

Imagem e memória em um olhar estratégico sobre o legado de Jean-Michel Basquiat

Hélio Ricardo Rainho¹



Image and memory through a strategic look at Jean-Michel Basquiat's legacy

¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais, FGV/CPDOC. E-mail: hrainho@globocom

Resumo

O artigo propõe uma reflexão sobre alguns aspectos possíveis do agenciamento do pintor Jean-Michel Basquiat sobre sua própria imagem em consonância com a narrativa de suas obras, dialogando com os escritos de Georges Didi-Huberman sobre a sobrevivência da imagem no tempo e de Michael Pollak sobre a questão da memória como uma forma de narrativa estabelecida a partir de um campo de disputa, construção e poder.

Palavras-chave: Jean-Michel Basquiat; Imagem; Memória.

Abstract

The paper proposes a reflection on some possible aspects of the agency of the painter Jean-Michel Basquiat on his own image in line with the narrative of his works, dialoguing with the writings of Georges Didi-Huberman on the survival of the image in time and of Michael Pollak on the question of memory as a form of narrative established from a field of dispute, construction and power.

Keywords: Jean-Michel Basquiat; Image; Memory.

“Eu simplesmente estava sobrevivendo. Você acaba sobrevivendo quando precisa, é o que acho”.

Jean-Michel Basquiat

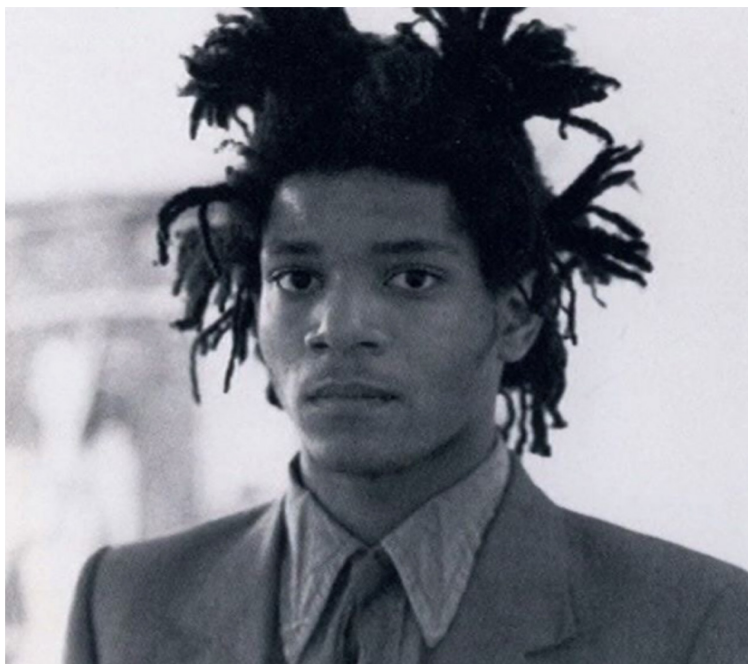


Figura 1 – Jean-Michel Basquiat

Foto: James Van Der Zee (1982) | Reprodução: rede social Pinterest

Introdução

Existe uma imagem pré-concebida ou pré-construída de Jean-Michel Basquiat para o tempo posterior à sua existência. A cada vez que pensamos na arte do pintor norte-americano ou ouvimos a menção do nome “Basquiat”, a imagem recorrente a nos visitar é a de um homem negro, jovem, de olhos expressivos e vasta cabeleira adornada por *dreads* em contexto afirmativo de uma africanidade. Essa imagem ou espectro – que também pode ser considerada uma “fantasmagoria” em uma dialogia com a retórica benjaminiana² – é o que nos faz abrir o pano para uma reflexão sobre

² Não obstante a complexidade do termo usado pelo pensador alemão Walter Benjamin em 1936 em seu clássico *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica* (2013), aqui adotamos por “fantasmagoria” a imagem reificada, imbuída de um valor simbólico de consumo (no caso de Basquiat, consumo cultural) capaz de atravessar seu tempo, constituindo uma memória derivada de aparatos técnicos (fotográficos, videográficos) que a reproduzem e a fazem fruir continuamente. Ressalta-se que o emprego do termo “fantasmagoria” neste estudo sobre Basquiat será menos por seu aspecto crítico e mais por seu aspecto estratégico, ao contrário do emprego do termo por Benjamin.

um estudo iconológico em uma perspectiva bastante particular sobre o referido artista. Algumas implicações possíveis sobre a sobrevivência e a imanência dessa imagem são o nosso desafio para um campo de reflexão sobre a cultura visual e os sentidos de construção e edição de uma memória em um determinado fluxo de tempo.

Basquiat morreu precocemente aos 27 anos de idade, há 32 anos, no dia 12 de agosto de 1988. Sua imagem hoje vigente não é exatamente “de hoje”; ela seria um construto perpetuado no imaginário coletivo em uma condição comumente extrínseca ao universo dos pintores, porém intrínseca ao universo das chamadas celebridades³. Há uma imagem mental pronta – formatada em uma “memória” – mediante a evocação do sintagma <BASQUIAT>⁴: significante e significado semioticamente associados por uma dicotomia, como sinalizava a teoria do linguista francês Ferdinand de Saussure (2012).

A questão da pré-existência dessa imagem vigente de Basquiat em nossos dias surgiu em nossos estudos como um enigma que, lido da frente pra trás – ou seja, numa tentativa de retrocesso do tempo (atual) de recepção para seu tempo (original) de emissão – parece evidenciar um agenciamento propositivo e estratégico do artista no sentido de perpetuar suas narrativas e ideologias, buscando transcender a sua própria existência, adotando-se ainda a hipótese de Basquiat ter tido tal intenção ao ser acometido por uma consciência de sua própria finitude.

