

Vera Pugliese*

Entre duas Barcas: notas sobre regimes de visualidade e de discursos na história da arte.

Between two Barges: comments about the regime of visuality and the discourses on the history of art.

palavras-chave:

Robert Rauschenberg;
Théodore Géricault; *flatbed*;
mesa de montagem;
Georges Didi-Huberman

Este texto parte do contraste manifesto pela associação entre a *Barge* de Robert Rauschenberg e *Le Radeau de la Méduse* de Théodore Géricault, com vistas à discussão dos contextos de suas recepções, levando em conta a necessidade de marcar retornos críticos e deslocamentos conceptuais ao longo dos desenvolvimentos diacrônicos de suas fortunas críticas e diferentes sentidos de historicidade. Preocupado com questões teórico-metodológicas da história da arte, o texto discute modelos interpretativos basilares para esboçar a hipótese de uma homologia entre discursos das ordens plástica e teórica, sob a lógica da montagem, diferenciando os conceitos de quadro e mesa de trabalho. Este artigo é fruto de pesquisa financiada pelo CNPq.

keywords:

Robert Rauschenberg;
Théodore Géricault; *flatbed*;
montage table;
Georges Didi-Huberman

From the contrast between Robert Rauschenberg's *Barge* and Théodore Géricault's *Le Radeau de la Méduse*, this article discusses the context in which they were introduced, the development of their critical reception and their mixing with different historiographical meanings, taking into account the need for setting up critical returns and conceptual dislocations. By evoking authors that propose interpretative models approaching contemporary art, this article contributes to the hypothesis that argues for a homology between different forms of discourse, being the plastic and the theoretical ones under the logic of montage table. This article received a grant from CNPq.

* Universidade de Brasília
[UnB].

Entre duas barcas

Em 1963, Alain Jouffroy viu *Barge*, que Robert Rauschenberg (1925-2008) realizou entre 1961 e 1962, quando relatou ter sido tomado pela visão de uma imensa balsa que passava portando imagens da história recente em um arranjo inédito em *Barge: Poème sur un tableau de Robert Rauschenberg* (1963). Pode-se pensar que Rauschenberg teria em mente outra balsa, da grande pintura francesa do século XIX, *Le Radeau de la Méduse* (1818-19), de Théodore Géricault (1791-1824). A inverificável conjectura desta associação permite refletir sobre a espessura incomensurável *entre* essas barcas na dimensão dos discursos da história da arte, entre diferentes regimes de visualidade, agenciamentos da imagem inconciliáveis, mas impõe um convite para abordar mundos radicalmente diferentes, não necessariamente antagônicos.

A camada mais acessível da fortuna crítica da *Radeau* (Fig. 1) refere a obra como um marco da pintura romântica francesa de cunho social, inscrita na tradição da *mimesis* fundada na Grécia clássica, com seus parâmetros fixados pela ordem visual instituída pelo Renascimento italiano¹. Revolucionária em sua época, temática e formalmente, ela materializaria em uma elaborada composição a revolta contra a tirania da Restauração francesa, o sentimento de abandono do povo pelo Estado e o recolher das últimas esperanças de salvação no esforço para a sobrevivência dos naufragos. Após duas semanas à deriva, eles se unem, formando uma pirâmide estrutural, culminada por homens que agitam suas vestes, tornadas bandeiras. Atrás deles, resta o desamparo, a desesperança, a morte. O *pathos* da obra ainda se manifesta no mar agitado, no cromatismo quente, no *chiaroscuro* intenso, no contraste com a outra pirâmide formada pelo mastro e as cordas, que causa a sensação de instabilidade da balsa e da sociedade. Os vestígios de sangue do machado indicam o terror experimentado pelos 15 sobreviventes dos 149 tripulantes e soldados que restaram na jangada improvisada com restos da Fragata Méduse, com destino ao Senegal, enquanto 233 passageiros e militares de estratos sociais mais elevados haviam sido salvos.

A obsessão de Géricault com a pesquisa do que seriam as condições do naufrágio e a escolha do momento que o sintetizaria se tornou tão célebre quanto o escândalo da obra no Salon de 1819, reavivando a polêmica do acontecimento de 1816. A tela rivalizaria com o gênero da *peinture d'histoire* ao elevar a figura humana à monumentalidade, provocando a sensação de imersão no espectador. Jules Michelet afirmou, em 1848, que “É a própria França, é nossa sociedade inteira que ele

1. FRANCASTEL, Pierre. **Pintura e sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 28.

ARS [Géricault] embarcou na Jangada da Medusa...”². Nada parecido com isso se passa com a *Barge*.
ano 15
n. 31

2. MICHELET, Jules apud CHENIQUE, Bruno. **Géricault, Le Radeau de la Méduse et l'idéologie du seul but d'art.** La Tribune de l'Art, Paris, 21 abr. 2003. Não paginado. Disponível em: <<https://goo.gl/WJzrsn>>. Acesso em: 21 nov. 2017. Todas as citações de publicações em língua estrangeira foram traduzidas por mim.

Fig. 1

Théodore Géricault, *Le Radeau de la Méduse*, 1819, óleo sobre tela, 491 x 716 cm, Musée du Louvre, Paris. Fonte: <<https://goo.gl/zGoyUQ>>.



Nessa outra tela monumental, Rauschenberg justapôs proliferamente serigrafias provenientes de fotografias de modo aparentemente aleatório, entre pinceladas. As *silkscreen paintings*, realizadas desde 1958, derivam da transferência de desenhos para quadros. Mesclando serigrafia e pintura, a *Barge* concentra imagens da atualidade filtradas pela *media*, embora reporte de modo peculiar à tradição do *peintre d'histoire* (pintor de história) como testemunha de sua época. Em meio à utilização do preto e branco, do formato monumental, da falta de profundidade e da estrutura paratática da reunião de imagens, destaca-se uma reprodução da *Venus del espejo* (1647-51), de Diego Velázquez, como referência à própria história da arte.

Fig. 2

Robert Rauschenberg, *Barge*, 1962-1963, óleo e serigrafia sobre tela, 203 x 980 cm, Guggenheim Bilbao, Bilbao, Espanha. Fonte: <<https://goo.gl/3M5iaS>>.



3. FORGE, Andrew. **Rauschenberg.** New York: Abrams, 1969, p. 13.

Andrew Forge percebeu na *Barge* uma obra enciclopédica conectando o tópico ao cosmológico. “Como um atlas, ela comporta a promessa de um mundo inteiro”³. Mas sua recepção pelo público foi

polêmica, provavelmente em razão de sua difícil legibilidade, malgrado o reconhecimento das imagens. Além disso, Rauschenberg se utilizou das imperfeições do processo serigráfico ao alterar as imagens mediante o deslocamento do registro das matrizes e ao subverter a utilização das cores. Jouffroy afirma ter visto nelas

a sociedade estadunidense, pela primeira vez, magistralmente iluminada como em um palco, onde se acumulavam objetos simbólicos do *american way of life*, a moralidade do sorriso obrigatório, brutalmente assumido (...) com um sentido trágico.⁴

Mas o que seria esse *entre* estas duas barcas? Este interstício não revela um processo linear, mas um desencaixe, uma impossibilidade de utilização dos mesmos parâmetros teórico-metodológicos para abordá-las. Se o discurso historiográfico artístico viável para considerar a *Radeau* estava referendado por unidades de sentido (estilo), conceitos hierarquizantes (gênero) e instrumentos da crítica oitocentista, o debate sobre a *Barge* concernia à criação de critérios pautados por outros conceitos e unidades de sentido. Esta busca converge para o esforço teórico em propor pressupostos a partir de uma revisão epistemológica das bases da história da arte, consciente da inviabilidade de um discurso totalizante que englobe seus objetos e problemas.

Esta revisão demanda questionar unidades de sentido, conceitos operatórios, interrogações-chave, objetos de investigação privilegiados e reler autores do passado a fim de compreender suas escolhas e exigências teóricas frente a seus próprios objetos, implicando o esforço, ainda que controverso, de periodização da arte moderna e contemporânea. Implica, também, problematizar os próprios discursos da disciplina. Desde os anos 1970, o corte epistemológico proporcionado pelo Pós-Estruturalismo evidenciou que uma proposta como esta seria irredutível aos dogmas de uma grande narrativa. Contudo, apresenta-se o risco da diluição da especificidade disciplinar da história da arte quanto à problematização dos estatutos da arte e da imagem e suas transformações, considerados sob um pensamento crítico.

Mais do que evocar autores que propõem princípios sistematizadores, este texto pretende contribuir para a hipótese de uma homologia entre discursos de diferentes ordens, a plástica e a teórica. Assim como há uma carga teórica explícita no discurso poético, seria possível reconhecer um teor poético em certos discursos historiográficos artísticos, a partir de dispositivos como a montagem, colocados em ação por operações como o retorno crítico e o deslocamento. O texto parte da *estranha*

4. JOUFFROY, Alain. Rauschenberg. *L'Oeil*, Paris, n. 113, p. 68-75, maio 1964, p. 68-69.

associação entre a *Barge* e a *Radeau* para buscar desdobramentos dos debates em torno delas e de suas inserções culturais, a fim de apreender referências fundadoras, críticas de base, pressupostos teóricos comuns, procedimentos familiares e *topoi* privilegiados.

Entre o *collage* e a montagem na história da arte

Um dos pressupostos teóricos compartilhados pela historiografia da arte é a existência de uma mutação epistemológica da passagem do século XIX para o XX. Na produção artística, ela teria sido materializada, entre outros fatores, pelo isolamento de elementos formais e composicionais do Pós-Impressionismo, que se opunha às poéticas da pintura e escultura que se reportavam a estilos clássicos e anti-clássicos (como o Romantismo) da ordem visual hegemônica no Ocidente desde o Renascimento e questionados ao longo do século XIX⁵. Mas as vanguardas do início do XX criaram linguagens plásticas em pintura e escultura por meio da autonomia dos elementos formais, em vocabulários agenciados por outras sintaxes. Bases de certificação da ordem anterior começaram a ser desarticuladas principalmente por meio e da abstração, que problematizou o fundamento da arte anterior, a verossimilhança; do princípio sintético e de estratégias metonímicas – com o *collage* e o *assemblage*, que abriram novas possibilidades de linguagem –, do *ready-made* como negação da arte e de seus valores – o que só teria plenas repercussões a partir dos anos 1950⁶.

