

Jasper Johns: os sete primeiros anos de sua arte

Leo Steinberg

1963¹

(em STEINBERG, Leo. *Outros Critérios –
confrontos com a arte do século XX.*
[trad. Célia Euvaldo]
São Paulo, Cosac & Naify, 2008)

Dezembro de 1961. Johns está expondo quatro pinturas cinza recentemente produzidas. Uma delas é um esboço - encáustica e sculpmetal² sobre papel-, mas funcionou tão bem dessa maneira que não parecia haver necessidade de uma execução elaborada [fig. 2]. O quadro apresenta, num campo quadrado, o denso véu de pinceladas em tons de cinza característico de Johns: tinta que não denota nada além do pintar. Articulado na parte de cima do quadrado está um bloco xilográfico; sobre ele, quatro letras em relevo que vemos num campo retangular turvo, como um reflexo na água, ilegível, invertido. Mas o bloco deixou uma impressão nítida logo abaixo, sobre a própria pintura. Aí lê-se LIAR [mentiroso].

Isso significa alguma coisa?

¹ Publicado originalmente como "Jasper Johns: The First Seven Years of His Art", *Metro*, n. 4/5. 1962, e, com revisões, em *Jasper Johns* (Nova York: George Winenborn, 1963). Na presente versão, a avaliação da literatura crítica anterior (p. 44-49) foi de alguma forma revista e ampliada. De resto, o ensaio permanece essencialmente como concluído no final de 1961, o marco para todas as referências ao trabalho "recente". A discussão de *Alvo com quatro rostos* de Johns (p. 77) é substancialmente a mesma do artigo anterior (pp. 12-14).

² Marca de massa à base de pó metálico e laca, com aspecto viscoso, semelhante a metal derretido que, uma vez seca, lembra o metal duro. [N.T.]



2. Jasper Johns, *Liar*, 1961

Não é preciso significar nada. É um dispositivo para imprimir uma palavra útil. Ou é apenas Pintura com um pouquinho de provocação dadá em sua parte superior (mas somos sofisticados demais para sermos provocados por uma palavra de quatro letras). Ou seria uma alegoria sobre a articulação entre a vida e a arte? Pois o bloco xilográfico, um objeto no espaço concreto, é real, uma peça tirada do mundo - por isso ilegível, invertido. No entanto, é o que se imprime na área pintada, onde está posto na direção certa para se tornar perfeitamente claro; tais sendo as revelações da Arte. A mensagem turva da vida é decodificada pela Arte, e aí está ela, soletrando LIAR - a palavra isenta de qualquer toque de paixão, um letreiro que pendia esquecido muito antes de termos nos instalado.

A palavra retira-se para um lugar e ali fica suspensa como uma voz congelada, esperando derreter e se acomodar. Sobre quem? Sobre o quê? De que lado?

Isso significa alguma coisa?

Para quem? Para o menino aprendendo a ler? Para a posteridade? Para o pintor que o fez? Seus amigos? Para o mesmo pintor que seguiu adiante para fazer outra coisa? Para o crítico que sabe de antemão quais são "as necessidades da arte" e que pode ver que elas não serão atendidas por esse tipo de pintura? Para nós que vemos uma presença implacável e uma metáfora desconcertante gerada por meios literais brutos?

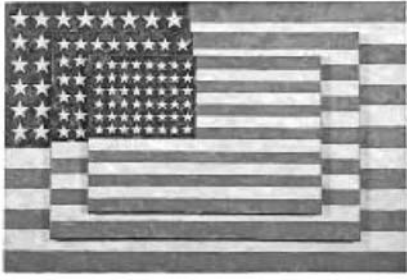
Os elementos do quadro de Johns estão lado a lado como pedras-de-fogo. Friccionados, poderiam provocar uma chama, e talvez seja esse o significado. Mas Johns nem sequer afirma ter ouvido falar da invenção do fogo. Apenas aloca as pedras.



3. Jasper Johns, *Bandeira em cima de branco com colagem*, 1955 (variação daquela exposta por Johns em 1957)



4. Jasper Johns, *Bandeira branca*, 1955



5. Jasper Johns, *Três bandeiras*, 1958

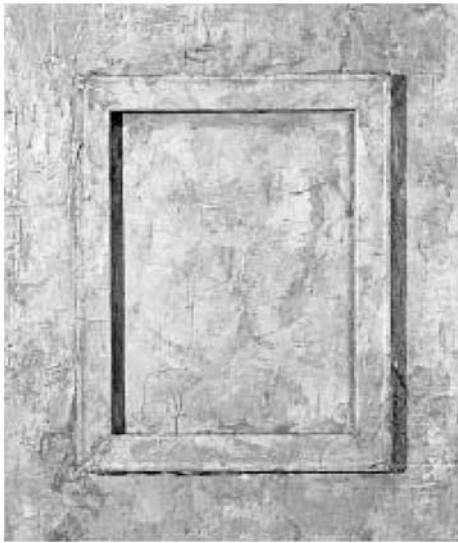


6. Jasper Johns, *Bandeira*, 1960

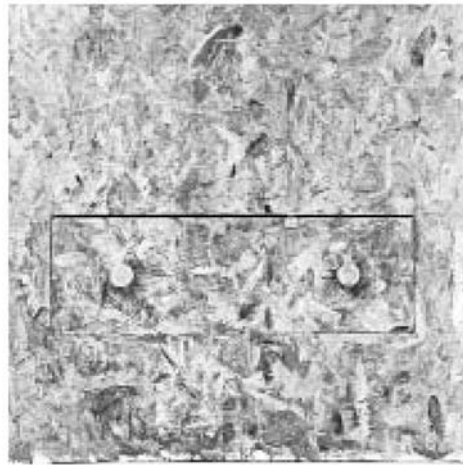
Uma crise

Johns fez sua primeira exposição individual há quatro anos, mostrando variações sobre a bandeira norte-americana [figs. 3-6] e sobre alvos, números e letras. Nela também incluíam-se:

- Livro (1957), um livro real, aberto, pintado com cera - páginas vermelhas, lombadas amarelas, encadernação azul -, um livro paralisado numa moldura em forma de caixa;



7. Jasper Johns, *Tela*, 1956



8. Jasper Johns, *Gaveta*, 1957

- Jornal (1957), encáustica e jornal sobre tela;

- Tela (1956), uma pintura inteiramente cinza na qual uma pequena tela tinha sido colada de frente a uma tela maior [fig. 7]; e

- Gaveta (1957), novamente toda cinza, com o painel frontal de uma gaveta de dois puxadores inserido um pouco abaixo do centro [fig. 8].

Os quadros despertaram entusiasmo tanto quanto consternação, sobretudo por seus temas. Estes eram de uma "banalidade" tão sem precedentes que parecia que nada tão rmonótono já havia sido visto antes. Por que teria ele escolhido pintar temas de um desinteresse tão agressivo?

Para ser diferente?

A validade dessa resposta depende do tom que lhe é dado. Quando é pronunciada com um dar de ombros, explique ao interlocutor que ele não chegou a lugar nenhum; simplesmente reformulamos a pergunta: "Por que, se ele queria ser diferente, teria escolhido ser diferente dessa maneira em particular?".

Mas a mesma resposta proferida com boa vontade pode descrever um momento determinante no percurso de um jovem artista. Pois tornar-se pintor é como tatear o caminho num quarto escuro atulhado de coisas. Quando começa a andar, ele tropeça no sofá de outra pessoa, muda de direção para colidir com a cômoda de alguém, depois tromba com uma mesa de trabalho que não pode ser desarrumada. Tudo tem seu uso e seu usuário e nenhuma necessidade dele. Quando Johns foi dispensado do exército em 1952 e se fixou em Nova York (ele não "pretendia" mais ser pintor, pois chegara o momento de se iniciar como pintor), começou a fazer pequenas colagens abstratas com retalhos de papel. Quando lhe disseram que esses trabalhos pareciam os de Kurt Schwitters, foi

olhar as colagens do artista alemão e descobriu que de fato pareciam muito. Ele estava invadindo propriedade alheia e deu uma guinada no outro sentido - *para ser diferente*.

O assunto que apresentou em janeiro de 1958 foi diferente o bastante para precipitar uma crise na crítica. Apesar de meio século de doutrinação formalista, provou-se quase impossível ver as pinturas no lugar do assunto. O mais interessante a respeito de Johns parecia ser o fato de ele ter conseguido de alguma maneira descobrir coisas desinteressantes para pintar. Um impasse para todos. Mesmo aqueles cuja longa prática de apreciação da arte tinha educado para ignorar o assunto de um quadro, considerando-o irrelevante no que concerne a sua qualidade, falavam e podiam falar sobre poucas outras coisas embora tentassem. "Ele é um artista caligráfico de estilo considerável", escreveu Stuart Preston no *New York Times* (12 de fevereiro de 1961)", e, quanto aos seus macetes, é pegar ou largar."

