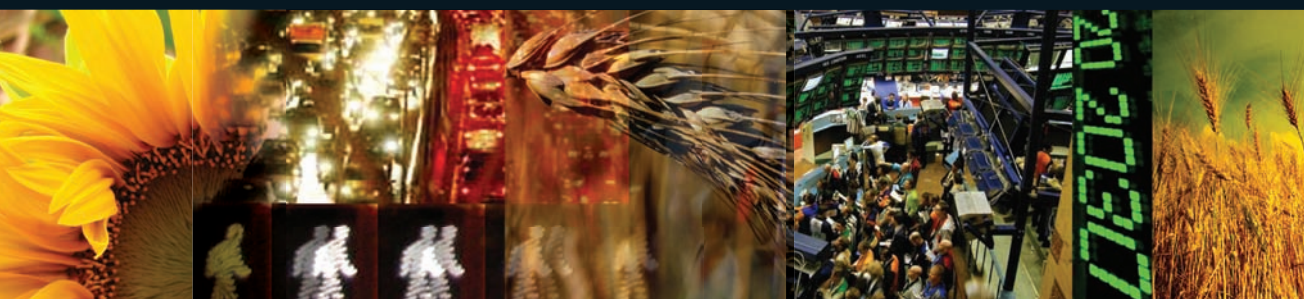


Paisagens Sígnicas:

Uma reflexão sobre as artes visuais contemporâneas



Maria Celeste de Almeida Wanner



**PAISAGENS
SÍGNICAS**

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor

João Carlos Salles Pires da Silva

Vice-reitor

Paulo Cesar Miguez de Oliveira

Assessor do Reitor

Paulo Costa Lima



EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Diretora

Flávia Goulart Mota Garcia Rosa

Conselho Editorial

Alberto Brum Novaes

Angelo Szaniecki Perret Serpa

Caiuby Alves da Costa

Charbel Niño El Hani

Cleise Furtado Mendes

Evelina de Carvalho Sá Hoisel

José Teixeira Cavalcante Filho

Maria do Carmo Soares Freitas

Maria Vidal de Negreiros Camargo

PAISAGENS SÍGNICAS

2ª Edição
Revista e ampliada

Maria Celeste de Almeida Wanner
Raoni Carvalho Gondim

Salvador
EDUFBA
2018

2018, Autores.
Direitos dessa edição cedidos à Edufba.
Feito o Depósito Legal.

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990,
em vigor no Brasil desde 2009.

PROJETO GRÁFICO
Genilson Lima Santos e Diogo Luis Batista Balbino

EDITORAÇÃO E ARTE FINAL
Diogo Luis Batista Balbino

CAPA
Raoni Carvalho Gondim

REVISÃO
Lia Simões Nery

NORMALIZAÇÃO
Cíntia García

Sistema de Bibliotecas – SIBI/UFBA

Wanner, Maria Celeste de Almeida.

Paisagens sígnicas / Maria Celeste de Almeida Wanner; Raoni Carvalho
Gondim. - 2. ed. rev. - Salvador: EDUFBA, 2018.

190 p.

ISBN: 978-85-232-1750-1

1. Arte – Filosofia. 2. Arte moderna. 3. Semiótica e arte. 4. Natureza (Estética).
I. Gondim, Raoni Carvalho. II. Título.

CDU - 7.036
CDD - 701

Elaborado por Evandro Ramos dos Santos CRB-5/1205

Editora afiliada à



Editora da UFBA
Rua Barão de Jeremoabo, s/n – Campus de Ondina
40170-115 – Salvador – Bahia
Tel.: +55 71 3283-6164, Fax: +55 71 3283-6160
www.edufba.ufba.br

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	7
2. UMA REFLEXÃO SOBRE A FILOSOFIA DE C. S. PEIRCE	11
3. REPRESENTAÇÃO	21
Natureza	27
Paisagem – <i>Landscape</i>	30
Natureza da arte: Martin Heidegger	35
4. ASSINATURA DO MODERNISMO: PRIMEIRO CONCEITO DE VANGUARDA	41
O advento da fotografia e sua relação com a pintura	44
A crise da pintura – Vincent van Gogh	47
Arte no barulho de um motor	50
Mario de Andrade e a Semana de Arte Moderna de 1922	58
Jackson Pollock: quadro ação	59
Arte cinética: o espaço na obra de Calder	65
Paisagem dos signos – Paisagem das mídias	70
5. DESCONSTRUÇÃO DA REPRESENTAÇÃO E OUTROS CONCEITOS DA ARTE CONTEMPORÂNEA	75
Apropriação	82
Multiculturalismo	86
Temporalidade e duração da experiência – Crise do espaço nas artes plásticas	89

Espaço – Tempo – Lugar	95
Paradigma da matéria	100
<i>Earth Art</i>	108
Instalação	109
Por que Richard Serra?	110
6. PERÍODO PLURALISTA: REMEMORAÇÃO	115
O Corpo está em cena – Tecidos, roupas e bronze	117
7. IMAGEM E FOTOGRAFIA	125
Espelho e janela	128
Fotoperformance	134
Fotografia [para] documento	137
Os labirintos da fotografia contemporânea	141
A humanização da máquina e o pensamento oriental	143
8. O RETORNO À NATUREZA E AO SUBLIME	147
Agnes Denes: <i>Campos de Trigo</i> – uma confrontação	149
<i>Campos de Girassóis</i> : Anselm Kiefer e Vincent van Gogh	152
9. HORTUS CONCLUSUS: DO CAMINHAR AO JARDIM	163
REFERÊNCIAS	175

INTRODUÇÃO

As pesquisas que resultaram neste livro fazem parte de um conjunto de escritos e traduções de textos, realizados ao longo de muitos anos, revistos, posteriormente, durante o pós-doutorado em Semiótica e linguagens visuais contemporâneas, na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), como bolsista Sênior do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq, sob a supervisão da professora doutora Lucia Santaella, durante o ano de 2007.