Se a análise cubista produziu facetas que seriam indiferenciáveis se as referências miméticas não permitissem discernir elementos do fundo e da figura, ela não abandonou radicalmente a profundidade ilusionista do Renascimento. Contudo, no Cubismo sintético já não havia uma sucessão de planos, mas figuras justapostas em uma estrutura paratática que implode a possibilidade de hierarquias, fazendo o olho do observador se deslocar pela obra. Se observarmos a *Compotier avec fruits, violon et verre* de Pablo Picasso (Fig. 3), identificamos a estrutura do *papier collé* que esfacela a convenção da natureza morta do século XVII. Mediante uma estratégia metonímica, o artista utilizou figuras inteiras ou pormenores como índices de elementos tradicionais, como uma fruta pela fruteira, um detalhe de um violino pelo instrumento e um papel pardo pintado pelo tampo da mesa, suporte figurativo tradicional da natureza morta.

Assim, enquanto a tradição desse gênero oferece o termo de legibilidade da obra, esta concorre para problematizar o próprio gênero. Mas, ao utilizar um pedaço de jornal, a obra ultrapassa o limite do

5. FRANCASTEL, Op. cit., p. 132-134.

6. PUGLIESE, Vera. Os Sudários de Bené Fonteles, o Chemin de la Croix de Henri Matisse e as Stations of the Cross de Barnett Newman: pathos e anacronismo na Historiografia da Arte. 2013. 385 f. Tese (Doutorado em Teoria e História da Arte) – Programa de Pós-Graduação em Arte, Departamento de Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2013, p. 217-218. Disponível em: <<https://goo.gl/sgcn2S>>. Acesso em: 3 ago. 2014.

Vera Pugliese

Entre duas Barcas: notas sobre regimes de visualidade e de discursos na história da arte.

mundo da arte em direção à empiria, tornando-o outra coisa. Ao representar a si próprio, o jornal distorce o limite entre os dois mundos, em uma abertura irreversível e inconciliável com a continuidade da tradição fundamentada na *mimesis*, como percebeu Clement Greenberg⁷. O jogo (*jouer*) da inserção do jornal – metonímia do cotidiano que reinsere a dimensão temporal, viva, na obra – convida o espectador a se tornar ativo. Poder-se-ia dizer, no entanto, que o jornal também é papel, um suporte tradicional que remonta à história da gravura, e que, portanto, estaríamos seguros. Se fosse um objeto tridimensional, as coisas seriam diferentes.

7. GREENBERG, Clement. **Arte e cultura**: ensaios críticos. São Paulo: Ática, 1996, p. 84-97.



Fig. 3

Pablo Picasso, *Comptoir avec fruits, violon et verre*, 1913, colagem, 64,8 x 49,5 cm, Philadelphia Museum of Art, Filadélfia, Estados Unidos. Fonte: <<https://goo.gl/JpBaMC>>.

Mas, em *Nature morte à la chaise cannée* (1912), Picasso ultrapassou a fronteira entre arte e empiria ao trazer a moldura – limite físico entre os dois mundos – como uma corda *representando* a si própria, e ao colar em seu quadro uma tela encerada, mimetizando a palhinha trançada de uma cadeira, enquanto Georges Braque utilizava fragmentos de papel de parede em seus *collages*. A inserção de objetos exógenos nessas obras levaria, a partir de 1913, a *assemblages* como o *Mandoline et Clarinette* (1914), no qual Picasso utilizou o refugo de uma luteria, que seria o negativo do corte de um perfil do bandolim.

No processo de autonomização da arte moderna, irredutível a uma narrativa linear, reconhecemos elementos exógenos à ordem visual anterior, engendrados por sintaxes que possibilitaram abordagens impostas

por exigências diversas da produção anterior. Se tomarmos *Fountain* (1917), o paradigmático *ready-made* de Marcel Duchamp, reconhecemos o processo apropriativo que desfuncionalizou um objeto industrial, deslocando-o de seu emprego original para que assumisse, ironicamente, uma função estética, negando qualquer artesanaria do *métier*. Este gesto conceitual contrariava o industrialismo que percorria a vida cotidiana da população, negando todos os valores de uma sociedade e, dentre eles, a arte como valor supremo. Esta operação deslocava o valor de uso de um objeto para sobredeterminá-lo de sentido, fazendo aderir um valor de culto a um objeto que lhe seria culturalmente refratário, o que rebaixava o valor de culto imputado a outros objetos, como quem dissesse: “se até um mictório pode ter aura, a Monalisa também pode”.

Dois anos depois, sua *L.H.O.O.Q Rasée* fez *ready-made* da *Gioconda* (1503) de Leonardo da Vinci por meio de um postal do Louvre. A apropriação da imagem fotográfica de *Gioconda* problematizava a atribuição de aura a obras de arte, ridicularizando a retratada – também mediante seu título – e, por extensão, o próprio retrato, seu gênero e seu valor na história da arte. Esta estratégia é perversa, pois Duchamp não *retirou* a aura da Monalisa, mas atribuiu aura a seu *ready-made* ao expô-lo em espaços museais, mesmo que rejeitando valores legitimados pela história da arte.

Se no período entreguerras houve uma polarização entre a abstração e o engajamento social, passando ao largo da abertura do Dada e dos radicalismos do Surrealismo, artistas do pós-guerra exploraram os vocabulários das vanguardas históricas por meio de problemas conceituais da pintura. Se isso concorreu para a diluição de fronteiras entre categorias e para a criação de novas linguagens e poéticas intrinsecamente híbridas, entre os anos 1950 e 1960 surgiram movimentos que se reportaram ao Dada, voltando-se à conceptualidade de poéticas objetuais, ambientais e performáticas⁸. Isto ocorreu, ainda, sob o “retorno” da figuração, em um registro problematizador da imagem que carregava a figura de outras funções sintáticas e semânticas⁹, compreendendo estratégias apropriativas e problematizando metalinguística e epistemologicamente as artes visuais, em paralelo com transformações da crítica e da história da arte.

No plano epistemológico, a crença no fundamento de realidade subjacente ao mundo visível e na afirmação do conhecimento objetivo, assim como a presença do sujeito distanciada, que antes permitiu fundar dogmaticamente doutrinas da certeza, sofreu abalos desde a entrada do século XX. Na produção do discurso da história da arte, as mutações teóricas se manifestam no sentido da historicidade, na crise do conceito de estilo e na demanda de unidades de sentido para a arte moderna

8. DANTO, Arthur. **Após o fim da arte**. São Paulo: Odysseus, 2006, p. 19.

9. FOSTER, Hal. **O retorno do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 122.

e contemporânea¹⁰. As discussões sobre os limites da história da arte, suas questões institucionais e a abertura de diálogos com a filosofia e as ciências sociais impõem a reflexão sobre sua especificidade. Daí o questionamento das bases epistemológicas do próprio discurso sobre a arte e a imagem, implicando refletir sobre estatutos homólogos aos dos discursos de seus objetos.

A compreensão do Cubismo como linguagem seminal para o século XX, embora seja um lugar-comum, raramente é desmentida, malgrado alguns exageros e distorções¹¹. Entre os frutos da síntese cubista também se encontra o que Walter Benjamin identificaria como a lógica da montagem na obra de Sergei Eisenstein e de John Heartfield, vinculados respectivamente ao Construtivismo russo e ao Dada. Mas a montagem da *Barge* não provém diretamente do Cubismo. A síntese de Rauschenberg também se relaciona com a composição de John Cage¹². Este princípio, que remonta ao Dada, também foi compartilhado nas artes visuais por Allan Kaprow e Jasper Johns. O *collage* dada não é regido por uma estrutura mimética ou construtiva, mas se caracteriza por aglomerados dos descartes da sociedade industrial, como os *Merz* de Kurt Schwitters. Já Rauschenberg buscou confrontar a reprodução anônima da indústria cultural a “elementos gráficos, pictóricos e plásticos livres”¹³, sendo tributário da fotomontagem política dos anos 1930, com imagens midiáticas.

O problema dos critérios que a obra da geração de Rauschenberg impôs à crítica frente à legalidade e legibilidade de sintaxes sedimentadas remetia a uma crise interpretativa. Com *Factum I e II*, de 1957, ele recusara as convenções e a emocionalidade do Expressionismo Abstrato, como a irrepetibilidade do gesto, ao duplicar imagens na primeira tela e reduplicá-las manualmente na segunda, reverberando a questão da reprodutibilidade técnica. Mas, na virada para os anos 1960, a lógica pictórica passou a ser transgredida pela invisibilidade dos jogos de imagens das *silkscreen paintings*. Segundo Leo Steinberg, a superfície dessas obras não evocava acontecimentos ópticos anteriores, mas critérios de classificação que entrecruzavam os termos “abstrato” e “representativo”, “pop” e “modernista”¹⁴. Mas *Barge* ainda se impõe pela monumentalidade que, em si, é significativa de outras convenções, como as da pintura de história, como é o caso da *Radeau*, que hoje figura no salão do Louvre dedicado à grande pintura francesa oitocentista.

Steinberg reconheceu o deslocamento de categorias que a obra de Rauschenberg impunha para as produções artística e teórica, embora considere o *Target with four faces* (1955) de Johns como marco da arte

10. PUGLIESE, Op. cit., 2013, p. 320.

11. GREENBERG, Op. cit., p.124-126.

12. Cage foi o principal músico experimentalista dos Estados Unidos no 2º Pós-Guerra, ao introduzir sons de objetos e fatores aleatórios em suas composições. Ao lado de antigos integrantes da Bauhaus, ele lecionou no Black Mountain College, com significativo papel na primeira recepção de Duchamp.

13. OSTERWOLD, Tilman. *Pop art*. Köln: Taschen, 1994, p. 147.

14. STEINBERG, Leo. **Outros critérios**: confrontos com a arte do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 122.

15. *Ibidem*, p. 32.

16. PERL, Jed. **New art city**: Nova York, capital da arte moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 257.

17. STEINBERG, Op. cit., p. 118.

18. *Ibidem*, p. 116.

19. “O efeito de vidraça ou prosclênio refere-se ao que se passa atrás dele, o espelho refere-se ao que está na frente, enquanto a superfície pigmentada afirma-se por si própria” (STEINBERG, Op. cit., p.103).