Por esse caminho, pretende-se trabalhar com a impressão de que a “imagem de Basquiat” – uma figura paradigmática: imagem singular (aparência) difundida por imagens plurais (fotografias, vídeos, filmes) - hoje presente como referência em forma de uma memória coletiva, é um construto interligado às pretensões do próprio artista, coadunadas à sua estratégia confessa de “atacar o circuito das galerias” (WARSH, 2019, p. 75) com suas obras, difundindo também a imagem de si mesmo como imagem sobrevivente⁵ - uma perpetuação dos discursos, narrativas e ideologias expressas nas telas que pintava.

³ O uso do termo aparece aqui em seu sentido genérico, sem maiores problematizações, apenas exemplificando uma categoria de pessoas cuja imagem torna-se potencialmente difundida por efeito de alguma incidência midiática.

⁴ Adota-se aqui um modelo esquemático do estudo linguístico para expressar a relação tautológica entre a palavra e a imagem “Basquiat”, segundo a compreensão dada pela semiótica de que um sintagma corresponde à materialização de um pensamento.

⁵ O pensador Didi-Huberman, teórico da sobrevivência da imagem, afirma: “Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração [*durée*].”

Busca-se, através da adoção desse método, uma iconologia mais atualizada e aprofundada do artista, a qual implicaria na constituição de um tríptico, somando à imprescindível análise das imagens das telas do artista a imagem fotográfica do próprio Jean-Michel Basquiat, além de sua imagem cinematográfica difundida em sua atuação no filme *Downtown 81*, do qual ele fora protagonista interpretando a si mesmo num relato autobiográfico de sua trajetória inicial como artista.

Teria Basquiat – para além de suas telas – idealizado a si mesmo como imagem/espectro pré-concebido para manter-se presente (“vivo”) e emular suas narrativas a uma posteridade por meio dessa imagem? A trilha para a busca de alguma resposta a essa questão parece nos convencer de que um estudo mais depurado sobre o artista não se limitaria tão somente aos aspectos iconográficos/iconológicos de sua obra, mas à adoção de um tríptico⁶ por meio do qual se pudesse também conjugar a esses aspectos análises de suas imagens fotográficas e videográficas – ou seja, a constituição de uma tríade imagética sobre o artista.



Figura 2 – O “tríptico” pintura/cinema/fotografia em Basquiat
Autoportrait (Basquiat, 1982) | Cartaz do filme *Downtown 81* (1980) | Basquiat em Nova York, 1985
Fonte: Rede Social Pinterest

A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [étant] que a olha” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.16).

⁶ Termo oriundo da arte cristã e muito popular como formato de pintura nos altares das igrejas da Idade Média, significa a junção de três obras em uma estrutura de emolduramento normalmente dobrável. Consensualmente, porém, o uso do termo externou o campo da arte para conceituar, de forma genérica, qualquer integração tríptica entre elementos conjugados.

Basquiat e a questão da memória

Um estudo sobre o pintor Jean-Michel Basquiat é um trabalho sobre uma memória. A memória de um jovem artista de quatro décadas atrás, portanto em um tempo já distante, ainda que nos pareça tão atual. Parece evidente a relevância da questão biográfica na pesquisa sobre o pintor, considerando-se que seu legado constitui-se não apenas de sua produção criativa no campo das artes visuais, mas de toda a contextualização de sua identidade social como artista, bem como da memória de seu tempo e da “problemática do lugar” que é a Nova York dos anos 80⁷ - cenário do *underground* cultural que inspira, motiva e perpetua a produção desse artista. Temos, portanto, a clara convicção de que o resíduo biográfico de Basquiat – sua vida, sua circulação como um *flâneur* novaiorquino, sua interconexão com agentes de seu tempo e os conflitos intrínsecos à sua condição de um homem negro numa realidade de dura segregação racial – é um poderoso elemento revelador das potencialidades e narrativas do artista e de como elas sobreviveram ou “super-viveram” além de seu tempo em um fluxo constante e afirmativo, algo estrategicamente pensado por ele para confrontar não apenas o cânone eurocêntrico da arte, mas também um sistema social racista e colonialista que refuta imagens e personagens negros como aqueles a quem ele coroava em suas obras.



⁷ A retórica sobre a problemática do lugar aparece em texto nosso, onde se afirma que “Graças ao percurso metafísico de sua arte, Basquiat fez as ruas do Brooklyn dos anos 80 se transfigurarem nas ruas de qualquer lugar do mundo”. (RAINHO, 2020-b)

Figura 3 – Obra de Jean-Michael Basquiat “coroando” o boxeador negro Sugar Ray Robinson
Untitled (Sugar Ray Robinson), 1981. Acrílica, tinta a óleo em bastão sobre tela, 106,5 x 106,5cm.

A memória de Basquiat é um legado presente não apenas como preservação “histórica” em seu pleno sentido – ou seja, por uma estrutura considerada oficial (provavelmente o campo da história da arte) –, mas também por um sentido de preservação conjunta a partir de impressões pessoais de seus amigos, de artistas contemporâneos, dos admiradores/colecionadores e das narrativas biográficas que ajudaram a constituir sua persona em um sentido de percepção coletiva. Podemos compreender um pouco dos sentidos dessas “memórias em disputa” se considerarmos algumas inflexões teóricas do sociólogo austríaco Michael Pollak (1948-1992), um dos mais referendados pensadores sobre questões correlatas entre a memória e o pensamento social, sobretudo na relação epistêmica da memória com o campo da história. As reflexões de Pollak procuram transcender a questão primeva da conceituação do termo “memória”, problematizando seus desdobramentos por meio dos usos políticos e sociais a ela atribuídos, relacionando esses usos da memória a estruturas de poder dentro das sociedades.