A revisão e complementação a esta segunda edição contou com a participação do professor-pesquisador Raoni Carvalho Gondim, agora como coautor, devido sua à imersão nos assuntos abordados nos últimos quatro anos.

Após uma década, novos contextos e experiências se consolidam, tornando-se incoerente manter um texto sobre contemporaneidade inalterado. Além da revisão dos capítulos já existentes, primando por um diálogo mais retórico acerca dos períodos que compõem as nuances para as paisagens signicas contemporâneas, inclui-se nesta edição o capítulo “Hortus conclusus: do caminhar ao jardim”, em que se destaca os conceitos mais estudados nesses últimos sete anos: experiência, imagem e representação, ao tempo em que retoma a reflexão acerca da Natureza como *locus* da presente discussão.

O conjunto de sistemas visuais que se desenvolveu a partir das ressonâncias no âmbito da sociedade pré-moderna do final do século XIX, através do processo de desconstrução dos meios tradicionais de representação – pintura e escultura, tal como os demais materiais e espaços considerados lógicos nas artes plásticas –, em decorrência do advento da fotografia, ainda provocam correspondências entre as novas maneiras de representação signica, no que tangencia a relação entre o homem, a Natureza e uma determinada visão de mundo.

Com o surgimento da fotografia, parece que todos os esforços contribuíram para levar adiante discussões acaloradas sobre a função da arte e da autoria. A partir desse marco histórico, a imagem, que até então buscava os meios técnicos de captação, revelação e fixação em suportes sensíveis, não poupou intensivas ações para, mais tarde, se elevar à categoria de arte. Se olharmos retroativamente para esse período, podemos verificar um expressivo desenvolvimento dessa linguagem visual, no seu aspecto fixo, e por meio da mobilidade, através do cinema, da televisão e do vídeo, adequando o contexto tecnológico para além de uma discussão teórica.

Se, por um lado, a imagem passou a habitar quaisquer tipos de espaços, contribuindo para uma relocação de fronteiras, nas quais a comunicação pode ser feita em tempo real, em quase todos os cantos do planeta, por outro lado, há de se destacar que esse processo tecnológico não compete com a matéria e os elementos naturais do artesanal e do gesto.

Ancorados na filosofia de Charles Sanders Peirce, percorremos os índices de contemporaneidade nas artes visuais com um olhar mais aguçado às questões referentes, sobretudo, à Natureza, ao Outro em nós; a cidade, os lugares, os trajetos e tudo que se constitui dessa relação em um processo contínuo de multiplicação nos dão pistas para reflexões acerca da diversidade, que é

sempre um lugar à frente, o lugar da arte, no qual novas fontes emergem e novos trajetos são delineados.

Nesse trajeto, identificamos a representação como um dos principais conceitos da arte: o próprio signo, delineando um panorama que se inicia com a crise da representação na pintura, no final do século XIX, o que coincide com a paisagem (*landscape*), passando, posteriormente, para outros “campos”, como os espaços sógnicos, ampliando-se no seu sentido epistemológico, ontológico, teórico, formal, estético e poético.

Quanto ao lugar da arte, do final do século XIX até o início deste milênio, deparamo-nos com espaços labirínticos e sógnicos, os quais foram divididos em três momentos (paradigmáticos), a saber:

1. A crise da representação (final do século XIX), provocada pelo advento da fotografia; o Abstracionismo e as Vanguardas Modernistas;
2. A desmaterialização do objeto arte (final da década de 1960), mais especificamente a desconstrução da representação;
3. E, por último, o período pluralista (final do século XX até a nossa atualidade) com o retorno da pintura e das técnicas ditas tradicionais (escultura, desenho, fotografia), junto à ampla diversidade de práticas, e a predominância da imagem que permeia o século XXI.

Através desses momentos foi possível delinear um percurso que inicia com os *Campos de trigo com corvos*, de Vincent van Gogh; *Campos de Trigo - uma confrontação*, de Agnes Denes; *Semente e Campos de Girassóis*, de Anselm Kiefer, concluindo com a obra da artista brasileira Maria Thereza Alves denominada *Seeds of Change: A Floating Ballast Seed Garden* 2012 – 2016.

O século XXI dá continuidade às questões mais reivindicadas nas décadas de 1970, também conhecidas como pós-estruturalistas; nas décadas de 1980 e 1990, já com outra denominação, pós-histórico ou pluralista, cunhada por teóricos a exemplo de Danto (1998) e uma ampla abertura à diversidade de práticas, misturas, hibridizações etc.

Devido à complexidade da arte e da sua construção, que possui interfaces com diversas áreas do conhecimento, seria impossível abordar todos os aspectos que envolvem esse processo. Pelo fato de não sermos historiadores nem críticos de arte, mas pesquisadores dos meios pelos quais a arte

contemporânea vem sendo construída, a história e a teoria da arte, bem como a filosofia e a estética, são abordadas com propósitos específicos.

Cabe, portanto, ressaltar que as informações contidas neste livro não possuem nenhum intento de aprofundamento vertical das mencionadas, mas, sobretudo, realizar um estudo, em alicerces transdisciplinares, e cujo eixo central está na semiótica da natureza da arte, ou seja: como as ideias dos artistas são materializadas.

Dado o argumento, espero que este livro possa contribuir de uma forma efetiva para reflexões sobre a arte, sempre e cada vez mais com um novo olhar.

