

Desenhando no escuro: Desenho involuntário¹

*Drawing in the Dark:
Involuntary Drawing.*

Resumo

Susan Morris aborda o tema do desenho involuntário do ponto de vista de uma artista tentando fazer um registro visual daquilo que escapa ou excede a ação deliberada ou a intenção consciente. Neste artigo, Morris discute sua própria obra no contexto de uma consideração mais ampla do tema, que toca a obra de outros artistas, assim como a escrita de psicanalistas, filósofos e historiadores da arte.

Palavras-chave: Desenho involuntário; Desenho de motion capture; Automa-tismo; O inconsciente corpóreo; Visão e Subjetividade

1 Tate Papers, v. 15, n. 57. <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/18/drawing-in-the-dark>.

* Universidade de São Paulo (USP). fla@usp.br

**Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). comgrad@ufrgs.br

Abstract

Susan Morris approaches the subject of involuntary drawing from the point of view of an artist trying to make a visual record of that which escapes or exceeds deliberate action or conscious intention. In this paper Morris discusses her own work in the context of a wider consideration of the theme, which touches on the work of other artists as well as the writing of psychoanalysts, philosophers and art historians.

Keywords: Involuntary drawing; Motion capture drawing; Automatism; The bodily unconscious; Vision and subjectivity

Nas noites que se sucederam à morte de minha avó, prestes a pegar no sono, eu me via pensando sobre sua casa, a casa onde eu tinha nascido. Agora que a casa havia sido vendida e que minha avó se fora, eu tentava recriar a experiência de estar lá dentro, traçando uma rota pelo espaço, até que uma constelação de objetos lembrados se suspendesse na escuridão, diante de meus olhos. Depois de alguns meses – ou anos –, fiquei cansada dessa tarefa, que agora rendia pouco além de uma checagem de coisas em uma lista que ia, ela própria, desbotando-se. Decidi desenhar o espaço, em vez disso. A pergunta era: como?

Convidei um arquiteto para desenhar a casa, enquanto eu a descrevia – um processo que requeria o uso de meu corpo, assim como de minha voz. Quando eu terminei, ele havia feito 13 desenhos. Empilhei-os, um sobre o outro, começando pela porta da frente: Redacre Road, nº 3. Então, projetei as marcas interseccionais sobre a parede de meu estúdio e fiz de novo o trabalho através do espaço, dessa vez, com caneta tinteiro, ou com carvão ou, tirando proveito da contingência desse tipo de materiais, caneta de ponta porosa. Uma vez, a ponta porosa acabou no meio do caminho e se transformou de preto, em roxo. Em outra, poças de tinta coagulada apagaram pedaços do desenho que delineava a estrutura arquitetônica. Cada desenho se desdobrava ao longo de rolos de papel – os maiores que pude encontrar –, antes de ser enrolado outra vez e guardado. Eles eram muito representacionais. Minhas tentativas de deixá-los menos literais – torná-los “abstratos”, talvez – fazia, em vez disso, com que parecessem adulterados, quase artificiais [fig. 1].

**Fig.1**

Susan Morris

Architectural Drawing_ Not Human, 2008

Tinta e verniz sobre papel

150 x 350 cm

© Susan Morris, cortesia da artista e da Bartha Contemporary, Londres

O que meu corpo fazia quando eu imaginava², quando habitava esses espaços? Eu sabia que estava impregnada por um conjunto de movimentos que diziam respeito à arquitetura, que já pudessem ter sido abrigados por ela, mas que estavam agora incorporados nos vários gestos constitutivos do que eu reconhecia como meu “self”, um *self* repentinamente experienciado como incipiente, lançado à desordem pelo desaparecimento abrupto do lugar onde eles tinham se formado. Eu queria alguma forma de registrar ou rastrear esses movimentos inconscientes, para captar as coisas que fiz, os gestos que fiz, todas aquelas coisas sobre as quais eu não sabia, sobre as quais não pensava conscientemente.

Com isso em mente, peguei outro rolo de papel, abri, no sentido do comprimento, ao longo de meu estúdio (que tem quatro metros de comprimento) e afixei na parede. Peguei um nível, um martelo e um prumo cheio de pigmento preto de cinzas de videira. Com o nível, desenhei uma linha seguindo o comprimento do

2 A palavra imaginar refere-se, no trecho, à percepção ativa que os sentidos têm quando habitam um lugar. Seria uma construção que a percepção faz por meio da vivência no espaço, a percepção, na memória, de um imagem que desencadeia uma experiência perceptiva (nota da tradução, com agradecimentos a Mário Fontanive).

papel, próxima à margem superior. Nessa linha, marteleí um prego, prendi o prumo e soltei a corda. Esperei a gravidade assumir o controle e dei um empurrãozinho na corda, agora coberta por cinzas de videira, de modo que ela acertou o papel e deixou uma marca. Repeti esse processo, seguindo a marca horizontal do lápis e, lentamente, cobri o papel com linhas verticais, algumas carregadas de cinzas, algumas desbotadas à medida que a câmara do prumo se esvaziava [fig. 2]. Algumas linhas davam evidências de uma corda que se rompia; uma corda desgastada produzia mudanças abruptas no tipo de linha registrada. Acumulando-se horizontalmente e emergindo em conjunto com a sequência de linhas verticais comprimidas, sobre as quais eu tentava manter algum tipo de controle, essas irregularidades flutuavam em um padrão inesperado ao longo do papel, até criar um desenho que tinha essencialmente desenhado a si mesmo, que tinha caído ou fora arremessado por um corpo que flutuava entre “eu” e aquilo que “eu” não controlava [fig. 3].

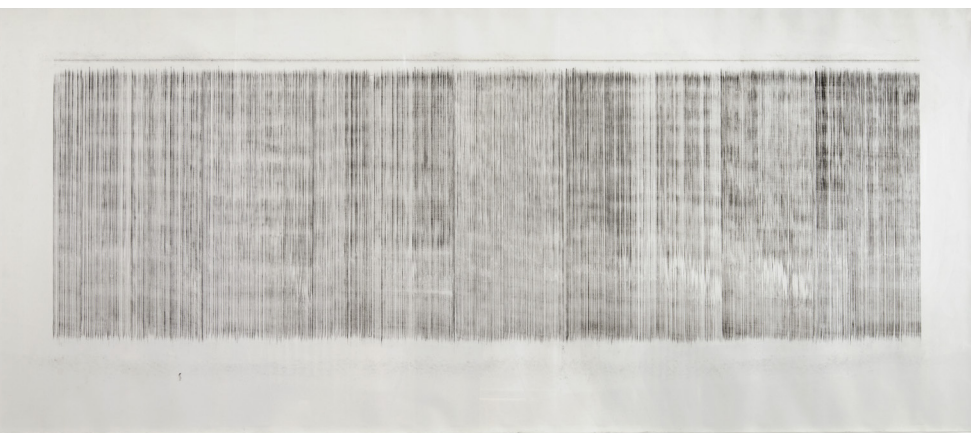


Fig. 2

Susan Morris

Plumb Line Drawing no. 10, 2009

Cinzas de videira sobre papel

158 x 347 cm

(Coleção Kunsthhaus Pasquart)

© Susan Morris. Fotografia © Stefan Rohner

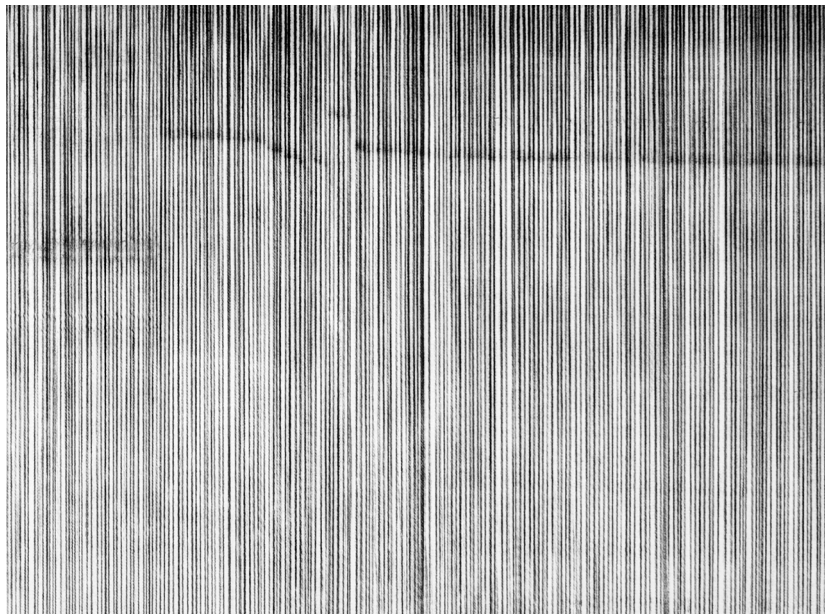


Fig. 3

Susan Morris

Plumb Line Drawing no.13, 2009 (Detalhe)

Cinzas de videira sobre papel

154 x 134 cm

© Susan Morris, cortesia da artista e da Bartha Contemporary, Londres.

A Visão é uma parte do ser mas, como o fenomenólogo francês Maurice Merleau-Ponty (1968, p. 123) sugere, não há “fusão ou coincidência entre mim e ela”. “Pelo contrário”, ele argumenta, “um tipo de deiscência abre meu corpo em dois” (Merleau-Ponty, 1968, p. 123)³. Sua duplicação em um dentro e fora, “girando ao redor um do outro”, “girando um ao outro”, cria um quiasma, de modo que “meu nada ‘central’ é como o ponto da espiral estroboscópica, que está sabe-se onde, que é ‘ninguém [nobody]’” (Merleau-Ponty, 1968, p. 264). Mas não um não corpo [*no body*]. Pelo contrário, o corpo insiste em sua não-escritabilidade e em seu ser. Essas ideias articulam perfeitamente o problema de fazer uma marca em relação ao (como registro do) ser. Como alguém pode avaliar, pictoricamente, a representação do espaço, quando seu próprio

3 Em termos exatos, “sob minhas mãos, sob meus olhos, contra meu corpo” eu encontro “um Ser do qual minha visão é uma parte” (Merleau-Ponty, 1968, p. 123).

lugar dentro dele não pode ser encontrado? É absurdo pensar em representar minha localização dentro de um cômodo, por meio do desenho, de caneta na mão. Algo dos movimentos enigmáticos que acompanham a consciência espacial – o que o historiador Eric Santner descreveu como “criaturidade” [creatureliness] – é auto-evidente. Para Santner, a consciência espacial – a percepção súbita de estar em algum lugar – pode efetivamente produzir um sentido de desorientação, de ser levado a se sentir deslocado. É um “excesso de animação” que “excita [e] constrange” o sujeito, que assinala a presença de algo “que excede tanto nossa vida meramente biológica, quanto nossa vida no espaço do significado” (Santner, 2006, p. 105, 34). Como seria possível acessá-lo ou registrá-lo? Apenas os métodos descobertos por aqueles que tentam ver no (rumo ao) escuro conseguirão: os mapas, diagramas ou dispositivos de registro usados por cientistas, cosmólogos, geógrafos e psicanalistas⁴. Mas eles devem ser combinados a uma certa cegueira que corresponda à escuridão, na qual as coisas são primeiro sentidas. “Num quarto escuro, olhos bem abertos”, como o surrealista André Breton sugeriu, o artista deve remover toda atividade consciente, todo pensamento racional, “e colocar o nada em seu lugar” (Breton, 1978, p. 98)⁵.