20. STEINBERG, Op. cit., p. 117.

21. HESS, Thomas apud PERL, Op. cit., p. 391.

22. STEINBERG, Op. cit., p. 35.

23. Desde o *transfer-drawing* e o *assemblage* até o uso de alta tecnologia, donde a criação do *Experiments in Art and Technology* – E.A.T., em 1966.

contemporânea¹⁵. Este seria o “fim da ilusão. O fim da manipulação da tinta como meio de transformação (...) Isso me parecia a morte da pintura, uma parada brusca, o fim do caminho”, tornando-se o pivô da designação *newdada*, na *Art News*, em 1958. “Johns jogou com a ideia da tela como uma ilusão complexa, transformando a pintura numa ilusão incrivelmente simples que ressaltava um claro e nítido repúdio da metáfora e da mimese”¹⁶. Contudo, suas sofisticadas operações não rompiam totalmente com a legibilidade da tradição pictórica, impondo uma diferença da ordem da visualidade entre ele e Rauschenberg. Daí Steinberg eleger as *silkscreen paintings* para cunhar o conceito de *flatbed* como uma superfície receptora, “uma matriz de informação recebida”, inaugurada com *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-23) e *Tu m’* (1918), de Duchamp¹⁷.

Steinberg empresta do processo gráfico a expressão *flatbed*, a cama do prelo que recebe a matriz a ser impressa, para “descrever o plano do quadro característico dos anos 1960 – uma superfície pictural cujo ângulo em relação à postura humana é a precondição de seu conteúdo transformado”¹⁸. Este conceito difere das três maneiras pelas quais os artistas do Pré-Renascimento ao Expressionismo Abstrato¹⁹ conceberam o plano do quadro “como representação de um mundo”, conservando a orientação perpendicular à postura do espectador, que o vê como vemos o mundo ou em “alusão a atos de visão implícitos”, como nos *collages* cubistas. Ainda que afixadas às paredes como mapas, suas telas “não simulam mais campos verticais, mas horizontais opacas de tipo *flatbed*”, uma vez que aludem

a superfícies duras, como tampos de mesa, chão de ateliê, diagramas, quadros de aviso – qualquer superfície receptora em que são espalhados objetos, em que se inserem dados, em que informações podem ser recebidas, impressas, estampadas de maneira coerente ou confusa.²⁰

Em “J’accuse Marcel Duchamp”, publicado na *Art News* em 1965, Thomas Hess afirmou que Duchamp havia, “ao longo dos anos, (...) consolidado uma posição que é praticamente invulnerável à crítica séria”²¹. Contudo, o retorno a ele por Johns e Rauschenberg apresentava um desafio: “Estou sozinho com esta coisa e cabe a mim avaliá-la na ausência de modelos disponíveis”²². No entanto, a recepção da obra de Rauschenberg pela história da arte também é contaminada pela síntese da montagem em direção a um discurso perturbado pelo corte epistemocrítico vinculado ao regime de visualidade impactado pela fotografia, que integra a variabilidade de meios e técnicas que ele utilizou²³.

Entre duas Barcas: notas sobre regimes de visualidade e de discursos na história da arte.

Não obstante, o uso da fotografia nas *silkscreen paintings* não pode ser dissociado do uso de objetos nas *combine paintings*²⁴, partindo ambos do status de base do *ready-made*. Douglas Crimp considera as *silkscreens* do período da *Barge* “pós-modernas, tanto porque elas expõem essa heterogeneidade [das fotografias] como porque o fazem destruindo a integridade da pintura, miscigenando-a e corrompendo-a com imagens fotográficas”²⁵. Diante disso, ele indaga sobre que critérios podem ser utilizados ante o que seria a morte do modernismo, ao comentar o conceito de *flatbed*, aproximando-o do “projeto arqueológico” de Michel Foucault em relação à imagem que ele “usou para representar a incompatibilidade dos períodos históricos: as tábuas nas quais o conhecimento está expresso. Além disso, as “descontinuidades com o passado modernista” promovidas por Rauschenberg e outros se vincularia a “uma daquelas transformações no campo epistemológico descritas por Foucault”²⁶.

Partindo do conceito do *collage* cubista, da montagem cinematográfica de Eisenstein e da fotomontagem de Heartfield, Benjamin escreveu *Das Passagen-Werke* entre 1927 e 1940²⁷. Ele propôs a reunião em pranchas imagens fotográficas de galerias parisienses do final do século XIX, como montagens, visando provocar um deslocamento emocional no receptor capaz de gerar um salto cognitivo, um tipo de imagem sintética e transgressora que uma historiografia linear não poderia dar conta por constituir um saber de outra ordem. Benjamin relacionou a percepção presente com a memória, em um modelo de tempo complexo e a partir de uma intencionalidade, diante de um objeto inesgotável. Deste modo, o indivíduo situado diante da imagem sofreria um violento deslocamento da postura de um sujeito cognitivo, analítico, distanciado e atemporal para uma condição de subjetividade cuja temporalidade se abre ao problema do anacronismo. A carga energética do deslocamento causado por esta imagem dialética resulta também da projeção da memória do leitor, em um *trabalho da imagem*, evocando o que Sigmund Freud chamou de trabalho do sonho²⁸, envolvendo os mecanismos de formação de imagens: a condensação e o deslocamento²⁹. A autocompreensão do sentido moderno de historicidade pelo sujeito, por meio da percepção da dinamicidade desta imagem sobredeterminada, permitiria apreender não apenas as sobrevivências de conceitos, imagens, valores, fatos, comportamentos e angústias do homem novecentista, mas também o seu *estranhamento* diante delas.

A estrutura da montagem se deve ao mecanismo metonímico do deslocamento³⁰, daí Benjamin se interessar pela plasticidade da

24. Sobre as quais Osterwold (Op. cit., p. 150), comenta, destacando a *Black Market* (1961): “o domínio da experiência pessoal é relacionado com signos e objetos da sociedade de consumo (...) Trata-se de ícones temporais, mas também de imagens da memória. Assim os símbolos são tirados de níveis de realidade extremamente afastados (...): resíduos, sujidade, ossos são relacionados com o presente, o quotidiano, a política, os aparelhos ou os trabalhadores...”.

25. CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 15.

26. *Ibidem*, p. 44.

27. BUCK-MORSS, Susan. **Dialética do olhar**: Walter Benjamin e o projeto das passagens. Belo Horizonte: Editora da UFMG; Chapecó: Argos, 2002.

28. FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. Rio de Janeiro: Imago, 2001, p. 276-277.

29. PUGLIESE, Vera. A História da Arte como montagem de tempos anacrônicos. In: OLIVEIRA, Camila Aparecida Braga; MOLLO, Helena Miranda; BUARQUE, Virgínia Albuquerque de Castro (orgs.). **Caderno de resumos e anais do 5º Seminário Nacional de História da Historiografia**: biografia e história intelectual. Ouro Preto: EdUFOP, 2011, p. 1-11. Disponível em: <<https://goo.gl/B7tngP>>. Acesso em: 27 nov. 2017.

30. A primeira consideração do Cubismo por Roman Jakobson envolvia uma teoria da desfamiliarização baseada no conceito de *ostranenie* (tornar estranho), cunhado por Victor Shklovsky, que pode ser aproximado do conceito freudiano de *unheimlich* (estranho). O linguista russo estabeleceu os polos metafórico e metonímico da linguagem, emprestados de Ferdinand de Saussure, mas associou-os aos conceitos psicanalíticos de deslocamento e condensação (FOSTER, Hal et al. Introductions. In: _____. *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*. New York: Thames & Hudson, 2004, p. 35-36).

31. KOTHE, Flávio (org.). *Walter Benjamin: sociologia*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1991, p.144.

fotomontagem de Heartfield e sua lógica visual não narrativa, com fragmentos de imagens midiáticas. A ligação entre eles seria apreendida como imagem dialética, formando uma alegoria como “máquina-ferramenta da modernidade” em oposição à noção romântica de símbolo³¹. Benjamin pensava a construção da história como montagem, como forma manifesta da processualidade, associando anacronicamente imagens dissociadas de suas continuidades temporais. O corte epistemocrítico da montagem estabeleceria diferentes relações sujeito/objeto conforme as aproximações mnemônicas da relação projetiva do historiador com seu objeto.

O presente texto evoca esse sentido de processos específicos de cognição concernentes a diferentes corpus epistemológicos para pressupor um distanciamento da *Barge* e da *Radeau*. Mas, na dimensão poética, haveria uma espécie de montagem também no processo composicional da *Radeau*? E, no plano da escrita da história da arte, esses processos de cognição poderiam se revelar na dimensão das condições epistemológicas da recepção das duas obras?

Abordando Rauschenberg

As tentativas de periodização no século XX e início do XXI talvez remontem à dificuldade de Roger Fry em sintetizar diferentes produções na mostra *Manet and the Post-Impressionists* em Londres, em 1910, gerada pela quebra de unidade estilística, oferecendo à história da arte o primeiro “pós” que não era um depois, mas um *além de*, uma *transgressão a*. Este “pós” inaugural, junto ao Neo(impressionismo) de Georges Seurat, abriria uma senda classificatória negativa – pois os *neo* e os *pós* dizem que *algo já não é*. Tratava-se de buscar caminhos para abordar uma complexidade inapreensível.

Desde os anos 1960, tenta-se identificar artistas, obras e problemas que demarcam a exigência crítica de polarizar a produção contemporânea e a invenção do *ready-made*. A questão do “efeito Duchamp” nos anos 1950 e 1960 encarna a viabilidade teórica de pensar uma neovanguarda em relação a uma vanguarda. Isso implica precisar um marco para tal distinção e indagar qual seria a ordem da diferença entre os polos. Embora a *Barge* integre o contexto desta virada, os anos 1990 parecem considerar Rauschenberg na primeira recepção do *ready-made*, ligada ao Black Mountain. Interessa, pois, detectar a densidade crítica da formalização de conceitos para lidar com essas obras e seu impacto sobre modelos teórico-metodológicos da história da arte.

Daí enfocarmos um procedimento relacionado à tensão interpretativa estrutural da época: o deslocamento conceptual. Ele permite

ultrapassar limites na produção teórica, borrar suas fronteiras e incorporar paradoxos, ruídos e contradições internas da produção artística enquanto se busca no passado sistematizado pela história da arte um manancial de recursos. Contudo, não se trata de revivalismos – como os neos do século XIX –, mas de retornos críticos e da exploração da abertura heurística de preceitos teóricos e problemas metodológicos advindos do horizonte cultural das produções artística e teórica dos anos 1960. Críticos e historiadores da arte que se dedicaram à complexidade da imbricação dessas produções artísticas e teóricas não formam um corpus uniforme, mas é significativa a recorrência do momento epifânico que pode demandar retornos críticos. Quando, diante de que obra, ocorreu a percepção de que havia outra ordem estética, diferente do que se compreendia como moderna? Quando ocorreu um abalo na integridade da relação sujeito/objeto que antes se experimentava, em um deslocamento quase físico? O que não é relatado com a mesma frequência é em relação a que houve esta revelação, que obra, que experiência de conforto estético?

