

Este artigo foi primeiramente publicado no catálogo do Museu Judeu sobre o trabalho de Jasper Johns, no começo de 1964. Comecei a trabalhar nele em setembro de 1963. Pesquisei uma forma de escrever que estivesse relacionada, de algum jeito, com os quadros e a personalidade do pintor. A ausência de espaço sem pintar na maioria de suas obras e o que me parecia uma aura enigmática de sua personalidade criaram um problema, que eu estava disposto a resolver e que me ocupou e me fascinou durante cinco meses. Na verdade, ainda me preocupa. Johns, mais do que qualquer outro pintor, provocou grande número de pessoas a usar faculdades que elas não teriam empregado de outra forma. Eu precisava de ajuda. Eu a tive de Lois Long e Merce Cunningham, amigos íntimos meus e de Jasper Johns. Eles ajudaram; principalmente em conversas, depois lendo pacientemente e discutindo meus escritos, à medida que se desenvolviam.

Após desistir de planos para um texto que envolvia um uso elaborado de operações ao acaso com respeito a aspecto, tamanho e superposição de tipos, e colagem de textos previamente escritos sobre Johns por outros críticos, eu me decidi pelo plano de fazer uso — como ficou descrito na nota, neste volume, que precede *Ritmo, etc.* — da minha *Música para Cartucho*. Todavia, considere os espaços vazios que se originavam dessa forma de escrever, como espaços a serem preenchidos por uma escrita posterior. Os parágrafos e sinais de parágrafos resultam de operações ao acaso.

Johns e Rauschenberg, Cunningham e Tudor foram e continuam sendo artistas de profundo significado para mim. Todos eles produziram alterações na minha obra. Eu não sei se vou conseguir realizar um projeto que tenho há muitos anos: traçar uma correspondência entre esses quatro e as estações: David Tudor seria a primavera; Johns o verão; Cunningham, o outono, Robert Rauschenberg, o inverno (criação, preservação, destruição, tranquilidade). Tal projeto me obrigaria a ampliar o texto que se segue sobre Jasper Johns, de forma que seria quatro vezes maior, uma extensão que se relaciona, em minha cabeça, ao verão e sua capacidade de manter as coisas vivas.

JASPER JOHNS: ESTÓRIAS E IDÉIAS

As passagens em itálico são citações de Jasper Johns, encontradas nos seus livros de notas e proposições publicadas.

Na varanda em Edisto. Os discos de Henry enchendo o ar com Rock'n Roll. Eu disse que não conseguia entender o que o cantor estava dizendo. Johns (rindo): Isso é porque você não presta atenção.

Começando com uma bandeira que não tem espaço em volta, que tem o mesmo tamanho do quadro, a gente vê que não se trata de uma pintura de uma bandeira. Os papéis estão invertidos: começando com a bandeira, foi feito um quadro. Isto é, começando com a estrutura, a divisão do todo em partes correspondendo às partes da bandeira, foi feito um quadro que ao mesmo tempo obscurece e clareia a estrutura fundamental. Há um precedente na poesia: o soneto: obscurecer e clarear, através da linguagem, cesuras, pentâmetros jâmbicos, liberdades e rimas, a divisão principal das cartoze linhas em oito e seis. O soneto e a bandeira dos Estados Unidos naquele período da história em que havia quarenta e oito estados? São casas, Shakespeare em uma, Johns em outra, cada um gastando uma parte do seu tempo em viver. ¶ Eu achei que ele estava fazendo três coisas (as outras cinco que ele estava fazendo escaparam à minha observação).

Ele se mantém informado sobre o que está acontecendo, particularmente no mundo da arte. Faz isso lendo revistas, visitando galerias e estúdios, atendendo o telefone, conversando com amigos. Se um livro chama sua atenção a ponto de acreditar que é interessante, ele o adquire e lê (Wittgenstein, Nabokov, McLuhan). Se lhe chega uma notícia de que alguém mais teve uma de suas idéias antes dele, faz uma anotação real ou mental para não prosseguir com seu plano. (Por outro lado, uma observação casual de um amigo pode servir para modificar uma pintura essencialmente.) Há várias maneiras de melhorar o próprio jogo de xadrez. Uma é voltar atrás quando fica claro que a gente agiu mal. Outra, é aceitar as conseqüências, por mais devastadoras que sejam. Johns escolhe a última, mesmo quando lhe oferecem a primeira. Digamos que ele tem uma desavença com alguém; ele examina a situação e toma uma decisão moral. Se é preciso chegar a um impasse, ele chega. Se tudo falhar (e ele tomou a precaução de estar preparado para esse caso), ele faz uma obra de arte destituída de lamúrias.