É mais fácil dizer do que fazer; pois os "macetes" continuaram a atormentar. Como toda afirmação original de importância, eles desequilibravam o status quo e pediam uma revisão imediata das noções adquiridas. Uma vez que as pinturas de Johns apresentavam essencialmente as pinceladas e a superfície do expressionismo abstrato, diferindo destas apenas na variável do assunto, elas pareciam acusar as pinceladas e os respingos da escola de De Kooning de ser, afinal, só um assunto de tipo diferente, o que ameaçava rodo o fundamento da teoria do expressionismo abstrato. E foram os pintores os que mais se ressentiram disso.

Descrevi num outro texto minha reação de alarme quando vi pela primeira vez essas pinturas (cf. p. 31). Se agora revejo a reação do mundo artístico segundo o que foi registrado na imprensa, é porque a situação daqueles quatro anos, 1958-61, revela algo da natureza essencial da arte. Uma obra de arte não vem como um cartão-postal, com o preço estampado sobre ela; apesar de sua condição de objeto, vem primordialmente como um desafio à vida da imaginação e maneiras "corretas" de sentir ou pensar a respeito dela simplesmente não existem. Os sulcos pelos quais os pensamentos e os sentimentos finalmente correrão devem ser escavados antes que qualquer coisa, exceto a perplexidade ou o ressentimento, seja ao menos sentida. Por um longo tempo, a direção do fluxo permanece incerta, represada ou se esvai completamente, até que, depois de muitas incisões experimentais por parte de críticos aventureiros, alguns canais são formados. No final, esse rio largo que podemos chamar a apreciação de Johns - embora ainda venha a ser desviado de uma ou outra maneira - torna-se navegável para todos.

A maioria das pessoas - especialmente aquelas que subestimam o trabalho de um crítico - não sabe, ou finge não saber, quanto o problema é real. Elas esperam que os canais estejam abertos com segurança, para então chegar e desfrutar a suave navegação, quem é que precisa de crítico?

É inerente ao papel do crítico dizer em seus melhores momentos não mais do que aquilo que todos na temporada seguinte repetem; ele é o gerador do clichê.

O primeiro reflexo crítico ao aparecimento de algo novo é usualmente uma tentativa de conservar a energia psíquica assegurando-se de que nada realmente novo ocorreu. A revista *Art News*, suficientemente ousada para ostentar o *Alvo com quatro rostos* de Johns [fig. 13] na capa de sua edição de janeiro de 1958, rotulou-o de "neodadá" e o termo destravou todas as línguas. Qualquer pessoa que estivesse desnordeada sobre o que dizer a respeito de Johns podia a partir de então recitar tudo que lembrava do dadá.³

Uma vez lançado o tópico dadá, ele próprio se tornou alvo da crítica. "Johns tenta usar o clichê, mas à maneira oposta à dos dadaístas", escreveu Tom Hess.⁴ "Será a sua chave para o absoluto. O motivo não é atacar nem divertir, mas emular Jackson Pollock e 'pintar o subconsciente'. A tentativa é chegar a isso por meio de uma arte de Absoluta Banalidade."

³ Único comentário editorial da *Newsweek* (31 mar. 1958): "O dadá, ao que parece, está aí de novo". Michel Ragon, numa reportagem sobre a arte norte-americana em *Cimaise* (jan. 1959, p. 28), escreveu: "*Jasper Johns est une explosion dadaïste un peu comparable à Yves Klein à Paris*" [Jasper Johns é uma explosão dadaísta um pouco comparável a Yves Klein em Paris]. Pierre Schneider, num artigo na *Art News* (mar. 1959, p. 48) sobre a primeira exposição de Johns em Paris, observou que os temas eram "alienados de seu significado por serem representados em uma maneira 'pictórica' untuosa. É um sinal dos tempos: o dadá, como todo mundo, entrou para a escola de arte". *Time* (4 maio 1959), em um artigo intitulado "Seu coração pertence ao dadá": "Como Johns, os dadaístas tentaram deliberadamente despojar a arte de todo sentimento e significação". "Dadá é a doença", diagnosticou Emily Genauer e manchou o seu nome ao informar os leitores do *Herald Tribune* de Nova York (3 abr. 1960) que Johns "gosta de fixar garrafas vazias de coca-cola em suas telas" - uma referência equivocada a uma pintura de Rauschenberg.

⁴ *Art News*, mar. 1959, p. 60.

Hilton Kramer explicou como Johns realmente não era como o dadá e estava longe de sua seriedade: "uma espécie de versão Grandma Moses⁵ do dadá. Mas [...] o dadá buscava repudiar e criticar os valores burgueses, ao passo que Johns, como Rauschenberg, pretende agradar e confirmar a periferia decadente do gosto burguês".⁶ E John Canaday, na *New York Times Magazine*, referindo-se às exposições de Rauschenberg e Johns:

Subitamente ele [o dadá] está de volta e com força. [...] Pelo menos um bode empalhado com um pneu de borracha em torno de seu corpo foi oferecido à apreciação estética - e à venda, uma consideração longe de incidental. Vocês também podem comprar, agora mesmo, um cabide de arame de verdade pendurado numa estaca de madeira projetando-se de um painel salpicado de cores, se isto lhes apetece como algo que gostariam de ter em casa ou se vocês acham que seu valor como investimento tem probabilidade de subir. [...] O dadá dos velhos tempos podia provocar - e provocou, como era sua intenção - fúria. Os imitadores de hoje apenas caçoam e fazem cócegas."⁷

Harold Rosenberg, dotado de um senso político aguçado, presumiu, como Kramer e Canaday, que a escolha de temas feita por Johns era em função da audiência, mas chegou ao julgamento oposto. Os temas não eram concebidos para agradar o gosto burguês, mas para alfinetá-lo. Rosenberg compreendeu o trabalho de Johns como um escárnio dos valores filisteus: "Obviamente, tais trabalhos são concebidos como provocações. Em vez de focalizar a arte, seus problemas e necessidades, o artista fala para a audiência sobre ela própria. [...] Johns esfrega no nariz do freqüentador de galeria de arte o emblema que ele adora".⁸

Os críticos que examinaram com mais minúcia os trabalhos propriamente ditos também chegaram a conclusões opostas quanto ao papel do tema. Fairfield Porter (ele e Robert Rosenblum foram os primeiros autores a aclamar o trabalho de Johns) considerava que as pinturas tinham relação com um modo de ver: "Ele olha pela primeira vez, como uma criança, coisas que não têm significado algum para a criança, não ainda ou não necessariamente".⁹ Objeção: *A fidelidade infalível de Johns para com a forma e a ordem correta dos números é certamente pouco característica de alguém que não conhece o significado daquilo que transcreve.*

John B. Myers, chamando Johns de "o surrealista da nomeação de coisas", escreveu: "Como uma criancinha que segura um ovo, tendo descoberto tal objeto pela primeira vez num ninho escondido, e grita 'Ovo!' - do mesmo modo Johns deixou claro o que as coisas são".¹⁰ Objeção: *Que criança permanece gritando "Ovo!" durante um ano - o tempo que Johns levou para terminar seu Alfabeto cinza de 1959?*

Rosenblum escreveu: "Johns primeiro desnorteia o espectador e depois o obriga a examinar pela primeira vez as qualidades visuais de um objeto rotineiro ao qual ele nunca tinha dedicado um instante de atenção".¹¹ Objeção: *Se Johns trabalhasse tendo em mente algum espectador, seria possível que ele se dirigisse de preferência àqueles que nunca se detiveram para olhar para coisas como letras? Comparemos o comentário anterior do próprio Rosenblum:*¹² *"As letras e os números parecem ter sido descobertos na oficina de um impressor que gostava tanto de suas formas e de seu simbolismo misterioso que não podia entregá-los ao uso cotidiano".*

De acordo com os três autores anteriormente citados, a intenção de Johns ao escolher um tema era vê-lo, ou nomeá-lo ou mostrá-lo. Mas eles concordam que uma pintura de Johns torna um objeto pouco observado subitamente reconhecido.