Em 1994, Benjamin Buchloh abriu uma mesa-redonda sobre o efeito Duchamp com uma provocação: a escolha de uma obra que seria um marco constitutivo da arte conceitual nos Estados Unidos. Ele propôs a *Cardfile piece* (1962), de Robert Morris, que imporia três questões “cruciais para o programa da arte conceitual: (...) de como formas tradicionais de marcação podem ser deslocadas por uma operação exclusivamente fotográfica ou textual de registro e documentação”; de como a herança de Duchamp foi transformada do primeiro nível de recepção na obra de Johns e Rauschenberg para outro nível em Morris e, finalmente, do “desmantelamento das categorias tradicionais, e sua transferência para operações linguísticas ou fotográficas (...) que definiram a arte conceitual”, além de uma quarta questão, referente ao impacto de estratégias sobre os anos 1980 e 1990³².

Rosalind Krauss contra-argumentou questionando a existência de um porta-voz para a arte conceitual, para a qual ela elegeria Joseph Kosuth, que “controlou definições sobre o movimento de arte conceitual”, entendendo o *ready-made* como um ato performativo que diz: “Eu intenciono X como obra de arte”, desqualificando as práticas que Buchloh atribuiu a Morris como “operações supostamente performadas pela arte conceitual, diante da elevação da obra de arte a uma esfera filosófica mediante a questão ontológica posta pelo *ready-made*”³³. Finalmente, Thierry de Duve propôs deslocar a discussão para o acordo sobre o significado de termos filosóficos como “o poético”, “a beleza” e “a arte”, constitutivos da definição de “arte conceitual”³⁴. Esse debate

32. BUCHLOH, Benjamin et al. Conceptual art and reception of Duchamp. In: BUSKIRK, Martha; NIXON, Mignon (eds.). **The Duchamp effect: essays, interviews, round table.** Cambridge, MA: The MIT Press, 1996, p. 127.

33. *Ibidem*, p. 127-128.

34. *Ibidem*, p. 130.

reafirma a complexidade do processo de historicização da arte contemporânea, nutrida pelo desejo de encontrar balizas para subsidiar diferentes marcações para polarizar com Duchamp.

Nessa mesma chave, Arthur Danto emblematizou o novo primado da arte na mostra das *Brillo boxes* de Andy Warhol em 1964³⁵. Mas a relação que ele estabeleceu entre representação e imitação dialoga também com o cerne da noção de retorno do real em Hal Foster³⁶. Cabe, portanto, investigar alguns desses esforços para circunscrever uma unidade de sentido que se diferencie da arte moderna para compreender o papel de Rauschenberg diante desses procedimentos discursivos.

Foster parte da crítica à noção que Peter Bürger desenvolveu em *Teoria da vanguarda* (1974) sobre a relação entre as vanguardas históricas – sobretudo o Dada – e as vanguardas conceptualistas dos anos 1950 e 1960. Bürger se utilizou da máxima marxista de que “a história se repete, a primeira vez como tragédia e a segunda como farsa” para concluir que a neovanguarda seria um paralelo patético e oportunista da vanguarda histórica³⁷. Interessa-nos, em especial, a discussão de Foster sobre os fundamentos teóricos do esforço sistematizador que propõe um modelo teórico-metodológico para considerar a arte contemporânea, operando a revisão de uma parcela da historiografia da arte, preocupado com relações anacrônicas concernentes ao conceito de repetição para considerar o retorno da vanguarda histórica na neovanguarda. Baseado no caso do “Homem dos lobos” (1914-18) de Freud, relido por Jacques Lacan, ele utiliza o modelo de temporalidade complexa do trauma como modelo histórico: o “efeito *a posteriori*” no qual o retorno do trauma permite à psique reconhecê-lo quando de sua repetição³⁸.

Segundo Foster, diferente da “reciclagem dos procedimentos das vanguardas” empreendida nos anos 1950 por Rauschenberg, Kaprow ou Johns, os artistas da década seguinte começaram a elaborar criticamente, sob a “pressão da consciência histórica”, a “questão teórica da causalidade, temporalidade e narratividade da vanguarda”³⁹. Para ele, “o valor do construto da vanguarda e da necessidade de novas narrativas para sua história” começou a complexificar seu passado e respaldar seu futuro, tendo em vista o distanciamento cronológico dos anos 1990. Assim, vanguarda histórica e neovanguarda seriam diferentes, concentrando-se a primeira na convenção (“as condições enunciadoras da obra de arte”) e a segunda na instituição. A rejeição da *Fountain* em 1917 expôs os “parâmetros discursivos dessa instituição mais do que a própria obra”. Daí Foster indagar sobre a possibilidade de distinguir a obra de sua rejeição, para “entrar no discurso da arte moderna retroativamente como ato fundador”⁴⁰.

35. DANTO, Op. cit., p. 16.

36. FOSTER, Op. cit., p. 46.

37. Ibidem, p. 32-33.

38. FREUD, Op. cit., p. 46.

39. FOSTER, Op. cit., p. 25-26.

40. Ibidem, p. 37-38.

Ao diferenciar vanguarda e neovanguarda, Foster identificou uma reação na produção de “espaços de atuação crítica [que] forneceram novos modos de análise institucional”⁴¹. Mas resta discutir a pertinência de uma geração *intermediária* da qual Rauschenberg faria parte, e que teria despertado em Steinberg a necessidade de uma revisão das categorias artísticas, das relações do sujeito diante da obra e dos critérios interpretativos⁴². Ora, não se pode recusar à *Barge* uma consciência histórica que Foster parece rejeitar em Rauschenberg. Daí podermos indagar se Foster não teria considerado as *silkscreen paintings* sob o gênero da história da pintura de modo estrito, vinculando-o à categoria histórica da pintura, ou seja, se ele utilizaria os mesmos critérios para considerar a *Barge* e a *Radeau*.

Um caso exemplar da relação entre critério e historicidade das categorias é o conceito de *sculpture in the expanded field* de Krauss, que não trata de um mero alargamento da escultura como categoria de linguagem artística, mas de uma operação de deslocamento. Krauss comenta transformações formais da escultura desde os anos 1930, o que demandou revisar critérios inadequados ou insuficientes para considerar obras sob esta categoria. A revisão de preceitos da história da arte impôs uma construção teórico-metodológica, como em Foster. O questionamento das fronteiras da escultura levou a autora a estabelecer uma categoria que contemplasse uma prática tão maleável na contemporaneidade. Ela se viu diante do problema da caracterização de uma categoria frente à sua própria historicidade, sem condená-la, desde seu surgimento, às possibilidades de compreensibilidade de sua especificidade e ao vínculo com o passado. Isso implicava problematizar os modelos classificatórios da tradição historiográfica artística que, embora esgotados, pareciam impregnar a possibilidade de gerar novos modelos, coerentes com as rupturas da arte contemporânea. Krauss reconheceu a inviabilidade de recusar o vínculo da categoria da escultura com a história da arte, evocando a “inseparável lógica do monumento” frente ao diálogo entre o uso/significado da escultura e o espaço destinado a recebê-la segundo a “lógica de sua representação e de seu papel como marco”, duas características comuns ao gênero da pintura de história⁴³.

Ora, Krauss propôs um modelo interpretativo a partir da estrutura de um conjunto de fenômenos artísticos, cunhando conceitos operatórios de modo divergente das genealogias tradicionais da história da arte. Contudo, independentemente da relação direta com a escultura, o sentido de campo ampliado criou seu próprio percurso na história da arte, emprestando a ela sua marca de nascimento: a urgência de

41. Ibidem, p. 40.

42. STEINBERG, Op. cit., p. 33.

43. KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *Gávea*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 87-93, 1984, p. 89-90.

deslocar conceitos que se tornam inadequados ou insuficientes para dar conta de certas produções.

Mas, não raro, o deslocamento envolve um retorno crítico, cujo movimento teórico busca sua fisiologia na filosofia. Daí Duve se preocupar com deslocamentos de ordem filosófica/filológica relativos à tensão entre a cunhagem de conceitos em dado contexto teórico e o ultrapassamento de seus limites. Isso toca a crítica da premissa estruturalista de que “cada sistema é autônomo, com regras e operações que começam e terminam *dentro* das fronteiras deste sistema”. Assim, o “enquadramento não é extrínseco à obra, mas vem do *lado de fora* para constituir o dentro como um dentro”⁴⁴. Trata-se da “função parergonal do *frame*”, característica do Pós-Estruturalismo, permitindo aos artistas problematizar a *realidade* e suas representações, envolvendo desde a indústria cultural até o sistema da arte. Mas podemos perguntar se, de certo modo, isso já acontecia na história da arte, ao menos com o entrecruzamento de discursos e temporalidades na errância de uma fortuna crítica ao longo de décadas – ou séculos.

44. FOSTER et al., Op. cit., p. 40, 45.

Duve propõe um retorno a Immanuel Kant, a partir da assertiva de Greenberg, para quem “arte e estética não só se sobrepõem, mas coincidem” em Duchamp, vendo nela uma definição de “gosto”, pois a ausência de julgamento de valor estético implicaria a ausência da arte⁴⁵. Daí Duve relacionar vanguarda e neovanguarda, tendo a recepção de Duchamp como pivô, ainda que diferente de Foster, porque se o artista desqualificara a categoria “gosto” para o *ready-made*, os neodadaístas (e artistas da Pop) atribuíram beleza a ele. Duve, então, realiza um complexo jogo de substituições dos termos “arte”, “belo” e “gosto” quanto à possibilidade de um “juízo estético” a partir de asserções kantianas⁴⁶. Segundo ele, Greenberg – para quem o Newdada e a Pop-Art seriam a “pior descendência do *ready-made*” – restringiu sua estética ao “reino da pintura e escultura modernista”, enquanto Kosuth problematizou as fronteiras dessas categorias históricas⁴⁷, como Krauss. Desse modo, Duve reconhece duas categorias de obras: uma formada por objetos passíveis de apreciações estéticas, circunscrevendo trabalhos que questionam sua própria categorização como arte, como *Erased de Kooning* (1953), da qual Rauschenberg teria removido as qualidades estéticas. Daí a célebre passagem em que ele procurou um desenho de Willhem de Konning que fosse particularmente belo, para apagá-lo com uma borracha e apresentá-lo como sua obra. A outra categoria seria formada por obras que se negam a aderir ao conceito de arte e sua divulgação como tal, como trabalhos do Fluxus que procuravam induzir a experiências estéticas.

45. DUVE, Thierry. Kant depois de Duchamp. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, v. 5, p. 125-152, 1998, p. 130.