Como qualquer pessoa que rabisca sabe, uma linha desenhada no interior de uma moldura demarca imediatamente um território: o plano da frente e o plano de fundo são insinuados⁶. O espaço é estruturado pela adição (ou será uma subtração?) desse intervalo, dessa linha. O sentido de um horizonte, de profundidade, da relação espacial de uma coisa com a outra agarra-se ao campo assim criado e o ativa, como se estivesse sob influência de uma força exterior. Mas o desafio poderia ser – especialmente ao lidar com o inconsciente – colocar linhas no espaço que interfiram ou desativem esse campo, que o neutralizem, de modo que permaneça enigmático, não estruturado, vazio ou ilimitado, seja no limiar da significação, ou após seu colapso (Barthes, 2008). Isso porque o problema desse processo de desenhar uma linha num pedaço

4 Ver Santner, 2006, p. 34, 144. A ideia é que, talvez, seja necessário um tipo de visão noturna para “penetrar na escuridão que nos cerca”, da qual esses gestos de criatura surgem em resposta à “pressão” de algo que, por assim dizer, já foi significativo; um significante que perdeu conexão com o que de fato significa.

5 Para registrar esse “nada”, o artista, conforme Breton, deve permitir que algum tipo de “revelação fotográfica” aconteça.

6 Como a “moldura” poderia ser apenas o limite de uma folha de papel, o que quero dizer é que esse efeito ainda é produzido por uma única linha desenhada em um pedaço de papel em branco, por qualquer pessoa que rabisque.

de papel, para o sujeito, é que ele sempre deixa algo de fora. Como Merleau-Ponty afirma, algo do ser é excluído na própria tentativa de representá-lo, excluído pelo próprio processo de representação que, para significar, para fazer sentido, deve comprometer-se com um Outro (Merleau-Ponty, 1968, p. 263-264). Ele deve incorporar o Outro – algo que não é ele, que é exterior a ele – em seu sistema (representacional). “O significado vem do Outro”, como o psicanalista Darian Leader argumenta, “quer o sujeito saiba disso, quer não... Esse desdobramento no Outro”, ele prossegue, “é articulado como um discurso”, com a subjetividade em si, “formulada como uma questão simples: ‘o que sou eu ali?’” (Leader, 2003, p. 180-182).

Rastrear um movimento corporal e representar o espaço no qual o corpo se move constitui um problema, pois não há espaço, mas sim representação do espaço. Além disso, a “ciência moderna”, como argumentou o sociólogo Roger Caillois (2003, p. 99) em 1935, “tem produzido números crescentes de [espaços representados]”, nos quais o ser vivo “não mais é localizado como a origem do sistema de coordenadas, mas apenas como um ponto entre muitos”. Os exemplos trazidos por Caillois incluem “os espaços de Finsler, o hiperespaço de Reimann-Christoffel, espaços abstratos, espaços generalizados, abertos, fechados, densos, esparsos”; espaços nos quais o sujeito é conduzido ou “*atraído*” a um tipo de auto-abandono (Caillois, 2003, p. 99, 101, grifos do autor). Dissolvendo-se no “*espaço escuro no qual as coisas não podem ser colocadas*”, o sujeito não mais sabe onde está, ou mesmo que ele está (Caillois, 2003, p. 100, grifos do autor). Caillois correlaciona esse fenômeno com a definição de esquizofrenia do psiquiatra francês Eugène Minkowski, caracterizada pelo sujeito sentindo-se permeável a seu entorno. Quando se pergunta onde eles estão, “esquizofrênicos invariavelmente respondem eu sei onde estou, mas eu não sinto que estou onde estou” (Caillois, 2003, p. 100).

O espaço do ser, de unidade com o mundo, onde não se é diferente ou separado dele, não tem forma. O ato de percebê-lo, entretanto, faz o espaço envolver a si mesmo em torno do sujeito perceptivo, como fios repuxados do corpo. O espaço desenha a si mesmo enquanto alguém se move por ele, em relação a uma linha do horizonte, à gravidade e à sua própria verticalidade (que pode ser sentida, mesmo com os olhos fechados) e em relação a objetos exteriores a si, como outras pessoas. Assim, como sugere Caillois, o espaço opera como “um duplo diedro que muda continuamente seu tamanho e localização”; uma estrutura emaranhada, produzida pelo, e simultaneamente

excluindo, o sujeito (Caillois, 2003, p. 99)⁷. Não há representação sem o Outro, mas não há *self* também. Como, então, é possível fazer uma marca onde o ser acontece?⁸.

Trabalhando por linhas similares, por volta da mesma época que Caillois, o psicanalista Jacques Lacan (1935-6, p. 431) também retomou a intuição de Minkowski, de *Le Temps vécu* (1933), “de outro espaço, além do espaço geométrico, mais precisamente, o espaço escuro do tatear, da alucinação e da música, que é o oposto do espaço claro, a moldura da objetividade”⁹. Esse espaço escuro ou vazio tornou-se uma parte crescente do pensamento de Lacan sobre como um sujeito vive na linguagem e sobre sua [simultânea] existência fora dela. Em 1936, ele introduziu o primeiro “padrão lógico” a seus ensinamentos – o Esquema L [fig. 4] –, as letras das quais, ao “desalojar o lugar das palavras”, correspondem, como Darian Leader notou, “a um esvaaziamento do sentido” (Leader, 2003, p. 175)¹⁰. O Esquema L representa um conjunto de relações nas quais o sujeito, esticado ao longo de quatro cantos, é envolvido como “participante”; em S, em sua “inefável, estúpida existência, o, seus objetos, o’, seu ego, ou seja, aquilo que é refletido da sua forma em seus objetos, e O, locus do qual a questão de sua existência pode ser apresentada a ele” (Lacan, 1992, p. 194). Lacan passou a ver que diagramas como esse poderiam conter algo que se iguala aos espaços vazios e irrepresentáveis descritos acima – que ele categorizou como o Real – e insistiu para que eles não fossem vistos como meras representações da natureza dividida do sujeito da linguagem, mas sim como a própria estrutura da subjetividade, entendida como “um conjunto de relações de invariância” (Leader, 2003, p. 173). Aqui, a ideia de um sujeito uno torna-se dissoluta, quebrada e suspensa, ao longo

7 Primeiramente, há “um diedro de ação” – de estar no mundo – “com um plano horizontal determinado pelo chão e um plano vertical determinado pela pessoa que está caminhando e assim empurrando diedro consigo ao mesmo tempo”. O outro diedro, “formado pelo mesmo plano horizontal que o anterior (que é representado, porém, não percebido) [é] cortado por um plano vertical bem onde o objeto aparece à distância”.

8 Como nota a escritora Virginia Woolf (2000, p. 221), “como descrever o mundo visto sem um *self*? Não há palavras”.

9 Ver também o artigo de Lacan, “The Mirror Stage” (apresentado originalmente como “Le Stade du Miroir”, em 1936), que sugeriu que Caillois tinha “iluminado” o problema da subjetividade ao notar sua relação com o “efeito des-realizante” do espaço (Lacan, 1992, p. 3).

10 Esses “padrões lógicos” deram a Lacan ferramentas, “não para medir, mas para verificar relações [...] uma matemática da descontinuidade, dos estados de mudança, em vez de uma da continuidade e quantidade” (Leader, 2003, p. 176).

dos quatro cantos de um esquema que também opera como um tipo de casa, uma arquitetura, para aquela coisa sem palavras que não se é, assim como para o que se é na linguagem, em outras palavras, o que se é no Outro¹¹.

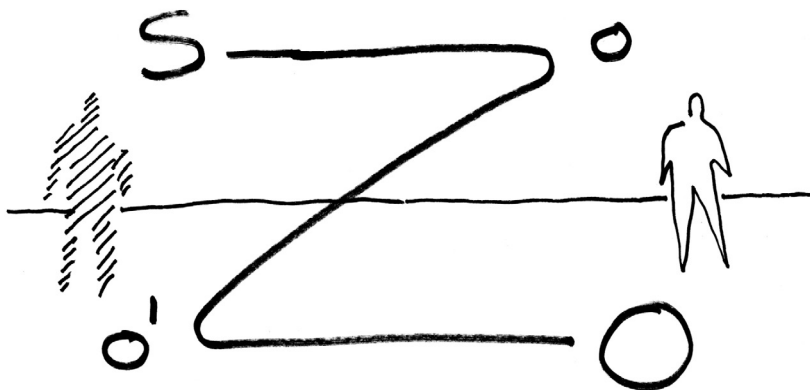


Fig. 4
Versão simplificada do Esquema L
Cortesia de Trevor Horne

À medida que as ideias de Lacan se desenvolveram, ele começou a usar modelos topológicos, começando pela fita de Möbius¹². As propriedades – ou superfícies – estruturais, matemáticas, desses modelos servem de analogias para a continuidade entre dentro e fora, para o emaranhado de *self* e outro e para problematizar as oposições binárias “normais” produzidas pela linguagem, para tudo o que a teoria lacaniana reitera. Contudo, esses modelos sempre

11 O “grande” O do Outro refere-se aqui “não apenas ao conjunto de elementos que faz o mundo simbólico no qual o sujeito nasce, mas também ao lugar simbólico que é presentificado cada vez que alguém fala” (Leader, 2003, p. 182).