UMA REFLEXÃO SOBRE A FILOSOFIA DE C. S. PEIRCE

Este capítulo visa apresentar de maneira sucinta alguns dos principais conceitos da arquitetura filosófica de Charles Sanders Peirce,¹ de modo a

-
- 1 Charles Sanders Peirce (1839-1914) foi cientista, matemático, historiador, filósofo e lógico norte-americano, graduou-se com louvor pela Universidade de Harvard, em química. Suas contribuições nos campos da ciência, incluindo geodésia, biologia, filologia, física, psicologia, matemática, filosofia, astronomia, história, linguística, na formulação teórica do pragmatismo, ou pragmaticismo, como ele preferia chamar, e da lógica clássica, foram significativamente influentes. Sua participação e colaboração, como pesquisador e pensador no grupo de intelectuais e filósofos de relevância desse período, dentre eles: William James, Henry James, John Dewey, Gottlob Frege, Bertrand Russell etc., foi de alta relevância. Muito embora, como afirma Santaella em *Matrizes da Linguagem e Pensamento* (2001, p. 6), Peirce tenha deixado uma vasta produção, como “12 mil páginas publicadas e 90 mil páginas de manuscritos inéditos” – depositados na Universidade de Harvard –, “apenas vinte anos mais tarde, na década de 1930, surgiria a primeira

esclarecer como as linguagens visuais contemporâneas se inserem e são significativas na construção do conhecimento humano.

Diferentemente de algumas colocações em que o termo “subjetivo” predomina, as artes possuem um lugar elementar na história e evolução do sujeito, ou seja, no seu contexto social, histórico e cultural. Nesse percurso, verifica-se a maneira pela qual o homem cria e utiliza signos para entender sua vida, de diversas formas, desde sempre na história da humanidade.

Assim, devido à necessidade em compreender as artes visuais, por meio de novas ferramentas de leitura, ressurgiu a Semiótica, na metade do século XX, no momento em que novas práticas artísticas começam a se multiplicar, desvinculadas dos cânones tradicionais.

O termo “subjetivo”, encontrado em alguns verbetes enciclopédicos, se refere ao que depende do ponto de vista pessoal, individual; ao que está condicionado somente por sentimentos e afirmações arbitrários do sujeito; ao que é fundado na observação imparcial; ao que depende de pessoa para pessoa, conforme suas crenças, conhecimentos e convicções, dentre outros. Do ponto de vista filosófico, esse termo aparece nas teorias de Immanuel Kant, com vistas a ir além da dualidade entre objetivo e subjetivo, ou seja, o conhecimento científico (aquele que deve ser submetido a uma prova entre seus pares), e o que expressa sentimentos, respectivamente.

Assim, com o objetivo de discorrer sobre esse assunto, o espírito contemporâneo da obra de Peirce pode encaminhar a reflexões a partir da arte em si, como objeto, com seus próprios repertórios – teóricos e filosóficos –, suas abordagens metodológicas, tomando à reflexão o valor da experiência como elemento norteador das questões aqui levantadas.

Em seu Diagrama² das Ciências Normativas, a Fenomenologia, construída em 1902, aparece como sendo a primeira, seguida da Estética, da Ética, da Lógica ou Semiótica e da Metafísica. Considerada como a ciência da aparência, na Fenomenologia, a Experiência é “o inteiro resultado cognitivo do viver” (PEIRCE, C., CP, 7.527) e se refere ao que se exterioriza, ou seja, como o ser

publicação de textos coligidos nos seis volumes dos *Collected Papers*, editados por Hartshorne e Weiss.

2 Fenomenologia 2. Ciências Normativas, 2.1. Estética, 2.2. Ética, 2.3. Lógica ou Semiótica, 2.3.1. Gramática Pura, 2.3.2. Lógica Crítica, 2.3.3. Metodéutica, 3. Metafísica.

humano vai reagir diante do real, num processo sempre ternário, que rompe com as dicotomias.

No artigo “Sobre uma nova lista de categorias” (1867), Peirce apresenta suas três categorias universais, incluindo tudo que nos afeta, seja fisicamente, seja emocionalmente e intelectualmente, ou o que vemos, percebemos e apreendemos, e a Experiência se manifesta por meio dessas categorias denominadas: Primeiridade (*Firstness*), Secundidade (*Secondness*) e Terceiridade (*Thindness*). Ao dividir todas essas propriedades em gradações, elas obedecem a um sistema composto de três elementos formais de toda e qualquer experiência, categorias denominadas de qualidade, relação e representação.

A concepção epistemológica peirceana das três categorias tem um destaque particular na Primeiridade, na contemplação, na qual o ato de perceber requer um tipo de integração com o que está sendo visto e, portanto, onde quer que haja um fenômeno, há uma qualidade, isto é, sua primeiridade. Na sequência, o fato de existir está na corporificação material, Secundidade, e a Terceiridade, a última das categorias, é a camada de inteligibilidade, ou pensamento em signos, através da qual representamos e interpretamos o mundo.

Como “qualidades de sentimentos”, Peirce afirma ser tudo que se apresenta, no presente, no que é imediato, fugaz, sem qualquer fluxo de tempo. Ao ser associada ao signo estético, Peirce (1974, p. 17) considera que a primeira e a principal qualidade

rara de ver o que está diante dos olhos, como se apresenta, não substituído por alguma interpretação [...] É esta a faculdade do artista que vê as cores aparentes da Natureza como elas realmente são, pois o poder observacional do artista é altamente desejável na fenomenologia. (1974, p.17)

A concepção epistemológica peirciana das três categorias tem um destaque especial na Primeiridade, na contemplação, na qual o ato de perceber requer um tipo de integração com o que está sendo visto de tal forma que, conforme Peirce:

Ao contemplar uma pintura, há um momento em que perdemos a consciência do fato de que ela não é uma coisa. A distinção do real e da cópia desaparece e por alguns momentos é puro sonho; não é qualquer existência particular e ainda não é existência geral. Nesse momento, estamos contemplando um ícone. (CP 3.362)