Outros acharam exatamente o oposto - que Johns escolhe seus temas para fazê-los desaparecer por completo. "Johns gosta de pintar objetos tão familiares que o espectador pode parar de pensar neles e se concentrar nas qualidades poéticas do próprio quadro."¹³ Objeção: *Dizia-se dos modelos feios de Velázquez que eles tinham a função de "forçar o público a focalizar a atenção na arte da pintura e a conferir menos importância a seus temas" (Ortega y Gasset). Permitam-me observar que em*

⁵ Anna Mary Robertson Moses (1860-1961), conhecida como Grandma Moses, foi uma das artistas primitivas norte-americanas mais célebres. [N.T.]

⁶ *Arts*, fev. 1959, p. 49.

⁷ 5 jun. 1960, p. 3⁸.

⁸ "The Audience as Subject", introdução a *Out of the Ordinary*, catálogo da exposição, Houston, Texas, novo 1959.

⁹ *ArtNews*, jan. 1958, p. 20.

¹⁰ *Evergreen Review*, mar.-abr. 1960, p. 78.

¹¹ *Art International*, set. 1960, p. 75.

¹² *Arts*, jan. 1958, p. 54.

¹³ *Charm*, abr. 1959, p. 85, Ver Ben Heller, *School of New York: Some Younger Artists*, B. H. Friedman (org.) (Nova York: Grave Press, 1959): "Essencialmente, sua importância é menos como bandeiras ou alvos do que como um meio de forçar o espectador a focalizar a própria tela, a reagir a ela como uma experiência de pintura imediata e direta". De modo similar, William Rubin: "Para Johns a imagem tem sentido em sua falta de sentido".

seus supostos papéis como promotores da apreciação formalista de arte tanto Johns quanto Velázquez são fracassos. Velázquez porque o olhar de infelicidade de seus anões e bobos da corte permanece tão inesquecível quanto sua caligrafia; e Johns porque, similarmente, nem um único de seus temas conseguiu passar despercebido. Pelo contrário.

Temos, portanto, uma situação crítica na qual alguns acreditam que os temas foram escolhidos para se tornarem mais visíveis, enquanto outros, para se tornarem completamente invisíveis. Esse é o tipo de discrepância que se transforma num acontecimento heurístico. Remete-nos de volta às pinturas com uma questão mais potente: o que, no trabalho - perguntam-nos -, induz a tão grande antagonismo? Revela-se então que o trabalho é tal que justifica os dois grupos de críticos. Pois os quadros de Johns são situações nas quais os temas são constantemente encontrados e perdidos, submersos e recobrados.¹⁴ Ele recupera aquela oscilação perpétua que caracterizou nosso modo de olhar a arte pré-abstrata. Mas, enquanto na arte tradicional a oscilação era entre a superfície pintada e o tema em profundidade, Johns consegue fazer o pêndulo oscilar dentro da planície da arte pós-expressionista abstrata. Ainda assim, o hábito de dissociar a "pintura pura" do conteúdo está tão arraigado que quase nenhum crítico queria ver as duas coisas juntas.¹⁵

Por fim, alguns críticos chegaram a uma via mais aberta examinando o tema de Johns com respeito não à antecipação da reação de algum espectador, mas ao seu funcionamento dentro do próprio quadro. Donald Judd observou "uma curiosa polaridade e aliança entre a materialidade dos objetos e o que é usualmente classificado como as qualidades mais essenciais de tinta e cor. [...] A 'congruência' é uma descrição relevante".¹⁶ Ben Heller observou que "os temas limitam e descrevem o espaço de Johns" (ver nota 13). Pouco tempo depois, William Rubin insinuou que o "enigma" dos trabalhos de Johns opunha-se à "unicidade paradoxal do quadro como pintura e imagem". E continuava:

Tal ambigüidade peculiar não pode ser alcançada apenas com um tema qualquer. [...] Todos os temas favoritos de Johns compartilham um caráter emblemático ou de "signó". [...] Portanto, o paradoxo reside na reversão que Johns realiza do processo usual de representação, pela qual um objeto tridimensional do mundo real é representado como uma ilusão bidimensional. Johns confere a seus signos bidimensionais maior substância, peso e textura do que eles tinham na realidade; em outras palavras, ele os transforma em objetos.¹⁷

Johns construiu para si um idioma pessoal no qual objeto e emblema, quadro e tema convergem indivisivelmente. O tema está de volta não como preenchimento ou adulteração, não em algum tipo de parceria, mas como a condição mesma da pintura. Os meios e o significado, o visível e o conhecido são de tal forma uma única e mesma coisa que a distinção entre conteúdo e forma ainda não é ou já não é mais inteligível.

Esse resultado surpreendente é em grande parte função de seus temas originais. Quero continuar a questionar esses temas quanto a seu caráter ordinário, para ver como eles funcionam para o artista em suas pinturas. Se eu conseguir ter resposta para algumas dessas questões, posso não precisar mais perguntar quais eram as intenções de Johns ao escolher pintar bandeiras, alvos, números etc.

Os temas

Os temas que Jasper Johns escolheu pintar até 1958, ano de sua primeira exibição pública, têm os seguintes pontos em comum:

1. Sejam objetos, sejam signos, são coisas feitas pelo homem.
2. Todos são lugares-comuns do nosso entorno.
3. Todos possuem uma forma ritual ou convencional que não deve ser alterada.
4. São ou entidades integrais ou sistemas completos.
5. Tendem a determinar o formato e as dimensões do quadro.
6. São todos planos.
7. Tendem a ser não-hierárquicos, permitindo a Johns manter um campo pictural de igualdade nivelada, sem pontos de ênfase ou privilégio.
8. São associáveis à idéia de passividade mais do que de ação.

¹⁴ Ver Irving H. Sandler em *Art News* (fev. 1960, p. 15): "Em seus quadros de bandeira, alvo, número e letra, Johns tentou tornar o invisível (o familiar) visível e em seguida torná-lo invisível novamente".

¹⁵ A exceção é Robert Rosenblum, que reagiu de imediato a um "impacto visual e intelectual". O trabalho de Johns, escreveu, "toma de assalto e estimula a mente e o olho com o contentamento da descoberta" (*Arts*, jan. 1958, p. 54). E novamente (*Art International*, set. 1960, p. 77): "Em geral, Johns estabelece um equilíbrio seco e teso de alguns poucos elementos visuais cujo impacto sensorial imediato é tão irresistível quanto o choque intelectual".

¹⁶ *Arts*, mar. 1960, pp. 57-58.

¹⁷ *Art International*, jan. 1960, p. 26.

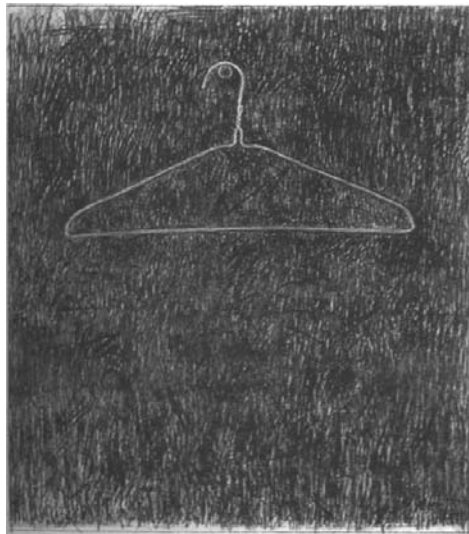
Passo agora a discutir esses pontos um a um.

1. *Que os temas de Johns são objetos ou signos feitos pelo homem é evidente.* O fato de que são feitos pelo homem garante a ele que sejam exequíveis. E essa é a descoberta libertadora para o pintor cuja mente é literal e contemporânea: só o que é feito pelo homem pode ser feito, ao passo que tudo o mais que o ambiente tenha a mostrar só é imitável por faz-de-conta. A posição do antilusianismo moderno encontra aqui seu lugar de repouso lógico. A rua e o céu só podem ser simulados na tela; mas uma bandeira, um alvo, um 5 - estes podem ser feitos, e a pintura acabada não representará nada além do que ela de fato é. Pois nenhuma semelhança ou imagem de um 5 é pintável, apenas a própria coisa o é.

Um problema fundamental da arte do século XX - como fazer da pintura uma realidade de primeira mão - se resolve quando o tema desloca-se da natureza para a cultura.

2. *Os temas são lugares-comuns do nosso entorno.* Apresentada nesses termos, a preferência de Johns o situaria ao lado de Caravaggio, Courbet ou dos pintores norte-americanos da Ashcan School¹⁸, todos eles artistas que escolheram temas desprezíveis. Mas Johns não nos oferece o lugar-comum em uma pintura (transfigurado pela luz, composição e estilo), mas o lugar-comum como pintura. E isso é diferente.

