

Considerações sobre a mostra *The Stations of the Cross. Lema Sabachtani*, de Barnett Newman

Vera Pugliese

Doutora em Artes da Universidade de Brasília. Professora do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.
verapugliese@gmail.com

RESUMO

O artigo entrecruza discursos de diferentes naturezas sobre a mostra *The Stations of the Cross. Lema sabachtani* de Barnett Newman (1966). O trabalho tem como hipótese que seu gesto poético tenha sido deslocado para o processo de formação de suas obras em aproximação com o conceito warburguiano de *Pathosformeln*, ainda que envolvendo a abstração, o que permite colocar a recepção da mostra pela crítica em outra perspectiva.

Palavras-chave: Barnett Newman. *Pathosformeln*. Processo poético.

ABSTRACT

The article interwaves discourses on Barnett Newman's exposition *The Stations of the Cross. Lema sabachtani* (1966). The working hypothesis is that the poetic gesture had been closely displaced to the artwork formation process with the concept of *Pathosformeln*, despite engaging with abstraction, allowing to put this reception by art criticism at the time then in another theoretical perspective.

Keywords: Barnett Newman. *Pathosformeln*. Poetic process.

A mostra *The Stations of the Cross. Lema Sabachtani de Barnett Newman* (1905-70), realizada no Solomon R. Guggenheim Museum em Nova Iorque, em 1966, sintetiza um período crucial do processo poético do artista. Ela suscitou polêmicas devido à alusão de um tema religioso por um artista contemporâneo, ao teor cristão do tema por um artista judeu e a uma abordagem abstracionista deste tema.

Ao lado de Mark Rothko, Newman fora consagrado como representante da *colour-field painting* do Expressionismo Abstrato estadunidense, nos anos 1950. No final da década de 40, ambos haviam ensejado uma pintura abstrata com campos de cor, a partir das anteriores evocações do Surrealismo. Newman trabalhara com um espaço subjetivo (*Gea*, 1944-45), afirmando a temática da Origem, inclusive a da pintura. Newman (1990, p. 158) afirmou que “a primeira expressão do homem, assim como seu primeiro sonho, foi estética”, noção reverberada por *The Word I* (1946), onde campos de cor instauram uma intensa relação formal com verticais, como forças em um campo plástico.

Como Rothko, Newman rejeitou sua identificação com a *colour-field* por recusar a mera oposição entre figuração e abstração. Sua obra envolvia um teor fortemente expressivo e uma economia formal, buscando um diálogo mais direto com a própria tela (*The Euclide death*, 1947). A crítica refere o surgimento de bandas verticais em sua pintura ao contato com a produção indígena da América do Norte, sobretudo pela plástica da vitalidade mítica¹ dos totens Kwakiutl (SHIFF, 2004, p. 81-82). Seu interesse pelas “Primeiras Nações” era comum ao processo identitário da geração de judeus emigrados do Leste Europeu, que marcou a vida cultural dos Estados Unidos (TEMKIN, 2002, p. 26). Newman (1990, p. 100) discerniu três modos de cultura primitiva vinculados à questão do sublime (africana; pré-colombiana e da Oceania) segundo experiências de terror, comparadas à da Segunda Guerra, donde a máxima: “O homem moderno possui seu próprio terror”.

Seus textos demandavam a criação de uma exigência que impediria que a obra abstrata se tornasse ornamental. Trata-se da noção de noção paradoxal do começo (BOIS, 2009, p. 227), que “toma lugar na cadeia do que aconteceu” (LYOTARD, 1987, p. 85-86). Este paradoxo foi expresso pela relação entre *Moment*, com uma faixa vertical sobre um fundo preparado (Figura 1), após a qual ele se deteve num estado de “profunda introspecção” (BOIS, 2009, p. 227) até sua “conversão” (HESS, 1971, p. 65) em *Onement I* (Figura 2), em que surgiu o *zip*² alterando as relações da tela como campo

Artigo submetido em: 31/08/2016

Aceito para publicação em: 14/09/2016

¹ Ele organizou mostras como *Pre-Columbian Stone Sculpture* (1944) e *Northwest Coast Indian Painting* (1946), com ensaios homônimos nos respectivos catálogos, além de *Ohio 1949* (1949) (NEWMAN, 1990, p. 61-65, 98-103, 174-175) e *The Ideographic Picture* (1947), em que diferenciou a pintura ocidental da tribal, como experiências respectivamente objetiva e subjetiva, de modo que “a forma abstrata era, portanto, real, e não uma “abstração” formal de um fato visual, com sua conotação de natureza já conhecida” (NEWMAN, 1990, p. 105-108)

² Optou-se por manter o termo *zip* no original, utilizado por Newman, porque a tradução por *fecho* limitaria a percepção de que ele também pode ser considerado uma potência de abertura da imagem.

de forças. Para Newman (1990, p. 278), esta solução desierarquizava a relação figura/fundo da tradição pictórica ocidental, afirmando o espaço subjetivo da pintura: “A lateralidade do campo enunciada pela simetria é anulada pela ilusão de profundidade rasa” (BOIS, 2009, p. 229).

Newman, então, retomou sua produção até 1957, quando sofreu o primeiro enfarte. Em 1950, ele explorara o *zip* em *The Wild*, cujo formato (243 x 4,1 cm) modificava as relações de espacialidade do *zip* com a tela e desta com a parede, envolvendo, ainda, a questão da escala da obra. Daí as grandes telas como *Vir Heroicus Sublimis* (1950-51), em que estabeleceu campos de cor que flutuam em um denso vermelho entre os *zips*, propondo uma experiência subjetiva entre o observador e a obra no contexto expositivo, irredutível a uma leitura puramente formal.

Ele voltou a questionar a tradição pictórica em *Outcry* (Clamor) (1958), entendida como um prólogo das *Stations* na crítica posterior da série (TEMKIN, 2002, p. 206), sendo o brado de Cristo na Cruz uma alusão à recuperação de seu enfarte. Neste contexto, a mostra rendeu um debate sobre seu tema, a recepção da expografia e as respostas de Newman, que explicitavam suas exigências teóricas. Essa repercussão sintomatiza a dificuldade da crítica em situar o artista frente à emergência de tendências formalistas e conceptualistas como a Hard Edge, a Post-Painterly Abstraction e a Minimal Art.

A ideia de constituir a série (Figura 3) surgiu quando Newman pintou sua quarta tela, em 1960, diante da mostra *Seasons and Moments* de Claude Monet no Museum of Modern Art - MoMa, New York, no mesmo ano (TEMKIN, 2002, p. 60). A especificidade das séries do impressionista se basearia na escolha do diferencial de cada pintura de um mesmo conjunto, o que retira das *Stations* a preocupação exclusiva com a sequência da Via Crucis. Ainda que ele não considerasse a série segundo este eixo temático, seu título a vinculava à tradição pictórica que ele problematizava. Tendo como hipótese que a impressão do gesto poético de Newman possa ter sido deslocada para outros processos de formação da imagem, envolvendo

Figura 1: B. Newman, *Moment*, 1946, óleo s/ tela, 76,2 x 40,6 cm, Tate Gallery, London. (SHIFF, 2004, p. 161)



o jogo de formas abstratas em um campo de forças pictórico potencializado pela expografia, o presente trabalho apresenta o entrecruzamento de discursos que a envolvem no plano da História da Arte.