Às vezes eu vejo a coisa e a pinto. Outras, pinto primeiro e depois vejo. Ambas são situações impuras e eu não prefiro nenhuma.

Conduta correta. Ele passou do contestar para o não contestar. Coisas indignas para outros, pra ele não são. ¶ Andando com ele no jardim do Museu de Arte Moderna, ela disse: “Jasper, você deve ser da aristocracia sulista”. Ele disse: “Não, Jane, eu sou só da ralé”. Ela replicou: “É difícil compreender como alguém que é da ralé pode ser tão agradável como você”. Uma outra senhora, enfurecida com as latas de cerveja exibidas na galeria, disse: “Que estão fazendo elas aqui?” Quando Johns explicou que não eram latas de cerveja, mas tinham lhe tomado muito tempo e esforço pra fazer, que

se ela as examinasse de perto observaria, entre outras coisas, impressões digitais, e que, além disso, ela poderia também observar que não eram do mesmo peso (i.é., não tinham saído de uma linha de montagem), por que, pergunta ele, ela se deu por vencida? Por que a informação de que alguém fez alguma coisa afeta o juízo do outro? Por que não pode, alguém que está olhando alguma coisa, fazer seu próprio trabalho de olhar? Por que a linguagem é necessária quando a arte, por assim dizer, já tem linguagem em si? “Qualquer imbecil pode dizer que isso é uma vassoura.” As roupas (convenções) estão por baixo. A pintura está tão nua como no dia em que nasceu. ¶ O que foi que eu disse no Japão? Que a Mona Lisa com bigodes (ou simplesmente: algo, mais uma assinatura) é igual a uma adição, que o de Kooning apagado é subtração aditiva, que podemos confiar que alguém entenda de multiplicação, divisão, cálculo, trigonometria? Johns.

Os charutos, em Los Angeles, que eram assinados por Duchamp e depois fumados. Inclinando-se para trás, a cadeira só em duas pernas, sorrindo, Johns disse: Minhas latas de cerveja não têm cerveja dentro. Voltando para a frente, sem sorrir, com piedade e sem emitir julgamento, ele disse: eu também tive problemas; parecia que podia ser um passo atrás. Sempre que o telefone toca, dormindo ou acordado, ele nunca hesita em atender. ¶ *Um objeto que fala da perda, destruição, desaparecimento de objetos. Não fala de si mesmo. Fala dos outros. Será que ele os inclui? Dilúvio.*

Por que este palavrório sobre estrutura? Especialmente quando ele não precisa ter nenhuma, envolvido como está em processos, sabendo que a moldura que será colocada em volta de tudo que ele faz não tornará o ambiente invisível? Simplesmente para tornar claro que essas bandeiras-números-cartas-avos não são assuntos? (O fato de ele não ter nada a dizer sobre eles, prova que não são assuntos, mais do que o fato de ele, como um ser humano, estar ausente deles. Ele está presente como uma pessoa que observou que *Em todos os pontos da natureza há algo a ser visto*. E assim: *Minha obra tem possibilidades similares para o mutável foco do olho*.) Estruturas, não assuntos — ainda que só para nos fazer parar o suficiente, em nossa obstinada passagem pela história, para compreender que a Pop Art, se omitida a sua obra, representa um mal-entendido, e, se concebida como o passo seguinte a Johns, representa um beco-sem-saída. Ele está engajado na antiga, interminável e mutável tarefa: a imitação da natureza no seu modo de operação. As estruturas que ele usa, dão as datas e locais (alguns menos confinados histórica e geograficamente do que os outros). Elas são a assinatura do anonimato. Quando lida com a natureza operativa, ele o faz sem estrutura e introduz às vezes signos de humanidade para nos anunciar que nós, não os pássaros por exemplo,

somos parte do diálogo. Isto é, alguém deve ter dito Sim (*Não*), mas já que agora não estamos informados, respondemos afirmativamente à pintura. Finalmente, sem nada para captar em si mesma, a obra vira temperatura, uma atmosfera antes pesada do que leve (algo que ele sabe e lamenta); vibrando junto com ela, caminhamos para o nosso lugar final: zero, desinteresse neutro.