A escolha do lugar-comum não decorre necessariamente da decisão de pintar apenas coisas feitas pelo homem: ele poderia ter escolhido pintar a planta baixa do Taj Mahal. O que ele escolhe é sempre um Universal: seu *Cabide*, por exemplo [fig. 9]. Ele não é feito de madeira, o que o teria situado num nível particular de custo e qualidade, nem de algum plástico brilhante, que o graduaria em uma escala de modernidade. Seu cabide de arame é do tipo que ninguém compra ou escolhe. Ele vem gratuitamente da lavanderia; um objeto que entra na casa de qualquer pessoa e é descartado em qualquer porta dos fundos. Do mesmo modo, *Livro, Jornal, Gancho* (1958) e as bandeiras: apesar de sua concretude, são tão imparciais, tão sem classe e tão universais quanto os números primários ou o alfabeto. Seus temas são de fato lugares-comuns, mas não mais "banais" do que moedas de cinco e dez centavos.



9. Jasper Johns, *Cabide*,

Por que ele os teria escolhido?

Uma mulher me escreveu em junho de 1960: "Quando vi as pinturas de Jasper Johns perguntei-me por que ele desperdiçava aqueles maravilhosos brancos e acinzentados à la Chardin em bandeiras e números". Era a clássica desaprovação feminina - a expressão familiar "não sei o que ele vê nela!" - do amor de um homem que parece mal direcionado. Contudo, até agora só Rosenblum observou que há um fator de amor no modo como Johns trabalha com seus temas.

Mas amor é uma palavra complexa. Talvez o atirador de elite que escolhe sua vítima de uma fila de soldados inimigos uniformizados faça a mesma coisa. É uma questão de pôr o objeto em foco, até que ele deixe de pertencer mesmo a seu gênero e fique absolutamente isolado. Mudar o objeto por meio de uma mudança de atitude é a única maneira de mudá-lo sem violação.

¹⁸ Termo aplicado aos pintores norte-americanos realistas das primeiras décadas do século XX, cujo tema predileto eram os aspectos precários e árduos da vida urbana. [N.T.]

Pierre Restany escreveu recentemente¹⁹ que o gesto essencial de Johns como pintor é conferir singularidade ao lugar-comum.

O que ocorre quando vemos um lugar-comum pintado por Jasper Johns? Não acredito que experimentemos uma revelação a respeito do desenho de uma bandeira ou de um alvo. Nem que esqueçamos o tema no deleite da pura pintura. Mas ao observar essas coisas estandardizadas sentimos uma estranha desaceleração de seu ritmo normal de existência. A bandeira enrijece, é lentamente pintada a mão e - como o estágio final de um processo que começou com a imobilização de seu desfraldar - fundida em bronze [fig. 6]. As Estrelas e as Listas para sempre.²⁰

Todas essas coisas são desaceleradas. Como não foram produzidas em série na efusão da indústria, não se submetem mais aos gestos mecânicos dos usuários humanos - o folhear das páginas, a saudação das bandeiras, a abertura de uma gaveta, o cálculo de números etc. O que vemos quando estamos diante de um lugar-comum de Johns é a possibilidade de uma atitude modificada; melhor ainda, a possibilidade da existência isolada de um objeto sem nenhuma interferência humana. O que Johns aprecia em seus objetos é que eles não são a preferência de ninguém, nem mesmo dele próprio. Por um estranho paradoxo, esses lugares-comuns feitos pelo homem, feitos de modo singular, são libertados da sombra do homem.

Se suas obras chegam a incomodar, talvez seja porque insinuam nossa ausência, não de uma cena de desolação romântica, nem de um universo de energias abstratas, mas do nosso próprio lugar.

3. *Um tema de Johns tem sua forma ritual ou convencional respeitada.* Nunca é suficiente dizer que ele pinta números; é preciso dizer também que os pinta na ordem certa (isto é, não num desprezo infantil, ignorante ou estético para com seu significado). Acrescentemos a isso que seus alfabetos correm segundo o prescrito e que uma régua usada em suas pinturas é sempre deixada inteira e reta, isto é, não criativamente rearranjada. Picabia, em 1918, incorporara uma fita métrica num quadro chamado *Os centímetros*; mas a fita fora quebrada e colada em pedaços. Os cubistas tinham como prática desrespeitar o número verdadeiro das coisas: punham três cordas num violão, quatro ou seis linhas numa estrofe de partitura musical. Esses desvios dos fatos dados assinalavam sua transfiguração, simbolizavam seu alistamento na arte. Os arquitetos bizantinos às vezes ornamentavam a fachada de uma igreja com fragmentos de inscrições antigas, algumas de cabeça para baixo. A inversão, fosse deliberada ou por ignorância, era um indício de alienação em relação à tradição literária antiga. E a arte do século XX fez continuamente uso de objetos comuns, incluindo números e grupos de letras, mas modificados ou livremente fragmentados e em combinações surpreendentes.

Em Jasper Johns, o significado convencional nunca é desdenhado. Nenhuma atitude de raiva, ironia ou esteticismo altera as formas que ele transcreve. Nada evoca a obstinação, a irreverência ou o desleixo das mais originais produções dadaístas. Em todos os seus temas Johns reconhece uma forma pré-estruturada que ele aceita do mesmo modo como os artistas outrora aceitavam a anatomia corpo. Isso tinha seu lado prático. "Usar o design da bandeira americana deu conta de muita coisa para mim porque eu não precisava desenhá-la", disse ele certa vez. (O que faz lembrar que os maiores contadores de histórias, como Homero e Shakespeare, não inventaram, como fizeram O. Henry ou Somerset Maugham, seus próprios enredos.) "Segui então para coisas similares como os alvos", continuou Johns, "coisas que a mente já conhece. Isso me deu espaço para trabalhar em outros níveis." É como se Johns tivesse decidido desenhar nos dois modos de pintura não-representativa - a abstração geométrica e o expressionismo abstrato -, embora a tendência comum seja que eles se excluam mutuamente. A maneira de realizar os temas lhe permite submeter-se a uma disciplina impessoal de linhas traçadas a régua, ao mesmo tempo que ainda responde a cada impulso pictural. E Johns conseguiu unir esses dois modos díspares de arte ainda a um terceiro, que é normalmente antitético aos outros dois; o mais literal realismo. A maneira como as coisas são é que é o tema adequado para a arte.

Quando perguntamos a Johns por que fez isso ou aquilo numa pintura, ele responde de modo a se eximir de responsabilidade. Uma determinada decisão foi-lhe dada pela maneira como as coisas são ou foi sugerida por um acidente que ele nunca incitou.

Quanto aos quatro modelos de rostos que colocou em quatro caixas oblongas acima de um dos alvos [fig. 13]:

Pergunta: Por que você os cortou bem na linha dos olhos?

¹⁹ *Cimaise*, set. 1961.

²⁰ Referência ao hino nacional norte-americano: "The Stars and Stripes Forever". [N.T.]

Resposta: Eles não caberiam nas caixas se eu os deixasse inteiros.

Indagaram-lhe por que sua escultura em bronze de uma lâmpada elétrica estava dividida em lâmpada, soquete e fio separados [fig. 13]:

R: Porque, quando as partes vieram da fundição, o bulbo não enroscava no soquete.

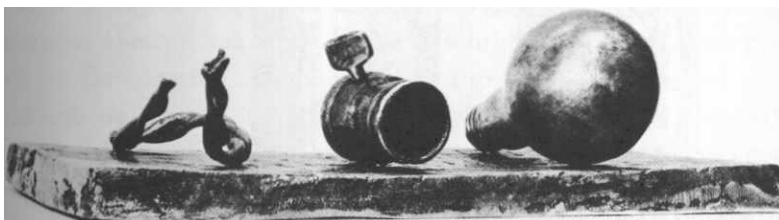
P: Você não poderia ter mandado refazer?

R: Sim, poderia.

P: Então você gostou dela em fragmentos e decidiu deixá-la daquela maneira?

R: Claro.

A distinção que estou tentando fazer entre necessidade e preferência subjetiva parece ininteligível para Johns. Perguntei-lhe sobre o tipo dos números e letras que ele usa - tosco, estandardizado, sem pretensão artística -, o tipo que associamos aos papéis de embrulho e letreiros das mercearias.



10. Jasper Johns. *Bronze.*

P: Você quase sempre usa o mesmo tipo. Alguma razão em particular?

R: É como vem o estêncil.

