universidade de são paulo
museu de arte contemporânea
programa de pós graduação
em estética e história da arte

A sobrevivência do caos

*Natureza, movimento e
representação visual
na história da arte*

Maria Fernanda Bonfante Rosalem
São Paulo 2020

MARIA FERNANDA BONFANTE ROSALEM

**A SOBREVIVÊNCIA DO CAOS: NATUREZA, MOVIMENTO E REPRESENTAÇÃO
VISUAL NA HISTÓRIA DA ARTE**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Estética e História da Arte pela Universidade de São Paulo, sob a orientação do Prof. Dr. Artur Matuck.

Linha de pesquisa: Produção e circulação da obra de arte

São Paulo

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

R788s Rosalem, Maria Fernanda Bonfante
A sobrevivência do caos: natureza, movimento e representação visual na história da arte / Maria Fernanda Bonfante Rosalem ; orientador Artur Matuck. - São Paulo, 2020.
116 f.

Dissertação (Mestrado)- Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. Área de concentração: Estética e História da Arte.

1. ARTES PLÁSTICAS. 2. ARTE CONTEMPORÂNEA. 3. FENOMENOLOGIA. 4. CIÊNCIA. I. Matuck, Artur, orient. II. Título.

MARIA FERNANDA BONFANTE ROSALEM

**A SOBREVIVÊNCIA DO CAOS: NATUREZA, MOVIMENTO E REPRESENTAÇÃO
VISUAL NA HISTÓRIA DA ARTE**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Estética e História da Arte pela Universidade de São Paulo, sob a orientação do Prof. Dr. Artur Matuck.

Linha de pesquisa: Produção e circulação da obra de arte

Aprovado em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

(Prof. Dr. Artur Matuck – Orientador)

()

()

()

SUPLENTES

()

()

(_____)

“O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior- Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001”.

“This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior- Brasil (CAPES) - Finance Code 001”.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Artur Matuck, por todo estímulo intelectual a pesquisa, afeto, amparo, escuta e às trocas verdadeiras que viabilizaram o trabalho. Lhe sou muito grata.

Às incríveis professoras e professores do Museu de Arte Contemporânea, da Escola de Comunicações e Artes e da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas que pude ter contato durante esse período e que muito agregaram à minha formação e ao desenvolvimento do trabalho.

À CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pela concessão de bolsa de mestrado e por acreditar na função das pesquisas em artes e humanidades. Aos artistas que participam neste trabalho, que são parte fundamental daquilo que me toca no pensar e fazer da arte.

Aos colegas de jornada de mestrado, desejo sucesso em finalizarmos esta etapa e agradeço pelos encontros produtivos, e pelos que virão pela frente.

Aos amigos e amigas de trabalho, projetos e parcerias artísticas, agradeço pelos afetos e pelas diversas contribuições, ideias inusitadas, estímulos e conversas possibilitadas em cafés, bares, calçadas, cozinhas, salas de estar, exposições, teatros e bilheterias. Agradeço às minhas queridas, talentosas e inspiradoras amigas Caroline, Andréa, Marina, Dani, Lídia, Ines, que caminham comigo nestas tortuosas esquinas da vida.

Ao amigo, poeta e dramaturgo João Mostazo, pela atenção e seriedade em realizar a revisão deste trabalho com carinho. À amiga artista Lídia Ganhito, que topou produzir o design gráfico com as melhores ideias e com muito talento.

Ao querido Allan, pelo amor, paciência e delicadeza comigo durante as crises finais.

À minha família, que nunca deixou de acreditar em meus projetos desde a minha infância. Serei eternamente grata pelo amor incondicional, apoio, compreensão e pela força em seguir em frente.

RESUMO

A representação visual de fenômenos mobilizados por forças da natureza nas narrativas da história da arte faz dessa temática uma recorrência nas mais diversas categorias de artes visuais ao longo dos séculos. No desenvolvimento desta dissertação, pontuaremos a representação visual do *caos* como um campo semântico e objeto de pesquisa na cultura artística. As forças que configuram, então, o imaginário caótico são, de certo modo, atreladas parte à ciência e à cultura e parte a um mundo obscuro, talvez até demoníaco, desconhecido; por isso, são motivo de diversas representações. Temos então como objeto de estudo a representação em artes visuais de processos e criações artísticas que se relacionam com uma percepção de natureza que é provida por componentes de desordem, instabilidade, destruição, em obras desde o século XIX até o XXI. Serão apresentadas obras de dois artistas românticos do século XIX, sendo estes Caspar David Friedrich e Joseph Mallord William Turner, e de dois artistas contemporâneos, dos séculos XX e XXI: Bas Jan Ader e Francis Alÿs, dentre outras obras que acompanham as discussões. Delimitamos uma proposta acerca da sobrevivência histórica e da retenção de possíveis formas visuais e processuais na arte relacionadas com a ideia do caos, da catástrofe, do sublime, e como esta narrativa se insere dentro da história da arte. O método para execução delineia-se como uma pesquisa descritiva e exploratória, que visa a identificação, o registro e a análise de características ou variáveis que se relacionam com o fenômeno determinado. Foi levantado um estudo, também, acerca da continuidade, rupturas e sobrevivência de vestígios e significados a partir do ponto de vista da cultura que tenha a arte e as imagens como foco para pensar as relações sociais e sua historicidade, através de estudos de caso.

Palavras-chave: Caos; Fenomenologia da percepção; Artes visuais; Romantismo; Arte contemporânea.

ABSTRACT

The visual representation of phenomena mobilized by forces of nature in the history of art's narratives makes this theme reoccur through the most diverse categories of visual arts over the centuries. Throughout the development of this dissertation, we will point out the visual representation of chaos as a semantic field and object of research in artistic culture. The forces that make up the chaotic imagination are, in a way, linked partly to science and culture and partly to an obscure, perhaps even demonic, unknown world, and for this reason they are the subject of various representations. We have as object of study the representation, in visual arts, of processes and artistic creations that relate to a perception of nature that is provided by components as disorder, instability and destruction, through works from the 19th to 21st centuries. Works by two 19th century romantic artists will be presented, Caspar David Friedrich and Joseph Mallord William Turner; and two contemporary artists from the 20th and 21st centuries: Bas Jan Ader and Francis Alÿs, among other works that accompany the discussions. We delimit a proposal about the historical survival and the retention of possible visual and procedural forms in art related to the idea of chaos, catastrophe, the sublime, and how this narrative fits into the history of art. The method for execution is outlined as a descriptive and exploratory research, which aims to identify, record and analyze characteristics or variables that relate to the given phenomenon. A study was also made of the continuity, ruptures and survival of traces and meanings from the point of view of culture that has art and images as a focus to think about social relations and their historicity, through case studies.

Keywords: Chaos; Phenomenology of perception; Visual arts; Romanticism; Contemporary art.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. POEIRAS HISTÓRICAS OU UM ENSAIO SOBRE A FORMA DO CAOS	13
1.1. O imaginário caótico: mitologia e sobrevivência da forma	13
1.2. O caos como componente visual	18
2. UMA PAISAGEM EM CATÁSTROFE, UMA PAISAGEM INSTÁVEL: O SUBLIME NAS OBRAS DE FRIEDRICH E TURNER	41
2.1. O regime estético romântico	41
2.2. Sobre a forma do sublime, ou possíveis formas de encarar o terror	47
3. A NATUREZA DA ARTE: AS OBRAS DE BAS JAN ADER E FRANCIS ALÿS COMO UM DESLOCAMENTO AO RISCO	63
3.1. A natureza da arte	63
3.2. O caos contemporâneo: escrevendo em uma dada situação	73
CONSIDERAÇÕES FINAIS	107
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	109
ANEXOS	112
a) Lista de museus, arquivos e instituições consultados	112
b) Lista de imagens	113

**A SOBREVIVÊNCIA DO CAOS: NATUREZA, MOVIMENTO E REPRESENTAÇÃO
VISUAL NA HISTÓRIA DA ARTE**

INTRODUÇÃO

A forma através da qual tecemos as relações da natureza com as linguagens humanas sempre despertou profundo interesse nas culturas gerais. Compreender os movimentos que não estão sob nosso controle, suas forças, ou pensar sobre a existência de um acaso, o nascimento, a morte, os fenômenos naturais, o pensamento humano: do que são compostas nossas ambivalências, no que diz respeito sobretudo à filosofia e à linguagem, às artes plásticas e seus fazeres.

Pretendemos explorar e estabelecer um pensamento diante da retenção, da sobrevivência, do retorno de uma forma do caos na História da Arte, e de suas relações em determinadas representações visuais com a paisagem como fenômeno, com o sublime, com o tempo, com o contemporâneo. De onde vêm essas representações visuais como as reconhecemos? Existe uma forma que determina a visualidade do fenômeno do caos? Como artistas atuam em seus processos atribuindo relações entre arte e natureza? E, ainda nesta relação, qual é a natureza da arte?

Estabelecemos um caminho que se inicia na cultura das imagens e na mitologia como uma via de sobrevivência de imaginários e memórias imateriais. Assim, partimos para uma discussão diante de paradigmas sociais e científicos durante os séculos XIX e XX, período ao longo do qual os estudos do caos tomaram maior amplitude nas comunidades científicas.

Dessa forma, criamos um terreno comum diante de nosso tema para que se estabeleça o que tomamos como o *caos*. Nesse sentido, trazemos à discussão alguns artistas que se relacionam em distintos aspectos com a ideia desta natureza instável e provedora de inúmeras experiências. É também a partir da natureza que abordaremos uma relação com a fenomenologia da percepção, através da qual o autor francês Maurice Merleau-Ponty estabelece caminhos para uma possível retomada a percebermos o mundo através de nossos próprios corpos e nossa visão, propondo também contrapontos entre a filosofia cartesiana e a metafísica.

A partir da hipótese de que determinadas formas são mantidas ao longo da história da arte, buscamos exhibir essas formas e como elas nos mantêm atrelados a uma linguagem que diz respeito, também, às condições, sintomas e estruturas de uma sociedade. Isto é, buscamos compreender por que determinadas representações visuais permanecem ao longo do *continuum* da história. Seriam as imagens a elaboração dos sintomas da história civil?

Serão apresentados conceitos que foram primeiramente pensados pelo historiador de arte alemão Aby Warburg (1866-1929), hoje retomados por Didi-Huberman em seu livro *The*

Surviving Image (2016), relativos à ideia de uma permanente sobrevivência de formas e imagens na história; um tempo pertencente às imagens e como atuam esses mecanismos em nossa percepção. Pretendemos, aqui, estabelecer como a representação do caos da paisagem ou da natureza sobrevive ao longo da história da arte ativando nossa memória, nosso imaginário, nossa abstração e nosso conhecimento diante das coisas do mundo.

Para tanto, apresentaremos alguns artistas que alimentam essa discussão a partir de suas obras ou processos criativos. A escolha pelos artistas se dá pelas relações entre a forma que a natureza vinha sendo representada e percebida e as relações que foram emergindo nas narrativas da história da arte, especificamente durante o período do Romantismo e na contemporaneidade.

Também, delimitamos aspectos relacionados ao conceito de estética de Jacques Rancière, à medida que estabelecemos um terreno comum desta ideia, não relacionada a um juízo de valores, mas sim a uma partilha de contextos e espaços comuns.

Serão aqui apresentadas obras de artistas do século XIX, como do alemão Caspar David Friedrich (1774 - 1840) e do inglês Joseph Mallord William Turner (1775 - 1851), em virtude das paisagens criadas em suas obras, e a forma que elas se revelam para nós. Também, há aqui a escolha por artistas que de certa forma desenvolveram uma percepção mais contemporânea de seus tempos em relação à representação e em relação à ideia de uma paisagem que nos domina por seu poder.

Também serão apresentadas obras dos séculos XX e XXI, como do holandês Bas Jan Ader (1942 - 1975) e do belga Francis Alÿs (1959). Os eixos decisivos destas escolhas orientam-se pelo questionamento acerca de como estes artistas desenvolveram a ideia de risco, de deslocamento, de enfrentamento com situações sublimes, imersos, também, em uma paisagem que parece suprimir o homem, levantando questões diante das relações entre natureza e sociedade.

Outras e outros artistas também serão apresentados de modo a complementar a discussão e ampliar a reflexão.

1. POEIRAS HISTÓRICAS OU UM ENSAIO SOBRE A FORMA DO CAOS

“A drop of cream poured into a cup of coffee illustrates a beautiful chaotic process – a turbulent flow”¹

(TACHA, Athena, *Chaos and Form*, 2002, p. 243)

CAOS (*cá-us*), s. m. Confusão dos elementos, antes da criação do mundo; (*fig.*) grande desordem; balbúrdia; babel. (Do gr. *chaos*.)

Figura 1: Recorte da definição de *caos*, de acordo com o *Dicionário Brasileiro Contemporâneo*, Francisco Fernandes, ed. Melhoramentos, 1966. Acervo pessoal.

1.1. O imaginário caótico: mitologia e sobrevivência da forma

O termo *cultura geral* denota centralmente o conjunto de todas as possibilidades de significação e simbolização que possam ser expressas por diversas linguagens, sobretudo por uma determinada língua em uma dada época. Assim, é no interior desta cultura geral que identificamos as chamadas subculturas ou culturas especializadas, tais como cultura filosófica, artística, científica, literária, política. As chamadas tradições habitam esta cultura maior, amparadas, em partes, por costumes, comportamentos, símbolos, rituais, ancestralidades que remetem a uma origem de determinada ideia, a gênese de um pensamento.

Portanto, é possível traçarmos um imaginário da origem das coisas do mundo a partir de nossas culturas.

Em 1926, o pintor russo Wassily Kandinsky publicava sua elaboração teórica acerca da gênese das formas, que ficou conhecida como sua teoria das formas. A morfogonia deu-se como uma das questões constitutivas para Kandinsky, que estabeleceu o *ponto* como o início de todas as formas. O ponto seria o elemento inicial da morfogênese da criação gráfica, constituindo o que se expande para linhas, planos e acumulações, gerando um movimento visual. O ponto, também, diverge para a linguagem, determinando outros conceitos de acordo com o instrumento utilizado, uma vez que, como aponta Carneiro (2017), a descrição do percurso de articulação ou metamorfose de um conceito tem início frequentemente com a identificação de

¹ “Uma gota de creme derramada em uma xícara de café ilustra um belo processo caótico – um fluxo turbulento” (tradução nossa).

uma ideia, ou conjunto de ideias, no âmbito da cultura geral.

Assim, estabeleceremos aqui relações entre uma aparente forma da estrutura do caos, de sua origem, de sua protoideia, e como ela se germinará no pensamento artístico. O ponto, para Kandinsky, é a marca constitutiva da morfogênese, elemento básico estabelecido. O ponto geométrico é definido como invisível e imaterial. Materialmente, esse ponto é o zero, ou a origem de tudo. Esse zero – o ponto geométrico – evoca a concisão absoluta. Assim, o ponto geométrico é, de acordo com nossa percepção humana, a união do silêncio e da palavra.

O ponto geométrico encontra sua forma inicialmente na escrita – pertence à linguagem e ao silêncio; assim, a morfogonia é um núcleo expressivo que encontra semântica em estudos sobre artes e linguagem. Nesse sentido, qual a ideia de forma do caos que habita nossa cultura, nosso imaginário e nossas representações visuais? Talvez o ponto seja um início de movimento que expande as possibilidades para o caos? Seria o caos a morfogonia do mundo (Figura 1)?

Existem inúmeras formas de perceber a realidade que criamos em nosso imaginário a partir das mitologias. Os mitos, enquanto "vivos" – e por *vivo* podemos compreender uma função ainda ativa nas sociedades – fornecem espécies de repetições modulares para entendermos o comportamento humano, e justamente por isso, os mitos conferem significados e valores que nos permitem, contemporaneamente, compreender melhor nossa existência (ELIADE, 1963).

Compreender os antecedentes míticos nos permite acesso a reconhecê-los, primordialmente, como aponta o autor Mircea Eliade (1963), fatos humanos, culturais, de criação de espírito, dos quais todas as grandes religiões mediterrâneas e asiáticas dispõem. Para o autor, é majoritariamente destas regiões – como o Oriente, a Índia – que as tradições mitológicas foram reinterpretadas e resgatadas, para então, muito tempo depois, serem sistematizadas e recontadas por Hesíodo, Homero, mitógrafos das civilizações gregas e egípcias, e assim foram sobrevivendo a tantas eras e histórias. A transmissão das Grandes Mitologias (ELIADE, 1963) que acabaram sendo transmitidas tanto oralmente como por textos escritos, foram, de fato, transformadas e influenciadas ao longo do tempo por culturas distintas e pelas travessias das linguagens e dos costumes.

Para Eliade, é de extrema dificuldade chegar em um consenso diante da definição de mito, e, para tanto, ele o define como “uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada em perspectivas múltiplas e complementares” (ELIADE, p. 12). Por representar invariavelmente *realidades*, isto é, representar algo que aconteceu (a criação do mundo, a fertilidade, a morte – fenômenos que vivemos, em geral), os mitos revelam

atividades criadoras através das obras de seus personagens. Estas *realidades* sobrevivem e perduram durante civilizações tradicionais e principalmente naquelas mais ancestrais – inúmeras tribos ainda fazem suas atividades cotidianas da mesma forma pois esta seria a forma que lhes foi transmitida na criação da Terra (ELIADE, 1963) – e, por isso, existe uma espécie de vínculo entre os mitos e o sagrado, o sobrenatural e o cotidiano.

É importante, também, esclarecer que para muitas sociedades nas quais os mitos se mantêm ativamente vivos – que ainda mantêm-se como modelos de trabalho, alimentação, relacionamentos –, existe a distinção entre as histórias que se concentram fundamentalmente nas origens e criação do mundo, e portanto ligadas ao sagrado – *histórias verdadeiras*, e suas derivações, nas formas de fábulas ou *histórias falsas* (ELIADE, M., p.15), como contos de aventuras heroicas por exemplo, ou fábulas, que são consideradas profanas. Existe, invariavelmente, esta relação dual entre o sagrado/sobrenatural e o profano, sendo o primeiro majoritariamente ligado aos seres cósmicos, às galáxias, criação do mundo, aos sentimentos, e o segundo, aos excessos comportamentais dos seres humanos ou dos animais. Ainda, é indispensável considerar os contextos e personas que habitam os mitos em suas diversas regiões e religiões.

Dessa forma, são chamados *mitos de origem* (ELIADE, 1963) aqueles que dizem respeito a este tempo primordial, fecundo e até confuso, que criou por vezes o universo, por vezes um animal, uma planta, uma ilha, o próprio homem. Para tanto, o mito do caos habita este tempo de origem, criativo. Uma vez que os mitos revelam um valor religioso, uma crença em determinadas realidades, o mito do caos – assim como tantos outros – desempenha importante papel na história das culturas, ainda que diversas sociedades mais primitivas² tenham sido colonizadas e os colonizadores, de sociedades mais ortodoxas, tenham se distanciado de tais perspectivas míticas.

Ou seja, ainda residem e sobrevivem as formas que habitam nosso imaginário cultural, social e de organização de pensamentos que são, dentre vários aspectos, derivados da criação destas realidades. Assim, existem formas visuais que sobrevivem e habitam popularmente a ideia do caos e de sua forma. Essas formas são mantidas ainda que transformadas e reinterpretadas ao longo do tempo por inúmeras culturas.

Muitos mitos apresentam o caos como um estado primevo, uma esfera, uma massa com

² Primitivas aqui conotam o sentido de sociedades mais antigas na história das civilizações, que por vezes até já desapareceram.

formato oval. O caos é visto como uma completude primordial, ou uma unidade sem divisão. Mircea Eliade aponta que, em mitos da criação do mundo, esta esfera é dividida em duas metades, como o céu e a terra. Paradoxalmente, o caos parece assumir a mais harmoniosa forma, o círculo. Este símbolo enfatizaria o caos como uma unidade, apesar de muitos considerarem o caos como a constituição de uma total confusão de elementos. O simbolismo dos círculos e das esferas é polivalente, o que se aplicaria a diversos símbolos mitológicos, uma vez que eles acompanham a ordem com o caos, a vida com a morte, o dia com a noite, um pouco do primeiro no segundo, e vice-versa (ELIADE, 1963).

Este estado primevo, confuso e profícuo de gênese do caos foi representado por artistas como Barnett Newman e Adolph Gottlieb, por exemplo, como vemos nas figuras 2 e 3, durante processos de estudos sobre a completude, estados primários, origens e cosmos, que foi uma característica presente nos artistas do movimento da *Action Painting*, situado principalmente nos Estados Unidos durante o século XX.

Na figura 4 podemos ver um desenho de Jackson Pollock, um dos grandes representantes do movimento artístico *Action Painting*. Nesta obra, a autora Kępińska aponta que o círculo presente é um *todo* composto por quatro partes, sendo estas os elementos constitutivos da Terra. Como símbolos visuais, representariam a matéria, o inconsciente e o caos primordial (KĘPIŃSKA, 1986) que reside na criação da vida.

Figura 2: Barnett Newman, *The death of Euclid*, 1947. Betty Parsons Gallery, Nova Iorque.

Figura 3: Adolph Gottlieb, *Excalibur*, 1963. Whitney Museum of American Art, Nova Iorque.

Figura 4: Jackson Pollock, *Drawing*, da série *Psychoanalytic Drawings*. Maxwell Galleries, São Francisco, Califórnia.

Em um mito da criação pelágica pré-grega sobre a origem do mundo, uma descendência de Eurínome (deusa grega do Universo que emerge do Caos oceânico) transformou o Vento do norte (Boreas) em uma serpente, e foi engravidada por ele, transformando-se então em uma pomba, e choca o ovo do universo; deste “ovo cósmico” (KEPIŃSKA,1986) nasceriam todas as formas orgânicas. O Sol, a Lua, as estrelas e os planetas, a Terra, seriam netos do Caos. Teríamos aqui o surgimento da vida a partir da confusão do ovo cósmico, o que motiva a fonte dos dualismos básicos do Sol e da Lua, do dia e da noite.

Estruturalmente, os motivos mitológicos relacionados ao caos, em distintas culturas e portanto com inúmeras variedades, mantêm um denominador comum (KEPIŃSKA,1986): uma relação dialética entre o libertar-se (*struggle*) e a união de contradições em um modelo cósmico do ciclo da vida (nascimento, desenvolvimento e o declínio, a morte, o fim). Isto é, apontar que a relação que o caos implica nestas contradições e que a morte não representaria apenas o final da vida, mas uma condição necessária para a vida assumir uma nova forma, tal qual uma contínua/recíproca entre Caos e Cosmos, para que o Caos regenere periodicamente o Cosmos. Esta intensa desintegração de formas para retornar ou emergir do caos – que seria este estado primitivo (KEPIŃSKA,1986), o centro da espiral – investiga/escava/cava as camadas mais profundas do subconsciente, onde instauram-se os símbolos atemporais dos mitos na humanidade.

O Caos é imaginado então como um estado primitivo, e que dele emergem novas formas. Quais seriam essas formas, e como elas se mantêm ao longo da história e da cultura visual das imagens? Que espécie de reminiscência caótica sobrevive nas realidades?

