que se refere Kaprow de várias maneiras ao longo de seu texto – “cegueira extática”, “possibilidade de espantoso frescor”, “ausência de sentido”, “ritual” –, ou seja, algo que resiste a uma definição porque, paradoxalmente, nega-se à vista. Algo que, enfim, por ser recalcado pelo próprio artista, recusa demarcação verbal. O próprio Greenberg chegará a declarar que a pintura de Pollock é uma maneira de negociar “o horror monótono” da vida na sociedade do capitalismo avançado por meio da “associação inarticulada” entre a qualidade mecânica das pinceladas seriais, repetitivas, e a sua existência através do corpo, mesmo que “retoricamente negado”.³⁵ Os resíduos, ou virtualidades, dessa presença serão resgatados pelos artistas da geração seguinte: igualmente, para eles, “não há controle” (o automatismo que gera as marcas da contingência, aparentes nos detalhes das telas e do vídeo de Namuth que fogem ao controle, que marcará o *happening* e a *body art*), mas “o acidente é negado” (automatismo da repetição prescritiva do conceitualismo) e os gestos que “ecoam infinitas vezes em um espaço sem limites” (típico do *loop* da vídeo-arte).³⁶

Esse recurso ao corpo, com seus movimentos repetitivos – rituais ou obsessivos? – em torno da tela, que provocam a ondulação do braço, a torção típica do pulso e, afinal, os movimentos circulares da ponta do pincel, do qual a tinta goteja ou escorre, esticando-se em filamentos cada vez mais finos e que se curvam no espaço como longos chicletes, alcançando velocidades “não humanas”, esse

34 A definição de “técnica antitécnica” é de Giulio Carlo Argan, cf. ARGAN, G.C. *L’Arte moderna 1770-1970*. Firenze: Sansoni, 1974, p. 295.

35 GREENBERG, C. “The present Prospects of American Art”, apud JONES, C. “The Mediated Sensorium” in *Sensorium*. Embodied experience, technology and contemporary art. Cambridge: The MIT Press, 2006, pp. 5-49. Jones comenta assim a declaração de Greenberg: “Greenberg insistence that Pollock’s works were appropriate for modernity, and his insistence that such paintings gave viewers a way to negotiate the ‘dull horror’ of life in advanced industrial society, came from the unarticulated linkage of Pollock’s serial brushwork to repetitive, machinelike, technological modernity - lived in the body, if rhetorically denied”.

36 “I can’t control the flow of the tint. There is no accident. There’s no beginning and no end”. NAMUTH, H. *Jackson Pollock 51*, filme analógico, cor, som, 11’00”, 1950, 00’25”. Tradução minha.

2. O *close*

recurso, então, potencializa o alcance (cego) da ação do pintor.³⁷ Isso se traduz em outro dado relevante para essa discussão: ao superar o alcance de seu braço por meio de um sistema, ou método de trabalho, que dilata os padrões na tela em escala muito superior à de seu corpo, Pollock transcende a ideia de início, meio e fim do gesto. Citando Kaprow,

Não penetramos numa pintura de Pollock por qualquer lugar (ou por cem lugares). Parte alguma é toda parte, e nós imergimos e emergimos quando e onde podemos.³⁸

Pollock não modifica o gesto pictórico nos termos “expressionistas”, enquanto ação menos controlada, ou movida pelo instinto: o seu gesto é mediado pelo dispositivo corpo-braço-pincel-tinta-gravidade e se assemelha mais às impressões deixadas por sucessivas passagens do que a um traço que possa ser inscrito na tradição pictórica. Isso gera o “lugar qualquer” descrito por Kaprow: os elementos perdem definitivamente seu valor relacional na tela e se aproximam de marcas indiciais, ou seja, de signos que, como já foi abordado, manifestam uma contiguidade física com o objeto cuja presença sinalizam. Essas marcas, que se dão por contato – mesmo que o índice, em Pollock, seja impuro, pois o artista em um segundo momento ainda olha, discrimina –, rompem o dado icônico (ainda que abstrato) da tradição pictórica.

Afirmção inequívoca e potente de algo que prescinde da mediação do olhar, mas que deixou um rastro, um resíduo, o índice é um signo que independe da sedimentação histórica dos códigos visuais fundamental à leitura formalista da representação. Trata-se de um signo relacional, que aponta fortemente para uma ausência, ao contrário das pinturas modernistas, que, como nota Stanley Cavell, afirmam a sua presença excluindo o mundo ao redor.³⁹ Charles Sanders Peirce, o filósofo norte-americano que elabora o sistema complexo e tripartido de signos no qual o índice aparece ao lado das outras macrocategorias do ícone (que depende

37

38 KAPROW, A. “O legado de Jackson Pollock”, in COTRIM, C.; FERREIRA, G. (Org.) *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Op. Cit., pp. 37-45.

39 “Then the recent major painting which Fried describes as objects of presentness would be painting’s later effort to maintain its conviction in its own power to establish connection with reality – by permitting us presentness to ourselves, apart to which there is no hope for a world.” CAVELL, S. *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge: Harvard University Press, 1979, p. 70.

2. O *close*

da semelhança) e do símbolo (que depende de alguma convenção), refere-se ao primeiro como o signo que mantém o vínculo mais forte, existencial ou causal, com seu referente, ou seja, com algo que não está no quadro. Devido a esse nexo, as telas de Pollock apontam um caminho, mesmo que estreito, que vai da arte para o mundo, nesse caso, para o corpo-dispositivo virtual em movimento que se dá a ver, com os efeitos descritos, no vídeo de Namuth. É uma relação ao mesmo tempo trágica, pois esse corpo ainda carrega a presença afirmativa do eu lírico autocentrado e profundamente assertivo do pintor “expressionista abstrato” e sua expressão espetacular na tela. A franca decadência desse último paradigma, no momento da morte de Pollock, torna esses movimentos ainda mais cegos e insólitos, pois os carrega de uma falta de sentido que acomete o próprio artista.⁴⁰

O dado indicial será característico das obras conceituais subsequentes, conforme bem descrito em dois importantes ensaios de Rosalind Krauss sobre essa categoria semiótica, a partir da qual ela analisa a mudança crucial introduzida pelo fotográfico nas práticas artísticas. Por apresentar uma relação material com o seu referente, o índice subtrai a imagem do estado de representação, de símbolo, e a reconfigura como evidência de um evento concreto, literal.⁴¹ Uma série realizada nos anos 1960 que oferece contraponto interessante ao dado indicial do *dripping*, dessa vez no contexto da arte povera italiana, são os *Quadri Specchianti* [Pinturas espelhantes], de Michelangelo Pistoletto. O artista começa sua produção artística a partir de pesquisa sobre o autorretrato, em meados dos anos 1950, quando, segundo afirma em entrevista, existiam dois caminhos para a vanguarda, a via figurativa e a da abstração. Ele escolhe a primeira por razões históricas, ligadas à tradição da arte italiana, e influenciado pelo estudo dos ícones bizantinos, cuja técnica de criação de um fundo espesso de madeira folheado a ouro, símbolo de transcendência, sublima a figura humana.

Dali em diante, a relação entre figura e fundo adquire centralidade em sua pesquisa, e o artista começa a pintar superfícies muito escuras, que, na série *II*

40 A esse respeito, ver CLARK, T.J. “Em defesa do Expressionismo Abstrato”, in SALZSTEIN, S. (Org.). *T.J. Clark. Modernismos*. Ensaios sobre política, história e teoria da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2007, pp. 7-39.

41 41. Cf. KRAUSS, R. “Notes on the Index: Seventies Art in America”, *October*, n. 3 (primavera, 1977), pp. 68-9; KRAUSS, R. “Notes on the Index: Seventies Art in America. Part 2”, *October*, n. 4 (outono, 1977), pp. 58-67.

presente [O presente] (1961), define como “matéria antimatérica”. Em 1961, a superfície torna-se tão reflexiva que Pistoletto consegue realizar seu autorretrato a partir de seu espelhamento no fundo preto. Nesses quadros, sua imagem mistura-se às de outras pessoas e aos eventos da vida ao seu redor, em uma sequência sem fim. Percebendo que conceito e realidade confundem-se nessas telas, ele passa a experimentar usando espelhos como fundo. Devido ao peso excessivo do espelho tradicional, encontrará no aço polido o material ideal para introduzir a superfície refletora como o mediador da presença literal e, ao mesmo tempo, virtual do mundo na obra, da inclusão, no quadro, do tudo e do nada. Através da matéria não pictórica, fundamento do fotográfico (o espelho projeta a imagem invertida da lente para a película), Pistoletto alcança uma figuração extrema e, ao mesmo tempo, à beira do colapso, pois as imagens não fixadas dissolvem-se com o movimento dos corpos, cuja passagem não deixa rastros na superfície do quadro. Em uma palestra recente, o artista relatou que Kaprow teria comentado, na época, que essas séries seriam como um “*dripping* da vida que continua”, uma performance infinita e sem resíduos.⁴² Pistoletto reproduz, porém, algumas figuras humanas em escala real sobre essas superfícies espelhantes. Não opta pela colagem de um recorte fotográfico, o que, segundo ele, teria contrastado demais com a imaterialidade das figuras refletidas, tornando-se um dado objetal, mas decalca as fotografias em ponta de pincel sobre o espelho, técnica substituída, em 1971, por um processo serigráfico (fig. 31).

Os quadros tornam-se, então, duplamente indiciais: eles incorporam as marcas do *isso foi* da fotografia e o eterno presente do espelho, que antecipa os vídeos em circuito fechado, nos quais o espectador invade o espaço do monitor ou da superfície da projeção. As obras da série *Quadri Specchianti* ficam apoiadas no chão para que a virtualidade do espelho não se traduza em janela, mas perpetue uma abertura para a ação de corpos inteiros que inclui o espaço arquitetônico da exposição: Pistoletto diz que, dessa maneira, o espectador e o mundo entram de fato na obra, que se torna “puramente fenomenológica”.⁴³ Nesses espelhos de corpo inteiro, um eterno presente cria-se e se consome no mesmo quadro. Neles, ainda, por contraponto, repousam marcas estáticas que congelam a memória de outras

42 Michelangelo Pistoletto em palestra realizada na *Escola de Artes Visuais Parque Lage*, Rio de Janeiro, em 20 de outubro de 2018. Transcrição minha.

43 *Ibidem*.

2. O *close*

passagens, indiferentes à nossa presença. A fotografia é paradoxal nesse sentido, porque coaduna a presença física, gravada na prata, ao dado icônico, tornando-se duplamente realista (em termos de marca concreta e semelhança visual).

Em Pollock, ao contrário, o dado icônico, ou pictórico (no sentido representacional), é negado por meio desse dispositivo, que interpõe um distanciamento entre o pincel e a tela, impedindo que algum movimento involuntário de seu braço, treinado com inegável virtuosismo durante anos de desenho e pinturas murais, imprima na tela qualquer traço, mesmo que inconsciente, de figuração. Ao contrário da fotografia, que o emprega como meio de reavivar a memória, o recurso ao índice é, aqui, um mecanismo de esquecimento, de apagamento de qualquer referência à figuração ou mesmo a elementos metafóricos, chegando a eliminar a sua condição mesma de existência, isto é, a presença do fundo. Pollock alcança esse resultado radicalizando a horizontalidade do plano. Ao integrar a rigidez do piso como fundo, ele introduz um plano radicalmente bidimensional, que não incorpora os acidentes da gravidade, mas os repele, impermeável, gerando uma malha fina e frágil de tinta onde os momentos de colisão congelam na forma de respingo, conservando a sua forma líquida e as marcas da velocidade, do impacto e do atrito geradas pelo contato com a tela. Com a pintura no chão, Pollock evita que a tinta escorra pra baixo, afirmando, assim, os acidentes espalhados pelo campo pictórico em múltiplas direções e camadas, que rescindem definitivamente qualquer outra tentativa de direcionar – ou fixar – o olhar. Trata-se de ocorrências microscópicas que, funcionando como o *punctum* de uma fotografia – aquilo que quebra a unidade da imagem, criando certa falta de conexão com o resto –, atraem-nos para olhar de perto (fig. 32 – fig. 37).⁴⁴

O processo do *dripping* é atravessado também pelos materiais, pela maestria e por marcos históricos da pintura mural, referência à qual Pollock recorria reiteradamente para se opor à ênfase excessiva sobre a novidade de seu método, que o lançava em um campo aberto, ainda sem referências críticas.⁴⁵ Entre estas, o contato com os muralistas mexicanos Alfaro Siqueiros e José Clemente Orozco,

44 Para a definição de *punctum*, Cf. BARTHES, R. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 25.

45 CLARK, T.J. “The Unhappy Consciousness”. *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*. New Haven: Yale University Press, 1999, p. 311.

2. O *close*

que Pollock conheceu nos anos 1930, quando passou a praticar a técnica durante alguns anos em um programa de arte pública promovido no contexto do New Deal. Os murais são tradicionalmente pintados “a fresco” em grandes extensões, às vezes, paralelas ao chão (tetos de prédios públicos ou abóbodas de igrejas), ou seja, superfícies arquitetônicas onde o pintor tem que lutar contra a gravidade e projetar a cena prevendo uma visada de baixo, às vezes de muito longe.⁴⁶ A obra de Michelangelo na Capela Sistina é um exemplo supremo dessa pintura que exige, do corpo, do pescoço e, por fim, do braço, uma constante torção para cima, a fim de “segurar” as figuras, pintadas hiper-realisticamente e demarcadas por molduras arquitetônicas, como uma história em quadrinhos que obriga o observador a torcer o pescoço e olhar para cima (fig. 38). Como nota Giulio Carlo Argan, trata-se de uma pintura “duplamente muscular”, já que

As figuras estão todas absorvidas em um movimento que requer esforço, mas que não é ação, não tem propósito. Elas simplesmente visam a neutralizar o peso físico das massas e a transformar a gravidade em impulso. Naturalmente, esses movimentos determinam fortes contrastes de partes que se sobressaem ou recolhem, iluminadas ou na sombra. Mas, para evitar uma justificativa “natural” da iluminação, ela não é uniforme: cada figura tem a condição de luz determinada pela própria posição, ponto de vista que não insere a figura em um espaço comum, mas a encerra em seu casulo espacial, a isola.⁴⁷

O *belo*, como forma única e imutável, não existe para Michelangelo: a partir das mais de trezentas figuras pintadas no teto da Capela Sistina não é possível deduzir um cânone. Elas tampouco são unificadas por um ponto de vista, mas se entrelaçam em nós de figuras humanas em um espaço fragmentado, que quebra o ritmo e a intensidade desses aglomerados de imagens em relevo. O céu não representa um fundo infinito, mas o lugar concreto da gênese das ideias e do princípio da história, sustentado pelos Profetas e pelas Sibilas, e bem delimitado por molduras neoclássicas, uma poderosa arquitetura que firma todas essas figuras no alto da

46 Essa reflexão sobre os efeitos da gravidade na obra Pollock como contraponto à técnica da pintura renascentista e muralista em afrescos foi-me sugerida em conversa com o professor e crítico Marcus Fabiano Gonçalves, da Universidade Federal Fluminense.

47 “Mirano semplicemente a contrastare il peso fisico delle masse, a trasformare la gravità in spinta. Naturalmente questi moti determinano forti contrasti di parti sporgenti e rientranti, illuminate e in ombra. Ma, per evitare una giustificazione ‘naturale’, non v’è una condizione uniforme di luce: ogni figura ha la condizione di luce che determina col proprio scorcio: e lo scorcio non inserisce la figura in uno spazio comune, ma la chiude in un proprio bozzolo di spazio, la isola”. ARGAN, G. C., *Storia dell’arte italiana*. Firenze: Sansoni, 1974, p. 464. Tradução minha.

2. O *close*

Capela.

A técnica do afresco evolui nos séculos para garantir essa permanência material e simbólica. Para conseguir tal resultado, a tinta é diluída em água e aplicada em uma camada de gesso, ou argamassa, ainda úmida: isso possibilita a absorção imediata da tinta na parede, evitando, por razões opostas às do posicionamento da tela de Pollock no chão, que a tinta escorra ou goteje, o que desmancharia o desenho. Fundido, literalmente, a seu suporte, o afresco é preservado por mais tempo – idealmente, para sempre – e requer uma extrema precisão no traço, pois a conformidade química entre a tinta e o emboço, reforçada pela umidade presente em ambos, resulta na imediata e profunda penetração, por osmose, da tinta na parede, o que impede ou dificulta a correção de eventuais erros. Nos afrescos mais antigos, a tinta misturada ao cimento torna-se fosca, trazendo à tona as qualidades materiais da sua base de concreto. Isso é evidente nos afrescos de Giotto na *Cappella degli Scrovegni*, onde os tecidos, os rostos e o espaço entre seus elementos adquirem uma solidez que reforça o seu estilo plástico.⁴⁸ Olhemos, por exemplo, o afresco da fig. 39: ao invés de estar flutuando no ar, o anjo parece emergir de uma espessa camada de cimento, que chega a esgarçar a sua veste e que o segura, imóvel, no céu e no sonho de Joaquim.

Séculos depois, a tinta de Pollock aflora em estado líquido na superfície da tela para apagar qualquer registro do virtuosismo representacional da linha como traço “correto”, que reproduz a fisionomia das figuras humanas e organiza um espaço finito, tornando-se uma linha que a qualquer momento pode virar ponto (a gota), coagular em poças ou dispersar-se, pulverizada, nas cores de tintas e esmaltes industriais, metalizados e iridescentes. Tinta jogada na tela para truncar qualquer associação às figuras suspensas nos murais e afrescos da história da arte, que tenta suprimir toda referência ao realismo da representação pictórica (um duplo da realidade) para afirmar o *em si* do objeto, com todas as suas opacidades.⁴⁹ Como toda reação Moderna à forma, ao truncar qualquer associação com a tradição pictórica

48 Refiro-me aqui ao ensaio de Roberto Longhi, “Breve ma veridica storia della pittura italiana”, de 1914. Cf. LONGHI, R. *Breve ma veridica storia della pittura italiana*. Milano: Abscondita, 2013.

49 “The photographic image is the object itself, the object freed from the conditions of time and space that govern it. No matter how fuzzy, distorted or discolored, no matter how lacking in documentary value the image may be, it shares, by virtue of the very process of its becoming, the being of the model of which it is the reproduction; it is the model”. BAZIN, A. “What is cinema?”, apud KRAUSS, R. “Notes on the Index: Seventies Art in America”. Op. Cit., p. 70.

2. O close

europeia, Pollock, respaldado por Greenberg, afirma pertencer a essa linhagem.

Em 2009, na performance *Twenty-two less two*, na Bienal de Veneza, Pistoletto destruiu dezoito (entre vinte) enormes espelhos emoldurados e apoiados nas paredes. Após trabalhar durante cinquenta anos com as virtualidades da imagem espelhada, Pistoletto afirmava, então, a materialidade do espelho e a entropia do vidro quebrado, que multiplica seus reflexos no chão, ativando, assim, a polaridade implícita ao índice e cara ao debate que estamos propondo: aquela que se instaura quando a possibilidade de copiar a realidade transforma-se em matéria informe. Dois espelhos, porém, permaneceram intactos, refletindo infinitas vezes, um no outro, os corpos que passavam entre eles.

2.3 Imagens em baixa definição

Comissionado por Peggy Guggenheim, o primeiro desses “murais sobre tela” foi realizado por Pollock em 1943, quando pinturas de tais medidas eram consideradas descomunais. A colecionadora será a primeira a expor obras de Pollock em uma de suas galerias, a Art of this Century, ponto de encontro dos artistas surrealistas provindos da Europa localizado em Nova York em imóvel projetado pelo arquiteto Frederick Kiesler (fig. 40). Será o próprio Marcel Duchamp – grande cenógrafo das exposições surrealistas, nas quais experimentava novas condições de visibilidade para as obras – aquele a sugerir tal suporte, introduzindo a possibilidade do “mural portátil”.⁵⁰ *Mural*, pintura de 6 metros de largura que apresenta uma padronagem de arabescos *all over* (ou seja, motivos distribuídos uniformemente na superfície da tela, a fim de eliminar os efeitos da composição e qualquer hierarquia entre o centro e as bordas do quadro) é a primeira expressão não figurativa, mas ainda representacional, de uma pintura mural sobre suporte de tela.

Importante ressaltar que a obra havia sido comissionada para adornar o átrio do apartamento de Guggenheim e que, na hora da montagem, teve que ser ajustada – ela será literalmente cortada – para ser manuseada por entre as paredes daquele

50 Disponível em: <https://artdaily.cc/news/83216/Deutsche-Bank-KunstHalle-in-Berlin-showcases-Jackson-Pollock-s-masterpiece--Mural-#.XkrBshNKijQ>. Acesso em: 23/02/20.

2. O *close*

espaço interior, apartado da arena pública, mas central para o mercado de arte e a definição de bom gosto da época. A partir da primeira individual naquela galeria, Clement Greenberg, que havia começado, nessa ocasião, a acompanhar a trajetória de Pollock em sua coluna na revista semanal *The Nation*, comentou a surpresa e reações provocada pelas “abstrações não tão abstratas” de Pollock, que flutuavam “entre a intensidade da pintura de cavalete e a cegueira do mural”.⁵¹

Algumas das obras mais representativas da fase do *dripping*, como *Number 28, 1950*, *Number 17, 1948* e *Number 1, 1950* aparecem, como já foi apontado no primeiro capítulo, em sua terceira individual na Galeria Betty Parsons, em 1950 (fig. 41 e fig. 42), que passa a representar Pollock após o retorno de Peggy Guggenheim à Europa. A mostra configura o clímax da abstração tanto para a pintura de Pollock quanto para o expressionismo abstrato. As telas, que vimos suspender qualquer relação com a representação do mundo, são expostas justamente na galeria considerada como o primeiro exemplo de *cubo branco* – forma expositiva em processo de definição havia duas décadas – e que, no caso, configura-se plenamente como espaço simbólico da especialização da arte.⁵² Assim, a galeria imitava as condições expositivas do museu, tentando equiparar a vanguarda à tradição e afirmando-se como lugar de consagração do seu valor artístico. Trata-se de duas afirmações estéticas, embutidas na obra e na concepção do espaço ao seu redor, que se reforçam mutuamente: o trabalho afirma sua autonomia em relação ao espaço e este, por sua vez, reitera a autonomia da experiência óptica da arte em relação ao mundo que o rodeia. Porém, a construção de um ambiente específico para preservar a contemplação como canal de acesso à potência visual das obras logo aponta para uma contradição: o silêncio e a neutralidade arquitetônica tornam-se condições ambientais específicas, como se a obra – ou, contradizendo Michael Fried, a experiência da obra – não pudesse resistir aos efeitos da modernidade sem esse vácuo similarmente artificial em volta. Um intervalo torna-se necessário pra que a obra respire: alguns metros de recuo silencioso e margens brancas que estendem o seu campo e isolam o objeto artístico.⁵³

51 GREENBERG, C. *The Nation*, n. 22, 27 novembro 1943.

52 Cf. MAMMÌ, “As bordas”, *O que resta: Arte e Crítica da Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 95.

53 Os efeitos da supressão dessas margens são evidentes no caso mostra individual de Pollock em questão, na qual, apesar das premissas que afirmam a autonomia mútua da obra e do espaço, o 2. O *close*

Poucos dias após a abertura da exposição, surgem, porém, ameaças incontornáveis, confirmando a urgência de delimitar o território da arte e, ao mesmo tempo, atestando para a vulnerabilidade e o anacronismo desse sistema integrado. Ao aceitar o convite da revista *Vogue* para o ensaio de moda descrito no primeiro capítulo, a direção da Betty Parsons e o próprio Pollock expunham a individual ao público da revista. Nas reproduções em cores das fotografias de Cécile Beaton, como já foi apontado, várias camadas se sobrepunham, assim, às pinturas: as roupas esvoaçantes, as modelos, as descrições jornalísticas (fig. 43). No plano fechado das fotografias, o cubo branco transformava-se em um interior de luxo qualquer, onde os “Pollocks” cumprem uma função ornamental, ulteriormente achatados pela imagem fotográfica e, ao mesmo tempo, leves como papel de parede. Isso acontece porque a reprodução fotográfica das obras produz uma contiguidade, por achatamento, entre aquilo que, na experiência empírica, percebemos como dois registros disjuntivos. Essa assimilação do heterogêneo, no caso de Pollock, determina mais uma vez uma transformação radical da experiência dos originais.

A sutura, elemento típico das formas do filme, mas que podemos associar à colagem das reproduções de Pollock nas revistas, torna-se interface incontornável entre a obra e o mundo. Além de eliminar as texturas e outros elementos físicos, como a espessura dos filamentos, as fotografias fixam a distância e o ângulo a partir dos quais o objeto fotografado pode ser visualizado. Nessas imagens de interiores, os quadros perdem sua gravidade de pintura mural, normalmente ambientada em espaços públicos. As revistas, disseminadas nos salões de beleza e nas salas de estar, sujeitam a obra a olhares distraídos, dissolvendo a sua aura no espaço midiático de circulação das mercadorias, da sedimentação dos símbolos de *status*, da banalidade do cotidiano à luz do milagre econômico. Sua presença monumental torna-se inconsistente e manipulável, como uma página virada depressa, na busca curiosa e distraída pelas últimas novidades da moda. As repartições gráficas da revista subjagam os quadros em compartimentos bem delimitados, em uma permutação pela qual se transformam em refinado papel de parede ou fundo utilizado para exaltar os tecidos e adereços em primeiro plano. Isso contribui para as derivas da obra de Pollock na zona de risco representada pela decoração e pelo ornamento.

conjunto dos trabalhos compõe o ambiente imersivo que iremos descrever adiante.

2. O *close*

As fotos da revista de moda são um exemplo gritante de como têm fundamento os temores profetizados por Clement Greenberg, nos anos 1930, e que retornam em um ensaio posterior, de 1957.

Se podemos dizer que a decoração é o espectro que assombra a pintura moderna, então parte da missão formal dessa pintura é encontrar formas de usar o decorativo contra ele próprio.⁵⁴

Em um momento de crise simbólica do estatuto da pintura, esses fatores externos tornam-se determinantes para a percepção, a recepção crítica e a geração de expectativas em torno do trabalho, especialmente quando corroboradas pelas cópias em baixa definição. A escala diminuta, o achatamento, o desvirtuamento das cores, em alguns casos reduzidas ao puro contraste entre branco e preto, suprimem as sutilezas pictóricas que viemos discutindo e reforçam os grafismos do desenho. As incongruências entre as dimensões micro e macro desaparecem – as bordas agora delimitam nitidamente o quadro, ou são suprimidas pelo recorte fotográfico. As questões indiciais se reduzem à presença-ausência do fetiche, que reforça os desejos de consumo da obra entre as outras mercadorias e, indiretamente, seu pertencimento a determinado grupo socioeconômico. Ou seja, o pictórico perde em definição para ingressar no circuito amplo e genérico de circulação das imagens, sofrendo um primeiro processo de desmaterialização.

As possibilidades de inervação coletiva, atreladas ao destino da faculdade mimética, que opera “através de padrões de semelhança, afinidade, reciprocidade e correlação”, revelam a inserção da obra em uma constelação de aspirações e desejos que caracterizam sua progressiva transformação em *commodity*, mercadoria que perde suas qualidades (valor de uso) em detrimento de seu valor de troca.⁵⁵ O fantasma do corpo de Pollock em movimento é substituído pelos corpos ideais e estáticos das modelos, que trazem os marcos históricos específicos das roupas, dos acessórios, do penteado. Essa subsunção da obra ao capital contribui para dissolver o campo autônomo da cultura, o que se traduz na “prodigiosa expansão da cultura

54 GREENBERG, C. “Milton Avery”, in *Arte e Cultura - Ensaio Crítico*. São Paulo: Cosac e Naify, 2013.

55 HANSEN, M.B. “One-Way Street”, *Critical Inquiry*. Angelus Novus: Perspectives on Walter Benjamin, Chicago, vol. 25, no.2, The University of Chicago Press (inverno, 1999), pp. 306-343.

2. O *close*

no domínio social”, que concorre a minar a autonomia defendida pelo modernismo, “última fortaleza meramente formal”.⁵⁶ Todas as nuances do processo de Pollock são recalcadas pela imagem fotográfica e isso, especialmente naquele momento, torna-se problemático, pois banaliza uma obra já fragilizada por ocupar uma zona de fronteira: o extremo da abstração pode ser interpretado como decorativismo, o expressionismo da linha pode ser associado a metáforas sentimentais, o automatismo, a uma fuga da pintura, e a própria trajetória de Pollock, a uma propaganda do *american way of life*. Citando Nicholas Brown:

[...] o velho horizonte vanguardista da equivalência entre arte e vida – que só fazia sentido como um impulso progressivo quando a “vida” era entendida como algo diferente do status quo – inverte o sentido e se torna profundamente conformista.⁵⁷

Por outro lado, os desencontros de Pollock com o seu duplo fotográfico e a sua falta de controle sobre a reprodução de suas obras são sintomas e marcas históricas de um momento de transição: representam a questão, hoje ultrapassada, já que as suas pinturas dominam as salas dos mais importantes museus do mundo, com seu valor artístico estabilizado pelo processo de mercantilização. Já na década de 1960, logo após o aparecimento de Pollock no universo midiático, os artistas perceberam o quão delicado tornava-se o registro supostamente documental de suas obras e sua inevitável transcodificação em circuitos que desmistificam a experiência do original, tornando vã qualquer tentativa de delimitação do cubo branco.

Na fase de transição que estamos analisando, porém, as fronteiras entre o campo da arte, a sociedade e o mercado eram fluidas e instáveis. O crítico Leo Steinberg, cuja atuação foi central para as definições iniciais da arte pop, em um ensaio sobre a primeira retrospectiva de Pollock, em 1955, chega à conclusão de que a sua trajetória é crucial, nesse momento, porque dramatiza a pergunta “Para

56 Brown distingue entre subsunção “formal” e “real”. Em suas palavras: “Sob condições de subsunção formal, uma indústria ou processo de produção é atraído para uma economia capitalista, mas ainda não há mudança no modo de produção em si. Sob condições de subsunção real, por outro lado, o próprio processo de produção é alterado, de modo que os produtores não estão mais vendendo seu produto excedente, mas vendendo seu trabalho ao capitalista, e acabarão sendo forçados a reorganizar o processo de produção com ele” (Tradução minha). Isso, segundo Jameson, traduz-se na dissolução de uma esfera autônoma da cultura, que implica o fim do modernismo. BROWN, N. “The work of art in the age of its Real Subsumption under Capital”. Disponível em: <https://nonsite.org/editorial/the-work-of-art-in-the-age-of-its-real-subsumption-under-capital>. Acesso em: 4/12/19.

57 Ibidem.

2. O *close*

quem o artista pinta?”, à qual o próprio Steinberg responde, afirmando que “Pollock simboliza como ninguém uma mudança radical no papel social da arte.”⁵⁸ O que está em jogo, nesse momento, parece ser uma disputa simbólica. O idealismo da arte moderna – encarnado na obra de Pollock, na qual o objeto artístico, avulso a qualquer contexto específico que não fosse o museu, era visto como tendo um significado em si mesmo, definitivo e trans-histórico – vacila nessa abertura para um campo mais amplo. A circulação indiferenciada expõe a fragilidade do pressuposto da liberdade expressiva, idealmente autônoma em relação a um amparo discursivo. Revela também a necessidade de um espaço expositivo que protegesse as obras do contexto. Ambos, como nota Douglas Crimp, são parte do sistema material, até então ocultado, que sustentava a “autonomia” da arte e que começa a vir à tona nesse momento de transição.⁵⁹ A entrada do pictórico no espaço fílmico e nos circuitos midiáticos acentua a decadência do sentido objetal da obra de Pollock em duas direções opostas: por um lado, a sua banalização como mercadoria e, por outro lado, como nota Kaprow, a sua dissolução no *happening* e na performance. Além de questionar “para quem o artista pinta”, será fundamental pensar por onde essas imagens irão circular. Ou seja, a dúvida Duchampiana, que se instaura quando a obra faz seu ingresso no mundo, revela-se crucial nesse momento.⁶⁰

Décadas depois, T.J. Clark aprofunda o questionamento sobre o papel social da arte, repensando, *a posteriori*, qual seria o lugar de Pollock e do expressionismo abstrato – as questões de linguagem, os processos, a concepção de mundo – para a formação de uma determinada classe: a pequena burguesia norte-americana. Como no caso da análise de Guilbaut e de Harrison, o aporte de Clark valora a tese de que tanto o sucesso quanto a vulnerabilidade do expressionismo abstrato teriam sido, em larga medida, determinados pelo apoio das políticas nacionalistas norte-americanas. Clark apresenta a hipótese de que o estilo dessas pinturas teria cumprido certa aspiração da pequena burguesia à aristocracia, expressando uma afirmação extrema de individualidade que refletiria os ideais de mobilidade social característicos do

58 STEINBERG, L. “Month in review: Fifteen Years of Jackson Pollock”, in *Arts*, Dec 1955, pp. 43-46.

59 CRIMP, D. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2015, p. 18.

60 Cf. JOSELIT, D. “Marking, Scoring, Storing, and Speculating (on Time)”. GRAW, I.; LAJERBURCHARTH, E. (Org.) *Painting Beyond Itself: A Medium in the Post-Medium Condition*. Berlim: Sternberg Press, 2016, pp. 11-21.

2. O *close*

sistema neoliberal, naquele momento contraposto ao modelo soviético. Beirando “uma piedosa autoexposição, um flerte com o sentimentalismo”, o eu lírico desprovido de autoironia do expressionismo abstrato, segundo Clark, comunica as condições técnicas, de consumo e de produção do seu momento histórico.⁶¹ Em algumas leituras críticas da época, a descrição do automatismo suscitava metáforas de espontaneidade como “espírito selvagem”, “catarse”, “explosão incontida de virilidade” e outras paixões análogas.

Captando as condições técnicas, sociais e materiais de então, essa vanguarda nacional atravessa um território crítico, que entra em ressonância com o gosto da classe mais sensível às recentes possibilidades de consumo, apontando, de novo, para o ponto fraco delineado por Greenberg. Clark observa a zona indefinida entre abstração e mercadoria introduzindo o conceito de vulgaridade, como marco histórico dessa arte, em dois sentidos:

O que remete a algo de abjeto ou absurdo na constituição do objeto em si e para a sua existência em determinado mundo social, para um conjunto de gostos e de estilos que ainda estão por definir, mas que de certa forma já estão ali, na palavra. [...] O que tem um caráter comum e desagradavelmente mesquinho, grosseiramente banal, carente de refinamento, e se distingue do popular.⁶²

A cultura de vanguarda, diz Clark, sempre evitara o entrosamento da arte com o gosto burguês, pois o seu propósito sempre fora o de buscar um sentido verdadeiro atrás das aparências, da “expressão” da obra. O popular, que pode ter várias declinações (como a procura pelo essencial na arte povera italiana), ocuparia o polo oposto: uma constelação de valores próximos à utopia e ao sentido político da arte, ou seja, à busca do Outro da consciência burguesa. Vulgar, por outro lado, ainda que partilhando da mesma origem (*vulgus*, que, em latim, significa “povo”), tem um sentido depreciativo e se aproxima, afinal, do que Greenberg em seu notório texto define como *kitsch*: “se a vanguarda imita a arte, o kitsch imita seus efeitos”.⁶³ O expressionismo abstrato e, em particular, as membranas barrocas de Pollock, com

61 CLARK, T.J. “Em defesa do Expressionismo Abstrato”, in SALZSTEIN, S. (Org.), *T.J. Clark. Modernismos*. Ensaios sobre política, história e teoria da arte. Op. Cit., pp. 7-39.

62 Ibidem, pp. 24-25.

63 GREENBERG, C. “Vanguarda e Kitsch”, *Arte e Cultura - Ensaios Críticos*. São Paulo: Cosac e Naify, 2013.

seu virtuosismo de superfície reiterado ao extremo, encontra-se, portanto, nessa zona de risco, na qual a recursividade do meio, em razão de seus excessos – as cores, as dimensões, os gestos –, e do completo esvaziamento de conteúdo, que espetaculariza a forma, pode ser lida como o “efeito extraordinário conhecido como Pollock” que a matéria da revista *Life* menciona. O berrante e o exagerado, nas melhores pinturas de Pollock, tocam a grandiloquência vazia do *vulgar* descrito por Clark, ou a fachada pomposa do *kitsch* de Greenberg. A espetacularização da forma esvaziada de conteúdo promove sensações, que, como no melhor estilo barroco, evocam memórias de algo que experimentamos com outros sentidos (um sabor, uma textura).

Reforçando os valores de superfície, essas pinturas colocam, assim, uma ambiguidade interessante em relação às condições técnicas, materiais e simbólicas da construção do gosto do seu tempo, talvez por inserirem a obra e o próprio observador em um lugar de vulnerabilidade: quem se depara com essas telas não pode deixar de se espelhar, em algum nível, no mundo sedutor da beleza como símbolo de decoração, poder e *status*. Tampouco pode evitar considerar a violência dessas teias, que se fecham apertando compulsivamente o vazio e que apontam, segundo Clark, para outro extremo do mesmo termo, a vulgaridade como uma das formas da morte, pois sua “voraz simplicidade” e sua “presença absoluta” revelam-se enquanto gestos de negação. A reconfiguração do pictórico anunciada por Pollock encontrará na arte pop a sua expressão definitiva. Seus expoentes irão abrir mão de todas as nuances e ambivalências presentes em Pollock, adotando estratégias definitivamente cínicas, mas não por isso menos interessantes, por meio das quais “a imitação da arte” assumiria o caráter definitivo de cópia, ou simulacro.

Blinky Palermo discutirá a relação entre o pictórico e a decoração de ambientes, no final dos anos 1960, em uma série de pinturas de parede que são um bom exemplo de sinergia entre a obra e seu registro fotográfico (fig. 44).⁶⁴ Enfatizando os traços gráficos das linhas que delimitam campos de cores homogêneos, os registros ressaltam os planos arquitetônicos que formam os volumes da galeria e as suas margens. As fotografias não criam equívocos ou ambivalências, mas reforçam a

64 Cf. MEHRING, C. “Decoration and Abstraction in Blinky Palermo’s Wall Paintings”, *Blinky Palermo: abstraction of an era*, New Haven: Yale University Press, 2008.

proposta de Palermo, mesmo para quem não pode ter a experiência fenomenológica presencial desses espaços. No caso da figura xx, a inversão das cores das duas paredes quase idênticas é particularmente evidente através da justaposição das duas visadas, pela qual podemos ter uma visão simultânea que ressalta a oscilação da obra entre a discussão da possível deriva da abstração em efeito decorativo e da simplificação do espaço da galeria em maquete. Uma redução ulterior será discutida pelo norte americano Mel Bochner, que inscreve as medições da galeria vazia nas paredes utilizando os códigos gráficos das plantas arquitetônicas (fig. 45). O ponto crucial para o artista aqui não é o ornamento, mas a projeção da galeria como experiência fenomenológica e ao mesmo tempo conceitual de seus volumes esvaziados: uma crítica de suas demarcações institucionais como espaço simbólico e de valoração da arte.

Essas obras discutem a sua dissolução no ambiente por um viés distinto das primeiras obras ambientais de Kaprow, Claes Oldenburg e Jim Dine no final dos anos 1950, na quais a estratégia era o acúmulo: Palermo aborda com precisão os limiares entre abstração e decoração atuando sobre as margens do espaço arquitetônico, enquanto Bochner questiona a galeria como espaço simbólico esvaziando seus volumes (fig. 46). Kaprow, por outro lado, descreve os primeiros procedimentos de sua frente artística em um texto muito preciso, de 1968, “The Shape of the Art Environment”, como espaços onde, a partir dos impulsos ilimitados e da dispersão do expressionismo abstrato, “materiais frágeis, macios e irregulares, como tela de arame, filme plástico, papelão, palha, trapos, jornais, lençóis de borracha, folha de estanho e boa quantidade de detritos simples”, levam a arranjos informais e soltos.⁶⁵ Kaprow faz um contraponto às formas esculturais da exposição de Robert Morris, tematizada como “anti-forma”, que ainda contava com um espaço de desafogo em volta das esculturas. Nesses primeiros ambientes, ao contrário, os materiais eram acumulados e trabalhados no local, para que a interação entre eles e o espaço fosse mais orgânica e para minimizar os efeitos de nossos condicionamentos culturais, “que nos forcem a aplicar um enquadramento, ou retângulo mental, em volta de

65 KAPROW, A. “The Shape of the Art Environment”, in KELLEY, J. (Org.) *Essays of the Blurring of Art and Life*. Berkeley, Los Angeles e Londres: University of California Press, 1968, pp. 90-96. Tradução minha.

2. O close

qualquer coisa”.⁶⁶ O “impulso ilimitado” da dispersão de Pollock reconfigura-se aqui em seus valores de negação do quadro, que Kaprow estenderá ao espaço, beirando a dispersão do sentido das ações propostas.

A imagem da instalação – na época categorizada como cenografia – de Marcel Duchamp para a exposição organizada por André Breton, *First Documents of Surrealism*, na Whitelaw Mansion, em 1943, parece antever questionamentos parecidos. As condições tradicionais de visibilidade no espaço expositivo são ameaçadas pelo arranjo casual da rede, que desmancha a demarcação geométrica entre as obras, obstruindo o espaço, que agora passa a fazer sentido como um todo. A sua obra parece introduzir os ambientes de Kaprow e, ao mesmo tempo, aponta para a importância da definição do enquadramento, elemento necessário para qualquer dispersão sucessiva. Quando retratados fotograficamente, os fios achatados criam uma ressonância com as imagens da individual de Pollock (fig. 47). Existem poucas reproduções fotográficas da mostra, e esse plano de John Shiff, um dos mais utilizados, enfatiza o caráter iconoclasta da ideia de Duchamp. Na fotografia, a rede de barbantes parece vetar o acesso às pinturas penduradas nos painéis, enquanto, por meio de relatos, sabemos que o emaranhado, quando visto de outras perspectivas, era mais permeável e que existia um percurso que possibilitava o acesso às obras.

2.4 O close

Voltando uma última vez à individual de Pollock na Betty Parsons, após termos passado de modo panorâmico por algumas obras em escala ambiental que a antecederam – e que terão continuidade no processo de redefinição do espaço expositivo –, cabe notar como *One (Number 31, 1950)*, *Lavender Mist, 1950*, *Autumn Rythm* e *No. 32* são feitas sob medida para as paredes da galeria. Nessa mostra, inclusive, as paredes deste espaço – que, como vimos, será tomado como modelo de cubo branco – ficam completamente encobertas pelas pinturas. Não é claro se a escolha segue a lógica dos ambientes imersivos de Duchamp ou de

66 Mesmo a navegação aérea, ele continua, “é traçada geometricamente, dando forma ao ar”. Ibidem.

2. O close

Kaprow, se responde a uma leitura mais tradicional, da ordem dos afrescos ou da pintura mural – em que a obra é adaptada ao espaço arquitetônico no qual se inscreve permanentemente, tornando-se um *site specific ante litteram* – ou se Pollock simplesmente queria aproveitar ao máximo o ambiente disponível para aumentar a escala das pinturas.

Existe, porém, uma série de pinturas menores que desmente a afirmação de um espaço decisivamente totalizante e que ancora, de fato, os “murais portáteis” no conceito tradicional de pintura de cavalete (figura 42).⁶⁷ São como pequenas implosões isoladas, cujo tamanho reconfigura o resto da exposição, porque reforça a possibilidade de existência de cada tela fora de um conjunto – dado pela posterior dispersão das obras em coleções espalhadas por vários países. Em uma declaração escrita como parte de sua candidatura à bolsa Guggenheim Fellowship, em 1947, Pollock assume um posicionamento claro a respeito:

Eu quero pintar quadros grandes, entre a pintura de cavalete e o espelho. Eu acredito que a pintura de cavalete esteja no fim e que a tendência da pintura moderna esteja na pintura de parede ou espelho. Acredito que ainda não seja a hora certa para uma transição definitiva do cavalete para o espelho. As pinturas que pretendo fazer estão no meio do caminho: apontam para uma forma futura sem chegar lá.⁶⁸

Em uma entrevista dada, em 1981, a T.J. Clark, Clement Greenberg comenta essa declaração de intenções:

Clement Greenberg: Agora, ele se expressa muito bem.
 Tim Clark: O que você acha que ele quis dizer quando falava que os tempos ainda não eram propícios?
 Clement Greenberg: Os quadros de Pollock foram pinturas de cavalete até o fim, mesmo os longos e estreitos, que eu chamei de “freezes”. Eu ainda os considero pinturas de cavalete. Ele não estava pintando espelhos e sabia disso. Para a geração seguinte, a questão da pintura de cavalete não faz mais sentido, e não se trata de um problema de escala, mas de se libertar da contenção da pintura no plano.⁶⁹

67 Entre as obras de tamanhos menores, estava exposta *Number 16*, tela da coleção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro vendida em um leilão em Nova York, em 2019.

68 “I intend to paint large moveable pictures that function between the easel and the mirror. I believe the easel picture to be a dying form and the tendency of modern feeling is towards the wall picture or mirror. I believe the time is not yet right for a full transition from the easel to the mirror. The pictures I contemplate painting will constitute a half-way state and an attempt to point out to the direction of the future without arriving there completely.” O’CONNOR, F.; THAW, V. (Org.). *Jackson Pollock. A catalogue raisonné*. New Haven: Yale University Press, 1978, pp. 248-251. Tradução minha.

69 “Clement Greenberg: Now, he expresses himself damn well.
 Tim Clark: What do you think he means by the time not being yet right?
 Clement Greenberg: Pollock own picture remained easel painting painting the end, even the long

2. O *close*

Com a sequência de pinturas menores, Pollock muito provavelmente tenta confirmar a tradição do cavalete, enquanto o efeito das maiores, principalmente por estarem em conjunto, sem muito respiro em volta, evoca a pintura de parede. O dado mais interessante, porém, não está na clara afirmação do cavalete e nem na deriva ambiental da exposição, mas nesse *entre*, que ele define como o “estar no meio do caminho”, apontando para uma forma futura, mas sem a pretensão de ter chegado a algum lugar. As telas maiores, nas quais Pollock alcança esse momento de suspensão, não são nem uma coisa nem outra, e isso é formalizado no embate entre o muito grande e o muito pequeno, que se excluem mutuamente pela supressão de uma escala humana que os conectaria. Como nota Clark, nessas obras, não é possível relacionar os detalhes ao todo, porque não existe a escala intermediária do desenho para estabelecer uma ponte entre essas duas dimensões.⁷⁰ De certa maneira, uma escala impossibilita a outra: ou enfocamos algum detalhe microscópico, ou nos perdemos na vastidão que supera as dimensões do campo pictórico.

As telas de Pollock impõem, então, uma série de ambiguidades e desafios interpretativos tanto para o seu momento histórico quanto para suas releituras contemporâneas: elas se situam entre a primeira e segunda técnica, o ícone e o índice, o informal e a abstração absoluta (em termos formalistas), entre a pintura de cavalete e a pintura mural, entre uma pintura autocontida e aquela que gera um extracampo, entre o microscópico e o infinitamente grande, entre o óptico e o tátil, um ideal de autonomia da obra e a sua reprodução em meio a outras mercadorias, entre a afirmação da individualidade que beira o vulgar e a “total ausência de si”, entre o automatismo e o gesto expressionista, entre a plasticidade da tinta industrial e a afirmação do artesanal, entre formalismo e fenomenologia, entre a pintura e a performance. Esse *entre* remete não a uma indefinição, mas a uma mobilidade que inaugura a possibilidade de novas jogadas no tabuleiro do campo da arte. O mesmo

narrow ones, I called them freezes. I still called them easel paintings. He wasn't painting mirrors, and he knew that. In the next generation this question seems to be blown away. The question of the all picture in an easel, that was all in control disappears, and it wasn't a question of size, but a question of getting away from the contained box thing. One reason why Pollock paint in unstretched canvases and why he paints so big is because he wants to find his way to the edges of the picture rather than taken them as given.” OPEN UNIVERSITY. “Greenberg on art criticism: an interview by T.J. Clark”, in *Modern Art. Practice and Debates*. Milton Keynes, UK: Open University Production Center, 1981. Transcrição do vídeo oferecida pela Open University, todos os direitos reservados. Todas as traduções realizadas a partir desse material são de minha autoria.

70 CLARK, T.J. “O pequeno em Pollock”, in SALZSTEIN, S. (Org.). *T.J. Clark. Modernismos*. Ensaios sobre política, história e teoria da arte. Op. Cit., pp. 39-62.

2. O *close*

caráter ambíguo também afeta seu estatuto pictórico, que representa sua força e, ao mesmo tempo, sua fragilidade, uma vez que Pollock, a certa altura, não consegue se situar em seu tempo:

Tim Clark: Então você acha que ele era um *outsider* na cena de Nova York?
 Clement Greenberg: Sim, eles o incluíram no círculo apenas retrospectivamente. No último ano de sua vida, ele chegou a me dizer que não tinha olhado o suficiente para os impressionistas. “Eu tenho que voltar a olhar para os impressionistas.” Foi isso que ele me disse no final de sua vida.⁷¹

De fato, Pollock atua por meio de uma série de negações, estratégia típica da tradição modernista, mas que, fugindo ao seu controle, provocam seu próprio estranhamento, e isso é confirmado pelo impulso de voltar-se para trás, tornando a olhar para os impressionistas, com vistas a recuperar algo irremediavelmente perdido.

A fim de tentar reconstruir o teor dessa perda, vale lembrar algumas passagens decisivas desse percurso em que Pollock questiona a linguagem pictórica tradicional. Como vimos, ele recusa, primeiramente, a exacerbação do controle do gesto através do olhar: o afastamento do pincel da superfície da tela impossibilita que se estabeleça o traço a partir do que se vê e introduz a presença da gravidade. Esse dado reforça a influência do acaso e transforma a linha em seu oposto, uma marca fluida que se deposita na tela em velocidades muito aceleradas. Assim, a linha que ele consegue com o *dripping* é uma linha que não delimita, criando um campo, uma membrana muito fina, formada pela sucessão de impactos e depósitos achatados em várias camadas. Esse dado elimina qualquer referência à relação entre figura e fundo, levando ao extremo a abstração, característica que Greenberg e Fried chamam de “ópticidade pura”.⁷² Pollock cria então um campo que trepida, no qual

71 “T.J. Clark: So you think he was more of an outsider in the New York scene. Clement Greenberg: Yes, only in the retrospect they put him in the circle. In the last year of his life he said that he didn’t look enough at the impressionists. ‘I’ve got to go back and look at the impressionists.’ That’s what he said at the end of his life.” OPEN UNIVERSITY. “Greenberg on art criticism: an interview by T.J. Clark”, in *Modern Art. Practice and Debates*. Op. Cit.

72 Fried revê os termos da ópticidade nesse comentário: “In the end optical. Pulses of energy move through it but it’s a space, as it were, accessible to eyesight alone. Optical in that sense as opposed to tactile, as opposed to say the tactile handling of a De Kooning. I would feel now, I mean, that term optical, very much, came out of certain key texts of Greenberg’s of the immediate preceding years. I mean when I first produced that account of Pollock I was already deeply interested in Lewis and Noland and indeed Frankenthaler and in a sense coming out of Greenberg, trying to cast Pollock as the great predecessor for them, I was led to produce that account and to make much of the term optically and to, in sense, anthologize a distinction between the optical and tactile. It’s a notion in which I would now have no stake. The whole thing feels to me far too oppositional, far

2. O *close*

perdemos a noção da tela e cujo efeito é, paradoxalmente, a negação da presença física da obra.

Essas negações das categorias pictóricas tradicionais não são absolutas, mas suficientes para que o processo, híbrido, abra frestas na economia do plano pictórico, apontando para a existência de algumas virtualidades, ou presenças potenciais: Pollock sinaliza, com muito vigor, o que não podemos ver, mas está implícito na tela, em um potencial extracampo, e o seu quadro torna-se um poderoso e complexo índice de passagens sucessivas que, ao se acumularem, perdem a legibilidade.⁷³ A pintura de Pollock afirma-se, então, como a concretização parcial de algo – tanto a intencionalidade do autor quanto a delimitação física das bordas da obra – a superar; “o que acontece dentro delas atinge uma escala e velocidade que realmente deixa atrás o mundo dos corpos”, acrescenta Clark.⁷⁴ Se o recorte operado por Manet pode ser comparado ao quadro de um instantâneo fotográfico, a dialética entre a totalidade inapreensível e o detalhe móvel em Pollock aproxima-se conceitualmente do enquadramento cinematográfico. Ao superar o alcance de seu braço, ele termina por dissolver olho, corpo e matéria em um estado líquido, sujeito à gravidade e que “nunca delimita”.⁷⁵ Esse fator entrópico e orgânico, resistindo a qualquer recorte fixo operado pelas margens ou pelo olhar, aproxima-se do quadro em movimento da câmera e, precisamente, de uma de suas figuras mais características – o *close*.

O recorte fractal da matéria pictórica, que nos atrai para muito perto da tela, e a sua relação com a pintura como um todo, podem ser vinculados ao *close* no sentido de que este não somente isola uma parte de um campo visual maior, mas inaugura uma mudança de dimensão em relação ao todo da narração. Diferentemente do *zoom*, movimento de aproximação da câmera que mantém uma relação com o conjunto, o *close* funciona na economia da montagem como uma suspensão entre

too stressed, far too absolute. That now feels deeply unproductive.” Ibidem.

73 Parafrazeando, novamente, Kaprow, persiste na prática de Pollock uma segunda fase, na qual ele julga o bom ou o mal gesto: o que ainda o inclui na “comunidade tradicional dos pintores”, mesmo que, naquele momento, isso não fosse claro. Cf. KAPROW, A. “O legado de Jackson Pollock”, in COTRIM, C.; FERREIRA, G. (Org.) *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Op. Cit., pp. 37-45.

74 “*Lavender Mist* is only foot or so longer than *Number 1, 1948*. *Number 1, 1949* is the same length and not quite as high. But I should call both of them big pictures, because what happens within them reaches out toward a scale and velocity that truly leaves the world of bodies behind.” CLARK, T.J. “The Unhappy Consciousness”, in *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*. New Haven: Yale University Press, 1999, p. 310. Tradução minha.

75 BOIS, Y.A. “Liquid Words”, in BOIS, Y.A.; KRAUSS, R. *Formless: A User’s Guide*. Cambridge: The MIT Press, 1997, p. 125.

2. O *close*

dois movimentos.⁷⁶ Conforme afirma Deleuze, não é um olhar mais próximo: ele não revela um objeto que pode ser listado entre outros na composição da cena, um detalhe arrancado do todo. O *close* revela a cena em si, a sua “expressão”.⁷⁷ Copjec compara esse argumento ao que Roland Barthes propõe em seu ensaio “O efeito de realidade”, no qual o autor analisa uma novela de Balzac.⁷⁸ Nele, Barthes isola um objeto inusitado da história, o barômetro, aparelho utilizado para medir a pressão atmosférica – a densidade do ar daquele ambiente –, informação que não teria nenhuma função na economia narrativa do conto. Paradoxalmente, será esse fragmento “perdido” e fora de contexto a comprovar o realismo, ou o efeito de realidade do restante da cena. Por ser um elemento escolhido pelo autor para parecer casual e sem sentido, indica uma presença incontestável: nem verdadeira, nem falsa, pois foge dos critérios lógicos que estruturam o discurso ao qual pertence. No campo da filosofia e da lógica, isso remete à definição da “contingência”: o estatuto de fatos que não podem ser comprovados como verdadeiros ou falsos, ou seja, que não respondem à ideia de necessidade, aparecendo, em uma descrição literária, como presença menos mediada pelas relações causais da narração.

O estatuto contraditório e autoexcludente do *close* – detalhe de uma cena maior, ou uma totalidade em si? – atua, como as marcas microscópicas das pinturas de Pollock, interrompendo a conexão que nos permite elaborar uma síntese cognitiva do objeto como entidade fechada e causando o colapso entre a parte e o todo: ele isola um microcosmo estranhamente autônomo, que perdeu as suas coordenadas espaciais. A sua presença fragmenta o espaço-tempo do filme: trata-se de um espetáculo relacionado à escala que, no cinema, toca, simultaneamente, o desejo de totalização e a sua impossibilidade, e que, em Pollock, concorre a desfazer as bordas do quadro como recorte fixo do campo pictórico. No primeiro desses casos, a totalidade não existe: a narrativa é constituída por uma variedade de planos, por um espaço supostamente unitário que se compõe de maneira subjetiva na memória

76 “The point Deleuze draws from Balázs’s observations is that the facial close-up is not a part of the scene, an enlarged detail, whose continuity or discontinuity with the “rest” of the scene (expressive of fear/expressive of defiance) can be established in a narrative account. The close-up cannot be fitted into the spatiotemporal coordinates of the scene, because it opens onto a different dimension, a dimension that is not of the spatiotemporal order.” COPJEC, J. *Imagine There’s No Woman*. Cambridge: The MIT Press, 2002, p. 75.

77 Cf. DELEUZE, G. *Cinema I: A imagem-movimento*. Op. Cit., 1983.

78 In BARTHES, R. *O rumor da língua*. Op. Cit., p. 181.

2. O *close*

de cada um. Já no espaço pictórico, existe a totalidade literal constituída pelo objeto e, no campo da imagem teorizada por Greenberg, a sua autocontenção no plano. Nas palavras de Michael Fried:

Uma das razões pelas quais Pollock pintava em uma tela ainda não esticada era que ele queria encontrar o seu caminho até as bordas do quadro, não queria que elas já estivessem dadas.⁷⁹

Talvez seja por isso que Pollock dobre a tela no chassi, recortando as margens *a posteriori*. Ele quer encontrar o caminho para as bordas, mas, devido a esse corte, a camada uniforme e superficial da imagem passa a se estender ao infinito, provocando, como vimos, a extensão virtual da obra no ambiente. Existe, ao mesmo tempo, a diferenciação extraordinária ponto a ponto, efeito do dispositivo corpo-tinta-gravidade e de suas marcas indiciais, que geram a tensão entre os aspectos cosmologicamente grande da pintura no ambiente e atômicamente pequeno desses *punctum* dispersos na tela. Esse duplo estatuto da imagem provoca a movimentação dos observadores para muito perto e depois para longe, em uma modulação de expansões e contrações que desperta novas trajetórias do corpo/olhar, na busca incessante e continuamente frustrada pela unidade perdida do quadro.

Por se tratar de uma operação relacionada à escala, cujo principal parâmetro é o corpo humano, o *close* implica fortemente essa instância, deflagrando o espaço fenomenológico da imagem, no qual passa a ser mais difícil delimitar o campo do sujeito e aquele do objeto e que afirma o corpo perverso do espectador, enfatizado pela suspensão do foco na narração do filme. Assim, através do *close* cinematográfico, a imagem técnica recupera a capacidade de colonizar nossos corpos, que, como afirma Hans Belting, “continuam sendo o elo de ligação entre tecnologia e mente, meio e imagem”.⁸⁰ Se o *close* nasce como uma das marcas da especificidade cinematográfica, é justamente por se tratar de uma figura relacional, que aponta sempre para algo externo, que rompe com a coesão fílmica. Isso abre

79 “One of the reasons why Pollock paint in unstretched canvases and why he paints so big is because he wants to find his way to the edges of the picture rather than taken them as given.” OPEN UNIVERSITY. “Jackson Pollock. Tim Clark and Michael Fried in conversation”, in *Modern Art. Practice and Debates*. Op. Cit.

80 “The body ... remains the connecting link between technology and mind, medium and image.” BELTING, H. *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*. Princeton: Princeton University Press, 2011, p. 19. Tradução minha.

2. O *close*

margem para flutuações históricas e geográficas que instauram seu campo semântico. Em russo e em francês, por exemplo, o termo denota, como observa Mary Ann Doane, uma qualidade da imagem: o efeito de miniatura em escala ampliada. No cinema norte-americano, por outro lado, o *close* sugere um ponto de vista, uma perspectiva, uma relação entre espectador e imagem: a aproximação do sujeito de uma interioridade inapreensível.⁸¹ Aqui, parecem estar implicadas polaridades de duas ordens: aquela entre o muito grande/muito pequeno, no primeiro caso, e entre distância/proximidade, no segundo. Quando nos aproximamos de uma tela de Pollock, somos projetados para um microcosmo que reforça a primeira definição (o efeito do “muito pequeno”): a sensação é de adentrar um substrato da matéria no qual os impactos da tinta na superfície da tela, cristalizados, articulam relações impossíveis de ser observadas a olho nu. O que vemos parece o efeito vertiginoso da ampliação operada por uma lupa ou por um microscópio, dispositivos ou próteses ópticas modernas que ampliam o alcance do olhar e, ao mesmo tempo, afastam-nos definitivamente de uma relação direta com o entorno e seu tamanho à nossa medida. O pintor recusa a distância em relação à ordem do mágico e se torna o cinegrafista de Benjamin, que, como um cirurgião, penetra profundamente as vísceras da matéria por meio de imagens fragmentadas que “se recompõem continuamente segundo novas leis”.⁸²

Benjamin afirma, a respeito da relação histórica com a miniaturização que sucede a difusão da imagem técnica, que “o desejo das massas contemporâneas de aproximar as coisas”, espacial e humanamente, faz-se tão ardente quanto a tendência a superar a singularidade da realidade, aceitando a sua reprodução.⁸³ A mimese de proximidade oferecida pelo *close* torna-se uma maneira de suprir a ausência e o distanciamento que vimos ser implícitos à imagem técnica; seus padrões recuperam um certo sentido de proximidade em relação a nossos corpos, inervando de sensações táteis e uma estranha intimidade com a matéria representada. Vistas de muito perto, as coisas, e até mesmo os rostos, calam-se: como nota Balázs, “podemos ver que há

81 DOANE, M.A. “The Close-Up: Scale and Detail in the Cinema”, in *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 14, n. 3, (outono 2003), pp. 89-111.

82 BENJAMIN, W. “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” (primeira versão), In *Obras escolhidas - Vol. I. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, pp. 165-196.

83 *Ibidem*, p. 187.

