

Gilles Deleuze (1981). *Francis Bacon: lógica da sensação*

Prólogo

Cada uma das rubricas que se seguem considera um aspecto dos quadros de Bacon em uma ordem que vai do mais simples ao mais complexo. Mas esta ordem é relativa e só é válida sob uma lógica geral da sensação.

De fato todos os aspectos coexistem. Eles convergem na cor, em uma “sensação colorante”, que é auge desta lógica. Cada um dos aspectos pode servir de tema para uma seqüência particular na história da pintura.

Os quadros citados aparecem progressivamente. São reproduzidos e designados por um número que remete a sua reprodução em um segundo tomo deste livro. Agradecemos a Senhorita Valérie Beston, da galeria Marlborough, pela ajuda preciosa a qual nos foi prestada.

I – O redondo, a pista

Um redondo delimita seguidamente o lugar onde está sentado o personagem, esta é a Figura. Sentado, deitado, inclinado ou outra coisa. Este redondo, ou este oval, toma mais ou menos lugar: ele pode transbordar as laterais do quadro, estar no centro de um tríptico, etc... Quase sempre ele é redobrado, ou ainda substituído, pelo redondo da cadeira onde o personagem está sentado, pelo oval da cama onde o personagem está deitado. Ele se espalha pelas pastilhas que cercam uma parte do corpo do personagem, ou no círculo giratório que envolve o corpo. Mas mesmo os dois camponeses só formam uma Figura com relação a uma terra arrebatada, estreitamente contida no oval em um pote. Resumindo, o quadro comporta uma pista, uma espécie de circo como lugar. É um procedimento muito simples que consiste em isolar a Figura. Existem outros procedimentos de isolamento: colocar a Figura em um cubo, ou antes em um paralelepípedo de vidro ou gelo; fazê-la colar sobre um raio, sobre uma barra estirada, como que sobre um arco magnético de um círculo infinito; combinar todos esses meios, o redondo, o cubo e a barra, como que em um estranho sofá largo e arqueado de Bacon. Estes são os lugares. De todo modo Bacon não esconde que tais procedimentos são quase que rudimentares, graças à sutileza de sua combinação. O importante é que eles não limitam a Figura à imobilidade; pelo contrário, eles tornam sensível uma espécie de encaminhamento, de exploração da Figura em seu lugar, ou sobre si mesma. É um campo operacional. A relação da Figura com seu lugar isolante define um fato: o fato é..., o que tem lugar... E a Figura, assim isolada, torna-se uma Imagem, um Ícone.

Não é só o quadro que é uma realidade isolada (um fato), nem só o tríptico em três painéis isolados que, sobretudo, não devemos reunir em um só e mesmo quadro, mas a Figura ela-mesma é que está isolada neste quadro, pelo redondo ou pelo paralelepípedo.

Por que? Bacon repete dizendo: para conjurar o caráter *figurativo, ilustrativo, narrativo*, que a Figura teria necessariamente se não estivesse isolada. A pintura não tem nem modelo a representar, nem história a contar. Desde então ela tem como que duas vias possíveis para escapar ao figurativo: seguir no sentido de uma forma pura, por abstração; ou no sentido de um puro figural, por extração e isolamento. Se o pintor tende à Figura, se ele toma a segunda via, isto será para opor o “figural” ao figurativo¹. A primeira condição é a de isolar a Figura. O figurativo (a representação) implica, de fato, em relacionar uma imagem a um objeto e buscar ilustrá-lo; mas ela implica também a relação de uma imagem com outras imagens em um conjunto composto que oferece precisamente para cada um o seu objeto. A narrativa é o correlato da ilustração. Entre duas figuras, há sempre uma história que se insinua ou tende a se insinuar, para animar o conjunto ilustrado². Isolar é então o modo o mais simples, necessário, mas não o suficiente, para romper com a representação, quebrar a narrativa, impedir a ilustração, liberar a Figura: para deter-se no fato.

Evidentemente o problema é mais complicado: será que não existiria um outro tipo de relação entre as Figuras, não narrativo, e que portanto não destacaria nenhuma figuração? Figuras diversas que levariam ao mesmo fato, que pertenceriam a um só e mesmo fato único, ao invés de remeter a uma história e de remeter a objetos diferentes em um conjunto de figuração? Relações não narrativas entre Figuras, e relações não ilustrativas entre Figuras e fatos? Bacon não parou de fazer Figuras acopladas, que não contam nenhuma história. E quanto mais os painéis separados de um tríptico têm uma relação intensa entre si, menos esta relação é narrativa. Com modéstia, Bacon reconhece que a pintura clássica buscou constantemente traçar este outro tipo de relação entre Figuras, e que é esta ainda a tarefa da pintura: “evidentemente muitas das grande obras foram feitas com um certo número de figuras sobre uma mesma tela, e é claro que toda pintura quer fazer isto... Mas a história que se conta entre uma figura e outra anula desde o princípio as possibilidades que a pintura tem em agir por si mesma. E reside aí uma dificuldade muito grande. Mas um dia ou outro alguém virá e será capaz de colocar diversas figuras sobre uma mesma tela”³. Qual será então este outro tipo de relação entre Figuras acopladas ou distintas? Chamemos esta nova relação de *matters of fact*, por oposição às relações inteligíveis (de objeto ou de idéias). Mesmo se reconhecemos que Bacon já tenha largamente conquistado este domínio, é sob aspectos mais complexos do que aqueles que consideramos atualmente.

Ainda estamos falando do aspecto simples do isolamento. Uma figura está isolada numa pista, sobre a cadeira, a cama ou o sofá, no redondo ou no paralelepípedo. Ela não ocupa mais do que uma parte do quadro. Assim sendo, de que é preenchido o restante do quadro? Para Bacon um certo número de possibilidades já vem anulado, ou sem interesse. Não será uma paisagem a preencher o restante do quadro, como correlata da figura, nem

¹ J.-F. Lyotard emprega o termo “figural” como substantivo, opondo-o a “figurativo”. Cf. *Discours, Figure*, éd. Klincksieck.

² Cf. Bacon, *L'art de l'impossible, Entretiens avec David Sylvester*, éd. Skira. A crítica do “figurativo” (por sua vez “ilustrativo” e “narrativo”) é constante nos dois tomos deste livro, que citaremos daqui em diante por E.

³ E.I, pp. 54-55.

um fundo do qual surgiria a forma, nem um informal, claro-escuro, espessura da cor onde se dão as sombras, textura onde se dão as variações. Iremos rápido, no entanto. É claro que existem as Figuras-paisagens, no início da obra, como em *Van Gogh* de 1957; existe texturas extremamente nuanceadas como em *Figura em uma paisagem* ou *Figura estudo I*, de 1945; existe ainda a espessura e a densidade como *Cabeça II*, de 1949; e sobretudo existe um período superposto de dez anos, do qual Sylvester diz ser dominado pela sombra, o obscuro e a nuance, antes de retornar ao preciso⁴. Mas não se exclui que aquilo que é destino passa por contornos que parecem contradizê-lo. Pois as paisagens de Bacon são a preparação daquilo que aparece mais tarde como um conjunto de curtas “marcas livres involuntárias” arranhando a tela, *traços assignificantes* destituídos de função ilustrativa ou narrativa: donde a importância da erva, o caráter irremediavelmente herbáceo de suas paisagens (*Paisagem*, 1952, *Estudo de figura na paisagem*, 1952, *Estudo de babuino*, 1953, ou *Duas figuras na grama*, 1954). Quanto às texturas, à espessura, à sombra e ao fluido, eles já preparam o grande processo de limpeza local, com papel chifon, vassourinha ou escova, em que a espessura é estendida sobre uma zona não figurativa. Portanto, precisamente, os dois procedimentos de limpeza local e do traço assignificante pertencem a um sistema original que não é nem o da paisagem, nem o do informal ou do fundo (bem que eles sejam aptos, em virtude de sua autonomia, a “fazer” paisagem ou a “fazer” fundo, e mesmo a “fazer” sombra).

De fato, o que ocupa sistematicamente o resto do quadro são os grandes chapados de cor viva, uniforme e imóvel. Finos e duros, eles têm uma função espacializante. Mas eles não estão sob a Figura, atrás dela ou além dela. Eles estão estritamente ao lado, ou antes em torno, e são tomados por e em uma vista próxima, tátil ou “háptica”, enquanto Figura-ela-mesma. Nesse estágio não há nenhuma relação de profundidade ou de distanciamento, nenhuma incerteza das luzes e das sombras, quando se passa da Figura ao chapado. Mesmo a sombra, mesmo o preto, não é sombra (“tentei tornar a sombra tão presente quanto a Figura”). Se os chapados funcionam como fundo, é sobretudo em virtude de sua correlação estrita com a Figura, *é a correlação de dois setores sobre um mesmo Plano igualmente próximo*. Esta correlação, esta conexão, é ela mesma dada pelo lugar, pela pista ou pelo redondo, que é o limite comum dos dois, o seu contorno. É isto o que diz Bacon em uma declaração importante, à qual voltaremos diversas vezes. Ele distingue na sua pintura três elementos fundamentais que são: a estrutura material, o redondo-contorno, a imagem-erguida. Se pensamos em termos de escultura é preciso dizer que: a armadura, o pedestal que poderia ser móvel, a Figura que passeia na armadura com seu pedestal. Se fosse necessário ilustrar (e é preciso em certos momentos, como em *H omem com o cachorro* de 1953), falaríamos em: uma calçada, umas poças, personagens que saem das poças e fazem seu “passeio cotidiano”⁵.

⁴ E. I, pp.34-35.

⁵ Citemos então o texto completo, E.II, pp.34-36: “Pensando nelas como esculturas, a maneira na qual eu posso fazê-las em pintura, e de fazê-las melhor em pintura, me veio de repente ao espírito. Um tipo de pintura estruturada na qual as imagens surgirão, diga-se assim, de um mar de carne. Esta idéia soa terrivelmente romântica, mas vejo isto de um modo bastante formal – e que forma será que isto tem? – Elas surgirão certamente sobre estruturas materiais – Demais figuras? – Sim, e haverá sem dúvida uma calçada que se elevará mais alto do que na realidade, e sobre a qual elas poderão se mover, como se as imagens se elevassem de charcos de carne, se possível, de pessoas determinadas fazendo seu passeio cotidiano. Espero ser capaz de fazer as figuras surgindo de sua própria carne com seus chapéus coco e seus guarda-chuvas, e

O que neste sistema há de coincidente com a arte egípcia, com a arte bizantina, etc., isso nós veremos mais adiante. O que conta agora é a proximidade absoluta, esta coprecisão, do chapado que funciona como fundo, e da Figura que funciona como forma, sobre o mesmo plano de visão próxima. E é este sistema, esta coexistência de dois setores um ao lado do outro que fecha o espaço, que constitui um espaço absolutamente fechado e rodopiante, muito mais do que se procedêssemos com a sombra, o obscuro e o indireto. Eis porque há um enevoado em Bacon, até mesmo dois tipos de fluidez, mas que pertencem os dois a este sistema de mais alta precisão. No primeiro caso, o enevoado é obtido não por indistinção mas, ao contrário, pela operação que “consiste em destruir a nitidez pela própria nitidez”⁶. Assim é o homem com a cabeça de porco, *Autoretrato* de 1973. Ou ainda o tratamento dos jornais amarrotados, ou não: como diz Leiris, os caracteres tipográficos são nitidamente traçados, e é sua precisão mecânica que se opõe à sua própria legibilidade⁷. No outro caso, o enevoado é obtido pelos procedimentos de marcas livres, ou de limpação, eles também pertencentes aos elementos precisos do sistema (existem ainda outros casos).

de fazer figuras tão pungentes quanto uma crucifixão”. E em E.II, p. 83, Bacon acrescenta: “Sonhei com esculturas posadas num tipo de armadura, uma grande armadura feita de modo que a escultura pudesse escorregar por sobre, e que as pessoas pudessem elas mesmas, a seu gosto, mudar a posição da escultura”.

⁶ A propósito de Tati, outro grande artista do chapados, André Bazin disse que: “Raros são os elementos sonoros indistintos...Pelo contrário, toda a astúcia de Tati consiste em destruir a nitidez pela nitidez. Os diálogos não são incompreensíveis mas insignificantes, e sua insignificância é revelada por sua própria precisão. Tati até mesmo deforma as relações de intensidade entre os planos...” (*Qu'est-ce que le cinéma?* P.46, éd. Du Cerf.)

⁷ Leiris, *Au verso des images*. éd. Fata Morgana, p.26.

II – nota sobre a relação da pintura antiga com a figuração

A pintura deve banir a figura do figurativo. Mas Bacon invoca dois dados que fazem com que a pintura antiga não tenha mais com a figuração ou com a ilustração a mesma relação que a pintura moderna. De um lado, a fotografia tomou para si a função ilustrativa e documentária, se bem que a pintura moderna não tenha mais que preencher esta função que ainda pertence à antiga. Por outro lado, a pintura antiga ainda estava condicionada por certas “possibilidades religiosas” que davam um sentido pictórico à figuração, enquanto a pintura moderna é um jogo ateu.¹

Não é certo portanto que estas duas idéias, tomadas de Malraux, sejam adequadas. Pois as atividades concorrem entre si, e uma não se contenta em simplesmente preencher um papel abandonado pela outra. Não imaginamos uma atividade que se encarregue de uma função largada por uma arte superior. A fotografia, mesmo a instantânea, tem toda uma outra pretensão que não é a de representar, ilustrar ou narrar. E quando Bacon fala por sua conta da fotografia, e das relações fotografia-pintura, ele diz coisas mais profundas. Por outro lado, o vínculo entre elemento pictórico e sentimento religioso, na pintura antiga, parece, por sua vez, mal definido pela hipótese de uma função figurativa que estaria sendo simplesmente santificada pela fé.

Em um exemplo extremo, *O enterro do conde de Orgaz*, de Greco. Uma horizontal divide o quadro em duas partes, inferior e superior, terrestre e celestial. Na parte de baixo existe claramente uma figuração ou narrativa que representa o enterro do conde, ainda que todos os coeficientes de deformação dos corpos, e notadamente o seu alongamento, façam parte da obra. Mas no alto, lá onde o conde é recebido por Cristo, há uma liberação louca, uma total liberdade: as Figuras se elevam e se alongam, se afinam desmedidamente, fora de todo limite. Graças às aparências, não há mais história a ser contada, as Figuras são libertadas de seus papéis representativos, elas entram em relação direta com uma ordem de sensação celeste. É isto que a pintura cristã encontrou no sentimento religioso: um ateísmo propriamente pictórico, onde podemos tomar ao pé da letra que Deus nunca deveria ser representado. De fato, com Deus, mas também com Cristo, com a Virgem, e também com o Inferno, as linhas, as cores, os movimentos se liberam das exigências da representação. As Figuras se levantam ou mergulham, ou se contorcem, livres de toda figuração. Elas não têm mais nada a representar ou narrar, pois se contentam em remeter, neste domínio, ao código existente da Igreja. É então que, por sua conta, elas não têm mais a ver com as “sensações” celestiais, infernais ou terrestres. Tudo passará por um código, pintaremos o sentimento religioso de todas as cores do mundo. Não é mais necessário dizer que “se Deus não está, tudo é permitido”. É exatamente o contrário. Pois com Deus é que tudo é permitido. É com Deus que tudo é permitido. Não só moralmente, pois as violências e infâmias encontram sempre uma justificativa sagrada. Mas esteticamente, de uma maneira ainda mais importante, visto que as Figuras divinas são animadas por um livre trabalho criador, por uma fantasia que

¹ Cf. Bacon, Francis e Silvester, David – *l’art de l’impossible, entretiens avec David Silvester*. Skira. (E), pp. 62-65 (Bacon pergunta porque Velasquez podia permanecer tão próximo da “figuração”. Ao que ele responde, de uma parte, que a fotografia não existia; de outra, que a pintura estava ligada a um sentimento religioso, mesmo que vago).

se permite todas as coisas. O corpo de Cristo é verdadeiramente talhado de uma inspiração diabólica que o faz passar por todos os “domínios sensíveis”, por todos os “níveis de sensação diferentes. Vejamos mais dois exemplos: o *Cristo* de Giotto, transformado num pipa em pleno céu, verdadeiro avião, que lança sua cicatriz sobre São Francisco, enquanto as linhas hachureadas do percurso da cicatriz aparecem como as marcas livres com as quais o santo maneja os fios do avião pipa. Ou ainda a *Criação dos Animais* de Tintoretto: Deus é como um starter que dá a partida de uma corrida de obstáculos, os pássaros e os peixes partindo primeiro, enquanto o cão, os coelhos, o cervo, a vaca e o licorne esperam por sua vez.

Não podemos mais dizer que o sentimento religioso sustentava a figuração na pintura antiga: pelo contrário, ele torna possível uma liberação das Figuras, o surgimento das Figuras fora de toda figuração. Também não podemos mais dizer que a renúncia à figuração seja mais fácil à pintura moderna enquanto jogo. Pelo contrário, a pintura moderna está invadida, sitiada pelas fotografias e pelos clichês que se instalam sobre a tela antes mesmo que o pintor comece seu trabalho. De fato, será um erro acreditar que o pintor trabalha sobre uma superfície branca e virgem. A superfície já está toda investida virtualmente por todo tipo de clichês com os quais é necessário romper. E é isto que diz Bacon ao falar da fotografia: ela não é uma figuração do que vemos, ela é o que o homem moderno vê.² Ela não é simplesmente perigosa por ser figurativa, mas porque pretende *reinar sobre a visão*, ou seja, sobre a pintura. Assim, tendo renunciado ao sentimento religioso, mas cercada pela fotografia, a pintura moderna fica numa situação difícil para romper com a figuração que parecerá ser seu miserável domínio reservado. Esta dificuldade a pintura abstrata confirma: foi necessário o trabalho extraordinário da pintura abstrata para retirar a arte moderna da figuração. Mas não existiria uma outra via, mais direta e menos sensível?

² E, p. 67. Voltaremos a este ponto que explica a atitude de Bacon com relação à fotografia, ora de fascínio ora de desprezo. Em todo caso, o que ele reprova na fotografia não é o fato de ela ser figurativa.

III – Atletismo

Voltemos aos três elementos pictóricos de Bacon: os grandes chapados como estrutura material espacializante – a Figura, as Figuras e seus fatos – o lugar, ou seja o redondo, a pista ou o contorno, que é o limite comum da Figura e do chapado. O contorno parece ser muito simples, redondo ou oval; é antes sua cor que coloca os problemas na dupla relação dinâmica onde ela é tomada. De fato, o contorno, como lugar, é o lugar de uma troca em dois sentidos: entre a estrutura material e a Figura, entre a Figura e o chapado. O contorno é como uma membrana atravessada por uma dupla troca. Algo passa num sentido e noutro. Ainda que a pintura não tem nada a narrar, não tenha história a contar, mesmo assim algo se passa, definindo o funcionamento da pintura.

No redondo a Figura está sentada numa cadeira, deitada numa cama: às vezes ela parece mesmo a espera do que vai se passar. Mas o que se passa, ou vai passar, ou já está passando, não é um espetáculo, uma representação. Aqueles “que espreitam” em Bacon, não são espectadores. Nos quadros de Bacon surpreendemos o esforço por eliminar todo espectador, e com isto todo espetáculo. Assim a tauromaquia de 1969 apresenta duas versões: na primeira o grande chapado comporta ainda um painel aberto em que percebemos uma multidão, como uma legião romana que teria vindo ao circo. Enquanto a segunda versão fecha o painel e não se contenta mais em entrelaçar as duas Figuras de toureiro e de touro, mas volta-se verdadeiramente para seu fato único ou comum, ao mesmo tempo em que desaparece o tecido rubro que ligava o espectador ao que ainda é espetáculo. Os *Três estudos de Isabel Rawthorne* (1967) mostram a Figura em vistas de fechar a porta sobre um intruso ou uma visitante, mesmo que seja seu próprio duplo. Diremos então que em muitos casos subsiste uma espécie de espectador, um *voyeur*, um fotógrafo, um passante, um “que espreita”, distinto da Figura, notadamente nos trípticos, onde isto é quase uma lei, mas não somente neles. Veremos portanto que Bacon precisa, em seus quadros e sobretudo em seus trípticos, de uma função de *testemunho*, que faz parte da Figura e não tem nada a ver com o espectador. Mesmo os simulacros de fotografias, enganchados na parede ou sobre a raia, podem jogar este papel de testemunho. São testemunhos não no sentido de espectadores, mas de elementos-referencia ou de constante com relação à qual se estima uma variação. Na verdade, o único espectador é aquele da atenção ou do esforço, mas estes só são produzidos quando não há mais espectador. Isto aproxima Bacon a Kafka: a Figura de Bacon é o grande Envergonhado, ou o grande Nadador que não sabe nadar, campeão dos jovens; e a pista, circo, a plata-forma¹, é o teatro de Oklahoma. A este ponto tudo culmina em Bacon com *Pintura* de 1978: colada em um painel a Figura estende todo seu corpo e uma perna, para fazer girar a chave da porta com seu pé do outro lado do quadro. Notamos que o contorno, o redondo, de um belo alaranjado-ouro, não está mais no solo mas migrou, situado sobre a porta, se bem que a Figura, na extrema ponta de pé, parece elevar-se sobre a porta vertical, numa reorganização do quadro.

No esforço por eliminar o espectador, a Figura já mostra um atletismo todo singular. Ainda mais singular quando a fonte do movimento não está mais nela. O movimento vai

¹ Plate-forme = forma chapada

antes da estrutura material, do chapado, para a Figura. Em muitos quadros o chapado é precisamente tomado em movimento no qual ele forma um cilindro: ele volteia o contorno, o meio; e envolve, aprisiona a Figura. A estrutura material roda em volta do contorno para aprisionar a Figura que acompanha o movimento de todas as forças. Extrema solidão da Figura, extremo fechamento dos corpos excluindo todo espectador: a Figura só se torna assim pelo seu movimento em que ela se fecha e que a fecha. “Jornada em que os corpos procuram cada um o despovoar... É o interior de um cilindro rebaixado tendo cinquenta metros de diâmetro e dezesseis de altura para a harmonia. Luz. Sua fraqueza. Seu amarelo”² Ou bem se tem uma queda suspensa no buraco negro do cilindro: primeira fórmula do atletismo derisório, violento cósmico em que os órgãos são próteses. Ou o lugar, o contorno, que se torna adequado à ginástica da Figura no meio do chapado.

Mas o outro movimento, que coexiste evidentemente com o primeiro, é pelo contrário aquele da Figura indo para a estrutura material, para o chapado. Desde o início a Figura é o corpo e o corpo tem seu lugar no centro do redondo. Mas o corpo não espera apenas algo da estrutura, ele espera algo em si mesmo, ele faz esforço sobre si mesmo para se tornar Figura. Agora é no corpo que algo se passa: ele é fonte de movimento. Não é mais problema do lugar mas do evento. Se há esforço, um esforço intenso, este não é de modo algum um esforço extraordinário como se se tratasse de um feito do corpo além de suas forças sobre um objeto distinto. O corpo se esforça precisamente, ou espera precisamente escapar. Não sou eu que tento escapar de meu corpo, é o corpo que tenta se escapar por... Resumindo, um espasmo: o corpo como plexus, e seu esforço ou sua espera por um espasmo. Talvez seja uma aproximação do horror ou da abjeção, segundo Bacon. Um quadro pode nos guiar como exemplo, *Figura no lavabo*, de 1976: pendurado no oval do lavabo, fixo pelas mãos na torneira, o corpo-figura faz sobre si um esforço intenso, imóvel, para escapar-se por completo pelo ralo. Joseph Conrad descreve uma cena semelhante em que ele também via a imagem de abjeção: em uma cabine hermética do navio, em plena tempestade, o negro do narciso estende os outros marinheiros que conseguiram fazer um buraco minúsculo na clausura que os aprisiona. É um quadro de Bacon. “E o negro infame, se lançando pela abertura, fixava seus lábios e gritava por socorro! De uma voz apagada, forçando a cabeça contra a madeira, num esforço demente para sair de um palmo de largura por três de comprimento. Desmantelados como estávamos, esta ação incrível nos paralisou totalmente. Parecia impossível fugir dali”³. A fórmula corrente é então: “passar por um buraco de rato”, tornar banal o próprio abominável ou o Destino. Cena histórica. Toda a série dos espasmos em Bacon é deste tipo, amor, vômito, excremento; sempre o corpo que tenta escapar por um de seus órgãos, para reencontrar o chapado, a estrutura material. Bacon disse muitas vezes que no domínio das Figuras a sombra era tão presente quanto o corpo; mas a sombra não adquire esta presença a não ser por que escapa do corpo, ela é corpo que se escapou por um ou outro ponto localizado no contorno. E o grito, o grito de Bacon, é a operação pela qual o corpo inteiro se escapa pela boca. Todos as convulsões do corpo.

A pia do lavabo é um lugar, um contorno, é uma retomada do redondo. Mas qui a nova posição do corpo em relação ao contorno, mostra que chegamos a um aspecto mais

² Beckett, *Le dépeupleur*, éd. Du Minuit, p.7.

³ Conrad, *Le nègre du Narcisse*, éd. Gallimard, p.103.

complexo (mesmo se este aspecto sempre estivesse alí). Não é mais a estrutura material que roda em volta do contorno para envolver a Figura, é a Figura que pretende passar por um ponto de fuga no contorno para se dissipar na estrutura material. É a segunda direção da troca, e a segunda forma de atletismo derrisório. O contorno toma assim uma nova função, pois ele não é mais achatado, mas desenha um volume oco e comporta um ponto de fuga. Quanto a isto, os guarda-chuvas de Bacon são análogos ao lavabo. Nas duas versões de *Pintura* de 1946 e 1971, a Figura está bem posta no redondo de uma balaustrada, mas ao mesmo tempo ela se deixa apanhar pelo guarda-chuva semiesférico, e parece querer escapar inteira pela ponta do instrumento: não vemos mais do que o sorriso abjeto. Nos *Estudos do corpo humano*, de 1970, e *Tríptico maio-junho de 1974*, o guarda-chuva verde garrafa é tratado mais como uma superfície, mas a figura agachada se serve ao mesmo tempo como que de um balanço, de um guarda-chuva, de um aspirador, de uma ventosa, pela qual todo corpo contraído quer passar, e a cabeça já vem abocanhada: esplendor desses guarda-chuvas como contorno, com uma ponta voltada para baixo. Na literatura, Burroughs sugeriu melhor este esforço do corpo por escapar por uma ponta ou por um buraco que fazem parte dele mesmo e de seu entorno: “o corpo de Johnny se contrai na direção de seu queixo, as contrações são mais e mais longas, Aiiiiie ! gritam os músculos enfaixados, e seu corpo inteiro tenta escapar pela cauda”⁴ O mesmo acontece em Bacon, a *Figura adormecida com seringa hipodérmica* (1963) é menos um corpo encravado, como diz Bacon, do que um corpo que tenta passar pela seringa, e escapar por este buraco ou esta ponta de fuga flutuante como órgão-prótese.

Se a pista ou o redondo se prolongam no lavabo, no guarda-chuva, o cubo ou o paralelepípedo se prolongam também no espelho. Os espelhos de Bacon são o que quisermos, menos uma superfície que reflete. O espelho é uma espessura opaca por vezes preta. Bacon não vive, de modo algum, o espelho ao modo de Lewis Carroll. O corpo passa dentro do espelho, ele se aloja, a si mesmo e a sua sombra. Eis o que é fascinante: não há nada atrás do espelho, mas dentro dele. O corpo parece se alongar, se achatar, esticar-se dentro do espelho como se ele se contraísse para passar pelo buraco. Se for preciso a cabeça se fende numa grande greta triangular, que vai se reproduzir dos dois lados e espalhá-la por todo o espelho, como um bloco de gordura numa sopa. Mas nos dois casos, tanto no guarda-chuva ou no lavabo quanto no espelho, a Figura não está mais isolada, sozinha, ela está deformada, contraída e aspirada, estirada e dilatada. É que o movimento não é mais aquele da estrutura material que se enrola em torno da Figura, é aquele da Figura que vai no sentido da estrutura e tende, no limite, a se dissipar nos chapados. A Figura não é somente corpo isolado, mas o corpo deformado que escapa. O que faz da deformação um destino é que o corpo tem uma relação necessária com a estrutura material: não somente esta se enrola em torno dele, mas ele deve juntar-se a ela e se dissipar, e assim passar por ou pelos instrumentos-prótese que constituem passagens e estados reais, físicos, efetivos, sensações e de maneira nenhuma imaginações. Se bem que o espelho ou o lavabo possam ser localizados em muitos casos; mesmo assim, o que se passa dentro do espelho, o que vai se passar dentro do lavabo ou sob o guarda-chuva, remete imediatamente à Figura ela mesma. Acontece com a figura exatamente o que mostra o espelho, o que anuncia o lavabo. As cabeças são preparadas para receber as

⁴ Aburroughs, *Le festin nu*, éd. Gallimard, p.102.

deformações (vem daí as zonas , raspadas, esfregadas nos retratos de cabeças). E à medida em que os instrumentos tendem ao conjunto da estrutura material eles não precisam mais ser específicos: é a estrutura toda que assume o papel de espelho virtual, de guarda-chuva ou lavabo virtuais, ao ponto em que as deformações instrumentais se encontram imediatamente referidas *sobre* a Figura. Assim é *Autoretrato* de 1973, o homem com cabeça de porco: é no próprio lugar que a deformação se faz. Assim como o esfoço do corpo é sobre si mesmo, a deformação é estática. Todo o corpo é percorrido por um movimento intenso. Movimento deformadamente disforme, que remete à cada instante a imagem real ao corpo, para constituir a Figura.

IV – o corpo, a carne e o espírito, o devir-animal

O corpo, é a Figura, ou melhor, o material da Figura. Não confundiremos, no entanto, o material da figura com a estrutura material espacializante, que se tem do outro lado. O corpo é Figura, não estrutura. Inversamente, a Figura, sendo corpo, não é o rosto e nem tem um rosto. Ela é uma cabeça, pois a cabeça é parte integrante do corpo. Ela pode mesmo se reduzir à cabeça. Retratista, Bacon é um pintor de cabeças e não de rostos. Existe uma grande diferença entre estas duas coisas. Pois o rosto é uma organização espacial estruturada que recobre a cabeça, enquanto a cabeça é uma dependência do corpo, mesmo ela sendo o seu extremo. Não é porque a ela falte espírito, mas é um espírito que é o corpo, sopro corporal e vital, espírito animal, o animal do homem: espírito-porco, espírito-bufalo, espírito-cachorro, espírito-morcego... trata-se portanto de um projeto todo especial que Bacon persegue enquanto retratista: desfazer o rosto, encontrar ou fazer surgir uma cabeça sob um rosto.

As deformações pelas quais passam os corpos são também *traços animais* da cabeça. Não se trata de modo algum de uma correspondência entre formas animais e formas do rosto. De fato, o rosto perdeu sua forma sofrendo as operações de limpeza e raspagem que o desorganizam e fazem surgir em seu lugar uma cabeça. As marcas ou traços de animalidade não são formas animais, mas antes espíritos que frequentam as partes ¹, que arrancam da cabeça, individualizam e qualificam a cabeça sem rosto.² Limpeza e traços, como procedimentos de Bacon, encontram aqui um sentido particular. Acontece mesmo da cabeça do homem ser substituída por um animal; mas não é o animal como forma, é o animal como *traço*, por exemplo um traço estremeado de pássaro que faz uma pirueta sobre a parte limpada, enquanto o simulacro de retrato-rosto, por sua vez, serve somente de “testemunho” (assim se dá no tríptico de 1976). Pode acontecer até mesmo de um animal, por exemplo um cachorro real, ser tratado com sendo a sombra de seu dono; ou inversamente que a sombra do homem tome uma existência de animal autônoma e indeterminada. A sombra escapa do corpo como um animal que nós abrigamos. Ao invés de correspondências formais, o que a pintura de Bacon constitui é uma *zona de indiscernibilidade, de indecisão*, entre o homem e o animal. O homem se torna animal, mas ele não se torna sem que o animal ao mesmo tempo se torne espírito, espírito de homem, espírito físico de homem apresentado no espelho como Eumênides ou Destino. Não é nunca uma combinação de formas, é antes um fato comum: o fato comum do homem e do animal. Ao ponto em que a Figura a mais isolada de Bacon é já uma Figura acoplada; o homem acoplado a seu animal numa tauromaquia latente.

Esta zona objetiva de indiscernibilidade, ela já é o corpo, mas o corpo enquanto carne ou vianda. Sem dúvida o corpo também tem osso, mas os ossos são somente a estrutura espacial. Nós distinguimos diversas vezes a carne dos ossos, e mesmo dos “pais de carne”

¹ A tradução correta para *nettoyées* é limpas, porém optamos por limpas, remetendo à ação de Bacon que limpava as superfícies já pintadas de seus quadros, borrando a imagem nesta ação. Não é só estarem as superfícies limpas, mas elas sofrerem a ação de serem limpas (limpas).

² Felix Guattari analisou este fenômeno de desorganização do rosto: os “traços de rostidade” se liberam e se tornam traços de animalidade da cabeça. Cf. *O inconciente maquinico (l'inconscient machinique, paris: recherche, pp. 75 sq.)*

e dos “pais de osso”. O corpo não se revela a não ser quando ele deixa de ser suspenso pelos ossos, quando a carne deixa de recobrir os ossos, quando eles existem um para o outro, mas cada um de seu lado, os ossos como estrutura material do corpo, a carne como material corporal da Figura. Bacon admira as meninas de Degas; *Após o banho*, cuja coluna vertebral interrompida parece sair da carne, a carne ficando vulnerável e engenhosa, acrobática.³ Em uma outra reunião, Bacon pinta uma coluna vertebral para uma Figura contorcida de cabeça para baixo. Vale notar esta tensão pictural da carne e dos ossos. Pois é justamente a vianda que realiza esta tensão na pintura, compreendida pelo esplendor das cores. A vianda é o estado tal do corpo em que a carne e os ossos se confrontam localmente, ao invés de se comporem estruturalmente. Até mesmo na boca e nos dentes, que são pequenos ossos. Na vianda diremos que a carne *descende* dos ossos, enquanto que os ossos se elevam da carne. É o que é próprio de Bacon, o diferindo de Rembrandt, de Soutine. Se há uma “interpretação” do corpo em Bacon, nós a encontramos em seu gosto de pintar as Figuras deitadas, das quais o braço ou a coxa levantada valem por um osso, tal qual a carne adormecida parece descer. Assim no painel central do tríptico 1968: os dois gêmeos adormecidos, cercados do testemunho dos epíritos animais; também a série do braço elevado adormecido, da perna vertical adormecida, e da coxa elevada adormecida ou drogada. Para além do sadismo aparente, os ossos são como o mastro (carcaça) cuja carne é o acrobata. O atletismo do corpo se prolonga naturalmente nesta acrobacia da carne. E naqueles de 1962 e de 1965, vê-se literalmente a carne descender dos ossos, no quadro de uma cruz-sofá e de uma pista em forma de osso. Para Bacon, como para Kafka, a coluna vertebral não passa de uma espada sob a pele que um carrasco fez deslizar para dentro do corpo de um inocente que dorme.⁴ Pode-se mesmo pensar que um osso foi somente sobreposto, em um jato de pintura lançado ao acaso.