Não lhe passa pela cabeça que ele vive só no mundo. De fato, existem todos os outros. Eu o vi entrando numa sala, cabeça erguida, a passos largos, decidido, uma presença extraordinária, imprópria à circunstância: um compromisso habitual para jantar num restaurante de sobreloja. Havia mesas e cadeiras, sem muito espaço, e, embora ele parecesse estar em algum outro lugar, num espaço totalmente livre de obstruções, não tropeçou em nada. Posteriormente, passou pela mesa em que eu estava sentado e me reconheceu imediatamente. Ele estava trabalhando outra vez. Tinha encontrado um mapa impresso dos Estados Unidos que só mostrava as fronteiras entre os estados. (Não era topográfico, nem mostrava rios e estradas.) Fez sobre o mapa um desenho geométrico, a régua, que copiou, ampliado, numa tela. Feito isso, copiou a mão livre o mapa impresso, preservando cuidadosamente suas proporções. Então, numa mudança de andamento, começou a pintar rapidamente, como se fosse tudo de uma vez, usando o mesmo pincel em pontos diferentes, trocando de pincéis e cores, trabalhando em todos os pontos ao mesmo tempo, em vez de começar num ponto, completá-lo e partir pra outro. Parecia que ele estava invadindo a tela inteira, sem completar nada, e, depois de fazê-lo, voltava sempre, sempre, incompletamente. E assim por diante. De vez em quando, usando estênceis, punha o nome de um estado ou sua abreviatura, mas este ato não representava de forma alguma um acabamento, pois à medida que continuava trabalhando, freqüentemente tinha de fazer novamente o que já tinha feito. Algo tinha acontecido, o que equivale a dizer que algo não tinha acontecido. E isso precisava de repetições, Colorado, Colorado, Colorado, que não eram sempre iguais, cores diferentes em lugares diferentes. Perguntei-lhe em quantos processos ele estava envolvido. Concentrou-se para responder e, falando sinceramente, disse: É tudo um único processo.

Conversando numa sala em que havia pinturas e esculturas, e sabendo, como sabe, que há uma diferença entre ambas, subitamente riu, pois ouviu o que tinha acabado de dizer (eu não sou um escultor). Eu me senti subitamente perdido, e ele, então, falando-me como se eu fosse um jurado, disse: Mas eu *sou* um escultor, não sou? Com esta observação eu me reencontrei, mas me achei numa floresta impenetrável. Há, evidentemente, mais do que uma pessoa nele. (A) depois de pintar um quadro, dá-lhe o nome de *Bandeira*. (B) tendo feito uma escultura, dá-lhe o título de *Bronze Pintado*. (A)

referindo-se ao trabalho de (B), diz cerveja quando, para ser preciso, deveria dizer cerveja inglesa. (C) não está preocupado com estrutura nem com escultura (*Jubileu*). (D) (*Pintura com duas bolas*) está preocupado com ambas. (E) tem um plano: *Fazer um objeto que, à medida que se modifica ou desintegra (morre, por assim dizer) ou aumenta em suas partes (cresce), não demonstra nenhum indício de como era seu estado, forma ou natureza em nenhum estágio anterior. Obstinação física e metafísica. Esse poderia ser um objeto útil?* (F) inclinado à experimentação, entre outras maneiras de aplicar a pintura, pôs-se de cabeça pra baixo pra pintar *Pele*. (G) vê os objetos em interpenetração poética (*Casa de Loucos*). (H) mantém suficiente distância para ver panoramicamente (*Mergulhador*). (I) registra a história [*Fazer o sapato de Shirl Hendryx em escultometal, com um espelho na ponta — para espiar as roupas das meninas. Nos dias de colégio. (Não há possibilidade de fazer isso antes de 1955).*] (J) está preocupado com a linguagem. (K) e sacramentalmente, com a cultura (*Tennyson*). (L) faz planos que não serão levados avante. (M) pergunta: *Um rosto de borracha pode ser espichado de tal forma que algum espelho o reorganize em sua proporção normal?* (N) é um filósofo: um “_____” é diferente de um “_____”. (O) estuda a árvore genealógica. (P) Não está interessado no trabalho, mas só em jogar. (Q) encoraja-se a si mesmo e aos outros a *fazer mais em lugar de menos*. (R) destrói as obras que termina e é a causa de todas as outras (S) fez *O Crítico Vê*. (T) ¶ Tanto Johns como nós, temos outras coisas a fazer (e em várias direções), mas o fato de ele deixar que sua obra tenha por estrutura a bandeira americana nos mantém conscientes dessa bandeira, não importa o que mais tenhamos na cabeça. Como é que a bandeira se ajusta conosco, nós, que não damos a menor pelota a Betsy Ross⁸, que nunca pensamos em chá como motivo pra festas? (Se se fala de patriotismo, ele é hoje global: nossos jornais estão voltados para a internacionalidade.) A bandeira não é mais do que *The Stars and Stripes Forever* [As Estrelas e as Listas Para Sempre (N.T.)]. As estrelas estão colocadas no canto superior esquerdo do campo de listas. Mas mesmo que a coisa toda esteja fora de centro, ela dá a mesma impressão que a simetria dá, a de que nada está no lugar errado. A bandeira é um paradoxo à ampla luz do dia: prova de que assimetria é simetria. O fato de essa informação ter sido dada, por assim dizer, antes que a obra tivesse sido começada, é um sinal, se a gente precisasse de um sinal, de generosidade que, infelizmente, ultrapassa o entendimento. Espiando seus próprios pensamentos, ele os vê na sala em que ele está. O relógio não mostra sempre a mesma hora. A mesa da sala de jantar, na sala de jantar, mostra. *Não somos idiotas*. Assim como, quando atendemos o telefone, ouvimos uma voz inesperada, mas frequentemente reconhecível, uma mesa também devia falar, se não nos surpreendendo, ao menos provocando uma variedade de respostas. Comer é só uma delas. A mesa da sala de jantar