Os mitos configuram condições culturais que viabilizam a criação de ficções e realidades para todas – ou praticamente todas – as origens das coisas, narrativas situacionais que se manifestam nas civilizações, sejam elas mais arcaicas ou tradicionais, sejam mais contemporâneas. Durante o desenvolvimento da ciência nas civilizações tradicionais, existem as relações de racionalizar, sistematizar, sumarizar, equacionar, sintetizar, tornar palpável, desmistificar, testar, destruir, corromper, questionar, ou buscar por procedimentos de operações para compreender – e portanto, dominar – a realidade obscura, abstrata, opaca e confusa do mundo.

1.2. O caos como componente visual

Se estabelecermos que um ponto seria a origem primeva das manifestações gráficas, e,

consequentemente, das linguagens artísticas, a constelação de diversos pontos, conglomerados e suas expansões – como massas de cor, figurações, abstrações – seriam como o próprio movimento que altera as condições de percepção de um fenômeno ao longo do tempo.

A constelação que Mallarmé cria em seu excepcional poema “Un Coup de Dés” (1897) nos revela uma forma de organização de uma possível ideia do caos: sobre uma folha branca, diversos pontos negros estabelecem a leitura de uma poesia. Vistos como um céu estrelado, Mallarmé parece encontrar uma íntima ordem no movimento caótico do lance dos dados. Assim, poderíamos determinar as formas visuais que residem na ideia de caos?

Quais processos, resíduos, indícios presentes na história e na cultura visual promovem criarmos esta percepção?

Dessa forma, muitos resíduos histórico-culturais, sociais e geográficos fizeram com que culturalmente exista em nosso³ imaginário o caos como a total confusão de elementos (GLEICK, 1987), e a popularidade da palavra *caos* empregada nos mais distintos contextos ganha determinados destaques ao longo do século XX, se dado à perspectiva da relação das ciências com a cultura visual.

De acordo com James Gleick (1987), em meados dos anos 70, os trabalhos e pesquisas que se comprometiam a estudar o caos teriam sido recebidos no campo científico inicialmente com diversos conflitos e hostilidades, uma vez que o tema parecia extremamente revolucionário por sua interdisciplinaridade. Revolucionário pois os problemas da ciência depararam-se com um paradigma de pensamento não apenas operacional e repetitivo em suas aplicações. Como apontava Thomas Kuhn (apud. GLEICK, 1987), a ciência seria a disposição dos pesquisadores em solucionar problemas, dentro das tradições científicas, e não estariam então tão familiarizados em criar inovações.

A partir do momento que os pesquisadores assumiram então distintos riscos – de ser vistos com hostilidade, de causar conflitos, de ser desencorajados – bem como também de inovar novas formas de pensar a ciência, os estudos do caos iluminaram-se como um grande choque para a comunidade, que até então especializava-se cada vez mais dentro de suas questões intrínsecas. O *caos* e suas emergentes pesquisas relacionadas estariam ligadas a distintas áreas do conhecimento, o que ia na contramão da filosofia dual cartesiana, diretamente relacionada a um paradigma operatório do pensamento científico. Os conflitos advindos na comunidade científica estariam na forma de perceber o caos como um campo ainda muito esotérico, com relação a seus métodos, o que o tornava também impalpável para os físicos, uma

³ Por “nosso” entende-se a região ocidental do mapa, no continente sul-americano.

vez que diagramava uma tensão, ou possível rompimento de uma percepção diante da estrutura do pensamento do começo do século XX, que até então seguia determinados rigores de comprovações através de experimentos específicos. Isto é, houve uma resistência de grande parte da comunidade científica em razão da assimilação de emergentes transformações na percepção dos paradigmas da ciência, sujeitados à fabricação de modelos, através da determinação de funções entre o objeto e o mundo, e isso não deixa de caracterizar a ciência moderna também como uma estrutura de pensamento ativo e destinado a abrir dimensões para o olhar (que é, enfim, uma função do corpo, também). Como aponta Gleick, “ideias que provocam as pessoas a reorganizar suas percepções de mundo causam hostilidade” (1987, p. 37).

Maurice Merleau-Ponty (2004) não refuta a ideia de que o pensamento cartesiano pretende abrir dimensões para o olhar, afinal, as ideias de pensamento da física quântica no século XX confirmam uma certa liberdade metodológica adquirida pela ciência ao longo do tempo. Entretanto, para Merleau-Ponty, a própria percepção deveria ser explicada também como parte deste mundo construído cientificamente, pretendido pela ciência como uma compreensão do olhar através da função visão entre um objeto e outro, no mundo percebido.

Dessa forma, Gleick (1987) conduz um panorama da história do caos como uma área de estudo abrangente que ao longo do século XX foi tornando-se uma oposição ao pensamento operatório científico. Como discorre Merleau-Ponty, o pensamento moderno cartesiano está pautado como um artificialismo absoluto (MERLEAU-PONTY, 2004) em seu procedimento do próprio pensar, em relação ao modo como a ciência moderna atua – manipulando as coisas e renunciando habitá-las (MERLEAU-PONTY, 2004). Retornar ao caos como um campo primordial, sendo este uma gênese de formas, seria tecer uma então distinta relação do fenômeno da percepção do pensar, ou até mesmo de simplesmente ver o mundo. O aprofundamento sobre o caos começa a encaixar-se em uma estrutura de campo que destaca-se das linhas tradicionais disciplinares, desamalgamando-se de uma estrutura técnica, então fundamental para a execução do pensamento científico moderno.

Como um exercício que demanda prática para sua compreensão e portanto, maior grau criativo ou de liberdade, o imaginário que começava a descrever e tentar compreender a imprevisibilidade contida no movimento gerado pelo caos, promovia, tal qual a filosofia, novos enigmas de perceber a própria realidade. Talvez, como descreve Merleau-Ponty (2004), a visão sensível, diretamente relacionada ao pensamento dá acesso a uma textura do mundo, a uma textura do interior das coisas do mundo.

A artista multimídia Athena Tacha (1936, Grécia), conhecida por suas obras escultóricas mas também atuando em outros campos da área de artes, aponta o caos como imagem ou teoria recorrente na exploração do campo poético artístico, e integra essa ideia em sua pesquisa mais incisivamente a partir dos anos 1970, época em que aparentemente as teorias ao redor do caos tomaram bastante destaque. A artista, que dedica suas obras a temas do espaço, matéria, gravidade e luz (Figuras 5 e 6), ocupando majoritariamente o espaço público, sumariza que as formas do caos são basicamente as esferas ou círculos, espirais e turbulências:

After another decade of visual studying and thinking, I finally found the continuity underlying the three basic shapes. This complex question can be summarized as follows: Spheres or circles are forms of balance or minimum volume and energy. Spirals are forms of growth or differential rotation (in living organisms or in galaxy formation) and of turbulence (in fluid mechanics and meteorology). Waves are forms of energy and periodic motion. Yet spirals are also the link between spheres and waves.

(TACHA, 2002, p. 3)

Figura 5: *Eddie/interchanges (Homage to Leonard)*, Athena Tacha, 33,5 x 76 x 106 cm, 1997. Madeira de balsa e tábuas pintadas com panos.

A artista promove um exercício de visão e logo de pensamento aos transeuntes do espaço comum a lidarem com determinadas visualidades caóticas das formas. Seria, talvez, uma

tentativa de aproximação do interior do funcionamento dos sistemas naturais em um modo acessível a nosso imaginário: o tátil, o factualmente visível. A representação de uma ideia que mora em nossa reminiscência mitológica. Tacha usufrui do imaginário cósmico, do ritmo do caos, da repetição de padrões que existem na natureza e do espaço comum para realizar muitas de suas obras.

Figura 6: *Proposal for a Hiroshima/Nagasaki Memorial*. Placas de espuma, areia vulcânica preta e rochas basálticas. 18 x 101 x 122 cm, 1983. Murray State University Art Galleries.

Essas ideias que provocam hostilidade às quais me refiro estão relacionadas ao caos como uma figura difusa, de transição, ao redor do fenômeno da turbulência, de sistemas erráticos, dinâmicos e com comportamentos até então desconhecidos. A esses sistemas, os matemáticos os chamam de sistemas não-lineares,⁴ os quais, nos anos 70, seriam estudados como insolúveis – estes eram tidos como insolúveis e acreditava-se que eram exceções, o que não era verdade, pois eram mais comuns e presentes em todos os fenômenos do que se imaginava (GLEICK, 1987). Assim, fato é que a grande maioria dos fenômenos naturais são imbuídos do grande risco da imprevisibilidade.

Tornados (Figura 7), uma pedra lançada em água parada, ou como andar por um labirinto cujas paredes se rearranjam a cada passo dado, os estados fluidos movidos pela ação

⁴ Um sistema não-linear evolui no domínio do tempo, com comportamento desequilibrado e não previsível. Seu estado futuro depende de seu estado atual, e pode ser mudado radicalmente. (ARNHEIM, 1971).

do ar ou da temperatura: todos são processos que evoluem com o tempo, e portanto, detêm o componente da indeterminação.

Figura 7: Francis Alÿs, *Tornado*, frame de filme retirado de *In a given situation*, São Paulo: Cosacnaify, 2010.

A autora Hayles (1990) apresenta que o impulso da teoria do caos, que vem sendo discutida desde pelo menos 1890, como datam os estudos seminais de Poincarés (HAYLES, 1990), viria, no século XX, como uma realização, portanto, de que a não-linearidade é infiltrada ao longo dos sistemas naturais. O que chamamos de teoria do caos remonta, então, aos estudos e pesquisas de comportamentos instáveis e imprevisíveis dos sistemas não-lineares (GLEICK, 1987).

Assim, o estudo sobre sistemas caóticos desperta a falta de um controle pleno ou absoluto diante de previsões, o que começou a gerar muito interesse em outras áreas que não apenas aquelas da matemática. Mais que interesse, o sintoma civil do caos permaneceria como

um fantasma, um espírito de natureza que retorna, semelhante a um rito mítico.

Físicos e matemáticos descobririam que o comportamento desordenado agia como um processo *criativo* (GLEICK, 1987, p. 43): gerava padrões às vezes estáveis, erráticos, instáveis, finitos, infinitos, “*but always with the fascination of living things*”⁵ (GLEICK, 1987, p. 43). Tal comportamento estaria radicado quando duas soluções que começam próximas umas das outras podem se comportar de modos muito distintos, como aponta Devaney (1989), à medida que o tempo é o domínio da ação. Assim, algum elemento deve causar a desordem de um sistema, e este elemento pode estar estruturalmente aderido a este sistema, e, justamente por isso, provocar choques, conflitos, caos (Figura 8).

A natureza desses movimentos que determinam o estado do sistema (seu grau de ordem/desordem) envolve o princípio ao qual chamamos de Entropia.

Figura 8. Excerto de *In a given situation*, Francis Alÿs, São Paulo: Cosacnaify, 2010.

A introdução do termo entropia é datada de 1850 pelo físico alemão Rudolf J.E. Clausius (ASIMOV, 1986), afim de atribuir um valor energético diante da desordem de um sistema

⁵ “Mas sempre com a fascinação das coisas vivas/das coisas com vida” (tradução nossa).

termodinâmico. São extensas as definições e prolongamentos diante deste tema, mas, basicamente, a entropia caracteriza o grau de uniformidade com que a energia está distribuída em sistemas fechados. Por exemplo, a água pode efetuar trabalho ao fluir encosta abaixo, fazendo girar uma roda d'água. Em um mesmo nível, a água não poderia realizar trabalho, mesmo estando em um plano elevado. Ou seja, para o equilíbrio do sistema são cruciais as diferenças de concentração de energia, por exemplo.

Um dos estudos do artista Francis Alÿs para a obra *In a given situation* remonta a condicionar, plasticamente, níveis de energia ficcionais através da mistura das tintas com a realidade das palavras (Figura 9).

Alÿs comenta a supressão humana diante da instável paisagem, na qual parece buscar evidenciar a casualidade entre a falta da autonomia humana e a fronteira da ordem que circunda o funcionamento momentâneo de um tornado, ou uma queimada imprevisível em uma floresta:

Todo conjunto é uma soma, um acordo de unidades. De onde unidade e átomo e pó voltam a ser a mesma coisa. Em seus quadros provisionais, a ciência ainda não concedeu a dignidade que cabe ao estado poeirento, ao lado do gasoso, do líquido e do sólido. Tem, sem dúvida, propriedades características, como sua aptidão para os sistemas dispersos, coloidais – onde nasce, quem sabe, a vida –, bem como – talvez por desdobramento de superfície – sua disposição para a catálise. Será que o pó pretende, além do mais, ser espírito?

(ALÿS, 2016, p. 12)

As experiências de *desordem* promoveram a percepção de que vivemos fundamentalmente em um mundo imperfeito, no qual as coisas nos habitam também, e não podem ser simplesmente controladas pela humanidade. Esta percepção desenvolvida ao longo do século XX através de diversos estudos em busca de relações regulares nos sistemas do mundo comprovam que a imprevisibilidade é um componente extremamente presente nos mais variados métodos e sistemas. Alÿs (2016) expõe uma percepção da ciência que partiria do estado talvez mais elementar, o pó, o estado poeirento, e que, desse mesmo estado, formam-se as mais complexas vidas. Ainda que alegue este estado como esquecido, ou não muito bem considerado como objeto de pesquisa para a ciência – o que não significa trocar um cientificismo por um primitivismo, talvez, mas reativar a relação entre ciência e filosofia, ou inserir a ciência na dimensão do mundo da vida (MERLEAU-PONTY, 2004), o que o autor Merleau-Ponty determinará como um origem do pensamento: “Nesta historicidade primordial,

o pensamento alegre e improvisador da ciência aprenderá a insistir nas próprias coisas e em si mesmo, tornará a ser filosofia” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 86).

Figura 9. Francis Alÿs, desenhos. Processo criativo de *In a given situation*, 2010-16.

De fato, as mudanças de paradigmas no campo da ciência ao longo do passar do tempo – como a compreensão de que o homem e a Terra não são o centro do universo por Galileu Galilei no século XV; práticas de fundamentação e aceitação do que é comprovado experimentalmente como verdade por Descartes no século XVII; a teoria da evolução das espécies por Charles Darwin no século XIX, e os estudos da mente humana por Sigmund Freud, no século XX – atribulam reverberações inerentes no campo da filosofia, da cultura em geral, do pensamento. Apesar disso, podemos apontar que o caos habita uma sobrevivência mitológica, e, por isso, detém certas formas visuais, e está atrelado pelo pensamento científico, à lei da Termodinâmica e à entropia. Isto seria dizer que o fenômeno do caos e entropia estão relacionados em sua natureza ontológica.

Todas essas estruturas de pensamento relacionadas inicialmente às ciências foram, de certo modo, transitando o ponto de vista do observador do mundo, que tornava-se menos um operário do fazer e mais uma parte da paisagem do mundo.

Merleau-Ponty (2004) aponta a civilização humana como manipuladora da natureza, não se colocando previamente como um observador da paisagem do mundo, renunciando habitá-lo. Coloca o pensamento da ciência (moderna) como ativo, desenvolto, que trata os objetos como geral, e aponta que a ciência clássica ainda conservava a opacidade do mundo, o problema do imaginário, indo buscar fundamentos transcendentais.

Há hoje na filosofia a prática autônoma e o direcionamento do pensamento técnico. Assim, a ciência usufrui dessa “moda” intelectual aplicando suas técnicas por toda parte. Mas, tomar para si o pensamento de que o mundo apenas é por definição o objeto operacional de nossas situações é tomar como artificial esse pensamento. “É preciso que o pensamento da ciência – pensamento de sobrevivência, pensamento do objeto em geral – torne a se colocar num ‘há’ prévio, na paisagem, no solo do mundo sensível[...]”⁶. Para assim despertar, com seu corpo, outros corpos associados, os outros que não são meus congêneres, mas que nos frequentam, que eu frequento.

Seria nesta existência prévia da paisagem a qual habitamos que nascem as relações ontológicas que traçamos com os fenômenos do mundo, seja ele no mundo sensível ou não. Seria o caos uma deriva da dependência sensível da percepção do mundo, em condições muito iniciais de diversos fenômenos naturais? Esta dependência sensível atribuída ao caos reside em estabelecer uma forma que habita nosso imaginário com a qual percebemos sua natureza.

Gleick (1987) nos dá o exemplo da imprevisibilidade a partir do movimento de um pêndulo, um objeto do qual não podemos prever a direção de seu deslocamento. Através do fenômeno do visível, poderíamos traçar um mapa para entender o movimento pendular. Se indicarmos com cores as regiões que o pêndulo toca, como seria? Pintar um ponto de vermelho, azul, ou amarelo. Este mapa teria marcas sólidas em certas partes, e também regiões com marcas repetidas do seu balanço, e, ainda, regiões às quais as cores aparecem entrelaçadas. Para todas as propostas, como aponta Gleick (1987), o destino do pêndulo é impossível de adivinhar, pois ele detém um componente da imprevisibilidade dos sistemas não-lineares. É também imprevisível a formação das nuvens no céu: a consequência de seu desenvolvimento depende de uma série de fatores como o clima, os ventos, a pressão, o calor, as águas. Se as condições

⁶ MERLEAU-PONTY, 2004, p.17

exatas não forem conhecidas, seu comportamento futuro também será imprevisível, isto é, a grande maioria dos sistemas orgânicos apresenta uma grande sensibilidade a perturbações, ruídos e erros.

Entretanto, a ideia do componente do imprevisível nos sistemas da natureza nos leva também a uma noção de *atratores*. Atratores representam as possibilidades para o comportamento futuro das diversas trajetórias iniciadas em diferentes pontos, atuando basicamente como um ponto fixo. Como ocorre com a gota de creme lançada no café, que gera um fluxo turbulento, e então dissolve-se alterando a consistência do líquido⁷. Assim, com a expansão dos estudos sobre o caos, desenvolveu-se a ideia de *atrator estranho*, o que corresponderia a um ponto de convergência, como podemos ver na Figura 10, que representa atratores de um sistema chamado de Sistema de Lorenz.

Figura 10: Atratores caóticos de Lorenz. fonte: portal.if.usp.br

Nessa natureza da dúvida, Merleau-Ponty (2004) discorre sobre um enigma que habita esta devida incerteza dúbia. Esse enigma é representado pelo autor através do desenvolvimento de noções como a percepção de mundo, de corpo próprio, de sujeito. Sujeitos que observam, sem deter um controle, como um *ser* não configurado apenas pelo pensamento, mas também

⁷ Cf. TACHA, 2002, p. 243 – ver epígrafe no início deste capítulo.

pela confusão, pelo narcisismo, um si que tem uma face e um dorso, um verso e um reverso, um passado e um futuro. Isto é, Merleau-Ponty parece resgatar um estatuto da percepção e da sensibilidade, que a partir da filosofia de Descartes havia sido substituído pela ordem da representação, por exemplo.

Essa percepção do mundo sensível que Merleau-Ponty descreve, seria como estar aderido ao tecido do mundo, ao ver no movimento pendular um prolongamento de si próprio, ainda que inverossímil, uma vez que no interior das coisas do mundo residem semelhanças.

A imprevisibilidade que reside em uma perspectiva de irregularidade caótica do movimento do pêndulo habita tanto aquele objeto quanto a mim, sujeito ordinário do mundo. Portanto, a percepção do sujeito diante do fenômeno do caos reside em uma permanente instabilidade que pode oferecer, criar e desenvolver pontos de transformação de movimento.

Este é o sujeito que pode emergir da realização de uma percepção diante da realidade do mundo:

A animação do corpo humano não está precisamente alocada pela junção de nossas partes umas às outras. Um corpo humano está quando, entre vidente e visível, entre tocante e tocado, entre um olho e outro, entre as mãos quando produzida uma espécie de recruzamento, quando acende a faísca do senciente-sensível, e se inflama sem cessar de queimar.

(MERLEAU-PONTY, 2004, p. 21)

É nesse sistema de trocas, desordem, caos e turbulências, incessante, que moram os enigmas do corpo, e portanto, do pensamento também. “A natureza está no interior”, esta frase do pintor Cézanne é utilizada como um grande deslocamento para a visão sensível proposta por Merleau-Ponty para iniciar, a partir de uma breve frase, um vínculo com o leitor acerca da percepção das coisas do mundo.

É diante dessa perspectiva entre a visão e o pensamento que pretendemos estabelecer aqui uma forma de prolongamento do nosso imaginário: a representação visual, processual e criativa do caos, que sobrevive na história da arte. Se a natureza tece o movimento da vida, é nela própria que encontraremos os núcleos expressivos de diversas obras de arte (e tantas outras angústias). No movimento da natureza encontramos uma espécie de reino, de funcionamento interno de leis que regem jogos recíprocos de forças, ou assim denominados pela civilização. Delimitamos, portanto, um posicionamento diante das forças naturais compositivas do mundo sensível articulando as narrativas artísticas às ciências naturais, que, de certo modo, pertencem

ao mesmo universo abstrato.

A artista Rachel Rose (Estados Unidos, 1986) elabora em seu filme *A minute ago* (2014, 9 min.) uma experiência visual diante, também, da catástrofe promovida pelas forças naturais. Com uma linguagem artística centrada em instalações e produção de vídeos, a artista atua com questões relacionadas a temáticas ambientais, mortalidade, história, tecnologia. Podemos afirmar que a artista levanta questões que concernem a contemporaneidade. No vídeo citado, nos deparamos inicialmente com um registro caseiro de uma violenta chuva de granizo que repentinamente ocorre em uma praia na Sibéria.

A artista busca iluminar os processos que envolvem a edição de um filme – como a ideia de colagem – com as próprias sensações que são reveladas pela obra: “*When something suddenly comes in, like a hailstorm or a larger catastrophe, it feels as though that thing's been cut and pasted into your reality*”⁸ (ROSE, 2015, p. 61).

Podemos ver como a sensação de terror e desespero paira diante de uma situação caótica como experimentar possibilidades de morte em meio de uma catástrofe (Figura 11). Portanto, mudanças repentinas, caóticas ou turbulentas de sistemas naturais como o clima, por exemplo, são fontes de acesso ao sublime e muitas vezes promovem experiências de horror diante da paisagem, que é aparentemente estável.

Figura 11: Frame de *A minute ago* (filme, 9', cor, stereo, 2014), de Rachel Rose.

⁸ "Quando algo acontece de repente, como uma tempestade de granizo ou uma catástrofe maior, parece que isso foi cortado e colado em sua realidade" (Tradução nossa)

A artista Letícia Ramos (São Paulo, 1976) desenvolveu um projeto denominado “História universal dos terremotos”, exibido no espaço Pivô, em São Paulo, em 2018. Centrada nos aspectos da linguagem fílmica e fotográfica, a artista tem investigado causas e efeitos socioeconômicos, psicológicos e políticos dos terremotos. Baseou-se em uma série sequencial de eventos catastróficos ocorridos em Lisboa, Portugal, no ano de 1775. Um violento terremoto, seguido por um tsunami e um incêndio transformaram radicalmente o aspecto da cidade, bem como as memórias e o imaginário do país.