Piedade para a vianda! Não há dúvida, a vianda é o objeto mais alto da piedade de Bacon, são somente objetos de piedade, sua piedade anglo-irlandesa. O mesmo o é para Soutine, com sua imensa piedade judia. A vianda não é uma carne morta, ela guarda todos os sofrimentos e toma sobre si as cores da carne viva. Um tanto de cor convulsiva e de vulnerabilidade, mas também de invenção sedutora, de cor e de acrobacia. Bacon não pede “piedade aos bichos”, mas sim que todo homem que sofre é a vianda. A vianda é a zona comum do homem e do bicho, sua zona de indicernibilidade, ela é este “fato”, este estado mesmo em que a pintura se identifica aos objetos de seu horror ou de sua compaixão. É certo que o pintor é um açougueiro, mas ele está neste açougue como que dentro de uma igreja, com a vianda por ser crucificada (*Pintura* de 1946). É só no açougue que Bacon é um pintor religioso. “Sempre fiquei muito tocado pelas imagens referentes a abatedouros e peças de vianda, e para mim elas estão estreitamente ligadas a tudo o que é a crucifixão... É claro, nos somos vianda, nós somos as carcaças em potência. Se vou a um açougue, fico sempre surpreso de não estar lá no lugar do animal...”⁵ O romancista Moritz, no final do século XVIII, descreve um personagem de “sentimentos bizarros”: uma sensação extrema de isolamento, de insignificância quase igual à negação; horror de um suplício, ao assistir a execução de quatro homens,

³ E, pp. 92-94.

⁴ Kafka, *A espada*.

⁵ E., p.55 e p.92.

“exterminados e esartejados”; os pedaços destes homens “jogados na rua” ou sobre a balastrada; a certeza de que somos singularmente implicados, que somos toda esta vianda atirada, que o espectador já é o espetáculo, “massa de carne ambulante”; daí a idéia de que os animais mesmos são o homem, e de que nós somos tanto o criminoso quanto o gado; e ainda este fascínio pelo animal que morre, “um veado, a cabeça, os olhos, o focinho, as narinas... e por vezes ele se esquecia de tal modo na contemplação suspensa do bicho que acreditava realmente existir um instante em que notou a *espécie de ausência* de tal ser...breve, saber se entre os homens ele era um cachorro ou se um outro animal já havia ocupado de tal modo seus pensamentos desde a infância”.⁶ As páginas de Moritz são esplêndidas. Não é um arranjo de homem e bicho, não é uma semelhança, é uma identificação de fundo, uma zona de indiscernibilidade mais profunda que toda identificação sentimental: o homem que sofre é um bicho, o bicho que sofre é um homem. É a realidade do devir. Que homem revolucionário, na arte, na política, na religião ou não importa onde, nunca sentiu este momento extremo em que ele próprio não passava de um bicho, e responsável, não pelos vitelos que morrem, mas *frente* aos vitelos que morrem?

Mas será possível dizer a mesma coisa, exatamente a mesma coisa, da vianda e da cabeça, para saber qual a zona de indecisão objetiva do homem e do animal? Será que podemos dizer objetivamente que a cabeça é vianda (visto que a vianda é espírito)? De todas as partes do corpo, não seria a cabeça a mais próxima aos ossos? Veja Greco, ou ainda Soutine. Parece então que Bacon não vive a cabeça deste mesmo modo. O osso pertence ao rosto, e não à cabeça. Não existe uma cabeça de morto segundo Bacon. A cabeça é desossada, mais do que ossificada. No entanto ela não é mole, mas firme. A cabeça é a carne, e a máscara não é mortuária, é um bloco de carne firme que se separa dos ossos: assim como os estudos para um retrato de William Blake. A cabeça pessoal de Bacon é uma carne perseguida por um belo olhar sem órbita. É o que faz juz a Rembrandt de ter sabido pintar um último autorretrato como um bloco de carne sem orbitas.⁷ Em todas as obras de Bacon a relação cabeça-charque percorre uma escala intensiva que as torna de mais a mais íntimas. Em princípio a vianda (carne de um lado, osso de outro) está colocada na borda da pista ou da balastrada onde fica a Figura-cabeça; mas ela é também a espessa chuva carnal que encobre a cabeça que desfaz o rosto sob o guarda-chuva. O grito que sai da boca do papa, a piedade que sai de seus olhos, tem por objeto a vianda. Em seguida a vianda tem uma cabeça com a qual ela foge e desce da cruz, como nas duas Crucifixões precedentes. Depois ainda todas as séries de cabeças de Bacon afirmarão sua identidade com a vianda, e entre as mais belas há aquelas que são pintadas com a cor da vianda, o vermelho e o azul. Por fim a vianda é ela mesma uma cabeça, a cabeça se tornando a potência não localizável da vianda, como em “Fragmento de um Crucifixo” de 1950, onde toda vianda grita sob o olhar de um espírito cachorro que pende do alto da cruz. O que faz com que Bacon não goste deste quadro é a simplicidade do procedimento aparente: bastaria abrir uma boca em plena vianda. Ainda falta ver a

⁶ Jean-Christophe Bailly apresentou este belo texto de K.P.Moritz (1756-1793) em *La légende dispersée, anthologie du romantismo alemão*, éd. 10-18, pp. 35-43.

⁷ E., p.114: “Pois bem, se você pega por exemplo o grande autorretrato de Rembrandt em Aix-en-Provence, e se o analisa, vê que quase não tem órbita em volta dos **globos oculares**, que é completamente anti-ilustrativo”.

afinidade da boca, e do interior da boca, com a vianda, e chegar ao ponto em que a boca aberta torna-se estritamente a secção de uma artéria cortada, ou mesmo a manga de uma camisa que vale por uma artéria, como no pacote ensangüentado do tríptico “*Sweeney agonistes*”. Então a boca ganha esta potência de não localização que faz de toda vianda uma cabeça sem rosto. Ela não é um órgão particular, mas o buraco pelo qual o corpo inteiro escapa, e pelo qual desce a carne (faz-se necessário o procedimento das marcas livres involuntárias). O que Bacon chama de Grito na imensa piedade que arrasta a vianda.

V – Nota de recapitulação: períodos e aspectos de Bacon

A cabeça-vianda, é um devir-animal do homem. E neste devir, todo corpo tende a escapar, e a Figura tende a juntar-se à estrutura material. Já se vê isto no esforço que ela faz sobre ela mesma para passar pelo bico ou pelo buraco; melhor ainda, no estado que ela toma quando é passada pelo espelho, sobre o muro. No entanto, ela ainda não dissolve a estrutura material, ela ainda não se juntou ao plano para se dissipar de vez, se apagar sobre o muro do cósmos fechado, se confundir com a textura molecular. Faz-se necessário ir até este ponto, a fim de reinar uma Justiça que não será mais que Cores ou Luzes., um espaço que não será mais que Sahara.¹ É o mesmo que dizer que, qualquer que seja a importância, o devir animal não passa de uma etapa para um devir imperceptível mais profundo no qual a Figura desaparecerá.

Todos os corpos escapam pela boca que grita. Pela boca redonda do papa ou da ama de leite; o corpo escapará como que por uma artéria. E entretanto esta não é a última palavra na série da boca segundo Bacon. Ele sugere que exista, para além do grito, um sorriso ao qual ele não teve acesso². Bacon é certamente modesto; de fato ele pintou sorrisos que estão entre os mais belos quadros da pintura. E que têm a mais estranha função, a de assumir o despedaçar-se do corpo. Neste ponto Bacon se encontra com Lewis Carrol, o sorriso do gato.³ Existe já um sorriso que cai, inquietante, na cabeça do homem com um guarda-chuva, e é em proveito deste sorriso que o rosto se desfaz como que sob um ácido que consome o corpo; e a segunda versão do mesmo homem acusa e refaz ao sorriso. E mais ainda no sorriso bonachão, quase insustentável, do Papa de 1954 ou do homem sentado na cama: sentimos que ele deva sobreviver ao despedaçar-se do corpo. Os olhos e a boca são as coordenadas espaciais onde só subsiste o sorriso insistente. Como nomear então tal coisa? Bacon sugere que se trate de um sorriso histérico.⁴ Sorriso abominável, abjeção do sorriso. E se sonharmos em introduzir uma ordem em um tríptico, acreditamos que o de 1953 impõe esta ordem que não se confunde com a sucessão dos painéis: a boca que grita no centro, o sorriso histérico à esquerda, e à direita, enfim, a cabeça que se inclina e se dissipa.⁵

Neste ponto extremo da dispersão cósmica, em um cósmos fechado mas ilimitado, é bem evidente que a Figura não possa mais estar isolada, tomada em um limite, pista ou paralelepípedo: são outras as coordenadas das quais estamos diante. A Figura do papa que grita aparece atrás de uma lâmina espessa, batentes de uma cortina de sombra e transparência: a parte de cima do corpo se desvela, e só subsiste como uma marca sobre um sudário arranhado, enquanto a parte de baixo do corpo permanece ainda fora da

¹ E., p.111: “você vai adorar poder fazer da aparência de um retrato um Sahara, fazê-lo parecer-se de tal maneira que parecerá conter as distâncias de um Sahara”.

² E., p.98: “sempre quis, sem jamais conseguir, pintar um sorriso”

³ Lewis Carrol, *Alice no país das maravilhas*, capítulo 6: “ele se esqueceu muito lentamente... acabando em um sorriso, que persistiu algum tempo depois que o resto do animal desapareceu”.

⁴ E., p.95.

⁵ Não podemos seguir aqui John Russel, que confunde ordem do tríptico com a sucessão dos painéis da esquerda à direita: ele vê à esquerda um sinal de “sociabilidade”, ao centro um discurso público (*Francis Bacon*. ed. du Chêne). Mesmo que o modelo tenha sido o Primeiro ministro, é difícil ver como que o inquietante sorriso pode passar por sociável, e o grito do centro, por um discurso.

cortina que se evade. Vem daí o efeito de um alongamento progressivo como se a parte superior do corpo fosse esticada para trás. Por um longo período este procedimento será freqüente em Bacon. As mesmas lâminas verticais de cortina envolvam e arranhem parcialmente o abominável sorriso do *Estudo para um retrato*, enquanto a cabeça e o corpo parecem aspirados para o fundo, contra os batentes horizontais da persiana. Diremos então que, durante todo um período, se impõem convenções bem oposta àquelas que definimos de início. Por toda parte o reino do fluido e do indeterminado, a ação de um fundo que destaca a forma, uma espessura onde se jogam as sombras, uma sombra de textura nuançada, efeitos de aproximação e afastamento: um tratamento *malerich*, como o diz Sylvester⁶. É o que Sylvester funda para distinguir três períodos na pintura de Bacon: o primeiro que confronta a Figura precisa e a superfície viva e dura; o segundo que trata a forma “*malerisch*” sobre um fundo tonal acortinado; o terceiro que reúne enfim “as duas convenções opostas”, e que volta ao fundo vivo e chapado, reinventando localmente os efeitos de esfumado por estriamento e escovação.⁷

Todavia não é apenas o terceiro período que inventa a síntese dos dois anteriores. O segundo período já contradiz um pouco o primeiro ao não se sobrepôr a este quanto à unidade de estilo e de criação: aparece uma nova posição da Figura coexistindo com as outras. De modo simplificado, a posição atrás das cortinas se conjuga perfeitamente com a posição sobre a pista, sobre a barra ou pararelepípedo, para uma Figura isolada, colada, contraída, mas igualmente abandonada, escapada, evanescente, confusa: é assim em *Étude pour un nu accroupi* de 1952. *L'Homme au chien*, de 1953, que retoma os elementos fundamentais da pintura, mas em um conjunto borrado em que a Figura não é mais que uma sombra, uma poça, um contorno incerto, a calçada, uma superfície sombreada. E é isto o essencial: existe certamente uma sucessão de períodos, mas também os aspectos coexistem, em virtude dos três elementos simultâneos da pintura que estão perpetuamente presentes. A armadura ou a estrutura material, a Figura em posição, o contorno como limite dos dois, não deixam de constituir um sistema de mais alta precisão; e é neste sistema que se produzem as operações de borramento, os fenômenos de fluxo, os efeitos de distanciamento e desaparecimento, cada vez mais forte por contituiem um movimento ele mesmo preciso neste conjunto.

Haverá ou talvez houvesse ainda um lugar para distinguir um quarto período mais recente. Suponhamos em efeito que a Figura não tenha somente componentes de dissipação, e mesmo que ela não se contente mais em privilegiar ou galgar esta componente. Suponhamos que a Figura tenha efetivamente desaparecido, deixando apenas um traço vago de sua antiga presença. O chapado se abrirá como um céu vertical ao mesmo tempo que se encarregará de mais a mais de funções estruturantes: os elementos de contorno determinarão de mais a mais as divisões, as seções planas e as regiões no espaço que forma a moldura livre. Mas ao mesmo tempo a zona de borramento ou de limpeza, que faz surgir a Figura, vai agora valer por si mesmo, independentemente de toda forma definida, aparecer como pura Força sem objeto, onda de tempestade, jato

⁶ *Mal* deriva de “mácula”, a mancha (de onde *malen*, pintar, *Maler*, pintor). Wölfflin se serve do termo *Malerisch* para designar o pictórico por oposição ao linear, ou mais precisamente a massa em oposição ao contorno. Cf. *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*. éd. Gallimard, p.25.

⁷ E. II, pp.96: a distinção dos três períodos é de David Sylvester.

d'água ou de vapor, olho de ciclone, que lembra Turner em um mundo que se torna um bote. Por exemplo, tudo se organiza (notadamente a secção negra) no confronto de dois blocos vizinhos, o do jato e o do achatamento. Visto que ainda só conhecemos alguns casos de organização muito novas na obra de Bacon, não é dado excluir que se trata de um período nascente: uma “abstração” que lhe será própria e não será mais do que areia, erva, poeira ou gota d'água...⁸ A paisagem escoo por si mesma para fora do polígono de apresentação, guardando os elementos desfigurados de uma esfíngue que parece já feita de areia. Mas agora a areia não retém mais nenhuma Figura, nada além da grama, a terra ou a água. Para a articulação das Figuras e de seus novos espaços vazios advém um uso radiante do pastel. A areia poderá mesmo recompor uma esfíngue, mas tão poeirenta e pastel; que sentimos o mundo das Figuras profundamente ameaçado por esta nova potência.

Se nos detivermos aos períodos narrados, o que é difícil de se pensar, veremos a coexistência de todos os movimentos. E portanto o quadro é esta coexistência. Dados os três elementos de base, Estrutura, Figura e Contorno, um primeiro movimento (“tensão”) vai da estrutura à Figura. A estrutura se apresenta então como um achatamento mas que vai se enrolar como um cilindro em torno do contorno; o contorno se apresenta como um isolamento, redondo, oval, barra ou sistema de barras; e a Figura está isolada no contorno, um mundo de fato todo fechado. Mas eis que um segundo movimento, uma segunda tensão vai da Figura à estrutura material: o contorno muda, ele se torna meia-esféra do lavabo ou do guarda-chuva, moldura do espelho, agindo como um deformante; a Figura se contrai, ou se dilata, para passar por um buraco ou em um espelho, ela experimenta um devir-animal extraordinário numa série de deformações gritantes; e ela tende ela mesma a juntar-se ao chapado, a dissipar-se na estrutura, com um último sorriso, por intermédio do contorno que não age mais como deformante, mas como uma cortina onde a Figura se delinea ao infinito. Este mundo o mais fechado era assim também o mais ilimitado. Se nos detivermos ao mais simples, o contorno que começa por um simples redondo, veremos a variedade de suas funções ao mesmo tempo que o desenvolvimento de sua forma: é a princípio isolante, último território da Figura; mas assim ele já é o “despovoador”, ou “desterritorializante”, visto que força a estrutura a se enrolar, cortando a Figura de todo meio natural; ele é ainda um veículo, pois guia o pequeno passeio da Figura no território que lhe resta; e ele é agregado, prótese, pois sustenta o atletismo da Figura que se fecha; ele age em seguida como deformante, quando a Figura passa por ele, por um buraco, por uma ponta; e ele se reencontra agregado e prótese em um novo sentido, para a acrobacia da carne; ele é enfim cortina por detrás da qual a Figura se dissolve reencontrando a estrutura; em resumo ele é membrana, e não deixou de ser, assegurando a comunicação nos dois sentidos entre Figura e estrutura material. Em *Pinture* de 1978, vemos o laranja dourado do contorno que bate à porta com todas suas funções, pronto a tomar todas as suas formas. Tudo se reparte em diástole e sístole repercutida em cada nível. A sístole, que aperta os corpos, e vai da estrutura à Figura; a diástole que o estende e o dissipa, indo da Figura à estrutura. Mas já há uma diástole no primeiro movimento, quando o corpo se alonga para melhor se fechar; e há uma sístole num segundo movimento, quando o corpo se contrai para escapar; e mesmo

⁸ Conhecemos atualmente seis quadros desta nova abstração; afora estes citados anteriormente, uma *paysage* de 1978, em 1982. “Água escorrendo de uma torneira”.

Tradução de: Deleuze, Gilles (1981) *Francis Bacon: Logique de la Sensation*. Paris: aux éditions de la différence. por Silvio Ferraz e Annita Costa Malufe - sem revisão.

quando o corpo se dissipa, permanece ainda contraído por suas forças que o abocanham por rendê-lo ao entorno. A coexistência de todos os movimento neste quadro é o ritmo.

VI – Pintura e sensação

Há duas maneiras de ultrapassar a figuração (ilustrativa ou narrativa): em face à forma abstrata, ou à Figura. Para esta via da Figura, Cézanne dá um nome simples: a sensação. A Figura é a forma sensível relacionada à sensação; ela age imediatamente sobre o sistema nervoso, que é a própria carne. Enquanto a Forma abstrata se volta para o cérebro, agindo por intermédio deste cérebro, mais próxima ao osso. É claro que não foi Cézanne que inventou esta via da sensação na pintura. Mas ele deu a ela uma posição sem precedente. A sensação é o contrário do fácil ou do já feito, do clichê, mas também o contrário do “sensacional”, do espontâneo... etc. A sensação tem uma face voltada para o sujeito (o sistema nervoso, o movimento vital, o “instinto”, o “temperamento”, todo um vocabulário comum ao naturalista e a Cézanne), e a outra face voltada para o objeto (o “fato”, o lugar, o acontecimento). Ela pode também não ter face nenhuma, ser as duas coisas indissoluvelmente, ser o estar-no-mundo como dizem os fenomenologistas: por sua vez eu *me torno* na sensação e alguma coisa *me acontece* pela sensação, um pelo outro, um no outro¹

É uma linha um tanto quanto genérica que liga Bacon a Cézanne: *pintar a sensação, ou*, como diz Bacon com palavras muito próximas às de Cézanne, registrar o fato: “é uma questão muito densa e difícil a de saber porque uma pintura toca diretamente os nervos”². Digamos que as diferenças entre os dois pintores sejam, evidentes: o mundo de Cézanne como paisagem e natureza morta, mesmo diante dos retratos que são também tratados como paisagens; e a hierarquia inversa em Bacon que destitui natureza morta e paisagem³. O mundo como natureza em Cézanne e o mundo como artefato em Bacon. Mas justamente, tais diferenças tão evidentes não estariam elas levando em conta a “sensação” e o “temperamento”, isto é não estariam ambas inscritas no que liga Bacon a Cézanne, naquilo que lhes é comum? Quando Bacon fala da sensação ele quer dizer duas coisas muito próximas a Cézanne. Negativamente, ele fala que a forma remete à sensação (Figura), o contrário de ver a forma remetendo a um objeto que ela buscaria representar (figuração). Seguindo as palavras de Valéry, a sensação é aquilo que transmite diretamente, evidenciando o desvio ou o desgosto de uma história a ser contada⁴. De um modo positivo, Bacon não deixa de dizer que a sensação é aquilo que passa de uma “ordem” a outra, de um “nível” a outro, de um “domínio” a outro. Esta é a razão pela qual a sensação é a mão da deformação, o agente da deformação dos corpos. E neste sentido, podemos tecer uma mesma censura, tanto à pintura figurativa quanto à abstrata: elas passam pelo cérebro, elas não agem diretamente sobre o sistema nervoso, elas não têm acesso à sensação, elas não libertam a Figura, razão pela qual permanecem a *um só e*

¹ Henri Maldiney, *Regard parole espace*, éd. l'Age d'Homme, p.136. Os fenomenólogos como Maldiney e Merleau-Ponty viram em Cézanne o pintor por excelência. Analisam a sensação, ou antes o “sentir”, não só por ele relacionar as qualidades sensíveis com um objeto identificável (momento figurativo), mas sobretudo porque cada qualidade constitui um campo que vale por si mesmo e interfere com os outros (momento “pathico”). É este aspecto da sensação que a fenomenologia de Hegel curto-circuitou, e que está portanto na base de toda estética possível. Cf. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, éd. Gallimard

² E.I, p.44.

³ E.I, pp. 122-123.

⁴ E.I, p.127.

*mesmo nível*⁵. Elas podem operar transformações da forma mas não chegam a deformar os corpos. Teremos a ocasião de ver mais adiante no que Bacon é cézaneano, mais do que um discípulo de Cézanne.

O que quer dizer Bacon, em todas suas entrevistas, cada vez que fala de “ordens de sensação”, de “níveis sensitivos”, de “domínios sensíveis” de “sequências móveis”? A princípio poderíamos acreditar que a cada ordem, nível ou domínio, corresponde uma sensação específica; cada sensação seria então um termo em uma seqüência ou em uma série. Por exemplo a série dos auto-retratos de Rembrandt nos conduz por domínios sensíveis distintos⁶. E é também verdade que a pintura, singularmente aquela de Bacon, procede por séries. Série de crucifixões, série de papas, série de retratos, de autoretratos, série da boca, da boca que grita, da boca que ri... Além do mais, a série pode ser de simultaneidade, como nos trípticos que fazem coexistir pelo menos três ordens ou três níveis. A série também pode ser fechada quando ela tem uma composição contrastante ou aberta, quando é continuada ou continuável para além das três⁷. Tudo isto vale. Mas, justamente, não seria verdade se não houvesse também uma outra coisa que valha ainda para cada quadro, cada Figura, cada sensação. É cada quadro, cada Figura, que é uma seqüência móvel, ou uma série (e não somente os termos na série). É cada sensação que está em diversos níveis, de diferentes ordens ou em demais domínios. Se bem que não existam *as* sensações de ordens diferentes, mas diferentes ordens de uma só e mesma sensação. É próprio da sensação envelopar uma diferença de nível constitutiva, uma pluralidade de domínios constituintes. Toda sensação, e toda Figura já é uma sensação “acumulada”, “coagulada”, como em uma figura [sic.] de calcário⁸. Vem daí o caráter irredutivelmente sintético da sensação. Nos perguntamos de onde vem tal caráter sintético pelo qual cada sensação material tem mais de um nível, mais de uma ordem ou domínios. O que vem a ser este nível, e o que torna sua unidade sentinte ou sentida?

Uma primeira resposta deve evidentemente ser relançada. O que fará a unidade material sintética de uma sensação será o objeto representado, a coisa figurada. É teoricamente impossível, pois a Figura se opõe à figuração. Mas mesmo se notamos praticamente, como o faz Bacon, que qualquer coisa é já figurada (por exemplo um papa que grita), esta figuração segunda repousa sobre a neutralização de toda figuração primária. Bacon se propõe alguns problemas ligados à sustentação inevitável de uma figuração prática, no momento em que a Figura afirma sua intenção de romper com o figurativo. Vejamos como ele resolve o problema. De qualquer modo Bacon não deixou de querer eliminar o “sensacional”, ou seja, a figuração primária naquilo que provoca uma sensação violenta. Tal é o sentido da fórmula; “quis pintar o grito mais do que o horror”. Quando pinta o papa que grita, nada se faz horror, e a cortina diante do papa não é apenas uma maneira de isolar, de subtraí-lo dos olhares, é mais uma maneira na qual ele não vê nada de si mesmo, e grita *diante do invisível*: neutralizado, o horror é múltiplo pois ele se conclui do grito, e não o inverso. É claro que não é fácil renunciar ao horror, ou à figuração primária. É preciso voltar-se contra os próprios instintos, renunciar à sua experiência.

⁵ Todos estes temas são uma constante nas *Entretiens*.

⁶ E.I, p.62.

⁷ E.II, pp. 38-40

⁸ E.I, p.114 (“coagulo de marcas não representativas”)

Bacon traz consigo toda a violência da Irlanda, e a violência do nazismo, a violência da guerra. Ele passa pelo horror das Crucifixões, e sobretudo do fragmento de Crucifixão, ou da cabeça-vianda, ou da maleta sangrenta. Mas quando julga seus próprios quadros, ele se livra de todos aqueles que são muito “sensacionais”, pois a figuração que lhes subsiste reconstitui, mesmo que secundariamente o horror e reintroduz assim uma história a ser contada: mesmo as “Touradas” são muito dramáticas. E desde que haja horror, uma história se reintroduz, e rasuramos o grito. E finalmente, o máximo de violência se fará nas Figuras sentadas ou agachadas, que não sofrem nenhuma tortura nem brutalidade, às quais nada de visível se dá, e que efetuam melhor a potência da pintura. É que a violência tem dois sentidos muito diferentes: “quando falamos de violência da pintura, isto não tem nada a ver com violência da guerra”⁹. À violência do representado (o sensacional, o clichê) se opõe a violência da sensação. E esta se faz uma só na sua ação direta sobre o sistema nervoso, os níveis pelos quais ela passa, os domínios que atravessa: sendo ela mesma uma Figura, ela não deve nada à natureza de um objeto figurado. É como em Artaud: a crueldade não é o que acreditamos ser, depende cada vez menos do que está representado.

Uma segunda interpretação deve ser re-lançada, confundindo os níveis de sensação, ou seja, as valências da sensação, com uma ambivalência do sentimento. Neste ponto Sylvester sugere: “como você fala de registrar em uma só imagem diferentes níveis de sensação... pode-se dizer que, dentre outras coisas, você exprime, em um só e mesmo momento, o amor pela pessoa e a hostilidade a seu respeito... ao mesmo tempo uma carícia e uma agressão?”. Ao que Bacon responde: “é lógico, eu não acredito que haja acaso. Creio que isto toca algo mais profundo para mim: como é que sinto que eu possa tornar esta imagem o mais imediatamente real para mim? É tudo”¹⁰. De fato a hipótese psicanalítica da ambivalência não tem apenas o inconveniente de localizar a sensação do lado do espectador que olha o quadro. Mas mesmo que se suponha uma ambivalência da Figura em si mesma, tratar-se-á de sentimentos que a Figura provaria com relação à coisa representada, com relação a uma história contada. Portanto não há sentimento em Bacon: nada mais do que afetos, ou seja, “sensações” e “instintos”, seguindo a fórmula do Naturalismo. E a sensação, que determina o instinto em tal momento, assim como o instinto, é a passagem de uma sensação a outra, a busca da “melhor” sensação (não a mais agradável, mas aquela que preenche a carne no momento de sua descida, de sua contração ou de sua dilatação).

Existe ainda uma terceira hipótese, mais interessante. É a hipótese motora. Os níveis de sensação são como que paradas ou instantâneos do movimento, que recomporiam o movimento sinteticamente em sua continuidade, sua velocidade e sua violência: assim como o cubismo sintético, ou o futurismo, ou o *Nu* de Duchamp. É claro que Bacon é

⁹ E.II, pp.29-32 (e I, pp. 94-95: “eu nunca experimentei algo tão terrificante”.

¹⁰ E.I, p.85. Bacon parece rebelar-se contra as sugestões psicanalíticas, e é Sylvester que lhe diz, em outra ocasião, “o papa é o pai”, ao que ele responde polidamente “eu não estou seguro de ter compreendido o que você disse...” (II, p.12). Para uma interpretação psicanalítica mais elaborada dos quadros de Bacon referimos o livro, de Didier Anzieu, *Le corps e l'oeuvre*, Gallimard, p.333-340.

fascinado pela decomposição de movimentos de Muybridge¹¹, e se serve disto como material. É claro também que ele obtem por sua própria conta movimentos violentos de uma grande intensidade, como os giros de cabeça de 180° de George Dyer voltando-se para Lucien Freud. E geralmente as Figuras de Bacon estão agarradas ao vivo em um estranho passeio: *Homem carregando criança*, ou o Van Gogh. Isolando a Figura, o círculo ou o paralelepípedo, se tornam eles mesmos motores, e Bacon não renuncia ao projeto que uma escultura móvel realizaria mais facilmente: que o contorno ou o pedestal possam se deslocar ao longo da armação de modo que a Figura faça um “pequeno passeio” cotidiano¹². Mas é justamente o caráter deste pequeno passeio que pode nos falar mais sobre o preceito do movimento segundo Bacon. Nunca Beckett e Bacon estiveram tão próximos, por um pequeno passeio ao modo dos personagens de Beckett que, também se deslocam aos trancos sem sair do círculo ou do paralelepípedo. É o passeio da criança parálitica e de sua mãe, enganchadas à beira da balaustrada, numa curiosa corrida de obstáculos. É a reviravolta da “Figura giratória”. É o passeio de bicicleta de George Dyer, que parece bastante aos heróis de Moritz: “a visão estava limitada ao pequeno pedaço de terra que via ao seu redor...o fim de todas as coisas lhe parecia saindo para a extremidade de seu passeio *a um tal ponto...*”. Se bem que, mesmo quando o contor no se desloca, o movimento consiste menos neste deslocamento do que na exploração microbiana à qual a Figura se lança em seu contorno. O movimento não explica a sensação, pelo contrário, ele se explica pela elasticidade da sensação, sua *vis elastica*. Seguindo a lei de Beckett ou de Kafka, existe imobilidade para além do movimento; para além do estar em pé existe o estar sentado, e para além do estar sentado, estar deitado, para se dissipar enfim. O verdadeiro acrobata é aquele da imobilidade no círculo. Os grandes pés das Figuras, seguidamente, não favorecem seu andar: quase que pés botas (e os sofás por vezes têm o ar de sapatos para pés botas). Em suma, não é o movimento que explica os níveis de sensação, são os níveis de sensação que explicam o que subsiste no movimento. E de fato, o que interessa em Bacon não é exatamente o movimento, se bem que sua pintura torne o movimento intenso e violento. Mas no limite, é um movimento no mesmo lugar, um espasmo, que testemunha um outro problema próprio a Bacon: *a ação das forças invisíveis sobre os corpos* (de onde vem as deformações do corpo devidas a esta causa mais profunda). No tríptico de 1973, o movimento de translação se dá entre dois espasmos, entre dois movimentos de contração no mesmo lugar.

Mas ainda existe uma outra hipótese, mais “fenomenológica”. Os níveis de sensação seriam verdadeiramente domínios sensíveis remetendo aos diferentes órgãos dos sentidos; mas cada nível, cada domínio teria uma maneira de remeter aos outros, independente do objeto comum representado. Entre uma cor, um gosto, um toque, um odor, um ruído, um peso, existiria uma comunicação existencial que construiria o momento “pathico” (não representativo) da sensação. Por exemplo, em Bacon, nas *Touradas* ouvimos os cascos da fera, no tríptico de 1976 tocamos o estremecer do pássaro que se põe no lugar da cabeça, e cada vez que a vianda é representada, a tocamos, a sentimos, a comemos, a pesamos, como em Soutine; e o retrato de Isabel Rawthorne faz surgir uma cabeça para a qual os ovais e os traços são juntados para encarquilhar os

¹¹ NT. Muybridge: fotógrafo e cineasta norte-americano do qual Bacon guardava diversas fotografias de lutas masculinas recortadas de uma revista.

¹² E.I, p.34 e p.83.

olhos, inflar as narinas, prolongar a boca, mover a pele, em um exercício comum de todos os órgãos de cada vez. Caberia então ao pintor *fazer ver* um tipo de unidade original da sensação, e fazer aparecer visualmente uma Figura multisensível. Mas esta operação só é possível se a sensação de tal ou tal domínio (aqui a sensação visual) estiver diretamente tomada de uma potência vital que transborde todos os domínios e os atravesse. Esta potência, este Ritmo, é mais profundo que a visão, a audição, etc. E o ritmo aparece como música quando ele investe sobre o nível auditivo, como pintura ao investir o nível visual. Uma “lógica do sentido” diria Cézanne, não racional, não cerebral. A última é, portanto, a relação do ritmo com a sensação que põe em cada sensação os níveis e os domínios pelos quais passam. E este ritmo percorre o quadro como ele percorre uma música. É a sístole-diástole: o mundo que prende a mim mesmo se fechando sobre mim, o eu que se abre ao mundo, e o abre a si mesmo¹³. Cézanne, digamos, é precisamente aquele que pôs o ritmo vital na sensação visual. É preciso falar a mesma coisa sobre Bacon, com a coexistência de movimentos, quando o plano chapado se fecha sobre a Figura, e quando a Figura se contrai ou ao contrário, se dilata, para se reunir ao plano chapado, até que se funda? Sera possível ao mundo artificial e fechado de Bacon testemunhar o mesmo movimento vital que a Natureza de Cézanne? Não são só palavras quando Bacon declara ser cerebralmente pessimista, mas nervosamente otimista, de um otimismo que só acredita na vida¹⁴. O mesmo “temperamento” que Cézanne? A fórmula de Bacon, ser figurativamente pessimista mas figuralmente otimista.

¹³ Cf. Henri Maldiney, *op.cit*, pp.147-172: sobre a sensação e o ritmo, a sístole e a diástole (e as páginas sobre Cézanne sobre tal questão).

¹⁴ E.II, p.26.

VII – *histeria*

Este fundo, esta unidade rítmica do sentido, só pode ser descoberta ao ultrapassarmos o organismo. A hipótese fenomenológica é talvez insuficiente pois ela invoca somente o corpo vivido. Mas o corpo vivido é ainda pouco em vista de uma Potência mais profunda e quase inviável. De fato, só podemos buscar a unidade do ritmo lá onde o ritmo ele-mesmo mergulha em um caos, na noite, e onde as diferenças de nível são perpetuamente revolvidas com violência.