2. O *close*

algo ali que não pode ser visto” e, principalmente, que não pode ser dito.⁸⁴ Torna-se claro, então, como a primeira polaridade, aquela do grande/pequeno, relaciona-se intimamente com a segunda, da proximidade/distância. O muito pequeno e o muito próximo do *close* são reais – trata-se de índices – e, ao mesmo tempo, abstratos, já que perdemos o contato com os fragmentos do mundo na nossa medida, que são aqueles que significam algo. O *close* resulta, portanto, de um virtuosismo em relação à natureza indicial da imagem cinematográfica que abre a visão para o que está (estava) ali, tanto em uma superfície inanimada quanto em um rosto, mas que seria invisível a olho nu. Entre todos os tipos de tomadas, é a que mais se aproxima da ideia da tela como superfície, que nega o realismo convencionalmente calcado na perspectiva, novamente em consonância com os afrescos horizontais de Pollock.

Como nota Hugo Münsterberg já em 1917, “o *close* objetiva em nosso horizonte perceptivo a qualidade mental da atenção e, através disso, fornece à arte um meio que transcende o poder de qualquer palco de teatro”.⁸⁵ Prescindindo da *mise-en-scène* e do roteiro, independe da articulação de uma caixa cênica, tornando-se veículo da abstração. Jean Epstein também aponta a fragmentação como fundamento do potencial de abstração do *close* em sua reflexão sobre o efeito dramático do primeiro plano, que desmorona, desnaturalizado pela ação do fluxo de detalhes.

O lábio é atado com tiques como uma cortina de teatro. Tudo é movimento, desequilíbrio, crise. A boca cede, como uma fruta madura que se abre, rachada. Como em um corte de bisturi, um sorriso semelhante a um teclado corta lateralmente o canto dos lábios.⁸⁶

O exemplo mais expressivo do *close* é justamente o primeiro plano do rosto humano, verdadeiro microcosmo da intensidade inqualificável do afeto, muito diferente

84 “We can see that there is something there that we cannot see”. BALÁZS, B. *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*. Londres: Herbert Marshall, 1931, p. 123. Tradução minha.

85 “The close-up has objectified in our world of perception our mental act of attention and by it has furnished art with a means which far transcends the power of any theater stage.” MÜNSTERBERG, H. *The Photoplay: A Psychological Study*, New York: D. Appleton and Company, 1916, p. 38. Tradução minha.

86 “The lip is laced with tics like a theatre curtain. Everything is movement, imbalance, crisis. Crack. The mouth gives way, like a ripe fruit splitting open. As if slit by a scalpel, a keyboard-like smile cuts laterally into the corner of the lips.” EPSTEIN, J. “Magnification and Other Writings”, *October*, vol. 3 (primavera 1977), p. 9. Tradução minha.

2. O *close*

daquela das emoções, que podemos nomear. De acordo com uma hipótese evolutiva, a fim de se tornar o ponto de localização dos órgãos da percepção (visão, olfato, paladar, audição), o rosto teve que perder parte de sua motricidade. As feições, capazes somente de pequenos movimentos superficiais e extraordinariamente intensos, formam a face como superfície que, segundo Deleuze, contém duas polaridades: “uma série de micromovimentos em uma placa nervosa imobilizada”.⁸⁷ A teoria do cinema nos ensina que esse é o inevitável funcionamento do rosto: o rosto em si é um *close*, e tanto o rosto quanto o *close* são afetos, imagens do afeto. Todas as vezes que a fotografia tensiona esses dois polos, comuns a todo *close*, podemos dizer que o objeto se configura como um rosto, no qual existe uma oposição entre esse campo de microtensões superficiais e evidentes, por um lado, e uma interioridade, uma profundidade inatingível sob a imagem, por outro lado. Assim, o rosto, codificado na arte como o epítome da figuração, revela, ao mesmo tempo, um campo abstrato, trazido à tona pela imagem técnica, cujos gigantismos expõem e amplificam a intensidade pré-verbal dos afetos em seu estado puro, antes deles ganharem um nome. Deleuze diz que o primeiro plano apenas impeliu o rosto a esse estado, no qual o princípio de individuação não é soberano.

Pois o *close* não apenas isola seu objeto; como já observei em outro lugar, ele o remove completamente do espaço. Não mais demarcada pelo espaço, a imagem também não é mais demarcada pelo tempo.⁸⁸

As características desse tipo de imagem, que Deleuze associa à *primeiridade* em Peirce, são qualidades ou potências consideradas em si mesmas, sem referência ao que quer que seja de diferente, independentemente de qualquer questão sobre a sua atualização – ao contrário da *secundidade* e *terceridade*, nas quais já existe uma individuação.⁸⁹

87 DELEUZE, G. “A imagem-afecção. Rosto e primeiro plano”, in *Cinema I. A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 103.

88 Ibidem.

89 A *primeiridade*, na classificação das imagens e dos signos de Peirce, representa o que é mais sentido do que concebido: diz respeito ao novo na experiência, ao fresco e ao fugaz, qualidades ou potências consideradas por si mesmas, independentemente de sua atualização. A imagem-afecção é a potencialidade considerada por si mesma enquanto externalizada: o signo correspondente é, então, a expressão, não a atualização. Cf. QUEIROZ, J. “Classificações de signos de C.S. Peirce, de ‘On the logic of science’ ao ‘Syllabus of certain topics of logic’”, *Trans/Form/Ação*, n. 30, pp. 179-195, 2007.

2. O *close*

Afecções puras são ilocalizáveis porque sem relação com um espaço determinado, presentes somente sob a forma do “há...”. O afeto é impessoal e se distingue de todo estado de coisas individuado [...] O afeto é independente de qualquer espaço-tempo determinado.

[...] O afeto é o “novo”, e novos afetos estão sempre sendo criados, principalmente pela obra de arte.

[...] Em suma, os afetos, as qualidades-potências podem ser apreendidos de duas maneiras: ou atualizados num estado de coisas, ou expressados por um rosto, um equivalente de rosto ou uma “proposição”.⁹⁰

Historicizando essa concepção de afeto, Fredric Jameson nota que as sensações complexas que afloram no panorama da subjetividade humana e que não são objetificáveis, reificáveis, território ainda não colonizado pela razão, representam o desafio do romance moderno, convocado a nomear e descrever o inefável. No início da modernidade, portanto, enquanto nos aproximávamos das inflexões mais íntimas e ilegíveis do rosto por meio do *close* cinematográfico, sensações indizíveis pareciam despontar na literatura.

O sistema das antigas emoções nomeadas torna-se não apenas muito genérico, mas também muito familiar: abordar as emoções mais de perto é ver dentro delas, microscopicamente, um movimento browniano que, embora não seja propriamente nominável por si só, clama imperiosamente por todo estímulo à inovação linguística.⁹¹

O *close* parece um campo de intensidades análogo e encontra outro fundamento histórico no retrato pictórico, que tem de capturar “o movimento desordenado de partículas suficientemente pequenas para mover-se em um ambiente fluido” que se reflete na sutileza das linhas móveis de expressão.⁹² Nos melhores casos, o retrato não captura uma pose, mas uma sensação contingente, volátil, que ressoa no corpo dos espectadores. O surgimento desses “afetos”, diz Jameson, acompanha a emergência do corpo fenomenológico na linguagem e das possibilidades de representação no cinema, e isso abre o campo para a separação entre as contingências da *experiência*

90 DELEUZE, G. “A imagem-afecção. Rosto e primeiro plano”, in *Cinema I. A imagem-movimento*. Op. Cit., p. 115.

91 “The system of the old named emotions becomes not only too general but also too familiar: to approach the emotions more closely is microscopically to see within them a Brownian movement which, although properly unnamable in its own right, calls out imperiously for all the stimulation of linguistic innovation.” JAMESON, F. “The Twin Sources of Realism: Affect, or, the Body’s Present”, in *The Antinomies of Realism*. Londres e Nova York: Verso, 2013.

92 *Wikipedia*, definição de “movimento browniano”. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Movimento_browniano Acesso em: 24 de fevereiro de 2020.

2. O *close*

vivida e o *inteligível*, que Barthes descreve em “o efeito de realidade” quando traz o exemplo do barômetro no conto de Balzac.

Os afetos, como os microchoques de Pollock, são singularidades e intensidades que reverberam em um campo contínuo de modulações e podem ser mais adequadamente comparados aos aspectos ambientais e omnidirecionais do ruído, que atravessa o espaço e os corpos, do que a uma superfície fechada ou definível por um sistema de oposições estabelecidas com precisão, ou a um campo conceitual de significados. A esse respeito, Balázs nota que a fisionomia estabelece uma relação com o espaço comparável àquela existente entre a melodia e o tempo. Os músculos faciais, que tornam a expressão possível, podem estar próximos uns dos outros no espaço, mas é a relação entre eles que cria a expressão. Essas relações não têm extensão nem direção, não mais do que sentimentos e pensamentos, ideias e associações: são imagens ainda não especializadas, ou que perderam a sua coesão espacial.⁹³ No *close*, a imagem pode se fazer ritmo, perdendo seus contornos: suspendemos o contato com o todo do filme para perceber uma intensidade. A membrana tensionada por Pollock, que aparece de formas diferentes a cada centímetro do quadro, mas na qual reconhecemos uma padronagem quando nos afastamos, traz alguma potência dessa ordem, não em sentido metafórico, mas como modulação literal de intensidades distintas por meio do dispositivo utilizado. Os acidentes conectados na rede tecida por Pollock, ora espessa, ora frágil, e que captura restos (as cinzas do cigarro, por exemplo, ou até mesmo uma mosca, visível na figura 36), marcas ou vestígios da passagem de seu corpo, produzem uma experiência fenomenológica de presença e, ao mesmo tempo, evocam algo que pede para ser decodificado, como a dobra de um lábio. Retomando a fala de Fried, que é muito evocativa nesse sentido,

93 BALÁZS, B. *Early film theory*. Visible man and The Spirit of film. Oxford e Nova York: Berghahn Books, 2010, p. 34.

2. O *close*

Uma das coisas que Pollock consegue através dessa maneira de trabalhar é uma extraordinária diferenciação ponto a ponto na intensidade da superfície. Ele cria uma superfície pictórica, que você descreve como uma membrana, ou pele de tinta, que muda a cada milímetro quadrado, a cada angstrom. Essa maneira de atacar a tela traz uma sensação de pulverização das cores, que se entrelaçam uma na outra fazendo com que a nossa aproximação nunca pareça excessiva.⁹⁴

Portrait and a dream, de 1953 (figura 48), posterior à fase do *dripping*, mostra claramente o movimento, ou flutuação, entre abstração e figuração, no qual a regressão a maneiras menos excessivas revela a face por trás do campo móvel de intensidades do *dripping*. As dificuldades em definir o que estava fazendo, as ambiguidades postas a seu tempo, que persistem ainda hoje, e as suas próprias dúvidas acerca do *dripping* sugerem que, ao tocar o ponto máximo da abstração, Pollock aproxima-se da pulsão realista moderna que busca explorar campos de forças indefinidos, manifestações literais de afetos, intensidades do eterno presente congeladas na tela e um *continuum* com seus movimento capaz de capturar, em outro tempo, os nossos corpos.

94 “One of the things that Pollock’s getting out of this kind of surface, and this way of working, is an extraordinary, almost like, point by point variation in intensity in that surface. He has made a pictorial surface, he has laid down this, what you described as this membrane, this skin of paint, what feels like every square millimeter, every square Angstrom unit of it is different from every other. It’s as if this mode of attack has led to an extraordinary differentiation of something like the feel of that surface from point to point and the pulverizing of colour that takes place in it, the kind of inmixing of these different paints into one another so that there is almost like, literally, no level of closeness in the viewing of this picture that finally seems excessive to the way it works. I see this surface in those terms.” OPEN UNIVERSITY, “Jackson Pollock. Tim Clark and Michael Fried in conversation”, in *Modern Art. Practice and Debates*. Milton Keynes, UK: Open University Production Center, 1993.

3. Intervalo

Em 1951, John Cage assim descrevia sua experiência em uma câmara anecoica:

Para certos propósitos de engenharia, é desejável ter um ambiente o mais silencioso possível. Um espaço assim é chamado de câmara anecoica, suas seis paredes são feitas de um material especial, uma sala sem ecos. Há muitos anos entrei em uma na Universidade de Harvard e ouvi dois sons, um agudo, outro grave. Quando eu os descrevi para o engenheiro do local, ele me explicou que o som agudo era o sistema nervoso funcionando; o grave, o meu sangue circulando.¹

Anulando a reverberação de ondas sonoras, que são absorvidas pelas paredes, e a interferência de sons externos, a câmara anecoica simula, paradoxalmente, em um ambiente fechado, as condições de um espaço aberto e infinito. As seis paredes descritas por Cage nos transportam para um ambiente onde não há teto nem chão, ou seja, onde, hipoteticamente, não estaríamos sujeitos sequer à gravidade. Na ausência de estímulos externos, Cage começa escutar microssonoridades imperceptíveis em condições normais. Naquele espaço artificial, no entanto, é possível perceber como certos movimentos da consciência chegariam a modular os batimentos cardíacos e a respiração, gerados nas profundidades do sistema autônomo e que controlamos somente em parte.

A anedota ilustra características centrais da prática de Cage, como a progressiva redução da experiência sensorial e a inclusão da mediação tecnológica. O questionamento se dá em um contexto urbano profundamente modificado, também,

1 CAGE, J. *Silêncio*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019, p. 8.

em suas conotações acústicas. Como uma enorme caixa de ressonância, a Nova York dos anos 1950 produz, amplia e refrata um repertório de ruídos de fundo de formação recente, a ser destrinchado e filtrado pelo sensorio humano. Os estímulos mecânicos, produzidos em alto e bom som pelo choque entre materiais associados ao vigor e à velocidade do imaginário futurista, entrelaçam-se com as matérias sutis, fluidas e invisíveis da era da eletrônica, que sussurram nos ouvidos através de microfones discretos e portáteis, sintonizados nas frequências selecionadas por cada um, em um campo imantado por ondas eletromagnéticas. Com a atualização das tecnologias rádio-televisivas de transmissão, os espectadores do cinema – definidos por Benjamin, conforme vimos anteriormente, como o lugar da integração radical entre espaço, corpo e imagem em uma dimensão pública e coletiva – dispersam-se em uma multidão absorvida no cotidiano de seus núcleos familiares. Aparelhos de rádios e TV modulam frequências impalpáveis em um fluxo constante, captando e decodificando sinais e os recodificando em eventos sonoros e luminosos. Na série de vídeos *The TV Commercials* (1973–1977), Chris Burden, em uma fase já madura da vídeo-arte, frisarà o poder hegemônico das emissoras utilizando o circuito de televisão aberta para alcançar um público maior e interromper o fluxo contínuo desse meio:

Em meados dos anos 1970 eu concebi uma maneira de romper com a força onipotente que as ondas da TV aberta possuíam. A solução foi simplesmente comprar tempo de exibição para que mostrassem meus vídeos junto aos comerciais.²

Os vídeos de Burden abrem uma fenda na rotina ritmada pelos noticiários e programas de variedade reproduzidos nos núcleos domésticos, que, nos anos 1970, tinham incorporado as possibilidades do consumo aparentemente personalizado de produtos audiovisuais. Aparentemente, pois a afirmação de escolhas individuais coexistia com a dificuldade de proteger-se do ruído e dos efeitos sociais de programas de variedades e dos refrãos que passam a compor a memória involuntária e coletiva das várias épocas. O cinema, que antes da guerra ainda era tido como

² Entrevista exibida na mostra *O Tempo Mata*, no Sesc Paulista, realizada em parceria com a Julia Stoschek Foundation, de 21 de março a 16 de junho de 2019, com curadoria de Rodrigo Moura. Transcrição minha.

³. Intervalo

espaço das qualidades singularmente imersivas, configura-se aqui como um refúgio no território atravessado por luzes, imagens e mensagens da cidade. No circuito das artes, como já foi abordado, esse panorama força a construção de barreiras arquitetônicas e simbólicas em torno das obras para a preservação de perímetros neutros de contemplação.

Os Estados Unidos vinham se afirmando como o terreno de experimentação das novidades do progresso, o *american way of life* vendido com a bandeira da liberdade. O país liderava a frente de reconstrução com o vigor do milagre econômico em um território menos afetado pelos desastres da guerra, que se torna também o local de recomposição das forças da arte ocidental, já que muitos de seus protagonistas, fugindo do conflito e do holocausto, tinham encontrado refúgio em Nova York. Nessas condições ideológicas e de produção específicas, os integrantes da Escola de Nova York começaram a ganhar algum destaque como a “primeira geração” de artistas a trabalhar uma síntese norte-americana de questões do modernismo europeu em um momento crucial da relação entre arte e modernidade. O processo de autodefinição do grupo, iniciado na década de 1940, culmina com a carta de protesto dirigida por seus integrantes ao diretor do MoMA, em 1950, após todos eles terem sido excluídos de uma exposição sobre pintura contemporânea norte-americana, enquanto, no mesmo ano, Pollock – que, como vimos, havia completado a série das pinturas canônicas da fase do *dripping* –, Willem de Kooning e Arshile Gorky seriam convidados a participar da *Bienal de Veneza*.³ Segundo Charles Harrison, o período entre 1950 e 1956 marcará, ao mesmo tempo, a afirmação e o início do declínio da crítica formalista, que pretendia universalizar aquela produção da arte norte-americana, em uma sinergia entre arte e crítica que terá repercussões no mapeamento geopolítico da produção artística mundial. Em 1956, a mostra itinerante *Modern Art in the United States*, organizada pelo próprio MoMA, percorreu a Europa, cumprindo o percurso celebrativo do

3 O episódio da carta ao MoMA terá grande repercussão midiática com a foto do grupo dos “irascíveis”, de Nina Leen, para a revista *Life*. O registro, que retrata os artistas de terno e gravata, com olhares desafiadores – com exceção da única mulher, Hedda Stern, triunfante no topo da imagem – ganhará dimensão histórica. Pollock, com o inseparável cigarro pendurado ao lado da boca e quase dando as costas para a câmera, está bem ao centro do grupo, formado por Willem de Kooning, Adolph Gottlieb, Ad Reinhardt, Hedda Sterne, Richard Pousette-Dart, William Bazziotes, Clyfford Still, Robert Motherwell, Bradley Walker Tomlin, Theodoros Stamos, Jimmy Ernst, Barnett Newman, James Brooks e Mark Rothko. In *Life*, 15 Janeiro 1951, p. 34.

3. Intervalo

grupo dos “irascíveis” (fig. 49), então conhecidos como “expressionistas abstratos”.

A retórica de Greenberg, que vimos nortear a crítica de Pollock naquele momento, separava o momento criativo de produção artística, governado pela intuição, da crítica de suas características formais, que seria necessariamente desinteressada. Essa relação entre a arte e a sua interpretação protegia o valor da obra de qualquer mediação ideológica, naturalizando suas qualidades formais como características “objetivas” por meio de um discurso alicerçado na defesa da purificação dos recursos de expressão e na possibilidade de maior espontaneidade e imediatismo na pintura.⁴ Essa perspectiva associava o modernismo artístico à “liberdade” da imaginação sem considerar sua inscrição em uma retórica mais ampla da modernidade, na qual a autonomia individual e o próprio individualismo eram bandeiras de uma política e de relações produtivas específicas, e os conceitos de “criatividade”, “expressividade” e “espontaneidade” vinham sofrendo certa dogmatização. A obra pouco domesticável de Pollock tinha se tornado uma espécie de confirmação da realização estética desse paradigma, mesmo admitindo, como vimos, questões de ordem muito mais ampla do que as contempladas pelo aparato institucional.⁵ Se a leitura formalista seduz ainda hoje por sua coerência e consistência interpretativas, naqueles mesmos anos, a naturalização de seus parâmetros críticos começava, porém, a revelar certo teor ficcional. Um dos pontos em que o idealismo dessa construção teórica esbarrava nas condições reais da modernidade, como vimos, residia na dificuldade de realização da experiência estética contemplativa do observador e na inserção de simulacros das obras nos circuitos abertos da comunicação de massa. Além disso, quanto mais se tornava evidente que a cultura da arte modernista estava submetida ao sistema político e econômico que a representava e financiava, mais o ideal de desinteresse da crítica revelava-se uma forma de naturalização de interesses reais e contingentes, sublinhando sua inserção no aparato ideológico.

Existia, porém, como nota Charles Harrison, outra voz, ou outra maneira de contar a mesma história, que contemplava as distinções e prioridades estabelecidas pela leitura formalista não como reflexos da *natureza* da arte – das características

4 HARRISON, C. “A Kind of Context”, in *Essays on Art and Language*. Londres: MIT Press, 1991, pp. 1-28.

5 Charles Harrison nota que essa concessão ideológica do formalismo segue tendo muito peso nas leituras contemporâneas e no enquadramento histórico do mesmo Pollock. Cf. *Ibidem*, p. 3.

3. Intervalo

imanescentes às obras –, mas como formas de organização que não podiam prescindir do contexto social e, principalmente, da indústria cultural, que ganhava força e contornos mais precisos naqueles anos. Esse discurso, que questiona o ideal da arte autônoma a partir da aspiração à convergência entre arte e vida, fincava suas raízes nas primeiras vanguardas, em particular na poética de Marcel Duchamp. A atuação de John Cage, músico, compositor e professor, será determinante, nos anos 1940 e 1950, por mediar a poética de Duchamp através de sua produção e na formação de artistas norte-americanos. A atuação crítica de Cage partia da premissa de que seria necessário repensar os critérios de produção e análise da arte para dar conta de uma experiência irremediavelmente modificada pelos estímulos da modernidade. Uma estratégia para revelar esses condicionamentos, de modo a integrá-los ao trabalho, seria suprimir as marcas pessoais do artista, ou seja, suas memórias, desejos e intenções conscientes, introduzindo uma estética do silêncio, ou seja, ainda uma negação. Nesse caso, porém, a negação não carregava os traços reflexivos da poética de Pollock, mas introduzia referências explícitas às tendências anarquistas do primeiro dadaísmo (que se opunha à voz convencional do sistema da arte).

Na primeira parte deste capítulo, será aprofundada a relação entre a retórica de Duchamp e sua interpretação por Cage, que influenciará diretamente a poética dos artistas da segunda vanguarda e que, naqueles mesmos anos, terá efeitos diretos, em particular sobre a investigação pictórica do primeiro Rauschenberg. As experiências que Cage irá propor ao público atentam para o reconhecimento das mediações do contexto urbano, a fim de propiciar a aproximação a uma vivência da arte e da vida idealmente mais autêntica. Essa poética, porém, pode esconder traços reativos à tradição que não deixam de ser dogmáticos. Nas palavras de Cage:

Essa brincadeira, contudo, é uma afirmação de vida – não uma tentativa de dar ordem ao caos, nem de tentar melhorar a criação, mas simplesmente um modo de despertar para a própria vida que vivemos, que é tão boa se tirarmos de seu caminho o nosso intelecto e o nosso desejo, deixando-a agir a seu modo.⁶

Há certo grau de idealização nesse caráter supostamente translúcido da experiência liberta da razão e do desejo evocado por Cage, pois é difícil imaginá-la isenta

6 CAGE, J. *Silêncio.*, p. 12.

das marcas residuais que derivam da qualidade híbrida do nosso corpo enquanto encarnação histórica, tecnológica e pulsional. Será relevante, então, investigar o funcionamento da estética do silêncio, da tela branca e dos ruídos que se destacam em relação a eles, a fim de avaliarmos quais formas de projeção e imersão sustentam, e como concorrem a reconfigurar, a recepção da obra nesse mesmo contexto artístico em que o expressionismo abstrato estava sendo canonizado. Analisar as condições históricas dessa negação torna-se um passo necessário para entender se, e de que maneiras, a estética do silêncio de Cage transcende o choque dadaísta e, ao mesmo tempo, quais diferenças significativas introduz para as segundas vanguardas. Vamos questionar, por exemplo, se as *White Paintings*, feitas por Rauschenberg em 1951, seriam a forma mais extrema da redução modernista ou se estavam colocando um ponto final nessa trajetória, expondo seus pressupostos. Mesmo que o nosso objetivo aqui não seja encontrar respostas e posicionamentos definitivos frente a questões como essa, apontar para essas áreas de instabilidade interpretativa permite elaborar hipóteses sobre relações transversais entre Cage e Pollock, por exemplo, hipótese que desvia dos discursos históricos já naturalizados.

Em “Finishing School: John Cage and the Abstract Expressionist Ego”, Caroline A. Jones recorda uma palestra de Cage no Artists Club, em 1949, intitulada “Lecture on nothing”.⁷ O clube fora estabelecido como ponto de encontro para os expoentes do expressionismo abstrato, que, de acordo com Jones, podem ter se reconhecido como alvo de Cage:

Para aquele público, obcecado pela própria identidade, Cage ofereceu a falta de subjetividade; a homens cativados como Narciso pelas partes de seus próprios corpos, uma filosofia desencarnada; aos arrogantes protetores líderes da Escola de Nova York, um exercício de disciplina Zen.⁸

Mesmo não concordando com a atribuição de uma “filosofia desencarnada” a Cage, nem, como vamos aprofundar adiante, com uma suposta “falta de subjetividade”, elementos que não deixam de constituir uma mitologia construída em torno de sua personagem, é interessante como a autora propõe que se reflita, mais adiante

7 JONES, C.A. “Finishing School: John Cage and the Abstract Expressionist Ego”, *Critical Inquiry*, n. 19 (verão, 1993), pp. 628-665.

8 *Ibidem*, p. 638.

no texto, sobre a convergência entre Pollock e Cage naquele mesmo contexto. A participação de Cage nos debates organizados pelo clube, assim como as suas contribuições como editor da revista *Possibilities*, cujo primeiro número, lançado no inverno de 1947, inclui o texto “My painting”, de Pollock, atestam para o fato de que os dois artistas articulavam questões sensivelmente afins no mesmo circuito e de que suas poéticas talvez compartilhassem da mesma falência de sentido utópico.⁹ Em Pollock, isso se manifesta no ideal formalista da transparência de suas telas e, em Cage, no ideal de uma experiência autêntica – também “transparente” – do mundo e de nossos corpos.

Em “Forerunners of modern music”, Cage propõe um paralelo interessante nesse sentido:

Assim como a arte enquanto pintura na areia (arte para o instante-agora, em vez de para a posteridade de uma civilização de museu) torna-se um ponto de vista estabelecido, trabalhadores aventureiros no campo da música sintética (por exemplo, Norman McLaren) pensam que, por motivos práticos e econômicos, o trabalho com fios magnéticos (toda música assim produzida pode ser fácil e rapidamente apagada) é preferível ao com película.¹⁰

Como é típico da retórica de Cage, a alusão às origens, como na menção à pintura de areia, citada também por Pollock no filme de Namuth, é comparada às então recentes virtualidades da música eletrônica, que permitiam apagar, a qualquer momento, o que havia sido gravado sem deixar rastros, ou seja, que impossibilitavam qualquer relação com uma futura memória. Assim, ao mesmo tempo em que Cage tenta romper com os laços da tradição, declarando abertura ao presente – com suas relações históricas de produção, o que significa privilegiar condições “práticas e econômicas” –, ele idealiza uma historicidade remota e, em última instância, sem memória. Isso corrobora com a hipótese de certa fluidez entre as práticas de Cage e Pollock, ambos envolvidos em escolhas estéticas que implicavam algum grau de negação e afirmavam as contingências, em uma perspectiva ainda idealista.

Ao longo deste capítulo, vamos procurar, nos resquícios idealistas da estética de Cage, alguma continuidade com a prática de Pollock e com a experimentação

9 Cf. “My Painting”, in *Possibilities*. Problems of Contemporary Art, n.1 (inverno 1947-8), pp. 78-83 apud KARMEL, P. (Org.), *Jackson Pollock*. Interviews, articles, and reviews. Nova York: MoMA, 1999. Catálogo da mostra, p. 17.

10 CAGE, J. *Silêncio*. Op. Cit., p. 65.

3. Intervalo

“reducionista” do primeiro Rauschenberg, cujas *White Paintings* teriam antecipado o concerto silencioso de Cage, inaugurando uma operação pictórica que pode ser comparada ao intervalo, elemento fundamental para a gênese da imagem em movimento. Os espectadores são aqui convocados a uma experiência estética na qual sua atenção é mobilizada e ganha autonomia, o que gera importantes implicações políticas e estéticas.¹¹ Entre as segundas, vamos focar nos sinais da abertura do paradigma das artes visuais à duração e às contingências, outras matérias essenciais do filme. O ponto introdutório para a discussão será como, a partir da experiência na câmara anecoica, Cage experimentará a mediação tecnológica enquanto campo difuso no qual o corpo desmancha nas virtualidades de funcionamento que vinham sendo reveladas através da tecnologia. Essas primeiras experiências empíricas, nas quais a própria unidade do corpo revela-se uma abstração, apontam, mesmo que ainda de forma embrionária, para a superação da purificação modernista dos sentidos e da tecnologia como prótese que amplifica as especificidades de cada um deles. O reconhecimento de que a mediação das tecnologias, ao invés de simplesmente nos ajudar a ver ou escutar mais, pode nos aproximar de um núcleo indiferenciado, aberto e híbrido que constitui a nossa experiência se revelará um dos princípios que fundamentarão a reintrodução e o questionamento do realismo nas práticas posteriores.

3.1 Tenho um segredo

Como mencionado anteriormente, a mediação tecnológica da câmara anecoica, em vez de adicionar um novo filtro para a maneira como percebemos os estímulos que provêm do mundo, funciona por subtração: ela nos isola completamente tanto dos sons de fora quanto das reverberações dos sons produzidos em seu interior. O desenvolvimento dessa tecnologia era resultado dos maciços investimentos no campo da engenharia acústica da época, que visavam a isolar interiores domésticos e comerciais do barulho constante da cidade. A valorização da pesquisa voltada à

11 Sobre a mobilização do espectador nas artes visuais na década de 1950, cf. FER, B. “Mobility”, in *The Infinite Line: Re-making Art After Modernism*. New Haven: Yale University Press, 2004, pp. 163-188.

criação do silêncio artificial era uma resposta à crescente necessidade de proteção do ruído da cidade e à valorização da privacidade e de uma escuta individualizada, que passaria a complementar o reino do consumo hedonista, da afirmação de gostos e preferências inaugurado pela reprodução eletrônica *hi-fidelity* e pela multiplicação, na Nova York dos anos 1950, de canais de rádio, gravadoras independentes e da música pop, jazz e erudita. Desenvolvida com tecnologia vinculada também ao campo da pesquisa espacial – outra vertente científica em pleno crescimento na época –, a câmara anecoica simulava o isolamento extremo do indivíduo no espaço sideral, contribuindo, assim para a preservação de ambientes silenciosos. Em entrevista para um documentário realizado em 2012, Cage afirmara ter descoberto, durante essa experiência, que “o silêncio como ausência de sons não existe”, e que essa impossibilidade seria acompanhada pela consciência da falta de controle sobre o que ouvimos, mesmo que utilizemos os filtros tecnológicos que isolam dos sons que provêm de fora.¹² O barulho sistêmico, revelado através dessa tecnologia, teria evidenciado camadas intermitentes e intersticiais, corrompendo a ilusão de transparência do corpo – e denunciando sua dimensão “fantasmagórica” – ou seja, inapreensível, mas nem por isso menos concreta. Esses sons que Cage define como sendo “*built into the listener*”, algo como incorporados, sons da circulação da corrente sanguínea e do sistema nervoso em operação, não podem ser interrompidos e são absolutamente não intencionais. Por isso, conclui, o silêncio também deve ser considerado como algo “não intencional”.

Cage fundamentará a pesquisa que caracteriza a segunda fase de sua experimentação, a partir dos anos 1950, na busca por essa não intencionalidade, por uma experiência direta da materialidade do som e por uma escuta idealmente liberta dos processos de racionalização da música tonal, através de estratégias que permitissem suspender o controle, ou a intencionalidade, sobre a composição.¹³ Como explica Vladimir Safatle, Cage se propunha a pensar uma estética da composição nos termos de um retorno à “origem” anterior aos processos de estruturação simbólica da cultura e da individuação. Um regresso ao conceito de arte como “imitação da

12 *A Year With John Cage: How To Get Out Of The Cage*, direção Frank Scheffer, coprodução Silk Road Film Salon e EuroArts, cor, som 56’, 2012, 26’51”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UaNGeuDuXl4>. Acesso: 24 de fevereiro de 2020.

13 Cf. SAFATLE, V. “Destituição subjetiva e dissolução do eu na obra de John Cage”, in RIVERA, T; SAFATLE, V. *Sobre Arte e Psicanálise*. São Paulo: Escuta, 2006.

3. Intervalo

natureza em seus modos de operação”, que deslocaria o sentido representacional da mimese, enquanto cópia de sons “naturais”, para a possibilidade de uma relação entrópica – e não mais relacional ou compositiva – entre as notas, o silêncio e o ruído.¹⁴ Esse é um ponto fundamental, pois, no limite, anularia a delimitação do campo musical, agora aberto à imanência de um som qualquer, minimizando a mediação das faculdades de síntese do Eu.¹⁵ Como declara Cage:

O objetivo maior é não ter nenhum objetivo. Isso nos coloca em consonância com o modo de operar da natureza.¹⁶

Tanto a busca por uma experiência da materialidade específica ao meio – nesse caso, as vibrações sonoras – quanto a crítica à estética da mimese em sentido representacional – que o colocava na direção do informe e da abstração – ainda eram, porém, categorias centrais na discussão modernista. Ou seja, a abertura radical operada por Cage apontava para o mesmo paradigma que os expressionistas abstratos defendiam para o estabelecimento de um campo autônomo para a arte, o que tornava sua indistinção entre arte e vida algo paradoxal: estabelecia-se um espaço idealmente aberto, que, como veremos, necessitava de limites bem definidos.

A aproximação da retórica do zen budismo como estratégia de expansão da percepção era um dos meios utilizados pelo compositor para propiciar a convergência entre esse dois domínios (da arte e da vida), pois permitiria atenuar a atividade discriminativa do Eu, com suas intenções bem definidas, abrindo espaço para a apreciação dos sons e das situações de silêncio “não intencional” do cotidiano. A partir do contato com o mestre D.T. Suzuki, que, nos primeiros anos da década de 1950, lecionava na Columbia University, em Nova York, Cage, que já havia se afirmado no contexto da música erudita por meio das suas composições com instrumentos de percussão e sua música serial, passará a incorporar alguns elementos

14 Cage adota esse conceito a partir de Ananda K. Coomaraswamy. Cf. CAGE, J. “Happy New Ears!”, in *A Year from Monday*. New Lectures and Writings. Middletown: Wesleyan University Press, apud JOSEPH, B. W. “White on White”, *Critical Inquiry*, v. 27, n.1 (outono, 2000), p. 108.

15 Ibidem.

16 “The higher purpose is to have no purpose at all. This puts one in accord with nature in her manner of operation”. TOMKINS, C. “Introduction to The Bride and the Bachelors”, in *The Bride and the Bachelors: The Heretical Courtship in Modern Art*. Nova York: The Viking Press, 1965, pp. 1-7, apud BASUALDO, C; BATTLE, E. *Dancing around the bride*. Cage, Cunningham, Johns, Rauschenberg, and Duchamp. New Haven: Yale University Press, 2013, p. 55. Tradução minha.

3. Intervalo

da terminologia e das estratégias retóricas do Zen. Nessa fase, a aproximação aos artistas visuais era maior, e as trocas com eles estabelecidas, mais frequentes, e se davam tanto nas experimentações interdisciplinares do Black Mountain College, onde lecionava, quanto com outros artistas da vanguarda europeia, em particular Duchamp, o mestre da “filosofia da indiferença”, que, à época, passava longas temporadas em Nova York.

No contexto do diálogo transversal entre meios e linguagens que Cage tentava estabelecer naqueles anos, é relevante buscar situar a sua relação com Duchamp. A entrevista a Moira e William Roth representa um ponto de partida importante:

Uma contradição entre Marcel e eu é que ele era contrário aos aspectos retinianos da arte, enquanto eu insistia na materialidade do som e na atividade da escuta. Vocês poderiam achar que eu estava dizendo o oposto. E, no entanto, eu me sentia tão de acordo com tudo o que ele estava fazendo que desenvolvi a crença de que as verdades nas artes visuais funcionariam de forma contrária na música. Em outras palavras, o que era necessário quando ele apareceu era não considerar os aspectos puramente ópticos da arte, enquanto no meu tempo se tornara necessário considerar os aspectos físicos da escuta.¹⁷

Enquanto Duchamp, por meio da introdução do *ready-made*, ainda na primeira década do século XX, pretendia desconstruir os aspectos puramente ópticos (ou “retinianos”, para usar sua terminologia) da arte, “libertando a mente do olhar”, Cage insistia na fisicalidade do som e da atividade da escuta, “libertando a escuta da mente”. As estratégias utilizadas por Cage para alcançar essa qualidade da escuta se aproximariam, segundo o compositor, do uso duchampiano do paradoxo, do acaso e da indistinção entre os sons estruturados e os barulhos contingentes, “encontrados” no dia a dia. Seria exatamente essa indistinção, segundo Cage, que poderia trazer diferenças sensíveis para a nossa percepção, chegando a transformar a nossa atividade mental:

17 “A contradiction between Marcel and myself is that he spoke constantly against the retinal aspects of art, whereas I have insisted upon the physicality of the sound and the activity of listening. You could say I was saying the opposite of what he was saying. And yet I felt so much in accord with everything he was doing that I developed the notion that the reverse is true of music as is true of the visual arts. In other words, what was needed in art when he came along was not being physical about seeing, and what was needed in music when I came along was the necessity of being physical about hearing.” ROTH, M; ROTH, W. “John Cage on Marcel Duchamp: an interview”, *Art in America* 61, n. 6 (novembro-dezembro, 1973), pp. 72-79, apud BASUALDO, C.; BATTLE, E. *Dancing around the bride*. Op. Cit., p. 136. Tradução minha.

Eu pensei na música como um meio de mudar a mente...uma atividade dos sons em que o artista encontrou uma maneira de deixa-los serem eles mesmos.¹⁸

Como nota Safatle, tratava-se da junção entre expectativas vanguardistas e tentativas de espiritualização do cotidiano, já que, através da arbitrariedade do acaso, Cage “procurava abrir espaço para o retorno de um ser que ‘se deixaria estar’ na imanência do sonoro”.¹⁹ De novo, um retorno, ou transcendência, para uma suposta condição originária, que Theodor Adorno, no início dos anos 1960, descreve muito precisamente, imputando a Cage uma atitude que atribui aos sons qualidades que alternam entre a pura imediatez e o poder metafísico do “som em si”:

A hipótese de que a nota “exista”, e não de que ela “funcione”, é ou ideológica ou um positivismo equivocado. Cage, por exemplo, talvez por causa de seu envolvimento com o zen-budismo, parece atribuir poderes metafísicos à nota, quando liberada de toda sua suposta bagagem superestrutural.²⁰

A busca pela essência autêntica do som parece distanciar-se da indiferença que baseava as escolhas dos *ready-mades* de Duchamp, cujos deslocamentos, da ordem do sarcasmo e da ironia, causavam pequenas iluminações profanas. Quando o entrevistador pergunta se haveria alguma diferença entre o seu uso do acaso e o de Duchamp, Cage reconhece outras distinções essenciais. Responde dizendo ter escutado “de quem estuda a obra de Duchamp” – distanciando-se assim de uma aproximação intelectual à sua obra – “que ele sempre escolhia com cuidado o método mais simples de solucionar os problemas”.²¹ No caso de *Erratum Musical*, por exemplo, continua Cage, Duchamp colocava as notas em um chapéu e as extraía

18 “I’ve thought of music as a means of changing the mind...an activity of sounds in which the artist found a way to let sounds be themselves”. LEONARD, G. *Into the Light of Things: The Art of the Commonplace from Wordsworth to John Cage*. Chicago: University of Chicago Press, 1995. Tradução minha. Importante notar que as diferenças duchampianas, por outro lado, dão-se a partir do domínio do simbólico, da linguagem.

19 SAFATLE, V. “Destituição subjetiva e dissolução do eu na obra de John Cage”, in RIVERA, T; SAFATLE, V. *Sobre Arte e Psicanálise*. Op. Cit.

20 “But the hypothesis that the note ‘exists’ rather than ‘functions’ is either ideological or else a misplaced positivism. Cage, for example, perhaps because of his involvement with Zen Buddhism, appears to ascribe metaphysical powers to the note once it has been liberated from all supposed superstructural baggage.” ADORNO, T. “Vers une musique informelle”, in *Quasi una fantasia*. Essays on Modern Music. Londres: Verso, 1992, pp. 269-322, apud JOSEPH, B. W. “John Cage and the architecture of silence”, *October*, vol. 81 (verão, 1997), p. 90. Tradução minha.

21 ROTH, M; ROTH, W. “John Cage on Marcel Duchamp: an interview”, apud BASUALDO, C.; BATTLE, E. *Dancing around the bride*. Op. Cit., p. 136. Tradução minha, pp. 127-137.

de lá aleatoriamente, enquanto essa não seria uma solução complexa o suficiente para ele:

Tem muitas coisas [nessa obra] que não me interessam, como os pedacinhos colados de papel e o ato de sacudir o chapéu. Isso simplesmente não me atrai. Nasci em um mês diferente do Marcel. Gosto de detalhes e gosto de que as coisas sejam mais complicadas.²²

Em outro trecho da entrevista, Cage aprofunda esse aspecto aludindo a uma maior complexidade da linguagem musical em relação à linguagem pictórica e dizendo que, em razão disso, as operações casuais na música – o marco de ruptura sendo *Music of Changes*, de 1951, que apresenta processos baseados no livro chinês do *I-Ching* (o livro das mutações) – se tornariam inevitavelmente mais articuladas do que na pintura (por “pintura”, Cage provavelmente referia-se às artes visuais em geral, dado que o assunto tratado na entrevista era a obra de Duchamp). Quando o entrevistador perguntou se ele achava que precisaria de muito estudo para entender o trabalho de Duchamp, Cage responde no mesmo tom:

- Eu não sinto que preciso de muita erudição para gostar de Duchamp da forma que eu gosto.
 - Como você gosta dele?
 - Do meu jeito. Não tenho como saber se o jeito que eu gosto dele é como ele pretendia. Eu poderia ter feito perguntas sobre isso, mas preferi não as fazer.²³

Ou seja, o empirismo radical de Cage sustentava-se a partir de operações complexas, mas utilizava como interface para o diálogo no campo da arte uma leitura intuitiva da obra de Duchamp, alegando maior simplicidade desse domínio.²⁴ De modo análogo, as formas do Zen, que, segundo Cage, seriam o veículo para transformar

22 “There are too many things that could happen that don’t interest me, such as pieces of paper sticking together and the act of shacking the hat. Is simply doesn’t appeal to me. I was born in a different month than Marcel. I enjoy details and like things being more complicated.” Ibidem, p. 131.

23 “MWR: do you think you need a lot of scholarship to see Duchamp’s work?

JC: I don’t feel I need so much scholarship to enjoy Duchamp as I enjoy him.

MWR: How do you enjoy him?

JC: The way I do. Whether the way I enjoy him is the same way he intended, I have no way of knowing. I could have asked questions about that, but I didn’t.” Ibidem, p. 128. Tradução minha.

24 A dinâmica de transmissão da sabedoria entre mestre e discípulo Zen, sem necessidade de mediação da palavra, é outra característica típica do Dharma.

o que Adorno chama de “poder metafísico das notas” na contemplação de sua pura presença acústica, não eram introduzidas nos termos de uma prática, mas a partir da apropriação superficial e, em certa medida, dogmática, de seus mantras, ou princípios fundamentais.

As práticas meditativas e rituais, como o arco-e-flecha, as disciplinas caligráficas, o *haiku* e a cerimônia do chá, somente favoreceriam uma transformação da percepção após anos de dedicação. Contudo, o interesse de Cage não residia na realização dessas práticas, tampouco no contexto histórico e social específico do Zen enquanto religião institucionalizada no Japão contemporâneo.²⁵ A posição antiteleológica (sem finalidade) de Cage, com sua ênfase no valor da experiência direta e na bondade intrínseca ao homem, como nota Leonard Meyer, parecia ancorar-se em uma tradição literária e filosófica tipicamente norte-americana, com inflexões utópicas afins à poética transcendentalista de Henry David Thoreau e suas caminhadas nas florestas incontaminadas do Massachusetts.²⁶ O que resta perguntar é em que lugar Cage caracterizaria a recepção de sua obra, especialmente as composições mais articuladas: seria dado ao espectador comum entender escolhas e soluções, como ele mesmo afirma, musicalmente complexas? Essas peças ofereceriam a base para uma escuta intuitiva – como a sua leitura do Zen ou da obra de Duchamp – ou seria preciso ter algum conhecimento, prática ou erudição musical para apreciar todas as suas nuances e dimensões? Cage provavelmente estava tentando propor vários níveis de leitura, com o objetivo de expandir o alcance dos efeitos da arte na vida das pessoas sem, com isso, abdicar de sua contribuição para a discussão no campo da música erudita.

O ideal de Cage era que as experiências por ele propostas – quando,

25 Cf. MUNROE, A. (Org.), “Buddhism and the Neo-Avant-Garde: Cage Zen, Beat Zen, and Zen”, in *The Third Mind: American Artists Contemplate Asia, 1860–1989*. Nova York: The Solomon R. Guggenheim Museum, 2009, pp. 199-273.

26 MEYER, L.B. “The end of the Renaissance?”, in *Music, the Arts and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*. Chicago: University of Chicago Press, 1967, pp. 68-84, apud BASUALDO, C.; BATTLE, E. *Dancing around the bride*. Cage, Cunningham, Johns, Rauschenberg, and Duchamp, Op. Cit., p. 62. “Henry David Thoreau (Concord, 12 de julho de 1817 - Concord, 6 de maio de 1862) foi um autor estadunidense, poeta, naturalista, ativista anti-impostos, crítico da ideia de desenvolvimento, pesquisador, historiador, filósofo e transcendentalista. Ele é mais conhecido por seu livro *Walden*, uma reflexão sobre a vida simples cercada pela natureza, e por seu ensaio “Desobediência Civil”, uma defesa da desobediência civil individual como forma de oposição legítima a um estado injusto.” *Wikipedia*, disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Henry_David_Thoreau. Acesso em: 24 de fevereiro de 2020

contrariando os seus pressupostos, o artista ocupava a posição de mestre, sendo depositário de promessas de redenção – passassem a ser um canal para a “autotransformação” do público. De novo, porém, ele desconsiderava a dedicação que essas práticas de atenção plena requerem em seu contexto originário, transformando-as em ferramentas limitadas ao discurso.²⁷ Ou seja, os intervalos vazios ou carregados do barulho do mundo propostos por Cage exigiam um esforço contemplativo ou uma suspensão da atenção para as quais o público evidentemente não estava preparado. Em uma entrevista a Pierre Cabanne, Duchamp não hesita em propor um deslocamento:

Fazer algo para entediar as pessoas é algo que eu nunca havia imaginado, e é uma pena, pois é uma ideia maravilhosa. Fundamentalmente, é a mesma ideia que o silêncio de John Cage na música.²⁸

Os efeitos das “pílulas zen” de Cage para a expansão da consciência da população norte-americana são duvidosos, mas ele certamente já ocupava, e ainda ocupa, um lugar na arena exclusiva da música erudita. A hipótese que levantamos é a de que a tentativa utópica de aproximar os mundos da cultura popular e da alta cultura constitui um ponto relevante para a afirmação de sua voz no campo das artes visuais por introduzir questões que viriam a ser aprofundadas pela arte pop. Em alguns episódios de exposição midiática, como as aparições de Cage em programas televisivos muito populares, é possível ver emergir os marcos específicos do contexto histórico e cultural em que ele atuava. A impossibilidade de contato com o público revelada por essas performances talvez tenha marcado a sensibilidade dos artistas que se engajariam, logo em seguida, na apropriação de fórmulas comerciais, *slogans* publicitários e simulacros para revelar os espectros vazios em circulação no mundo das mercadorias: ao invés de tentar preencher a distância entre os dois mundos, a superfície das obras da arte pop refletirá justamente o vácuo intransponível que

27 FRANCIS, R. “In conversation with Francis”, in *Dancers on a Plane*. John Cage, Merce Cunningham, Jasper Johns. Londres: Tate Publishing, 1990 apud MUNROE, A. “Buddhism and the Neo-Avant-Garde: Cage Zen, Beat Zen, and Zen”, in *The Third Mind: American Artists Contemplate Asia, 1860–1989*. Nova York: The Solomon R. Guggenheim Museum, 2009.

28 “Happenings have introduced into art an element no one had put there: boredom. To do a thing in order to bore people is something I never imagined. And that’s too bad, because it’s a beautiful idea. Fundamentally, it’s the same idea as John Cage’s silence in music.” CABANNE, P. *Dialogues with Marcel Duchamp*. Londres: Thames and Hudson, 1971, p. 99.

3. Intervalo

existe entre eles.

Cage, por outro lado, ainda acreditava no caráter imediato entre a sua proposta e a experiência do público. A intenção de abrir um campo neutro e esvaziado para uma experiência menos condicionada opunha-se discursivamente ao campo pictórico dos expressionistas abstratos, que ele interpretava, conforme é possível notar na seguinte declaração sua, a partir da teorização de Harold Rosenberg, teórico existencialista da *action painting*:

Eu peço aos artistas para mudar minha maneira de ver, não minha maneira de sentir. Estou perfeitamente feliz com minhas sensações. Na verdade, se quisesse acrescentar algo a elas, seria alguma forma de tranquilidade. Não quero perturbar minhas sensações. Não tenho a intenção de passar o resto da vida sendo jogado para todos os lados por um bando de artistas.²⁹

É interessante notar o poder do efeito emotivo que Cage atribui a essas pinturas, como se existisse uma correspondência imediata (de novo, o ideal da transparência) entre as suas características formais e algum sentimento avassalador supostamente comunicado ao observador. Jill Johnston, comentador da época, traz uma comparação interessante entre Pollock e a configuração do palco como espaço que se projeta para além de suas bordas físicas nas coreografias de Merce Cunningham, sobretudo em *Variation*, de 1952. Ele nota que a combinação entre as instruções do coreógrafo e a trilha musical autônoma de Cage resultam no movimento aparentemente randômico e imprevisível dos dançarinos, efeito parecido com a dinâmica de transeuntes em uma estação ferroviária, na qual cada um procura o seu rumo seguindo ritmos e direções diferentes. O resultado, diz ele, era análogo aos filamentos de cor que se depositam nas telas de Pollock, independentes um dos outros, mas que se agregam e dispersam em ritmos diferentes na mesma superfície. “Nessa visão simultânea”, Johnston continua, “onde não existe um foco central, os valores tornam-se equalizados, não há clímax ou resolução, o que significa que não há início nem fim necessários”:

29 “I wanted them [the artists] to change my way of seeing, not my way of feeling. I’m perfectly happy about my feelings. In fact, I want to bring them, if anything, to some kind of tranquillity. I don’t want to disturb my feelings. I don’t want to spend my life being pushed around by a bunch of artists.” KOSTELANETZ, R. *Conversing with Cage*. Nova York: Limelight Editions, 1988.

A contenção de uma imagem dentro de sua moldura, ou da dança dentro do palco, são expedientes práticos. [...] Sentimos o ilimitado e vemos seus limites.³⁰

Ou seja, em 1965, Johnston apontava o quadro de Pollock como um campo de virtualidades idealmente aberto, onde pequenos acidentes pontuam o espaço entrópico, mas relativamente homogêneo, que vimos causar a movimentação física do espectador ora para muito perto, ora para muito longe da tela. Cage, ao contrário, descreve os efeitos dessas pinturas nos termos puramente emotivos característicos de leituras do expressionismo abstrato às quais contrapõe sua poética, que visa a apaziguar os sentidos e limitar ao máximo as sugestões subjetivas, abrindo espaço para uma presença contemplativa menos mediada. Pode ser interessante trazer de novo a voz crítica de Adorno, atento ao contexto social e econômico em que Cage operava:

Os compositores tendem a reagir à antropologia da era atual, renunciando a qualquer controle de sua música pelo ego. Eles preferem ficar à deriva e abster-se de intervir, na esperança de que, como no bon mot de Cage, não seja Webern falando, mas a própria música. Seu objetivo é transformar a fraqueza do ego em força estética.³¹

Na visão pouco simpática de Adorno, a estética de Cage levaria a não muito mais do que um renascimento pouco eficaz do dadaísmo. “Ao contrário de seus antepassados dadaístas, a sua obra degenera na cultura e não pode não ser afetada por isso”.³²

Vale a pena, então, olhar de perto os momentos em que a obra de Cage mergulha mais profundamente, ou se “degenera”, na indústria cultural, pois esses episódios carregam as tensões daquele momento específico, evidenciando atritos sensíveis para os observadores de seu tempo. Cabe reiterar que, tratando-se de

30 “In this simultaneous vision there is no central focus [...]. The values become equalized; there are no climaxes or resolutions, which means that there is no necessary beginning or ending. [...] The containment of a picture within its frame, or the dance within the proscenium stage, is a practical expediency. We sense the boundless and see the limits”. JOHNSTON, J. “Modern Dance”, in KOSTELANETZ, R. (Org.). *The New American Arts*, Nova York: Horizon Press, 1965, pp. 167-168, apud BASUALDO, C.; BATTLE, E. *Dancing around the bride*. Op. Cit. 2013, p. 77.

31 “Composers tend to react to [the anthropology of the present age] by renouncing any control of their music by their ego. They prefer to drift and to refrain from intervening, in the hope that, as in Cage’s bon mot, it will be not Webern speaking, but the music itself. Their aim is to transform psychological ego weakness into aesthetic strength.” ADORNO, T. “Vers une musique informelle”, in *Quasi una fantasia*. Essays on Modern Music. Londres: Verso, 1992, p. 91.

32 Ibidem.

3. Intervalo

contatos ainda incipientes entre o artista e o público de massa em formação naqueles anos, existem opacidades e ruídos que fogem do controle dos atores implicados. Casos interessantes, nesse sentido, são as participações de Cage em dois programas televisivos muito populares: cinco aparições em *Lascia o Raddoppia* [larga ou redobra], show de perguntas e respostas italiano, em 1959, e, no ano seguinte, sua participação em *I've got a secret* [tenho um segredo], transmitido pela CBS de 1952 a 1967. Em 1959, Cage encontrava-se em visita na Itália, a convite do compositor de vanguarda Luciano Bério, que o acompanhava como coadjuvante de uma performance com dois pianos preparados, em cartaz na Academia Filarmônica Romana. O instrumento concebido por Cage consistia em um piano de cauda, o símbolo mais elevado da música erudita, em cujas cordas ou caixa de ressonância eram depositados objetos – moedas, parafusos, tarraxas e suportes de borracha –, de modo a abafar ou distorcer o som. Umberto Eco, notoriamente sensível à dialética entre alta cultura e cultura de massa a partir da publicação, em 1964, da coletânea de textos *Apocalípticos e Integrados*, em uma matéria sobre o evento, recupera o comentário de Fedele D'Amico, crítico de música erudita que descreve assim a performance para um periódico nacional:

Os dois estavam sentados, cada um na frente do respectivo piano, e ocasionalmente remexiam nas entranhas do instrumento. Outros sons, sempre intercalados a longas pausas, alternavam-se aos primeiros: golpes de madeira, apitos, ajustes nas cordas, tapas do lado de fora do piano. Uma hora, o famoso compositor levantou-se e ligou um aparelho de rádio por algumas dezenas de segundos.³³

D'Amico não ficou chocado pela atuação de Cage, diz Eco, mas definiu a atitude do compositor com a expressão *astuta ebetudine* – de difícil tradução para o português, referindo-se a certa esperteza em fazer-se de tonto –, com a qual o crítico evidentemente referia-se ao olhar vazio do praticante de meditação zen, já que *ebet* pode remeter a alguém ausente, um pouco grogue. Eco, por sua vez, chega à conclusão de que “tudo tende a sempre terminar bem com John Cage, graças a seu ar de *cowboy* de coração puro e de olhos azuis, em paz com o mundo e com o Absurdo”.³⁴ Não se trata, continua adiante, de analisar uma disciplina

33 ECO, U. “Concerto per chiodi e apparecchi domestici”, in *Radiocorriere TV*, n. 28, (julho, 1969), p. 32.

34 Ibidem.

3. Intervalo

antiquíssima como o Zen e nem de determinar se John Cage seria um “seguidor ortodoxo ou apenas um para-raios receptivo e vibrátil, que captou e usou as dicas da sabedoria oriental”, pois uma reflexão sobre sua figura, segundo Eco, não deveria “qualificar a sua mensagem, como se estivéssemos na frente de um profeta religioso, mas estabelecer a sua influência no discurso conduzido pela música” e, vale complementar, pelas artes visuais de seu tempo.³⁵ Ou seja, Eco capta o poder das formas do zen e da vanguarda utilizadas por Cage quase como *slogans* e sugere não focarmos na autenticidade de seu conteúdo, mas em seu papel na formação discursiva em que ganhavam relevo.

Para esse fim, ou seja, na tentativa de posicionar Cage no momento em que se torna catalisador das segundas vanguardas, é importante notar que a sua personagem, assim como a de Pollock, é imediatamente reconduzida a um estereótipo norte-americano, sendo assim caracterizada em termos nacionais. Ambos “*cowboys*”, convocados pela cena midiática desde muito cedo (lembramos da inserção do concerto de percussões de Cage, realizado no MoMA, em edição de 1942 da revista *Life*, – fig. 50 e fig. 51), mas ambos acolhidos com certa suspeita, como se seus gestos um tanto excessivos de segunda vanguarda tendessem a ser atacados tanto pelas massas (“seria mesmo Pollock o maior artista norte-americano?”) quanto pelos eruditos (veja-se a atribuição a Cage, por d’Amico, de “certa esperteza”). Porém, uma grande distância os separa, já que, no caso de Pollock, a figura do *cowboy* é complementada pelas conotações de artista herói, maldito e conturbado, aflito por dramas interiores que encontram formalização na intensidade da tela, enquanto, no caso de Cage, remete a um *cowboy* tímido e afável, impassível e formal, sempre elegante em seu terno e gravata – uniforme do músico erudito –, com uma sobriedade que beira a rigidez e um trato quase efeminado. Ao confrontar-se com a câmera no ato de pintar, Pollock, preocupado com a sua autoimagem, não sustenta a personagem, e suas expressões revelam certa falta de espontaneidade. A relação de Cage com o público e as câmeras do palco televisivo, por sua vez, carrega marcas bem diferentes. Se, por um lado, a configuração arquitetônica do estúdio onde o programa era transmitido ao vivo, em um fluxo temporal sem cortes, aproxima a TV do contexto teatral, com o qual Cage era familiarizado, por outro,

35 Ibidem.

3. Intervalo

a transmissão das imagens em tempo real para o vasto e indiferenciado público da televisão aberta inaugurava a dinâmica cultural da celebridade instantânea e universal, alicerces da obra de Andy Warhol.³⁶

Quando aparece, alto e esgalgado, por trás das cortinas do palco de *I've got a secret*, o compositor, então com 48 anos de idade, deixa entrever alguma timidez. Ele se posiciona ao lado do apresentador, Gary Moore, fechando as mãos atrás das costas e encurvando um pouco a cabeça pra frente, como que para se fazer menor. Moore o qualifica, de forma anódina, como “o próximo concorrente”, e Cage, ao se apresentar – “O meu nome é John Cage e moro em Stony Point, Nova York” –, olha estranhamente para um ponto à sua esquerda, não para frente (onde se encontram o público e as câmeras) ou para o apresentador.³⁷ Moore, então, pergunta-lhe teatralmente qual seria o seu segredo, e Cage lhe sussurra algo que nos é revelado por uma legenda na tela: “Vou performar uma das minhas composições musicais”. O público aplaude educadamente, mas Moore continua: “Tem de haver algo mais” (fig. 52). Cage passa a listar os instrumentos utilizados para *Water Walk*, sua composição dividida em quatro partes e pensada especificamente para programas televisivos:

Vou utilizar um jarro de água, um cano de ferro, um ganso, uma garrafa de vinho, uma batedeira, um apito, uma lata, alguns cubos de gelo, dois pratos, um peixe mecânico, um pato de borracha, um gravador, um vaso de rosas, um Seltzer, cinco rádios, uma banheira e um piano de cauda.³⁸

Enquanto Cage sussurra essas palavras no ouvido do apresentador e corre no monitor a lista interminável de instrumentos, a plateia do teatro começa a manifestar certa surpresa. São reações pontuais, entre a incredulidade e algum entusiasmo, em um

36 A dinâmica dessa tecnologia passa a ser notada publicamente em Nova York em 1964. No contexto da Feira Mundial, o pavilhão da RCA, que tinha apresentado, em 1939, a primeira TV, põe em primeiro plano, naquele ano, uma dinâmica cultural mais ampla, introduzida pela televisão: a ideia de celebridade universal. Entrando no *stand*, os visitantes são filmados e se veem em um monitor a cores. Logo depois, sua imagem é espelhada, com um atraso, em um monitor em branco e preto. A instalação em vídeo da RCA demonstraria a dinâmica formal do *feedback* de vídeo e atraso de fita. Cf. UROSKIE, A.W. *Between the Black Box and the White Cube: Expanded Cinema and Postwar Art*. Chicago e Londres: University of Chicago Press, 2014.

37 Todos as falas foram transcritas a partir do registro em vídeo do programa *I've got a Secret*, CBS, Janeiro 1960. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gXOIkT1-QWY>. Acesso em: 24/02/20.

38 Ibidem.

3. Intervalo

crescendo que culmina em um aplauso final, dessa vez unânime, quando “piano de cauda” finalmente aparece, dando sentido à lista absurda de materiais utilizados na composição. Esse sim parece um segredo de bom tamanho, um desafio para o grupo de celebridades que devem adivinhar a ação “secreta” que Cage vai performar em frente às câmeras. Afinal, mesmo tendo alguma finalidade pedagógica, a premissa desses programas era o entretenimento.