P: Mas se você preferisse outra tipografia, consideraria impróprio recortar seus próprios estênceis?

R: Claro que não.

P: Então você de fato gosta mais destes.

R: Sim.

Essa resposta é tão evidente que fico pensando por que cheguei a fazer a pergunta; ah, sim - porque Johns não veria a distinção óbvia entre livre escolha e necessidade externa. Tentemos novamente:

P: Você lisa essa tipografia porque gosta dela ou porque é assim que vem o estêncil?

R: Mas é disso que gosto nela, que venha dessa maneira.

Isso significaria que é uma opção de Johns preferir as condições dadas - a forma do estêncil comercial, o trabalho malfeito na fundição, as caixas baixas demais para conter as máscaras de gesso etc.? Que ele deseja de tal maneira o que ocorre, que aquilo que vem de fora torna-se indistinguível do que ele escolhe? A distinção teórica que tentei impor foi extraída de outro contexto; daí sua irrelevância.



11. Jasper Johns, *Bronze pintado, 1960*

Tentei distinguir entre letras desenhadas sujeitas a inflexão expressiva, isto é, letras que existem no mundo da arte, e aquelas letras funcionais que vêm nos estênceis produzidos em série para grafar ESTE LADO PARA CIMA num caixote. Avançando mecanicamente a partir dessa distinção entre vida e arte, perguntei se o pintor nutria alguma preferência estética por aquelas formas toscas do estêncil. Johns responde que não reconhecerá a distinção. Ele sabe que letras com desenho mais impactante existem ou podem vir a existir. Mas elas seriam Arte. E o que ele aprecia nesses estênceis é que ainda não são Arte. Ele é o realista para quem o tema pré-formado é uma condição da pintura.

4. *Os temas de Johns são entidades integrais ou sistemas completos.* Podem ser uma coisa única em sua inteireza - a figura de um 5, um alvo, uma cortina -, ou uma escala, uma gama de possibilidades, um conjunto completo. O primeiro objeto lugar-comum que Johns viu potencialmente como quadro foi a bandeira dos Estados Unidos, cujas faixas representam a soma das colônias originais e cujas estrelas perfazem o número total de estados; os Estados Unidos antes e agora. Quando fez esculturas de bronze a partir de duas latas de cerveja [fig. 11], uma delas, pesando menos e perfurada na parte de cima, era designada como vazia; a outra, como cheia; uma (com a marca Ballantine no topo) era confederada; a outra, ianque.

Seus números, quando não são cifras isoladas, correm de zero a nove [fig. 12]; os alfabetos, de A a Z. Seu *Livro* e seu *Jornal* são apresentados abertos; sua *Cortina* está desenrolada [fig. 19]; suas pinturas do *Termômetro* mostram todos os graus da escala; e as várias pinturas de círculo descrevem revoluções completas. Seu trabalho grande mais recente (1961, cerca de três metros de largura) é o mapa dos Estados Unidos de costa a costa [fig. 18]. Todas as coisas, sejam objetos, sejam signos ou séries, são mostradas, como os ombros egípcios, em sua extensão maior. E a implicação aqui, assim como na arte egípcia, é o ponto de vista não-fixo.

Uma vez que seus objetos não são vistos de nenhum ângulo particular, não há nenhuma posição intelectual a partir da qual um fragmento significativo pudesse ter sido isolado. Nenhuma parcialidade. A completude de seus sistemas ou entidades implica a recusa do artista em anunciar sua locação subjetiva.



12. Jasper Johns, Números em cinza, 1958

O mesmo se dá com a cor. Quando não está pintando monocromaticamente, suas cores apresentam uma abstração esquemática de todo o espectro: vermelho, amarelo, azul; ou, para conferir mais riqueza e com um leve giro da roda, as complementares intermediárias: laranja, verde, violeta.

Mas existem dois *Alvos* de 1955 (pintados quando Johns tinha 25 anos de idade), dos quais Nicolas Calas escreveu certa vez: "A unicidade é destruída seja pela repetição, seja pela fragmentação".²¹ Um deles [fig. 13] apresenta quatro modelos de um rosto truncados e pintados de laranja; o outro [fig. 14] é encimado por nove caixas cujas tampas articuladas podem ser abertas e fechadas e que contêm fragmentos anatômicos em gesso: um segmento de rosto quase branco, um osso de animal quase preto, uma mão com quatro dedos pintada de vermelho, um calcanhar amarelo, uma orelha laranja, um pênis verde, um pé púrpura e uma caixa azul vazia. (Eu deveria perguntar a Johns por que o fragmento de peito é rosa. Certa vez, perguntei por que ele tinha inserido esses modelos de gesso, e sua resposta foi, naturalmente, que por acaso alguns dos modelos estavam à mão no estúdio.)

²¹ *Art News*, fev, 1959. p. 39.

O fato de que essas partes anatômicas não estão inteiras, que só é inserido o tanto delas que cabe numa caixa, que são recortadas num tamanho necessário como pedaços de colagem, indica que o corpo humano não é o tema ostensivo. O tema continua sendo o centro do alvo em sua inteireza, para o qual os fragmentos anatômicos fornecem realce enfático.

Aparentemente o artista queria saber (ou pelo menos é o que ele diz) se poderia usar fragmentos de moldes de corpos e permanecer tão indiferente à leitura de sua mensagem quanto era indiferente às linhas de texto nos pedaços de jornal colados na tela abaixo deles. Poderia o nosso hábito de sentirmentalizar o humano, mesmo quando obviamente duplicado em gesso pintado - poderia esse instinto patético em nós ser amortecido de modo a liberar atitudes alternativas? Ele estava rastreando uma possibilidade perigosa até seus limites; e creio que calculou mal. Não que tenha fracassado em fazer um quadro que funcione; mas a atitude de distanciamento requerida para fazê-lo funcionar nos termos em que ele propõe é demasiado particular e rara e implacavelmente prosaica para isentar a obra de morbidez. Quando elementos humanos afetivos são utilizados de maneira conspícua, mas não são usados como tema, sua subjugação torna-se um tema que fugiu ao controle. De qualquer maneira, nenhuma fragmentação similar de totalidades conhecidas ocorreu desde então no trabalho de Johns.²²

5. Uma vez que tendem a constituir o tema total de uma obra particular, *os objetos, sistemas ou signos de Johns predeterminam a forma e as dimensões da pintura*. O quadro não é contido por uma moldura externa, mas é mantido a partir de seu interior. Apollinaire já presentira essa questão em 1913, quando previu um papel maior na arte moderna para o objeto real, que ele chamou a "moldura interna" do quadro.

No trabalho de Johns, a "moldura interna" rege absolutamente sempre que a imagem retratada - bandeira, alvo, alfabeto, livro, tela ou canina - permanece auto-suficiente. Quando um objeto físico é incluído dentro de uma tela maior, ele serve ao menos para diminuir a margem de escolha; a arbitrariedade de onde o quadro termina é reduzida. Portanto, em *Cabide* [fig. 9] e *Gaveta* [fig. 8], a largura é prefixada; em outros, por exemplo *Termômetro*, é a altura. Em *Pintura cinza com uma bola* (1958; fig. 15), a dimensão vertical é dada por um talho na leia, forçado e mantido aberto pela intrusão de uma bola.

Em um quadro do ano seguinte [fig. 16], o tema era para ser um círculo. Johns fez girar uma vareta achatada para traçá-lo e em seguida, concluído o traçado, viu que seria falso removê-la. O círculo sozinho seria uma abstração na tela; com a vareta-compasso em evidência, o quadro tornou-se novamente um objeto: um dispositivo para fazer círculos. O tema, o título e a forma subitamente coincidiram. O círculo e as palavras *DEVICE CIRCLE* [dispositivo círculo] pintadas com estêncil na base do quadro determinam, como que por necessidade, a estrutura e a forma da obra.



17. Jasper Johns. Tennyson, 1958

²² 1971: isso foi escrito em dezembro de 1961. A observação não se sustenta para alguns de seus trabalhos mais recentes.

Um dos trabalhos mais bonitos de Johns é a pintura chamada *Tennyson* (1958; fig. 17), concebida em homenagem ao poeta que escrevera "Comedores de lótus". O nome do poeta - dessa vez não foi grafado com estêncil, mas em letras maiúsculas romanas - corre na base, determinando sua largura e até, sente-se, a escala do trabalho. O restante desse grande quadro (185,7 cm de altura) começa com dois altos painéis verticais em chassis separados cuja junção ainda está aparente na parte superior. Em seguida, o pintor pega um pedaço grande de lona e a dispõe sobre o díptico original tal como uma folha dobrada. Por alguma razão, imagino que se possa ainda sentir o ritmo dessas simples tarefas: gestos lentos e graves como os de um ritual funerário desconhecido. As laterais reviradas da lona introduzem a ilusão de uma grande escala vertical. E pinceladas recobrem então todo o campo com uma chuva generalizada de tons cinza; e tonalidades mais escuras de cinza aparecem na densidade comprimida das letras que soletram o nome de Tennyson.