As obras e a mostra

É da passagem bíblica “Lá pela nona hora, Jesus deu um grande grito: «Eli, Eli, lema sabachtani?»” (Pai, Pai, porque me abandonastes?) (Mt 27, 46; Mc 15, 34) que nasceria o subtítulo da polêmica mostra de Newman, este clamor que ecoaria em cada uma de suas 14 pinturas (1958-66), além de *Be II* (1961-64). Embora nos concentremos na exposição e sua repercussão, cabe compreender como algumas de suas exigências se entrecruzam com a constituição da série. Na maioria destas pinturas, a tinta foi utilizada diretamente sobre a tela crua. Desde a *1st Station*, Newman utilizou a tinta a óleo e três tintas sintéticas³, o que permitiu uma variação de brilhos e texturas, apesar da limitação cromática coerente à sua economia formal, tornando a série um discurso sobre a própria pintura e suas diferentes temporalidades. O surgimento de nódoas âmbar na tela, provocado pelo óleo e terebentina ao longo dos anos, passou a alterar a pintura, complexificando a relação suporte/matéria, ligando-a ao discurso da dualidade e lateralidade manifestas pelos *zips* e bandas verticais.

Na *1st Station* (Figura 4), Newman fixou uma faixa à esquerda em negro, larga e rígida como um esteio no limite da tela crua, que sustentaria as primeiras quatro obras e um *zip* à direita, em negativo, como uma ausência. Ele é marcado pela pintura de suas bordas com expressivas pinceladas negras com pincel seco. A relação entre os *zips* e as bandas colocam um problema plástico, não podendo ser consideradas como personagens numa narrativa, sob o risco de uma literalidade apoiada em premissas iconográficas, de modo que as 14 *Stations* não correspondem a cada Passo da Paixão (ALLOWAY, 1966, p.12). A série trata do pranto humano diante de uma força impalpável, talvez uma alusão à própria divindade. Mas esta dualidade se impõe como a lateralidade de dois agentes no campo de forças do espaço pictórico.

³ A variação das tintas das *Stations* integra uma economia da intensidade do gesto poético de Newman, ao mesmo tempo em que se afasta do gestual celebrizado pelo Expressionismo Abstrato.

Figura 2 : B. Newman, *Onement I*, 1948, óleo s/ tela, 68,5 x 40,6 cm, Coleção Annalee Newman, New York. (SHIFF, 2004, p. 173)





Figura 3: B. Newman, *The Stations of the Cross e Be II*, 1958-1966, pinturas s/ tela, National Gallery of Art, Washington. (TEMKIN, 2002, p. 230-243)

Na *2nd Station* (1958) a banda esquerda recebeu mais óleo, que causou uma mácula que ultrapassou os limites negros, enquanto surge uma faixa acinzentada à direita como um duplo, contendo um *zip* em negativo. Já a *3rd Station* (1960) parece assumir a dualidade da tela com a aproximação entre dois *zips* à direita, positivo e negativo, ocorrendo uma mudança sutil nessa dualidade na *4th Station* (1960), onde a faixa da direita evoca a banda esquerda, com as margens esfumaçadas e um *zip* negativo ao centro, sintetizando a relação entre *Moment* e *Onement I*. O equilíbrio da tela finalmente se realiza. Na banda esquerda, a mancha de óleo se dissipou de modo uniforme, arrefecendo sua rigidez e anunciando uma abertura a novas transfigurações.

Após a definição da série, 8 telas surgiram, como as demais, com cerca de 198 x 152 cm. Na *5th Station* (1962), a banda à esquerda começa a se modificar. O *sfregato* ultrapassa seus limites em direção à direita, enquanto um *zip* marca uma presença sutil e respingos de tinta preta se multiplicam pela

tela. A faixa esquerda volta a se enrijecer na 6th *Station* (1962), deixando transparecer a mancha oleosa irregular ao passo que o *zip* direito se alarga. A sequência das obras ⁴ passa a esboçar um diálogo entre matéria e suporte, envolvendo a urdidura da tela, sua crueza, o *medium* das tintas, seu pigmento negro, a pincelada, em um processo de significação do problema da encarnação da imagem na obra, que reverberava a espessura do tempo da “conversão” de Newman em 1948.

Em 1963, Newman interrompeu as *Stations* para realizar *18 Cantos* (1963-64), citando o livro *Cantos* (1915-62) de Ezra Pound. Se a série de litografias coloridas contrasta com a monocromia das *Stations*, ambas as séries estariam imbricadas para Newman (1990, p. 183), de modo às gravuras “se sustentarem por si sós”, mas alcançam seu pleno significado “quando são vistas com as outras [as *Stations*]”, tratando-se de exploração análoga (*apud* TEMKIN, 2002, p. 60). Após dois anos, a 7th *Station* (1964) invertia a lateralidade da composição, ao transferir o peso para a larga faixa negra à direita com um *zip* negativo, e outro à esquerda, marcando o limite que ocupava a faixa nas telas anteriores. Na 8th *Station* (1964), surgem bandas semelhantes nas laterais, mas que não se equilibram devido à distância que a faixa da direita deixa em relação ao limite da tela.

Mas a sequência das obras foi radicalizada na 9th *Station*, em que predomina a tela crua com ambas as bandas em branco e um *zip* ao centro da direita. A evocação da noção do sublime na pintura monocromática remeteria, também nas duas próximas telas, à série branca de Kazimir Malevich, inaugurada pela *Composição suprematista: branco sobre branco* (1918), que aludiria ao “impresentificável através de presentificações visíveis” (LYOTARD, 1993, p. 23). A 10th *Station*, de 1965 assim como as próximas três, data do ano da viagem de Newman para a VIII Bienal Internacional de São Paulo. Nela, o *zip* direito é alargado, como na 7th *Station*, enquanto, na 11th, a banda da direita é suprimida e a da esquerda se alarga.

Na 12th *Station* o negro se torna dominante, evidenciando a encarnação da tinta com espaços negativos em algodão cru, que revelam o *zip* à esquerda e apresenta um estreito *zip* à direita, junto a uma zona negra esfregada a seco, um vestígio do esforço pictórico. A 13th (1965-66), terminada após seu retorno do Brasil ⁵, é predominantemente negra, mas cita as 8th e 9th *Stations*, de modo que o equilíbrio parece repousar na banda esquerda que cede à força da larga faixa direita. Outra reversão é instaurada pela 14th *Station* (1965-66), predominando o branco sobre a banda esquerda deixada crua, em negativo.

⁴ A presente análise foi baseada especialmente em Temkin (2002, p. 60-65) e Pugliese (2013, p. 171-181).

⁵ É possível que Newman tenha visitado a Via Sacra de Aleijadinho em Congonhas do Campo durante a viagem a Belo Horizonte e Ouro Preto, a convite de Elizabeth Bishop, que residia na capital mineira.

Figura 4: B. Newman, 1th Station, 1958, magna s/ tela crua, 198,1 x 153,7 cm, National Gallery of Art, Washington. (TEMKIN, 2002, p. 230)