Para além do organismo, mas também como limite do corpo vivido, existe aquilo que Artaud descobriu e nomeou: corpo sem órgãos. “O corpo é o corpo Ele é sozinho E não precisa de órgãos. O corpo nunca é um organismo. Os organismos são os inimigos dos corpos”.¹ O corpo sem órgãos se opõe menos aos órgãos que a esta organização dos órgãos a que chamamos organismo. É um corpo intenso, intensivo. Percorrido de uma onda que traça no corpo os níveis ou os limites segundo as variações de sua amplitude. O corpo não tem, portanto, órgãos, mas limites ou níveis. Se bem que a sensação não seja qualitativa e qualificada, ela só tem uma realidade intensiva que não determina mais nela dados representativos, mas variações alotrópicas. A sensação é vibração. Sabemos que o ovo apresenta justamente este estado do corpo “antes” da representação orgânica: eixos e vetores, gradientes, zonas, movimentos cinemáticos e acessórios. “Nada de boca. Nada de língua. Nada de dentes. Nada de laringe. Nem exôfago. Nem estômago. Nem ventre. Nem ânus”. Toda uma vida não orgânica, pois o organismo não é a vida, e a aprisiona. O corpo é inteiramente vivo, e portanto não orgânico. Assim a sensação, quando atinge o corpo através do organismo, toma um movimento excessivo e espasmódico, rompe os limites da atividade orgânica. Em plena carne ela é diretamente levada pela onda nervosa ou emoção vital. Podemos acreditar que Bacon reencontra Artaud em muitos pontos: a Figura é precisamente o corpo sem órgãos (desfazer o organismo em prol do corpo, o rosto em proveito da cabeça); o corpo sem órgãos é carne e nervo; uma onda o percorre lhe traçando níveis; a sensação é como o reencontro da onda com Forças que agem sobre o corpo, “atletismo afetivo”, grito-sopro; quando assim se remete ao corpo, a sensação deixa de ser representativa e se torna real; e a *crueledade* será ainda menos ligada à representação de qualquer coisa de horrível, ela será somente a ação das forças sobre o corpo, ou a sensação (o contrário do sensacional). Ao contrário de uma pintura miserabilista, que pinta pedaços de órgãos, Bacon não deixou de pintar os corpos sem órgãos, o fato intensivo do corpo. As partes limpas ou raspadas, em Bacon, são as partes do organismo neutralizado, rendido ao seu estado de zona ou nível: “o rosto humano ainda não encontrou sua face...”

Uma potente vida não orgânica: é assim que Wörringer definia a arte góptica, “a linha góptica setentrional”². Ela se opõe em princípio à representação orgânica da arte clássica. A arte clássica pode ser figurativa, na medida em que remete a algo representado, mas pode também ser abstrata, quando despreende uma forma geométrica da representação. Já, a linha pictural góptica, sua geometria e sua figura são bem outras. Esta linha é a princípio *decorativa*, na sua superfície, mas é uma decoração material, que não traça

¹ Artaud, in 84, n° 5-6 (1948).

² Wörringer, *L'art gotique*, éd. Gallimard, pp. 61-115.

nenhuma forma; uma geometria que não está a serviço do essencial ou do eterno, mas uma geometria a serviço dos “problemas” e “acidente”, afastamento, junção, projeção, intersecção. É assim uma linha que não para de mudar de direção, curvada, quebrada, contornada, voltada sobre si, enrolada, ou ainda prolongada para fora de seus limites naturais, morrendo numa “convulsão desordenada”: existem *marcas livres* que prolongam ou param a linha, agindo sob a representação ou fora dela. É portanto uma geometria, uma decoração tornada vital e profunda, com a condição de não ser mais orgânica: ela eleva à intuição sensível as forças mecânicas, ela procede por movimento violento. E se ela reencontra o animal, se ela se torna *animalica*, isto não se dá traçando uma forma, mas pelo contrário, é impondo-se por sua nitidez, por sua precisão ela mesma não orgânica, uma zona de indiscernibilidade de formas. Ela testemunha também uma alta *espiritualidade*, por ser uma vontade espiritual que a leva para fora do orgânico em busca de forças elementares. Somente esta espiritualidade, aquela do corpo: o espírito é o corpo ele mesmo, o corpo sem órgãos... (A primeira Figura de Bacon será esta do decorativo gótico).

Existem na vida muitas outras ambigüidades do corpo sem órgãos (o álcool, a droga, a esquizofrenia, o sado-masiquismo...etc). Mas a realidade viva deste corpo será que nós podemos nomeá-la “histeria”, e em que sentido? Uma onda de amplitude variável percorre o corpo sem órgãos; traça zonas e níveis segundo as variações de amplitude. No encontro da onda, a tal nível, e de forças exteriores, aparece a sensação. Um órgão será então determinado por este encontro, mas é um órgão provisório, que não dura a não ser a duração da passagem da onda e da ação da força, e que se deslocará para se colocar em outro lugar. “Os órgãos perdem toda sua consistência, quer se trate de sua localização ou de sua função... os órgãos sexuais aparecem um pouco em toda parte... os ânus brotam, se abrem para defecar, depois se fecham... o organismo por inteiro muda de textura e de cor, variação alotrópica regulada em décimos de segundo...”³ De fato, ao corpo sem órgãos não faltam órgãos, falta somente o organismo, esta organização dos órgãos. O corpo sem órgãos se define assim por um *órgão indeterminado*, enquanto o organismo se define por órgãos determinados: “ao invés de uma boca e de um ânus que se arriscam a se turvar, porque não temos apenas um orifício polivalente para a alimentação e defecção? Poderíamos fechar a boca e o nariz, encher o estômago e abrir um buraco de arejamento diretamente nos pulmões – o que deveria já ter sido feito desde o começo”⁴. Mas como falar que se trata de um orifício polivalente ou de um órgão indeterminado? Já não há uma boca e um ânus suficientemente distintos, com necessidade de uma passagem ou de um tempo para ir de um ao outro? Mesmo na vianda, não existe já uma boca distinta, na qual reconhecemos os dentes, e que não se confunde com outros órgãos? Eis o que é preciso compreender: a onda percorre o corpo; em um dado nível um órgão se determinará, segundo as forças de encontro; e este órgão mudará se a própria força mudar ou se passar de um nível a outro. Resumindo, o corpo sem órgãos não se define pela ausência de órgãos, nem somente pela existência de órgãos indeterminados, ele se define enfim pela *presença temporária e provisória* de órgãos determinados. É um modo de introduzir o tempo no quadro; e em Bacon há uma grande força do tempo, o tempo é pintado. A variação de texturas e de cores sobre um corpo, sobre uma cabeça, ou sobre as

³ Burroughs, *Le festin nu*, éd. Gallimard, p.21.

⁴ p. 164.

costas (como em *Três estudos de costas de homens*) é verdadeiramente uma variação temporal regulada em décimos de segundos. Vem daí o tratamento cromático do corpo, muito diferente daquele dos planos chapados: haverá um cromatismo do corpo em oposição ao monocromatismo do chapado. Colocar o tempo na Figura, esta é a força dos corpos em Bacon: as largas costas de homens como variação.

Vemos então que toda sensação implica uma diferença de nível (de ordem, de domínio), e passa de um nível a outro. Mesmo a unidade fenomenológica não dará conta disso. Mas os corpos sem órgãos sim, se observamos a série completa: sem órgãos – de órgão indeterminado e polivalente – para órgãos temporários e transientes. O que é uma boca em um nível se torna ânus em um outro, ou no mesmo nível sob a ação de outras forças. Portanto esta série completa é a realidade histórica do corpo. Se nos reportamos ao “quadro” da histeria tal como se dá no século XIX, na psiquiatria e em outras áreas, encontramos um certo número de características que não deixam de animar os corpos de Bacon. E em um primeiro momento as célebres contracturas de paralisias, as hiperestésias ou as anestésias, associadas ou alternantes, sejam fixas ou migrantes, seguem a passagem da onda nervosa, seguem as zonas que ela [a sensação] investiu e se retira. Seguem ainda os fenômenos de precipitação e de antecipação, e o contrário de retardo (**histerese**), *d’après coup*, seguindo as oscilações da onda antecipada ou em retardo. Em seguida, o caráter transiente da transição de órgãos segue as forças que se exercem. Ainda mais uma vez, segue a ação direta de tais forças sobre o sistema nervoso, como se o histórico fosse um sonâmbulo em estado de velhice, um “vigilambule”. Enfim um sentimento muito especial do interior do corpo, visto que o corpo é precisamente sentido *sob* o órgãos, os órgãos transientes são precisamente sentidos sob a organização dos órgãos fixos. Além do mais, este corpo sem órgãos e seus órgãos transientes serão eles mesmos *vistos*, em fenômenos de “autoscopia” interna e externa: não é mais minha cabeça, mas eu me sinto em uma cabeça, eu vejo e eu me vejo em uma cabeça; ou bem eu não me vejo em um espelho, mas me sinto em um corpo que eu vejo e que eu me vejo neste corpo nu quando estou vestido...etc.⁵ Será que existe uma psicose do mundo que não comporte este paradeiro histórico? “Um tipo de paradeiro incompreensível e tão reto no seu miolo quanto no espírito...”⁶

O quadro comum dos Personagens de Beckett e as Figuras de Bacon, uma mesma Irlanda: o círculo, o isolante, o Despovoador; a série de contrações e paralisias no círculo; o pequeno passeio do “Vigilambule;” a presença da Testemunha, que escapa ao organismo... Ele escapa pela boca aberta em O, pelo ânus ou pelo ventre, ou pela garganta, ou pelo redondo do lavabo, ou pela ponta do guarda-chuva.⁷ A presença de um corpo sem órgãos sob o organismo, presença dos órgãos transientes sob a representação

⁵ Não importa importa a qual manual do século XIX sobre a histeria nos reportamos. Mas sobretudo a um estudo de Paul Sollier, *Les phénomènes d’autoscopie*, éd. Alcan, 1903 (que cria o termo “vigilambule”).

⁶ Artaud, *Le pèse-nerfs*.

⁷ Ludovic janvier, em seu *Beckett par lui même* (éd. Du Seuil) teve a idéia de fazer um léxico das principais noções de Beckett. São conceitos operatórios. Nos reportaremos sobretudo aos **artigos** “Corpo”, “Espaço-tempo”, “Imobilidade”, “Testemunha”, “Cabeça”, “Voz”. Cada um deles aproxima-se forçosamente à Bacon. E é verdade que Bacon e Beckett são bastante próximos para se conhecerem. Mas nos repoetaremos ao texto de Beckett sobre a pintura de Van Velde (éd. Musée de Poche). Muita coisa convirá a bacon: sobretudo a ausencia de relações, figurativas e narrativas, como um limite da pintura.

orgânica. Vestida, a Figura de Bacon se vê nua no espelho ou sobre a tela. As contracturas e as hiperestesias são seguidamente marcadas de zonas, raspadas, e as anestésias, as paralisias, zonas faltantes (como em um tríptico bastante detalhado de 1972). E sobretudo, veremos que toda a “maneira” de Bacon se passa em um ante-lance e um pós-lance: o que se passa antes que o quadro seja começado, mas também o que se passa após-lançado, hiperestesia que vai, a cada vez, romper o trabalho, irromper o curso figurativo, e contudo recomeçar em seguida...

Presença, presença, esta é a primeira palavra que vem à frente de um quadro de Bacon⁸. Pode esta presença ser histórica? O histórico é tanto aquele que impõe sua presença, quanto aquele para o qual as coisas e os seres estão presentes, muito presentes, e que dá a todas as coisas e comunica a todos os seres este excesso de presença. Existe então pouca diferença entre o histórico, o hysterizado, o hysterizante. Bacon pode dizer, com humor, que o sorriso histórico que ele pinta em um retrato de 1953, na cabeça humana de 1953, no papa de 1955, vêm do “modelo” que era “muito nervoso, quase histórico”. Mas é todo o quadro que é histórico⁹. E Bacon é ele mesmo hysterizante quando, num ante-lance, se abandona inteiro à imagem, abandona toda sua cabeça ao aparelho fotomático, ou, ainda, vê a si mesmo em uma cabeça que pertence ao aparelho, que se passa no aparelho. E, o que vem a ser o sorriso histórico, onde está a abominação, a abjeção deste sorriso? Presença ou insistência. Presença interminável. Insistência do sorriso para além do rosto e sob o rosto. Insistência do grito que subsiste à boca, insistência de um corpo que subsiste ao organismo, insistência dos órgãos transientes que subsistem aos órgãos qualificados. E a identidade de um já estar lá e de um estar sempre em retardo na presença excessiva. Em toda parte uma presença agindo diretamente sobre o sistema nervoso, e torna impossível o localizar ou distanciar de uma representação. É o que Sartre queria também dizer quando se dizia histórico, e falava da histeria de Flaubert¹⁰.

De qual histeria se trata? Daquela de Bacon, a do pintor, ou a da pintura ela mesma, e da pintura em geral? É verdade que há tanto perigo em se fazer uma clínica estética (com a vantagem de que não se trata de uma psicanálise). E por que dizê-lo especialmente da pintura, já que podemos invocar isto tanto nos escritores quanto nos músicos (Schumann e as contracturas de dedos, a audição de vozes...)? O que queremos dizer é que há uma relação especial da pintura com a histeria. É muito simples. A pintura se propõe a destacar diretamente a presença da representação, para além da representação. O sistema das cores é ele mesmo um sistema de ação direta sobre o sistema nervoso. Não é uma histeria do pintor, é uma histeria da pintura. Com a pintura a histeria torna-se arte. Ou melhor, com o pintor a histeria se torna pintura. O que a histeria é totalmente incapaz de fazer, um pouco de arte, a pintura o faz. É preciso dizer também a respeito do pintor que ele *não é* histórico, no sentido de uma negação na Teologia negativa. A abjeção se torna esplendor, o horror da vida se torna vida muito pura e muito intensa. “A vida é assustadora”, dizia Cézanne, mas no grito se elevam já todas as alegrias da linha e da cor.

⁸ Michel Leiris consagrou um bonito texto quanto a esta ação da “presença” em Bacon: cf. “Ce que m’ont dit les peintures de Francis Bacon”, *Au verso des images*, éd. Fata Morgana.

⁹ E.I. p.95.

¹⁰ Os temas sartreanos como o do excesso de existência (a raiz da árvore em *Nausée*) ou a fuga do corpo e do mundo (como pelo “buraco de *vidange*” em *L’Etre et le néant*) participam de um quadro histórico.

É o pessimismo cerebral que a pintura transmuda em otimismo nervoso. A pintura é histeria, ou converte a histeria, porque ela faz ver a presença, diretamente. Pelas cores e pelas linhas ela investe-se sobre o olho. Mas *ela não trata o olho como sendo um órgão fixo*. Liberando as linhas e as cores da representação, ela libera ao mesmo tempo o olho de seu pertencimento ao organismo, ela o libera de seu caráter de órgão fixo e qualificado: o olho se torna virtualmente um órgão indeterminado, polivalente, que vê o corpo sem órgãos, ou seja a Figura, como pura presença. A pintura nos põe os olhos em toda parte: na orelha, na barriga, nos pulmões (o quadro respira...). É a dupla definição da pintura: subjetivamente ela investe nosso olho que deixa de ser orgânico para se tornar órgão polivalente e transiente; objetivamente ela desvenda diante de nós a realidade do corpo, linhas e cores livres da representação orgânica. E um se faz pelo outro: a pura presença do corpo será visível ao mesmo tempo em que o olho será o órgão destinado desta presença.

A pintura tem dois modos de conjurar esta histeria fundamental: conservar as coordenadas figurativas da representação orgânica, deixando de jogar sutilmente, deixando de se fazer passar sob essas coordenadas ou entre elas as presenças liberadas e os corpos desorganizados. É a via da arte dita clássica. Ou voltar-se para a forma abstrata e inventar uma celebridade propriamente pictural (“acordar” a pintura neste sentido). De todos os clássicos, Vélasquez foi sem dúvida o mais sábio, de uma imensa sabedoria: suas audácias extraordinárias, ele as fazia passar mantendo firmemente as coordenadas da representação, assumindo plenamente o papel de um documentarista...¹¹ O que faz Bacon com relação aVélasquez tomado como mestre? Por que ele declara sua dúvida e seu descontentamento quando pensa em sua retomada do retrato de Inocêncio X? De certo modo, Bacon histerizou todos os elementos de Vélasquez. Não é necessário comparar os dois Inocêncios X, o de Vélasquez e aquele de Bacon que o transforma no papa que grita. É preciso comparar o de Vélasquez com o conjunto dos quadros de Bacon (¹²em Vélasquez o sofá já desenha a prisão do paralelepípedo; a cortina pesada por trás tendendo a passar para a frente, e o mato com aspectos de nacos de vianda; um pergaminho ilegível mas nítido na mão, e o olho fixo e atento do papa já vê surgir algo de invisível. Mas tudo isto está estranhamente contido, tudo isto vai se fazer, ainda não adquiriu a presença inlutável, irrepreensível dos diários de Bacon, dos sofás quase animais, das cortinas à frente, da vianda bruta e da boca que grita. Será que é preciso desencadear esta presença? pergunta Bacon. Isto não estaria melhor, infinitamente melhor em Vélasquez? Será necessário trazer à luz do dia esta relação da pintura com a histeria, recusando por sua vez a via figurativa e a via abstrata? Enquanto nossos olhos se encantam pelos dois Inocêncios X, Bacon se interroga¹³.

Mas enfim, por que isto seria especial à pintura? Poderíamos falar de uma essência histórica da pintura, em nome de uma clínica puramente estética e independente de toda psiquiatria, de toda psicanálise? Por que a música não desencadearia, ela também, puras presenças, agora em função de uma orelha tornada órgão polivalente para os corpos sonoros? E por que também não a poesia e o teatro, quando falamos daquele de Artaud e

¹¹ E. I, pp.62-63.

¹² No original em francês este parágrafo não fecha

¹³ E.I, p.77.

de Beckett? Este é um problema menos difícil do qual não estamos falando, aquele da essência de cada arte, e eventualmente de sua essência clínica. É certo que a música atravessa profundamente nossos corpos, e nos põe uma orelha no ventre, nos pulmões...etc. Ela se conhece em onda e nervosidade. Mas ela arrasta justamente nosso corpo, e os corpos, em um outro elemento. Ela livra os corpos de sua inércia, da materialidade de sua presença. Ela *desencarna* os corpos. Se bem que possamos falar com exatidão de corpos sonoros, e mesmo de corpo-a-corpo na música, por exemplo em um motivo, mas é como dizia Proust, um corpo-a-corpo imaterial e desencarnado, onde não subsiste mais “um só resíduo de matéria inerte e refratária ao espírito”. De certo modo a música começa onde a pintura acaba, e é isto o que queremos dizer quando falamos de uma superioridade da música. Ela se instala sobre linhas de fuga que atravessam os corpos, mas que encontram sua consistência fora deles. Enquanto a pintura se instala em um crescendo, lá onde o corpo escapa, mas, escapando, descobre a materialidade que o compõe, a pura presença de que é feito, o que não descobriria de outro modo. Em resumo, é a pintura que descobre a realidade material do corpo com seu sistema de linhas-cores, e seu órgão polivalente, o olho. “*Nosso olho insaciável e no cio*”, diria Gauguin. A aventura da pintura é que somente o olho pode se encarregar da existência material, da presença material: mesmo para uma maçã. Quando a música veste seu sistema sonoro e seu órgão polivalente, a orelha, ela se endereça a algo distinto da realidade material do corpo, e dá às entidades as mais espirituais um corpo desencarnado, desmaterializado: “os golpes de tímpanos do Réquiem se foram, majestosos, divinos e só podem anunciar às nossas orelhas surpresas que o porvir de um ser, retomando as palavras de Stendhal, está seguramente relacionado com o outro mundo...”¹⁴ Eis porque a música não tem por essência clínica a histeria e se confronta antes com uma esquizofrenia galopante. Para histerizar a música seria necessário reintroduzir as cores, passar por um sistema rudimentar ou refinado de correspondências entre os sons e as cores.

¹⁴ Marcel Moré, *Le dieu Mozart et le monde des oiseaux*, éd. Gallimard, p.47.

VIII - Pintar as forças

Vista de outra maneira, a questão da separação das artes, de sua autonomia respectiva, de sua hierarquia eventual perde toda a importância. Pois existe uma comunidade das artes, um problema comum. Em arte, na pintura como na música, não se trata de reproduzir ou de inventar formas mas de captar as forças. É por este viés que nenhuma arte é figurativa. A célebre fórmula de Klee “não mais trazer o visível mas tornar visível” não significa outra coisa. A tarefa da pintura está definida como a tentativa de tornar visível as forças que não são visíveis. O mesmo vale para a música, de esforçar-se por tornar sonoras as forças que não o são. É evidente. A força está em relação estreita com a sensação: é preciso que uma força se exerça sobre um corpo, na forma de uma onda, para que haja sensação. Mas se a força é a condição da sensação, não é ela que é sentida, visto que a sensação “dá” todas as outras coisas a partir das forças que a condicionam. Como poderia a sensação voltar-se o suficiente sobre si mesma, se esticar ou se contrair, para captar naquilo que nos dá as forças não dadas, para fazer sentir as forças insensíveis e se elevar à sua própria condição? É assim que a música deve tornar sonoras as forças não sonoras e a pintura, visíveis as forças invisíveis. É por vezes a mesma coisa: o Tempo, que é insonoro e invisível; como pintar ou fazer ouvir o tempo? E as forças elementares como a pressão, a inércia, a gravidade, a atração, a gravitação, a germinação? Por vezes ao contrário, a força insensível de tal arte parece antes fazer parte dos “dados” de tal outra arte: por exemplo o som, ou mesmo o grito, como pintá-los? (e inversamente fazer ouvir as cores?)

Este é um problema bastante consciente entre os pintores. Aos críticos pios que reprovavam Milliet por pintar camponeses que carregavam ofertórios como se fossem sacos de batatas, Milliet respondia que a gravidade comum aos dois objetos era mais profunda do que sua distinção figurativa. Ele, o pintor, se esforçava por pintar as forças da gravidade e não o ofertório *ou* o saco de batatas. E não seria este o gênio de Cézanne, ao ter subordinado todos os meios da pintura a esta tarefa: tornar visível a força de dobradura das montanhas, a força de germinação da maçã, a força térmica da paisagem... etc? E Van Gogh. Van Gogh inventou as forças desconhecidas, as forças inauditas de um grão de girassol. Todavia, em um grande número de pinturas, o problema do *captar das forças*, por mais consciente que tenha sido, se encontrou misturado a um outro, igualmente importante mas menos puro. Este outro problema é o da *decomposição e recomposição dos efeitos*: por exemplo a decomposição e recomposição da profundidade na pintura da Renascença, a decomposição e a recomposição das cores no impressionismo, a decomposição e a recomposição do movimento no cubismo. Vemos como passamos de um problema a outro, pois o movimento, por exemplo, é um efeito que remete tanto a uma força única que o produz quanto a uma multiplicidade de elementos decomponíveis e recomponíveis sob esta força.

Parece que na história da pintura as Figuras de Bacon seriam as respostas mais maravilhosas à questão: como tornar visível as forças invisíveis? Esta é mesmo a função primordial das Figuras. Notaremos a este respeito que Bacon permanece indiferente ao problema dos efeitos. Não que ele o despreze, mas ele pode pensar que em toda uma história como a da pintura, os pintores que admira trabalharam suficientemente tal

questão: sobretudo o problema do movimento, “tornar” o movimento [tornar móvel; tornar movimento; fazer o movimento???]¹. Mas se isto se dá assim, esta é uma razão para enfrentar ainda mais diretamente o problema de “tornar” visível as forças que não o são. E isto é verdadeiro para todas séries de cabeças de Bacon, e das séries de autorretratos, esta sendo a razão pela qual ele faz tais séries: a extraordinária agitação de tais cabeças não vem do movimento que a série seria chamada a recompor, mas antes das forças de pressão, da dilatação, da contração, do achatamento, do estiramento, que se exercem sobre a cabeça imóvel. É como as forças enfrentadas no cosmos por um viajante interespacial imóvel em sua cápsula. É como se as forças invisíveis esbofeteassem a cabeça sob os mais diferentes ângulos. E aqui as partes limpas, varridas, do rosto ganham um novo sentido, pois elas marcam a zona mesmo onde a força está batendo. É neste sentido que os problemas de Bacon são mais da deformação e não de transformação. Estas são duas categorias muito diferentes. A transformação da forma pode ser abstrata ou dinâmica. Mas a deformação é sempre aquela do corpo, e ela é estática, ela se faz no mesmo lugar; ela subordina o movimento à força, mas também o abstrato à Figura. Quando uma força se exerce sobre uma parte que foi limpa, ela não faz nascer uma forma abstrata, e também não combina dinamicamente as formas sensíveis: pelo contrário, ela faz desta zona uma zona de indiscernibilidade comum a demais formas, irreduzível a umas e outras, e as linhas de força que faz passar escapam a toda forma por sua própria nitidez, por sua precisão deformante (nós a vemos no devir-animal das Figuras). Cézanne é talvez o primeiro a ter feito deformações, a ponto de abater a verdade sobre o corpo. É por este mesmo ponto que Bacon é cézaneano: é sobre a *forma em repouso*, tanto em Bacon quanto em Cézanne, que obtemos a deformação; e ao mesmo tempo o em torno material, a estrutura, também se mexe, “os muros se contraem e escorregam, as cadeiras se inclinam e se endireitam um pouco, as roupas se enrugam como um papel em chamas...”² Tudo então está em relação de forças, tudo é forças. É isto o que constitui a deformação como ato de pintura: ela não se deixar conduzir à transformação da forma, nem a uma decomposição dos elementos. E as deformações de Bacon são raramente restritas ou forçadas, não são torturas, ao que podemos dizer: ao contrário, são as posturas as mais naturais de um corpo que se reagrupa em função da força simples que se exerce sobre ele, em vias de dormir, de vomitar, de se voltar, de ficar sentado o maior tempo possível... etc.

“E preciso considerar o caso especial do grito. Por que Bacon pode ver no grito um dos mais altos objetos da pintura? “Pintar o grito...” Não se trata de dar cores a um som particularmente intenso. A música, por sua conta, encontra-se diante da mesma tarefa, que certamente não é a de tornar o grito harmonioso, mas a de colocar o grito sonoro em relação com as forças que o suscitam. Do mesmo modo, a pintura colocará o grito visível, a boca que grita, em relação com as forças. Portanto, as forças que fazem o grito, e que

¹ Cf. John Russel, p.123: Duchamp “considerava a progressão como um sujeito pictórico e se interessava pela maneira segundo a qual um corpo humano descia uma escada, como se constitui em uma estrutura coerente, mesmo que esta estrutura não se revele jamais em um instante determinado. O objetivo de Bacon não é o de mostrar as aparências sucessivas, mas de sobrepôr essas aparências em formas que não encontramos na vida. Não há movimento horizontal da direita à esquerda, ou da esquerda à direita, em *Trois études d’Henrietta Moraes...*”

² D.H.Lawrence, *Eros et le chiens*, “introduction à ces peintures”, éd. Bourgois, p.261.

convulsionam o corpo a chegar à boca como zona que foi limpa, não se confundem com o espetáculo visível diante do qual se grita, nem mesmo com os objetos sensíveis assinaláveis cuja ação decompõe e recompõe nossa dor. Se gritamos é sempre tomados por força dos invisíveis e insensíveis que embaralham todo o espetáculo, e que transbordam a própria dor e a sensação. Ao que Bacon exprime dizendo: “pintar o grito ao invés do horror”. Se pudéssemos exprimi-lo em um dilema, diríamos: ou eu pinto o horror e não pinto mais o grito, visto que estou figurando o horrível; ou eu pinto o grito e não pinto o horror visível, pintaria assim cada vez menos o horror visível, pois o grito é como a captura ou a retenção de uma força invisível³. Berg soube fazer a música do grito, no grito de Maria, e depois em um grito ainda diferente em Lulu; mas a cada vez foi colocando a sonoridade do grito em relação com forças insonoras, aquelas da Terra no grito horizontal de Maria, aquelas do Céu no grito vertical de Lulu. Bacon faz a pintura do grito visto que ele trata da visibilidade do grito, a boca aberta como abismo na sombra, com relação às forças invisíveis que não são mais aquelas do futuro. É Kafka que fala em detectar as potências diabólicas do futuro que bate à porta⁴. Cada grito as contém em potência. Inocência X grita, mas grita justamente atrás da cortina, não somente como alguém que não pode ser visto, mas como alguém que não vê, que não tem mais nada para ver, que não tem mais função a não ser a de tornar visíveis tais forças do invisível que fazem gritar, esta potências do futuro. Expressimo-nos na fórmula “guitar para...”. Não gritar *diante...*, nem *de...*, mas gritar *para* a morte, etc, para sugerir este acoplamento de forças, a força sensível do grito e a força insensível daquilo que faz gritar.

É curioso, mas este é um ponto de vitalidade extraordinária. Quando Bacon distingue duas violências, aquela do espetáculo e aquela da sensação, e diz que é necessário renunciar a uma para atender a outra, é uma espécie de declaração de fé na vida. As entrevistas contém muitas declarações deste gênero: cerebralmente pessimistas, diz Bacon de si mesmo; ele não *vê* razão em pintar apenas horrores, horrores do mundo. Mas ao mesmo tempo nervosamente otimista, pois a figuração visível é secundária na pintura, sendo que ela terá cada vez menos importância: Bacon se censurará muito por pintar o horror como se isto fosse o suficiente para sair do figurativo; ele vai de mais a mais em direção de uma Figura sem horror. Mas, escolher “o grito ao invés do horror”, a violência da sensação ao invés daquela do espetáculo, seria este um ato de fé vital? As forças invisíveis, as potências do porvir, já não estariam elas presentes, e bem mais insustentáveis que o pior dos espetáculos ou mesmo a pior das dores? Sim, de certa maneira, como testemunha toda vianda. Mas de uma outra maneira, não. Quando o corpo visível enfrenta como um lutador as potências do invisível, ele não lhes dá outra visibilidade senão a sua. E é nesta visibilidade que o corpo luta ativamente, que afirma uma possibilidade de triunfar a qual ele não possuía enquanto ela permanecia invisível no seio de um espetáculo que nos tirou as forças e nos revirou. É como se um combate fosse possível agora. A luta com a sombra é a única luta real. Desde que a sensação visual enfrente a força invisível que a condiciona, ela desprende uma força que pode vencer

³ CF. As declarações de Bacon sobre o grito, E.I, 74-76 e 97-98 (é verdade que em um último texto Bacon lamenta que seus gritos permaneçam ainda abstratos, pois ele pensa ter errado “o que faz com que qualquer um grite”. Mas trata-se agora de forças e não mais de espetáculo).

⁴ Kafka, citado por Wagenbach, *Franz Kafka*, éd. Mercure, p.156.

esta primeira, ou bem se fazer amiga dela. A vida grita *para* a morte, mas a morte não é mais este muito-visível que nos faz desfalecer, ela é esta força invisível que a vida detecta, e faz sair e ver gritando. É do ponto de vista da vida que a morte é julgada, e não o inverso onde nos comprazemos⁵. Não menos que Beckett, Bacon faz parte desses autores que podem falar em nome de uma vida muito intensa, por uma vida mais intensa. Não é um pintor que “acredita” na morte. Todo um miserabilismo figurativo, mas a serviço de uma Figura da vida de mais a mais forte. Devemos tanto a Bacon quanto a Beckett ou Kafka a homenagem seguinte: eles elevaram figuras indomáveis, indomáveis por sua insistência, por sua presença, no momento mesmo em que eles “representavam” o horrível, a multidão, a prótese, a queda ou a ralé. Eles deram à vida um novo poder de rir extremamente direto.

Como os movimentos aparentes das Figuras são subordinados às forças invisíveis que se exercem sobre elas, podemos voltar os movimentos às forças, e fazer a lista empírica daquelas que Bacon detecta e capta. Pois, mesmo Bacon se equiparando a um “pulverizador”, a um “tritador”, ele age mais como um detector. As primeiras forças invisíveis, aquelas de isolamento”, têm por suporte os achatados e se tornam visíveis quando eles se enrolam em torno do contorno e enrolam o achatado em torno da Figura. As segundas são aquelas de deformação, que se amparam no corpo e na cabeça da Figura, e que se tornam visíveis cada vez que a cabeça sacode seu rosto, ou o corpo o seu organismo. (Bacon soube “tornar” intensamente, por exemplo, a força de achatamento no sono). As terceiras são as forças de dissipação, quando a figura se acalca e se junta ao achatado: é então um estranho sorriso que torna as forças visíveis. Mas existe ainda muitas outras forças. E o que dizer a princípio desta força invisível de acoplamento que vem tomar dois corpos com uma energia extraordinária, mas que se tornam visíveis ao deprender um tipo de polígono ou de diagrama? E mais além ainda, que força misteriosa é esta que não pode ser captada ou detectada a não ser pelos trípticos? Ao mesmo tempo força de reunião do conjunto, própria à luz, mas também força de separação das Figuras e dos panôs, separação luminosa que não se confunde com a isolamento precedente. Seria a vida, o Tempo, tornados sensíveis, visíveis? Tornar visível o tempo, a força do tempo, Bacon parece ter feito isto duas vezes: a força do tempo mutável, pela variação alotrópica dos corpos, “em décimos de segundos”, que faz parte da deformação; depois a força do tempo eterno, a eternidade do tempo, por esta Reunião-separação que reina nos trípticos, pura luz. Tornar o Tempo sensível em si mesmo, tarefa comum ao pintor, ao músico, por vezes ao escritor. É uma tarefa fora de toda medida ou cadência.

⁵ E.II, p.25: “Se a vida te exita, seu oposto tal qual uma sombra, a morte deve te exitar. Talvez não exitar, mas te fazer consciente de mesmo modo que você o é da vida... Tua natureza enraizada será totalmente sem esperança, e no entanto teu sistema nervoso será estufado de otimismo” (e sobre o que Bacon chama sua “avidez” de viver, sua recusa de fazer do jogo uma aposta mortal, cf. E.II, pp. 104-109.)

IX - Cóplas e trípticos

Pertence portanto à sensação passar por diferentes níveis, sob a ação de forças. Mas acontece também que duas sensações se confrontem, cada uma tendo um nível ou uma zona, fazendo comunicar seus níveis respectivos. Não estamos mais no domínio da simples vibração mas naquele da ressonância. Então temos duas Figuras acopladas. Ou seria antes o acoplamento das sensações que é determinante: diremos que uma só e mesma *matter of fact* para duas Figuras, ou até mesmo uma só Figura acoplada a dois corpos. Vimos desde o início que, segundo Bacon, o pintor não tem como recusar a colocar sobre a tela muitas figuras de uma só vez, se bem que exista o perigo de reintroduzir uma “história” ou de recair em uma pintura narrativa. A questão diz respeito então à possibilidade que existe de relações não ilustrativas e não narrativas entre Figuras simultâneas, relações que não são sequer lógicas, as quais chamaremos por “matters of fact”. Este é exatamente o caso em que o acoplamento de sensações em níveis diferentes faz a Figura acoplar (e não o inverso). O que está pintado é a sensação. A Beleza dessas Figuras misturadas. Elas não se confundem, mas tornadas indiscerníveis pela extrema precisão das linhas que adquirem uma espécie de autonomia em relação aos corpos: como em um *diagrama* em que as linhas unem apenas as sensações.¹ Há uma Figura comum dos dois corpos, ou um “fato” comum das duas Figuras, sem ter a menor história a ser contada. E Bacon não deixou de pintar Figuras acopladas, tanto no período “malerish” quanto nas obras de clareza: corpos estraçalhados, postos em uma mesma Figura e sob uma mesma força de acoplamento. Longe de contradizer ao princípio de isolamento, parece que a Figura acoplada faz das Figuras isoladas casos particulares. Pois mesmo no caso de um só corpo ou de uma sensação simples os níveis diferentes pelos quais esta sensação passa já necessariamente constituem acoplamentos de sensação. A vibração já se faz ressonância. Por exemplo, o homem sob o guarda-chuva de 1946 é uma Figura simples, visto segundo a passagem das sensações de alto a baixo (a vianda por baixo do guarda-chuva) e de baixo para cima (a cabeça abocanhada pelo guarda-chuva). Mas é também uma Figura acoplada pelo abraço das sensações na cabeça e na vianda, testemunhada pelo horrível sorriso que cai sobre ela. No limite, em Bacon tem-se apenas Figuras acopladas (a *Figura que dorme em um espelho* de 1971 tem uma beleza única, ela vale por duas, sendo um verdadeiro diagrama de sensação). Mesmo a Figura simples vem muitas vezes acoplada de seu animal.