12 A fita de Möbius é um modelo matemático que Lacan usou para demonstrar seu conceito de “extimite” [extimidade] – um neologismo que ele produziu ao aplicar o prefixo ex-, de exterior, à palavra francesa para intimidade, *intimité*. *Extimite* destroi a oposição entre dentro e fora, então, por exemplo, o Outro é “algo estranho para mim, apesar dele estar em meu âmago” (Lacan, 1997, p. 71).

retiveram algo da estrutura fundamental estabelecida no Esquema L. Isso se dá porque, como Leader (2003, p. 189) argumenta, “qualquer formalização da estrutura do sujeito”, uma vez que o inconsciente seja levado em conta, deve ser um “quaternion”¹³.

Para André Breton (1978, p. 109) também, “há uma arquitetura que certos indivíduos consideram a única morada verdadeira... onde a distinção entre subjetivo e objetivo deixa de ser necessária ou útil”. Aqui, ele sugere, algo persiste – uma força que mantém as coisas juntas em “clusters formulados do lado de fora (alguns diriam além) da linguagem articulada e do pensamento razoável”. Para elucidar, rastrear ou registrar o que está lá, “como tirar uma digital da natureza”, é preciso, Breton declara, lançar-se “nos escuros cantos recônditos do ser”, em um “estado de graça” imantado ao qual “apenas o automatismo provê acesso” (Breton, 1978, p. 109).

Breton tinha conhecimento da pesquisa do cientista e cronofotógrafo Étienne-Jules Marey rumo a formas de revelar forças como tremores do corpo, que são sentidas, mas não vistas, que tinham levado ao desenvolvimento de dispositivos como o esfigmógrafo¹⁴. Utilizado no pulso, ele usava uma caneta e um tambor giratório escurecido com fuligem, no qual os batimentos cardíacos podiam ser descritos como sinais gráficos. Outros experimentos estudavam o padrão e comportamento da fumaça, enquanto ela era soprada ao redor de obstáculos. Fotografar as partículas suspensas provia informação sobre as forças naturais que as carregavam e, em um emaranhado entre o visível e o invisível, fenômenos como correntes de ar podiam assim se revelar¹⁵.

13 Por uma feliz coincidência, isso reverbera nos comentários do historiador da arte Leo Steinberg sobre a diagramação extática de Picasso: “Os sentidos que ele usou para consegui-lo ecoam a estratégia de Joyce, em *Finnegan’s Wake*. Quando um crítico reclamou que era “trivial” escrever um livro em trocadilhos, Joyce replicou que alguns dos trocadilhos eram triviais, mas outros eram quadriviais” (Steinberg, 2007, p. 207). O ponto é que, em todos os três aparatos (o texto de Joyce, a linha de Picasso, os esquemas e nós de Lacan), há um figura quadrilateral, com um giro espacial, temporal, “impossível”. Isso implica, ademais, que o nonsense, ou uma falta de sentido, possa também ser um componente necessário.

14 O próprio Marey fora inspirado por desenhos notacionais, como o mapa do recuo das tropas de Napoleão de Moscou, de Charles Joseph Minard, no qual o progresso dos soldados é contado ao longo de uma linha do tempo amarrada a um termômetro de parede. Ao descrevê-lo em 1885, Marey escreve que o desenho parecia “desafiar a caneta do historiador, por sua elegância brutal” (Marey *apud* Morton, 2002, p. 48-49).

15 Para imagens do trabalho de Marey com correntes de ar, ver: <http://www.musee-orsay.fr/en/events/exhibitions/in-the-musee-dorsay/exhibitions-in-the-musee-dorsay-more/page/0/article/mouvements-de-lair-etienne-jules-marey-1830-1904-photographe-des-fluides-4216.html?cHash=c9646668e6> (acessado em 08/11/2012).

Em sua análise da obra de Agnes Martin, a historiadora da arte Rosalind Krauss (1992, p. 159) propõe que suas pinturas contêm algo “atmosférico” [fig. 5]. De acordo com Krauss, isso implica algo “nebuloso”, mas também há a intenção de um efeito “no interior de um sistema no qual um efeito oposto também está acontecendo”, transformando “atmosfera, de um significado (o conteúdo de uma imagem), em um significante – /atmosfera/” (Krauss, 1992, p. 159)¹⁶. Em outras palavras, as pinturas de Martin parecem conter ou apontar para algo invisível, para fora ou além da representação, da mesma maneira que as partículas de fumaça de Marey revelavam algo que não parece existir, exceto, talvez, como ausência. Por meio da fotografia, Marey descobriu maneiras de iluminar algo similar àquilo que Marcel Duchamp se referiu como “uma quarta dimensão invisível, algo que você não pode ver com os seus olhos” (Cabanne, 1979, p. 40). No caso das pinturas de Martin, nas quais modos de representação estão em risco, essa coisa invisível é revelada como vazia, um container para o significado, no qual nenhum significado reside de fato. Isso, como o escritor e analista lacaniano Jacques-Alain Miller sugere, é um subproduto peculiar da linguagem, o qual produz um “nada” que é diferente de forças naturais invisíveis, como as correntes de ar¹⁷.

16 Com base na leitura feita pela crítica Kasha Linville da obra de Martin, Krauss (1992, p. 159) argumenta que o sistema do qual /atmosfera/ faz parte é gerado por e dependente da posição de quem vê sobre três distâncias visuais ou “efeitos”, cada qual envolvido pelo outro, formando um “membro aberto de uma série diferencial: parede/névoa; tecer/nuvem; aberto/fechado; forma/sem forma”.

17 “O nada entra no mundo através da linguagem. Você pode dizer isso de outra forma: a referência é o vazio. Mas esse vazio é criado pela linguagem... Um vazio seria impensável no real, se não pelos significantes” (Miller, 1991, p. 32).

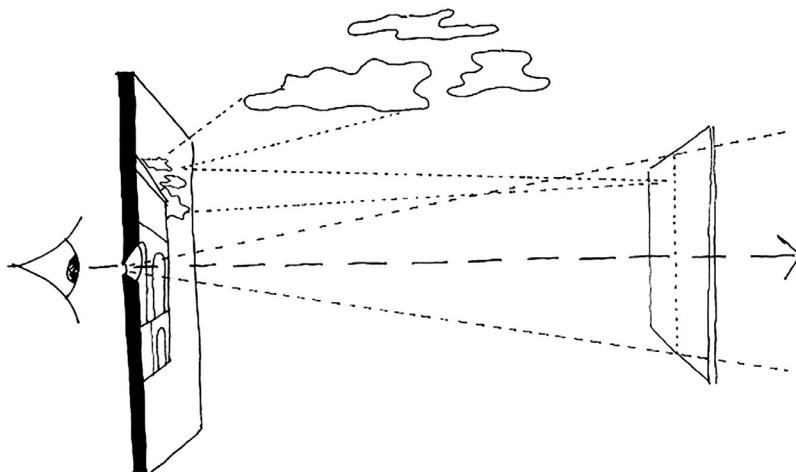
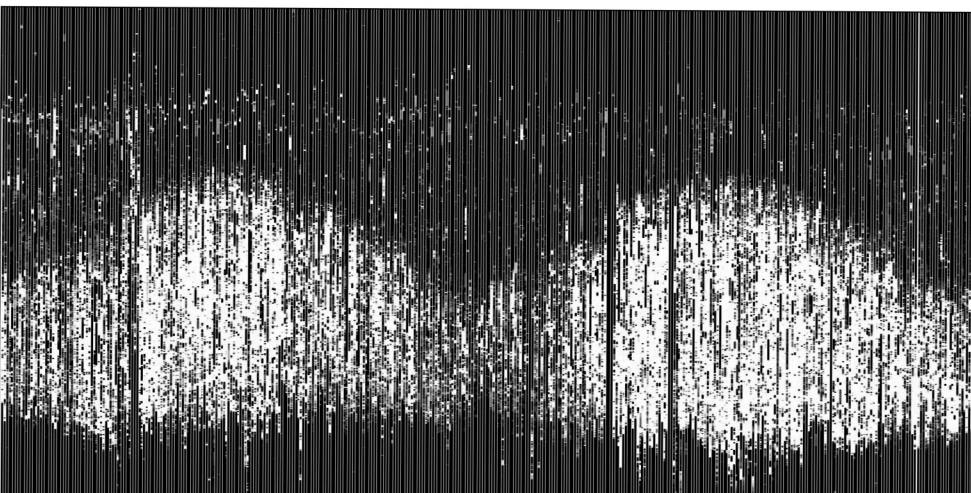


Fig. 5
Diagrama do primeiro experimento de Filippo Brunelleschi
Courtesia de Trevor Horne

O argumento de Krauss baseia-se em *Théorie du /nuage/ : pour une histoire de la peinture* (2002), do filósofo francês Hubert Damisch, um livro “que reescreve a história da pintura do Renascimento e do Barroco, de acordo com um sistema no qual o significante /nuvem/ desempenha um papel maior, fundante, o de “remanescente” [*remainder*] – a coisa que não pode ser encaixada em um sistema, mas que, entretanto, é necessária ao sistema para que ele se constitua como sistema” (Krauss, 1992, p. 159). A “ilustração perfeita” disso pode ser encontrada no aparato que o arquiteto florentino Filippo Brunelleschi¹⁸ utilizou em seu primeiro experimento sobre perspectiva, que “introduz” algo que não pode ser medido: “a falta de superfície não analisável das nuvens”,

18 Brunelleschi pintou, em sua recém-elaborada perspectiva linear, o batistério de Florença, mas deixou as nuvens de fora do esquema perspectivo. Para confirmar a capacidade da perspectiva linear de reproduzir a aparência exata dos elementos vistos – o tecido arquitetônico de Florença, basicamente –, utilizou um espelho como mediador da visão entre a tela (uma pintura sobre painel de madeira) e o edifício, voltados um para o outro. No painel, fez um buraco através do qual o edifício seria olhado, na posição do ponto de fuga do quadro. E cobriu o céu da pintura com folha de prata polida, de modo que, quando as pessoas olhavam para a tela no espelho, o reflexo do céu deixava ver as nuvens em movimento. Para mais detalhes sobre o aparato, ver Cairns, 2016; Hersey, 2001; Kemp, 1990 (nota da tradução).