É importante ressaltar a modalidade de participação do público, que caracterizará, dali em diante, muitos programas televisivos. Trata-se de uma coletividade que faz barulho, mas que raramente aparece na tela, para reforçar a sensação de que nós, de casa, somos parte dela. As risadas ou os aplausos dessa multidão invisível são introduzidos justamente para tranquilizar os espectadores de que eles não estão rindo sozinhos na frente do monitor. Isso alcança o paroxismo com as risadas gravadas, que ritmam a comicidade de algumas séries a partir dos anos 1970, sempre iguais a si mesmas, rapidamente naturalizadas como reconfortantes e familiares. Essas risadas coletivas, que ecoam sempre iguais, aproximam-se muito da definição de riso dada por Bergson, cujo objetivo principal seria punir qualquer forma de rigidez ou excentricidade em relação à regra coletiva.³⁹ A plateia de massa, naqueles anos em rápida expansão – note-se que a televisão já estava presente em 70% das casas, chegando a 95% no final da década de 1960 –, estava aprendendo a reconhecer, nessas risadas, distribuídas em território nacional, o fundamento de novos códigos coletivos. Ou seja, assim como Pollock nas páginas da revista *Life*, Cage estava indo ao encontro daquele (ou o desafiando?) que sempre fora o maior adversário da vanguarda, o gosto pequeno burguês, antes de sua domesticação pela arte pop, que o tematizará, e das experiências em vídeo como as de Chris Burden, que insere intervenções sem mediações no fluxo televisivo ininterrupto, operando uma justaposição da ordem da colagem. Em vez disso, Cage atua a partir das premissas descritas, ou seja, de uma missão quase pedagógica que, pretensamente, não visava a chocar, mas a educar esse público a outra escuta, função que estava sendo limitada pelos estímulos e pelas mediações da sociedade de massa. Uma operação sem dúvida bastante arriscada, pois tratava-se dos primeiros contatos entre os dois mundos, da vanguarda e da cultura de massa. Arriscada, também,

39 BERGSON, H. *O riso*. Ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

3. Intervalo

porque, como Cage tinha declarado em relação aos expressionistas abstratos, ele não acreditava que a arte devesse causar impacto emotivo, ou afetar “as sensações” do público.

Assim, em *I've got a secret*, Cage sobe no palco aberto da indústria cultural, enfrentando a convergência tão temida por Adorno. Procura manter uma postura bastante neutra, com seu trato gentil e jovial, mas, ao mesmo tempo, permanece distante e impassível, como ao corrigir o apresentador dizendo que ele ensina “música experimental” e não “som experimental”. Quando Moore lhe pergunta se ele acha “seriamente” – ele usa a expressão “*no tongue in cheek*”, que significa algo como “sem ironia”, citando involuntariamente o título da obra de Duchamp de 1959 – que o público escutará algum tipo de música, Cage continua respondendo com postura didática: “[...] considero música a produção de sons. E, como produzo sons na peça que vocês irão ouvir, eu a chamaria de música”. O público não reage, e, para validar as credenciais de Cage como músico e compositor, Moore então tira do bolso uma resenha “não tão favorável”, porém do *New York Herald Tribune*:

Eu gostaria de mostrar pra vocês a resenha que apareceu no *New York Herald Tribune* de domingo passado de um novo álbum do senhor Cage. Não é totalmente favorável, mas diz: “[...] Certas composições suas são realmente um deleite para os ouvidos, mesmo que isso seja algo que não podemos afirmar de todas as obras de Cage”.

Enquanto Cage continua sorrindo educadamente, Moore traduz para o público, em poucas palavras, o sentido do que acabara de ler: “O *Tribune* leva a sério tanto Cage como compositor quanto isso...” acenando com um gesto à cortina que ainda esconde os instrumentos, “como uma nova forma de arte”. Em seguida, dirige-se a Cage, dessa vez mediando as possíveis reações do público: “Essas são boas pessoas, mas algumas delas darão risadas, tudo bem?”, e Cage, com seu ar indulgente: “Claro, considero o riso preferível às lágrimas”. Após essa estranha contratação dos termos de interação entre público e vanguarda, a plateia concede um aplauso generoso, encerrado pela afirmação conciliadora do apresentador: “Ele também é um bom homem”. A mediação condescendente do apresentador coloca público e artista em seus devidos lugares e, somente então, as cortinas se abrem, revelando a instalação dos instrumentos de *Water Walk*, “que se chama assim porque contém

água e porque eu vou andar durante a performance”, explica Cage, novamente, da forma mais literal possível.

Cage começa a performar, com muita precisão e certa gravidade, a sequência de ações no palco, na qual as relações com a água se multiplicam, gerando barulhos comuns ou inusitados (fig. 53). Enquanto isso, o apresentador cronometra a performance, provando que nada está acontecendo por acaso, e declara, pausadamente, como para reiterar as regras do jogo para o público descrente: “Ele leva isso a sério. Eu acho isso interessante. Se vocês acharem engraçado, podem dar risada; se gostarem, podem aplaudir”. Cage é acompanhado pelas câmeras enquanto produz suas variações acústicas com gestos rápidos e precisos – evidentemente muito ensaiados –, movendo-se entre a banheira, o piano modificado e as mesas cheias de utensílios domésticos “modernos”, como uma panela de pressão e um liquidificador. Trata-se de um cenário que introduz as novas ferramentas do universo feminino, onde os movimentos daquela figura de terno e gravata pareceriam ainda mais surreais. Ele modifica as notas do piano pousando um brinquedo em forma de peixe sobre as cordas, abre a válvula de uma panela de pressão, coloca algumas pedras de gelo em um copo e rega um vaso de flores na banheira. A cena das flores causa alguma reação na plateia, como quando apoia com força um címbalo na água, mas os momentos que suscitam mais respostas do público são aqueles em que Cage derruba algo, dá um tapa no rádio ou explode um foguete. Ou seja, cenas reconduzíveis a alguma trapalhada, nas quais o próprio autor assume mais enfaticamente uma posição cômica.

No lugar da vergonha declarada por Matisse, e que percebemos fragilizar Pollock, o encontro de Cage com as câmeras produz o riso, manobra tipicamente modernista, que aqui revela alguma especificidade. O riso é um dos *leitmotifs* mais reconhecíveis do modernismo literário e artístico europeu, mas, enquanto nas primeiras vanguardas artísticas, manifesta-se em sua declinação irônica, ou seja, como desviação sutil – nos bigodes que Duchamp desenha na reprodução da Mona Lisa, por exemplo –, no modernismo literário, a comicidade é mais utilizada, destacando-se figuras que suscitam o escárnio ou que são marginalizadas por suas anomalias ou sua falta de adequação. Existem muitos exemplos possíveis: eles aparecem em *O pai Goriot* ou *O Primo Pons*, de Balzac, em *O homem que ri* ou

O rei se diverte, de Victor Hugo, em *O Capote*, de Nikolai Gogol; são os muitos “mártires bufões” que povoam os romances de Guy de Maupassant, ou mesmo o protagonista de *O Idiota*, de Fiódor Dostoiévski, que fora definido pelo próprio autor como herdeiro de Dom Quixote, uma personagem do bem que é ridicularizada por quem não reconhece o seu valor.⁴⁰ Todos eles são corpos estranhos que perturbam o sistema, causando o riso, que, voltando a Bergson, é precisamente a resposta do corpo social a algo que o perturba.⁴¹

Cage não é vítima do ridículo, mas se expõe e suscita voluntariamente o riso – nesse caso, uma gargalhada coletiva –, respondendo com sorrisos irônicos, aludindo a seu posicionamento em um lugar que o público não alcança, enquanto artista e autor ainda marcado por forte subjetividade. A frágil conexão que ainda existe entre as vanguardas e um hipotético público, presente e futuro, possível através da ironia, sofre aqui um corte. Cage suscita reações involuntárias e desenfreadas, fruto de certo contágio emotivo a partir de um mal entendido. Ou seja, o público mal compreende a sua obra, o que é evidenciado pela necessidade de mediação do apresentador, que anuncia que a performance poderá suscitar risadas, condição que Cage, por ser “um bom homem” (típico dos mártires bufões), aceita de bom grado, já que “prefere o riso às lágrimas”. A negociação das regras do riso entre público e artista aponta para esses espaços como comunicáveis: a tentativa de contato engendrada por Cage e carregada de ambivalências revela a distância intransponível que separa o que acontece no palco dessa multidão virtual. A origem da comicidade, desde o teatro grego, reside justamente em criar uma espécie de contraste, ou desigualdade, entre o sujeito em cena e o público, que, nesse caso, provoca intensas reações emotivas, apontadas criticamente pelo próprio Cage em relação aos expressionistas abstratos. *Water Walk* provavelmente não resultaria em uma peça cômica para o público da Academia Filarmônica Romana, que a perceberia como sutilmente irônica. Isso trai o idealismo implícito tanto à pretensa abertura radical da obra quanto à possibilidade de sua recepção intuitiva.

Falando, em 1965, a respeito de *A noiva despida por seus celibatários*,

40 Cf. GODIOLI, A. “Il «buffo» deriso: variazioni su un tema tra realismo e modernismo”, in *Laughter from Realism to Modernism. Misfits and Humorists in Pirandello, Svevo, Palazzeschi, and Gadda*. Oxford: Legenda, 2015.

41 BERGSON, *O riso. Ensaio sobre a significação do cômico*. Op. Cit., p. 43.

mesmo (*O grande vidro*, 1915-1922), de Duchamp, Calvin Tomkins alega que a noiva, assim como a própria vida, nunca pode ser completamente possuída, nem mesmo despida, e que esse pode ser o motivo pelo qual Duchamp, mestre da ironia, absteve-se de completar o seu *Grande Vidro*.⁴² A participação de Cage no programa *I've got a secret*, por outro lado, parece forçar os limites entre arte e vida, transformando o dado irônico de *Water Walk* na comicidade compulsória que emerge das reações do público, perturbado pelo corpo estranho do artista.

3.2 A distração e o tédio

Após abordarmos as reações da plateia televisiva a *Water Walk* e à performance de Cage no palco da indústria cultural, é oportuno olhar mais atentamente para *4'33"*, obra para sala de concerto que simboliza a estética da redução e do silêncio, relevante para as tentativas de reconfiguração do pictórico operadas por Rauschenberg no contexto dominado pelo expressionismo abstrato. Cage costumava dizer que “O dadaísmo hoje em dia tem em si um vazio, um espaço que antes lhe faltava”, ao que Branden Joseph acrescenta que essa noção de espaço vazio era a mesma que Cage atribuía à transparência da arquitetura modernista de Mies Van der Rohe, às esculturas em látex de Richard Lippold e aos trabalhos de Duchamp, em particular *O Grande Vidro* (1915-1922).⁴³ Era possível ouvir “através” de uma peça musical contemporânea, diz Cage, assim como era possível ver através das esculturas, dos projetos arquitetônicos e da obra de Duchamp.⁴⁴ Joseph continua:

42 TOMKINS, C. “Introduction to The Bride and the Bachelors”, *The Bride and the Bachelors: The Heretical Courtship in Modern Art*. Nova York: The Viking Press, 1965, pp. 1-7, apud BASUALDO, C; BATTLE, E. *Dancing around the bride*. Cage, Cunningham, Johns, Rauschenberg, and Duchamp. Op.Cit., p. 55. *O Grande Vidro* foi realizado entre 1915 e 1923.

43 CAGE, J. *Silêncio*. Op. Cit., p. xi.

44 Cage associa a transparência na música àquela na arquitetura e na arte em “Julliard Lecture”, in CAGE, J. *A Year From Monday*. New Lectures and Writings. Middletown: Wesleyan University Press, apud JOSEPH, B. W. “White on White”, Op. Cit., pp. 95-111. A referência fundamental desse novo espaço é a teorização de Moholy-Nagy in “The New Vision”, que defendia que relações autenticamente espaciais – opostas à volumetria – tinham sido alcançadas pela arquitetura modernista, na qual interiores e exteriores se interpenetram e, através de seus reflexos no vidro, tornam-se inseparáveis. JOSEPH, B.W. “John Cage and the architecture of silence”, Op. Cit., p. 87.

3. Intervalo

Isso é significativo, pois indica que, por trás do objetivo de Cage de colapsar a arte na vida, não havia uma fé renovada na facticidade transgressora do ready-made não assistido, mas sim uma investigação das modalidades de transparência que aproximavam Duchamp de Mies van der Rohe.⁴⁵

Se, como iremos discutir adiante, a transparência de *O Grande Vidro* é questionável, principalmente quando associada à transparência arquitetônica, existe outro ponto de contato entre esse trabalho e a obra de Cage, como ele mesmo ressalta: “o que eu mais gosto é que posso focar minha atenção onde eu quiser, e isso me ajuda a dissipar a distinção entre arte e vida e produz silêncio na própria obra”.⁴⁶

Peça notória e que se propunha como de ruptura, *4'33"* introduz uma fenda na forma tradicional do concerto com o intuito de favorecer a presença mais consciente do público e a desconstrução dos hábitos de escuta. Enquanto a câmara anecoica revela as intensidades de um corpo, no fim, inapreensível, a peça de Cage traz à tona a mobilidade de atenção do espectador (como ele mesmo diz, essa obra não exige foco nenhum), que se dá em um *continuum* entre a presença idealizada por Cage pela prática do zen e as derivas da distração. A primeira performance de *4'33"* foi executada pelo pianista virtuoso David Tudor, em agosto de 1952, no Maverick Concert Hall, na cidade norte-americana de Woodstock, como parte de um recital de música contemporânea para piano, mais de dez anos antes do agosto nada silencioso de 1969, quando Woodstock acolheria 400.000 jovens no maior festival de rock da contracultura hippie. Tudor, ao contrário, posiciona-se em frente ao piano de cauda em uma atmosfera carregada de gravidade. Após 30 segundos, abre a tampa do instrumento, faz uma pausa, fecha-a de novo e volta à imobilidade. Vira, então, uma das páginas em branco, enquanto é possível distinguir as primeiras gotas de chuva que caem, com seu ritmo randômico, no teto de madeira da sala. O público aguarda, imóvel e quieto. O silêncio, nesse caso, não tem de ser negociado, pois é implícito à

45 “This fact is significant, for it indicates that behind Cage’s aim of collapsing art into life was not a renewed faith in the transgressive facticity of the unassisted readymade but instead an investigation into the modalities of transparency that brought Duchamp closer to Mies van der Rohe.” Ibidem, p. 92. Tradução minha.

46 “Looking at the Large Glass, the thing that I like so much is that I can focus my attention wherever I wish. It helps me to blur the attention between art and life and produces a kind of silence in the work itself.” In ROTH, M; ROTH, W. “John Cage on Marcel Duchamp: an interview” apud BASUALDO, C; BATTLE, E. *Dancing around the bride*. Cage, Cunningham, Johns, Rauschenberg, and Duchamp. Op.Cit., p. 135.

etiqueta do concerto de música erudita, que não contempla as reações participativas e contagiosas da plateia televisiva. Ao contrário, a esse público, que supostamente entende a provocação de Cage, não é dado manifestar-se antes do canônico aplauso final. Quando o pianista abre a tampa do piano e permanece estático na frente do instrumento, porém, o ranger das cadeiras e outros sons, antes lidos como barulho e potencial de distração, emergem e se destacam. Após mais dois minutos e vinte e três segundos, o pianista abre e fecha a tampa de novo e vira outra página. A essa altura, alguns dos presentes saem da sala, sem passar despercebidos.

Um minuto e quarenta segundos depois, Tudor repete o seu último movimento (a virada de página) e o concerto termina com um sinal de reverência para o público, que responde com o aplauso ritual. O som abre um campo espacial dinâmico, não uma extensão mensurável, como conjunto de pontos que fixam as notas no papel, mas como unidade intensiva que instaura o movimento como continuidade: os objetos sonoros perpassam a separação entre palco e plateia sem hierarquia ou direção específica. Como descrito por Cage:

Assim eu posso
designar
certos aspectos do som
como se eles estivessem em um campo,
o que,
é claro,
eles estão.⁴⁷

A vibração dos pequenos sons, que ecoam com ritmos e velocidades próprios e a partir de diferentes lugares, representa muito bem a ideia de um espaço preenchido por uma substância fluida (o ar) que possui densidade e ocupa concretamente o volume delimitado por barreiras arquitetônicas, possibilitando a oscilação das ondas sonoras absorvidas ou refratadas pelos corpos na sala. 4'33" articula o espaço vazio como meio de propagação das ondas sonoras, uma deriva radical da dissolução da obra no ambiente: o necessário vácuo artificial em torno da obra modernista expande-se até incluir a audiência. Nesse conjunto de micromovimentos assíncronos, em meio ao qual o público, dócil, permanece à espera, Cage antevê a possibilidade da

47 CAGE, J. *Silêncio*, Op. Cit., p. 157.

coexistência de diferentes tempos e velocidades:

O teatro acontece
o tempo todo onde quer que se esteja e a arte simplesmente
facilita o convencimento de que é este o caso.⁴⁸

[...]

Age
de tal
modo
que se pode “ouvir através” de uma peça
musical assim como se pode “ver através”.⁴⁹

[...]

E aqui por exemplo iniciamos
um estado de imobilidade. Qualquer um pode
ver a vontade de mobilidade. Tivesse eu
nada a dizer, teria sido diferente. Tudo que
é agora é o que é: mais rápido e mais devagar.⁵⁰

Cage aponta para um campo difuso e espacializado de relações sonoras, no qual nosso foco tende a priorizar a peça, mas que, dada a sua ausência, é perpassado por outros sons que potencialmente a atravessam e destacam-se em relação a ela, já que “se pode ouvir através de uma peça”. O espaço difuso da imagem que tentamos descrever nos primeiros capítulos se delinea, assim, em sua dimensão acústica quando Cage testa empiricamente a hipótese de que seria impossível ao objeto “concerto” alçar-se à abstração total ou levar a cabo sua execução sobre uma base neutra, enfatizando um campo de sons residuais. A difusão do som abarca o ambiente inteiro, delimitado pelas seis paredes, pois as frequências se propagam como ondas no ar, transparentes, mas palpáveis, com velocidades assíncronas, “mais rápido e mais devagar”.

A dicotomia entre o público clássico, contemplativo, e o público participante da modernidade é aqui dialetizada: a presença do espectador – no teatro, diante de um pianista virtuoso, que executa a obra do compositor em um festival de música erudita, ou seja, um contexto tradicional – é uma presença muda, compelida à escuta

48 CAGE, J. *Silêncio*. Op.Cit., p. 174.

49 Ibidem.

50 Ibidem, p. 175.

silenciosa, mas, diante do corpo imóvel do pianista, torna-se o elemento que ativa a própria constituição da peça. A presença escultórica de Tudor na frente do piano, por outro lado, sinaliza a paralisia do gesto artístico, já que o público se depara com o campo criado pela ausência de concerto, onde já não é mais possível julgar o virtuosismo do intérprete ou a criatividade do artista. Isso não significa, porém, que este se anule enquanto sujeito daquela enunciação, pois, ao contrário, força o público a uma espera um tanto paradoxal.

A partir dessa primeira performance, a obra ganhará significados múltiplos, dada a pluralidade dos contextos de atuação de Cage e a complexidade de seu percurso e, embora não seja nosso objetivo dar conta de todos eles, parece útil, para traçarmos um quadro do teor histórico da proposta, pontuarmos algumas reações críticas da época. Susan Sontag, por exemplo, argumenta que, eliminando qualquer objeto potencial de nosso foco, Cage submeteria o público a uma experiência integral e, em certa medida, autoritária, não muito distante do conceito imersivo da “obra de arte total”:

À luz do mito atual, segundo o qual a arte visa a tornar-se “uma experiência total”, solicitando atenção total, as estratégias de empobrecimento e redução indicam as ambições mais exaltadas que a arte poderia adotar. Sob o que parece ser uma modéstia extenuante – quando não, na realidade, uma debilidade – deve-se discernir uma enérgica blasfêmia secular: o desejo de alcançar a consciência irrestrita, não seletiva e total de Deus.⁵¹

Sontag afirma isso após outro trecho do texto em que alega que o deslocamento operado por essas vanguardas se efetuará a partir de uma concepção “pós-psicológica” da consciência, comparável ao estado alcançado pelos místicos através da “via negativa”. O argumento de Sontag nos interessa porque indica a tensão que a obra engendra com uma interpretação da experiência estética em vias de definição naquele momento histórico. Sontag fala a partir do paradigma tradicional da estética, no qual a ausência da obra nos convocaria a uma entrega

51 “In the light of the current myth, in which art aims to become ‘a total experience’ soliciting total attention, the strategies of impoverishment and reduction indicates the most exalted ambitions art could adopt. Underneath what looks like a strenuous modesty, if not actual debility, is to be discerned an energetic secular blasphemy: the wish to attain the unfettered, unselective, total consciousness of God.” SONTAG, S. “The Aesthetics of Silence”, in *Styles of Radical Will*. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 1969, pp. 3-14, apud BASUALDO, C.; BATTLE, E. *Dancing around the bride*. Cage, Cunningham, Johns, Rauschenberg, and Duchamp. Op. Cit., p. 111.

absoluta, sem limites (a consciência “total e irrestrita” do estado contemplativo, que solicita a “atenção total” do público). Mesmo partindo de premissas análogas, pois a contemplação budista é um estado de atenção plena, a experiência estimulada por Cage parece trazer informações de outro teor: ela abre o campo da obra para a possibilidade de percebermos a modulação constante de nosso foco ao longo de um intervalo preestabelecido, como uma linha sutil, mas contínua, entre atenção e distração.

Mesmo que Cage nunca tenha apontado para isso, como fez Duchamp, a ideia de silêncio introduz também a possibilidade da experiência do tédio, algo que seria “impensável em termos pictóricos”.⁵² Uma pintura pode ser intelectualmente entediante, mas o observador não é forçado a permanecer na sua frente. Ou seja, ao invés de reforçar a sua “presença”, a proposta de Cage pode aproximar o público de uma interpretação mais leve da experiência, que se afasta da contemplação para incluir uma vasta gama de estados. Diante do objeto estético reduzido a seu contexto institucional, a audiência pode preencher o intervalo criado com suas projeções mentais, por meio de uma escuta inquisitiva, ou pelo menos curiosa, instigada a decifrar e questionar a proveniência dos sons. Isso é típico da experiência estética pós-aurática: quando o ser humano, anestesiado irreversivelmente pelos traumas da guerra e pelos choques gerados pelas novas tecnologias e pelo progresso, perde acesso à experiência contemplativa – que ofereceria uma base para a “obra de arte total”, de Sontag, ou para a contemplação, em termos orientais.⁵³

Matéria frágil, o silêncio torna-se o fundo ideal para certos movimentos interiores ganharem relevo em nosso campo perceptivo: a modulação da atenção talvez seja, afinal, o meio específico de *4'33"* de Cage. A ausência de sons e de movimentos no palco destaca não somente cada pequeno barulho, mas tudo o que emerge de nossa memória, promovendo associações que nos levam a outros lugares, para “organizar esse vazio”. Em última instância, citando o próprio ponto

52 CABANNE, P. *Dialogues with Marcel Duchamp*. Londres: Thames and Hudson, 1971, p. 99.

53 Haveria um retorno, ou regressão, elaborado por Benjamin já a partir dos anos 1930, a uma experiência que flutua no *continuum* atenção/distração típica da interação com as formas do jogo e do espetáculo.” A inervação de segundo grau do ambiente modificado pelas tecnologias representa, segundo Benjamin, “a precondição para jogar com as forças naturais do nosso tempo, quando o espaço físico – do corpo, da experiência vivida – é envelopado, ou seja, atravessado fisicamente, pelo espaço percebido das imagens e dos sons.” Cf. HANSEN, M.B. “Room-for-Play: Benjamin’s Gamble with Cinema”, *October*, vol. 109, (verão, 2004), p. 9.

3. Intervalo

de vista estruturalista de Sontag, “o silêncio permanece, inevitavelmente, uma forma do discurso”.⁵⁴ Assim, a “via negativa” de Cage seria uma forma de revelar o fluxo da percepção em sua nudez e mobilidade, ou seja, em sua oscilação entre as expectativas traídas, os hábitos da escuta disciplinada e o tédio, nas infinitas associações possíveis sugeridas por nossa presença “perversa” – nesse caso, inibida pelo caráter “mundano” do teatro – durante esses quatro minutos e meio.⁵⁵ A peça oferece, portanto, múltiplas possibilidades de presença, ou aberturas sensoriais, canais que podem ser ativados ou fechados, estimulados ou modulados, em um conjunto de sensações jamais unívocas.⁵⁶ É possível que ocorra, por exemplo, a recusa a esse tipo de escuta, que facilmente cede lugar a sensações de desconforto, revolta, impaciência, sono, irritação, simples distração ou tédio. Essa resistência pode induzir, também, a uma reflexão mais racional sobre o significado da proposta: atividades mentais potencialmente presentes em qualquer dado da experiência, mas que se sobrepõem imediatamente ao núcleo central da obra (o silêncio). Uma reação pouco oportuna, no entanto, seriam as gargalhadas ou os comentários em voz alta da plateia do programa televisivo, ou a postura relaxada dos corpos ociosos no cinema, que “escorregam nas cadeiras como em uma cama”.⁵⁷ Durante *4’33”*, as reações são moduladas pelo contrato social implícito ao concerto, permitindo evidenciar a mutabilidade dos estados “interiores”.

Refletindo sobre a suposta transparência, ou um contato mais direto com as sensações do corpo, emerge um dado interessante ao compararmos a experiência de Cage na câmara anecoica – onde o artista resgata o contato proprioceptivo por meio da escuta – ao caso de Pollock. Na sutura pseudorrealista de Namuth, ou seja, em

54 SONTAG, S. “The Aesthetics of Silence”, in *Styles of Radical Will*. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 1969, pp. 3-14, apud BASUALDO, C.; BATTLE, E. *Dancing around the bride*. Cage, Cunningham, Johns, Rauschenberg, and Duchamp. Op. Cit., 2013, p. 111. Tradução minha.

55 “O escuro não é apenas a substância mesma do devaneio (no sentido pré-hipnóide do termo); é também a cor de um erotismo difuso; pela sua condensação humana, pela sua ausência de mundanidade (contrária ao “parecer” cultural de toda sala de teatro), pelo afundamento das posturas (quantos espectadores, no cinema, escorregam na poltrona como numa cama, com os capotes ou os pés jogados sobre o assento anterior), a sala de cinema (de tipo comum) é lugar de disponibilidade, e é a disponibilidade (ainda mais do que a paquera), a ociosidade dos corpos, que define melhor o erotismo moderno, não o da publicidade ou dos stripteases, mas o da cidade grande.” BARTHES, R. “Ao sair do cinema”, in *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 428.

56 Ao se ativar os sentidos “periféricos”, o que se torna evidente é que cada meio excede de longe as possibilidades do sentido destinado – pela divisão clássica da história da arte – a interpretá-lo. Trata-se, afinal, de um campo igualmente dinâmico, em que os recortes das convenções são desestabilizados pelos artistas, principalmente em momentos de crise.

57 BARTHES, R. *Ibidem*, p. 428.

sua tentativa de representar as obras, os movimentos e a figura de Pollock de forma objetiva e coesa por meio da montagem e dos efeitos cinematográficos, a presença física mediada pela câmera abre uma fenda que transcende a construção das imagens, resistindo ao que é apreensível por meio simbolização da figura do artista. O corpo, reproduzido e reduzido pelo distanciamento e mediação da imagem técnica, ou seja, teoricamente virtual, traz dados muito concretos, mesmo que opacos. As incongruências que criam uma cisão no significante de Pollock, simbolizado pelas imagens, geram reações não domesticáveis, abrindo espaço para dados pré-verbais que nos tocam e que, por isso, tendemos a acolher como verdadeiros. A experiência de Cage, que pode ser vista como uma aproximação ao corpo pelo viés oposto, a partir de sua própria interioridade, traz uma resposta parecida: ele é reduzido à pura autorreflexividade – a partir da imobilidade da escuta, associada à ausência de distrações visuais, ou seja, ao se induzir o conhecimento teoricamente não mediado de suas apercepções musculares e viscerais –, esvaecendo-se, paradoxalmente, a concretude e a unidade do corpo. Na falta de movimentos ou vibrações sonoras externas, a materialidade do corpo se revela real, mas abstrata, ou seja, cristalizada em sua virtualidade.

Como acontece com o *close*, certo grau de aproximação do objeto revela uma unidade inapreensível: em ambos os casos, as mediações tecnológicas não reforçam a percepção do corpo como algo finito, que podemos delimitar, mas nos põem em contato com forças e intensidades pouco definíveis. A apercepção, que atravessaria a camada superficial das aparências do corpo para captar o que teoricamente está atrás (ao invés de revelar uma “substância”, ou de delimitar um substrato), proporciona uma abertura para um lugar onde movimentos orgânicos ressoam em cavidades não mapeáveis, onde os elementos fundem-se em ritmos, um espaço abstrato e intersticial que não demarca propriamente um interior. Assim, no exato momento em que buscamos a sua concretude, por meio de uma experiência não mediada por estímulos externos, o corpo se desmancha nos barulhos do automatismo fisiológico e em sensações não qualificáveis. Sua presença fenomenológica não nos proporciona uma experiência coesa, e a concepção do nosso corpo como um campo fixo e sintetizável revela-se uma abstração.

Enquanto a unidade do corpo desmancha-se na câmara anecoica, a experiência

contemplativa (aqui em uma acepção oriental) se desfaz no intervalo pontuado pelos pequenos barulhos e pensamentos randômicos que permeiam os 4'33" de silêncio.⁵⁸ Ou seja, a aproximação de uma versão mais autêntica da experiência – de nossos corpos ou do espaço ao redor – através da redução dos estímulos não se sustenta, pois tende a desmoronar em um conjunto híbrido de reações que podemos definir a partir do conceito de “distração”, que dissolve os limites definidos entre interior e exterior. As diferentes realidades que se misturam, corrompendo uma experiência hipoteticamente menos condicionada, são a realidade sensorial, a realidade psíquica da memória, da imaginação e da síntese analítica, e a realidade pulsional dos afetos.⁵⁹ Em outras palavras, o silêncio incentiva a nossa liberdade projetiva, sendo impossível controlar a qualidade tanto dos sons que emergem na sala quanto da quietude experimentada por cada um. Nesse intervalo, associações são criadas a partir da memória ou da observação, e podemos focar em sensações táteis ou proprioceptivas, todas camadas que coexistem na mesma duração, sendo constantemente atualizadas em nosso corpo no duplo eixo das sensações e dos mecanismos cognitivos.⁶⁰

Se a linguagem de Cage chama a atenção para esse aspecto de modo muito instigante, por vezes ela recalca a sutileza dessa modulação da experiência. Por exemplo, o compositor nunca qualifica a dimensão projetiva instada pelo silêncio como resultado da distração ou do tédio – possível reação citada, não por acaso, por Duchamp. A única vez que a palavra “distração” aparece em *Silêncio*, coletânea de conferências e escritos de Cage, é usada nestes termos:

58 Isso traduz, em termos empíricos, a teorização de Susan Buck-Morss, quando esta afirma, a partir de um viés biológico, que o cérebro não é um corpo anatômico isolável, mas parte de um sistema culturalmente específico e historicamente transitório, que inclui o indivíduo e seu ambiente. O mundo externo completaria o circuito sensorial até mesmo de um ponto de vista biológico, pois é provado que a privação sensorial prolongada leva à deterioração do sistema. O cérebro e a pele formam, então, uma caixa de ressonância, recebendo estímulos que reverberam em um corpo radicalmente aberto, que existe somente em termos relacionais. Cf. BUCK-MORSS, S. “Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin’s Artwork Essay Reconsidered”, *October*, vol. 62 (outono, 1992), pp. 3-41.

59 A fascinante hipótese de Bergson é que existiria uma continuidade, ou uma diferença de grau, e não de qualidade, entre matéria e memória, entre as virtualidades de nossas projeções e a matéria que as provoca (o mundo) e as abriga (o nosso corpo). Cf. DELEUZE, G. *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 8.

60 A intuição da dupla incorporação foi articulada inicialmente por Merleau-Ponty. Para um aprofundamento sobre a relação entre fenomenologia, ciências cognitivas e filosofia Zen nos anos 1950, Cf. VARELA, F. J; THOMPSON, E; ROSCH, E. *The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience*. Cambridge: The MIT Press, 1992.

3. Intervalo

É melhor compor uma peça musical do que executá-la, é melhor executar uma do que ouvir uma, é melhor ouvir uma do que usá-la erroneamente como meio de distração, entretenimento, ou aquisição de “cultura.”⁶¹

Isso trai certa falta de distanciamento em relação à sua própria obra, ou à abertura para a autoironia, um dos ingredientes da desconstrução da subjetividade do artista nas primeiras vanguardas, em particular do próprio Duchamp.

Outro dado apontado por muitos autores contemporâneos, entre os quais Branden Joseph e Tamara Trodd, é que o teor político da recepção do público restrito das primeiras vanguardas seria aqui substituído por uma recepção anárquica como forma de resistência às determinações da comunicação de massa.⁶² No entanto, existem limites para essa recepção individualizada, já que, como vimos, quando a obra é deslocada de seu contexto restrito e codificado para entrar no campo aberto da indústria cultural e da comunicação de massa, o público perde grande parte do contato com a proposta, respondendo com risadas desenfreadas. A comicidade de *Water Walk*, no contexto do programa televisivo, desloca o seu sentido original e aponta para o hermetismo da obra de Cage, que, por um lado, desconstrói a codificação do concerto, mas, por outro, não sobrevive fora dele: a sua sobrevivência dá-se a partir da revelação dessa incomunicabilidade, que expõe claramente a impossibilidade de transparência entre cultura erudita e cultura popular.

No lugar da *técnica híbrida* de Pollock, Cage retoma a narrativa das primeiras vanguardas – a dissolução dos limites entre arte e vida –, revelando a possibilidade de um *corpo híbrido*, sensibilizado e sensível ao ambiente imantado pela tecnologia: suas obras são laboratórios que simulam os estímulos caóticos da cidade, fragmentados em parcelas ou combinados em grandes acúmulos, que podemos acolher ou rejeitar por meio das múltiplas derivas da distração. A proposta da negação da experiência estética tradicional pela suposta eliminação do

61 CAGE, J. *Silêncio*. Op. Cit., p. 64.

62 Joseph afirma que: “It is this impulse to create works that underline such an individualized reception, that make each beholder aware of the role played by his or her individual history and subject-position, that forms the crux of the neo-avant-garde project of Rauschenberg and Cage. In this, their work differs from that attributed to the historical avant-garde, for it relinquishes the attempt, common to dada and constructivism, to address or forge a collective political subject.” JOSEPH, B.W. “White on White”, *Critical Inquiry*, vol. 27, no. 1 (outono, 2000), p. 118. O mesmo assunto é retomado em TRODD, T. *The Art of Mechanical Reproduction: Technology and Aesthetics from Duchamp to the Digital*. Chicago e Londres: University of Chicago Press, 2015.

3. Intervalo

virtuosismo do artista, visando a estender a função artística a todos, porém, revela-se mais um idealismo. Negando a sutura simbólica – aquilo que pode ser comunicado pela obra – e recalcando o objeto como veículo dessa mensagem, Cage propõe um exercício utópico do sublime pós-aurático, no qual a própria contemplação dos acidentes sonoro-visuais do cotidiano torna-se experiência estética. *Utópico* por aspirar à dissolução da arte na vida e por fazer disso um conceito universal que, contudo, não se aplica, como vimos, ao público da TV; *sublime* por beirar os limites do que podemos perceber e do que podemos experimentar – do imaginável e do visível –, por meio de um estado contemplativo. A força de sua obra parece residir nessas contradições, que apontam para um regime pós-aurático da experiência, no qual a ênfase volta-se à mobilidade da atenção do espectador distraído, convocado a se posicionar diante de uma obra que não restitui a possibilidade de um olhar distanciado, mas que nos toca de maneiras inesperadas, gerando certo estranhamento ou provocando gargalhadas.

A impossibilidade do zero absoluto, da tábula rasa, da tela branca, por outro lado, são pontos de partida importantes, pois enfatizam a igual inviabilidade de uma experiência que não seja refratada em nenhum nível. Essa redução será aplicada ao campo pictórico nas primeiras investigações de Rauschenberg, que desencadeará efeitos que iremos explorar na próxima seção. O seu percurso se afastará do ideal de uma natureza não contaminada da percepção, capaz de resistir ao tecnológico, à cultura, à história, e de uma humanidade idealizada e, portanto, inexistente. O fato dele buscar reestabelecer os termos do pacto de adesão ao concerto é outro dado conceitual da obra que ganhará sobrevida em experimentações posteriores, gerando importantes discussões: a indistinção entre palco e plateia, entre quem vê e quem é visto – pontos focais, por exemplo, na produção filmica realizada por Andy Warhol na Factory, em Nova York, que se tornará um verdadeiro laboratório do espaço difuso da imagem, no qual os limites entre campo e extracampo perdem seus contornos.

3.3 Aeroportos para luzes, sombras e partículas

Uma investigação proposta pelo próprio Cage nessa direção será *Theatre piece #1*, proto-*happening* realizado em 1952 no refeitório do Black Mountain College, onde Cage lecionava. Além de não ter divisões espaciais entre público e performers, a peça é articulada em camadas autônomas entre si: a coreografia de Merce Cunningham, o texto de uma conferência sobre o místico alemão Mestre Eckhart, que Cage recitava de pé em uma escada de madeira apoiada à parede, e a cenografia composta por uma série de fotografias projetadas sobre as telas brancas de Robert Rauschenberg. É notória a declaração do compositor, que afirma que as *White Paintings* haviam sido criadas antes de sua peça silenciosa, e que ele teria se inspirado nessas obras para elaborar *4'33"*. No entanto, era sua filosofia como compositor e seu papel como uma espécie de mentor que estavam se relevando fundamentais para a construção da poética do próprio Rauschenberg, principalmente em sua fase experimental, quando o artista ainda procurava definir sua linguagem pictórica buscando afastar-se da gestualidade do expressionismo abstrato.

A concepção da tela como membrana usada para refletir eventos e projeções, que correspondia ao uso intermedial das *White Paintings* em *Theatre Piece #1*, apresenta uma relação formal com a poética e retórica de László Moholy-Nagy, artista e teórico das relações intermediais nas artes no contexto da *Bauhaus*, conhecido também por seu trabalho gráfico. Moholy-Nagy concebe a tela como meio que modula, filtra e desvia, literalmente, a luz, e que fornece uma base comum para a pintura, fotografia e o filme. Em seu trabalho, a tela pode assumir uma forma escultórica (ou até mesmo instalativa), como na série de máscaras móveis *Light Space Modulator*, ou bidimensional, como na série “fotografias sem câmera”, também chamada de *Rayogramas* (de Man Ray), na qual objetos e membranas com diferentes coeficientes de refração são apoiados diretamente no papel fotossensível e, em seguida, o conjunto é exposto à luz (fig. 54 e fig. 55).⁶³ Moholy-Nagy é o primeiro a comparar o *Quadrado branco sobre branco*, de Malevich, a uma tela de cinema em miniatura, perfeita para a projeção de luzes em movimento e jogos de

63 Cf. MOHOLY-NAGY, L. *Painting Photography Film*. Cambridge: The MIT Press, 1973.

3. Intervalo

sombras originados ao seu redor.⁶⁴ Com obras de 180 x 240 cm cada, a primeira série de *White Paintings*, de Rauschenberg, no entanto, já não pode evocar uma miniatura, ou maquete, mas um teatro de sombras na escala do corpo humano. Uma abertura para a presença virtual, e com proporções cinematográficas, de corpos em movimento no campo pictórico, nesse caso, para a projeção de suas sombras. A incorporação desse dado cinematográfico nas artes visuais traz um princípio de intermedialidade a partir do qual a pintura, depauperada de suas matérias tradicionais, faz-se cenário e tela de projeção.

Na história dos monocromos, essa negação do pictórico pode ser imanente ou transcendental. Como nota Hal Foster, no caso do *Quadrado Negro* (1915), Kazimir Malevich aponta para uma superação não somente dos aspectos específicos à pintura, mas do mundo como tal, já que, como declarado pelo artista, “transformando o anel do horizonte eu escapei do círculo das coisas”.⁶⁵ Por outro lado, em *Cor Vermelha Pura, Cor Amarela Pura, Cor Azul Pura* (1921), Aleksandr Rodchenko não representa nada além da imanência da cor. No caso de Rauschenberg, no entanto, não se trata da oposição imediata entre um espaço transcendental e um espaço mundano, mas da inauguração de um campo sem centro, que acolhe e reflete o que vem de fora. Na caixa cênica vazia e sem profundidade de Rauschenberg, o que se move é o reflexo de eventos externos, que revelam a existência do extracampo por meio de alguma presença esporádica. Cage define essas pinturas como “aerportos para luzes, sombras e partículas”, ou seja, o contrário de uma pintura imanente e autocontida.⁶⁶ Aqui, um traço ou uma marca qualquer não revelam mais a oposição irreduzível entre figura e fundo – citados por Greenberg como os elementos que denotam a impossibilidade de fugir da Gestalt, do ilusionismo da imagem –, mas a abertura da tela para o ambiente e, como no caso de *O Grande Vidro*, sua exposição à luz, à sombra, à poeira, ou seja, enquanto marcas indiciais que caracterizam a retórica do fotográfico.⁶⁷

64 MOHOLY-NAGY, L. *The New Vision*. Nova York: Wittenborn e Schultz, 1947, p. 39.

65 MALEVICH, K. “From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Realism in Painting”, in HARRISON, C.; WOOD, P. (Org.). *Art in Theory 1900-1990*. Oxford: Blackwell, 1992, p.166 apud FOSTER, H. “Made out of real world: Lessons from the Fulton Street Studio”, in DICKERMANN, L; BORCHARDT-HUME, A. (Org.) *Robert Rauschenberg*. Nova York: Tate Publishing, 2017, p. 90. Catálogo de exposição.

66 CAGE, J. *Silêncio*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019, p. 102.

67 Comentando as *Black Paintings*, que Rauschenberg realizou entre 1951 e 1953, Cage se refere indiretamente a Pollock, alegando que, “mesmo não tendo o escoamento da pintura espremida

“Os quadros brancos apanhavam tudo o que lhes caía em cima; porque não olhei com minha lupa?”, continua Cage, evocando a mediação de algum instrumento óptico pra mergulhar no mundo dessas partículas invisíveis a olho nu.⁶⁸ Cage imagina dar um *close* na tela branca para observar a dança da poeira e dos pequenos acidentes que não precisam ser vistos, mas dos quais, com as recentes pesquisas nos campos da energia atômica e as novas possibilidades de visualização, adquiriria-se uma consciência cada vez maior. A ênfase de Cage nas sombras e nas partículas introduz elementos alheios à materialidade específica do meio da pintura. Ao contrário dos detalhes microscópicos, ainda pictóricos, congelados nas telas de Pollock, que pedem pra ser examinados de perto, o olhar não encontra nenhum foco na camada uniforme de tinta branca, estendida sobre o linho com um rolo para minimizar os detalhes.⁶⁹ Não tem nada para ser visto sobre a tela, que parece intocada e serial, mas ela é apenas virtualmente branca, pois se abre para as contingências potenciais de um mundo em fluxo perene. O que Cage percebe não é algo naturalizado, mas que nos força a imaginar detalhes totalmente deligados do pictórico, situando a tela em um espaço contíguo ao campo ao seu redor. Ao contrário dos 4’33” de silêncio, que colocavam o público diante de um intervalo durante o qual podiam contemplar sons residuais, na tentativa de afinar ou dissolver a escuta nos elementos sonoros do cotidiano, a impossibilidade do zero absoluto nas telas brancas anuncia uma passagem que se revelará crucial não tanto para a dissolução dos limites entre arte e vida, ou para a afirmação de uma antiestética, como pretendia Cage, mas por introduzir outra concepção dos meios da arte.

Revelando a presença dessas informações residuais (as sombras, a poeira) sobre a tela, ele aponta para a hibridização do pictórico a partir do pluralismo do fotográfico, quando a natureza líquida e colorida da tinta estabelece relação direta com marcas de outra natureza, que se apresentam, frequentemente, em preto e branco. A descrição do encontro paradoxal entre esses índices invisíveis e microscópicos e

diretamente do tubo de tinta”, existe, no caso do primeiro, a mesma aceitação do acaso e a tendência a não interferir na composição. O que, ele conclui, muda radicalmente a nossa noção de beleza. Ibidem, p. 98.

68 Ibidem, p. 108.

69 Rauschenberg afirmou várias vezes que essas obras poderiam ser repintadas, ou refeitas (como aconteceu entre 1965 e 1968). Cf. FOSTER, H. “Made out of real world. Lessons from the Fulton Street Studio”, in DICKERMANN, L; BORCHARDT-HUME, A. (Org.) *Robert Rauschenberg*. Op. Cit., p. 93.

3. Intervalo

a tela branca que não pode fixa-los será uma premissa importante para os artistas da pop, que irão abordar as questões do automatismo, da autoria e da circulação da obra – esse último, um dos pontos de atrito, como vimos anteriormente, entre a obra de Pollock e sua inserção na sociedade de massa – a partir da relação do pictórico com os meios de reprodução técnica da imagem, o que possibilita que as obras passem a circular enquanto imagens. É importante lembrar que, naquele momento, ou seja, no início dos anos 1950, essa direção ainda era pouco previsível no círculo de Nova York, dominado pela voz e pela personalidade de Greenberg, que, conforme narrado por Leo Steinberg, considerava a *Color Field Painting* [pintura de campos de cor] da segunda geração de expressionistas abstratos como único futuro possível para a pintura norte-americana.⁷⁰ Rauschenberg não estava propondo um corte radical em relação a essa linguagem pictórica, que continuava sendo o paradigma de referência a partir do qual afirmar a sua poética. Ou seja, a redução estética e as estratégias antiautorais não eram uma finalidade em si, como provavelmente era defendido por Cage, mas um passo em direção a outra retórica da imagem ainda em formação e que apresentava importantes pontos de contato, ainda que preliminares, com outros meios.⁷¹ Rauschenberg não parecia querer declarar um novo fim para a pintura, mas tentava abrir espaço para discutir, de forma bastante pontual, a gestualidade do expressionismo abstrato.

Outras obras representativas desse ponto, ainda na direção da redução e do esvaziamento da imagem, são *Erased de Kooning Drawing* e *Automobile Tire Print*, ambas realizadas por Rauschenberg em 1953 (fig. 56 e fig. 57). Na primeira, o artista apaga, com uma borracha, um desenho do mestre; na segunda, ele utiliza os pneus do seu Ford Modelo A para imprimir uma marca horizontal em cima de vinte folhas de papel apoiadas no chão. Junto às telas brancas, essas duas ações (apagamento do desenho e introdução das marcas dos pneus) negavam, com certa ironia, a gestualidade enfática, autoral e dramatizada do expressionismo abstrato. Com essas obras, Rauschenberg introduzia a gramática essencial do espaço pictórico que trabalhará a seguir, composta por rasuras e apagamentos, mas também pelo

70 STEINBERG, L. *Encounters with Rauschenberg*. A Lavishly illustrated lecture. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 2000, p. 23.

71 Quando foram expostas pela primeira vez na Egan Gallery, em 1953, as telas foram mal recebidas e interpretadas enquanto de gestos dadaístas, ou de antiarte. *Ibidem*.

acúmulo de marcas indiciais de naturezas variadas. Essa poética levará à introdução de inúmeras técnicas de impressão e decalque, ou seja, processos de transferência e decodificação das imagens de um meio pra outro, como os *transfer drawings*, os *blueprints* e, a partir dos anos 1960, as experimentações com serigrafia e litografia em formatos aumentados. *Erased De Kooning Drawing* é um ponto de partida importante, pois, como nota Leo Steinberg, Rauschenberg usa a borracha como ferramenta “antigráfica” para fazer tábula rasa do virtuosismo implícito ao desenho. Essa supressão é carregada de consequências, pois, desse modo, Rauschenberg interrompe o que Vasari tinha apontado como o elo entre pintura, escultura e arquitetura. Um detalhe que precisa ser ressaltado é que não se trata de mais uma reiteração da antiestética dadaísta descolada do seu contexto. Rauschenberg historiciza sua ação apropriando-se do desenho de um expoente do expressionismo abstrato e seu gesto não é somente uma estratégia edípica ou iconoclasta de negação, mas uma apropriação também do uso da borracha, ferramenta que o próprio De Kooning utilizava para trabalhar, desmanchar, borrar, ou seja, desenhar a linha. Apagando o desenho, Rauschenberg, então, terminaria o trabalho de De Kooning, fazendo uso da borracha em seu contexto mais profano e automático, como utensílio usado cotidianamente para apagar letras ou sinais no papel.⁷² Eliminando ritualmente, e com a bênção de De Kooning – o virtuoso de seu tempo –, o desenho, conjunto de traços que, durante mais de quinhentos anos, tinha sido mediado pelos gestos e pelo olhar do artista, ou seja, a própria alma do pictórico, Rauschenberg tenta criar uma relação mais direta com o mundo, que excedesse a tela.

Como vimos, essa abertura para o extracampo tinha encontrado uma primeira brecha com o esvaziamento das *White Paintings*, que oferecem uma abertura para os signos de caráter indicial apontados por Cage. A obra de Duchamp, especialmente *O Grande Vidro e Tu m’* (1918), são antecedentes fundamentais para essa passagem e, com certeza, a referência para Cage ao falar de sombras e poeira. Como nota Rosalind Krauss, Duchamp é o primeiro a estabelecer uma conexão entre o índice e o signo fotográfico, principalmente em sua modalidade de realização sem o auxílio da câmera, ou seja, sem passar através da caixa cênica perspectivada, desenvolvida a partir da câmera obscura, método no qual a marca indicial se dá por contato,

72 STEINBERG, L. *Encounters with Rauschenberg*. A Lavishly illustrated lecture. Op. Cit. p.18.

3. Intervalo

como nos *Rayogramas* ou nas experimentações de Moholy-Nagy. *Tu m'*, com suas dimensões alongadas de três metros de comprimento por 60 centímetros de altura, introduz uma panorâmica de índices, como as sombras projetadas de alguns *ready-mades* – a roda de bicicleta, o saca-rolhas e o cabideiro –, que são decalcadas na sequência, e uma sucessão de amostras de cores que se distribuem pelo espaço como se estivessem espetadas em uma haste invisível que atravessasse a tela, antecipando o que seria uma tabela de cores industriais e, ao mesmo tempo, exibindo um último resquício de perspectiva (fig. 58). Nessa tela, que Rauschenberg havia visto em uma exposição na galeria Sydney Janis, a cor se faz medida, parte de um sistema de convenções supostamente impessoais: encontra-se pronta, como um *ready-made*.⁷³ Próxima ao centro, uma mão com o indicador estendido, pintada por um pintor de letreiros – o que alude, também, ao virtuosismo pictórico como algo de-sublimado, relacionado a um fazer técnico – aponta para a sombra real de uma escova para garrafas cravada no chassi em um ângulo de noventa graus em relação à tela. Acima da mão, a tela é cortada em ziguezague e remendada por alguns alfinetes reais.

Duchamp descreve a obra como “uma espécie de inventário de todos os meus trabalhos anteriores, em vez de uma pintura em si”.⁷⁴ David Joselit comenta essa declaração dizendo que *Tu m'* evita qualquer síntese, “realizando o desaparecimento do mundo dos objetos em suas próprias representações múltiplas e instáveis”, naquilo que o artista chamou de “análise hipofísica [inferior ao estado físico] das transformações sucessivas dos objetos”, como o que se dá, por exemplo, com a sombra dos *ready-mades*.⁷⁵ Joselit nota também que toda imagem em *Tu m'* é, ao mesmo tempo, um objeto e uma representação, ou medida, de outro objeto – uma sombra, uma régua, um signo –, aludindo, como na leitura das *White Paintings* feita

73 Os *ready-mades* de Duchamp podem ser interpretados como uma réplica direta aos pintores abstratos de sua geração, como Kazimir Malevich, por exemplo, que começou a pintar monocromos e formas abstratas simples, como *Quadrado Preto* (1916), para expressar a suprema pureza da forma e da cor. Duchamp, no entanto, desconfiava de tais apelos à pureza e à transcendência. Como Thierry De Duve argumenta em *Kant After Duchamp*, Duchamp insistia que as tintas a óleo e pigmentos não eram essências irredutíveis; eram produtos moídos por moedores de tinta, misturados por químicos e embalados na linha de montagem em tubos de alumínio. Cobrir uma tela com uma camada de uma única cor não significava criar uma expressão transcendental de sua essência, mas apenas se engajar em outro tipo de ilusionismo, que fazia desaparecer a base material da pintura e os corpos envolvidos em sua produção. Cf. DE DUVE, T. *Kant After Duchamp*. Cambridge: MIT Press, 1996, p. 164.

74 JOSELIT, D. *Infinite Regress: Marcel Duchamp, 1910-1941*. Cambridge: MIT Press, 2001, pp. 66-67.

75 Ibidem.

por Cage, a uma relação direta e não representacional com algo externo à tela. O ponto de chegada dessa racionalidade é a escova para garrafas, literalmente cravada na obra – elemento ao mesmo tempo interno e externo ao quadro –, que desenha uma sombra real ao lado daquela (desenhada) do cabideiro. A tela captura, assim, detalhes concretos do espaço ao redor do quadro, desmentindo o ilusionismo do pictórico. Duchamp não desconstrói esse ilusionismo pela abstração, como estava sendo experimentado por seus contemporâneos, mas *assembling* objetos ou suas derivações indiciais. Desse modo, ele se afasta também da colagem cubista, pois suspende os objetos em uma composição não centralizada, que ativa a relação com o extracampo. Os objetos não são “recortados” de seu contexto e “colados” na tela, seguindo (ou desconstruindo) regras de composição, mas, como é típico da virtualidade do fotográfico, encontram-se de passagem sobre o quadro, configurando enigmas suspensos entre o que é dado a ver e o *isso foi* de Barthes, aquilo que já pertenceu a outro momento. O desenho da sombra do *ready-made*, por exemplo, é um atestado de que, por algum momento, o objeto já esteve ali, projetando sua sombra exatamente a partir daquele lugar, enquanto a sombra real da escova de garrafas varia de tamanho e de posição, dependendo da iluminação do quadro.

Duchamp configurava, naquele momento, uma mudança fundamental na subjetividade convocada pela obra. Enquanto o cubismo ainda preserva a unidade do sujeito clássico – com sua percepção intacta frente à desagregação do mundo dos objetos, tornando-se, assim, segundo Thierry De Duve, um movimento imprescindível, mas de transição –, o real de Duchamp não se refere mais à tentativa de representar a aparência do mundo no campo autônomo da pintura.⁷⁶ Apontando para uma leitura que considera equivocada dos cubistas – que veriam, em Cézanne, a formulação insuperável do realismo da figuração, enquanto conceberiam sua própria poética como um ‘realismo de matriz conceitual’ –,

76 Segundo a análise de Thierry de Duve, Duchamp teria percebido a mudança paradigmática introduzida por Cézanne na interpretação do realismo pictórico, ou seja, a consciência de que a realidade é refratada pela sensibilidade em processo. Em razão disso, após uma incursão no cubismo, em 1912, o mesmo ano em que o cubismo de Braque e Picasso emerge de sua fase hermética e são introduzidos os elementos heterogêneos dos *papier collé*, Duchamp teria decidido parar de pintar. Essa decisão não representa uma “tábula rasa”, pois Duchamp não concebe a arte das vanguardas como um início radical após o fim do sistema da perspectiva decretado por Manet e Cézanne, mas uma tentativa de dar conta justamente do deslocamento operado pelo segundo. Cf. DE DUVE, T. *Pictorial Nominalism: On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade* (Theory and History of Literature). Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.

3. Intervalo

Duchamp assume a impossibilidade de voltar a um classicismo construído sobre as ruínas da representação.⁷⁷ Ele introduz, então, o registro da linguagem e do índice no campo da especificidade pictórica, não mais como peças que ainda compõem ou equilibram uma colagem, mas como forma de reconhecer a transformação da própria concepção de referente, ou realidade, operada por Cézanne. O sujeito abstrato, exilado do espaço e do tempo, desmorona, para ressurgir na imanência do mundo, agora imerso em uma espacialidade e temporalidade específicas.

A solidariedade entre sujeito e realidade, elementos ainda reiterados por Duchamp e que garantem que sua prática não se afunde em certo niilismo, não se realiza, porém, nas convenções oferecidas por um mundo legível e mensurável. O real de Duchamp, segundo De Duve, não pode ser descrito por um horizonte habitado pelo sujeito, mas na experiência de algo que aparece para testemunhar a sua flutuação constante. Enquanto o artista, ainda dono de si, testemunha a fragmentação do mundo, com o recurso a recortes de jornais e imagens de revistas da colagem cubista, a repetição do *ready-made* implica o declínio do sujeito rei de si e da representação, substituído pelo sujeito governado pela linguagem e ainda consciente de sua existência pulsional, que constituem os dois opostos do *continuum* da experiência.⁷⁸ Uma perspectiva que, por contemplar os desejos e a linguagem como marcas incontornáveis da subjetividade tanto do artista quanto do público, revela um fundamento divergente da suspensão idealista de Cage, que mergulha nas filosofias orientais para libertar a vida da razão e do desejo. Segundo Arturo Schwarz, o título *Tu m' é* uma contração de *tu m'emmerdes* [você me entedia] e se refere justamente à prática da pintura, que Duchamp abandonava naqueles anos.⁷⁹

A noiva despida por seus celibatários, Mesmo (O Grande Vidro), por sua vez, é um enigma sobre o desejo, comparado também, por alguns autores como Rosalind Krauss, à retórica do fotográfico (fig. 59).⁸⁰ A obra é a representação de uma cena de sedução interpretada como processo ironicamente mecanicista em dois grandes painéis de vidro que, juntos, formam a peça de quase três metros de

77 Ibidem, p. 80.

78 Os processos primários descritos por Julia Kristeva como núcleo móvel do Chora e a língua que dirige nossos investimentos conceituais a partir de um universo simbólico que nos antecede. Cf. KRISTEVA, J. *Revolution in Poetic Language*. Nova York: Columbia University Press, 1985.

79 JOSELIT, D. *Infinite Regress: Marcel Duchamp, 1910-1941*. Op. Cit., p. 69.

80 Cf. KRAUSS, R. "Notes on the Index: Seventies Art in America", *October*, n. 3 (primavera, 1977), pp. 68-9.

altura e dois de largura onde são inscritas imagens feitas com óleo, fios e folhas de chumbo, poeira e verniz. Dada a impenetrabilidade das alegorias, *O Grande Vidro* é complementado por um conjunto de notas contidas em uma *Caixa Verde* que, mesmo sendo pouco revelador, acrescenta detalhes úteis para decifrar o trabalho.⁸¹ Em uma das primeiras notas, o subtítulo “atraso sobre vidro” introduz a temporalidade típica do fotográfico, que será reiterada também em notas sucessivas: “a água e o gás operam na obscuridade e, na obscuridade, vai aparecer a alegoria da noiva como uma exposição ultrarrápida”.⁸² As durações variáveis sintetizadas na fotografia são incorporadas em *O Grande Vidro* por processos como o da matização das linhas, que formam as “peneiras dos celibatários” através da fixação, com uma camada de verniz, da poeira acumulada durante meses sobre a superfície do vidro. Man Ray fotografará o vidro no último estágio de acúmulo, completamente encoberto por poeira, na fotografia *Elevage de poussière* [criação de poeira], de 1920, que se assemelha à vista aérea de uma paisagem (fig. 60). Man Ray narra o ocorrido em *Autorretrato*:

Eu propus a Duchamp levar minha câmera, que jamais havia saído de onde eu morava [...] Como já notara, havia apenas uma única lâmpada, sem quebra-luz, pendendo sobre a sua obra. [...] Com a câmera firmemente fixada em um tripé e uma longa exposição, o resultado seria satisfatório. Ao olhar a obra de cima para baixo, enquanto focava a câmera, ela se assemelhou a uma estranha paisagem vista por um pássaro. Estava empoeirada e havia pedaços de lenços de papel e chumaços de algodão que tinham sido usados para limpar as partes concluídas, tornando-a mais misteriosa.⁸³

O diafragma completamente aberto, devido à escassez de luz, o que aumentava a profundidade de campo, transforma a escala humana da placa de vidro em uma vasta extensão repartida por desenhos enigmáticos, onde o cinza da prata e o cinza da poeira espelham a mesma ausência de cor.

O Grande Vidro foi associado ao fotográfico também pelo realismo dos

81 Mesmo podendo ser figurativa, a fotografia foi definida por Barthes como uma “mensagem sem código”, um enigma que precisa de um texto para ser decifrado. Como notara anteriormente Benjamin, a fotografia não contém sua interpretação, mas é a manifestação de algo que, muitas vezes, precisa de um texto ao lado. Cf. BARTHES, R. “A mensagem fotográfica”, in *O óbvio e o obtuso*. Belo Horizonte: Nova Fronteira, 2004.

82 PAZ, O. *Apparenza nuda*. L’opera di Marcel Duchamp. Milano: Abscondita, 2000, p. 92.

83 RAY, M. *Self-Portrait*, Londres: Penguin Modern Classics, 2012, pp. 90-91, trecho citado em português na exposição *Man Ray em Paris*, realizada no CCBB São Paulo, de 21 de agosto a 28 de outubro de 2019.

objetos representados, tanto pelo senso de solidez que transmitem quanto pela perspectiva que orienta as linhas, nesse caso, ainda parte de uma caixa cênica. A mecânica da ação toma a forma tipicamente publicitária das ilustrações dos catálogos de máquinas industriais, compondo um ritual erótico que não podemos visualizar, posto que reduzido a esquemas, diagramas e mecanismos que aludem ao corpo-máquina da virgem e à própria sublimação do desejo. O que podemos ver são fases de um processo ocultado, que nunca aparece por inteiro, entre outras razões porque, como diz Tomkins, Duchamp talvez não tenha completado a obra, pois a noiva, assim como a própria vida, “nunca pode ser completamente possuída, nem mesmo despida”.⁸⁴ A transparência do vidro concorre então a velar a mecânica do desejo, confundindo o que está no quadro com o ambiente ao redor: ao contrário das arquiteturas de Mies Van der Rohe, que revelam os seus interiores, aqui, a transparência, permitindo que o ambiente entre no quadro, dificulta a visão. Como é típico no olhar do *voyeur*, apenas entrevemos algo.

Desde o início, as interpretações do *Grande Vidro* de Duchamp são condicionadas pelas vicissitudes de seu estado físico, o craquelado do vidro quebrado durante os transportes sendo mais um acidente que contribui para velar a dinâmica erótica. A circulação dessa obra foi ironicamente dificultada por sua própria materialidade, ao mesmo tempo frágil e monumental, que acaba carregando as marcas de cada deslocamento. Ironicamente porque a dúvida de Cézanne – que, no início do século XX, havia definido a aporia da pintura como a tarefa de “marcar o tempo” – se tornaria a “dúvida de Duchamp”. A questão deste passa a ser, então, não tanto em que parte do suporte depositar certa quantidade de tinta, mas por onde a obra irá circular – física e conceitualmente, nos termos das flutuações de seu sentido, de suas interpretações – após entrar no mundo.⁸⁵ No caso de *O Grande Vidro*, o trabalho registra, em sua estrutura, as marcas de cada deslocamento.⁸⁶

84 TOMKINS, C. “Introduction to The Bride and the Bachelors”, in *The Bride and the Bachelors: The Heretical Courtship in Modern Art*. Nova York: The Viking Press, 1965, pp. 1-7, apud BASUALDO, C; BATTLE, E. *Dancing around the bride*. Op. Cit., pp. 53-56..