não o fará. Ela é desarmada, armazenada, depois enviada para o sul. É trazida uma outra, emprestada, mas que tenha uma história de usos vários. O fato de que ela seja redonda, é problema dela. Podia ser quadrada ou retangular. Sua superfície, contudo, estimula a tendência de se fazer alguma coisa, neste caso, um processo de descorar e colorir. E as cadeiras em volta dela: a remoção do verniz e a aplicação de pintura. O resultado não tem nada de especial. É como se tivesse tentado algo que funcionou: ter várias utilidades, não focalizando a atenção, mas deixando a atenção se focalizar.

Ele não se lembra de ter nascido. Suas lembranças mais antigas são as da vida com seus avós em Allendale, Carolina do Sul. Mais tarde, na mesma cidade, viveu com uma tia e um tio que tinham um casal de gêmeos. Depois voltou a morar com seus avós. Depois do terceiro ano primário foi para Colúmbia, que parecia uma grande cidade, viver com sua mãe e seu padrasto. Um ano mais tarde, terminado o primário, foi para uma comunidade num lago chamado The Corner, para ficar com sua Tia Gladys. Ele imaginava que fosse só para o verão, mas ficou lá seis anos, estudando com sua tia, que lecionava para todos os anos numa única sala de uma escola chamada Climax. No ano seguinte, terminou o secundário, vivendo em Sumter com sua mãe e seu padrasto, duas meias-irmãs e um meio-irmão. Fez duas visitas nesse período, uma ao seu pai, outra à sua mãe. Deixando o colégio, veio para Nova York, estudando numa escola de arte por pouco mais de seis meses. Tendo requerido uma bolsa de estudos, foi chamado a um escritório onde lhe explicaram que teria a bolsa, mas só devido às circunstâncias, já que seu trabalho não a merecia. Ele replicou que, se seu trabalho não a merecia, não a aceitaria. Mais tarde, trabalhando numa livraria na Rua 57, foi ver uma exposição na Stable Gallery. Vendo-o, Leo Steinberg perguntou-lhe se ele era Michael Goldberg. Ele disse: Eu sou Jasper Johns. Steinberg disse: É estranho; você me parece tão familiar. Johns disse: Uma vez lhe vendi um livro. Não liga muito para as roupas. Ao contrário, sua influência, em momentos raros e inesperados, se estende às roupas, transformando sua aparência. Nenhuma máscara se ajusta ao seu rosto. Elegância. ¶ Foi à cozinha e depois disse que o almoço estava pronto. Arroz silvestre com Boleti. Pato num molho de creme com Chanterelles. Salada. Bolo de avelã com café.

