

O PINTOR E A POLÍCIA

DARBY ENGLISH

**TRADUÇÃO:
LEANDRO MUNIZ
LILIANE BENETTI**

THE PAINTER AND THE POLICE

EL PINTOR Y LA POLICÍA

RESUMO

Tradução

Leandro Muniz*

<https://orcid.org/0000-0002-0636-0803>

Liliane Benetti**

<https://orcid.org/0000-0002-1517-1465>

*Universidade de São Paulo (USP), Brasil

**Universidade de São Paulo (USP), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2023.215316

Tendo como pano de fundo histórico as manifestações contra a brutalidade policial dirigida às pessoas racializadas, Darby English detém-se, neste ensaio, em uma única pintura de Kerry James Marshall, Sem título (policial), de 2015, propondo, como método de análise, a descrição minuciosa de elementos formais, tais como a posição da figura no plano, seus trajes, as cores empregadas e outros tantos detalhes da cena. Ressaltando as ambiguidades e as indeterminações sustentadas pelo artista no trabalho, o autor formula questões cruciais sobre o sistema de representação vigente na arte e na cultura contemporâneas.

PALAVRAS-CHAVE Arte contemporânea, Pintura, Representação, Engajamento, Debate racial

ABSTRACT

Departing from the manifestations against police brutality targeting racialized people as the background for this essay, art historian Darby English focuses on a single painting by Kerry James Marshall, Untitled (policemen), from 2015, offering, as an analytical method, the painstaking description of its formal elements, such as the pose of the figure on the foreground, its costume, the colors, as well as other details from the scene. Highlighting, therefore, the ambiguities and the irresolution held by the artist through the picture, the author elaborates on crucial issues regarding the current system of representation in art and contemporary culture.

KEYWORDS Contemporary Art, Painting, Representation, Commitment, Racial Debate

RESUMEN

Teniendo como telón de fondo histórico las manifestaciones contra la brutalidad policial dirigida hacia las personas racializadas, Darby English se enfoca en este ensayo en un solo cuadro de Kerry James Marshall, Sin título (policía), de 2015. Propone, como método de análisis, la descripción detallada de elementos formales como la posición de la figura en el plano, sus vestimentas, los colores empleados y tantos otros detalles de la escena. Destaca las ambigüedades e indeterminaciones sostenidas por el artista en el trabajo y, partiendo de ellas, formula cuestiones cruciales sobre el sistema de representación vigente en el arte y la cultura contemporáneos.

PALABRAS CLAVE Arte contemporáneo, Pintura, Representación, Compromiso, Debate racial



Figura 1.
Kerry James Marshall, Untitled (policeman)
[Sem título (policial)], 2015. Acrílico
sobre painel de PVC, 152,4 x 152,4 cm.
© Kerry James Marshall. Cortesia do artista
e da Jack Shainman Gallery, Nova York.



NOTA DOS TRADUTORES

O historiador da arte Darby English (Cleveland, Ohio, 1974) é professor na Universidade de Chicago no Departamento de Artes Visuais e no Centro de Estudos de Raça, Política e Cultura. Sua pesquisa é focada em estudos culturais e arte norte-americana e europeia produzidos desde a Primeira Guerra Mundial. Entre 2014 e 2020, foi curador-adjunto no departamento de pintura e escultura do Museu de Arte Moderna de Nova York, e entre seus livros publicados destacam-se *1971: A Year in the Life of Color* [1971: Um ano na vida da cor] (University of Chicago Press, 2016), *How to See a Work of Art in Total Darkness?* [Como ver uma obra de arte na escuridão total?] (MIT Press, 2007) e *To Describe a Life: Notes from the Intersection of Art and Race Terror* [Descrever uma vida: notas a partir da interseção entre arte e terror racial] (Yale University Press, 2019), no qual foi publicado o ensaio aqui traduzido.

Em “O pintor e a polícia”¹, English analisa detidamente a pintura *Sem título (policia)*² do artista estadunidense Kerry James Marshall, tratando suas expectativas como estudo de caso em paralelo a pressupostos sociais mais amplos em relação aos modos como o pintor supostamente retrataria esses profissionais, considerando a manutenção da violência policial no contexto

estadunidense, em especial contra a população negra, o grande tema da produção de Marshall.

Para tratar dessas expectativas e do conjunto de imagens que as reiteram e de como a pintura, ela mesma, frustra essas experiências, posto que articula, antes de tudo, uma série de códigos de produção pictórica e de representação (o que o autor vai comentar ao longo do texto como o “realismo” de uma pintura “ao mesmo tempo figurativa e completamente abstrata”), English alterna depoimentos pessoais, análises sociológicas e comparativas, mas, principalmente, uma extensa análise formal: desde a escolha de Marshall por partir de brinquedos de plástico, e não de fotografias ou modelos vivos, para a construção da pintura, até a paleta reduzida radicalmente a diversos tons de azul, poucos brancos, cinza, pretos e, pontualmente, amarelos, todos os elementos formais de Sem título (policia) inscrevem a figura em um contexto histórico e geográfico (a saber, Chicago), mas os abstrai de modo a abrir a imagem, conseqüentemente, às possíveis leituras e aos condicionamentos de suas narrativas para um espaço de indeterminação.

Uma referência filosófica usada pelo autor é o ensaio “L’Iliade ou le poème de la force”, de Simone Weil (1909-1943). Publicado em francês em 1940, o texto estabelece um paralelo entre a questão

da força na Grécia antiga e no período entreguerras, quando foi escrito. Que English utilize esse material para estabelecer uma relação com a violência policial atualmente amplifica as formas de representação do poder, sua manutenção e assimetrias.

Aqui, cotejamos a tradução de Alfredo Bosi para as citações do ensaio de Simone Weil, publicado em português sob o título “A Ilíada ou o poema da força”, em *A condição operária e outros estudos sobre a opressão*. Há sutis diferenças entre as citações usadas por English e a versão de Bosi, mas optamos por manter nossas traduções direto do texto de English, considerando variações de termos e construções que poderiam implicar incongruências com os argumentos do autor, caso viessem da tradução direta do francês para o português. Entre as diferenças mais enfáticas entre o original, a versão em inglês e a de Bosi está a tradução do termo “*esprit*”, que está mais ligado à ideia de “mente”, como usaremos aqui, do que propriamente “espírito” e as conotações metafísicas que poderiam surgir daí. De todo modo, recomenda-se a leitura de Bosi e do original de Weil em francês, “L’iliade ou le poème de la force”, publicado em *Les Cahiers du Sud*. Nos casos de divergências mais radicais entre o texto de English, de Bosi e o original de Weil em francês, as três versões serão incluídas nas notas de rodapé.

Como em toda tradução, há um esforço de contextualização de termos e construções que encontram algum peso cultural específico, polissemia ou ambiguidade, sendo esses recursos fartamente utilizados pelo autor para discutir as inversões constantes tanto do papel entre vítimas e algozes quanto da dimensão reflexiva sobre os próprios meios artísticos da obra analisada e seus espelhamentos da esfera social.

Em alguns momentos, as inversões, frases soltas ou parágrafos marcados por frases interpoladas puderam ser adaptados, considerando as especificidades de cada língua e mesmo o estilo do autor, que buscamos reproduzir aqui. Por vezes, no entanto, algumas construções podem parecer paradoxais e certos argumentos opacos, opacidade esta que, ao que tudo indica, English busca manter na análise de seus objetos.

*Na presença de um inimigo
armado, que mão pode renunciar a
suas armas?
Simone Weil, 1940³*

“Alguém estava aqui”, escreveu Simone Weil, “e, no minuto seguinte, não tem absolutamente ninguém aqui”.⁴ Esse é um espetáculo que a polícia nunca se cansa de nos mostrar. De novo e

de novo, vemos policiais agirem com força letal *apenas na suspeita*. Tão frequentemente quanto vemos essa injustiça desumanizadora sendo perpetrada, vemos as partes responsáveis fugirem da responsabilidade com o apoio total da lei. Vemos comunidades inteiras expostas a essas constantes ameaças, como se por uma tática de choque [*strategy of shock attack*].⁵ E na maioria dos casos registrados, vemos quem age dessa maneira desaparecer de volta para dentro da força [*disappear back into the force*],⁶ restaurada espantosamente rápido para as proteções oferecidas, não meramente pelo seu poder concentrado, mas também por sua escala absoluta e uniformidade de interfaces conosco – um efeito que faz cada policial parecer indistinguível do próximo. Em nosso estado de contravigilância aumentada, não vemos nenhuma diferença significativa⁷ entre um e os muitos. Como sei que este aqui não é aquele? Eu mesmo tenho essa visão da polícia desde os meus 16 anos e, nesse período, tive motivos, em mais ocasiões do que gostaria de contar, para fortalecer meu apego a esse ponto de vista. Em tal situação – vamos chamá-la de vigilância distribuída –, o pensamento é uma das primeiras coisas para a qual ir.

A representação [*depiction*], de 2015, de Kerry James Marshall de um policial negro molda [*casts*]⁸ esses assuntos [*subjects*] bem

diferentemente. A inclinação da pintura em direção a seu sujeito [*subject*] é admiravelmente filosófica, sendo orientada, conceitual e praticamente, pela noção de reflexão [*reflection*].⁹ Isso é tão verdadeiro quanto a própria posição de Marshall. Sua opinião é controversa, e poucos pensaram que poderia ir longe, especialmente aqueles entre nós que – no meio das últimas ondas de violência policial e da simpatia ultraconservadora por seus perpetradores – se sentem particularmente visados e que, assim, reflexivamente [*reflexively*] atribuem más intenções à figura da polícia.