Michael Pollak (1989) dialoga com outro sociólogo, o francês Maurice Halbwachs (1877-1945), autor da obra clássica *A Memória Coletiva*, publicada em 1950, que, dentro da tradição durkheimiana, considera a memória não apenas por suas perspectivas subjetivas ou individuais inerentes a recordações ou lembranças de atores sociais, mas um fenômeno intrinsecamente ligado aos fatos sociais, contextualizado em um campo onde esses atores coexistem ou estão inseridos. Pollak vai observar nesse autor a visão de que a memória, embora atrelada à coesão social atuante na construção de uma memória coletiva, não é efetivamente um construto imposto de forma coercitiva, mas oferece um contraponto teórico a essa questão ao formular um pensamento construtivista sobre como a história oral privilegia o que ele chama de “memórias subterrâneas” (POLLAK, 1989, p. 4). Para Pollak, essas memórias secundárias, consideradas excluídas ou marginalizadas, denotam a existência de um certo sistema de dominação que sobre elas impõe uma memória oficial ou nacional, gerando uma disputa.

Essa questão nos parece bastante relevante se pensarmos que, no caso de Basquiat, os mesmos “ofensores” de seu tempo ainda se perpetuam no tempo presente, em que se admite de forma inequívoca o caráter estrutural dos ideários

racistas. Se Basquiat em vida estava em frequente confronto com estruturas dentro de seu campo artístico e do próprio contexto social a que pertencia, parece-nos evidente que os mesmos mecanismos compõem estruturas ainda hoje resistentes à produção autoral de artistas negros que se contrapõem a modelos impositivos de heranças colonialistas eurocêntricas ou “brancas”⁸.

As reflexões do artista e historiador de arte nigeriano Chika Okeke-Agulu ajudam a compreender como sistemas coloniais tentam atuar na produção artística de agentes negros de forma a modelar sua percepção de mundo descaracterizando suas memórias e narrativas expressas nas obras de arte. Okeke-Agulu vai lembrar que, a partir do surgimento de artistas modernos na África sobretudo no final do século XIX, o ensino formal em escolas de arte no continente passou a se estabelecer “em escolas coloniais ou em oficinas estabelecidas por professores-artistas europeus”, portanto “sob a vigilância de regimes coloniais”, no intuito de descaracterizar a produção sensível dos artistas africanos, então direcionados a se tornarem “produto do colonialismo e de visões colonialistas” (OKEKE-AGULU, 2015, p. 7). Ao reiterar esse modelo imposto como anti-africanista e colonial, Okeke-Agulu vai lembrar que a virada do século XX é marcada por uma contraposição a essas estruturas, lembrando que a busca de autonomia e auto-afirmação nas subjetividades africanas caracteriza um modelo subversivo “mesmo quando essa tarefa não era vociferantemente anticolonial”, considerando-se que “muitas vezes reivindicava uma posição alternativa em desacordo com os esquemas e proposições dos regimes coloniais e seus apologistas” (idem, ibidem)⁹.

O elo de ligação entre essa reflexão de Okeke-Agulu nos países africanos e a trajetória de Jean-Michel Basquiat em Nova York está no fato deste último ser um artista negro americano cuja arte nos anos 80 está arrolada ao mesmo século XX onde floresceram, nos Estados Unidos, importantes movimentos com o *New Negro* e o *Harlem Renaissance*, ambos considerados um “modernismo negro” para a música, a literatura e as artes afro-diaspóricas americanas a partir dos anos 20, criando uma quebra de modelos predominantes da cultura branca colonial no país. O fluxo dessas interlocuções afetou sensivelmente a liberdade de artistas negros posteriores como

⁸ Uma explanação sobre questões envolvendo dificuldades no desenvolvimento da pesquisa acadêmica sobre Basquiat foi relatada no artigo *Ideários estéticos afro-atlânticos: Um estudo de Caso em Jean-Michel Basquiat* (RAINHO, 2020), publicado na revista *Tempos de História*, da Universidade de Brasília (UNB),

⁹ Tradução nossa.

Basquiat, cuja poética nasce completamente desagregada dos contextos de “orientação” ou “instrumentação regrada”. Basquiat circula nos espaços artísticos convencionais das galerias desde menino, mas inspira-se nos rabiscos dos muros e nas desconstruções de um livro clássico de anatomia – o *Gray’s Anatomy* – para de(s)compor corpos negros e elementos advindos do próprio cânone das artes “brancas”, transpondo sua visão peculiar das ruas de Nova York e das memórias sofridas de seu povo (preto) – a saber: a escravidão, a melodia lamuriosa do jazz, a escrita sincopada do hip-hop, o assassinato de homens negros por policiais brancos e negros. Em 1981 Basquiat vai produzir duas obras - *La Hara* e *Irony of Negro Policeman* – tipificando a violência policial em dois sentidos: “*la hara*” (uma gíria porto-riquenha para “cana, tira, policial”) expressava o branco opressor (o colonizador) de face monstruosa e olhos vermelhos desejosos de sangue, enquanto “a ironia do negro policial” remetia ao sujeito negro colonizado e alienado de sua própria condição histórica agindo em prol do sistema que o domina, reproduzindo a repressão “ironicamente” a seus iguais. Uma figuração análoga às observações de Okele-Agulu.



Figura 4 – *La Hara* (1981) e *Irony of Negro Policeman* (1981)
Fonte: Rede social Pinterest

O sentido de “sobrevivência” perturbava Basquiat e estava presente na poética de suas obras. Em uma das mais referendadas biografias do pintor, há um depoimento contundente de sua ex-namorada Suzane Mallouk, referindo-se ao período em que o artista negro Michael Stewart fora preso, espancado e morto por policiais na mesma Nova York onde Basquiat vivia e circulava:

Jean was very upset by Michael's death. It made him feel very vulnerable. [...] I think it really frightened him. I think he thought he was next. He always thought that the police, the government or the people in charge were going to kill him. He was such a barometer for the racist culture he lived in. He felt everything around him in a very heightened way (CLEMENT, 2014, p. 126).