O passo importante nessa pintura foi a decisão de não usar nenhuma realidade dada além daquela do nome do poeta, mas criar, a partir de geometrias materiais inventadas, um sistema igualmente inevitável. O feito físico desse quadro - a separação dos dois painéis e o revestimento com as margens reviradas -, em relação ao ato de pintar, agora oferece as condições dadas de uma necessidade material. Uma ficção, é óbvio, já que esses atos de cortar e colar foram decisões livres. Mas sua intencionalidade operava contra outro tipo de resistência material e indica ação anterior. No momento de pintar, o sistema de três estratos visíveis e quatro áreas de tela era disposto de forma tão segura quanto, em pinturas anteriores, o desenho da bandeira norte-americana.

Mas o que dizer das variações arbitrárias de Johns sobre o tema das "estrelas e listas"? *Bandeira em cima de branco*, por exemplo (1954; ver variação na fig. 3), é uma pintura na qual o formato horizontal da bandeira ajusta-se de modo incongruente a uma tela vertical. Parece-me que a estranheza do quadro deriva precisamente disso, de que uma conhecida regra de lógica e de precedente é aqui visivelmente rompida. Quando a bandeira deixa de ser o todo, quando sua anatomia perfeita insere-se em qualquer tipo de combinação - ela se torna fabulosa: uma contraparte do realista moderno para as quimeras do antigo realismo.

Bandeira sobre branco: a bandeira estaria apoiada num pedestal branco? Impossível, uma vez que o branco do pedestal e o das listas são idênticos; isso pode ser verificado.

Estaria o quadro inacabado, como se à espera de mais algumas dessas faixas horizontais vermelhas? Tal acabamento poderia ser bom para o quadro, mas arruinaria a bandeira.

Mas, então, a parte inferior branca seria um excesso a ser descartado? Isso poderia ser bom para a bandeira, mas retalharia o quadro que é visivelmente indivisível.

Ao transgredir o desenho da bandeira norte-americana, a pintura demonstra sua própria impossibilidade.

6. *Os temas de Johns são bidimensionais*. Abaixo de uma enorme representação literal de um inconfundível cachimbo, Magritte escreveu "*Ceci n'est pas une pipe*" [Isto não é um cachimbo]. E, ao espectador intrigado que confundisse a imagem com a realidade, ele teria dito: *Tente fumá-lo*.

As imagens de Johns não buscam essa imunidade do irreal. Não se pode fumar o cachimbo pintado de Magritte, mas seria possível atirar um dardo num alvo de Johns ou usar seus alfabetos pintados para testar a miopia. Se não se faz uso de seus alvos e letras, seria porque eles são vistos como arte? Mas essa é uma decisão do espectador. Ele é livre para poupar esses ou quaisquer alvos: pois, como foi observado, Johns torna visível a possibilidade de uma atitude alternativa. A questão, contudo, é que é uma alternativa; que a postura de mirar um alvo de Johns não é menos sensata do que era uma genuflexão diante de um ícone. Porque o tema na arte de Johns readquiriu presença real.

Em sua moralidade particular, que faz com que seja não-ético desviar as coisas delas próprias, uma pintura deve ser o que ela representa. Tinta é tinta, números são números, e pode-se ter um número pintado no qual cada termo é não mais do que ele mesmo. Pode-se também ter objetos com tinta sobre eles. O que não se pode ter é uma paisagem pintada em que a paisagem é simulada e a tinta, disfarçada.

Não seria agora evidente quão longe do arbitrário, quão longe do espírito dadá, ou de qualquer desejo de provocar algum burguês desinteressado, Johns se encontra na escolha de seus temas?

Observem novamente a bandeira, o primeiro tema que ele encontrou e, em seu estado natural, quase um sistema johnsiano pré-formado. As listas vermelhas e brancas não formam - como num padrão listado normal - uma hierarquia de figura-fundo. Elas são, em seu papel simbólico familiar, absolutamente equivalentes. Em outras palavras, a alternância de faixas vermelhas e brancas na bandeira norte-americana é muito mais plana do que seriam faixas similares numa camiseta. Quanto às estrelas sobre fundo azul: aqui, como em todas as situações que ameaçam um diferencial figura-fundo, Johns emprega todas as suas técnicas como pintor para anular a diferença:

- o entrelaçamento-superposição incessante de figura e fundo; uma superfície de tinta semelhante a uma malha ou um trançado. Não um espaço raso, mas a densidade animada de um filme.
- Uma pincelada em ziguezague que parece os grampos usados pelos marceneiros e funciona como eles.
- A extremidade inferior não pintada da maioria de suas telas.
- O respingamento (drip), marca familiar da pintura da Escola de Nova York, definindo a superfície da tela do mesmo modo como gotas de chuva definem a vidraça transparente.
- Fragmentos de colagem, jornal ou um retalho de tela crua, para remeter a pintura à sua materialidade sempre que a cor ou os valores de tom rondam o espaço ilusório.

Fico olhando para sua pintura em preto-e-branco chamada *Cortina* [fig. 19]. Com exceção de uma margem estreita em toda a volta, a superfície é ocupada por uma cortina real - de um tipo barato; Johns teve de reforçá-la para que ela ficasse plana. Ela está descida como se fosse noite e, obviamente, pela última vez. Por toda a superfície visível - a cortina e a tela do fundo - espalha-se a própria tinta, extraordinariamente atmosférica e sugerindo profundidade. Ela cria um espaço noturno com rajadas de luzes brancas que irradiam de pontos suspensos, como fogos de artifício estourando e caindo enevoados.

Abstração de uma paisagem noturna? Olha-se para um campo cuja escuridão é absoluta, cujos brancos não iluminam nada, mas tornam a escuridão visível, como disse Milton da sombra do inferno.

Ou uma cena de anoitecer: luzes distantes cintilando e extinguido-se entram e saem de foco, como faróis passando numa estrada na chuva. Será que estamos ao ar livre na noite ou em algum lugar fechado? Uma janela, com sua cortina barata descida, está peno de mim, deixando-me de fora, conservando-me dentro? Olhemos de novo. Sobre uma cortina de lona baixada rente ao lado de fora nos é dado ver a escuridão da noite; como a sombra oca que nossos olhos fechados projetam nas pálpebras baixadas. Alberti comparou as diafaneidades da perspectiva do Renascimento a janelas abertas. Cortina de Johns compara a opacidade de sua tela a uma janela cuja cortina está baixada.



19. Jasper Johns, *Cortina*, 1959

7. *Os temas de Johns são não-hierárquicos.* Quando Johns pinta com cor, seu esforço é para manter cada uma das cores num estado de dispersão geral e em quantidades similares. Não pode haver nenhuma predominância.

Quando pinta figuras, tais como números ou letras, os espaços negativos são ocasionalmente recobertos na medida suficiente para anular qualquer distinção hierárquica entre figura e fundo. Os objetos que incorpora em seus quadros são aqueles igualmente desinteressantes para o mendigo e para o milionário.

Instrumentos de diferenciação - uma régua ou um termômetro fixados na tela - podem interromper a superfície de tinta, mas não podem alterar seu caráter, cuja homogeneidade invalida suas calibrações.

Nos campos picturais de Johns, todos os elementos convivem em estado de igualdade democrática. Nenhum se distende às custas de outro. Cada parte da imagem tende para o plano do quadro como a água tende para o nível do mar. A superfície de tinta é ondulada e acidentada, mas nivelada e niveladora como a superfície da água, e imagina-se que qualquer parte poderia substituir qualquer outra em qualquer ponto.

Em outras palavras, ninguém está apontando para nada em particular, talvez porque não haja ninguém por perto.