Marshall tem uma crítica provocadora ao comando gerado no início do movimento Vidas negras importam: “Parem de nos matar!”. Ele convida [*asks*] o manifestante a considerar o que significa, como ele colocou para mim, “exigir de outra pessoa fazer o esforço e [*investir*] no seu bem-estar”.¹⁰ De fato, Marshall insiste que Sem título não foi uma resposta a Ferguson, Cleveland, Baltimore, ou nenhum deles.¹¹ Seu interesse nas relações entre comunidades negras e a execução de leis locais vem desde as revoltas de Watts de 1965, que ocorreram onde e quando ele estava crescendo, e

nenhum daqueles incidentes em particular me levou a ser mais focado neles. O que me faz mais interessado por eles e sintonizado com eles são as maneiras pelas quais, dentro das comunidades negras onde o crime opera,

nós aceitamos um certo tipo de condição e só podemos nos imaginar fora daquilo se outras pessoas nos permitirem. Quero dizer, estamos procurando pela permissão para sermos humanos. A demanda por mais policiais negros supõe remediar um problema que não é para a força policial remediar. É nosso.¹²

Se “podemos nos imaginar fora daquilo que outra pessoa nos permite ser” descreve uma limitação que Marshall atribui à retórica do Vidas negras importam, isso também alude ao projeto de autorrespeito ao qual o artista engajou seu talento para pintura muito tempo atrás. Quão ilógico quanto possa parecer, ele escolheu pintar seu próprio caminho para uma solução. Para ele, *Sem título* responde a uma necessidade para a direção possível mais completa de sua relação, como um produtor de pinturas, às certezas e reivindicações mais polêmicas do momento político. *Como* é um problema [*matter*]¹³ inteiramente diferente. A busca do espectador por algo diferente, ou por mais, com certeza tem mais a ver com as demandas que colocamos na arte em um momento como este do que com qualquer coisa que possamos fixar no pintor ou em sua figura [*picture*].¹⁴ Mesmo assim [*still and all*],¹⁵ é importante ser claro sobre como a elaboração pictórica de um policial negro ficcional constitui uma ação que pressiona as demandas e abordagens citadas acima.

Trabalhando figurativamente, Marshall só pinta pessoas negras – figuras inteiramente distintas em um estilo estético. Mais importante, elas emitem, com igual constância, aquela sensação [sense]¹⁶ de valor intrínseco – uma habilidade de amarem e de se manterem indiferentes – que alguns chamarão de autorrespeito.¹⁷ Tais pessoas operam, por assim dizer, com autonomia. Isso, é óbvio, é uma qualidade integrada na temporalidade histórica da pintura modernista, uma convenção representacional cuja maneira e *topoi* Marshall sustenta ferozmente – exceto por sua proscricção para pessoas negras.¹⁸ Em seu aspecto crítico, o artista se imagina como um agente restaurador em período integral. Pessoas negras realmente negras funcionam para ele, no entanto, como uma forma não de revelar um segredo (aberto) sobre o modernismo, mas para fazer do modernismo uma prática cultural completamente mundana [*worldly*].¹⁹ “Mundano”, aqui, descreve a atitude de uma pessoa, ou uma coisa, que poderia tomar seu lugar sem precisar da aprovação de alguém ou de qualquer outra coisa. Mas as figuras de Marshall apresentam qualidades anônimas e ficcionais que as tornam irreais ao catalisar seu colapso nas definições [*setting*]²⁰ pictóricas que habitam – definições cujas estruturas rebuscadas, ainda que claramente delineadas, ornamentos abundantemente

localizados e convencionalidade quase *campy*²¹ tornam impossível esquecer que você está olhando para uma pintura.

Assim, quando Marshall aborda um tema atual, como em *Sem título*, responder [*to field*]²² a essa abordagem é reagir [*to respond*] ao convite da pintura para dentro do espaço de pensamento alocado para o tema em questão. Isso é, em parte, o que faz a pintura e suas sugestões tão extraordinariamente difíceis de aceitar. Mas essas dificuldades são manifestas, descritíveis e, penso, vale a pena se preocupar com elas. *Sem título* convida à divergência por mais maneiras de pensar sobre o terror racial contemporâneo do que as expressões [*countenances*] do *Vidas negras* importam. As práticas de policiamento que abastecem a violência são minuciosamente visuais; as estratégias e táticas daqueles que estão perseguindo confrontos convencionais com o terror racial também são. Ambos dependem de uma distância – uma fantasia de distância absoluta e sustentável – de que os tiroteios e contra-ataques táticos, ambos, dramaticamente colapsem. Se o ciclo pode ser narrado como um ato à queima-roupa sobre o que alguém sabe à distância, então, um problema pivotal que *Sem título* (policia) vomita [*throw up*] é o problema da pausa, ou aquilo que Weil chamou de “o breve intervalo que é a reflexão” (p. 388). Como proceder a partir dessa pausa que *Sem título* solicita, dada a desconfortável incerteza de ambos?²³

A pintura [*painting*] olha sem julgamentos para um assunto [*subject*] que nós poderíamos achar difícil não julgar. Não é suficiente, no entanto, sugerir que o quadro [*picture*] olhe neutramente para a figura estereotipada de força e segurança masculinas; em si mesma, essa suposta neutralidade pode parecer um mau convidado no clima de hoje. Ao fazer o trabalho, Marshall levou os problemas adiante planejando um esquema compositivo que posiciona o nível do olhar do espectador a aproximadamente 122 centímetros em relação ao policial. Ao notar essa escala, os primeiros pensamentos de um espectador adulto podem levar a um Tamir Rice ou a Aiyana Stanley-Jones,²⁴ que, em suas respectivas idades de 12 e sete anos, poderiam estar aproximadamente naquela altura quando suas vidas foram tiradas.²⁵ O jogo de escalas de Marshall reconhece uma possibilidade diferentemente empática: ao nos oferecer uma imagem de um policial como ele aparece no olhar de uma criança, isto pode nos levar de volta ao ponto em nossa experiência privada quando a desconfiança reflexiva de tais pessoas ainda era impensável – quando poderíamos olhá-los de baixo para cima [*look up*],²⁶ por assim dizer, precisamente da maneira como Sem título nos convoca [*asks*] a fazer de novo, só que, agora, depois de todo esse tempo.

Com 152,4 x 152,4 centímetros, Sem título atrai [*draws*]²⁷ o espectador para uma proximidade extrema de seu assunto.

Esse casulo de proximidade pode crescer desconfortavelmente rápido, mas poucas distrações, minimamente consoladoras, permanecem.²⁸ O tratamento luxuoso de Marshall aos completos 914,4 centímetros quadrados da superfície com tinta acrílica produz uma imagem que se configura [*set up*] densamente enquanto está situada [*lying low*] contra o suporte de PVC.²⁹ Quando Marshall faz uma pintura como essa, ele planifica [*planes*]³⁰ a superfície conforme vai anulando o tipo de acúmulo de tinta que impediria o livre trânsito do olhar através e ao redor de toda a imagem. Por meio desse atravessamento, pode-se observar uma grande alegria no manuseio desse assunto incandescente [*white-hot*]; claramente, há muito prazer [*pleasure*]³¹ na feitura do trabalho. Isso ajuda o espectador a examinar [*view*] a pintura diagramaticamente, já que ela compreende três zonas distintas de interação concentrada e intensa entre apenas poucas cores: azuis e amarelos para o céu, cinza e brancos para o carro do policial, pretos e azuis para a figura. Essa simplicidade de projeto [*plan*], ou, mais precisamente, sua quietude [*stillness*] integrada, aumenta progressivamente [*ratchets up*] o impacto de elementos mais constantemente vibrantes da imagem. A esse respeito, para mim, são exemplares a vida nas sombras e a superfície do carro branco, sua uniformidade cromática

estilhaçada pela figuração da luz refletida. É da percepção desses elementos que se pode compreender [*realize*] o quanto mais existe na situação além do que o olhar orientado para as superfícies [*surface-oriented looking*] pode assimilar por si só, mesmo se totalmente sintonizado com todos os incidentes que dão vida ao carro e à figura. Apesar da relativa franqueza do apelo visual da pintura, logo será necessária uma atenção profunda e sustentada para ver o que a faz funcionar.