Dessa forma, Ramos cria uma ficção fotográfica em cima de uma realidade histórica. Utilizando a técnica de fotografia estroboscópica em microfilme, a artista registrou movimentos de objetos caindo, em uma referência direta à ideia de abalos e quedas derivadas de terremotos (Figura 12). A artista instalou, também, a simulação da ação de um sismógrafo, registrando as vibrações do Edifício Copan (sede do Pivô), em um rolo de filme 16mm, que era projetado simultaneamente no espaço (Figura 13).

Portanto, reside nos gestos poéticos da artista a ativação de uma memória atualmente imaterial (um evento catastrófico ocorrido no século XVIII), porém que carrega reminiscências sobreviventes através da ficção.

Figura 12: Obra de Letícia Ramos, fotografia estroboscópica. Espaço Pivô, São Paulo, 2018. fonte: pivo.org.br

Figura 13: Vista do sismógrafo instalado no espaço Pivô, 2018. fonte: pivo.org.br

Merleau-Ponty (2004) aponta que dentro do fenômeno do visível habita o pensar, e logo, o sentir. A duplicidade do sentir reside na possibilidade que “o de dentro chegue até o de fora, e o de fora habite o de dentro (imagem, desenho, quadro⁹)”. É a mesma duplicidade constitui a compreensão da quase-presença (MERLEAU-PONTY, 2004) a visibilidade iminente que configura os problemas do imaginário. Para o autor, a pintura celebra o enigma do visível.

Uma vez que a visão sensível é conquistada pelo exercício, e, como pontuado anteriormente, à medida que se aprende, ganha-se mais liberdade diante do mundo, a visão não se limita apenas ao que se vê, de fato. Assim como a linguagem não se limita apenas pelas palavras, vocabulários ou frases, tal qual a flor ausente do buquê de Mallarmé¹⁰. O olho é um instrumento que se movimenta por si mesmo, um meio que inventa seus fins, é sensibilizado pelo impacto que recebemos do mundo, e por isso o autor toca na pintura: o olho restitui ao visível pelos gestos e traços das mãos.

⁹ O cinema exerce em si um meio de alcance nessa duplicidade à medida que existe uma tensão entre dois materiais reflexivos. É, por si só, um problema de imaginário.

¹⁰ “Digo: uma flor! e, fora do esquecimento em que minha voz relega nenhum contorno, como qualquer coisa que não os sabidos cálices, musicalmente se eleva, ideia mesma e suave, a ausente de todos os buquês.” (MALLARMÉ, S., apud. CAMPOS, H., CAMPOS, A. & PIGNATARI, D., 2006)

Para Merleau-Ponty, a proposta de *Dióptrica* de Descartes exclui o enigma da visão e distancia-se em extremo dos contatos consigo mesmo. Não há visão sem pensamento (MERLEAU-PONTY, 2004), e, no entanto, só pensar ainda não bastaria para ver. A visão das coisas do mundo é praticada, condicionada, e tudo que se diga e se pense sobre a visão faz dela um pensamento. Nosso corpo é afetado por aquilo que vemos e consequentemente por nossa distância entre o pensamento e as coisas em si mesmas. “O corpo é para a alma seu espaço natal e a matriz de qualquer outro espaço existente” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 37). Com esta colocação o autor estabelece a visão como pensamento e a visão que se efetua de maneira não tátil, mas visível, introduzindo alma e corpo entre o espaço e o pensamento. É importante, também, apontar que Descartes propõe que quem vê é a alma, e não o corpo, apesar de que se vê *a partir* do corpo. Portanto, o enigma sobre o qual discorre Merleau-Ponty é a retomada do corpo e suas funções como indispensáveis na visão.

Dessa forma, será estabelecido um panorama da visão como pensamento de uma matriz corporal. É este corpo que tece relações caóticas diante das coisas do mundo, pois são nada menos que a própria parte da paisagem, o corpo como um receptor do mundo e não somente uma rede de relações entre objetos.

É a partir dos deslocamentos dos corpos dos artistas ao imprevisível, ao risco e às forças sublimes da natureza que estabelecem-se as obras aqui em questão. Sejam elas: *The sea of ice [or the wreck of hope]*, (óleo sobre tela, 1823-24), de Caspar David Friedrich; *Snowstorm – steam-boat off a Harbour’s mouth making signals in shallow water, and going by the lead*, (óleo sobre tela, 1842) de Joseph Mallord William Turner; *Falling I* (filme em 16mm, 34', 1970) e *Falling II* (filme em 16mm, 44', 1971) de Bas Jan Ader; e *In a given situation*, (14 desenhos, 3 pinturas e um filme em 16mm, 2010-16) de Francis Alÿs.

Iniciaremos um levantamento e estudo em imagens para que possamos criar relações simbólicas, figurativas, poéticas, diante de uma estrutura visual do caos, para levantar alguma espécie de historicidade que remeta aos primórdios remanescentes que Didi-Huberman (2013) destacaria como a sobrevivência – modelo conceitual de Aby Warburg para o estudo das imagens –, estabelecer na presença ativa, a origem perdida. Esta *origem perdida* se conecta também aos mitos de origem, que são cultuados através dos ritos e permanecem por inúmeras gerações nas sociedades mais arcaicas ou primitivas, para que, sempre que for necessário, seja possível retornar àquela mesma ocasião original ao extremo, e que todos os “iniciados” saibam como encontrar a situação certa para retornar (ELIADE, 1963). Ou seja, acreditamos em um

paralelo entre o que sobrevive de uma imagem ao longo dos tempos e aquilo que habita o imaginário primitivo de sobrevivência de um mito.

Para Winckelmann, essa sobrevivência viria através da imitação das obras antigas, ou até mesmo das origens antigas da própria vida (DIDI-HUBERMAN, 2013). Haveria, assim, este tempo próprio das obras de arte, um tempo não-linear, visto que é composto por sobreposições históricas, culturais, antropológicas, particulares. Este tempo sobrevivente, que reside latente, seria nomeado como *Nachleben* por Aby Warburg. Neste conceito, que o autor utiliza no idioma alemão em virtude de sua complexa tradução para o inglês, reside a ideia da sobrevivência e da insistência para estabelecer o modo como determinadas formas, gestos, motivos, resistem como fantasmas ao longo do tempo, na memória coletiva e na cultura.

Ainda, de acordo com Didi-Huberman (2013), “toda a problemática da sobrevivência passa, fenomenologicamente falando, por um problema de movimento orgânico” (idem, p. 167). Este problema, ao qual se refere o autor, foi conduzido por Aby Warburg e consiste em selecionar espécies formais, modos de operação da tragicidade do próprio tempo como elementos do passado. Warburg constrói o que Didi-Huberman aponta como o modelo cultural da história, no qual os períodos do tempo são formados por estratos, blocos híbridos, rizomas, complexidades que se atravessam – tal qual a popularidade dos estudos do caos trouxeram à comunidade científica, a discussão em torno da disciplina da história da arte também levou o teórico Warburg a propor uma “disciplina sem nome” (DIDI-HUBERMAN, 2013). Este modelo cultural permite sua decomposição teórica, e a este conjunto de percepções Huberman denomina como modelo sintomático da história das formas: a emergência e a mudança das formas deve ser analisada como colagens, misturas de processos caracterizados pelas tensões entre purificação e hibridização, normal e patológico, ordem e caos, entre características que não são claramente habitadas no campo do visível e outras que se mantêm impensadas.

É neste modelo fantasmal (do francês *modèle phantomal*) da história, que é expressa por assombrações, retornos, sobrevivências, resíduos, que vamos discorrer sobre as formas presentes em determinadas obras de arte. Este modelo diz respeito às características que o tempo instaura nas perspectivas da história do mundo. Como historiador, Warburg realizou um seminário na Universidade de Hamburgo dedicado integralmente aos estudos do historiador de arte J. Buckhardt (1818, Suíça) e da escrita historiográfica, isto é, os modos que a história se sedimenta na cultura. O ponto essencial de Warburg é que ele rejeita a noção de que o(a) historiador(a) possui uma superioridade, um domínio sobre os materiais temporais que se propõe a estudar, tal qual, por exemplo, a memória.

Para Warburg, não interessam as doutrinas históricas deixadas por Buckhardt, mas sim a forma com qual foi um *receptor*, um *capturador* (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 69) da vida histórica, seja ela expressa em sentidos psicológicos, morfológicos e dinâmicos. Essa forma é definida por Warburg como agitações da memória, ou melhor, *ondas mnemônicas*.

Caminhamos para uma analogia entre o funcionamento de um fenômeno natural (ondas) e entre a escrita histórica. Isso implica em compreender que a história correria não por uma linha reta, mas que opera como uma onda: tem movimentos, imprevistos, altos e baixos, e distintos pontos de vista. Assim, Warburg expressa essa ideia com uma metáfora geológica, criando um vínculo maior ainda – e mais perturbador também – entre as formas de vida e das imagens. Essas agitações ou ondas de memórias e ações ao redor de um elemento – a própria cultura, sua história – não são totalmente fluidas e justamente por isso, tal qual o fenômeno natural, provocam a emergência de tensões, resistências, crises, rompimentos e catástrofes.

Desta forma existiria, a partir desta perspectiva, uma “onda” fundamental que deixa certas coisas no mundo sobrevivendo, como fantasmas, em um processo de fragmentação, de idas e vindas. Para esta metáfora Warburg usa um antigo aparato utilizado para registros de movimentos invisíveis da terra: o sismógrafo¹¹ (Figura 14). Compreender a função dos historiadores como sismógrafos seria entender a sensibilidade com a qual são mobilizados diante da história do mundo, e como suas bases se movimentam quando recebem ou transmitem ondas.

¹¹ O sismógrafo é um instrumento que detecta, amplia e registra as vibrações da Terra, sejam elas provocadas por processos naturais ou pelo homem.

Figura 14: Sismógrafo de um terremoto local no Chile. A representação da imagem se deu mecanicamente pela ação de um pêndulo amortecido. Imagem escaneada do livro *The surviving image*, de Georges Didi-Huberman.

Estaríamos, então, diante de uma comparação tecnológica. O sismógrafo é um aparelho sensível, capaz de registrar movimentos subterrâneos, movimentos “invisíveis”, ou até mesmo aqueles que não conseguem ser vistos por nós, e cuja evolução intrínseca pode dar vazão a devastadoras catástrofes como os terremotos. Esses movimentos só se tornaram acessíveis, ou melhor, visíveis, a partir dos seus registros gráficos, revelando este fenômeno invisível e visível simultaneamente. O registro deste aparelho foi desenvolvido pelo avanço das técnicas em cronofotografia,¹² promovidas pelo cientista e inventor Étienne-Jules Marey (1830, Paris). Warburg promove uma analogia entre a noção da vida em movimento das imagens – que se mantêm vivas, renascem, sobrevoam os tempos – e a relação nesta técnica entre o tempo e o movimento. Isto quer dizer que esta técnica proporciona a captura da manifestação da energia atuante sobre um corpo (DIDI-HUBERMAN, 2013), o que viabiliza uma interface entre o até então invisível com o visível, ambos se projetando no mesmo contexto.

¹² A cronofotografia capta o movimento em vários quadros de impressão. Essas impressões podem ser organizadas posteriormente como células de animação ou em camadas em um único quadro.

Ainda, existe esta formulação que Marey executa a partir da ideia de um “movimento desassociado de qualquer representação de um corpo” (idem, p. 69), à medida que registra-se o movimento de um fenômeno natural autônomo, não sendo apenas uma consequência estética do método cronofotográfico. É uma construção, para o inventor, daquilo que chamou como um retorno epistemológico do método gráfico em geral. Em sua publicação *La méthode graphique*, de 1878, havia uma busca por uma forma verdadeiramente real, tal como pensava, e que, a partir do método gráfico os fenômenos seriam verdadeiramente representados, pois seriam capturados, inscritos em uma máquina gráfica. Seria, dessa forma, um modo direto de expressão dos fenômenos por eles mesmos, através de contínuas representações, e que assim se tornariam visíveis e compreensíveis pelo homem (Figura 15).

Figura 15: Aqui vemos uma fotocronografia de autoria de Étienne-Jules Marey. Trajetória estereoscópica de um ponto brilhante colocado na lombar de um homem que se afasta da câmera. Imagem scanneada do livro *The surviving image*, de Georges Didi-Huberman.

Diante dessas pontuações, podemos pensar que a civilização anseia, busca, procura encontrar controles e fórmulas estabelecidas para dominar, ao menos indiretamente, os fenômenos em seu campo visual, como por exemplo são regidos os métodos gráficos de Marey, que não representam o fenômeno em si, mas o acompanham, o transmitem, o inscrevem, o

expressam, através de um aparato. Como se a representação visual desses fenômenos inscrevesse ao homem algum controle da paisagem e portanto maior domínio sobre ela.

Podemos demarcar aqui como uma *necessidade* sintomática da cultura da civilização a existência dos vestígios. Tal como Aby Warburg descreve em suas noções sobre o tempo e o movimento¹³ das imagens, existe diante delas uma concepção energética e dinâmica desses rastros deixados (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 71). Esses rastros são vistos, por ele, como prolongamento dos movimentos orgânicos, embora os movimentos das imagens não sejam reduzíveis a esse simples aspecto. É necessário que haja uma ação entre forças e dinâmica de formas. Os vestígios, sobreviventes, são as revelações da temporalidade dos fenômenos que atuam na civilização. E é por essa razão, como aponta Didi-Huberman, que a história da arte deve refletir continuamente os modelos biológicos e psicológicos da história, começando com aquilo que concerne à vida (*Leben*) e à sobrevivência (*Nachleben*).

Por modelo biológico o autor refere-se ao pensamento de Winckelmann em relação à concepção do movimento da história construída entre os pólos do progresso e do declínio, do nascimento e decadência, da vida e da morte (DIDI-HUBERMAN, 2013). Ou seja, este modelo opera como se os objetos/assuntos/temas da história da arte estivessem a remontar as origens e revelar sua estrutura como desenrola-se uma vida. Por outro lado, o modelo psicológico da história da arte é apontado por Didi-Huberman como o já supracitado modelo fantasmal, uma reunião dentre vários processos que sobrevivem na civilização e tensionam a busca pelas origens das questões diante das obsessões, das repetições, dos fantasmas.

Portanto, temos aqui que a história da arte se construiria a partir da cultura visual das imagens, das histórias e tempos das imagens, uma vez que a história seria habitada a partir das relações culturais, sociais, econômicas, religiosas, estabelecidas com o mundo. Uma vez que a representação gráfica consistiria na impressão dos vestígios do tempo e dos movimentos orgânicos, a representação visual da paisagem poderia ser os sintomas da percepção daqueles que a observam. A representação visual dos sintomas da civilização se perpetua pela história da arte através das suas repetições em diversas linguagens. Tal qual é a sobrevivência de um mito que constrói significado para as gerações, as imagens retomam o que nos é percebido, o que nos afeta nas relações do mundo através das narrativas da história da arte.

Assim como podemos ver em um breve exemplo de esboços realizados pelo artista Francis Alÿs em relação a seus estudos diante dos fenômenos da natureza como o caos (Alÿs,

¹³ Essas noções – de movimento e tempo das imagens – são o que Aby Warburg denominou como *Pathosformel* e *Dynamogramm*, que, neste caso, não serão abordadas a fim de sua decomposição teórica.

2010) (Figuras 16 e 17). Percebemos que o artista traça relações visíveis diante das estruturas de pensamento possíveis em uma dada situação fenomenológica, como no caso da Figura 17, que consiste em um diagrama de possibilidades que, apresentando palavras como “controle”, “descontrole”, “resistência”, “colapso da ordem” (abordaremos de forma mais ampla a poética e a produção da obra referente do artista Francis Alÿs no capítulo 3).

Finalmente, podemos apontar que a representação visual na cultura das imagens está relacionada com o acúmulo e o vestígio de sintomas que retornam, revisitam as sociedades. O aspecto do caos abordado aqui cria um elo entre sua representação visual e seu aspecto mitológico, o que deixa a ideia de *caos* sempre viva nas relações fantasmais entre o homem e a natureza.

Figura 16: Francis Alÿs, desenhos para *In a given situation*, 2010-16. Imagem scanneada

Figura 17: Francis Alÿs, desenhos para *In a given situation*, 2010-16. Imagem scanneada.

2. UMA PAISAGEM EM CATÁSTROFE, UMA PAISAGEM INSTÁVEL: O SUBLIME NAS OBRAS DE FRIEDRICH E TURNER

2.1. O regime estético romântico

Os estudos no campo denominado *estética* têm sua origem na Antiguidade, com filósofos e pensadores como Aristóteles e Platão. Determinados a estimular e desenvolver o pensamento e a iluminação de questões como o que seria o belo, a ética, a lógica, a moral e a verdade, a estética esteve relacionada primeiramente aos estudos em filosofia. No *continuum* da História, inúmeras descrições e correntes de pensamento foram edificadas em torno das definições da estética. Entretanto, um componente fundamental pertencente à ideia da estética é a ideia da existência de um *sujeito*.

Portanto, o que pretendemos aqui não é realizar um julgamento ao redor da ideia do belo, ou da moral, ou categorizar as poéticas artísticas pelas suas técnicas mais elaboradas. Estabeleceremos possíveis formas de percepção da paisagem que alguns artistas desenvolveram ao longo da história da arte, e, neste caso, escolhemos o período artístico determinado como Romantismo, visto que, posteriormente, veremos artistas que retomam estas poeiras de períodos mais distantes.

Também, é neste período Romântico que podemos perceber uma relação mais profunda com nossa ideia de natureza instável. Uma vez que o caos é um eixo central da pesquisa, iremos ampliar esse núcleo de discussão para seu desdobramento em possíveis representações visuais da história da arte que nos leva a desenvolver uma percepção mais sensível das relações entre sujeito, natureza e artes.

Sem abandonar uma ideia de estética, permanecem aqui dimensões que caminham a um pensamento mais moderno diante dos objetos de arte, isto é, articulações entre os modos de fazer, perceber e representar a paisagem instável da natureza.

Jacques Rancière, em seu livro *A Partilha do Sensível: estética e política* (2005), sintetiza a compreensão de uma dimensão estética da política, relacionada à arte, e aponta um desenho da paisagem do pensamento que compõe o termo *estética*. Para o autor, o termo representa um

(...) um regime específico de identificação e pensamento das artes: um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras

de fazer e modo de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada ideia da efetividade do pensamento"

(RANCIÈRE, 2005, p. 13)

Isto é, faz-se necessário pontuar que a estética representa uma forma prática do pensamento nas relações do fazer artístico. Também, estabelecemos aqui que as narrativas construídas na história da arte mantêm-se atreladas a um desenho do pensamento estético até um ponto em que se chocam com as questões da Modernidade – questões pontuadas pelo autor como, por exemplo, a instauração de um denominador comum a diversos discursos disparatados que os colocam em um grande turbilhão mesclado (RANCIÈRE, 2005), com elementos que vão de Mallarmé a Duchamp, Cézanne a Malevitch, ciência cartesiana e era das massas. Isto é, o autor levanta um paradigma para encararmos o século XX. E esse paradigma, acreditamos que seja o viés da estética sensível, baseado em uma ideia de partilhas comuns. Esta partilha do sensível, como aponta o autor, é composta por um *comum* e por partes exclusivas, que se fundem em espaços, tempos e tipos de atividade partilhados.

Assim, seu regime estético se determina como um comum que se presta à participação e como uns e outros atuam nesta partilha.

É necessário também situar os fazeres artísticos nos contextos políticos e históricos aos quais pertencem. É preciso ter em vista que as artes se mantêm sempre em relação com estes contextos, campos comuns da sensibilidade, traçando relações que atravessam as posições e movimentos dos corpos, as funções da palavra, as repartições do visível e do invisível; e que a autonomia ou a subversão exercida pelas artes repousam sobre a mesma base: a dimensão eminentemente estética.

Nas tradições culturais ocidentais, de acordo com Rancière, estabeleceram-se três regimes de identificação ao que chamamos arte: os regimes Ético, Poético e Estético (RANCIÈRE, 2005). O primeiro regime relaciona-se ao caráter das imagens, seus significados e efeitos produzidos em uma sociedade. Reside aqui um certo aspecto da moral e do teor da verdade das imagens, relacionado à origem e destino das imagens. Não individualiza a arte, ao contrário, relaciona-se com as coletividades, à maneira de ser dos indivíduos. Podem ser exemplificadas aqui as imagens relacionadas às divindades, ao profano, aos direitos e proibições.

O segundo regime separa-se do ético, e é submetido pelo autor como um regime poético, representativo. Identifica as artes no duo *poiesis/mimesis*, sendo este par a forma que possibilita o fazer artístico. Delimita princípios normativos de inclusão das artes, em classificações de

maneiras de fazer. O autor o coloca como um regime pragmático, que se desenvolve por distinções de gêneros das artes plásticas, por exemplo – o que a idade clássica determinaria como “belas artes”.

Este é um regime que se relaciona com o princípio da visibilidade (RANCIÈRE, 2005). Portanto, podemos afirmar que o regime poético inicia questões que iluminam enigmas da visão, ou as diversas formas de percebermos o mundo. É um noção de arte que começa a questionar a forma de perceber, a percepção como fenômeno, ainda que seja pelas vias da prática, da materialidade como categoria.

O terceiro regime, o qual Rancière contrapõe ao poético, é determinado como um regime específico do sensível, o regime estético. Contrapõe-se, pois aqui a percepção da arte não se dá pelas suas distinções internas de modos de fazer, mas pelos modos de ser dos produtos da arte. Frisamos aqui que o regime estético não está relacionado a questões de gosto, prazer ou mesmo sensibilidade. Este sensível seria habitado por um pensamento que tornou-se ele próprio, como tornar-se um pensamento estético diante daquilo que o concebeu. Rancière identifica neste regime, a arte no singular, desobrigando-a de cumprir hierarquias temáticas, gêneros ou regras específicas, fundando uma espécie de autonomia das artes e das suas formas. Ainda, para Rancière, o regime estético mantém uma relação com os antigos, pois se deu, primordialmente, através de decisões de reinterpretações daquilo que até então era concebido como arte. Isto é, o regime estético transforma em princípios de artisticidade (RANCIÈRE, 2005) as relações da expressão de um tempo e de um estado civil que antes era considerada como parte não-artística das obras. Rancière retoma exemplos como

Vico descobrindo o 'verdadeiro Homero', isto é, não um inventor de fábulas e tipos característicos, mas um testemunho da linguagem e do pensamento imagético dos povos dos tempos antigos; Hegel assinalando o verdadeiro tema da pintura de gênero holandesa: não as histórias de estalagem [...] e sim a liberdade de um povo impressa em reflexos de luz.

(RANCIÈRE, 2005, p. 36)

Dessa forma, a noção da modernidade estética recobre a singularidade de um regime particular das artes, um tipo específico de ligação entre modos de produção das obras ou das práticas, formas de visibilidade e de conceituação dessas práticas. O regime estético pode estar relacionado com o pensamento da idade Moderna, uma forma de expressão através da arte pelo próprio pensamento.

Em um outro contraponto, Aby Warburg (apud. Didi-Huberman, 2013) construiu um pensamento no qual o sentido da imagem era mais relevante que sua própria estética; porém, para Rancière, a estética é uma marca que nos indica uma certa temporalidade, uma certa organização do discurso, e que pode igualmente como para Warburg, não estar relacionada a algum tipo de critério de gosto.