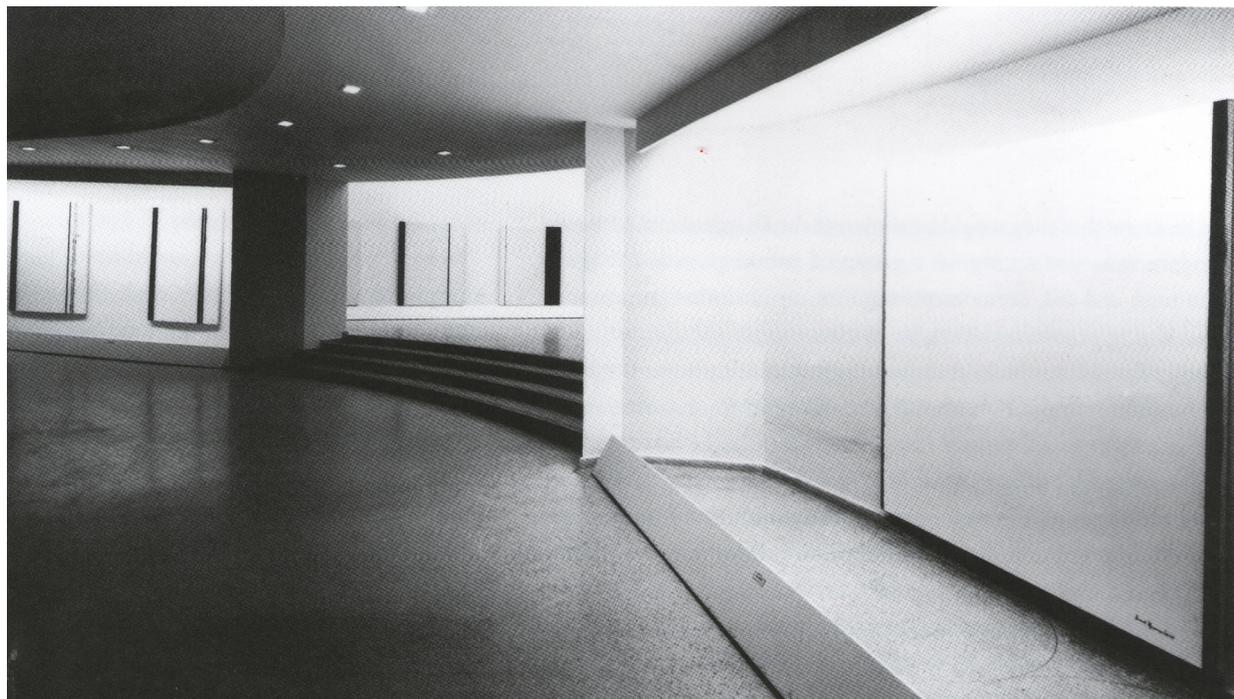


Finalmente, o artista acrescentou *Be II*, retomada em 1964, após a viagem à Europa na qual visitou o *Retábulo de Isenheim* (c.1515) de Mathias Grünewald. *Be II* fora exposta em 1962, sob o título de *Ressurrection*, que Newman rejeitou devido ao vínculo com a iconografia de Cristo unido ao Pai, ascendendo desde um sarcófago de pedra portando a bandeira com a cruz vermelha (TEMKIN et al., 2002, p. 229). A tela, de formato e dimensões diferenciados (204,5 x 183,5 cm), é coberta de branco, com um zip vermelho na extremidade esquerda e outro, em negro, à direita.

Esta discussão evidencia que o artista não intencionava realizar um programa iconográfico, até porque rejeitava a abordagem de Erwin Panofsky, cuja condenação da abstração foi criticada: “como diz Barnett Newman com certo exagero, não devemos esperar muito de «alguém que sempre se tem mostrado insensível diante de qualquer obra de arte desde Dürer»” (BOIS, 2009, p. XXVI). Esta divergência ilumina um núcleo de problemas comuns frente à presença do pathos e da temporalidade complexa que as pinturas problematizam no contexto expositivo, a partir da breve análise das *Stations*.

A presente abordagem se interessa pelo jogo das construções de sentido que envolve a mostra das *Stations*, desde a constituição da série, em si sobredeterminada por discursos anteriores relativos à Via Dolorosa, até sua

Figura 5: Fotografia de Robert Mates da Exposição *The Stations of the Cross*. *Lema Sabachtani* de B. Newman, 1966, Solomon R. Guggenheim Museum, Nova Iorque, sendo visíveis as 3th e 4th Stations e *Be II* na rampa e as 6th e 7th Stations na Galeria Alta. (TEMKIN, 2002, p. 63)



repercussão pela crítica, levando-se em conta o texto curatorial de Lawrence Alloway e textos de Newman (1966) como o *Statement* apresentado na mostra e no catálogo. O entrecruzamento desses discursos revela, ainda, problemas historiográficos artísticos pertinentes a diferentes olhares sobre ela.

Uma das polêmicas em torno da exposição foi o ato de ultrapassar a esfera do mimético em uma abordagem alusiva à Via Crucis. Primeiramente, o curador montara a exposição completa na Galeria Alta, mas Newman rejeitou essa opção (TEMKIN, 2002, p. 60), insistindo em dispor as telas ao longo de nichos da Rampa 1, em painéis à esquerda (1st a 4th Stations) e à direita (*Be II*) da entrada da Galeria Alta (Figura 5) e nesta galeria (5st a 14th Stations), havendo aberturas que permitem visualizar parcialmente as obras colocadas no primeiro andar da rampa espiralada e, desta, as da galeria. Assim, a expografia impôs simultaneamente visões sincrônicas e diacrônicas da série, mas nunca em sua completude, obrigando o observador a caminhar em uma espécie de ziguezague, a partir da 1st Station.

As dimensões e a disposição das telas na mostra permitia tanto a aproximação ao detalhe quanto a apreensão de cada pintura como um todo (NEWMAN, 1990, p. 190). Cabe também considerar a frequente associação entre esta mostra e o *Chemin de la Croix na Chapelle du Rosaire* de Henri Matisse (1948-51), em Vence, e a *Rothko Chapel* (1964-71), em Houston, quanto a conceitos comuns ao que a arte contemporânea estabeleceu como pertinentes ao conceito de instalação. Dentre eles, a sensação de penetração em um espaço imersivo, absorvendo o visitante que se torna sujeito da obra; a incorporação do tempo de interação; o espaço como suporte da obra; a transformação do sistema de percursos no espaço, assim como criação de uma escala própria da obra com o observador (PUGLIESE, 2013, p. 205-206). Mas se Newman teria laicizado as *Stations* em um museu de arte moderna, expandindo a evocação do brado de Cristo como o brado humano nas 15 pinturas (a se considerar a *Be II*), a série suscita diferentes níveis de relação com a Paixão.

Lema Sabachtani

Não se tratando de uma adoção temática da tradição iconográfica da Via Crucis, mas de uma sorte de identificação com a Paixão por parte do artista, ainda que não literal, cabe indagar (PUGLIESE, 2013, p. 216) qual seria a natureza desta identificação? A reação da crítica à mostra se deveria à projeção de um judeu ao drama de Cristo, ao *pathos* exacerbado da série ou à rejeição à tomada abstrata do tema? Finalmente, a irredutibilidade do painel ao legível provocaria discussões sobre os limites da interpretação da imagem, nos níveis metodológico e até epistemológico?

O ato de evitar uma peregrinação linear pela mostra implicou interpretações como a de Lucy Lippard na *Art International* (apud TEMKIN, 2002, p. 61) para quem “infelizmente, os