No início de seu livro sobre Bacon, John Russell invoca Proust e a memória involuntária². Contudo parece que não existe muita coisa em comum entre o mundo de Proust e aquele de Bacon (se bem que Bacon fale seguidamente do involuntário). Isto não diminui a impressão de que Russell possa ter razão. Talvez porque Bacon quando recusa a dupla via, da pintura figurativa e da pintura abstrata, se ponha em uma situação análoga à de Proust em literatura. De fato, Proust não queria uma literatura abstrata muito “voluntária” (filosofia), e ainda menos uma literatura figurativa, ilustrativa ou narrativa

¹ I-E.II, 70-72: “Eu queria fazer uma imagem que coagularia esta sensação de dois personagens se entregando na cama em uma forma qualquer de ato sexual... e se você olhar as formas, elas são de certo modo extremamente não figurativas?”.

² John Russell, p.30.

apta a contar histórias. O que ele sustentava, o que queria trazer à luz do dia era um tipo de Figura, ligada à figuração, desprovida de toda função figurativa: uma Figura em si, por exemplo a Figura de Combray. Ele mesmo falava de “verdades escritas com a ajuda de figuras”. E se ele se entregava constantemente à memória involuntária era porque esta, ao contrário da memória voluntária se contentava em ilustrar ou de narrar um passado, essa fazia surgir um pura Figura.

Mas, segundo Proust, como procedia a memória involuntária? Ela acoplava duas sensações que já existiam no corpo em níveis diferentes e que se entranhavam, como dois lutadores, a sensação presente e a sensação passada, fazendo surgir algo de irreduzível aos dois, tanto ao passado como ao presente: esta Figura. E no final das contas, que as duas sensações se repartissem em presente e passado, se se tratava ou não de um caso de memória, isto pouco importava. Alguns casos eram mesmo de acoplamento de sensações, um abraço de sensações sem fazer nenhum apelo à memória: assim era o desejo, e muito mais ainda a arte, a pintura de Elstir ou a música de Vinteuil. O que contava era a ressonância das suas sensações quando elas se abraçavam uma à outra. Tal era a sensação do violino e aquela do piano na sonata. “Era como se fosse no começo do mundo, como se não houvesse que eles sobre a terra, ou antes *neste mundo fechado a todo o resto*, construído pela lógica de um criador e onde não se seria mais que os dois: esta sonata”. E a Figura da sonata, ou o surgimento desta sonata como Figura. O mesmo vale para o septeto em que dois motivos se afrontam violentamente, cada um definido por uma sensação, um como o “apelo” espiritual, o outro como uma “dor”, uma “neuralgia” no corpo. Não nos ocupamos mais da diferença música-pintura. O que conta agora é que as duas sensações se acoplam como “lutadores” e formam um “corpo a corpo de energia”, mesmo se tatar-se de um corpo desencarnado do qual se destaca uma essência inefável, uma ressonância, uma epifania elevada em um mundo fechado³. Encarcerar as coisas e as pessoas, Proust sabia muito bem fazer isto: era, dizia ele, para capturar as cores (Combray em uma taça de chá, Albertine em um quarto).

Em uma página curiosa, Bacon retratista declara que ele não gosta de pintar os mortos, nem as pessoas que ele não conhece (visto que não têm carne); e aqueles que ele conhece ele também não gosta de tê-los sob o seu olhar. Ele prefere uma fotografia presente e uma lembrança recente, ou ainda a sensação de uma foto presente e aquela de uma impressão recente; o que faz do ato pictórico uma espécie de “recordação”⁴. De fato não se trata quase nada da memória (ainda menos que em Proust). O que conta é o entrelaçar das duas sensações e a ressonância que elas fazem saltar. É como os *lutadores* cujos movimentos Muybridge decompunha na fotografia. Isto quer dizer que tudo está em guerra, em luta, como poderíamos crer do ponto de vista de um figurativo pessimista. O que fazem a luta ou o entrelaçamento é acoplamento de sensações diversas em dois corpos, e não o inverso. Se bem que a luta também seja a Figura variável tomada por dois corpos que dormem misturados, ou o desejo desta mistura, ou uma ressonância da pintura. Sono, desejo, arte: lugares de entrelaçamento e de ressonância, lugares de luta.

³ Proust, *A la recherche du temps perdu*, Pléiade, I, p. 352, III, p.260.

⁴ E. I, pp.79-83.

O acoplamento, a ressonância, não é o único desenvolvimento da sensação complexa. Nos trípticos é freqüente aparecerem Figuras acopladas, notadamente no painel central. E no entanto compreendemos rápido que o acoplamento de sensação, por mais importante que seja, não nos dá nenhum meio de adivinhar o que é um tríptico, qual a sua função, e sobretudo qual a relação que existe entre suas três partes. O tríptico é sem dúvida a forma na qual se coloca mais precisamente a seguinte exigência: é necessário que haja uma relação entre as partes separadas, mas que esta relação não deve ser nem lógica nem narrativa. O tríptico não implica nenhuma progressão, e não conta nenhuma história. E deve por sua vez incarnar um fato comum por suas Figuras diversas. Ele deve desprender uma “matter of fact”. Mas só a solução precedente, do acoplamento, não pode valer aqui. Pois, no tríptico as Figuras são e permanecem separadas. Elas devem permanecer separadas e não ressoam. Existe assim dois tipos de relações não narrativas, dois tipos de “matters of fact” ou de fatos comuns: aquela da Figura acoplada, e aquela das Figuras separadas como parte de um tríptico. Mas como tais Figuras poderiam ter um fato comum?

A mesma questão pode ser colocada fora do tríptico. Bacon admira as *Banhistas* de Cézanne, visto que as Figuras estão reunidas sobre a tela, mas não são tomadas em uma “história”⁵ Elas estão separadas e de modo algum acopladas: é preciso que sua reunião sobre a mesma tela implique um fato comum de um outro tipo distinto do acoplamento de sensação. É o que se tem em um quadro de Bacon, como *O homem e a criança* de 1963: as duas Figuras, do homem sentado na cadeira e contorcido, e a da pequena menina dura e de pé, se mantém separadas por toda uma região do chapado que faz ângulo entre os dois. Russel diz bem que: “Teria sido esta menina desgraçada pelo seu pai que não lhe perdoaria mais? Seria ela a guardiã deste homem, esta mulher que lhe encara com os braços cruzados enquanto ele se retorcer na cadeira e olha para uma outra direção? Seria ela uma anormal, um monstro humano, que teria voltado para envergonhá-lo, ou seria ele um personagem colocado em um pedestal, um juiz pronto a declarar sua sentença?”⁶ E a cada vez ele recusa a hipótese que reintroduziria uma narrativa no quadro. “Não saberemos jamais, e não devemos nem mesmo desejar saber”. Sem dúvida podemos dizer que o quadro é a possibilidade de todas as hipóteses ou narrativas ao mesmo tempo. Mas isto se dá porque ele é, ele mesmo, fora de toda narrativa. Eis um caso em que a “matter of fact” não pode ser um acoplamento de sensação, e deve dar conta da separação das Figuras que no entanto estão reunidas no quadro. A pequena menina parece ter uma função de “testemunho”. Mas este testemunho, como já vimos, não significa ser um observador nem um espectador-voyeur (embora ele também possa ser visto do ponto de vista de uma figuração). Mais detalhadamente, o testemunho indica somente uma constante, um compasso ou cadência, em relação à qual estima-se uma variação. Isto porque a menina está dura como uma estaca e parece bater o compasso com o pé bota, enquanto o homem está agarrado a uma dupla variação, como se estivesse sentado sobre uma cadeira regulável que o faz subir e descer, tomado em um nível de sensação que ele percorre nos dois sentidos. Até mesmo os personagens de Beckett precisam de um testemunho para medir as íntimas variações alotrópicas de seus corpos, e também para *olhar dentro de suas cabeças* (“será que você me escuta? Será que alguém me olha? Será

⁵ E. I, p. 124.

⁶ John Russell, p.121.

que alguém me escuta? Será que alguém tem o menor cuidado por mim?") E em Bacon, como em Beckett, o testemunho pode se reduzir ao redondo da pista, a uma máquina fotográfica ou camera, a uma foto-“souvenir”. Mas é preciso uma Figura-testemunho para uma Figura-variação. E, sem dúvida, a variação dupla, por seguir dois sentidos, pode afetar a mesma Figura, mas ela pode evidentemente se repartir entre duas Figuras. E o testemunho por sua vez pode ser dois testemunhos, diversos testemunhos (mas em todo caso a interpretação do testemunho como voyeur ou espectador é insuficiente e apenas figurativa).

O problema existe assim independentemente dos trípticos, mas é nesses que ele se propõe em estado puro, na separação dos painéis. Temos então três ritmos, um “ativo” de variação crescente ou em ampliação, outro “passivo”, de variação decrescente ou por eliminação, e por fim o “testemunho”. O ritmo deixará de ser ligado à Figura e de depender dela: *é o ritmo que se tornará ele mesmo Figura, que constituirá a Figura*. É exatamente o que disse Olivier Messiaen para a música quando distinguiu o ritmo ativo, o personagem passivo e o ritmo testemunho, mostrando que eles não remetiam mais a personagens ritmados mas constituem eles-mesmo personagens rítmicos. “O mesmo vale para uma cena de teatro quando três atores estão presentes, acontece sempre que um deles age, o segundo sofre a ação do primeiro e o terceiro permanece imóvel assistindo a coisa...”⁷ Podemos assim levantar uma hipótese sobre a natureza do tríptico, sobre a lei ou sua ordem. Que o tríptico seja tradicionalmente uma pintura móvel ou móvel, que as molduras do tríptico comportem muitas vezes os observadores, os oradores ou os tutores, tudo isto convém a Bacon que concebe seus quadros como deslocáveis e que adora pintar testemunhos constantes. Mas como que ele devolve ao tríptico tal atualidade, como que ele opera uma recriação total do tríptico? Mais do que um móvel, ele faz o equivalente de um movimento ou das partes de uma música. O tríptico será a distribuição dos três ritmos de base. Existe aí uma organização circular, e não mais linear, do tríptico.

A hipótese permitirá reservar aos trípticos um lugar privilegiado na obra de Bacon. Pintar a sensação, que é essencialmente ritmo... Mas em uma da sensação simples, o ritmo depende ainda da Figura, ele se apresenta como a *vibração* que percorre o corpo sem órgãos, ele é o vetor da sensação, o que a faz passar de um nível a outro. No acoplamento da sensação, o ritmo já se solta visto que confronta e reúne níveis diversos de sensações diferentes: ele é agora *ressonância*, mas ainda se confunde com as linhas melódicas, pontos e contrapontos de uma Figura acoplada; ele é o diagrama da Figura acoplada. Enfim, com o tríptico, o ritmo toma uma amplitude extraordinária em um *movimento forçado* que lhe dá autonomia e faz nascer em nós a impressão de Tempo: os limites da sensação são transbordados, excedidos em todas as direções; as Figuras são elevadas ou projetadas no ar, postas sobre pilares aéreos do qual elas caem de uma só vez. Mas, ao mesmo tempo, nesta queda imóvel, produz-se o mais estranho fenômeno de recomposição, de redistribuição, pois o ritmo ele-mesmo tornado sensação, é ele que torna-se Figura, segundo suas próprias direções separadas, o ativo, o passivo e o testemunho... Messiaen buscava precursores, em Stravinsky e Beethoven. Bacon poderia encontrá-lo em Rembrandt (e em Soutine, usando de meios muito diferentes). Pois em

⁷ Sobre a noção de “personagem rítmico”, cf. análise de Messiaen in Samuel, *Entretiens avec Olivier Messiaen*, éd. Belfond, pp. 70-74, et Golea. *Rencontres avec Olivier Messiaen*, éd. Julliard.

Rembrandt, nas naturezas mortas e cenas de época, mas também nos retratos, existe a princípio um abalo, a vibração: o contorno está a serviço da vibração. Mas há também as ressonâncias que advém das camadas de sensações sobrepostas. E ainda mais, como aquilo que descrevia Claudel, esta amplitude da luz, imenso “pano de fundo estável e imóvel” que terá um estranho efeito de assegurar a extrema divisão das Figuras, esta repartição em ativo, passivo e testemunho, como na *Ronda Noturna* (ou em alguma natureza morta em que os copos em um nível constante são os “testemunhos a meio chão”, enquanto o limão descascado e a concha de madrepérola se opõem suas duas espirais)⁸.

⁸ Paul Claudel, “L’oeil écoute”, in *Oeuvres em prose*, La Pléiade, pp. 196-202 e 1429-1430.

X – Nota: o que é um tríptico

Verifiquemos a seguinte hipótese: existiria uma ordem nos trípticos, e tal ordem, consistiria ela em distribuir três ritmos fundamentais nos quais um seria o testemunho ou a medida dos outros? Mas como esta ordem, se existe, combina muitas variáveis, podemos nos ater ao fato de apresentar aspectos muito diversificados. Só mesmo uma pesquisa empirica através dos trípticos pode nos responder.

Vemos a princípio que existem muitos testemunhos explícitos em um tríptico: 1962, os dois personagens inquietantes do painel esquerdo; 1965, os dois pequenos velhos sentados à uma mesa no painel direito, e a mulher nua do painel esquerdo; 1970, o observador da esquerda e o fotógrafo da direita; 1974, o fotógrafo-fotografando da direita; 1976, os dois simulacros de retrado da direita e da esquerda...etc. Mas vemos também que é mais do que isto. Pois a função-testemunho pode nos reenviar figurativamente a um personagem, pois há sempre uma figuração que subsiste, muito embora secundariamente. Mas de cara esta mesma função-testemunho pode remeter figuralmente a um outro personagem totalmente distinto. O testemunho neste segundo sentido não será o mesmo que no primeiro. E mais, o testemunho mais profundo, no segundo sentido, não será aquele que observa ou que vê, mas pelo contrário, será aquele que vê o testemunho superficial no primeiro sentido: ter-se-ia portanto uma verdadeira troca da função-testemunho no tríptico. E o testemunho mais profundo, o testemunho figural, será aquele que não vê, que não está em condições de ver. Ele se definirá como testemunho por uma razão totalmente distinta: sua horizontalidade, seu nível quase constante. De fato é esta horizontalidade que define um ritmo retrogradável sobre si mesmo, e assim sem crescer ou decrescer, sem aumento nem diminuição: é o ritmo-testemunho, enquanto o outro, vertical, só seria retrogradável em relação ao outro ritmo, cada um sendo a retrogradação do outro.¹

Nos trípticos, é portanto na horizontalidade que procuraremos o ritmo-testemunho de gradação o constante. Esta horizontalidade pode apresentar demais Figuras. Num primeiro momento, aquela do sorriso histérico chapado: não só como o vimos, para o tríptico de cabeça de 1953 (painel esquerdo), mas também para o tríptico dos monstros de 1944 (painel central), em que a cabeça de olhos vendados não é de modo algum uma cabeça que se prepara para morder, mas uma cabeça abominável que sorri, seguindo uma deformação horizontal da boca. A horizontal pode também ser efetuada seguindo um movimento de translação, como no tríptico de 1973: uma translação horizontal, no centro, noas faz passar do espasmo da direita ao espasmo da esquerda (lá nós ainda vemos que a ordem da sucessão, quando existente, não vai necessariamente da esquerda para a direita). A horizontal pode ainda ser efetuada por um corpo deitado como no painel central de 1962, no painel central de 1964, no painel central de 1965, no painel central de 1966... etc: toda a força de achatamento dos adormecidos. Ou ainda pelos diversos corpos deitados, acoplados, seguindo um diagrama horizontal, como as duas vezes dois deitados de *Sweeney Agonistes*, à direita e à esquerda, ou os dois deitados dos painéis

¹ Sobre esta noção de ritmo retrogradável ou não, e mais ainda, sobre os valores acrescentados ou subtraídos, nos reportaremos a Messiaen, *op.cit.* Que os mesmo problemas se colocam para a pintura, notadamente do ponto de vista das cores, isto não tem nada de surpreendente: isto Paul Klee já mostrou na sua prática de pintor assim como em seus textos teóricos.

centrais dos trípticos de 1970. É neste sentido que os trípticos retomam as Figuras acopladas por sua própria conta. Eis então o primeiro elemento de complexidade, mas que, mesmo por sua complexidade, é testemunha de uma lei do tríptico: uma função-testemunho se coloca a princípio sobre os personagens aparentes, mas os deixa para afetar mais profundamente um ritmo tornado personagem, um ritmo retrogradável ou testemunho seguindo a horizontal. (Bacon chega mesmo a reunir sobre um mesmo painel os dois testemunhos, o personagem aparente e o personagem rítmico, como no tríptico de 1965 à esquerda ou em *Sweeney Agonistes*, à direita).

Visto assim, um segundo elemento de complexidade aparece. Pois à medida em que a função-testemunho circula no quadro, à medida em que o testemunho aparente se põe no lugar de um testemunho rítmico, duas coisas se passam. Por um lado o testemunho rítmico não é imediato; ele se torna assim somente quando a função passa e lhe chega; mas de antemão isto se passa do lado do ritmo ativo ou passivo. Esta é a razão pela qual os personagens deitados dos trípticos ainda possuem um resto móvel de atividade ou de passividade que faz com que eles se alinhem sobre a horizontal, guardando uma certa gravidade ou uma vivacidade, um repouso ou uma contração que vêm de fora: é assim em *Sweeney Agonistes*, a Figura acoplada da esquerda é passiva e de dorso, enquanto a da direita é animada, quase turbilhonante; ou seja, mais frequentemente é a mesma Figura acoplada que comporta um corpo ativo e um corpo passivo, uma parte da Figura posta acima do horizonte (a cabeça, as nadegas...). Mas por outro lado, inversamente, o testemunho aparente que deixou de sê-lo encontra-se livre para outras funções; ele passa portanto em um ritmo ativo ou em um ritmo passivo, ele se liga a um ou a outro, ao mesmo tempo em que deixa de ser testemunho. Por exemplo, os testemunhos aparentes do tríptico de 1962 parecem se levantam como vampiros, mas um é passivo e sustenta suas víceras para não cair, e o outro é ativo e quase pronto para voar; ou ainda, no tríptico de 1970, o testemunho aparente da esquerda e o da direita. Existe assim uma grande mobilidade nos trípticos, uma grande circulação. Os testemunhos rítmicos são como Figuras ativas ou passivas que acabam de encontrar seu nível constante, ou que ainda o procuram, enquanto os testemunhos aparentes estão a ponto de se lançar ou de cair, se se tornar passivos ou ativos.

Um terceiro elementos de complexidade diz respeito ainda aos outros ritmos, ativo e passivo. No que consistiria esses dois sentidos da variação vertical? Como se distribuem os dois ritmos oponíveis? Existem casos simples em que trata-se de uma oposição *descida-subida*: O tríptico dos monstros de 1944 põe, de um lado e outro da cabeça de sorriso horizontal uma cabeça que desce e seus cabelos caem, e uma inversa cuja boca que grita está voltada para cima; mas também nos *Estudos do corpo humano* de 1970, os dois alongados do meio são cercados à esquerda de uma forma que parece subir das sombras e à direita de uma forma que parece descer nela mesma e em uma poça. Mas trata-se já de um caso particular de uma outra oposição *diástole-sístole*: o que acontece aí é a contração que se opõe a um tipo de extensão, expansão ou de descida-escoamento. A *Crucifixão* de 1965 opõe a descida-escoamento da vianda crucificada, no painel central, e a extrema contração horizontal do carrasco nazi; ou as *Três Figuras em um quarto* de 1964 que opõe a dilatação do homem no bidet, à esquerda, e a contorção sobre a banqueta do homem à direita. Talvez sejam os *Três estudos de costas de homem*

de 1970 que mostram mais sutilmente, por linhas e cores, a oposição de um grande dorso rosa e descontraído à esquerda, e de um dorso contraído, vermelho e azul, à direita, enquanto no centro o azul parece se estabelecer em um nível constante chegando mesmo a cobrir o espelho sombrio para marcar a função-testemunho. Mas trata-se também que a oposição seja totalmente outra e surpreendente: é aquela do *nu e do vestido* que encontramos à direita e à esquerda de um tríptico de 1970, mas que já havíamos encontrado à esquerda e à direita do tríptico de 1968, sendo o dois testemunhos aparentes; e ainda mais sutilmente no tríptico de Lucian Freud de 1966 que opõe o ombro descoberto à esquerda com a contração da cabeça, e o ombro recoberto à direita, com repouso e **affaissement** da cabeça. Não existiria então uma outra oposição que desse conta ela mesma do nu e do vestido? Seria esta a oposição *aumentação-diminuição*. Pode haver de fato uma sutileza extraordinária na escolha de qualquer coisa que nós acrescentemos ou retiremos: entramos mais profundamente no domínio das gradações e dos ritmos, e o que se acrescenta ou que se subtrai não é uma quantidade, um múltiplo ou um submúltiplo, mas gradações definidas por sua precisão ou sua “brevidade”. Pode até ser que o valor acrescentado seja um jato de tinta ao acaso, como Bacon gosta. Mas talvez o exemplo mais marcante e o mais excitante seja o do tríptico de agosto de 1972: se o testemunho está dado no centro pelos alongados, e pelo oval malva bem determinado, vemos sobre a Figura da esquerda um torso diminuído, pois lhe falta toda uma parte, enquanto à direita o torso está em vista de se completar e já lhe foi acrescentada uma metade. Mas tudo muda também com as pernas: à esquerda uma perna já está completa, enquanto a outra está em vias de ser desenhada; e à direita é o inverso: uma perna já foi amputada, enquanto a outra se vai. E, correlativamente, o oval malva do centro encontra um outro estatuto, tornado à esquerda uma poça rosa persistindo ao lado da cadeira, e à direita um escoamento rosa a partir da perna. É assim que as mutilações e as próteses servem, em Bacon, a todo um jogo de valores retiradas e acrescentadas. É como um conjunto de “sonos” e de “acordares” históricos, afetando diversas partes de um corpo. Mas é sobretudo um dos quadros o mais profundamente musical de Bacon.

Se prestamos atenção aqui a uma grande complicação, é porque essas diversas oposições não se equivalem e seus termos não coincidem. Resulta daí uma liberdade de combinação. Nenhuma lista pode ser interrompida. De fato, não se pode identificar a subida-descida e a contração-dilatação, sístole-diástole: por exemplo, o escoamento é claramente uma descida, uma dilatação e expansão, mas há contração no escolamento, como no homem no lavabo e no homem no bidê do tríptico de 1973. Será que seria preciso, entretanto, manter uma oposição entre a dilatação local do anus e a contração local da górgea? Ou existiria ainda uma oposição entre duas contrações distintas com a passagem de um a outro no tríptico? Tudo pode coexistir, e a oposição variar ou mesmo se inverter segundo os pontos de vista adotados, ou seja, segundo gradações consideradas. Acontece, notadamente no quadro das séries ditas fechadas, que a oposição se reduz quase que à direção no espaço. No limite, o que conta nos dois ritmos oponíveis é que cada um deve ser a “retrogradação” do outro, enquanto um valor constante aparece no ritmo-testemunho, retrogradável em si mesmo. Todavia esta relatividade do tríptico não é o suficiente. Pois se temos a impressão que um dos ritmos oponíveis é “ativo”, e o outro “passivo”, que fundaria então esta impressão, mesmo se citarmos esses dois termos

de um ponto de vista muito variável que muda para um mesmo quadro, segundo a parte considerada?

Ora, o que reside em cada caso citado parece desta vez ser bastante simples. A primazia em Bacon é dada para a descida. De modo bizarro, ativo é o que desce, o que cai. *Ativo, é a queda*, mas não é obrigatoriamente uma descida no espaço, em extensão. “E a descida como passagem da sensação, como diferença de nível compreendida na sensação. A maioria dos autores que se confrontaram com o problema da intensidade na sensação parecem ter encontrado uma mesma resposta: a diferença de intensidade se dá na queda. Vem daí a idéia de um luta *pela* queda. “Suas mãos, sobre suas cabeças, se tocaram involuntariamente. E no instante mesmo elas escorregaram para baixo, com violência. Durante algum tempo todos os dois contemplaram com atenção suas mãos reunidas. E bruscamente caíram; não se sabe quem tinha chacoalhado o outro, e fazia-se crer que teriam sido suas mãos que os havia posto do avesso...”² É o mesmo em Bacon: a carne desce dos ossos, o corpo desce dos braços ou das coxas levantadas. A sensação se desenvolve pela queda, caindo de um nível para outro. É essencial aqui a idéia de uma realidade positiva, ativa, da queda.

Por que a diferença de nível não pode ela ser experimentada em outro sentido, como uma subida? É que a queda não deve de maneira alguma ser interpretada de modo termodinâmico, como se se produzisse uma entropia, uma tendência à igualdade de mais baixo nível. Pelo contrário, a queda está alí para afirmar a diferença de nível como tal. Toda *tensão* é experimentada em uma queda. Kant destacou o princípio de intensidade quando a definiu como uma grandeza apreendida no instante: concluiu que a pluralidade contida nesta grandeza só poderia ser representada por sua aproximação com a negação = 0.³ Desde então, mesmo quando a sensação tende a um nível superior ou mais alto, ela só pode ser experimentada pela aproximação deste nível superior a zero, ou seja, pela queda. Qualquer que seja a sensação, sua realidade intensiva é aquela de uma queda em profundidade mais ou menos “grande”, e não por uma subida. A sensação é inseparável da queda que constitui seu movimento o mais interior ou o seu “clinamen”. Esta idéia de queda não implica nenhum contexto de miséria, de revés ou de sofrimento, bem que um tal contexto pudesse ilustrá-la mais facilmente. Mas assim como a violência de uma sensação não se confunde com a violência de uma cena representada, a queda de mais e mais profunda em uma sensação não se confunde com uma queda representada no espaço, salvo por comodidade e por humor. A queda é o que há de mais vivo na sensação, aquilo no que a sensação é experimentada como viva. Se bem que a queda intensiva possa coincidir com uma descida espacial, mas também com uma subida. Ela pode coincidir com uma diástole, uma dilatação ou uma dissipação, mas igualmente com uma contração ou uma sístole. Ela pode coincidir com uma diminuição, mas igualmente com uma aumento. E suma, é queda tudo o que se desenvolve (existem desenvolvimentos por diminuição). A queda é exatamente o ritmo ativo⁴. Assim sendo, torna-se possível em

² Gomborowicz, *La Pornographie*, éd. Julliard, p.157.

³ Kant, *Critique de la raison pure*, “les anticipations de la perception”.

⁴ Sartre, em sua análise de Flaubert, demonstrou toda a importância do episódio da queda, do ponto de vista de um “engajamento histórico”, mas lhe deu um sentido muito negativo, bem que reconheça que a queda se insere em um projeto ativo e positivo a longo prazo (*L’idiot de la famille*, éd. Gallimard, t III)

cada quadro determinar (pela sensação) o que vale por uma queda. Determinamos assim o ritmo ativo que varia de um quadro a outro. E o caráter oponível, presente no quadro, terá o papel de ritmo passivo.

Podemos resumir as leis o tríptico, que funda sua necessidade enquanto coexistência de três painéis: 1º a distinção de três ritmos ou de três Figuras rítmicas; 2º a existência de um ritmo-testemunho, com a circulação do testemunho no quadro (testemunho aparente e testemunho rítmico); 3º a determinação do ritmo ativo e do ritmo passivo com todas as variações seguindo o caráter escolhido para representar o ritmo ativo. Essas leis não têm nada a ver com uma fórmula consciente a ser aplicada; elas fazem parte desta lógica irracional, ou desta lógica da sensação que constitui a pintura. Elas não são nem simples nem voluntárias. Elas não se confundem com uma ordem de sucessão da esquerda para a direita. Elas não se mostram no centro de um papel unívoco. Os limites que implicam mudam segundo cada caso. Elas se estabelecem entre termos extremamente variáveis, por sua vez do ponto de vista de sua natureza e de suas relações. Os quadros de Bacon são de tal maneira percorridos por movimentos que a lei dos trípticos não pode ser mais do que um movimento de movimentos, ou um estado de forças que se exerçam sobre os corpos. Mas justamente a última questão que nos sobra é a de saber que forças correspondem ao tríptico. Se estas leis são aquelas que acabamos de determinar, a que forças elas respondem?

Em primeiro lugar, no quadro simples, havia um duplo movimento, da estrutura para a Figura, e da Figura para a estrutura: forças de isolamento, de deformação e de dissipação. Mas em segundo lugar existe um movimento entre as Figuras elas mesmas: forças de acoplamento que retomam em seus níveis os fenômenos de isolamento, de deformação e de dissipação. Enfim, existe um terceiro tipo de movimento e de forças, e é aí que intervém o tríptico: por sua vez ele pode retomar o acoplamento a título de fenômeno, mas ele opera com outras forças e induz outros movimentos. Por um lado, não é mais a Figura que reúne a estrutura ou o chapado, tomado de todo pela cor uniforme ou pela luz que cria; se bem que em muitos casos as Figuras se pareçam com trapezistas que só têm por meio a luz ou a cor. Compreendemos em um lance, que os trípticos têm necessidade desta vivacidade luminosa ou colorida, e se reconciliam raramente com um tratamento “malerisch” global: o tríptico de cabeça de 1953 será um desses raros casos de exceção. Mas por outro lado, se a unidade da luz ou da cor toma imediatamente sobre si as relações entre as Figuras e os chapados, resulta também que as Figuras atingem um máximo de separação na luz, na cor: uma força de separação, de divisão, as prende, muito diferente da força de isolamento precedente.

E é este o princípio dos trípticos: o máximo de unidade de luz e de cor, para o máximo de divisão das Figuras. Tal foi a lição de Rembrandt: é a luz que engendra os personagens rítmicos⁵. É por isso que o corpo da Figura atravessa três níveis de força que culminam com o tríptico. Existe a princípio o fato da Figura, quando o corpo se encontra submisso às forças de isolamento, de deformação e de dissipação. Segue uma primeira “matter of fact”, quando duas Figuras se encontram tomadas sobre o mesmo fato, ou seja, quando o

⁵ Claudel falava, a respeito da *Ronda noturna* de Rembrandt, da “desagregação atribuída em um grupo pela luz” (*Oeuvres em prose*, la Pléiade, p.1329).

corpo está preso a uma força de acoplamento, força melódica. Afinal de contas o tríptico: é a separação dos corpos na luz universal, na cor universal, que devém o fato comum das Figuras, seu ser rítmico, segundo “matter of fact” ou Reunião que separa. Existe uma reunião que separa as Figuras, separa as cores, é a luz. Os seres-Figuras se separam ao cair na luz negra. As cores chapadas se separam ao cair na luz branca. Tudo se torna aéreo nesses trípticos de cor, a separação mesma estando no ar. O tempo não está mais no cromatismo dos corpos, ele se passa em uma eternidade monocromática. É um imenso espaço-tempo que reúne todas as coisas, *mas ao introduzir entre elas as distâncias de um Saára, os séculos de um Aiôn*: o tríptico e seus painéis separados. O tríptico, neste sentido, é bem uma maneira de ultrapassar a pintura de “cavalete”; os três quadros rementem, não mais à unidade limitante de cada um, mas a uma unidade distributiva dos três. E finalmente, em Bacon, só existem trípticos: mesmo nos quadros isolados são, mais ou menos visivelmente, compostos como os trípticos.

XI - A pintura antes de pintar...

É um erro dizer que o pintor está diante de uma superfície branca. A crença figurativa advém deste engano: de fato, se o pintor estivesse diante de uma superfície branca ela poderia reproduzir um objeto exterior que funcionasse como modelo. Mas não é assim. O pintor tem muita coisa na cabeça, ou a sua volta, ou no atelier. Portanto tudo o que há na sua cabeça ou à sua volta já está na tela, mais ou menos virtualmente, mais ou menos atualmente, antes que ele comece a trabalhar. Tudo isto está presente sobre a tela, enquanto imagens, atuais ou virtuais. Se bem que o pintor não tenha que preencher sua superfície branca, ele terá antes que esvaziá-la, desimpedir, lipar. Ele não pinta para reproduzir sobre a tela um objeto que funcione como modelo, ele pinta sobre as imagens que já estão lá, para produzir uma tela cujo funcionamento vá inverter as relações do modelo e da cópia. Em suma, é preciso definir todos esses “dados” que estão sobre a tela antes que o pintor comece seu trabalho. E entre tais dados, uns são obstáculos, uns uma ajuda, ou mesmo os efeitos de um trabalho preparatório.