85 Ver JOSELIT, D. “Marking, Scoring, Storing, and Speculating (on Time)”, in GRAW, I.; LAJER-BURCHARTH, E. (Org.) *Painting Beyond Itself: A Medium in the Post-Medium Condition*. Berlim: Sternberg Press, 2016, pp. 11-21.

86 Iniciado em Nova York, em 1915, *O Grande Vidro* foi adquirido inicialmente pelo colecionador Walter C. Arensberg que, em 1918, ao se mudar para Los Angeles, vendeu-o para Katherine S. Dreier, para permitir que o artista o finalizasse. Em 1923, Duchamp o declara definitivamente inacabado, e o vidro sofre uma primeira quebra, ao retornar de sua primeira aparição pública na “Exposição Internacional de Arte Moderna”, no Museu do Brooklyn, em 1927, com rachaduras que se propagam

3.4 Imagens em que nada acontece

Enquanto *O Grande Vidro* pode ser considerado como uma imensa e frágil fotografia, que congela o movimento e lhe opõe resistência, a relação das *White Paintings* com o fluxo incessante da vida pede mais algumas reflexões, pois o nexo por elas travado com a indicialidade não se reduz ao fotográfico. Não se trata simplesmente de superfícies para a projeção, mas de campos sem recortes fixos ou margens definidas. Como declara o próprio Rauschenberg:

Até onde você pode levar algo que não tem um centro? Essas pinturas eram basicamente sobre isso.⁸⁷

As telas fazem parte de um campo espacial dinâmico: as contingências que pousam sobre elas não se fixam como em uma fotografia, mas são flutuantes e intermitentes, como no cinema, com a diferença de que seu imediatismo é radical. Enquanto, no cinema, a tensão entre campo e extracampo revela a sutileza com a qual o diretor lida com esses dois espaços, construindo a relação do quadro com o seu entorno, nas telas brancas nada pode ser controlado, pois nada significam e os eventos não se repetem.⁸⁸ A única memória que as pinturas guardam é a de suas dimensões, que podem ecoar no espaço através de sua presença modular.

Existem, porém, características do funcionamento do extracampo cinematográfico que apresentam alguma convergência com os monocromos de Rauschenberg. Assim, antes mesmo da vídeo-arte – que convoca, de modo direto, a imagem em movimento ao campo das artes visuais –, a retórica da imagem cinematográfica oferece um contexto para pensarmos a obra de arte em um campo aberto e dinâmico. Como já foi abordado em relação a Pollock, são diversas as

da seção superior direita, uma área que incluía nove buracos ou “tiros”, que provavelmente tinham enfraquecido a estrutura. Duchamp, então, restaura o trabalho, em 1936, usando fio de chumbo e verniz, além de prender o conjunto em mais duas folhas de vidro encaixadas em uma nova estrutura de aço. Mesmo com as rachaduras ainda visíveis, Duchamp aceita a nova versão, que será exibida no MoMA, em 1943, quando algumas peças ainda deslizam durante o transporte. A pedido de Dreier, *O Grande Vidro* será incluído na Arensberg Collection of Duchamp e exposto no Museu de Arte da Filadélfia, em 1953, onde permanece até hoje, cimentado no chão.

87 “How far you can push something that doesn’t have a center? That was what those paintings were supposedly about. And the black paintings are supposed to continue any time I want.” ROSE, B. *An Interview with Robert Rauschenberg*. Nova York: Vintage Books, 1987, p. 46. Tradução minha.

88 Cf. BURCH, N. “Os dois espaços”, in *Praxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 27.

maneiras de ativar ou tensionar o espaço imaginário que continua para além da tela, sendo a mais comum delas, no cinema, a alternância entre campo e contracampo: uma tomada em uma direção, seguida por outra a partir do ponto oposto, de onde o objeto que acabamos de olhar nos empresta seu ponto de vista. Somos nós mesmos a olhar de volta, ocupando o lugar do outro, objeto ou sujeito. O contracampo revela o que estava atrás da câmera e compõe o restante da caixa cênica por meio dessa rotação de 180 graus, permitindo que a arquitetura do filme se complete em nossa imaginação. Esse elemento fundamental da gramática do cinema costuma ser acoplado à câmera fixa, pois uma de suas funções é facilitar a repetição das cenas em que os atores interagem. Aumentando o controle sobre cada fragmento, é mais fácil repetir somente um *take*, uma parte da ação. O imediatismo do cinema – que, no início, era uma de suas características fundamentais, já que as atrações eram filmadas com uma câmera frontal e fixa, sem cortes e sem sutura – é aqui neutralizado para possibilitar a repetição de cada cena, o que afasta definitivamente a linguagem do cinema da linguagem do teatro. Por outro lado, esses cortes aproximam a performance dos atores de uma atuação “teatral”, no sentido clássico, por ser encenada, roteirizada. A busca por uma captação mais direta será alcançada gradualmente, ao longo do modernismo cinematográfico, até chegar, por exemplo, ao grau zero do roteiro em Godard, no qual a câmera móvel, as falas e os movimentos dos atores contemplam o improviso, tornando impossível planejar previamente a concatenação de todas as cenas, e com a construção do filme dando-se justamente a partir da integração de certo naturalismo ao curso da narração.

Em momentos anteriores a essa desconstrução típica do final do modernismo cinematográfico, porém, a história do cinema já apontava para caminhos alternativos ao movimento campo-contracampo, a fim de ativar a dinâmica entre o que podemos ver e o espaço engendrado pelas imagens. Um deles, nota Burch, é experimentado por Yasujirô Ozu a partir de seu último filme mudo, *História de um ator ambulante*, de 1935, e *O filho único*, de 1936. Neles, aparece algo interessante para a nossa discussão: Ozu testa a evidência de que a câmera fixa em um campo vazio, ou seja, nos momentos anteriores ou posteriores à ação que o atravessa, tensionaria a dimensão do “fora de campo”. Quando o espaço representado é esvaziado de qualquer movimento, suspendendo o fluxo do filme como na cena de *O filho único*,

em que se vê uma paisagem com uma fábrica ao fundo (fig. 61), o intervalo entre os *frames* perde a sua função. É como se olhássemos para o mesmo *frame* quase congelado – algo acentuado pelo movimento contínua da fumaça branca da fábrica –, o que reforça a presença do todo, que continua para além de suas margens. Isso acontece também na fig. 62, na qual dois vultos em contraluz caminham em direção oposta à câmera, e o movimento dos corpos é tão sutil que eles aparecem praticamente imóveis no meio do quadro fixo.

Se, com a câmera em movimento, o espaço descrito no quadro é instável e fluido, quando nada se move na tela somos levados a projetar o extracampo para além do quadro. A ausência de movimento reforça, portanto, a relação com o que excede o campo, um espaço ausente, mas que já fora real, concreto, ou seja, virtualmente presente. A modulação dessa tensão será utilizada por Ozu, junto a outros recursos (como a insonorização, isto é, o som proveniente “de fora”) como parâmetro variável para estruturar a dinâmica entre campo e extracampo ao longo do filme. Burch nota que a imobilidade do quadro, mesmo que durante apenas alguns segundos, ou até quartos de segundo, oferece uma ampliação realmente significativa e perfeitamente perceptível para o olhar treinado.⁸⁹

Encontramos, aqui, mais uma das forças do naturalismo fotográfico, que, como vimos, reside em sua indicialidade. A conformação luminosa específica de cada fotografia, afinal, foi retida de um espaço real, é um recorte ou parêntese do infinito que a cercou, foi extraída do fluxo temporal do mundo empírico. A persistência do olhar nesse campo subtrai a cena da sequência do filme e a recoloca no fluxo indeterminado de onde a imagem fora captada. A indicialidade do fotográfico, enfatizada pelo quadro fixo, atravessa então o espaço filmico, apontando para o extracampo. O campo fixo e esvaziado de movimento pode variar do extremo da tela preta – metáfora da pálpebra, que dissolve o espaço do filme em nosso espaço interior – até a tela branca, a ausência da imagem, que nos exclui completamente do quadro (fig. 63). É possível, a essa altura, operar um paralelo entre as *White Paintings* e o seu entorno. Se, por um lado, elas são comparadas por Cage a objetos e, como o grande vidro de Duchamp ou as telas de Moholy-Nagy, acolhem eventos e contingências do extracampo como o papel sensível das fotografias, por outro,

89 BURCH, N. *Praxis do cinema*. Op. Cit., p. 27.

o discurso introduzido por essas pinturas monocromáticas – relacionadas, por sua escala, à tela de projeção – as configura como uma imagem em que nada se move, como uma paisagem coberta pela neve, ou uma cena queimada pelo excesso de luz. Isso introduz, na retórica da imagem, um intervalo, uma duração extensa, não mais da ordem da síntese, como é o caso das pinturas modernistas ou do instante fotográfico. Quando nada acontece, como no filme de Ozu, os painéis, justapostos, fundem-se ou se confundem com as paredes, abrindo-se para um olhar (literal ou imaginário) mais amplo, em um campo difuso que excede suas margens, que não opõem mais resistência ao que é externo à obra. Não se trata, tampouco, de um espaço para a projeção, mas de um campo sem centro, recorte fixo ou margens definidas, onde a pintura se transforma virtualmente em imagem móvel, em circulação.

Como foi abordado no capítulo anterior, a relação pictórica com o “fora de campo” em Pollock também depende das características indiciais da construção da imagem, que se atualiza em dois níveis: a presença virtual do corpo/dispositivo do artista, inseparável da obra, e a extensão indefinida do campo para os lados e para a frente, ambos aspectos que mobilizam o nosso corpo e olhar. O que cria essa relação já não é, aqui, posto em termos pictóricos: não existe tensão entre dentro e fora, nem uma referência a um espaço transcendental, mas a ausência de dados pictóricos (falta de cor, de formas, de textura) e, ao mesmo tempo, de movimento na tela, aponta para a presença virtual do extracampo cinematográfico. Um ambiente potencialmente dinâmico onde não existem mais fronteiras entre o que pode e não pode entrar em campo, o que não significa a dissolução da arte na vida, mas um deslocamento das fronteiras da linguagem pictórica.

A direção tomada por Rauschenberg ganhará contornos mais definidos com a série de telas pretas que inicia no Black Mountain College naquele mesmo verão de 1951. Helen Molesworth relata que, logo após uma primeira tentativa, em que repetirá a mesma fórmula do branco opaco sem marcas em sua variação preta, Rauschenberg passa a encharcar as telas de tinta a óleo, esfregando-as, em seguida, no cascalho da rua, um gesto que suprime de novo, agora com certa violência, a separação entre campo e extracampo. Após um hiato de nove meses, continuará a série aplicando à tela um amálgama de tinta e jornais que, nas primeiras versões, é posteriormente encoberto, tornando-se invisível e servindo apenas de textura, mas

que, em outras, emerge desse substrato em porções gastas e frágeis. A tela preta deixa, então, de ser intervalo e torna-se o terreno onde elementos materialmente heterogêneos podem ser reunidos e mesclados. Um retorno peculiar à colagem, que Molesworth associa a essa precisa citação de Barthes:

Colagens não são decorativas, elas não justapõem: conglomeram. Sua verdade é etimológica, vem literalmente de colle, a cola que origina seu nome; o que elas produzem é uma pasta glutinosa e alimentar, luxuriosa e nauseante.⁹⁰

Colagem como aglomeração. Uma massa informe de papel, terra, tinta e palavras a partir da qual o quadro recupera sua materialidade, agora contaminada com o “fora de campo”.

No capítulo “Mobility”, do livro *Infinite Line*, Briony Fer reflete sobre o que significa fazer do tempo a matéria da obra nos anos 1950, quando o cinema era o meio que se debruçava por excelência sobre essa dimensão, e o filme, a expressão artística da duração.⁹¹ Fer nota que aquela década parece marcar o momento em que a recepção da obra passa ser dominada pela mobilidade física e pela volubilidade da atenção do espectador, dados que, como vimos, emergem de forma embrionária em Pollock, cujas telas exigem uma aproximação e um afastamento descomunais, e nas microflutuações dos estados de atenção do espectador envolvido nas estética da tela branca e do silêncio. No primeiro caso, trata-se de uma mobilidade física, enquanto, no segundo, de uma atenção voltada para os percursos da imaginação. Fer traça um paralelo entre as duas linguagens, a das artes visuais e a do cinema, no contexto italiano do final dos anos 1960, após uma década de experimentação e assimilação desse dado nas práticas artísticas. Ela nota que, enquanto existe certa mobilização dos objetos e, conseqüentemente, do público na arte povera, o cinema, ao contrário, parece perseguir momentos de suspensão, como vimos acontecer em Ozu, com a diferença de que, nos exemplos trazidos por Fer, os diretores utilizam, para tanto, expedientes pictóricos. Cita o exemplo de *Deserto vermelho*, um filme

90 “Collages are not decorative, they do not juxtapose, they conglomerate. Their truth is etymological, they take literally the colle, the glue at the origin of their name; what they produce is the glutinous, alimentary paste, luxuriant and nauseating.” BARTHES, R. “Réquichot and his body” in *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*. Berkeley: University of California Press, 1991, p. 211. Tradução minha.

91 FER, B. “Mobility”, in *The Infinite Line: Re-making Art After Modernism*. New Haven: Yale University Press, 2004, pp.163-186.

3. Intervalo

de 1964 de Michelangelo Antonioni em que o diretor introduz estratégias típicas do abstracionismo. Como contraponto, no campo das artes visuais, traz *Sfera di giornale*, obra de 1967 de Michelangelo Pistoletto em que o artista convoca um observador móvel, em sentido literal e conceitual, enquanto a ação de circular pela cidade com uma enorme bola, feita de papel machê e folhas de jornais, é filmada por Ugo Nespolo. A mobilidade é literal quando o espectador acompanha a ação nas ruas e conceitual quando assiste ao vídeo ou lê as notícias “em circulação” na superfície da bola. Em todos os casos, como elucida a autora, a materialidade em jogo aproxima-se da matéria evanescente do filme:

A matéria não é material bruto para a experiência direta, mas é inteiramente contingente, sempre em circulação, nunca estável.⁹²

Essa ideia de mobilidade convoca o que Germano Celant chama de “estranha geografia”, em consonância com a “irrepetibilidade de cada instante” que fundamenta seu texto programático sobre a arte povera, de 1968, e que envolve um conceito de arte ainda fundamentalmente humanista.

O modernismo cinematográfico italiano, ao contrário, nota Fer, tem traços anti-humanistas. Em *Deserto vermelho*, a narrativa é filmada por uma câmera distraída, que se move seguindo outras lógicas, como se estivesse perseguindo uma movimentação paralela, ditada pelas cores. Em uma das cenas, Giuliana (Monica Vitti) discute os tons de sua futura loja: diz ter escolhido o azul para as paredes e o verde para o teto, já que essas cores “certamente não irão incomodar os clientes”.⁹³ A loja azul e verde não aparece na tela, mas a descrição do efeito neutro das cores constitui mais uma camada do imaginário cromático do filme. Revelando outra abordagem às cores na mesma obra, Antonioni relata que, em uma das panorâmicas da área industrial de Mestre, ele resolveu, junto ao fotógrafo, Carlo di Palma, pintar o gramado de cinza, a fim de enfatizar o senso de desolação da paisagem. Ou seja, as cores são um elemento utilizado para a construção das cenas em diversos níveis:

92 “Matter is not brute stuff of direct experience but is entirely contingent, always in circulation, never stable.” FER, B. “Mobility”, in *The Infinite Line: Re-making Art After Modernism*. Op. Cit., p.167. Tradução minha.

93 *Il deserto rosso* (título original), direção Michelangelo Antonioni, cor, som, 1’57”, Itália-França, 1964.

3. Intervalo

tanto nominal (na descrição da futura loja) quanto subliminal (não precisamos saber que aquela determinada parte de paisagem é grama pintada de cinza para percebemos o efeito dessa qualidade cromática, a mesma do cimento e do progresso, na cena). Fer comenta que a construção cromática, em Antonioni, pode ser definida, em certas passagens, como uma construção literal, pois as figuras são “engolidas” por paisagens cinzas ou por fundos muito vibrantes, que adquirem uma presença pictórica típica do abstracionismo graças ao mesmo recurso utilizado por Ozu, ou seja, a suspensão do quadro, que permanece vazio e imóvel por alguns instantes, permitindo que a cor ganhe uma sobrevida como cor “em si”, não mais como fundo ou cenário para a ação.

São razões análogas que levam Theodor Adorno a evocar o filme *A noite*, de 1961, também feito por Antonioni, em “Transparencies on film”, artigo de 1966 escrito em defesa de jovens cineastas alemães criticados no festival de Oberhausen por representantes do que ele denomina “daddy’s cinema”.⁹⁴No filme, ele argumenta, a teoria mais plausível acerca da técnica cinematográfica – que deveria concentrar-se no movimento dos objetos – seria provocativamente negada, “ainda que se preserve de forma negativa”. Ele traz uma imagem muito sugestiva ao falar dos reflexos dessa operação na temporalidade do filme:

O que não é cinematográfico nesse filme lhe dá o poder de expressar, como através de olhos ocos, o vazio do tempo.⁹⁵

São os dados “não cinematográficos” que, em *Filho único*, de Ozu, expandem o campo espacial, em *Deserto vermelho*, introduzem as intensidades da cor pura, desvinculada de qualquer narrativa, e, em *A noite*, expressam o “vazio do tempo”. Em todos esses casos, a suspensão do recurso compulsório à sutura aproxima as imagens cinematográficas de seu referente, e essa seria uma maneira, segundo Adorno, de libertar a obra cinematográfica da fácil reificação que a reduz a mercadoria. A posição de Adorno é ambivalente, pois, mesmo afirmando que a obra de arte deve afastar-se de uma representação icônica, como cópia ou imitação das características

94 ADORNO, T. “Transparencies on Film”, *New German Critique* n. 24/25 (inverno, 1982), pp. 199-205.

95 Ibidem, p. 201.

formais de seu objeto, ele também defende que, já que esse imediatismo não pode ser evitado no cinema, ele deverá ser levado às últimas consequências, de modo que a improvisação, a introdução de um acaso não guiado ou, como vimos, a ênfase em uma temporalidade sem cortes e suturas tornam-se alternativas possíveis para esse êxito. As cenas expressariam, assim, um naturalismo do tempo que resiste às mediações domesticadas do cinema “pseudorrealista” da indústria cultural.⁹⁶

Tanto nos filmes de Ozu quanto nos de Antonioni, o prolongamento de cenas em que quase nada acontece faz com que o espectador tenha de lidar com uma experiência temporal menos previsível, que desvincula o ritmo do filme do andamento da narração. São momentos caracterizados por uma suspensão e que invocam a mesma distração do olhar e da mente introduzidos pela estética do silêncio, sem uma retórica zen, que parece querer apaziguar ou oferecer uma técnica de resistência para o eventual desconforto gerado por esses intervalos esvaziados de sentido. Como já foi apontado, em Ozu, isso pode gerar uma tensão expansiva do quadro, enquanto, em Antonioni, o recurso é utilizado para enfatizar as qualidades pré-verbais da cor ou o “vazio do tempo”. Outro dado interessante da linguagem cinematográfica, porém, é a possibilidade da passagem de um registro para outro – em *Deserto Vermelho*, como vimos, a cor pode ser descrita, enfatizada em termos abstratos ou subtraída da paisagem –, instituindo momentos de expansão ou contração do ritmo do filme que compõem uma experiência dificilmente sintetizável. Isso aponta para outro dado relevante, ou seja, o recurso mimético de um fluxo “natural” do tempo no cinema raramente é absoluto, mas é modulado ao longo do filme, podendo ganhar diferentes intensidades.

A imagem fixa e parada será radicalizada por Andy Warhol no filme *Empire*, de 1964, mudo e em preto e branco, no qual a câmera, “operada” por Jonas Mekas, enquadra o Empire State Building das oito da noite às duas da manhã. Em abril de 1964, os trinta andares superiores do prédio tinham sido iluminados pela primeira

96 Adorno associa os cortes e os deslocamentos do olhar, propostos pela sutura descontínua das imagens do cinema, ao próprio sistema perceptivo humano, cerne da confluência entre dados cognitivos e sensoriais, entre o mimético e o construtivo: produzindo imaginário, a técnica cinematográfica engendra a mediação entre um fenômeno físico e outro de ordem psíquica. “A montagem não interfere nas coisas, mas as organiza, em uma constelação semelhante à da escrita. [...] É na descontinuidade de seu movimento que as imagens do monólogo interior assemelham-se ao fenômeno da escrita: esta última, de forma parecida, move-se diante de nossos olhos, enquanto fixada em seus sinais discretos.” ADORNO, T. “Transparencies on Film”, Op. Cit., p. 201.

vez para a inauguração da Feira Mundial de Nova York (fig. 64). A iluminação daquele prédio, tão icônico e monumental, teve muito impacto – alguns até o definiram como “um candelabro suspenso no céu”. Warhol, sensível aos holofotes, declarava que o edifício tinha se tornado a “grande estrela da cidade”.⁹⁷O filme, porém, apaga completamente a dramaticidade da cena. Começa com a tela branca da película, queimada pela luz que atravessa o obturador, completamente aberto, na iminência do pôr do sol, quando a figura do edifício começa a se destacar na sombra para sumir de novo ao calar da noite, até reaparecer iluminada pelas luzes artificiais. As variações da iluminação natural e teatral do prédio, além de serem o único evento do filme, são absolutamente imperceptíveis, pois Warhol enfatiza a sutileza da modulação da luz, determinando que a película, gravada em 24 *frames* por segundo, deveria ser projetada à velocidade de 16 *frames* por segundo, aumentando o tempo de exibição para 8 horas e 5 minutos.

Como em *Sleep*, série anterior, que retratava personagens imersas no sono, velocidades diferentes convivem na tela, já que o naturalismo dos 24 *frames* por segundo colapsa na projeção, desacelerada à apresentação a 16. É como se Warhol dilatasse o tempo de exposição, gerando um efeito que evoca os primeiros retratos fotográficos, nos quais ficava impressa a marca da duração dos olhares prolongados dos fotografados, que, durante vinte ou trinta minutos, deveriam permanecer imóveis. O realismo vazio da cópia se desnaturaliza (ou renaturaliza), na insistência desses olhares e na sua obstinação em inscrever, na matéria da fotografia, o que é da ordem da passagem. Ou, ao contrário das primeiras fotografias de cidades, nas quais todas as figuras em movimento desaparecem, impregnando aqueles registros urbanos do tempo monumental da história, que elimina todo o ruído em excesso.

Empire realça certa espessura do tempo justamente através do ruído em excesso, que faz o ícone vacilar, tal e qual uma miragem, instável devido aos erros de exposição e enfatizado pelo ritmo desacelerado, que magnifica as imperfeições do processo de revelação dos duzentos metros de película, divididos em 10 bobinas. Como os filmes estruturais, dos quais é precursor, *Empire* revela a percepção da materialidade do meio. O grão do filme, que, em fase de ampliação, tinha sido puxado

97 CRIMP, D. “Epilogue: Warhol’s time”, in *Our Kind of Movie: the films of Andy Warhol*. Cambridge: The MIT Press, 2012, pp. 137-146.

de 400 para 1000 ASA (parâmetro de sensibilidade proporcional à dimensão do grão) para compensar a baixa exposição da gravação noturna, contribui para desmanchar o colosso, que se decompõe e recompõe o tempo inteiro, a partir dos aglomerados de prata, ora arquitetura, ora forma, ora mancha. Warhol trabalha no momento final da evolução da película analógica – nos termos de aprimoramento da tecnologia – e no início da difusão do vídeo, que interromperá para sempre a continuidade entre a matéria da imagem e seu referente, suprimindo os defeitos da ordem da mancha para substituí-los por outros, da ordem da linha e do entrelaçamento (a grade pós-moderna), e eliminando os intervalos entre os *frames*.

O filme de Warhol parece uma versão derradeira de *Coney Island at Night, actualité*, de 1905, de Edwin Porter, que filma, em uma única tomada, o brilho e a luminescência fantasmagórica dos parques daquela ilha (fig. 65).⁹⁸ O filme será descrito por Siegrfid Kraucauer como um “esplendor de superfície”, em que a materialidade da projeção se faz presente em termos fenomenológicos, pois sentimos a porosidade da tela, um tecido no qual pontos luminosos aparecem e desaparecem, piscando em um plano móvel. Uma animação compõe o título do filme a partir de luzes que se acendem, no mesmo estilo dos letreiros do parque, formando a palavra DREAMLAND e igualando dados icônicos e simbólicos (fig. 66). A proximidade entre *Dreamland* e *Empire*, ambos comentários sobre o sonho norte-americano, espelha a observação poética de Luis Aragon de que o fim de um meio reativa o potencial utópico presente em suas origens, como o brilho de uma estrela que morre.⁹⁹ Na atualidade transformada de Warhol, a imagem frágil e tremeluzente sinaliza um espaço cultural saturado de imagens, em que um objeto equivale a outro e, em razão disso, a obra perde definitivamente a sua autonomia e unicidade. Um estado no qual “tudo se encontra totalmente traduzido para um universo familiar e visível” (um marco definitivo da pós-modernidade, segundo Jameson), e a atenção estética “é substituída pelo ato de perceber enquanto tal”.¹⁰⁰ Em *Empire*, Warhol

98 *Coney Island at Night*, direção Edwin S. Porter, curta-metragem, filme analógico, pb., Nova York, Edison Manufacturing Company, 1905.

99 “I began to realize that the reign [of these new objects] was predicated on their novelty, and that upon their future shone a mortal star. They revealed themselves to me, then, as transitory tyrants, as the agents of fate in some way attached to my sensibility. It dawned on me finally that I possessed the intoxication of the modern.” In ARAGON, L., *Le paysan de Paris*. Paris: Gallimard, 2003, p. 141, apud BUCK-MORSS, S. *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge, Londres: The MIT Press, 1989, p. 259.

100 JAMESON, F. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno*. Rio de Janeiro: Civilização

combina a câmera fixa sobre um objeto imóvel à desaceleração do tempo de captação. A tela já não é branca, mas, após um tempo olhando fixamente essa figura duplamente congelada, ela se perde de vista. Ou, como nota Douglas Crimp, ela se torna enigmática como um teste de Rorschach, em que somos convidados a “ler entre as manchas” e a interpretação nos diz mais sobre nós mesmos do que sobre a imagem.¹⁰¹ Se, por um lado, *Empire* ainda apresenta traços modernistas, ao celebrar recursivamente o meio, por outro, essa insistência paroxística e literal (em termos de duração) na superfície é o sinal de uma abertura da imagem e do campo da arte a uma visibilidade que não se reduz ao visível e a reflexões sobre o realismo como máscara do real, características que irão marcar a fase madura da obra de Warhol.

A resistência ao tempo compulsório e linear da produção, por um lado, e ao tempo condensado da síntese modernista, que mascara as condições materiais do processo artístico, por outro, tem fundamentos importantes nas poéticas que viemos descrevendo, que antecedem *Empire* em mais de uma década. A cada instante, agregam-se novas sensações e possibilidades, como uma massa sujeita a modulações intensivas. Essa visão do tempo como duração é muito próximo do tempo da música e daquele mais prosaico e implacável da televisão, ambos fluxos contínuos: o primeiro, modulado pelos ritmos variados de uma linguagem com séculos de história, o segundo, cadenciado pelas repetições da propaganda e das risadas coletivas.

Ao colocar os espectadores de seu tempo diante de um vácuo, Cage aponta para a possibilidade de fugir do ritmo alienante imposto pela sociedade do espetáculo e, ao mesmo tempo, de desmentir o mito da liberdade expressiva e criativa do humanismo liberal do pós-guerra, evidenciando seu dado dogmático e condicionado.¹⁰² Torna-se claro, porém que essa antiestética ainda exige, assim como a pintura modernista, espaços dedicados e uma compartimentação do público, pois não sobrevive no campo aberto dos meios de comunicação de massa. Igualmente, Antonioni, tentando lidar com esse esvaziamento a partir das formas do cinema, faz com que as personagens percam a unidade (aristotélica) da ação nas

Brasileira, 2006, pp.110-110 apud KRAUSS, R. *A Voyage on the North Sea*. Art in the Age of the Post-Medium Condition. Londres: Thames e Hudson, 1999, p. 56.

101 CRIMP, D. “Epilogue: Warhol’s time”, in *Our Kind of Movie: the films of Andy Warhol*, Op. Cit., p. 141.

102 HARRISON, C. A “Kind of Context”. *Essays on Art and Language*. Op. Cit., p. 3.

narrativas sem rumo da trilogia da incomunicabilidade. Em *A aventura*, de 1960, uma delas desaparece em uma ilha desabitada do arquipélago das Eólias; em *A noite*, um casal procura sair de uma espécie de transe vagando sem destino em espaços urbanos esvaziados e eventos sociais decadentes; por fim, *O eclipse*, de 1961, é a história de um casal que vai se desfazendo até o desinteresse de ambos nas ruas de uma Roma em reconstrução. Nesse último, a câmera acaba abandonando as personagens e paira sobre os sítios anônimos de seus primeiros encontros – uma periferia deserta, onde as ruínas se confundem com canteiros de obras –, de tal modo que aprendemos a reconhecer um ponto de ônibus, o esqueleto de um prédio em obras ou uma calçada como protagonistas do filme.

Todas essas metáforas trazem consigo a dimensão histórica específica do segundo pós-guerra, apontando para perspectivas distópicas, nas quais os sujeitos parecem ter perdido todos os referenciais e vagam, desorientados e sem reação, naquelas geografias metafísicas. O que sobrevive à narração é o olhar mecânico da câmera, que se move sem nenhuma direção humana, nos devolvendo imagens em que não encontramos pistas que conduzam às personagens, a não ser a própria sensação de perda e de estranhamento. Na estética de Cage, reconhecemos os traços de um espaço análogo; no entanto, onde Cage busca o apaziguamento budista e a dissolução dos limites entre arte e vida, aqui encontramos somente a alienação, não muito distante das risadas compulsórias do público diante de *Water Walk*. As “transparências do cinema”, citadas por Adorno no título de seu artigo, tornam-se um conceito importante para esse momento de experimentação, em que a porosidade entre a obra e o ambiente (entre arte e vida) aponta para o papel ainda utópico, mas urgente, da arte como veículo para reformatar a percepção a partir de detalhes anônimos, como uma calçada, um canteiro de obras; em outras palavras, fragmentos e ruínas que exigem ser historicizados. E que aponta, ainda, para um realismo refratado pelas antinomias, incompletudes e a fragmentação do Real que, de novo, não está apartado de um contexto histórico que deverá ser ressignificado.

O *flâneur*, antes distraído pelas vitrines e pelas luzes da cidade, deambula entre as ruínas imateriais e invisíveis do atômico e aquelas, até então inimagináveis, do holocausto, verdadeiras tábulas rasas da humanidade. Ele vagueia “mergulhado no cinza monótono” das cidades em rápida reconstrução na era do concreto ou,

como o programador de Merce Cunningham em *Walkaround time*, de 1968, andando em círculos enquanto os processadores, ainda muito lentos, analisam sequências de zeros e uns.¹⁰³ Como já apontamos, Cage identifica, nesse esvaziamento, uma peculiaridade de seu momento histórico e, ao mesmo tempo, o terreno que diferenciaria as poéticas dessa nova vanguarda da estética do choque típica do dadaísmo, enfatizando a ideia de que “O Dadá hoje tem um espaço, nesse vazio, que antes lhe faltava”. Um vazio, porém, ameaçado o tempo inteiro pela distração e pelo tédio, reações automáticas de um público irremediavelmente contaminado por choques e repetições frenéticas, e cujos corpos opõem forte resistência aos estados contemplativos imaginados por Cage.

103 Vale lembrar que, na década de 1950, o próprio funcionamento da mente humana era comparado no campo recém-inaugurado das ciências cognitivas, inspiradas nos estudos da cibernética e no funcionamento das máquinas, sendo reduzível às sequências da linguagem binária. Cf. VARELA; THOMPSON; ROSCH. *The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience*, Cambridge: The MIT Press, 1992.

4. Interfaces

As *White Paintings* caracterizam um marco importante da discussão de categorias centrais do pictórico no contexto do expressionismo abstrato, como as noções de centro e margens da tela, mas a redução não representa um ponto de chegada na obra de Rauschenberg. Já a partir da série *Black Paintings*, iniciada no mesmo verão de 1951 com *Night Blooming*, o artista adiciona um substrato material às marcas invisíveis e indiciais – as sombras e as partículas de poeira – das telas brancas. Enquanto o fazer pictórico de Pollock na fase da *action painting* reflete um estágio de “desintegração” da pintura modernista, que argumentamos ser efeito de pressões intermediais internas – processuais – e externas, decorrentes de um paradigma técnico e perceptivo em vias de mudança, Rauschenberg introduz, a partir da *tabula rasa* das *White Paintings*, princípios de reorganização de um plano pictórico agora “sem centro”. Como vimos no capítulo anterior, ainda, essa contração é mediada pela estética do silêncio de Cage, na qual a experiência contemplativa se desfaz em um intervalo atravessado pelas mobilidades da distração. Vamos refletir, a seguir, sobre as qualidades e implicações dessa configuração, na qual a percepção do observador, que vimos ser levado a oscilar entre a extrema proximidade e a grande distância da tela por Pollock, e que, no intervalo de Cage, ganha a dimensão imaginativa da distração, é mobilizada por uma pluralidade de detalhes, pequenos eventos pulverizados na tela.

Conforme abordado no segundo capítulo, na tentativa de alcançar a neutralidade metafísica da abstração modernista, Pollock tropeça, deixando o rastro

mudo da passagem de seu corpo no quadro: não se trata de “emoções”, de projeções de sua interioridade, mas de índices em certa medida cegos, depositados por meio do dispositivo do *dripping*. Intensidades que têm um funcionamento análogo ao do *close* cinematográfico e que podem ser reconduzidas à ordem do afeto.¹ Essa impossibilidade porta conotações trágicas, pois o corpo do artista ainda carrega a presença afirmativa do eu lírico autocentrado e afirmativo do pintor “expressionista abstrato”, com a espetacularização, na tela, de seus lances expressivos. Como vimos, a franca decadência desse paradigma, nos últimos anos de vida de Pollock, torna esses movimentos ainda mais cegos e bizarros, pois os carrega de uma falta de sentido que acomete o próprio artista. Ao contrário disso, como vamos aprofundar adiante, em Rauschenberg, o corpo se torna entrave para a transformação do pictórico em simulacro, para a sua conversão em imagem, “cópia da cópia”. Ele faz isso através de uma presença menos afirmativa que a de Pollock, corrompendo as externalidades (fotografias, diagramas) por ele introduzidas no quadro através de manchas, rabiscos ou pinceladas que parecem fruto de gestos lúdicos ou entediados.

A tensão entre os índices de matriz fotográfica e as manchas pictóricas pode ser reconduzida à dialética que Benjamin Buchloh identifica como fundamental, a partir do cubismo, entre o traço autenticamente mediado pela intenção do artista e as matrizes geradas a partir de “externalidades preexistentes”.² Buchloh desenvolve esse tema identificando um primeiro clímax dessa oposição em *Network of Stoppages* (1914), de Marcel Duchamp, que inaugura o que ele chama de “desenho diagramático”. O autor considera essa categoria um paradigma fundamental da abstração, distante daquele que celebra “energias cósmicas” e “a música das esferas” (Robert Delaunay, Wassily Kandinsky), do que registra os fluxos miméticos a partir de biomorfismos e “fluxos libidinais” (Hans Arp, os automatismos) ou daquele que sinaliza a “emergência do igualitarismo social”, ancorado nas “leis universais da geometria” (Kazimir Malevich, Piet Mondrian).³ Diferentemente desses paradigmas

1 Definimos essa acepção de “afeto” no segundo capítulo. Cf. JAMESON, F. “The Twin Sources of Realism: Affect, or, the Body’s Present”, in *The Antinomies of Realism*. Londres e Nova York: Verso, 2013.

2 Descrição utilizada por Benjamin Buchloh in BUCHLOH, B. “Hesse’s Endgame: Facing the Diagram”, in *Eva Hesse Drawing*, New York: The Drawing Center e New Haven: Yale University Press, 2006, pp. 118-150.

3 BUCHLOH, B. “Hesse’s Endgame: Facing the Diagram”, in *Eva Hesse Drawing*, New York: The Drawing Center e New Haven: Yale University Press, 2006, p. 118. Ed Krčma nota que Buchloh estranhamente não inclui Rauschenberg na lista de referências do desenho diagramático, talvez por

4. Interfaces

“heroicos”, a abstração que incorpora dados ou informações formatadas por códigos, a fim de quantificar o espaço e o tempo, “alude ao desencanto em relação ao mundo e à sujeição do corpo e de suas representações ao controle legal e administrativo”.⁴ Por um lado, gráficos e diagramas “convertem dados estatísticos em linhas ou em barras, ou relações temporais em relações espaciais”, aludindo à maneira como as vidas são reguladas ou pré-programadas por uma matriz externa, por outro, formas de representação esquemática, como as *cronofotografias*, o cardiógrafo e o sismógrafo, são geradas diretamente por seus objetos.⁵

As técnicas híbridas de Rauschenberg tensionam a polaridade descrita por Buchloh: o seu processo captura e mobiliza estruturas formais impostas externamente, ao mesmo tempo que nunca é completamente submetido a elas. Variando a intensidade da pressão, a rapidez e a precisão com a qual transfere para o suporte as imagens de revistas e outros impressos nas séries de *transfer drawings* [desenhos de transferência], por exemplo, Rauschenberg contamina a semelhança fotográfica com as marcas desse gesto distraído, que pode ser movido pelos “prazeres do tédio”, índice de um corpo indisciplinado debruçado sobre o papel.⁶ As suas telas podem, então, ser lidas como a interface entre meios e dimensões da imagem, já que, como ele, em suas palavras, nunca deixou de ser fotógrafo, mesmo que com outros meios.⁷ Assim, o artista se aproxima do produtor de imagens que se depara com gestos manuais jamais executados, que não trabalha a matéria, mas se dirige “contra superfícies, a fim de informá-las”, convocando o que Leo Steinberg, em 1972, vai chamar de “outros critérios” de leitura para a pintura e,

não ser uma influência direta de Eva Hesse. Cf. KRCMA, E. *Rauschenberg / Dante. Drawing a Modern Inferno*. New Haven e Londres: Yale University Press, 2017, pp. 133-134.

4 BUCHLOH, B, Op. cit., p. 118.

5 “Walter Benjamin celeberramente creditou a fotografia, e especialmente a cronofotografia de Eadweard Muybridge e Étienne Jules Marey, por revelar o inconsciente ótico, um campo que, de outra forma, não estaria disponível para a percepção visual.” IVERSEN, M. “Index, Diagram, Graphic Trace: Involuntary Drawing”, *Tate Papers* n. 18 (outono, 2012). Disponível em: <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/18/index-diagram-graphic-trace>. Acesso em: 25/02/2020.

6 “Os prazeres do tédio” é o título de um texto de Gombrich sobre a história das “gratatuas”, rabiscos às margens de documentos como “uma expressão do instinto de brincadeira que nunca nos deixa mesmo quando crescemos. [...] Do mero prazer em movimentos rítmicos aos intrincados nós ou imagens formados por linhas contínuas”. GOMBRICH, E.H. “Os prazeres do tédio. Quatro séculos de gratatuas”, in *Os usos das imagens*. Estudos sobre a função social da Arte e da Comunicação Visual. Porto Alegre: Bookman, 2012, p. 213.

7 ROSE, B. *An Interview with Robert Rauschenberg*. New York: Vintage, 1987, p. 75.

em geral, para a obra de arte.⁸ Os desenhos de transferência, como as caixas ou biombos que aparecem na primeira década de sua carreira, introduzem referências a memórias táteis e olfativas que nos conectam ao nosso “corpo perverso”, corpo de espectador imerso em um espaço complexo e híbrido onde tudo pode ser convertido em imagens, mas onde elas também carregam as marcas de sua origem mundana.

A contrapelo da metáfora da tela como “janela” para o mundo, pequenas parcelas do Real são fixadas sobre esses anteparos, abrindo fendas para um universo no qual a imagem ganhava a qualidade intermitente e sensual das mercadorias sintetizadas nas propagandas – imagens de “laboratório” que, apesar de bidimensionais, eram concebidas para capturar a atenção do consumidor com o brilho eletrônico do monitor, os *slogans* televisivos e a textura brilhosa das páginas das revistas. Esse panorama, em que o corpo é imerso na convertibilidade de objetos que se tornam imagens, e vice-versa, tem suas origens nas vitrines, nas galerias e no gigantismo das propagandas descrito por Benjamin, em que as imagens são objeto (narcisista) de contemplação e, ao mesmo tempo, elemento perverso de consumo – outra maneira de descrever o “espaço difuso” da imagem introduzido no primeiro capítulo.⁹ Nesse contexto, no qual vimos ser cada vez mais difícil afirmar tanto a autonomia da obra (Pollock) quanto a dissolução da arte na vida (Cage), a concepção do artista das primeiras vanguardas, que ainda se referia à separação entre as instâncias de produção e recepção, começava a revelar certo anacronismo.¹⁰ Rauschenberg capta, então, os primeiros sinais de um processo que levará o mercado a ter uma influência cada vez maior sobre as vias de circulação da obra, dificultando, como nota Sérgio Martins, a diferenciação entre um espaço autônomo e a heteronomia da obra:

8 STEINBERG, L. *Outros critérios*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p.16. O texto é baseado em uma palestra proferida no MoMA, em 1968. “A mensagem muda nos *combine-drawing*, feitos com lápis, aquarela e transferência fotográfica: (a) o trabalho é realizado sobre uma mesa, não uma parede” CAGE, J. *Silêncio*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019, p. 105.

9 Riccardo Venturi fala a esse respeito em VENTURI, R. “Il corpo perverso del flaneur. Su un effetto eccentrico delle installazioni video”, *Flash Art*, n. 311 (julho-setembro, 2013), pp. 72-76.

10 Cf. BURGER, P. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 95.

Enquanto vertentes modernistas e antimodernistas antes davam suas cartas sobre um pano relativamente amplo de autonomia (cartadas que incluíam não só seus lances formais, mas também suas aspirações utópicas, ainda capazes de projetar um horizonte de relações sociais para além do mercado), agora, com ascendência do mercado sobre a produção, este pano é subitamente puxado da mesa [...] já que o mercado é o domínio por excelência da heteronomia.¹¹

Além de interrogar “para quem o artista pinta”, torna-se fundamental, conforme observado no capítulo anterior, pensar por onde essas imagens irão circular.¹² Ou seja, a dúvida Duchampiana, que começa quando a obra faz seu ingresso no mundo, revela-se crucial nesse momento.¹³ Assim, a montagem, ou justaposição de elementos descontínuos, típica das formas fílmicas, mas que podemos associar tanto à inserção das reproduções de Pollock nas revistas quanto aos fragmentos residuais manejados por Rauschenberg em seus quadros, torna-se interface incontornável entre a obra e o mundo. Ou seja, na fase tanto de circulação quanto de produção, a obra se confronta com o campo aberto da indústria cultural e das mercadorias. Será a justaposição de índices de diferentes matrizes em planos ainda pictóricos que permitirá que Rauschenberg afirme, por outro lado, que “a ordem e a lógica das associações seja criação direta do observador”, deslocando o paradigma da visão do plano subjetivo particular ao artista, que nos empresta seu olhar no quadro, para um registro intersubjetivo, que antecede qualquer visão particular.¹⁴ Seus enquadramentos não oferecem uma base estável, mas contêm a potência da projeção impessoal, aberta à deriva das infinitas suturas possíveis entre os elementos colocados, que podem se tensionar, afirmar ou negar reciprocamente. Por sua vez, esses fragmentos estendem o seu alcance a um conjunto de relações culturais fora do quadro, que existem em potência e não são dadas a ver.

As obras de Rauschenberg agrupam pequenas contingências, fragmentos multidimensionais do visível que obedecem às leis da memorização e da leitura, mas

11 MARTINS, S. “A dificuldade da forma difícil”, *Revista Tatuí*, n. 14, 2012, p. 12.

12 Cf. Capítulo 3.

13 Cf. JOSELIT, D. “Marking, Scoring, Storing, and Speculating (on Time)”, in GRAW, I.; LAJER-BURCHARTH, E. (org.) *Painting Beyond Itself: A Medium in the Post-Medium Condition*. Berlim: Sternberg Press, 2016, pp. 11-21.

14 “The order and logic of the arrangements are the direct creation of the viewer assisted by the costumed provocativeness and literal sensuality of the objects.” Trecho do texto que Rauschenberg produziu para a mostra *Scatole e Feticci Personali*. Cf. CARUSO, R. “Robert Rauschenberg alla Galleria dell’Obelisco: Scatole e feticci personali”, in CARATOZZOLO, V.C.; SCHIAFFINI, C.; ZAMBIANCHI, C. (Org.). *Irene Brin, Gaspero del Corso e la Galleria L’Obelisco*. Roma: Drago, 2018, p. 211. Tradução minha.

que resistem a uma interpretação estável; ponta do iceberg de uma rede de significantes que as excedem e completam e que podem ser constantemente recombinados. Uma rede comparável ao anteparo lacaniano, “maior do que seus agentes, ou operadores individuais”, e que se abre para as projeções de um olhar permeado pelas pulsões do corpo.¹⁵ O campo pictórico torna-se interface, dispositivo (material e lógico) graças ao qual se efetuam codificações e decodificações entre sistemas de texto e imagens, entre a obra como objeto bidimensional e tridimensional, concreto e virtual. Mesmo que essas operações de codificação e decodificação, em termos estritamente comunicativos, estejam sempre destinadas a falhar, Rauschenberg nos convida a perceber a oscilação, ou o caráter indissociável da obra enquanto objeto físico e *cosa mentale* [algo mental], sinalizando um caminho que evidencia o paradoxo de Greenberg – a pintura que deve se afirmar, ao mesmo tempo, como superfície bidimensional e por sua materialidade. Pela mesma razão, se, por um lado, a obra de Rauschenberg abre o campo para o conceitualismo e a arte pop, ela também oferece pontos de resistência interessantes do pictórico e seus substratos materiais frente a essas tendências e, de modo mais amplo, à crise generalizada da representação, que se intensifica ao longo do pós-guerra. Nos casos examinados nos capítulos anteriores, o outro da imagem é revelado de forma residual pelos atritos da imagem técnica; aqui, por sua vez, deparamo-nos com o que resta do pictórico.

4.1 Nunca deixei de ser fotógrafo

Vamos investigar, a seguir, os indícios dessa articulação em uma série de objetos e de fotografias em médio formato que Rauschenberg produziu, entre 1952 e meados de 1953, em uma viagem com Cy Twombly a Roma e ao norte da África (Casablanca e Marrocos) e o modo como esses trabalhos se relacionam com as primeiras *combine paintings*. Essa viagem representa um intervalo interessante na trajetória de Rauschenberg, situado logo após a produção das *White Paintings* e das *Black Paintings* (1951) e antes das primeiras *combines*, que ele realizará ao retornar para os Estados Unidos, em 1954. Durante a permanência na Itália, além das fotografias e de algumas colagens, o artista produzirá duas séries de *assemblages*,

15 Cf. BRISON, N. “The Gaze in the expanded field”, in FOSTER, H. (org.). *Vision and Visuality*. Discussions in Contemporary Culture. Seattle: Bay Press, 1988, p. 92.

Scatole [caixas] e *Feticci Personali* [fetiches pessoais], que acabarão despejadas, em sua maioria, pelo próprio artista nas águas do Rio Arno, em Florença, após sua exibição na Galleria d'Arte Contemporanea Lungarno delle Grazie. Olhar para suas fotografias de viagem pode nos levar a uma melhor compreensão da declaração, reiterada por Rauschenberg, de que nunca deixara de ser fotógrafo, embora usasse outros meios, sendo que há, em sua obra, um sentido sofisticado de fotografia, que aponta mais para o que a imagem esconde do que para o que revela.¹⁶ As *assemblages*, por sua vez, também trazem indícios sobre a relevância do registro fotográfico e outras reflexões iniciais de Rauschenberg a respeito da permuta entre objetos e imagens.

Scatole é um conjunto de caixinhas e estojos de vários formatos que contêm fotografias, impressões gráficas sobre papel e outros materiais encontrados nas ruas e nos mercados de pulgas. Entre eles, há pequenas amostras de areia, ossos, fios de cabelos, penas, pedras, conchas, miçangas e insetos, por vezes apoiadas em camadas de terra ou de sujeira. Ao descrever a série para o texto da exposição em Florença, Rauschenberg aponta para a “força de contenção” das caixas, que agrupam conjuntos heterogêneos de relíquias “ritualmente interativas”, ficando à disposição da imaginação e do manuseio do público.¹⁷ Já o segundo grupo de trabalhos, *Feticci Personali*, consiste em um conjunto de móveis feitos de plumas, crinas de cavalos, pedrinhas e espelhos, fetiches ou objetos rituais móveis que, ao contrário das lembranças guardadas nas caixinhas como pequenos segredos, ficavam suspensos nas áreas externas da galeria, nas árvores do jardim e nas estátuas, como o retratado no busto do poeta Horácio, no Jardim de Villa Borghese (fig.67). Em um texto que o próprio Rauschenberg produziu para a exposição, o artista descrevia assim as pequenas amostras coletadas nas itinerâncias no Norte da África e na Itália:

16 Rauschenberg tinha uma formação formal em fotografia. “Estudara fotografia no Black Mountain com Hazel-Frieda Larsen, com os conhecidos fotógrafos Harry Callhan e Aaron Siskind, e tinha acompanhado os seminários de Beaumont Newhall: primeiro curador do departamento de fotografia do Museu de Arte Moderna de Nova York.” CARUSO, R. “Robert Rauschenberg alla Galleria L’Obelisco. Scatole e feticci personali”, in CARATOZZOLO, V.C.; SCHIAFFINI, C.; ZAMBIANCHI, C. (org.). *Irene Brin, Gaspero del Corso e la Galleria L’Obelisco*. Op. Cit., p. 212.
17 In NESIN, K. “Miniature Monument. Travel and Work in Italy and North Africa”, in DICKERMANN, L; BORCHARDT-HUME, A. (org.). *Robert Rauschenberg*. New York: Tate Publishing, 2017, pp. 60-79. Catálogo de exposição.

Os materiais utilizados para essas construções foram escolhidos por duas razões: pela riqueza de seu passado – como os ossos, os cabelos, os panos desbotados e as fotos de luminárias quebradas, as penas, os paus, as pedras e as cordas – ou por sua vívida realidade abstrata – como os espelhos, os sinos, as partes de relógios, os insetos, as franjas, as pérolas, os vidros e as conchas.¹⁸

Os materiais dessas “construções” – note-se que ele evita usar um termo mais específico – são escolhidos por características opostas, a saber, por alguma conotação cultural, “a riqueza de seu passado”, ou por efeito de suas “qualidades abstratas”. As listas de Rauschenberg, porém, misturam essas categorias, já que, como ficará explícito ao longo de sua obra, não parece haver um critério de distinção entre *naturalia* e *artificialia*: tanto objetos manufaturados – os sinos ou as fotos de luminárias quebradas – quanto materiais brutos, como paus e vidros, aparecem em ambas as listas.¹⁹ Ou seja, o artista faz questão de apontar para um princípio de organização para, em seguida, misturar as cartas. Nessa dinâmica, não parece haver hierarquias entre os registros visual e verbal, natureza e cultura, em uma relação que será explicitada em *Rebus* (1955), título que aponta explicitamente para a charada como um dos pivôs de sua poética. Isso aparece também, de forma mais enigmática, no próprio *statement* da mostra, no qual Rauschenberg afirma que “muitas caixas são poemas tridimensionais de não mais de uma palavra: Branco”.²⁰ Ou seja, as palavras podem ocupar o lugar do objeto e vice-versa, mas sempre haverá um hiato a ser preenchido na tentativa de completar o sentido das associações propostas.

Alguns dos fragmentos dessa seleção heterogênea, como uma pena colorida ou as pedrinhas enfileiradas de um ábaco, convocam sensações táteis ou as memórias de pequenos afazeres e rituais cotidianos em escala diminuta (fig. 68 e 69). São *assemblages* que podem evocar, por sua referência surrealista, a série *Shadow Boxes*, de Joseph Cornell, artista norte-americano da costa leste, pioneiro no cinema experimental e no uso de *found footage*, famoso por suas pequenas vitrines (fig.70).

18 “The Material used for these Constructions were chosen for either of two reasons: the richness of their past: like bone, hair, faded cloth and photos broken fixtures, feathers, sticks, rocks, string, and rope; or for their vivid abstract reality: like mirror, bells, watch-parts, bugs, fringe, pearls, glass, and shells.” CARUSO, R. “Robert Rauschenberg alla Galleria dell’Obelisco: Scatole e feticci personali”, in CARATOZZOLO, V.C.; SCHIAFFINI, C.; ZAMBIANCHI, C. (org.). *Irene Brin, Gaspero del Corso e la Galleria L’Obelisco*. Op. Cit., p. 211. Tradução minha.

19 *Naturalia e artificialia* eram as duas categorias de organização das “maravilhas” colecionadas nos gabinetes renascentistas.

20 Cf. CARUSO, R. *Ibidem*, p. 211.

Ao contrário das caixas de Cornell, porém, que se configuram como mostruários, os porta-joias de Rauschenberg têm uma tampa que alude à ordem do segredo, do que não seria dado a ver. A dimensão da caixa, como a do biombo ou da estante, que irá caracterizar obras sucessivas como *Minutiae* (1954), permite introduzir superfícies que se interpõem entre o olhar e o mundo, que agrupam e, ao mesmo tempo, impõem um limite ao que pode ser visto. Enquanto a projeção onírica de matriz surrealista oferece um portal para um mundo paralelo, esses estojos contêm um olhar que vagueia curioso entre fragmentos sensuais e inserções gráficas que insinuam a possibilidade de alguma instrução para o seu uso. O besouro, as miçangas, a agulha de costura presa em uma ventosa de borracha, o retrato em um leito de areia oferecem uma série de combinações absurdas, mas verossímeis, de achados (fig. 71 e 72). Analogamente ao feixe de luz do cinema, as caixinhas parecem “recortar uma fechadura”, permitindo o acesso a uma gaveta esquecida. Como o espectador de Barthes, que entra no cinema “a partir de uma ociosidade, de uma vacância”, atento aos detalhes que excedem a imagem na tela, esses objetos nos preparam para olhar de corpo inteiro.²¹ Os *Feticci Personali* apontam, por sua vez, para uma externalização. Conforme indica o título, trata-se de objetos inanimados que, em virtude de um deslocamento semântico, são investidos de poder mágico ou simbólico. Em sentido psicanalítico, o fetiche oferece um gatilho (algum detalhe concreto, material) para o desvio do desejo, substituindo, sempre parcialmente, o objeto do amor e apontando, de novo, para uma lacuna. Ao invés de estarem contidos nas caixas e no interior da galeria, esses móveis alongados, feitos de plumas, tecidos e rabos de cavalo, são pendurados como adereços da decoração urbana nos galhos das árvores do jardim de Villa Borghese (fig. 73). Curiosamente, como é visível aplicando um *close* na imagem, eles são instalados bem na frente da inscrição da *Via dei bambini* [rua das crianças]. Trata-se de testes lúdicos e experimentais, concebidos para atrair o olhar desejante do *flaneur*.

As caixas e os fetiches são associados pelo diretor da Galleria L’Obelisco, em Roma, onde serão exibidos pela primeira vez, à pesquisa informal de Alberto Burri, que acabara de expor na mesma galeria a série *Neri* (telas cobertas por alcatrão) e

21 BARTHES, R. “Ao sair do cinema”, in *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 429.

Muffe (telas cobertas por mofo obtido com tinta a óleo e pedra-pomes), em função da “natureza bruta” dos materiais utilizados. Entretanto, diferentemente de Burri, Rauschenberg não exclui a correspondência desses fragmentos com o tempo da história, mesmo tratando-se de uma história não linear e falha, contaminada por memórias pessoais. O artista comenta, a esse respeito, que “um osso, no palco de uma caixa... torna-se um monumento em miniatura”, e Kate Nesin nota que isso tem menos a ver com a magia das relações escalares convencionais do que com a memória, esta que “ajusta o tempo inteiro a escala relativa dos eventos do passado”.²² A figuração da experiência histórica parece ser atenuada, portanto, pelas associações casuais da memória na escala diminuta do *souvenir*, que condensa as lembranças de viagem, representando a prova de uma etapa cumprida, do “estive lá” turístico, que caracteriza um lugar simbólico e afetivo. Uma memória que queremos congelar em um objeto para que ela não perca seus contornos e que pode tornar-se *déjà-vu*; tanto é que o *souvenir*, assim como o cartão postal, caracteriza também as lembranças potencialmente transferíveis e padronizadas, símbolo dos percursos forçados do turismo de massa. Em uma entrevista de 1960, Rauschenberg declarou, *a posteriori*, querer “suprimir” o tom afetivo e pessoal dessas primeiras combinações devido a seu sentimentalismo, que, no texto da mostra, ele tenta “equilibrar” com a qualidade abstrata dos materiais.²³ O registro simultâneo como lembrança de viagem, *assemblage* e objeto encontrado, instâncias que coexistem nas formas íntimas e econômicas desses objetos, é importante, no entanto, por tensionar todas essas categorias. Viabilizando a sua coexistência em um mesmo plano, Rauschenberg confunde a retórica específica tanto do *souvenir* quanto da *assemblage*.

De novo, a partir de seu texto para a exposição, concluímos que, “o que importa é que o interior de uma caixa pareça uma natureza-morta fotográfica antes de ser fotografada”²⁴. Ou seja, o artista aponta explicitamente para a possível conversão da tridimensionalidade da natureza-morta enquanto tema pictórico para

22 “[...] a bone on the stage of a box ... becomes a miniature monument”. NESIN, K. “Miniature Monument. Travel and work in Italy and North Africa”, in DICKERMANN, L; BORCHARDT-HUME, A. (org.). *Robert Rauschenberg*. New York: Tate Publishing, 2017, p. 65. Catálogo de exposição. Tradução minha.

23 “The Emperor’s Combine”, *Time*, n. 75, 18 de abril 1960, p. 92, apud Ibidem.

24 “[...] the full inside view of a box may look like a photographic still-life before the picture has been taken”. Ibidem. Tradução minha.

a imagem fotográfica, nesse caso, interface entre a pintura e a escultura, ou seja, “imagem” no sentido literal do termo.²⁵ A fotografia dessas naturezas-mortas não representa uma síntese dessas camadas, mas realiza, como vimos acontecer em *Tu m'*, de Duchamp, a conversão do mundo dos objetos em suas próprias representações “múltiplas e instáveis”, enquanto coisas ao mesmo tempo “reais” e “fictícias”, ou seja, que cabem na imaginação. A oscilação entre diferentes domínios (é uma pintura ou uma imagem? É um registro afetivo ou uma obra de arte? Uma caixa cênica ou uma superfície bidimensional?) engana o olhar em um jogo entre frente e verso em que quase tudo pode se alterar. Branden Joseph alude a essa qualidade como uma “combinação diferencial” de “pintura e escultura, colagem e objeto, tela (dobrável ou para projeção) e suporte de palco, impressora e elemento arquitetônico, e assim por diante” que introduz uma intermedialidade precisa e híbrida e opera um corte com a “ortodoxia modernista”.²⁶ Intermedialidade que convida, também, o nosso olhar a “fetichizar” o que excede a imagem. O crítico italiano Carlo Volpe, por outro lado, na resenha da mostra para *Cronica di Firenze*, o periódico mais lido, à época, na cidade, não hesitou em definir essas obras como “refinadas bugigangas que nos protegem contra a natureza madrasta”, “barbárie metafísica” apresentada com “requite banal”, “refinada involução de Duchamp”. Ou seja, como mais um epígono do surrealismo:

O olho (de vidro) na poeira, o recém-nascido entre o barbante e os restos das traças: excrementos do tempo! Em seguida, máscaras e fetiches, rabos de cavalo e, finalmente, objetos perfumados, sem nome. Que acabamos cheirando. Ao sair, a reação de vergonha é quase inevitável. [...] Besteiras, querido Martino [Krampen], besteiras, que, pensando bem, teria sido uma grande diversão, uma loucura vantajosa para nossa saúde, lançar no Arno [...]. Eu concordo com você [...], é uma grande audácia expor esses objetos.²⁷

Rauschenberg acatará ao conselho, jogando a maioria dos objetos da série nas

25 “[do lat. imago-gínis]. - 1.a. Forma externa de objetos, como percebidos pelo sentido da visão; representação com meios técnicos ou artísticos da forma externa de uma coisa real ou fictícia.” Verbete da *Enciclopedia Treccani Online*. Disponível em: <http://www.treccani.it/enciclopedia/tag/immagine/>. Acesso em: 25 de fevereiro de 2020.

26 JOSEPH, B, “Disparate visual facts. Early Combines”, in DICKERMANN, L; BORCHARDT-HUME, A. (org.). *Robert Rauschenberg*. Op. Cit., p. 144. Catálogo de exposição.

27 “Dalla splendida gioia del Lungarno siam capitati, dunque, in una atmosfera di malaugurio, per lo meno tra raffinate cianfrusaglie da usare come intellettualissimi scongiuri contro la natura matrigna. Era facile riconoscere taluni dei più rabbrividenti vocaboli delle metafisiche barbariche, presentati con una banale ricercatezza che non nasconde la scoperta usualità dei termini e la evidenza

profundeza do rio e voltando para os Estados Unidos com sua documentação fotográfica, que, como nota Bruno Caruso, “conservará com todo cuidado”, em um movimento que aponta novamente para o peso da permutação em sua obra, já que as pequenas *assemblages* sobreviverão apenas em forma de reprodução.