De certa forma, o regime estético se estabelece a partir do tempo, e consequentemente do movimento das imagens, e ambos ressaltam que há uma relação com os tempos dos Antigos. Apesar de Warburg traçar inclusive os “ecos” que a imagem produz, como um índice, e justamente por isso acreditamos que o tempo das imagens nos afetam, tanto por uma possível repetição como mesmo um sintoma civil, acreditamos que Rancière determina para onde caminha essa política das imagens no século XX: essas imagens vão se tornar o que posteriormente se categorizou, com relação a diversos movimentos artísticos, como os chamados de movimentos de vanguarda do século XX. É no fervor dos meados do século XIX que os ecos das imagens renascentistas e ainda mais medievais vão retornar à superfície de acordo com um novo regime estético, tal qual que descrito por Rancière. Ainda é proveitoso nos utilizarmos dessa filosofia pois, apesar de levantarmos aqui duas obras do século XIX, nosso objetivo reside nos vestígios e ecos que essas produções tiveram a partir de uma estética que foi tornando-se mais sensível.

Sendo assim, a partir da colocação dos regimes de identificação ocidentais da arte, de acordo com Rancière, nos delimitaremos neste ao período romântico e a dois artistas representativos desta época, considerando o regime estético como propulsor de nossos argumentos. Reside aqui, também, o componente da natureza representada como um espelho/reflexo da paisagem interna, ou como a percepção da natureza afeta a representação visual. Abordaremos a forma através da qual a natureza é percebida – e representada – durante este período, e também como esse período desencadeou o pensamento de Arte Moderna para as narrativas posteriores da história da arte.

A circulação de imagens na paisagem de signos da idade romântica define novas ficcionalidades, uma vez que “[a idade romântica] torna indefinida a linha divisória que isolava a arte da jurisdição dos enunciados ou das imagens, bem como aquela que separava a razão dos fatos e a razão das histórias (RANCIÈRE, 2005, p.54-55)”. Há um movimento do romantismo que começa a induzir a linguagem muda das coisas a penetrar na materialidade dos traços, a linguagem cifrada das imagens: novas maneiras de contar histórias, que são, antes de mais nada, novas maneiras de dar sentido ao universo das ações e dos objetos. Seria nesta atmosfera da

ruptura que se encontraria o regime estético, mais vinculado posteriormente às vanguardas de meados dos séculos XIX e XX. Veremos mais adiante que o Romantismo propulsionou de certa forma a percepção – e logo exercícios práticos no campo das artes – da subjetividade individual.

Entretanto, para Giulio Carlo Argan, aquilo que se compreende como idade Romântica reside em um contexto não apenas temporal, mas também geográfico: o romântico estaria situado nas regiões nórdicas do hemisfério norte, onde a natureza representaria forças misteriosas e hostis (ARGAN, 1996). São concepções que tendem a se opor e a se integrar ao longo das narrativas da história da arte. Com a cultura que provém das ideias do Iluminismo, a natureza “não é mais a ordem revelada e imutável da criação, mas o ambiente da existência humana” (ARGAN, 1996), e, também por isso, é extremamente assustadora. Ao mesmo tempo, rompe-se com a ideia do modelo universal da natureza, tornando-a uma fonte de distintas experiências individuais e coletivas, um real objeto de pesquisa cognitiva. Assim, para o autor, a arte que se relaciona como romântica implica em uma tomada de posição frente à própria história da arte, e isso seria romper com os regimes da arte até então normativos e tradicionais, clássicos.¹⁴ Poderíamos imaginar então que, sob um ponto de vista que pautamos aqui com Rancière, a partir do movimento romântico o desenho de um pensamento estético sensível começa a relacionar-se mais com a sensibilidade da percepção e a subjetividade – ainda que depois aflore o início do que chamamos de era das massas – do que apenas com o fazer prático das artes.

No âmbito de um término do Clássico, e inícios do Romântico e Moderno, como pontua Argan, as decorrentes mudanças de percepção na arte, e obviamente na filosofia, também, são devidas, sobretudo, às transformações tecnológicas, novas estruturas da economia e às consequências nas ordens sociais, políticas e econômicas. Inevitavelmente, avanços e descobertas na área das ciências e dos estudos sobre a mente humana também contribuíram para distintas ou novas formas de perceber o mundo. Uma vez que a tecnologia industrial se baseia nas ciências e atua sobre a natureza, evidencia-se além de uma crise no sistema da arte – não mais apenas a reprodução da natureza, mas sim percebê-la de outros modos –, uma crise na forma de enxergar a própria natureza externa e a natureza humana.

É advindo do pensamento Iluminista que nasce a tecnologia moderna – e operatória – que age sobre a natureza. Esta natureza, agora percebida pelos sentidos, apreendida pela percepção, modificada pelo agir, torna-se a realidade interiorizada. É aqui então que o “belo

¹⁴ De acordo com Argan, o clássico refere-se ao período artístico do mundo greco-romano, e também ao Renascimento na cultura humanista dos séculos XV e XVI.

clássico” (ARGAN, 1996), objetivo e universal, será contraposto ao “belo romântico” (ARGAN, 1996), que, como reflexo de seu tempo histórico, é mutável, incerto e subjetivo. Não haveria mais a busca pelo belo universal, mas o particular e característico, a permissão de associar e recombina “ideias-imagens, mesmo muito diversas e distantes” (ARGAN, 1996, p. 18). Uma perspectiva da história como um modelo fantasmal descrito por Warburg residiria aqui no sintoma desta procura incessante pelas associações entre o tempo e o movimento das imagens, retornando como formas de experiências sobre a individualidade ou o coletivo em distintos contextos históricos. Criar associações entre as ideias que se revelam em imagens é também uma forma de marcar o tempo.

Portanto, podemos apontar que o Romantismo de certo modo inicia um movimento que vai ao encontro da subjetividade das sensações diante da natureza, e não apenas de funções que condicionariam a natureza em relação ao pensamento. Assim, como discorre Argan (1996), o pensamento do Romantismo Histórico pretendia expandir a relação da arte com a sociedade e desvinculá-la de uma leitura apenas relacionada à religião. A arte deveria expressar o cerne espiritual de um povo; apesar dos impulsos tecnicistas e industriais, haveria um estímulo da arte para tocar o sensível comum, e isso não dependeria necessariamente de uma religião de fato, e sim de um *ethos* religioso (ARGAN, 1996). Por este termo em itálico podemos compreender uma morada humana, a natureza humana, uma expressão normativa da sua própria natureza, que está invariavelmente relacionada com as civilizações e as individualidades.

É como discorre Rancière ao colocar o romântico como uma certa ruptura no pensamento dos regimes éticos e poético das artes. A abertura ao subjetivismo romântico colocaria em crise, também, a relação entre indivíduo e coletividade. Como aponta Argan,

A pintura romântica quer ser a expressão do sentimento; o sentimento é um estado de espírito frente à realidade; sendo individual, é a única ligação possível entre o indivíduo e a natureza, o particular e o universal; assim, sendo o sentimento o que há de mais natural no homem, não existe sentimento que não seja sentimento da natureza.

(ARGAN, 1996, p. 33)

Experimentar diante da natureza, e não apenas para imitá-la – acredito que qualquer imitação ainda será um reflexo subjetivo de autor, uma vez que ainda que observemos uma garrafa com água, cada observador a representará a sua maneira, pois hoje temos maior

liberdade de representação da realidade –, tornou um expressar-se sobre aquilo que se vê, sobre aquilo que se sente.

Tal como poder sentir-se insignificante, pequeno, inacessível e imerso frente a gélidas montanhas por exemplo, como também o contrário; sentir-se soberbo diante de um grande universo. E ainda assim, um grande drama relacionado à existência, à solidão, reside nas poéticas dos artistas.

2.2. Sobre a forma do sublime, ou possíveis formas de encarar o terror

As relações que estabelecemos diante da natureza e das paisagens nos afetam, à medida que construímos memórias, experiências, alterações de estado de espírito e tecemos relações com nosso conhecimento e nossa percepção diante das coisas do mundo.

Ainda, é na paisagem que encontramos as diversas fontes de estudos de fenômenos naturais, como a chuva, as tempestades, o oceano, sendo, também, a base que acomete a instabilidade que causa diversas catástrofes ambientais, como terremotos, tsunamis, furacões, tornados. Pretendemos aqui estabelecer a percepção de que a natureza externa é a provedora de diversas sensações que nos levam a experiências terríveis, de risco, perigo, dor.

No entremeio do funcionamento desses processos, existem relações caóticas, pois, como podemos imaginar, residem nesses fenômenos, componentes da imprevisibilidade do movimento, da perda de controle, da turbulência e da criação de processos que transformam a visualidade da paisagem. Nesse sentido, a natureza promove a exploração visual de seus fenômenos, e inúmeros artistas realizaram experiências na forma de percebê-la, de registrá-la e de experienciá-la.

O sublime, termo caracterizado por Edmund Burke em seu livro *Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo* (1993), explora diversas categorias de relações humanas e suas naturezas. Por natureza, aqui, podemos compreender a ideia não apenas relacionada ao exterior, como paisagem, mas também, ao interior individual do homem. Uma vez que seu texto foi escrito no século XVIII, é natural que haja diversas compreensões do mundo que se alteraram no decorrer da história e da cultura, porém existe ao mesmo tempo uma relação contemporânea com diversos aspectos existenciais. Burke aponta como fundamental o movimento na natureza através da dor e das paixões, e que no espírito residiriam três estados: indiferença, dor e prazer (BURKE, 1993). Para Burke, os componentes geradores

de sentimentos de poder, paixão, dor e prazer são infinitamente reflexivos, pois agem no estado de espírito e nos permitem saber-nos vivos.

“Dor e prazer são ideias simples, mas não passíveis de definição” (BURKE, 1993, seção II, p. 42) Assim o autor inicia a formulação de várias categorias que incitam a reflexão diante dos sentimentos humanos. Para Burke, o sublime existe como

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível, ou relacionado a objetos terríveis ou atua de um modo análogo ao terror, constitui uma fonte do sublime, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz. Digo a mais forte emoção porque estou convencido de que as ideias de dor são muito mais poderosas do que aquelas que provêm do prazer.

(BURKE, 1993, p. 48)

Majoritariamente as coisas que nos afetam com a ideia de perigo e efeitos similares consistem em modificações do poder e a consequente alteração dos estados do espírito.

Dessa forma, podemos compreender que o sublime é provocado e experienciado a partir das coisas que compõem o mundo e nos afetam, e Burke frisa a linguagem da poesia, principalmente, e das artes, como uma fonte que proporciona tais experiências ao nosso espírito, alterando o então estado de indiferença, por exemplo. Burke ainda indica que tudo aquilo que nos é terrível à visão é igualmente sublime, independente de sua fonte geradora dessa sensação, pois é impossível desprezar algo que nos causa perigo, ou medo. É a partir do desconhecimento das coisas do mundo que pode também se originar toda e qualquer admiração de nossa parte, incitando também as paixões. Assim como exemplifica o autor, as ideias de eternidade e de infinito estão dentre as que nos provocam profundo afeto, talvez justamente por não haver nada que compreendamos tão pouco quanto elas. E acreditamos que é também nessa inquietude do conhecimento que operam as estruturas mítica, uma vez que elas mobilizam possíveis origens dos componentes da natureza humana.

Burke determina como fonte primordial do sublime o terror, de modo mais evidente. E como exemplo de que algo possa nos encher o espírito com esse assombro, ele utiliza o oceano. “O oceano é um objeto de grande terror” (BURKE, 1993, p. 66). Podemos perceber que a paisagem opera também como uma grande provedora dessas dimensões assustadoras. É também na natureza dessa mesma paisagem terrível que são mobilizadas as forças que causam ordem, desordem, alteração de fluxos turbulentos que acontecem, por exemplo, no supracitado oceano. Assim, podemos imaginar que, em um contexto de uma paisagem sublime, o caos

promove alterações do estado de espírito, tornando objetos até então desprezíveis em algo de extremo pavor. Existem afinidades linguísticas empregadas muitas vezes para determinar, indiferentemente, os sentimentos de assombro e admiração, terror e venerável, temor e reverência (BURKE, 1993).

É também na percepção diante dos componentes da infinitude presentes nas linguagens artísticas como a pintura, a poesia, a música, a filologia, que reside a força de impressionar o espírito (BURKE, 1993). O fato de haver nesta percepção de infinito a ideia de que não podemos acessar plenamente seu limite, isto é, de que podemos apenas imaginar quais os limites da música ou da poesia, pode tornar estas coisas do mundo mais amplas e grandiosas.

Burke aponta a literatura como um grande símbolo do sublime, definitivamente passível de originar os sentimentos mais assombrosos diante da natureza. Em seu livro, é possível ter contato com diversos trechos de Homero, como a *Ilíada*, e do *Inferno* de Dante, entre outros clássicos. Como um tocante entre o céu e a terra, Manuel Bandeira escreve o poema “Alumbramento”, o qual acreditamos ser um belo ponto de partida para este capítulo:

ALUMBRAMENTO

Eu vi os céus! Eu vi os céus!
Oh, essa angélica brancura
Sem tristes pejos e sem véus!

Nem uma nuvem de amargura
Vem a alma desassossegar.
E sinto-a bela... e sinto-a pura...

Eu vi nevar! Eu vi nevar!
Oh, cristalizações de bruma
A amortilhar, a cintilar!

Eu vi o mar! Lírios de espuma
Vinham desabrochar à flor
Da água que o vento desapruma...

Eu vi a estrela do pastor...
Vi a licorne alvinitente!...
Vi... vi o rastro do Senhor!...

E vi a Via Láctea ardente...
Vi comunhões... capelas... véus...
Súbito... alucinadamente...

Vi carros triunfais... troféus...
Pérolas grandes como a lua...
Eu vi os céus! Eu vi os céus!

— Eu vi-a nua... toda nua!

Clavadel, 1913

(BANDEIRA, 2008, p. 99)

O próprio poder da percepção, de ver e poder sentir as coisas no mundo, parece que já imbui o poeta de todo o deleite assustador de perceber-se vivo. É também uma exaltação dos sentidos, característica que acompanha o subjetivo romântico no século XIX, e que está presente também no Bandeira dos primeiros anos do século XX.

Joseph Mallord William Turner (1775-1851), nascido no Reino Unido no século XVIII, é conhecido por seus diversos trabalhos em pintura, principalmente, que sobrevivem até hoje como grandes representações do período romântico e também como um expoente da pintura moderna. Turner considerava-se tanto um poeta quanto um pintor (WETTTLAUFER, 2000), à medida que produzia diversas epígrafes em poesia para suas pinturas, e até sua última exposição, em 1850, ele continuou intermitentemente a usar suas próprias criações textuais como um norteador para suas pinturas.

De acordo com o autor Jerrold Ziff (1964), Turner passou assinar seus poemas com o pseudônimo “*M.S.P. Fallacies of Hope*”, ainda que as mesmas palavras constem como parte de títulos de quatro de suas obras. Pode-se ler os versos que foram escritos para a exibição da obra *Slavers throwing overboard the dead and dying - Typhon coming on* (1840):

Aloft all hands, strike the top-masts and belay;
Yon angry setting sun and fierce-edged clouds
Declare the Typhon's coming.
Before it sweep your decks, throw overboard
The dead and the dying - ne'er heed their chains.
Hope, Hope, fallacious Hope!

Where is thy market now?¹⁵

Ainda sob a inscrição de *Fallacies of Hope*, Turner anexa à obra *The opening of the Wallhalla* (1842), os versos:

L'honneur au Roi de Bavière.
Who rode on thy relentless car fallacious Hope?
He, though scathed at Ratisbon, poured on
The tide of war o'er all thy plain, Bavare,
Like the swollen Danube to the gates of Wien.
But the peace returns - the morning ray
Beams on the Wallhalla, reared to the sciences and the arts,
For men renowned, of German fatherland.

Ainda, para exibir a obra *Morning - Return from the Ball* (1846), Turner anexou os versos:

Oh ! What a scene ! - Can this be Venice? No.
And yet methinks it is - because I see
Amid the lumps of yellow, red, and blue,
Something which looks like a Venetian spire.
That dash of orange in the back-ground there
Bespeaks 'tis Morning! And that little boat
(Almost the color of Tomata sauce,)
Proclaims them now returning from the ball!
This in my picture, I would fain convey,
I hope I do. Alas ! *what FALLACY!*¹⁶

Dessa forma, podemos delinear aqui a figura de um pintor¹⁷ que, a seu tempo, operava em campos híbridos da linguagem artística, transitava entre a pintura e o texto, a imagem e a

¹⁵ Esses são poemas que Turner escreveu, e estão presentes em artigo de autoria de Jerold Ziff (1964). Os poemas, em um inglês antigo, demandam um processo complexo de tradução e são, por si só, um inteiro objeto de pesquisa. Parte destes poemas estão no acervo do museu Tate Britain, em Londres.

¹⁶ Presentes no artigo "John Langhorne and Turner's Fallacies of Hope", do autor Jerrold Ziff (1964).

¹⁷ O termo *artista* tornar-se-á mais comum e popular séculos depois, uma vez que, até rebentarem os movimentos de vanguarda do século XX, as funções dos artistas eram muito bem delimitadas: escultores, pintores, gravuristas, as chamadas belas-artes. Até que então, no fim do século XIX, o *artista* torna-se um profissional multifacetado nas linguagens e campos práticos da arte, podendo atuar em diversas categorias além das belas-artes, tais como um artista realizar gravura e instalações, ou desenho e escultura, vídeo e pintura.

palavra. Podemos pensar que esta característica tornaria Turner um indício – e aqui indício ocupa a conotação vestigial – do pintor moderno, do pensamento que pairou nas narrativas de arte moderna do século XX.

Figura 18: J. M. William Turner, *Snowstorm – steam-boat off a Harbour's mouth making signals in shallow water, and going by the lead. The author was in this storm on the night Ariel left Harwich*, [Tempestade de neve – barco a vapor deixando o porto de Harbour fazendo sinais em águas rasas, e seguindo em frente. O autor esteve nesta tempestade na noite em que Ariel deixou Harwich], óleo sobre tela, 91 x 122 cm, 1842. Tate Museum, Londres

Como define Burke, o sublime, na natureza ou na arte, é evocado pela vastidão assustadora que provoca ambivalências na mente do observador como deslumbramento e medo, por exemplo. Provoca também magnitude, infinitude, eternidade, privação, dificuldade (BURKE, 1993), e acima de todas as sensações, reside intimamente o contato com o desconhecido, através de possíveis identificações advindas da dor. Para Turner, que já era consciente das limitações da pintura, o sublime oferecia um caminho para experimentar a abstração, a obscuridade, a confusão, ativando uma extensão do domínio da pintura para além da representação visual. Ainda que o sublime promova a impressão de se distanciar da morte iminente, ainda que em prazeres e dores mais extremas, este opera – em seu efeito de mais alto

grau – causando o que Burke chama de assombro, um estado da alma na qual nossos movimentos são tomados por um horror, arrebatando-nos com força irresistível. O sublime, em graus menores, pode surtir efeitos como a admiração, a reverência e o respeito (BURKE, 1993, p. 65).

Dessa forma, como poderíamos relacionar o sublime na natureza (interna ou externa, em sua forma de paisagem ou espírito) com as formas visuais em nosso recorte do caos?

Turner ilumina através da pintura, os poderes mais elementares naturais, como uma tempestade, e dela perpetua, como aponta Clark (1960) uma aparente aceitação da desordem da natureza, aonde nada parece estável (Figura 18).

O pintor, poderíamos delinear, com seu processo criativo de certa forma híbrido, seria o que o autor Giorgio Agamben (2009) descreve como contemporâneo. Para o autor, em, o contemporâneo seria quase que o impróprio ou o inesperado, a seu tempo (“O que é o contemporâneo?”, 2009). Carrega desconexão e sincronia, adere-se e desloca-se de seu tempo à medida que desvela as obscuridades que compõem seu século, e, como sugere o autor, se deixa iluminar pelas sombras e trevas de seu tempo.

Em um fragmento de seu seminário, o autor traça as linhas do tempo e do ser contemporâneo, levantando a pergunta: “de quem e do que somos contemporâneos?” (AGAMBEN, 2009):

No curso do seminário deveremos ler textos cujos autores de nós distam muitos séculos e outros que são mais recentes ou recentíssimos: mas, em todo caso, essencial é que consigamos ser de alguma maneira contemporâneos desses textos. O ‘tempo’ do nosso seminário é a contemporaneidade, e isso exige ser contemporâneo dos textos e dos autores que se examinam. Tanto o seu grau quanto o seu êxito serão medidos pela sua – pela nossa – capacidade de estar à altura dessa exigência.

(AGAMBEN, 2009, p. 57)

Ao que Agamben parece discorrer, o contemporâneo se sustenta à medida que consegue sobreviver fora de seu tempo, ainda que aderido irremediavelmente a ele.

Dessa forma, este pintor/poeta, e, podemos dizer, artista contemporâneo, se sustenta também pela percepção que retém em perceber diante da natureza alguma forma de estrutura que a mantém em constante ordem e desordem, como seria o próprio tempo. Para realizar a obra que apresentamos, *Snowstorm*, Turner pediu aos marinheiros para que o amarrassem no

mastro da jangada para que ele pudesse estar imerso diante de um violento fenômeno de uma tempestade meio ao mar, e ali permaneceu por quatro horas, lançando-se a um risco real de terror, dor e morte diante de uma paisagem instável.¹⁸

Turner, who was well aware of the license he often took with nature, was unusually insistent on the truth of this particular scene. In the royal academy catalogue of 1842 the entry reads '*Snowstorm – steam-boat off a harbour's mouth making signals in shallow water, and going by the lead. The author was in this storm on the night Ariel left Harwich*'. There were no quotations from Byron or 'the fallacies of hope'. And when the Rev. Mrs Kingsley told Turner that his mother liked the picture, Turner said: I only painted it because I wished to show what such a scene was like; I got the sailors to lash me to the mast to observe it; I was lashed for four hours and did not expect to escape, but I felt bound to record it if I did. No one has any business to like it.

(CLARK, 1960, p. 143)¹⁹

Há também nesta pintura uma inter-relação entre o objeto que determinamos sendo o barco a vapor, construído pelas mãos de homens à deriva em uma tempestade, que podemos pensar como uma entrega da vida aos poderes de um elemento como a água.

Ainda, nesta afirmação de Turner, não há pretensão do pintor com alguma espécie de gosto. Há um gesto até de certa forma autodepreciativo, de buscar através do risco o encontro com o imprevisível, assustador. Como aponta Didi-Huberman (2013) ao redor de teorias de Winckelmann sobre o *ideal*, este seria apreendido por uma contemplação de um objeto, ou sensação, que já não existe mais, desapareceram mas residem as “mediações do espírito” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 21), que transitam nestes pontos fora do tempo, que seria o ideal. Dessa forma, podemos encarar que o contemporâneo estaria também deslocado de seu tempo presente, e que assim, manteria este resíduo do ideal como fonte de sobrevivência?

