

A IMAGEM DA IMAGEM EM WILLIAM ANASTASI¹

THE IMAGE OF IMAGE ON WILLIAM ANASTASI

Diego Rayck / UFES

RESUMO

Este artigo comenta a série de trabalhos de William Anastasi conhecida como *wall on the wall*, exibida pela primeira vez em 1966. Tomando das reflexões sobre desenho a idéia de uma dinâmica convulsiva no encadeamento entre imagens, idéias e coisas, são desenvolvidas considerações sobre as relações entre representação, representado e seu observador. Aborda-se especialmente o reflexo como operação que viabiliza a autoreferencialidade e a metalinguagem na obra do artista.

PALAVRAS-CHAVE: William Anastasi, convulsão, imagem, representação, reflexo.

ABSTRACT

This article discusses William Anastasi's series known as wall on the wall, first exhibited in 1966. Assuming from the reflections on drawing the idea of a convulsive dynamic in the flow of images, ideas and things, considerations are developed on the relationship of representation, represented and its observer, especially examining the reflex as an operation that makes possible the self reference and metalanguage in the artist's work.

KEYWORDS: William Anastasi, convulsion, image, representation, reflex.

Considerando a impossibilidade de sustentar (ou a impertinência de buscar) a originalidade no campo artístico atual, podemos levantar algumas indagações decorrentes desta situação. Um desenho pode ser considerado a re-proposição de parcelas de tantos outros desenhos já feitos? Um modelo visual qualquer não é já, através de normas, um mostruário de fragmentos visuais pré-definidos aguardando situações e condições específicas para ser empregado? É possível verificar como uma imagem pode se insinuar ou propagar em outra imagem historicamente? Ainda que estas indagações façam sentido diante do evidente encadeamento de referências que parece crescer aceleradamente no mesmo ritmo da produção visual de nosso tempo, elas expressam a complexidade da imagem que incessantemente desafia os discursos nela interessados, reservando-se a manter, apesar de interesses pragmáticos e seus recursos de controle, um espaço de misteriosa indeterminação e imprevisibilidade em sua dinâmica própria.

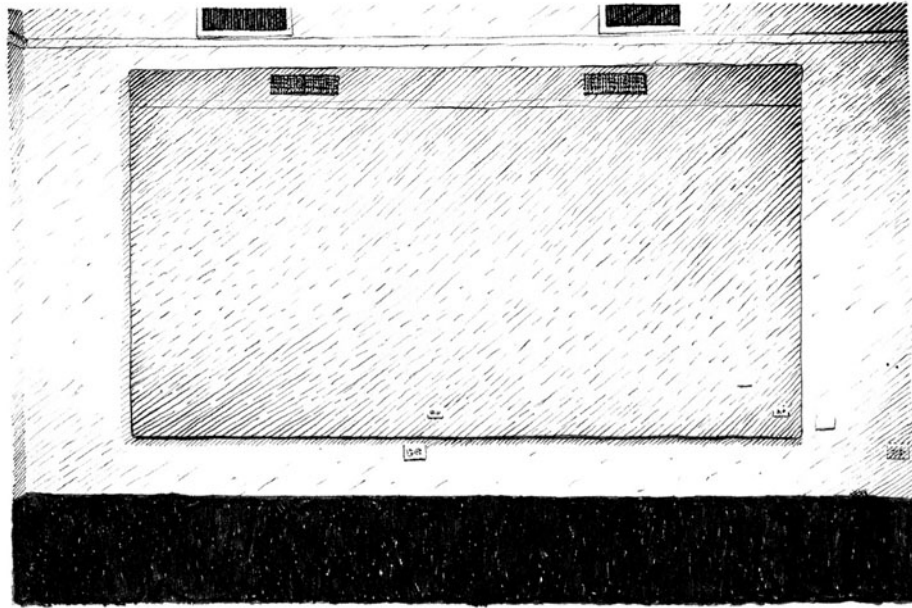
Motivado a este tipo de indagação pela experiência com desenho, adoto como possibilidade de trabalho que tanto idéia, quanto grafismo e coisa são modos de desenho, bem como é desenho a própria relação entre eles e o campo construído por estas relações. Este entendimento de desenho evidencia que os processos intelectivos e sensíveis entre essas três instâncias não se restringem a encadeamentos lineares, unidirecionais e seqüenciais privilegiados em certos contextos de produção simbólica, mas ocorrem como uma convulsão: ao mesmo tempo disruptiva e potencializadora das imagens (RAYCK, 2017).