46. *Ibidem*, p. 135-147.

47. *Ibidem*, p. 131-132.

Mas esta argumentação impõe uma aparente contradição da história da recepção do *ready-made* nos anos 1960, na qual, de um lado, obras anteriores a Duchamp deveriam ser desqualificadas e, de outro, as obras posteriores a ele deveriam sê-lo. Para elucidar o dilema, Duve leva aquelas substituições à síntese do par dialético segundo a solução kantiana da antinomia do gosto, lançando mão do *sensus communis* para considerar as condições de possibilidade do juízo de gosto, por meio da faculdade de julgar o belo⁴⁸. Ainda mais, ele pressupõe o fazer artístico como um julgamento, ato que é repetido pelo apreciador. Esse retorno a Kant após o *ready-made* duchampiano, ocorre como se Duve fizesse *ready-made* do próprio Kant, apropriando-se de qualidades de seu texto, mas deslizando-as para outro contexto, no qual lança luz sobre as aporias entre o formalismo e o conceptualismo dos anos 1960. Um movimento de deslocamento, portanto.

Abordando a *Radeau*

À época da *Barge*, que exhibe de modo inelutável um espaço plástico como uma zona de litígios, disruptiva, com imagens mediáticas em parataxe, havia um intenso debate crítico sobre a nascente Pop Art e a natureza de suas relações com a indústria cultural e a sociedade de massa. A crítica relacionou essa obra à Guerra Fria; às corridas armamentista e espacial; ao início da Guerra do Vietnã e sua inédita cobertura televisiva; a um mundo capitalista, consumista etc. Mas a questão do engajamento social desde a escolha temática até o seu tratamento plástico não era nova. Uma das fortunas críticas mais controversas a respeito de outra obra monumental concernente à questão da intencionalidade e do teor sociopolítico é a *Radeau*.

Sua polêmica no Salon de 1819 iniciou o mito sobre seu tema e sua dramaticidade. Ela se tornaria, para muitos, o primeiro grande marco da temática social, comparável, em 1830, à *Liberté* de Eugène Delacroix, pontuada de citações de Géricault. Mas como justificar que um pintor, advindo de um alto estrato da sociedade⁴⁹, conhecido por pintar cavalos e cavaleiros⁵⁰, surgia com uma obra monumental cujo tema concernia a um escândalo fortemente veiculado pela imprensa?

O comandante monarquista da Fragata, que não navegava havia 25 anos, abandonou a tripulação e passageiros de estratos sociais mais baixos junto ao barco naufragado, o que aumentou a repercussão do escândalo, quando do resgate da jangada. Mas o fortalecimento do mito gericaultiano começou com a biografia de Louis Batissier (1841-42) a partir de testemunhos sobre o pintor, defendendo que sua obra foi

48. Ibidem, p. 147-148.

49. Jacques Thuillier entende em *Tout l'œuvre peint de Géricault* (1978), que ele "não era verdadeiramente um grande pintor nem um romântico. Filho de boa família, ele não sofrera financeiramente para saciar sua paixão e não tinha, então, qualquer mérito", transferindo para Géricault o esquema de carreira do amigo Horace Vernet (CHENIQUE, Op. cit., 2003).

50. *Le Chasseur à cheval* (O caçador a cavalo) e *Cuirassier blessé* (O couraceiro ferido), respectivamente de 1812 e 1814, tendo a primeira recebido uma medalha no Salon.

51. "O amante apaixonado pela verdadeira glória deve procurá-la sinceramente no belo e no sublime, e permanecer surdo ao barulho que fazem todos os vendedores de vã fumaça. Neste ano, nossos críticos das gazetas chegaram ao cúmulo do ridículo. Cada quadro é julgado primeiramente segundo o espírito no qual foi realizado. Assim, entende-se um artigo liberal se vangloriar, em tal obra, de um pincel verdadeiramente patriótico, um toque nacional. A mesma obra, julgada pelo ultradireita, não será mais que uma composição revolucionária, na qual reina um tom geral de sedição. As cabeças das personagens terão todas uma expressão de ódio pelo governo paternal." (GÉRICAULT, Théodore apud CHENIQUE, Op. cit., 2003).

52. CHENIQUE, Op. cit.

53. MALANDAIN, Pierre. Le spécifique de Michelet. *Romantisme*, Paris, v. 5, n. 10, p. 99-110, 1975, p. 109. Edição especial Michelet cent ans après. Disponível em: <<https://goo.gl/4p3Y3K>>. Acesso em: 21 nov. 2017.

54. CHESNEAU, Ernest apud CHENIQUE, Op. cit.

demasiado moderna para a época, incompreendida por críticos obcecados pela paixão política. A famosa carta escrita pelo artista a Jean de Musigny⁵¹ sobre a primeira recepção da pintura teve seu sentido interpretado à luz de testemunhos emocionais que tiveram valor de prova, paradoxalmente, tanto de seu caráter apolítico quanto de seu engajamento político-social.

Embora o modelo biográfico e passional de Batissier arrefecesse o caráter político de sua obra, a crítica persistia: se o tema se restringia a exprimir a condição humana, por que sua escolha por um motivo privilegiado dos ataques contra a monarquia?⁵¹ Ao longo de anos, a orientação política de Géricault e a finalidade da *Radeau* se tornaram um pretexto exemplar para a oposição entre republicanos e monarquistas, envolvendo a oposição contra sistema de ensino da Académie des Beaux-Arts, o que tornou o artista um símbolo republicano. Mas o primeiro divisor de águas da fortuna da *Radeau* foi o impacto da biografia de Batissier sobre Michelet, que a transformou na alegoria da França em seu projeto de estabelecer a formação da nação, tendo Géricault um papel heroico, nacionalista e republicano, o qual o historiador francês impôs como um *parti pris*.

contra as teorias estéticas de Quatremère de Quincy, herdadas de [Gotthold E.] Lessing e de [Johann J.] Winckelmann. *Parti* que organiza a forte oposição que ele estabelece entre David e Géricault (...) e que lhe permite definir dois critérios de valor e de interesse para toda obra de arte: o caráter nacional e o popular.⁵³

Em 1861, a história da fortuna sofreu novo golpe com a publicação de "Le mouvement moderne en peinture. Géricault", de Ernest Chesneau. Em oposição a Michelet, Chesneau reconheceu o ideal "patriótico e cavaleiresco" em Géricault, manifestando o espírito imperialista expansionista francês no *Chasseur* e o "símbolo doloroso de nossos reveses em meio às planícies geladas do Norte" no *Cuirassier*⁵⁴, denunciando incoerências em seu engajamento social. Mas o ataque de Charles Clément em *Géricault: Étude biographique et critique avec le catalogue raisonné de l'œuvre du maître* (1868/79) foi brutal, ao defender que o artista não possuiria intencionalidade em sua obra por não ser capaz de pensar, de modo que história fornece a ele temas que o artista adotaria inconscientemente e insequentemente. Sua crítica a Michelet e a Géricault teve forte adesão, desde Barbey d'Aurevilly e Henry Houssaye até hoje, unindo-se à severidade de Denise Aimé-Azam em *Géricault et son temps* (1956), Lorenz Eitner com *The Work of Theodore Géricault*

(1952) – que viu na *Radeau* apenas o “valor universal” do sofrimento humano⁵⁵ – e Germain Bazin, que reproduziu o *Catalogue* de Clément em 1987, chegando a Thuillier. O Géricault de Clément era monarquista ou pelo menos um *dandy*, neoclássico discípulo de Pierre Guérin e, no lugar de um pintor de história ou pintor social, seria um pintor de cavalos, mas jamais o patriota heroico dos românticos.

Ambas as vertentes tiveram defensores ao longo das décadas, trocando acusações de omissões e superinterpretações de fontes. Malgrado a riqueza teórica e metodológica desses partidos, eles parecem insistir no valor de verdade de um tecido histórico capaz de reconstituir o passado por meio de um discurso de certezas. Desse modo, elas parecem *desejar* constituir o que Benjamin entendeu como grande narrativa⁵⁶. Daí cogitarmos se tal fortuna estaria contaminada por um revivalismo análogo a estes *parti pris* ou se seria constituída por um regime discursivo homólogo ao do revivalismo que o binômio neoclássico/romântico editava, historicista e sistematicamente, num discurso totalizante identificado ao par dialético clássico/anticlássico desde a Antiguidade Clássica, de modo cíclico ou pendular.

Ao acusar a necessidade de uma revisão epistemológica da história da arte a partir dos anos 1990, Didi-Huberman propõe o desenho de outra dialética na qual identifica o modelo biográfico de Giorgio Vasari com a tese num movimento autolegiferante e autoglorificante em que esta disciplina se inventa ao inventar o Renascimento como estilo referencial da própria história da arte, respaldado pela filiação à Antiguidade Clássica⁵⁷. A virada de Winckelmann seria sua antítese no século XVIII, ao inaugurar um modelo que se desejava objetivo, embora revalorizasse a Grécia Antiga, em detrimento do Barroco seiscentista, anticlássico⁵⁸.

Erwin Panofsky representaria a síntese, com a objetivação do método iconológico que elaborou em 1939, já residindo nos Estados Unidos, onde teria arrefecido exigências teóricas e preceitos filológicos característicos de sua obra anterior junto ao Warburg Institut, em Hamburgo. Não obstante, seu fundador Aby Warburg escaparia ao grande desenho do *mainstream* da história da arte, lançando outro olhar sobre o antigo, sob uma proposta teórico-metodológica de diferente natureza⁵⁹. Daí Didi-Huberman sugerir que a exclusão de Warburg deste desenho ocorreu por ele ter imiscuído em sua obra princípios antropológicos e psicanalíticos, que perturbam a ordem do discurso da história da arte⁶⁰. De seu olhar sobre o antigo deriva uma proposta teórica de outra ordem epistemológica, em especial no *Bilderatlas Mnemosyne*, que se aproxima, em termos, do *Passagen-Werke* de Benjamin. Ambos integram o contexto da “mutação epistemológica” promovida pelos “poderes” da

55. EITNER, Lorenz apud CHENIQUE, Op. cit.

56. BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 191-221. (Coleção Obras escolhidas, v. 1).

57. DIDI-HUBERMAN, Georges. **L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg**. Paris: Minuit, 2002, p. 12-13.

58. PUGLIESE, Vera. Johann J. Winckelmann e Aby Warburg: diferentes olhares sobre o antigo e seus tempi. **Archai: revista sobre as origens do pensamento ocidental**, Brasília, DF, n. 18, p. 171-215, 2016, p. 180-182. Disponível em: <<https://goo.gl/cDki4j>>. Acesso em: 27 nov. 2017.