Vamos, então, observar de perto as fotografias em médio formato que Rauschenberg colecionou ao longo da viagem, que o convocaram a operar escolhas específicas a esse meio – a seleção do tema, o recorte do quadro e a composição – capazes de revelar o que ele entende por fotografia quando declara que “nunca deixara de ser fotógrafo”. Algumas dessas fotos documentam o trabalho no ateliê romano, enquanto outras trazem um registro das cidades visitadas e outras, ainda, parecem experimentações formais. Nesse último grupo, destaca-se a sequência de fotografias *Roman Steps (I, II, III, IV, V)*, em que aparece Cy Twombly, recortado de cabeça para baixo, na Escadaria do Aracoeli, ou, na mesma folha de contato, *Cy + Relics*, na qual o artista é retratado no Palácio dos Conservadores ao lado de fragmentos de esculturas em mármore, como uma mão gigante com o indicador apontado para cima, que aparece em várias fotos na mesma folha de contato (fig. 75).²⁸ No caso de *Roman Steps*, as imagens em sequência podem lembrar a cena da Escadaria de Odessa, a mais emblemática do filme *O Encouraçado Potemkin*, de Eisenstein.²⁹ Enquanto tudo ali apontava para o movimento – a edição e os movimentos de câmera que registram os corpos caindo –, aqui temos uma única figura humana, centralizada, recortada (cuja cabeça nunca vemos) e imóvel como uma estátua apoiada nas linhas horizontais e gráficas da escadaria (fig. 76). Esse corpo estático e mutilado aproxima-se progressivamente do quadro fixo da câmera, chegando, na última foto, a ser enquadrado bem no meio, dos ombros aos joelhos.

degli scopi: l'occhio (di vetro) nella polvere, il neonato fra gli spaghetti e i detriti del tarlo: escrementi del tempo! Maschere poi e feticci, code di cavallo e infine profumatissimi oggetti senza nome. Così che si finisce proprio annusando. Una volta usciti la reazione, la vergogna quasi, è inevitabile. 'Portati audacissimi del surrealismo, si dice'. Le invenzioni di Duchamp nella più raffinata involuzione epigonica [...]. Grullaggini, caro Martino [Krampen], grullaggini, che a ripensarci bene sarebbe stato un bel divertimento, una vantaggiosa follia della nostra salute, scaraventare tutta quella maledizione in Arno [...]. Consento con te, non con chi ne ha parlato dalla radio di Firenze, che sia una grossa audacia esporre quella roba”. CARUSO, R. “Robert Rauschenberg alla Galleria dell’Obelisco: Scatole e feticci personali”, in CARATOZZOLO, V.C.; SCHIAFFINI, C.; ZAMBIANCHI, C. (org.). *Irene Brin, Gaspero del Corso e la Galleria L’Obelisco*. Op, Cit., p. 214. 28 *Cy + Roman Steps (I–V)*, 1952, folha de contato analógica médio formato pb, impressa em 1997.

29 *O Encouraçado Potemkin*, Sergei M. Eisenstein (direção), filme analógico pb, 1’06”, Rússia, 1925.

Existe uma dialética entre a dilatação do tempo dessas poses radicalmente fixas – o formato quadrado desse tipo de negativo reforça essa tensão estática – e o grafismo da animação que aponta para um deslocamento da figura. O corpo, como em uma versão paradoxalmente frontal das *cronofotografias* de Étienne Jules Marey, apoia-se em um diagrama de linhas horizontais que achata o fundo e nos faz perder a noção de profundidade de campo. A relação entre o recorte incomum dessa figura masculina, presença contingente que veste jeans e camisa, e suas poses fixas, que lembram o cânone idealizado de estátuas apoiadas entre as linhas duras e rachadas do mármore, tensiona a dialética que Buchloh desenvolve a partir do diagrama. A sequência lembra um *memento mori* em que o corpo se faz presença fugaz entre as linhas imutáveis da história, invertendo os termos do *Nu Descendo as Escadas*, de Duchamp (fig. 77). Enquanto nessa pintura, uma das últimas do artista, a referência à técnica fotográfica da múltipla exposição nega a sensualidade do corpo feminino e da tinta a óleo utilizando-se do próprio meio (a pintura), nas imagens de Rauschenberg, o corpo de Cy opõe resistência à grade e às convenções do desejo modernistas graças aos detalhes plásticos e ao claro-escuro fotográfico.

A presença diminuta de Cy entre as relíquias abre uma fenda temporal na duração abstrata da pré-história da arte (fig. 78). O corpo do artista, que se ajusta às brechas entre os objetos da coleção inamovível de ruínas, serve como referência para percebermos a escala monumental da mão apoiada em um pedestal com o indicador apontado para cima.³⁰ A fotografia retrata uma parte do corpo que se destaca do todo, do objeto que indicava e de sua história, agora apoiada a uma parede junto a outros fragmentos – uma cabeça e um antebraço. A composição da fotografia lembra os arranjos das caixinhas, com Cy, que aparece de perfil entre os objetos, com uma roupa também despojada e tipicamente ianque – jeans e camisa –, que contrasta com a imobilidade dessas formas de pedra. É interessante pensar nessa viagem como o encontro do olhar de Rauschenberg, que traz a marca do novo associada a seu país,

30 Charles Sanders Peirce, o filósofo norte-americano que elabora o sistema complexo e tripartido de signos em que o índice aparece ao lado das outras macrocategorias do ícone (que depende da semelhança) e do símbolo (que depende de alguma convenção), refere-se àquele como o signo que mantém o vínculo mais “forte”, existencial ou causal, com seu referente. Enquanto o dedo indicador ou uma sombra são adjacentes ao seu referente, ou seja, geralmente aparecem na mesma cena, a categoria mais comum de índice, como o índice fotográfico, ou da marca de um pé na areia, aponta para algo que já não está mais ali.

com o tempo arcaico de uma história mais antiga. Ao invés do ossinho monumental no palco da caixa, nesse caso, os fragmentos gigantes dos monumentos tornam-se miniaturas quando inseridas no nicho quadrado do negativo, que os assimila ao momento marmorizado pela fotografia, em que o tempo da ruína e a presença de Cy convergem. Por outro lado, retratando uma figura pensativa, vista de cima e com uma rotação que faz com que pareça que o artista olhe para o restante dos *frames* da mesma folha de contato, a fotografia nos traz de volta para o registro afetivo, para as memórias de uma viagem em particular. Em todos esses casos, Rauschenberg parece reagir ao confronto com os escombros da história, adotando a atitude lúdica da criança de Benjamin, para quem “toda a história, do passado mais antigo ao mais recente, ocorre em um tempo mítico”.³¹ Segundo Benjamin, a criança, assim como o artista, teria o poder de transformar as imagens do passado recente e remoto de acordo com seu próprio índice temporal, o que implica a possibilidade de “reversão dialética de imagens historicamente específicas em imagens arcaicas (*Urbilder*)”.³² Para a criança, ambas têm a mesma natureza, e, no caso dessas imagens, a conversão é enfatizada pelo artista através do *isso foi* fotográfico, que as equipara, em uma superfície sensível às contingências luminosas do mesmo instante.

Essas imagens apontam para uma dimensão intersticial, elas existem entre vários registros (foto documental, memória pessoal, encenação) que funcionam como contraponto um ao outro, revelando a agilidade dos trânsitos da imagem como fenômeno histórico e coletivo, projeção mental e inervação que atravessa os corpos.³³ Somos instados a tentar juntar essas partes em um todo coerente que nunca se realiza, transformando-nos em espectadores de uma cena em aberto, que aponta para diferentes possibilidades.³⁴ Quando julgamos ter encontrado um olhar

31 BUCK-MORSS, S. *The Dialectics of seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. CAMBRIDGE: MIT Press, 1989, p. 261.

32 BUCK-MORSS, S. “Passagen-Werk: Redeeming Mass Culture for the Revolution”, *New German Critique*, n. 29 (primavera – verão, 1983), p. 217.

33 Benjamin escreveu: “Concebemos o sonho 1) como histórico 2) como fenômeno coletivo”. Contra Aragão, em *Passagens*: “preocupa-se em dissolver a mitologia no espaço da história. Isso pode acontecer apenas quando um conhecimento ainda não está consciente do passado [*Gewesen*]” Cf. BUCK-MORSS, S. Op. cit., p. 216.

34 Por isso, a obra de Rauschenberg inaugura uma dimensão que por muitos críticos foi apontada como “alegórica”, na qual o intérprete é convidado a percorrer uma multiplicidade de caminhos possíveis, por vezes contraditórios, tornando-se uma interface que assimila a produção à recepção de imagens. “Se a “alegoria” foi aplicada como um termo de avaliação crítica para o trabalho de Rauschenberg, isso foi para alinhá-la com uma variedade de desdobramentos, incluindo fragmentação, apropriação e indeterminação da leitura, que caracterizam certas práticas pós-

unificador por detrás delas, ele desaparece ou se multiplica. Isso acontece também nas fotos tipicamente documentais de detalhes de ruas das cidades visitadas (ver figura x), nas quais a extrema frontalidade chega a achatar o quadro, que fica sem margem de flutuação para um ponto de fuga, como acontecia na Escadaria do Aracoeli. Aqui, a imagem é preenchida por uma superfície texturizada, por uma parede com uma sinalização a giz ou por um tecido que lembra uma máscara (fig. 79-82). No enquadramento frontal do vendedor ambulante de óculos, também ele apoiado em uma parede que funciona como fundo, convivem o painel de sinalização do camelô, onde se lê *occhialeria* e a imagem estilizada de um par de óculos (fig. 82). Os mostruários funcionam como pequenos quadros no quadro, onde os óculos se multiplicam, variações do mesmo tema, filtros potenciais para o olhar ou manchas que escondem a sua direção. A figura do vendedor em pé, ao lado da mercadoria, com o rosto na sombra, parece um fantoche, dando um tom surreal, ou de maquete, ao todo.

Todos esses detalhes podem ser lidos como metáforas das veladuras que desmentem o mito da transparência do fotográfico e que nos excluem de um carrossel de memórias turísticas de viagem, cuja finalidade corriqueira seria compartilhar uma experiência, uma atmosfera ou uma vista. Aqui, raramente encontramos caixas cênicas perspectivadas ou paisagens: ao contrário, somos levados a vagar por superfícies rígidas e foscas que lembram a impenetrabilidade do *all over* pictórico. A máscara ou a parede aludem a um espaço que afirma a sua bidimensionalidade, típico do modernismo pictórico, mas que nos instiga a perceber algo que está virtualmente por detrás (da máscara, do véu, da parede). Assim, a indicialidade do fotográfico permite evidenciar um espaço radicalmente tridimensional (já que existe algo atrás da parede, da máscara), mas que, curiosamente, só percebemos graças a esses anteparos achatados e bidimensionais.

Logo após essas experimentações, Rauschenberg voltou aos Estados Unidos, onde abordaria a literalidade e a autonomia do plano pictórico modernista, entre outras estratégias, afastando, literalmente, o quadro da parede. Algumas das *combines* que o artista apresentou na individual da Egan Gallery, entre dezembro

modernas. Para anexá-lo ao uso dos sistemas de alegoria barrocos de Walter Benjamin para abordar o status reificado do sujeito humano dentro de uma cultura da mercadoria.” KRAUSS, R. “Perpetual Inventory”, in JOSEPH, B. (org.). *Robert Rauschenberg*, Cambridge: The MIT Press, 2002, p. 120.

de 1954 e janeiro de 1955, aludem a esse espaço atrás da tela.³⁵ A exposição marca a transição crucial entre as *red paintings* [pinturas vermelhas] e as *combines*, ambas exibidas pela primeira vez nessa ocasião. Em uma entrevista a Richard Kostelanetz, Rauschenberg afirmou que a diferença das *combines* e *combines paintings* para suas obras anteriores consistia, basicamente, em sua independência das paredes, e as definiu como “pinturas autoportantes”.³⁶ Essas telas se desdobram tridimensionalmente no espaço, aludindo a uma presença arquitetônica (mais que escultórica) relacionada ao deslocamento do quadro da parede. O processo envolve, nessa fase, também a progressiva inclusão do texto como uma “terceira paleta”, já que, como declara Rauschenberg,

na medida que as pinturas mudavam, o material impresso tornava-se um tema tanto quanto a tinta, causando mudanças de foco, oferecendo multiplicidade e duplicando as imagens. Uma terceira paleta com infinitas possibilidades de cor, formas, conteúdos e escala foi então adicionada à paleta de objetos e tinta.³⁷

Enquanto as possibilidades do texto multiplicam as relações na superfície, Rauschenberg desdobra concretamente os planos em formas poliédricas. A mesa, que vimos aludir a uma superfície rígida, transforma-se nas peças de um bizarro mobiliário. *Minutiae* (1954), por exemplo, realizado como objeto de cena para a primeira colaboração de Rauschenberg com o coreógrafo Merce Cunningham e considerado parte da série das pinturas vermelhas, é uma dessas estruturas. Executado a partir de tinta a óleo, papel, tecido, jornal, madeira, metal, plástico e espelho em uma estrutura de arame, a obra forma um anteparo ou biombo (furado), oferecendo múltiplas superfícies de apoio para um *patchwork* de retalhos, pinceladas e fotografias (fig. 83). Quando nos deparamos com as articulações dos planos de *Minutiae*, somos convidados a percorrer trajetórias descontínuas que se estabelecem no movimento entre frentes e versos: o biombo é justamente um objeto

35 “Embora o registro não seja totalmente claro, a exposição apresentou o grande *Untitled (Red Painting)*, de 1954, *Yoicks* (1954), *Untitled* (com prateleira e caixa de luz de vidro colorido, 1954), um trabalho agora destruído com um vitral (1954), *Pink Door* (1954), *Collection* (1954) e provavelmente *Charlene* (1954).” JOSEPH, B. “Disparate visual facts. Early Combines”, in DICKERMANN, L; BORCHARDT-HUME, A. (org.). *Robert Rauschenberg*. Op. Cit., p. 141.

36 KOSTELANETZ, R. “A conversation with Robert Rauschenberg”, *Partisan Review*, n. 35, 1968, pp. 92-106, apud *Ibidem*, p. 140.

37 RAUSCHENBERG, R. “How Important is the Surface to Design? Robert Rauschenberg—An Artist Explains...”, *Print* 13 (janeiro - fevereiro 1959), p. 31, apud *Ibidem*, p. 142.

cujo funcionamento tensiona, ou isola, um espaço “atrás”. Na peça de Cunningham, é possível observar a *combine* em um espaço dinâmico, atravessada pelos corpos dos dançarinos (fig. 84 e 85). Nesse caso, *Minutiae* funciona como uma guilhotina que recorta os corpos, interrompendo a fluidez de seus movimentos e de sua passagem entre os painéis. Essa movimentação evidencia o recorte duro das telas e de suas linhas ortogonais, a deceparem as formas orgânicas dos corpos. A tela se afirma, aqui, como um anteparo opaco, não mais apoiado na parede, que nos convoca, de novo, a perceber a existência do espaço atrás da imagem. Isso desloca o problema dos limites da pintura para além do extracampo tradicional, que se estendia apenas para as laterais do quadro, revelando a sua presença enquanto objeto em um espaço concreto, dado recalcado por Greenberg.

Outra peça emblemática a esse respeito é *Untitled (Man with White Shoes)*, de 1954, móvel de formato alongado com um compartimento completamente fechado e inacessível, precariamente sustentado em um canto pela perna de uma cadeira em madeira branca, a estrutura apoiada em uma base com quatro rodas (fig. 86). Essa *combine*, realizada apenas um ano depois da série vermelha, migra para as tonalidades do ocre e do sépia típicas das fotografias envelhecidas. O pictórico é usado de maneira sutil, com camadas semitransparentes que criam uma pátina sintética, como as folhas translúcidas que seguram as fotografias nos álbuns. A cabine móvel, com sua caixa oblonga, vertical e inacessível em madeira, evoca a câmera escura na qual as fotografias revelam as suas marcas, ou a “força de contenção” das caixinhas de viagem descritas anteriormente. Além de tinta a óleo, lápis, giz de cera, papel e tecidos, a obra traz, nas paredes do móvel, a inscrição de detalhes da vida pessoal do artista, expondo, no lado “de fora”, como uma figura topológica, o espaço íntimo da família do próprio Rauschenberg (fotos do casamento de seus pais, de sua irmã Janet com o filho e de Jasper Johns), alguns desenhos de Cy Twombly e de Jack Tworkov e uma matéria sobre a coroação de sua irmã em um concurso de beleza local. Uma galinha d’angola empalhada e o retrato fotográfico de um homem elegante, de branco, estão alojados na parte inferior. A tela, suporte originariamente bidimensional do pictórico, relaciona-se aqui com o espaço fechado de um armário, com os limites móveis do biombo que vimos caracterizar *Minutiae*, com elementos arquitetônicos, como a porta entreaberta de *Pink Door*, de 1954, ou aquela que

separa dois lugares bem definidos em *Interview*, de 1955 (fig. 87). As imagens podem girar, assim, literalmente, sobre um eixo fixo, como uma porta, desmentindo ironicamente a literalidade dogmática da pintura modernista, que, de novo, declara sua presença material, plana e bidimensional, excluindo o mundo ao seu redor.

Os espaços retalhados por cada uma dessas obras, ao contrário, deslocam material e metaforicamente os sentidos não só de “frente” e “verso”, mas também de “na frente” e “atrás”, em uma investigação dos desdobramentos possíveis desses parâmetros. Os planos pictóricos criados a partir desse conjunto de móveis obstruem a visão e, ao mesmo tempo, delimitam novos campos de visibilidade, evocando com precisão as funções práticas e afetivas de objetos de uso comum. O fato de apontar para um limiar onde o objeto e seus valores de uso se recompõem no espaço e em nossa memória, ou onde os dados retínicos da pintura se diluem em associações que convocam outros sentidos, talvez seja o passo dado por Rauschenberg na direção de uma maior permeabilidade entre arte e vida. Isso espelha a condição do sujeito que, “ao recolocar-se no interior de uma geometria projetiva”, antes controlada como que de um ponto externo e central, encontra-se imerso em um campo difuso, onde tudo pode ser convertido em imagens que carregam, elas também, as marcas de sua origem mundana. É importante lembrar, porém, do outro ponto levantado em suas obras, em particular nas fotografias, isto é, que nessas permutas, a experiência estética acaba perdendo alguma definição. As margens entre as coisas e sua representação se diluem, provocando sensações nem sempre definíveis, e torna-se difícil conceber a imagem senão como um anteparo, superfície que revela graças a certa opacidade.

4.2 De observador a espectador

Vamos explorar adiante o efeito das “externalidades” gráficas e fotográficas introduzidas por Rauschenberg no plano pictórico sobre a posição do observador: trata-se de pequenos deslocamentos operados pela pulverização dos pontos de vista e das possibilidades de leitura e marcados pela fragmentação típica dos modos de visão técnica.

Walter Benjamin aborda de forma bastante reveladora a distinção, análoga àquela de Buchloh, entre “manchas” e “signos” na pintura em um breve ensaio de 1917 “Sobre a pintura, ou o Signo e a Mancha”, endereçado ao filósofo Gershom Scholem.³⁸ Ao longo do texto, o autor tenta penetrar o princípio último da distinção entre pintura e gráfica, que, segundo ele, conduz a correlações essenciais para o campo da estética. Benjamin interroga a distinção entre os dois campos por meio da polaridade entre o signo gráfico (*Zeichen*) e a mancha pictórica (*Mal*). Essa diferenciação é comparável à dialética entre externalidades e marcas intencionais proposta por Buchloh, mas dela difere ao estender a denotação da mancha para uma qualidade orgânica, algo como “a manifestação de um rubor”. Se o signo existe na relação entre linha e superfície (sendo, por isso, eminentemente espacial e atualizando-se na relação entre figura e fundo, na visão de perto e na posição horizontal da folha de trabalho), a mancha, relacionada à visão de longe e à verticalidade do quadro, é uma manifestação temporal e fundamenta o domínio do pictórico. Enquanto “o signo é impresso de fora pra dentro, deixando a sua marca em objetos inanimados, a mancha vem à luz de dentro pra fora e caracteriza os seres vivos”.³⁹

Podemos apontar para a tensão entre manchas e signos a partir de trabalhos iniciais de Rauschenberg, como *Should Love Come First?* (fig. 88). Exposta em sua primeira individual na Galeria Betty Parsons, em maio de 1951, a obra resulta de uma combinação de tinta a óleo, grafite e colagem de material gráfico na qual aparece claramente o termo “diagrama”, termo retirado de um quadro, publicado em uma edição de 1863 do *Atlas da família*, que representava os fusos horários do mundo. Essa tabela divide espaço com as instruções dos passos de uma dança de casal e a impressão em tinta preta da planta do pé do próprio Rauschenberg, que marca enfaticamente a resistência à sistematização temporal fechada do diagrama.⁴⁰ Já em *Mother of God*, pintura a óleo sobre papel, exibida nessa mesma exposição,

38 BENJAMIN, W “Sobre a pintura, ou o Signo e a Mancha”, in GAGNEBIN, J.M. (Org.). *Escritos sobre mito e linguagem (1915 – 1921)*. São Paulo: Editora 34, 2011, pp. 81-87.

39 Ibidem, p. 83.

40 O diagrama dos fusos horários é recortado de uma edição do *New Illustrated Family Atlas*, de Johnson, de 1863. Cf. “Looking for Love: Identifying Robert Rauschenberg’s Collage Elements in a Lost, Early Work”, in *Panorama*. Journal of the Associations of the Historians of American Art, disponível em: <https://editions.lib.umn.edu/panorama/article/looking-for-love/>. Acesso em: 24/02/20.

esses dois níveis colidem, na medida que a visão de longe, aqui codificada pela simbologia do mapa, é obstruída por um círculo de tinta branca e fosca que bloqueia o acesso às referências topográficas e sua codificação horizontal (fig. 89). O título, que remete a um tema clássico na pintura religiosa ocidental, completa o universo simbólico do quadro com nova ambiguidade. O mapa não deixa de ser uma referência à grade modernista, mas essas lacunas introduzem a topografia incerta da memória, na qual existem falhas e o território se reorganiza a todo instante.⁴¹

Mesmo sendo uma arte da mancha, continua Benjamin, “ao ser nomeada, a arte pictórica se relaciona a algo que ela própria não é, ou seja, a algo que não é mancha”. A pintura seria, então, segundo Benjamin, um sistema pré-verbal de manchas organizado por meio da composição, o lugar que convoca as virtualidades da linguagem, “invisível, enquanto tal, a revelar-se”.⁴² Ou seja, segundo o autor, a composição seria o lugar da codificação do olhar por trás do quadro. Assim, as grandes épocas da pintura se diferenciariam pela composição, isto é, pela maneira como o signo linguístico consegue articular a “mancha”, como Benjamin explica a seguir:

De modo geral, o lugar metafísico de uma escola de pintura e de um quadro deve ser determinado segundo o tipo de mancha e o tipo de palavra, o que pressupõe, portanto, ao menos uma diferenciação apurada dos tipos de mancha e de palavra – diferenciação essa que ainda mal se iniciou.⁴³

Essa diferenciação que “mal se iniciara”, em 1917, adquire centralidade a partir do período que estamos considerando, quando se tornará crucial a relação da arte com o outro da linguagem, “algo que ela própria não é” – em particular no pós-estruturalismo, com a teoria de Lacan acerca da anterioridade do campo do simbólico

41 Das treze obras exibidas nessa mostra, relata Calvin Tomkins em uma biografia do artista, somente quatro sobreviveram a um incêndio no depósito onde haviam sido guardadas logo após a exibição, na casa dos sogros de Rauschenberg, então casado com a artista Susan Weil. Do que se perdeu, como *Should Love Come First?*, restam apenas os registros fotográficos de Aaron Siskind. Ou seja, enquanto esse conjunto de obras vira cinzas, a maioria das *Scatole e Feticci Personali* se dispersará nas águas do rio Arno, em um movimento que aponta para o peso da permuta na obra de Rauschenberg, pois as obras sobrevivem somente como reproduções. Cf. TOMKINS, C. *Off the Wall: A Portrait of Robert Rauschenberg*. New York: Picador, 2005.

42 BENJAMIN, W. “Sobre a pintura, ou o Signo e a Mancha”, in GAGNEBIN, J.M. (org.). *Escritos sobre mito e linguagem (1915 – 1921)*. São Paulo: Editora 34, 2011, p. 86.

43 BENJAMIN, W. “Sobre a pintura, ou o Signo e a Mancha”, in GAGNEBIN, J.M. (org.). *Escritos sobre mito e linguagem (1915 – 1921)*. Op. Cit., p. 87.

(da palavra) em relação ao próprio sujeito.⁴⁴ Esse aspecto se revelará central também devido ao peso adquirido, a partir desse período, pelo “fotográfico”, especialmente nos termos que Barthes utiliza em “A mensagem fotográfica”, texto paradigmático de 1961.⁴⁵ Além da condição mítica da fotografia como “mensagem sem código”, ou seja, pura denotação, Barthes observa, nesse texto, que a fotografia encontra-se enredada em um sistema de conotações, ou significados culturais. Ou seja, afirma-se, nesse momento, a importância do seu aspecto simbólico como *Ur-form*: o público passa a decifrar dados implícitos à imagem, como o enquadramento, a paginação, a escolha do tema e o tratamento, que são parte de sua dimensão conotativa, tornando a fotografia uma mancha inscrita em um sistema codificado.⁴⁶ O afastamento físico do pincel em relação à tela de Pollock, que vimos gerar um efeito parecido com o da retórica do *close*, converte-se, em Rauschenberg, na consciência de um “Olhar” agora atravessado pela linguagem e pelas pulsões, distinto da acepção fisiológica do “ver” e mobilizado por outros limites.⁴⁷

O senso de realidade não é mais dado por uma cena configurada para o observador, mas, espelhando a constituição da subjetividade moderna, por uma cena

44 “Embora, em seu primeiro ensino, Lacan tenha voltado a atenção para o imaginário e seus efeitos, o avanço gradativo da teoria torna necessário avançar nessa concepção calcada na identificação, que se mostra insuficiente para abranger a verdade do sujeito. Toma lugar, então, a concepção de sujeito pelo viés do simbólico, marcado de maneira inevitável pela linguagem, alienado no significante. A castração instaura o sujeito barrado, dividido, da linguagem, do inconsciente, do desejo. O que Lacan chama de ‘sujeito’ é justamente esse enigma trazido pela barra, pela divisão que funda o inconsciente, que descentra o indivíduo e a razão”. Cf. LACAN, J. *Les non-dupes errent, notes intégrales du séminaire XXI*. Paris: Humilitas, 1981 apud DE FREITAS BARROSO, A., “Sobre a concepção de sujeito em Freud e Lacan” in *Barbaroi*, n. 36, Santa Cruz do Sul, junho 2012. “A partir do final da década de 1950 (o chamado ponto de virada do *Seminário – livro 7: A ética da psicanálise*, 1959-60), Lacan começa a usar o termo Imaginário como a dimensão constitutiva do eu (*moi*), distinta do sujeito (*je*), que, por ser aquele que fala e ‘é falado’ pela linguagem, está estruturado em relação ao Outro, a ordem da cultura e da linguagem, da qual o sujeito é um efeito; a configuração estruturalista é retomada do conceito de ‘eficiência simbólica’ de Lévi-Strauss.” Cf. STRAUSS, C.L. *Anthropologie structurale I*. Paris: Plon, 1958 e LACAN, J. *O seminário, livro 7: A ética da Psicanálise (1959-1960)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988. “Mais tarde, no entanto, Lacan define a tríade como um complexo dialético, no qual os três eixos estão sempre em relacionamento mútuo – relacionamento expresso pela imagem do ‘nó Borromeano’. A originalidade da abordagem lacaniana consiste em manter a dimensão do simbólico separada da do imaginário e de conectar ambas à noção de Real (entendida como a dimensão do trauma, daquilo que ‘não funciona’)” Cf. LACAN, J. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998 apud SENALDI, M. “Slavoj Žižek e l’immaginario”, *International Journal of Zizek Studies*, vol.1.4, 2007.

45 BARTHES, R. “A mensagem fotográfica”, in *O óbvio e o obtuso*. Belo Horizonte: Nova Fronteira, 2004.

46 Para uma definição da fotografia como *Ur-form*, cf. Capítulo 1, e BUCK-MORSS, S. *The Dialectics of seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge: MIT Press, 1989, p. 114.

47 Cf. LACAN, J. *O Seminário - Livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

4. Interfaces

da qual nos sentimos espectadores.⁴⁸ No cinema, o que se vê faz com que se acredite ser *voyeur* e, para que isso funcione, os atores têm de fingir não estar percebendo a nossa presença. Isso foi antecipado no primeiro realismo pictórico, nas pinturas de Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699-1779), por exemplo, nas quais personagens concentradas em seus fazeres desviam o olhar antes dirigido ao espectador no extracampo. Essa relação com o observador é uma característica que retorna, como vimos, nas caixas de Rauschenberg, especialmente em função de suas tampas, que aludem a algo íntimo, que não seria dado a ver, ou em seus desenhos e pinturas, a partir do conceito de mesa, ou *flatbed*. Aqui, aparecem manchas de algum objeto antes apoiado, marcas randômicas a lápis ou gráficos que mais parecem tabuleiros de jogos cujas regras desconhecemos. Algumas de suas obras podem ser lidas a partir de diferentes direções, como uma mesa de poker, desmentindo a gestualidade tradicional do pictórico e introduzindo os espelhamentos das técnicas miméticas de reprodução da imagem. Lacan define o sentido de leitura da esquerda para a direita, característico dessa gestualidade, como uma peculiaridade da “função quadro”:

Toda ação representada num quadro nos aparecerá como uma cena de batalha, quer dizer, como teatral, necessariamente feita para o gesto. E é ainda essa inserção no gesto que faz com que o quadro – qualquer que ele seja, figurativo ou não – não possa ser colocado ao contrário. Ao virarmos um diapositivo, vocês logo perceberão que ele está sendo mostrado com a esquerda no lugar da direita. O sentido do gesto da mão designa suficientemente essa simetria lateral.⁴⁹

O fotográfico dos fragmentos visuais retirados do cotidiano midiático de Rauschenberg concorre a inverter o sentido de leitura, subvertendo essa concepção da “função quadro” e espelhando imagens e palavras. Ao fazer isso, manchas e signos se confundem randomicamente no mesmo plano, que não parece organizado para um observador.

48 A realidade objetiva – ou sua simulação – surge somente a partir de um sujeito individual, o sujeito moderno teorizado por Kant, mas essa experiência unificadora e reguladora é desestabilizada, ou historicizada, pelos aportes teóricos de Freud, que introduz o corpo híbrido da pulsão (híbrido no sentido de que não é nem completamente orgânico nem completamente psicológico). Quando o mundo realista surge do colapso do mundo sacralizado, o sujeito torna-se visível para o mundo ao qual ele pertence, visível não de um lado “externo” do mundo, como antigamente (do céu, pelo olhar de Deus), mas de seu interior. Cf. COPJEC, J. “What Zatruder saw”, in *Imagine There's No Woman*. Cambridge: The MIT Press, 2002.

49 LACAN, J. “O que é um quadro?”, in *O Seminário - Livro II: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p. 111.

Esse dado aparece também na configuração exclusivamente pictórica de outra obra inicial, *The Lily White*, de 1950, na qual os números e as letras do tabuleiro apontam para várias direções, indicando a ausência de um sentido correto de leitura (fig. 90). A tela foi exposta na primeira individual de Rauschenberg na Galeria Betty Parsons, em maio de 1951 (um ano após a exposição das pinturas mais representativas da fase do *dripping*, de Pollock), logo antes do verão no Black Mountain College, quando realizará as *White Paintings*. Esse diagrama de linhas e números, realizado em uma aula de modelo-vivo na qual Rauschenberg se postava de costas para a modelo, parece um labirinto de caminhos incertos, com diversos arrependimentos corrigidos pelo artista na espessa camada de tinta ainda fresca. Uma estrelinha vermelha de um lado e a inscrição do título fogem da padronagem preta sobre o branco incerto e manchado pelas correções. Na mesma superfície, na qual outras sobras gestuais desrespeitam a direção da simetria lateral apontada por Lacan, destacam-se os grafismos dos números e das palavras escritas em várias direções, em um ordenamento arbitrário.

Isso se traduz em uma concepção diferente do acaso introduzido por Cage, para quem tudo é programado, as regras são explícitas e o campo de possibilidades é bem demarcado. Rauschenberg, ao contrário, declara evitar o acaso e, afastando-se daquilo proposto por Cage, prefere “deixar as coisas em aberto”, expressão que utiliza em várias ocasiões para descrever a sua prática.⁵⁰ Como ele mesmo afirma:

Eu me interessava por muitas das operações casuais de John Cage e gostava da sensação de experimentação em que ele estava envolvido, mas a pintura oferece um terreno diferente. Eu nunca consegui descobrir maneiras interessantes de usar qualquer tipo de atividade programada – e, embora o acaso lide com o inesperado e o não planejado, ele ainda precisa ser organizado. Trabalhando com o acaso, teria acabado fazendo algo bastante geométrico: senti como se estivesse realizando uma ideia em vez de testemunhar uma ideia desconhecida tomando forma.⁵¹

Rosalind Krauss descreve uma estratégia narrativa literária que aponta para essa

50 SECKLER, D.G. “The Artist Speaks: Robert Rauschenberg”, *Art in America* vol, 54, n. 3 (maio-junho, 1966), p. 76 apud KRAUSS, R. “Perpetual Inventory”, in JOSEPH, B. (org.). *Robert Rauschenberg*, Cambridge: The MIT Press, 2002, p. 110..

51 “I was interested in many of John Cage’s chance operations and I liked the sense of experimentation he is involved in, but painting is just a different ground for activities. I could never figure out an interesting way to use any kind of programmed activity — and even though chance deals with the unexpected and unplanned, it still has to be organized. Working with chance, I would end up with something that was quite geometric: I felt as though I were carrying out an idea rather

mesma diferença em *Nadja*, romance surrealista de André Breton.⁵² Este utiliza imagens fotográficas para dispensar as descrições típicas dos romances naturalistas e para autenticar o *status* não ficcional de sua obra. O narrador do diário em primeira pessoa coloca-se no mesmo lado da página de seu leitor: “o próprio autor é espectador de sua vida, acolhendo o acaso”.⁵³ Ou seja, o acaso existe, mas aqui, como em Rauschenberg, o que muda é a posição do observador: somos espectadores de acontecimentos que provêm de um campo mais amplo, que não parece ter sido organizado para o nosso olhar. O que é crucial sobre esse espaço, diz Krauss, que o associa à série de ilustrações sobre o *Inferno*, de Dante, que Rauschenberg realizou entre 1958 e 1960, é que tanto o pintor quanto o poeta criam certas condições efetivas de abertura do campo da arte para o extracampo das contingências do cotidiano:

[...] se Breton chama *Nadja* de livro que é como uma porta entreaberta, ele quer dizer que, quando começou a escrevê-lo, não sabia mais do que seu leitor, que ao final do livro passaria por aquela porta.⁵⁴

O paralelo funciona com as devidas ressalvas, pois, no caso de Breton, a abertura é uma questão de escrita autobiográfica, cujo objetivo é revelar pensamentos provindos do inconsciente: Rauschenberg, ao contrário, introduz um registro intersubjetivo que nega os reflexos de sua interioridade e apoia a série de Dante em uma narrativa já dada. Ou seja, nesse caso, as contingências são utilizadas para sair de um percurso pré-determinado, diferentemente de *Nadja*, em que as contingências compõem a trajetória na cidade.

Isso confirma mais uma diferença entre a projeção surrealista e o espaço projetivo inaugurado por Rauschenberg, que atravessa a “função quadro” com as alegorias da cultura de massa e, ao mesmo tempo, impregna o plano pictórico com as marcas de seu corpo desorganizado, um corpo que, como vamos aprofundar adiante, perdeu a unidade. O paralelo apontado por Krauss baseia-se no fato de que ambos compartilham o modo de enunciação do índice, que aparece nas páginas de *Nadja* por meio das fotografias enquanto “precipitado do real” e do narrador diarístico

than witnessing an unknown idea taking shape”. SECKLER, D.G. *Ibidem*, p. 81.

52 Cf. KRAUSS, R. *Op. cit.*, p. 109.

53 *Ibidem*.

54 KRAUSS, R. “Perpetual Inventory”, in JOSEPH, B. (org.). *Robert Rauschenberg*, *Op. Cit.*, p. 110.

em primeira pessoa. Isso altera o modo de enunciação, passando do imaginário, ou seja, da forma do romance, para as “personagens reais de uma história”, que se confrontam com uma atualidade em devir.⁵⁵ O realismo e o senso de autenticidade da representação não dependerão, então, das possibilidades de espelhamento narcísico – aquela identificação não mediada com as personagens, tão temida pela teoria da sutura do cinema dos anos 1970 –, mas, de novo, analogamente ao Olhar lacaniano, da condição de que a cena observada mobilize a imaginação do espectador, que tem de acreditar estar na frente de algo que não foi enquadrado para ele, ou que perdeu um enquadramento fixo. Finalmente, é possível entender de maneira mais concreta o significado do campo descentrado da pintura introduzido pelas *White Paintings*. Rauschenberg traz contingências semelhantes aos detalhes insignificantes do cinema do segundo pós-guerra, quando, conforme vimos, a câmera perde a unidade da ação e vaga distraída e sem rumo (fig. 91).⁵⁶

Esses deslocamentos da experiência visual serão teorizados diretamente por Jaques Lacan, em 1964, no *Seminário XI*, em que ele introduz a noção de anteparo. O Olhar, em Lacan, assim como a linguagem, antecede o sujeito, que “se sente olhado por todo lado no espetáculo do mundo”.⁵⁷ A implicação de seu percurso teórico é que, ao fixar o olhar sobre algum objeto, o sujeito ocupa uma posição dupla: existe um campo de visão, em formato de cone, simétrico e oposto ao primeiro (o nosso ponto de vista) que emana do objeto que estou olhando:

Não sou simplesmente esse ser puntiforme que se refere ao ponto geometral desde onde é apreendida a perspectiva. Sem dúvida, no fundo do meu olho, o quadro se pinta. O quadro, certamente, está em meu olho. Mas eu, eu estou no quadro.⁵⁸

A constituição do anteparo depende do fato de que a visão é socializada: como

55 “A característica específica da escrita surrealista, seja ela autobiográfica ou automática, é, de fato, menos a falta de conhecimento de seu destino final como tal do que a posição idêntica na qual essa falta coloca tanto o leitor quanto o autor diante de uma texto cujo desdobramento nem um nem o outro controla, e sobre os quais ambos desconhecem o futuro e o final.” HOLLIER, D. “Surrealist Precipitates: Shadows Don’t Cast Shadows,” *October*, n. 69 (verão, 1994), p. 126 apud KRAUSS, R. Op. cit.

56 Cf. Capítulo 3.

57 Lacan, assim como Sartre, distingue o “olhar” (análogo ao ver) do “Olhar” (substantivo) e, assim como Merleau-Ponty, situa esse Olhar no mundo. Cf. FOSTER, H. “O retorno do Real”, *Concinnitas*, ano 6, vol. 1, n. 8 (julho 2005), p. 169.

58 LACAN, J. “O que é um quadro?”, in *O Seminário - Livro II: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p. 94.

expõe Norman Bryson, entre o sujeito e o mundo se insere “a soma de discursos que compõem a visualidade como construção cultural”.⁵⁹ Uma interface de signos e “sonhos” históricos e coletivos, que demarca a constituição de um significante no campo visual. Em certo sentido, o anteparo domestica o olhar, pois “ver sem anteparo seria deixar-se tocar pelo Olhar ou cegar pelo Real”⁶⁰. Na terminologia de Lacan, trata-se de algo da ordem do simbólico, que pode ser interpretado através da linguagem – o que se reflete, por exemplo, no fato de que esses objetos têm um nome.⁶¹ É significativo que ele descreva o *insight* do objeto que nos devolveria o olhar a partir da imagem de uma lata de sardinhas que brilha boiando no mar, ou seja, de um “invólucro artificial” do peixe.⁶² Conforme afirma Lacan, a pintura sempre funcionou como anteparo, ou seja, os artistas sempre brincaram com essa máscara, que apresenta determinada organização do Olhar por trás das suas formas, ou que nos empresta uma certa modalidade do Olhar:

Vocês veem, podemos dizer que sempre está cheio de olhares lá detrás. Nada de novo é introduzido a esse respeito pela época que André Malraux distingue como moderna, essa em que vem a dominar o que ele chama o monstro incomparável, isto é, o olhar do pintor, que pretende impor-se como sendo, apenas ele, o Olhar.⁶³

Enquanto o ordenamento do Olhar, na arte clássica, dava-se por meio de ícones e, no modernismo, o Olhar não prescindia do gesto, em Rauschenberg, por sua vez, a presença da mesa de trabalho bloqueia parcialmente o olhar do pintor e permite mediar a entrada em campo dessa pluralidade de imagens coletivamente sonhadas,

59 BRISON, N. “The Gaze in the expanded field”, in FOSTER, H. (org.). *Vision and Visuality. Discussions in Contemporary Culture*. Seattle: Bay Press, 1988, pp. 87-114.

60 Ibidem, p. 170.

61 Segundo Callois, os animais que se mimetizam não o fazem por alguma finalidade, mas por puro luxo ou por serem capturados no espaço circunstante. A máscara ou a mancha, que nos animais se configuram como reações quase involuntárias ao meio, aparecem de forma mediada no ser humano. “O sujeito – o sujeito humano, o sujeito do desejo que é a essência do homem — não é de modo algum, ao contrário do animal, inteiramente preso por essa captura imaginária. Ele se demarca nela. Como? Na medida em que ele isola a função do anteparo e joga com ela. O homem, com efeito, sabe jogar com a máscara como sendo esse além daquilo que há o olhar. O anteparo é aqui o lugar da mediação.” LACAN, J. “O que é um quadro”, in *O Seminário - Livro II: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p.105.

62 Lacan usa o notório exemplo da lata de sardinhas que brilha no mar – e que podemos associar imediatamente ao lixo que se tornou ou ao alumínio que reflete tão bem a luz do sol. Ou seja, não estou olhando para algo que chama a minha atenção somente por refletir a luz, um fenômeno óptico, mas também para um objeto inteligível, que faz parte de uma experiência já parcialmente codificada no meu imaginário.

63 LACAN, J. “Do olhar como objeto a”, in Ibidem, p. 110.

produzidas, reproduzidas e descartadas. Como acontece com a anamorfose de *Os Embaixadores*, de Hans Holbein (1533), em que a caveira toma forma somente a partir de um ângulo específico, forçando-nos a um deslocamento lateral, ou com a aproximação requerida pelos microacidentes de Pollock, Rauschenberg nos convoca a um movimento lateral, tanto físico quanto da imaginação.⁶⁴ Ou seja, ele parece assimilar em seus quadros a visão fragmentada e ofuscada por um espaço no qual oscilam significados e modos de visualização e onde somos implicados como objetos da percepção do Outro.⁶⁵

A primeira mobilização de tais modos de visualização data das tecnologias modernas do século XIX; é o caso, por exemplo, da visão da paisagem móvel através da janela do trem ou do espectador do cinema (ambos a partir de um ponto de vista fixo). Com o ganho de mobilidade das câmeras reduzidas do fotojornalismo de guerra e, em seguida, o vídeo digital e a transmissão televisiva, além da multiplicação das possibilidades do olhar sintético da câmera temos a sensação de podermos ser observados e “transmitidos” de modo direto e a qualquer momento. De novo, voltando a Susan Buck-Morss,

Como tecnologia mimética, a invenção do filme forneceu um meio expressivo adequado à percepção sensorial transformada industrialmente. Quando o artista como filósofo assume como ferramentas os princípios formais desse novo meio, ele é capaz de capturar a experiência moderna do tempo (o ritmo aumentado) e do espaço (a fragmentação) que não são mais descritíveis nas categorias kantianas mas, através de frames não sequenciais, do close-up e da sutura, ele pode começar a analisar a realidade moderna com um olhar científico e politicamente crítico.⁶⁶

Em “A esquizo entre do Olho e do Olhar”, ainda no *Seminário XI*, Lacan diz que o

64 “Essa relação é familiar a partir dos tratados de perspectiva do Renascimento: o sujeito é evocado como o mestre do objeto, ordenado e focado como uma imagem posicionada para ele/ela, a partir de um ponto de vista geométrico. Lacan é bastante claro nesse ponto: o primeiro [sistema triangular] é aquele que, num campo geométrico, coloca o sujeito da representação no nosso lugar, e o segundo é aquele que me coloca na imagem”. In FOSTER, H. “O retorno do Real”, *Concinnitas*, ano 6, vol. 1, n. 8 (julho 2005), p. 170.

65 “Contrariamente à tese de Merleau-Ponty, que afirma um entrelaçamento entre o ver e o ser visto, Lacan defende uma espécie de descompasso entre o que vemos e o que nos olha. Não há dialética nem integração entre olhar e visão, mas esquize ou ruptura. Entre estas duas formas de relação com a imagem e com o sentido Lacan postula a existência de um objeto que divide duplamente o sujeito.” In DUNKER, C. I. L. “A Imagem entre o Olho e o Olhar”, in DUNKER, C.I.L. *Sobre Arte e Psicanálise*. São Paulo: Escuta, 2006, pp. 14-29.

66 “When the artist-as-philosopher takes over as tools the formal principles of this new medium, he is able to capture the modern experience of time (increased tempo) and space (fragmentation) which are no longer describable in Kantian categories, and, via non-sequential time frames, close-

Olhar pode ser identificado, em particular, nas reações que “ele me causa”, como a vergonha.⁶⁷ Esse é o Olhar que imagino no campo do Outro. As tecnologias miméticas revelam a presença desse Olhar coletivo, causando o estranhamento e a sensação de vulnerabilidade que vimos deflagrar a vergonha de Matisse e o desconcerto de Pollock, quando, espectadores de si mesmos, percebem-se “vistos” e “despedaçados” pelo olhar da câmera.

4.3 Imagens perversas

Essa questão nos conduz, novamente, ao Pollock de Hans Namuth: tiradas de cima, as fotos de Namuth reforçam a vista aérea e fragmentada dessas pinturas ainda em processo, mapas que perderam suas coordenadas, e o ponto de vista do artista que cria, imerso na imagem, que é o mesmo do observador que “lê” as imagens sempre parciais do fotógrafo nas revistas. Em Pollock, como foi apontado, as duas perspectivas coexistem, mas se excluem mutuamente: os quadros são produzidos horizontalmente, mas têm de ser contemplados na parede, demandando movimentos para muito longe e muito perto por parte do observador, e afirmam, assim, a necessidade do eixo vertical. Em razão disso, as pinturas perdem parte de sua força quando reproduzidas em revistas. Rauschenberg, ao contrário, sutura em seus quadros diversas perspectivas, olhares e modos de visualização decorrentes do descentramento radical do campo pictórico que vimos ser inaugurado com as *White Paintings*.

Vamos abordar, a seguir, o peso das marcas indiciais da intensidade de seu corpo desarticulado – que encontra uma barreira na superfície rígida, possibilitando uma variedade imensa de manchas possíveis, de impressões digitais a rabiscos nervosos – e outras marcas pictóricas que ancoram as obras da década de 1950 em uma tradição na qual, assim como em Pollock, a origem da obra de arte ainda

up and montage, he can begin to analyse modern reality with a scientific, politically critical eye.” In BUCK-MORSS, S. “Passagen-Werk: Redeeming Mass Culture for the Revolution”, *New German Critique*, n. 29 (primavera - verão, 1983), p. 213. Tradução minha.

67 “Em nossa relação às coisas, tal como constituída pela via da visão e ordenada nas figuras da representação, algo escorrega, passa, se transmite, de um nível para outro, para ser sempre nisso em certo grau elidido — é isso que se chama o olhar.” Cf. *O Seminário - Livro II: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, pp. 69-78.

é reconduzível à mediação do corpo do artista. Dito de outra forma, os fragmentos do Olhar, multiplicado pelas tecnologias miméticas de reprodução da imagem, atravessam a “função quadro”, suprimindo tanto a direção normativa do gesto (da direita pra esquerda) quanto a verticalidade necessária para a sua contemplação, ao mesmo tempo que ainda esbarram em elementos residuais que reforçam uma relação íntima com o artista e seu olhar, que discrimina e compõe. Essas imagens não são o produto de relações inteiramente intersubjetivas: após se surpreender com os nexos inesperados que surgem no quadro, Rauschenberg segue compondo, organizando as formas com um olhar intermitente, que encobre a imagem para vê-la reaparecer. Enquanto imaginamos Pollock de corpo inteiro, absorto nos movimentos bizarros, mas fluidos, de uma dança, Rauschenberg oferece sinais descontínuos de seus membros periféricos, como a marca de seu pé ao lado do diagrama dos passos de dança de *Should Love Come First*. Um corpo desagregado e não identificável, mas que ainda produz manchas pictóricas – *Mal* –, principalmente na acepção benjaminiana de “manifestação involuntária”, como “as chagas de Cristo” (expressão de inocência) ou “os sinais de nascença ou o rubor”, reações automáticas do corpo.⁶⁸

A partir desse duplo eixo de contingências internas e externas ao campo pictórico, ou da tentativa de dissolver os seus limites usando a tela como uma interface porosa, Rauschenberg desencadeia relações que o tornam espectador de espelhamentos da imagem e dos movimentos incontrolláveis do seu corpo. No capítulo anterior, observamos o início desse processo no intervalo vazio introduzido pelas *White Paintings* e apontamos para *Erased de Kooning Drawing* como a articulação mais complexa do processo de redução e esvaziamento da imagem. Nessa obra, o artista usa uma borracha como ferramenta para apagar completamente as linhas já parcialmente desfeitas pelo mestre do expressionismo abstrato. Trata-se de um momento crucial porque o uso da borracha não terá consequências apenas simbólicas ou conceituais – não se trata de um simples gesto iconoclasta, como pode parecer –, mas irá reverberar nas séries de *transfer drawings*, interfaces em que os dois registros, aquele da interioridade e da exterioridade, sobrepõem-se.

68 BENJAMIN, W. “Sobre a pintura, ou o Signo e a Mancha”, in GAGNEBIN, J.M. (org.). *Escritos sobre mito e linguagem (1915 – 1921)*. São Paulo: Editora 34, 2011, p. 84.

Nesses desenhos, a pressão exercida sobre o papel para apagar é associada ao uso de solventes químicos (o fluido para isqueiros). O processo consiste em selecionar figuras das páginas de catálogos, revistas ou jornais, recortá-las, impregná-las de solvente e, após tê-las apoiado com a face estampada sobre o papel, esfregar o seu verso, decalcando a imagem.

A fotografia transferida mantém alguma definição, com resultados variáveis, que fogem ao controle do artista, pois aparecem apenas quando ele levanta o recorte. O fato de não ver a imagem implica certa imprecisão do enquadramento, que nunca as focaliza perfeitamente, criando pequenas vinhetas que podem variar dependendo da pressão, da velocidade do traço e da quantidade de solvente utilizado. A pressão e o movimento da mão, do pulso e do cotovelo tateiam a imagem, provocando sua impressão e revelando as marcas dos seus movimentos rápidos e contidos sobre o papel. Como notou Cage: “é uma questão, então, de ver no escuro, sem atropelar as coisas visualmente.”⁶⁹

Cage fala em como a suspensão do olhar que direciona e discrimina pode ampliar o sentido da visão. Em alguns casos, Rauschenberg reforça essa estratégia adicionando mais velaturas, como finas camadas de aquarela ou de tinta guache, técnicas pictóricas que escondem e, ao mesmo tempo, criam certa homogeneidade entre os fragmentos diversos e pulverizados.⁷⁰ No novo suporte, os pequenos recortes perdem boa parte de sua resolução, adquirindo uma qualidade de semipresença reforçada pelas marcas estriadas e descontínuas da operação cega do decalque. São duplos da imagem, sempre incompletos e de um cromatismo espectral, que evocam as primeiras projeções do cinema, “um olhar primitivo, feito de exposições desiguais combinadas a um andar tremeluzente”, em uma mistura de presenças e ausências.⁷¹ São cópias lavadas que lembram também a qualidade cromática e a instantaneidade das *polaroides*, ou das tatuagens temporárias, que precisam ser molhadas para aderir ao corpo como uma segunda pele e logo apresentam pequenas rachaduras. A química dissolve parcialmente a tinta industrial, mobilizando a

69 In CAGE, J. *Silêncio*, Rio de Janeiro: Cobogó, 2019, p.101.

70 Para uma análise dos *transfer drawings*, com ênfase na série sobre o Inferno de Dante, cf. KRCKMA, E. “Chapter three. Solvent Transfer”, in *Rauschenberg / Dante. Drawing a Modern Inferno*, Op.Cit., pp. 106-139.

71 KRAUSS, R. *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London: Thames e Hudson, 1999, p.4.

imagem, que se recompõe no papel de baixo, e afirmando a liquidez do solvente, turpentina ou líquido para isqueiros como um de seus meios.

O processo é análogo ao da impressão por contato dos raiogramas, mas aqui é necessária a mediação desse gesto cego e automático que evoca uma regressão aos desenhos da infância. A figura some para reaparecer em outra superfície, como efeito da alquimia entre materiais característicos daquele momento histórico: os solventes, produtos da indústria química das tintas e dos vernizes, e os tabloides, arquivos de personagens e acontecimentos cotidianos organizados para estimular o afeto e a fidelização dos leitores. São imagens que, já uma semana ou um mês após a publicação, tornavam-se ultrapassadas, imprimindo ao quadro a temporalidade desencantada de algo que tinha perdido o ineditismo e atualidade. As cenas e os retratos recuperam, assim, a carga utópica atribuída por Benjamin ao pós-vida de imagens e objetos de consumo – quando ressurgem o potencial de expressão simbólica dos sonhos (e pesadelos) coletivos que os originaram.⁷² A transferência desmancha a grade de diagramação da revista que organizava esses conteúdos, agora mole e instável como as linhas curvas dos jornais que emergem da camada terrosa e movediça das *Black Paintings*, permitindo novas associações. Benjamin Buchloh comenta a relevância dessa técnica para seu contexto histórico:

A ingenuidade de Rauschenberg em descobrir um procedimento químico banal de reprodução de imagens difundido no final de 1950 (copyfix) parecia fornecer a resposta para todas as perguntas em jogo na época... Acima de tudo, que nenhum único gesto, pictórico ou gráfico, poderia reivindicar a articulação do inconsciente, subjetivo ou coletivo.⁷³

O automatismo surrealista é aqui ressignificado de forma lúdica, substituindo seus conteúdos inconscientes pela presença entediada e muda do corpo que transfigura a exatidão da cópia mecânica.⁷⁴ Esse corpo, como a imagem fotográfica, faz-se

72 In BUCK-MORSS, S. “Passagen-Werk: Redeeming Mass Culture for the Revolution”, Op.Cit., p. 217.

73 “Rauschenberg’s ingenuity in discovering a banal procedure of chemical image copying pervasive in the late 1950s [copyfix] seemed to provide the complete answer to all the questions at stake at that time... First of all, that not a single gesture, painterly or graphic, could claim any longer to articulate the unconscious, subjective or collective.” BUCHLOH, B. “Gerhard Richter: Memory Images and German Disavowal in 1965”, In *Gerhard Richter and the Disappearance of the Image in Contemporary Art*, Ex.Cat. Florença: Fondazione Palazzo Strozzi, 2010, apud KRCMA, E. *Rauschenberg / Dante. Drawing a Modern Inferno*, New Haven: Yale University Press, 2017, p.134.

74 Barthes confirma essa diferença ao descrever assim a escrita automática surrealista: “a ideia

ao mesmo tempo presente e ausente: impossível atribuir alguma qualidade a seus movimentos nervosos, fluxos energéticos que manifestam apenas a “ociosidade”, a “disponibilidade”, a “vacância” do corpo perverso de Barthes, revelando a sua existência.⁷⁵ É um gesto que Helen Molesworth define como “dessublimado”, “permitindo que ele esfregue, pressione e cole, privilegiando o tato sobre a vista”, um gesto que desarticula o pictórico, ao mesmo tempo que nele ancora essas correspondências inéditas entre objetos, imagens, símbolos e marcas do corpo do artista.⁷⁶ Benjamin associa a experiência da infância à possibilidade de resgatar, por meio da curiosidade das crianças por toda “invenção e maquinaria”, as fantasmagorias do capitalismo, “ligando as conquistas tecnológicas ao velho mundo dos símbolos”.⁷⁷ Nesse caso, o artista brinca com a técnica do *copyfix*, encontrando uma reserva de material à disposição nos lixos da cidade. É impossível não associar certo prazer infantil também ao *dripping* de Pollock, no derramar da tinta na tela sem se importar com as moscas, cinza de cigarros e outros resíduos logo capturados pela viscosidade dos filamentos coloridos. Em ambos os casos, trata-se de quadros que podem até ser pisados durante o processo, “espaços de jogo” que opõem resistência à assepsia do primeiro modernismo pictórico norte-americano, para o qual se olha a certa distância, do primeiro modernismo arquitetônico (os espaços de Le Corbusier, que expurgam todos os vestígios de moradores) e das habitações burguesas dos anos 1950, reino de donas de casa armadas de produtos químicos bactericidas e removedores de manchas.⁷⁸

Na série *Red Paintings*, que começa no verão de 1954, Rauschenberg expande a busca por objetos que vimos nortear a o conjunto de trabalhos que compõe *Scatole*, incluindo em suas telas, além das páginas de periódicos e itens em tamanhos maiores, objetos produzidos em série. *Charlene* (1954), em particular,

de escrita automática implica uma visão idealista do homem, dividida em sujeito profundo e sujeito falante. O texto, este só pode ser uma trança, levada de modo totalmente arrevesado, entre o simbólico e o imaginário. Não se pode escrever – pelo menos essa é a minha convicção, sem imaginário. O mesmo acontece, bem entendido, com a leitura.” BARTHES, R. “Os Surrealistas não atingiram o corpo”, in *O Grão da Voz*. Entrevistas – 1962-1980. São Paulo: Martins Fontes, 2004, pp. 344-347.
 75 BARTHES, R. “Ao sair do cinema”, in *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 428.

76 “Before Bed”, in JOSEPH, B. (org.). *Robert Rauschenberg*. Op. Cit., p. 82.

77 BENJAMIN, W. *Gesammelte Schrijlen*, V, p. 492, apud BUCK-MORSS, S. *The Dialectics of seeing*: Walter Benjamin and the Arcades Project, Op. Cit., p. 274.

78 Miriam Hansen discute a qualidade lúdica atribuída às tecnologias da visão por Benjamin in “Room-for-Play: Benjamin’s Gamble with Cinema”, *October*, vol. 109 (Summer, 2004), pp. 3-45.

parece uma grande vitrine que sugere um mundo de “afinidades secretas” entre mercadorias em desuso, incluindo madeiras, plásticos, um espelho, uma camiseta masculina, um guarda-chuva, renda, fitas e outros tecidos, metais e um abajur elétrico piscante, tudo montado sobre um painel de madeira (fig. 92). A fascinação surrealista pelas arcadas decadentes de Paris, onde é reconhecido o poder mítico dos resíduos das modas passadas, faz-se presente nesses aglomerados. Mas, de novo, Rauschenberg parece introduzir certa neutralidade em relação a esses materiais concretos, elementos “naturais” da paisagem urbana. Como escreve Steinberg em “Encontros com Robert Rauschenberg”, qualquer coisa pode entrar em suas pinturas. Ele continua:

Bem, talvez não qualquer coisa: você pode notar que as árvores, por exemplo, raramente entram no repertório de Rauschenberg, nem mesmo em suas fotografias. Elas não exemplificam, como as manchas, o que Oldenburg chama de “natureza da cidade”.⁷⁹

Enquanto os surrealistas, segundo Benjamin, teriam ficado “presos no reino dos sonhos”, pois, “rejeitando a tradição cultural, fecharam os olhos para a história”, em Rauschenberg, detritos e fotografias afundam suas raízes na concretude histórica dos desejos coletivos, com seu apelo administrado pela técnica.⁸⁰ Segundo Barthes, se os surrealistas desconstruíram pouco a língua é porque eles tinham também uma ideia normativa de corpo “– e, pra dizer tudo, da sexualidade”:

O “espartilho” imposto à sintaxe (seu drapeado, no caso de Breton) e a injunção sexual são a mesma coisa. O “sonho” que concebiam, não era acesso ao corpo louco (salvo no caso de Artaud: mas suponho que este você coloque à parte), mas antes a uma espécie de vulgata cultural, ao “onirismo”, isto é, a um largar retórico das imagens. É por isso que deles resta literatura demais.⁸¹

Os primeiros registros da técnica da transferência, como *Untitled*, de 1952,

79 “Well, perhaps not anything: you may notice that trees, for instance, rarely enter Rauschenberg’s repertoire, not even in his photography. They do not exemplify, as smudges may, what Oldenburg calls city nature [...]” STEINBERG, L. *Encounters with Rauschenberg: (A Lavishly Illustrated Lecture)*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 2000, p. 10. Tradução minha.

80 In BUCK-MORSS, S. “Passagen-Werk: Redeeming Mass Culture for the Revolution”, *Op.Cit.*, p. 216.

81 BARTHES, R. “Os Surrealistas não atingiram o corpo”, in *O Grão da Voz. Entrevistas – 1962-1980*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, pp. 344-347.

e *Mirror*, de 1953 (fig. 93), porém, ainda são exercícios de redução e apagamento.⁸² Nessa última, a página permanece quase branca, com traços evanescentes que se destacam vagamente, amostras de informações visuais que apontam para várias formas de negar a imagem. O desenho apresenta uma estrutura “em abismo”, na qual a margem branca do papel emoldura o restante do quadro, amarelado por uma camada posterior. No lado esquerdo, entrevemos a cópia muito diluída da reprodução de um retrato pictórico não reconhecível, que, como toda imagem transferida, deixa uma marca espelhada da reprodução original. O retrato é demarcado por um traçado retangular, a lápis, como um pequeno quadro no quadro, ou uma fotografia formatada em uma página de jornal. Logo abaixo, em um lance tautológico, lê-se a palavra *mirror* [espelho] ao contrário junto a outra imagem fotográfica muito diluída, a cena do lançamento de um míssil espacial em um fundo azul muito aguado. A faixa de papel colada na horizontal e pintada a guache branco encontra seu duplo simétrico em outra faixa branca na parte de cima da folha. Trata-se, nesse caso, do contrário de uma sobreposição, pois a pincelada, impregnada de solvente, descolore o fundo antes amarelado. Para completar, uma mancha de tinta azul escuro e um grande X no meio, ao lado direito da página, sinalizam mais um encobrimento, ou negação. Ou seja, em *Mirror*, tudo aponta para algo encoberto ou apagado, em um jogo de reflexos e transparências. Parece uma vitrine de vários tipos de *pentimentos* [arrepentimentos] possíveis:

um processo artístico no qual uma alteração é executada numa pintura enquanto sua feitura está em andamento. Esse procedimento é evidenciado por traços do estado anterior do trabalho, que podem mostrar escolhas e ideias descartadas pelo criador quando, por exemplo, este toma a decisão de modificar uma composição. O termo é italiano e significa arrependimento em sentido literal, vindo do verbo “pentirsi”.⁸³

Ou seja, são marcas de correções tipicamente pictóricas – índices temporais integrados como traços estilísticos da obra, ou que, disfarçados em sua superfície, aparecem somente *a posteriori*, pelo envelhecimento não homogêneo da camada

82 Rauschenberg vai testar o potencial da transferência de imagens por acúmulo somente a partir de 1958, quando começa os *Dante's Drawings*, uma ambiciosa série de ilustrações para cada um dos 34 cantos do *Inferno* de Dante, primeira parte do poema épico *A Divina Comédia*. Cf. KRCKMA, Rauschenberg / Dante. *Drawing a Modern Inferno*, Op, Cit.