Desta forma uma reflexão que parte do desenho acaba ensaiando a possibilidade de percebê-lo excedendo as delimitações convencionais que o definem como técnica, meio, instrumento, categoria ou linguagem e a vê-lo confundir-se com a própria noção de imagem, principalmente diante das questões sobre os desdobramentos das imagens das coisas e da imagens das imagens. Neste âmbito são bastante pertinentes e recorrentes algumas operações da ordem do visível, como projeções, reflexos, transparências e sombras, que abrangem desde os fenômenos sensíveis imediatos até suas repercussões de cariz mais abstrato e conceitual. Como, por exemplo, nos reflexos dos espelhos que nos insinuam o perturbador duplo, ou nas sombras das quais derivam as inquietudes do outro.

Com o intento de analisar estes acontecimentos da imagem como processo convulsivo, dedico-me a discorrer sobre uma série de trabalhos do artista William Anastasi a qual ele se refere por *wall on the wall* (ANASTASI. 2005, 2012).

Wall on the wall

Em 1966, no início de sua trajetória como artista, William Anastasi elaborou uma série que marcou as abordagens futuras sobre sua obra. Exibida na exposição individual chamada *Six Sites*, inaugurada na Dwan Gallery em 26 de abril de 1967, a série envolvia a instalação, sobre cada parede da sala, de uma representação da própria parede. Para a elaboração das obras Anastasi fez o registro fotográfico de cada parede com a galeria vazia. As imagens resultantes foram posteriormente impressas e ampliadas, através de processo serigráfico, para que atingissem 75% do tamanho da parede que representavam e sobre a qual seriam fixadas, quase cobrindo totalmente seus referentes². Na captura da imagem houve uma preocupação de enquadramento que procurou a maior centralidade possível, atenuando as distorções óticas que pudessem fazer diferir 3 elementos que deveriam estar alinhados: o formato retangular da *imagem da parede*, as *bordas da ampliação* e a *parede* mesma que serviria de suporte. Desta maneira, quem presenciasse a exposição, poderia identificar que aquela reprodução em preto e branco mostrava o próprio espaço na qual se encontrava, pois alguns detalhes periféricos na imagem, como saídas elétricas ou de ventilação, não apenas coincidiam com elementos presentes na própria parede, mas também avizinham-se a eles. E isto acontecia em uma razão de proporção e de distância confirmativa de que a imagem efetivamente representava aquela parede (Figura 1).



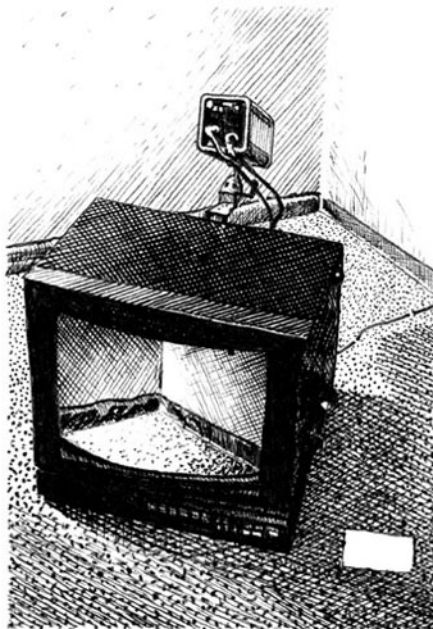
William Anastasi. *Six Sites (West Wall, main gallery)*, 1967.

Figura 1: Imagem do autor (1978-). Sem título, 2015. Desenho de nanquim, 14,8 x 21 cm. Coleção do artista.