Marshall trabalha duro com as complexidades de seu assunto [*subject*]: um policial negro em seu contexto [*setting*] profissional, presumidamente sua delegacia [*precint*],³² novamente, presumidamente uma comunidade negra que por muito tempo serviu como o cenário [*setting*] para as pinturas figurativas do artista. Ele é rápido em insistir que Sem título não é um retrato (apesar do formato tradicional e da pose), que seu contexto não é o presente (apesar da atualidade da imagem) e que a cena (*scene*) não é necessariamente Chicago, apesar de algumas poucas sugestões de que deva ser (a peculiar faixa quadriculada e o anteparo no boné do policial, a silhueta de sua insígnia e a bandeira incrustada em seu braço direito são todos marcas do Departamento da Polícia de Chicago). Com essas negações, Marshall não renuncia ao realismo

da pintura tanto quanto a direciona [*tip it*] para um outro registro. Ele modelou a cabeça do oficial, por exemplo, a partir de um Headliner, uma marca de estatuetas de plástico emborrachado que vagamente representam estrelas do esporte ou outras cujas cabeças superdimensionadas estão presas nos topos de corpos muito menores, de fato ridiculamente desproporcionais. Marshall adora essa mimese aguçada [*keen*]³³ das cabeças dos Headliners, dizendo, “Eu os uso pela forma, quando eu preciso saber como a luz atinge o queixo de alguém sorrindo ou fazendo careta”. Ou olhando impassivelmente, como é o caso presente. Marshall saiu da vida e de modelos fotográficos para esses brinquedos alguns anos atrás, em busca do que ele chamou sem ironia de “realismo” [*realness*]. Neste uso, realismo não apenas ilude como diverge, considerando a virada que torna seu tema (ostensivamente a natureza) acessível para um jogo reconstrutivo.³⁴ O aspecto central da seriedade da pintura tem sua origem em sua inter-relação entre o espírito do brinquedo e o exercício de pintar de maneira tecnicamente competente. Aqui, Marshall de novo:

Você tem apenas mais decisões, mais informações naquelas pequenas cabeças do que em todas as fotografias que você tira. Ela é realista por conta de seus espaços tridimensionais. De qualquer lado, qualquer ângulo, você pode

ter uma noção [*sense*] de como as formas jogam através da cabeça naquele ângulo. Uso essas cabeças onde há detalhes que... geram uma imagem mais convincente. Porque estou modelando [*shaping*] a presença dessa figura. Ela não tem que ser apenas satisfatória, mas também convincente.

Na verdade, Marshall também pintou o carro da polícia a partir de um modelo de brinquedo, uma réplica de um Police Interceptor, um carro – uma customização do Ford Crown Victoria sedan de luxo – antigamente usado pela cidade de Chicago, mas dispensado há mais de uma década. Aqui, novamente, Marshall trabalhou a partir do brinquedo não por falta de qualquer modelo em escala real dos Police Interceptors, mas porque ele gosta da maneira como suas cores pálidas e seu polimento plástico iludem, colorem e rebatem a luz disponível.

Então as complexidades mais trabalhadas pelo assunto de Marshall são outras que não aquelas que esperávamos: ele está mais interessado naquelas que aumentam a irrealidade da imagem e enfatizam sua qualidade de feitura [*madeness*] e invenção. O realismo esquisito de sua retórica sustenta completamente Sem título. Na pintura, uma realidade pictórica relacionada a mecanismos específicos de representação artística, ao mesmo tempo racional e técnica ao extremo, e profundamente identificada com os modos

de atuação [*play*], intersectam-se com a realidade sócio-histórica. O resultado é uma instabilidade radical e autêntica. De fato, ainda falta muito para desenvolver sobre essa imagem. Por dedução, o realismo em jogo é aquele da performance: Sem título (policial) não abrange referentes sociológicos, mas se dá inteiramente para a rendição de fatos sociais. O que aparece a princípio como um incidente pictórico ou construtivo, o tipo de coisa que poderíamos considerar marginal para o projeto da pintura, é de fato o que ela mais assiduamente tematiza. Alguém poderia colocar isso em outros termos e dizer que um termo pivotal do realismo em Sem título é uma tensão emergente e perseverante entre aquilo que queremos ver e aquilo que está efetivamente em exibição [*on display*] (ou seja, aquilo que o artista apresenta para nossa consideração). Ele está pintando *seu modo por meio dela* [*his way through it*].

A pintura é um turbilhão de frustrações pelas quais – mais que apesar de – ela atinge seu comentário não verbal e eloquente sobre os incômodos conflitos nos quais civis e policiais encontram-se agora. Ao assimilar a imagem de um policial a uma pintura, Marshall imagina [*figures*] esse tema em seus próprios termos. A lógica predominante de movimento é a *de Marshall* – em direção à polícia, em todo seu realismo. A indefinição de espaço e forma

em Sem título é ela mesma produtora de uma desorientação específica: somos rudemente deslocados do ponto distanciado e objetivamente vantajoso sobre tais figuras que estão tão na moda atualmente. Enquanto a pose e o lugar são encorpados com o momento, os termos de sua narrativa são completamente irrestritos. Marshall não nos diz como pensar. Mas nos convida [*asks*] a manter [*hold*] as ideias de “negro” e “policia” ao mesmo tempo e, mais ainda, a sustentar [*hold*] essa pose possivelmente excruciante.

A primeira vez que percebi isso foi ao tentar avaliar a espacialidade mais-estranha-que-estranha [*weirder-than-weirder*] da pintura. Marshall ajustou uma profundidade considerável pelo uso de uma perspectiva com um ponto de fuga para apenas depois ocultar [*conceal*] o espaço elaborado. Tal tratamento alinha a representação com o espaço real, embora não por meio de ilusão. Porque Marshall não o deixa indicado no trabalho final, esse espaço deve ser sentido, ou lembrado. Na cena, a modelagem de massas, empilhamentos de partes e sobreposição de objetos laboriosamente definidos sugerem um espaço muito mais extenso do que realmente vemos. Uma sucessão de fricções se desenvolve através das relações entre o capô do carro, o para-brisa e o *giroflex*; a figura, o carro e o céu; a cabeça e o poste de iluminação imediatamente à sua esquerda,

que cruza com a antena de rádio, quase tocando sua cabeça; e as pernas e o capô do carro. Outras decisões compositivas aumentam progressivamente [*ratchet up*] esse achatamento [de elementos], mais do que o aliviam. O carro atrás e abaixo do policial pressiona fortemente contra suas pernas. O para-brisa e o capô inclinados apenas aceleram essa sensação [*sense*], que pode ser corroborada na direita inferior, onde uma área de tinta acrílica azul marinho se agrupa no joelho esquerdo da figura, sugerindo um contato pesado, pelas costas, entre o corpo e a superfície. No entanto, é como se a figura que encontramos fosse pressionada contra o plano pictórico, prensada, se não um pouco esmagada, entre ele e a borda frontal do carro estacionado. De qualquer modo, uma atividade mais extensa na profundidade – uma atividade pelo movimento corporal – é negada a ele³⁵ A lógica do movimento no espaço que o governa é igual, mas também diferente, daquela do espaço que habitamos, onde cidadãos reais e policiais se misturam e cujos protocolos muitos de nós sabemos de cor e observamos com apreensão. Sem título representa um incidente desenhado a partir do mundo real, mas, novamente, seu realismo é de outro tipo. Marshall não nos oferece um imaginário como extensão do nosso, tanto quanto sua arte o faz. Desenhado tão próximo do observador quanto uma pintura

permitirá que ele vá, seu sujeito está sentado para nossa apreciação rente [*close*]³⁶ e considerada.

Uma sequência de desenhos preparatórios³⁷ para a perspectiva mostram o uso de Marshall de uma técnica tradicional: ele desenha o espaço fora do quadro [*frame*], pintado para determinar como o espaço vai funcionar dentro daquele enquadramento [*frame*]. O uso de tal técnica é especialmente importante quando uma imagem é recortada tão rente quanto em Sem título. As ortogonais perspectivas – as linhas apontando para o ponto de fuga do horizonte, marcadas no desenho 1 (Desenho sem título para Sem título (policia), c. 2015) por um ponto vermelho onde o eixo x intersecciona o y – geram a continuidade necessária para estabelecer planos confiáveis. Fazer o experimento registrado nesse desenho é ainda mais necessário para o fato de que o policial tem que parecer para nós como se estivesse sentado no capô do carro. A pose e o lugar são densos com [*are thick with*] o momento.

Os desenhos mostram Marshall ajustando a composição também em direção a fins similares. Originalmente, a conjuntura x/y é desenhada como o centro do que poderia ser uma cena muito mais ampla. Ao fazer o quadrado rente que se tornou, Marshall encurtou a pintura. Nas primeiras linhas, vemos um desenho

com as pernas completas, depois uma etapa com pinceladas mais pesadas que escurecem e cortam os joelhos. O segundo desenho mostra a decisão de Marshall de abandonar o formato mais largo e tornar a pintura final quadrada. Nas modificações do braço à esquerda, os desenhos contam uma história similar da concentração espacial. Marshall o movimentou três vezes no primeiro desenho; redesenhou-o cruzando o colo da figura no segundo desenho; e, no terceiro e último esboço, posiciona-o de maneira ambidestra [*akimbo*]³⁸ ao lado do bolso do seu quadril. Na pintura final, essa mão repousa no quadril posterior do policial. Desnecessário dizer que o comportamento aparentemente psicológico da figura muda em cada ajuste. Imagine quão diferente o resultado pintado apareceria para nós se esse braço cruzasse o capô do carro, onde o primeiro desenho o localiza. Na pintura, o rádio na roupa da figura nos diz que o oficial é destro (esse dispositivo deve ser localizado no lado oposto da mão dominante do policial). Com esse braço cruzando o capô – tão longe de sua arma secundária [*sidearm*] e de si mesmo –, o policial estaria essencialmente fora de serviço.