refletida em uma área de folha de prata no painel pintado, que espelha as nuvens reais e as incorpora à imagem visualizada [fig. 6] (Krauss, 1992, p. 160). Desse modo, o aparato indexa o sujeito que olha através dele como um corpo imensurável no espaço e no tempo. Para que a perspectiva funcione, “o ponto de fuga e o ponto de visão devem ser sinônimos, geometricamente” (Krauss, 1992, p. 159-161). Caso se invertissem as flechas que, nos desenhos do mecanismo de Brunelleschi, seguem o horizonte até seu ponto de fuga, fazendo uma série de buracos, o sujeito, por assim dizer, ficaria por fora da pintura [*out of the picture*]. Assim, a posição da maestria subjetiva implicada na perspectiva é, na verdade, uma ilusão gerada pela própria coisa – o vão ou buraco – que a revela como tal. A partir desse ponto, Krauss argumenta, a pintura (e outros modos de representação) entendia que suas “aspirações científicas – em direção à medição, voltada à investigação dos corpos, em direção ao conhecimento exato” são sempre condicionados pelo incognoscível e pelo irrepresentável: “se o /arquitetônico/ veio a simbolizar o alcance do “conhecimento” do artista, a /nuvem/ operava como a falta no centro daquele conhecimento, o lado de fora que se junta ao dentro para constitui-lo como um dentro” (Krauss, 1992, p. 159-161). Para Krauss, havendo “/nuvem/”, há “grid”, uma forma “atemporal [e] não espacial” (Krauss, 1992, p. 155). Com o acréscimo do “remanescente” /nuvem/, a pintura reorganiza a si mesma e passa de retratar “a experiência subjetiva do campo empírico”, para o que poderia ser chamado de “subjetividade enquanto tal, subjetividade agora construída como uma lógica” (Krauss, 1992, p. 164). Isso acontece porque o grid mostra perfeitamente “as condições do visual”; como uma articulação de “objetividade e clareza extrema”, entrelaçada com seu oposto, a visão como simultaneidade, onde a separação espacial de figura contra o fundo se dissolve em um “imediatismo contínuo de um espectro puramente ótico” (Krauss, 1992, p. 164).

**Fig. 6**

Susan Morris

Sun Study 2010–2011, 2012

Actigraph, tinta pigmentada sobre papel

29.7 x 42 cm

© Susan Morris, cortesia da artista e da Bartha Contemporary, Londres.

His Twine foi a contribuição de Marcel Duchamp para a exposição *First Papers of Surrealism*, em Nova York, em 1942. Intitulada posteriormente *Mile of String*, a obra consistiu em muitas centenas de metros de barbante esticadas ao longo e ao redor do salão onde as outras peças foram expostas ao público [fig. 7]. Nas fotografias que documentam esse evento, o espaço aparece fatiado, desorganizado, com os possíveis espectadores barrados do salão fragmentado, que parece estar suspenso como uma vidraça quebrada, capturada no micro-segundo que antecede seu estilhaçamento. Embora na prática os espectadores pudessem acessar a maioria das obras com bastante facilidade, as fotografias enfatizam a interferência do barbante na posição soberana do sujeito espectador; elas parecem conter alguma coisa que insiste na falta de sentido daquela posição, como “purpurina ótica organizada na própria trama” dos objetos vistos (Krauss, 1992, p. 163)¹⁹.

19 Krauss (1992, p. 163) argumenta que, uma vez que /nuvem/ esteja “organizada na própria urdidura do objeto [visto], é o sujeito que olha quem foi fraturado, tendo agora sido privado da segurança de uma visão unitária”.



Fig. 7

Susan Morris

Registro da exposição de *Sun Dial: Night Watch_Sleep/Wake_2011, 2012*, no John Radcliffe Hospital, Oxford

Tapeçaria de seda e fio de lã

170 x 282 cm

© Susan Morris, cortesia da artista e da Bartha Contemporary, Londres.

Fotografia © Stephen White

O próprio Duchamp tendeu a acentuar o valor funcional de *His Twine* sobre seu significado simbólico, ou seja, como véu ou obstrução (Vick, 2008). De fato, como o historiador da arte John Vick indicou, a exposição não foi tornada inatravessável pela intervenção de Duchamp. Antes, *His Twine* criou fendas por onde espiar, reordenando ou mediando assim a experiência visual (Vick, 2008, parágrafo 13). O próprio Duchamp “estava ansioso para atenuar, ou mesmo negar a qualidade obstrutiva de seu barbante [*his twine*]”, ainda que as fotografias tiradas por John Schiff – as mais conhecidas e mais

consistentemente citadas fotografias da instalação – encorajassem ativamente essa leitura²⁰. Ainda que *His Twine* fosse “mais permeável, e a arte em exposição mais acessível” do que muitos acreditam ter sido, as fotos de Schiff “sugerem uma separação” entre o espectador e a arte, a galeria parece estar “fechada por uma teia de linhas intersectadas” (Vick, 2008, parágrafo 6). As fotografias de Schiff podem assim ser vistas como substitutas do significado ou efeito pretendido pela obra original. Como Vick sugere, as fotografias, ao encenar uma “interação dinâmica com o barbante [...] encorajam a prática de entrever [por fendas]; elas de fato documentam essa experiência (Vick, 2008, parágrafo 12)”.

Duas fotografias da instalação, tiradas por Arnold Newman, reforçam essa visão. Em ambas as imagens, que mostram Duchamp de certa forma amarrado em sua teia, *His Twine* serve como um dispositivo emoldurante. Uma delas mostra o artista parado ao lado de sua pintura *Network of Stoppages*, 1914 (*Cimetière des Uniformes et Livrées*; Museum of Modern Art, Nova York). Como Vick argumenta:

Que Duchamp tenha sido colocado ao lado dessa pintura em particular, não era uma coincidência. Cimetière des Uniformes et Livrées [...] é uma sobreposição de imagística derivada de outras pinturas e desenhos, sendo a camada superior composta de formas do tipo sinápticas de 3 Standard Stoppages (1914), feitas ao derrubar fios de um metro de comprimento de uma altura de um metro, sobre uma superfície horizontal. Em outras palavras, a fotografia de Newman mostra uma pintura atrás de barbante de uma pintura atrás de barbante. Uma imagem mais reflexiva dificilmente poderia ser imaginada (Vick, 2008, parágrafo 14).

Os desenhos de Duchamp para o catálogo de *First Papers of Surrealism* – usando imagísticas como furos de bala, um queijo suíço e um buraco de fechadura – também servem para “ênfatisar a permeabilidade e o processo de entrever” (Vick, 2008, parágrafo 15)²¹. Experimentar com a visão, como Vick indica, foi uma das preocupações vitalícias de Duchamp, manifesta mais notadamente em obras como *To Be Looked At (From the Other Side of the Glass)*, *With One Eye*,

20 Essas fotos estão reproduzidas em Lebel, 1967, p. 149; Kachur, 2005, p. 176, 180.

21 “Na capa [do catálogo] há uma imagem de uma parede cravejada por furos de bala, nos quais Duchamp fez cinco furos de verdade, enquanto, na página ao lado do prefácio de Sidney Janis para o catálogo, os artistas participantes da exposição são listados de modo que seus nomes criem coletivamente o formato de um buraco de fechadura, novamente em referência ao processo de entrever. A quarta capa é uma imagem detalhada de um queijo suíço [cheio de furos]”.

Close to, For Almost an Hour, 1918 (Museum of Modern Art, Nova York), para não mencionar *Étant donnés*, 1946-66, a instalação enigmática do artista no Philadelphia Museum of Art, consistindo num torso nu de mulher deitada de costas, em uma paisagem verdejante, que só pode ser observado voyeuristicamente pelos olhos mágicos de uma porta (Vick, 2008, parágrafo 19)²². De fato, Vick argumenta que, “[c]omo o catálogo de *First Papers of Surrealism* inclui uma reprodução de *In the Manner of Delvaux* (1942), de Duchamp, uma colagem mostrando uma visão fragmentada de um nu feminino, é possível que *Étant donnés* já estivesse na cabeça de Duchamp” (Vick, 2008, parágrafo 19).

Outro trabalho de Duchamp, *Unhappy Readymade*, 1918 pode ter servido como um precursor de *His Twine* e do interesse do artista pela permeabilidade das formas visuais, espaciais e sexuais. Consistindo em um livro de geometria que a irmã de Duchamp, Suzanne, e seu marido Jean Crotti foram instruídos a pendurar por cordas na sacada do apartamento deles, em Paris, *Unhappy Readymade* foi concebido por Duchamp em uma carta a sua irmã, como um presente de casamento. Posteriormente, Duchamp explicou suas intenções para a obra:

o vento tinha que passar pelo livro, escolher seus próprios problemas, folhear e rasgar as páginas. Suzanne fez uma pequena pintura dela, “Marcel’s Unhappy Readymade”. É tudo o que restou, pois o vento a rasgou. Divertiu-me trazer a ideia de feliz e infeliz para os readymades, e depois a chuva, o vento, as páginas voando (Duchamp apud Cabanne, 1979, p. 61)²³.

Conforme nota o historiador da arte David Joselit, “como muitos dos *readymades* de Duchamp, esse pereceu. Ou melhor, foi intencionalmente desenhado como um catalisador, cuja forma física iria desaparecer nas várias reverberações visuais e textuais que provocou” (Joselit, 2005, p. 221). Ao envolver tanto o serviço do tempo, quanto o de sua irmã, *Unhappy Readymade* reverbera as ideias que Rosalind Krauss levanta em relação às pinturas de Agnes Martin, sobre a subjetividade ser cortada por algo imensurável e nebuloso. Isso também pode ser descrito como a colaboração por meio da qual Duchamp orquestrou um outro modo de olhar, agora através de sua *dupla*. De fato, *Unhappy*

22 Adicionalmente a esses exemplos, Vick nota que, “concorrendo com *First Papers of Surrealism* – e a menos de nove blocos de distância –, na Peggy Guggenheim’s Art of This Century gallery, a *Boite-en-valise* (1935-41) de Duchamp estava em exibição, pelo olho mágico de um aparato similar a uma teia” (Vick, 2008, parágrafo 13).

23 Há, na verdade, duas fotografias da obra. Uma tirada em 1920 e uma, tratada, usada em *Box in a Valise*, 1935-1941 (Philadelphia Museum of Art).