Westwall

Desde então, na bibliografia que trata da obra do artista, tal trabalho passou a ser freqüentemente veiculado por uma imagem sobre a legenda *Westwall, Dwan Main Gallery* e geralmente comentado em relação ao seu movimento tautológico e à tensão entre objeto e representação, elementos presentes em outras obras de Anastasi como *Microphone* (1963)³ e *Free Will* (1968) (Figura 2). A idéia da imagem da parede sobre a parede, como o artista costuma se referir, está imbricada tanto em seu interesse por Duchamp quanto nos questionamentos dos seus interlocutores da mesma geração, que naquele momento articulavam as angústias pós-expressionismo abstrato pelas vertentes minimalista e conceitual, da linguagem e do processo, e suas variações e interconexões. A partir de sua experiência anterior em *Sound Objects* (1966), Anastasi relembra de seu espanto sobre a eminência de um holocausto nuclear durante a Guerra Fria como motivador para desenvolver a obra (ANASTASI, 2005), cuja autoreferencialidade parece encontrar reverberações nas investigações artísticas de época envolvendo a linguagem, ou mesmo na valorização da tautologia característica do minimalismo. Entretanto, apesar das identificações que se podem fazer entre a obra de Anastasi e alguns programas artísticos daquele momento, ou mesmo das recentes atribuições de seu aspecto

preunciador (ANASTASI, 2005), sua heterogeneidade recusa uma inserção estável nestas recentes tipologias históricas da América do Norte dos anos 60/70⁴.



William Anastasi. *Free Will*, 1968.

Figura 2: Imagem do autor (1978-). Sem título, 2015. Desenho de nanquim, 21 x 14,8 cm. Coleção do artista.

O registro mais conhecido dos trabalhos da exposição é *Westwall, Dwan Main Gallery*, veiculado com mais freqüência que outras imagens de obras ou de vistas da exposição. Através de fotografias de outros eventos daquele período é possível observar que a sala principal da sede de Nova Iorque da galeria Dwan possuía duas aberturas, cada uma em duas de suas paredes, o que as dividia e totalizava 6 paredes no ambiente, característica que repercute no nome da exposição. Mais precisamente, a imagem celebrizada como *Westwall* é a “parede oeste esquerda”, separada pela “parede oeste direita” por uma passagem⁵.

Curiosamente a obra, que parece tão fechada em sua circularidade autoreferente, gera desdobramentos que apontam para a importância conceitual da reflexividade que nela opera. Além de outras versões mais recentes muito próximas do que foi a obra em 1967⁶, em 1970 Anastasi retoma o trabalho em uma espécie de citação de si mesmo, de aprofundamento e replicação das questões que ele mesmo levantou em *Six Sites* em uma exposição chamada *Continuum*. Na mesma sala de exibição

RAYCK, Diego. A imagem da imagem em William Anastasi, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.3299-3310.

da própria Dwan Gallery, o artista apresentou 12 ampliações fotográficas, de aproximadamente 1,65m x 1,22m, que registravam a vista da parede oposta. Cada imagem concebida como um espelho em constante visão frontal. Diferentemente de *Six Sites*, em *Continuum* há um espelhamento recíproco. A “parede oeste esquerda”, a mesma celebrizada posteriormente em *Westwall*, desta vez sustenta duas imagens da parede oposta. Esta outra parede à leste, que por não abrigar uma passagem comporta 5 peças, não exibem imagens da parede à oeste vazia, mas já sustentando fotografias, o que encontra uma estranha impressão, uma interrupção do efeito de espelhamento na parede oeste, pois as fotografias que “refletem” a parede leste a mostram como se ela estivesse vazia. Um estranho jogo de rebatimentos entre paredes e imagens que ganha mais níveis nos posteriores registros fotográficos da obra.