Considerando essas três categorias, Ibri (1992, p. 6) as resume como “ver, atentar para e generalizar, despindo a observação de recursos essenciais de cunho mediativo”. A Fenomenologia, muito embora apareça como a primeira ciência no diagrama de Peirce, corresponde à categoria da Secundidade, visto que:

No fenômeno, surge a ideia de outro, de alter, de alteridade; com ela aparece a ideia de negação, a partir da ideia elementar de que as coisas não são o que queremos que sejam, tampouco são estatuídas pelas nossas concepções. [...] Esta experiência de reação envolvendo negação é adjetivada de bruta por Peirce, pois traz de modo direto a força de um segundo, caracterizado por ser esta coisa e não aquela. A experiência direta com isto que não é aquilo se dá num recorte do espaço e do tempo, tracando os contornos deste objeto, que é forçado e reage contra a consciência como algo individual. (IBRI, 1992, p. 7)

Como conhecedor da obra de Kant, Peirce, a partir de 1900, passou a se dedicar à Estética, a primeira das ciências normativas, que, juntamente à Ética e à Lógica, é responsável pela busca de um ideal admirável.

No que tange à Estética, Santaella, em *Estética: de Platão a Peirce* (2000, p. 188-189), informa que “Peirce foi buscar no *kalós* grego, algo que toda alma vagamente deseja e muito mais vagamente percebe – um ideal admirável, tendo a única forma de excelência que uma ideia desse tipo pode ter: a excelência estética”, nutrido pelo cultivo de hábitos de sentimentos.

O admirável por si só pode ser uma Natureza estética. Só qualidades, reino da Estética, são admiráveis sem exigir explicações. O estado de coisas admiráveis não pode, assim, ser determinado a posteriori; É uma meta ou ideal que descobrimos porque nos sentimos atraídos por ele como tal, e nele ficamos emanados, empenhando-nos na sua realização concreta. (SANTAELLA, 2000, p. 127)

O prazer estético à luz desses teóricos tem um significado especial; é um sentimento que possui um *continuum* e visa atingir um ideal: gerar hábitos, comunhão de pensamento, aprendizado e conhecimento, conceito que não pode ser aplicado indeterminadamente a qualquer tipo de arte.

[...] para apresentar a questão da estética em sua pureza, devemos eliminar dela não apenas todas as considerações acerca de esforço, mas todas as considerações sobre ação e reação, incluindo toda consideração acerca da nossa recepção do prazer, tudo, em síntese, que pertença à oposição entre ego e não-ego. Não temos em nossa língua uma palavra com a generalidade requisitada. (CP 2.199)

Se a Estética está associada à categoria da Primeiridade, a Ética, por sua vez, à Secundidade, e a Lógica ou Semiótica, à Terceiridade, e cada uma dessas ciências normativas aborda um modo específico de interação com o mundo, como afirma Peirce:

Pois, sendo a Ciência Normativa, em geral, a ciência das leis da conformidade das coisas com os fins, a estética considera aquelas coisas cujos fins devem incorporar qualidades de sentimento, a ética, aquelas cujos fins situam-se na ação, e a lógica, aquelas cujo fim é representar algo. (CP 5.129, EP 2:200)

Nesse sentido, a Semiótica de Peirce é principalmente uma teoria pragmática do conhecimento por meio de signos, e é por meio de signos que o mundo é representado para nós, assim, todo objeto no mundo se relaciona existencialmente com um número indeterminado de outros objetos, direta ou indiretamente.

Entre as definições mais conhecidas e maleáveis, em “Syllabus” (MS 540; CP 2.233-72; EP 2, pp. 289-99), resultado de uma série de palestras ministradas em 1903, no Instituto de Lowell, Massachusetts, EUA, Peirce formula três questões: 1. Qual é a relação do Signo consigo mesmo? 2. Qual é a relação entre o Signo e seu Objeto? 3. Qual é a relação entre o Signo e seu Objeto para seu Interpretante? Essas três questões devem ser respondidas dentro das dez classes de signos divididos em ícones, índices e símbolos, e os exemplos para cada um deles encontrados. (CP 2.254-263)

Muito embora diversos sejam os significados do signo, é preciso alguns esclarecimentos básicos sobre sua definição, que Peirce (2005, p. 46) descreve:

Signo ou representamen é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino interpretante do primeiro

signo. O signo representa alguma coisa, seu objeto. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de ideia que eu, por vezes, denominei fundamento do representamen.

O signo ou *representamen* é o primeiro que está em relação de representação para um segundo – o objeto –, para fins de sua significação em um terceiro, seu interpretante. A noção de signo, portanto, nessa relação triádica, signo-objeto-interpretante, é uma relação também denominada de semiose que “pode ser considerada como sinônimo de inteligência, continuidade, crescimento e vida”. (SANTAELLA; NOTH, 2004, p. 157)

De acordo com Peirce (CP 2.92), o objeto da arte é um signo icônico, que difere de outros signos por sua categoria de Primeiridade, “um signo cuja qualidade significativa vem apenas da sua qualidade”; Santaella (2000, p. 114) ressalta que as obras de arte incorporam qualidades de sentimentos, e hábitos de sentimento só podem ser experimentados expondo nossa sensibilidade a eles. Além disso, as qualidades de sentimento são atualizadas continuamente por toda a razão criativa, porque o sentimento que desperta não pode ser reduzido simplesmente à emoção, mas inclui o convite ao conhecimento.

Na construção de um objeto artístico há a presença de um índice, com registro e marca, que se faz presente no suporte escolhido pelo artista, bem como o uso de materiais, até mesmo as pinceladas dos pintores, que caracterizam a sua maneira de pintar. E, por último, no nível de terceiridade, quando o signo é uma lei, um legi-signo, o símbolo é determinado por convenções de uma comunidade que os elege para representá-los, a exemplo das pinturas de um período da história da arte, como o Impressionismo, com suas próprias características já legitimadas.