571

O fato de Basquiat ter registrado esse ato violento posteriormente em uma de suas pinturas (a qual veremos mais adiante neste artigo) acena para uma importante vertente no trabalho do artista: a de retratar nas telas as cenas e os fatos de seu tempo, produzindo registros e memórias da opressão racial, mais frequentemente silenciadas do que difundidas.

As forças coercitivas que tramitam em torno de um projeto de memória ou da sobrevivência de um legado parecem perfeitamente compreensíveis dentro da visão pollakiana de que:

A memória é seletiva. Nem tudo fica gravado. Nem tudo fica registrado. A memória é, em parte, herdada, não se refere apenas à vida física da pessoa. A memória também sofre flutuações que são função do momento em que ela é articulada, em que ela está sendo expressa. [...] Esse último elemento da memória - a sua organização em função das preocupações pessoais e políticas do momento - mostra que a memória é um fenômeno construído (POLLAK, 1989, p. 203).

A construção da memória seria, assim, um ato político. A consolidação, portanto, de sua persona como uma memória viva que pudesse transcender sua própria existência fazia de Basquiat um agente político, cujas escolhas definiriam não só seu sentido de autonomia, mas também o agenciamento de sua própria imagem se no mundo objetivo Basquiat temia por sua morte, no mundo subjetivo ele parecia expressar – inclusive em suas sequências de autorretratos – um eminente sentido de sobrevivência. Parece-nos fazer sentido afirmar que, além de consolidar um projeto artístico, ele tinha um plano estratégico de não só expor a natureza discursiva de seus pensamentos e ideais de vida – algo que caracterizou sua fase seminal como o alter ego SAMO©, escrevendo textos político-reflexivos nas paredes do *Low Manhattan*, e reprocessou-se nos quadros que criou já com sua identidade definitiva de pintor neo-

expressionista – como também atribuir a si mesmo uma imagem sobrevivente, por ele mesmo administrada no sentido de constituir sua própria memória. De forma autocentrada, autoral, Basquiat expressava sua força política na fruição de sua obra e da própria história que sucederia sua vida – que, de alguma forma, ele já previa como um tempo breve.

A questão da consciência acerca da própria finitude evidencia-se em Basquiat por meio de pelo menos cinco fatos bastante consideráveis que permearam, em tempos diferentes e de forma progressiva, a sua existência: 1) a fragilidade imunológica decorrente da extração de seu baço ainda menino, quando sofreu um atropelamento aos sete anos de idade; 2) a recorrente menção nas obras à violência policial assassinando negros nos bairros de Nova York (como o caso do grafiteiro Michael Stewart, tema de um de seus quadros mais famosos, *Defacement*, de 1983), expressão de um racismo genocida muito comum e irrefreável em sua época; 3) o consumo excessivo de drogas agredindo ainda mais seu organismo já debilitado; 4) os anos 80 registrando o surgimento da AIDS, então uma doença fatal com tratamento incipiente e ainda sob pouco domínio da ciência, tendo alta incidência nos grupos aos quais Basquiat pertencia; e por fim 5) a morte de Andy Warhol em fevereiro de 1987, período em Basquiat não só perdeu aquele que fora seu melhor amigo e mentor, mas também principal apoio no refreamento à sua compulsão pelas drogas.

Basquiat: tempo e lugar de memória

É importante pensar a questão da memória em Basquiat também por conta do distanciamento cronológico que a pesquisa requer. Pensar em um estudo sobre Jean-Michel Basquiat, cujo ápice da produção deu-se na década de 80 do século passado, induz de imediato a um anacronismo, mas também a uma questão dialética. Embora situado em um “passado” por estar distante de nossa dimensão temporal-existencial, esse mesmo período é considerado “presente” por se conectar com o termo distintivo “contemporâneo” - categorização a que Basquiat está vinculado por um conceito classificatório da história da arte. Paradoxalmente, portanto, Basquiat é um artista “de seu tempo” (passado), mas “de nosso tempo” (“contemporâneo” ou presente).

O historiador da arte alemão Borys Gross, ao abordar a questão “o que é contemporâneo”, vai lembrar que

Ser contemporâneo pode ser entendido como estar imediatamente presente, sendo aqui-e-agora. Nesse sentido, a arte parece ser verdadeiramente contemporânea se for percebida como sendo autêntica, como sendo capaz de capturar e expressar a presença do presente de uma forma que é radicalmente não corrompido por tradições passadas ou estratégias visando o sucesso no futuro (GROSS, 2009, p. 1, tradução nossa).

Mas é o próprio Gross quem, imediatamente após a menção desse conceito, irá problematizá-lo mencionando uma crítica da presença, por Jacques Derrida, na qual reitera que o pensador francês “mostrou - de forma convincente o suficiente - que o presente está originalmente corrompido por passado e futuro” (idem, ibidem).

A complexa temporalidade do “contemporâneo”, entretanto, não se restringe tão somente à questão da arte: esse deslocamento no eixo de nossa percepção de um *chronos* é também analisado pelo pensador italiano Giorgio Agamben em âmbito mais amplo, ao afirmar que

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (AGAMBEN, 2009, p. 59).