Readymade pode ser a primeira de uma série de obras que, como Krauss (1986, p. 200) sugere, “anunciam um *self* que é dividido, duplicado” em um eu e um outro (mulher). A invocação posterior de Duchamp a seu *alter ego* mulher, Rose Sélavy, estabelece com firmeza sua investigação artística rumo à geminação ou duplicação e o lugar da feminidade no campo de visão, um lugar, digamos, sem limites espaciais ou temporais. De fato, outro *readymade*, *Belle Haleine, Eau de Voilette*, 1921, que consiste em uma garrafa de perfume vazia com um rótulo mostrando o rosto de Duchamp como Rose Sélavy, determina a subjetividade feminina como vaporosa e difusa – uma “coisa mulher” suspensa, atmosférica – que abre o corpo e o espaço que ele ocupa como um “respiro bonito”²⁴.

O filme tripartite *Boots* (2003), de Tacita Dean [fig. 8], mostra um personagem epônimo que faz uma jornada por uma casa que é, aparentemente, familiar a ele. Alheio à câmera, Boots, que também provê a narrativa em *voiceover*, perambula pelo edifício, reprisando uma história sobre seu relacionamento com o lugar e suas memórias de alguém – uma mulher, um amor antigo, talvez – que vivia ali e agora deixa uma sombra. Os passos dele ecoam a (aparente) melancolia dela. Mas Boots não parece se fixar em um roteiro particular; contraditoriamente, contrariamente, ele toma seu próprio rumo e faz da ausência dela uma decoração festiva para o lugar. No sapato especial que ele usa para compensar o encurtamento de uma de suas pernas, ele manca, como o filósofo Jean-Luc Nancy (2003, sem página) comentou, “pelos claustros, passagens e templos da vasta memória sem memórias [...] sua claudicância dá seu ritmo ao espaço do lugar no qual ele se move”. O eco das passadas de Boots anima o edifício e os três caminhos separados e interligados que ele faz por lá (cada qual narrado em uma língua diferente: alemão, francês e inglês). Mas onde ele está? Em que época? Em que lugar? Suspenso, talvez, entre as histórias que ele declama com facilidade e o próprio edifício que o guia e ao qual ele responde com espontaneidade. Ainda assim, ele faz tais movimentos cegamente. Por que? Porque ele não sabe de antemão o que irá dizer, ou para onde está indo. Nessa rota, a memória está ativa; memória cega, involuntária, que o leva através de um conjunto de coordenadas espaciais ainda não escritas e que, no ocaso das três jornadas tortuosas e separadas, acumulam-se como um rastro de aranha que permanece como alucinação ou pós-imagem, indexando algo, ou nada.

24 Para “coisa mulher”, ver Lebel, 1967, p. 65 (embora, como nota o tradutor George Heard Hamilton, o significado literal da frase de Duchamp, *Pendu femme* – uma coisa (mulher) suspensa – “não possa ser adequadamente vertido ao inglês”. “Belo respiro” refere-se à tradução ao inglês de *Belle Haleine, Eau de Voilette*, ou *Beautiful Breath, Veil Water* [Belo respiro, Água de Véu].

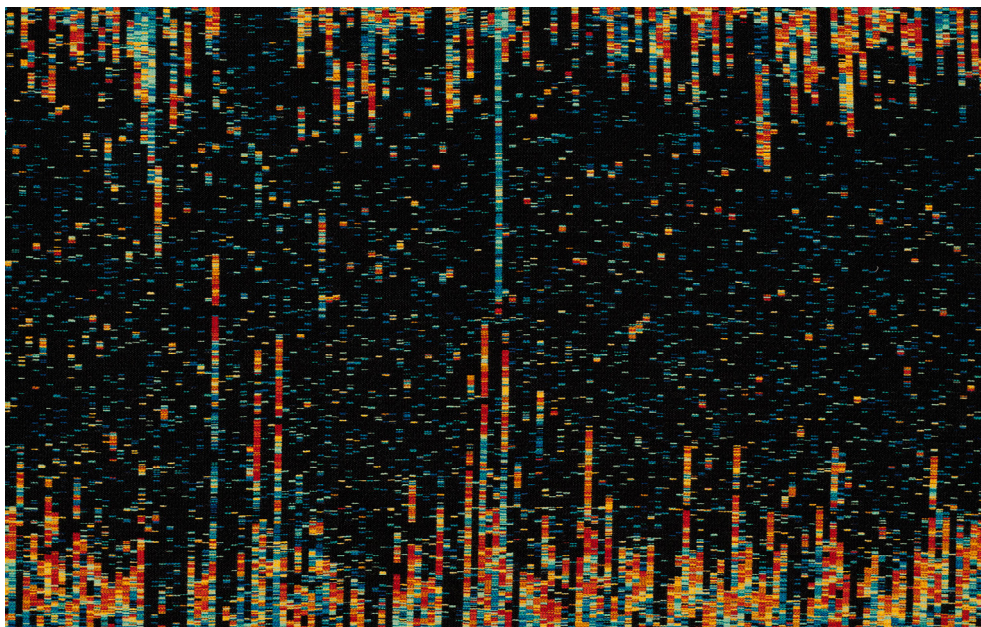


Fig. 8

Susan Morris

Detalhe de *SunDial: NightWatch_Sleep/Wake_2011, 2012*

Tapeçaria de seda e fio de lã

170 x 282 cm

© Susan Morris, cortesia da artista e da Bartha Contemporary, Londres.

Fotografia © Stephen White

Gravado no meio “frágil [...] trêmulo” do filme que, entretanto, tem os atributos dêiticos, indexicais da fotografia, o que Boots conecta recusa a memória ou o simples apego ao lugar, e o faz como uma demanda pela vida, vivida no aqui-e-agora, como oposta a um passado cronologicamente ordenado (Nancy, 2003, sem página). Os cômodos, cheios de janelas e espelhos, não podem emoldurar nem conter a voz que ecoa com eles, o que oferece algo irrecitável, disparado com hesitações, inversões, palavrões distorcidos e provavelmente, a mentira ocasional; uma autobiografia evasiva, como um esquema do que o pintor Max Unold, escrevendo sobre Marcel Proust, chama de “histórias sem sentido”, que só podem encontrar forma no interior de uma obra de arte que reúna os fios em um “trabalho de Penélope” da memória [*remembrance*], ou seja, para ecoar o comentário do filósofo Walter Benjamin sobre Proust, atado

ao esquecimento (Benjamin, 1999, p. 197-210)²⁵. A memória involuntária – “a *mémoire involontaire* de Proust”, como Benjamin sugere – é “mais próxima ao esquecimento do que aquilo que usualmente é chamado de memória”, e o romance *Em busca do tempo perdido* (1927), de Proust, torna-se, para Benjamin (1999, p. 198), uma “obra de rememoração espontânea, na qual a memória é a urdidura e o esquecimento, a trama” (Benjamin, 1999, p. 198). Pensando ao longo destas linhas, talvez seja possível sugerir que *Boots* também é um “trabalho de Penélope”, uma anti-narrativa do ser, onde lembrança e memória, “uma diurna, outra noturna”, operam ao mesmo tempo, “como uma virada de maré” (Darrieussecq, 2002, p. 5). O rastro curioso, suspenso e invisível dessa operação torna-se aparente apenas em algum lugar entre o rodar simultâneo de três filmes, entre suas três locações separadas, mas entrelaçadas²⁶. No espaço assim formado, *Boots* nos conta histórias sem sentido, que se estendem à infinidade, na qual a mulher ausente suspende-se no ar como perfume.

Estudo para *L'Aubade*, 5 de maio de 1942, o último de uma série de estudos preparatórios de Pablo Picasso para a pintura de grande formato *L'Aubade*, 1942 (Centre Pompidou, Paris), lembra de maneira inquietante os estilhos similares a teias de *His Twine*, de Duchamp, uma coincidência tornada ainda mais notável pelo fato de que os dois trabalhos foram feitos de forma independente, com apenas meses de diferença. De fato, como a instalação de Duchamp, o desenho de Picasso representa, nas palavras do historiador da arte Leo Steinberg (2007, p. 221), “um grid controlado de múltiplas diretrizes espaciais”²⁷. Movendo-se em paralelas, as linhas “definem vias interseccionais no espaço – como trilhas das estrelas, direções para galáxias interiores”. Dado, contudo, que “cada linha sozinha também converge em algum lugar com outra [...] para conduzir pontos de fuga a destinos dispersos”, o desenho de Picasso, Steinberg argumenta, combina dois temas que servem de contraponto: “vias interiores no espaço e linhas de visão, entrecruzando-se em um tipo de onipresença mapeada” (Steinberg, 2007, p. 221).

25 Citando Max Unold, Benjamin sugere que Proust sacrificou “trama, unidade das personagens, o fluxo da narrativa [...] [e colocou em seu lugar] “tédio” listrado em vermelhos e verdes horizontais e verticais que [...] eu identifico como um tipo de dispositivo estatístico, operando em três dimensões e gravando a população de uma cidade em tal ou tal ano” (Breton, 1928/1999, p. 52, 54).

26 Eu vi pela primeira vez essa obra no Royal Institute of British Architects, em Londres, onde três salas separadas e adjacentes foram cedidas para essa apresentação.

27 O Estudo para *L'Aubade*, 5 de maio de 1942 é apresentado em Steinberg, 2007, p. 221.

Os desenhos que precedem essa “abstração final”, como *Furnished Room with Sleeping Nude*, 1º de setembro de 1941, tornam o interesse primário de Picasso explícito: o espaço do quarto ocupado que, como argumentei acima, implica uma arquitetura, uma estrutura e um corpo²⁸. Para Picasso, o corpo a partir do qual essa investigação começa e se estende é aquele da mulher adormecida – “o grande reservatório” –, o meio pelo qual o artista constroi um ponto de vista externo a seu próprio *self*, de uma maneira que lembra a duplicação e acoplamento de formas visuais e sexuais de Duchamp. Pelo ato do desenho, Picasso estende linhas de visão a partir do corpo da mulher e pelos quatro cantos do quarto. Fatiando o campo visual, essas linhas dão a impressão de coisas sendo vistas simultaneamente de diferentes polos, como se o artista, imaginando um grid normal de perspectiva, tivesse projetado a si mesmo no ponto de fuga para ver seus objetos, “como um fotógrafo olhando para o obturador aberto de sua câmera” (Steinberg, 2007, p. 216). Essas linhas sobrepostas poderiam, Steinberg (2007, p. 143, 148) sugere, ser entendidas como representando “uma mulher em sucessivas posições”, como múltiplas exposições: “o movimento da mulher adormecida, em tempo comprimido”. Contudo, elas também poderiam apenas “representar pontos de fuga antipodais praticados sobre um corpo em descanso”, em outras palavras, a mulher adormecida poderia estar parada enquanto o artista se move, seu olho vagando sobre um corpo reclinado. “Pode-se pensar”, escreve Steinberg (2007, p. 148), “em uma curiosidade ambulante ou periscópica, de uma lente num trilho circular, movendo-se sobre seu alvo”. O ponto de vista fixo do observador é, assim, “esticado em um arco”.