Mas eu alcancei a vigilância do policial pintado com uma precaução toda minha. Foi a inflexão preconceituosa dessa cautela que eu tinha em mente quando escolhi a epígrafe deste capítulo:

Na presença de um inimigo armado, que mão pode renunciar a suas armas? Acho que Sem título coloca a pergunta de Weil novamente, e também entendo o que torna difícil escutar atentamente ambas as versões. Voltarei a isso. Por enquanto, ainda há mais a perceber sobre a pintura de Marshall.

Ao seguir o desenvolvimento refletido nos desenhos, a pintura nos nega o alívio de uma condição em que suas partes poderiam se reunir de modo menos tenso [*tightly*]. Nem o contraste entre chão, fundo e o primeiro plano é particularmente preciso. O intervalo entre o primeiro plano e o fundo é completamente conectado pelas várias superfícies articuladas do carro, como se ficassem suspensas [*canceled*] diante de nossos olhos. A atenção para as rápidas marcas horizontais na barra de luz azul, as fragmentárias diagonais na janela e as amplas verticais descrevendo o centro do capô mostram isso claramente. Pode-se encontrar aqui uma atividade gráfica quase frenética, mas nenhum movimento na profundidade é tão livre quanto aqueles que associamos a outras imagens “realistas” sustentadas pelas leis da perspectiva. Aquilo que habitualmente permite um estilo de composição de algum modo mais aberto. Pela saliência precisa do carro e da figura – uma saliência dada por sua solidez volumosa, pesadamente trabalhada por pinceladas –,

um cenário extremamente estreito é criado para a ação. Efeitos de um espaço tridimensional são produzidos, mas Marshall enfatiza seus limites. O próprio esforço articulado da perspectiva para criar espaço é aqui contido pelas pinceladas intensamente orientadas pela superfície, pela paleta em grande parte sombria [*shadowy*]³⁹ e pelas linhas ilustrando as indicações contraditórias de luz. Os drapeados e a roupa compreendendo não menos do que cinco áreas de pinceladas abstratas envolvem a figura. Esses drapeados são enriquecidos por pregas e filetes, assim como por pinceladas que se revelam quase de modo impressionista nas luzes e sombras, influências sobre a cor da superfície e as maneiras como elas transfiguram a forma [*form and shape*]. Tudo isso intensifica a solidez das figuras, deslocando-as (o policial e o carro) de qualquer lugar conhecido ou contexto fora deste aqui (o lugar e o momento de ver). Não é o onde ou o quê, mas o *como* dessa figura, como um assunto da representação, que parece contar mais. E do que essa figura é uma representação se não do sujeito-histórico negro e da polícia e dos sistemas de privilégio e de representação que produzem relações desiguais entre uns e outros?

Vai se tornar óbvio que Sem título é uma imagem não do notório antagonismo entre essas forças, mas daquela condição

de simultaneidade, ou senso comum, cuja emergência frustra políticas opositivas como poucos outros fatos sociais são capazes. “Para mim”, Marshall diz,

sempre foi desafiador ter uma figura em uma pintura que continua abstrata... uma presença absoluta, mas também uma completa abstração ao mesmo tempo. [...] Em um certo ponto você se liberta do problema do assunto [*subject matter*] e deixa o tratamento tomar o curso que deve tomar. Você está... fazendo uma pintura, aí você diz “Como posso fazer uma pintura que faça todas as coisas que eu gostaria de ver uma pintura fazer?”

Marshall é eloquentemente consciente de que talvez ele não esteja nos dando o que buscamos, ou sentimos que precisamos, de Sem título. Porque ele desempenha [*performs*] seu trabalho cultural figurativa e abstratamente, mas sempre com a pintura [*paint*]⁴⁰, é a sua arte que devemos olhar para formular afirmações sobre os fatos sociais que informam o trabalho ou são encenados [*enacted*]⁴¹ por ele.

Sem título (policia) opera de acordo com uma lógica da representação pictórica que vejo antecipada em uma série de pinturas lindamente estranhas de chãos e régua que Sylvia Plimack Mangold produziu em meados dos anos 1970. Ela explicou em uma palestra de 1978 que

Os trabalhos desse período eram como catálogos dessas diferentes realidades em pintura. Eu usei os objetos como eles funcionam [*perform*] na vida. Uma régua pintada poderia medir *coisas*, os azulejos pintados poderiam medir o espaço... Isso estava diagramando como a perspectiva de alguém determina a percepção.⁴²

Uma pintura como *Memória do meu pai* [*Memory of my Father*]⁴³ (1976) apresenta seus assuntos – uma extensão de linóleo sobre a qual está posicionada uma régua de metal –, que são ao mesmo tempo reais e planos, como se soltos, mas ainda energizados pelo pensamento de imagem de superfície que dominou a pintura do pós-guerra até que muitos artistas começaram a se sentir indiferentes à abstração e interessados em colocar o mundo como ele é de volta na pintura. Se a pintura restitui o espaço, e declara que a ilusão não é mais um segredo ou um flagelo, ela empenha [*engages*] seus dispositivos hesitantemente, buscando um compromisso entre a adesão disciplinar à bidimensionalidade e a identificação localizada corporalmente com a tridimensionalidade.

Não apenas o escorço radical, mas a obliquidade severa e a visão da planaridade por um ângulo são decisivas para muitas dessas pinturas, que se empenham na profundidade, mas proíbem estritamente o espaço em perspectiva [*runway*]. Dessa maneira,

a franqueza é assegurada para a imagem, e uma identificação mais completa, enquanto também uma objetividade [*objecthood*] sem sentimentalismo, para a pintura como tal. Uma pintura como *Memória do meu pai* pousa nos nossos pés e, no entanto, atravessa seu próprio plano para uma realidade mais completa. A visão fragmentária de Plimack Mangold de um fragmento escalonado de revestimento de chão e seu alinhamento para completar todo o campo de uma pintura reposiciona efetivamente o lugar e o significado da apresentação da pintora – não de dentro para fora da arte, mas do centro de uma imagem para as bordas de uma pintura. Com o trabalho representacional da pintura completo, seu trabalho de mundanidade começa, na borda longínqua da fronteira que ela atravessa ao se tornar um objeto de experiência subjetiva (assim como quando é tomada [*take up*]⁴⁴ pelo observador cujo espaço ela ocupa). Sua absolvição do ordinário apenas aprofunda a intimidade que um observador pode estabelecer com tais pinturas. Elas podem até estipular intimidade, dado que distintamente evitam *movimento* em profundidade, embora sua profundidade tenha sido meticulosamente indicada. Esse não é um espaço para se avançar [*move in*]. Com tudo empurrado para a frente, o ponto máximo de informação visual é aquele mais próximo de nós – quase, mas não

tão perto como o próprio chão no qual pisamos.⁴⁵ A fragmentação resultante é longe de ser conveniente para a prática da interpretação. O que é “cortado” não é o assunto [*subject matter*], mas a visão de uma extensão na qual poderíamos confiantemente situá-lo. Tal arte está pensando sobre o que permanece como uma parte mesmo em uma vista que se pode apreender completamente, um suposto todo.

Depois da proibição de que os pintores enquadrassem [*framing*] o espaço, a *sociabilidade do espaço* como tal ficou tão evidente quanto sua facticidade. Digo, o aspecto do espaço que não pode ser concebido fora das ocorrências de encontro e colisão dentro dele: espaço como uma cena de relações parcialmente constituída em um jogo de aparências dentro do qual as pinturas, seus assuntos e espectadores todos desempenham papéis; espaço como um lugar onde pinturas, seus assuntos e espectadores estabelecem e modificam continuamente seus significados uns para os outros. A arte aqui não é mais um ocupante distante do espaço, mas um colaborador material para a construção simbólica do espaço na interação de diferentes escalas de relações de representação. Já somos velhos conhecidos de pinturas *sobre* maneiras de pintar [*picturing*]. Nesse sentido mais desenvolvido, a pintura teve uma nova intensidade de envolvimento com o que é – um envolvimento por vezes mais bem

indicado pelos meios representacionais do que pelos abstratos. Tal arte ambiciona ao mesmo tempo exemplificar o que simplesmente é e atrair uma atenção intensa e generosa para ela.

Como Plimack Mangold, a noção de Marshall de “realismo” pertence às suas pinturas e à sua feitura [*madeness*], não a alguma qualidade que poderíamos dizer que ele capta de seu assunto [*subject matter*], seja qual for. Sua pintura opera construindo imagens-tipo discerníveis – pessoas negras, um tipo de coisa que a mente já conhece – dentro de espaços simbolicamente disfuncionais, não apenas pelo modo como elas o ocupam, mas por sua própria estrutura figurativa [*figural*]. O espaço é reduzido para que todos os elementos fiquem na superfície. Por toda parte, vemos os golpes [*stroke*] do pincel do pintor se espalhando pelas bordas, mais longe, apontando para a linha de horizonte em direção à qual a perspectiva poderia correr. (O assunto até se afasta de seu ponto de fuga, cuja aparência não produz nenhuma abertura). Isso não é mais evidente em nenhum lugar que na forma do policial – seu realismo, novamente, exaurido pelos termos nos quais ele existe para Marshall. Com a capacidade compensatória do primeiro plano efetivamente cancelada, tais pinturas se tornam todas figuras, e as paredes nas quais elas estão penduradas, o fundo [*ground*]. Na estrutura

expandida assim estabelecida, outros processos representacionais, especificamente aqueles do espectador, já mediados e individuais, desempenham um papel não subordinado imediatamente ao do próprio Marshall.