Image on the image

Falar desta obra exige, tanto quanto muitas outras, lembrar que não o fazemos pela experiência *in loco*, mas através de uma imagem posterior. Como em alguns casos semelhantes, este processo progressivamente complexifica a relação entre documento e obra, pois estas documentações fotográficas caracterizam-se como representações de trabalhos que estão problematizando justamente a representação. Especificamente neste caso vemos uma imagem de uma imagem sobre, o que supomos, ser uma parede concreta. Imagens em Preto e Branco trazendo as peculiaridades do aparato fotográfico de época acentuadas por sucessivas passagens de um meio de reprodução para outro. Podemos especular sobre como os visitantes da exposição viram, em uma tela fotoserigrafada, a sobreposição da imagem daquela parede sobre a própria parede, sobre como fizeram a apreciação da escala. Podemos tentar compreender como a percepção daquela imagem se relacionava com a impressão visual direta de quem estava naquele ambiente e comparar esta experiência direta com nossa situação presente, na qual a obra, não só é apresentada através deste registro de exibição, deste vestígio documental, como também se confunde com ele, já que a tensão entre presença e representação é sua questão fundamental.

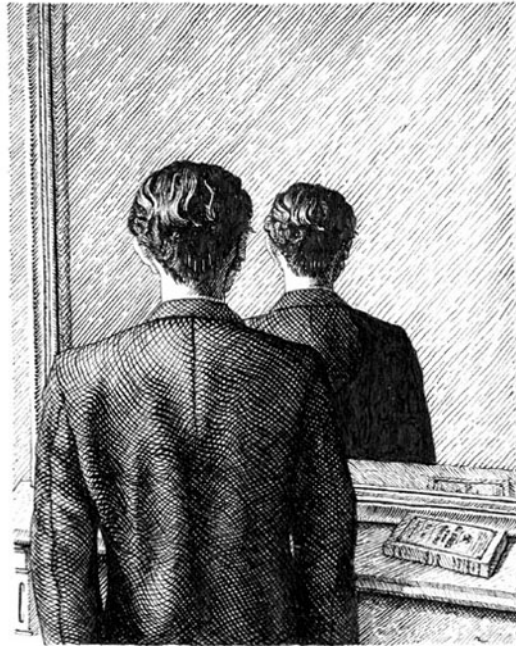
Para O’Doherty (2002, p.29) as características da obra alcançam a zona na qual superfície, imagem e parede dialogaram de forma central no modernismo, e que, após o fim da exposição, a obra tornaria a parede um *ready-made* com repercussão

nas exposições posteriores. Afetar futuramente o meio artístico é um indício sobre a relevância de uma obra e fazê-lo por uma operação duchampiana é reconhecer não apenas parte de sua genealogia, mas também sua disposição iconoclasta. A duplicação da parede na parede em uma tela, que é suporte tradicional da pintura, mas que abriga uma imagem fotográfica impressa (em uma direta problematização das categorias artísticas), além de situar-se no campo de embates do modernismo, revolve inquietantemente na superfície onde reflexividade e opacidade se encontram.

Isto por que a reprodução, de acordo com seu contexto de exposição, continuamente aponta pelos seus detalhes para fora de si, estimulando um olhar de reconhecimento que confira, que seja inquietado pela dúvida, saindo e voltando para a tela a fim de verificar. Entretanto, a tela esconde tanto quanto mostra, fazendo lembrar o mapa absurdo citado por Carroll em *Silvye and Bruno*⁷. Três quartos da área da parede está sob a tela e o que ela mostra e corresponde, na parede, ao que está sob sua ocupação só pode ser visto nela mesma, não pode ser conferido em seu referente durante a exposição. Funciona como aparato que omite mostrando-se, revelando a um só feito apenas parte daquilo que representa. O que está em pauta não é a confiança no grau de correspondência, de fidedignidade entre a imagem e a parede, mas o quanto a imagem impossibilita ver seu objeto e a proporcionalidade desta relação, questão conhecida pelos desenhistas. Conforme comenta Derrida (2010, p.16) sobre o desenho de observação, quanto mais o desenhista confere seu próprio traço enquanto o aplica, menos está a observar seu objeto, afirmação que evidencia uma cegueira constitutiva do desenho. Não é indiferente a estas questões da supressão da visão que Anastasi desenvolva seus *blind drawings* desde 1963 (ANASTASI, 2005, p.4).