¹⁸ Turner realizou uma série de pinturas nessa mesma temática, no fundo, relacionado basicamente ao sublime movimento das águas (Figura 19).

¹⁹ Turner, que estava bem ciente da licença que costumava tirar com a natureza, insistia extraordinariamente na verdade dessa cena em particular. No catálogo da academia real de 1842, a entrada diz '*Snowstorm – steam-boat off a harbour's mouth making signals in shallow water, and going by the lead. The author was in this storm on the night Ariel left Harwich*'. Não houve citações de Byron ou '*The Fallacies of Hope*'. E quando a Rev. Sra. Kingsley disse a Turner que sua mãe gostava da imagem, Turner disse: 'Eu só a pintei porque queria mostrar como era essa cena'; 'Fiz com que os marinheiros me pendurassem no mastro para observá-lo'; 'Fiquei amarrado por quatro horas e não esperava escapar, mas me senti obrigado a registrá-lo, se conseguisse. Ninguém tem o direito de gostar'. (Tradução nossa).

O evento presenciado por Turner, já desaparecido e vivido, sobrevive como um fantasma de terror impregnado na tela que se situa hoje no Tate Museum em Londres, uma busca de alcançar um tempo que já lhe pertenceu, não nostalgicamente, mas aderido a sua urgência, a sua sobrevivência. Produzir em determinada linguagem, neste caso a pintura, determinado afeto que a experiência lhe atingiu, sendo este um sintoma diante das forças naturais, um desejo por uma possível destruição universal? Diante do evento presenciado pelos seus olhos, pelo seu corpo imerso em tal situação, Turner indica que “*I did not expect to escape, but I felt bound to record it if I did*”.²⁰ (GERVAIS, 1985), revelando uma escolha de lançar-se ao risco iminente de morte, sendo uma testemunha da beleza e do horror da natureza. Contemporâneo a seu tempo, poderíamos imaginar que Turner usou seu corpo como fonte de experiências para a pintura diante de uma instabilidade na paisagem, operando como o que viríamos a chamar de *performance* no século XX.

Entretanto, outros pontos de vista existem diante desta experiência que Turner registra nesta obra, como revela Wettlaufer (2000). O que tornam esta obra ainda mais interessante e contemporânea a nosso tempo, a construção de uma narrativa fictícia: “*However, twentieth-century scholars have established that no ship called Ariel existed during this period in Harwich, and that Turner had not visited the East coast in over twenty years*” (WETTLAUFER, 2000, p. 158).²¹

Essa construção funciona como uma complementação de seu uso da poesia para aludir à criação de seus títulos de obras, expandindo o potencial de significado não representativo em sua pintura – a palavra. Se sua experiência foi verídica ou não, o que nos interessa é a forma visual com a qual ele produziu esta sublime paisagem: um turbilhão. Burke (1993) aponta a palavra como uma adequada maneira de se transmitir sentimentos e paixões de um espírito a outro, ainda que na pintura as imagens sejam claras, por exemplo, as palavras ainda exercem uma clareza para incitar entusiasmo, inquietude.

Talvez o mais marcante empenho de Turner resida em evocar a confusão, o mistério e a obscuridade que Burke descreve como uma expressão que refletisse uma verdade emocional, e não apenas literal, através de uma composição mais aberta. A partir de uma estética relacionada muito mais à subjetividade do que à representação, apenas. E aqui, a forma encarada da paisagem revela-se como um lugar assustador, caótico e abstrato.

²⁰ “Eu não esperava escapar, mas me senti obrigado a registrá-lo se o fizesse”. (Tradução nossa).

²¹ “Entretanto, acadêmicos do século XX estabeleceram que não houve um navio chamado *Ariel* durante este período em Harwich, e que Turner não visitou a costa Leste por mais de vinte anos”. (Tradução nossa)

Para muitos, esta obra moveu Turner para uma prática mais abstrata e expressiva, o que impulsionou o pintor a reproduzir a experiência da incompreensão para o espectador, permitindo que a pintura, além de representar, também sugerisse narrativas possíveis. Esta obra também é vista como uma das mais famosas imagens do sublime (WETTTLAUFER, 2000, p. 158), pois sugere uma relação dialética entre seu título – exaustivamente explicativo – e as imagens na pintura – quase incompreensíveis. Como se a paisagem apresentasse uma linguagem visual. O vórtex como um turbilhão que centraliza a composição “indica o caos e o poder dos elementos através da aplicação ativa das cores na tela, criando movimento e energia a um meio inerentemente estático” (WETTTLAUFER, 2000, p. 158). Há ainda, um realce de luz no fundo do turbilhão, revelando certa refulgência do espírito quando imerso à catástrofe.

Turner revela com brilho e polidez as fragilidades humanas que nos são tão obscuras, ocupando o campo de visão central ao redor do movimento da natureza. Paisagens aparentemente estáveis – como um oceano – que possuem uma extrema capacidade de destruição como forças constituintes de sua própria estrutura. Esta pintura reflete sua experiência direta com o assombro do sublime. O que podemos imaginar também, é a forma com a qual o pintor determinava uma relação com o seu próprio corpo. Ainda que a performance não fosse uma linguagem já explorada, reside aqui um ponto de vista a partir do corpo do artista posto em risco a fim de realizar uma percepção de um fenômeno.

Esta observação nos é interessante pois veremos, no capítulo seguinte, meios que os artistas encontraram de encarar o sublime com seus próprios corpos expostos ao espectador. Sendo assim, podemos observar que Turner já exercia um procedimento contemporâneo (como apontamos aqui por Agamben) ainda que aderido a seu tempo, a seu século, no qual apenas as belas artes eram as linguagens praticadas pelos artistas.

Exerço aqui uma certa liberdade em imaginar que o fato de Turner colocar seu corpo em risco para realizar uma obra pode ter a leitura atual de um início da ideia de performance. Ainda, acredito que a experiência caótica com o corpo pendurado em um lastro frente a uma tempestade de neve revela a força e o vestígio que esta obra nos oferece ainda hoje, tal como a ideia da necessidade do artista em produzir determinada obra.

Figura 19: J. M. William Turner, *Snowstorm – Hannibal and his army crossing the Alps* [Tempestade de neve – Hannibal e seu exército cruzando os Alpes]. óleo sobre tela, 146 x 237 cm, 1812. Tate Museum, Londres.

Por sua vez, o pintor Caspar David Friedrich (1774-1840), nascido na Alemanha, diferentemente de Turner, estabeleceu uma relação mais fria e cingida diante da percepção da natureza, criando um profundo vazio nos espaços. Como discorre a autora Alicia Kuzniar (1989), Friedrich desperta um senso de indecifrábilidade em suas obras. A supressão da figura humana na obra *The sea of ice or The wreck of hope* (1823-24) nos permite mergulhar em uma paisagem abissal, como um tempo já passado, onde predomina o poder de destruição da natureza (Figura 20). Esses espaços vazios representam uma enorme dualidade, pois neles habitam uma infinitude sem escapatória, sem salvação, apenas um vazio que poderíamos chamar de angústia.

Figura 20: Caspar David Friedrich. *The Sea of Ice or The Wreck of Hope* [Mar de gelo ou O Naufrágio da Esperança], 1823-24, óleo sobre tela, 97 x 127 cm. Hamburg Kunsthalle, Hamburgo.

Aqui, o sublime parece nos afetar diante da infinitude indecifrável de uma existência humana imersa no oceano. Ainda que de forma suave e aparentemente intocável, a natureza parece que nos congela a experiência. Gervais (1985) aponta que esta obra atuaria como o domínio do controle por esta paisagem em destroços, na qual até a morte é descrita no passado, enquanto que, na paisagem de Turner, o destino parece ainda estar por vir, o que constrói relações estéticas do comum com diferentes percepções dos fenômenos da natureza.

Gervais aponta que o predomina como comum entre eles, ainda que tenham diferentes sentimentos pelos seus mundos, é a sensação de que a pintura pode suscitar outros domínios além do qual é submetida, isto é, além da representação visual em um plano tridimensional – um quadro. As obras de Turner e Friedrich se estendem para uma aproximação profunda com nós mesmos, suscitando sentimentos abstratos, espirituais, uma experiência de natureza prolongada, expandida: aquilo que é a natureza também habita em nós, sujeitos. É como perceber o movimento da tempestade oceânica que move nossos sentimentos de raiva, obsessão, ira. Ou sentirmo-nos afetados pelo vazio que é presente no abismo oceânico. O contato com a ideia de natureza assustadora promovida por estas representações visuais nos faz

sentir mais próximos de nossas abstrações. Nesse sentido, as camadas invisíveis daquele quadro se tornam acessíveis à nossa percepção.

Também, podemos notar que na obra de Turner existe um certo traço de esperança que é vívida como um enfrentamento curioso da vida humana diante do terrível sublime exercido pela natureza. Do ponto de vista de Didi-Huberman (2013), reside uma forma latente de acessar os sintomas de um tempo que experimenta a morte daquele objeto. Talvez como o próprio desenvolvimento da história da arte: a construção vem a partir da morte, e não do nascimento do objeto. Entretanto, os fantasmas de que fala Didi-Huberman habitam tanto o passado como o presente, não representando apenas forças passadas. Pelo contrário, o fantasma sublime da obra de Friedrich se estabelece em seu tempo, mas permanece sobrevivente em sua forma aterrorizantemente vazia.

Podemos relacionar nestas obras apresentadas determinada ausência, seja da figura humana, por exemplo, o que poderia estar ligado à “ausência categórica” do objeto sobre o qual discorre Didi-Huberman, isto é, a morte prévia daquilo que se anuncia. Ainda que Turner anuncie a incerteza e a confusão posta à mercê da força da natureza, algo ali definitivamente já se perdeu, já morreu; enquanto o que morre em Friedrich talvez seja nós mesmos. A morte, ainda que não em seu estado iminente, mas o terror que sua ideia nos causa, ativa a presença intensa deste objeto, revivendo a sua hipotética perda. A própria experiência de quase-morte seria o motivo da repetição em manter algo vivo que já nasceu morto (Didi-Huberman, 2013). O que percebemos em uma distinta observação frente ao movimento da natureza e seu afeto causado em nós é que ela, estável ou dinâmica – e aqui podemos indicar Turner como dinâmico e Friedrich como estável – implica em surtir uma espécie de sintoma universal regido talvez por assombrosos passados presentes. Outro paralelo interessante que existe em ambos é a ideia elementar de que a água representa um múltiplo: aparentemente fonte da origem da vida, é também a provedora de experiências de medo, terror e perigo. Como se na natureza estivessem os maiores mistérios da vida. Como vimos no capítulo anterior, é também a partir da natureza que se originam as estruturas míticas e suas relações com as sociedades, por exemplo, como o mito de criação do mundo, no qual o oceano é a matriz proveniente de toda a vida.

Roland Barthes em seu *A Lover's Discourse* (1978), escreve sobre esta pintura de Friedrich:

A romantic painting show a heap of icy debris in a polar light; no man, no object inhabits this desolate space; but for this very reason, provided I am suffering an amorous sadness, this void requires that I fling myself into it; I

project myself there as a tiny figure, seated on a block of ice, abandoned forever. 'I'm cold,' the lover says, 'let's go back'; but there is no road, no way, the boat is wrecked.

(BARTHES, 1978, p. 133)²²

Este é um trecho da publicação de Roland Barthes relacionada aos discursos amorosos quando pensados em imagens. Para Barthes (1978), há algo que nos fere, nos inflige quando vemos algo que nos exclui, algo que nos é perdido. E a imagem que Friedrich apresenta é também uma imagem de tristeza, de acordo com o autor: há uma certa frieza que toma conta do observador. Também para Warburg (Didi-Huberman, 2013) existe o desejo que se instaura no objeto que se perde. Apesar de Warburg realizar seus estudos – como o *Atlas Mnemosyne* (1924) – com base em imagens representando figuras humanas, a proposta aqui vai no afeto da ausência ou quase ausência desta, e como, ainda assim, podemos traçar relações humanas frente à paisagem, frente a um sintoma de sociedade.

O que esse texto parece nos avisar, ainda, é uma tenra desilusão diante de nosso próprio tempo, uma entrega a esta paisagem capaz de destruir aquilo que aparentemente já desapareceu. O espectador torna-se imóvel frente ao poder imersivo dessa paisagem, que nos revela uma estética romântica, subjetiva e reflexiva. Como se a paisagem ali exposta fosse a paisagem interna individual. Por que uma pintura do século XIX ainda me é relevante? Acredito que pelos mesmos motivos que a literatura clássica e imortal promove: insistir em provocar um pensamento além da imagem ou do texto, percepções da realidade através de uma criação artística. Promover o gosto de experimentar a morte, a desilusão, a confusão e o caos catastrófico que é sentir-se vivo e entregue aos poderes da natureza. Como descreve Barthes, projetar-se diante desta obra é como sentir-se uma pequenina figura.

Kuzniar (1989) revela que a partir de documentações biográficas sobre a vida de Friedrich, ele pouco estava familiarizado com as técnicas da pintura de paisagem, e mesmo pouco habituado a frequentar distintas paisagens. Ademais, a autora segue uma ideia que relaciona a obra de Friedrich com o conceito de alegoria. Para autores mais tradicionais, a alegoria estaria associada com a designação racional e específica de ideias abstratas

²² “Uma pintura romântica mostra uma pilha de detritos em uma luz polar; nenhum homem, nenhum objeto habita esse espaço desolado; mas por essa mesma razão, provido estou de uma tristeza amorosa, esse vazio requer que eu me lance dentro dele; projeto a mim mesmo lá como uma pequena figura, sentada em um bloco de gelo, abandonada para sempre. 'Tenho frio', diz o amante, 'vamos embora'; mas não há estrada, não há caminho, o barco naufragou”. (Tradução nossa).

(KUZNIAR, 1989). Muito além do que se entende por arte abstrata²³, materializar ideias abstratas pode, por outro lado, ter uma forma designada. E a forma encontrada por Friedrich é mobilizada pela forma da natureza, o que é ainda mais interessante, uma vez que nesta forma, aparentemente delineada, habitam ideias que nos consomem a eternidade por seus mistérios. A alegoria de Friedrich aqui reside em apresentar uma ideia que não tem tempo, e sim sobrevoa os tempos: a ideia abstrata da perda, por exemplo.

Reside também aí a ideia mais concreta de um risco iminente de morte, ou perigo. Podemos ver esta zona abissal com seu fundo em fusão com um céu, igualmente congelado, infinito. A acumulação de gelo no primeiro plano também nos dá a ideia da impossibilidade de permanência, cada vértice de gelo é afiado, imenso e brutal como lanças, dando a ideia de um perigo latente. O sublime aqui é presente como um monumento de terror e atração, visto pelos poucos destroços que sobraram de um navio, que pelo título da obra, cria uma ambiguidade que poderia chamar-se *Hope* (Esperança).

Ambos os artistas apresentados aqui tocam em diversos momentos nas questões que ativaram a subjetividade individual no século XVIII e, de certa forma, essas questões foram encaminhadas ao pensamento moderno, sendo o Romantismo talvez o movimento que deixou um vestígio ao que viria popularizar-se no século XIX como Arte Moderna. O que podemos também citar, como um paralelo na poética dos dois artistas, é a forma como a natureza se movimenta dentro deles, e ambos materializam-na praticamente se excluindo dela. Como se, aparentemente, ela tivesse uma presença incomparável à humana.

De certa forma, como apresentamos no capítulo 1, a estrutura do mito diante da ideia do caos pode ser estabelecida como um movimento da natureza que sempre retorna, sempre existe, desde que haja alterações nos fluxos dos sistemas. Aqui nestas pinturas, em especial nas de Turner, podemos ver a forma através da qual o caos se impõe a partir de uma tempestade em alto mar. É, de fato, um turbilhão, em cujo fim existe uma luz que talvez emane algum sinal de esperança para o enfrentamento deste grande terror. Já na pintura de Friedrich, tocamos em uma frieza assustadora e abissal diante de uma perda, ainda que subjetiva, que nos aparece como um objeto já perdido que deixou ali o seu vestígio como sinal de sobrevivência.

Podemos então apontar que, diante das representações e interpretações da paisagem existe uma ampla estética da subjetividade coletiva a partir da individual, e além disso, a pintura

²³ De acordo com Argan (1996), a Arte Abstrata em seu sentido mais amplo refere-se à formas não regidas pela imitação do mundo externo. Em um sentido mais específico, o Abstracionismo liga-se às vanguardas europeias no movimento de subverter a representação ilusionista da natureza, através da decomposição das figuras, novas perspectivas, por exemplo.

de paisagem delineada aqui expressa a noção da subjetividade romântica. Pelo componente sublime da paisagem, esta seria o epítome de uma arte auto-reflexiva romântica que, ao invés de referir-se apenas ao mundo externo, ilumina também as condições, operações e meios daquele(a) que o originou – poderia dizer, a paisagem interna. A paisagem romântica torna visível a invisibilidade, como se mantivesse vivo o tempo daquela imagem, e em ambas pinturas a figura humana é representada justamente pela ausência, isto é, o ponto de vista é da predominância da paisagem, suprimindo a figura humana. Pois dessa forma podemos compreender que a sobrevivência de uma cultura fantasmal pode ser também representada pelas relações tecidas entre a mente humana e a paisagem externa, uma vez que dela podem prover as mais diversas fragilidades humanas.

Alguns séculos depois, artistas como Bas Jan Ader, Rachel Rose, Francis Alÿs e tantos outros registrarão essa sobrevivência frágil nas mais diversas linguagens de seus tempos, tais como o vídeo, instalações, multimídias e performances. Estas experiências, tão sublimes quanto as apresentadas em pintura, relacionam-se também com os poderes e percepções dos fenômenos da natureza. Acredito que determinadas obras de nosso tempo atual renovam e ativam as visceralidades e emoções que o Romantismo abrasou durante o século XVIII em reação ao racionalismo do Iluminismo diante da natureza.

3. A NATUREZA DA ARTE: AS OBRAS DE BAS JAN ADER E FRANCIS ALÿS COMO UM DESLOCAMENTO AO RISCO

3.1. A natureza da arte

Os métodos que a disciplina de História da Arte desenvolveu nos parecem bastante eficientes para construir narrativas lineares frente aos estudos de artes, humanidades, sociologia, antropologia, história e psicologia. Isto é, por narrativas lineares podemos compreender uma tentativa de atrelar a história da arte ao tempo cronológico: manter as imagens da história da arte aderidas a um tempo determinado, que é seguido por acontecimentos assíncronos, como uma narrativa unilateral, com começos, meios e fins. Entretanto, a maioria das narrativas estabelecidas em grandes camadas da cultura diz respeito a um ponto de vista determinado advindo, principalmente, das civilizações ocidentais do hemisfério norte, detentoras de maior poder econômico, dominando outros povos através de políticas colonizadoras e opressões históricas. Também, estudos categorizados como os mais primordiais no que toca os princípios da História da Arte, tiveram suas origens no continente europeu, como datam os estudos de Giorgio Vasari, no século XV.

Nesse sentido, podemos estabelecer que, durante a era Humanista,²⁴ filosofia que teve suas origens na Grécia Antiga e que foi predominante durante o Renascimento, a História da Arte seguiu caminhos aparentemente lineares, com períodos datados de escolas ou movimentos artísticos, diferenciados a partir de técnicas de perspectivas, luz e sombra, figurações, pinceladas, materiais: tradicionalmente, centrada nas categorias de belas-artes como a pintura, a escultura e arquitetura.

Com a expansão dessas expressões artísticas ao longo do tempo, emergem tensionamentos e novas modalidades começam a proliferar no campo das artes plásticas e visuais. Diversos acontecimentos relacionados ao desenvolvimento de novos cenários políticos, sociais, econômicos, materiais e históricos levaram a constantes rupturas ou reformulações de tradições mais antigas dos fazeres artísticos, bem como do próprio comportamento humano.

²⁴ O Humanismo é um pensamento filosófico que foca o desenvolvimento e construção das capacidades humanas atribuindo posturas éticas, morais, dignidade, primando a racionalidade (WOLFE, 2010). Atualmente, autores como Cary Wolfe e Donna Haraway desenvolvem estudos sociais relacionados a um pensamento de Pós-Humanismo.

É, portanto, nesta situação de crescentes tensionamentos que se inserem os artistas aqui apresentados, em um período ainda latente para a História da Arte, que é o que chamamos de arte contemporânea.

Hal Foster (FOSTER et.al., 2009) discorre no editorial do artigo “Questionnaire on The Contemporary”²⁵ a então latente situação da arte contemporânea.

O autor enviou questionamentos para diversos curadores e críticos de arte do hemisfério norte, com pautas como as atuais estruturas de disciplina de História da Arte; as divergências entre tantas heterogeneidades da arte contemporânea; e também o que propriamente poderíamos entender como história da arte contemporânea. E, de certa forma, o que podemos perceber com a construção dos discursos recebidos é que a categoria que entendemos como “arte contemporânea” não é uma novidade, isto é, o contemporâneo não representa necessariamente o novo e o inédito – isto seria uma ilusão –, e sim se insere a partir de outros aspectos na sociedade.

O que parece ser a novidade neste levantamento é o sentido que a arte contemporânea tem tomado, que, de acordo com o autor, parece flutuar livremente à parte de períodos históricos, definições conceituais e críticas em meio à sua tão extensa heterogeneidade. Foster (2009) aponta que desde alguns recentes paradigmas teóricos e artísticos como a “neo-vanguarda”²⁶ ou o “pós-modernismo”²⁷, nenhum outro modelo de pensamento com muito alcance explicativo ou força intelectual surgiu, permanecendo uma aparente leveza de ser ou de perceber a história e as condições da arte.

Ao mesmo tempo, Foster discorre que a “arte contemporânea” tornou-se um objeto de pesquisa institucional por direito, com universidades, instituições e departamentos dedicados ao assunto. Assim, questiona se estas causas – uma aparente flutuação que não se atrela à uma construção teórica ou filosófica do fazer artístico – são um efeito do fim das grandes narrativas da arte, ou, do “mercado” e da “globalização” – termos utilizados com certa ironia pelo autor, que aparentemente sugere causas genéricas para entender o efeito do fim das grandes narrativas, ou, ainda, resultado direto de uma economia neoliberal em crise.

²⁵ Este foi um questionário enviado a diversos críticos e curadores residentes na Europa e nos Estados Unidos. As perguntas, conforme formuladas, foram consideradas específicas para essas regiões, e muito poucos convidados responderam.

²⁶ De acordo com o crítico literário alemão Peter Bürger, a neo-vanguarda seria uma referência à segunda onda de movimentos artísticos dos anos 60, como o Expressionismo Abstrato, a Pop Art, Neo-dada, Fluxus. A primeira onda seria o Futurismo, o Dadaísmo e o Surrealismo (BÜRGER, 2011).

²⁷ De acordo com o filósofo Jürgen Habermans, o pós-modernismo emerge como um desejo de demolição das teorias da modernidade, explodindo o *continuum* da história (GIDDENS, 1981).