O rosto, especialmente, é um palco para muitas – ao menos sete – reformulações de Marshall dos três pretos providos pelo fabricante de suas acrílicas. Fora desse âmbito, Marshall é capaz de desenvolver um preto mais complexo nas faces de seus sujeitos, e, realmente, quero dizer “mais” em relação ao Kerry James Marshall do que a maioria de nós conhece melhor. Com seu novo preto, Marshall está se afastando das faces mais sólidas, menos complexas que algum dia foram sua marca registrada. (Por anos, as faces foram quase silhuetas.) Esses rostos agora parecem para ele “um tipo de estilo decorativo... [eles] são realmente planos, [considerando que] resolvem [*figure out*] criar algum volume”, os novos pretos de Marshall “resultam ricos e complexos... sem ter que sacrificar a pretidão [*blackness*]⁴⁶”. Quando me contou que essa nova pele o permite “ser rico dentro do preto”, *riqueza* denotou as projeções, recessões, planos e as variações tonais correspondentes da cabeça de brinquedo na qual ele vê os signos vívidos das dimensões humanas. *Signos*. Ao mantê-los dessa forma, ao atrair o observador

para apreender as formas *antes* de reconhecer imagens, Marshall pode controlar, ou tentar controlar, a função significante de suas pinturas. Divorciada de uma função, sua figura é um meio em um processo de pintura [*picturing*] que desfruta [*enjoy*] da primazia representacional. A figura não retrata [*portray*]. Em vez disso, ela ajuda Marshall a contar a história de sua construção.

Outro dilema espacialmente confuso merece consideração. Às vezes, a figura está tão relacionada com sua situação que inferimos espaços não vistos.⁴⁷ Atrás e acima do policial, Marshall esculpe [*carves out*] um espaço radiante que nos conduz [*draw*] como o potente vazio [*emptiness*] de um noturno de [James] Whistler.⁴⁸ Em um longo envolvimento [*engagement*] com Sem título, um certo tipo de vista rememorada se desenvolve abaixo desse céu e se arrasta para dentro do fundo obstruído. Nessa imagem-memória, um espaço particularmente irreal encerra a figura, serve de pano de fundo [*backdrops him*]⁴⁹, o rodeia, modela a luz que dramatiza sua face, os plissados e dobras de seu uniforme, e forma a sombra entre e ao lado de suas pernas. Eu digo *particularmente* irreal porque: voe por qualquer cidade de tamanho médio depois de escurecer e, entre as primeiras impressões que você vai ter, estará a de seus parques municipais iluminados e estacionamentos maiores, cujos

aglomerados de postes de luz se configuram como volumes de bordas suaves no meio da paisagem noturna. Imediatamente antes de pousar, você os vê obliquamente e deste ponto de vista vantajoso pode escolher discretos postes de luz que chegam longe do céu escuro acima e formam volumes indefinidos, mas nítidos. Vistas pelo ar úmido e poluído, essas poças de luz acima do chão parecem integradas – translúcidas, coloridas pelas fontes de luz que as formam, nada planas, mas unificadas. No entanto, elas não têm essa mesma integridade volumétrica quando vistas de dentro, como a presente pintura nos obriga a fazer.

Poucos aspectos de *Sem título* parecem destacados do fundo como se sugerissem que há tal espaço atrás deles. Aqui, Marshall sugere uma profundidade mais extensiva do que o fundo comprimido e o plano intermediário tornam imaginável. Cinco postes de luz em formato de pescoço de ganso localizam o sujeito diretamente em um campo muito maior que esse. Os postes e partes do carro recedem como no espaço real. O leque [*array*]⁵⁰ de luz (ou, mais precisamente, o plano que ele ilumina) implica, mas não apresenta, a plataforma, restrita, mas definida, de relevos góticos e pinturas, nem mesmo aquela mais típica pintura figurativa do século XXI de Marshall. O interior fechado, quase carcerário,

do carro contrasta bruscamente com esse espaço aberto, tanto que ele passa a ser sentido como uma alegoria da nossa própria situação. Com isso, a proximidade estreita com a figura se torna mais desconcertante, se também mais explicável em sua função representacional.

O fundo é simplesmente a superfície sobre a qual a figura está assentada [*perched*] – ele não é *ele mesmo* representação.⁵¹ Como tal, não perde apenas em presença, mas também em valor simbólico. É genuinamente neutro: chão, horizonte e céu em seus aspectos mais gerais. Isso não é uma pessoa em um lugar específico, mas um *tipo* de pessoa em uma suspensão meditativa – ao mesmo tempo relacionada e externa a um certo esquema representacional pronto [*readymade*]. Ele está assentado entre ser e imagem. Nisso, podemos compreender o caráter conceitual do mundo espacial dessa figura, que ocupa um ponto em uma matriz ampla, um ponto de descanso de total singularidade em uma paisagem moral. As únicas coisas que mantêm suas sutilezas capciosas [*quiddity*] são os postes de luz, a grade inconfundível em formato de favo de mel do Police Interceptor e algumas características do uniforme. Para tudo mais na pintura – incluindo a figura toda importante – Marshall dedica o tipo de atenção peculiar a um pintor menos

interessado em imitar do que em abstrair. O gestual cativante, o caráter desafiador do espaço das passagens restantes da pintura – como o que acontece *justamente aqui*; a orientação obstinada pela superfície de boa parte da pintura; a sugestão de um local estranho –, tudo isso recomenda uma absoluta separação entre as evocações da imagem e das realidades do objeto que Marshall arranhou para a sua apresentação como pintura. Sua ambição descritiva e as dificuldades de desenho [*design*] não fazem de Sem título um comentário mais ou menos equivocado sobre a polícia e o policiamento; o que a pintura parece produzir [*to effect*] é a expressão do desejo que o espectador poderia ele mesmo atuar nessa separação, ou fazer o que quer que fosse preciso para permitir à figura ser singular a sua própria maneira – que ela pode aceder para a reivindicação do trabalho e garantir ao policial seu isolamento [*solitude*] como um corpo no espaço. A paisagem midiática contemporânea está cheia de imagens de policiais em estoque. Esta não é uma daquelas.

O estoque de imagens é análogo ao “homem de força” de Weil, sobre quem a filósofa pensou em seu clássico ensaio “A Ilíada”, escrito na guerra em 1939. O homem da força de Weil é perfeitamente resistente ao fato de que, em cenas de conflito, “os fortes nunca são totalmente fortes, nem os fracos totalmente

fracos, devido a um certo bloqueio de pensamento, nenhum está atento a isso. Eles têm em comum a recusa em acreditar que pertencem ambos à mesma espécie: o fraco não vê a relação entre ele e o forte, e vice-versa”⁵². De fato, quando Weil caracteriza o homem de força, ela não distingue entre o forte e o fraco. Ela escreve: “O homem que possui a força parece andar através de um elemento não resistente; na substância humana que o cerca, nada tem o poder de interpor, entre o impulso e a ação, esse pequeno intervalo que é uma reflexão. Onde não há espaço para reflexão, também não há nenhum para justiça ou prudência”⁵³.

Marshall, penso, percebe [*figures*] que aquele cru homem da força não pode outra coisa se não estar presente na ideia de sua própria aniquilação. Ao menos não parece difícil para Marshall imaginar como poderia ser de outra forma para um policial negro vivendo e trabalhando neste momento. Esses caras têm que ser *os dois*. A existência dessa figura, de qualquer modo, é impensável fora de sua simultaneidade, que nós vemos efetivada em tantas dimensões da pintura. Indicações de luz e efeitos luminosos inundam o quadro, afetando nossa percepção de todo o seu conteúdo manifesto. Principalmente, eles tomam a forma de *reflexões* [*reflections*] que deslocalizam a cor, fraturam a forma e

escamoteiam significantes, tornando as presenças inespecíficas. Mas Marshall limita as funções pictóricas da luz para potencializar a abstração, fornecendo a matéria-prima linear, cromática e as texturas necessárias para produzir a superfície estreita e excludente onde encontramos o sujeito confinado e reduzido.⁵⁴ É por esses engajamentos menos explícitos com o evento e pelo conceito de reflexão [*reflection*] que Sem título faz do policial uma figura para o tipo de pensamento que reconhece a realidade da aflição, que reconhece o vínculo humano irredutível entre assaltante e vítima. Ouça Weil novamente: “Reconhecer a realidade da aflição significa dizer a si mesmo: ‘Eu posso perder a qualquer momento, pelo jogo das circunstâncias sobre as quais eu não tenho nenhum controle, qualquer coisa que possuo, incluindo aquelas que são tão intimamente minhas que as considero como sendo eu mesma... A qualquer momento o que eu sou poderia ser anulado... Estar atenta a isso em profundidade da alma de alguém é experimentar o não ser’⁵⁵. Na leitura que ofereço, Sem título apresenta assaltante e vítima numa identificação indissolúvel, tal que não podemos dizer onde um acaba e o outro começa.