Em primeiro lugar estão os *dados figurativos*. A figuração existe, é um fato, ela é mesmo anterior à pintura. Estamos cercados de fotos que são ilustrações, de diários que são narrativas, de imagens-cinema, imagens-tevé. Existem os clichês psíquicos assim como os físicos, percepções já feitas, lembranças, fantasmas. Existe aí uma experiência muito importante para o pintor: toda uma categoria de coisas que podemos chamar de “clichês” já ocupa a tela antes do começo. É dramático. Parece que Cézanne atravessou efetivamente no ponto mais alto esta experiência dramática: há sempre os clichês sobre a tela, e se o pintor se contenta em transformar o clichê, em deformá-lo ou desencaminhá-lo, de triturá-lo em todos os sentidos, é ainda uma reação muito intelectual, muito abstrata, que deixa o clichê renascer de suas cinzas, que mantém o pintor dentro de um elemento de clichê, ou que não lhe dá outro consolo senão a paródia. D.H. Lawrence escreveu páginas esplendidas sobre esta experiência sempre restaurada em Cézanne: “Após uma luta sangrenta de quarenta anos, ele conseguiu conhecer uma maçã, plenamente, um vaso ou dois. É tudo o que ele conseguiu fazer. Isto parece pouca coisa, e ele morreu cheio de amargura. Mas é o primeiro passo que conta, e a maçã de Cézanne é muito importante, mais importante do que idéia de Platão... Se Cézanne tivesse consentido em aceitar seu próprio clichê barroco, seu desenho teria sido perfeitamente aceito segundo as normas clássicas, e nenhum crítico teria encontrado algo para atacá-lo. Mas quando seu desenho era bom segundo as regras clássicas, parecia a Cézanne completamente ruim. Era um clichê. Ele lançou-se assim sobre este, arrancou-lhe a forma e o conteúdo, depois quando este se tornou ruim por ser maltratado, esvaziado, deixou-o tal qual estava, tristemente, pois não era isto o que ele queria. É aí que aparece o elemento cômico dos quadros de Cézanne. Sua fúria contra o clichê o fazia, por vezes, transforma-lo em paródia tal qual em *Le Pacha* e *La femme*... Ele queria exprimir algo, mas, *antes de fazê-lo*, lutar contra o clichê de cabeça de hidra cuja cabeça nunca podia cortar. A luta contra o clichê é o que é mais aparente em suas pinturas. A poeira do combate se eleva espessa, e os clarões voam de todos os lados. São esta poeira e clarões que seus imitadores continuam a copiar com tanto ardor... Estou convencido que Cézanne desejava ele mesmo ser a representação. Ele queria uma representação fiel. Queria simplesmente que ela fosse a mais fiel. Pois, quando tem-se a fotografia é difícil

obter a representação mais fiel que Cézanne queria... Graças a seus esforços, as mulheres permanecem um objeto clichê, todavia conhecido, e ele não chega a se livrar da obsessão do conceito para chegar a um conhecimento intuitivo. Exceptuando-se sua mulher: nela chega-se enfim a sentir o caráter maçãnesco... Com os homens, Cézanne escapa seguidamente insistindo nas roupas, os jaquetões listados, de dobras espessas, seus chapéus, suas blusas, suas cortinas... Nas naturezas mortas, é nelas que Cézanne por vezes escapa completamente ao clichê e dá verdadeiramente uma interpretação inteiramente intuitiva do objeto real... Alí ele é inimitável. Seus imitadores copiam seus serviços de mesa com dobras listadas, os objetos sem realidade de seus quadros. Mas eles não reproduzem os potes e as maçãs, pois são incapazes. Não se pode imitar o verdadeiro caráter maçãnesco. Cada um deve, ele mesmo, criar uma novo e diferente. Pois quando se parece ao de Cézanne, não é nada...”¹

Clichê, clichê! Não se pode dizer que a situação tenha melhorado depois de Cézanne. Não só houve uma multiplicação de todo tipo de imagens, à nossa volta, em nossa cabeça, mas até mesmo as reações contra os clichês engendraram clichês. Mesmo a pintura abstrata, ela não foi a última a produzir seus clichês, “todos esses tubos e essas vibrações de chapas onduladas que são mais bobas que tudo, e bastante sentimentais”². Todos os copiadores sempre fizeram renascer o clichê, mesmo daquilo que já se liberara dele. A luta contra o clichê é uma coisa terrível. Como nos diz Lawrence, já é belo ter conseguido, ter ganho, uma maçã, um vaso ou dois. Os japoneses sabem muito bem que toda uma vida é suficiente para uma só folha de grama. Eis porque os grandes pintores têm uma grande severidade quanto a suas obras. Muita gente toma uma foto por uma obra de arte, um plágio por uma audácia, uma paródia por um sorriso, ou pior ainda um trabalho miserável por uma criação. Mas os grandes pintores sabem que não adianta mutilar, maldizer, parodiar o clichê para obter um verdadeiro sorriso, uma verdadeira deformação. Bacon têm para si a mesma severidade que Cézanne, e, como Cézanne perde muito de seus quadros, ou os renuncia, os joga fora, sempre que o inimigo reaparece. Ele julga: a série de Crucifixões? Muito sensacional, muito sensacional para ser sentida. Mesmo as Touradas, muito dramáticas. A série de Papas? “Tentei sem êxito estabelecer certos registros, registros deformantes” do papa de Vélasquez, “eu deploro pois penso que eles são muito bobos, sim eu deploro porque penso que essa coisa era uma coisa absoluta...”³ O que deve sobrar de Bacon segundo Bacon? Talvez algumas séries de cabeças, um ou dois trípticos aéreos, e um grande dorso de homem. Quase nada além de uma maçã, um ou dois vasos.

Vemos assim como o problema se coloca em Bacon com relação à fotografia. Ele é realmente fascinado por fotos (ele se rodeia de fotos, faz retratos a partir de fotos do modelo, e se serve de outros tipos de fotos também; estuda quadros antigos a partir de fotos; e para si mesmo existe este extraordinário abandono a uma foto...) E ao mesmo tempo, não dá nenhum valor estético à fotografia (prefere aquelas que não tem nenhuma ambição quanto a isto, como aquelas de Muybridge, diz ele; gosta sobretudo das

¹ D.H. Lawrence, *Eros et les chiens*, éd. Bourgois, pp.238-261.

² D.H. Lawrence, *L'Amant de lady Chatterley*, éd. Gallimard, p.369.

³ E. I, p.77 (e a condenação de Bacon sobre todos seus quadros que comportam ainda alguma violência figurativa).

radiografias ou das pranchas médicas, ou para as séries de cabeças, as fotomáticas; e seu próprio amor pelas fotos, sua coagulação na foto, ele sente aí uma certa abjeção...) Como explicar esta atitude? É que os dados figurativos são muito mais complexos do que poderíamos ter pensado antes. Sem dúvida são maneiras de ver: quanto a isto, são reproduções, são representações, ilustrativas ou narrativas (fotos, diários). Mas já vale notar que elas podem operar de duas maneiras; por semelhança ou por convenção, por analogia ou por código. E, seja lá como procedam, elas são elas mesmas alguma coisa, existem em si mesmas: não são só meios de ver, *são elas que vemos, e por fim não vemos nada excepto elas*⁴. A foto “faz” a pessoa ou a paisagem, no sentido em que dizemos que o diário faz o acontecimento (não se contentando só de narrá-lo). O que vemos, o que percebemos, são fotos. Este é o maior interesse que se tem pela foto, nos impor a “verdade” de imagens traficadas inverossímeis. E Bacon não tem a intenção de reagir contra este movimento, pelo contrário ele se abandona e se delicia com isto. Como os simulacros de Lucrécio, as fotos lhe parecem atravessar os ares e os tempos, vindas de longe, para preencher cada cômodo ou cada cérebro. Portanto, ele não reprova somente as fotos de serem figurativas, ou seja, de representar qualquer coisa, visto ele ser sensível aos aspectos sob os quais elas são quaisquer coisas, se impondo à vista, e regendo o olho por completo. Elas podem no entanto fazer valer pretensões estéticas, e rivalizar-se com a pintura: Bacon não acredita nisto, pois pensa que a foto tende a achatar a sensação sobre um só nível, e permanece impotente para depositar na sensação a diferença de nível constitutiva.⁵ Mas isto acontece também, como nas imagens-cinema de Eisenstein ou nas imagens-foto de Muybridge, e só resta a força de transformar o clichê, ou, como dizia Lawrence, de trair a imagem. Isto não será uma deformação como produz a arte (salvo em milagres como o de Eisenstein). Em suma, mesmo quando a fotografia deixa de ser somente figurativa ela permanece figurativa enquanto dado, enquanto “coisa vista” – o contrário da pintura.

Eis por quê, graças a todo o seu abandono, Bacon tem uma hostilidade radical quanto à fotografia. Muitos pintores modernos ou contemporâneos integraram a fotografia no processo criador da pintura. Eles o fizeram direta ou indiretamente, seja porque reconheciam na fotografia uma certa potência artística, seja porque pensavam mais simplesmente em poder conjurar o clichê por transformação pictural a partir da foto⁶. Portanto é contundente que Bacon só veja por sua conta, no conjunto desses procedimentos, soluções imperfeitas: em nenhum momento ele integra a foto no seu processo criador. Ele se contenta em tomar por vezes alguma coisa que funcione como foto em relação à Figura, e que desde então tem um papel de testemunho; ou bem, por duas vezes, de pintar uma máquina fotográfica que parece ora com uma besta pré-histórica, ora com um fusil pesado (como o fusil a decompor o movimento, de Marey). Toda atitude de Bacon é a de uma rejeição da foto, e depois deixar-se levar por ela. Isto porque, para ele, a foto era já tão mais fascinante que já ocupava todo o quadro, antes

⁴ E. I, p. 67 seq.

⁵ E.I, pp. 112-113 (John Russel analisou a atitude de Bacon em relação à fotografia em seu capítulo “L’image tentaculaire”).

⁶ A respeito de Gérard Fromanger, Foucault analisou diversos tipos de relação foto-pintura (*La peinture photogénique*, éd. Jeanne Bucher, 1975). Os casos mais interessantes, como Fromanger, são aqueles em que a pintura integra a foto, ou a ação da foto, independente de qualquer valor estético.

mesmo do pintor pôr-se a pintar. Desde então, não é mais transformando o clichê que sairemos da foto, que escaparemos aos clichês. A maior transformação de clichê não fará por si só um ato de pintura, não causará a menor deformação pictural. É melhor antes abandonar-se aos clichês, convocá-los, acumulá-los, multiplicá-los, como tantos outros dados pré-pictóricos: de cara vem “a vontade de perder a vontade”⁷. E é somente quando saímos, por rejeição, que o trabalho pode começar.

Bacon não pretende ditar soluções universais. Esta é apenas a via que lhe convém em relação à foto. Mas parece que tais dados aparentemente tão diferenciados se manifestam também antes do quadro, e inspiram a Bacon uma atitude prática análoga. Por exemplo, em *Entretiens* a questão do acaso aparece tantas vezes quanto a da foto. E quando Bacon fala do acaso, é o mesmo que fala para a foto: existe uma atitude sentimental muito complexa, ainda de abandono, mas da qual ele extrai regras bastante precisas de ação e rejeição. Ele fala constantemente de acaso com seus amigos, mas parece que não consegue se fazer compreender direito. Pois ele divide este domínio em duas partes, uma rejeitada ainda no que é pré-pictórico, sendo que a outra pertence ao ato da pintura. Se consideramos de fato uma tela antes do trabalho do pintor, parece que todos os lugares são equivalentes, todos igualmente “prováveis”. E, se eles não se equivalem, esta é a medida em que a tela é uma superfície determinada, com uma borda e um centro. Mas é sobretudo em função do que o pintor quer fazer, do que ele tem em mente: tal lugar ganha um privilégio face a tal ou tal projeto. O pintor tem uma idéia mais ou menos precisa do que ele quer fazer, e esta idéia pré-pictural basta para tornar desiguais as probabilidades. Existe portanto sobre a tela uma ordem de *probabilidades iguais e desiguais*. E é quando a probabilidade desigual torna-se quase uma certeza que eu posso começar a pintar. Mas, nesse mesmo momento, quando comecei, como fazer com que o que pinto não seja um clichê? É necessário rapidamente fazer “marcas livres” no interior da imagem pintada, para destruir nela a figuração nascente, e por dar uma chance à Figura, que é *o próprio improvável*. Tais marcas são acidentais, “ao acaso”; mas vemos que a mesma palavra “acaso” não designa mais as probabilidades, fala agora de um tipo de escolha ou de ação sem probabilidade⁸. Essas marcas podem ser ditas não representativas, justamente porque elas dependem do ato ao acaso e não exprimem nada relativo à imagem visual: elas só dizem respeito à mão do pintor. Mas em um primeiro lance elas valem apenas para serem utilizadas, reutilizadas pela mão do pintor, que vai se servir para arrancar a imagem visual do clichê nascente, para arrancar-se ele mesmo da ilustração e da narração nascentes. Ele se servirá das marcas manuais para fazer surgir a Figura da imagem visual. De uma ponta a outra o acidente, o acaso, segundo Bacon, não é separável de uma possibilidade de utilização. É o *acaso manipulado*, em distinção às *probabilidades concebidas ou vistas*.

Pius Servien propôs uma teoria muito interessante onde ele pretendia dissociar dois domínios ordinariamente confusos: as probabilidades, que são os dados [donnés], objeto de uma ciência possível, e que dizem respeito aos dados [dés – dados de jogar] antes de serem lançados; e o acaso que designa, pelo contrário, um tipo de escolha, não científica

⁷ E.I, p.37.

⁸ O tema das marcas ao acaso, ou do acidente, aparece constantemente nas *Entretiens*: sobretudo em I, pp.107-115.

e nem ainda estética⁹. Existe uma concepção original que parece ser espontaneamente aquela de Bacon, e que o distingue de outros pintores recentes que apelaram ao acaso ou mais genericamente à arte como jogo. Pois a princípio tudo muda segundo o jogo escolhido, do tipo combinatória (provas), ou do tipo “lance a lance” (roleta sem martingale). Para Bacon trata-se da roleta; e acontece mesmo de ele jogar em diversas mesas ao mesmo tempo, por exemplo três mesas, exatamente como ele se encontra diante dos três painéis de um tríptico¹⁰. Mas justamente, isto constitui um conjunto de dados probabilísticos visuais, aos quais Bacon pode se abandonar quanto mais eles são pré-pictóricos, mais eles exprimem um estado pré-pictórico da pintura, e não serão integrados ao ato de pintar. Pelo contrário, a escolha ao acaso, lance a lance, é antes não pictural, a-pictural: *ela se tornará pictural*, ela se integrará ao ato de pintar, à medida em que consista em marcas manuais que vão reorientar o conjunto visual, e *extrair a Figura improvável do conjunto de probabilidades figurativas*. Acreditamos que esta distinção sensível entre o acaso e a probabilidade tem uma grande importância em Bacon. Ela explica a massa de malentendidos que opõem Bacon àqueles que dialogam com ele sobre o acaso, ou que o aproximam a outros pintores. Por exemplo, ele é confrontado com Duchamp que deixava cair três fios sobre a tela, e os fixava ali mesmo onde eles tinham caído: mas para Bacon, existe apenas um conjunto de dados probabilísticos, pré-pictóricos, que não fazem parte do ato de pintar. Ainda outro exemplo, pergunta-se a Bacon se, não importa quem, a faxineira, é capaz ou não de fazer marcas ao acaso. E, desta vez, a resposta complexa é que, sim, a faxineira pode fazer isto sem problema, abstratamente, justamente porque este é um ato não-pictórico, a-pictórico; mas que ela não pode fazer de fato, pois ela não saberá se utilizar deste acaso, manipulá-lo¹¹. Portanto, é na manipulação, ou seja na reação das marcas manuais sobre o conjunto visual, que o acaso se torna pictórico ou se integra no ato de pintar. Vindo daí a obsessão de Bacon, graças à incompreensão de seus interlocutores, a dizer que só há o acaso “manipulado”, acidental, se utilizado¹².

Em resumo, Bacon pode ter, face aos clichês e às probabilidades, uma mesma atitude: um deixar-se levar quase que histérico, pois ele faz deste abandonar-se uma artimanha, uma armadilha. Os clichês e as probabilidades estão sobre a tela, eles a preenchem, eles devem preenchê-la, antes que o trabalho do pintor comece. E o deixar-se levar consiste naquilo que o pintor deve, ele mesmo, passar pela tela, antes de começar. A tela já está tão preenchida que o pintor deve passar pela tela. Ele passa assim pelos clichês, pelas probabilidades. Ele passa justamente por que ele *sabe o que quer fazer*. Mas o que o salva é que ele *não sabe como chegar lá*, ele não sabe como fazer o que ele quer fazer. Ele só chegará lá saindo da tela. O problema do pintor não é o de entrar na tela, pois ele já está lá (mancha pré-pictural), mas sair, e por ali mesmo sair do clichê, sair da probabilidade

⁹ Cf. Pius Servien, sobretudo *Hasard et Probabilité*, Presses Universitaires de France, 1949. No quadro de sua distinção entre “linguagem das ciências” e uma “linguagem lírica”, o autor opõe a probabilidade como objeto da ciência, e o acaso como modo de uma escolha que não é nem científica nem estética (escolher uma flor ao acaso, ou seja uma flor que não é nem “específica” nem “a mais bela”).

¹⁰ E. I, pp.90-102 (Mais precisamente, Bacon não faz da roleta um tipo de ato: cf. suas considerações sobre Nicolas de Staël e a roleta russa, E. II, p.107).

¹¹ E.II, pp.50-53.

¹² Bacon lembra que seus melhores amigos contestam o que ele chama de “acaso” ou “acidente”: E.II, pp.53-56.

(mancha pictural). São as marcas manuais ao acaso que lhe darão uma chance. Não uma certeza, que seria ainda um máximo de probabilidade: de fato as marcas manuais podem muito bem não dar em lugar nenhum, e estragar definitivamente o quadro. Mas se há uma chance, é porque elas funcionam retirando o conjunto visual pré-pictórico de seu estado figurativo, para constituir a Figura enfim pictural.

Só se pode lutar contra o clichê com um pouco de malícia, de persistência e de prudência: tarefa perpetuamente recomeçada, a cada quadro, a cada momento de cada quadro. Esta é a via da Figura. Pois é fácil opor-ser abstratamente o figural ao figurativo. Mas não se deixa de torpeçar na objeção do fato: a Figura é ainda figurativa, ela ainda representa alguma coisa, um homem que grita, um homem que ri, um homem sentado, ela ainda está contando coisas, mesmo que seja um conto surrealista, cabeça-guardachuva-vianda, vianda que hurla...etc. Podemos dizer agora que a oposição da Figura ao figurativo se faz em uma relação interior muito complexa, e no entanto não é praticamente comprometida nem mesmo atenuada por esta relação. Existe um primeiro figurativo, pré-pictórico: ele está sobre o quadro, e na cabeça do pintor, naquilo que o pintor quer fazer, antes que o pintor comece, clichês e probabilidades. E este primeiro figurativo não pode ser completamente eliminado, dele conservamos sempre alguma coisa¹³. Mas existe um segundo figurativo: aquele que o pintor obtém, desta vez como resultado da Figura, como efeito do ato pictórico. Pois a pura presença da Figura é bem a restituição de uma representação, a recriação de uma figuração (“é um homem sentado, um papa que grita ou que ri...”). Como disse Lawrence, o que reprovamos na primeira figuração, na foto, não é de ela ser muito “fiel”, mas de não sê-lo suficiente. E essas duas figurações, a figuração apesar de tudo conservada e a figuração reencontrada, a falsa fiel e a verdadeira, não são de maneira alguma de mesma natureza. Entre as duas produziu-se um salto no mesmo lugar, uma deformação no mesmo lugar, o surgimento alí mesmo da Figura, o ato pictórico. Entre o que o pintor quer fazer e o que ele faz, houve necessariamente um como, “como fazer”. *Um conjunto visual provável (primeira figuração) foi desorganizado, deformado por traços manuais livres que, reinjetados no conjunto, farão a Figura visual improvável (segunda figuração)*. O ato de pintar é a unidade destes traços manuais e de sua reação, de sua reinjeção no conjunto visual. Passando por esses traços, a figuração reencontrada, recriada, não se parece mais com a figuração de saída. Vem daí então a fórmula constante de Bacon: fazer semelhante, mas por meios acidentais e não semelhantes¹⁴.

Se bem que o ato de pintar está sempre defasado, não deixa de oscilar entre um ante-lance e um pós-lance: histeria de pintar... Tudo já está sobre a tela, até mesmo o próprio pintor, antes que a pintura comece. De cara, o trabalho do pintor está defasado e só pode acontecer após, pós-lance: trabalho manual, do qual fará ver a Figura...

¹³ E.II, p.66: “sei o que quero fazer, mas não sei como fazê-lo” (e I, p.32: “não sei como a forma pode ser feita...”)

¹⁴ E.II, pp.74-77.

XII – O diagrama

Não escutamos o suficiente o que dizem os pintores. Eles falam que o pintor *já está* na tela. Lá ele encontra todos os dados figurativos e probabilísticos que ocupam, que preocupam a tela. Existe toda uma luta dentro da tela entre o pintor e tais dados. Existe assim um trabalho preparatório que pertence totalmente à pintura, e que no entanto precede o ato de pintar. Este trabalho preparatório pode passar por esboços, mas não necessariamente, e mesmo os esboços não o substituem (Bacon, como muitos pintores contemporâneos, não faz esboços). Este trabalho preparatório é invisível e silencioso, mas muito intenso. Se bem que o ato de pintar surja como um pós-lance (“histerésis”) com relação a este trabalho.

Em que consiste então este ato de pintar? Bacon o define assim: fazer marcas ao acaso (traços-linhas); limpar, escovar ou espanar os lugares ou zonas (machas-cores); jogar tinta, de modo anguloso e com velocidades variadas. Portanto este ato, ou estes atos supõem que já exista sobre a tela (como na cabeça do pintor) dados figurativos, mais ou menos virtuais, mais ou menos atuais. São precisamente esses dados que serão demarcados, ou limpados, escovados, espanados, ou ainda recobertos, pelo ato de pintar. Por exemplo uma boca: nós a prolongamos, fazemos com que ela vá de um lado ao outro da cabeça. Por exemplo, a cabeça: limpamos uma parte com uma escova, uma vassoura, uma esponja ou um papel toalha. É o que Bacon chama de *Diagrama*: é como se, de um só lance, introduzíssemos um Saara, uma zona de Saara, na cabeça; como se tivéssemos uma pele de rinoceronte vista ao microscópio; como se separássemos duas partes da cabeça com um oceano; como se mudássemos a unidade de compasso, e substituíssemos por unidades figurativas das unidades cronométricas, ou ao contrário cósmicas¹. Um Saara, uma pele de rinoceronte, eis o diagrama estendido de uma só vez. É como uma *catástrofe* que sobrevém na tela, nos dados figurativos e probabilísticos.

É como se surgisse um outro mundo. Pois essas marcas, esses traços são irracionais, involuntários, livres, ao acaso. Eles são não representativos, não ilustrativos, não narrativos. Mas não são significativos nem significantes de antemão: são traços assignificantes. São traços de sensação, mas de sensações confusas (as sensações confusas que trazemos ao nascer, dizia Cézanne). E são sobretudo traços manuais. É lá que o pintor opera com o papel toalha, a vassourinha, a escova, ou a esponja; é lá que ele joga tinta com a mão². É como se a mão tomasse independência e passasse a servir outras forças, traçando marcas que não dependem mais de nossa vontade nem de nossa visão. Essas marcas manuais quase cegas testemunham assim a intrusão de um outro mundo no mundo visual da figuração. Elas retiram, de um lado, o quadro da organização óptica que já reinava nele e que o tornava figurativo de antemão. A mão do pintor é interposta, para

¹ Eis um texto importante de Bacon, E.I, pp. 110-111: “Muitas vezes as marcas involuntárias são muito mais profundamente sugestivas que as outras, e é neste momento que se sente que toda espécie de coisa pode acontecer – Você sente isso no momento em que faz suas marcas? – Não, as marcas são feitas e considera-se a coisa como se fosse um tipo de diagrama. Vemos então, no interior deste diagrama, as possibilidades de fatos de todo tipo se implantando.”

² E. II, pp. 48-49.

socorrer sua própria dependência e para quebrar a organização óptica soberana: não vemos mais nada, como em uma catástrofe, um caos.

Aí está o ato de pintar, ou o giro do quadro. De fato existem duas maneiras do quadro fracassar, uma vez visualmente e uma manualmente: podemos ficar petrificados nos dados figurativos e na organização óptica da representação; mas podemos também errar o diagrama, desbaratá-lo, sobrecarregá-lo de tal maneira a torná-lo inoperante (esta é uma outra maneira de permanecer no figurativo, teremos mutilado, desencaminhado o clichê...)³. O diagrama é então o exemplo operatório das linhas e das zonas, dos traços e das manchas assignificantes e não representativas. E a operação do diagrama, sua função, diz Bacon, é a de “sugerir”. Ou, mais rigorosamente, é a de introduzir “possibilidades de fato”: linguagem próxima daquela de Wittgenstein⁴. Os traços e as manchas devem romper um tanto mais com a figuração que é destinada a nos dar a Figura. Eis porque elas não são suficientes em si mesmas, elas precisam ser “utilizadas”: elas traçam as possibilidades de fato, mas não constituem ainda um fato (o fato pictórico). Para se converter em fato, para evoluir em Figura, elas devem reinjetar-se em um conjunto visual, mas não precisamente, sob a ação dessas marcas, o conjunto visual não será mais aquele do organismo óptico, ele dará ao olho uma outra potência, ao mesmo tempo em que um objeto não será mais figurativo.

O diagrama é o conjunto operatório dos traços e das manchas, das linhas e das zonas. Por exemplo, o diagrama de Van Gogh: é o conjunto de “hachureados” retos e curvos que elevam e abaixam o solo, torcem as árvores, fazem palpitar o céu e que tomam uma intensidade particular a partir de 1888. Podemos não somente diferenciar os diagramas, mas datar o diagrama de um pintor, pois há sempre um momento em que o pintor o enfrenta mais diretamente. O diagrama é bem um caos, uma catástrofe, mas também o germe de ordem ou de ritmo. É um caos violento com relação aos dados figurativos, mas é um germe de ritmo em relação à nova ordem da pintura: ele “abre os domínios sensíveis”, diz Bacon⁵. O diagrama encerra o trabalho preparatório e começa o ato de pintar. Não há um pintor que não faça esta experiência do caos-germe, em que ele não vê mais nada, e arrisca cair no abismo: afundamento das coordenadas visuais. Não é uma experiência psicológica, mas uma experiência propriamente pictural, se bem que ela possa ter uma grande influência sobre a vida psíquica do pintor. O pintor enfrenta ali os maiores perigos, para sua obra e para si mesmo. É uma experiência sempre recomeçada nos pintores os mais diferentes: “o abismo” ou a “catástrofe” de Cézanne, e a chance de que o abismo dê lugar ao ritmo; o “caos” de Paul Klee, o “ponto cinza” perdido, e a chance que este ponto cinza “salte por cima de si mesmo” e abra as dimensões sensíveis...⁶ De todas as artes, a pintura é sem dúvida a única que integra necessariamente, “histericamente”, sua própria catástrofe, e se constitui desde então

³ E.II, p.47: sobre a possibilidade de as marcas involuntárias não darem em nada e desbaratarem o quadro, “umas espécies de mangue”.

⁴ E. I, p. 111: “e vemos no interior deste diagrama as possibilidades de fato de todo tipo”... Wittgenstein invocava uma forma diagramática para exprimir na lógica as “possibilidades de fato”.

⁵ E. I, p.111.

⁶ Henri Maldiney faz, quanto a isto, uma comparação entre Cézanne e Klee: *Regard Parole Espace*, éd. L'âge d'Homme, pp. 149-151.

como uma fuga em antecipação. Nas outras artes, a catástrofe está sempre associada. Mas o pintor, ele, passa pela catástrofe, abraça o caos, e tenta sair. O lugar onde os pintores diferem é na sua maneira de abraçar este caos não figurativo, e também na sua avaliação da ordem pictural que surge, da relação desta ordem com o caos. Podemos, quanto a isto, distinguir três grandes vias: cada uma agrupando, em si mesma, pintores muito diferentes, mas assinalando uma função “moderna” da pintura, ou enunciando aquilo que a pintura pretende trazer para o “homem moderno” (para quê a pintura ainda hoje em dia?).

A abstração seria uma dessas vias. Mas uma via que reduz ao mínimo o abismo ou o caos, e também o manual: ela nos propõe um asceticismo, uma saudação espiritual. Por um esforço espiritual intenso, ela se eleva acima dos dados figurativos, mas ela também faz do caos uma simples valeta que temos que saltar, para descobrir as Formas abstratas e significantes. O quadrado de Mondrian sai do figurativo (paisagem) e salta sobre o caos. Deste salto, ele guarda um tipo de oscilação. Tal abstrato é essencialmente visto. Da pintura abstrata temos que falar aquilo que Péguy disse da moral kantiana, ela tem as mãos puras, mas ela não tem mais mãos. É que as formas abstratas pertencem a um novo espaço puramente óptico que não tem mais de se subordinar aos elementos manuais ou táteis. Elas se distinguem de fato de formas apenas geométricas por “tensão”: a tensão é o que interioriza no visual o movimento manual que descreve a forma e as forças visíveis que a determinam. É o que faz da forma uma transformação propriamente visual. O espaço óptico abstrato não tem assim necessidade das conotações táteis que a representação clássica ainda organiza. Mas a ele segue-se que a pintura abstrata elabora menos um diagrama que um *código* simbólico, seguindo as grandes oposições formais. Ela substituiu o diagrama por um código. Este código é “digital”, não no sentido manual, mas no sentido em que conta um dedo. De fato, os “dígitos” são as unidades que reagrupam visualmente os termos em oposição. Assim, segundo Kandinsky, vertical-branco-atividade, horizontal-preto-inércia...etc. De onde o conceito da escolha binária que se opõe à escolha-acaso. A pintura abstrata levou longe a elaboração de um tal código propriamente pictórico (“o alfabeto plástico” de Herbin em que a distribuição das formas e das cores pode fazer-se segundo as letras de uma palavra). Hoje, é o código que é encarregado de responder à questão da pintura: o que pode salvar o homem do “abismo”, ou seja, do tumulto exterior e do caos manual? Abrir um estado espiritual para o homem sem mão do porvir. Restituir-lhe um estado espiritual e puro, que será talvez fato exclusivamente de horizontal e de vertical. “O homem moderno busca o repouso pois ele está ensurdecido pelo exterior...”⁷ A mão se reduz ao dedo que apóia sobre o teclado óptico interior.

Uma segunda via, frequentemente nomeada como expressionismo abstrato, ou arte informal, propõe uma outra resposta diametralmente oposta. Desta vez, o abismo ou o

⁷ Esta tendência para a eliminação do manual sempre esteve presente na pintura, no sentido em que dizemos da obra: “não se sente mais a mão...”. Focillon analisa esta tendência, “frugalidade acética” que culmina na pintura abstrata: *Vie des formes, éloge de la main*, Presses Universitaires de France, pp. 118-119. Mas, como diz Focillon, a mão se sente sempre. Para distinguir um verdadeiro Mondrian de um falso George Smith invocava o crescimento dos dois lados negros de um quadrado ou a disposição de camadas de cores nos ângulos retos (in *Mondrian*, Réunion des Musées Nationaux, p. 148).

caos se distendem ao máximo. Um pouco como um mapa que seria tão grande quanto o país, o diagrama se confunde com a totalidade do quadro, é todo o quadro que é o diagrama. A geometria óptica se afunda [ou é desmoronada] em proveito de uma linha manual, exclusivamente manual. O olho tem dificuldade de seguir. De fato, a descoberta incomparável desta pintura é aquela de uma linha (e de uma mancha colorida) que não faz contorno, que não delimita nada, nem interior nem exterior, nem côncavo nem convexo: a linha de Pollock, a mancha de Morris Louis. É a mancha setentrional, é a “linha góptica”: a linha não vai de um ponto a outro, mas passa *entre* os pontos, não pára de mudar de direção, e tende a uma potência superior a 1 (um), tornando-se adequada a toda superfície. Compreendemos que, deste ponto de vista, a abstração permanece figurativa uma vez que sua linha delimita ainda um contorno. Se procurarmos os precedentes desta nova via, e desta maneira radical de sair [ou fugir] do figurativo, nós os encontraremos cada vez que um grande pintor antigo deixou de pintar as coisas para “pintar entre as coisas”⁸. E ainda, as aquarelas de Turner já não haviam somente conquistado todas as forças do impressionismo, mas a potência de uma linha explosiva e sem contorno, que faz da pintura ela-mesma uma catástrofe sem igual (no lugar de ilustrar romanticamente a catástrofe). Não seria aliás uma das mais prodigiosas constantes da pintura que se encontra assim selecionada, isolada? Em Kandinsky, há as linhas nômades sem contorno, ao lado das linhas geométricas abstratas; e em Mondrian, a espessura desigual dos dois lados do quadrado abria uma diagonal virtual e sem contorno. Mas com Pollock, este traço-linha e essa mancha-cor vão até o começo de sua função: não mais a transformação da forma, mas uma decomposição da matéria que nos livra de seus alinhamentos e duas granulações. É, portanto, simultaneamente que a pintura se torna uma pintura-catástrofe e uma pintura-diagrama. Desta vez, é mais perto ainda da catástrofe, na proximidade absoluta, que o homem moderno encontra o ritmo: vemos como a resposta à questão de uma função “moderna” da pintura é diferente daquela da abstração. Desta vez não é mais a visão interior que dá o infinito, mas a extensão de uma potência manual “*all-over*”, de uma borda à outra do quadro.

Na unidade da catástrofe e do diagrama, o homem descobre o ritmo como matéria e material. O pintor não tem mais como instrumentos o pincel e o cavalete, que traduzem ainda a subordinação da mão às exigências de uma organização óptica. A mão se liberta, e se serve de bastões, de esponjas, de papéis toalha e de seringas: *Action Painting*, “dança frenética” do pintor ao redor do quadro, que não é mais esticado no cavalete, mas pregado, sem ser esticado, no chão. Assim, houve uma conversão do horizonte no solo: o horizonte óptico é inteiramente revertido em solo tátil. O diagrama exprime de uma vez toda a pintura, ou seja, a catástrofe óptica e o ritmo manual. E a evolução atual do expressionismo abstrato atinge este processo, realizando o que não passava de uma metáfora de Pollock: 1º extensão do diagrama ao conjunto espacial e temporal do quadro (deslocamento do “pré-lance” e do “pós-lance”); 2º abandono de toda soberania visual, e mesmo de todo controle visual, sobre o quadro enquanto está sendo feito (cegueira do pintor); 3º elaboração de linhas que são “mais” do que linhas, de superfícies que são “mais” do que superfícies ou inversamente de volumes que são “menos” do que volumes

⁸ Cf o texto célebre de Elie Faure sobre Velásquez, *Histoire de l'art, l'art moderne* I (Livre de poche, pp.167-177).

(esculturas planas de Carl André, fibras de Ryman, folhagens de Barre, estratos de Bonnefoi)⁹.

É ainda mais curioso que os críticos americanos, que impulsionaram tão longe a análise deste impressionismo abstrato, definiram-no como a criação de um espaço puramente óptico, exclusivamente óptico, próprio ao “homem moderno”. Nos parece que se trata de uma discussão de palavras, uma ambigüidade de palavras. Eles querem dizer de fato que o espaço pictórico perdeu todos seus referentes táteis imaginários que permitiam ver as profundidades e os contornos, as formas e os fundos na representação clássica tridimensional. Mas estes referentes táteis da representação clássica exprimiam uma subordinação relativa da mão ao olho, do manual ao visual. Ainda que liberando um espaço que pretendemos (equivocadamente) puramente óptico, os expressionistas abstratos não fazem nada além de dar a ver um espaço exclusivamente manual, definido pela “planeidade” [“*planéité*”] da tela, “a impenetrabilidade” do quadro, a “gestualidade” da cor, e que se impõe ao olho como uma potência absolutamente estrangeira onde ele não encontra nenhum descanso [ou repouso]¹⁰. Não são mais referentes táteis da visão, mas, uma vez que é o espaço manual daquilo que é visto, uma violência feita ao olho. No limite, é a pintura abstrata que produzia um espaço puramente óptico, e suprimia os referentes táteis em benefício de um olho do espírito: ela suprimia a tarefa que o olho tinha ainda, na representação clássica, de comandar a mão. Mas a *Action Painting* faz toda uma outra coisa: ela inverte a subordinação clássica, ela subordina o olho à mão, ela impõe a mão ao olho, ela substitui o horizonte por um solo [ou um chão].