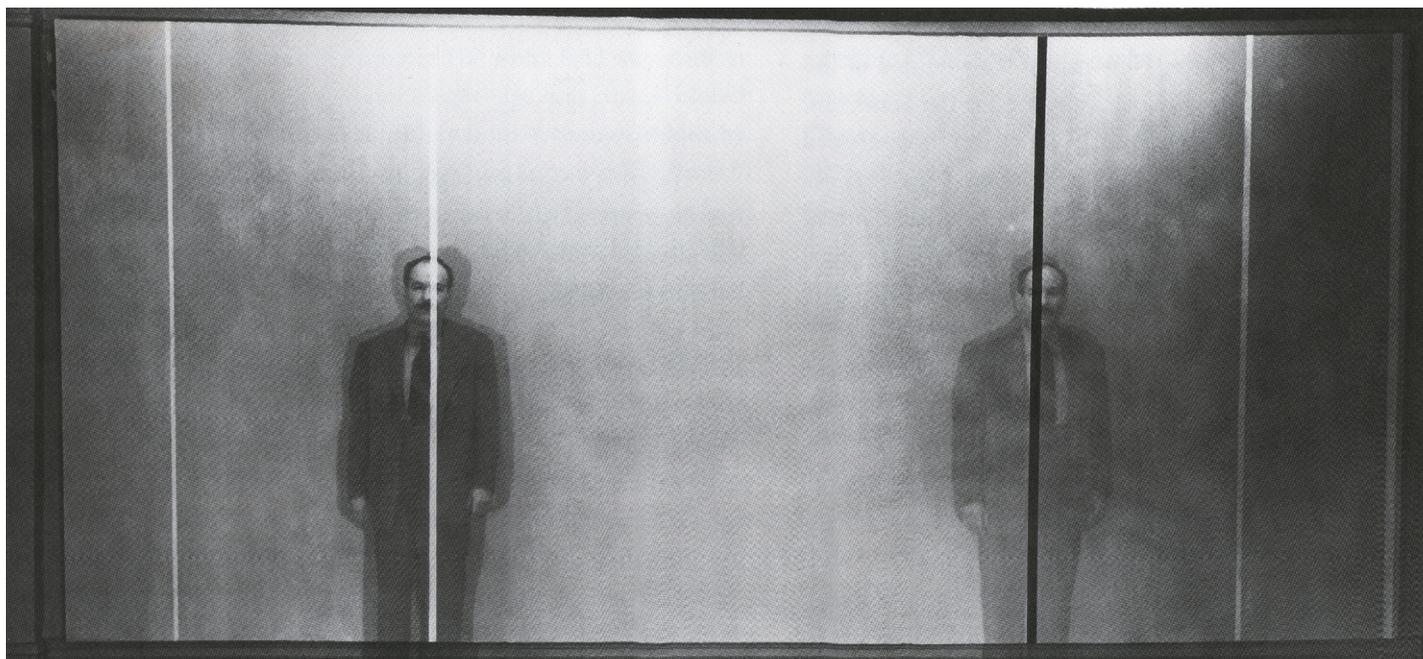
14 painéis não puderam ser afixados em uma única sala”, presumindo que houvesse algum impedimento para tal. Segundo Ann Temkin (2002, p.61), essa expectativa foi motivada pelo desejo de confrontar sua expografia à *Rothko Chapel*, devido à ênfase na disposição espacial das obras, embora, diferentemente de Rothko, “Newman nunca tenha concebido suas pinturas em termos de uma cenografia arquitetônica”. Além disso, para Newman, que afirmava sua pintura como espiritual, havia uma pressão da cultura artística em relação à exposição das *Stations*, posto que Nova Iorque era o centro de movimentos que rejeitavam a noção de transcendência na arte contemporânea, como a Pop Art, a Minimal Art e a Post-Painterly Abstraction, ainda que ele recusasse um vínculo direto com a religiosidade institucional.

Como ocorreu para muitos artistas judeus nos Estados Unidos à época, a identificação étnica de Newman se referia à idéia de que a base moral e ética do judaísmo podia sobreviver e ser expressa por meio da cultura secular do Modernismo. Este processo compreendia o envolvimento de agnósticos como Newman e Rothko, cujas pinturas abstratas se hibridizavam com contextos cristãos. Assim, a exposição gerou controvérsias desde seu título, considerado de “piegas” a “pretencioso” (TEMKIN, 2002, p. 64). Newman (1966, p. 9) afirmou que as *Stations* eram uma tomada pessoal de um tema, o que de desautorizaria uma leitura que buscasse reconhecer aspectos estritamente formais das obras segundo sua enumeração.

Para Newman (1966, p. 9), sua obra encarnava um “impulso vocativo”. Em uma entrevista para Thomas Hess no próprio Guggenheim, declarou: “Eu apenas me concentrei sobre isso neste tema. Isso é o que as pinturas significam para mim. O pranto.” (NEWMAN, 1990, p. 277). O artista também ofereceu referências judaicas para a série: Adão e Abraão, retornando ao tema da Criação dos anos 40. Ligando Antigo e Novo Testamentos, o *topos* do pranto, reverberado por Mateus ao relacionar a Tora à palavra de Cristo, ele cita a lamentação do rei David (Salmo 22, 1), na qual o pranto caracteriza a condição humana, que Newman (1966, p. 9) evoca: “Lema [por quê]? Para qual finalidade – é a questão irrespondível do sofrimento humano”.

Embora muitos historiadores da arte tenham considerado o pranto das *Stations* no contexto do Holocausto, tema intensamente debatido nos anos 60, o artista jamais admitiu tal vínculo, ao descrevê-lo como particularmente seu. Mark Godfrey (2002, p. 48) compreendeu as *Stations* como uma alusão à memória do Holocausto⁶. Newman (1990, p. 189) comentara a epifania que o levou a realizar a série como “o momento intenso em que

⁶ Godfrey (2002, p. 48) indica duas possíveis referências imagéticas que poderiam se relacionar com as escolhas formais das *Stations*: a *Crucificação branca* (1938), de Marc Chagal e a célebre fotografia do cadáver de um homem com os braços abertos em cruz, publicada em 1945, quando da liberação do campo de concentração de Bergen-Belsen, que poderia estar entre documentação do Holocausto comentada por Newman em “Surrealism and the War” (1945), e republicada em 1960, quando a fotografia causou nova onda de repercussão.



senti que as pinturas me fizeram pensar nelas como as Estações da Cruz. É como eu trabalho, de modo que a própria obra começa a produzir um efeito sobre mim. Assim como eu afeto a tela, ela também me afeta”, permitindo supor que a condição patética expressa pelo artista estaria impregnada por memórias de holocaustos.

Se a “auto-identificação com Cristo foi um *tropos* compartilhado por artistas judeus no início do século XX” (TEMKIN; 2002, p. 65), a projeção de Newman (1990, p. 188) sobre a Paixão se diferenciava por seu engajamento pessoal: “Eu fui um peregrino como fui um pintor”. Este envolvimento se expressa na constituição das *Stations*, tendo o artista trabalhado por intuição e não por um programa, interditando a redução da série ao sistema das variações e repetições da Minimal Art (ALLOWAY, 1966, p. 13), como evidencia a inversão da 9th *Station* e o caráter expressivo do conjunto. Para Newman, as relações de cada tela com suas vizinhas não se limitava a relações formais ou conceituais, mas à sua apreensão em um plano espiritual da pintura, à distinção entre níveis de sacralidade (TEMKIN, 2002, p. 65): “Louvar a Deus que distingue entre o que é sagrado e o que é sagrado”, diz o pregador ao recitar o Pessach (NEWMAN, 1966, p. 9).

Não se pode, contudo, desprezar a repercussão da fotografia em dupla exposição de Newman diante do *Vir Heroicus Sublimis* por Hans Namuth (Figura 6), com consequências sobre a apreciação de sua obra à época da mostra das *Stations*. A encanação da imagem do artista sobre os zips afetou a percepção sobre as relações entre o sujeito e o espaço e entre os zips e os campos de força das telas como superação da relação figura/fundo,

Figura 6 : H. Namuth (1915-90), B. Newman diante do *Vir Heroicus Sublimis*, 1951, fotografia de dupla exposição. (TEMKIN, 2002, p. 46)

⁷ A análise de André Payot (2012, p. 263-287) sobre *Onement I*, com base em asserções de Gershom Sholem, vinculam, ainda mais fortemente, a ação constitutiva do *zip* de Newman ao fundo filosófico do pensamento judaico, jamais proselitista (GODFREY, 2002, p. 46-47), impactando a recepção das *Stations*.

⁸ O chamado Sudário de Turim é praticamente invisível a olho nu. Sua história sofreu uma reviravolta, quando foi fotografado por Secondo Pia, em 1998, que quase teria deixado cair a chapa quando percebeu nitidamente a imagem negativa do que acreditou ser a imagem de Jesus.

estendendo-se para a proposta de uma relação indivisa entre sujeito e objeto (PUGLIESE, 2013, p. 225): “Para Newman, a elaboração do *zip* era idêntica à elaboração do Eu (*self*), que ele se esforçou durante três décadas para alcançar. Para toda a sua geração, o Eu forneceu o assunto cardeal para a arte” (TEMKIN, 2002, p. 45).