Nesta situação da obra de *Six Sites*, explicita-se o estranhamento na relação entre objeto, imagem e observador. Esta formação triangular é instável, pois a disposição de correspondência em um par sempre torna o terceiro elemento um excedente. Se prescindir-se do observador, acabamos eliminados do sistema. Mantendo-o, ora o objeto é o elemento excedente, ora a imagem. A tentativa de harmonizá-los apenas resulta no desconforto de sermos distantes do que observamos, seja o que for: então qual é o lugar de quem observa esta obra, simultaneamente diante do objeto e de sua imagem?

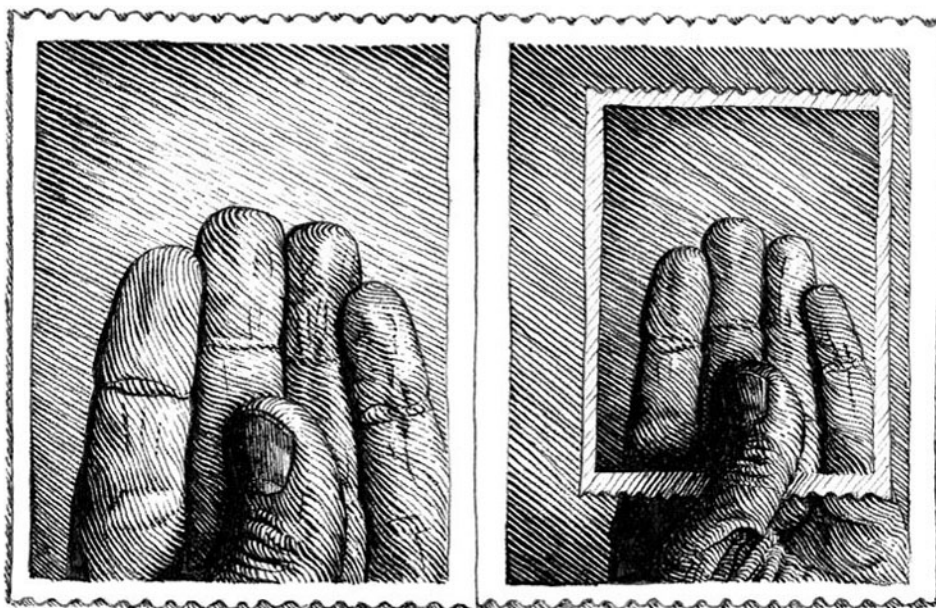
Talvez esta lógica dual, que torna a relação entre três elementos aflitiva, seja própria da reflexividade do espelho, pela qual o observador é simultaneamente o objeto em relação à imagem. O observador reconhece-se no espelho e enquanto isto ocorre a imagem lhe corresponde. É estabelecida uma conexão direta e compreensível, baseada na semelhança e na sincronia. Na pintura *La Reproduction Interdite* (1937) (Figura 3) de René Magritte, vê-se retratado de costas um homem diante do espelho. Estranhamente, o reflexo não mostra sua face, mas seu verso, o mesmo verso que está oculto à superfície do espelho e se oferece ao espectador. Esta distorção sinistra da reflexividade é direcionada a nós, pois, como observadores, vemos tanto as costas do homem retratado quanto de seu suposto reflexo, que assim apresenta-se como um duplo. A imagem de Magritte é ardilosa: ao representar um espelho passa-se por ele, fazendo-nos identificar-nos com a figura do homem representado. Assim afetados com o estranho fenômeno do reflexo aberrante, assumimos a função da consciência exterior desta figura, mas a imagem, apesar de envolver-nos pela via da representação, volta-se para si mesma. Afinal, acaba por nos repelir, apenas para nos convidar a uma próxima mirada. Mais do que seguir uma espécie de script textual, o olhar sobre a imagem deve exercitar-se sensivelmente, o que Jean-Luc Godard defende em *Scénario du Film Passion* (1982), comentando em certo momento uma diferença importante entre cinema e televisão: nesta última, os apresentadores estão geralmente de costas para a imagem (como nos telejornais), eles não as encaram de frente como o espectador. Logo elas é que os vêem, assim como aqueles que as manipulam.