A classificação dos interpretantes, segundo Santaella (2000, p. 61-87), em *A teoria geral dos signos*, apareceu nos escritos de Peirce, pela primeira vez, em 1866 (W1, p. 464-465), e, um ano depois, no seu célebre estudo “Sobre uma nova lista de categorias”. (CP, 1.545-1567; W2, p. 49-59; EP1, p. 1-10) O interpretante era entendido como o terceiro termo da relação ternária que constitui o signo, como está expresso em uma de suas definições clássicas:

Um representamen é o sujeito de uma relação triádica de um segundo, chamado de seu objeto, para um terceiro, chamado de seu interpretante, sendo essa relação triádica de tal ordem que o *representamen*

determina que seu interpretante fique na mesma relação triádica para com o mesmo objeto para algum interpretante. (CP, 1.541)

O signo tem três interpretantes, o “seu interpretante como representado ou visado (*meant*) para ser entendido; seu interpretante como ele é produzido e seu interpretante em si mesmo” (CP, 8.333), correspondendo ponto a ponto às três categorias construídas por Peirce, a saber: o interpretante imediato, associado à Primeiridade; o interpretante dinâmico, associado à Secundidade; e o interpretante final, associado à Terceiridade. Se o interpretante dinâmico é “aquilo que é experienciado em cada ato de interpretação” (SS, p. 111), o efeito produzido na mente de intérpretes se organiza em três níveis: o emocional, o energético e o lógico.

A partir do interpretante lógico, Pierce concebe seu último Pragmatismo: o Pragmaticismo; o interpretante lógico último, concebido como mudança de hábito, que possibilitou integrar a teoria dos signos com a Natureza evolutiva do Pragmatismo. A mudança de hábito e o Pragmatismo evolucionista de Peirce foram construídos no contexto das ciências normativas, com o objetivo do fim ideal do pensamento que só pode nascer por meio da experiência futura. Por isso mesmo, as ciências normativas – a estética, a ética e a lógica –, têm por tarefa examinar a conformidade das coisas aos fins, examinar aquilo que deve ser em um futuro condicional, a saber, os ideais reguladores que atraem e guiam o sentimento, conduta e pensamento, respectivamente.

Distante de atingir uma “verdade” generalizada, o que o objeto arte proporciona como signo vai além das mais variadas qualidades de sentimento para alcançar uma maneira de dialogar com a imaginação do artista e o imaginário do observador. Através desse processo, a criação de hábito estético, que se destaca como sendo uma das mais nobres e importantes para a formação dos sujeitos que atuarão numa determinada sociedade, é construída a partir da criação de hábitos estéticos. Para Peirce:

Se o pragmatismo nos ensina que aquilo que pensamos tem de ser interpretado em termos daquilo que estamos preparados para fazer, então, certamente, a lógica ou doutrina de como devemos pensar, deve ser uma aplicação da doutrina daquilo que deliberadamente escolhemos fazer. Essa doutrina é a Ética. (CP, 5.35)

À luz da Est3tica, aquilo que 3 admirável em si mesmo, sem nenhuma raz3o ulterior e que, por ser admirável, atrai nossa sensibilidade e captura nossa vontade. O ideal 3 est3tico, a adoç3o deliberada do ideal e o empenho para atingi-lo s3o 3ticos.

Peirce concluiu que o admirável coincidia com o ideal pragmático. O mais alto grau de liberdade do humano est3, assim, no admirável est3tico que se consubstancia no ideal pragmático. Mas o que vem a ser esse ideal? O reexame cr3tico do Pragmatismo havia levado Peirce a considerar, em primeiro lugar, que o ideal pragmático n3o deveria satisfazer os desejos de qualquer indiv3duo em particular, mas estar voltado para os prop3sitos humanos no sentido coletivo.

Segundo Peirce (MS, 283, p. 4), para que a funç3o do signo seja preenchida e para haver o crescimento da potencialidade da ideia, sua corporificaç3o deve se dar n3o apenas por meio de s3mbolos, mas tamb3m de aç3es, h3bitos e mudanç3as de h3bitos.

Ao mesmo tempo em que engloba as tr3s categorias, o ideal pragmático, que 3 tamb3m o admirável est3tico, tem de levar em conta o autocontrole na aquisiç3o de novos h3bitos como m3todo pelo qual o ideal pragmático pode ser atingido. Portanto, para colaborarmos no crescimento da razoabilidade, n3o bastam sentimentos românticos, nem bastam voluntarismos apaixonados. Estes de nada valem sem a necess3ria mudanç3a de h3bitos.

No Pragmatismo à luz de Santaella (2004, p. 240-242),³ a primeira proposta do Pragmatismo de Peirce foi feita em 1878, particularmente nos ensaios “Como tornar nossas ideias claras” e “A fixaç3o das crenç3as”, mas apenas em 1898 suas ideias foram expostas, atrav3s de William James, durante palestra proferida na Universidade da Calif3rnia, Berkeley. Tal foi a repercuss3o, que Peirce retomou “sua an3lise anterior de crença em cujo n3cleo estava inserida sua original concepç3o de h3bito”. A partir de ent3o, Peirce tamb3m retoma “a teoria dos signos, especialmente dos interpretantes” assim que “uma crença n3o nos coloca em aç3o prontamente, mas sim numa condiç3o tal que deveremos agir de certo modo quando a ocasi3o surgir”.

3 O Papel da Mudanç3a de H3bito no Pragmatismo Evolucionista de Peirce. The Role of Habit Changing in Peirce’s Evolutionist Pragmatism Cognition, S3o Paulo, v. 5, n. 1, p. 75-83, jan./jun. 2004.