Os termostatos estão fixados aos radiadores, mas estão ligados ineficazmente a dois fios descascados. O Jaguar, consertado e pronto pra andar, permanece, numa garage, em desuso. Está lá desde outubro. Um eletricitista veio colocar os termostatos, mas foi embora antes que o trabalho estivesse terminado e nunca voltou. O prontuário para o registro do carro não foi encontrado. Está em algum lugar entre os papéis soltos

e espalhados. Para viagens extraordinárias, aluga-se um carro. Se fica muito quente, abre-se uma janela. A geladeira está cheia de livros. O banheiro do quarto de hóspedes está cheio de móveis. Há um mistério, todo mundo sabe que há, mas esses não são os indícios. *O relacionamento entre o objeto e o evento. Podem eles 2 ser separados? Um é um detalhe do outro? Qual é a junção? O ar?*

A situação tem de ser Sim-e-Não, não Um-ou-Outro. *Evitar uma situação polar.* Um alvo não é um paradoxo. Portanto: quando ele o pintou, não usou uma tela circular. ¶ Que felicidade estar vivo ao mesmo tempo que ele! Podia ter sido diferente. ¶ Conversa-se, toque o telefone ou não, esteja ele sozinho na sala ou não. *(Começo a acreditar que pintura é linguagem, . . .)* Desde que ele faça alguma coisa, ela não apenas existe: ela replica, solicitando dele uma outra ação. *Se a gente se delicia com essa espécie de processo de mutação, a gente caminha para novos reconhecimentos (?), nomes, imagens.* O fim não está nos projetos; o método (a maneira como uma pincelada segue outra) é discursivo. Pausas. Não para, meditando, chegar a uma conclusão. (Ficar com ele é surpreendente: eu sei perfeitamente bem que se eu dissesse que ia embora, ele não faria nenhuma objeção, assim como não o faria se eu dissesse que ia ficar.) Uma pintura não é o registro do que foi dito e das respectivas réplicas, mas a presença cerrada e súbita de um corpo nu, auto-obscurecedor, de história. Todo o tempo foi colocado em um espaço (estruturado?). Ele é capaz de restaurar uma pintura quando ela está estragada. Anseia mesmo por isso. Uma modificação na pintura ou mesmo o fato de alguém observá-la reabre a conversação. A conversação prossegue fiel ao tempo, não às observações que ocorreram antes nela. Uma vez, quando eu o visitava, ele estava trabalhando numa pintura chamada *Highway* [Rodovia N.T.]. Depois de olhá-la, observei que ele tinha colocado a palavra bem no meio. Quando saí, ele pintou em cima, de modo que a palavra mesmo presente, não é legível. Eu tinha esquecido que isso acontecera. Ele não. ¶ *Três idéias acadêmicas, que foram de interesse para mim: o que um professor meu (falando de Cézanne e do cubismo) chamava "ponto de vista rotativo" (Larry Rivers recentemente apontou para um retângulo negro, distante uns dois ou três pés de onde ele estivera olhando uma pintura, e disse: ". . . parece que está acontecendo alguma coisa lá também.); a sugestão de Marcel Duchamp "de atingir a Impossibilidade de ter memória visual suficiente para transferir de um objeto semelhante a outro a impressão da memória; e a idéia de Leonardo . . . de que a fronteira de um corpo não faz parte nem do corpo propriamente dito nem da atmosfera circundante.* ¶ Um alvo precisa alguma coisa mais. Qualquer coisa, em verdade, serve para ser seu oposto. Mesmo o espaço no quadrado em que ele está centralizado. Essa área indivisa, aparentemente desprezada, produz milagrosamente uma estrutura assimétrica dupla. Superfícies.

Faça isso e tire um molde. (Pintura com régua e crayon.) Esculpa uma bandeira dobrada e um banco. Faça um alvo em bronze de modo que os círculos possam ser girados em qualquer relação. Todos os números de zero a nove. 0 a 9. Descasque a pintura antes de amarrá-la com uma corda (Pintura com uma corda). Não Combine os 4 Desaparecimentos. De A a Z. Ele não fazia isso porque parecia uma jóia. (As letras individuais desaparecem num objeto único.) Talvez haja uma solução. Se move. Moveu-se. Foi movido. Pode, irá, precisa se mover. Tem sido movido. Será movido (não pode ter sido isso).