59. *Ibidem*, p. 191.

60. DIDI-HUBERMAN, Op. cit., p. 27.

fotografia do início do século XX⁶¹, dos quais a colagem também é tributária. Uma prancha desse “atlas de imagens” é uma superfície receptora, uma mesa, introduzindo impurezas nas regras classificatórias de aproximação de elementos díspares, perturbando hierarquias e revelando sua fecundidade dionisíaca⁶².

61. Ibidem, p. 455.

62. Idem. *Atlas, ou, le gai savoir inquiet*. Paris: Minuit, 2011, p. 54-55.

63. PERL, Op. cit., p. 349.

64. DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 62-64.

A se pensar na intimidade da colagem com o princípio teórico da montagem, “se o fascínio da pintura estava em que podia ser transformada em qualquer coisa”, segundo diferentes gêneros pictóricos, incluindo a pintura de história, “o fascínio da colagem estava no fato de cada elemento continuava a ser exatamente o que era, mesmo quando podia se transformar ao mesmo tempo em outra coisa”⁶³. Se Crimp aproximou as *silkscreen paintings* de Rauschenberg ao sentido de campo epistêmico de Foucault, Didi-Huberman aproxima a perspectiva arqueológica do filósofo no âmbito da história das ciências à “redistribuição operada por Warburg no âmbito da História da Arte”⁶⁴. De modo semelhante, o abalo do “quadro clássico” por Warburg, volta-se para o que Didi-Huberman propõe como uma “arqueologia do saber visual”.

Se seria mais conveniente pensar no conceptualismo do *Erased de Kooning* para aproximar Rauschenberg da genealogia da neovanguarda relativa aos atos performativos de Duchamp, a escolha por partir da *Barge* nesta reflexão se dá pela sua lógica de montagem. Analogamente à lógica de um atlas – no sentido didi-hubermaniano –, princípio no qual haveria uma afinidade fisiológica com os discursos teóricos que começam a emergir nos anos 1960 e a se firmar nos 1990. Mas, se a *Barge*, em sua montagem, encarna uma concepção de história, poderia a *Radeau* ter sido construída a partir de eleições, de recortes da documentação sobre o naufrágio, em uma composição que também revelaria uma concepção historiográfica familiar ao princípio da montagem? Ou essa composição seria tão-somente a da constituição de um tecido histórico homólogo ao do horizonte teórico-metodológico no qual foi construída sua própria fortuna crítica? Poderia também a *Barge* ser considerada afim ao espírito de uma grande narrativa?

Retornos e deslocamentos

A espessura entre as duas barcas materializa um deslocamento, ainda que esta escolha pareça arbitrária do ponto de vista de uma cadeia interpretativa, diferentemente de uma trama associativa sob a lógica da montagem. Mas a distância inelutável deste *entre* demanda retornos, pensar conceitos dentro das fronteiras em que foram cunhados, entendendo suas circunscrições como um convite a perceber a potência

heurística de seus ultrapassamentos. Da incômoda e estranha associação entre as duas obras surge uma especulação sobre seus respectivos contextos teóricos e artísticos e seu imbricamento com diferentes sentidos de historicidade.

Outro *topos* recorrente é o das condições de conceituação do fenômeno artístico, conectado, desde as vanguardas históricas, ao do mito da morte da arte e, a partir dos anos 1980, à discussão sobre a pós-história nas ciências sociais. Se Foster retornou a Freud e Duve a Kant, Danto retornou a Georg W. Hegel, ao discutir o novo primado da arte a partir das *Brillo Boxes*. A indagação “como um objeto adquire o direito de participar, como obra, do mundo da arte?” permitiu a ele chegar à centralidade de suas preocupações estéticas: a busca pela definição do conceito de arte, pois se Warhol “violou todas as condições tidas como necessárias a uma obra de arte”, ele revelaria sua “essência”. Recorrendo à filosofia da linguagem, Danto entendeu que, se o significado de um signo depende do contexto, o significado de uma obra demanda uma interpretação contextualizada no mundo da arte⁶⁵. Daí a impossibilidade de diferenciar visualmente um objeto artístico de um comum, o que não poderia ser resolvido pela análise formal, mas recorrendo à filosofia e à história da arte. Daí Danto se reportar à invenção do *ready-made*, que pressupunha que “qualquer coisa pode ser uma obra de arte”, sem indagar “por que todos os outros urinóis não eram obras de arte?”, donde conclui que o que diferencia a *Brillo Box* do urinol é a questão posta por Warhol⁶⁶, deslocando o problema da história da arte para a filosofia. Assim, a questão seria fecunda especificamente na dimensão teórica da inserção do objeto no sistema da arte, que ratificaria a operação de Warhol.

Danto distinguiu vanguarda e neovanguarda afirmando que “diferente de Duchamp, Warhol procurou traçar uma ressonância não tanto entre a arte e os objetos reais quanto entre a arte e as imagens”⁶⁷. Para Warhol, “as imagens são a nossa realidade (...) e definem a realidade de nossa existência”⁶⁸, afirmação que se torna ainda mais interessante diante da recusa da crítica de compreender a objetualidade das *silkscreen paintings* de Rauschenberg, diversamente do que ocorre de modo mais literal com as *combines*. Segundo Danto, a arte tende a encontrar sua própria filosofia a fim de realizar seu destino em direção a ela, daí se reportar à tese hegeliana do desenvolvimento histórico do Espírito em três etapas (arte, religião e filosofia), tendo em mente que a arte não deixaria de existir, mas perderia sua importância espiritual em prol da reflexão pura. Em seu entendimento, a arte se tornou eminentemente autorreflexiva, não tendo mais como função representar o

65. DANTO, Arthur.

A transfiguração do lugar-comum. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 16, 100.

66. Idem. O filósofo como Andy Warhol. *Ars*, São Paulo, v. 2, n. 4, p. 99-115, 2004, p. 108. Disponível em: <<https://googl/Y1tL64>>. Acesso em: 21 nov. 2017.

67. Idem, 2004, p. 113.

68. Ibidem, Loc. cit.

mundo, mas a si própria⁶⁹. Desse modo, nos anos 1960 a reflexão sobre os limites da arte seria assumida pela filosofia da arte vinculada à crítica, enquanto o artista dispunha de diversos meios e linguagens em sua produção, aproximando-se do conceito de campo ampliado de Krauss⁷⁰ em relação aos termos culturais que permitem conceituar um objeto, ação, espaço etc. como arte.

69. DANTO, 2005, p. 192.

70. KRAUSS, Op. cit., p. 92.

Mas Danto se referiu ao fim da arte como grande narrativa, movimento em direção a uma maior consciência de seus meios. Se a arte não acabava ali, adquiriria uma liberdade inédita. O que cessaria era a história da arte, comparada a um romance de formação, cujo encerramento corresponde ao início da vida adulta. Remetendo-nos a Hegel, ele fala de uma arte pós-histórica. Mas a passagem da arte para a filosofia implica que a arte tenha uma essência a ser apreendida pela reflexão, o que impõe um problema: “como buscar uma definição essencial da arte e ao mesmo tempo afirmar que ela chegou a um estágio de absoluta liberdade?”⁷¹. Ou seja, se Hegel evocava uma força essencial para a existência da arte, como Danto poderia sustentar o recurso a ele quanto à necessidade de mutação da arte em direção à sua autonomia, negando uma arte evolutiva e, ainda assim, envolver um conteúdo essencial? Esta aporia evidencia que o retorno crítico de Danto, assim o de Dube, busca refundar um conceito para operar um novo objeto, mas na impossibilidade de coadunar com aspectos fundamentais da estruturação deste conceito em seu contexto original, é demandado um deslocamento que é parte constitutiva da própria refundação do conceito.

71. MAMMÌ, Lorenzo. Mortes recentes da arte. **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, v. 60, n. 2, p. 77-85, jul. 2001, p. 79-80.

72. Ibidem, p. 80.

73. Ibidem, Loc. cit.

74. Ibidem, Loc. cit.

Para Lorenzo Mammì, Danto soluciona esta aporia por meio da mais abstrata definição de arte: “um objeto que concerne a alguma coisa e corporifica (...) seu significado”⁷², insuficiente para distinguir obras de arte e outros objetos. Daí a inserção da relação entre essência da arte e sua história, pois “o que muda historicamente é o campo de objetos que podem encarnar (tornar sensível) um significado”⁷³. Assim, o caráter diferencial da arte contemporânea seria a autoconsciência de que qualquer coisa possa ser arte, donde Danto constatar que “os limites da arte se tornam objeto de reflexão racional, e não de evidência sensível, portanto, da filosofia e não da história da arte”⁷⁴. Daí sua proposta de filosofia da arte precisar da arte como “atividade atualmente presente”, mas prescinde de obras de arte particulares, marcadas por uma historicidade e um valor estético. O que chegaria ao fim com a arte contemporânea para ele não seria tanto a história da arte como um todo, mas a “possibilidade de interpretar as obras de arte em termos estritamente visuais”, o que o aproxima de Hans

Belting⁷⁵. Trata-se do fim de uma grande tradição crítica, que remonta aos neoclássicos e românticos, que estavam na base da querela gericaultiana que alcança nossos dias.

Mas, diferente de Danto, Belting estaria mais preocupado com a “sobrevida da história da arte como disciplina”, após a ruptura entre arte e história da arte no modernismo mediante “fraturas contínuas com a tradição”⁷⁶. A produção artística e a história da arte compartilharam seu ponto de partida na modernidade, donde sua autonomia disciplinar, baseada na relação dialética entre ambas as produções. Mas na contemporaneidade, a relação entre elas teria entrado em crise mediante a recusa da produção artística ao julgamento pautado apenas pelos seus meios específicos. Daí Belting reivindicar “o fim de uma história da arte linear, uma vez que agora a arte se despede de sua história”,⁷⁷ entendendo que o historiador da arte deve reunificar ambos os campos para contemplar manifestações artísticas além dos limites categoriais modernos. Daí a necessidade de a disciplina renunciar a parte de sua autonomia em prol de uma antropologia das imagens.

Se o discurso historiográfico artístico começa a se descortinar como potencialmente poético, é porque experimenta o mundo a partir do mesmo regime epistêmico e de visualidade que o da produção plástica a ele contemporânea. A espessura que resiste entre a *Barge* e a *Radeau* é epistemológica. Resiste porque configura um campo de tensões provocadas por desencaixes de diferentes fundamentos de realidade, de modo que os regimes figurativos que as regem são regidos por regimes epistêmicos de naturezas diferentes – e não opostos –, não se tratando de uma relação dialética, mas de uma relação de deslocamento. Se a *Barge* é uma montagem de imagens de diferentes temporalidades, ela nos incita a pensar um modelo teórico também heterocrônico. Mas a *Radeau* não estaria isenta de heterocronia.