Os estudos preparatórios de Picasso para *L'Aubade*, embora inegavelmente desafiem as convenções da representação pictórica, raramente cedem à pura abstração. Antes, eles são tanto diagramáticos quanto, recordando Eric Santner, “criaturícos”. O impulso por trás dos desenhos é tentar eliminar e, em última instância, destruir a posição fixa do sujeito, embora sempre (melancolicamente) se permaneça preso a ela, como seu “criador”. Assim, Picasso troca um sistema de olhar que é organizado por e a partir de um ponto de vista fixo, por outro que expede as coisas voando em todas as direções, como as páginas de *Unhappy Readymade*, de Duchamp, ou que varre e espalha o campo visual, à maneira de *His Twine*, como acontece em *Furnished Room*, 1º de setembro

28 *Furnished Room with Sleeping Nude*, 1º de setembro de 1941 é apresentado em Steinberg, 2007, p. 218.

de 1941²⁹. Porém, há controle. Como “intervalos imantados” que dão forma a “nadas” (Steinberg, 2007, p. 197), as linhas se recompõem, de acordo com Steinberg (2007, p. 152), “como uma rede ou grelha”. Por essa razão, Steinberg (2007, p. 127, 197) sugere, os desenhos de Picasso são “espalhados” com tanta frequência – o campo estendido “claro e retesado [como se], voltado ao mapeamento da informação” – com formas “gnomônicas, quincúciais, homolográficas”³⁰. Mas esse é também o porquê dele desenhar como uma máquina, como se tivesse “a caneta sobre um quimógrafo”, um aparato mais adequado para a captura de forças naturais, como uma onda ou os tremores da terra (Steinberg, 2007, p. 188). Os corpos da mulher adormecida são assim apresentados “como se estivessem em um eixo giratório” com linhas que traçam uma “transversal para cá” (Steinberg, 2007, p. 143).

Em *Furnished Room*, 25 de agosto de 1941, um dos últimos três desenhos de “quarto mobiliado” que ele fez antes de pintar *L'Aubade*, Picasso retrata espaços que “se duplicam e torcem de modo que o quarto inteiro é erigido como uma casa de sonhos” (Steinberg, 2007, p. 219-220)³¹. É como se a visão do artista fosse rastreada com o uso de tecnologias, como um dispositivo de captura de movimento, ou como se ele estivesse segurando uma luz e a movendo na longa exposição. O desenho captura trilhas de movimento que deixam o quarto, nas palavras de Steinberg (2007, p. 219, 234), “atravessado por uma rede de intersecções irregular”, com elementos fragmentários e simultâneos levando o campo plano da tela a “operar na pintura como faria um mapa, planta ou desenho de engenheiro”. Picasso corta as cordas que o anexam a um ponto de vista fixado, perspectivo. O espaço é reconstruído, mas como cacos de vidro que refletem sua nova posição de observador, ou a falta dela. O espaço e os corpos que ali estão passam por um tipo de desintegração, um colapso, tornando-se desarticulados, caóticos. Rostos são “reduzidos a traços que você conhecia pelo nome quando começou a aprender a falar [...] signos que representam o olho, a boca, o nariz e assim por diante”; uma

29 *Furnished Room with Sleeping Nude*, 1º de setembro de 1941 é ilustrado em Steinberg, 2007, p. 218.

30 Como Steinberg (2007, p. 192) comenta, “as simultaneidades radicais [de Picasso] [...] não podem ser racionalizadas por apelos a modos táteis ou duracionais de percepção. E seus antecessores ou paralelos existem não na arte narrativa representacional, mas nas técnicas de demonstração, nesses dispositivos gráficos que nunca pretendem simular a aparência ou sensação dos corpos, cuja finalidade é, antes, arregimentar um conjunto completo de informações sobre dados tridimensionais numa superfície plana”.

31 *Furnished Room*, 25 de agosto de 1941 está ilustrado em *Ibid.*, p. 218.

desintegração que, entretanto, preserva os signos dispersos, “como o alfabeto ou qualquer sinal conhecido dentro da cabeça de um homem”; um conjunto desmontável de *readymades* (Steinberg, 2007, p. 166).

Delineando o espaço escuro da visão e a visualização do espaço, esses desenhos combinam, simultaneamente, o sujeito que vê e a própria subjetividade. Eles podem até ser lidos como um tipo de autorretrato deslocado, ou melhor, como um retrato do entrelaçamento visual do artista com a mulher adormecida que, como o perfume de Rose Sélavy ou o amor antigo de Boots, está suspenso e invisível. E fica claro que, à medida que progrediu em seus estudos, Picasso fez mais do que apenas nivelar a informação, como um diagrama ou mapa. Há uma diferença. Suas formas distorcidas e duplas exposições implicam em um arco que forma 180 graus completos – “uma disjunção esquemática, à qual nenhuma experiência cinestésica pode ser associada” (Steinberg, 2007, p. 200-201). Essa é uma operação que, conforme Steinberg, só pode ser performada “sobre o papel, em elementos do papel”, como acontece em alguns desenhos arquitetônicos, “ou quando metade de uma nota de dólar rasgada é colada de novo de trás para frente” (Steinberg, 2007, p. 201). Qualquer exposição simultânea de anverso e reverso situados em uma moldura torna-se diagramática e, no entanto, com essa torção extra, o corpo é convertido em algo impossível de ver, um “corpo em peças” desorganizado, um corpo pré-linguístico, sensual que, combinado ao espaço que “habita”, inverte-se, “como o espaço interno de um bolso” (Steinberg, 2007, p. 217). Esses desenhos, portanto, combinam o diagrama e o encontro extático; uma “cama de gato”, dentro da qual não há nada, a não ser um “confronto cego” (Steinberg, 2007, p. 219, 175).

Na análise de Steinberg, um desenho pode possuir as propriedades de um modelo matemático, articulando múltiplas posições no espaço, conjugando “nadas”. Os estudos de quartos ocupados de Picasso apresentam pontos móveis, fluidos, suspensos e vazios que flutuam, que se permutam ou se enrolam um no outro, com linhas entrelaçadas, “entretecidas”, indivisíveis, apresentando “uma estereometria do corpo” (Steinberg, 2007, p. 154-155). Desenhos como esses tem como seus vizinhos mais próximos equações matemáticas ou formas tridimensionais, como os modelos fotografados por Hiroshi Sugimoto (2004), que mostram uma linha espiralada, uma linha em movimento, mas também os pontos ao longo de uma linha que mudam de valor na relação com outros, ainda que não tenham valor inerente por si sós³².

32 Ver também a descrição de André Breton, em *Nadja*, do “meio cilindro” irregular, branco, “coberto por relevos e depressões [e] listrado por vermelhos e verdes horizontais que [...] eu identifi-

Picasso desenha assim, Steinberg argumenta, em busca de uma composição de autorretrato que encene o dentro e o fora, o *self* e o outro simultaneamente, com uma continuidade ininterrupta que se pode seguir, como uma fita de Möbius. A obra também apresenta dois modos de visão: uma visão na luz – “visão fisiológica normal” – e um tatear cego – “uma visão liberta da fixidez, uma visão ampla, mobilizada pelas simultaneidades da Mulher Adormecida” (Steinberg, 2007, p. 234). Pois, como prossegue Steinberg, “o homem com visão aguçada de onde ele está e de outro lugar ao mesmo tempo é como uma pessoa duplicada, na qual naturezas contraditórias concorrem” (Steinberg, 2007, p. 222).

Para lidar com o que Picasso está fazendo, os observadores devem mobilizar-se também. É preciso haver um movimento para frente e para trás, entre e ao longo de séries, entre os pontos de ancoragem imbricados nos desenhos mais representacionais e os pontos de vista dispersos, espalhados, engendrados pelos trabalhos abstratos. Esse é sem dúvida o porquê – provavelmente, causando um grande inconveniente para os editores – Steinberg insistiu em uma “página extra” em seu livro *Other Criteria* (2007), desdobrável, que irrompe como uma língua, rompendo a divisão entre dentro e fora e mostrando a série de pinturas final que emerge desses desenhos como um grid diagramático cruzado por muitos pontos de vista.

Recordando a especulação de Duchamp sobre “uma quarta dimensão invisível”, a tecnologia digital tem me permitido produzir, automaticamente, mapas, notações e diagramas que registram informação extraída diretamente do corpo. Manifestas como impressões a jato de tinta e tapeçarias, essas são obras que traçam um corpo controlado por um ritmo ditado por seus próprios – insubmissos – desejos. Elas traçam o que Krauss (1986, p. 211) identifica como “um tipo de movimento browniano do *self*” que, dirigido por um relógio interno sobre o qual sua “proprietária” não tem controle, nem sempre harmoniza-se com sucesso ao tempo artificial, socialmente organizado e estruturado mas, em vez disso, tem sua própria operação intensiva, sua própria modalidade, o que escorre para fora das fronteiras marcadas e governadas por uma ética social e laboral partilhada.

quei como um tipo de dispositivo estatístico operando em três dimensões e gravando a população de uma cidade em tal e tal ano” (Breton, 1928/1999, p. 52, 54).

Eu uso dispositivos científicos e médicos, como um *Actiwatch*, para registrar esses dados, que são então distribuídos sobre ou embutidos em estruturas organizacionais do tipo grid, como agendas anuais, planilhas ou calendários. Elas servem como um tipo de lugar de contenção ou suspensão, para que aquilo que é imensurável seja colecionado de forma invisível, como ausência. Dessa maneira, eventos e fenômenos que não seriam rastreáveis, explicáveis ou conscientes são entrelaçados com linhas que marcam os dias da semana, as horas do dia, do nascer e do pôr do sol, de modo que meu próprio desvio padrão coexista ao longo de eventos mais facilmente identificáveis de minha história pessoal, como uma viagem a Nova York, que me lançou em um fuso horário diferente [fig. 9].