Uma das tendências mais profundas da pintura moderna é a tendência a abandonar o cavalete. Pois o cavalete era um elemento decisivo não somente na manutenção de uma aparência figurativa, não somente na relação do pintor com a natureza (a pesquisa do motivo), mas também pela delimitação (moldura e bordas) e pela organização interna do quadro (profundidade, perspectiva...). Assim, o que conta hoje é menos o fato – o pintor ainda possui um cavalete? – do que a tendência, e as diversas maneiras em que a tendência se efetua. Em uma abstração do tipo Mondrian, o quadro deixa de ser um organismo ou uma organização isolada, para se tornar uma divisão de sua própria superfície, que deve criar suas relações com as divisões da “câmara” onde ele vai encontrar lugar: é neste sentido que a pintura de Mondrian não é de modo algum decorativa, mas arquitetônica, e deixa o cavalete para se tornar pintura mural. É de toda uma outra maneira que Pollock e outros recusam explicitamente o cavalete: desta vez, é fazendo as pinturas “*all-over*”, encontrando o segredo da linha góptica (no sentido de

⁹ Sobre esses novos espaços cegos, cf. as análises de Christian Bonnefoi sobre Ryman ou de Yve-Alain Bois sobre Bonnefoi (*Macula* 3-4 e 5-6).

¹⁰ É primeiramente Clément Greenberg (*Art and Culture*, Boston, 1961) e depois Michael Fried (*Trois peintres américains*, in “Peindre, Revue d’Esthétique 1976”, ed.10-18) que analisaram os espaços de Pollock, Morris Louis, Newman, Noland... etc, e os definiram por uma “estrita opticalidade”. É sem dúvida se tratava para esses críticos de romper com os critérios extracríticos que Harold Rosenberg evocou, batizando de *Action Painting*. Eles lembravam que as obras de Pollock, por mais “modernas” que fossem, eram antes de tudo quadros, a este título justificáveis de critérios formais. Mas a questão é de saber se a opticalidade é o bom critério destas obras. Parece que Fried tem dúvidas sobre as quais ele passa muito rapidamente (cf. pp. 283-287). E o termo “*Action Painting*” pode revelar-se esteticamente justo.

Worringer), restaurando todo um mundo de probabilidades iguais, traçando linhas que vão de uma borda à outra do quadro e que começam e se prolongam fora da moldura, opondo à simetria e ao centro orgânico a potência de uma repetição mecânica elevada à intuição. Não é mais uma pintura “a cavalete”, é uma pintura mesmo “a solo” (os mesmos cavalos não têm outro horizonte que o solo)¹¹. Mas em verdade, há muitas maneiras de se romper com o cavalete: a forma tríptica de Bacon é uma destas maneiras, bem diferente das duas precedentes; e, em Bacon, o que é verdade para os trípticos o é também para cada quadro independente, que é sempre sob um de seus aspectos composto como um tríptico. No tríptico, como vimos, as bodas de cada um dos três quadros deixam de isolar, continuando a separar e a dividir: há uma reunião-separação que é a solução técnica de Bacon e que engaja de fato o conjunto de seus procedimentos na sua diferença com aqueles da abstração e do informal. Três maneiras de voltar a ser “góptico”?

O importante de fato é por que Bacon não se engaja nem em uma nem em outra das vias precedentes. A severidade de suas reações não pretende fazer julgamento, mas antes enunciar o que não convém a Bacon, a razão pela qual pessoalmente Bacon não toma nem uma e nem outra dessas vias. De uma parte, ele não é atraído por uma pintura que tende a substituir ao diagrama involuntário um código visual espiritual (mesmo se houver ali uma atitude exemplar do artista). O código é forçadamente cerebral, e a ele falta a sensação, a realidade essencial da queda, ou seja, a ação direta sobre o sistema nervoso. Kandinsky definia a pintura abstrata pela “tensão”; mas segundo Bacon, a tensão é o que mais falta à pintura abstrata: interiorizando-a na forma óptica, ela a neutraliza. E finalmente, à força de ser abstrato, o código corre o risco de ser uma simples codificação do figurativo¹². Por outro lado, Bacon não é particularmente atraído pelo expressionismo abstrato, pela potência e o mistério da linha sem contorno. É porque o diagrama tomou todo o quadro, diz ele, que sua proliferação fez um verdadeiro “desperdiço”. Todos os meios violentos da *Action Painting*, bastão, escova, vassoura, papel toalha, e mesmo seringa de confeiteiro, desencadeiam [ou provocam] uma pintura-catástrofe: desta vez, a sensação é atingida, mas fica em um estado irremediavelmente confuso. Bacon não deixará de declarar a necessidade absoluta de impedir o diagrama de proliferar, a necessidade de mantê-lo em certas regiões do quadro e em certos momentos do ato de pintar: ele pensa que, no domínio do traço irracional e da linha sem contorno, Michaux vai mais longe do que Pollock, precisamente porque guarda uma medida [ou controle, ou ponderação] do diagrama¹³.

¹¹ Greenberg marcou com bastante força a importância deste abandono do cavalete notadamente em Pollock: ele releva nesta ocasião o tema do “góptico”, mas não parece dar-lhe o senso pleno que essa palavra pode tomar com as análises de Worringer (um quadro de Pollock se chama precisamente “Góptico”) e parece que Greenberg não vê outra alternativa que “pintura a cavalete” ou “pintura mural” (o que nos parece corresponder mais ao caso de Mondrian). Cf. Macula nº2, “dossier Jackson Pollock”.

¹² Bacon reprova freqüentemente a abstração se ficar “em um só nível” e de impedir [ou estragar] a “tensão” (E. I, pp. 116-117). É de Marcel Duchamp que Bacon dirá que o admira mais por sua atitude do que por sua pintura; de fato, sua pintura parece ser para Bacon uma simbólica ou uma “estenografia da figuração” (E. II, p. 74).

¹³ E. II, p. 55: “eu detesto esse gênero de desperdícios da pintura da Europa central, é uma das razões pelas quais não amo verdadeiramente o expressionismo abstrato”. E E. I, p. 120: “Michaux é um homem muito, muito inteligente e consciente... e penso que ele fez as melhores obras manchadas ou a marcas livres que já foram feitas. Penso que nesse gênero, as marcas livres, ele é muito superior a Jackson Pollock”.

Salvar o contorno, não há nada mais importante para Bacon. Uma linha que não delimita nada não tem nem mesmo um contorno próprio: Blake ao menos o sabia¹⁴. É preciso então que o diagrama não roa todo o quadro, que ele fique limitado no espaço e no tempo. Que ele fique operatório e controlado. Que os meios violentos não se desencadeiem, e que a catástrofe necessária não submerja por inteiro. O diagrama é uma possibilidade de fato, ele não é Fato ele-mesmo. Todos os dados figurativos não devem desaparecer; e sobretudo uma nova figuração, aquela da Figura, deve sair do diagrama, e levar consigo a sensação até o claro e o preciso. Sair da catástrofe... Mesmo se terminamos por um jato de tinta “pós-lance”, é como uma chicotada local que nos faz sair ao invés de nos afundar¹⁵. Diríamos que o período “malerisch”, ao menos, estenderia o diagrama por todo o quadro? Não seria toda a superfície do quadro que se encontrava riscada de traços de grama, ou pelas variações de uma mancha-cor escura funcionando como cortina? Mas mesmo agora, a precisão da sensação, a nitidez da Figura, o rigor do contorno continuam agindo sob a mancha ou sob os traços que não os apagaram mas lhe deram antes uma potência de vibração e de ilocalização (a boca que ri ou que grita). E o período ulterior de Bacon volta-se para uma localização dos traços ao acaso e das zonas limpadas. É portanto uma terceira via que Bacon segue, nem óptica como a pintura abstrata, nem manual como a *Action Painting*.

¹⁴ Cf. Bateson, *Vers une écologie de l'esprit*, éd. du Seuil, I, pp. 46-50 (“por que as coisas têm contorno?”): o que deixava Blake louco de raiva ou irritado, era que o tomávamos como louco; mas era também “certos artistas que pintavam como se as coisas não tivessem contornos. Ele os chamava de escola dos babões”.

¹⁵ E. II, p. 55: “Você acabaria um quadro jogando subitamente qualquer coisa nele ou você faria isso? – Oh sim! Neste tríptico recente, sobre o ombro do personagem que vomita no lavabo existe como que uma chicotada de pintura branca que vai assim. Pois é, eu o fiz no último momento e simplesmente deixei assim.”

XIII – A análogia

Há assim um uso temperado do diagrama, um tipo de via do meio onde o diagrama não esté mais reduzido ao estado de código, e portanto também não ganha mais todo o quadro. Evitar ao mesmo tempo o código e o borrado... Seria então preciso falar de prudência ou de classicismo? É difícil, no entanto, acreditar que Cézanne tenha pego a via do meio. Ele inventara antes uma via específica, distinta das duas precedentes. Poucos pintores o fizeram de modo tão intenso a experiência do caos e da catástrofe, mas lutando para limitá-la, controlá-la a todo preço. O caos e a catástrofe, é o desmoronar de todos os dados figurativos, já é assim uma luta, a luta contra o clichê, o trabalho preparatório (mais necessário o quanto somos mais “inocentes”). E é do caos que saem, a princípio, a “geometria cabeçada”, as “linhas lógicas”; e esta geometria ou geologia deve ela mesma por sua vez também passar pela catástrofe, para que as cores subam, para que a terra suba em direção do sol¹. É portanto um diagrama temporal, com seus dois momentos. Mas o diagrama reúne indissolúvelmente esses dois momentos: a geometria é “esqueleto” [charpente], e a cor sensação, “sensação colorante”. O diagrama é exatamente o que Cézanne chama por motivo. De fato, o motivo é feito de duas coisas, sensação e esqueleto. É o seu entrelaçamento. Uma sensação ou um ponto de vista não são o suficiente para fazer um motivo: mesmo que colorante, a sensação é efêmera e confusa, a ela faltam duração e clareza (vem daí a crítica do impressionismo). Mas o esqueleto é ainda menos suficiente: ele é abstrato. Tornar ao mesmo tempo a geometria concreta ou sentida, e dar para a sensação duração e clareza². Assim sendo, algo sairá do motivo ou do diagrama. Ou ainda, esta operação que relaciona a geometria ao sensível, e a sensação à duração e à clareza, já é esta, a saída, a escapada [issue]. Temos então duas questões: o que torna possível esta relação no motivo ou no diagrama (possível de fato)? E como esta relação seria constituída se saída do diagrama (o fato em si-mesmo)?

A primeira questão diz respeito ao uso. Pois se a geometria não é a pintura, existiria um uso propriamente pictórico da geometria. Nós chamamos um desses usos de “digital”, não em relação direta com a mão, mas em relação às unidades de base de um código. Uma vez mais, essas unidades de base ou formas visuais elementares são antes estéticas e não matemáticas, à medida em que elas interiorizaram completamente o movimento

¹ Cf. o texto célebre de Jérôme Gasquet, in *Conversations avec Cézanne*, éd. Critique PM.Doran, coll Macula, pp. 112-113. (As reservas que o editor faz sobre o valor do texto de Gasquet não nos parecem fundadas; Maldiney nos parece ter razão de tomar este texto como centro de seu comentário sobre Cézanne.

² As duas críticas que Cézanne faz aos expressionistas são, de modo geral, a de permanecer em um estado confuso da sensação pelo modo com que tratam a cor, e, para os melhores, como Monet, de permanecer em um estado efêmero: “Eu quis fazer do impressionismo algo de sólido e de durável como a arte de museu... Na fuga de tudo, esses quadros de Monet, é preciso colocar uma solidêz, um esqueleto...” A solidêz ou a duração que Cézanne reclama devem ser notadas de uma só vez o material pictórico, da estrutura do quadro, do tratamento das cores, e o estado de clareza ao qual a sensação é conduzida. Por exemplo, um ponto de vista não faz um motivo, pois a ele faltam a solidêz e a duração necessárias (“tenho aqui bons pontos de vista, mas isso também não faz motivo”, *Correspondance*, Grasset, p.211). Encontramos em Bacon a mesma exigência de duração e de clareza, que ele opõe por sua conta não mais aos impressionistas mas ao expressionismo abstrato. E esta “capacidade de durar”, ele a destaca do material: “imagine o Sphinx em bola chiclete...” (E.I, p.113). Notadamente Bacon pensa que a pintura a óleo é um meio por sua vez de longa duração e de alta clareza. Mas a capacidade de durar depende do esqueleto, ou da armadura, e do tratamento particular das cores.

manual que as produz. Resta que elas formam um código da pintura, e fazem da pintura um código. É já neste sentido, próximo à pintura abstrata, que é preciso compreender a frase de Sérusier: “a síntese consiste em fazer entrar todas as formas no pequeno número de formas que somos capazes de pensar, linhas retas, alguns ângulos, arcos de círculos e de elipses”. A síntese é assim um Analítica dos elementos. Ao contrário, assim que Cézanne convida o pintor a “tratar a natureza pelo cilindro, pela esfera, pelo cône, tudo posto em perspectiva”, temos a impressão que os pintores abstratos viram com dificuldade uma benção: não só por que Cézanne chama atenção ao volume, salvo o cubo, mas sobretudo por que ele propõe um uso bem diferente da geometria do que aquele do código da pintura³. O cilindro é este tubo de fogão (saído da mão do latoeiro), ou este homem (cujos braços não contam...). Seguindo uma terminologia atual, diríamos que Cézanne faz um uso analógico da geometria, e não um uso digital. O diagrama ou motivo será analógico, enquanto o código digital.

A “linguagem analógica”, digamos, é do hemisfério direito, ou melhor, do sistema nervoso, enquanto a “linguagem digital” é do hemisfério esquerdo do cérebro. A linguagem analógica será uma linguagem de relações que comporta os movimentos expressivos, os signos para-lingüísticos, os sopros e gritos...etc. A questão de saber se é mesmo uma linguagem, isto pode ser questionado. Mas não há dúvida, por exemplo, que o teatro de Artaud elevou os gritos-sopros ao estado de linguagem. De um modo mais geral, a pintura elevou a cor e as linhas ao estado de linguagem, uma linguagem analógica. Podemos mesmo nos perguntar se a pintura não foi sempre linguagem analógica por excelência. Quando falamos de uma linguagem analógica nos animais, não nos damos conta de seus cantos eventuais, que são de um outro domínio, não retemos essencialmente os gritos, as cores variáveis e as linhas (atitudes, posturas). Portanto nossa primeira tentação em definir o digital pelo convencional, e o analógico pela similitude ou pela semelhança, é evidentemente mal fundada. Um grito não se parece com o que ele assinala, e uma palavra não se assemelha ao que ela designa. Definimos então o analógico por uma certa “evidência”, por uma certa presença que se impõe imediatamente, enquanto que o digital tem necessidade de ser aprendido. Mas isto não é melhor, pois o analógico também precisa de um aprendizado, mesmo entre os animais, se bem que este aprendizado não é do mesmo tipo que a aquisição do digital. A existência da pintura será suficiente para confirmar a necessidade de um longo aprendizado, para que o analógico se torne linguagem. A questão não justifica uma teoria cortante, mas deve se fazer objeto de estudos práticos (depende disto o estatuto da pintura).

Não devemos portanto nos contentarmos em dizer que a linguagem analógica procede por semelhança, enquanto a digital opera por código, convenção e combinação de unidades convencionais. Pois com um código, podemos ao menos fazer três coisas. Podemos fazer uma combinação intrínseca de elementos abstratos. Podemos fazer também uma combinação que dê uma “mensagem” ou um “conto”, ou seja, aquilo que estará em uma relação de isomorfismo com um conjunto de referências. Podemos por fim codificar os elementos extrínsecos de tal maneira que eles sejam reproduzidos de maneira autônoma pelos elementos intrínsecos do código (assim, em um retrato obtido por computador, e

³ Cf. *Conversations avec Cézanne*, pp.177-179: o texto em que Maurice Denis cita Sérusier, mas justamente por opô-lo a Cézanne.

em todo caso em que pudermos falar de uma “estenografia dos dados figurativos”). Parece também que um código digital cubra certas formas de similitude ou de analogia: a analogia por isomorfismo, ou analogia por semelhança produzida.

Mas, inversamente, quando a analogia é independente de todo código, podemos ainda distinguir duas formas, notando se a semelhança é produtora ou produzida. A semelhança é produtora quando as relações entre elementos de uma coisa passam diretamente entre elementos de outra coisa, que será daí em diante a imagem da primeira: é assim para uma foto que capta as relações de luz. Mesmo que tais relações gozem de uma margem suficiente para que a imagem possa apresentar grandes diferenças com o objeto de aprtida, isto não a impede: só chegamos a tais diferenças por semelhança relaxada, seja decomposta em sua operação, seja transformada em seus resultados. A analogia é assim figurativa, e a semelhança permanece primeira a princípio. A foto não pode escapar tampouco a este limite, apesar de sua ambição. Pelo contrário, dizemos que semelhança é produzida quando ela aparece bruscamente como o resultado uma relação outra que não aquela à qual ela é encarregada de reproduzir: a semelhança surge então como o produto brutal de meios não semelhantes. Este já seria o caso de uma das analogias do código, visto que o código restitui uma semelhança em função de seus próprios elementos internos. Mas neste caso, isto se dá somente por que as relações a serem reproduzidas tinham elas mesmas sido codificadas. Enquanto que agora, na ausência de todo código, as relações a serem reproduzidas são diretamente produzidas por relações bem diferentes: fazer semelhante por meios não semelhantes. Neste último tipo de analogia a semelhança sensível é produzida, mas, ao invés de sê-lo simbolicamente, ou seja pelo desvio do código, ela o é “sensualmente”, pela sensação. É a este último tipo eminente, quando não há nem semelhança primária nem código prévio, que é preciso reservar o nome de Analogia estética, por sua vez não figurativa e não codificada.

Em sua grande teoria semiótica Peirce definiu a princípio os ícones pela similaridade, e os símbolos por uma regra convencional. Mas ele reconhece que os símbolos convencionais comportam ícones (em virtude dos fenômenos de isomorfismo), e que os ícones puros transbordam largamente a similaridade qualitativa, e comporta “diagramas”⁴. Mas o que um diagrama analógico é, por oposição ao código digital ou simbólico, permanece difícil de ser explicado. Podemos hoje em dia nos remetermos ao exemplo sonoro dos sintetizadores. Os sintetizadores *analógicos* são “modulares”: eles poem em conexão imediata os elementos heterogêneos, introduzem entre esses elementos uma possibilidade de conexão propriamente ilimitada, em um campo de presença ou sobre um plano finito em que todos os momentos são atuais e sensíveis. Enquanto os sintetizadores *digitais* são “integrados”: sua operação passa por uma codificação, por uma homogenização e binarização de dados, que se fazem sobre um plano distinto, infinito em direito, onde o sensível só se fará resultar por conversão-tradução. Uma segunda diferença aparece no nível dos filtros: o filtro tem acima de mais nada por função modificar a cor de base de um som, de constituir ou de fazer variar o timbre: mas os filtros digitais procedem uma síntese aditiva dos formantes elementares codificados, enquanto o

⁴ Em sua teoria dos signos Peirce dá uma grande importância à função de analogia e à noção de diagrama. Todavia ele reduz o diagrama a uma similaridade de relações. Cf. *Ecrits sur le signe*, éd. Du Seuil.

filtro analógico opera o mais das vezes por subtração de frequências (“passa-alta”, “passa-baixa”...etc), se bem que o que é adicionado de um filtro a outro sejam as subtrações intensivas, uma adição de subtrações que constitui a modulação e o movimento sensível enquanto queda⁵. Em suma, *é talvez a noção de modulação em geral (e não de similaridade)* que é apta a nos fazer compreender a natureza da linguagem analógica ou do diagrama.

A pintura é a arte do analógico por excelência. Ela é mesmo a forma sob a qual a analogia se torna linguagem, encontra uma linguagem própria: passando por um diagrama. Visto assim, a pintura abstrata põe um problema muito particular. É certo que a pintura abstrata proceda por código e programa: ela implica em operações de homogeneização, de binarização, que são constitutivas de um código digital. Mas temos que os Abstratos são muitas vezes grandes pintores, ou seja não aplicam à pintura um código que lhe seja exterior: pelo contrário, eles elaboram um código intrinsecamente pictórico. É pois um código paradoxal visto que ao invés de se opor à analogia ele a toma por objeto, ele é expressão digital do analógico enquanto tal⁶. A analogia passará por um código a invés de passar por um diagrama. É um preceito que raspa o impossível. E, de uma outra maneira, a arte informal ela também talvez raspe o impossível: estendendo o diagrama sobre todo o quadro, ela o toma por fluxo analógico em si mesmo, ao invés de fazer passar o fluxo pelo diagrama. Desta vez, é como se o diagrama não trouxesse que ele mesmo, ao invés de ser utensílio e tratamento. Ele não passa mais em um código, mas se funde em um borrão.

A via “do meio”, pelo contrário, é aquela que serve-se do diagrama para constituir uma linguagem analógica. Ela ganha toda sua independência com Cézanne. Ela só é dita mediana de um ponto de vista muito exterior, pois ela implica tanto quanto as outras invenções radicais e destruições de coordenadas figurativas. De fato, a pintura como linguagem analógica tem três dimensões: os *planos*, a conexão ou junção dos planos (e primeiro do plano vertical e do plano horizontal), que substituem a perspectiva; a *cor*, a modulação da cor, que tende a suprimir as relações de gradação, o claro-escuro e o contraste da sombra e da luz; o *corpo*, a massa e o declínio do corpo, que transbordam o organismo e destituem a relação forma-fundo. Existe aí uma tripla liberação, do corpo, dos planos e da cor (pois o que escraviza a cor não é somente o contorno mas o contraste de gradações). Portanto, precisamente, esta liberação só pode ser feita passando pela catástrofe, ou seja pelo diagrama e sua irrupção involuntária: os corpos estão em desequilíbrio, em estado de queda perpétua; os planos caem uns sobre os outros; as cores caem elas mesmas em uma confusão, e não delimitam mais o objeto. Para que a ruptura com a semelhança figurativa não propague a catástrofe, para chegar a produzir uma

⁵ Tomamos tal análise de Richard Pinhas, *Synthèse analogique, Synthèse digital*.

⁶ Encontramos em Bateson uma hipótese muito interessante sobre a linguagem dos golfinhos: *Vers une écologie de l'esprit*, éd. Du Seuil, II, pp.118-119. Depois de distinguir a linguagem analógica, fundada sobre relações, e a linguagem digital ou vocal, fundada sobre os signos convencionais, Bateson reencontra o problema dos golfinhos. Em razão da adaptação ao mar eles precisaram renunciar aos sinais cinestésicos e faciais que caracterizam a linguagem analógica dos mamíferos; mas eles não ficaram assim condenados às funções analógicas, mas se encontraram na situação de ter de “vocalizá-las”, a codificá-las como tal. É um pouco esta a situação dos abstratos.

semelhança mais profunda, é preciso, a partir do diagrama, que os planos assegurem sua junção; é preciso que a massa do corpo integre o desequilíbrio em uma deformação (nem transformação nem decomposição, mas lugar de uma força); é preciso sobretudo que a modulação encontre seu verdadeiro sentido e sua fórmula técnica, como a lei da Analogia, e que ela aja como uma molde variável contínuo, que não se opõe simplesmente ao modelo em claro-escuro, mas invente um novo modelo pela cor. E talvez seja esta modulação *da* cor, a operação principal em Cézanne. Ao substituir as relações de gradações por uma justaposição de tintas aproximadas na ordem do espectro, ela vai definir um duplo movimento, de expansão e de contração: expansão na qual os planos, primeiro o horizontal e o vertical, se conectam e mesmo se fundem em profundidade; e ao mesmo tempo contração pela qual tudo é reestabelecido sobre o corpo, sobre a massa, em função de um ponto de desequilíbrio ou de queda⁷. É em um tal sistema que, cada uma a sua vez, a geometria se torna sensível e as sensações claras e duráveis: “realizamos” a sensação, diz Cézanne. Ou, segundo a fórmula de Bacon, passamos da possibilidade de fato ao Fato, do diagrama ao quadro.

Em que sentido Bacon é Cézaneano, e em que sentido ele não tem nada a ver com Cézanne? A enormidade das diferenças é evidente. A profundidade onde se faz a junção dos planos não é mais a profundidade forte de Cézanne, mas uma profundidade “magra” ou “superficial”, herdada do pós-cubismo de Picasso e Braque (que encontramos também no expressionismo abstrato)⁸. É este tipo de profundidade que Bacon obtém, seja pela junção dos planos verticais e horizontais em uma obra de precisão radical, seja pela sua fusão, como no período *malerish* em que crescem por exemplo as verticais da cortina e as horizontais da persiana. E da mesma maneira, o tratamento da cor não passa somente pelas manchas planas coloridas e moduladas (*interregno*) que envelopam os corpos, mas pelas grandes superfícies ou achatados que implicam em eixos, estruturas e armaduras perpendiculares aos corpos: é toda a modulação que muda de natureza⁹. Enfim a deformação dos corpos é muito diferente, à medida em que, como vimos, não são as mesmas forças que se exercem sobre eles, no mundo aberto por Cézanne (*Natureza*) e no mundo fechado por Bacon.

Mas é por isto que Bacon permanece Cézaneano, é o extremo empurrão da pintura como linguagem analógica. Seguramente, nem mesma a distribuição dos ritmos nos trípticos tem a ver com códigos. O grito crônico, que funde-se com as verticais, o sorriso

⁷ Sobre todos esses contos, cf. *Conversations avec Cézanne* (e para a cor, ver sobretudo o texto de Riviere e Schnerb, pp. 85-91). Em um belo artigo, *Cézanne, la logique des sensations organiques* (*Macula3-4*), Lawrence Gowing analisou a modulação da cor que Cézanne apresentava ele mesmo como uma lei de Harmonia. Esta modulação pode coexistir com outros usos da cor, mas toma em Cézanne uma importância particular a partir de 1900. Se bem que Gowing a aproxime de um “código convencional” ou de um “sistema metafórico”, é bem mais uma lei de analogia. Chevreul empregava o termo “harmonia de analogias”.

⁸ O tradutor de Greenberg, Marc Chenetier, propõe traduzir “challow depth” por profundidade magra, expressão oceanográfica que qualifica os altos-fundos (*Macula2*, p.50).

⁹ Este será um segundo ponto comum entre Bacon e o expressionismo abstrato. Mas já em Cézanne, Gowing notava que as manchas coloridas “implicavam não apenas em volumes mas em eixos, armaduras perpendiculares às progressões cormáticas”, todo um “fundação [échafaudage] vertical” que, a bem da verdade, permanece virtual (*Macula3-4*, p.95).

triangular estirado que funde-se com as horizontais, são os verdadeiros “motivos” desta pintura. Mas é ele inteira que é um grito e um sorriso, do analógico. A analogia encontra sua mais alta lei no tratamento das cores. E este tratamento opõe-se às relações de valor [gradação?], de luz e de sombra, de claro-escuro: inclusive ele tem por consequência liberar o preto e o branco, fazer cores, ao ponto em que a sombra preta adquira uma presença real, e a luz branca uma intensa claridade difusa sobre todas as gamas. Mas o “colorismo” não se opõe ao modelo nem mesmo ao contorno desenhado. O contorno pode mesmo ganhar uma existência separada e tornar-se o limite comum da armadura e do corpo-massa, visto que estes não estão mais em uma relação de forma e fundo, mas em uma relação de coexistência ou de proximidade modulada pela cor. E, através da membrana do contorno, um duplo movimento se faz, de extensão achatada dirigida à armadura, e contação volumosa dirigida ao corpo. Eis por que os três elementos de Bacon são a estrutura ou armadura, a Figura, e o contorno, que encontram sua convergência efetiva na cor. O diagrama, agente da linguagem analógica, não age mais como um código, mas *como modulador*. O diagrama e sua ordem manual involuntária terão servido para quebrar as coordenadas figurativas; mas por isto mesmo (quando ele é operatório) ele define as possibilidades de fato, liberando as linhas para as armaduras e as cores para a modulação. Então, linhas e cores estão aptas para constituir a Figura e o Fato, ou seja a produzir a nova semelhança no conjunto visual onde o diagrama deve operar, se realizar.

XIV – Cada pintor resume a história da pintura a seu modo...

Glória aos egípcios. “Nunca pude me dissociar das grandes imagens européias do passado, e por europeus eu compreendo também o Egito, mesmo que os geógrafos me contradigam”¹. Será que poderíamos tomar o agenciamento egípcio como ponto de partida para a pintura ocidental? Mais ainda do que da pintura, um agenciamento de baixo-relevo. Rigl também definiu assim: 1/ O baixo-relevo opera a conexão a mais ríspida do olho e da mão, visto que tem por elemento a *superfície plana*; esta permite ao olho de proceder pelo toque, e mais, ainda lhe confere, lhe dá uma função *háptica*; assegura portanto, na “contade de arte” egípcia, a reunião dos dois sentidos, o toque e a visão, como o solo e o horizonte – 2/ “E como uma vista frontal aproximada, que toma esta função háptica, pois a forma e o fundo estão sobre este *mesmo plano* da superfície, igualmente próximos um a outro e a nós mesmos – 3/ O que separa e une por sua vez a forma e o fundo é o *contorno* como seu limite comum – 4/ E é o contorno retilíneo, ou de curvas regulares, que isola da forma enquanto *essência*, unidade fechada subtraída ao acidente, à mudança, à deformação, à corrupção; a essência adquire uma presença formal e linear que domina o fluxo da existência e da representação – 5/ É portanto uma geometria do plano, da linha e da essência, que inspira o baixo-reflexo egípcio, mas que vai se amparar igualmente do volume, cobrindo o cubo [urna?] funerário[a] com uma *pirâmide*, erigindo um Figura que nos dá apenas a superfície unitária de triângulos isóceles com laterais nitidamente limitadas – 6/ E não é só o homem e o mundo que recebem também sua essência plana ou linear, é também o animal, é também o vegetal, lotus e sphinx, que se elevam à forma geométrica perfeita, cujo mistério é aquele da essência².

Através dos séculos, bem que algumas coisas fazem de Bacon um egípcio. Os chapados, o contorno, a forma e o fundo como dois setores igualmente próximos sobre o mesmo plano, a extrema proximidade da Figura (presença), o sistema da nitidez. Bacon rende ao Egito a homenagem da esfinge e declara seu amor pela escultura egípcia: como Rodin, ele pensa que a durabilidade, a essência ou a eternidade, são a primeira característica de uma obra de arte (aquela que falta à foto). E quando ele pensa em sua própria pintura, ele diz algo de curioso: aquilo que na escultura o atraiu bastante, e que o fez se aperceber do que realmente esperava da escultura, é isto justamente que ele realizou em pintura³. Portanto, a que tipo de escultura ele pensava? Uma escultura que tivesse retomado os três elementos pictóricos: a moldura-fundo, a Figura-forma, e o contorno-limite. Ele especifica que a Figura, com seu contorno, deveria poder escorregar sobre a moldura. Mas, mesmo sabendo dessa mobilidade, vemos que Bacon pensa em uma escultura do tipo baixo-relevo, ou seja, qualquer coisa de intermediário entre escultura e pintura.

¹ Citados por John Russell, p. 90.

² Cf. Alois Rigl, *Die Spätromische Kunstindustrie*, Viena, 2a. edição. O háptico, do verbo grego *aptô* (tocar), não designa uma relação extrínseca do olho ao toque, mas uma “possibilidade do olhar”, um tipo de visão distinta da óptica: a arte egípcia é tato e olhar, concebida para ser vista de perto, e, como diz Maldiney, “na zona espacial das proximidades, o olhar procedendo como o tocar prova *ao mesmo tempo* a presença da forma e o fundo” (Regard, Parole, Espace, éd.L’âge D’homme, p. 195).

³ E. II, p.34, p.83.

Todavia, por mais próximo que Bacon esteja dos egípcios, como explicar que sua esfinge esteja borrada, tratada de modo “malerisch”?

Não é mais Bacon, é sem dúvida toda a história da pintura ocidental que está em jogo. Se tentamos definir esta pintura ocidental podemos tomar um primeiro ponto de referência com o cristianismo. Pois o cristianismo fez a forma, ou antes a Figura, sofrer uma deformação fundamental. À medida em que Deus se incarnou, se fez crucificar, se fez descer e voltou ao céu...etc. A forma ou a Figura não são mais exatamente reacionáveis à essência, mas ao seu contrário em princípio, ao evento, e mesmo ao mutável, ao acidente. Existe no cristianismo um gérme de ateísmo tranquilo que vai matar a pintura; o pintor pode facilmente ser indiferente ao tema religioso que ele é encarregado de representar. Nada o impede de se aperceber da forma na sua relação tornada essencial com o acidente, talvez, não aquela do Deus na cruz, mas mais simplesmente aquela de “um guarda-napo ou de um tapete que se desfaz, uma bainha de faca que se destaque, um pãozinho que se divide como a si mesmo em fatias, uma taça de cabeça para baixo, vários tipos de vasos e de frutas desarrumadas e de pratos e em **porte-a-faux**”⁴. E tudo isto pode ser posto sobre o Cristo ou bem próximo a ele: eis o Cristo sitiado, ou mesmo substituído pelo acidente. A pintura moderna começa quando o homem não se vê mais como um essencial, mas como um acidente. Há sempre uma queda, um risco de queda; a forma se põe a dizer o acidente, não mais a essência. Claudel tam razão de ver em Rembrandt, e na pintura holandesa, o auge deste movimento, e é por este viés que ela pertence totalmente à pintura ocidental. E é porque o Egito colocou a forma a serviço da essência que a pintura ocidental pode fazer esta conversão (o problema se colocou de um modo bastante diferente no Oriente, o qual não “começou” pela essência).