Ele vive no mesmo terror e na mesma confusão do que nós? *O ar tem de entrar e sair — sem tristeza, só desastre.* Eu me lembro que eles tinham um prazo máximo para erguer um “display”, não em janelas numa rua, mas num andar de um edifício, para uma companhia envolvida em promoção e vendas. Precisando de algum material impresso, deram-me a empreitada. Lutando com penas e tinta nanquim, sem nenhum sucesso, acabei ficando histérico. Johns mostrou-se à altura da situação. Embora tivesse muito o que fazer, foi a uma loja, achou um dispositivo mecânico para facilitar a escrita de letras, usando-o com êxito, fez todas as outras coisas necessárias ao trabalho e ainda por cima me devolveu a dignidade pessoal. Onde eu a tinha colocado? Onde ele a achou? O fato de a sua obra ser maravilhosa é só um dos seus aspectos. É como se não fosse inerente à sua obra o fato de ser sedutora. Nós nos escondemos olhando em outra direção, com medo de nos tornarmos ciumentos, fechando os olhos com medo de que nossas paredes pareçam estar vazias. Malandragem.

Foco. Inclua o olhar da gente. Inclua a visão da gente. Inclua o uso da gente. A coisa e seu uso e sua ação. Como a coisa é, foi, deve ser (cada um como um único tempo de verbo, tudo como um). A = B. A é B. A representa B (faça o que eu faço, faça o que eu digo).

A demanda de suas obras excede a oferta. A informação de que ele esticou uma tela, isto é, se ainda não foi encomendada, já produz uma aquisição. Ele concebe e executa um plano exclusivo: os porta-fólios de litografias. Duas carreiras de números, 0 1 2 3 4 em cima, 5 6 7 8 9 em baixo, as duas carreiras formando um retângulo com dez partes iguais; centrado, abaixo disso e separado por um espaço, está um número de tamanho maior, mas numa área menor. (Os dois retângulos não são iguais: juntos, produzem assimetria.) Havendo dez números diferentes, e como cada litografia diferente exhibe só um deles no retângulo inferior, há dez diferentes litografias em cada porta-fólio, um para cada número. É uma edição de trinta jogos: um terço em cores diferentes

sobre branco, dez em preto sobre branco-cinza, o resto em cinza sobre linho natural. (Todos os papéis têm a assinatura do artista como marca d'água.) O processo de trabalho empregava dois mármores: um grande, sobre o qual aparecem as duas estruturas, e um menor, só com o retângulo inferior. À medida que o trabalho prosseguia, devido em parte às coisas que aconteciam fora do seu controle e em parte às suas próprias ações, os mármores passavam por uma metamorfose gráfica mostrando tanto mudanças sutis como totais. O mármore menor, por causa de sua cor e seu valor (às vezes minimamente diferenciados da cor e do valor do maior), só aparece em uma única litografia de um dado porta-fólio, justamente naquela litografia que tem o número grande correspondente ao número daquele porta-fólio. Além desses três jogos de dez, existem três porta-fólios *hors de commerce*. Somente estes mostram a obra total, mas cada um deles é único, impresso com as diferentes tintas nos diferentes papéis. O mundo em que ele nos introduz? Um mundo em que mais uma vez temos de ir a um lugar particular a fim de ver aquilo que só lá se pode ver. A estrutura superior é tão imutável quanto as treze listas da nossa bandeira. A estrutura inferior muda com cada número, assim como o número de estrelas muda com cada mudança da história. (O paradoxo não é só no espaço mas no tempo: espaço-tempo.) Assim foram arranjados os alfabetos num livro. Ele derivou deles o seu próprio e semelhante arranjo de números. *A competição como definição de uma espécie de enfoque. Competição(?) para espécies diferentes de enfoque. Que prêmio? Preço? Valor? Quantidade?* Dados o título e a data de uma de suas obras, às vezes ele só consegue se lembrar dela vagamente, outras vezes não lembra absolutamente nada. ¶ Ele é um crítico. Recusa o saldo dos outros a uma conclusão, por mais inspirado que seja, se esse salto revela que o que devia ter sido feito não foi. Ele se embaraça com uma obra que não consegue fazer distinções claras (p.e., entre pintura e escultura). Encolhendo os ombros, sorri. Severamente decidido, ele faz *O Crítico Vê*. ¶ Quanto mais furacões, melhor: sua casa está segurada. Compacto, opaco, muitas vezes altamente colorido, criptocristalino... Ele é Outro para quem ter nascido é um cativo. Aceita a restrição só como um animal selvagem pode fazê-lo. Encarado, é arrogante por necessidade.