83 *Wikipedia*, disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Pentimento> Acesso em: 25 /02/20.

de tinta ou por técnicas mais recentes de restauração, como a fluorescência ou os raios X. Além de serem indícios interessantes para a análise do processo do artista, essas correções podem ser utilizadas para determinar a autoria ou a originalidade da obra. Exemplos clássicos de arrependimentos como marcas expressivas são as sombras que aparecem nas pinturas inacabadas de Leonardo da Vinci ou os traços a lápis apagados nos seus esboços e estudos de figuras anatômicas, que desmentem as poses fixas congeladas sucessivamente na tela. Os esboços de Sta. Anna (fig. 94), por exemplo, lembram as *cronofotografias* de Étienne-Jules Marey, com a diferença de que aqui, ao invés dos movimentos extensos e esquematizados que atravessam horizontalmente o quadro, as figuras parecem ajustar a pose, permanecendo em seus lugares. Em *Mirror* ou em *Untitled*, os únicos dados legíveis são esses sinais de encobrimento, que nada afirmam a não ser a vontade de apagar gestos ou marcas, ainda que potenciais, e que, ao mesmo tempo, sinalizam o fantasma de um corpo fora do quadro. Essa ausência que espelha o funcionamento da cultura contemporânea, no qual se manifestam os sinais da negação do corpo e, ao mesmo tempo, “a projeção desse corpo reprimido nas coisas”, nesse caso, nas marcas semitransparentes na folha branca.⁸⁴

Existe uma série inicial de Rauschenberg, em colaboração com Susan Weil, realizada entre 1949 e 1951, que revela resistências análogas, em outro exemplo interessante de sobreposição dos dois eixos do símbolo e da mancha pictórica. A série discute o gênero pictórico do nu feminino em um processo análogo às *raiografias* de Man Ray. São fotogramas em escala real de corpos debruçados sobre papel arquitetônico, marcas indiciais e, concomitantemente, fortemente icônicas, impressas sobre o fundo azul do papel fotossensível usado para projetos arquitetônicos.⁸⁵ O processo se dava através da impressão de objetos apoiados

84 A civilização, como observou Freud em 1930, requer o controle das funções corporais e a sublimação das pulsões instintivas e, no campo da arte, nos Estados Unidos dos anos 1950, a dimensão pulsional do corpo ainda tinha de ser resgatada. Cf. MOLESWORTH, H. “Before Bed”, in JOSEPH, B. (org.), *Robert Rauschenberg*. Op. Cit., 2002,

85 A técnica da cianotipia, ou *blueprint*, processo de impressão fotográfica de negativos em tons azuis, tinha sido descoberta em 1842, poucos anos antes da invenção oficial da fotografia pelo cientista e astrônomo inglês Sir John Herschel, responsável também por cunhar os termos *fotografia* e *negativo* (“negativo”, nesse caso, antecipa o artefato impresso em películas sintéticas perfuradas). Utilizada principalmente como processo de baixo custo para copiar desenhos e diagramas durante os séculos XIX e XX, a técnica tinha sido aproveitada por engenheiros até os anos 1940, como um método simples e de baixo custo para reproduzir projetos desenhados ou impressos sobre papel. O resultado de um processo fotográfico que produz imagens negativas foi introduzido justamente por

na superfície sensibilizada por citrato de amônio e de ferro e por ferricianeto de potássio, que ativava a área exposta à luz ultravioleta como um campo azulado e, no caso dessas *blueprints* do casal, não uniforme. Isso acontecia porque os gestos do braço, cobrindo áreas bastante vastas, não garantiam uma exposição homogênea, imprimindo à cópia técnica as marcas irregulares de um movimento humano, como uma versão ampliada dos *transfer drawings*. O negativo dos corpos debruçados é uma versão estática que se aproxima também, pela escala e pelo achatamento da imagem, às sombras que, na observação de Cage, animam as *White Paintings*. Na figura 95, por exemplo, que apresenta uma silhueta humana deitada de bruços, é visível a pressão que as mãos exercem contra o chão, por baixo da testa, comprovando o peso daquele corpo.

Essa perspectiva evoca o seccionamento de um corpo visto de cima e apoiado sobre uma mesa como em um anfiteatro de anatomia, onde, em meados do século XVI, nas primeiras universidades e no início da modernidade, eram utilizados cadáveres para demonstrações públicas, marcando um regime escópico específico em que o corpo humano se torna matéria inerte e objeto de estudo.⁸⁶ Seguirão essa linha os experimentos cronofotográficos de Eadweard Muybridge e, especialmente, Étienne-Jules Marey, que utiliza barras de metal a fim de segmentar as articulações e fixar os movimentos fluidos do corpo humano em unidades mensuráveis e visualizáveis em diagramas espaço-temporais.⁸⁷ Ao filtrar o excesso de informações através do fundo preto, Marey consegue produzir a trajetória gráfica de uma ação, cujo resultado, como nos registros das perturbações do ar revelados através da fumaça, situa-se entre o diagrama e o índice.⁸⁸ São representações do corpo que, como nota Benjamin Buchloh, serão retomadas por

Talbot e por Daguerre – respectivamente, o calótipo, fixado sobre papel em 1836, e o daguerreótipo, fixado sobre placas de cobre em 1839.

86 A ciência da anatomia, fundada por Versaluis em Pádua, revira o microcosmo do corpo humano de dentro para fora, no meio de arenas ocupadas por centenas de espectadores. O corpo transforma-se em um mecanismo que pode ser descrito sem que se tenha de recorrer à ideia de alma, assimilável ao corpo/máquina do *automaton*, algo que sucessivamente poderá ser inscrito na categoria do *unheimliche* de Freud, ou seja, que, por estar suspenso entre o que percebemos como um ser vivo e algo que já não o é mais, ou que estranhamente nunca o fora, gera uma dúvida cognitiva, o perturbador de Freud.

87 Ambos nascidos em 1830 e falecidos em 1904.

88 Cf. IVERSEN, “Index, Diagram, Graphic Trace”, *Tate Papers* n. 18 (outono, 2012). Disponível em: <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/18/index-diagram-graphic-trace>. Acesso em: 25/02/2020.

Duchamp em *Nu descendo uma escada* (1912). Aqui, como acenamos antes, além de desconstruir o desejo masculino convocado ao longo da história da arte (trata-se de um corpo-máquina assexuado), o artista desmente, através da referência ao automatismo do fotográfico, a centralidade do sujeito e o controle sobre as suas representações, ainda presente nas desmontagens cubistas (Buchloch define essa pintura como um esqueleto “alegórico” daquele gênero).⁸⁹ As *blueprints* de Weil e Rauschenberg mantêm a referência à visão carregada do legado histórico que acabamos de descrever, mas a invertem: vemos a marca do corpo de baixo pra cima, como se estivesse de braços em uma mesa transparente. Seu peso “mancha” o papel com a gravidade orgânica de sua forma, frustrando a tentativa de distinguir seus órgãos ou precisar seus movimentos, ou seja, de esquematizar a visão. Ao contrário, Rauschenberg afirma, mais uma vez, a potência do índice como algo que introduz uma figuração marcada pela opacidade, enfatizando a presença bruta da matéria apoiada em uma superfície.

Booster, autorretrato posterior (de 1967) traz, com a mesma frontalidade, a literalidade do corpo. Aqui aparece a sua estrutura mais profunda, seis chapas de raio X do artista que compõem uma litografia em escala real de seu esqueleto, completada por uma referência pictórica à história do gênero: a reprodução fotográfica de uma cadeira, no canto superior esquerdo. Sobre as imagens das radiografias é apoiado um mapa astral impresso em uma transparência e, à sua volta, imagens de objetos e recortes de atletas em movimento (fig. 96). Rauschenberg descreve a obra como “*a self-portrait of inner-man*”, um autorretrato de sua interioridade, alusão irônica à expressão dos sentimentos tradicionalmente projetados na tela. Nesse caso, a interioridade se torna visível com a tecnologia dos raios eletromagnéticos, que atravessam, literalmente, o corpo do artista. O peso da carne e dos músculos some para revelar a estrutura menos precível do corpo, a mais próxima de uma alegoria da morte. A única interioridade possível é residual e inexpressiva, a última resistência do corpo físico às tecnologias de reprodução da imagem. Este não marca o papel por refratar a luz, nem pelo contato de sua massa com o suporte no qual repousa, mas ao ser literalmente atravessado pelos raios, que tateiam o que nele resistirá por

89 Cf. BUCHLOH, B. “A nude in the Neo-Avant-Garde. Ema (*Nude on a Staircase*), 1966”, in GRAW, I.; LAJER-BURCHARTH, E. (org.). *Painting Beyond Itself: A Medium in the Post-Medium Condition*. Berlim: Sternberg Press, 2016.

mais tempo. Ou seja, o artista procura tornar visível o seu substrato fóssil, e sua inserção na história do autorretrato se dá através de seus restos menos expressivos e, por isso, simbolicamente relacionados à morte do indivíduo.⁹⁰

Tanto as manchas do corpo apoiado no papel quanto o esqueleto e as imagens transferidas aludem ao índice como algo que, ao revelar, esconde de vista. Como lembra Brian Massumi, as manifestações das virtualidades no quadro são sempre fugazes, instáveis, apresentando-se na passagem entre uma forma e outra:

Como o virtual está nesse movimento dentro e fora da imagem, a única maneira pela qual uma imagem pode se aproximar dele é girando e dobrando-se em si mesma, multiplicando-se internamente, em si mesma.⁹¹

Os corpos fantasmagóricos de Rauschenberg manifestam essa dialética entre frente e verso, interior e exterior que, de novo, multiplica os indícios das virtualidades inscritas no plano.

A emergência de imagens técnicas cada vez mais abstratas era uma tendência da evolução das tecnologias da época. Em 1951, Marshall McLuhan, notório comentarista da influência dos meios de comunicação sobre o sensorio humano, escreve *A Esposa Mecânica*, um primeiro ensaio em que antecipa alguns conceitos de *Understanding Media*, de 1960, no qual relata a iminência da mudança em curso. Após cerca de trezentos anos de sujeição ao movimento centrífugo aportado pela fragmentação dos meios mecânicos, o mundo começava a sofrer, naquele momento, os efeitos causados pelos meios eletrônicos. Se, por um lado, a conversão e ulterior desmaterialização da imagem e do som operada pela eletrônica implicava a presença remota de sujeitos operacionais, gerando imagens que não convocam a mediação direta do olhar humano, por outro, encurtaram as distâncias geográficas e entre os corpos, introduzindo uma relação mais direta com as suas intensidades. A emergência da óptica digital determinava a abstração da imagem e

90 Isso reforça a hipótese de que quanto mais tentamos apreender o corpo e o real em sua concretude, nesse caso com uma referência clara à ficção biofisiológica das ciências da vida iniciada no século XX, com seu regime escópico relativo, mais eles escapam, comprovando a falência desse tipo de representação e, ao mesmo tempo, das possibilidades introduzidas pelos efeitos da óptica.

91 “Since the virtual is in the ins and outs, the only way an image can approach it alone is to twist and fold on itself, to multiply itself internally.” In MASSUMI, B. *Parables for the virtual*. Movement, affect, sensation. Durham, Nova York e Londres: Duke University Press, 2002, p.133. Tradução minha.

da visão, passando das fantasmagorias obtidas por continuidade ou contato do filme analógico à espectralização da imagem, ou seja, o seu mapeamento pontual a partir de zeros e uns. Nas imagens em vídeo, o intervalo era substituído por microcisões binárias e simultâneas, que constituíam superfícies em que a continuidade entre o referente e a imagem era truncada.

O índice, em Rauschenberg, traz as marcas dessa transição; híbrido e falho, é atravessado por um dado irônico, que faz com que ele perca o tom solene das marcas abstratas das telas de Pollock e dos filmes de Hollywood projetados nas salas de cinema. É ilustrativo, a esse respeito, o desenho *Automobile Tire Print*, também de 1953, realizado em colaboração com John Cage, no qual o deslocamento de um carro imprime as marcas de sua passagem por cima de uma faixa de papéis A4 colados na horizontal. O rasto do pneu passa a fazer parte do mesmo inventário de imagens em que figuram clássicos da história da arte. Reproduções de várias épocas, como a *Vênus Rokeby*, de Velázquez (1648), retornam em diversas obras suas, como um arquivo móvel semelhante ao *Museu Sem Paredes*, de André Malraux – nesse caso, sem a pretensão de sistematizar a história dos estilos, mas introduzindo anacronismos e correspondências não lineares por meio das quais as imagens da arte eram aproximadas a outros dejetos da indústria cultural.⁹² Mais uma vez, copiando com uma rasura automática ou inserindo recortes das reproduções de ícones históricos do “virtuosismo do olhar” entre uma mancha e uma letra, Rauschenberg desmente, com certa ironia, o ato de revelação (de uma interioridade, do inconsciente) intrínseco ao pictórico e afirma sua assimilação dos desejos coletivos da sociedade do consumo, em um sistema de equivalências entre coisas e imagens, indústria e cultura. Introduzindo a cópia da cópia (o simulacro), afirma, por sua vez, a necessidade de se reconhecer, dali em diante, as velaturas da imagem – pictórica e fotográfica. São camadas e detalhes que geram falhas na visão, insinuando que, por trás dessas superfícies que não operam mais nenhuma síntese, ou desses gestos automáticos, talvez não exista nada além do espaço intersticial

92 “Em nosso museu sem paredes, pintura, afresco, miniatura e vitrais parecem pertencer a uma mesma família. Pois todos – miniaturas, afrescos, vitrais, tapeçarias, placas cínias, gravuras, pinturas em vasos gregos, detalhes e mesmo a estatuária – tornaram-se igualmente ‘placas coloridas’. Perderam, durante o processo, suas características enquanto ‘objetos’, mas pela mesma razão, ganharam algo: o máximo de importância em estilo que talvez consigam adquirir.” CRIMP, D. *Sobre as Ruínas do Museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2015, pp. 51-52.

das pulsões e os infinito espelhamento das imagens em circulação. O que ainda poderia ser fixado na superfície, ou anteparo, seriam os restos de sua passagem, ou a presença virtual de seu corpo.



“Speaking of Pictures”, *Life*, 9 de abril de 1951, foto: Wallace Kirkland.

Conclusões

Em *The Absent Body*, Drew Leder parte do pressuposto de que a definição de nossos corpos implica, enquanto dado crucial, certo grau de alienação e aponta como responsável a visão: trata-se, desde de Descartes, do sentido considerado mais intimamente ligado ao pensamento racional, a partir do qual o corpo se distancia do seu redor por meio do controle ou projeção da sua posição no espaço e em relação aos outros.¹ Soma-se a isso o surgimento, na mesma época, do “homem

1 Cf. LEDER, D. *The Absent Body*. Chicago: University of Chicago press, 1990.

tipográfico”: segundo Marshall McLuhan, a revolução da cultura impressa, introduzida pela técnica a caracteres móveis de Gutenberg, em 1455, teria afetado a organização cognitiva do indivíduo, diminuindo a sensibilidade da escuta (antes, órgão responsável pela transmissão oral da cultura) em prol da visualidade e da comunicação escrita.² Isso se traduz em interpretações teóricas, da filosofia e da estética, que apontam para um mundo organizado a partir do registro escópico e estruturado através da linguagem.

Ao longo desse trabalho, aproximamo-nos de alguns sinais da crise dessa configuração – também chamada “crise da representação” – no campo da arte norte-americana na década de 1950, expressa na tensão entre a síntese pictórica visual delimitada pelas margens do quadro e suas contaminações intermediais. Procuramos então, no que excede os limites do quadro, em Pollock, e nas sobras do pictórico, em Rauschenberg, os primeiros sinais de transformações da experiência estética que têm efeitos mais concretos ao longo dos anos 1960, quando a eletrônica e a vasta difusão dos meios de comunicação de massa tornarão tais mediações e seus efeitos sobre nossos corpos um dado incontornável e mais profundamente assimilado, ou naturalizado.

Vimos que as “informações residuais” citadas no título são sintomas de refrações do pictórico operadas, em diversos níveis, por contaminações intermediais que afetam os outros sentidos do corpo em termos mais difusos. A condição de “espectador”, que incorpora essas mudanças, será amplamente explorada na arte contemporânea, com oscilações que tenderão a exaltar o corpo “perverso” nos anos 1960 e 1970, reação à condição narcísica modernista. Trata-se de uma fase em que o narcisismo traduz-se, na definição de Kristin Ross, em uma estética definida a partir da ideia de *self-criticality*, isto é, como uma prática do distanciamento na qual a suposta “realidade” do sujeito (voltando à busca pela experiência autêntica de Cage) se opõe ao ilusionismo da imagem.³ Em todas as fases históricas, com as correspondentes variações teóricas, o que se torna evidente é a dificuldade de

2 A televisão, cuja ampla difusão deu-se nos Estados Unidos a partir do segundo pós-guerra, determinaria, na concepção de McLuhan, o fim da “Galáxia Gutenberg”. Cf. MCLUHAN, M. *A Galáxia de Gutenberg: a formação do homem tipográfico*. São Paulo: Editora Nacional, 1972.

3 Cf. ROSS, K. “The projective shift between installation art and new media art: from distantiation to connectivity”, in TRODD, T. (org.). *Screen/Space*. The Projected Image in Contemporary Art. Manchester e Nova York: Manchester University Press, 2011, pp. 184-205.

reduzir as condições da experiência a um único extremo – mente *versus* corpo, a presença exclusivamente fenomenológica *versus* analítica, absorção na imagem *versus* distração na memória – ou de suturar o sujeito em uma suposta unidade, narcísica ou perversa. Isso invalida, *a posteriori*, as posições teóricas mais extremas e reforça a voz dos artistas e dos cineastas que estavam testando essas linhas de força em um campo inevitavelmente repleto de contradições.

A busca pelo esgarçamento do pictórico nas virtualidades do fotográfico, ou seja, pelos pontos da crise da apreensão de um objeto demarcado com precisão, deu-se por meio de referências a temas centrais da filosofia benjaminiana e à teoria do Olhar de Jaques Lacan, autores que podem ser associados em virtude do destaque que conferem ao residual, à sobra, à ruína. Como vem sendo destacado, a relação entre arte e psicanálise em Lacan não é hermenêutica, ou seja, a psicanálise não oferece uma chave de leitura para a obra e tampouco da personalidade do artista.⁴ A arte também não é utilizada para ilustrar conceitos psicanalíticos e não ajuda a entender melhor os laços sociais humanos. Como sugerido por Christian Dunker, as questões levantadas por Lacan são, por outro lado, de caráter “quase técnico”: em vez do problema filosófico das possíveis definições da pintura, por exemplo, o questionamento de Lacan se dirige à “função” do quadro como método para indagar a visualidade em termos mais amplos.⁵ Ou seja, ao invés de ancorar suas análises em “casos clínicos”, como Freud, Lacan utiliza indagações estéticas muito concretas. A partir do exemplo citado, o da projeção do olhar na pintura, ele teoriza a distinção entre “ver” e “olhar”, que assumiu centralidade para os temas tratados na tese. Utiliza a anamorfose como exemplo da separação entre a visualidade e o olhar, na qual o objeto é apresentado a partir de uma combinação de perspectivas de tal modo que os efeitos da luz (que estimula o “ver”) e da projeção geométrica (a manifestação de um “Olhar”) se diferenciam.⁶ Os movimentos para muito perto e muito longe do quadro, provocados

4 Cf. DUNKER, C. “A imagem entre o olho e o olhar”, in *Sobre Arte e Psicanálise*. São Paulo: Escuta, 2006, pp. 14-29.

5 Lacan teoriza que o quadro, tradicionalmente, deve ser considerado como uma espécie de armadilha para o olhar, e que o sujeito, para apreender a imagem, deve colocar-se em uma dada distância da tela. Nessa posição, ele reconstrói o caminho da perspectiva proposta pelo quadro, as imagens ganham forma, o espaço se organiza segundo uma geometria que permite incluir o ponto de vista do pintor.

6 O exemplo clássico, neste caso, é a anamorfose de uma caveira na tela *Os Embaixadores* (1533), de Hans Holbein. Cf. LACAN, J. “O que é um quadro?”, in *O Seminário - Livro 11: Os quatro Conclusões*

por Pollock, e a introdução da “mesa”, ou *flatbed*, em Rauschenberg tensionam os olhares tradicionalmente demandados pela “função quadro”. Afetando o corpo e as pulsões, o Olhar convoca então o sujeito a um campo descentrado, característico de um contexto histórico marcado por novas mobilidades e possibilidades do visível, em um regime no qual as imagens se tornam cada vez mais concretas.⁷

Se o que constitui o sujeito freudiano é um certo fantasma fundamental, já por conta do reconhecimento de sua constituição faltosa, para Lacan, o sujeito é fantasmático – daí a famosa tese da “falta-a-ser” que constitui o ser humano.⁸ A falta seria então, em Lacan, constitutiva do sujeito, que se aproxima mais de uma “experiência de sujeito” do que de uma essência, uma encarnação.⁹ Isso se reflete na concepção do objeto artístico e da experiência estética, que, em vez de serem entendidos por Lacan como um campo pré-constituído, são utilizados como exemplos, entre outros, de formas de contornar o vazio, à semelhança da histeria e da operação de recalque.¹⁰ Simplificando muito os termos de sua disquisição teórica, Lacan denomina “pequeno objeto a” aquilo que, no campo do visível, corresponde aos pontos não mais acessíveis, que escapa da simbolização – pois há sempre algum detalhe que foge da malha do sentido. Esse fragmento do Real que escapa à simbolização volta como “aparição espectral”, como pequeno anteparo ou tela vazia em que o sujeito projeta as fantasias que sustentam seu desejo.¹¹

conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

7 Sobre a concretização das imagens, Cf. CARMAGNOLA, F., “Žižek e l’immaginario”, in *Il consumo delle immagini. Estetica e beni simbolici nella fiction economy*. Milão: Mondadori, 2006; ZIZEK, S. “The Violence of the Fantasy”, *The Communication Review*, n. 6, (2003) pp. 275-287.

8 O desejo do Outro aparece como uma falta fundamental, que nenhum objeto é capaz de preencher. Cf. LACAN, J. *O Seminário - Livro 6: O desejo e sua interpretação*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

9 A partir do final da década de 1950 (o chamado ponto de virada do *Seminário VII. A ética da psicanálise*, 1959-60), Lacan começa a usar o termo “Imaginário” como a dimensão constitutiva do eu (*moi*), distinta do sujeito (*je*), que, por ser aquele que fala e “é falado” pela linguagem, está estruturado em relação a um Outro e é colocado em uma dialética simbólica. Cf. DI CIACCIA, A., RECALCATI, M. *Introduzione a Lacan*. Milão: Mondadori, 2000, p. 178. Pode-se dizer que Lacan resolve radicalmente o problema levantado pelo fantasma freudiano, reutilizando o caráter imaginário do *moi* sartriano: se o que constitui o sujeito é um certo fantasma fundamental, para Lacan, então, em sua constituição, o ego é fantasmático, em falta. Sobre o ocultamento da relação entre Lacan e Sartre, cf. BORCH-JACOBSEN, M., *Lacan. Il maestro assoluto*. Turim: Einaudi, 1991, p.229-30. A raiz comum de Sartre e Lacan, segundo o autor, deriva dos ensinamentos de Kojève. Ele reclama do esquecimento injusto que oculta hoje, e não apenas na França, as impressionantes semelhanças entre os dois pensadores.

10 Cf. DUNKER, C. “A imagem entre o olho e o olhar”, in *Sobre Arte e Psicanálise*. São Paulo: Escuta, 2006.

11 Termo utilizado por Slavoj Žižek em *The Plague of Fantasies*. Cf. ZIZEK, S. *The Plague of Fantasies*. London, New York: Verso, p. 133.

Esses conteúdos que desestabilizam a visão (em seu sentido fisiológico), e que não podem “ser reduzidos a uma designação permanente e estável”, geram a vergonha de Matisse, que observamos no primeiro capítulo, ou nos convocam a um hiperfoco nos detalhes das telas de Pollock, causando certa vertigem pela falta de relação com o restante da imagem.¹² Em todos esses casos, temos a sensação de que algo nos escapa (à vista, à atenção, do que antes achávamos ter entendido).

Enquanto em Lacan o residual se dá nos termos de uma teoria do sujeito, Benjamin descreve nesses termos uma experiência – da obra, do mundo – que perdeu a sua unidade. Em *Passagens* descreve o contexto urbano de seu tempo espelhando a qualidade fragmentária da experiência através do uso da alegoria. Não podemos esquecer que, segundo o autor, o princípio do “alegorista moderno” não é regido pela linguagem, mas “é, antes, ótico”.¹³ Como descrito em um fragmento dessa obra:

Método deste trabalho: montagem literária. Eu não tenho nada a dizer. Apenas a mostrar. Eu não vou furtar nada de valioso ou apropriar-me de formulações espirituosas. Mas sim os trapos, o lixo: eles eu quero não inventariar, mas, antes, fazer justiça a eles do único modo possível: utilizando-os.¹⁴

Esse método não linear, por justaposição de fragmentos, como na retórica da montagem, é outra maneira de discutir os registros do “dizer” e do “mostrar” que regem o império do logos, da fala comunicativa, apontando para as suas falhas.¹⁵ Ou seja, em ambos os casos, Lacan e Benjamin, as sobras parecem assumir centralidade

12 “Contrariamente à tese de Merleau-Ponty, que afirma um entrelaçamento entre o ver e o ser visto, Lacan defende uma espécie de descompasso entre o que vemos e o que nos olha. Não há dialética nem integração entre olhar e visão, mas esquite ou ruptura. Entre estas duas formas de relação com a imagem e com o sentido Lacan postula a existência de um objeto que divide duplamente o sujeito. Poderíamos até mesmo resumir o conjunto de uma análise a esta operação de extração do objeto, chamado por Lacan de objeto a, ocorre que ele é de difícil teorização justamente por suas propriedades fundamentais: (a) Ele não é especularizável, ou seja, dele não se pode formar uma imagem, de certa maneira é ele que comanda a esfera do imaginário para um determinado sujeito. (b) Ele não é nomeável, ou seja, não pode ser reduzido a uma designação permanente e estável, que corresponderia, por exemplo, a uma espécie de fixação de sua significação. (c) Ele é uma hipótese para explicar certos fenômenos da experiência subjetiva, principalmente os fenômenos derivados da angústia e da repetição.” Ibidem, p. 5.

13 BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften, Vol. I*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1972-1989, p. 686, apud. SELIGMANN-SILVA, M. *Double Blind*: Walter Benjamin, a tradução como modelo de criação absoluta e como crítica. São Paulo: Annablume Editora, 1999, p. 36.

14 BENJAMIN, W., Op. cit, p. 574.

15 Cf. SELIGMANN-SILVA, M., Op. cit.

na definição da experiência estética. Benjamin valoriza o hieróglifo barroco “devido à sua face enigmática”, como “uma imagem opaca que punha em questão tanto a totalidade orgânica como também a imediatez da simples comunicação”.¹⁶ Márcio Seligmann-Silva descreve assim os efeitos comunicativos da alegoria:

Na alegoria, ao invés da função comunicativa, é a mera alusão, o elemento deíctico (indicial) do gesto escritural/linguístico que é entronizado: privilegia-se a negatividade do enigma em detrimento da imediatez do signo.¹⁷

A escrita como imagem, em Benjamin, e as conversões de imagem em escrita que vimos marcar a obra do primeiro Rauschenberg, antecipam os espelhamentos infinitos do universo “pseudo-concreto” das imagens em que estamos imersos, materialização de sonhos históricos e coletivos.¹⁸

Vale um último comentário sobre “Ao sair do cinema”, que Barthes publica, em 1975, na revista *Communications*, no qual aparece a definição dos dois corpos, “narcísico” e “perverso”, outra ferramenta teórica que assumiu centralidade ao longo dos capítulos.¹⁹ No texto, ele completa a transição que vai do filme, como objeto de análise, para o cinema, enquanto experiência fenomenológica: a sua atenção volta-se para a especificidade desse espaço arquitetônico e o percurso delineado desde chegar fisicamente ao cinema até a saída da imersão no filme. O texto é o ponto de chegada de uma reflexão mais vasta sobre o tema que tinha iniciado a partir da semiótica visual, onde associava o filme a uma prática retórica (“O problema do significado no cinema”, 1960, e “Semiologia e cinema”, 1964). Em uma segunda fase, em que Barthes produz os textos mais célebres sobre o assunto (“O terceiro sentido: Notas sobre alguns quadros de Eisenstein”, de 1970, e “Diderot, Brecht,

16 In SELIGMANN-SILVA, M. *Double Blind: Walter Benjamin, a tradução como modelo de criação absoluta e como crítica*, Op. Cit., p.34.

17 Idem.

18 “Se Sartre dizia que ‘o nada imaginário, embora sendo nada, pode produzir efeitos reais’, a tradução dessa afirmação nos termos de Žižek poderia ir no sentido de uma ruptura definitiva com o dualismo realidade/fantasia, no sentido de que ‘o nada imaginário, mesmo sendo imaginário, pode produzir efeitos reais’, ou até mesmo que ‘o nada da realidade, mesmo permanecendo nada, pode produzir efeitos imaginários “. SENALDI, M. “Slavoj Žižek e l’immaginario”, *International Journal of Žižek Studies*, Vol. 1.4, 2007. Tradução minha.

19 BARTHES, R. “Ao sair do cinema”, in *O rumor da língua*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988, pp. 427-433.

Eisenstein”, de 1973), ele questiona a possibilidade de isolar unidades do filme, ou seja, questiona a sua natureza sintagmática, introduzindo o conceito de “sentido obtuso”. Enquanto o primeiro sentido do filme é aquele puramente informativo e o segundo é simbólico e intencional, ou seja, “aquilo que o autor quis dizer”, o terceiro traz informações “a mais”:

Algo que excede a psicologia, a anedota, a função e, para dizer tudo, o sentido, sem contudo se reduzir à teimosia que todo o corpo humano põe em estar lá. [...] Como um suplemento que a minha inteligência não consegue absorver bem, ao mesmo tempo insistente e fugidio, liso e esquivo, proponho chamar-lhe o sentido obtuso.²⁰

Esse “sentido obtuso” é o que nos faz desconfiar da voz de Pollock no filme de Namuth, o que leva Matisse a perceber a “estranha” hesitação de sua mão e o que Rauschenberg parece querer provocar quando corrompe a exatidão da cópia com a matéria derramada ou com seus grafismos nervosos. É o sentido que opõe resistência à transparência da experiência procurada por Cage. É um ruído que perturba tanto o distanciamento analítico que podemos ter em relação a uma imagem quanto a completa imersão em determinada situação. Uma sensação que transita entre o nosso corpo e a nossa mente, sem encontrar resposta precisa em nenhum dos dois. Excedendo “a psicologia, a anedota, a função, e, para dizer tudo, o significado”, sem, contudo, se reduzir à presença teimosa do corpo, parece ser o sentido que nos chama de volta para a inapreensibilidade e a dificuldade de definir o objeto que sempre escapa em Lacan.

Concluimos com uma anedota sobre a série das *blueprints*, que como vimos no último capítulo, foi realizada por Rauschenberg em colaboração com Susan Weil, com quem o artista era casado à época. Em 2016, um registro dessas obras tornou-se foco da matéria “Lost and Found: Michael Lobel on Susan Weil and Robert Rauschenberg’s blueprints”, publicada na revista *Artforum*.²¹ Lobel teria encontrado, no arquivo da Biblioteca da Universidade de Illinois, em Chicago, os negativos de uma matéria para a revista *Life*, de 1951 (figuras 97 e 98) – publicada,

20 BARTHES, R. “O Terceiro Sentido”, in *O Óbvio e o Obtuso*. Lisboa: Edições 70, 1984.

21 LOBEL, M. “Lost and Found: Michael Lobel on Susan Weil and Robert Rauschenberg’s blueprints”, in *Artforum*, vol. 54, n. 6, (fevereiro 2016), pp. 184-197.

portanto, dois anos após a matéria sobre Pollock – que teriam sumido dos registros da revista. Era sabido que o fotógrafo Wallace Kirkland havia registrado o processo de impressão em cianotipia que Weil e Rauschenberg desenvolviam desde 1949, mas boa parte dos negativos desse ensaio fotográfico estava desaparecida até a *Artforum* publicar essas imagens inéditas junto a um relato, realizado pelo pesquisador, sobre o destino das fantasmagorias azuis. Na matéria, Susan Weil conta que o artista teria procurado a redação da revista *Life* para propor a publicação do processo dos trabalhos, que eles consideravam experimental do ponto de vista fotográfico, tendo mais apelo para a revista do que o trabalho de pintura dos dois jovens, então desconhecidos – Rauschenberg tinha apenas 25 anos.²² Weil relata, também, que as fotos do processo foram encenadas. Em algumas delas, Rauschenberg usa uma lâmpada incandescente no lugar daquela ultravioleta, permitindo iluminar para Kirkland uma modelo ou saia no chão sem expor o papel. A inspiração para a direção do fotógrafo, segundo Michael Lobel, fora claramente a iconografia da matéria de 1949 sobre Pollock. Aqui, porém, os artistas parecem ter maior controle sobre a sua autoimagem, ou seja, sobre o efeito comunicativo das fotografias. Intencionalidade que salta aos olhos e, paradoxalmente, torna-se o dado que resiste à interpretação sugerida pelo casal, chamando a atenção de nosso sentido “obtusos”.

O casal se expõe, tangenciando certa ingenuidade na busca pela projeção midiática. Trata-se de dois jovens artistas tentando controlar a imagem através da qual seu processo artístico seria revelado para um público mais amplo, mas o efeito realista que pretendem construir falha. O espectador sabe que o que está vendo não é, como no caso das imagens de Pollock capturadas por Namuth, o registro de artistas absorvidos em seu processo, mas uma simulação. O que aparece é, então, outro desajuste nos efeitos produzidos pelo fotográfico. Ao invés de apostar no dado indicial da fotografia como registro, o espectador percebe inequivocamente o oposto, ou seja, a intencionalidade da construção dessas imagens. O fotográfico se destaca, aqui, em sua sujeição à sociedade do espetáculo, onde tudo é dado a ver, perdendo as camadas que, como abordamos anteriormente, Rauschenberg consegue reconfigurar em sua obra, ao criar uma teia complexa de fragmentos ambíguos que

22 As pinturas, porém, aparecem nas paredes do apartamento/estúdio e em algumas das fotos (*White Lily*, de Rauschenberg, e *Eden*, de Susan Weil), reclamando certa visibilidade.

captura o nosso olhar.

A reação do espectador, que já não pode acreditar na cena proposta, é procurar o que escapa à encenação: somos convocados a investigar as especificidades do contexto, aquilo que foge da premeditação e diz algo sobre o casal, como os detalhes da decoração da casa, ou alguma expressão que revela os bastidores da situação. O grau de embaraço, ou de estranhamento, que experimentamos ao ver as fotos da matéria – que, curiosamente, tinham desaparecido, esquecidas em um arquivo – eclipsa-se rapidamente ao pensarmos sobre a obra de Rauschenberg em perspectiva. Mas talvez seja essa possibilidade de comparação *a posteriori* que torna tão pungentes e fora de lugar esses indícios de uma tentativa de forjar certa visibilidade midiática. Muitas das fotos são capturadas de um ponto de vista elevado, com o artista simulando a ação de iluminar as folhas e as flores ordenadas no chão e no corpo da modelo. Essas fotografias parecem encenadas, evocando mais um *tableau* do que a dinâmica de um processo. Por sua vez, Susan Weil está sempre ausente, ou então aparece ao lado, subordinada à ação do marido, o que confirma a visão misógina esperada pelos leitores da revista e, talvez, até mesmo presente na dinâmica do casal. É possível também que isso faça parte de uma tentativa de associar as fotos às imagens de Pollock, sempre apoiado pela mulher, a artista Lee Krasner, que aparece sentada em uma cadeira observando o marido em alguns dos registros de Hans Namuth.

Em uma das imagens, porém, algo parece fugir desse controle excessivo: Weil surge cortada ao meio, do lado esquerdo do quadro e, como talvez pensasse não integrá-lo (e, efetivamente, não aparecerá versão editada publicada na revista), não percebe que a câmera enquadra um único olho seu, que a fixa intensamente de volta, furando a quarta parede. Esse detalhe, ou *punctum*, convoca mais uma vez o “sentido obtuso”, pois dificilmente será integrado na economia de superfície do quadro geral do *studium*, o que Barthes define como o “conjunto simbólico”, ou conotativo, da imagem.²³ Nessa mesma imagem, em que Rauschenberg trabalha agachado, de camisa branca e impecável, mas descalço, simulando certo desleixo, o olho de Susan Weil nos encara, afirmando a sua presença e revelando a encenação

23 Para os pormenores dessa distinção, Cf. BARTHES, R. *A câmara clara*. Nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

do resto da cena. A ação de Rauschenberg perde autenticidade, minando nossa convicção na absorção do artista em seu processo.²⁴

Um último dado interessante sobre essa anedota é que o artigo sobre a colaboração Weil-Rauschenberg não tinha sido incluído na seção de arte, como o perfil de Pollock, mas em uma página dupla na seção dedicada à fotografia experimental, *Speaking about images* [falando de imagens]. A rubrica já existia desde a segunda edição da revista *Life*, lançada em 1936, e trazia dicas práticas sobre o processo fotográfico e seu poder de persuasão, preocupação central para os editores da revista.²⁵ Enquanto essas investidas levavam Rauschenberg aos espaços de discussão do fotográfico (vale lembrar que, em 1951, um desses cianótipos foi exposto na mostra *Abstract Photography*, no MoMA, que contava com obras de Man Ray, Marey, Moholy-Nagy, Cartier-Bresson, Ansel Adams e Atget), sua primeira individual indica claramente o caminho que seguirá e que inclui, como vimos, a imagem técnica como mais uma camada na discussão do pictórico, ou seja, em direção à concepção hibridizada dos meios da arte.

A construção da personagem engessada das fotos do ensaio, não deixa de ser coerente com um relato posterior de Andy Warhol, em que o artista descreve o hiato entre os “últimos dias” do expressionismo abstrato e o início da pop, entre 1960 e 1963. Warhol questiona seu amigo, o agente Emile de Antonio, sobre as razões de sua exclusão do círculo de Rauschenberg e Jasper Johns, e a resposta traz indicações claras a esse respeito:

24 Os sujeitos da pintura reorientam o seu olhar para dentro da tela, em que se configura um espaço cada vez menos teatral, simulando, com isso, um efeito de realismo, como se a cena não fosse construída. Em meados do século XVIII, a pintura começa a obedecer ao imperativo de Denis Diderot: “Aja como se a cortina nunca subisse!”, ou seja, começa a se colocar como se o espectador à sua frente não estivesse lá. Curiosamente, no entanto, colocando o espectador na posição de *voyeur*, a nova relação pictórica passa longe de negar a sua presença em termos absolutos.

25 Para dar uma ideia das matérias já publicadas na coluna, Michael Lobel cita o exemplo de uma aula de Weegee sobre a fotografia de cadáveres, enquanto, no caso das fotos do casal, o subtítulo propunha certa frivolidade: “um papel para *blueprint*, uma lâmpada ultravioleta e um nu produzem fantasias vaporosas”.

Primeiro, a sensibilidade pós-expressionista abstrata é, é claro, homossexual, mas esses dois caras usam ternos de três botões – eles estiveram no exército, na marinha ou algo assim! Segundo, você os deixa nervosos porque coleciona pinturas e, tradicionalmente, os artistas não compram o trabalho de outros artistas, simplesmente isso não se faz. E terceiro, concluiu De, você é um artista comercial, o que realmente os incomoda, porque quando eles fazem arte comercial – vitrines e outros trabalhos que eu arrumo pra eles –, fazem apenas para “sobreviver”, e nem usam seus nomes reais. Enquanto você ganhou prêmios por isso! Já é famoso por isso!²⁶

Ou seja, como conclui Warhol, mesmo podendo declarar relações homossexuais, os “grandes pintores” tinham que manter uma postura heterossexual. Mais um sintoma de um posicionamento híbrido, reativo ao expressionismo abstrato, mas que ainda espelhava a subjetividade masculina típica dos frequentadores da Cedar Tavern. Os traços efeminados que Warhol, segundo a opinião do amigo, usaria como “armadura”, não seriam aceitáveis naquele contexto.

E, no que diz respeito à atitude “swish” [efeminada], sempre me diverti muito com isso apenas observando as expressões nos rostos das pessoas. Você deveria ter visto a maneira como todos os pintores expressionistas abstratos se comportavam e os tipos de imagens que cultivavam, para entender como ficaram chocados ao ver um pintor assim se aproximando. Certamente, eu não fazia o tipo “butch” [muito masculino] por natureza, mas devo admitir que me esforcei para interpretar o outro extremo.²⁷

Essa declaração, em que Warhol diz operar um esforço de atuação, demarca, como consideramos no início, algo muito importante. Ao assumir essa máscara, o artista trunca qualquer possibilidade da obra ser o espelho de sua subjetividade. Existem, como vimos, no trabalho de Rauschenberg, marcas forte de um afastamento análogo. Através das atitudes lúdicas, irônicas e despreziosas de sua poética, ou ao procurar métodos para tornar-se espectador de sua obra, introduzindo elementos externos, Rauschenberg procede na direção da reorganização do pictórico nesse sentido. O afastamento ulterior de Warhol em relação à sua personagem, que lhe

26 “First, the post-Abstract Expressionist sensibility is, of course, a homosexual one, but these two guys wear three-button suits—they were in the army or navy or something! Second, you make them nervous because you collect paintings, and traditionally artists don’t buy the work of other artists, it just isn’t done. And third, De concluded, you’re a commercial artist, which really bugs them because when they do commercial art—windows and other jobs I find them — they do it just ‘to survive.’ They won’t even use their real names. Whereas you’ve won prizes! You’re famous for it!” WARHOL, A; HACKETT, P. *Popism: The Warhol Sixties*. Nova York: Harcourt Books, 1990, p. 31. Tradução minha.

27 Ibidem.

permite obstruir qualquer nexos autoral com suas obras, fará da Factory, por sua vez, o lugar da extinção do limite entre palco e plateia, onde a vida se sobrepõe à arte através do reconhecimento de certo teor ficcional presente em ambas.

A sutura

Figuras do capítulo 1

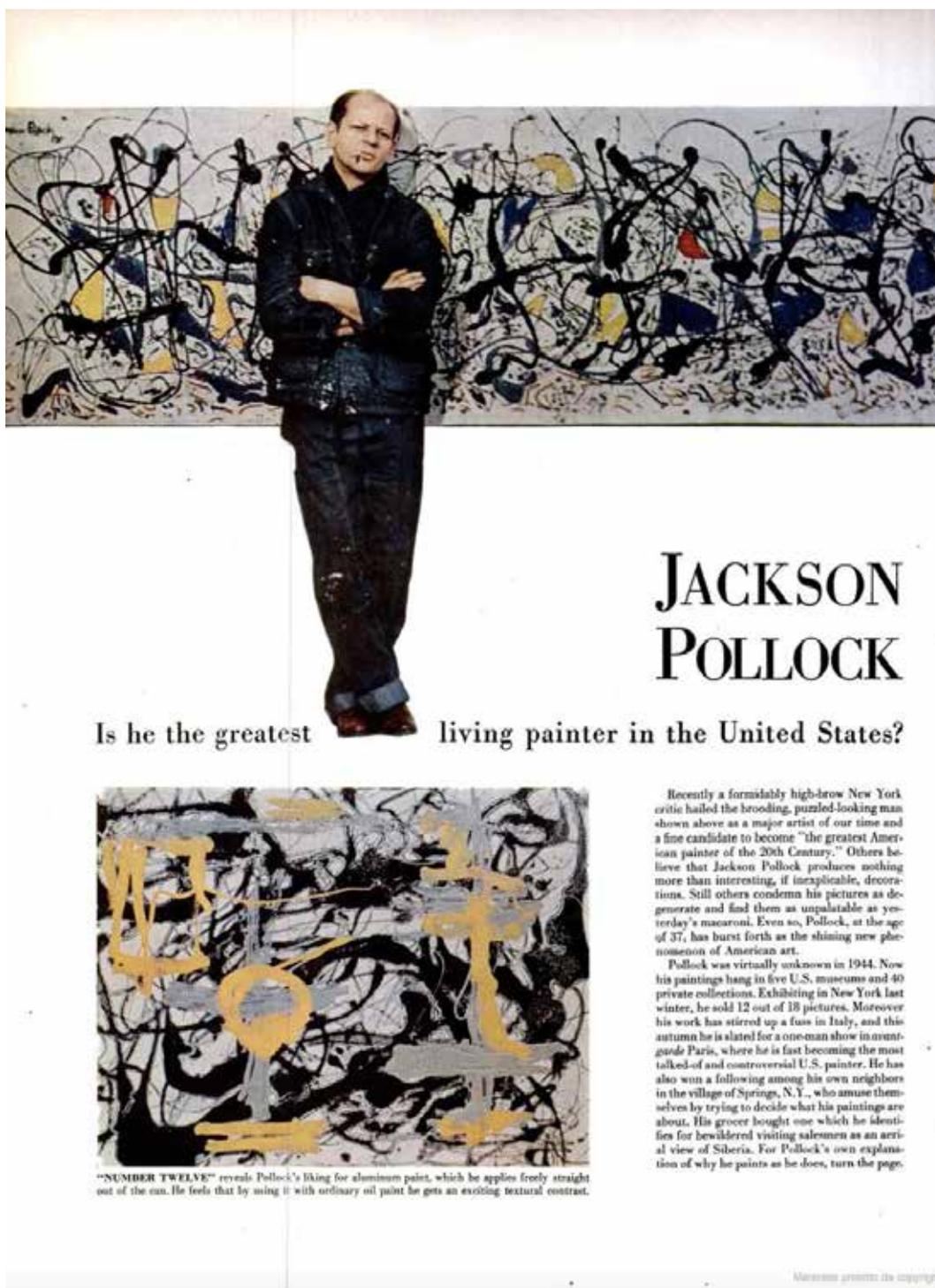


Figura 1: Dorothy Seiberling, *Life*, vol. 8, agosto 1949.

A sutura - figuras

JACKSON POLLOCK CONTINUED



POLLOCK DROOLS ENAMEL PAINT ON CANVAS

HOW POLLOCK PAINTS
(with enamel, sand and a trowel)

Jackson Pollock was born in Cody, Wyo. He studied in New York under Realist Thomas Benton but soon gave this up in utter frustration and turned to his present style. When Pollock decides to start a painting, the first thing he does is to tack a large piece of canvas on the floor of his barn. "My painting does not come from the easel," he explains, writing in a small magazine called *Posibilities 2*. "I need the resistance of a hard surface." Working on the floor gives him room to scramble around the canvas, attacking it from the top, the bottom or the side (if his pictures can be said to have a top, a bottom or a side) as the mood suits him. In this way, "I can . . . literally be in the painting." He surrounds himself with quart cans of aluminum paint and many hues of ordinary household enamel. Then, starting anywhere on the canvas, he goes to work. Sometimes he dribbles the paint on with a brush (above). Sometimes he scrawls it on with a stick, scoops it with a trowel or even pours it on straight out of the can. In with it all he deliberately mixes sand (below), broken glass, nails, screws or other foreign matter lying around. Cigaret ash and an occasional dead bee sometimes get in the picture inadvertently.

"When I am in my painting," says Pollock, "I'm not aware of what I'm doing." To find out what he has been doing he stops and contemplates the picture during what he calls his "get acquainted" period. Once in a while a lifelike image appears in the painting by mistake. But Pollock cheerfully rubs it out because the picture must retain "a life of its own." Finally, after days of brooding and doodling, Pollock decides the painting is finished, a deduction few others are equipped to make.



HE APPLIES SAND TO GIVE ENAMEL TEXTURE

FOR BEST RESULTS:
shave with **Barbasol**



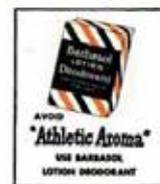
You're in the swim
... with a Barbasol face



Like a quick dip in a cool pool—that's a Barbasol shave! Quick, because it's bromineless . . . cool, because Barbasol wilts beards fast for smooth shaves that last all day. And Barbasol never dries the skin as soapy lathers do. So your face stays really fresh—and cool. Barbasol is great to soothe sunburn, too. Try Barbasol the next time you shave!

- No brush
- No lather
- No rub-in

Use it also for soothing relief of sunburn, windburn, insect bites, itching.



PUC-Rio - Certificação Digital N° 1613026/CA

Figura 2: Dorothy Seiberling, *Life*, vol. 8, agosto 1949.

A sutura - figuras

SHORT BALL GOWN, *opposite page*, daytime-short and shoulder-baring.

Butterfly-light in silk paper taffeta. The bow a lift of colour to balance the side-flight of the skirt. Made to order. "V √ Night" lipstick. Henri Bendel.

BALL GOWN AND BOLERO, *below*, designed for each other in Bianchini's rosy satin.

The brief, balloon-sleeved bolero bordered in rosy-tinted fox; the long sweep of the princesse dress bordered by cording. Made to order at Milgrim.



CECIL BEATON

JACKSON POLLOCK'S ABSTRACTIONS

In the backgrounds on these two pages and the two preceding ones.

The dazzling and curious paintings of Jackson Pollock, which are in the photographs on these four pages, almost always cause an intensity of feelings. The puzzled call them idiotic, the admiring call him a genius. Among the latter are some of the most astute private collectors and museum directors in the country. Last summer Pollock paintings were shown at Milan, Amsterdam, and in the American section at the Venice Biennale along with the work of John Marin, Arshile Gorky, and Willem de Kooning. Spirited and brilliant, his canvases are often nailed to the floor of his studio on Long Island; there with brush, trowel, and sometimes sticks, with drippings from paint cans, thirty-nine-year-old Jackson Pollock encrusts his interwinding skeins of paint to give that extraordinary effect known as Pollock. (Photographed at the Betty Parsons Gallery.)

Figura 3: *Vogue*, vol.117, n. 4, março 1951, pp.156-159. Foto: Cecil Beaton.

A sutura - figuras



Figura 4: *Vogue*, vol.117, n. 4, março 1951, pp.156-159. Foto: Cecil Beaton.

A sutura - figuras



Figura 5: Hans Namuth, *Jackson Pollock painting in his studio*, fotografia publicada em GOODNOUGH, R. "Pollock paints a picture", *ARTnews* n. 49, dezembro 1950.



Figura 6: *Jackson Pollock*, curadoria de Kirk Varnedoe. Nova York, MoMA, 1999.



Figuras 7 e 8: “Pollock e la scuola di New York” [Pollock e a escola de Nova York], curadoria de David Breslin, Carrie Springer e Luca Beatrice. Roma, Complesso del Vittoriano, dezembro 2018. Fotos minhas.

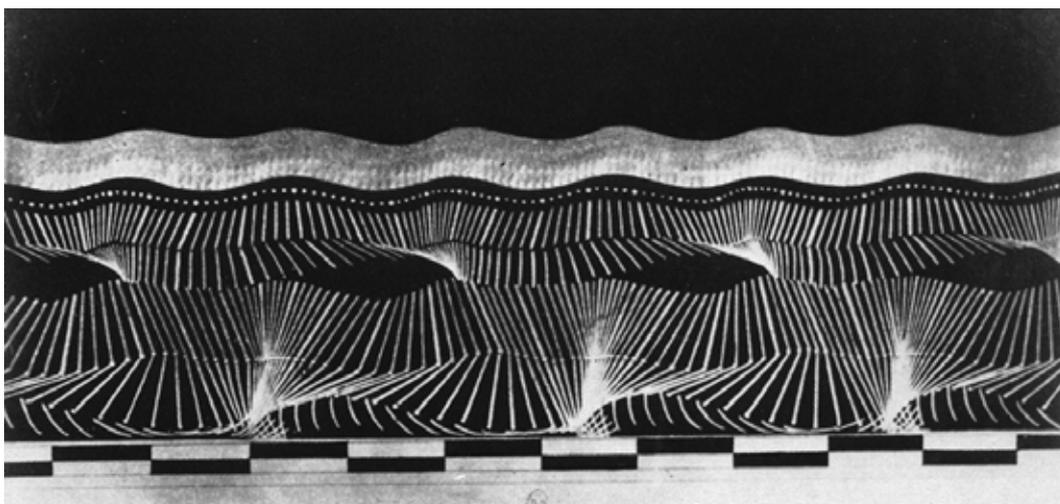


Figura 9: Étienne-Jules Marey, *Homem em terno preto*, estudo cronofotográfico da locomoção humana, 1883.

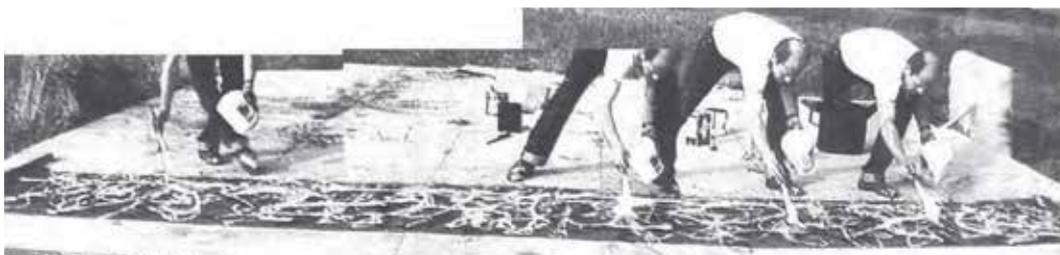


Figura 10: “Movendo-se da esquerda para a direita, Jackson Pollock usa tinta branca para desenhar uma série de linhas horizontais e curvas verticais na tela. (Pintura agora perdida). Imagem composta digitalmente a partir do filme de Hans Namuth”. KARMEL, P. “Recovering Pollock: Method, Meaning and Impact”, apud MINITURN, K. “Digitally Enhanced Evidence: MoMA’s reconfiguration of Namuth’s Pollock”, *Visual Resources. An International Journal of documentation*, Vol. XVII, 2001.



“My home is in Spring, Heast Hampton, Long Island.”



“I was born in Cody, Wyoming, 39 years ago.”



Figura 11: Hans Namuth, *Jackson Pollock 51*, filme analógico, cor, som, 11'00”, *stills* do filme.

A sutura - figuras



“In New York I spent two years at the Student’s League, with Tom Benton.”



“It was a strong personality to react against.”



“This was in 1929.”



“I don’t work from drawings or color sketches.”

Figura 12: Hans Namuth, *Jackson Pollock 51*, filme analógico, cor, som, 11’00”, *stills* do filme.



“My painting is direct.”



“I usually paint on the floor.”



“I enjoy working on a large canvas.”



“I mean, with the canvas on the floor I feel nearer,”



“more a part of the painting.”



“This way I can walk around it,”

Figura 13: Hans Namuth, *Jackson Pollock 51*, filme analógico, cor, som, 11'00”, *stills* do filme.



“work it from all four sides and be ‘in’ the painting.”



“Similar to the Indian Sandpainters of the West.”



“Sometimes I use a brush, but I prefer using a stick.”



“Sometimes I pour the tint straight out of the can.”



“I like to use a dripping, fluid paint. I also use sand, broken glass, pebbles, string, nails, and other foreign matters.”



Figura 14: Hans Namuth, *Jackson Pollock 51*, filme analógico, cor, som, 11'00”, *stills* do filme.



“A method of painting is a natural growth, out of a need. I want to express my feelings rather than...”



“illustrate them. Technique is just a means of arriving at a statement.”



“When I am painting I have a general notion as to what I am about.”

Figura 15: Hans Namuth, *Jackson Pollock 51*, filme analógico, cor, som, 11'00”, *stills* do filme.



"I can't control the flow of the paint."



"There is no accident. There is no beginning and no end."

Figura 16: Hans Namuth, *Jackson Pollock 51*, filme analógico, cor, som, 11'00", *stills* do filme.

A sutura - figuras



“Sometimes I lose a painting. But I have no fear”



“of changes, of destroying the image.”



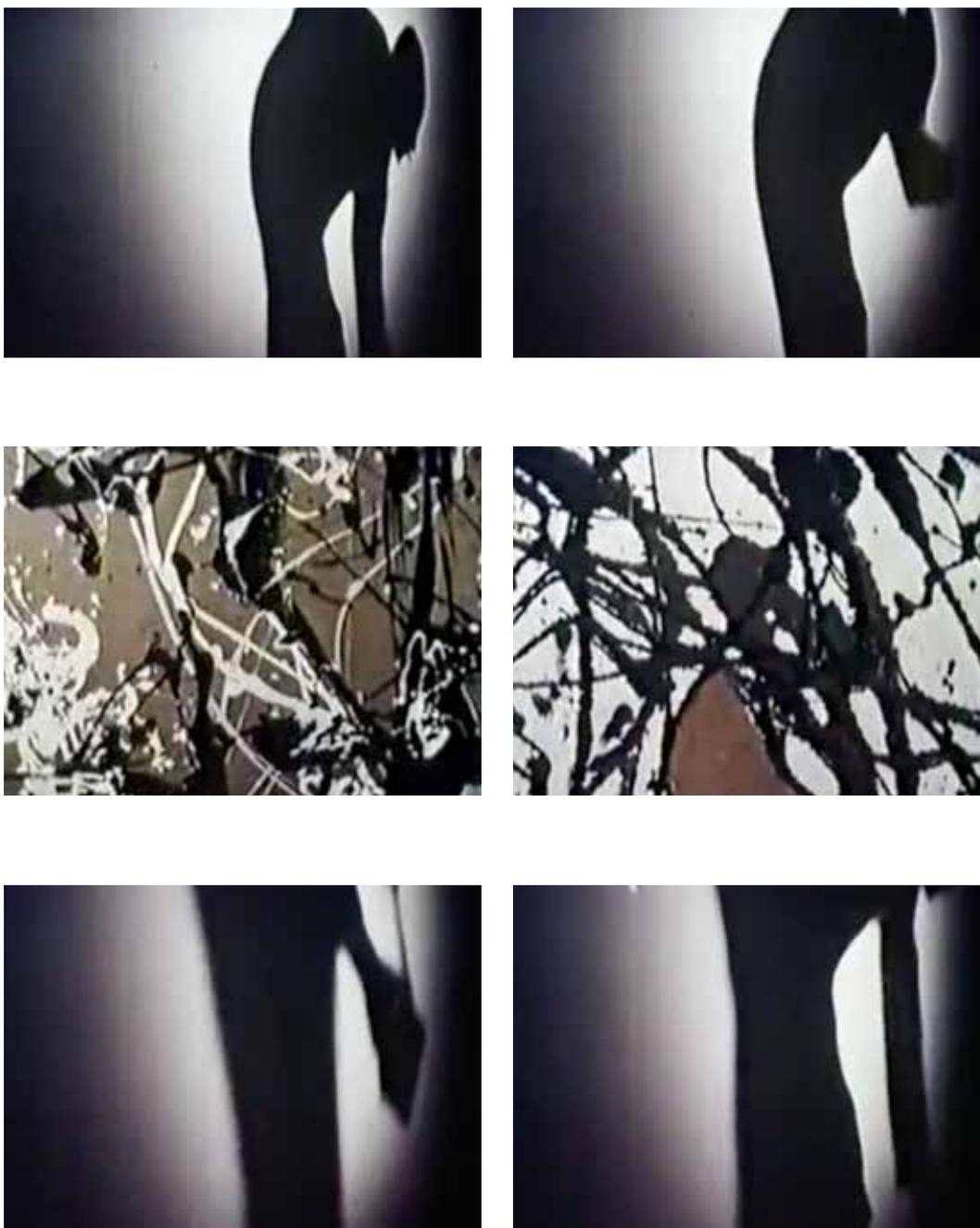
“Because the painting has a life of its own”



“and I try to let it blow.”



Figura 17: Hans Namuth, *Jackson Pollock 51*, filme analógico, cor, som, 11'00”, *stills* do filme.



PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1613026/CA

Figura 18: Hans Namuth, *Jackson Pollock 51*, filme analógico, cor, som, 11'00", *stills* do filme.