René Magritte. *La Reproduction Interdite*, 1937.

Figura 3: Imagem do autor (1978-). Sem título, 2015. Desenho de nanquim, 21 x 14,8 cm. Coleção do artista.

Na obra de *Six Sites*, a imagem também envolvia seus observadores, mas voltava-se para fora. Pulsava de sua superfície para o entorno, para a parede que era seu objeto. Ainda assim, apesar desta distinção, apresentava a mesma distorção de *La Reproduction Interdite* ao posicionar os observadores diante do duplo da parede por uma reflexividade aberrante, pois mostra o verso do que se apresenta diante da superfície. Entretanto, quando hoje vemos a reprodução da imagem deste trabalho, tal registro atua como a obra de Magritte, já que vemos apenas imagens, distantes do índice da parede e da respectiva experiência espacial. A parede é agora imagem de parede tanto quanto a imagem que o artista sobrepôs a ela. Assumimos uma espécie de consciência posterior no tempo (ao passo que no espaço, estamos recuados, passos atrás) dos observadores da obra *in loco*. É uma identificação legítima se consideramos, através de registros visuais, a condição destes espectadores presentes diante da obra, mas sem equivalência devido à diferença de nossa própria condição: estamos agora diante de uma imagem que, mesmo apontando para aquele momento, volta-se para si. Uma imagem da imagem.



William Anastasi. *Untitled (hands)*, 1967.

Figura 4: Imagem do autor (1978-). Sem título, 2015. Desenho de nanquim, 14,8 x 21 cm. Coleção do artista.

Esta questão permite uma remissão à outra obra de Anastasi chamada *Hands* (1967). Nela o artista apresenta uma fotografia de duas fotografias *polaroid* lado a lado. A da esquerda mostra os dedos do artista. A da direita mostra a mão do artista segurando a primeira foto, de modo que a imagem de seus dedos cubram os mesmos, fazendo coincidir em continuidade mão e dedos como se partilhassem de uma mesma natureza. E realmente o fazem, quando são vertidos em imagem. Este arranjo é o mesmo que resulta ao final da série apresentada em *Continuum*.

Pode-se compreender que na obra de Anastasi a convulsão recorre mais evidentemente quanto maior parece ser seu movimento de dobrar a imagem sobre si mesma. No caso de *wall on the wall* isto primeiro ocorre quando a imagem da coisa é sobreposta à coisa, contigüidade espacial e temporal incomum entre ambos os termos, em oposição ao uso comum da imagem como referência distante daquilo que representa. A convulsão tem outro momento evidente quando as operações na proposta em *Six Sites* acabam se estendendo à proposta em *Continuum* e, neste caso, com um elemento perturbador que é o da correspondência apenas parcial entre a coisa e sua imagem, já que os espelhamentos não apresentavam coerência entre o que refletiam. E outro movimento convulsivo ocorre novamente quando o

registro da obra apresenta-a convertendo em imagem todo o conjunto: a imagem da coisa interposta por sua própria imagem.

Notas

¹ Este artigo deriva da investigação de doutorado do autor intitulada *Desenho: pretensão, erro e ruína* desenvolvida na Universidade de Coimbra através de Bolsa de Doutorado Pleno Capes. Como um dos recursos de pesquisa optou-se por (re)desenhar todas as imagens de trabalhos artísticos abordados. As imagens que acompanham estes artigos foram desenvolvidas neste contexto.

² 90% é a proporção da tela em relação à parede apresentada unanimemente na bibliografia sobre o trabalho. Porém, a observação direta da fotografia *Westwall, Dwan Main Gallery* sugere que este valor é menor, e uma medição analógica simples a partir deste registro visual permite calcular que a proporção mais apropriada é aproximadamente 75%.

³ “*In 1963 I did a piece called Microphone. On 8th Street I put a monaural tape recorder in a closet to eliminate as many external sounds as possible and hung a microphone above it and recorded the sound the recording mechanism makes. The empty reel got filled with a recording of the recorder recording the recorder. Then I played it back through the machine at the same volume as the sound the machine makes. You have two versions of the same sound going in and out of phase with one another. Since the electrical cycles which determine the speed are not constant, you get a symphony of constantly changing relationships.*” (ANASTASI, 2005).