O carvão *0 a 9* começava com um espaço indiviso. Mas não era o começo. Era uma análise de uma pintura em progresso que usava números superpostos como estrutura. Não era a obra em que estava trabalhando.

História da arte: uma obra que não tem um centro de interesse faz o mesmo que uma obra simétrica faz. Demonstração: o que antigamente requeria dois artistas, Johns faz

sozinho e no mesmo tempo. ¶ Fui de carro pro seu estúdio no centro. Ele estava sentado, olhando uma pintura inacabada (é uma das formas como ele trabalha): cores em profusão; as palavras vermelho, amarelo e azul, recortadas em madeira, emoldurando verticalmente as bordas de duas telas esticadas separadamente, a impressão espelhada das letras, legível em ambas; uma letra, não de madeira mas de neon; as de madeira, com ímãs que permitem a fixação e a modificação da posição de objetos — uma lata de cerveja, outra de café, pincéis, uma faca — garfo e colher, não —, uma corrente, um rodinho, e um canudo tirado de um soldador. No dia seguinte, na cidade, ele estava trabalhando nos números cinzas, aqueles de escultometal (*Superar este módulo com virtuosismo visual. Ou o pé de Merce? (Uma outra espécie de régua.) Cores e imagens estranhas.*) E no mesmo dia, laboriosamente, no sapato com espelho na ponta. A gente fica pensando, se as árvores de “chinaberry” significavam pra nós o mesmo que pra ele (também as parasitas espanholas, e a praia e os baixios junto dela que o fazem pensar que a terra é redonda, os negros, a floresta e os pântanos cheios de borrachudos que limitam os cemitérios e pleigraundes, as igrejas, as escolas, sua própria casa, tudo sobre pilotis contra prováveis inundações, azaléias e oleandros, palmeiras e mosquitos, o advento de um pássaro imigrado no carvalho, fora do pórtico acortinado, o carvalho com um balanço de assento de pneu de automóvel, o balanço que precisa de conserto (as cordas estão puídas), os dentes de tubarão, os carrapichos na areia a caminho da praia, as conchas viradas pra esquerda e pra direita, e cereais para o desjejum) — bem, a gente fica só pensando.

Ele me disse que estavam se repetindo, que ele os tivera alguns anos antes, sonhos em que as coisas que ele via e que aconteciam, eram indistinguíveis das coisas cotidianas. Eu devo ter mudado de assunto, porque ele não me disse mais nada. Quando contei isso a ela, ela me falou o que ele dissera: que um dia, entrando no metrô, observara um homem vendendo lápis a duas mulheres — um homem que tivera as pernas cortadas, movendo-se por meio de uma plataforma com rodas. Naquela noite, Johns era aquele homem, projetando um sistema com cordas e roldanas com o qual se alçar pra poder pintar as partes superiores da tela que, sem isso, estariam fora do seu alcance. Ele também pensou em mudar a posição da tela, estirando-a no chão. Mas surgiu uma questão: Como poderia se locomover sem deixar as marcas das rodas na pintura? As latas de cerveja, *Lanterna*, as latas de café com pincéis: esses e outros objetos não eram encontrados, mas feitos. Eram vistos sob outra luz do que a luz do dia. A gente já não pensa em suas obras quando vê em volta os objetos semelhantes aos que se supõe que essas obras representam. Esses bronzes, evidentemente, estão aqui à guisa

de obras de arte, mas, à medida que olhamos para eles, ficamos fora de nós, transformados em relação à existência.