A Metafísica cosmológica foi construída por Peirce a partir de sua afinidade com os transcendentalistas norte-americanos do século XIX, encontrados em sua série intitulada “Monist”⁴ (1891), nos ensaios “The Law of Mind” (1892) e em “A Guess in the Riddle”.⁵ A sua Filosofia da Natureza teve seu maior expoente no filósofo alemão Friedrich Wilhelm Joseph Von Schelling, que reconstrói uma filosofia na Alemanha de explosão do Romantismo, na passagem do século XVIII ao século XIX. O universo como contínuo deu grande ênfase à sua primeira categoria, a Primeiridade, presente tanto na Natureza como na Arte. Em carta a Williams James, em 28 de janeiro de 1884, Peirce afirma a influência “por todas as etapas de Schelling, mas especialmente pela Philosophie Der Natur [Filosofia da Natureza]. [...] Se você chamasse minha filosofia de Schellingianismo transformada à luz da física moderna, eu não ficaria surpreso”. (ESPOSITO, 1977, p. 203)

Geneticamente, Schelling (2001, p. 193) descreve a Natureza como rica em diversidade, em qualidade, em assimetria, diferentemente de um mundo estritamente entendido por meio de leis mecânicas: “Na arte, o mistério da criação se torna objetivo, e a arte é, justamente por isso, pura e simplesmente criadora”. Por ser sensível, o belo encanta, mas não tem permanência; é um jogo constante entre o particular e o geral, no qual a verdade corresponde à necessidade, ao bem, à liberdade, às qualidades que são próprias da arte: “chamamos de bela uma figura em cujo delineamento a Natureza parece ter jogado com amor, liberdade e com a mais sublime clareza de consciência, mas sempre nas formas, nos limites, da mais rigorosa necessidade e legalidade”. A arte é, por conseguinte, uma síntese ou interpretação recíproca absoluta de liberdade e necessidade. A filosofia de Schelling nos diz que a Natureza é um sistema que nunca está em repouso, independente de nossa observação sobre seu desenvolvimento, todos os seres naturais crescem, cada um cria hábitos a depender de seu próprio tempo. A nós, ela não aparece como um todo, já que são sempre recortes,

[...] o único conhecimento imediato que possuímos é do nosso próprio ser. [...] Fora de nós nunca poderemos compreender, mas podê-lo-emos

4 Peirce, C.S. (1892), “The Law of Mind”, *The Monist*, v. II, n. 4, July, pp. 533-559.

5 MS 909; EP1, 245-279; 1887-1888.

se ela se realiza em nós, porque nesse caso somo-la, é ela que constitui a nossa própria Natureza. (SCHELLING, 2001, p. 193)

Para Peirce, a integração do homem à natureza, que aparece nos seus manuscritos, revela que a mente humana se desenvolveu sob as influências das leis naturais, por conseguinte, seu pensamento é similar aos padrões da natureza, como assinala Richard Rorty (apud SANTAELLA, 2004, p. 106):

Sendo parte da Natureza, a mente emergiu do mesmo processo evolutivo que perpassa a biosfera. Há, conseqüentemente, uma conaturalidade entre a mente e o cosmos, o que significa que o homem tem uma afinidade com a Natureza, está em sintonia com ela, e possui uma adaptação natural para imaginar teorias e idéias que traduzem essa sintonia. Mente e Natureza desenvolvem-se juntas, esta última implantando, na primeira, sementes de ideias que irão amadurecer em comum concordância.

Essa teoria vai desmistificar algumas ideias presentes no pensamento humano – sobretudo na cultura ocidental – de que o homem é um ser superior que cria e domina a natureza à sua vontade. Diferentemente, a relação do homem com a natureza não é apenas uma relação de escolha, ou seja, o homem não se volta à natureza por vontade própria e nela tenta descobrir um mundo diferente do seu, mas, pelo contrário, homem e natureza estão ligados por elos que são inerentes à sua constituição.

REPRESENTAÇÃO

Uma obra de arte é um desafio; não a explicamos, ajustamo-nos a ela. Ao interpretá-la, fazemos uso dos nossos próprios objectivos e esforços, dotamo-la de um significado que tem a sua origem nos nossos próprios modos de viver e pensar. (HAUSER, 1988)

Em *Lendo imagens: uma história de amor e ódio* (2003), Alberto Manguel fala que, “em meados do século I d.C., no trigésimo quinto livro da sua história natural, o erudito Plínio, conhecido como o Velho, escreveu que embora os egípcios reclamassem para si a invenção das artes da pintura e da escultura”, os gregos afirmavam “que essa invenção tivera lugar em Sicione ou em Corinto”. Desse modo, continua Manguel (2003, p. 89):

A filha de um certo ceramista apaixonou-se por um jovem estrangeiro. Quando chegou a época de seu amado partir, ela traçou o contorno da sombra do rosto dele em uma parede e pediu ao pai para preencher as linhas com argila, criando, assim, uma imagem do seu amante ausente. Aprender fielmente a realidade por meio do contraste entre sombra e luz parecia a Plínio o objetivo da arte e ele louvava, por exemplo, o *trompe-l'oeil* do artista Zeuxis.

Esse pequeno trecho trata da noção de representação do real, que, por muitos séculos, esteve sob a responsabilidade da pintura e da escultura. Manguel (2003, p. 90) observa que, na concepção de Plínio (sec. I d.C.), a narração da história de Zeuxis visava “mostrar como as pinturas podem comportar um espelho fidedigno do mundo”, pois o velho pensador considerava a subjetividade como algo nocivo à arte.

Embora recorrente nas teorias estéticas a partir do século XX, a preocupação com o real e sua representação, que vem desde a Grécia antiga, ainda suscita maiores investigações, sobretudo no que diz respeito às implicações ontológicas e semióticas. Por ser um assunto que permeia toda nossa investigação, trazemos essa questão à luz de vários teóricos, dando maior ênfase às principais concepções que serviram de aporte teórico às reflexões posteriores.