A desconstrução agambeniana do contemporâneo pelo dualismo adesão/distância do tempo produz uma linha de pensamento que, em dado momento, nos remete à mesma idiosincrasia temática de Bruno Latour com a questão da modernidade. Evidenciam-se conflitos entre dicotomias – presente/passado para o Contemporâneo em Agamben, social/natural para a Modernidade em Latour - que ambos os autores desenquadraram, tratando-as como hibridismos inevitáveis e inconciliáveis, apontando agentes envolvidos nesses fenômenos que não se moldam a seus enquadramentos.

A controvérsia do contemporâneo na filosofia de Agamben – aqui brevemente reforçada pela controvérsia do moderno na antropologia simétrica de Latour – ajuda-nos a conceber os deslocamentos anacrônicos da arte de Jean-Michel Basquiat como típicos de um desses agentes de desenquadramento. A narrativa imagética e pictográfica de seus quadros desenquadra o tempo justamente por deslocar-se de forma autônoma e isenta de cânones, sendo capaz de refletir tanto o caos racista, violento e sectário do assassinato do grafiteiro negro Michael Stewart por policiais

brancos na Nova York de seu tempo presente (Figura 4) quanto o passado colonialista e escravocrata onde cerca de 389.000 africanos foram diaspORIZADOS para a servidão no Mississippi entre o início de 1600 e 1900 (Figura 5).



Figura 5 – Defacement (The Death of Michael Stewart), de Jean-Michel Basquiat, 1983

Fonte: Solomon R. Guggenheim Foundation, 2018 / Reprodução em rede social Pinterest

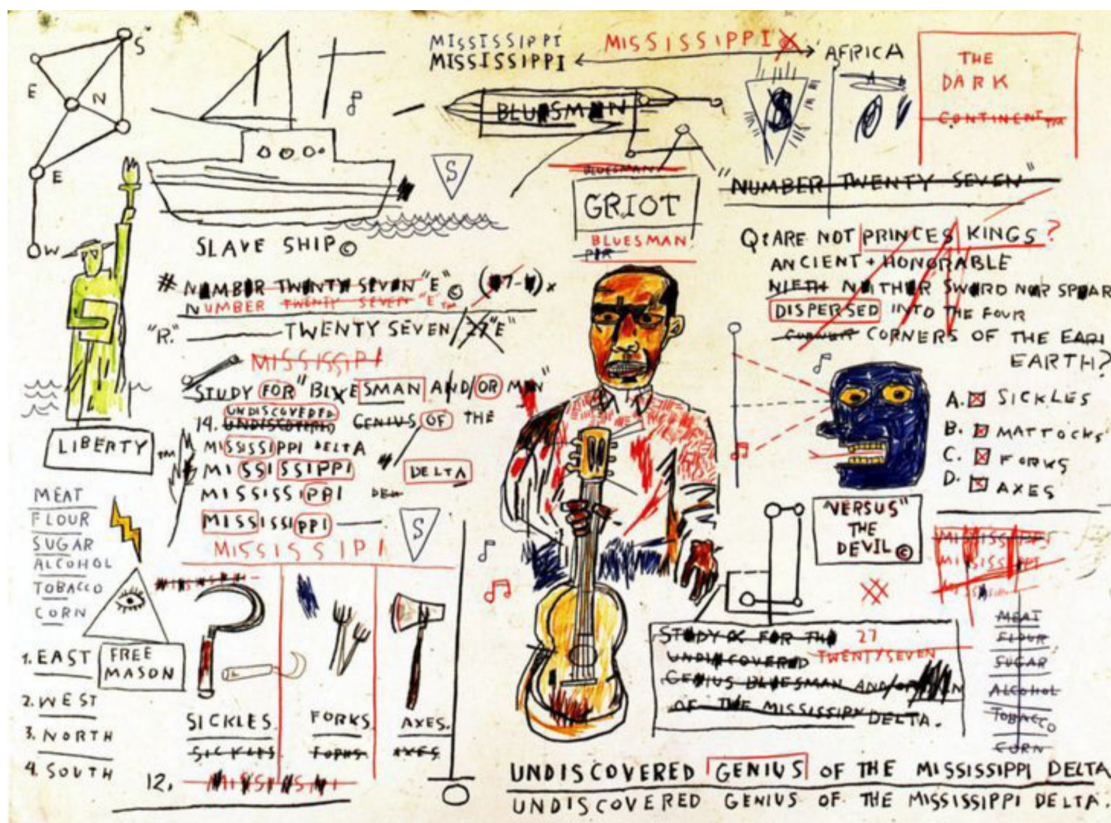


Figura 6 – *Undiscovered Genius of The Mississippi Delta*, Jean-Michel Basquiat (1983)

Fonte: Reprodução em rede social Pinterest

O contemporâneo em Basquiat, assim dizendo, está não no tempo situado, mas nos tempos deslocados: sua arte preocupa-se em contextualizar fatos passados e presentes para um mesmo *momentum*, uma espécie de “hoje” ou “agora” em que se está visualizando o que ele pintou. E por que não dizer que suas obras dialogariam também com seu tempo futuro – tomando por exemplo tragédias urbanas como as do ano de 2020, onde um George Floyd americano ou um João Alberto brasileiro ainda são vítimas da fúria assassina da mesma necropolítica racista da Nova York vivida por Basquiat? O “frenesi” desses deslocamentos na (crono)lógica temporal demonstra ser Basquiat um agente capaz de conectar memórias além das de seu tempo - múltiplas e de épocas diferentes.