Fig. 9

Fotografia de registro da artista trabalhando no estúdio de motion capture do Culture Lab, Newcastle University, 2010.

Courtesia de Susan Morris

Fotografia © David Green

Os *Actiwatches* são usados para pesquisas médicas sobre padrões de sono e vigília e, desde 2005, eu os tenho usado por curtos períodos de tempo (até três semanas) para produzir impressões de gráficos que traduzem o nível e duração de minha atividade e repouso em blocos de cor organizados ao longo de uma linha do tempo. Segundo a convenção científica, em um espectro que vai de preto a vermelho, quanto mais alto o nível de atividade, mais brilhante é a cor utilizada. Em janeiro de 2010, comecei a usar um dos relógios de forma contínua, recolhendo os dados ao final de cada ano e os enviando para um tear de Jacquard (a propósito, um precursor do computador moderno). Ele traduziu a informação por valores numéricos em fios coloridos, para produzir grandes tapeçarias que parecem visualizações termográficas de atividade, que extrapolam a visão normal e revelam um corpo incansável, organizado ao longo de um tempo de calendário, em relação ao movimento da Terra em torno do sol³³. As obras documentam meus hábitos, minha gestão do tempo, assim como as vezes em que, esquecendo de mim, talvez, eu me afastei da rotina usual, por exemplo, trabalhando à noite e depois dormindo o dia inteiro. Essas escapadas manifestam-se na única coluna ocasional, vertical, de dados de cores brilhantes que jorram como chuva nas áreas centrais escuras da tapeçaria, que indicam “pouca ou nenhuma atividade”, o estado das coisas usual durante a noite [figs.10 e 11].

33 Há 1440 minutos por dia. Designei um fio (o menor elemento possível em uma tapeçaria) para cada minuto que, dependendo do tipo de linha eu utilizava, ditava a altura e espessura da tapeçaria. A largura da tapeçaria foi ditada pela largura do tear.

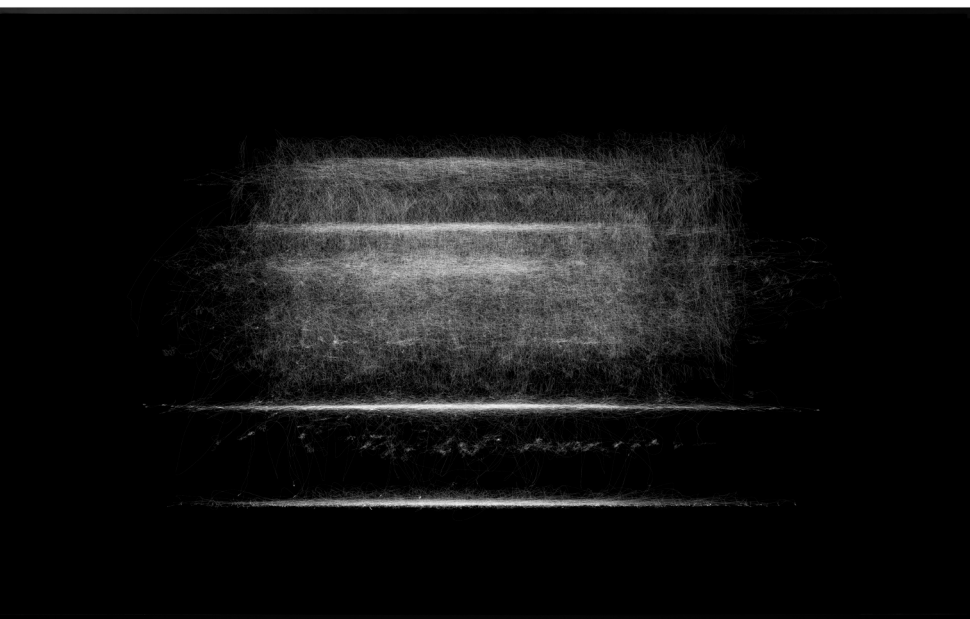


Fig.10

Foto da exposição *Motion Capture: Drawing and the Moving Image*, Lewis Glucksman Gallery, University College Cork, 2012.

Cortesia de Susan Morris

Fotografia © Matthew Packer

**Fig.11**

Susan Morris

Motion Capture Drawing [ERSD]: Facing View, 2012

Tinta pigmentada sobre papel Hahnemühle

150 x 250 cm

Coleção FRAC Alsace

© Susan Morris. Fotografia © Stephen White

Em 2009, também comecei o trabalho em uma série de *Motion Capture Drawings*. Em um estúdio de alta tecnologia na Newcastle University, gravei a mim mesma trabalhando em um novo *Plumb Line Drawing* e, em outra sessão, um ano depois, em dois novos *Architectural Drawings* (da Redacre Road, nº 3), usando refletores acoplados a várias partes do meu corpo, incluindo minhas mãos, pés, cotovelos, joelhos, cabeça e entre minhas escápulas [fig.12]. A informação coletada durante essas sessões foi convertida em linha, com o uso de algoritmos, e impressa em papel para jato de tinta. Aqui o depósito de tinta preta que se solidifica feito cinza acumulada torna visível o que, de outra maneira, permaneceria não visto, o que ocorre simultaneamente e como se por baixo de um conjunto de marcas, à medida que elas são feitas: uma à luz

do dia, uma desdobrando-se na escuridão da gravação digital. A linha fina, branca, de teia de aranha nesses desenhos não existe de verdade; ela é apenas onde a tinta não está.

O papel não marcado – significando uma ausência que converge no, ou representa o emaranhado indecifrável de linhas e o acúmulo de tinta nos *Architectural Drawings*, ou os depósitos de cinzas e cordas rompidas dos *Plumb Line Drawings* – ocupa um espaço paralelo a essas marcas, um lugar onde o espaço vira, como se tornado elástico, e a simultaneidade do dentro e fora se anuncia como presença sentida.

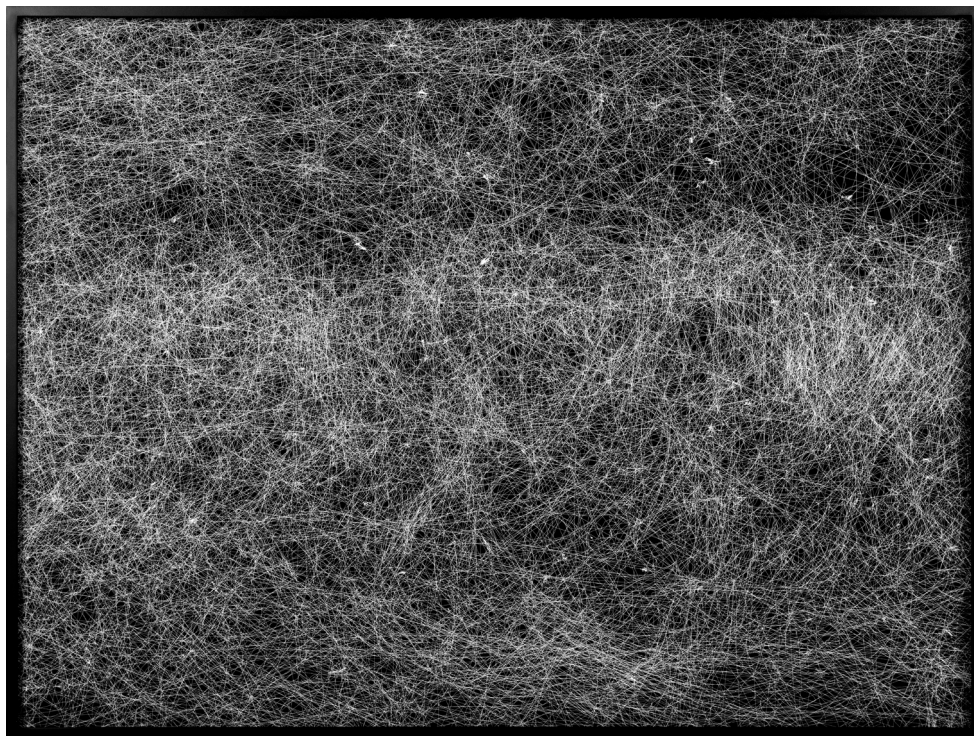


Fig. 12

Susan Morris

Motion Capture Drawing 1:1, Detail no. 3, 2012

75 x 100cm

Tinta pigmentada sobre papel Hahnemühle

© Susan Morris, cortesia da artista e da Bartha Contemporary, Londres.

Assim, os *Motion Capture Drawings* emergem da escuridão ou desaparecem nela, como se eclipsados por ela. A marca que registra, como as correntes de ar nos experimentos de Marey, tornadas visíveis pelas partículas suspensas de fumaça, vagueia, como uma nuvem, sob o negro denso da tinta em pó. Essas peças só podem ser feitas usando tecnologia digital, pois esse é o único modo pelo qual posso coletar dados do “não lugar”, o corpo, da “atividade” que não tem nenhum referente definido, rastreável, físico, mas é governada, fundamentada ou aterrada como um dispositivo elétrico e onde algum tipo de “condensação muda da libido” recolhe-se como a chuva e escreve a si mesma como “vazio” [figs.13-16] (Leader, 2003, p. 185).