Se isso complica a lógica do “Parem de nos matar”, é por articular [*draw together*] as partes que se mantêm afastadas nessa

imagem gráfica de oposição. A marca registrada de demanda do movimento implica um olhar genuinamente desesperado para fora do que poderia fazer os sofrimentos mais suportáveis, mas implica uma força própria, especificamente em sua tendência a assimilar toda instância do outro em um único adversário massivo.⁵⁶ Esse é o sentido com o qual tenho a intenção de significar minha epígrafe, novamente de Weil: “Na presença de um inimigo armado, que não pode renunciar a suas armas?” Algumas das nossas respostas mais confiáveis para os claros abusos de poder ampliam o poder ao invés de diminuí-lo. É por essa razão que acho *Sem título* apropriado para muito do que está em questão na nossa paisagem moral atualmente, mais do que o incomum [*offbeat*] caso de um policial negro.

Tenho observado a desorientação [*bewilderment*] complexa do espaço da pintura como uma fonte de valor precisamente porque a atualidade [*hereness*] da figura em *Sem título* reflete pouco a existência [*thereness*] da polícia no imaginário dos dias presentes, especialmente no contexto do *slogan* ao qual me referi. Não sei você, mas eu trabalho arduamente para manter essa distância; para manter a certeza [*I hew very closely to the view that*] de que estou mais bem protegido e servido ao mantê-los *lá longe*. Mas um período de tempo gasto com *Sem título* teve um efeito

mordaz na estrutura mental na qual o faço. Esse policial bem aqui, povoando minha visão do campo, fazendo o espaço difícil de compreender, e ainda assim oferecendo muito mais para inspecionar e saborear do que eu, a princípio, achei difícil de recusar a ver [*turn away*]⁵⁷.

O desconforto da situação com o policial de Marshall tem origem, para mim, na associação do tema [*subject*] com o conceito e o fato da força. A polícia é força, assim como isso é pintura. Mesmo em tal absoluta presença, ambos se mantêm objetos. A convicção de que eles devem se manter assim é, para mim, a mesma moralidade que a pintura põe em questão. *Na presença de um inimigo armado, que mão pode renunciar a suas armas?* Todos sabemos quão fácil é armar a convicção moral, especialmente em nome da autodefesa.

Fui imediatamente chamado pelo ensaio de Weil depois de perceber que Sem título não é a afronta [*takedown*] que eu, instintivamente, queria que fosse. Do poder da força em fazer do soldado, assim como do escravizado, um objeto, Weil escreve:

*ambos, pelo toque da força, experienciam seus efeitos inevitáveis: eles se tornam surdos e burros. Tal é a natureza da força. Seu poder de converter um homem em uma coisa é duplo, e sua aplicação tem dois gumes. No mesmo nível, ainda que de maneira diferente, aqueles que a usam e aqueles que a sofrem são tornados pedra.*⁵⁸

“De qualquer maneira que seja causada”, ela escreve, “essa qualidade petrificante da força, sempre de duplo sentido, é essencial à sua natureza; e a alma que entrou nessa província da força não vai escapar a isso, exceto por um milagre”.⁵⁹

Ver nessa imagem ambos o conquistador e o conquistado (e, penso, os afetos próprios a cada um deles) é ver o trabalho de um pintor que escolhe uma visualidade a partir da qual nenhum sujeito ou conceito pré-formulado, nenhuma posição política pronta [*readymade*], pode nos distrair. Se o arrebatamento [*rapture*] está no ato de reconhecimento, então Marshall oferece algo mais para se ter prazer [*pleasure in*]. O que está aqui para se refletir diretamente e, de fato, compreender, é uma pintura: uma pintura cuja criação conta com o aprendizado de Marshall na observação analítica de condições artificiais – apenas, agora, para direcionar a urgência presente, associada com as condições que são, quase de modo cegante, reais. Aqui, assim, outro aspecto do “realismo” emerge como... algo como... a coragem de ser prosaico, justamente quando a concisão poética poderia parecer uma resposta mais adequada. (O que é prosaico para mim é a evitação [*avoidance*] da pintura de embelezamento em favor das questões de fato [*matter-of-factness*] – a cenografia sóbria, o trabalho material, mas não descritivo das pinceladas etc.).

Isso é, é claro, uma maneira perfeitamente válida, mesmo que por enquanto seja uma forma convencional de mostrar o quanto alguém tem a dizer. Mas apenas agora, no que é chamado a América Negra... não tanto! Nosso artista chefe-executivo retratou o que pode ser o tema mais atual do dia, mas ele colocou questões de pose na frente de demandas mais éticas ou de questões mais insistentes de posicionamento. Em si mesmo, esse é um movimento forte. E é tornado apenas mais forte por tomar seu lugar em um clima onde o posicionamento é primordial, em um momento no qual muitos sentem uma necessidade ardente de conceituações satisfatórias e narrativas consoladoras, especialmente de figuras como Marshall.

Mas o que pode parecer [*feel*] como o paradoxo de Sem título não o é. Isso é uma pintura. Suas qualidades enquanto uma pintura, uma tão abstrata quanto real, confundem os sentidos do papel e do lugar de seu tema [*subject*]: seu local, sua identidade dúbia. Ele é um de nós ou um deles? Sua função simbólica ou representacional se mantém completamente ambígua. Eventualmente, a atenção se reverte para a humanidade central da situação visualizada. O que está para ser refletido e compreendido é o problema da presença de outro ser vivo – um que existe não para significar,

mas para ser visto. Na verdade, esse é o problema que retratos “efetivos” buscam trazer à tona: um momento da existência como tal, congelado, como nós às vezes dizemos, mas de algum modo não convertido em uma imagem ou um signo de algum entendimento mais geral. Muitas pautas modernistas da tradicional efetividade do retrato [*portraiture*] têm em comum justamente tal dessimbolização do humano.

A plasticidade inesperada dessa relação essencialmente privada, cheia como é de enigmas espaciais e narrativos, corre diagonalmente à maioria dos retratos sobre a crise da relação entre civis e forças da lei na qual nos encontramos atualmente. Dentro dessa solitude, esses retratos são extremamente difíceis de se recuperar. Encontram-se causas para imaginar, mais do que sabidamente assumir, o que realmente ocorre nessa conjunção. Esse convite para revisar o conhecimento recebido é difícil. Para mim, essa dificuldade é salutar. Há sempre e por toda parte o perigo de cair em uma das muitas opiniões públicas, com toda sua confiança sem esperança. Mas é difícil fazê-lo a partir daqui mesmo.

A articulação de Marshall é certamente distintiva no contexto do que parece, agora mesmo, um tabu predominante em um discurso frio [*dispassionate*] sobre a polícia e o policiamento. Sem moralizar,

Sem título (policia) nos convida a um só tempo a olhar e sentir outras urgências humanas que podem se tornar visíveis quando se diminui a força dos próprios pensamentos e visão, mesmo sobre uma questão que nos afeta e machuca direta e profundamente. Aqui, Marshall restringe sua fluência ao domínio da expressão visual. O esforço fundamental, parece, foi o de produzir uma presença. Para ter certeza, a presença produzida reduz a velocidade de nossas operações perceptivas para quase um rastejamento [*to a near crawl*]⁶⁰. Para resolvê-la, tem-se que prestar atenção ao que vagamente pode ser detectado. Tem-se que, de algum modo, registrar o que é irreduzível sobre a formalização [*shaping*] de elementos materiais e espaciais, do pensamento e do sentimento sobre essa coisa, bem aqui. Nessa cena, tem-se que repensar para apreender.⁶¹

NOTAS

1 Além do texto, ver as palestras “The King’s Two Bodies”, disponível em <https://www.deappel.nl/en/archive/events/1023-the-king-s-two-bodies-by-darby-english> (acesso em 18 jul. 2022) e “Dr. Allen Root Contemporary Art Distinguished Lectureship | The Total Functioning Mass of the Moment”, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=VZS1AP9-ADo>. (acesso em 18 jul. 2023), nas quais o autor trata do mesmo tema, com sutis variações de argumentos. [N.T.]

2 O autor alterna menções à obra com e sem o subtítulo entre parênteses, enfatizando ou atenuando o papel pré-determinado da polícia. [N.T.]

3 No original em francês, a frase aparece como uma afirmação com alguma divergência: “Les bras ne peuvent pas cesser de tenir et de manier les armes en présence d'un ennemi armé”. [N.T.]

4 Simone Weil, “The Iliad, or the Poem of Force”, 1939. Tradução para o inglês em Weil (1986b). A compilação de Miles reúne a tradução de Marty Carthy do ensaio de Weil, primeiro publicado sob o pseudônimo Emile Noves, como “L’Iliade ou el poème de la force”, no *Cahiers du Sud* 230 (dez. 1940-jan. 1941). A epígrafe desse capítulo é da mesma fonte (cf. Weil, 1940, p. 181-182); o restante dessa passagem crucial diz: “A mente tem que buscar uma saída, mas a mente perdeu toda sua capacidade de olhar para fora. Está completamente absorvida em fazer ela mesma violência. Sempre na vida humana... sofrimentos intoleráveis continuam, como se fossem, pela força de sua gravidade específica... realmente, eles continuam porque eles o privaram [*extricate him*] de seus recursos” [N.A.]

Em Bosi (cf. Weil, 2008, p. 395): “o espírito deveria trabalhar para encontrar uma saída; perdeu toda capacidade de trabalhar seja o que for para alcançá-lo. Está inteiramente ocupado em forçar-se a si próprio. Sempre, entre os homens, as desgraças intoleráveis - servidão ou guerra - duram por seu próprio peso, e vistos de fora parecem fáceis de aguentar, duram porque esgotam os recursos necessários para que se saia delas”.