Some-se a isso, além da noção fundante de *Onement I*⁷, o comentário sobre a invenção do *zip* por Hess (1971, p. 65) como “uma conversão: Saul na estrada de Damasco” e a afirmação de Harold Rosenberg (1978, p. 51) de que a “banda ou faixa [...] era a extensão reconhecida por Newman como seu Signo; este ficou para ele como um Eu transcendental”. Suas repercussões incidiriam sobre a fortuna crítica de Newman, polarizada por argumentos concernentes a seu vínculo com o pensamento judaico em contraste com o ascetismo da Minimal Art. A fotografia de Namuth concretizava a metáfora do *zip* como o signo do *self* e como um herói do sublime, carregada da imagem da identificação patética com a obra. A impressão fantasmática da imagem do artista no pano de sua obra, aqui associado à Paixão, ligar-se-ia ao topos do sudário. Mas para evitar o risco de uma interpretação romântica da projeção do artista no *zip*, impõe-se problematizar a relação entre a retórica do artista e alusão ao sublime na fisiologia de sua poética (PUGLIESE, 2013, p. 226).

O topos do sudário implica uma série de protocolos, reverberados pela questão da impressão da aparência da imagem original, de modo à célebre fotografia de Secondo Pia⁸ ter objetivado a referência do milagre em sua imagem oculta, refundando sua aura,

dando ao próprio objeto uma recíproca de seu estatuto semiótico. O santo sudário tornou-se a *impressão negativa* do corpo de Cristo, seu *índice luminoso* milagrosamente efetuado e milagrosamente invertido no próprio ato da ressurreição, evento fundador de toda uma religião – doravante pensado em termos fotográficos. (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 236)

Deve-se, portanto, problematizar a rejeição da crítica à mostra, percebendo a especificidade da obra de Newman e compreendendo as *Stations* além da categoria de arte religiosa e de uma representação estilizada ou referência direta à Via Dolorosa.

A mostra e a Via Dolorosa

O interesse de Newman (1966, p. 9) por esse tema seria a “questão original” condensada nas 14 *Stations*: a pergunta “devastadora”, a questão universal sobre a possibilidade do homem suportar a consciência de sua mortalidade. Daí ele citar uma passagem da “Sabedoria dos Pais” sobre a inexorabilidade da perda: “Contra tua vontade morrerás”, expressa pelo clamor de Cristo na Cruz, seguido de um brado, que ecoaria nas *Stations*. Segundo Alloway (1966, p. 12), a emergência da série ocorrera a partir de uma epifania, antes da qual Newman cogitara os títulos *Adam* e *Eve*, para as 1st e 2nd *Stations* antes de

ser compelido a estendê-las em uma série, o que estava implícito na denominação que a 1st Station recebera quando exposta em 1961: *The Series I*.

Para Alloway (1966, p. 12), malgrado a limitação numérica, das dimensões e da paleta, a série não respondia a um esquema preexistente, mas ao “autorreconhecimento das obras ao tema”. A partir da 5th Station, a estrutura da série emergia *pari passu* ao surgimento de cada obra, num diálogo que se tornava consciente no jogo com as outras. Deste modo, ele teria explorado a lógica do Expressionismo Abstrato em pleno auge da Minimal Art. Alloway (1966, p. 12) entendeu que o título concorria para a legibilidade da série, mas sem escravizá-la. O número de telas seria um regulador da série e um símbolo, sem corresponder ao episódico de cada Passo, mas em uma ordem significativa, diferentemente da serialidade minimalista.

Alloway (1966, p. 35) compreendeu o nexos da série com o tema, como “uma analogia entre os eventos do problema do tema e o evento da pintura da série”. Assim, sua sequência não se relacionaria com a narratividade da Via Crucis, como uma “fonte” em termos panofskyanos, ou como uma autobiografia. O vínculo de Newman (1990, p. 160) seria com o universo mítico, entendendo a pintura como ato criativo que remete à transgressão do ato formador da imagem pelo homem: “O que é a explicação do impulso aparentemente insano do homem de ser pintor ou poeta senão um ato de desafio contra a queda do homem e uma asserção do retorno ao Adão do Jardim do Éden?”.

Interessava a Newman o âmbito em que o peregrino reduz a distância histórica em relação a Jesus, identificando-se com Ele e na universalidade de Sua agonia, o que retorna ao terror constituinte da condição humana. E é o *pathos*, a compaixão

do vínculo participativo da peregrinação, que faz convergir as anacrônicas temporalidades do crente e de Cristo. A expansão incomensurável do tempo deste clamor coletivo concerne à abertura da fratura temporal provocada pela reminiscência da dor e do temor da morte (PUGLIESE, 2013, p. 238). Diferentemente, a recepção estritamente formal pela crítica perderia o caráter expressivo da aceção newmaniana do *Lema Sabachtani*, pois a intensidade da Via Dolorosa, seu clímax, estaria presente nas Stations como uma unidade, sendo a encarnação pictórica do brado de Jesus, que teria sido “abafado pelas formas oficiais da arte católica tardia” (ALLOWAY, 1966, p. 14).

Neste sentido, as referências biográficas para a série, tanto do enfarte que a antecedeu quanto da *Shining Forth (To George)*, pintada em homenagem ao irmão que falecera em 1961, concernem à sua projeção ao tema, não em termos estritamente biográficos, mas da possibilidade da abertura patética do tratamento das *Stations*, que participa de seus princípios formais e expressivos, somados ao caráter patético de seus textos e obras relacionados ao terror dos holocaustos, não apenas vinculados à Segunda Guerra.

A questão da universalidade do tema também reportaria ao livro *A Ideia do Sagrado* (1917) de Rudolf Otto (*apud* ALLOWAY, 1966, p. 14), que retomou o problema do sublime como sendo “o mais efetivo significado da representação do numinoso”. Malgrado as alusões do teólogo ao sublime como “magnitude”, “escuridão”, “silêncio” e “vazio”, recorrentes na crítica formalista à obra de Newman, o curador alertou sobre o perigo de sua redução mecânica. Diante da importância devocional atribuída à iconografia da Via Dolorosa, Alloway (1966, p. 14) comentou a herança da ruptura da Modernidade relativa à “cultura cristã-

-hebraica-clássica” por meio do apelo às culturas ditas primitivas, quanto ao sentido do mítico e cosmogônico da produção visual de Newman: “Ele pôde usar as *Stations of the Cross* como uma ocasião metafísica, sem sacrificar o envolvimento e a elaboração de sua própria tradição ou o impacto e intensidade de outras crenças tribais”.