Mas e quanto aos alvos? Como objetos de uso, são concebidos para marcar um centro; são sistemas de convergência total para um ponto privilegiado. Mas o tratamento que Johns confere aos alvos neutraliza sua ênfase original, sobretudo pelo forte vermelho descentralizado nos tímpanos. E deve ter sido em parte para contrabalançar a aparência de centralização que Johns encimou dois de seus alvos com modelos anatômicos inseridos em pequenas caixas [fig. 14]. Eles formam uma procissão sem meta, para a frente e para trás, numa prateleira horizontal, e as tampas das caixas convidam ao movimento vertical de abrir e fechar. Uma boa razão para sua inclusão foi certamente a determinação de trazer a mais centralizadora de todas as formas a um estado homogêneo, de ausência de ênfase. Daí, também, suas pinturas de alvos inteiramente verdes e inteiramente brancos. Johns rira até o alvo de foco, de modo que, sendo visto não com olho de atirador, é encarado com uma atitude alternativa.

Uma característica de Johns é que, tendo alcançado por certos meios uma determinada aparência desejada, ele prossegue para ver se não pode obter o mesmo resultado pelos meios opostos: se consegue fazer um alvo parecer tão descentralizado quanto uma bandeira; se consegue fazer que a vertical *Bandeira sobre branco* [fig. 3] pareça tão indivisível quanto uma bandeira sozinha; e, em seus dois alvos com modelos de gesso, se o efeito de aleatoriedade, fornecido pelos fragmentos anatômicos de todo o corpo, pode ser alcançado também por uma quádrupla repetição do mesmo rosto; se órgãos genitais masculinos em gesso podem ser feitos para parecer tão indiferentemente públicos quanto o modelo de um calcanhar; e se, tendo despertado o senso de participação por meio de tampas articuladas que podem ser abertas à vontade, o espectador não seria incitado ao mesmo senso de participação por uma gaveta que permanece imóvel, fechada.

Moral: nada na arte é tão verdadeiro que seu oposto não possa ser tornado ainda mais verdadeiro.

8. *Os temas de Johns são associáveis à noção de passividade mais do que à de ação.* Todos os objetos são passivos e os quadros de Johns são objetos. Mas os objetos se vêem associados a ações específicas e, conseqüentemente, a graus do fazer ou da passividade. Todos sabem o que significa quando um rei afeito à guerra identifica-se com um martelo ou um Michelangelo com uma bigorna. O simbolismo de Johns pode não ser tão explícito, mas ignorar a variável da carga simbólica em sua iconografia é ser negligente ou então doutrinário. Pois os objetos que ele escolhe mostram uma preferência distinta por deixar as coisas acontecerem. Urna bandeira não tem nada a fazer senão ser reconhecida; um alvo é para ser mirado; um livro é aberto; as letras e os números são embaralhados; cortinas são descidas; gavetas são enchidas e fechadas. Até o *Gancho* que Johns certa vez desenhou não projeta nenhuma garra preênsil, mas se enrosca em si mesmo.

Em conjunto com a maneira de pintar, seus temas tendem a criar áreas de persistência sem acontecimentos; eles produzem padrões de continuidade que ficam inertes diante da atividade erosiva da tinta.

Isso parece funcionar para seus primeiros trabalhos. Em seguida, por volta de 1958, Johns introduziu elementos de ação declarada em seus quadros que, a partir daí, passaram a ser legíveis como polaridades da ação e da passividade. Elementos que agiam e elementos que sofriam a ação apareciam conjugados. Em *Pintura cinza com uma bola* (1958; fig. 15), a bola funciona como um objeto introduzido à força, um corpo estranho na tela rasgada. O braço do compasso que ficou para trás em *Device Circle* [Dispositivo círculo] (1959; fig. 16) é um agente eficiente que impõe sua marca onde quer que toque. Tais mudanças merecem ser notadas; elas indicam que o repertório de objetos de Johns torna-se cada vez mais responsivo à vida.

Seu tema é o veículo sensível de suas intenções como pessoa e como pintor. Ele não está ali à revelia nem para provocar explosões de raiva e de incompreensão nos conformistas. Seus temas não foram escolhidos para educar nossas sensibilidades embotadas, nem, aliás, por nenhuma razão que tenha a ver com vocês e comigo. Johns escolheu seus temas porque eram os que o deixavam viver melhor sua vida de pintor. Isto é, só eles conduziram o artista e sua mão - no caminho que ambos desejavam seguir - de uma ponta a outra da tela do dia.

O que é uma pintura?

Não se pergunta, avança-se uma hipótese. A pergunta é: o que é um quadro? Ou: que tipo de presença é o Plano do Quadro? E a hipótese torna a forma de uma pintura.

É parte do fascínio do trabalho de Johns o fato de que muitas de suas invenções sejam interpretáveis como meditações sobre a natureza da pintura, levadas como em diálogo com alguém de uma inocência ideal e cegueira congênita que faz as perguntas.

Um quadro - está vendo? - é um pedaço de tecido pregado numa armação.

Assim?, diz o cego, segurando-o com a frente virada para a parede. Então Johns faz um quadro desse tipo de quadro para ver se ele vai dar num quadro [fig. 7].

Ou: um quadro é aquilo em que um pintor põe o que quer que tenha para pôr.

Você quer dizer, por exemplo, uma gaveta?

Não exatamente; lembre-se de que ele é plano. A frente de uma gaveta?

O pensamento toma a forma de um quadro [fig. 8] - e não vamos agora perguntar se isso é o que o artista tinha pensado enquanto o fazia. O que o quadro nos dá a pensar é o que conta.

Mas, se os quadros são planos, diz o cego, por que sempre falam de coisas NOS quadros? Por quê, o que há de errado nisso?

Coisas SOBRE quadros é o que deveria ser; como coisas sobre bandejas ou sobre paredes. Está certo.

Bem, então, quando algo está EM um quadro, onde está? Numa dobra da tela? Atrás dela, como uma caixa de música oculta?

Johns pintou exatamente esse quadro em 1955, chamando-o *Tango*; celas com dobras secretas são o tema de *Tennyson* e de dois quadros (1960 e 1961) chamados *Desaparecimento*.

O que ocorreria se se deixasse cair uma das maçãs de Cézanne numa natureza-morta de Renoir? Será que seu peso a faria afundar através da mesa? Será que a própria mesa se pulverizaria como poeira levantada ou como um travesseiro rasgado? No entanto, esse é o absurdo comum de conceber um sólido estranho instalado sobre um campo pictural. O cego se recusava a acreditar que seria possível.

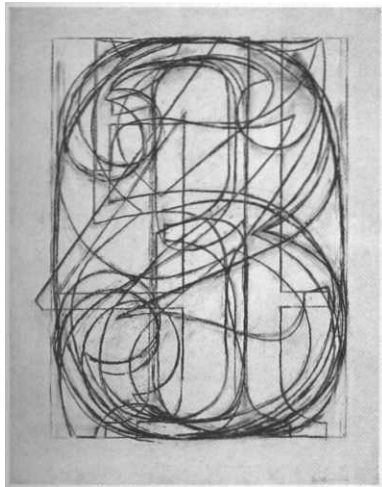
*Mostre-me, disse ele; e Johns pintou *Pintura cinza com uma bola*.*

Johns trabalhou arduamente para mantê-lo informado, esse cego que não acredita em nada que não possa ser tocado. Alvo verde foi um presente especial, um alvo em braile, por assim dizer.

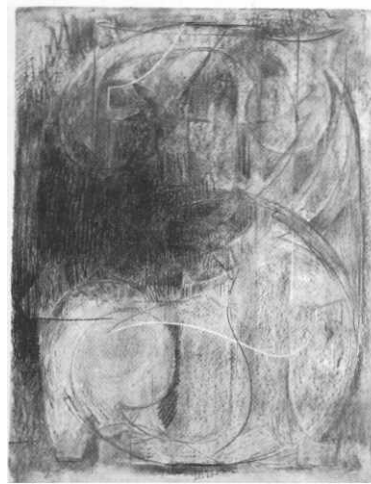
E a lógica disso tudo é avassaladora. Se uma pintura é verdadeiramente um objeto - ou melhor, se aquilo que é pintado é de fato um objeto -, o que é pintado não pode ser então um fenômeno puramente ótico. Tem de ter uma tangibilidade visível. E, nesse caso, qualquer pintura pode ser retomada enfatizando ou minimizando ora sua modalidade visual, ora sua modalidade tátil. Uma pintura de Johns pode ser aplanada e virar um desenho ou pode ganhar relevo em sculpmetal ou bronze. Um desenho (que Johns costuma fazer a partir de uma pintura) abstrai da imagem sua visibilidade. Os alvos verdes e as bandeiras, descoloridas ou em bronze, esses emblemas tricolores apagados, reduzidos apenas à textura, aproximam-se da palpabilidade pura.