Iniciando com Santaella (2000, p. 26), o pensamento de alguns filósofos – entre os gregos do período de 500 a 300 a.C – que discutem o problema da duplicidade do conceito da representação do real veio receber, ao longo dos séculos, as mais variadas denominações, entre elas: expressão, ilusão, semblante, simulação etc., todas elas, no entanto, não passando de deslocamentos ou variações em torno do mesmo tema: o da mimese. Levantado por Platão, mimese, portanto, é uma imitação bem-sucedida do mundo natural, o que desloca seu conceito do sentido de cópia para o de representação, esta última entendida não como reprodução, mas como apresentação de algo como sendo real. Do mesmo modo, na semiótica peirceana, a palavra “representação”, primeiramente usada no lugar de signo, significa apresentação de um objeto a um interpretante de um signo ou a relação entre signo e objeto. Igualmente, representar é estar para, isto é, desempenhar uma função significativa; também podendo ser definida como distinguir entre aquilo que representa e o ato ou relação de representar; é um signo baseado numa relação de semelhança. Assim, Peirce (2005, p. 61) expõe que representar é:

“Estar no lugar de, isto é, estar numa relação com um outro que, para certos propósitos, é considerado por alguma mente como se fosse outro”.

Na opinião de Hanna Fenichel Pitkin (1967), o termo “representação” tem o significado de imagem, figura ou pintura a partir do século XV, e não obstante os gregos antigos terem tido contato com essa nomenclatura, eles não tinham uma palavra ou um conceito correspondente, visto que, segundo Lagarde (1937, p. 425), sua origem é latina, *repraesentare*, “tornar presente ou manifesto; ou apresentar novamente”; tornar presente uma abstração em um objeto, ou por meio dele, como ocorre quando uma virtude surge encarnada na imagem de certo rosto; substituir um objeto por outro – em vez do outro; antecipar um evento –, trazendo-o para o presente; tornar presente de alguma forma, apesar disso não estar literalmente presente. Como objetos inanimados, a representação na pintura ou na escultura se encontra na natureza fictícia da conexão e ocupa o lugar de/ou corresponde a algo. Já no latim clássico, seu uso é quase inteiramente reservado a objetos inanimados, ou seja, tornar esses objetos literalmente presentes e trazê-los à presença de alguém. No que diz respeito à pintura, Pitkin (1967) concorda com outros teóricos ao definir que a pintura de uma paisagem não trata de uma paisagem real, mas de uma paisagem apenas por representação, valendo também para associações com outros objetos. Do mesmo modo, os seres humanos não estão completamente ausentes desses primeiros usos, pois representar é uma atividade humana, mas não um agir para outros; é a atividade de apresentar, de figurar, de pintar um quadro ou encenar uma peça. Alguns tipos de representação podem ser obtidos através da imagem, de rastro, espelho, impressões (permanentes ou efêmeras), dentre tantas outras.

Nas reflexões propostas por Levinas, esse conceito aparece em “ruína da representação”, como um termo que assegurava a tradição filosófica, o próprio contato com o real. Levinas (2004, p. 69) menciona os estudos lógicos de Husserl, nos quais ele afirma que “embora preparando a ruína da representação, sustenta a tese de que todo fato psicológico é Representação ou está fundado sobre uma Representação”, já que:

Por representação é preciso entender a atitude teórica contemplativa, um saber, quer seja de origem experimental, quer repouse sobre sensações. A sensação precisamente sempre foi tomada por um átomo da representação. O correlativo da representação é um ser posto, sólido

indiferente ao espetáculo que se oferece, dotado de uma Natureza e, conseqüentemente, eterno, mesmo que mude, porque a fórmula de sua mudança é imutável, as relações que ligam tais seres, configurações de tais seres, dão-se elas também à representação. Antes de agir, antes de sentir, é preciso representar-se o ser sobre o qual vai incidir a ação, ou que suscita o sentimento. A afetividade por si mesma só abarca estados interiores. Não nos revela nada do mundo. (LEVINAS, 2004, p. 69)

Na mesma linha de pensamento dos autores já mencionados, Danto (1998, p. 105) assinala que “existe um conceito primordial de representação no qual o que está representado é aceito como algo verdadeiramente presente na representação”. “O poder da imagem pertence mais ao ser ou entidade capturada do que na própria imagem”. E complementa (1998, p. 106): “Sentimos o amado desaparecido viver nas imagens – onde o que está representado é sentido como se estivesse contido ou presente na representação”. Essa colocação ilustra o impulso de beijar a fotografia de uma pessoa amada, especialmente quando ela não está presente no convívio daquele que a contempla e beija.

A arte, portanto, é um campo aberto a reflexões e discussões infundáveis no qual, por maiores aprofundamentos e especulações, ainda que possam parecer convincentes, sempre existe algo que paira no ar, sem explicações concretas. A discussão nasce do paradoxo inerente ao seu próprio significado, que aponta para duas questões: a primeira, sobre a iconicidade do signo da arte. A segunda, própria da cultura ocidental: para que a arte serve, ou seja, qual é sua função? Na cultura ocidental algo sempre deve servir para alguma coisa, sobretudo em sociedades capitalistas, e parece que de alguma forma tal função não constituía maiores preocupações quando a arte esteve ligada à ideia de representação. Contudo, a partir de cada década do século XX, essa questão se agravou e se tornou mais evidente com a presença desafiadora das Vanguardas Modernistas, ao negarem o objeto Arte. Aquele objeto, que possuía nome próprio – Pintura e Escultura –, com suas regras definidas, com artistas que sabiam ser virtuosos em suas técnicas, buscando representá-lo da maneira mais fiel a qual ele aparecia aos seus olhos, estava ameaçado.