Tomamos o cristianismo apenas como um primeiro ponto de referência para além do qual é preciso voltar. A arte grega já havia liberado o cubo de seu revestimento piramidal: *distinguiu os planos*, inventou uma perspectiva, jogou com luz e sombra, o vazio e os relevos. Se podemos falar de uma representação clássica, é no sentido da conquista de um espaço óptico, de visão à distância que não é nunca frontal: a forma e o fundo não estão mais sobre o mesmo plano, os planos se distinguem, e uma perspectiva os atravessa em profundidade, unindo o plano de fundo com o primeiro plano; os objetos se recobrem parcialmente, a sombra e a luz preenchem e dão ritmo ao espaço, o contorno deixa de ser limite comum sobre o mesmo plano para tornar-se auto limitação da forma ou *primazia do plano de fundo*. A representação clássica tem assim por objeto o acidente, mas ela o compreende em uma *organização* óptica que faz algo de bem fundado (fenômeno) ou uma “manifestação” da essência. Existem leis do acidente, e certas pinturas por exemplo não se valem do que vem de fora: são leis estéticas que a pintura descobre e que fazem da representação clássica uma representação orgânica e organizada, plástica. A arte pode então ser figurativa, vimos bem que ela não era assim antes, e que a figuração não passa

⁴ Claudel, *L'oeil écoute I (Oeuvres en prose, La Pléiade, p.201; e p.197: “nenhuma parte distante de um quadro de Rembrandt, não se tem a sensação da permanência, do definitivo: é uma realização precária, um fenômeno, uma retomada milagrosa sobre o **périme**: a cortina elevada por um instante está pronta a cair...”)*. John Russel cita um texto de Leiris que marcou bastante Bacon: “Para Baudelaire qualquer beleza só seria possível com a intervenção de algo accidental... Só seria belo o que sugerisse a existência de uma ordem ideal, supraterebre, harmoniosa, lógica, mas que possuísse ao mesmo tempo, como a tara de um pecado original, a gota de veneno, um bocado de incoerência, o grão de areia que faz desviar todo o sistema...” (pp.88-89).

de um resultado. Se a representação se relaciona com um objeto, esta relação sai da forma da representação; se este objeto é o organismo ou a organização, é porque a representação é antes orgânica em si mesma, é porque a forma da representação exprime a princípio a vida orgânica do homem enquanto sujeito⁵. E é ali sem dúvida que é necessário deixar clara a natureza complexa deste espaço óptico. Pois ao mesmo tempo em que rompe com a visão “háptica” e a visão aproximada, ele não é simplesmente visual, mas se refere às gradações táteis, o subordinando à visão. De fato, o que substitui o espaço “háptico” é um *espaço tátil-óptico* em que se exprime precisamente não mais a essência mas a conexão, ou seja a atividade orgânica do homem. “A despeito de todas as afirmações sobre a luz grega, o espaço da arte grega clássica é um espaço téttil-óptico. A energia da luz é ritmada segundo a ordem das formas... As formas se dizem elas mesmas a partir de si mesmas, no entre-dois dos planos que suscitam. E quão mais livres do fundo mais e mais se tornam livres para o espaço, onde o olhar as acolhe e os recolhe. Mas este espaço não é nunca o espaço livre que investe e atravessa o espectador...”⁶ O contorno deixou de ser geométrico para tornar-se orgânico, mas o contorno orgânico age como um molde que faz o contato concorrer à perfeição da forma óptica. Um pouco como que para o bastão com o qual verifico a retidão na água, a mão não passa de uma serviçal, carregada de uma passividade receptora. Assim, o contorno orgânico permanece imutável, e não é afetado pelo jogo de sombra e de luz, por mais complexos que sejam, por ser um contorno tangível que deve garantir a individuação da forma óptica através das variações visuais e da diversidade de pontos de vista⁷. Em resumo, o olho tando abandonado sua função háptica tornou-se óptico, subordinando o tátil como potência secundária (e ainda aí é preciso ver nesta “organização” um conjunto extraordinário de invenções propriamente picturais).

Mas se uma evolução se produz, ou antes das irrupções que desequilibram a representação orgânica, isto só pode se dar em uma das direções seguintes. *Ou bem a exposição de um espaço óptico* puro, que se livra de suas referências a uma taticidade subordinada (é neste sentido que Wölfflin fala, na evolução da arte, de uma tendência “a se abandonar à visão óptica pura”)⁸. *Ou pelo contrário, a imposição de um espaço manual violento* que se revolta e sacode a subordinação: é como em um “arranhão” em que a mão parece passar a serviço de uma “vontade estranha, imperiosa”, para se exprimir de maneira independente. As duas direções opostas parecem se incarnar em uma arte bizantina, e na arte bárbara e gótica. É por que a arte bizantina opera a reversão da arte grega, dando ao fundo uma

⁵ Sobre a representação orgânica, cf. Wörringer, *L'art gothique*, “L’homme classique”, edição Gallimard. E em *Abstraction et Einfühlung* (edição Klincksieck, p.62). Wörringer deixa claro que: “Este querer não consiste em reproduzir as coisas do mundo exterior ou a restituí-lo em sua aparência, mas em projetar para o exterior, em uma independência e perfeição ideais, as linhas e as formas da vitalidade orgânica, a harmonia de sua ritmica, em resumo todo seu ser interior...”

⁶ Maldiney, pp. 197-198 (e mais adiante Maldiney analisa em detalhe a arte bizantina como aquela que inventa o espaço óptico puro, rompendo com isto com o espaço grego).

⁷ Foi Wölfflin que analisou particularmente este aspecto do espaço tátil-óptico, ou do mundo “clássico” do séc.XVI: o mais complexo que sema o jogo da luz e das sombras, e das cores, elas permanecem subordinadas à forma plástica que mantém sua integridade. É preciso esperara pelo séc. XVII para assistir à libertação da sombra e da luz em um espaço puramente óptico. Cf. *Principes fondamentaux de l’histoire de l’art*, edição Gallimard, sobretudo nos capítulos I e V; um exemplo particularmente marcante é dado na comparação de dois interiores de igrejas, aquele da de Neefs e aquele de De Witte, pp. 241-242.

⁸ Wölfflin, p.52.

atividade que faz com que não saiba mais onde ele acaba, ni onde começam as formas. De fato o plano, fechado em uma cúpula, uma abóboda ou um arco, tornado *plano-de-fundo* graças à distância que ele cria em relação ao espectador, é o suporte ativo das formas impalpáveis que dependem de mais a mais da alternância do claro e do escuro, do jogo puramente óptico da luz e da sombra. As referências táctil são anuladas, e mesmo o contorno cessa de ser um limite, e resulta da sombra e da luz, espriados [plages] pretas e superfícies brancas. É em virtude de um princípio análogo que a pintura, muito mais tarde, no século XVII, desenvolverá os ritmos de luz e de sombra que não respeitarão mais a integridade de uma forma plástica, mas farão antes surgir uma forma óptica saída do fundo. Diferentemente da representação clássica, a visão afastada não varia mais sua distância segundo uma ou outra parte, e não se confirma mais por uma visão próxima que revela as conexões tácteis, mas se afirma única pelo conjunto do quadro. O tato não é mais chamado pelo olho; não só as zonas indistintas se impõem, e mesmo se a forma do objeto é clareada, sua claridade comunica diretamente com a sombra, o escuro e o fundo, em uma relação interior propriamente óptica. O acidente muda assim de estatuto, e ao invés de encontrar leis no orgânico “natural”, ele encontra uma assunção espiritual, uma “graça” ou um “milagre” na independência da luz (e da cor): é como se a organização clássica desse lugar a uma *composição*. Não é mais a essência que aparece, mas antes a aparição que faz essência e lei: as coisas se levantam, sobem na luz. A forma não é mais separável de uma transformação, de uma transfiguração que, do escuro ao claro, da sombra à luz, estabelece “um tipo de ligação animada de vida própria”, uma tonalidade única. Mas o que é uma composição, diferentemente a uma organização? Uma composição é própria organização, mas em vias de se desagregar (Claudel sugeriu isto a respeito, precisamente, da luz). Os seres se desagregam subindo na luz, e o imperador de Bizâncio não estava enganado quando ele se pôs a perseguir e dispersar seus artistas. Mesmo a pintura abstrata, em sua tentativa extrema de instaurar um espaço óptico de transformação, se apoiará assim sobre fatores de desagregação, sobre relações de gradação [valeur], de luz e de sombra, de claro e de escuro, reencontrando para além do século XVII uma pura inspiração de Bizâncio: um código óptico...

É de toda uma outra maneira que a arte bárbara, ou gótica (no sentido amplo empregado por Wörringer), desfaz também a representação orgânica. Não é mais para uma óptica pura que nos dirigimos; pelo contrário, devolvemos ao tato sua pura atividade, nós o damos à mão, lhe damos uma velocidade, uma violência e uma vida que o olho segue a duras penas. Wörringer descreveu esta “linha setentrional” que tanto vai ao infinito sem parar de mudar de direção, perpetuamente dobrada, quebrada, e se perdendo nela mesma, ou volta-se sobre si, em um movimento violento periférico ou turbilhonante. A arte abstrata transborda a representação orgânica de dois modos, seja pela massa do corpo em movimento, seja pela velocidade e mudança de direção da linha lisa. Wörringer encontrou a fórmula desta linha frenética: é uma vida, mas a vida a mais bizarra e a mais intensa, uma vitalidade *não orgânica*. É um abstrato, um abstrato expressionista⁹. Ela se opõe assim à vida orgânica da representação clássica, mas também à linha geométrica da

⁹ Wörringer, *Abstraction et Einföhlung*, p.135 (é Wörringer que cria a palavra “expressionismo”, como mostra Dora Vallier em seu prefácio, p.19). E na *Arte Gótica*, Wörringer insistiu sobre os dois movimentos que se opõem à simetria clássica orgânica: o movimento infinito da linha inorgânica, o movimento periférico e violento da roda ou da turbina (pp. 86-87).

essência egípcia, e ainda ao espaço óptico da aparição luminosa. Não há mais nem forma nem fundo, em nenhum sentido, visto que a linha se torna mais do que uma linha, ao mesmo tempo que o plano se torna menos do que uma superfície. Quanto ao contorno, a linha não delimita nada, ela não é nunca o contorno de alguma coisa, seja por que ela é levada pelo movimento infinito, tal qual um laço, como o limite do movimento de massa interior. E se esta linha gótica é também animalasca [anmalière], ou mesmo antropomórfica, não é no sentido em que ela reencontrará as formas, mas por que ela comporta traços, traços de corpo ou de cabeça, traços de animalidade ou de humanidade, que lhe conferirão um realismo intenso. É um realismo da deformação; e os traços não constituem zonas de indistinção da forma, como no claro-escuro, mas zonas de indiscernibilidade da linha, enquanto ela é comum a diferentes animais, ao homem e ao animal, e à abstração pura (serpente, barba, laço). Se existe aí uma geometria muito diferente daquela do Egito ou da Grécia, ela é uma geometria operatória do traço e do acidente. O acidente está em tudo, e a linha não deixa de encontrar obstáculos que a forcem a mudar de direção, e de se reforçar por essas mesmas mudanças. É um espaço manual, dos traços manuais ativos, operando por *agregados manuais* ao invés de uma *desagregação luminosa*. Em Michelangelo encontramos ainda uma potência que deriva diretamente deste espaço manual: precisamente, a maneira com que o corpo excede ou faz estalar o organismo. É como se o organismo fosse tomado em um corpo turbilhante ou serpenteante que lhe dá um só e mesmo “corpo”, ou os une em um só e mesmo “fato”, independente de toda relação figurativa ou narrativa. Claudel pode falar de uma pintura **a la truelle**, na qual o corpo manipulado é posto em uma abóboda ou uma concha como sobre um tapete, uma guirlanda, um laço onde ele executa “seus pequenos **tours de force**”¹⁰. É como uma revanche de um espaço manual puro; pois, se os olhos que julgam ainda tem compasso, a mão que opera soube se libertar¹¹.

Estaríamos enganados de opôr as duas tendências, voltada a um espaço óptico puro, e voltada a um espaço manual puro, como se fossem incompatíveis. Ao menos elas têm em comum que desfazer o espaço tátil-óptico da representação dita clássica; elas podem, nesses termos, entrar em combinações ou em novas e complexas correlações. Por exemplo, quando a luz se liberta e se torna independente das formas, a forma curva tende por sua própria conta a se decompor em traços lisos [plats] que mudam de direção, ou mesmo em traços dispersos no interior de uma massa¹². Se bem que não saibamos mais se é a luz óptica que agora determina os acidentes da forma, ou o traço manual, que determina os acidentes da luz: basta olhar um Rembrandt de cabeça para baixo ou de perto para descobrir a linha manual como o inverso da luz óptica. Diremos que o espaço

¹⁰ Claudel, pp. 192-193.

¹¹ Cf. Vasari, *Vie de Michel-Ange*.

¹² Definindo o espaço óptico puro de Rembrandt, Wölfflin mostra a importância da linha reta e da linha dobrada que substituem a curva; e nos retratistas, a expressão não vem mais do contorno mas de traços dispersos no interior da forma (pp.30-31, 41-43). Mas tudo isto leva Wölfflin a constatar que o espaço óptico não rompe com as conexões tácteis da forma e do contorno, sem liberar novos valores tácteis, notadamente pesos (“à medida em que nossa atenção sai da forma plástica enquanto tal, nosso interesse acorda, ainda mais vivo, para a superfície das coisas, para os corpos tais quais eles são percebidos ao toque. A carne nos foi dada por Rembrandt tão palpável quanto um pano de seda, ela dá a sentir todo seu peso...”). (p.43).

óptico liberou, ele mesmo, novas gradações tácteis (e vice-versa). E as coisas são ainda mais complicadas se pensamos no problema da cor.

De fato, parece a princípio que a cor, não menos que a luz, pertence a um mundo óptico puro, e ganha ao mesmo tempo sua independência com respeito à forma. A cor assim como a luz se põe a comandar a forma, ao invés de se lhe remeter. É neste sentido que Wölfflin pode dizer que, em um espaço óptico em que os contornos se tornam mais ou menos indiferentes, importa pouco “que seja a cor que nos fala ou somente os espaços claros e escuros”. Mas isto não é simples. Pois a cor ela-mesma é tomada em dois tipos de relação muito diferentes: as *relações de gradação* [*valeur*], fundadas sobre os contrastes do preto e do branco, e que definem um tom como escuro ou claro, saturado ou rarefeito; e as *relações de tonalidade* fundadas sobre o espectro, sobre a oposição do amarelo e do azul, do verde e do vermelho, e que definem tal ou tal tom puro como quente ou frio¹³. É certo que essas duas gamas de cor não deixam de se misturar, e que suas combinações constituem *actes forts* da pintura. Por exemplo, o mozaico bizantino não se contenta de fazer ressoar as regiões pretas e as superfícies brancas, o tom saturado de um esmalte e o mesmo tem transparente de um mármore, em ma modulação da luz; ele joga também com seus quarto tons puros, em ouro, vermelho, azul e verde, em uma modulação da cor: ele inventa o colorismo e ao mesmo tempo o luminismo¹⁴. A pintura do século XVII persegue ao mesmo tempo a libertação da luz e a emancipação da cor com relação à forma tangível. E Cézanne faz coexistir seguidamente dois sistemas, um por tom local, sombra e luz, medelado em claro-escuro, e outro por sequência de tons em uma ordem no espectro, pura modulação da cor que tende a se satisfazer¹⁵. Mas mesmo quando os dois tipos de relação se compõem, não se pode concluir que se endereçam à visão, elas servem então a um só e único espaço óptico. Se é verdade que as relações de gradação, o modelo claro-escuro ou a modulação de cor recria ao contrário uma função propriamente *háptica*, onde a justaposição de tons puros ordenados passo a passo sobre a superfície plana forma uma progressão e uma regressão entorno de um ponto culminante de visão próxima. Não é portanto do mesmo modo que a cor é conquistada na luz, ou a luz, atingida na cor (“é por oposição dos tons quentes e frios que as cores empregadas

¹³ A tonalidade quente ou fria de uma cor é essencialmente relativa (o que não quer dizer que seja subjetiva). Ela depende da vizinhança, e um cor pode sempre ser “esquentada” ou “resfriada”. E o verde e o vermelho não são eles mesmos nem quentes nem frios: de fato o verde é o ponto idela da mistura do amarelo quente e do azul frio, e o vermelho pelo contrário ‘o que não é nem azul nem amarelo, se bem que possamos representar os tons quentes e frios como se referidos a partir do verde, tendendo a se reunir no vermelho para “intensificação ascendente”. Cf. Goethe, *Théorie des couleurs*, edição Triades, VI, p.241.

¹⁴ Sobre as relações de tonalidade na arte bizantina, cf. Grabar, *La peinture bizantine*, Skira, e Maldiney, *Regard, Parole, Espace*, edição L’âge D’homme, pp. 241-246.

¹⁵ Lawrence Gowing (*Cézanne, la logique des sensations organisées*, Mácula 3-4) analisa numerosos exemplos de suas sequen cias coloridas: pp.87-90. Mas ele mostra também como este sistema da modulação pode coexistir com outros sistemas, com relação a um mesmo motivo: por exemplo, para *Camponês sentado*, a versão em aquarela procede por sequência e graduação (azul-amarelo- rosa), enquanto a versão à óleo procede por luz e tom local; ou ainda os dois retratos de uma mulher com jaqueta, em que um “é modelado na massa pela sombra e luz”, enquanto o outro mantém os claros-escuros, mas cria os volumes pea sequência de rosa-amarelo-esmeralda-azul cobalto, Cf. p.88, e p. 93, com as reproduções.

pelos pintores, sem qualidade luminosa absoluta em si mesmas, chegam a representar a luz e a sombra...”¹⁶.

Não seria esta já uma grande diferença entre Newton e Goeth do ponto de vista de uma teoria das cores? Só poderemos falar de espaço óptico quando o olho efetua a função ela mesma óptica, em razão das relações de gradações prevalescentes ou mesmo exclusivos. Pelo contrário, quando as relações de tonalidade tendem a eliminar as relações de gradação, como já acontece em Turner, em Monet ou Cézanne, falaremos de um espaço háptico, e de uma função háptica do olho, em que a planitude da superfície só engendra os volumes pelas cores diferentes que são empregadas. Não existe dois tipos diferentes de cinza, o cinza óptico do branco-preto e o cinza háptico do verde-vermelho? Não se trata mais de um espaço manual que se opõe a um espaço óptico da visão, e também não se trata de um espaço tátil que se conecta ao óptico. “e na própria visão que um espaço háptico se rivaliza com o espaço óptico. Este se define por oposição do claro e do escuro, da luz e da sombra; mas aquele, por oposição relativa do quente e do frio, e pelo movimento centrífugo ou centrípeto, de expansão ou de contração correspondente (porquanto que o claro e o escuro testemunham antes uma “aspiração” ao movimento)¹⁷. Pode-se tirar daí ainda outras oposições: por mais diferente que seja de um molde tátil extremo, o modelo óptico em claro-escuro ainda age como um molde que se tornou interior, no qual a luz penetra desigualmente a massa. existe até mesmo um intimismo ligado à óptica, que é justamente aquilo que os coloristas pouco toleram no claro-escuro, a idéia de um “fogo” ou mesmo de um “**coïn de feu**” estendido ao mundo [**serait-il étendue au monde**]. Se bem que a pintura de luz ou de gradações tenha rompido com a figuração que resultava de um espaço tátil-óptico, ela ainda conserva uma relação ameaçadora com uma narração eventual (figuramos o que acreditamos poder tocar, mas contamos o que vemos, o que parece se passar na luz ou o que supomos se passar na sombra). E a maneira com que o luminismo escapa deste perigo de narração, é refugiando-se em um puro código do preto e do branco que eleva a abstração ao espaço interior. Enquanto o colorismo é a linguagem analógica da pintura: se ainda existe uma moldagem pela cor não é por um molde interior, mas um molde temporal, variável e contínuo, ao qual convém o nome de *modulação* à, estritamente falando¹⁸. Não há mais dentro do que fora, mas somente uma espacialização continuada, a energia

¹⁶ Rivière e Schnerb, in *Conversations avec Cézanne*, p. 88 (e p.202. “uma sucessão de matises indo do quente ao frio”, “uma gama muito alta de tons...”). Se voltamos-nos à arte bizantina, o fato de que ela combina uma modulação das cores com um ritmo das gradações, implica que seu espaço não é unicamente óptico; graças a Riegl, o “colorismo” nos parece irredutivelmente háptico.

¹⁷ O preto e o branco, o escuro e o claro, apresentam um movimento de contração ou de expansão análogo aquele do frio e do quente. Mas mesmo Kandinsky, nas páginas em que oscila entre um primado dos tons ou de gradações, só reconhece nos valores claro-escuro um “movimento estático e fixo” (*Du Spirituel dans l’art*, edição de Beaunier, pp. 61-63).

¹⁸ É Buffon que, com relação aos problemas de reprodução do vivo, propôs a noção de molde interior, sublinhando o caráter paradoxal desta noção, pois supõe-se aqui que o molde “penetra a massa” (*Histoire naturelle des animaux*, Oeuvres complètes, III, p.450). E no próprio Buffon este molde interior está em relação com a concepção newtoniana da luz. Sobre a diferença tecnológica entre moldagem e modulação, nos referiremos às análises recentes de Simondon: na modulação “nunca há uma parada por desmoldagem, pois a circulação do suporte de energia equivale a um desmoldar permanente; um modulador é um molde temporal contínuo... Moldar é modular de maneira definitiva, modular é moldar de maneira contínua e perpetuamente variável” (*L’individuel et sa genèse physico-biologique*, PUF, pp. 41-42).

especializante da cor. Se bem que, evitando a abstração, o colorismo conjura de uma só vez a figuração e a narrativa, para se aproximar infinitamente de um “fato” pictórico em estado puro, em que nada mais há para ser contado. Este fato é a constituição ou a reconstituição de uma função óptica da visão. Podemos dizer que surge um novo Egito, unicamente feito de cor, pela cor, um Egito do acidente, o acidente que se tornou ele mesmo durável.

XV – a trajetória de Bacon

A maneira com que um grande pintor recapitula por sua própria conta a história da pintura nunca é um ecletismo. Ela não corresponde diretamente aos períodos do pintor, bem que os períodos tenham uma relação indireta com ela. Ela sequer corresponde a aspectos separáveis em um quadro. É antes um espaço percorrido em uma unidade de um mesmo gesto simples. A recapitulação histórica consiste em pontos de parrada e passagens que antecipam ou recriam um a seqüência livre.

Diríamos que Bacon é antes de mais nada um Egípcio. Este é seu primeiro ponto de parrada. Um quadro de bacon tem antes uma apresentação egípcia: a forma e o fundo, ligados um ao outro pelo contorno, estão em um mesmo plano de visão háptica próxima – Mas, eis já uma diferença importante que se insinua em um mundo egípcio, como uma primeira catástrofe: a forma cai, inseparável de uma queda. A forma não é mais essência, ela se tornou acidente, o homem é acidente. O acidente introduz um entre-dois planos, no qual se faz a queda. É como se o fundo recuasse um pouco em um plano-de-trás [arrière-plan], e que a forma saltasse um pouco para a frente, em um plano-de-frente [avant-plan]. Todavia esta diferença qualitativa não é quantitativamente grande: não é uma perspectiva, é uma profundidade “magra” que separa o atrás [arrière] e a frente [avant-plan].

É no entanto suficiente para que a bela unidade do mundo háptico pareça duas vezes quebrada. O contorno deixa de ser o limite comum da forma e do fundo sobre um mesmo plano (o redondo, a pista). Ele se torna o cubo, ou seus análogos; e sobretudo ele se torna no cubo o contorno orgânico da forma, o molde. É portanto o nascimento do mundo tátil-óptico; em primeiro-plano, a forma é vista como tangível, e deve sua clareza à esta tangibilidade (a figuração sobressae, como que uma consequência). Esta representação afeta também o fundo enquanto que, no plano-de-fundo, ele se enrola em torno da forma, por uma conexão, ela mesma tátil. Mas do outro lado, o fundo do plano-de-fundo atira a forma. E lá, é um mundo óptico puro que tende a se destacar, ao mesmo tempo em que a forma perde seu caráter tátil. É tanto a luz que da à forma uma clareza somente óptica e aérea, desagregante, quanto o contrário, é a sombra “malerisch”, é o escurecimento da cor que arrasta e dissolve a forma, cortando-a de todas suas conexões táteis. O perigo não é mais exatamente o da figuração, mas aquele da narração (o que se passa? O que vai se passar, ou o que se passou?).

Figuração e narração não passam de efeitos, mas muito mais invasiva no quadro. São eles que é preciso conjurar. Mas é também o mundo tátil-óptico, e o mundo óptico puro, que não são os pontos de parada para Bacon. Pelo contrário, ele os atravessa, ele os precipita ou os borra. O diagrama manual faz irrupção como uma zona borrada, de limpeza, que deve desfazer por sua vez as coordenadas ópticas e as conexões táteis. No entanto, poderíamos acreditar que o diagrama permanece essencialmente óptico, seja quando tendo para o branco, seja por uma razão mais forte quando ele tende ao preto e joga as sombras ou os escuros, como no período malerisch. Mas Bacon não para de denunciar no claro e escuro um “intimismo” deplorável, uma “atmosfera *coin de feu*”, enquanto a pintura que ele deseja deve subtrair a imagem “ao interior e no salão”; e se ele renuncia

ao tratamento *malerisch*, é em razão da ambiguidade desta associação.¹ Pois, mesmo escuro ou tendendo ao preto, o diagrama não constitui uma zona relativa de indistincões ainda óptica, mas uma zona absoluta de indiscernibilidade ou de indeterminação objetiva, que opõe e impõe à visão uma potência manual como potência estranha. O diagrama não é jamais um efeito óptico mas potência manual desencadeada. É uma zona frenética em que a mão não é mais guiada pelo olho e se impõe à visão como uma outra vontade, que se apresenta também como acaso, acidente, automatismo, involuntária. É uma catástrofe, e uma catástrofe bem mais profunda que a precedente. O mundo óptico, e tátil-óptico, é varrido, limpado. Se ainda existe o olho, é o “olho” ciclone, *à la* Turner, mais para um tendência clara do que escura, e que designa um repouso ou uma parada sempre ligada à maior agitação de matéria. E de fato, o diagrama é bem um ponto de parada ou de repouso dos quadros de Bacon, mas uma parada mais próxima ao verde e ao vermelho do que ao preto e ao branco, isto é, um repouso cercado pela maior agitação, ou que cerca pelo contrário, a vida a mais agitada.

Dizer que o diagrama é por sua vez um ponto de parada no quadro, isto não é o mesmo que dizer que ele acaba ou constitui o quadro, pelo contrário. É um *relais*. Nós vimos neste sentido que o diagrama deveria permanecer localizado, ao invés de ganhar todo o quadro ao modo expressionista, e que qualquer coisa deveria *sair* do diagrama. E mesmo no período *malerisch*, o diagrama só ganha tudo em aparência: na verdade ele ainda permanece localizado, não mais na superfície, mas em profundidade. De fato, quando a cortina estria a superfície inteira, ele parece passar defronte a Figura, mas, se vamos a fundo percebemos que na verdade ele cai entre dois planos, no entre-dois dos planos: ele ocupa ou preenche a profundidade magra, e neste sentido ele permanece localizado. O diagrama tem portanto sempre efeitos que o ultrapassam. Potência manual desencadeada, o diagrama desfaz o mundo óptico, mas ao mesmo tempo deve ser reinjetado no conjunto visual onde ele induz um mundo propriamente háptico e uma função háptica do olho. É a cor, são as relação da cor que constituem um mundo e um sentido hápticos, em função do quente e do frio, da expansão e da contração. E certamente a cor que modela a Figura e que se expõe sobre os chapados não depende mais do diagrama, mas ela passa por ele, e depois sai. O diagrama age como modulador, e como lugar comum dos quentes e dos frios, das expansões e contrações. Em todo o quadro o sentido háptico da cor terá se tornado possível pelo diagrama e sua intrusão manual.

A luz é o tempo, mas o espaço é a cor. Chamamos de coloristas os pintores que tendem a substituir as relações de gradação por relações de tonalidade, e a “tornar” não somente a formas, mas a sombra e a luz, e o tempo, por essas puras relações de cor. Certamente não se trata de uma solução melhor, mas de uma tendência que atravessa a pintura deixando as obras mestras características, distintas daquilo que caracteriza outras tendências. Os coloristas podem muito bem usar o preto e o branco, os claros e os escuros; mas precisamente eles tratam o claro e o escuro, o branco e o preto, como cores, e põem entre eles relações de tonalidade². O “colorismo”, não são somente as cores que entram em

¹ E. II, p.99.

² Van Gogh, *Correspondance complète*, ed. Gallimard-Grasset, III, p.97: “basta que o preto e o branco sejam cores, também, pois em muitos casos eles podem ser considerados como cores...” (carta para Bernard, junho de 1888).

relação (como em toda pintura digna deste nome), é a cor que é descoberta como a relação variável, a relação diferencial da qual depende todo o resto. A fórmula dos coloristas é: se levar a cor até suas puras relações internas (quente-frio, expansão-contracção), então você terá tudo. Se a cor é perfeita, quer dizer, as relações de cor desenvolvidas por elas mesmas, você terá tudo, a forma e o fundo, a luz e a sombra, o claro e o escuro. A *claridade* não é mais aquela de uma forma tangível, nem da luz óptica, mas o brilho incomparável que resulta das cores complementares³. O colorismo pretende destacar um sentido particular da visão: uma visão háptica da cor-espaco, diferentemente da visão óptica da luz-tempo. Contra a concepção newtoniana da cor óptica, é Goethe que destaca os primeiros princípios de uma tal visão háptica. E as regras práticas do colorismo: o abandono do ton local, a justaposição de teclas não fundidas, a aspiração de cada cor à tonalidade por apela da complementaridade, a passagem das cores pelas suas intermediárias ou transições, a proscricção das misturas salvo para obter um ton “quebrado”, a justaposição de duas complementares ou de duas semelhantes na qual uma é quebrada e a outra é pura, a produção da luz e mesmo do tempo pela atividade ilimitada da cor, a clareza pela cor...⁴ A pintura faz sempre suas obras mestras combinando suas próprias tendências, lineares-táteis, luministas coloristas, mas também diferenciando-as, as opondo. Tudo é visual na pintura, mas a visão tem no mínimo dois sentidos. O colorismo, com seus meios próprios, pretende somente restituir à visão este sentido háptico que ela abandonou depois que os planos do velho Egito foram separados, afastados. O vocabulário do colorismo, não somente quente e frio, mas “tocante”, “vivo”, “agarrado ao vivo”, “lançado ao claro”...etc. testemunha neste sentido o háptico do olho (como diz Van Gogh, uma visão tal que “todo o mundo que tem olhos possa ver claro”).

A modulação por teclas [touches] distintas puras e seguindo a ordem do espectro foi a invenção propriamente cezaneana para atender ao sentido háptico da cor. Mas além do

³ Van Gogh, carta para Théo, II, p.240: “Se as cores complementares são tomadas como de valores iguais... sua justaposição as elevará uma e outra a uma intensidade tão violenta que os olhos humanos dificilmente poderão suportar ver”. Um dos interesses principais da correspondência de van Gogh, é que Van Gogh faz uma espécie de experiência inciativa da cor, após uma londa passagem do claro-escuro, do preto e do branco.

⁴ Cf. Rivière e Schnerb, in *Conversations avec Cézanne*, ed. Macula, p. 89: “Todo o modo de Cézanne é de determinar por esta concepção cromática do modelo... Se ele evita fundir dois tons por um fácil jogo de pincel, é por que ele concebia o modelo como uma sucessão de matizes indo do quente ao frio, que todo interesse era para ele de determinar cada uma das matizes e por que substituir uma delas pela mistura de duas matizes vizinhas lhe parecia ser sem arte...O modelo pela cor, que em suma era sua linguagem, obriga a empregar uma gama de tons muito altos, afim de poder observar as oposições até no *demis-teinte*, afim de evitar as luzes brancas e as sombras pretas...” Na carta p[recedente a Théo, Van Gogh apresenta os princípios do colorismo, que faz remontar a Delacroix mais do que ao impressionismo (ele vê em Delacroix o oposto, mas também o análogo a Rembrandt: o que Rembrandt é para a luz, Delacroix é para a cor). E ao lado dos tons puros definidos pelas cores primárias e complementares, Van Gogh apresenta os *tons quebrados*: “se misturamos dois complementares a proporções desiguais, elas só se destroem parcialmente, e teremos um tom quebrado que será uma variedade de cinza. Assim feito, novos contrastes poderão nascer da justaposição de dois complementares, em que um será puro e o outro quebrado... Enfim, se dois semelhantes são justapostos, um em estado puro e o outro quebrado, por exemplo o azul puro com o azul acinzentado, resultará um novo tipo de contraste que será por analogia temperado... Para exaltar e harmonizar as cores, (Delacroix) emprega todo conjunto de contrastes dos complementares e a concordância dos análogos, em outros termos *a repetição de um tom vivo pelo mesmo tom quebrado*” (II, p. 420).

perigo de reconstituir um código, a modulações devia ter em conta *duas exigências*: exigência de uma homogeneidade do fundo, e de uma moldura aérea, perpendicular à progressão cromática; e exigência de uma forma singular ou específica que o formato das manchas parecia por em questão⁵. Eis por que o colorismo se encontrou diante deste problema duplo, elevar-se a grandes panôs de cores homogêneas, chapados que faziam moldura, e ao mesmo tempo inventar formas em variação, singulares, desconcertantes, desconhecidas, que fossem verdadeiramente o volume de um corpo. Georges Duthuit, graças a suas reservas, mostrou profundamente esta complementaridade da “visão unitiva” e da percepção singularizada, tais como aparecem em Gauguin e Van Gogh⁶. Chapado vivo e Figura cercada, “enclausurada”, relançam uma arte japonesa, ou bem bizantina, ou mesmo primitiva: *la belle Angèle*...Diríamos que, nos dividindo nas duas direções, que é a modulação que se perde, a cor perde toda sua modulação. Vem daí toda a severidade dos julgamentos de Cézanne sobre Gauguin; mas não é verdade que o fundo e a forma, o chapado e a Figura, não chegam a se comunicar, como se a singularidade do corpo se destacasse sobre um ar uniformemente chapado, indiferente, abstrato⁷. De fato, acreditamos que a modulação, estritamente inseparável do colorismo, encontra um sentido e uma função completamente novas, distintas da modulação cezanniana. Buscamos conjurar todas as possibilidades de codificação, como o diz Van Gogh que se gaba de ser um “colorista asbitrário”⁸. Por um lado, por mais uniforme que ele seja, o *ton vivo* dos chapados compreende a cor como passagem ou tendencia, com diferenças muito tênues de saturação mais do que de gradação (por exemplo a maneira com que o amarela ou o azul tendem a se elevar até o vermelho; e mesmo que haja perfeita homogeneidade, existem “passagem indentica “ ou virtual). Por outro lado, o volume do corpo será dado por um ou dois *tons quebrados*, que formam um outro tipo de passagem em que a cor parece cozer e sair do fogo. Misturando-se os complementares em proporção crítica, o tom quebrado submete a cor a um calor ou um cozimento que rivalizam com a cerâmica. Um dos carteiros Roulin de Van Gogh desdobra em um chapado um azul que tende ao branco, enquanto a pele do rosto é tratada com tons quebrados, “amarelo, verdes, violáceos, rosas, vermelhos”⁹. (Quanto à possibilidade que a carne ou o corpo de serem

⁵ Cf. a análise de Gowing, in Macula 3-4.

⁶ Georges Duthuit, *Le feu des signes*, ed. Skira, p. 189: “a pintura reconduzindo a dispersão das matizes chamadas a se reconstituir em nossa visão em grandes planos coloridos que lhes permitiam de circular mais livremente, tende em efeito a se destacar do impressionismo. A imagem, sempre nova, se cria bem mais quando não se recompõe em nossa visão: a forma poderá assim assumir melhor seu vigor imprevisito, a linha, sua nitidez essencial...”

⁷ Cézanne censurava Gauguin por lhe ter roubado sua “pequena sensação”, desconhecendo o problema da “passagem dos tons”. Da mesma maneira temos censurado Van Gogh a inércia do fundo em certas telas (cf. um texto bastante interessante de Jean Paris, *Miroir Sommeil Soleil Espaces*, ed. Galilée, pp. 135-136).

⁸ Carta a Théo, p. 165: “para acabar (o quadro), eu vou agora ser um colorista abstrato”.