Na arte de Basquiat, a temporalidade é provocativamente difusa. O corpo negro espancado por policiais brancos em *Defacement* é a cooptação do noticiário policial “do dia” transfigurado em obra de arte para uma fixidez permanente na tela; da mesma forma que a evocação do período escravista e dos instrumentos de tortura e trabalho dos escravos no Mississippi dos séculos XVII ao XIX encontram-se com o *griot* ancestral africano e o *bluesman* do século XX em *Undiscovered Genius of The Mississippi Delta*. O tempo seria, portanto, um dos conceitos diluídos pela narrativa corrosiva da obra de Basquiat, esgarçando uma tentativa linear de interpretação no mesmo sentido lembrado por Gross (2013) de como a vanguarda “traiu” o ideal de juízo da crítica da arte como também “retirou-se do julgamento do público”, tipificando a disrupção conceitual presente em sua abordagem da ruptura introduzida pela arte vanguardista:

Não é mais o observador que julga a obra de arte, mas, sim, a obra que julga – e frequentemente condena – seu público. Essa estratégia tem sido muitas vezes chamada de elitista, mas sugere uma elite igualmente aberta a qualquer um, posto que exclui todos com igual intensidade (GROSS, 2013, p. 174).

A questão do tempo no campo da história da arte aparece enfaticamente como inquietação epistêmica no pensamento de outro filósofo, historiador e crítico de arte – o francês Georges Didi-Huberman, que vai postular: “Sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 15). Imbuído da proposição de traçar uma arqueologia desse anacronismo, Didi-Huberman identifica um percurso consensual entre a imagem, o tempo e a memória:

Diante de uma imagem – por mais recente e contemporânea que seja -, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção da memória, se não for da obsessão. Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração [*durée*]. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [*étant*] que a olha (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 16).

Didi-Huberman também concebe a imagem sob a retórica animista de Borys Gross: na mesma proposição com que o pensador alemão revertia o sentido do julgamento da obra de arte pelo observador, afirmando que, na contemporaneidade, é a obra (personificada) quem julga aquele que a observa, o francês teoriza sobre uma imagem com sobrevida e existência além de nós. Ele nos coloca diante de uma imagem animizada, capaz de construir uma memória devido ao fato de ela não necessariamente se ajustar a um tempo cronológico definido: como visto no excerto acima, ela é contemporânea, mas nela o passado é incessantemente reconfigurado ao ponto de alcançar mais futuro do que o ser que a olha.

O autor persistirá em seu raciocínio animista sobre a imagem vivificada, ao afirmar que

O historiador de arte acredita com frequência que tem que lidar apenas com objetos. Na realidade, esses objetos são organizados por relações que lhes dão vida e significação: são tantas escolhas teóricas - ainda que inconscientes, cujas história e crítica demandam desenvolvimento, sem o que os próprios objetos poderiam se tornar incompreensíveis, rebaixados à trivial projeção de uma “filosofia espontânea” geralmente idealizante e inadaptada. Portanto, antes de falar de “imagem” ou de “retrato”, por exemplo, é preciso necessariamente colocar a questão, histórica e crítica, das relações que constituem sua própria existência. A mais fundamental dessas relações - a mais evidente, mas também a mais impensada - é, sem dúvida, a relação de semelhança (...) (DIDI- HUBERMAN, 2015, p. 71).

O incômodo quanto a esse aspecto seletivo e autoral da escolha de imagens, bem como a obsessão por uma fenomenologia da “imagem sobrevivente” – aquela que prevalecerá à nossa própria finitude por seu evidente anacronismo histórico - levam Didi-Huberman a um mergulho investigativo no intrincado Atlas Mnemosyne, do historiador alemão Aby Warburg (1866- 1929). O sofisticado conjunto de pranchas combinando imagens de tempos e temáticas assimétricos fora definido pelo próprio Warburg como

algo que intenta “com sua base de material visual ser um inventário de pré-cunhagens documentáveis que propuseram a cada artista o problema da

rejeição ou então da assimilação dessa massa compressor de impressões” (WARBURG, 2009, p. 128).

Ao conceber o atlas como “o compêndio visual de uma memória inquieta transformada em saber, seja no plano do pensamento histórico, da atividade artística ou do espaço público e político” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 263), o autor francês evidencia na técnica de Warburg um caráter disruptivo não só com o anacronismo, mas também com a não-linearidade, como se pode ver no excerto:

Contra toda a pureza epistêmica, o atlas introduz no saber a dimensão sensível, o diverso, o caráter lacunar de cada imagem. Contra toda pureza estética, introduz o múltiplo, o diverso, a hibridez de toda montagem (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p.12).

Parece-nos perfeitamente possível, ante tais referências por Didi-Huberman e pelo próprio Warburg em suas inquisições sobre a construção de sentido no agrupamento das imagens, encontrar um dialogismo entre o Atlas Mnemosyne e os quadros de Basquiat. Em uma primeira análise, distintos apenas pelo fato de o Atlas agrupar as imagens de telas individuais em pranchas, enquanto Basquiat usava uma mesma tela para agrupar os mais diferentes componentes imagéticos de tempos ou temas variados:

Jean-Michel tinha uma capacidade sobre-humana de absorver imagens e informações. Ele se instruíra sobre a história da arte que era relevante para seu trabalho, observando livros e retendo imagens. Era como um personagem com **memória fotográfica** em uma das histórias em quadrinhos de super-heróis de que tanto gostava. Conseguia entender a essência de um artista como Cy Twombly estudando um livro sobre sua obra. Decodificava o racismo em quadros históricos como o Olympia, de Manet, ao aplicar sua própria experiência de vida à interpretação da obra. Era capaz de perceber pistas e gestos de quadros como Apollo and the Artist, de Twombly, e apropriar-se deles. (...) A estrutura de montagem e a sintaxe rítmica das pinturas combinadas de Robert Rauschenberg também levam diretamente às inovações de Jean-Michel. A colagem de xerox de seus próprios desenhos pode ser interpretada como resposta contemporânea ao uso da serigrafia por Andy Warhol, a tecnologia de reprodução da geração anterior (TJABBES; DEITCH, 2018, p. 34, grifo nosso).