Assim, a radicalidade de Newman estaria, o que nem sempre a crítica compreendeu, numa percepção ampla da História da Arte, permitindo associar produções visuais renascentistas e “primitivas”, ao reconhecer sobrevivências do antigo no moderno, o que autoriza a presente aproximação, ainda que cautelosa, do pensamento de Aby Warburg sobre o *Nachleben der Antike* (sobrevivência do antigo):

Refletindo sobre a figura humana como tema, Newman observou: “Na arte do mundo ocidental sempre residiu um objeto, alguém altamente heroico, com certeza, ou alguém de beleza, não importando quão glorificado, um objeto, todavia” (Wakefield Gallery, New York, February 7-19, 1944, Adolph Gottlieb. Introduction). Depois, anos mais tarde, Newman usou a escultura como uma ocasião para discutir que o herói tinha se tornado uma imagem inútil, os gestos que ele outrora fez, como no Renascimento, devem agora ser realizados sem o suporte do corpo como um objeto. “Para insistir no gesto heroico e sobre o gesto em si, o artista fez do estilo heroico a propriedade de cada um de nós, transformando, no processo, seu estilo desde uma arte que é pública até uma que é pessoal” (Betty Parsons Gallery, New York, December 1947, Herbert Ferber. Introduction). (ALLOWAY, 1966, p. 15)

Na sequência, o texto curatorial da mostra se aproxima ainda mais do historiador da arte alemão, sobretudo da noção das *Pathosformeln* no âmbito moderno:

O gesto se transformou no ato do artista, não de seu tema, e em sua forma é acessível sem as particularidades da musculatura e panejamento. Então, quando Newman pinta as Stations of the Cross em termos de seu gesto, ele está tomando posse do tema tradicional em seus próprios termos, mas esses termos incluem sua homenagem ao conteúdo original. Sua preocupação com o conteúdo religioso e mítico nunca oferece um ídolo, mas uma presença. A presença é a que o artista que compartilha com qualquer herói ou deus evocado porque ela está em sua obra, em que a presença é construída e revelada. (ALLOWAY, 1966, p. 15, grifos nossos)

Daí Alloway mencionar a exigência de “uma incorporação serial no espaço” nas *Stations*, reconhecida mediante o conceito de espaço “participativo”, onde ocorre a comunhão do público com a obra no patético, potencializado pela montagem que explorava os nexos entre as obras, sem dissolver a unidade espacial do conjunto ou impedir que cada obra fosse fruída individualmente.

Pode-se, portanto, suspeitar que identificação do clamor do artista com a do protagonista da Paixão concerniria ao problemático vínculo entre a apreensão abstrata do brado de Cristo por Newman (1990, p. 160) como uma referência à desobediência ao Segundo

Mandamento⁹, projetando-se no Criador como artista. Essa transgressão estaria ligada à presença da noção de sublime na pintura e nos escritos de Newman:

O próprio Kant indica a direção a seguir, nomeando o *informe, a ausência de forma*, um indício possível do “impresentificável”. Também diz da *abstracção vazia* que sente a imaginação à procura de uma “presentificação” do infinito (outro “impresentificável”) que esta abstracção em si mesma é como uma “presentificação” do infinito, a sua “*presentificação*” negativa. Cita o ... [Segundo Mandamento] como a passagem mais sublime da Bíblia, no sentido em que proíbe qualquer “presentificação” do absoluto. (LYOTARD, 1993, p. 22-23)

O fundo dessas conexões em artistas como Newman, Rothko, Clifford Still e, sobretudo, Adolph Gottlieb foi questionado por Clement Greenberg no *The Nation*, em 1947, devido ao simbolismo de uma “nova escola nativa”, em uma crítica voltada para os textos de Newman:

Eu me questiono sobre a importância que essa escola atribui ao conteúdo simbólico ou “metafísico” de sua arte; há nisso algo de imaturo e revivalista [...]. Mas, se esse simbolismo serve para estimular uma pintura ambiciosa e séria, divergências ideológicas podem ser deixadas de lado por enquanto. A prova está na arte, não no programa. (*apud* NEWMAN, 1990, p. 161)

Ao responder a esta crítica, Newman reagiu à denominação de um pretense programa em uma “escola” e ao seu “conteúdo metafísico”:

Não há qualquer esforço para chegar ao fantástico por meio do real, ou ao abstrato por meio do real. Ao contrário, o esforço visa extrair do não-real, do caos do êxtase algo que evoque a memória da emoção de um momento experimentado de total realidade. Isso, é claro, pode ser uma noção metafísica; mas não é mais metafísica do que a ideia de que a realização, por Cézanne, de sua sensação completa e pura de suas maçãs ultrapassar as próprias maçãs (...). O que, para mim, é o mesmo tipo de misticismo. (NEWMAN, 1990, p. 163-164)

É possível reconhecer nesta asserção uma passagem da “Analítica do Sublime” de Immanuel Kant, que afirma que o homem possuiria uma vocação para ultrapassar o sensível mediante uma faculdade suprassensível:

Mas o seu espetáculo só se torna tanto mais atraente quanto mais terrível ele é, contanto que, somente, nos encontremos em segurança; e de bom grado denominamos estes objetos sublimes, porque eles elevam a fortaleza da alma acima de seu nível médio e permitem descobrir em nós uma faculdade de resistência de espécie totalmente diversa, a qual nos encoraja a medir-nos com a aparente onipotência da natureza. (KANT, 2002, p. 107)

Deste modo, pode-se dizer que o campo de forças de cada *Station* joga com a aproximação do sublime ao numinoso e com a materialidade da condição humana, ultrapassando as

⁹“Não farás para ti imagem de escultura, figura alguma do que há em cima, nos céus, e abaixo, na terra, nem nas águas, debaixo da terra” (Ex 20, 4). Outras referências a essa proibição existem em: Ex 23, 24; Ex 34, 12-14; Lv 26, 1; Nm 25, 1-5; Dt 4, 15-20; Dt 27, 15; 2Mc 12, 40; Is 37, 19, além da referência na passagem do Bezerro de Ouro, em Ex 32, 1-4 e 28 (BESANÇON, 1997, p. 106-21).

relações formais, encarnando subjetivamente a expressão do artista por meio do gesto do homem diante da inexorabilidade do absoluto no ato formador da imagem. Se a crítica à mostra rejeitava o pretensão vínculo de sua obra com a religião, este estaria, para o artista, aquém do drama que procurou expressar nas *Stations*, tratando-se mais da encarnação do gesto do que da alusão a uma ideia (PUGLIESE, 2013, p. 244).

O patético nas Stations

Ligado tanto à Paixão quanto à questão do sublime, pode-se pensar no processo de formação da imagem nas *Stations* como *re-encontro* com a unidade, que daria sentido à abstração como exigência requerida por Newman e, ao mesmo tempo, um desejo de suturar a angústia causada pelo sentimento do sublime, que gera o sentido trágico da condição humana. Como amplificação deste processo, surgiriam as exigências da expografia da mostra, o que demanda investigar a função do *pathos* numa espécie de retórica da Paixão, donde o cotejamento com a polêmica recepção da exposição, o que impõe uma abordagem teórico-metodológica que considere o entrecruzamento de discursos de diferentes naturezas que a envolvem (PUGLIESE, 2013, p. 257-258).

Da afirmação de Newman (1990, p. 189) de “que a própria obra começa a produzir um efeito sobre” ele, depreende-se a visceral noção de empatia, que suscitou a discussão sobre a dificuldade de abordar o patético na sua mostra. Impõe-se, portanto, problematizar a natureza epistemológica dessa relação sujeito/objeto no discurso historiográfico artístico e suas implicações, donde a suspeita de que a presença da sobrevivência de fórmulas de *pathos*, transformadas ao longo da História, passaria a se manifestar segundo novos expedientes poéticos na modernidade, neste caso, no interior da lógica da abstração de Newman (PUGLIESE, 2013, p. 267).

Contudo, não se trata do nexos forma/conteúdo repousado na *mimesis* como fundamento da arte ocidental, mas de um nexos nutrido por exigências oriundas do questionamento da *mimesis* como fundamento da arte, mediante a abstração. Analogamente, deve-se questionar se uma História da Arte também fundamentada pela *mimesis* seria adequada à sua compreensão, diante de temporalidades complexas e de uma antropologia das imagens, baseada no quadro teórico que parte de conceitos warburgianos como o *Nachbelen der Antike* e de *Pathosformeln*.