Podemos imaginar que Foster indica uma crise que também acontece na própria disciplina da História da Arte, uma vez que esta proposição narrativa aparentemente linear já se dissolveu por conta de diversas rupturas culturais nas últimas décadas: o ponto de vista eurocentrado estabelecido como norma está sendo atualmente bastante questionado, repensado, e encontra-se em constante reestruturação.

Assim, o que move dúvidas e incertezas diante daquilo que parecia uma regra, parece estar presente também nos tecidos sociais do mundo, e não apenas nos movimentos orgânicos que regem os sistemas naturais, estes carregados de não-linearidade e imprevisibilidades, como já vimos anteriormente. O que podemos estabelecer ou considerar como certo é que a arte contemporânea nos traz um novo paradoxo diante do contexto das artes e da cultura de imagens: a descentralização do conhecimento, a expansão e facilitação de acesso aos meios de comunicação, a autonomia adquirida pelos artistas e, também, um aparente crescimento de um individualismo artístico, que abandona ou diminui os grupos e movimentos artísticos.

O atual paradigma de uma história da arte linear, isto é, seguindo uma aparente progressão narrativa, encontra-se, segundo Arthur Danto (2006), em rupturas interpretativas, das quais emergem novas relações entre a percepção da arte e do mundo, pois esta nova produção estética é de caráter radicalmente livre e reflexivo, ainda que sensível e reativa a seu tempo e movimento.

A expressão *fim da arte* indica o fim de um regime que preconiza uma representação mais fiel da realidade, como o regime da ética artística descrito por Rancière: seus fins estão voltados à moral, à religião ou puramente à beleza. A questão da beleza, de certo modo, ainda vai permear diversos movimentos artísticos em distintas perspectivas, nas quais muitos autores buscarão romper, inverter, transgredir, reformar, reinterpretar a ideia do belo.

A partir do conceito do “fim da arte” proposto por Danto, e também pelo próprio formato do livro, que consiste em uma reunião de ensaios, compreende-se haver uma heterogeneidade atual da arte – de que esta libertação estética da arte tornou-a, ainda que inerentemente aderida à História e aos contextos sócio-políticos, mais independente de critérios relacionados a valores e significações estéticos que valiam em séculos anteriores. Para Danto, houve significativas expressões artísticas que demarcaram um território material, conceitual, de transformação da arte e uma consequente ideia desta “morte” da arte. Como exemplos temos

as obras *Brillo Box*,²⁸ de Andy Warhol, e o ready-made *Fonte*, de Marcel Duchamp (Figuras 21 e 22).

Figura 21: Andy Warhol e *Brillo Box*, Estocolmo, em exposição retrospectiva, 1986.

²⁸ Réplicas das caixas de sabão em pó da marca Brillo Box expostas em prateleiras como em um supermercado, porém ocupando um espaço institucional artístico.

Figura 22: *Fontain*, de Marcel Duchamp, fotografia por Alfred Stieglitz, 1917. fonte: wikimedia commons.

Essa ideia diante da “morte da arte” relaciona-se ainda com um aparente fim de um pensamento metafísico (DANTO, 2006), o qual foi sendo substituído pela filosofia moderna, positivista e lógica, relacionada ao pensamento de Descartes, que acompanhou a era do Humanismo.

O pensamento metafísico estaria dedicado às fundamentações, condições e estruturas da realidade e aos princípios de estar e ser no mundo. A noção mais objetiva deslocaria a percepção do mundo interno para o mundo externo. Ainda que a metafísica se proponha a estudar também aspectos como a organização do mundo, a mente ou a matéria, o racionalismo ocuparia um lugar centrado no objetivismo da ciência e nas possibilidades de fragmentar as partes. Além disso, a metafísica busca focar o ser inteiro, como discorre a filosofia aristotélica

(ARISTÓTELES, 1969). Muito embora a metafísica estabeleça, em consonância com a o pensamento moderno de Descartes, por exemplo, a ideia de uma essência no sujeito. Podemos afirmar, brevemente, que existe uma essência em tudo aquilo que pensa, sendo esta o próprio pensamento, que reúne ato e potência diante das possibilidades do mundo no mesmo ente.

Residem aqui as pautas da filosofia de Merleau-Ponty em relação à percepção do sujeito, uma vez que este autor ressalta o estudo do fenômeno do Ser através das relações com nosso corpo atuante, enquanto que, para a ciência moderna de Descartes, este estatuto do ser vem pela ordem da representação. Com a disseminação de ideias filosóficas e possíveis mudanças em paradigmas da cultura que discutem o sujeito, a existência e nossa percepção de mundo, as reações nos fazeres artísticos do século XIX também acompanham diversas transformações, uma vez que as linguagens artísticas são formas, também, de pensar o poder. Nesse sentido, pretende-se criar uma percepção de que o tempo das imagens permanece também como um tempo da cultura, como um sismógrafo que indica o que tremeu a terra em determinado momento.

Didi-Huberman (2013) estabelece que os modelos temporais, culturais e psíquicos levam a História da Arte a esmiuçar as singularidades das imagens para estudar as relações entre os modos de agir, de saber e de crer de uma sociedade.

Há também crescente interesse dos centros de estudos como universidades, escolas e instituições de artes e humanidades na obra de Aby Warburg, para buscar compreender o contexto contemporâneo em virtude de sua teoria de cultura. Ainda que tenha sido edificada a partir da arte renascentista e do barroco, podemos usufruí-la para estabelecer relações com a sociedade industrial contemporânea.

Como apontamos, o regime estético da arte em Rancière revela uma percepção ao redor da individualidade autônoma do trabalho de arte ao tornar-se um reflexo do comum, indicando a participação em um conjunto comum. Por este conjunto comum, podemos compreender partilhas de espaços, tempos e tipos de atividades que revelam recortes que nele definem partes respectivas, exclusivas. Nesse sentido, reside um comum que se presta à participação.

Também, a ideia de um conjunto comum de atuação no mundo indica uma forma de estabelecer vínculos com a cultura das imagens que a arte contemporânea: uma arte que não centraliza a forma, sendo pluriforme, que não centraliza um estilo, e vai ao encontro de questões como situações, processos e informações. Durante meados do século XX, algumas manifestações artísticas foram recebidas, de fato, como uma grande novidade para a época. A

exposição *When attitudes become form*,²⁹ ocorrida em na Bern Kunsthalle (Berna, Suíça), em 1969, talvez seja um exemplo de pós vanguarda recebida pelo público como um grande ineditismo, e, por isso, tenha gerado estranhamentos e reações como “não sabemos o que está acontecendo” (Figuras 23 e 24). Esta exposição trouxe distintas e novas condições para a materialidade da arte a partir de aspectos ligados ao campo do pensamento e à filosofia da arte, levando em conta definitivamente o contexto do espaço expositivo, os materiais e as formas dos trabalhos. Para o curador Christian Rattemeyer, esta exposição demonstrou uma extrema fertilidade para aquele tempo, inovação e experimentação para as artes visuais, uma vez que transformou o discurso sobre a natureza da arte e seus materiais. A diversidade de linguagem dos artistas que a compuseram levantaram questões de como e quem poderia fazer arte, onde um trabalho de arte poderia existir e até mesmo se é necessário que o trabalho exista como um objeto.

É relevante também adotar o ponto de vista de como a percepção diante de um tempo distinto das imagens *deslocou* a história da arte. Warburg questionou a territorialização das imagens, argumentando que categorizar as imagens apenas a partir de autores, datas, técnicas ou iconografias seria obviamente insuficiente. Para ele, toda e qualquer imagem é o resultado de movimentos sedimentados e cristalizados. E assim, as reminiscências dos antigos tornaram-se hoje os objetos de arte contemporâneos, com suas trajetórias próprias de história, antropologia e psicologia. Deste modo, Warburg propunha que o tempo da imagem não seria o tempo da história em geral. Tornava-se necessário deslocar as imagens de sua época e conseqüentemente da narrativa da história da arte, para que fosse possível compreender a própria emergência das formas de expressões humanas.

²⁹ “Quando atitudes tomam forma” (tradução nossa).

Figura 23: Vista da exposição onde vemos obras dos artistas Mario Merz, Robert Morris, Barry Flanagan e Bruce Nauman. Kunsthalle Bern, Suíça, 1969. Fonte: fondazioneprada.org

Figura 24: Lawrence Weiner em processo de construção de sua obra para a exposição: sua proposta era retirar uma camada da parede do museu, deixando exposta as estruturas internas como o cimento, o tijolo. Kunsthalle Bern, Suíça, 1969. Fonte: fondazioneprada.org

Dentre tantos outros acontecimentos artísticos que foram sendo manifestados durante o século XX, podemos estabelecer o que foi delineando-se como “arte contemporânea”, conceito que se afirma na medida em que questiona a própria natureza da arte tradicionalmente aceita, a partir de obras, significados, procedimentos, conceitos, informações e operações.

Além disso, a chamada “arte contemporânea” distingue-se de outros períodos pela relevância concedida ao contexto expositivo, algo que no início do século XIX não se apresentava tão determinante quanto o foi para esta exposição citada, *When attitudes become form*.

Isto é, a arte como expressão torna-se então a visibilidade de contextos, materializados a partir de valores comuns ou singulares. O curador responsável pela exposição, Harald Szeemann, aponta na formulação do catálogo da exposição que a arte contemporânea seria um conjunto de intenções intensas. Está baseada na ideia de que os trabalhos de arte desprenderem-se de uma norma estética regular e homogênea para viabilizar pluralidades de vias e de formas. Ainda, de acordo com Szeemann, os trabalhos de artes atuam para expressar problemas ou valores metafísicos. Para a teórica Marina Biryukova (2017), esta exposição representa uma das primeiras na Europa que promoveu uma metamorfose diante da forma da arte em um contexto do contemporâneo.

O então jovem artista Joseph Kosuth (1945) aponta, em seu texto *Art after philosophy*³⁰ (1969 – mesmo ano da exposição supracitada), que, aparentemente, natureza e função representam similaridades nas obras de arte, revelando um forte vínculo entre o pensamento e a estética, ou uma filosofia da arte como fundamento da prática artística (KOSUTH, 1969). O artista-teórico adota um ponto de vista de que o século XX viria a trazer o fim da filosofia e o começo da arte. Nesse sentido, o artista traz à tona uma análise da função da arte, e consequentemente, seus caminhos que a tornam viável. Para Kosuth, este fim da filosofia estaria relacionado aos meios de se pensá-la no século XIX, o que já não dariam sustento para as bases filosóficas que vinham se edificando no século XX. Kosuth ressalva não afirmar isso “de maneira estrita” (p. 212), porém discorre sobre as tendências da história em transformar as compreensões diante da linguagem, do comportamento humano e, consequentemente, das expressões artísticas.

³⁰ Esta tradução é, aparentemente intencional, bastante ambígua, visto que além do artista usar amplamente palavras em suas obras, a palavra *after* pode representar tanto uma ideia de uma arte pós-filosofia quanto uma arte segundo a filosofia.

É relevante também apontar que Kosuth pretendia, com estas proposições, apresentar as ideias diante da Arte Conceitual, a partir deste manifesto. Ele define a natureza da arte como uma tautologia, e ainda ressalta uma ideia do artista como responsável pela leitura de seu próprio trabalho. Do mesmo modo, como foi levantado anteriormente, Turner teria sido um artista que se colocou como seu próprio interlocutor, ou ao menos experimentou escrever sobre seu próprio trabalho, trazendo como emergente e necessário, que o artista *usasse* a arte como seu veículo de informação.

Ressalte-se que, em Kosuth, a partir da linguagem, explica-se o pensamento:

O pensamento é radicalmente metafórico. A ligação por analogia é a sua lei ou princípio constituinte [...]. Pensar em alguma coisa é tomá-la como de uma espécie, e esse 'como' traz à tona a analogia, o paralelo, o gancho metafórico, ou campo, ou ligação, ou impulso, pelo qual a mente toma posse. Ela não toma posse se não há nada para ela captar, pois o seu pensamento é a rede lançada, a atração de semelhantes.

(I.A. RICHARDS, apud. KOSUTH, 1969, p. 214).

Kosuth embala um ritmo de certa forma provocativo em seu texto, questionando as relações que críticos como Clement Greenberg construíram em relação à estética. Kosuth rejeita radicalmente a possibilidade de uma estética de valores, pois, para ele, estética é uma ideia que se relaciona com questões de gosto ou decoração. Porém, adotamos aqui a percepção de uma estética promovida pelo sensível do comum e historicamente construída como uma percepção relevante ao modo de ser dos objetos no mundo e em seus contextos, e não como um juízo de gosto.

E, de certa forma, os pintores que apresentamos no capítulo anterior estão inseridos em um contexto de vínculo entre o pensamento, a linguagem e a pintura. Produziram imagens que nos fornecem vestígios com os quais podemos pensar o passado e o presente. E são esses vestígios, deixados no tempo, que fornecem tessituras com camadas cronológicas, que, como descreve Agamben (2009), indicam um tempo intempestivo e urgente que os contemporâneos experienciam. É como se estivessem um pouco fora do tempo cronológico e construíssem relações com outros tempos.

Acreditamos, portanto, que a partir de um relevo do pensar através da arte a sua natureza, o sujeito torna-se mais vidente, e também traz mais confusão ao olhar, constrói uma autonomia do objeto de arte sem que ele se descole de suas próprias condições, como ser, por si só, apenas um objeto de arte. Este sujeito torna a estabelecer, também, uma visão diante de

um tempo que representa vários outros tempos, a partir de uma condição que nos exige um exercício de pensar, sem ser algo que nos é deliberadamente claro e esclarecido. Pensar a natureza da arte é cultivar dúvidas e ao mesmo tempo diálogos, que retomam as relações com os tempos ali permanentes no objeto.

É estabelecer, também, uma visão diante de um tempo que representa vários outros tempos, a partir de uma condição que nos exige um exercício de olhar e pensar, sem ser algo que nos é deliberadamente claro e esclarecido. É cultivar dúvidas e ao mesmo tempo diálogos, que retomam as relações com os tempos ali permanentes no objeto.

3.2. O caos contemporâneo: escrevendo em uma dada situação

As linguagens visuais nos informam diversas estruturas dinâmicas providas de sintomas. Estes sintomas, políticos, sociais, históricos, estão aderidos a uma espécie de memória imaterial que é mantida ao longo das culturas. Como estas formas se mantêm no tempo, e de quais processos os artistas utilizam-se para afetar nossa visão? Acreditamos que reside uma relação existencial entre a forma como os artistas relacionam-se com a ideia da natureza e da natureza da arte, e aqui, a natureza representa tanto a ideia de paisagem quanto a ideia da função da arte.

Para Didi-Huberman (2017) não existe história possível sem uma morfologia das “formas do tempo” (p. 63). Isto significaria apontar que não existe uma morfologia, ou análise de formas sem uma dinâmica ou análise de *forças*. Omitir a relação existente entre forças nos regimes visuais seria reduzir a percepção do tempo da história das imagens (DIDI-HUBERMAN, 2017).

É por meio dessas estruturas dinâmicas contidas nos regimes visuais que, segundo Warburg, podemos imaginar a complexidade dos processos sociais, e deste modo pensar também os sintomas psíquicos e fantasmais de uma sociedade. Essas estruturas são reflexos dos tempos, enquanto determinadas por Didi-Huberman como *fallen elements*, ou conflitos que ocorrem dentro dos tempos, causando o que o autor coloca como este jogo de forças.

Sendo assim, pode-se estruturar um pensamento ao redor da filosofia da arte que elabora tensões do mundo a partir de linguagens e expressões artísticas. Isto é, artistas produzem reflexos de conflitos que ocorrem em seus tempos, mas não necessariamente aprisionam-se nestes limites, uma vez que continuam a manter sobreviventes determinados sintomas.

O artista Bas Jan Ader, nascido na Holanda em 1942, morou em Amsterdam e depois mudou-se para Los Angeles, nos Estados Unidos. Foi um artista relacionado ao movimento da arte conceitual entre as décadas de 60 e 70. Este movimento, de caráter filosófico e conceitual, teve, dentre diversos nomes expoentes, o artista e teórico citado Joseph Kosuth, que propôs que:

A função da arte, como questão, foi proposta pela primeira vez por Marcel Duchamp. [...] A arte mudou o seu foco da forma da linguagem para o que estava sendo dito. Isso significa que a natureza da arte mudou de uma questão de morfologia para uma questão de função. Essa mudança – de 'aparência' para 'concepção' – foi o começo da arte 'moderna' e o começo da arte 'conceitual'. Toda a arte (depois de Duchamp) é conceitual (por natureza), porque a arte só existe conceitualmente.

(KOSUTH, 1969, p. 217)

Dessa forma, Bas Jan Ader pode ser inserido em um contexto histórico, a vários movimentos da época. Sua produção artística estava concentrada no questionamento da natureza da arte, sua função e sua linguagem, através de meios como a fotografia, a performance, áudio e vídeo, bem como livros e publicações. Permanece aqui a linguagem como o esmiuçamento da semântica das palavras, sua relação com a visão e o pensamento. Seu principal local de atuação artística, no qual produziu filmes, fotos e performances, era a natureza externa, a paisagem.

Assumindo riscos que o levavam ao colapso, à frustração ou ao fracasso, o artista atingia o campo linguístico a partir da imagem (DUMBADZE, 2013) vulnerabilizando-se diante da paisagem (Figura 25).

Figura 25: Frame de *Broken fall (organic)* de Bas Jan Ader, filme em 16mm, 104', 1971. Fonte: www.basjanader.com/

No entanto, suas obras ressoam como performances de risco, como desafios ao corpo dos instintos de sobrevivência, à noção de artista de sucesso, ao mercado como finalidade e à história linear de uma obra com proposições racionalizadas. Ele investe contra a mitologia do artista, contra a própria noção de obra a ser completada, formalizada, historicizada ao assumir o risco de sua própria morte.

O artista apresenta, em 1971, em Düsseldorf, Alemanha, a exposição intitulada *The artist's body as gravity makes itself its master*, com os curta-metragens *Falling I* (filme em 16mm, 34', 1971) e *Falling II* (filme em 16mm, 14', 1971) (Figuras 26, 27 e 28). Partindo do título desta exposição, podemos imaginar que o artista nos propõe algo a partir de nossas capacidades interpretativas: intencionalmente ambíguo, o título da exposição nos sugere diversas leituras a partir de sua construção. O sujeito da frase nos parece confuso, ambíguo. Dumbadze (2013) apontaria o corpo do artista (*the artist's body*) como o sujeito da frase, isto é, o corpo é o atuante da exposição. Se adicionarmos vírgulas na oração, temos distintas

interpretações: “*The artist's body, as gravity makes itself its master*”; “*The artist's body, as gravity, makes itself its master*”.

Figura 26: Frame de *Falling I*, de Bas Jan Ader, filme em 16mm, 30', 1971. Fonte: www.moma.org/artists/32766

Figura 27: Frame de *Falling I*, de Bas Jan Ader, filme em 16mm, 30', 1971. Fonte: www.moma.org/artists/32766

Figura 28: Frame de *Falling II*, de Bas Jan Ader, filme em 16mm, 14', 1971. Fonte: www.moma.org/artists/32766

Em *Falling I*, Bas Jan Ader cai violentamente de uma cadeira do topo de sua casa em Los Angeles, e em *Falling II*, segurando um buquê florido, pedala uma bicicleta ao lado dos canais de Amsterdam, quando muda de direção e cai dentro da água. Residem aqui – e em outros trabalhos que são chamados de *Falling Pieces* (Dumbadze, 2013) – componentes relacionados à natureza e uma aparente entrega ela, um colapso diante dela. Podemos imaginar que, como os *fallen elements* de Warburg no século XIX, residem na obra de Ader aspectos de conflitos com seu tempo, e consigo mesmo.

Jan Tumlir, escritor e curador, descreve que Ader empregava a incompetência (TUMLIR, in. DUMBADZE, 2013) como uma forma de demonstrar a incredulidade das convenções e tecnologias humanas. De não conseguir, propositalmente, manter-se sentado, ou manter-se pedalando, ou segurando uma lâmpada. Seu corpo ilumina o lado escuro das ações humanas, invertendo-as de percepção, e talvez, justamente por isso, expõe tantos enigmas da realidade e da visão, através da exposição de um pensamento que questiona hábitos e convenções históricas da humanidade. Ader é o próprio objeto vulnerável e exposto ao risco diante da paisagem. Tal como Turner se expõe ao risco pendurando-se em um mastro de um navio, apenas pela emergência de fazê-lo, Ader faz desse risco a sua poética.

Seu trabalho aqui pode estar especialmente relacionado ao fenômeno da gravidade. A gravidade por si não tem agenciamento, então como nos aproximar de algo que não afeta nossa linguagem, aparentemente? É, sobretudo, uma condição física. Como torná-la *visível*? Ader provoca diretamente nosso pensamento a partir do questionamento de fenômenos naturais, bem como, inegavelmente, utiliza o seu corpo como objeto e veículo expressivo. Inverter as relações de percepção da normalidade, falhar em ações aparentemente óbvias, agita um certo modo que poderíamos interpretar como um movimento caótico em uma sociedade normativa, ativando uma percepção de algo que não vemos.

Sobre seu próprio trabalho, podemos perceber questões de linguagem, ainda que seus filmes sejam mudos, suscitam uma certa experiência melancólica: “*In the film I silently state everything which has to do with falling. It’s a large task which demands a great deal of difficult thinking*”³¹ (ADER, apud. TUMLIR, p. 24). É claro que confirmar algo em silêncio, tal como a mudez das imagens, exige o exercício de pensar e refletir, para então alcançar o vínculo entre as coisas do mundo e os sujeitos pensantes. Parece tautológica, embora necessária, a noção linguística presente no processo de fazer e mover um sentido na obra de Ader.

O substantivo *Fault* (falha, erro) deriva, certamente, da mesma raiz que *Fail* (cair, fracassar), como é afirmado por Dumbadze (2013). Portanto, suas experiências de queda são suas experiências de fracasso. Ainda, Tumlir sugere que o fracasso é ainda mais vivaz/comovente e próspero do que qualquer sucesso jamais poderia ser (TUMLIR, in. DUMBADZE, 2013).

Merleau-Ponty (2004) apresenta um pensamento estrutural baseado na relação ativa do comportamento com o seu entorno, tal como pensar na forma em que operam as relações orgânicas nos sistemas naturais: como uma planta cresce em seu meio, como uma folha cai das copas das árvores, como correm as correntezas em um rio. Segundo o autor francês, entre a situação e a resposta, existe uma dialética de sentido que habita entre o organismo e o meio.

Ader põe em prova e se arrisca diante de um meio aparentemente estável – ruas, bosques, casas. Nesse sentido, podemos observar uma *forma* em seu comportamento corporal, um resíduo visual que nos informa uma ligação entre o significante e a situação, isto é, seu corpo nos imprime uma forma de que uma queda, ou uma mudança brusca, irá acontecer naquele meio.

³¹ “No filme, afirmo silenciosamente tudo que é relacionado à queda. É uma grande tarefa que exige uma difícil reflexão”. Tradução nossa.

Esta forma, que é delimitada pelas curvas e ações do corpo de Ader, nos revela um comportamento que nos conduz a pensar em catástrofes ou desastres com o corpo, uma vez que o artista estabelece, rapidamente, uma visualidade que nos avisa algo, como uma cadeira em um telhado, ou um corpo pendurado em um fino galho de árvore.