No original (Weil, 1940, p. 24): “l’esprit devrait combiner pour trouver une issue; il a perdu toute capacité de rien combiner à cet effet. Il est occupé tout entier à se faire violence. Toujours parmi les hommes, qu’il s’agisse de servitude ou de guerre, les malheurs intolérables durent par leur propre poids et semblent ainsi du dehors faciles à porter; ils durent parce qu’ils ôtent les ressources nécessaires pour en sortir.” [N.T.]

- 5** Expressão que remete a uma linguagem militarizada. [N.T.]
- 6** Um trecho da própria Weil pode ser esclarecedor dos sentidos que a palavra “força” adquire ao longo do texto de English: “A noção de força se tornou familiar por toda a parte em que o helenismo penetrou [...], mas o ocidente a perdeu e nem tem mais, em nenhuma de suas línguas, uma palavra para significá-la; as ideias de limite, de medida, de equilíbrio que deveriam determinar a conduta da vida, só têm um emprego servil na técnica. Só diante da matéria somos geômetras; os gregos foram primeiramente geômetras no aprendizado da virtude.” (Weil, 2008, p. 389). [N.T.]
- 7** Para uma investigação relevante sobre os temas de vigilância e contravigilância, ver Brown (2015). [N.A.]
- 8** Notar a ambivalência do termo utilizado pelo autor: “*to cast*” tem tanto um sentido de projeção, escolha, moldagem, seleção de elenco, parir, lançar, quanto atirar, em múltiplas associações polissêmicas e centrífugas sobre o tema tratado. [N.T.]
- 9** Enquanto “*reflexion*” tem um sentido fisiológico ou mecânico, “*reflection*” já tem o valor agregado da meditação e do pensamento. [N.T.]
- 10** Conversa com o autor, novembro de 2015. [N.A.]
- 11** Se há casos recentes de revoltas e massacres nessas três cidades estadunidenses, em geral ligados à violência racial, especialmente um tipo de violência causada pela polícia e justificada pela lei, pelo menos desde o final do século XIX elas são palco de tais situações. [N.T.]
- 12** Marshall em conversa com o autor. [N.A.]
- 13** Matéria, problema, questão, assunto. Novamente, sentidos diversos, mas associados à discussão central do texto. [N.T.]
- 14** Aqui, novamente, English extrai uma ambiguidade da palavra “*picture*”, referindo-se tanto à imagem do artista quanto aos seus produtos, já que a palavra também significa retrato, pintura, foto, quadro, fotografia, entre outras ligadas ao universo da imagem, em especial tratando-se do trabalho analisado, que, simultaneamente, reitera e desconstrói o gênero “retrato” ou mesmo as relações entre figuração e abstração. [N.T.]

15 Expressão de cunho informal, o que demonstra a alternância de pontos de vista e registros pelos quais o autor trafega: de depoimentos íntimos e pessoais a análises formais, de citações analisadas com rigor a momentos de descontração e proximidade com o objeto, com o artista e com o leitor. [N.T.]

16 “*Sense*” indica sensação, acepção, senso, percepção, concepção ou sentido. De todo modo, trata-se, novamente, de uma noção de percepção da realidade já mediada, elaborada e refletida. [N.T.]

17 Esta formulação pode evocar o leitor de Joan Didion, “On Self-Respect”, que primeiro apareceu na *Vogue* em agosto de 1961 e foi reimpresso em Didion (2006). [N.A.]

18 Para uma análise perceptiva que reconheça o papel decisivo que o modernismo visual desempenha na prática de Kerry James Marshall, ver Mercer (2010), Enwezor (2014) e Molesworth (1998). [N.A.]

19 Além de um certo sentido de mundialização, “*worldly*” também atribui uma noção de secularização, materialidade e conhecimento do mundo, implicando a visão restrita do modernismo *mainstream* até então. Mundano também se remete à superficialidade, a certa falta de comedimento ou “moralidade”. [N.T.]

20 Definição, cenário, contexto, moldura, fixação, ajustamento, engaste, armação, endurecimento. [N.T.]

21 Algo de gosto exagerado e irônico. Além de desafiar critérios usados pelos modernistas estadunidenses, como pureza e seriedade, o uso do termo conecta-se a um outro debate subjacente à análise de English: as performances de gênero que são afirmadas e desconstruídas pela obra. Ver Sontag (1964). [N.T.]

22 Usado como verbo, “*to field*” tem um sentido informal de resposta imediata. [N.T.]

23 Agradeço a Mark Reinhardt a intervenção em que articulou sobre essa questão. [N.A.]

24 Ambas as crianças foram alvo de assassinato policial em meados dos anos 2010. [N.T.]

25 Agradeço a um leitor anônimo da Yale University Press que colocou essa perspectiva física e analítica: “O que a leitura de uma criança que está diante dessa imagem nos permitiria ver? Como contabilizar essa localização?” [N.A.]

26 Também há o sentido de procura nesta expressão. [N.T.]

27 Como em tantos termos usados ao longo do texto, English sintetiza em uma mesma expressão o sentido de condução do olhar e de *desenho*, em uma reflexão sobre a dimensão política e intersubjetiva da produção e circulação da própria imagem. [N.T.]

28 A expressão “casulo de proximidade” é de Norman Bryson. Ver Bryson (2008, p. 88). [N.A.]

29 Marshall adaptou esses suportes não convencionais por volta de 2005 porque, sendo muito mais leves que acrílico ou fibra de vidro, que ele usou anteriormente, são muito mais fáceis de manipular no ateliê. Correspondência com o artista, 20 jan. 2016. Com exceção de outras fontes identificadas, todas as citações de Marshall derivam dessa fonte. [N.A.]

30 Como substantivo, “*plane*” também pode indicar “plano”, enquanto projeto. [N.T.]

31 Diferentemente de “*enjoyment*” ou “*delight*”, “*pleasure*” também tem fortes conotações sexuais. [N.T.]

32 Também pode ser traduzido como contexto, recinto, arredor, circuito. [N.T.]

33 Aguda, vivaz, forte, ansiosa. [N.T.]

34 Ao ouvir o uso de Marshall [da expressão “realismo” (*realness*)], inevitavelmente pensa-se no realismo no *vogue*, o fenômeno gay de *ballroom*. Provavelmente não existe nenhuma conexão entre esses usos, mas não se pode, senão especular se, e como, Marshall poderia estar pensando sobre isso. Com certeza há um eco da convicção de que, pelo artifício – no *vogue*, quando pessoas gays e trans imitam mulheres, para Marshall, pela cópia de um brinquedo –, você acaba com alguma coisa mais completamente real. Agradeço a David Frankel que me trouxe à tona essa especulação. [N.A.]

35 Ver Schapiro (1977, p. 178). [N.A.]

36 Em uma série de momentos ao longo do texto, English repete intencionalmente os mesmos termos, enfatizando seus diferentes sentidos e pesos em cada contexto. No caso, ele mantém o sentido de proximidade, mas adiciona o sentido de rigor, cuidado e exatidão que “*close*” também pode sugerir. [N.T.]

37 Desenhos disponíveis em: <https://www.moma.org/collection/works/289762>; <https://www.moma.org/collection/works/289763>; <https://www.moma.org/collection/works/289764>; <https://www.moma.org/collection/works/289765>. Acesso em: 21 jul. 2023 [N.T.]

38 O termo refere-se especificamente à manipulação ambidestra de armas de fogo ao mesmo tempo, uma habilidade recorrente no imaginário pop da cultura norte-americana. [N.T.]

39 Também há o sentido de irreal neste termo. [N.T.]

40 Que este termo se refira a pintura, quadro ou mais imediatamente à tinta só reforça o trânsito entre literalidade e múltiplas associações, figuração e abstração discutidas no parágrafo. [N.T.]

41 O verbo “*enact*” é associado mais recorrentemente à ideia de encenação, enquanto o adjetivo “*enacted*” traz mais claramente a definição de efetuado, promulgado ou promovido. [N.T.]

42 Citado em Harris (2016, ênfase minha). [N.A.]

43 Pintura disponível em: <https://www.artic.edu/artworks/199002/in-memory-of-my-father>. Acesso em 17 ago. 2023 [N.T.]

44 Assumir, retomar, ocupar. [N.T.]

45 Algo mais ativa esse tipo de pintura [*picture*], algo cuja descrição pode começar por alguém imaginando o poder de citação [*excerpt*] e modificação que um tipo particular de atenção intensa e generosa transmite sobre o objeto. [N.A.]

46 Há um intenso debate sobre as possíveis traduções de “*blackness*” para o português: enquanto “pretidão” e “pretitude” são pouco corriqueiras, deixam mais explícita a relação simultânea entre o debate sobre cor e um grupo social, diferentemente de “negritude”, que carrega expectativas culturais e comportamentais, das quais o autor parece justamente fugir. Ver Silva (2019). [N.T.]

47 Ver Schapiro (1977, p. 75). [N.A.]

48 Ver Steinberg (1972b, p. 280). [N.A.]

49 Essa construção confere um sentido ativo ao fundo da pintura pela transformação do substantivo em verbo, em uma sintaxe que não se pode reproduzir em português. [N.T.]

50 Variedade, diversidade, série. Todas seriam possibilidades, que, no entanto, não evidenciam a forma pintada desses raios luminosos como a palavra “leque”. [N.T.]