A “memória fotográfica” de Basquiat conectava-se tanto com temas presentes em seu cotidiano como outros equidistantes, mas quase sempre potencializados por uma referência: o lugar. O autor Michael Pollak também vai associar à dimensão coletiva do pensamento sobre a memória o objeto de estudo de outro francês, Pierre Nora, o qual teorizou sobre os “lugares de memória” como a soma de todas as referências concretas ou abstratas, demográficas ou patrimoniais, passíveis de abarcar personagens, obras de arte ou locações, a partir do momento em que haja

uma “vontade de memória” capaz de imbuir a esses símbolos um cunho histórico. De fato, a questão do lugar também aparece de forma significativa na obra de Basquiat quando pensamos que ele é um artista novaiorquino que retrata toda a esquizofrenia e o ambiente da cidade em seu tempo. A obra de Basquiat é sobre a cidade: ele é um ente urbano por essência, cujas leituras presentes na narrativa de seus quadros constituem uma espécie de libelo etnográfico do caos da metrópole de seu tempo. Por um paralelismo teórico, poder-se-ia correlacionar as telas de Basquiat espelhando as relações sociopolíticas e culturais dos personagens do *Low Manhattan* na conturbada Nova York oitentista à obra do cientista social William Foote Whyte etnografando para a Escola de Chicago a conturbada Cornerville na cidade de Boston¹⁰.

Ainda sobre a questão da memória dos lugares, Pierre Nora vai afirmar que “Mesmo um minuto de silêncio, que parece o extremo de uma significação simbólica, é, ao mesmo tempo, um corte material de uma unidade temporal e serve, periodicamente, a um lembrete concentrado de lembrar” (NORA, 1993, p. 21-22).

As obras de Basquiat são barulhentas, desenquadradas, inquietantes. Nelas, tempo e lugar se misturam de forma a constituírem uma combinação desconexa que registra, ainda que de forma enigmática, uma memória intrínseca do artista e de seu conflito com a realidade. Ainda devemos considerar que a figura pessoal/humana de Basquiat é também um ícone ou quase holograma de sua própria sobrevivência: a opção do artista por cultivar um visual com vasta cabeleira adornada por *dreads* em estilo africanista transpôs uma marca pessoal, uma identidade visual – espécie de fantasmagoria incessantemente reproduzida a torná-lo “presente” (imagem sobrevivente) neste século.

¹⁰Referência à obra clássica da sociologia urbana “Sociedade de Esquina”, a tese de doutorado do pesquisador norte-americano William Foote Whyte aprovada em 1942, relatando o trabalho etnográfico do autor sobre seu convívio entre 1936 e 1940 com gangues de rua em Boston. A obra, um marco da literatura sociológica, da sociologia urbana e da observação participante, surge neste artigo para intensificar a leitura das obras de Basquiat como registro de pessoas, lugares e construtos sociais de seu tempo.



Figura 7– Visual afrocentrado como identidade iconológica de Jean-Michel Basquiat

Fonte: Foto de James Van Der Zee, 1982 / Reprodução na rede social Pinterest.

Conclusão

Pensamos que a compreensão da contemporaneidade de Basquiat transcende o rótulo de “contemporâneo” como algo restrito a um recorte de época e requer uma análise dos deslocamentos críticos das esferas de temporalidade promovidos em suas obras, fundindo passado/presente/futuro. Para tanto, a adoção de um Basquiat tríplico – conjugando suas obras às suas imagens fotográficas e de vídeo - constituiriam uma visão mais abrangente do conjunto de seu legado e de sua memória.

A memória entendida como um processo seletivo, fragmentado, a ser editado, como afirmara Michael Pollak, nos alude a um processo de edição e montagem – como em um filme - para a proposição do artista Jean-Michel Basquiat, de quem acreditamos ter advindo uma intenção estratégica de gerir suas próprias fantasmagorias para uma sobre-existência futura. Entendemos o conjunto de ações de Basquiat – desde a criação e a “morte” conceitual de seu heterônimo Samo© até a criação e a morte física do pintor neo-expressionista Jean-Michel Basquiat - como um agenciamento deste artista sobre sua trajetória e imagem, constituindo, assim,

uma tentativa de construção de sua própria memória, uma vez que nela estariam embutidos ideais estratégicos presentes em suas narrativas pictóricas¹¹.

Em sua pesquisa sobre as imagens domésticas dos tempos da ditadura militar brasileira presentes no filme “Que bom te ver viva” (1989), de Lúcia Murat, as pesquisadoras Thais Blank e Patricia Machado fizeram uma interlocução teórica com a historiadora francesa Sylvie Lindeperg, que estudou a circulação de imagens da Segunda Guerra Mundial e sua retomada no cinema. Thais e Patricia consideraram na metodologia de Lindeperg o “encontro do olhar historiográfico com a análise estética” (BLANK; MACHADO, 2018, p. 170) e também a proposição da autora francesa de que os fragmentos dos filmes (no caso, as imagens em estudo) sejam considerados “um caminho à história dos olhares e do sensível inscrita o mais próximo dos corpos daqueles que fizeram o acontecimento, sendo os atores, testemunhas ou as vítimas” (LINDEPERG, 2013, p. 11). Em seu artigo, as pesquisadoras consideraram relevante, ao observarem a metodologia adotada por Sylvie Lindeperg, sua proposta de “pensar sobre as circunstâncias da produção das imagens, sobre gestos, hesitações, escolhas de quem filma, sobre os olhares portados sobre elas nos caminhos que seguem a partir do momento que foram produzidas” (BLANK e MACHADO, 2018, p. 172).