Em 9 de julho de 1975, Bas Jan Ader, então com 33 anos, produziu o que viria a ser o seu último trabalho, intitulado *In search of the miraculous*.³² Parte de um tríptico, esta seria uma performance na qual se propunha a cruzar o oceano Atlântico em uma embarcação do menor porte já produzido, um veleiro medindo aproximadamente quatro metros quadrados, ao qual o artista nomeou de *Ocean wave* (SAUNDERS, 2004). O plano consistia em partir de Cape Cod, em Massachusetts, e aportar em Falmouth, na Grã-Bretanha (Figura 29).

Figura 29: O artista Bas Jan Ader partindo em seu veleiro. Velejar era uma atividade praticada por ele desde sua adolescência.

Seu veleiro foi encontrado por um barco de pesca galego no oceano irlandês em abril de 1976, flutuando quase que completamente vertical, com a popa acima da água, aparentemente flutuando dessa maneira por pelo menos seis meses (Figura 30). O corpo de

³² “À procura do milagroso”, tradução nossa.

Ader nunca foi encontrado. Seu desaparecimento, aos 33 anos, envolve uma ideia de risco real na qual o artista se engajou como uma urgência de seu tempo.

Figura 30: Pescadores encontraram junto aos vestígios de *Ocean Wave* de Ader, seu passaporte: Baastian Johan Christiaan Ader.

Com esse projeto, o artista pretendia uma espécie de superação de todos os fracassos até então realizados, o que daria corpo – material e abstrato – às suas inclinações metafísicas e conceituais sobre a arte (SAUNDERS, 2004). Existe um envolvimento e uma devoção completos entre o artista e a paisagem totalmente dominadora sobre suas obras, com o risco como elemento norteador – e determinante – do fracasso.

Paralelamente, é criando situações, experimentações e trabalhos progressivos de traduzir a si mesmo que operam os modos de produção poética do artista Francis Alÿs.

Francis Alÿs, nascido na Bélgica em 1959, vive na Cidade do México desde 1986. Inicia a partir de sua nova situação existencial em um novo país a produção de trabalhos que refletem o contexto de sua nova metrópole adotada, esta ainda se recuperando de um grande terremoto ocorrido em 1985. A Cidade do México durante esta época teria sido marcada pela pobreza, violência, tentativas fracassadas de avanços progressistas, temas pelos quais Alÿs demonstra interesse.

Assim como os outros artistas apresentados, Alÿs traça um panorama fundamental que se instala, também, na paisagem, na natureza e na percepção que a humanidade tem desta.

Atravessa sua poética multifocada explorando os abismos da paisagem e da ciência através de contextos como o conflito, as barreiras, fronteiras, o caos, a ideia de progresso.

Em *Tornado* (vídeo, 2000-10), obra de Alÿs constituída por um filme de duração de 39 minutos, o artista é registrado lançando-se em meio a um tornado em Milpa Alta (México), como podemos ver nas figuras 31, 32 e 33.

Figuras 31, 32 e 33: Sequência de frames extraídos do documentário *Amplios Detalles*

O processo desta experiência desencadeou a realização de outra obra, *In a given situation* (2010-16), uma investigação plástica e fenomenológica da experiência da catástrofe, da desordem e do caos. Neste projeto, apresentado durante a 32ª Bienal de São Paulo (2016) e composto por pinturas, desenhos e um filme, podemos perceber uma manifestação de caráter extremamente híbrido e complexo, uma vez que o artista se utiliza de processos intermediáticos, pesquisando vários meios de expressão para representar um mesmo evento. O artista ilustra, em uma parte de sua instalação, vários diagramas visuais, diversas observações, pontuações, situações, que podem ocorrer diante de um contexto aparentemente abstrato: *consenso em uma dada situação, adaptabilidade em uma dada situação* (Figuras 34 e 35); ou como nas pinturas – outra parte de sua instalação – esses diagramas pensados em meio à paisagem (Figura 36).

Figura 34: Série de obras *Untitled*, da instalação *In a given situation*, de Francis Alÿs durante 32a Bienal de São Paulo, 2016.

Figura 35: Série de obras *Untitled*, da instalação *In a given situation*, de Francis Alÿs durante 32a Bienal de São Paulo, 2016.

Figura 36: Detalhe da pintura *Untitled*, da instalação *In a given situation*, de Francis Alÿs, na 32a Bienal de São Paulo, 2016.

Dentre outros paradoxos do terreno sensível da obra de Alÿs, ilumina-se um campo da prática artística contemporânea que carrega reminiscências históricas de períodos de narrativas estéticas como o Romantismo, criando um vínculo em meios mais modernos – como o vídeo – entre a natureza e as capacidades humanas, através da retomada de uma ideia da sublime paisagem, que oprime e domina a existência humana. De certa forma, Alÿs exprime essa ideia sublime quando torna suas obras a reflexão plástica de uma experiência de extrema entrega às forças naturais de uma catástrofe, como um furacão.

Para Burke, “as paixões que dizem respeito à autopreservação derivam principalmente da dor ou do perigo” (BURKE, 1993), pois as sensações de terror, dor ou morte provocam pavor apesar do prazer, à medida que as sensações de vida ou saúde não produzem tal impressão à preservação do indivíduo.

Dessa forma, sendo as paixões derivadas da dor e do perigo tormentosas, configuram o que Burke determina como a fonte do sublime. Isto é, algo que atua incitando a ideia de algum tipo de dor provocada por emoções por ora catárticas, terríveis. Ao procurar por um tornado por quatro anos, Francis Alÿs desfruta de uma onda catártica promovida pelas forças sublimes. Ao lançar-se ao tornado, deixa-se oprimir pelo domínio da natureza – mais especificamente do pó e da poeira da terra, e quão simbólico é isso – apesar de todo o projeto de progresso e domínio ambiental atual. Alÿs parece atribuir um significado ao pó como um símbolo que expande nossa percepção, propondo diversos desfechos para esta ação, que nos parece uma fábula, um conto atemporal, que pode ir na ideia de como uma entrega à natureza, ou como o simbólico “ad Ainda, em seu livro de mesmo título de obra, *In a given situation*, o artista parece determinar, no pó e na poeira, um indício de início, de primórdios, de origem.

Nos termos do próprio artista sobre seu trabalho: “*a sort of discursive argument composed of episodes, metaphors or parables, staging the experience of time*”³³ (ALÿS apud. FERGUSON, 2007).

A fascinação de Alÿs pela ação que pode resultar em *nada produtivo* (FERGUSON, 2007) revela seu interesse por paradoxos temporais, situacionais e subjetivos, figurando uma série de riscos aos quais o artista se submete, como por exemplo em seu vídeo *Paradox of Praxis* (Cidade do México, filme, 5’, 1997), no qual o artista empurra, por mais de nove horas, um bloco de gelo, até seu derretimento completo pelas ruas da Cidade do México (Fig.37), sem deixar materialmente nenhuma espécie de rastro do que ali se passou, a não ser a própria perda.

³³ “Uma espécie de argumentação discursiva composta por episódios, metáforas ou parábolas, encenados pela experiência do tempo”, tradução nossa.

Em outro vídeo, intitulado *Amplios Detalles* (Atlante Productions, Julien Devaux, 2006), o artista refere-se a seu trabalho como “uma busca na qual nada encontro, há a experiência de chegar a lugar nenhum”, ainda que não pare de se deslocar. Tal como deslocar-se ao risco através de experimentar as fronteiras da natureza lançando-se no meio de um tornado.

Figura 37: Francis Alÿs em *Paradox of Praxis*. Fonte: www.francisalys.com

Há também aqui, como em William Turner ou Bas Jan Ader, uma espécie de subestimação dos resultados de seu próprio trabalho, ao reduzir suas conclusões como se chegasse apenas a lugar nenhum, ou se chegasse à decepção, ao fracasso. O risco que o artista enfrenta corrobora sua prática, que se torna, na verdade, como que calcada em altos investimentos de energia. Para Russel Ferguson (2007), ações como essa de Alÿs revelam o poder do legado dos movimentos artísticos dominantes deixado por gerações anteriores, principalmente na recusa do caráter privado da experiência fechada em si própria. O trabalho inovador e excepcional de Alÿs se torna um vínculo entre o comum partilhado e o individual.

Seu filme *Tornado* alcança a figuração além de uma espiral caótica da própria natureza do fenômeno ao qual ele se lança, como também reflete sensações de conflitos, que compõem as várias forças atuantes em um sistema organizado. Portanto, o que vemos em *In a given*

situation compõe a estrutura de pensamento processual do artista, como pontua o curador Cuauhtemóc Medina, em “Relatos de una negociación”:

Las pinturas de Alÿs son a la vez autónomas y accesorias al proyecto que las emite. Estos cuadros son simultáneamente la memoria y boceto de las ideas que acompañan las obras, y su resultante más íntima y refinada.

(MEDINA, 2015, p. 31)

Utilizar-se dos poderes da natureza para percebê-la e embeber seus projetos parece ser um traço relevante na poética de Francis Alÿs, como podemos ver no trio de pinturas que compuseram a instalação *In a given situation*, na 32ª Bienal de São Paulo, 2016 (Figuras 38, 39, 40, 41 e 42). O risco torna-se real a partir da sua idealização como urgência material que permeia os trajetos históricos e narrativos do enfrentamento do artista que se percebe como contemporâneo não apenas de seu tempo, mas que se relaciona com os tempos passados também (Cf. AGAMBEN, 2009).

Figura 38: Vista da montagem das três pinturas, intituladas *Untitled*, da série *In a given situation* (2010-16), de Francis Alÿs, óleo sobre tela, 25,3 x 32,3 cm (cada). 32ª Bienal de São Paulo, Pavilhão Fundação Bienal, 2016. Fonte: acervo pessoal da autora.

Figura 39: Vista da montagem das três pinturas, intituladas *Untitled*, da série *In a given situation* (2010-16), de Francis Alÿs, óleo sobre tela, 25,3 x 32,3 cm (cada). 32ª Bienal de São Paulo, Pavilhão Fundação Bienal, 2016. Fonte: acervo pessoal da autora.

Figura 40: *Untitled*, da série *In a given situation* (2010-16), de Francis Alÿs, óleo sobre tela, 25,3 x 32,3 cm. 32ª Bienal de São Paulo, Pavilhão Fundação Bienal, 2016. Fonte: acervo pessoal da autora.

Figura 41: *Untitled*, da série *In a given situation* (2010-16), de Francis Alÿs, óleo sobre tela, 25,3 x 32,3 cm. 32ª Bienal de São Paulo, Pavilhão Fundação Bienal, 2016. Fonte: acervo pessoal da autora.

Figura 42: *Untitled*, da série *In a given situation* (2010-16), de Francis Alÿs, óleo sobre tela, 25,3 x 32,3 cm. Itinerância da 32ª Bienal de São Paulo, Cuiabá, Palácio da instrução de Cuiabá, 2017. Fonte: Acervo Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.

Nestas pinturas podemos ver a atribuição de palavras para diferentes espaços das paisagens: um prado, o fundo do oceano, uma floresta tropical. O artista mantém nas paisagens, componentes invisíveis que podem ser como o esqueleto de funcionamento daqueles ambientes, ou radicalmente o contrário, são apenas inserções de palavras que regem sistemas naturais. De certa forma, o artista parece propor, ao sujeito que observa, realizar um exercício de linguagem, pensamento e percepção da paisagem que se altera a todo momento. Seu processo é estabelecido como “*some poetic distance into those particular situations, so we can see from the outside, from a new angle*”³⁴ (ALÿS, 2011, p. 68).

Apresentamos aqui a obra constituída por uma série de 14 desenhos, 3 pinturas, um filme em projeção de 16mm e espelhos – como suporte dos trabalhos, que compuseram a instalação da obra *In a given situation*, durante a 32ª Bienal de São Paulo, em 2016 (Figuras 43, 44 e 45 e Figuras 46 a 54).

³⁴ O artista mantém uma distância poética das situações que lhe são particulares, para que dessa forma, possamos vê-las de fora, de um novo ângulo. Tradução nossa

Figuras 43, 44 e 45: Francis Alÿs, vista do filme *Untitled*, da série *In a given situation*. Filme em *loop*, 16mm, 2010-16. 32ª Bienal de São Paulo, Pavilhão Fundação Bienal, 2016. Fonte: acervo pessoal da autora.

Figuras 46 a 54: Desenhos da série *In a given situation*, 32a Bienal de São Paulo, Pavilhão da Fundação Bienal, São Paulo, 2016. Fonte: acervo Fundação Bienal e acervo pessoal da autora.

Figuras 55 e 56: Francis Alÿs, [desenhos do verso] *Untitled*, da série *In a given situation*, 2010-16, tinta, óleo e lápis sobre papel vegetal, 32 x 43cm. Fonte: Incerteza Viva – Processos artísticos e pedagógicos – 32ª Bienal de São Paulo, 2016, Jochen Volz e Valquíria Prates.

Na montagem dos 14 desenhos, que envolvem técnicas mistas como colagem, tinta a óleo e lápis, os elementos que criam uma relação visual de desordem pairam entre um limite de correspondência entre acaso, sorte ou fracasso. Evocam circunstâncias em suspensão, ao mesmo tempo que sustentam uma dinâmica de movimento, criando, em diálogo com a imaginação do observador, as possibilidades possíveis que virão daquelas situações. Os elementos visuais parecem estar, a todo momento, transformando um cenário situacional em outro, tal como funciona a ideia do movimento orgânico, criativo e produtivo do caos, que altera uma situação para gerar outra.

Como aponta o curador Cuauhtémoc Medina acerca do trabalho de Alÿs, certamente o artista, através da subjetivação das suas imagens, queira ocupar a consciência e a imaginação daqueles que vêem sua obra, relevando a ambivalência dessas, que, como apresentadas, ocupam a frente e o verso.

Como podemos observar nos detalhes das figuras 38 a 42, a obra apresenta noções que organizam os sistemas naturais através da inserção de palavras nas telas, utilizando-se da semântica para compor a unidade da obra, ativando sua percepção para além dos elementos plástico. Palavras relacionadas a uma vasta ideia de organização, ciência, percepção de situações e modos de operar diante da tragicidade e do caos também são direcionadas através do espelho (figuras 62 e 63). Igualmente em Ader, que suprimia a palavra em seus vídeos (são, majoritariamente, mudos), porém os títulos e ações corporais das obras performavam verbos, sentenças, palavras (como o filme *Falling*, ou o filme *I'm too sad to tell you*, no qual vemos o artista chorar convulsivamente, sem som ou vozes).

Figuras 57 a 61: Detalhes das obras expostas sobre o espelho.

Figuras 62 e 63: Palavras direcionadas ao sujeito que se depara frente ao espelho, suporte para as obras da instalação de Alÿs. Pavilhão da Fundação Bienal, 2016. fonte: acervo pessoal da autora.

Podemos apontar que na poética de Bas Jan Ader e de Francis Alÿs o risco é estabelecido a partir do corpo do artista diretamente em fusão ou em entrega à paisagem, catastrófica ou não, e que, em *In a given situation* o risco é estabelecido nas ações paralisadas que figuram seus desenhos que sugerem ideias, muitas vezes utilizando o verso dos quadros.

Neste gesto podemos apontar que existe uma intenção do artista em deslocar o corpo do sujeito vidente. É uma forma de ativar uma leitura do verso das coisas que ocupam a frente, e nisso residem distintas formas de perceber a relação dialética que Alÿs estabelece com seu público. Esse gesto pode nos indicar também um deslocamento de conceitos, revelando o inverso da arte; inverso ou reverso da linguagem; da intencionalidade; o reverso do abstrato que ocupa o verso; o reverso da ciência. É uma relação de dualidade e de ambiguidade que não se fecha, e que parece nos revelar algo de paradoxal. Nesse sentido, a exploração da dimensão da profundidade nos dá acesso às coisas, uma vez que nossa visão não se restringe apenas às faces visíveis, mas também implica o sentido das faces não-visíveis, como os dorsos, que se tornam acessíveis através de nosso movimento de agir e pensar sobre o que vemos diante das coisas do mundo.

É característica também no trabalho de Alÿs a retomada de uma ideia de retorno, sobretudo relacionado a uma ideia diante do *tempo*, dialogando com temas que nos parecem

atemporais, como o faz a partir de elementos visuais que suscitam jogos da infância, contos e fábulas. O artista toca em reminiscências da cultura geral, que mantém sobreviventes, estas pequenas tradições infantis.

Didi-Huberman (2017) discorre sobre o que o antropólogo britânico Edward Tylor descobriu após viagens antropológicas ao México, no século XIX: um *vertiginoso jogo do tempo* que sobrevive invariavelmente nas culturas ocidentais. Esta expressão tem seu *vertigo* em razão de uma poderosa sensação de que o presente é movido/narrado/tecido por passados múltiplos (DIDI-HUBERMAN, 2017):

Progress, degradation, survival, revival, modification, are all modes of the connection that binds together the complex network of civilization. It needs but a glance into the trivial details of our own daily life to set us thinking how far we are really its originators [...].

(TYLOR, 1871, apud. DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 30)

Tylor segue ainda nos apresentando percepções deste tempo passado, porém muito presente e sobrevivente, no qual seu interesse central concerne a uma permanência cultural que não é expressa por uma espécie de essência, ou uma característica global, ou arquétipos, mas sim como um *sintoma*, uma característica excepcional, deslocada, muitas vezes com uma tenuosidade minúscula, em coisas ordinárias. Essas formas serão encontradas (e sobreviventes) em jogos, em patologias da linguagem e no inconsciente. Alÿs parece aprofundar-se nesse aspecto da vida ordinária à medida que também vai explorar, tal como o antropólogo Tylor, essas reminiscências em jogos infantis: jogos com barbante, jogos de baralho, chocalhos, telefone sem fio. Essas antigas práticas são também retomadas por Warburg quando observara os festivais da Renascença, e posteriormente, os gestos, provérbios e afins que compunham estes encontros sociais e culturais, de comunhão. Nos parece que Alÿs se apresenta silenciosamente consciente dos componentes, em certo aspecto, mitológicos que compõem a cultura, e partindo destas características aparentemente banais ou cotidianas, consegue criar uma obra dialética entre os objetos e o sujeito. Como apontaria Didi-Huberman (2013), as vozes fantasmais indicam os sintomas nas culturas. Para a autora Faesler (2011), Alÿs dispara desconexões temporais, emoções atemporais e observações que movem nosso intelectual. Para ela, o que vemos, ouvimos e percebemos parece vir de um tempo diferente. É algo que nos parece muito antigo, até remoto, de um tempo que não conseguimos ao certo discernir, permanecendo a impressão de que sua obra atinge o alvo a partir do meio e da ideia. Na poética

de Alÿs, existe a percepção de que linguagem e obra unem-se formando um resultado altamente eficaz e afetivo em nossa visão.

Na obra *In a given situation*, paira sobre a linguagem a situação do risco por vir, da incerteza permanente em tela, desenho, e de uma tensão congelada, em oposição à mobilidade do suporte que as enfrentam: os espelhos. Elemento que, de acordo com o artista (*Amplios Detalles*, 2006), formam um jogo de sedução com o movimento. Seria uma forma de estabelecer um tempo duplo? Dentre tantas relações que a obra nos oferece, uma estrutura de pensamento ao redor da catástrofe é trançada, lançando uma possibilidade ao sujeito de imaginar o destino daquilo que vê.

Como descreve Boaden (2010), Alÿs dobra o tempo em sua obra criando ambiguidades, desenvolvendo um modo de apresentação que permite um valor conceitual ao trabalho, além de seu conteúdo inicial, para então permitir uma posterior reflexão política ou contemporânea, a partir das informações que a obra propõe. Justamente por vivermos em um contexto histórico radicalmente efêmero com a rotatividade das informações, e logo do próprio tempo, Alÿs parece inserir um tempo suspenso em seu projeto estético. Ainda que teça relações com os antigos, existe uma plena sabedoria de saber-se onde está, e deixar que o “facho de trevas” que provém de seu tempo ilumine o seu rosto (na expressão de Agamben, 2009), sendo que o escuro propõe também uma espécie de visão.

Outra questão referente ao *tempo* é o seu filme, também exibido durante a 32ª Bienal de São Paulo, no qual não sabemos exatamente onde está o fim ou o começo das ações. Podemos ver uma incessante repetição de três copos sob uma mesa, e duas mãos que procuram por uma pequena esfera escondida por debaixo de um dos três copos (Figuras 43, 44 e 45). Esta obra, parte da instalação, também ocupa o pensamento que vai além de seu próprio meio (o filme): em qual copo está a bolinha? Quando ela foi colocada ali? Por si só, o filme já é um meio que promove um rompimento no tempo cronológico pela sua dupla existência: o tempo do filme inserido no tempo do relógio, ou do calendário. Porém aqui o que vemos não é um filme com um começo, meio e fim de uma narrativa lógica, e sim um eterno *loop* de um tempo desconhecido. Alÿs articula um duplo jogo entre os tempos. O ser contemporâneo que existe em sua obra coloca em encontro os tempos e as gerações, e, como aponta Agamben (2009), “entre o arcaico e o moderno há um compromisso secreto” (p. 70). Ainda, Agamben discorre sobre a *origem* que habita no arcaico, sendo esta não situada na cronologia, mas sim a um devir histórico que não cessa de atuar, tal como a criança que fomos ainda nos habita em vida adulta.

Merleau-Ponty (2004) procura recuperar as origens da percepção e da sensibilidade que foram, de acordo com ele, substituídos pela representação na filosofia cartesiana. Através da noção de *existência* (Merleau-Ponty, 2011), tornar o próprio corpo como unidade central das relações com o mundo e sua percepção.

Alÿs parece ativar os enigmas aos quais Merleau-Ponty atribui à visão a partir da interrogação que é lançada ao corpo do outro que frequenta aquela obra, uma vez que é a partir de nossa visão que interrogamos as coisas, e nosso corpo é o responsável por *inspecionar* o mundo.

Alÿs cria paradoxos entre a linguagem e a visão, entre a imagem e a palavra, criando profundidades em que se desdobram diversas camadas, tornando seu fazer artístico um diálogo com aquele que se depara diante dos espelhos e encontra a si mesmo. Caberia ao sujeito que observa dar destino às situações imaginadas por Alÿs?

Além disso, Francis Alÿs estabelece nesta obra um diálogo com a narrativa da tradução, do estabelecimento de estruturas e ordens meio à desordem, investigando noções de catástrofes que se projetam para o observador. Ainda, o artista afirma que constantemente escreve notas para desenvolver a linguagem plástica, isto é, permanece muito tempo escrevendo, para depois iniciar os processos criativos visuais, plásticos. Isto nos revela a escolha que o artista tem em nos deixar visível o componente de linguagem verbal em muitos de seus trabalhos. Alÿs determina esse processo, como “*a constant dance between words and images*”³⁵ (ALÿS, 2011, p. 66)

Esse trabalho ambicioso, apresentado em várias linguagens e níveis informacionais, retém, ainda que em sobrevoo, um espírito de busca ou esperança – que aparentemente é frustrada – de alguma resposta diante do caos, que nos é apresentada como uma percepção de descoberta a partir do nosso próprio corpo enquanto investigadores da ideia de catástrofe.