51 Ver Schapiro (1977, p. 177). [N.A.]

52 No texto de Alfredo Bosi (cf. Weil, 2008, p. 388), esta passagem é traduzida de maneira mais sintética, a saber: “o forte nunca é totalmente forte, nem o fraco totalmente fraco, mas ambos o ignoram. Eles não se julgam da mesma espécie; nem o fraco se considera semelhante ao forte, nem é olhado como tal”. Do mesmo modo, na passagem a seguir, Bosi (ibidem) encontra solução mais sintética que Darby para a tradução do excerto de Weil: Quem possui a força, anda num meio não resistente, sem que nada, na matéria humana em seu redor, seja de natureza a suscitar, entre o impulso inicial e o ato, esse breve intervalo onde se abriga o pensamento. Onde o pensamento não tiver lugar, nem a justiça nem a prudência o terão”.

No original de Weil (1940, p. 15): “Le fort n'est jamais absolument fort, ni le faible absolument faible, mais l'un et l'autre l'ignorent. Ils ne se croient pas de la même espèce; ni le faible ne se regarde comme le semblable du fort, ni il n'est regardé comme tel. [...] Celui qui possède la force marche dans un milieu non résistant, sans que rien, dans la matière humaine autour de lui, soit de nature à susciter entre l'élan et l'acte ce bref intervalle où se loge la pensée. Où la pensée n'a pas de place, la justice ni la prudence n'en ont”. [N.T.]

53 Weil (1986b, p. 173). [N.A.]

Em Bosi (cf. Weil, 2008, p. 388): “Quem possui a força anda num meio não resistente, sem que nada, na matéria humana em seu redor, seja de natureza a suscitar, entre o impulso inicial e o ato, esse breve intervalo onde se abriga o pensamento. Onde o pensamento não tiver lugar, nem a justiça nem a prudência o terão”.

No original (Weil, 1940 p. 15): “Celui qui possède la force marche dans un milieu non résistant, sans que rien, dans la matière humaine autour de lui, soit de nature à susciter entre l'élan et

l'acte ce bref intervalle où se loge la pensée. Où la pensée n'a pas de place, la justice ni la prudence n'en ont". [N.T.]

54 Ver Steinberg (1972b, p. 209). [N.A.]

55 Weil (1986a). [N.A.] Outras possíveis traduções para o português não foram localizadas. [N.T.]

56 Weil (1986b, p. 182). [N.A.]

57 Nessa conexão, lembro-me da negociação justamente legendária de Steinberg (1972a, p. 54) com [a obra] *Target with Four Faces* de Jasper Johns: "À distância, podemos ver o corpo de um homem, uma cabeça, até um perfil. Mas, assim que reconhecemos uma coisa como um rosto, ela não é mais um objeto, e sim um polo em uma situação de consciência recíproca; ela tem, como o nosso próprio rosto, uma presença absoluta, um 'aqui". [N.A.] Tradução para o português por Célia Euvaldo (cf. Steinberg, 2008, p. 33). [N.T.]

58 Weil (1986b, p. 184). Para Weil, conflito escalado é "simplesmente a arte de produzir tais transformações [na] alma do guerreiro". [N.A.]

Em Bosi (cf. Weil, 2008, p. 398): "um e outro, em contato com a força, sofrem a consequência infalível, que é a de converter os que são tocados por ela em mudos ou surdos. Tal é a natureza da força. O poder que ela possui de transformar os homens em coisas é duplo, e se exerce no sentido de ambos os lados; petrifica diferentemente, mas igualmente, as almas dos que a sofrem e dos que a manejam".

No original: "L'un et l'autre, au contact de la force, en subissent l'effet infaillible, qui est de rendre ceux qu'elle touche ou muets ou sourds. / Telle est la nature de la force. Le pouvoir qu'elle possède de transformer les hommes en choses est double et s'exerce de deux côtés; elle pétrifie différemment, mais également, les âmes de ceux qui la subissent et de ceux qui la manient" (Weil, 1940, p. 27). [N.T.]

59 Weil (1986b, p. 185). [N.A.]

Em Bosi (cf. Weil, 2008, p. 399): "esta dupla propriedade de petrificação é essencial à força e uma alma colocada em contato com a força só lhe escapa por uma espécie de milagre".

No original: “Quoi qu'il en soit, cette double propriété de pétrification est essentielle à la force, et une âme placée au contact de la force n'y échappe que par une espèce de miracle”. (Weil, 1940, p. 28) [N.T.]

60 No livro *How to See a Work of Art in Total Darkness?*, English (2007) analisa as obras em performance nas quais o artista William Pope L. rasteja ou engatinha pela cidade a partir do conceito de “desposseção”. Que ele finalize o texto discutindo a percepção da pintura de Marshall usando os mesmos termos que usa para falar de Pope L. indica que se trata de um conjunto de assuntos importante para o debate racial na arte, como a possibilidade de indeterminação dessas obras e agentes e sua crítica implícita a um certo conceito de humanidade. [N.T.]

61 Ver Attridge (2004, p. 130). [N.A.]

REFERÊNCIAS

ARRIDGE, Derek. **The Singularity of Literature**. Nova York: Routledge, 2004.

BROWN, Simone. **Dark Matters: On Blackness and Surveillance**. Durham: Duke University Press, 2015.

BRYSON, Norman. Rhopography. [1980]. In **Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting**. Londres: Reaktion, 2008.

DIDION, Joan. On Self-Respect. In **Didion: Collected Works**. Nova York: Norton, 2006, p. 215-218.

ENGLISH, Darby. **How to See a Work of Art in Total Darkness?**. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2007.

ENGLISH, Darby. **1971: A Year in the Life of Color**. Chicago: University of Chicago Press, 2016.

ENGLISH, Darby. **To Describe a Life: Notes from the Intersection of Art and Race Terror**. Londres: Yale University Press, 2019.

ENWEZOR, Okwui. Modernity and Its Discontents. In em HAQ, Nav (ed.). **Kerry James Marshall: Painter and Other Stuff**. Antuérpia, Ludion: 2014, p. 167-177.

HARRIS, Susan. Sylvia Plimack Mangold: Of and By Paint. In **Sylvia Plimack Mangold: Floors and Rulers, 1967-76**. Nova York: Craig Starr Gallery, 2016, p.

MERCER, Kobena. Kerry James Marshall: The Painter of Afro-Modern Life. **Afterall**, n. 24, verão 2010, p. 81-88.

MOLESWORTH, Helen. Project America: Kerry James Marshall. **Frieze**, n. 40, maio 1998, p. 72-75.

SCHAPIRO, Meyer. The Romanesque Sculpture of Mosaic I. In **Romanesque Art**. Nova York: Braziller, 1977, p. 75-177.

SILVA, Denise Ferreira da. Luz Negra – a crítica anticolonial e racial do capitalismo global. Curso realizado no Centro Universitário Maria Antonia da Universidade de São Paulo, em São Paulo, em dez. 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-47X_7XJnOU. Acesso em: 5 dez. 2020.

SONTAG, Susan. Notas sobre o *camp*. Disponível em: https://perspectivasqueeremdebate.files.wordpress.com/2014/06/susan-sontag_notas-sobre-camp.pdf. Acesso: 23 abr. 2023

STEINBERG, Leo. Contemporary Art and the Plight of Its Public [1962]. In **Other Criteria: Confrontations with Twentieth-century Art**. Nova York e Oxford: Oxford University Press, 1972a, p. 3-16.

STEINBERG, Leo. Fritz Glarner and Philip Guston at the Modern. [1956]. In **Other Criteria: Confrontations with Twentieth-century Art**. Nova York e Oxford: Oxford University Press, 1972b, p. 277-285.

STEINBERG, Leo. Arte contemporânea e a situação de seu público. In **Outros Critérios: confrontos com a arte do século XX** / Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2008, p. 33-34.

WEIL, Simone. L'Illiade ou el poème de la force. **Cahiers du Sud**, n. 230, Marselha, dez. 1940-jan. 1941, p. 15-28.

WEIL, Simone. Human Personality. In MILES, Siân. **Simone Weil: An Anthology**. Nova York: Grove Press, 1986a, p. 49-78.

WEIL, Simone. The Iliad, or the Poem of Force. In MILES, Siân. **Simone Weil: An Anthology**. Nova York: Grove Press, 1986b, p. 162-195.

WEIL, Simone. A Ilíada ou o poema da força. In BOSI, Ecléa. **Simone Weil: A condição operária e outros estudos sobre a opressão / Trad. Alfredo Bosi**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2008. p. 388-399.

SOBRE OS TRADUTORES

Leandro Muniz atua como artista e curador. Mestrando em história, crítica e teoria da arte pela ECA-USP, é formado em artes visuais pela mesma instituição. Em 2022, apresentou a individual 'Domingo', na Casa de Cultura do Parque, em São Paulo. Foi curador das mostras "Sala de vídeo: Aline Motta" (MASP, 2022), "migalhas" (Galeria O Quarto, 2019), 'Disfarce' (Oficina Cultural Oswald de Andrade, 2017), entre outras.

Liliane Benetti é professora doutora na área de História, Teoria e Crítica de Arte do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA-USP.

Artigo recebido em
18 de julho de 2023 e aceito em
23 de agosto de 2023.