Analogamente, a barca de Rauschenberg nos instrui sobre o futuro, sobre o quanto nossa visão sobre ela e seu contexto *newdada* é ditado retroativamente pelos polos da busca de unidades de sentido para compreender o século XX, para diferenciar a neovanguarda da vanguarda. Mas que papel ocuparia a *Barge* nesta polaridade? Ela não desmontaria a própria polaridade por meio de seu caráter disruptivo, da tensão categorial entre pintura e fotografia, em suma, por sua condição epistemológica de *flatbed*? Haveria um efeito de cegamento à abertura heurística da obra de Rauschenberg em prol da valorização de artistas conceptualistas dos anos 1960 por parte da crítica da década de 1990?

A questão que começa a emergir é a do caráter constitutivo da história da arte como montagem em aproximação da compreensão de

75. Ibidem, p. 82.

76. MAMMÌ, Op. cit., p. 83.

77. BELTING, Hans. **O fim da história da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 160.

78. "O projeto do *Bilderatlas*, devido a seu dispositivo de *mesa de montagem* indefinidamente modificável – por meio de pinças móveis, com as quais pendurava suas imagens, e da sucessão de registros fotográficos nos quais documentava cada configuração obtida –, permitia-lhe sempre recolocar em jogo, multiplicar, afinar ou bifurcar as intuições relativas à grande *sobredeterminação das imagens*." [DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 61].

79. *Ibidem*, p. 17-18.

80. Steinberg [Op. cit., p. 120] comenta que esta obra "poderia assemelhar-se a algum tipo de fusão truncada de sistemas de controle com uma paisagem citadina, sugerindo a torrente incessante de mensagens urbanas, estímulos, obstruções".

81. A tela "teve de ser o que quer que um *quadro de avisos* ou quadro de bordo seja e tudo o que uma *tela de projeção* é, com afinidades particulares por tudo o que é plano e já teve utilidade: palimpsesto, clichê refugado, prova de impressão, formulário de teste, diagrama, mapa, vista aérea. *Qualquer superfície plana documental que recolhe informações* constitui um *análogo* relevante de seu plano de quadro – radicalmente de seu plano de projeção transparente com sua correspondência ótica ao campo visual do homem." (*Ibidem*, p. 121, grifos meus).

82. DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 17-18.

Didi-Huberman em seu retorno crítico a Warburg e seu *Bilderatlas* como a materialização do aparelho concreto de seu pensamento⁷⁸. Retomando a analogia das *silkscreen paintings* de Rauschenberg a um atlas por Forge, ela concerniria à condição constitutiva do atlas como "objeto anacrônico, pois nele existem tempos heterogêneos que trabalham de modo constante e concertado" como "a reprodução técnica da era fotográfica com os mais antigos usos deste objeto doméstico chamado *mesa*", associado, ainda, à noção de "superfície de inscrição"⁷⁹ e, no presente texto, da noção steinberguiana de *flatbed*.

Steinberg explorou diversas obras de Rauschenberg que reforçariam sua noção de *flatbed* desde a *White Painting with Numbers* (1950) – com seus números em diferentes orientações – e a *Erased de Kooning*, até *combine paintings* como a paradigmática *Bed* (1957), e *silkscreen paintings* como *Overdraw*⁸⁰ (1963). Mas o esforço teórico do crítico se concentra em como o artista manteve "tudo isso unido", de modo à tela ter se tornado "uma superfície à qual qualquer coisa pensável e ao alcance pudesse aderir", chegando às exigências teóricas do artista quanto às condições epistêmicas de sua prática⁸¹, aproximando-se da noção de mesa nos termos de Didi-Huberman⁸².

Entre o *tableau*, a *table* e suas diferentes ordens

Considerar a viabilidade de uma concepção de história na montagem da *Barge* impõe pensar se o mesmo ocorreria com a *Radeau*. Ora, retornar à noção de pintura de história pode parecer inadequado à *Barge*. Mas se pensarmos no sentido de historicidade quanto às suas condições epistêmicas, pode-se compreender a afirmação de Steinberg de que "para [Rauschenberg] levar a cabo seu programa simbólico, os tipos de superfície pictural disponíveis pareciam inadequados..."⁸³. Sua iconografia mediática só poderia aderir a um suporte como uma mesa, com as imagens atraídas por afinidades sob a lógica da montagem. Além disso, "se algum elemento de colagem como uma fotografia, ameaçava evocar uma ilusão tópica de profundidade, a superfície era casualmente pintada ou manchada para lembrar sua planeza irredutível"⁸⁴, pois, conforme entende Belting, "os motivos de Rauschenberg já eram imagens (...) antes de se tornarem seus motivos", portanto, objetos, de modo que a "metamorfose que sofrem com ele apaga seu encanto estético"⁸⁵.

Diversamente, a conexão da *Radeau* com o gênero de pintura de história guarda a relação do quadro com a composição ideal, em uma narrativa integral. Mas não devemos desconsiderar a síntese de informações – entre entrevistas com sobreviventes e artigos de jornal da

época do naufrágio – que Géricault sintetizou na *Radeau*. Nesse sentido, a reivindicação do artista na missiva a Musigny parece esclarecer, para Henri Zerner, sobre o não reconhecimento, por parte da crítica, da novidade de sua tela em termos plásticos. Zerner propõe que, se a crítica a Géricault é que ele pensava visualmente⁸⁶, impõe-se compreender o que isso significa e quais as implicações dessa questão na obra de um pintor de história. O quadro teria sido concebido como encarnação do drama social, e não como sua representação. Assim, a tensão interpretativa que ela gerou revelaria a dificuldade da crítica em acessar a especificidade da narratividade própria da pintura de história deslocada para o questionamento plástico do sentido de historicidade da obra como monumento, marco de uma ausência, daí a frase “A humanidade é o único herói desta comovente história” gravada na moldura da tela quando de sua aquisição póstuma pelo Louvre, em 1824.

Em uma carta escrita após a abertura do Salon de 1819, Ary Scheffer, condiscípulo de Guérin como Musigny, relatou que Géricault buscou na *Radeau* um “novo caminho” na pintura de história e se decepcionou com a crítica, que não o celebrou como um inovador, sem reconhecer nela um “novo modo de expressão, no qual a complexidade narrativa dos códigos tradicionais da pintura de história era totalmente revisitado, sem ser abandonado”⁸⁷. Sua reivindicação era da ordem da linguagem plástica, de uma oposição artística irreduzível a uma oposição política orientada. Se a oposição artística não deixava de ser política, era porque encarnava pictoricamente os ideais sustentados pela oposição política e se contrapunha aos ditames, também políticos, da Académie.

A pintura exalava outro sentido de historicidade, viva, que ultrapassava os ideais moralizantes do neoclássico, fixados justamente pela cunhagem acadêmica da pintura de história. A questão de Zerner⁸⁸ sobre a narração na pintura de Géricault indica o surgimento de outro sentido de pintor de história. Chenique se reporta ao artigo necrológico de Alphonse Rabbe⁸⁹ que inaugurou o problema da atribuição do título de *peintre d'histoire* a Géricault, vinculando-o à transgressão das normas e à “perversão dos gêneros”, ou seja, uma “violação” da tradição pictórica que negaria o gênero da pintura de história. A autoconsciência histórica dessa “violação dos usos” do gênero seria a prova da modernidade da sua pintura. Contudo, paradoxalmente, a legibilidade da subversão da obra fora turvada pela sobreposição da historicidade do próprio gênero.

Crimp acusa a arte dos anos 1980 de transformar o ato de apropriação de imagens fotográficas em uma temática, e a fotografia na arte contemporânea, em um de seus elementos, em vez de ser usada para

83. STEINBERG, Op. cit. p. 121.

84. Ibidem, Loc. cit.

85. BELTING, Op. cit., p. 114.

86. ZERNER, Henri. **Géricault**. Paris: Carré, 1996.

87. CHENIQUE, Op. cit.

88. Zerner integra um movimento de revisão dessa fortuna crítica com *Romanticism and Realism* (1984) escrito com Charles Rosen, que remonta a *Les Maîtres de l'Art. Géricault* (1905) de Léon Rosenthal; seguido por *Géricault et son œuvre* (1952) de Klaus Berger; “Géricault et Delacroix ou le réel et l'imaginaire” (1954) de Louis Aragon; *Géricault* (1954) de Pierre Gaudibert, até a retrospectiva *Géricault, l'invention du réel* realizada no Grand Palais e do colóquio organizado por Régis Michel no Louvre, em 1991, segundo a revisão de Bruno Chenique (2003).

89. CHENIQUE, Op. cit.

90. CRIMP, Op. cit., p. 122-124.

intervir criticamente na própria arte contemporânea⁹⁰, como ocorrera com as *silkscreen paintings* de Rauschenberg. Não se tratando de uma discussão sobre gênero artístico, mas sobre a pertinência da produção de Rauschenberg, principalmente em obras bidimensionais – as quais parecem ser consideradas como uma transição para a neovanguarda *stricto sensu* –, talvez parte da crítica posterior tenha considerado as apropriações imagéticas do artista como um ato de integração da imagem. Em seu contexto de surgimento, a *Barge* exalava o frescor da recepção do *ready-made* duchampiano, mas não deixava de deslocar seu status para a crítica a uma espécie de memória coletiva do imaginário midiático e sua aderência também no mundo da arte, intensificada pela citação da monumentalidade da pintura de história.

A fortuna da *Barge* também parece ter lhe reservado uma dificuldade de compreensão, refratária à tradição que cita e que remonta à pintura de história do neoclassicismo francês, que tem na *Radeau* um primeiro ruído, embora em nível estilístico. É ainda possível suscitar a hipótese de que a monumentalidade da *Barge* reporte ao aspecto histórico da grande pintura estadunidense, ou seja, ao que Greenberg tentou batizar como *American type painting*⁹¹, que seria uma versão peculiar da saga da história da arte estadunidense – ligada à grande narrativa –, ainda que em termos abstratos. Assim, ela ultrapassaria a questão convencional em direção à institucional. Se a *Barge* e a *Radeau* encarnam sentidos específicos de historicidade, o grande desenchaço entre elas parece residir em suas qualidades constitutivas e nas histórias de suas recepções.