Na poética dos artistas apresentados, o corpo é um instrumento de pesquisa à medida que é através dele que a obra acontece, sendo, às vezes, a própria obra plástica. Aqui, residem papéis duplamente relevantes na relação autor/obra: o autor está, invariavelmente, inserido em sua própria obra, recolocando-se como um sujeito ativo do conhecimento. Podemos estabelecer que os artistas inspecionam o mundo com seus corpos como um sujeito do conhecimento em total contato físico com o ambiente, e, conseqüentemente, criam experiências por vezes que desdobram em suas obras através de diversas linguagens.

³⁵ “Uma constante dança entre palavras e imagens”, tradução nossa.

Enquanto o corpo de Ader se frustra em um fracasso, o corpo de Alÿs se lança para frequentar outros corpos, uma vez que instala suas obras em contato direto com a visão dos sujeitos. É como se fosse determinante criar um terreno prévio entre a sua obra e o observador, para que o observador saiba de antemão que aquela obra também pertence a seu corpo. Podemos imaginar que aqui o regime estético de Rancière dialoga em consonância com o aspecto de compartilhar uma estética daqueles objetos com o comum que os frequenta. Comum, aqui, como o passante, como um sujeito ordinariamente comum.

Alÿs parece situar-se em uma poética que propõe também o deslocamento, físico ou conceitual, geográfico ou religioso. Como se, ativando memórias imateriais, transita no deslocamento de temas e simbolismos, contextos históricos e religiosos, promovendo o que Warburg apontaria como o deslocamento (WARBURG apud. DIDI-HUBERMAN, 2013) entre os tempos.

Uma historicidade primordial da origem dos sintomas da imagem e como ela está diante de nós. Warburg deu destaque a uma ideia de desterritorialização da imagem e do tempo como uma proposta metodológica. Por defender uma teoria com base na cultura e nas imagens. Portanto, a partir das ideias de Warburg, Didi-Huberman propõe uma história da arte como uma *ciência sem nome*, afirmando:

[...] o tempo da imagem não é o tempo da história (da arte) em geral, que torna a imagem um resultado de movimentos que a atravessam, cada qual com uma trajetória – histórica, antropológica – que parte de um tempo por reaparições, sobrevivências, obsessões.

(DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 21)

Portanto, deslocar a imagem e o tempo seria como um método de estudar a história transferindo um tempo a outro, como é estudar a contemporaneidade sempre reativando as reminiscências do moderno ou do antigo, por exemplo. É, acima de tudo, não descartar a força que as imagens do passado atribuem às imagens do presente.

Alÿs parece tecer, como modo de operar, uma relação entre o particular – sua experiência individual – e o universal, que parte de uma investigação que tange a percepção de fenômenos na natureza, ao mesmo tempo que revela, com isso, uma profunda relação com o contexto social. Talvez, atinja as camadas sociais por levantar aspectos de uma cultura baseada em imagens adormecidas em memórias imateriais ou pertencidas a outros tempos, como sensações de terror, medo, imprevisibilidade, perda de controle, sentimentos intrinsecamente

humanos. Estes sentimentos são trazidos pelo corpo do artista que experimenta tais situações em um contexto particular de risco.

Para Warburg, a imagem carrega um poder *mitopoético* (“*mythopoetic power*”, WARBURG, apud. DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 25), pois é constituída de tudo o que uma cultura foi em determinado momento na história. E, justamente por isso, consegue atravessar os tempos, tal como a ideia dos mitos – de poderem ser reativados, rememorados -, que sobrevivem em diversas culturas.

Alÿs e Ader parecem nos sugerir a montagem de uma tragédia, que flerta diretamente também com uma auto-ironia, uma comédia melancólica, munindo seus trabalhos com um aspecto de poesia, de linguagem verbal não pronunciada. Apresentam uma estética relacionada mais à percepção e às formas expressivas de ideias, situada em um contexto heterogêneo da arte contemporânea.

Assim, esta cultura das imagens não deve ser desassociada das ações e formas de agir de uma sociedade, uma vez que as imagens exprimem os sintomas sociais; nem do conhecimento e das formas de pensar de uma época, e nem, por fim, das crenças e formas de acreditar. Portanto, o que pretendemos é estabelecer que reside uma relação intrínseca entre os sintomas sociais das civilizações e as maneiras visuais que a arte encontra para manter-se permanentemente aderida à história.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Não mais representar o visível, mas tornar visível”

(Paul Klee)

Nesta dissertação houve o engajamento de relacionar aspectos envolvidos na representação visual de um fenômeno que ocorre na natureza. A começar pelo desafio de atribuir contextos entre as ciências, as artes e filosofia, linguagens que se inter-relacionam em muitos aspectos, porém por modos não tão diretos ou tão esclarecidos como, por exemplo, o estudo das cores se relaciona com a pintura.

Este fenômeno, determinado como o caos, foi explorado em alguns trabalhos em meios diversos nas linguagens das artes plásticas: pintura, desenho, escultura, instalação, filme. Portanto, houve a mobilização também da diversidade de meios de expressão artística utilizados em distintas épocas da história.

Para tanto, foram exploradas possíveis formas de estabelecer como a natureza é percebida em seu componente mais destrutivo, amedrontador, incontável, arriscado. Componentes esses que geralmente transformam a paisagem de um modo para outro, o que geralmente carrega uma parcela de imprevisibilidade, uma das características caóticas de um sistema.

Dessa forma, retornamos ao início das perguntas desta dissertação. Podemos determinar que as representações visuais da ideia sobre o caos são advindas da construção do imaginário coletivo, das memórias imateriais e da consolidação mitológica que habita nossa sociedade. Portanto, podemos associar os artistas a uma ideia de escavadores de memórias mitológicas, uma vez que buscam reacender diversas representações atemporais e sintomáticas da sociedade.

Residem aqui, também, distintas visualidades que os artistas encontram para representar a ideia do fenômeno do caos. Geralmente essas visualidades estão relacionadas diretamente à representação da natureza, ou de formas que emanam sinais de transformação da paisagem, movimentação fluida, espirais, e, frequentemente, à presença de água ou outros fluidos. Assim, podemos determinar que a morfogenia da forma do caos nasce nos movimentos de turbulência.

Acreditamos que dentro de um processo histórico, artistas começaram a representar a natureza de uma forma mais relacionada à percepção pessoal do que uma representação fiel da realidade, isto é, representar a natureza em suas formas mais profundas, mais imprevisíveis, traçando relações com a própria existência do corpo no mundo. Isto seria equiparar-se como ser um sujeito que possui as mesmas instabilidades, imprevisibilidades, criações e destruições

que a natureza possui. Representar a natureza torna-se mais além do que uma mímese, e sim, uma forma de experimentar o mundo com seus próprios corpos e emoções.

Portanto, existe um movimento que acontece na natureza que acreditamos que compõe a forma de percebermos o mundo, e, dessa forma, os artistas atribuem a visualidade desses movimentos que nos passam tantas vezes invisíveis, tornando estas representações acessíveis, visíveis. É uma ideia que mantemos da sobrevivência dessas formas.

Foi necessário também atribuir um contexto estético dentro do qual pudéssemos encontrar os artistas aqui apresentados sem que estivessem reunidos por uma questão de gosto ou de valor, mas sim pelas visualidades do comum representadas.

Portanto, acreditamos que, nestas obras que apresentamos, residem aspectos de uma cultura imemorial, baseada em possíveis ou imaginadas relações entre o homem e a natureza, tornando visível a abertura para um sensível que não demanda certezas absolutas, e sim opta pelo mutável, pela dúvida, pela incerteza. E para isso não queremos dizer que as obras têm necessariamente este componente determinante de forma visível, mas sim que circulam como lances de dados carregados de reminiscências de outros períodos da História: não são obras fechadas em si, mas que se tornam acessíveis para além de si mesmas, executando, à sua medida, a função da arte.

Consideramos, também, que a pesquisa sobre os artistas se deu a partir da reunião de vários pontos em comum em uma estética do sensível e da percepção.

Por fim, acredito em uma longa e mais ampla jornada ao redor do tema, que acompanha tantas outras poéticas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

32ª Bienal de São Paulo: *Incerteza Viva*. Catálogo/Organizado por Jochen Volz e Julia Rebouças, São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o Contemporâneo?*, in: *O que é o Contemporâneo? e outros ensaios* (trad. Vinícius Nicastro Honesko), Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALÿS, Francis. *A Story of Deception* (catálogo de exposição), Londres: Tate publishing, 2010.

_____. *In a Given Situation*. São Paulo: CosacNaify, 2010.

_____. *Relato de una negociación / Story of Negotiation – Textos de Francis Alÿs, Cuauhtémoc Medina y Michel Taussig*. Museo Tamayo Arte Contemporáneo, México, 2015.

ALÿS, Francis e FAESLER, Carla. *BOMB*, No. 116, pp. 64-71, New Art Publications, 2011.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna – do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

ARISTÓTELES. *Metafísica*. Porto Alegre: Globo, 1969.

ARNHEIM, Rudolf. *Entropy and Art – an essay on order and disorder*, University of California Press, 1974, 64 pp.

ASIMOV, Isaac. *Asimov Explica*. Trad. Edna Feldman. 3a Edição. Rio de Janeiro: Francisco Alves. 1986.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

BARTHES, Roland. *A Lover's Discourse – Fragments*. Trad.: Richard Howard. Ed.: Hill and Wang, 1978.

BIRYUKOVA, Marina. *Reconsidering the exhibition 'When Attitudes Become Form' curated by Harald Szeemann: form versus 'anti-form' in contemporary art*, Journal of Aesthetics & Culture, Volume 9, Issue 1, 2017.

BOADEN, James. *Francis Alÿs: London*. The Burlington Magazine, Vol. 152, No. 1290, pp. 628-629, Burlington Magazine Publications, set/2010.

BÜRGER, Peter. *Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of Theory of the Avant-Garde*. The John Hopkins University Press, 2011.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e*

do belo. Tradução, apresentação, notas: Enid Abreu Dobránszky. Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. Coleção signos; 2 / dirigida por Augusto de Campos. 3a ed. São Paulo: Perspectiva, 2006

CLARK, Kenneth. *Looking at Pictures*, Ed. Beacon, University of Michigan, 1960.

DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: EdUSP, 2006.

DEVANEY, Robert. *Reviewed work: Chaos: Making a new science by James Gleick*, The College Mathematics Journal, vol. 20, No.5, pp.458-459: Taylor & Francis, Ltd. on behalf of the Mathematical Association of America, 1989.

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

_____. *The surviving image. Phantoms of time and time of phantoms: Aby Warburg's History of Art*. The Pennsylvania State University Press, 2017.

DUMBADZE, Alexander. *Bas Jan Ader: Death is elsewhere*. Chicago: University of Chicago Press, 200pp.; 44 b/w ills, 2013.

ELIADE, Mircea. *Aspectos do mito*. Perspectivas do Homem, Edições 70, 1963.

FERGUSON, R. *Francis Alÿs: Politics of rehearsal*. Los Angeles: Hammer Museum, University of California, 2007.

GERVAIS, David. *On the figures on Turner's landscapes*. The Cambridge Quarterly, vol.14, n1, Oxford University Press, 1985.

GIDDENS, Anthony. *Modernism and Post-Modernism*, New German Critique, No. 22, Special Issue on Modernism, pp. 15-18 (4 pages), 1981.

GLEICK, James. *Chaos: Making a New Science*, New York: Penguin books, 1987.

HAYLES, Katherine. *Chaos Bound: Orderly disorder in contemporary literature and science*. Cornell University Press, 1990.

KEPIŃSKA, Alicja; LEE, Patrick. *Chaos as a Value in the Mythological Background of Action Painting*, Artibus et Historiae, Vol. 7, No. 14., pp. 107-123: IRSA s.c., 1986.

KOSUTH, Joseph. *Art after philosophy*. Ensaio em três partes, publicado em *Studio International* 178, n.915 (out 1969); n.916 (nov 1969) e n.917 (dez 1969).

KUZNIAR, Alicia. *The temporality of landscape: Romantic allegory and C.D.Friedrich*, Studies in Romanticism, vol. 28, n1, publicado por Boston University, 1989.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. *O olho e o espírito*. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2004.

NASH, Aily; ROSE, Rachel. *BOMB*, No. 133, pp. 58-64, New Art Publications, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental org; Editora 34, 2005.

SAUNDERS, Wade. *In dreams begin responsibilities*. Art in America, vol.92, n2, pp.54-65, 2004.

SZEEMANN, H. (ed). *Live in Your Head. When Attitudes Become Form. Works, Concepts, Processes, Situations, Information, Exhibition Catalogue*. Bern: Kunsthalle Bern, 1969.

TACHA, Athena. *Chaos and Form: A Sculptor's Sources in Science*. Leonardo, Vol. 35, No. 3, pp. 239-245, The MIT Press, 2002.

TUMLIR, Jan. *Bas Jan Ader: Artist and Time Traveler*. Bas Jan Ader (catalogue). Brad Spence (ed.) Irvine: The Art Gallery, University of California, Irvine, 1999.

WETTLAUFER, Alexandra K. *The sublime rivalry of world and image: Turner and Ruskin*, Victorian Literature and Culture, vol.28, n.1, pp. 149-169, publicado por Cambridge University Press, 2000.

ZIFF, Jerrold. *John Langhorne and Turner's 'Fallacies of Hope'*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 27, pp. 340-342, published by: The Warburg Institute, 1964.

Audiovisual:

ALÿS, Francis. *Amplios detalles*: Atlante Productions, Julien Devaux, 2006 (disponível através do link <https://cutt.ly/GrmCYMf>- acessado em 22/01/2020).

_____. “Francis Alÿs Artist Talk: Bolero (Shoe Shine Blues) and Politics of Rehearsal”, 2008 (disponível através do link: <https://cutt.ly/wrmCIOB>- acessado em 22/01/2020).

_____. "Francis Alÿs, Sobre la noción del Artista: Política del Ensayo", 2009 (disponível através do link <https://cutt.ly/krmCOD5>- acessado em 22/01/2020)

_____. "Francis Alÿs: Tornado (explicits), Beirut Art Center", 2019 (disponível através do link <https://cutt.ly/ArmCPDo>- acessado em 22/01/2020)

"Fall down & down & down (Bas Jan Ader - Fall 1)", 2013 (disponível através do link <https://cutt.ly/QrmCAxg>- acessado em 22/01/2020)

"The Legacy of Bas Jan Ader", Institute of Contemporary Arts, Londres, 2016. (disponível através do link <https://cutt.ly/4rmCL8B>- acessado em 22/01/2020)

ANEXOS

a) Lista de museus, arquivos e instituições consultados

Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo

Betty Parsons galleries

David Zwirner galeria

Fondazione Prada

Hamburg Kunsthalle

Maxwell galleries

Murray State University Art Galleries

Museum of Modern Art

Pilar Corrias galeria

Pivô

Tate Britain

Tate Museum

b) Lista de imagens

Capítulo 1:

Figura 1: Recorte da definição de *caos*, de acordo com o *Dicionário Brasileiro Contemporâneo*, Francisco Fernandes, ed. Melhoramentos, 1966. Acervo pessoal.

Figura 2: Barnett Newman, *The death of Euclid*, 1947. Betty Parsons Gallery, Nova Iorque.

Figura 3: Adolph Gottlieb, *Excalibur*, 1963. Whitney Museum of American Art, Nova Iorque.

Figura 4: Jackson Pollock, *Drawing*, da série *Psychoanalytic Drawings*. Maxwell Galleries, São Francisco, Califórnia.

Figura 5: *Eddie/interchanges (Homage to Leonard)*, Athena Tacha, 33,5 x 76 x 106 cm, 1997. Madeira de balsa e tábuas pintadas com panos.

Figura 6: *Proposal for a Hiroshima/Nagasaki Memorial*. Placas de espuma, areia vulcânica preta e rochas basálticas. 18 x 101 x 122 cm, 1983. Murray State University Art Galleries.

Figura 7: Francis Alÿs, *Tornado*, frame de filme retirado de *In a given situation*, São Paulo: Cosacnaify, 2010.

Figura 8. Excerto de *In a given situation*, Francis Alÿs, São Paulo: Cosacnaify, 2010.

Figura 9. Francis Alÿs, desenhos. Processo criativo de *In a given situation*, 2010-16.

Figura 10: Atratores caóticos de Lorenzo. fonte: portal.if.usp.br

Figura 11: Frame de *A minute ago* (filme, 9', cor, stereo, 2014), de Rachel Rose.

Figura 12: Obra de Letícia Ramos, fotografia estroboscópica. Espaço Pivô, São Paulo, 2018. fonte: pivo.org.br

Figura 13: Vista do sismógrafo instalado no espaço Pivô, 2018. fonte: pivo.org.br

Figura 14: Sismógrafo de um terremoto local no Chile. A representação da imagem se deu mecanicamente pela ação de um pêndulo amortecido. Imagem escaneada do livro *The surviving image*, de Georges Didi-Huberman.

Figura 15: Fotocronografia de autoria de Étienne-Jules Marey. Trajetória estereoscópica de um ponto brilhante colocado na lombar de um homem que se afasta da câmera. Imagem scanneada do livro *The surviving image*, de Georges Didi-Huberman.

Figura 16: Francis Alÿs, desenhos para *In a given situation*, 2010-16. Imagem scanneada

Figura 17: Francis Alÿs, desenhos para *In a given situation*, 2010-16. Imagem scanneada.

Capítulo 2:

Figura 18: J. M. William Turner, *Snowstorm – steam-boat off a Harbour's mouth making signals in shallow water, and going by the lead. The author was in this storm on the night Ariel left Harwich*, [Tempestade de neve – barco a vapor deixando o porto de Harbour fazendo sinais em águas rasas, e seguindo em frente], óleo sobre tela, 91 x 122 cm, 1842. Tate Museum, Londres

Figura 19: J. M. William Turner, *Snowstorm – Hannibal and his army crossing the Alps* [Tempestade de neve – Hannibal e seu exército cruzando os Alpes]. óleo sobre tela, 146 x 237 cm, 1812. Tate Museum, Londres.

Figura 20: Caspar David Friedrich. *The Sea of Ice or The Wreck of Hope* [Mar de gelo ou O Naufrágio da Esperança], 1823-24, óleo sobre tela, 97 x 127 cm. Hamburg Kunsthalle, Hamburgo.

Capítulo 3:

Figura 21: Andy Warhol e *Brillo Box*, Estocolmo, em exposição retrospectiva, 1986.

Figura 22: *Fontain*, de Marcel Duchamp, fotografia por Alfred Stieglitz, 1917. fonte: wikimedia commons.

Figura 23: Vista da exposição onde vemos obras dos artistas Mario Merz, Robert Morris, Barry Flanagan e Bruce Nauman. Kunsthalle Bern, Suíça, 1969. Fonte: fondazioneprada.org

Figura 24: Lawrence Weiner em processo de construção de sua obra. Kunsthalle Bern, Suíça, 1969. Fonte: fondazioneprada.org

Figura 25: Frame de *Broken fall (organic)* de Bas Jan Ader, filme em 16mm, 104', 1971. Fonte: www.basjanader.com/

Figura 26: Frame de *Falling I*, de Bas Jan Ader, filme em 16mm, 30', 1971. Fonte: www.moma.org/artists/32766

Figura 27: Frame de *Falling I*, de Bas Jan Ader, filme em 16mm, 30', 1971. Fonte: www.moma.org/artists/32766

Figura 28: Frame de *Falling II*, de Bas Jan Ader, filme em 16mm, 14', 1971. Fonte: www.moma.org/artists/32766

Figura 29: O artista Bas Jan Ader partindo em seu veleiro.

Figura 30: Vestígios da embarcação *Ocean Wave*, de Ader, encontrados por pescadores.

Figuras 31, 32 e 33: Sequência de frames extraídos do documentário *Amplios Detalles*

Figura 34: Série de obras *Untitled*, da instalação *In a given situation*, de Francis Alÿs durante 32ª Bienal de São Paulo, 2016.

Figura 35: Série de obras *Untitled*, da instalação *In a given situation*, de Francis Alÿs durante 32ª Bienal de São Paulo, 2016.

Figura 36: Detalhe da pintura *Untitled*, da instalação *In a given situation*, de Francis Alÿs, na 32ª Bienal de São Paulo, 2016.

Figura 37: Francis Alÿs em *Paradox of Praxis*. Fonte: www.francisalys.com

Figura 38: Vista da montagem das três pinturas, intituladas *Untitled*, da série *In a given situation* (2010-16), de Francis Alÿs, óleo sobre tela, 25,3 x 32,3 cm (cada). 32ª Bienal de São Paulo, Pavilhão Fundação Bienal, 2016. Fonte: acervo pessoal da autora.

Figura 39: Vista da montagem das três pinturas, intituladas *Untitled*, da série *In a given situation* (2010-16), de Francis Alÿs, óleo sobre tela, 25,3 x 32,3 cm (cada). 32ª Bienal de São Paulo, Pavilhão Fundação Bienal, 2016. Fonte: acervo pessoal da autora.

Figura 40: *Untitled*, da série *In a given situation* (2010-16), de Francis Alÿs, óleo sobre tela, 25,3 x 32,3 cm. 32ª Bienal de São Paulo, Pavilhão Fundação Bienal, 2016. Fonte: acervo pessoal da autora.

Figura 41: *Untitled*, da série *In a given situation* (2010-16), de Francis Alÿs, óleo sobre tela, 25,3 x 32,3 cm. 32ª Bienal de São Paulo, Pavilhão Fundação Bienal, 2016. Fonte: acervo pessoal da autora.

Figura 42: *Untitled*, da série *In a given situation* (2010-16), de Francis Alÿs, óleo sobre tela, 25,3 x 32,3 cm. Itinerância da 32ª Bienal de São Paulo, Cuiabá, Palácio da instrução de Cuiabá, 2017. Fonte: Acervo Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.

Figuras 43, 44 e 45: Francis Alÿs, vista do filme *Untitled*, da série *In a given situation*. Filme em *loop*, 16mm, 2010-16. 32ª Bienal de São Paulo, Pavilhão Fundação Bienal, 2016. Fonte: acervo pessoal da autora.

Figuras 46 a 54: Desenhos da série *In a given situation*, 32ª Bienal de São Paulo, Pavilhão da Fundação Bienal, São Paulo, 2016. Fonte: acervo Fundação Bienal e acervo pessoal da autora.

Figuras 55 e 56: Francis Alÿs, [desenhos do verso] *Untitled*, da série *In a given situation*, 2010-16, tinta, óleo e lápis sobre papel vegetal, 32 x 43cm. Fonte: Incerteza Viva – Processos artísticos e pedagógicos – 32ª Bienal de São Paulo, 2016, Jochen Volz e Valquíria Prates.

Figuras 57 a 61: Detalhes das obras expostas sobre o espelho.

Figuras 62 e 63: Palavras direcionadas ao sujeito que se depara frente ao espelho, suporte para as obras da instalação de Alÿs. Pavilhão da Fundação Bienal, 2016. fonte: acervo pessoal da autora.