Ao lado do questionamento formalista, a tônica iconológica caracterizava a fortuna crítica das *Stations*, ambas censuradas por Newman. Ele chegou a criticar

o método iconológico e a rejeição à abstração por Panofsky na contenda entre eles que foi inaugurada pretextualmente por uma crítica¹⁰, mas que se direcionava a um embate sobre o “*ethos* da representação mimética que a arte moderna como um todo queria questionar” (BOIS, 2009, p. XXXII-XXXIII). Na reedição do ensaio inaugural de seu método em *Meaning in Visual Arts* (1955), Panofsky acrescentou à advertência sobre a extensão do método à pintura de “paisagem, da natureza morta e da pintura de gênero” (Panofsky, 1986, p. 23), publicado originalmente em *Studies in Iconology*, em 1939, a restrição à arte abstrata, “não-objetiva” (PANOFSKY, 1979, p. 54). Bois entende que tal interdição se referia à “perplexidade” de Panofsky em relação à arte abstrata. A rejeição de Newman (1990, p. 216-220) ao método era uma reação à rejeição da abstração pelo método, compreendendo-o como insuficiente para dar conta de um fenômeno que não parte do fundamento da arte figurativa, tratando-se de uma interdição epistemológica.

Há, ainda, que se considerar a questão do anacronismo ligada à exigência do objeto de investigação, emblematizado pela associação entre *Be ll* e a *Ressurreição* de Grünewald, que deve ser problematizada por uma abordagem que não parta de uma fundamentação teórico-metodológica na *mimesis* e nem das cadeias associativas a ela relacionadas. Se, em sua própria paixão, Newman abandonou o vínculo com a representação e a lógica do sistema discursivo trágico/retórico da Paixão, seu gesto se dirige ao pictórico e cria um campo em que duas forças ora se opõem, ora se equilibram, ora se unem, expandindo o brado da Paixão como sua paixão em telas nas quais matéria e suporte se associam, ultrapassando o campo discursivo, assim como o meramente formal.

A condição humana comportaria o conflito da aspiração à eternidade frente à impotência diante de sua própria morte, materializada, na cultura cristã, pela Paixão, cuja metáfora é a Crucificação, a promessa, a Ressurreição, e seu duplo negativo, o Sudário, o pano que recebe a projeção do *pathos* de Cristo, por meio de sua imagem impressa. As *Stations* se dobram no *pathos* de Jesus e em seus *tempi*, na participação de Sua dor, e dobram-se, ainda, no *pathos* da paixão do artista, compassivamente. Se a encarnação pictórica do brado humano foi reprimida, este retornaria obsessivamente no gesto do artista, não em seu gestual, mas num discurso poético, no processo de formação da imagem, que se constituiu a partir do patético, em sua assimilação e sua reação por parte do artista, como reação de defesa (PUGLIESE, 2013, p. 272).

¹⁰ A querela entre eles começou com uma provocação do iconólogo na *ARTnews* (abril de 1961), da qual este era editor. Visando desqualificar o artista, Panofsky criticou uma utilização pretensamente equivocada de *sublimis* como *sublimus*, presente no artigo *The Abstract Sublim* de Robert Rosenblum nesta revista, que comentou *Vir Heroicus Sublimis*. Newman (1990, p. 216-220) aproveitou para atacar Panofsky em relação à sua crítica à arte abstrata, reportando-se à Literatura Latina, pois ainda que não se tratasse de um erro tipográfico, o termo *sublimus* não estaria errado, criticando Panofsky em sua própria esfera de conhecimento. Panofsky voltou a questionar a argumentação do artista, que encerrou a discussão com uma sofisticada análise filológica.

O gesto de Newman numa antropologia das imagens

O mencionado constrangimento que Newman (1990, p. 277) relatou – “Eu fui compelido a trabalhar deste modo” –, imposto, de certo modo, pela própria obra, foi materializado por meio de um gesto, uma incorporação, ainda que não antropomórfica, de memórias individuais e coletivas, revelado como um problema do eixo de designação formal da imagem em seu processo de criação. Reconhece-se aí elementos concernentes ao deslocamento do sujeito em relação ao objeto proposto por Warburg, aberto pelas imagens e seus processos poéticos. Mas este problema impõe considerar fenômenos artísticos pertinentes ao desenvolvimento tardio da arte moderna e a recolocação do problema da eficácia da imagem, ponto nevrálgico da cisão entre o Formalismo e a Iconologia, operado histórica e antropologicamente pela noção de *Pathosformel* (PUGLIESE, 2013, p. 275).

Ao discutir o conceito de *Nachleben*, Georges Didi-Huberman (2002, p. 42) percebe o anacronismo de diferentes modelos de tempo por meio do deslocamento epistemológico do sujeito diante da imagem, envolvendo um tempo complexo que dialoga com a sobredeterminação da memória do próprio sujeito, dada a desterritorialização da imagem, afastando-se do eixo temático e do tempo histórico. Esta sobredeterminação se manifesta nas *Stations*, seja na expansão temporal do *Lema Sabachtani*, nas nódoas de óleo que se intensificaram com o correr dos anos, nos craquelados da pintura sobre a tela crua como vestígios de um tempo latente; seja no tempo da apreensão das obras envolvida pela experiência espacial diante delas na mostra de 1966, além de seus registros fotográficos que participam do

olhar sobre as elas hoje, na montagem linear na National Gallery of Art de Washington; seja, ainda, nos *tempi* experimentados pelo artista, em seu processo patético de identificação com a Paixão (PUGLIESE, 2013, p. 276-278).

O conceito de *Pathosformeln* questiona a divisibilidade moderna da relação sujeito/objeto, tendo derivado do conceito de participação mística estabelecido em *La mentalité primitive*, de 1922, por Lucien Levy-Bruhl (2008, p. 437-443). O sujeito participaria das propriedades do mundo, manifestas por meio de uma latência que estaria na base de sua eficácia simbólica. Essas fórmulas seriam marcadas por uma condensação da cultura em um momento histórico de modo significativo, mas não como vestígios de um determinismo estilístico ou restritas ao campo discursivo. A eficácia da imagem se relaciona com sua pujança mitopoética, não se reduzindo, tampouco, a convencionalizações tipológicas. A revelação das *Pathosformeln* sobreviveriam no tempo mediante sobredeterminações culturais na memória coletiva, reveladas pelo gesto do artista.

Vimos que as *Stations* ultrapassam os campos semântico e formal em direção à apreensão do patético nas pinturas, expandido pela mostra, tendo como sintoma o gesto newmaniano que encarna na pintura seu ato formador, ainda que não como uma poética gestual. Um sintoma que não é transcendente ou numinoso, mas revela o desejo do sublime e da imagem como restituição de um Outro. A apreensão deste fenômeno implica compreender o conceito da imagem como sintoma da memória, por meio das sobrevivências de fórmulas antigas do patético, imiscuindo o passado no presente anacrônica e criticamente, ultrapassando as restrições de um fazer artístico calcado pela representação.

Assim, ao ultrapassar os limites da iconografia panofskyana e de suas tipologias iconográficas, pensamos na dimensão cultural do gesto, em direção à questão da expressão humana, envolvendo a consideração do conceito de *Pathosformel* conectada à abertura proporcionada pela antropologia das imagens de Warburg.

A “Fórmula de *Pathos*”, que expressa esse encontro traumático entre o homem e o mundo, é o resultado de uma fixação visual, a fonte da qual é um processo mimético de algumas qualidades suportáveis (biomórficas) da força ameaçadora, que os deixava petrificados e fixados como uma imagem. O referente original é o que excede os limites da consciência cotidiana humana, e que ameaça sua segurança e coerência. Esse processo é típico das sociedades e culturas primitivas. (EFAL, 2001, p. 221)

A hermenêutica do método panofskyano cede, então, lugar a uma heurística inspirada pela preocupação de Warburg com o nexo forma/conteúdo para além dos limites da narratividade da imagem. Uma das lições herdadas de seu *Bilderatlas Mnemosyne* (1924-29) impõe semelhante deslocamento ao exhibir, sob uma estrutura paratática, imagens que, por meio do estranhamento de suas associações, evidencia a natureza das imagens abertas a um quadro plurívoco de significações.