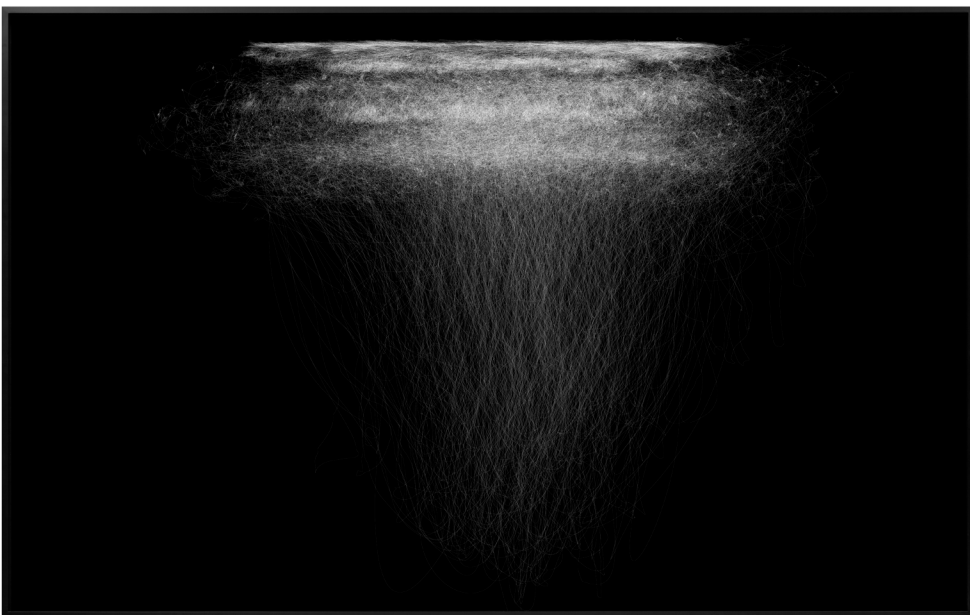


Fig. 13

Susan Morris

Motion Capture Drawing [ERSD]: View From Above, 2012

Tinta pigmentada sobre papel Hahnemühle

150 x 250 cm

Coleção FRAC Alsace © Susan Morris. Fotografia © Stephen White

No conto *A Obra Prima Ignorada* (1831), de Honoré de Balzac (1831/2001, p. 23, 40), o artista declara que “não existe essa coisa de desenho”, pois “não há linhas na Natureza”, mas sua arte termina em catástrofe, em nada a não ser uma “parede de tinta”. Uma linha é necessária para prover uma estrutura para o que não pode ser representado, para segurá-lo ou contê-lo. A forma ideal para isso, parece, seria um diagrama ou grid: quiásmico – entrelaçado ao nada – ou quaternion – um campo de dispersão ou conjunto de relações fluidas, móveis e vazias. Eu argumentaria que a digitalização também provê uma versão mais direta da marca que me interessa, na medida em que pode dar forma a – tornar manifestos – fenômenos que são invisíveis ou não parecem vir de nenhum lugar. A gravação digital produz marcas “Reais”, não construtos imaginários ou representações. Em vez de codificar a realidade, portanto, posso imprimi-la. Através do uso de dispositivos que armazenam dados que são, por assim dizer, gravados “no escuro”, posso produzir uma linha que demarca o vazio, que está suspensa no vazio. Essa é uma marca que delineia a natureza em sua ausência, como a (in)articulação do ser.

Tenho várias outras ideias que conduzem minha prática – diretrizes, digamos –, que utilizo quando tomo decisões sobre meu trabalho. Elas incluem meu sentimento de que deveria haver algum tipo de lógica ou regra para produzir, construir ou gerar essa marca e, ao mesmo tempo, deveria haver alguma forma de quebrar essa regra, um tipo de rebeldia; o que Breton chamou de “deseducação” (Breton, 1978, p. 108). Seguindo Breton, acredito que deveria haver um prazer necessário, sem palavras, envolvido no desenho, uma cegueira convulsiva que só pode ocorrer em uma marca que é feita de modo involuntário³⁴. Dessa maneira, esses trabalhos tão secos e diagramáticos são também sempre saturados desses aspectos do *self* que são mais incompreensíveis, como o riso ou as lágrimas, paroxismos que são espontâneos, imprevisíveis e impossíveis de controlar ou medir. Finalmente, acho que, para atingir seus propósitos, minha obra precisa desenvolver-se como um tipo de série incompatível, feita de produtos intercambiáveis (não digo meios): um conjunto de “impossibilidades comparáveis” (Leader, 2003, p. 174) que reflitam a presença invisível e insistente de um corpo sem casa, ilocalizável.

Mas há uma impossibilidade paradoxal para essa empreitada, pois não posso literalmente causar meu próprio desaparecimento. Não posso conscientemente mudar para “não eu”. A obra descrita acima pode ser um registro

34 A natureza “convulsiva” dessa cegueira significa que ela irá “se revelar e esconder em imitação do gesto histérico” (Rabaté, 1996, p. 53).

de coisas das quais eu não tinha consciência mas, ao realizar a obra, ao criar uma imagem dela, “eu” retorno³⁵. Como a criadora que é sempre e simultaneamente a observadora da obra, permaneço presa – suspensa entre um sistema de representação que me deixa fora e a “atração do espaço” que me devora – como uma aranha emaranhada em sua própria teia³⁶.

Agradecimentos

Gostaria de agradecer a ajuda e apoio de Margaret Iversen, Clive Hodgson, Deirdre O'Dwyer e especialmente, a Christopher Griffin, da *Tate Papers*, por este resultado editorial incisivo e generoso, e ao Wellcome Trust por financiar a produção das tapeçarias. Obrigada ao Professor Mário Furtado Fontanive, pelo apoio com a leitura da tradução. Obrigada também a Trevor pelos desenhos [fig. 4 e fig. 6]. Este artigo é dedicado a meu pai, Ronald Arthur Morris (1930-2012). Artigos relacionados a *Involuntary Drawing* foram reunidos na *Tate Papers*, n. 18, por Margaret Iversen, que co-organizou, com David Lomas, o simpósio *Involuntary Drawing: Time, Motion Capture, the Body*, que aconteceu na University of Westminster, a 18 de fevereiro de 2012, com o apoio do Centre for the Study of Surrealism and its Legacies.

Referências

- Balzac, Honoré de. 1831/2001. *The Unknown Masterpiece*. New York: NYRB Classics.
 Barthes, Roland. 2008. *The Neutral*. Nova York: Columbia University Press.
 Benjamin, Walter. 1999. The Image of Proust. In *Walter Benjamin. Illuminations*. Londres: Pimlico.

35 O artista Matthew Hale comentou que minha obra, na verdade, não tem nada a ver com o inconsciente, mas ela é, em vez disso, toda voltada ao “não consciente”.

36 Roger Caillois (2003, p. 98) sugere que isso é um tipo de “encantamento [histórico] congelado em seu ponto alto [...] que prendeu o feiticeiro em sua própria armadilha”.

- Breton, André. Nadja. 1928/1999. Londres: Penguin Modern Classic.
- Breton, André. 1978. The Automatic Message. In *What is Surrealism? Selected Writings*, André Breton. Nova York: Franklin Rosemont.
- Cabanne, Pierre. 1979. *Dialogues with Marcel Duchamp*. Nova York: Da Capo Press.
- Caillois, Roger. 2003. Mimicry and Legendary Psychasthenia. In *The Edge of Surrealism: A Roger Caillois Reader*, ed. Claudine Frank. Durham e Londres: Duke University Press.
- Darrieussecq, Marie. 2002. *Breathing Underwater*. Londres: Faber & Faber.
- Nancy, Jean-Luc. 2003. The Taciturn Eternal Return. In *Tacita Dean: Seven Books*, vol. 7, *Essays*. Göttingen: Steidl.
- Joselit, David. 2005. Dada's Diagrams. In *The Dada Seminars*, ed. Leah Dickerman and Matthew S. Witkovsky. Washington: Distributed Art Publishers.
- Kachur, Lewis. 2005. *Displaying the Marvelous: Marcel Duchamp, Salvador Dali and Surrealist Exhibition*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Krauss, Rosalind. 1992. The /Cloud/. In *Agnes Martin, exhibition catalogue*, ed. Barbara Haskell. Nova York: Whitney Museum of American Art.
- Krauss, Rosalind. 1986. Notes on the Index: Part 1. In *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Massachusetts and London: MIT Press.
- Lacan, Jacques. 1935-1936. Resenha de *Le Temps vécu*, de Eugène Minkowski. *Recherches Philosophiques*, v. 5.
- Lacan, Jacques. 1992. The Mirror Stage. In *Jacques Lacan. Écrits: a Selection*, trad. por Alan Sheridan. Londres: Routledge.
- Lacan, Jacques. 1992. On the Possible Treatment of a Psychosis. In *Jacques Lacan. Écrits: a Selection*, trad. por Alan Sheridan. Londres: Routledge.
- Lacan, Jacques. 1997. *The Seminar of Jacques Lacan. Book VII: The Ethics of Psychoanalysis, 1959-1960*, ed. Jacques-Alain Miller, trad. Dennis Porter. Nova York: Routledge.
- Leader, Darian. 2003. The Schema L. In *Drawing the Soul: Schemas and Models in Psychoanalysis*, ed. Bernard Burgoyne. Londres: Routledge.
- Lebel, Robert. 1967. *Marcel Duchamp*. Londres: Paragaphic Books.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1968. *The Visible and the Invisible*. Evanston: Northwestern University Press.
- Miller, Jacques-Alain. 1991. *Lacan and the Subject of Language*. Nova York: Routledge.
- Morton, Tom. 2002. Vital Statistics. *Frieze*, n. 71. <https://www.frieze.com/article/vital-statistics> (acessado em 04/03/2022).
- Rabaté, Jean-Michel. 1996. *The Ghosts of Modernity*. Gainesville, Florida: University Press of Florida.
- Santner, Eric L. 2006. *On Creaturely Life: Rilke, Benjamin, Sebald*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Steinberg, Leo. 2007. The Algerian Women and Picasso at Large. In *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*. Chicago: The University of Chicago Press.

Sugimoto, Hiroshi. 2004. Mathematical Form 0003. Dini's Surface. The New York Times. http://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/slideshow/2004/12/02/magazine/20041205_PORTFOLIO_SLIDESHOW_3.html (acessado em 04/03/2022).

Vick, John. 2008. A New Look: Marcel Duchamp, his twine, and the 1942 First Papers of Surrealism Exhibition. *Tout-Fait: The Marcel Duchamp Studies Online Journal* http://www.toutfait.com/online_journal_details.php?postid=47245 (acessado em 28/06/2012).

Woolf, Virginia. 2000. *The Waves*. Londres: Wordsworth Editions.

Susan Morris é artista. A tecnologia moderna, o registro do tempo e a documentação do movimento juntam-se em sua obra. Usando dispositivos digitais de rastreamento no corpo, a artista registra sua rotina diária ou gestos aparentemente repetitivos para produzir imagens que revelam um corpo amarrado às maquinações do tempo do relógio e do calendário. No centro de sua prática, envolvendo uma gama de meios diferentes, está a ideia de um autorretrato da artista, servindo de comentário sobre a subjetividade. susan@susanmorris.com <https://susanmorris.com/>