⁹ Van Gogh, Carta para Bernard, começo de agosto de 1888, III, p. 159 (e p. 165: “ao invés de pintar a parede banal do apartamento mesquinho, eu pinto oi infinito, faço um fundo simples do azul o mais rico, o mais intenso...”) E Gauguin, carta para Shuffenecker, 8 de outubro de 1888: “fiz um retrato de Vincent para mim... A cor é uma cor distante da natureza; imagine uma vaga lembrança louça retorcida pelo fogo forte. Todos os vermelhos, os violetas, ofuscadas pelos brilhos de fogo como uma fornalha ofuscando os olhos, lugar de luta do pensamento do pinto. O todo sobre um fundo cromo semeado de bouquets infantis. Quarto de menina pura” (Gauguin, *Cartas*, ed. Grasset, p.140). A “*belle Angèle*” de Gauguin apresenta uma fórmula que será aquela de Bacon: o chapado, a Figura-cabeça cercada de um redondo, e o mesmo objeto-testemunho...

tratados por um só tom rompido, isto será talvez uma invenção de Gauguin, revelações da Martinica e do Taití). O problema da modulação é portanto o da passagem da cor viva em chapado, da passagem dos tons quebrados, e da relação não-indiferente dessas duas passagens ao movimento colorido. Censuramos Cézanne de faltar-lhe a moldura tanto quanto a carne. Não é a modulação cézaneana que é desconhecida, é uma outra modulação que o colorismo descobre. Segue-se uma mudança na hierarquia de Cézanne: enquanto nele a modulação convinha particularmente às paisagens e às naturezas mortas, o primado passa agora ao retrato neste novo ponto de vista, o pinturo volta a ser retratista¹⁰. É por que a carne chama os tons quebrados, e o retrato é apropriado a fazer ressoar os tons quebrados e o tom vivo, como o corpo volumoso da cabeça e o fundo uniforme do chapado. O “retrato moderno” será cor e tons quebrados, diferentemente do antigo, luz e fusão de tons.

Bacon e um dos maiores coloristas depois de Van Gogh e Gauguin. O chamado lancinante ao “claro” como propriedade da cor, em suas Entrevistas, vale por um manifesto. Nele, os tons quebrados dão o corpo da Figura, e os tons vivos ou puros a moldura do chapado. Leite de cal e aço polido, diz Bacon¹¹. O problema todo da modulação está na relação dos dois, entre esta matéria da carne e esses grandes panôs uniformes. A cor não existe mais como fusionada, mas sobre os seguintes modos de claridade: as regiões de cor viva, as correntes [coulées] de tons quebrados. Regiões e coloeiras [coulées], esta dá o corpo e a Figura, a outra a moldura ou o chapado. Se bem que o tempo pareça resultar duas vezes da cor: como tempo que passa, na variação cromática de tons quebrados que compõem a carne; como eternidade do tempo, ou ainda eternidade da passagem nele mesmo, na monocromia dos chapados. E, sem dúvida, este tratamento da cor tem por sua vez seus próprios perigos, sua catástrofe eventual sem a qual não haveria pintura. Existe um primeiro perigo, nós já vimos, se o fundo for indiferente, inerte, de uma vivacidade abstrata e fixa; mas há ainda um outro perigo, se a Figura deixa seus tons quebrados se borrarem, se fundirem, escapar da claridade para cair num acinzentado¹². Esta ambiguidade com a qual Gauguin tanto sofreu, nós a reencontramos no período *malerisch* de Bacon: os tons quebrados não parecem formar mais que uma mistura ou uma fusão de vem escurecer o quadro. Mas de fato, não é só isso; a cortina escura cai, mas para preencher a profundidade magra que entre-separa os dois planos, o plano-de-frente [avant-plan] da Figura e o plano-de-trás [arrière-plan] do chapado, e portanto para introduzir a relação harmoniosa desses dois mque guardam em princípio sua claridade de uma parte e de outra. Sobra que o período *malerisch* esbarra o perigo, ao menos no efeito óptico que reintroduziu. Eis por quê Bacon sairá deste período, e, de um modo que também lembra Gauguin (não foi ele que inventou este novo tipo de profundidade?), ele deixará a profundidade magra valer por ele mesma, e induzir

¹⁰ Van Gogh, carta à sua irmã, 1890 (III, p.468): “o que me apaixona mais, muito, muito mais que tudo em meu trabalho é o retrato, o retrato moderno. Eu o busco pela cor...”

¹¹ E.II, p.85.

¹² Segundo a crítica de Hhuysmans, existe em Gauguin, sobretudo no início, “cores tinhasas e surdas” das quais é difícil escapar. Bacon se debate com o mesmo problema no seu período *malerisch*. Quanto ao outro perigo, do fundo inerte, Bacon também o enfrenta: é por isso mesmo que ele renuncia seguidamente ao acrílico. O óleo tem uma vida própria, enquanto sabemos de antemão como a pintura acrílica se comportaria: cf. E. II, p.53.

Tradução de: Deleuze, Gilles (1981) *Francis Bacon: Logique de la Sensation*. Paris: aux éditions de la différence. por Silvio Ferraz e Annita Costa Malufe - sem revisão.

todas as possibilidades de relação entre os dois planos no espaço háptico assim constituído.

XVI – Nota sobre a cor

Vimos que os três elementos fundamentais da pintura de Bacon, era a moldura ou estrutura, a Figura, o contorno. E sem dúvida os traços retilíneos ou curvilíneos já marcam um contorno próprio da moldura e própria à Figura, parecendo reintroduzir um tipo de molde tátil (já censuramos a Gauguin e Van Gogh). Mas, de um lado, essas linhas apenas **entériner** modalidades diferentes de cor; por outro lado, existe um terceiro contorno que não é mais aquele da moldura nem o da Figura, mas que se eleva ao estado de elemento autônomo, superfície ou volume enquanto linha: é o redondo, a pista, a poça ou o pedestal, a cama, o colchão, o sofá, marcando desta vez o limite comum da Figura e da moldura sobre um plano aproximado suposto como o mesmo ou quase mesmo. São então três elementos distintos. Portanto *todos os três convergem para a cor, na cor*. E é a modulação, ou seja, as relação de cor, que explicam por sua vez a unidade do conjunto, a repartição de cada elemento, e a maneira com que cada um age sobre o outro.

Seja um exemplo analisado por Marc Le Bot: a *Figura no lavabo*, de 1976, “é como uma **épave** arrastada por um rio de cor ocre, com remansos circulares e um recife vermelho, cujo duplo efeito espacial é sem dúvida o de estreitar localmente e de enlaçar por um momento a expansão ilimitada da cor de tal modo que ela seja relançada e acelerada. O espaço dos quadros de Francis Bacon é assim atravessado por longas correntes **[coulées]** de cores. Se o espaço é comparável a uma massa homogênea e flúida na sua monocromia, mas quebrada por escolhos **[??]**, o regime dos signos não pode resumir uma geometria da medida estável. Ele resume, em seu quadro, uma dinâmica que faz o olhar escorregar do ocre ao vermelho. Eis por quê pode-se inscrever aí uma flecha de direção...”¹ Vemos bem a divisão: existe a grande *espraiado* ocre monocromada como fundo, e que faz moldura. Existe o contorno como potência autônoma (o recife): é o púrpura do **sommier** ou a almofada sobre a qual a Figura está, púrpura associado ao preto da **pastille** contrastando com o branco do jornal amassado. Há por fim a Figura, como uma corrente **[coulée]** de tons quadrados, ocres, vermelhos e azuis. Mas existem ainda outros elementos: primeiro a persiana preta que parece cortar o chapado ocre; depois o lavabo, ele mesmo de um azulado quebrado; e o longo tubo curvado, branco marcado de manchas manuais ocres, que envolve o **sommier**, a Figura e o lavabo, e que recorta assim o chapado. Vemos a função destes elementos secundários e no entanto indispensável. O lavabo é como um segundo contorno autônomo, que está para a cabeça da Figura assim como o primeiro é para o pé. E o tubo é ele mesmo um terceiro contorno autônomo, cuja ramificação superior divide-se em dois chapados. Quanto à persiana, seu papel é mais importante quanto, segundo um procedimento caro a Bacon, ela pende entre o chapado e a Figura, de modo a preencher a profundidade magra que os separava, e a relacionar o conjunto sobre um mesmo plano. É uma comunicação rica de cores: os tons quebrados da Figura retomam o tom puro do chapado, mas também o tom puro da almofada vermelha, somando-se ainda os azulados que ressoam com aquele do lavabo, azul quebrado que contrasta com o vermelho puro.

¹ Marc Le Bot, *Espaces*, in *L'Arc*, nº 73, *Francis Bacon*.

Vem daí, então, uma primeira pergunta: qual o modo do espriado ou do chapado, qual a modalidade da cor no chapado, e como é que o chapado faz moldura ou estrutura? Se tomamos o exemplo particularmente significativo dos trípticos, vemos extender-se grandes chapados monocromáticos e vivos, laranja, vermelho, ócre, amarelos, dourado, verdes, violetas, rosas. Portanto, se no início a modulação podia ainda ser obtida por diferenças de gradação (como em *Três Estudos de Figuras ao pé de uma Crucifixão* de 1944), rapidamente parece que ela deve somente consistir em variações internas de intensidade ou de saturação, e que essas variações mudam elas mesmas segundo relações de vizinhança de tal ou tal zona do chapado. Essas relações de vizinhança são determinadas de diversos modos: *tanto* o próprio chapado tem secções rigorosas [franches] de uma outra intensidade ou mesmo de uma outra cor. É verdade que este procedimento é raro nos trípticos, mas ele aparece bastante nos quadros simples, como em *Pintura* de 1946, ou *Pape n°2* de 1960 (secções violetas para um chapado verde). *Tanto*, segundo um procedimento frequente nos trípticos, o chapado se encontra limitado e como conteúdo, voltado sobre si, por um grande contorno curvilineo que ocupa pelo menos a metade inferior do quadro, e que constitui um plano horizontal operando sua junção com o chapado vertical em uma profundidade magra; e esse grande contorno, precisamente por não ser mais do que um limite exterior de outros contornos mais fechados, de uma certa maneira pertence ainda ao chapado. Assim, em *Três estudos para uma crucifixão* de 1962, vemos o grande contorno laranja respeitar o chapado vermelho; em *Duas Figuras deitadas sobre uma cama com testemunha*, o chapado violeta está contido pelo grande contorno vermelho. *Tanto* ainda, o chapado é interrompido somente por uma fina barra branca, que o atravessa por inteiro, como sobre as três faces do belo tríptico rosa de 1970; e esse é também e particularmente o caso do *Homem no lavabo* em que o chapado ócre é atravessado por uma barra branca como subordinada ao contorno. *Tanto*, enfim acontece bastante de o chapado comportar uma fita ou uma faixa de uma outra cor: é o caso do painel direito de 1962, que apresenta a faixa verde vertical, mas também da primeira tourada em que o chapado laranja é sublinhado por uma faixa violeta (substituída pela barra branca em uma segunda tourada), e dos dois painéis exteriores do tríptico de 1974, em que uma faixa azul atravessa horizontalmente o chapado verde.

A situação pitórica do mais puro, sem dúvida, aparece desde que o chapado não é nem seccionado, nem limitado, ou mesmo interrompido, mas cobre o conjunto do quadro, seja apertando um contorno médio (por exemplo a cama verde apertada pelo chapado laranja nos *Estudos de corpo humano* de 1970), seja cercando por todos os lados um pequeno contorno (no centro do tríptico de 1970): de fato, é sob tais condições que o quadro se torna verdadeiramente aéreo e atende a um máximo de luz como à eternidade de um tempo monocromático, “Chronochromie”. Mas o caso da faixa que atravessa o chapado não é menos interessante e importante, pois ele manifesta diretamente o modo com que um campo colorido homogêneo apresenta sutis variações internas em função de uma vizinhança (a mesma estrutura campo-fita se reencontra em certos expressionistas abstratos como Newman); resulta para o próprio chapado um tipo de percepção temporal e sucessiva. E é uma regra geral, mesmo para os outros casos, quando a vizinhança é assegurada pela linha de um grande contorno: o tríptico será mais aéreo quanto menor e localizado o contorno, como na obra de 1970 onde o redondo azul e os ócres agrès

parecem suspensos em um céu, mas, mesmo assim, o chapado faz-se o objeto de uma percepção temporal que se eleva à eternidade de uma forma do tempo. Eis assim em que termo o chapado uniforme, ou seja a cor, faz estrutura ou moldura: ele comporta intrinsecamente uma ou mais zonas de vizinhança que fazem com que uma espécie de contorno (o maior) ou um aspecto de contorno lhe pertençam. A moldura pode então consistir na conexão do chapado com o plano horizontal definido por um grande contorno, aquilo que implica uma presença ativa da profundidade magra. Mas ela pode também consistir em um sistema de **agrès** lineares que suspendem a Figura no chapado, toda profundidade negada (1970). Ou, enfim, ela pode consistir na ação de uma seção muito aprticular do chapado que ainda não consideramos: de fato, acontece que o chapado comporta uma seção preta, tanto bem localizada (*Papa n°2* 1960; *Três estudos por uma crucifixão* 1962; *Retrato de George Dyer olhando fixamente para um espelho* 1967; *Tríptico* 1972; *Homem descendo escada* 1972), tanto transbordante (*Tríptico* 1973), tanto total ou constituindo um chapado (*Três estudos a partir de corpo humano* 1967). Portanto, a seção preta não age à maneira das outras seções eventuais: ele toma para si o papel que estava destinado **[dévou]** à cortina ou ao fundo no período *malerisch*, ela faz com que o chapado se projete para a frente, ela não afirma nem nega a profundidade magra, ela a preenche adequadamente. Vemos isto particularmente nos retratos de George Dyer. Em um único caso, *Crucifixão* de 1965, a seção preta é ao contrário, uma retração do chapado, o que demonstra que Bacon não atendeu logo à nova fórmula do preto.

Se passamos à outro termo, a Figura, nos encontramos diante das correntes **[coulées]** de cor, soba forma de tons quebrados. Ou ainda os tons quebrados constituindo a carne da Figura. Quanto a isto as três maneiras de espraiados *mocroma'ticos* se opõem: o tom quebrado se opõe ao tom eventualmente o mesmo, mas vivo, puro ou inteiro; empastado ele se opõe ao chapado; porfim ele é policromado (salvo em caso notável de um *Tríptico* de 1974, em que a carne é tratada de um só tom quebrado verde que ressoa com o verde puro de uma faixa). Quando a corrente de cores é policromada vemos que o azul e o vermelho dominam quase sempre, sendo precisamente os tons dominante da vianda. Entretanto não é só na vianda, é mais ainda nos corpos e nas cabeças do retrato: assim, o grande dorso de homem de 1970, ou o retrato de Miss Belcher, 1959, com seu vermelho e seu azulado sobre chapado verde. E é sobretudo nos retrados de cabeças que a corrente perde o aspecto fécilmente tragico e figurativo que ela ainda possuía na vianda das Crucifixões, para tomar uma série de gradações dinâmicas figurais. Assim é que muitos retratos de cabeça **joignent-ils** à dominante azul-vermelho de outras dominante, notadamente ócres. Em todo caso, é afinidade do corpo ou da carne com a vianda que explica o tratamento da Figura por tons quebrados. Os outros elementos da Figura, roupas e sombras, recebem de fato um tratamento diferente: a roupa amarrotada pode conservar as gradações de claro e de escuro, de sombra e de luz; mas por outro lado a própria sombra, sombra da Figura, será tratada em tons puros e vivos (é assim a bela sombra azul do *Tríptico* 1970). Portanto, enquanto a rica corrente de tons rompidos modela o corpo da Figura, vemos que a cor acede a um outro regime que o precedente. Em primeiro lugar, a corrente traça as variações milimétricas do corpo como conteúdo do tempo, enquanto os espraiados ou chapados *mocromados* se elevam a um tipo de eternidade como forma de tempo. Em segundo lugar e principalmente, a *cor-estrutura* dá lugar à *cor-forma*: pois

cada dominante, cada tom quebrado indica o exercício imediato de uma força sobre a zona correspondente do corpo ou da cabeça, torna imediatamente visível uma força. Por fim, a variação interna do chapado se definia em função de uma zona de vizinhança obtida, nós já vimos, de diversas maneiras (por exemplo a vizinhança de uma faixa). Mas é com o diagrama, como ponto de aplicação ou lugar agitado de todas as forças que a corrente de cores está em relação de vizinhança. E esta vizinhança pode certamente ser espacial, como no caso em que o diagrama dá-se em um corpo ou em uma cabeça, mas ele pode também ser topológico e fazer-se à distância, no caso em que o diagrama está situado em outra parte ou enxameado em outra parte (é assim para o *Retrato de Isabel Rawthorne em pé numa rua do Soho* 1967).

Resta o contorno. Sabemos de seu poder de se multiplicar, pois pode existir um grande contorno (por exemplo um tapete) que encerra um meio contorno (uma cadeira) que encerra ele mesmo um pequeno contorno (um redondo). Ou ainda os três contornos que *Homem no lavabo*. Diremos que, em todos os casos, a cor reencontra sua velha função tátil-óptica, e se subordina à linha fechada. Notadamente os grandes contornos apresentam uma linha curvilínea ou angular que deve marcar o modo com que um plano horizontal se destaca do plano vertical em um mínimo de profundidade. A cor no entanto só é subordinada à linha em aparência. Justamente por que o contorno aqui não é aquele da Figura, mas se efetua em um elemento autônomo do quadro, este elemento se encontra determinado pela cor, de tal maneira que a linha decola, e não o inverso. É portanto a cor ainda que faz linha e contorno: e por exemplo muitos dos grandes contornos serão tratados como tapetes (*Homem e criança* 1963, *Três estudos para retrato de Lucian Freud* 1966, *Retrato de George Dyer* 1968 etc.). Diremos que há um regime decorativo da cor. Este terceiro regime se vê ainda melhor na existência de um pequeno contorno no qual se levanta a Figura, e que pode fazer desdobrar cores encantadoras: por exemplo no *Tríptico* 1972, o oval perfeitamente malva do painel central que dá lugar à direita e à esquerda a uma poça rosa incerta; ou ainda na *Pintura* de 1978, o oval laranja-ouro que irradia sobre a porta. Em um tal contorno, reencontramos uma função que, na pintura antiga, era atribuído às auréolas. Para ser agora posta ao pé da Figura, em um uso profano, a auréola não guarda mais sua função de reletor concentrado sobre a Figura, de pressão colorida que assegura o equilíbrio da Figura, e que faz passar de um regime de cor a outro².

O colorismo (modulação) não consiste somente na relação do quente e do frio, da expansão e da contração que variam segundo cores consideradas. Ele consiste também em regimes de cores, as relações entre esses regimes, os acordes entre tons puros e tons quebrados. O que chamamos visão háptica é precisamente este sentido de cor. Este sentido, ou esta visão, diz respeito a quanto a totalidade que os três elementos da pintura, moldura, Figura e contorno, comunicam e convergem na cor. A questão de saber se ele implica um tipo de “bom gosto” superior pode ser colocada, como Michel Fried o fez a

² Em *L'Espace et le Regard* (ed. Du Seuil, pp.69 seq.), Jean Paris fez uma análise interessante da auréola, do ponto de vista do espaço, da luz e da cor. Ele estudou também as mechas como vetores de espaço, no caso de São Sebastião, Santa Ursula etc. Podemos considerar que, em Bacon, as flechas puramente indicadoras são o último resíduo dessas flechas santas, um pouco como os círculos giratórios para as Figura acopladas são resíduos de auréolas.

propósito de certos coloristas: poderia o gosto ser uma força criativa potencial e não um simples arbítrio para a moda?³ Será que Bacon deve este goto a seu passado de decorador? Nos parecerá que o bom gosto de Bacon se exerce soberanamente na moldura e no regime de chapados. Mas mesmo que as Figuras tenham por vezes formas e cores que lhes dão aparência de monstros, os próprios contornos têm por vezes a aparência de um “mal gosto”, como se a ironia de Bacon se exercesse de preferência contra a decoração. Notadamente quando o grande contorno é apresentado como um tapete, podemos sempre ver uma amostra particularmente feia. A propósito de o *Homem e a criança*, Russel vai dizer que: “o próprio tapete é de um gênero hediondo; por ter notado uma ou duas vezes Bacon andando sózinho em uma rua como Tottenham Court Road, sei com que olhar fixo e resignado ele examina este tipo de coisa nas vitrinas (não há tapetes em seu apartamento)”⁴. Todavia, a aparência ela mesma só envia à figuração. Já as Figuras só parecem-se com monstros do ponto de vista de uma figuração subsistente, mas deixam de sê-lo desde que as consideremos “figuralmente”, pois revelam assim a pose a mais natural em função da tarefa cotidiana que elas cumprem e das forças momentâneas que elas enfrentam. E até mesmo o tapete o mais hediondo deixa de sê-lo quando o tornamos “figuralmente”, ou seja na função que exerce com relação à cor; de fato, com suas veias vermelhas e suas zonas azuis, aquele do *Homem e Criança* decompõe horizontalmente o chapado violeta vertical, e nos faz passar do tom puro deste aos tons quebrados da Figura. É uma cor-contorno, mais próxima à ninféas que a um tapete feio. Existe bem um gosto criador na cor, nos diferentes regimes de cor que constituem um tato propriamente visual ou um sentido háptico da visão.

³ Michel Fried, *Trois peintres américains in “Peindres”*, 10-18, pp.308-309.

⁴ Russel, p.121.

XVII – o olho e a mão

As duas definições da pintura, pela linha e pela cor, pelo traço e a mancha, não se recobrem exatamente, pois um é visual, mas o outro é manual. Para qualificar a relação do olho e da mão, e os valores pelos quais esta relação se dá não bastaria dizer que o olho julga e as mãos operam. A relação da mão e do olho é infinitamente mais rica, e passa por tensões dinâmicas, inversões lógicas, mudanças e **vicariances** orgânicas (o texto célebre de Focillon “elogio da mão”, não nos parece dar conta suficiente). O pincel e o cavalete podem exprimir uma subordinação da mão em geral, mas nunca que um pintor se contentou apenas com o pincel. Será necessário distinguir outros aspectos no valor das mãos: o digital, o tátil, o manual próprio e o háptico. O *digital* parece marcar o máximo de subordinação da mão ao olho: a visão é feita de interior e a mão se reduz ao dedo, ou seja, só intervém para escolher unidades correspondentes a formas visuais pures. Mais a mão se subordina mais a visão desenvolve um espaço óptico “ideal”, e tende a definir suas formas segundo um código óptico. Mas este espaço óptico, ao menos a princípio, ainda apresenta referências manuais com as quais ele se conecta: chamaremos *tátil* tais referências virtuais, tal as profundidades, o contorno, o modelado...etc. Esta subordinação frouxa da mão com o olho dá lugar, por sua vez, a uma verdadeira insubordinação da mão: o quadro permanece uma realidade visual, mas o que se impõe à visão é o espaço sem forma e um movimento sem repouso, que a mão segue com dificuldade, e que desfaz o óptico. Chamaremos *manual* a relação assim inversa. E, enfim, chamaremos de *háptica* cada vez que não houver mais subordinação estreita, em um sentido ou em outro, nem uma subordinação frouxa ou conexão virtual, mas quando a própria visão descobre em si uma função de tocar que lhe é própria, e que só pertence a ela, distinta de sua função óptica¹. Diremos então que o pintor pinta com os olhos, mas somente quando ele toca com os olhos. E, sem dúvida, esta função háptica pode ter sua plenitude diretamente e de um só lance, sob formas antigas cujo segredo nós perdemos (a arte egípcia). Mas ela pode também se recriar no olho “moderno” a partir da violência e da insubordinação manual.

Partamos do espaço tátil-óptico, e da figuração. Não que esses dois caracteres sejam a mesma coisa; a figuração ou a aparência figurativa são como que a consequência deste espaço. E, segundo Bacon, é este espaço que deve estar presente, de um modo ou de outro: não temos escolha (ele estará presente ao menos virtualmente, ou na cabeça do pintor... e a figuração estará presente, preexistente ou prefabricado). Portanto, é com este espaço e com essas consequências que o diagrama “manual” rompe em catástrofe, ele que consiste unicamente em manchas e traços insubordinados. E qualquer coisa deve *sair* do diagrama para a visão. A grosso modo, a lei do diagrama segundo Bacon é esta: partimos de uma forma figurativa, um diagrama intervém para borrar, e deve sair daí uma forma de natureza bem diferente, nomeada Figura.

Bacon cita, a princípio, dois casos². Em *Pintura* de 1946, ele queria “fazer um pássaro pousando em um campo”, mas os traços riscados tomaram um tipo de independência, e

¹ A palavra “haptish” foi criada por Riegl em resposta à certas críticas. Não aparece na primeira edição de *Spätromische Kunstindustrie* (1901), que ainda se contentava da palavra “taktische”.

² E. I, pp. 30-34.

sugeriram “qualquer coisa de bem diferente”, o homem com guardachuva. E nos retratos de cabeças, o pintor busca a semelhança orgânica, mas acontece que “o próprio movimento de um contorno a outro” libera uma semelhança mais profunda em que não podemos mais separar os órgãos, olhos, nariz ou boca. Justamente por o diagrama não ser uma fórmula codificada, esses dois casos extremos devem nos permitir de destacar as dimensões complementares da operação.

Poderíamos acreditar que o diagrama nos faz passar *de uma forma a outra*, por exemplo de uma forma-pássaro a uma forma-guardachuva, e agir neste sentido como agente de transformação. Mas este não é caso dos retratos, onde vamos só de uma borda a outra de uma mesma forma. E mesmo para *Pintura*, Bacon diz explicitamente que não passamos de uma forma a uma outra. De fato, o pássaro existe sobretudo na intenção do pintor, e faz lugar ao *conjunto* do quadro realmente executado, ou, se preferimo, à *série* de guardachuvvas – o homme por baixo – vianda por cima. O diagrama, por outro lado, não está mais no nível do guardachuva, mas na zona borrada, mais abaixo, um pouco à guache, e comunica com o conjunto pelo preto espraído: é ele, o lugar de origem [foyer] do quadro, o ponto de visão aproximada, de onde sai toda a série como série de acidentes “subindo uns sobre as cabeças dos outros”³. Se partimos do pássaro como forma figurativa intencional, vemos o que corresponde a esta forma no quadro, o que lhe é verdadeiramente análogo, não é a forma guarda-chuva (que definiria somente uma analogia figurativa ou de semelhança), mas é a série ou o conjunto figural, que constitui a analogia propriamente estética: os braços da vianda que se levantam como análogos a uma asa, os pedaços de guarda-chuva que caem ou que se fecham, a boca do homem como um bico dentado. Ao pássaro são substituídas, não uma outra forma, mas *relações bem diferentes*, que engendram o conjunto de uma Figura como a análoga estética do pássaro (relação entre braço de vianda, pedaço de guarda chuva, boca de homem). O diagrama-acidente borrou a forma figurativa intencional, o pássaro: ele impõe manchas e traços formais, que funcionam somente como traços de passaridade, de animalidade. E são tais traços não figurativos que, como de uma poça, tipo de conjunto de chegada, e qu, para além da figuração própria a este conjunto, por sua vez, os eleva à potência de uma pura Figura. O diagrama agiu portanto impondo uma zona de indiscernibilidade ou de indeterminação objetiva entre duas formas, das quais uma não está mais e a outra ainda não está: ele destrói a figuração de uma e neutraliza aquela da outra. E entre os dois, impõe a Figura, sob suas relações originais. Há mesmo uma mudança de forma, mas a mudança de forma é defomação, ou seja, recriação de relações originais substituídas pela forma: a vianda que escorrega, o guarda-chuva que abocanha, a boca que se dentifica. Como diz uma canção, *I'm changing my shape, I feel like an accident*. O diagrama induziu ou repartiu em todos os quadros as forças informais com as quais as partes deformadas estão necessariamente em relação, ou às quais elas servem precisamente de “lugar”.

Vemos assim como tudo pode se fazer no interior da mesma força (segundo caso). Assim, para uma cabeça, partimos da forma figurativa intencional ou esboçada. A borramos de

³ E. I, p.30. Bacon acrescenta: “E então fiz certas copias, eu as fiz gradualmente. E também, não penso que o pássaro tenha sugeido o guardachuva; ele sugeriu toda a imagem de um só lance.” Este texto parece “obscuro, pois Bacon invoca duas idéias contraditórias, a de uma série gradual e a do conjunto

um controno a outro, como um cinza que se espalha. Mas não é um cinza indiferenciado do branco e do preto, é um cinza colorido, ou antes um cinza colorante, de onde sairão novas relações (tons quebrados) diferentes das relações de semelhança. E esta nova relação de tons quebrados causa uma semelhança mais profunda, uma semelhança não figurativa para a mesma forma, ou seja uma Imagem unicamente figurativa⁴. Vem daí o programa de Bacon: produzir a semelhança com meios não semelhantes. E quando Bacon busca evocar uma fórmula muito geral apta a exprimir o diagrama e sua ação de borragem, de limpeza, ele pode propor uma fórmula linear tanto quanto colorista, uma fórmula-traço tanto quanto uma fórmula-mancha, uma fórmula-distância tanto quanto uma fórmula-cor⁵. Borraremos as linhas figurativas prolongando-as, hachureando-as, ou seja, induzindo entre elas novas distâncias, novas relações, de onde resultará a semelhança não figurativa: “de repente se vê através do diagrama que a boca poderia ir de um canto ao outro do rosto...” Existe aí uma linha diagramática, aquela do deserto distância, como uma mancha diagramática, aquela do cinza-cor, e os dois se juntariam na mesma ação de pintar, pintar o mundo em cinza-Saara (“se amaria poder em um retrato fazer-se a aparência de um Saara, fazê-lo tão semelhante que pareceria conter as distâncias de um Saara”).

Mas vale sempre a exigência de Bacon: é preciso que o diagrama permaneça localizado no espaço e no tempo, não é preciso que ele ganhe todo o quadro, isso seria um garrancho (recairemos no cinza da indiferença, ou na linha “lamacenta” antes do que em um deserto)⁶. De fato, sendo ele mesmo uma catástrofe, o diagrama não deve fazer catástrofe. Sendo ele mesmo zona borrada, ele não deve borrar o quadro. Sendo mistura, não deve misturar as cores, mas romper os tons. Em suma, sendo manual, ele deve ser rinjetado em um conjunto visual em que ele desenvolve-se em conseqüências que o ultrapassam. O essencial do diagrama é que ele faz de tudo para que *saia* algo, e ele se rasura se algo não sai. E o que sai do diagrama, a Figura, sai por sua vez gradualmente e de um só lance, como para *Pintura*, onde o conjunto é dado de uma só vez, ao mesmo tempo que a série, constituída gradualmente. É que, se consideramos o quadro na sua realidade, a heterogeneidade do diagrama manual e do conjunto visual marca ou uma diferença de natureza ou um salto, como se se saltasse uma primeira vez do olho óptico para a mão, e uma segunda vez da mão para o olho. Mas se consideramos o quadro em seu processo, há antes uma injeção contínua do diagrama manual no conjunto visual, “gota a gota”, “coagulação”, “evolução”, como se passássemos gradualmente da mão ao olho háptico, do diagrama manual à visão háptica⁷.

⁴ A mistura de cores complementares dá um cinza; mas o tom “quebrado”, a mistura desigual, conserva a heterogeneidade sensível ou a tensão das cores. A pintura do rosto será *e* vermelho *e* verde, etc. O cinza como potência da cor quebrada é muito diferente do cinza coo produzido pelo branco e pelo preto. É um cinza háptico, e não óptico. É certo que podemos quebrar a cor com um cinza óptico, mas pior do que com a complementar: de fato, já nos damos o que está em questão, e perdemos a heterogeneidade da tensão, ou a precisão milimétrica da mistura.

⁵ E.I, p.111.

⁶ E.I, p.34 (e II, p.47 e 55):”no dia seguinte tentei levar mais adiante e tornar as coisas ainda mais pungentes, ainda mais próximas, e perdi a imagem competamente”

⁷ E.I, p.112, p.114; II, p.68 (“essas marcas que aconteceram na tela evoluíram nessas formas particulares...”).

Brusca ou desomponível, esta passagem é o grande momento no ato de pintar. Pois é lá que a pintura descobre no fundo de si mesma, e a seu modo, o problema de uma lógica pura: passar da possibilidade do fato ao fato⁸. Pois o diagrama não passava de uma possibilidade de fato, enquanto o quadro existe tornando presente um fato bastante particular, que chamaremos de *fato pictórico*. Talvez na história da arte Michelangelo seja o mais apto a nos fazer cair na evidência da existência de um tal fato. O que chamaremos “fato” se dá antes que demais formas se dêem efetivamente em uma só e mesma Figura, indissolúvelmente, tomadas em uma espécie de serpentina, como em tantos acidentes os mais necessários, e que subirão uns sobre as cabeças ou sobre os ombros dos outros⁹. Tal é a *Sagrada Família*: então as formas podem ser figurativas, e os personagens terem ainda relações narrativas, todos essas ligações em proveito de uma “matter of fact”, de uma ligadura propriamente pictural (ou escultural) que não conta mais nenhuma história e não representa mais nada a não ser seu próprio movimento, e faz coagular os elementos de aparência arbitrária em um só jato contínuo¹⁰. Assim sendo, ainda há uma representação orgânica, mas assistimos mais profundamente a uma revelação do corpo sob o organismo, que faz estalar ou inchar os organismo e seus elementos, lhes impõe um espasmo, os põe em relação com as forças, seja com uma força interior que o subleva, seja com as forças exteriores que os atravessam, seja com a força eterna de um tempo que não muda, seja com as forças variáveis de um tempo que se esvai: uma vianda, as costas largas de um homem, é Michelangelo que inspira a Bacon. E então, ainda, temos a impressão que o corpo entra em posturas particularmente afetadas, ou se dobra sob o esforço, a dor a angústia. Mas não é verdade que se reintroduzimos uma história ou uma figuração: na verdade serão as posturas figuralmente as mais naturais, como nós a tomamos “entre” duas histórias, ou quando estamos sós à escuta de uma força que nos apodera. Com Michelangelo, com o *maneirismo*, é a Figura ou o fato pictural que nascem em estado puro, e que não terão mais necessidade de uma outra justificativa a não ser uma “policromia áspera e estridente”, estriada de espelhamentos, tal uma lamina de metal”. Agora tudo está posta a claro, claridade superior àquela do contorno e mesmo da luz. As palavras das quais Leiris se serve para falar de Bacon, a mão, a tecla, a posse, a tomada, evocam esta atividade manual direta que traça a possibilidade do fato: pintaremos sobre o fato, como nos “agarraremos sobre o vivo”. Mas o fato ele mesmo é o fato pictural vindo da mão, é a constituição do terceiro olho háptico, uma visão háptica do olho, esta nova claridade. É como se a dualidade do tátil e do óptico estivesse ultrapassada visualmente, em vista desta função háptica saída do diagrama.

⁸ Cf. E.I, p.11: o diagrama não passa de uma “possibilidade de fato”. Uma lógica da pintura reencontra aqui noções análogas às de Wittgenstein.

⁹ É a fórmula de Bacon, E.I, p.30.

¹⁰ Em um curto texto sobre Michelangelo, Luciano Bellosi mostrou bem como Michelangelo destruiu o fato narrativo religioso em proveito de um fato propriamente pictural ou escultural: cf. *Michel-Ange peintre*, ed. Flammarion.