O conceito de *Pathosformel*, também tributário da noção de *survival* (sobrevivência) de formas cristalizadas da cultura de Edward Tylor (*Primitive Culture*, 1871), que analisou elementos de ornamentação como étimos da noção de estilo (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 56). A sobrevivência desses pormenores – recorrentemente considerados inferiores às figuras – em obras posteriores questionavam, para Warburg, a hierarquia entre sujeito e objeto como marco fundador da modernidade, que teria superado o estado participativo no qual homem primitivo vivera imerso.

O *Nachleben* do gesto trágico, que mimetizara a ameaça do meio externo no evento do encontro originário estampado em seu corpo passaria a persistir, a retornar obsessivamente na cultura, emergindo em diferentes civilizações (EFAL, 2001, p. 222). Em seu processo de autolegitimação, o Renascimento valorizara uma Idade de Ouro apolínea em detrimento da Idade Média, mas, inconscientemente, também teria atualizado o antigo sob o uso de fórmulas patéticas, que sobreviveram em latência e foram reconhecidas por Warburg nos panejamentos e cabeleiras, na expressão da dor, no confronto com a morte, no medo da perda e do perecimento, transfiguradas no desejo de imortalidade e de ressurreição dos heróis trágicos, cujos gestos foram estampados em imagens associadas no *Bilderatlas* (PUGLIESE, 2013, p. 289).

Daí a aproximação da noção do encontro originário em Warburg (*apud* GOMBRICH, 1970, p. 217) à alusão de Newman (1990, p. 158): “O homem original, gritando suas consoantes, o fez em gritos de pavor e de ira diante de seu estado trágico, de sua percepção de si mesmo e de sua impotência diante do vazio”. A repetição dos retornos das *Pathosformeln* na História da Arte ao longo da Idade Moderna (WARBURG, 2005, p. 9-29), em suas emergências anacrônicas, podem, então, convergir para a noção de sublime:

A questão que se levanta agora é como, se estamos vivendo em uma época sem uma lenda ou mitos a que se possam chamar sublimes, se nos recusamos a admitir qualquer exaltação em relações puras, se nos recusamos a viver no abstrato, como podemos criar uma arte sublime? (NEWMAN, 1990, p. 173)

Deste modo, pode-se compreender que a impressão desse gesto na contemporaneidade possa ter sido deslocada, junto ao eixo de designação formal epistemologicamente conectado à *mimesis* como representação, para outros processos, anímicos, de formação da imagem, envolvendo o jogo imagético, o jogo de formas abstratas em um campo de forças pictórico, envolvendo a tensão da lateralidade das bandas e *zips*. Entre eles, há, ainda, o incomensurável vazio como espaço entre humanidade e divindade, como percebeu Barbara Reise (1970, p. 58), e as ínfimas mudanças de textura, densidade e brilho da superfície pictórica, evocativas de toda uma tradição da pintura ocidental.

As associações warburguianas regidas pelas *Pathosformeln* como gestos intensos, condensados, que poderiam ser reconhecidos tanto na obra de arte quanto nos códigos gestuais de uma sociedade (WARBURG, 1999: 405-431), incorreriam na noção de anacronismo que, para Panofsky, deveria ser evitada mediante a formação de cadeias de interpretação oferecidas pela análise iconográfica, donde a rejeição de Newman a uma aproximação do corpo teórico-metodológico iconográfico para abordar as *Stations*.

Consequentemente, compreende-se a forte rejeição à arte abstrata pela crítica, cujos fundamentos põem abaixo princípios de sua teoria, fundamentada na *mimesis*, como a História da Arte o era desde Giorgio Vasari (1511-74). Diferentemente, a transgressão da proposta da presente abordagem às *Stations*, que porta diferentes modelos de tempo, sobredeterminados por memórias individuais e coletivas, por um tempo complexo que é perturbado pela entrada antropológica da Paixão que encarna na forma, no conteúdo e nos modos de agenciamento das imagens, que não podem ser mais separados como instâncias divisadas (PUGLIESE, 2013, p. 293-295).

REFERÊNCIAS

ALLOWAY, *Stations of the Cross. Lema Sabachtani*. Catálogo, The Guggenheim R. Solomon Museum, 1966.

BESANÇON, A. *Imagem proibida*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

BOIS, Y.-A. *Pintura como modelo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

DIDI-HUBERMAN, G. *L'Image Survivante*. Paris: Minuit, 2002.

DIDI-HUBERMAN, G. *L'Image ouverte*. Paris: Gallimard, 2007.

EFAL, A. Warburg's "Pathos Formula". In: *Assaph-Studies in Art History*, n. 5, 2001. Disponível: <http://www5.tau.ac.il/arts/departments/images/stories/journals/arthistory/Assaph5/13adiefal.pdf>. Acesso: 15/03/2010.

GODFREY, M. Barnett Newman's 'Stations of the Cross' and the Memory of the Holocaust. In: HO, M. (org.) *Reconsidering Barnett Newman*. Philadelphia: The Philadelphia Museum of Art. 2002, p. 46-66.

GOMBRICH, E. *Aby Warburg: An intellectual biography*. London: The Warburg Institute, 1970.

HESS, T. *Barnett Newman*. New York: Walker, 1971.

KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. São Paulo: Forense, 2ª ed., 2002.

LEVY-BRUHL, L. *A mentalidade primitiva*. São Paulo: Paulus, 2008.

LYOTARD, J.-F. Barnett Newman – O instante. In: *Revista Gávea*, Rio de Janeiro: PUC-RIO, n. 4, jan, 1987, p. 83-94.

_____. *O pós-moderno explicado às crianças*. 2ª ed. Lisboa: Dom Quixote, 1993.

NEWMAN, B. Statement. In: *The Stations of the Cross*. Catálogo. New York: The Guggenheim R. Solomon Museum, 1966, p. 9.

NEWMAN, B. *Barnett Newman: selected writings and interviews*. Los Angeles: University of California Press, 1990.

PANOFSKY, E. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PANOFSKY, E. *Estudos de Iconologia*. Lisboa: Estampa, 1986.

PAYOT, G. Unimente – Barnett Newman: a arte abstrata e o significado. In: HUCHET, S. *Fragmentos de uma teoria da arte*. São Paulo: EDUSP, 2012, p. 263-287.

PUGLIESE, V. *Os Sudários de Bené Fonteles, O Chemin de la Croix de Henri Matisse e as Stations of the Cross de Barnett Newman: pathos e anacronismo na Historiografia da Arte*. 2013. Tese (Doutorado) – Departamento de Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, 2013.

REISE, B. The Stance of Barnett Newman. In: *Studio International*, 179, no. 919, February 1970, p. 49-63.

ROSENBERG, H. *Barnett Newman*. New York: Abrams, 1978.

SHIFF, R. To Create Oneself. In: SHIFF, R (Org.). *Barnett Newman: A Catalogue Raisonné*. New York: The B. Newman Foundation / Yale University Press, 2004, p. 2-115.

TEMKIN, A. Barnett Newman on Exhibition. In: TEMKIN, A. (Ed.) *Barnett Newman*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art / Yale University Press, 2002, p. 18-75.

TEMKIN, A.; PENN, S.; HO, M. Catalogue. In: TEMKIN, A. (Ed.) *Barnett Newman*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art / Yale University Press, 2002, p. 112-315.

WARBURG, A. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal Ediciones, 2010.

WARBURG, A. *The Renewal of Pagan Antiquity*. Los Angeles: Getty Fondation, 1999.