Todas as flores o deleitam. Ele acha mais pertinente que uma planta, depois de ficar verde, desenvolva um talo e, na ponta, desabroche em cor, do que ele ter de preferir umas às outras. Dá a maior importância a plantar uma planta, se ela está fora da terra. Presenteado com bulbos do sul, impaciente por vê-los florescer, urdiu um plano para a sucessão acelerada de estações: colocá-los para resfriar no terraço e depois aquecê-los num forno. Todavia, não deixa que as flores morram no jardim. Elas são cortadas, e todas as variedades que estão florescendo são reunidas em um bárbaro e único arranjo, quer sejam tiradas do jardim, da beira da estrada quer dos floristas: uma destas, duas daquelas, etc. (Não se deixem enganar: o fato de ser ele um jardineiro não o exclui da caça; ele me disse ter encontrado a *Lactarius azul* nos bosques em Edisto.) Além de fazer pinturas que têm estruturas, fez outras que não têm nenhuma (por exemplo, *Jubileu*). Eu quero dizer que se duas pessoas tivessem de dizer qual a divisão em partes daquele retângulo, diriam duas coisas diferentes. As palavras que designam cores e o fato de que uma palavra não é apropriadamente colorida ("Você é o único pintor que eu conheço que não distingue uma cor da outra"), exercitam nossas faculdades, mas não dividem a superfície em partes. Em outras palavras, a gente vê um mapa cujas fronteiras foram obscurecidas (de fato, não havia nenhum mapa); ou poderíamos dizer que a gente vê o campo abaixo da bandeira: a bandeira, que antes estava em cima, foi removida. Estupidamente, pensamos em expressionismo abstrato. Mas aqui estamos livres da luta, do gesto e da imagem pessoal. Olhar de perto ajuda, embora a tinta esteja aplicada tão sensualmente que a gente corre o risco de se apaixonar. ¶ A gente modera cada espiada com um virtuoso grau de cegueira. A gente não sabe onde está, nem jamais saberá, sem dúvida. É como se, tendo chegado à conclusão de que dormir é algo que se deve fazer, ele nos dissesse que também nós temos de ficar acordados, mas, antes de acabar de falar, ele nos deixa pra poder ir dormir. ("A gente se imagina numa corda bamba, só pra descobrir que está seguro no chão. A cautela é desnecessária." Entretanto, a gente treme mais violentamente do que quando pensava que estava em perigo.) Quando ele voltou do Sul para Nova York, ela lhe perguntou como tinha sido. Ele disse: estava quente. Não havia mosquitos. Podia-se até ficar na sacada. (Eu senti falta dos pontos de cruz na área acima do canto esquerdo inferior. Estranho; porque era isso que eu estava pensando: as pinturas *0 a 9*, que estão cobertas de pontos de cruz.) Vendo a janela sobre a pia, ele disse: É isso que eu quero, uma janela sobre o exaustor pra que eu possa olhar para o terraço. Ela disse: Você

precisa é de uma porta, pra não precisar ir até a frente da casa e dar toda a volta pra sair lá fora. Mas, disse ele, eu não quero sair, só quero olhar lá fora. E depois perguntou (imaginando, talvez, que pudesse aprender a fazer alguma coisa com ela): Você costuma sair? Ela admitiu que não. Eles riram. Ela indicou a planta sobre o batente, cheia de pimentas do ano anterior e de botões, mas não dando sinais de pimentas novas. Ele disse: Talvez tenham de ser polinizadas. E de repente ele se transformou em botânico, pulverizando e repulverizando as flores com klinex.

Veja, por exemplo, *Pele I, II, III, IV*. Que diferença enorme existe entre estas e tudo que suas obras, anteriores ou posteriores, nos podiam levar a esperar. Enquanto sua generosidade permanece inabalável, a gente desperdiça o fôlego que nos resta murmurando sobre a inescrutabilidade. Se ele tivesse sido egoísta e personalista, teria sido fácil para qualquer um dizer Muito Obrigado.

Mesmo que você pense que, naqueles bosques de Edisto, não vai pegar alguns carrapatos, provavelmente pega. A melhor coisa a fazer, é voltar pra casa para tirar a roupa, sacudindo-a cuidadosamente na banheira. Depois, fazer um meticuloso auto-exame, se preciso com um espelho. Seria aborrecido, também, ficar fora dos bosques simplesmente porque há carrapatos. Pense nos cogumelos (entre eles o de César!) que se perderiam. Removidos os carrapatos, roupas frescas, algo pra beber, algo pra comer, você revive. Pode-se de vez em quando jogar jogos de palavras e, agora, xadrez, e há sempre a chance de ver TV. *Um Homem Morto. Pegue um crânio. Cubra-o de tinta. Esfregue-o contra uma tela. Crânio contra tela.*

Temos a impressão de que não estamos aprendendo nada, mas à medida que os anos passam, descobrimos mais e mais cogumelos e vemos que os nomes que os acompanham começam a cutucar nossas cabeças. Além de tudo, ainda estamos vivos. Mas, precisamos

ter cautela. Guy Nearing às vezes diz que os “experts” em cogumelos morrem envenenados por cogumelos. Donald Malcomb acha que os perigos da caça aos leões são, em larga escala, imaginários, os da caça aos cogumelos perfeitamente reais.