91. GREENBERG, Op. cit., p. 214-233.

O horizonte crítico estadunidense na época da *Barge* assistia, no entender de Jed Perl, a um choque entre a crítica de Harold Rosenberg e, principalmente, de Greenberg e a geração que despontava com Steinberg, Robert Rosenblum, Donald Judd, Barbara Rose, Susan Sontag, Michael Fried, entre outros⁹². Esse confronto não se reduzia a seus objetos privilegiados, valorizações de tendências e seus representantes, mas englobava mudanças na ordem discursiva da crítica. Eles se concentraram na análise da própria crítica, e não apenas nas obras de arte. A ideia era compreender seu próprio discurso, seus métodos, mecanismos, implicações sobre a produção artística e vice-versa.

92. PERL, Op. cit., p. 511-515.

Esse movimento produziu e se alimentou de outro sentido de historicidade, que compreendia o Expressionismo Abstrato e sua função como históricas, assim como certas asserções de Greenberg. Impossível não ver neste movimento semelhante teor crítico e autoconsciência histórica na *Barge*, o que poderia explicar a citação da *Venus* de Velázquez, cujo reflexo deslocado ao espelho problematiza a própria imagem, o olhar sobre ela e o tema do nu reclinado na tradição pictórica europeia.

Daí poder-se *especular* sobre a qualidade constitutiva da *Barge* em termos teóricos, discursivos e epistemológicos, enquanto se investiga o discurso *sobre* ela.

Tendo partido das mesas divinatórias babilônicas para estabelecer propriedades das *mesas de trabalho*, Didi-Huberman chega à questão da modificação do “estatuto de visibilidade do objeto contemplado”⁹³, uma transformação estrutural que ocorre quando da revelação das relações com outros objetos dispostos na própria mesa, ou seja, que de relações figurais passam a submetê-los a diferentes leituras e remetem a diferentes saberes e intencionalidades. Ele pensa na recepção dessas relações figurais em termos antropológicos nas categorias de inteligibilidade e nas representações mentais de dada cultura, segundo Émile Durkheim e Marcel Mauss, sobre formas primitivas de classificação, a partir da noção de *participação* que Warburg pensou sob a noção estética de *Einführung* (empatia), que possuiria virtudes estruturais e operatórias⁹⁴.

Didi-Huberman, então, retorna ao conceito de “campo operatório”, de André Leroi-Gourhan, entendendo-o como um lugar “capaz de propiciar o encontro de ordens de realidade heterogêneas”, um lugar de encontro transformado em “lugar de sobredeterminação”⁹⁵. Ou seja, uma mesa sobre a qual se pode colocar “coisas díspares”, nas quais encontramos múltiplas “relações íntimas e secretas”, “uma superfície que possua suas próprias regras de disposição e transformação para ligar várias coisas cujos vínculos não são evidentes”. Uma vez descobertos, tais vínculos se tornariam “paradigmas de uma releitura do mundo”⁹⁶.

Segundo Steinberg, “O quadro do Renascimento afirma a verticalidade como sua condição essencial”⁹⁷, que sobrevive às mudanças estilísticas, mimetizando, ainda que em obras abstratas, o *em cima* e o *embaixo* de nossa experiência visual no mundo natural a partir da postura humana. Mas nas telas em *flatbed* a “superfície pintada não é mais o análogo de uma experiência visual da natureza, mas de processos operacionais”. Nesse sentido, não se trata de meras analogias, mas da dimensão da obra como campo operatório, onde “pode-se fixar qualquer objeto, na medida em que ele encontrar lugar na superfície de trabalho”⁹⁸. Daí Steinberg retornar a Duchamp para encontrar algo semelhante ao que Didi-Huberman percebe como o momento em o artista *dada* inventaria um “futuro além do quadro e da sua grande tradição”, o que faz o historiador da arte francês retornar “à mais modesta mesa e às suas sobrevivências impensadas”⁹⁹. Mas o que seria o quadro? Ele remonta à tradição europeia dos séculos XVIII e XIX, a qual o compreende como superfície emoldurada que apresenta “uma unidade visual

93. DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 47.

94. *Ibidem*, p. 49.

95. *Ibidem*, p. 52.

96. *Ibidem*, Loc. cit.

97. STEINBERG, Op. cit., p. 116-117.

98. *Ibidem*, p. 121-122.

99. DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 17-18.

e uma imobilização temporal”, para chegar à sua própria definição de *tableau, tabula*:

O quadro é uma obra, um resultado onde tudo já se encontra consumado; já a mesa [*table*] é um dispositivo no qual tudo poderá começar novamente. Pendura-se um quadro nas paredes de um museu; uma mesa sempre é reutilizada para novos banquetes, novas configurações.¹⁰⁰

100. Ibidem, p. 60-61.

Como superfície de inscrições, a mesa é também uma superfície de encontros que Didi-Huberman¹⁰¹ aproxima da célebre passagem do Comte de Lautréamont: a estranha associação entre um guarda-chuva e uma máquina de costura sobre uma mesa de dissecação, associação paradigmática do que André Breton entendeu como analogia psicomágica. Mas a fecundidade heurística da mesa não está apenas em propiciar união ou associação. Uma vez que não rejeita a fragmentação do mundo, ela também é o lugar da repartição, da dissociação das coisas e imagens, para que possam ser redistribuídas e ressignificadas¹⁰². Nesses termos, seria também a *flatbed* uma mesa, ao ser um “lugar privilegiado” para acolher heterogeneidades, “dando forma a relações múltiplas”?

101. Ibidem, p. 18.

102. Ibidem, p. 54-55.

Em sua mesa de trabalho, Warburg proporcionou na Prancha A do *Bilderatlas* a associação de imagens dos sistemas nos quais o ser humano participa, cósmica, geográfica e genealogicamente, em termos homólogos. Assim, ela pode ser compreendida como uma espécie de fractal do projeto warburgiano, como encontro de imagens impregnadas por sobrevivências do antigo, que atuam em nossa concepção antropomórfica. O encontro nesta mesa de montagem faz emergir “a própria complexidade dos fatos de cultura que todo o seu atlas busca compreender na longa duração da história ocidental”, num mapa de imagens que seria irreduzível a uma tradução verbal¹⁰³. Daí a “complexidade fundamental – de ordem antropológica” que o atlas incorporava, “que não se tratava nem de sintetizar (num conceito unificador), nem de descrever exaustivamente (num arquivo integral), nem de classificar de A a Z (num dicionário)”. Ou seja, a proposta não é a de uma grande narrativa, mas

103. Ibidem, p. 19-20.

de fazer surgir, por meio do *encontro* de três imagens dissemelhantes, certas “relações íntimas e secretas”, certas “correspondências” capazes de oferecer um conhecimento *transversal* dessa inesgotável complexidade histórica (a árvore genealógica), geográfica (o mapa) e imaginária (os animais do zodíaco).¹⁰⁴

104. Ibidem, p. 20.

Mas, ao inaugurar “um novo gênero de saber”, as heranças estética e epistêmica do *Bilderatlas* nos fazem herdar uma fragilidade

também fundamental, devido à aposta de Warburg de que as imagens nos ofereceriam o “recurso inesgotável de uma releitura do mundo”, e toda a dificuldade operacional que ela representa na construção de um discurso coerente¹⁰⁵. Sua fecundidade heurística se deve ao “caráter sempre permutável das configurações de imagens”, de modo ao seu projeto materializar “a matriz de um desejo de reconfigurar a memória, renunciando a fixar as recordações – das imagens do passado – em um relato ordenado ou, pior, definitivo”¹⁰⁶.

Na presente aproximação dos conceitos de mesa – de montagem e de *flatbed* – cumpre notar que esta noção não se restringe a uma “distinção do papel da superfície”, mas de “uma transformação interna da pintura que alterou a relação entre o artista, a imagem e o espectador (...) [Ela] faz parte de um abalo que se propaga por todas as categorias purificadas”¹⁰⁷. Daí sua busca por critérios no interior de uma ordem específica de valores concernir a condições epistêmicas da recepção de Rauschenberg, compreendendo que ele inventou

uma superfície pictural que permita ao mundo entrar novamente. Não o mundo do homem do Renascimento que olhava pela janela para ver que tempo estava fazendo, mas o mundo de homens que apertam um botão para ouvir uma mensagem gravada, “probabilidade de precipitação de 10% esta noite”, eletronicamente transmitida de alguma cabine sem janelas.¹⁰⁸

Esta passagem de Steinberg alude ao desencaixe dos regimes de visibilidade da *Radeau* e da *Barge*. Mas seria fácil ceder à tentação, por inércia, de dicotomizar as obras, opondo a metáfora do quadro como janela em sua integridade representacional, estruturada pela perspectiva no Renascimento italiano, à mesa de montagem, receptora da diversidade, a imagem do homem na Lua e a de uma gaiola, a imagem de um objeto ordinário justaposto à de uma vênus barroca. No primeiro caso, o mundo organizado em uma unidade coerente, inteligível, com planos de profundidade vistos pelo olho monocular e estático do ponto de vista autoritário do rei em um teatro moderno. No segundo, a estrutura rizomática de imagens entrecruzadas, na qual o olho não encontra paragem diante de uma realidade fragmentária, mutável. De um lado o quadro, de outro a mesa. Mas isso implicaria perder a virtude operatória da mesa de trabalho na história da arte, ignorar o que a justaposição das obras revela, deixa emergir.

A monumentalidade na *Radeau* enfrenta o próprio gênero, pois embora se baseie numa estrutura encontrada principalmente na *Bonaparte Visitant les pestiférés de Jaffa* (1804) de Antoine-Jean Gros,

105. *Ibidem*, p. 20-21.106. *Ibidem*, Loc. cit.

107. STEINBERG, Op. cit., p. 125.

108. *Ibidem*, p. 122.

o agigantamento do primeiro plano causa uma ilusão de *visão de túnel*, não havendo apenas imersão, mas o espectador é sorvido para dentro da obra, havendo, portanto, uma terceira pirâmide que deforma o cone visual da perspectiva matemática. Isso subverte plasticamente a metáfora da perspectiva renascentista como olhar histórico, a partir de um ponto de vista privilegiado. Perspectiva que é estilhaçada pela superfície inapreensível da *Barge*, na qual o espectador se torna uma das imagens que flutuam na superfície da tela, aderindo a ela.

O desencaixe entre as duas barcas é intransponível porque elas operam em diferentes ordens, mas seu encontro, ainda que ficcional, se dá precisamente porque cada uma joga com a lógica de seu gênero/categoria de modo paradoxal, responsáveis em grande medida por deslocamentos que colocam em crise regimes discursivos da história da arte, perturbados pelos regimes discursivos das próprias obras.