⁴ Sobre as influências e interlocuções que mantinha, Anastasi (2005) assume “*I am very promiscuous, in my eyes, with the art situation*”, apesar de considerar que alguns de seus trabalhos foram mesmo “proféticos” no sentido de anteciparem características da produção artística em seu contexto.

⁵ Conforme pode ser conferido nos registros fotográficos da exposição integrantes do acervo do Smithsonian Archive of American Art.

⁶ Em 2015 o artista apresentou na Galerie Jocelyn Wolff, Paris, *Passion*, obra que parte de semelhante procedimento ao incluir a fotografia de uma parede diante desta mesma, apoiada em uma prancha sobre um par de cavaletes que também aparecem na imagem. Entre 2008 e 2009 Anastasi também apresentou em sua exposição retrospectiva *Opposites are identical*, na Peter Blum Gallery, uma nova versão da obra, mas desta vez com a imagem ampliada a 50% do tamanho de uma parede da galeria.

⁷ “ (...) *And then came the grandest idea of all! We actually made a map of the country, on the scale of a mile to the mile!*

– *Have you used it much? I enquired.*

– *It has never been spread out, yet, said Mein Herr: the farmers objected: they said it would cover the whole country, and shut out the sunlight! So we now use the country itself, as its own map, and I assure you it does nearly as well.*”. CARROL, Lewis. *Sylvie and Bruno*. Vol.2, Cap.11.

Referências

ANASTASI, William. “Entrevista a Jacob Lillmose”. In. *William Anastasi: Copenhagen, Cologne, Hamburg*. Copenhagen: Stalke Galleri, 2005.

ANASTASI, William. “Kit Messham-Muir - Interview with William Anastasi, artist, New York, 3 October 2012”. <https://www.youtube.com/watch?v=btc2Op3yjUI> . Acesso em novembro de 2014.

ANASTASI, William. “William Anastasi: Talk About Dumb”. In. Thomas McEvelley, *The Triumph of Anti-Art: Conceptual and Performance Art in the Formation of Post-Modernism*. New York: McPherson, 2005.

DERRIDA, Jacques. *Memórias de Cego: o autorretrato e outras ruínas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

GALERIE JOCELYN WOLFF. “PASSION | Galerie Jocelyn Wolff”. <http://www.galeriewolff.com/exhibitions/passion>. Acesso em maio de 2015.

O'DOHERTY, Brian, *No Interior do Cubo Branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PETER BLUM GALLERY. “Peter Blum Gallery”. http://www.peterblumgallery.com/exhibitions/william-anastasi-opposites-are-identical/press_release. Acesso em maio de 2015.

RAYCK, Diego. “O desenho desenha a si – convulsão, potência e continuum no processo artístico”. In. *Palíndromo*, v.9, n.17, abril 2017, p.40-60.

SMITHSONIAN ARCHIVE OF AMERICAN ART. “Box 3, Folder 7 | A Finding Aid to the Dwan Gallery (Los Angeles, California and New York, New York) records, 1959-circa 1982, bulk 1959-1971 | Digitized Collection | Archives of American Art, Smithsonian Institution:”

<https://www.aaa.si.edu/collections/dwan-gallery-los-angeles-california-and-new-york-new-york-records-6056/series-2/box-3-folder-7>. Aceso em maio de 2018.

SMITHSONIAN ARCHIVE OF AMERICAN ART. "Box 4, Folder 10 | A Finding Aid to the Dwan Gallery (Los Angeles, California and New York, New York) records, 1959-circa 1982, bulk 1959-1971 | Digitized Collection | Archives of American Art, Smithsonian Institution:"

<https://www.aaa.si.edu/collections/dwan-gallery-los-angeles-california-and-new-york-new-york-records-6056/series-2/box-4-folder-10>. Aceso em maio de 2018.

Diego Rayck

Professor do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo, artista e pesquisador com atuação em gravura e desenho.