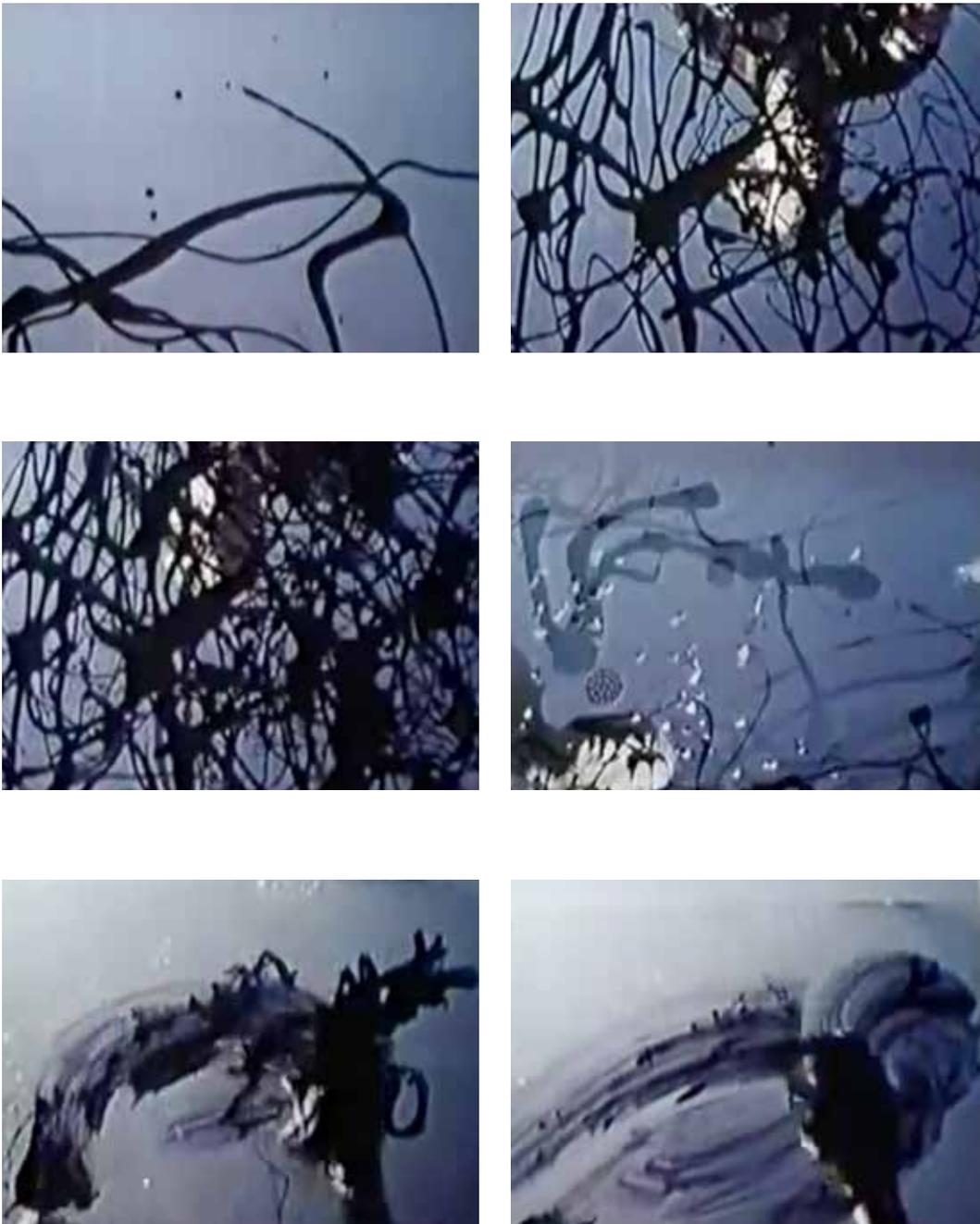
A sutura - figuras



“This is the first time I use glass as a medium.”

Figura 19: Hans Namuth, *Jackson Pollock 51*, filme analógico, cor, som, 11'00”, *stills* do filme.

A sutura - figuras



PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1613026/CA

"I lost contact with my first painting on glass"

Figura 20: Hans Namuth, *Jackson Pollock 51*, filme analógico, cor, som, 11'00", *stills* do filme.

A sutura - figuras



“and I started another one.”



Figura 21: Hans Namuth, *Jackson Pollock 51*, filme analógico, cor, som, 11'00”, *stills* do filme.



Figura 21b: Hans Namuth, *Jackson Pollock 51*, filme analógico, cor, som, 11'00", *stills* do filme.

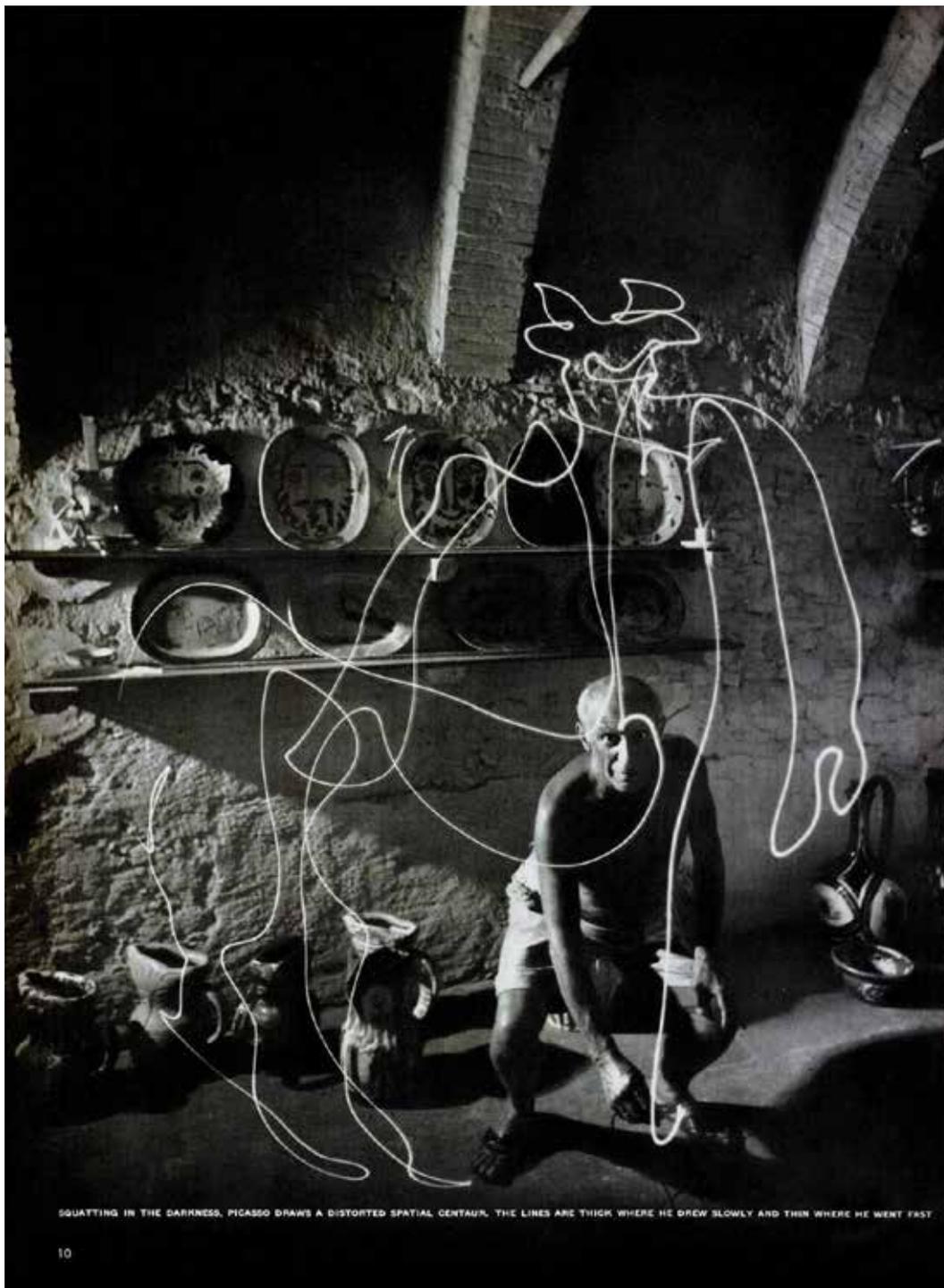
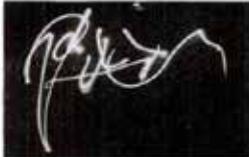


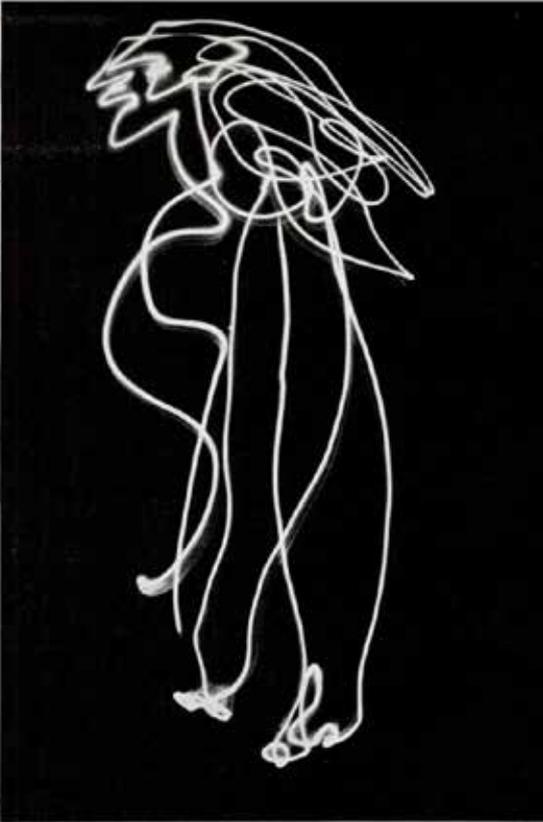
Figura 22: “Speaking of Pictures... Picasso tries new art form, drawing in thin air with light”, *Life*, 30 de janeiro de 1950, pp. 10-13. Fotos: Gjon Mili.



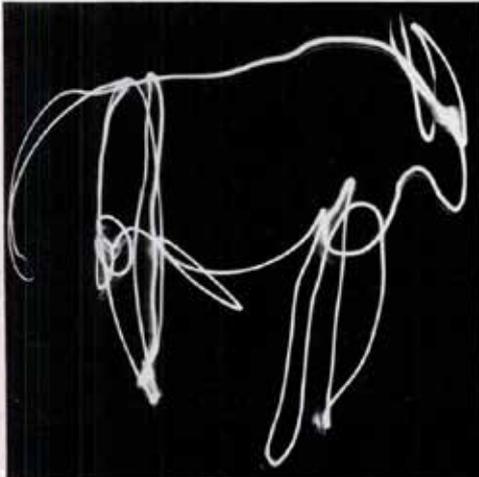
SPEAKING OF PICTURES . . .
...Picasso tries new art form, drawing in thin air with light

In his 50-odd years as artist, Pablo Picasso, the Spanish modern, has tried virtually everything. Beside painting in many styles, he has done etching and stage designing, made sculpture out of wire, pottery out of clay and collages out of burlap and pieces of old newspaper. The striking photographs on these pages, taken by Gjon Mili, show Picasso's latest and certainly his most spectacular medium—drawing in blacked-out space with a flashlight. The idea was suggested by Mili, who got Picasso interested by showing him photographs of trails of light made by Skater Carol Lynne standing with flashlights on her toes (*Life*, Mar. 26, 1945). Picasso gave Mili 15 minutes to try one experiment. He was so fascinated by the result (opposite page) that he posed for five sessions, projecting 39 drawings of centaurs, bulls, Greek profiles and his signature (above). Mili took his photographs in a darkened room, using two cameras, one for side view, another for front view (p. 12). By leaving the shutters open, he caught the light streaks swirling through space. By setting off a 1/10,000-second strobe light, he caught Picasso's intense, agile figure as it flailed away at the drawings.

This week 40 of Mili's photographs were put on exhibition at the Museum of Modern Art in New York. They dramatized the easy brilliance of Picasso's draftsmanship. They also opened up an unexpected field to explore. The next time the two get together, Picasso intends to pivot and actually draw his figure around himself, thus evolving a form of three-dimensional spatial statuary.



A RAPID FLOW OF LIGHT, ETCHED IN THE BLACK, SUGGESTS AN ANGRY WOMAN



A TYPICAL PICASSO BULL RESEMBLES THE PRIMITIVE DRAWINGS FOUND IN CAVES



CLASSIC HEAD IS IN MANY PICASSO WORKS. DRAWINGS TOOK 5 TO 30 SECONDS

11

Figura 23: “Speaking of Pictures... Picasso tries new art form, drawing in thin air with light”, *Life*, 30 de janeiro de 1950, pp. 10-13. Fotos: Gjon Mili.

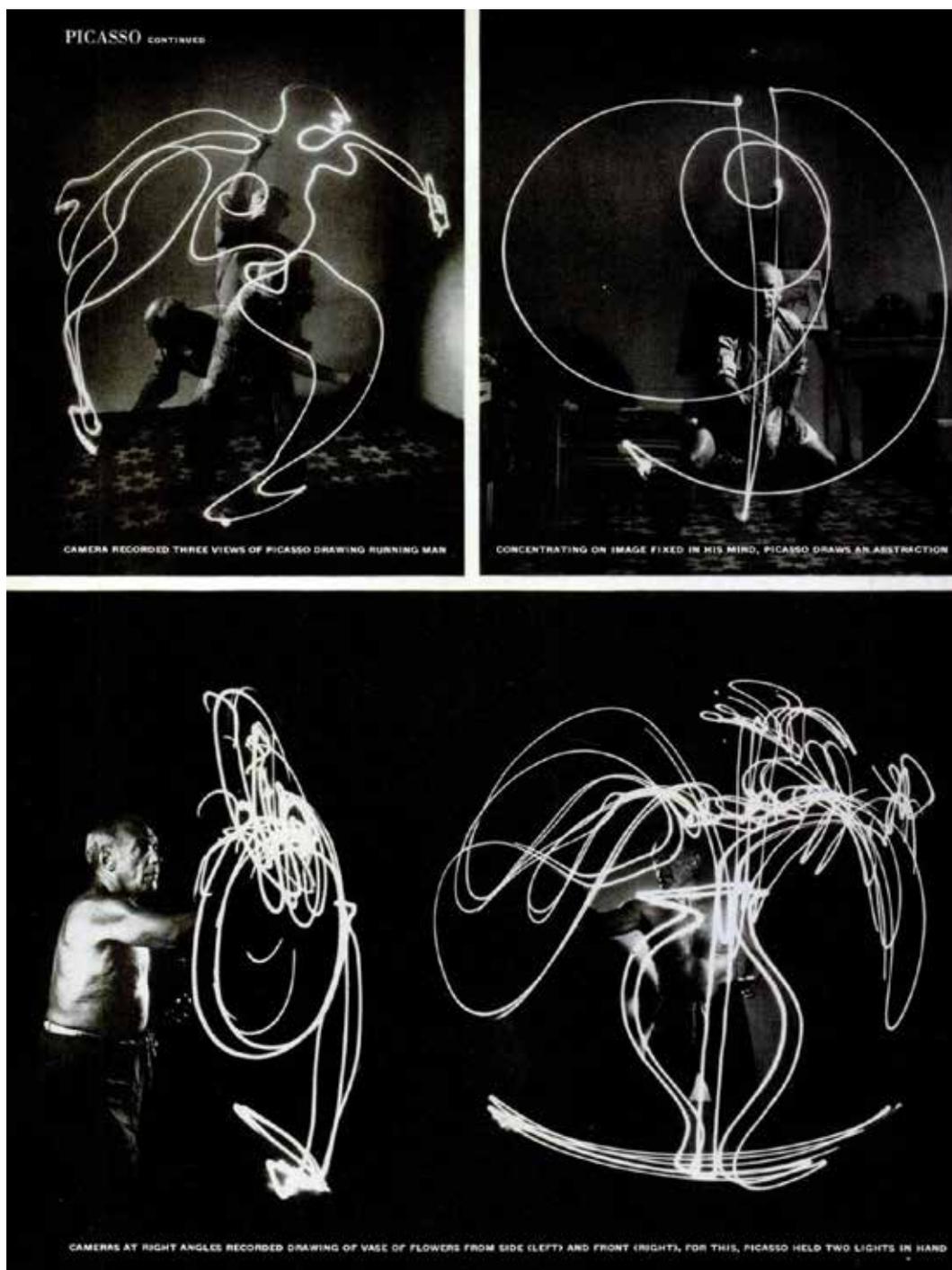


Figura 24: “Speaking of Pictures... Picasso tries new art form, drawing in thin air with light”, *Life*, 30 de janeiro de 1950, pp. 10-13. Fotos: Gjon Mili.

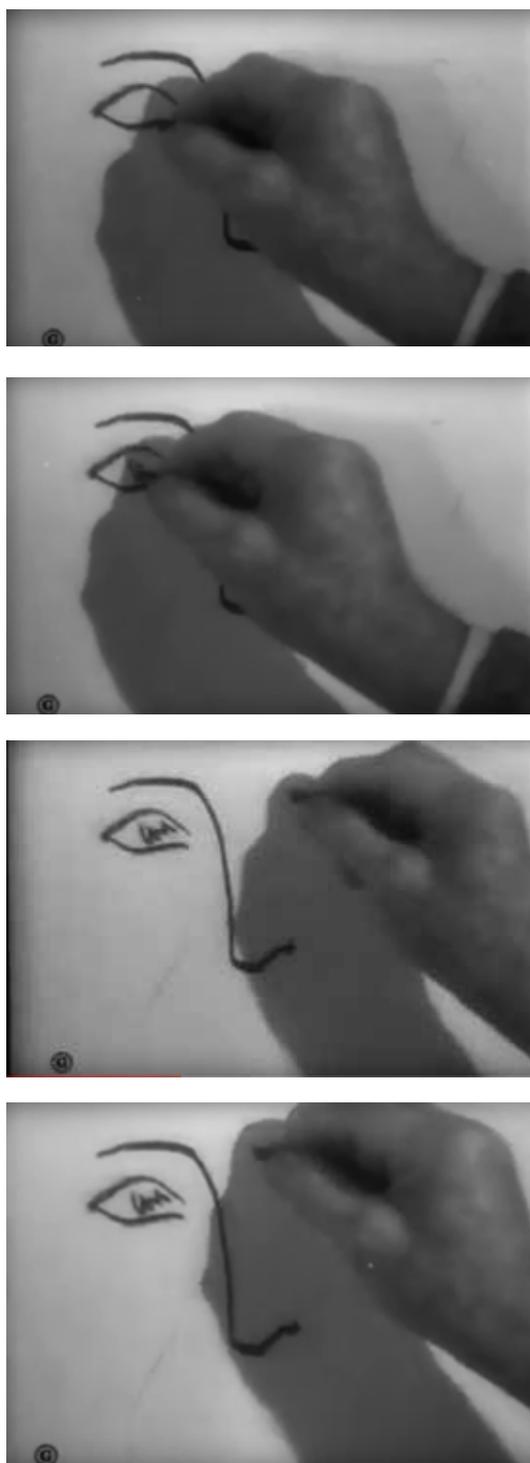


Figura 25: François Campaux, *Henri Matisse*, filme analógico, pb, som, 26'00", *stills* do filme.

A sutura - figuras

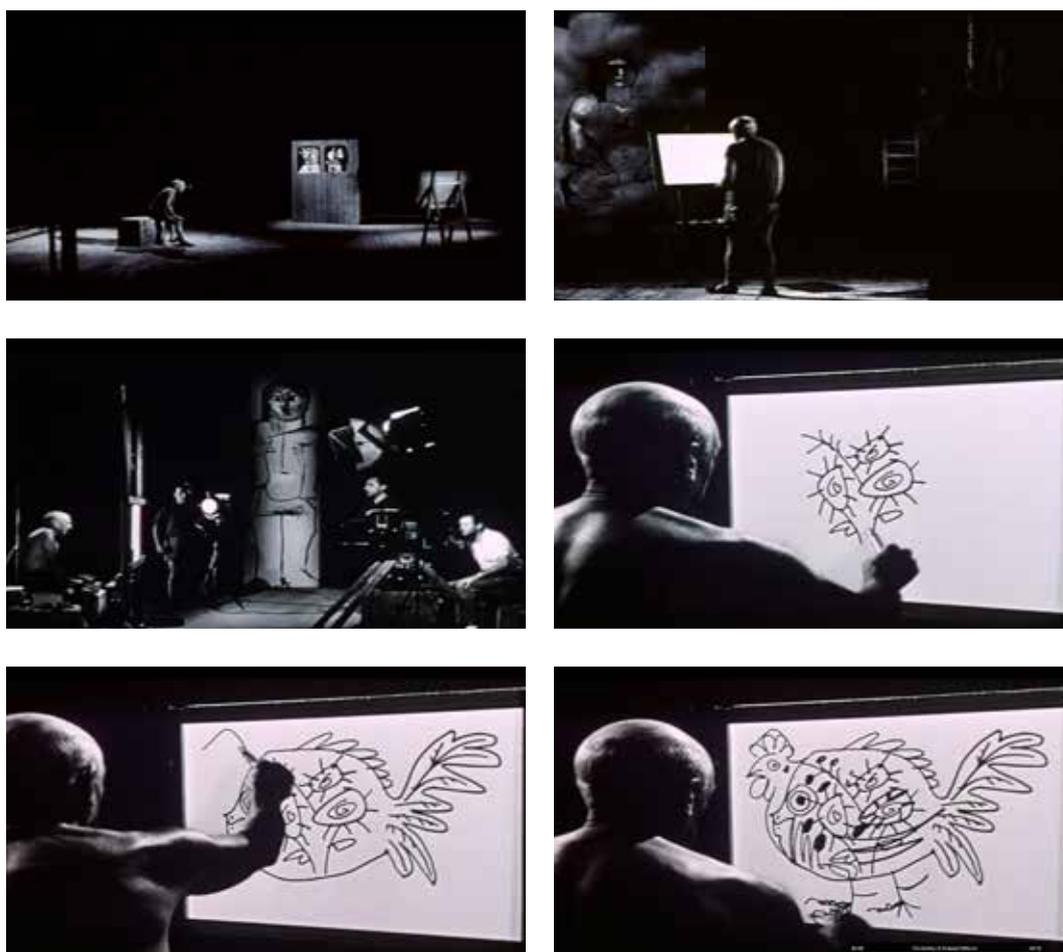


Figura 26: Henri-Georges Clouzot, *Le mystère Picasso*, filme analógico, cor-pb, som, 1'18", 1956, *stills* do filme.

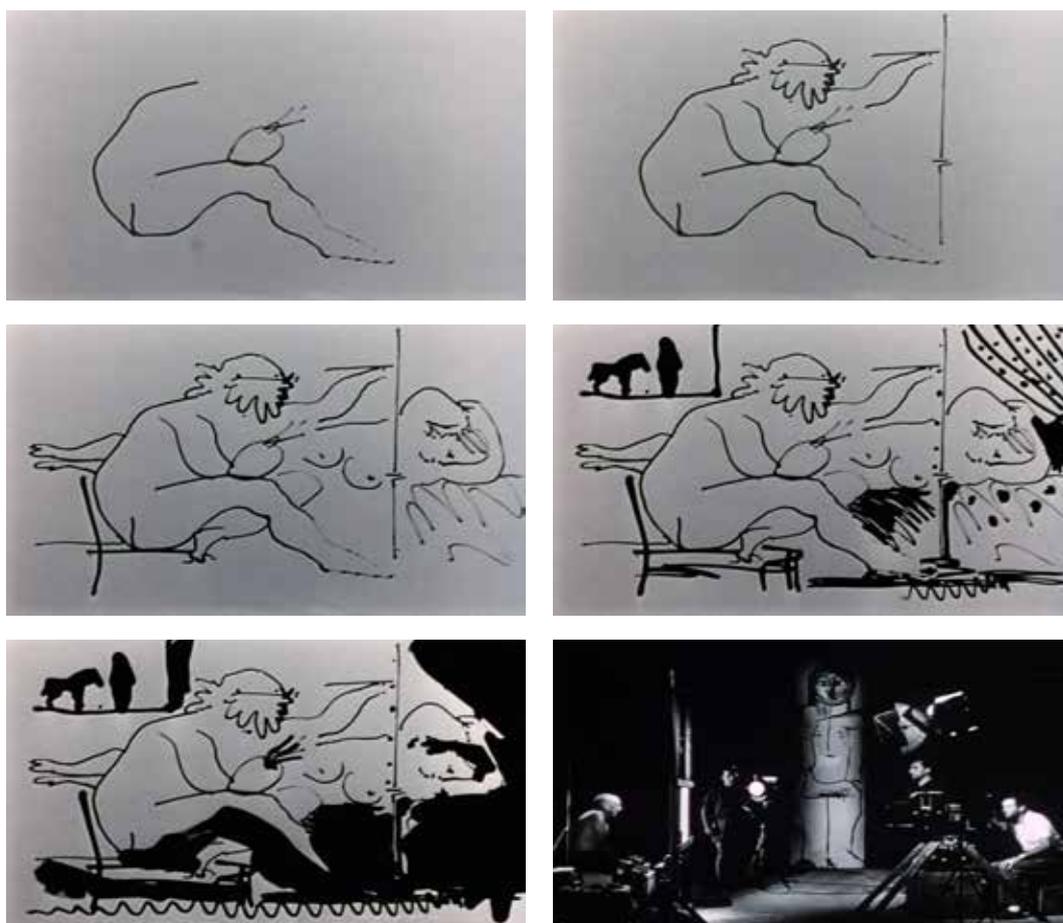


Figura 27: Henri-Georges Clouzot, *Le mystère Picasso*, filme analógico, cor-pb, som, 1'18", 1956, *stills* do filme.

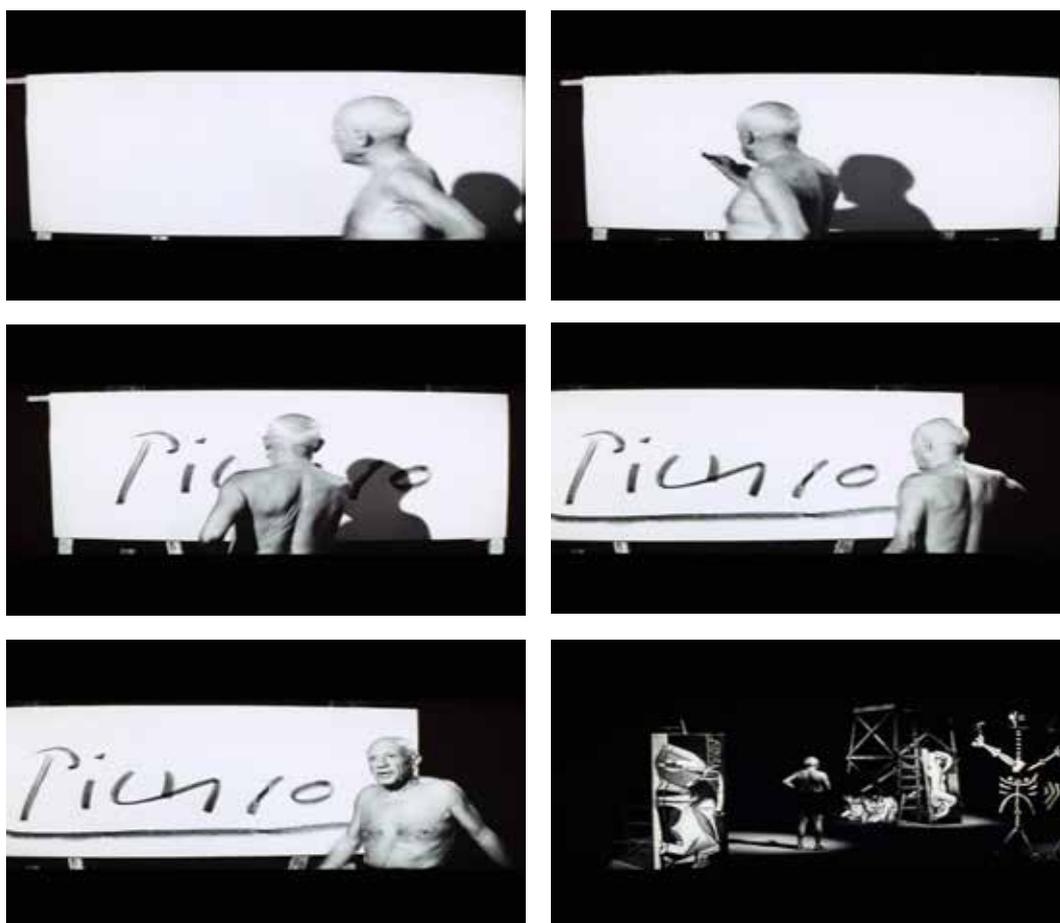


Figura 28: Henri-Georges Clouzot, *Le mystère Picasso*, filme analógico, cor-pb, som, 1'18", 1956, *stills* do filme.



Figura 29: Michelangelo Pistoletto, *Vetrina*, 1965.

A sutura - figuras

O close

Figuras do capítulo 2



O close - figuras

Figura 30: Jackson Pollock, *Autumn Rhythm: Number 30*, 1950, 1950. Esmalte sobre tela, 266 x 525 cm, publicada em VARNEDOJE, K.; KARMEEL, K (org). *Jackson Pollock: new approaches*. Nova York: MoMA, 1999. Catálogo de exposição.



Figura 31: Michelangelo Pistoletto, *I visitatori*, 1969, série *Quadri specchianti*, serigrafia sobre aço polido, 230 x 120 cm cada. Foto: Laura Verdolini.



O close - figuras



Figura 33: Giotto, *O sonho de Joaquim*, 1303-1305, 200 × 185 cm, Cappella degli Scrovegni, Pádua.



Figura 34: A galeria Art of This Century, projetada pelo arquiteto Frederick Kiesler, foi aberta por Peggy Guggenheim em 1942. Ela ocupava dois espaços comerciais no sétimo andar de um prédio que fazia parte do distrito artístico de Midtown, Manhattan, que incluía o MoMA, o Museum of Non-Objective Painting, o New Art Center de Helena Rubinstein e outras galerias comerciais. A galeria fechou em 1947, quando Guggenheim voltou à Europa.

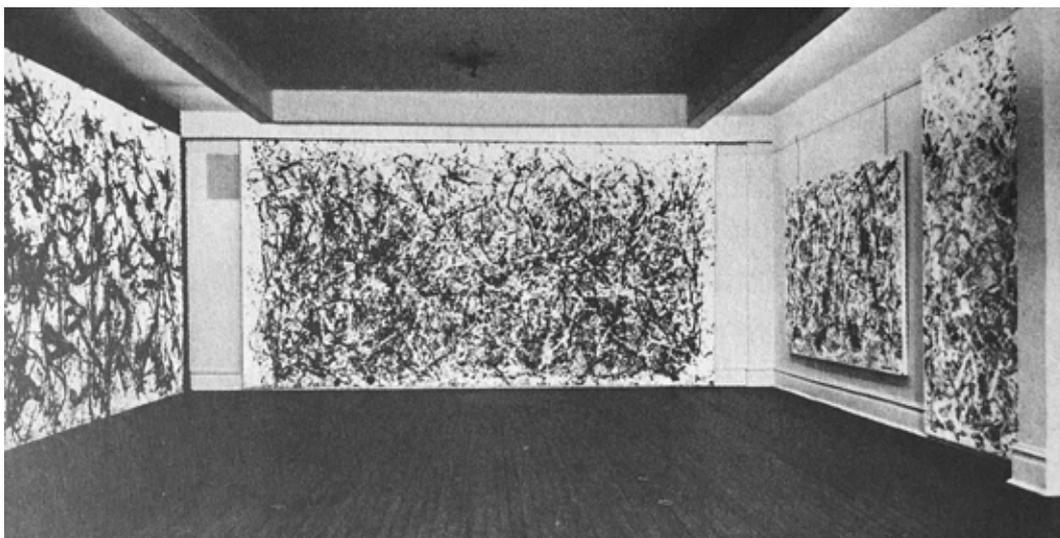


Figura 35: Galeria Betty Parsons, Nova York, 1950. À esquerda, *Number 32, 1950*; no centro, *One: Number 31, 1950*; a tela vertical à direita é *Number 27, 1950*. Foto: Hans Namuth.



Figura 36: Entre essa série de pinturas menores, *Number 16, 1950*, a segunda de cima pra baixo, pertenceu à coleção do MAM-Rio. Foto: Hans Namuth.

O *close* - figuras



Figura 37: *Vogue*, vol. 117, n. 4, março 1951, pp. 156-159. Foto: Cecil Beaton. Ao fundo, *Autumn Rythm: Number 30, 1950*, esmalte sobre tela, 266 x 525 cm, 1950.

O close - figuras



Figura 38: Blinki Palermo, *Positiv-negativ*, 1971, pintura mural, Galeria Heiner Friedrich, Munique.

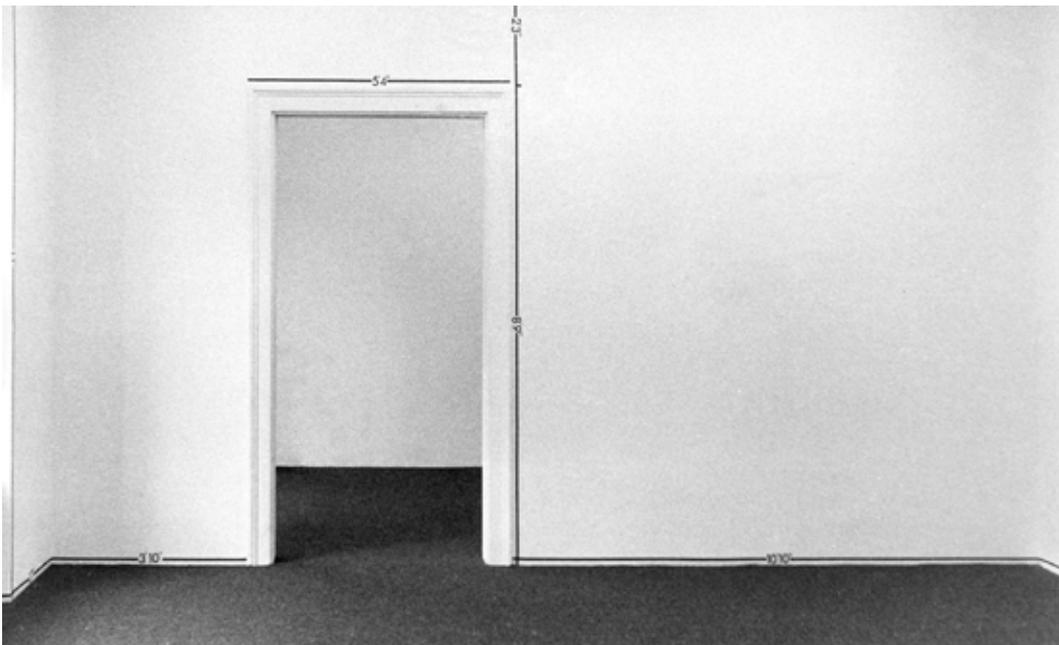


Figura 39: Mel Bochner, *Measurement Room: Perimeter*, 1968. Desenho sobre paredes, Galeria Heiner Friedrich, Munique, 1968.



Figura 40: Galeria Betty Parsons, Nova York, 1950. Ao centro: *Autumn Rythm: Number 30, 1950*. Foto: Hans Namuth.



Figura 41: Marcel Duchamp, *Milhas de barbante*, 1942, na exposição “First Papers of Surrealism”, Nova York. Foto: John Schiff.



Figura 42: Jackson Pollock, *Autumn Rythm: Number 30, 1950*, 1950 (detalhe). Tinta a óleo sobre tela, 221 x 300 cm, publicada em VARNEDOE, K.; KARMEL, K (org). *Jackson Pollock: new approaches*. Nova York: MoMA, 1999. Catálogo de exposição.



Figura 43: Jackson Pollock, *Lavender Mist: Number 1, 1950*, 1950 (detalhe), tinta a óleo, esmalte e alumínio sobre tela, 221 x 300 cm. publicada em VARNEDOE, K.; KARMEL, K (org). *Jackson Pollock: new approaches*. Nova York: MoMA, 1999. Catálogo de exposição.

O close - figuras



Figura 44: Jackson Pollock, *Number 1A, 1948*, 1948 (detalhe), tinta a óleo e esmalte sobre tela, 172 x 264 cm, publicada em VARNEDOE, K.; KARMEL, K (org). *Jackson Pollock: new approaches*. Nova York: MoMA, 1999. Catálogo de exposição.

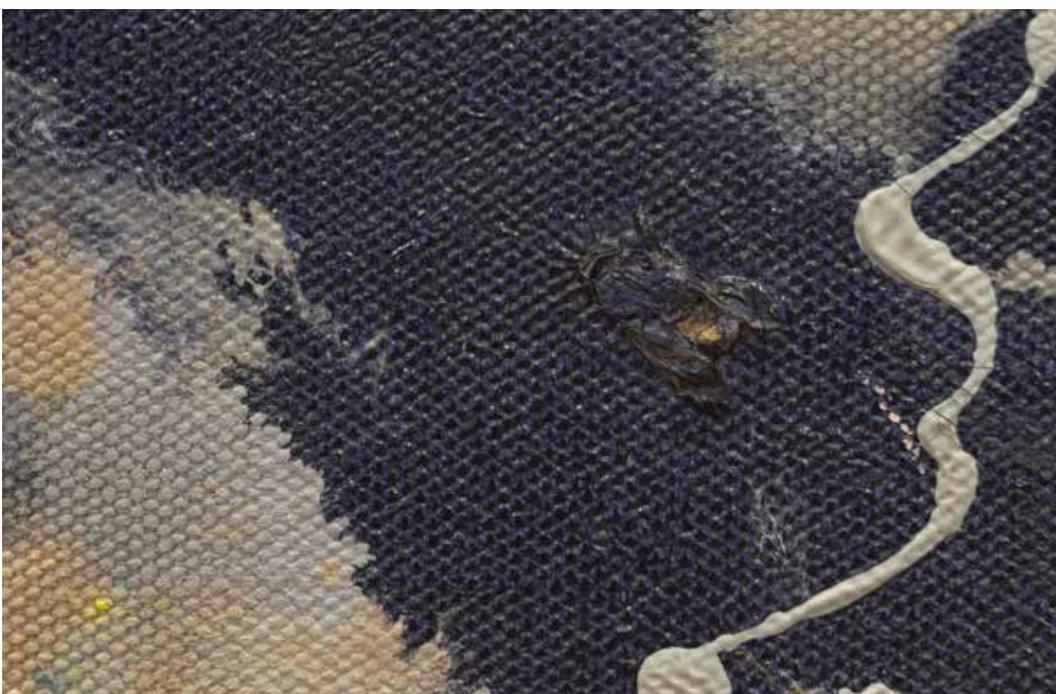


Figura 45: Jackson Pollock, *Number 31, 1950*, 1950 (detalhe), tinta a óleo e esmalte sobre tela, 269,5 x 530,8 cm, publicada in “MoMA’s Jackson Pollock Conservation Project: Insight into the Artist’s Process”, Postado por James Coddington, Conservador-chefe, Museu de Arte Moderna e Jennifer Hickey, Conservadora-assistente do projeto. Disponível em: https://www.moma.org/explore/inside_out/author/jcoddington/ acesso: 24/02/20.

O close - figuras



Figura 46: Jackson Pollock, *Number 32, 1950*, 1950 (detalhe), esmalte sobre tela, 269 x 475 cm. Publicada em VARNEDOE, K.; KARMEL, K (org). *Jackson Pollock: new approaches*. Nova York: MoMA, 1999. Catálogo de exposição.

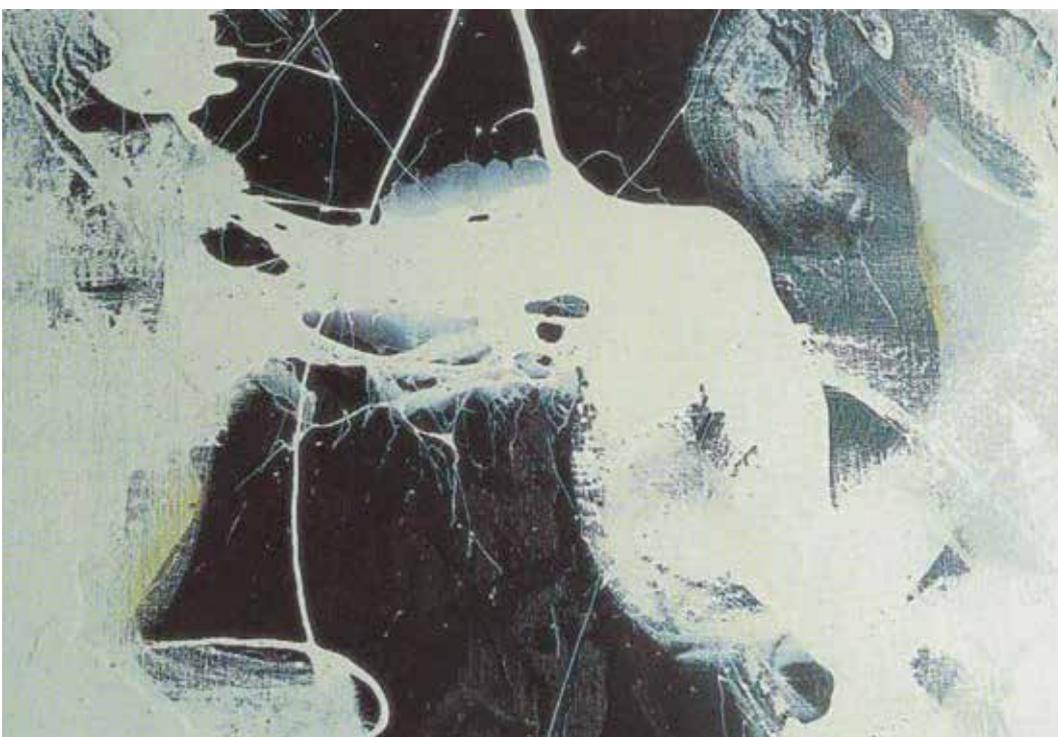


Figura 47: *The Deep* (detalhe), 1953. Óleo e esmalte sobre tela, 220 x 150cm. Publicada em VARNEDOE, K.; KARMEL, K (org). *Jackson Pollock: new approaches*. Nova York: MoMA, 1999. Catálogo de exposição.

O close - figuras



O close - figuras

Figura 48: Jackson Pollock, *Portrait and a dream*, 1953, tinta a óleo sobre tela, 148 x 342 cm.

Intervalo

Figuras do capítulo 3



Figura 49: Nina Leen, *The Irascible*, foto analógica, 1950. Life, 15 de janeiro de 1951. Na primeira fila, da esquerda pra direita: Theodoros Stamos, Jimmy Ernst, Barnett Newman, James Brooks, Mark Rothko; na fila do meio: Richard Pousette-Dart, William Baziotes, Jackson Pollock, Clyfford Still, Robert Motherwell, Bradley Walker Tomlin; na última fila: Willem de Kooning, Adolph Gottlieb, Ad Reinhardt, Hedda Sterne.



PERCUSSION ORCHESTRA SITS ON THE STAGE WAITING TO PLAY. AT FULL STRENGTH, ORCHESTRA INCLUDES ELEVEN PLAYERS, ALL OF WHOM DRESS FORMALLY FOR CONCERTS

PERCUSSION CONCERT

Band bangs things to make music

At the Museum of Modern Art in New York City a few Sunday's ago, an orchestra of earnest, dressed-up musicians sat on the stage and began to hit things with sticks and hands. They whacked gongs, cymbals, gongs, bells, sheets of metal, or bells, Chinese dishes, tin cans, auto brake drums, the jawbone of an ass and other objects. Sometimes instead of hitting, they rattled or rubbed. The audience, which was very high-brow, listened intently without seeming to be disturbed at the noisy results.

The occasion was a percussion concert, sponsored by the League of Composers and conducted by a pa-

tient, humorous, 30-year-old Californian named John Cage, who is the most active percussion musician in the U. S. Cage not only conducts percussion orchestras but also composes percussion music, as do other modern experimental composers. Percussion music goes back to man's primitive days when untutored savages took aesthetic delight in hitting crude drums or hollow logs. Cage believes that when people today get to understand and like hi-c music, which is produced by banging one object with another, they will find new beauty in everyday modern life, which is full of noises made by objects banging against each other.

JAWBONE OF AN ASS IS WHACKED WITH FEET

CAGE CONDUCTS MUSIC WRITTEN IN CONVENTIONAL NOTATION

THE MARIMBULA'S METAL TONGUES THANG WHEN CLAPPED



HALF-GALLON CANS CAN PLAY LIMITED SCALE



GRANATED OXEN BELLS PRODUCE HIGH AND SOFTENED NOTES



CHINESE RICE BOWLS GIVE OUT A VERY PLEASANT TINKLING



42



CONTINUED ON PAGE 41



This single slice of ham serves five...

A WONDERFUL HELP FOR WARTIME MEAL PLANNING

It's just a 1½ pound slice of Swift's Premium Ham. You simply could not buy to better advantage.

The delicious Brown Sugar Cure of Swift's Premium Ham lends extra meat goodness to the whole meal. And its rich yet mild flavor has made it the favorite ham of all America.

We realize, and regret, that you

may not always be able to get Swift's Premium Ham. The Army and Navy and our fighting allies must be supplied. But we want you to know we're doing everything possible to make Swift's Premium Ham available—because we want you to enjoy the delicious goodness of the ham that's Brown Sugar Cured.

SWIFT'S PREMIUM

The **HAM** that's Brown Sugar Cured!

RED LABEL, ready to eat. BLUE LABEL, for easy cooking (in buying whole, look for the name. It'll show the side of the ham).



"CHRYSANTHEMUMS" WITH YOUR HAM! Decorative and delicious with Swift's Premium Ham—carrot strips and boiled onions that look like chrysanthemums. To make "chrysanthemums", insert one blade of onion deep in center of boiled onion; then make cuts all around, each about ¼ inch wide. Open out the petals.



Percussion Concert (continued)



Bongos are a pair of little Cuban drums tapped or rubbed with the fingers. Rubbing gives a kind of small roaring sound. Edge of bongos emits different note than center.



Automobile brake drum gives out clear bell-like sound. Best sounds come from brake drums of higher-priced autos. The instrument at left is ganglike Chinese tam-tam.



Pieces of shaped bronze sound like anvils. The different lengths give different notes. Player is Xenia Coge, the conductor's wife, who took up percussion after marriage.

Musicals permitted by copyright

Figuras 50 e 51: “Concerto de percussão. A banda bate em coisas para fazer música. No Museu de Arte Moderna de Nova York, alguns domingos atrás, uma orquestra de músicos sérios e bem vestidos subiu no palco e começou a percutir objetos com as mãos e com varas e bastões. Eles usaram gongos, pratos, címbalos, sinos, folhas de metal, sinos de boi, pratos chineses, latas, tambores de freios, o osso maxilar de um burro e outros objetos. Às vezes, em vez de bater, os sacudiam ou chacoalhavam. A plateia, muito erudita, ouviu com atenção, sem parecer perturbada pelo barulho. A ocasião foi um concerto de percussão patrocinado pela League of Composers e conduzido por um paciente e bem-humorado californiano de 30 anos chamado John Cage, o percussionista mais ativo nos EUA, que, assim como outros músicos experimentais modernos, além de músico é compositor. A música de percussão remonta ao homem primitivo, quando selvagens não instruídos se deliciavam esteticamente ao tocar baterias rústicas ou troncos ocos. Cage acredita que, quando as pessoas entenderem e gostarem de sua música, produzida fazendo colidir objetos, eles poderão perceber uma nova beleza no cotidiano da vida moderna, cheia de barulhos produzidos por objetos que se chocam uns contra os outros”. *Life*, 15 de março de 1943.



Figura 52: John Cage, execução de *Water Walk*, peça para o programa televisivo "I've Got A Secret", CBS, Janeiro 1960.



Figura 53: John Cage, execução de *Water Walk*, peça para o programa televisivo “I’ve Got A Secret”, CBS, Janeiro 1960.

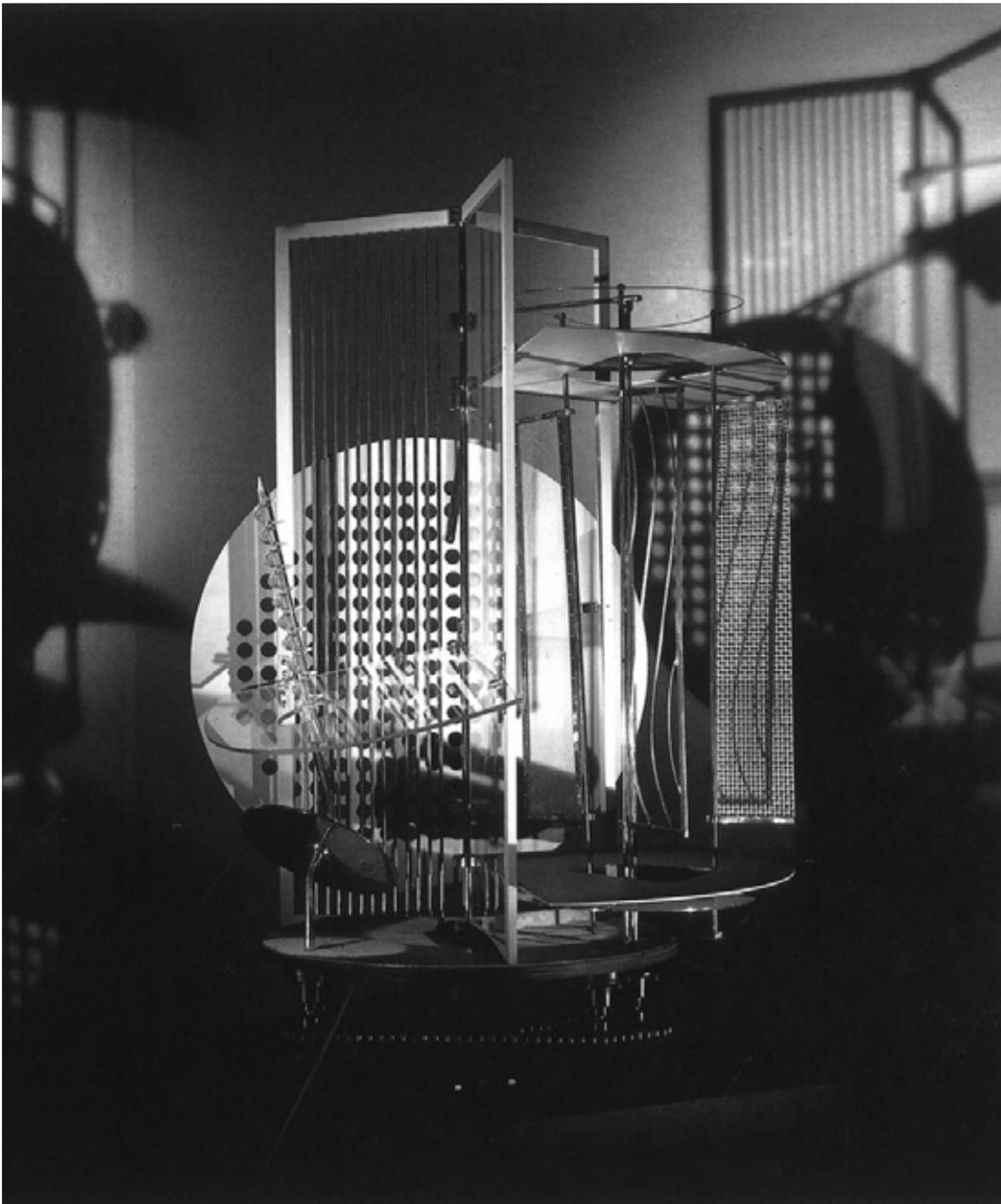


Figura 54: László Moholy-Nagy, *Light-Space Modulator*, 1922. Escultura cinética.

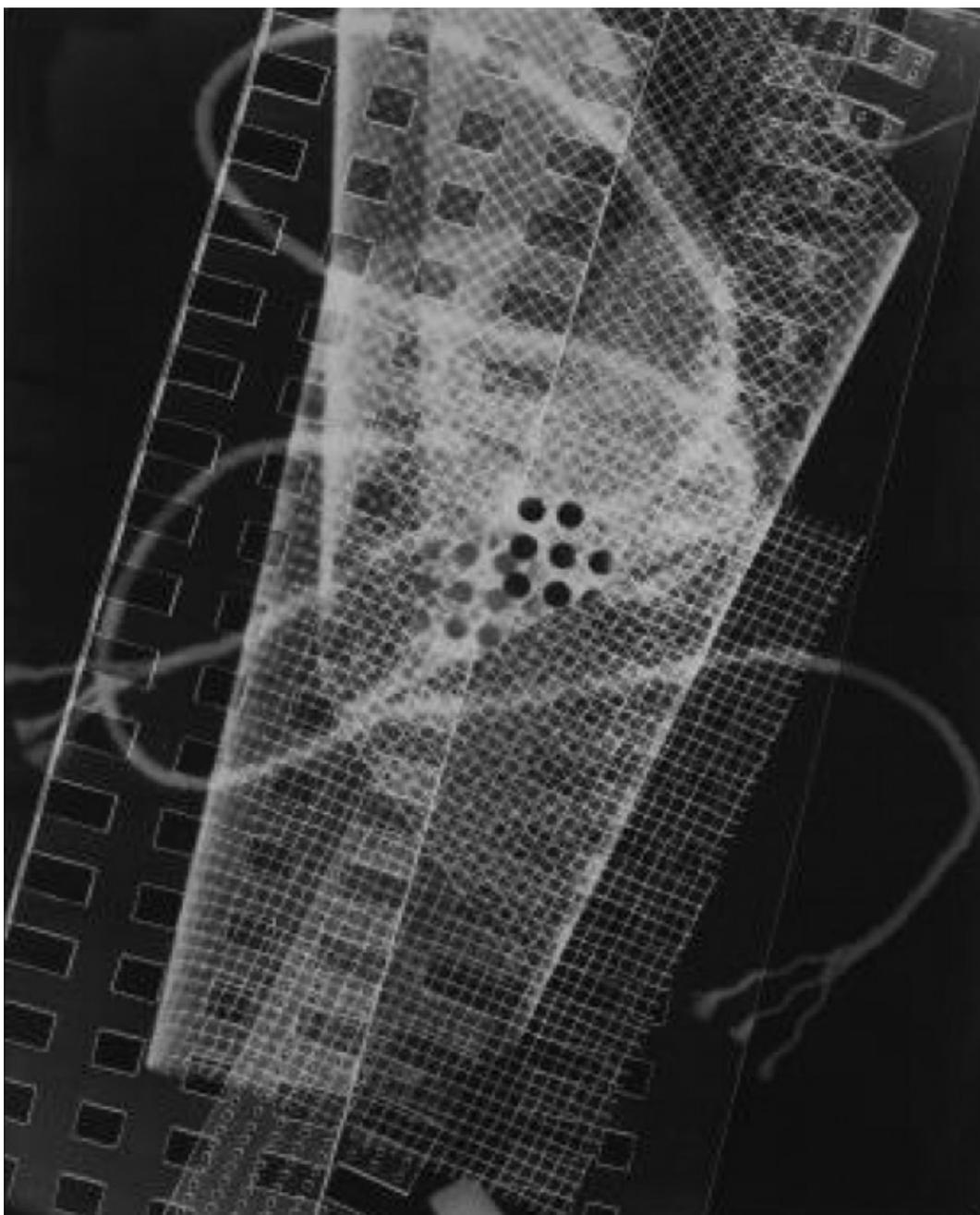


Figura 55: László Moholy-Nagy, *Fotograma*, 1939. Impressão em gelatina de prata.



Figura 56: Robert Rauschenberg, *Erased De Kooning*, 1953. Restos de tinta e lápis de cera sobre papel, etiqueta e moldura folheada a ouro, 64,1 x 55,2 x 1,3 cm, .

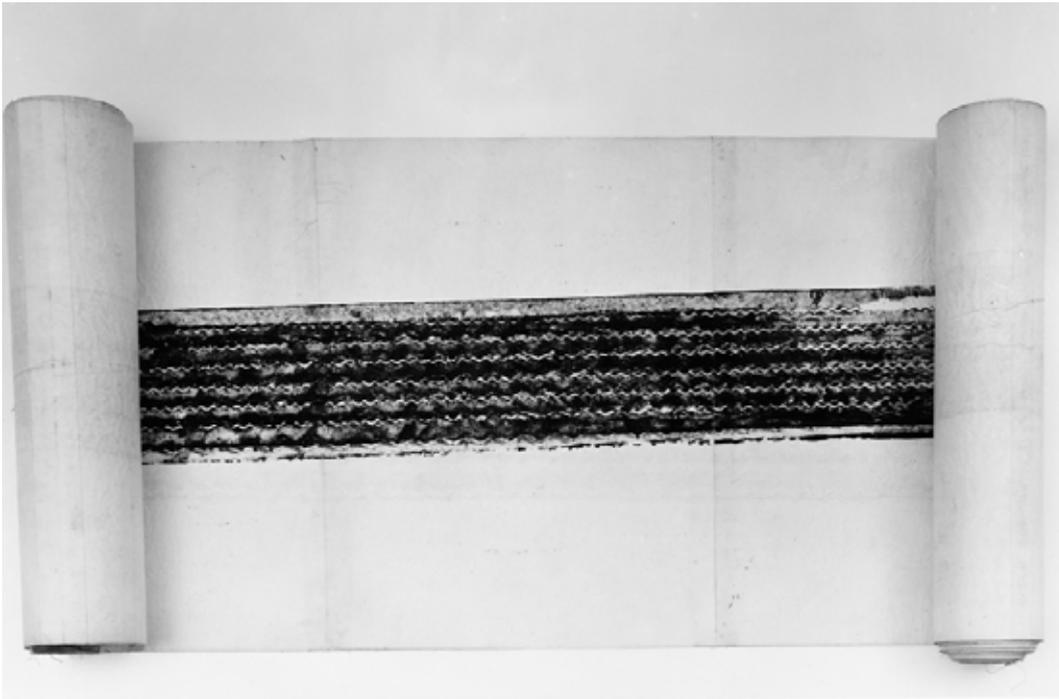


Figura 57: Robert Rauschenberg e John Cage, *Automobile Tire Print*, 1953 (detalhe). Marca de pneus feita por um Ford Modelo A, dirigido por Cage, com tinta para paredes sobre mais de vinte folhas de papel montadas em tecido, 42 x 672 cm.



Intervalo - figuras



Figura 59: Marcel Duchamp, *A Noiva Despida por Seus Celibatários, Mesmo (O Grande Vidro)*, 1915-1923. Óleo, verniz, folhas de chumbo, fio de chumbo e poeira entre dois painéis de vidro, 277 x 177 x 8 cm, Museu de Arte da Filadélfia.

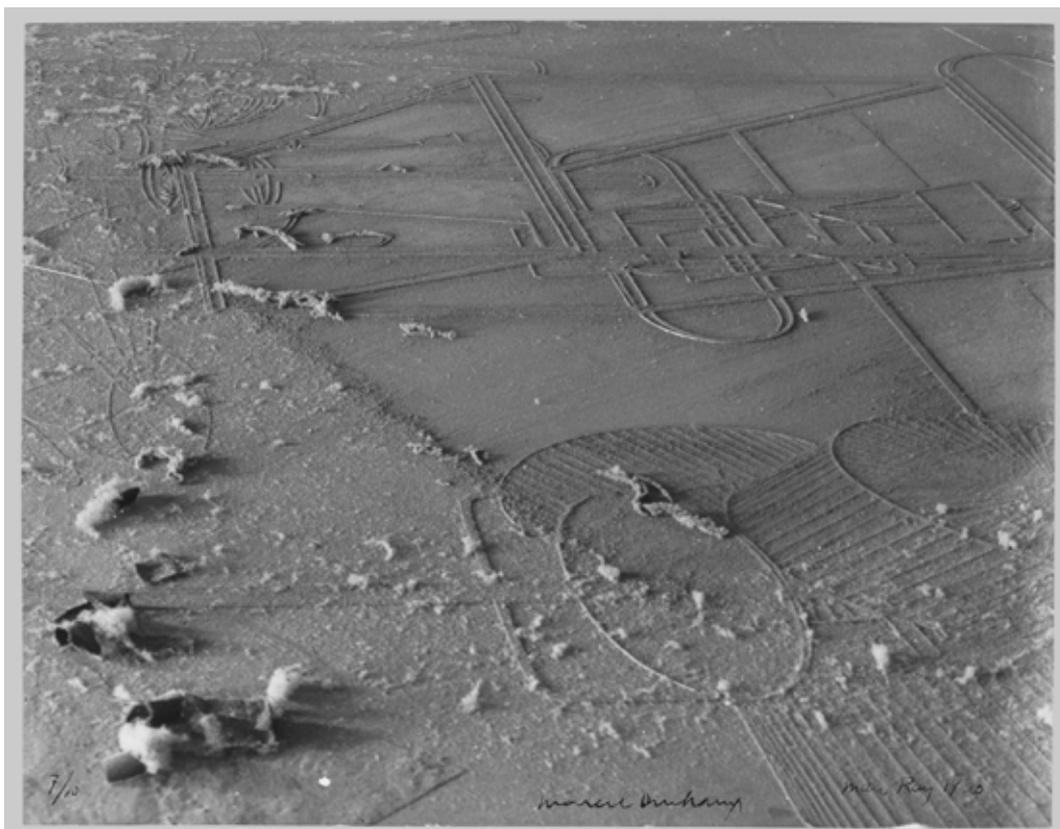


Figura 60: Man Ray, *Elevage de poussière*, 1920, impressão ca. 1967. Foto analógica pb, 23.9 x 30 cm.