Essas observações nos revelam como uma historiografia que envolve imagens e uma produção estética está diretamente relacionada ao contexto construtivista das memórias tal como Pollak as concebera, da mesma forma como os critérios de seletividade estão relacionados a um exercício de poder – a saber, o poder da escolha, de olhares, de corporeidades, de percepção sobre tempos e lugares. Uma lógica, portanto, de edição. Da mesma forma, a imagem pré-concebida de Basquiat, fantasmagoria presente em nosso tempo, nos oferece rastros muito claros de sua proposição autoral e estratégica sobre a idealização de sua própria memória como forma de sobrevivência na posteridade. A teoria de Didi-Huberman sobre a imagem sobrevivente parece nos ajudar a compreender nossa relação imagético-conceitual com esse artista: é um caso específico em que sua obra e sua persona dialogam com quem o contempla, de forma simbiótica. Basquiat é sua obra e sua obra é Basquiat;

¹¹ A fase criativa ou artística de Basquiat compreende duas trajetórias distintas em seu traço biográfico: suas incursões a partir de 1976 com o heterônimo “Samo” (contração da frase *same old shit*) em parceria com o amigo grafiteiro Al Diaz, marcando as paredes do *Low Manhattan* com frases e ideogramas crítico-políticos, e a declaração <*Samo is dead*> de 1979, encerrando a fase Samo e estabelecendo-se como pintor visando à conquista e à aceitação no chamado “mundo da arte”.

isto não apenas por uma concepção recorrente da autoralidade de todo artista, mas por algumas evidências mais extremas dessa inter-relação entre artista+obra sobre as quais teorizamos e explanamos neste artigo. Um certo sentido narcísico muitas vezes atribuído à personalidade do jovem Basquiat parece transcender a leitura simplista de uma avidez pela fama quando se percebe, no rastro biográfico e nos múltiplos sentidos da obra do artista, sua tensão acerca de uma consciência de sua finitude (que se confirmaria com sua morte súbita aos 27 anos de idade) e seu intuito de prevalecer mesmo após a sua morte como imagem emblemática (sobrevivente) de uma narrativa afrocentrada, antirracista ou decolonial.

“O que te detém não é quem você é, mas quem você acha que não é capaz de ser” – disse o pintor em um de seus aforismos.

Mais do que uma fraseologia, a afirmação pode ser considerada o rastro de uma confissão que acena para considerarmos factíveis as proposições memoriais do artista Jean-Michel Basquiat.

Artigo recebido em 30 de março de 2021.

Aprovado para publicação em 20 de junho de 2021.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. BOLLE, W.; MATOS, O. (Org.). Trad. C.P.B. Mourão e I. Aron. Belo Horizonte: Editora da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. Trad. G. Valadão Silva. Rev. Téc. Márcio Seligmann-Silva. Porto Alegre: L&PM, 2013.

BLANK, Thais Continentino; MACHADO, Patrícia Furtado Mendes. “Em busca de um método: entre a estética e a história de imagens domésticas do período da ditadura militar brasileira”. *Anais COMPOS*. 2018.

CLEMENT, Jennifer. *Widow Basquiat – A Love History*. New York: Broadway Books, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O Rosto e a Terra: “Onde Começa o Retrato, Onde se Ausenta o Rosto”. *Revista Porto Arte*, Porto Alegre, v.9, n.16, p.61-82, mai.1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O Que Vemos, O Que Nos Olha*. Trad. Paulo Neves. 2a ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou a gaia ciência inquieta*. Lisboa: KKYM, 2013b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do Tempo – História da Arte e Anacronismo das Imagens*. Trad. Vera Casanova, Marcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

GROSS, Borys. La Topología Del Arte Contemporáneo. In: *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, Duke University Press, 2008 (pps. 71-80).

GROSS, Borys. *Comrades of Time*. e-flux journal, Nova Iorque, n. 11, dez 2009.

GROSS, Borys. *Reflexões Críticas*. Arte & Ensaios, n.27, dez.2013

HOBAN, Phoebe. *Basquiat: A Quick Killing In Art*. Grã-Bretanha: Quartet Books, 2015.

LATOURET, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Tradução de Carlos Irineu da Costa. 1. Ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

NORA, Pierre. “Entre memória e história: a problemática dos lugares”. *Proj. História*, São Paulo (10), dez, 1993

OKEKE-AGULU, Chika. *Postcolonial modernism: art and decolonization in twentieth-century Nigeria*. Durham and London: Duke University Press, 2015.

POLLAK, Michael. “Memória, Esquecimento, Silêncio”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2. N.3, 1989, p. 3-15.

POLLAK, Michael. “Memória, Esquecimento, Silêncio”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5. N.10, 1992, p. 200-212.

RAINHO, Hélio Ricardo. “Ideários Estéticos Afro-Atlânticos e Decolonialidade: Um Estudo de Caso em Jean-Michel Basquiat”. *Em Tempo De Histórias | Brasília-DF | n. 36 | p. 98-118 | jan./jun. 2020*.

RAINHO, Hélio Ricardo. *Basquiat...presente!* GV Cult – Criatividade e Cultura, 2020. Disponível em: <https://gvcult.blogosfera.uol.com.br/2020/07/14/basquiat/>. Acesso em: 17. mar. 2021.

TJABBES, Pieter; DEITCH, Jeffrey. *Jean-Michel Basquiat: Obras da coleção Mugrabi*. Trad. John Norman e Izabel Murat Burbridge. São Paulo: Art Unlimited, 2018.

WARBURG, Aby. “Mnemosyne”. In: *Dossiê Aby Warburg*. Organização Cezar Bartholomeu. Revista Arte e Ensaios. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA, UFRJ, ano XVI, número 19, 2009.

WHYTE, William Foote. *Sociedade de esquina*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.