Entre as pinturas de Johns de dezembro de 1961, e no mesmo grupo que *Liar* [fig. 2], está um quadro maior chamado *NO* [fig. 20]. Sua superfície pintada é feita de tons de cinza levemente matizados. De um gancho perto do topo, pende livremente um longo e relaxado arame. Em sua extremidade inferior oscilam duas letras, um N e um O, recortadas em folha de alumínio e projetando uma sombra errante. A sombra estampa NO perto de um lugar de onde já se projeta a mesma mensagem - a palavra NO em relevo de sculpmetal sobre areia.

Creio que tanto essa obra quanto *Liar* inscrevem um novo papel para o plano do quadro: não uma janela, nem um tabuleiro em posição vertical, tampouco um objeto com projeções ativas no espaço real; mas uma superfície observada durante a impregnação, enquanto recebe uma mensagem ou uma impressão do espaço real.



21. Jasper Johns, *0 até 9*, 1960



22. Jasper Johns, *0 até 9*, 1961

Johns pintou e desenhou uma série de obras [figs. 21 e 22] que intitulou *Zero até [through, através de] nove*. Não "zero a [to] nove", como a pintura branca do ano anterior, mas até - para insinuar que a sucessão tinha dado lugar à transparência e à superposição. Como se a progressão de números cardinais tivesse se tornado de súbito tenuemente imprópria por implicar uma ordem hierárquica prefixada. Condiz bem com sua postura moral o fato de Johns ter tido a idéia de anular a regra de prioridade entre os números. Agora todas as dez cifras, desenhadas numa só escala, são sobrepostas no mesmo lugar.

Mas "sobrepôr" não é a palavra certa; sugere estratificação. E a particularidade desses números é que eles existem em simultaneidade no mesmo e único estrato.

Mas "mesmo" também é uma palavra inadequada. Não se pode entrar no mesmo rio duas vezes, e, de modo semelhante, nenhuma cifra aqui entra na mesma situação, uma vez que cada forma que se introduz altera a situação para a seguinte, ao mesmo tempo que muda o lugar para todos os ocupantes anteriores.

Que espécie de lugar é esse que pode manter dez presenças simultâneas em solução? Seria algo como aquela cabeça de alfinete escolástica em que cabe uma quantidade incalculável de anjos? Ou uma tela de cinema com memória?... Alguns anos atrás perguntaram a Johns numa festa o que ele faria se não fosse pintor. Ele respondeu que organizaria uma coleção itinerante de pinturas

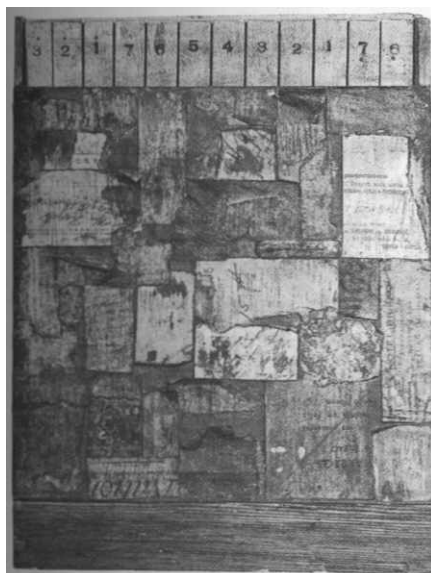
para empréstimo que viajaria pelo país em avião. A aeronave, disse ele, se chamaria "The Picture Plane".²⁴

Em que medida seria incorreto encontrar conteúdo poético, metafórico ou emocional no trabalho de Johns?

Lembro-me de como, em 1957, minha consternação inicial em relação ao trabalho de Johns foi superada pelos próprios quadros. A suspeita que eu tinha de sua intenção destrutiva ou pouco séria foi dissipada não apenas por sua presença marcante e pela qualidade da execução, mas também por algo que me impressionou como a intensidade de sua solidão. E isso a despeito de sua materialidade inexpressiva e da garantia do artista de que não havia nenhum conteúdo emocional - explícito ou implícito. Quando eu lhe disse recentemente que seus primeiros trabalhos me pareciam ser "sobre a ausência humana", Johns replicou que isso a seu ver significaria o fracasso deles, pois implicaria que ele tinha "estado lá", ao passo que ele quer que seus quadros sejam apenas objetos.

Bem, então acho que ele fracassa; não como pintor, mas como teórico.²⁵ Pois a pretensão de um realismo absolutamente impessoal sempre fracassa - se tomada ao pé da letra. Essa pretensão é ela própria um modo de sentir; a paixão ascética é o que sustenta a ambição de um jovem Velázquez ou de um Courbet, enquanto eles se desfazem dos resquícios emocionais de si mesmos e de seus modelos.

A pintura mais antiga de Johns que sobrevive - ele destruiu muitas - possui uma melancolia romântica, até mesmo uma pitada de autopiedade. É a adorável pequena *Construção com um piano de brinquedo* (1954; fig. 23). Comparado a essa obra, o simbolismo de suas pinturas de 1961 - *Liar, NO, Good Time Charley, Em memória de meus sentimentos* - é mais explícito e ao mesmo tempo mais impenetrável.



23. Jasper Johns, *Construção com um piano de brinquedo*, 1954

O pintor, após os trinta anos, ousa ser francamente autobiográfico porque seu senso do eu é objetivado e porque ele se sente seguro na força de seu idioma.

Entre aquele lamento abafado do começo e esses decididos símbolos pessoais mais recentes, estão as pinturas que discuti com mais ênfase, trabalhos que deveriam ser de uma objetividade impessoal intransigente.

Alvo com quatro rostos (1955; fig. 13) era para ser exatamente isso e nada mais. E de fato não tem conteúdo, se conteúdo implicar que o artista está ali de plantão atirando nele. Mas não é isso

²⁴ "O Aeroplano do Quadro" ou também "O Plano do Quadro", [N.T.]

²⁵ Ver a observação de Picasso: "Sempre há um tema; é uma piada suprimir o tema, é impossível. É como se disséssemos: 'Faça como se eu não estivesse aqui'. Tentem fazê-lo". Dore Ashron (org.), *Picasso on Art* (Nova York: Viking, 1972), p. 36.

de maneira alguma que está implicado. O conteúdo na obra de Johns dá a impressão de ser autogerado - tão potentes são suas justaposições. Aqui nesse trabalho o olhar rígido do alvo é encimado por quatro modelos de um rosto sem olhos. Suponhamos que a justaposição tenha sido efetuada sem propósito expressivo. Então, dentro do universo desse quadro, os valores que fariam um rosto parecer mais articulado do que um alvo já não estão mais sendo respeitados. E isso não é nem uma inferência lógica nem uma projeção sentimental. É algo que se vê.

Mas as coisas que conhecemos também participam. Portanto, o alvo aparece nas cores em que é conhecido na realidade; mas o rosto todo coberto de laranja. O alvo está inteiro; mas o rosto está cortado. O alvo, do qual se costuma ter muitos exemplares, é único; o rosto, do qual só se tem um, foi multiplicado. Na experiência comum, os alvos são conhecidos à distância; um alvo próximo a ponto de não ser possível errá-lo está destituído de sua identidade funcional - assim como um rosto numa prateleira repetido quatro vezes. Portanto, se o alvo e os modelos faciais não tinham nenhum significado correlativo quando o artista os agrupou pela primeira vez, a vida que eles agora levam nesse quadro confere-lhes uma sujeição comum. Eles parecem ter permutado suas propriedades respectivas no espaço. Pois o alvo, que pertence a um *lá*, à distância, adquiriu uma absoluta proximidade. E o rosto humano, que é vivenciado como *aqui*, foi relegado a um *lá*. Como se a consciência espacial subjetiva que dá significado às palavras "aqui" e "lá" tivesse deixado de operar.

E então vi que todas as pinturas iniciais de Johns, na passividade de seus temas e em seu tempo lento de duração, implicam uma espera perpétua - como a tela virada para a parede que espera para ser desvirada ou o cabide vazio. Mas é uma espera de nada, já que os objetos, como Johns os apresenta, não acusam nenhuma presença viva; são indicações da ausência humana em um ambiente feito pelo homem. Só os bens móveis do homem permanecem, invadidos pela tinta como que por uma vegetação indiferente. Objetos familiares, mas Johns antecipou sua derrelição.

E é isso afinal o que o quadro significa?

Não, de maneira alguma. Quem precisaria de quadros se eles fossem tão facilmente traduzíveis? O que estou dizendo é que Johns põe duas coisas pedregosas num quadro e as faz friccionar uma contra a outra de modo tão forte que a mente se inflama. Vê-los torna-se pensar.