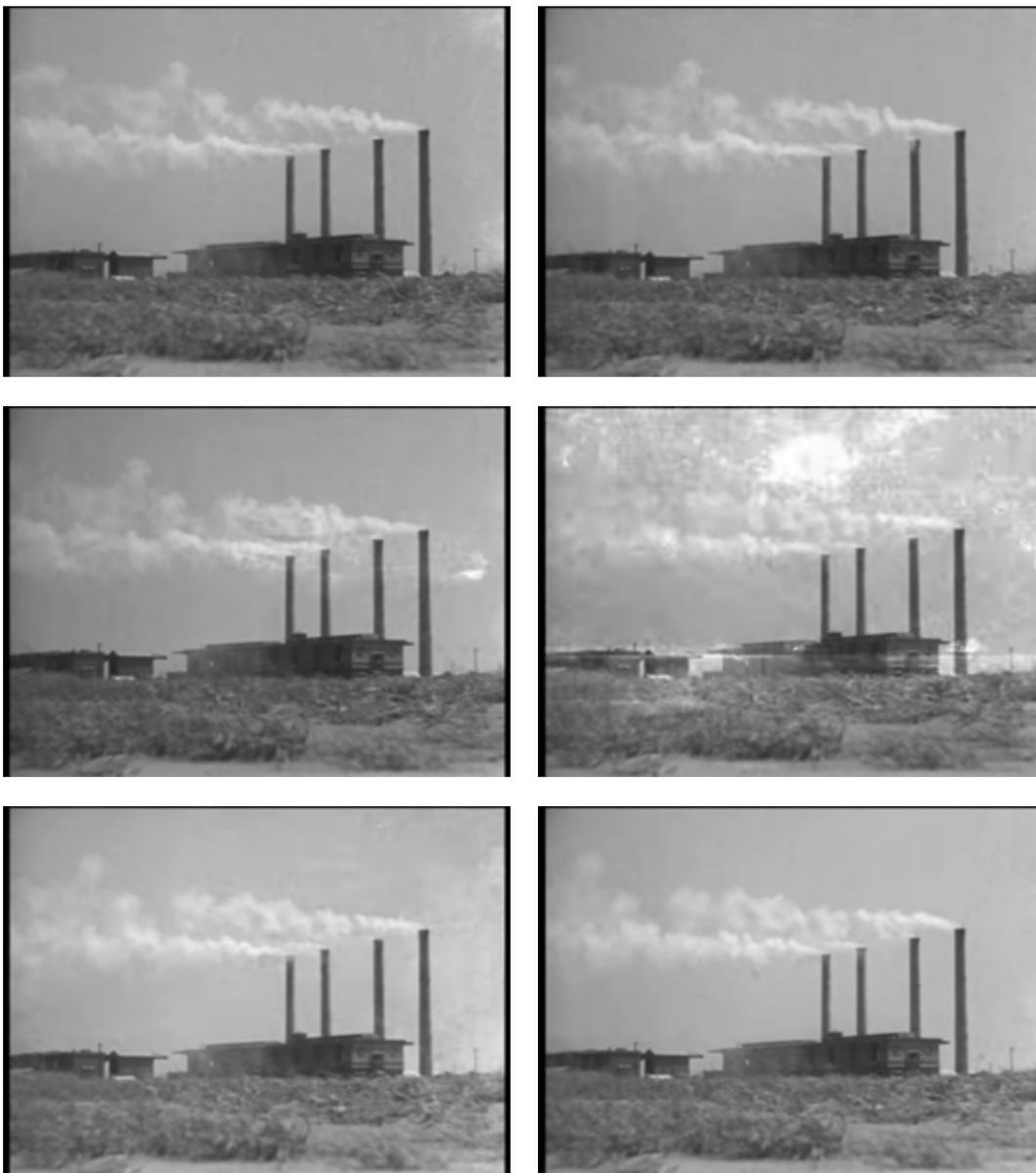


Figura 61: Yasujirô Ozu, *O Filho Único*, 1936. Pb, som, 1h 27min. *Stills* a partir de 47' 51".



Figura 62: Yasujirô Ozu, *O Filho Único*, 1936. Pb, som, 1h 27min. *Stills* a partir de 48' 13".

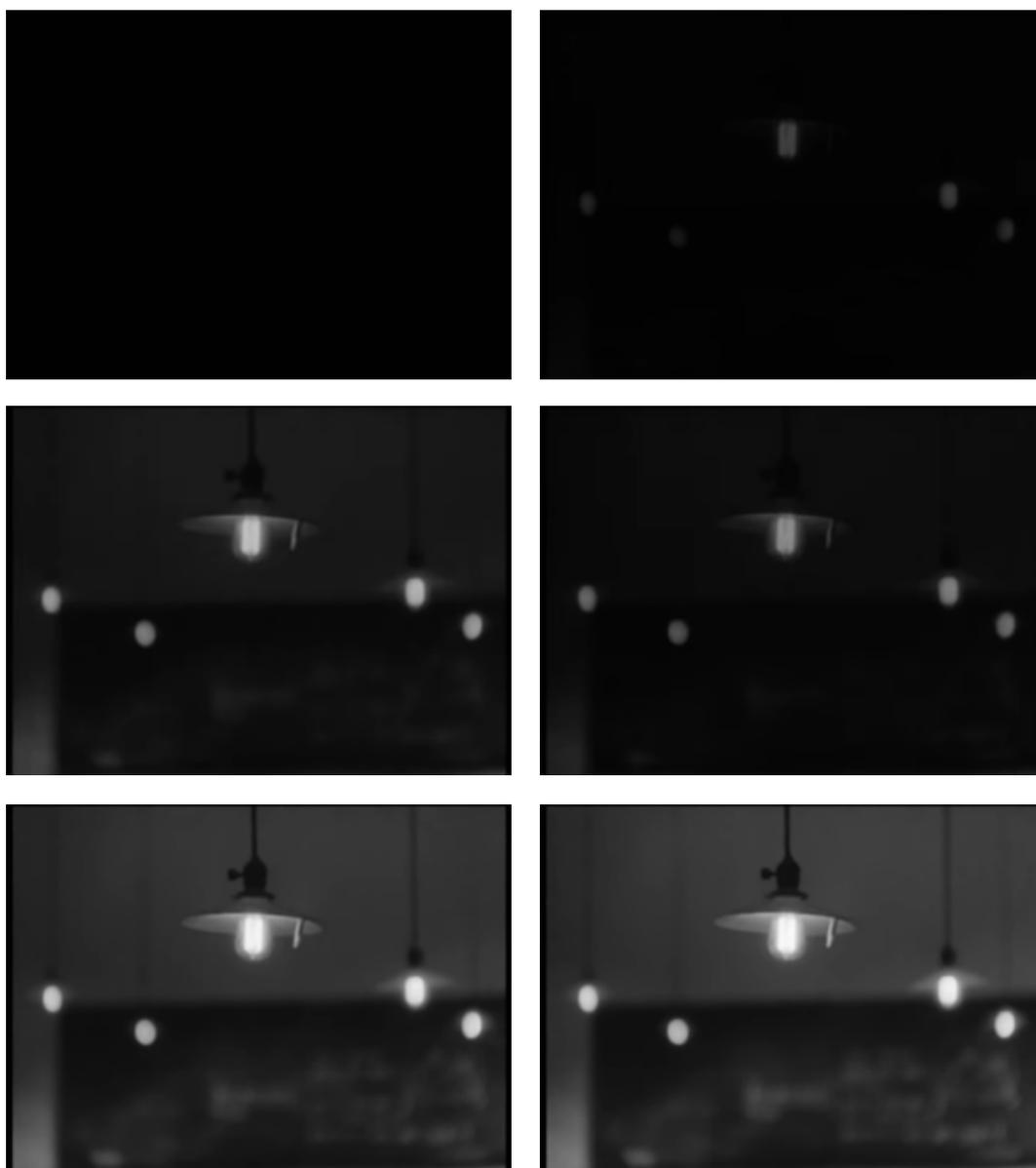


Figura 63: Yasujirô Ozu, *O Filho Único*, 1936. Pb, som, 1h 27min. *Stills* a partir de 48' 24".

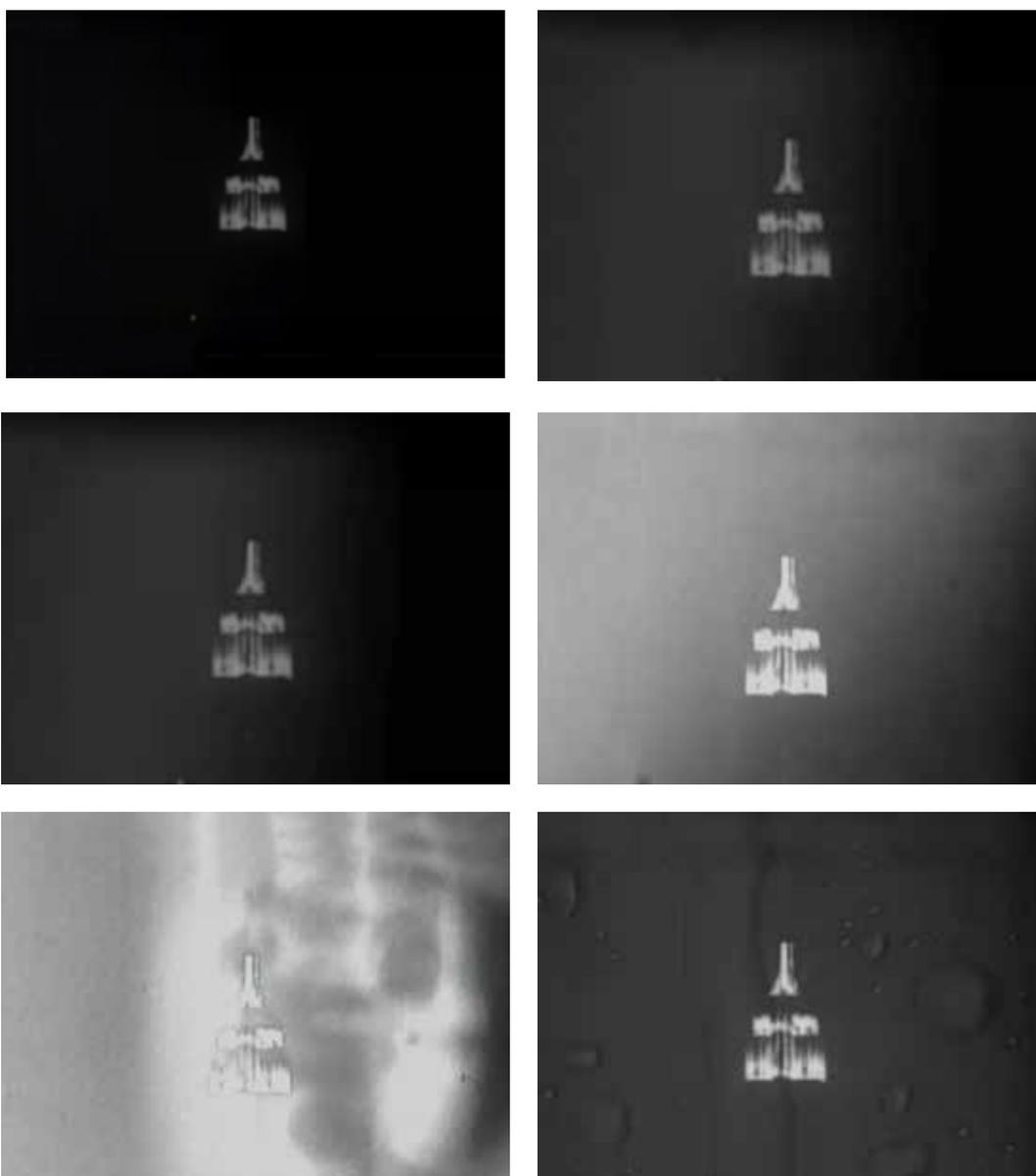
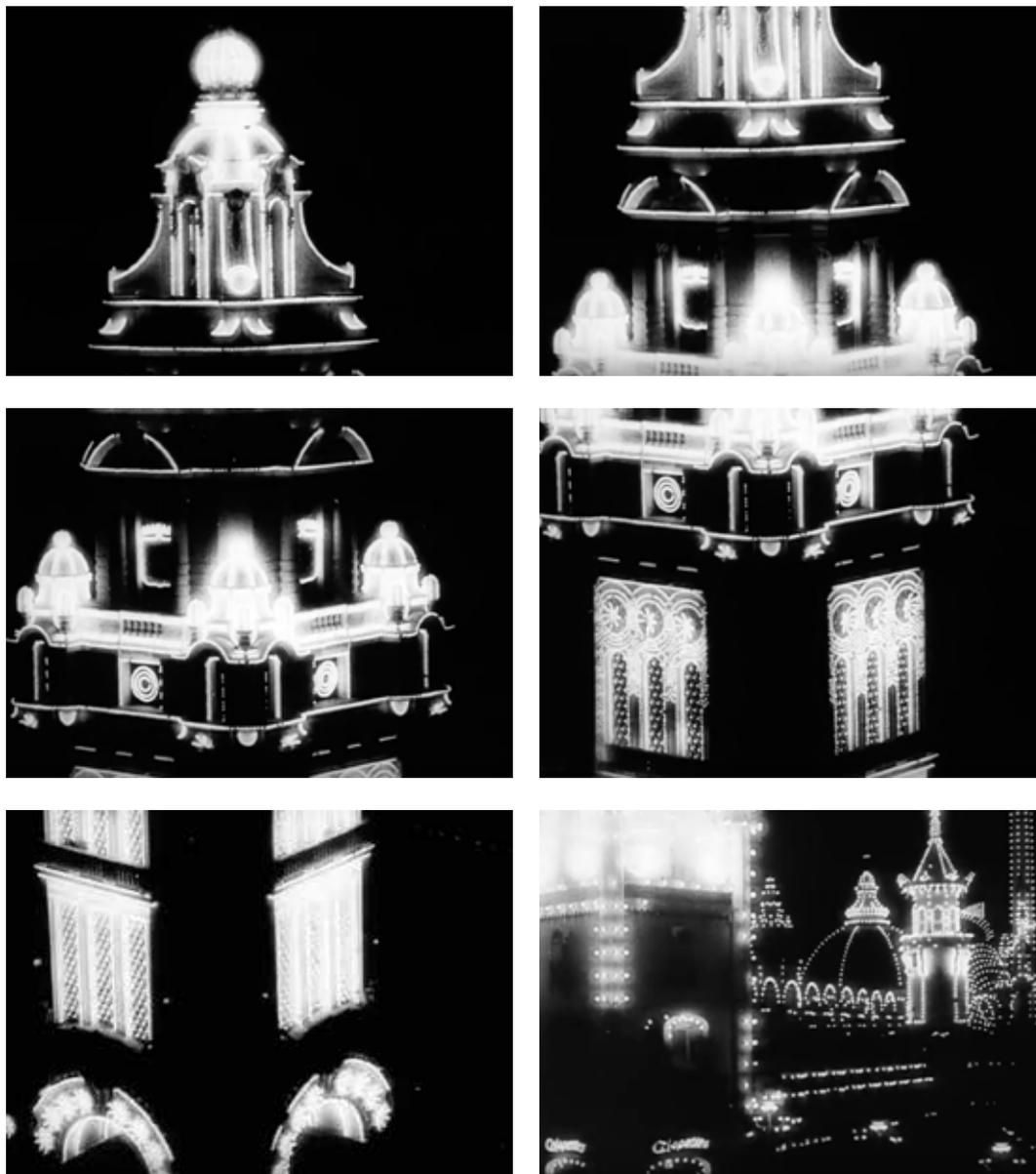


Figura 64: Andy Warhol, *Empire*, 1964. Filme analógico, 16 mm, pb. *Stills* do filme.



PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1613026/CA

Figura 65: Edwin Porter, *Coney Island at Night*, 1905. Filme analógico 35 mm, pb, som, 3'17". Produzido por: Edison Manufacturing. *Stills* do filme.

Intervalo - figuras



PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1613026/CA

Figura 66: Edwin Porter, *Coney Island at Night*, 1905. Filme analógico 35 mm, pb, som, 3'17". Produzido por: Edison Manufacturing. *Stills* do filme.

Intervalo - figuras

Interfaces

Figuras do capítulo 4

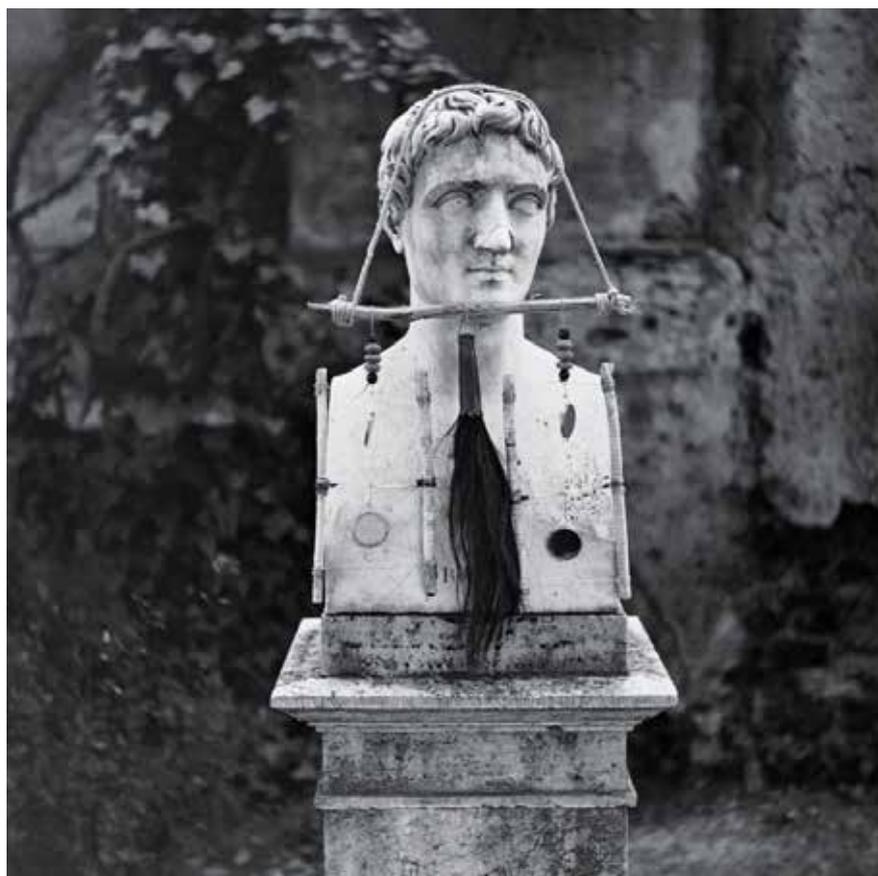


Figura 67: Robert Rauschenberg, *Untitled (Feticcio Personale, Rome)*, 1953. Fotografia analógica pb.



Figura 68: Robert Rauschenberg, *Untitled (Scatole Personali)*, 1952. Caixa de madeira pintada de branco com tampa, insetos alados, terra e sujeira, ábaco, jornal, 5 x 34 x 9 cm.



Figura 69: Robert Rauschenberg, *Untitled (Scatole Personali)*, 1952. Caixa de madeira pintada de branco com tampa, pena, terra e sujeira, gráfico, jornal, 4 x 21 x 6 cm.



Figura 70: Joseph Cornell, *Untitled*, 1936.



Figura 71: Robert Rauschenberg, *Untitled (Scatole Personali)*, 1952. Tecido e papel impresso afixados sobre caixa de madeira folheada com tampa articulada e encaixe de latão e prata, galho e inseto alado, 3 x 9 x 11 cm.



Figura 72: Robert Rauschenberg, *Untitled (Scatole Personali)*, 1952. Caixa de madeira manchada com tampa contendo sujeira, alfinetes, fotografia, lente plástica e mica, 3,8 x 5,4 x 7,6 cm.



Figura 73: Robert Rauschenberg, *Untitled (nine Feticci Personali, Rome)*, 1953. Fotografia analógica pb, 33 x 38 cm.



Figura 74: Robert Rauschenberg, *Untitled (Scatole personali)*, 1953. Fotografia analógica pb, 6 x 6 cm.



Figura 75: Robert Rauschenberg, *Cy + Roman Steps (I–V)*, 1952, impressão 1997. Folha de contato analógica médio formato, pb.



Interfaces - figuras

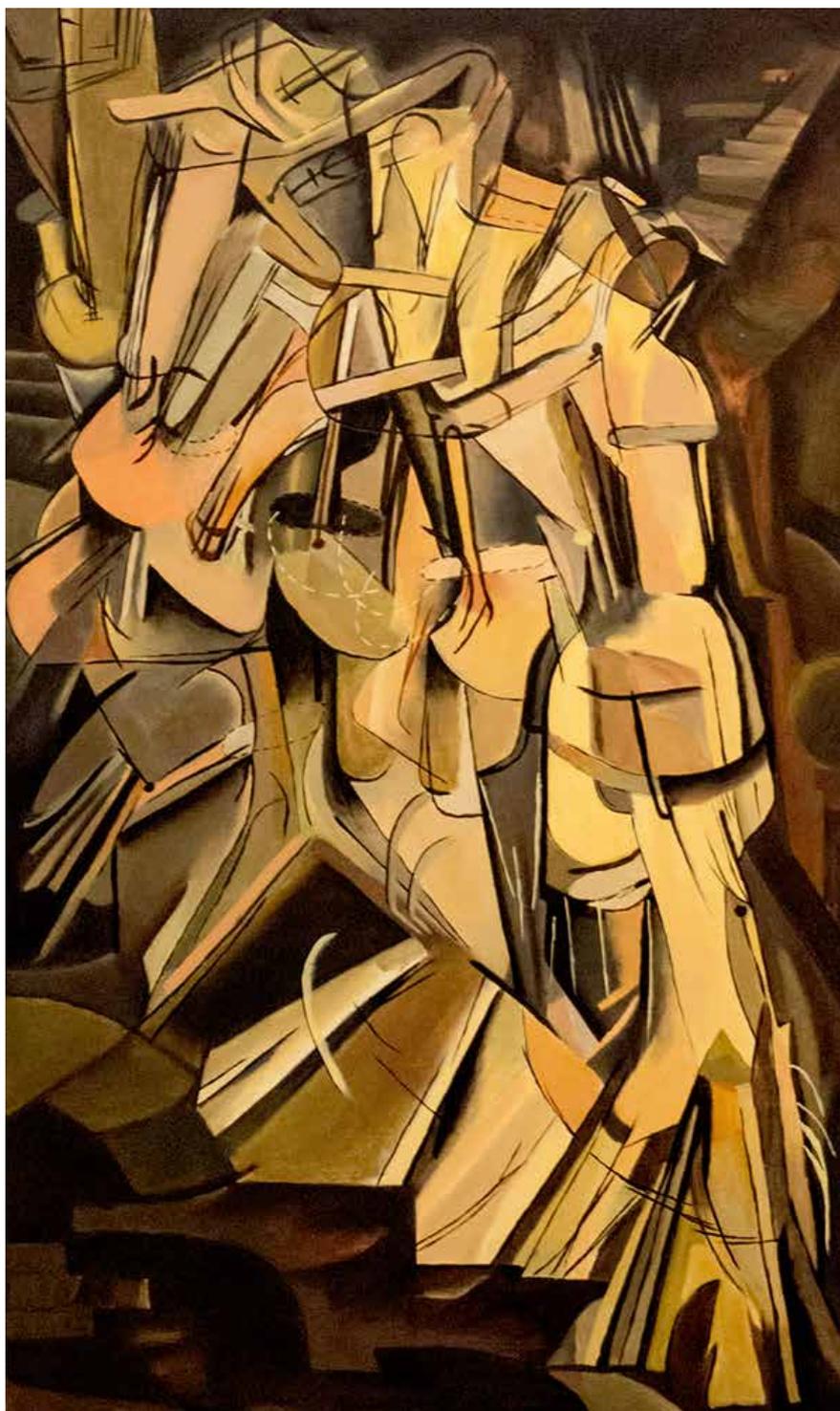


Figura 77: Marcel Duchamp, *Nu Descendo uma Escada, nº 2*, 1912. Óleo sobre tela, 89 x 146 cm.



Figura 78: Robert Rauschenberg, *Cy + Relics, Rome*, 1952, impressa na década de 1980. Fotografia analógica pb, 38 x 38 cm.



Figura 79 (esquerda superior): Robert Rauschenberg, *Rome Flea Market (III)*, 1952. Fotografia analógica pb, 38 x 38 cm.

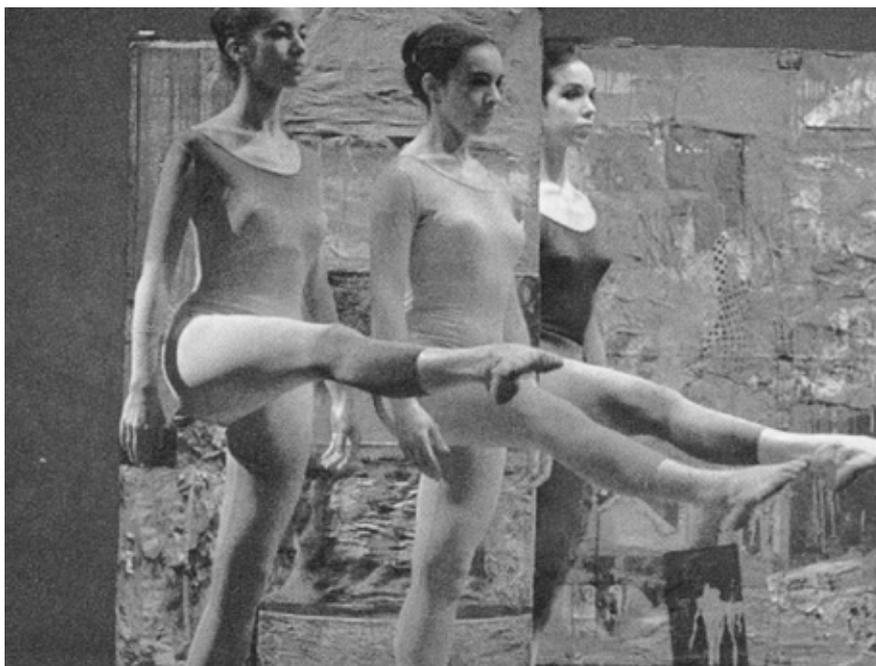
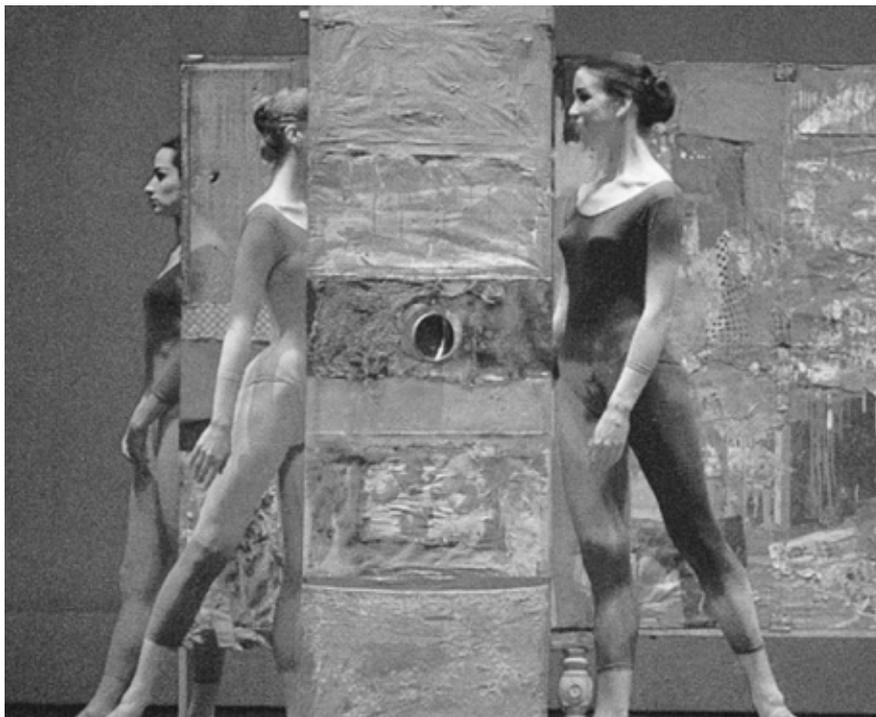
Figura 80 (direita superior): Robert Rauschenberg, *North Africa (II)*, 1952. Fotografia analógica pb, 38 x 38 cm.

Figura 81 (esquerda inferior): Robert Rauschenberg, *Rome Wall (I)*, 1952. Fotografia analógica pb, 38 x 38 cm.

Figura 82 (direita inferior): Robert Rauschenberg, *Rome Flea Market (I)*, 1952. Fotografia analógica pb, 38 x 38 cm.



Figura 83: Robert Rauschenberg, *Minutiae*, 1954. Tinta óleo, papel, tecido, jornal, madeira, metal e plástico com espelho em estrutura de madeira, 214 x 205 x 77 cm.



Figuras 84 e 85: Merce Cunningham, *Minutiae*, 16'. Data de estreia: 8 de dezembro 1954, Brooklyn Academy of Music, Nova York. Música: John Cage, "Música para piano 1-20". Cenografia: Robert Rauschenberg. Figurino: Remy Charlip. Elenco original: Carolyn Brown, Remy Charlip, Merce Cunningham, Anita Dencks, Viola Farber, Jo Anne Melsher e Marianne Preger-Simon.



Figura 86: Robert Rauschenberg, *Untitled*, 1954. Tinta óleo, lápis, creiom, papel, tela, tecido, jornal, fotografias, madeira, vidro, espelho, estanho, cortiça e pintura encontrada, par de sapatos de couro pintados, grama seca e galinha em uma estrutura de madeira montada sobre cinco rodízios, 219,7 x 94 x 66,7 cm.



Figura 87: Robert Rauschenberg, *Interview*, 1965. Tinta óleo, tecido, pintura encontrada, fotografias, desenho encontrado, renda, madeira, envelope, carta encontrada, reproduções impressas, toalhas e jornal sobre estrutura de madeira com tijolo, barbante, garfo, bola, unha, dobradiças de metal e porta de madeira, 184,8 x 125,1 x 63,5 cm.

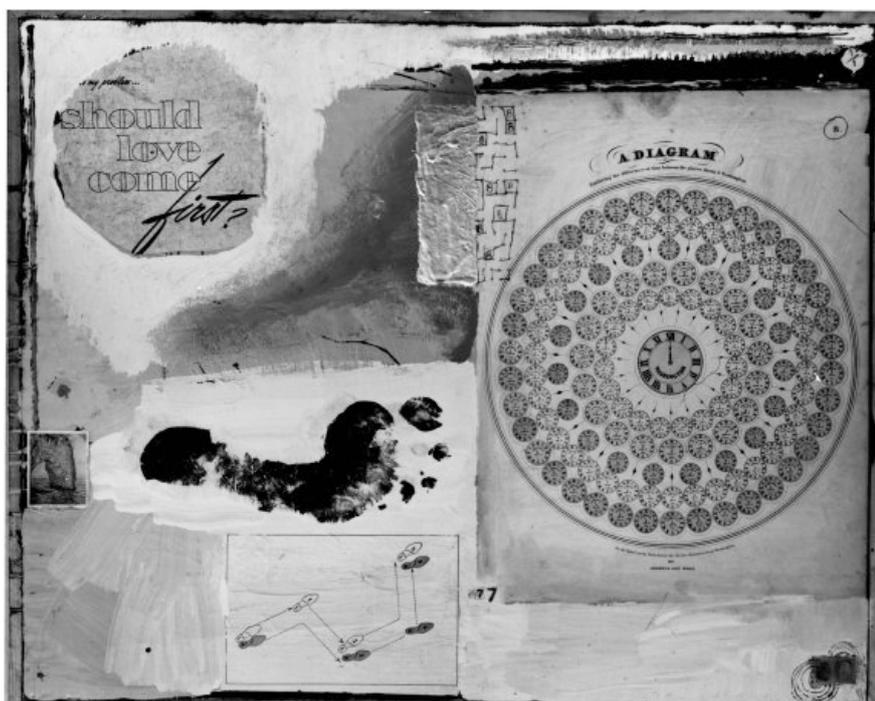


Figura 88: Robert Rauschenberg, *Should Love Come First*, 1951. Tinta óleo, papel impresso e grafite sobre tela, 61 x 72 cm.

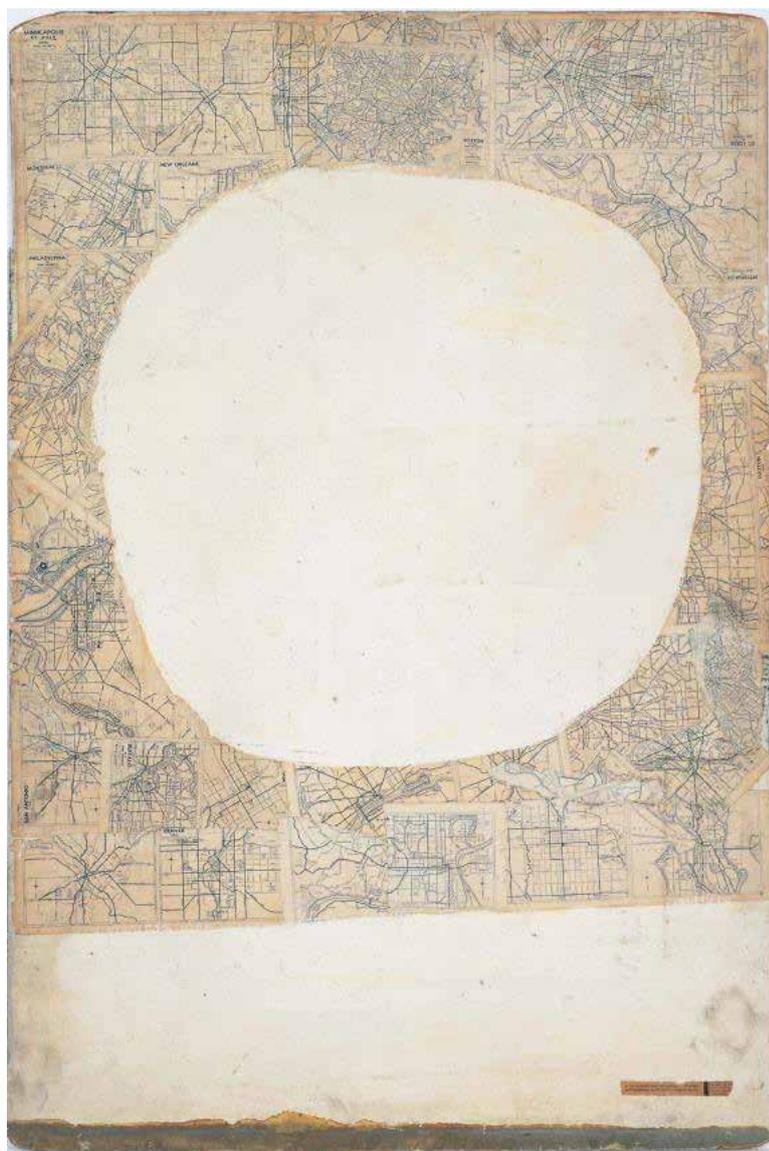


Figura 89: Robert Rauschenberg, *Mother of God*, 1950. Tinta óleo, esmalte, mapas impressos, jornais sobre masonite, 122 x 81,6 cm.

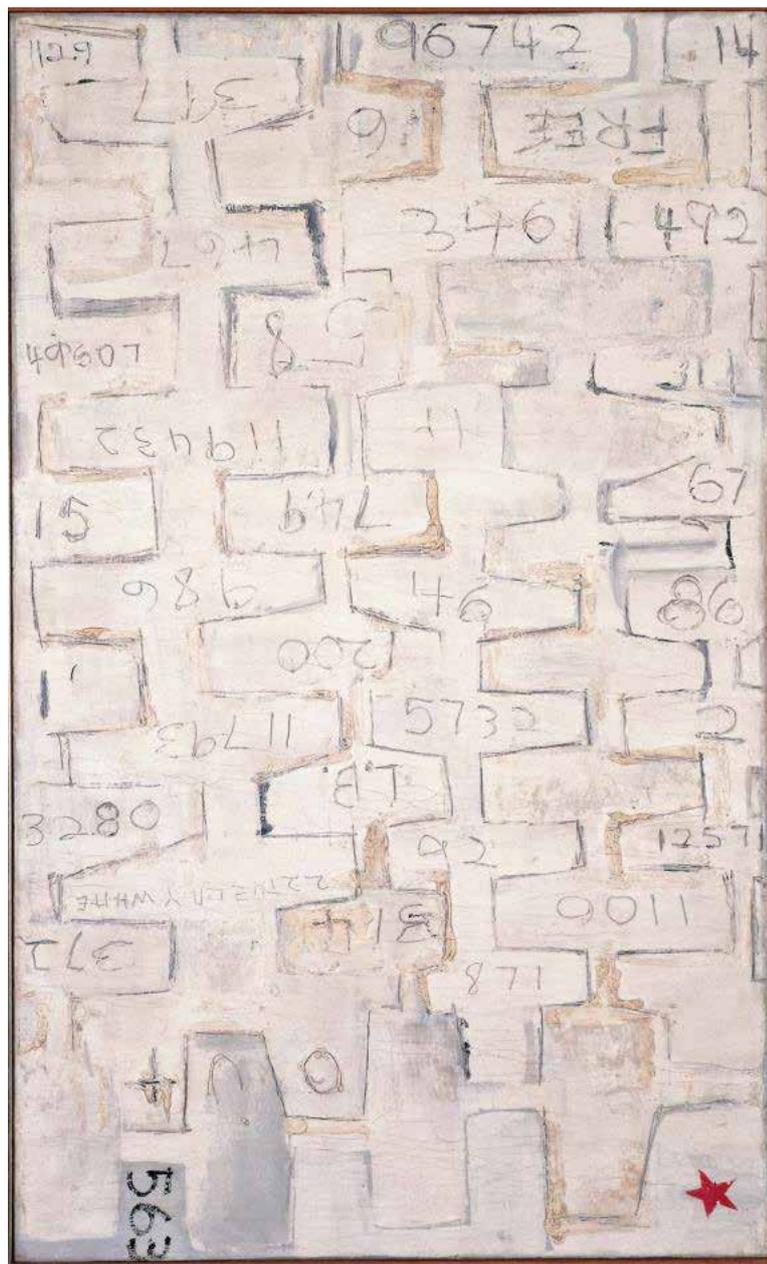


Figura 90: Robert Rauschenberg, *The Lily White*, 1950. Tinta óleo e grafite sobre tela, 100 x 60 cm.



Figura 91: Robert Rauschenberg, *Canto II: The descent*, from the series *thirty-four illustrations for Dante's inferno*, 1958. Transferência de solvente, aquarela, lavagem e lápis sobre papel, 36,5 x 28,9 cm.



Figura 92: Robert Rauschenberg, *Charlene*, 1954. Óleo, carvão vegetal, papel, tecido, jornal, madeira, plástico, espelho e metal em quatro painéis montados em madeira com luz elétrica, 226 x 284,5 x 9 cm.



Figura 93: Robert Rauschenberg, *Untitled (mirror)*, 1952. Transferência de solvente com óleo, aquarela, giz de cera, lápis e papel sobre papel, 26,7 x 21,6 cm.



Figura 94: Leonardo da Vinci, *Studio per sant'Anna, la Madonna e il Bambino con l'agnello*, 1500-1501. Nanquim sobre papel, 12,2 x 10 cm. Gallerie dell'Accademia, Gabinete de desenhos e gravuras, Veneza, Itália.



Interfaces - figuras

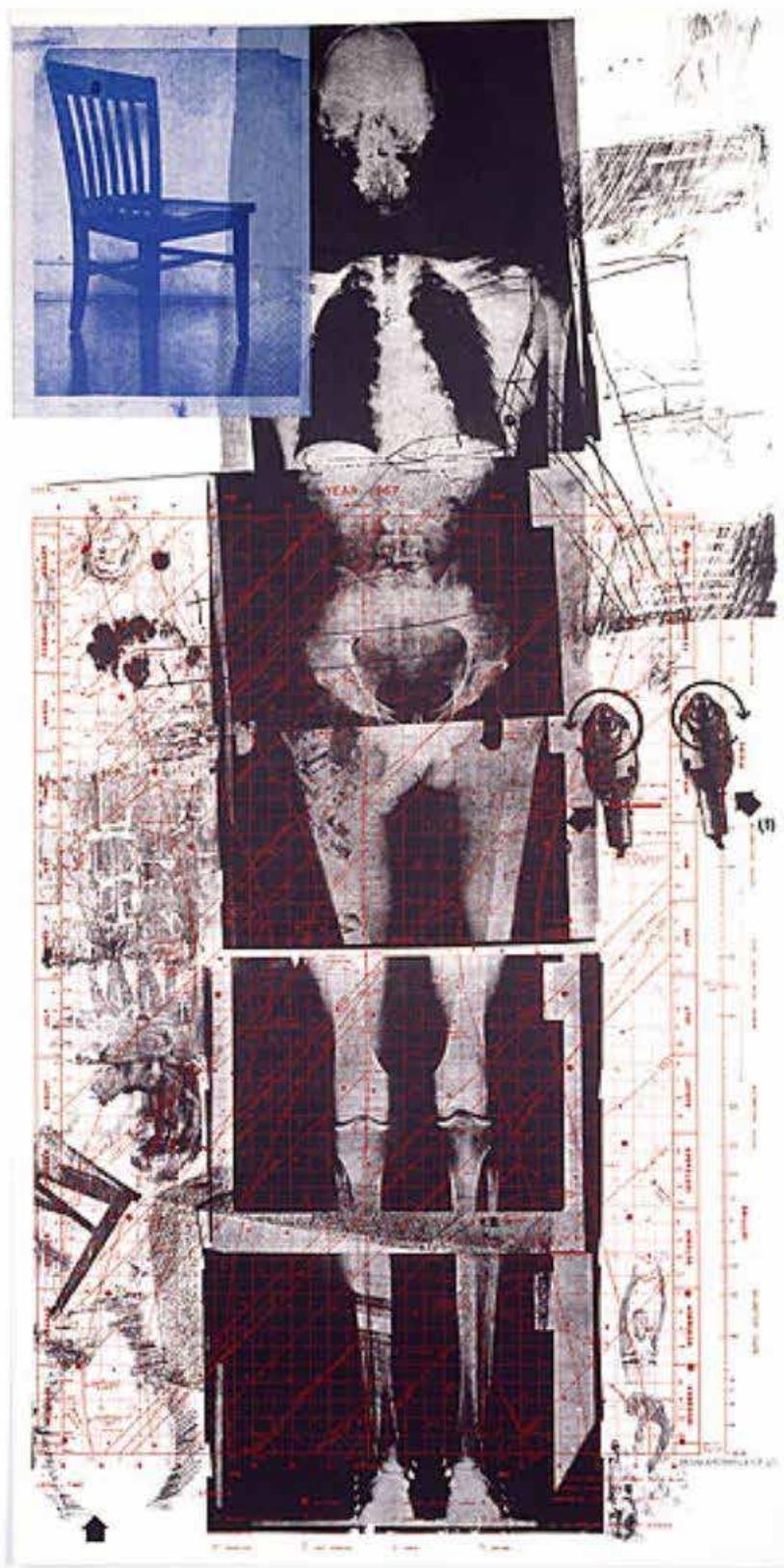


Figura 96: Rauschenberg, *R. Booster*, 1967. Litografia e serigrafia em papel, 182,9 x 90,2 cm.



Figura 97: Ensaio fotográfico para “Speaking of Pictures”, *Life*, 9 de abril de 1951. Foto: Wallace Kirkland.



Figura 98: “Speaking of Pictures... Blueprint paper, sun lamp, a nude produce some vaporous fantasies”, *Life*, 9 de abril de 1951. Fotos: Wallace Kirkland.

Bibliografia

ADORNO, T. Vers une musique informelle. In: **Quasi una fantasia**. Essays on Modern Music. Londres: Verso, 1992.

ADORNO, T. Museu, Valery, Proust. In: **Prismas: crítica cultural e sociedade**. São Paulo: Ática, 1998.

AGAMBEN, G. Note sul gesto. In: **Mezzi senza fine: note sulla politica**. Turim: Bollati Boringhieri, 1996.

ARGAN, G.C. **L'Arte moderna: 1770-1970**. Florença: Sansoni, 1974.

ARGAN, G. C. **Storia dell'arte italiana**. Florença: Sansoni, 1974.

ARMSTRONG, C. Painting Photography Painting: Timelines and Medium Specificities. In: **Painting Beyond Itself: The Medium in the Post-medium Condition**. Berlim: Sternberg Press, 2016.

BALÁZS, B. **Bèla Balázs: Early Film Theory**. Visible Man and The Spirit of Film. Nova York: Berghahn Books, 2010.

BALÁZS, B. **Theory of the Film: Character and Growth of a New Art**. Londres: Herbert Marshall, 1931.

BALÁZS, B. **Early Film Theory**. Visible Man and The Spirit of Film. Oxford e Nova York: Berghahn Books, 2010.

BARTHES, R. O Terceiro Sentido. In: **O Óbvio e o Obtuso**. Lisboa: Edições 70,

1984.

BARTHES, R. Ao sair do cinema. In: **O rumor da língua**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

BARTHES, R. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, R. Ao sair do cinema. In: **O rumor da língua**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

BARTHES, R. A mensagem fotográfica. In: **O óbvio e o obtuso**. Belo Horizonte: Nova Fronteira, 2004.

BARTHES, R. Os Surrealistas não atingiram o corpo. In: **O grão da voz**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, R. Réquichot and his body. In: **The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation**. Berkeley: University of California Press, 1991.

BASUALDO, C; BATTLE, E. **Dancing around the bride**. Cage, Cunningham, Johns, Rauschenberg, and Duchamp. New Haven: Yale University Press, 2013.

BENJAMIN, W. **Obras Escolhidas - Vol. I**. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

BENJAMIN, W. **Obras Escolhidas - Vol. II**. Rua de mão única. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas - Vol. III**. Charles Baudelaire: um Lírico no Auge do Capitalismo. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

BERGSON, H. **O riso**. Ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

BOIS, Y.A. Matisse e o “arquidesenho”. In: **A Pintura como modelo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BOIS, Y.A; KRAUSS, R. **Formless: A User’s Guide**. Cambridge: The MIT Press,

1997.

BUCK-MORSS, S. **The Dialectics of seeing**: Walter Benjamin and the Arcades Project. Cambridge: MIT Press, 1989.

BURCH, N. Os dois espaços. In: **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BUCHLOH, B. Hesse's Endgame: Facing the Diagram. In: **Eva Hesse Drawing**. New York: The Drawing Center e New Haven: Yale University Press, 2006.

BUCHLOH, B. Gerhard Richter: Memory Images and German Disavowal in 1965. In: **Gerhard Richter and the Disappearance of the Image in Contemporary Art**. Florença: Fondazione Palazzo Strozzi, catálogo de exposição, 2010.

BURGER, P. **Teoria da Vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BRISON, N. The Gaze in the expanded field. In FOSTER, H. (Org.): **Vision and Visuality**. Discussions in Contemporary Culture. Seattle: Bay Press, 1988.

CABANNE, P. **Dialogues with Marcel Duchamp**. London: Thames and Hudson, 1971.

CAGE, J. **Silêncio**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

CARMAGNOLA, F. Žižek e l'immaginario. In: **Il consumo delle immagini**. Estetica e beni simbolici nella fiction economy. Milano: Bruno Mondadori, 2006.

CAVELL, S. **The World Viewed**: Reflections on the Ontology of Film. Cambridge: Harvard University Press, 1979.

CARUSO, R. Robert Rauschenberg alla Galleria dell'Obelisco: Scatole e feticci personali. In CARATOZZOLO, V.C.; SCHIAFFINI, C.; ZAMBIANCHI, C. (org.). **Irene Brin, Gaspero del Corso e la Galleria L'Obelisco**. Roma: Drago, 2018.

CLARK, T.J. **Farewell to an Idea**: Episodes from a History of Modernism. New Haven: Yale University Press, 1999.

CLARK, T.J. Em defesa do Expressionismo Abstrato. In SALZSTEIN, S. (Org.): **T.J. Clark. Modernismos**. Ensaios sobre política, história e teoria da arte. São

Paulo: Cosac Naify, 2007.

CLARK, T.J. / O pequeno em Pollock. In SALZSTEIN, S. (org.). **T.J. Clark. Modernismos.** Ensaio sobre política, história e teoria da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

COPJEC, J. **Imagine There's No Woman.** Cambridge: The MIT Press, 2002.

O'CONNOR, F.; THAW, V. (org.) **Jackson Pollock. A catalogue raisonné.** New Haven: Yale University Press, 1978.

CRIMP, D. **Sobre as ruínas do museu.** São Paulo: Martins Fontes, 2015.

CRIMP, D. Epilogue: Warhol's time. In **Our Kind of Movie: the films of Andy Warhol.** Cambridge: The MIT Press, 2012.

DANTINI, M. Intermezzo 1. Michelangelo Pistoletto, Vetrina (1965-1966). In **Geopolitiche dell'arte.** Arte e critica d'arte italiana nel contesto internazionale dalle neoavanguardie a oggi. Milano: Marinotti, 2012.

DAMISCH, H. Artista. In: **Enciclopedia Einaudi,** Turim: Einaudi, 1981.

DELEUZE, G. **Cinema I: A imagem-movimento.** São Paulo: Brasiliense, 1983.

DELEUZE, G. **Bergsonismo.** São Paulo: Editora 34, 2012.

DE DUVE, T. **Pictorial Nominalism: On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade (Theory and History of Literature).** Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.

DI CIACCIA, A., RECALCATI, M. **Introduzione a Lacan.** Milano: Mondadori, 2000.

DIDI-HUBERMAN, G.; NANCY, J.L. **Del Contemporaneo.** Saggi su arte e tempo. Milano: Mondadori, 2007.

DICKERMANN, L; BORCHARDT-HUME, A. (Org.) **Robert Rauschenberg.** New York: Tate Publishing, Catálogo de exposição, 2017.

DUNKER, C. A imagem entre o olho e o olhar. In: DUNKER, C. **Sobre Arte e Psicanálise**. São Paulo: Escuta, 2006.

FER, B. Mobility. In: **The Infinite Line: Re-making Art After Modernism**. New Haven: Yale University Press, 2004.

GAGNEBIN, J.M. (Org.). **Escritos sobre mito e linguagem (1915 - 1921)**. São Paulo: Editora 34, 2011.

GODIOLI, A. Il «buffo» deriso: variazioni su un tema tra realismo e modernismo. In: **Laughter from Realism to Modernism**. Misfits and Humorists in Pirandello, Svevo, Palazzeschi, and Gadda. Oxford: Legenda, 2015.

GOMBRICH, E.H. Os prazeres do tédio. Quatro séculos de gratatujas. In: **Os usos das imagens**. Estudos sobre a função social da Arte e da Comunicação Visual. Porto Alegre: Bookman, 2012.

GRAW, I.; LAJER-BURCHARTH, E. (Org.). **Painting Beyond Itself: A Medium in the Post-Medium Condition**. Berlin: Sternberg Press, 2016.

GREENBERG, C. A Pintura Modernista. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (org.). **Clement Greenberg e o Debate Crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

GREENBERG, C. **The Collected Essays and Criticism**. Chicago: University of Chicago Press, 1986-1993.

GREENBERG, C. Milton Avery. In: **Arte e Cultura - Ensaio Críticos**. São Paulo: Cosac e Naify, 2013.

GREENBERG, C. Vanguarda e Kitsch. In: **Arte e Cultura - Ensaio Críticos**. São Paulo: Cosac e Naify, 2013.

GUILBAUT, S. **How New York Stole the Idea of Modern Art**. Chicago: University of Chicago Press, 1985.

HANSEN, M.B. **Cinema and Experience**. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno. Berkeley, Los Angeles e Londres: University of California Press, 2012.

HANSEN, M. **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

HARRISON, C. A Kind of Context. In: **Essays on Art and Language**. Londres: MIT Press, 1991.

HARTSHORNE, C.; WEISS, P.; BURKS, A.W. (Org.). **The collected papers of Charles Sanders Peirce**. Vol. VII-VIII. Harvard: Harvard University Press, 1931-1935.

JAMESON, F. The Twin Sources of Realism: Affect, or, the Body's Present. In: **The Antinomies of Realism**. Londres e New York: Verso, 2013.

JONES, C. The Mediated Sensorium. In: **Sensorium**. Embodied experience, technology and contemporary art. Cambridge: The MIT Press, 2006.

JOSEPH, B. Disparate visual facts. Early Combines. In: DICKERMANN, L; BORCHARDT-HUME, A. (Org.). **Robert Rauschenberg**. New York: Tate Publishing, catálogo de exposição, 2017.

JOSELIT, D. **Infinite Regress: Marcel Duchamp, 1910-1941**. Cambridge: MIT Press, 2001.

KAPROW, A. O legado de Jackson Pollock. In: COTRIM, C.; FERREIRA, G. (Org.). **Escritos de Artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

KAPROW, A. The Shape of the Art Environment. In: KELLEY, J. (Org.) **Essays on the Blurring of Art and Life**. Berkeley, Los Angeles e Londres: University of California Press, 1968.

KARMEL, P. Pollock at Work: The Films and Photographs of Hans Namuth. In: VARNEDOE, K. **Jackson Pollock**. New York: MoMA, 1999.

KARMEL, P. (Org.). **Jackson Pollock**. Interviews, articles, and reviews. Nova York: MoMA, catálogo de exposição, 1999.

KOSTELANETZ, R. **Conversing with Cage**. Nova York: Limelight Editions, 1988.

KRAUSS, R. Picasso/Pastiche. In: **Os papéis de Picasso**. São Paulo: Iluminuras, 2006.

KRAUSS, R. **A Voyage on the North Sea**. Art in the Age of the Post-Medium Condition. Londres: Thames e Hudson, 1999.

KRAUSS, R. **O Fotográfico**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2014.

KRAUSS, R. Perpetual Inventory. In: JOSEPH, B. (Org.). **Robert Rauschenberg**, Cambridge: The MIT Press, 2002.

KRCMA, E. **Rauschenberg / Dante**. Drawing a Modern Inferno, New Haven e Londres: Yale University Press, 2017.

LACAN, J. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LACAN, J. **O Seminário - Livro I**: Os escritos técnicos de Freud. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

LACAN, J. **O Seminário - Livro XI**: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

LEONARD, G. **Into the Light of Things**: The Art of the Commonplace from Wordsworth to John Cage. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

MAMMÌ, L. **As bordas**. In: O que resta: Arte e crítica de arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MEHRING, C. Decoration and Abstraction in Blinky Palermo's Wall Paintings. In: **Blinky Palermo**: abstraction of an era. New Haven: Yale University Press, 2008.

MOLESWORTH, H. Before Bed. In: JOSEPH, B. (Org.), **Robert Rauschenberg**. Cambridge: The MIT Press, 2002.

MUNROE, A. (oOrg.), Buddhism and the Neo-Avant-Garde: Cage Zen, Beat Zen, and Zen. In: **The Third Mind**: American Artists Contemplate Asia, 1860–1989. New York: The Solomon R. Guggenheim Museum, 2009.

MÜNSTERBERG, H. **The Photoplay**: a Psychological Study. New York: D.

Appleton and Company, 1916.

NESIN, K. Miniature Monument. Travel and Work in Italy and North Africa. In DICKERMANN, L; BORCHARDT-HUME, A. (Org.). **Robert Rauschenberg**. New York: Tate Publishing, 2017.

OSTROW, S. Rehearsing Revolution and Life: The Embodiment of Benjamin's Artwork Essay at the End of the Age of Mechanical Reproduction. In: BENJAMIN, A. (org). **Walter Benjamin and Art**. Londres., Nova York: Continuum, 2005.

PAZ, O. **Apparenza nuda**. L'opera di Marcel Duchamp. Milano: Abscondita, 2000.

PINOTTI, A; SOMAINI, A (Org.). **Walter Benjamin**. Aura e choc, Saggi sulla teoria dei media. Einaudi: Turim, 2012.

PRADO COELHO, E. (Org.). **Estruturalismo: introdução de textos teóricos**. Lisboa: Portugalíia, 1968.

MASSUMI, B. **Parables for the virtual**. Movement, affect, sensation. Durham, Nova York e Londres: Duke University Press, 2002

MERLEAU-PONTY, M. **O Visível e o Invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MILLER, A Sutura: Elementos da lógica do significante. In: COELHO, E.P. (Org.), **Estruturalismo: introdução de textos teóricos**. São Paulo: Martins Fontes, 1967.

MCLUHAN, M. **A Galáxia de Gutenberg**: a formação do homem tipográfico. São Paulo: Editora Nacional, 1972.

MOHOLY-NAGY, L. **Painting Photography Film**. Cambridge: The MIT Press, 1973.

MOHOLY-NAGY, L. **The New Vision**. New York: Wittenborn e Schultz, 1947.

ROSS, K. The projective shift between installation art and new media art: from distantiation to connectivity. In: TRODD, T. (Org.). **Screen/Space. The Projected Image in Contemporary Art**. Manchester e Nova York: Manchester University Press, 2011.

- ROSE, B. (org.). **Pollock Painting**. New York: Agrinde Publications, 1980.
- ROSE, B. **An Interview with Robert Rauschenberg**. Nova York: Vintage Books, 1987.
- SAFATLE, V. Destituição subjetiva e dissolução do eu na obra de John Cage. In RIVERA, T; SAFATLE, V. (Org.). **Sobre Arte e Psicanálise**. São Paulo: Escuta, 2006.
- SELIGMANN-SILVA, M. **Double Blind**: Walter Benjamin, a tradução como modelo de criação absoluta e como crítica. São Paulo: Annablume Editora, 1999.
- STEINBERG, L. **Encounters with Rauschenberg**. A Lavishly illustrated lecture. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 2000.
- STEINBERG, L. **Outros critérios**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- TOMKINS, C. **Off the Wall**: A Portrait of Robert Rauschenberg. New York: Picador, 2005.
- TRODD, T. **The Art of Mechanical Reproduction**: Technology and Aesthetics from Duchamp to the Digital. Chicago e Londres: University of Chicago Press, 2015.
- UROSKE, A.W. **Between the Black Box and the White Cube**: Expanded Cinema and Postwar Art. Chicago e Londres: University of Chicago Press, 2014.

Artigos em periódicos

- ADORNO, T. Transparencies on Film. In: **New German Critique**, n. 24/25, (outono-inverno 1982), pp. 199-205.

BROWN, N. The work of art in the age of its Real Subsumption under Capital. In: **NonSite.Org**, 13/03/ 2012. Disponível em: <https://nonsite.org/editorial/the-work-of-art-in-the-age-of-its-real-subsumption-under-capital>. Acesso: 4 de dezembro de 2019.

BUCK-MORSS, S. Passagen-Werk: Redeeming Mass Culture for the Revolution. In: **New German Critique**, n. 29, (primavera – verão 1983), pp. 211-240.

BUCK-MORSS, S. Estética e anestésica: uma reconsideração de ‘A obra de arte’ de Walter Benjamin. In **travessia**, n.33, UFSC, (agosto-dezembro), 1996, pp. 11-41.

DOANE, M.A. The Close-Up: Scale and Detail in the Cinema. In: **Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies**, vol. 14, n. 3, (outono), 2003, pp. 89-111.

ECO, U. Concerto per chiodi e apparecchi domestici. In: **Radiocorriere TV**, n. 28, (julho, 1969), p. 32.

EPSTEIN, J. Magnification and Other Writings. In: **October**, vol. 3, (primavera 1977), pp. 9-25.

FOSTER, H. O retorno do Real. In: **Concinnitas**, ano 6, vol. 1, n. 8, (julho 2005), pp. 158-186.

FREITAS BARROSO, A., Sobre a concepção de sujeito em Freud e Lacan. In: **Barbaroi**, n.36, (junho 2012), pp.149-159.

GOODNOUGH, R. Pollock paints a picture. In: **ARTnews**, n. 49, (dezembro 1950), pp. 38-41.

GREENBERG, C. Art. In: **The Nation**, n. 22, 27 novembro de 1943.

HANSEN, M.B. Benjamin and Cinema: Not a One-Way Street. In: **Critical Inquiry**, Angelus Novus: Perspectives on Walter Benjamin vol. 25, no.2, (inverno 1999), pp. 306-343.

HANSEN, M.B. Room-for-Play: Benjamin’s Gamble with Cinema. In: **October**, vol. 109, (verão 2004), pp. 3-45.

JONES, C.A. Finishing School: John Cage and the Abstract Expressionist Ego. In: **Critical Inquiry**, n. 19 (verão 1993), pp. 628-665.

JOSEPH, B. W. White on White. In: **Critical Inquiry**, v. 27, n.1 (outono 2000), pp. 90-122.

JOSEPH, B. W. John Cage and the architecture of silence. In: **October**, vol. 81 (verão 1997), pp. 88-104.

KALB, P. Picturing Pollock: Photography's Challenge to the Historiography of Abstract Expressionism. In: **Journal of Art Historiography**, vol.7, 2012, pp. 1-17.

KRAUSS, R. Notes on the Index: Seventies Art in America. In: **October**, n. 3 (primavera 1977), pp. 68-9.

KRAUSS, R. Notes on the Index: Seventies Art in America. Part 2. In: **October**, n. 4 (outono 1977), pp. 58-67.

KRCMA, E. Lighting and rain Phenomenology, Psychoanalysis and Matisse's Hand. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/18/lightning-and-rain-phenomenology-psychoanalysis-and-matisse-hand>. Acesso em: 20/12/19.

MARTINS, S. A dificuldade da forma difícil. In: **Revista Tatuí**, n.14, 2012.

MINITURN, K. Digitally Enhanced Evidence: MoMA's reconfiguration of Namuth's Pollock. In: **Visual Resources**. An International Journal of documentation, Vol. XVII, 2001, pp. 127-145.

LOUDART, J.P. Cinema and Suture. In: **Screen**, vol. 18, n. 4. Oxford: Oxford University Press, 1977, pp. 35-47.

POLLOCK, J. My Painting. In: **Possibilities. Problems of Contemporary Art**, n.1 (inverno 1947-8).

QUEIROZ, J. Classificações de signos de C.S. Peirce, de "On the logic of science" ao "Syllabus of certain topics of logic". In: **Trans/Form/Ação**, n. 30, 2007, pp. 179-195.

ROSE, B. Jackson Pollock at work: an interview with Lee Krasner. In: **Partisan Review** n. 47, 1980.

SEIBERLING, D. Jackson Pollock: Is He the Greatest Living Painter in the United States? In: **Life**, (8 agosto 1949), pp. 42-45.

STEINBERG, L. Month in review: Fifteen Years of Jackson Pollock. In **Arts**, (dezembro 1955), pp. 43-46.

Vídeos, filmes e documentários

A Year With John Cage: How To Get Out Of The Cage. Direção Frank Scheffer, cor, som 56', 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UaNGeuDuXl4>. Acesso em: 24/02/2020.

Coney Island at Night. Direção Edwin S. Porter, curta-metragem, filme analógico, pb., Edison Manufacturing Company, York, 1905.

Jackson Pollock 51. Direção Hans Namuth, músicas de Morton Feldman, filme analógico, cor, som, 11'00", 1950.

Greenberg on art criticism: an interview by T.J. Clark. In: Modern Art. Practice and Debates. Milton Keynes, UK: Open University Production Center, 1981. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qb9jLE-3vsQ>. Acesso em: 24/02/2020.

Henri Matisse. Dirigido por François Campaux, filme analógico curta-metragem, pb, som, 26', 1946.

I've got a Secret, CBS, Janeiro 1960. Disponível em: <https://www.youtube.com/>

[watch?v=gXOIkT1-QWY](#). Acesso em: 24/02/20.

Le mystère Picasso (Título original). Dirigido por Henri-Georges Clouzot, fotografia de Jean Renoir, filme analógico, cor, pb, som, 1'18", 1956.

O Deserto Vermelho. Direção Michelangelo Antonioni, fotografia de Carlo Di Palma, cor, som, 1'57", 1964.

O Encouraçado Potemkin. Direção Sergei M. Eisenstein, fotografia de Eduard Tisse, filme analógico p.b., 1'06', 1925.