No livro *Art after modernism: rethinking representation* (1991), Brian Wallis nos leva a refletir, segundo uma estrutura de referência crítica, sobre a representação e os principais conceitos que se descortinam sobre a arte depois do Modernismo. Trata-se de uma antologia com textos de diversos

teóricos, a exemplo de Abigail Solomon-Godeau, Craig Owens, Douglas Crimp, Frederic Jamenson, Hal Foster, Lucy Lippard, Martha Rosler, Michel Foucault, Roland Barthes, Walter Benjamin, dentre outros. Embora alguns desses autores não sejam contemporâneos do período estudado, suas teorias, não obstante, possuem um espírito atual, como Walter Benjamin, considerado um clássico do século XX. Assim, com base nesses teóricos, propomos ampliar um diálogo, nos textos subsequentes, com outros pesquisadores que comungam do mesmo pensamento.

Para Danto (1997), a mudança do período Pré-Modernista para o período Modernista pode ser entendida, através de Clement Greenberg, como uma mudança da pintura mimética para a não mimética, quando a característica representacional tornou-se secundária. Com isso, a tela, o plano da tela, sua bidimensionalidade, o uso de tubos ou potes de tintas, a ausência da perspectiva etc., tornam-se mais importantes. A partir da compreensão de um possível encadeamento na história da arte, esse período torna-se um marco, pois, antes dele, os pintores representavam o mundo da maneira como eles o apreendiam, através de seus próprios olhos. Nesse sentido, a pintura não foi vista como um tipo de descontinuidade, como uma representação mimética menos importante do que algum tipo de reflexão sobre outros meios e métodos de representação. E, nesse cenário artístico, alguns conceitos que passam a delinear a contemporaneidade emergem de obras de artistas, com o uso de novos materiais e a ruptura com o espaço lógico das artes plásticas. Nos capítulos que se seguem, daremos ênfase a alguns desses momentos paradigmáticos.

De acordo com Danto (1997, p. 11), a “arte contemporânea” teria sido somente a “arte moderna”, o que estava sendo feito durante esse tempo, pois moderno, afinal de contas, implicava em uma diferença entre o momento atual e aquele que havia passado. Assim, não haveria nenhum uso para a expressão “arte contemporânea” se as coisas permanecessem constantes e em grande parte as mesmas. Isso implica uma estrutura histórica que é mais forte, nesse sentido, do que um termo como “mais recente”. O contemporâneo, no seu sentido mais óbvio, é simplesmente a arte produzida por nossos contemporâneos. Mas como a história da arte desenvolveu-se internamente, esse termo passou a ser entendido como uma arte produzida no âmbito de uma certa estrutura de produção nunca vista até então na história da arte. Não se

referia a algo mais moderno – esse parecia, cada vez mais, ter sido um estilo que prosperou de 1880 até 1960, aproximadamente. O mesmo pode ser dito sobre a Arte Moderna, que continuava a ser produzida depois disso; a arte que permaneceu sob o imperativo estilístico do Modernismo, mas essa arte realmente não seria contemporânea, exceto no sentido estritamente temporal desse termo.

Segundo Adams (1998), a análise formalista é basicamente o efeito estético criado pelos componentes da composição plástica, através de elementos visuais como a linha, a forma, o espaço, a cor etc. Diferentemente, o período pós-Formalista, através de suas inúmeras e diversas práticas visuais, não comportava apenas esse tipo de análise (formal) e a ela se adicionaram outras perspectivas analíticas, como apropriação, iconologia e iconografia, marxismo, feminismo, biografia e autobiografia, semiótica (estruturalismo, pós-estruturalismo e desconstrução), psicanálise, dentre outras.

Nesse período, contudo, torna-se difícil hierarquizar classificações, visto que, por se tratar de uma arte que busca a instabilidade, o rompimento com conceitos fixos e predeterminados – por conseguinte, a não linearidade –, o próprio discurso e o texto devem se conformar a essas condições. Os significados se aproximam uns dos outros e, a depender de sua aplicação, alguns podem até se sobrepor. Desse modo, algumas estratégias vão ser inicialmente apresentadas, enquanto abordagens (etimológica e epistemológica) do termo, e as associações às artes visuais surgirão em contextos mais específicos, pois elas necessitam de uma contextualização particular que justifique sua aplicação. Assim sendo, as repetições que por ventura venham a surgir fazem parte da característica labiríntica desses próprios conceitos. No entanto, antes de avançarmos, é importante refletir sobre algumas questões que frequentemente vêm à tona: como se dá e por que a presença desses conceitos nas artes visuais? Como eles são entendidos e aplicados? É justamente a partir dessas indagações que as teorias filosóficas devem ser estudadas e cautelosamente aplicadas às artes visuais, sem que haja, em princípio, a precipitação de transportá-las, de imediato, sem um conhecimento antecedente de seus significados. Os conceitos não podem servir como meros temas ou apêndices ilustrativos, porquanto a Arte não pode estar a serviço de quaisquer teorias. Nunca é demais lembrar que a Arte é exclusivamente um signo livre, um ícone.

Portanto, esses conceitos filosóficos são instrumentos para serem pensados à luz de determinados aspectos presentes nas obras.

Nesta investigação, em particular, trata-se de um estudo sobre a Natureza da arte, ou seja, como a obra vem sendo construída a partir do final do século XIX, e a transposição de seus elementos constituintes (lógicos) tradicionais. Dessa maneira, essas proposições nos ajudam a pensar em conceitos que estão em consonância com mudanças pelas quais a Arte passou durante esse período. Assim como a pintura, inicialmente, a escultura e a fotografia, na sequência, se deslocaram de seu estado essencialmente técnico, material, funcional, tradicional, ou seja, do seu estado predominantemente fixo, estável, puro, dando origem a diversas outras práticas, e a teoria passou, então, a compartilhar de uma fresta que, ampliando-se cada vez mais, impregnou-a, crescentemente, de outras áreas afins do conhecimento humano. Desse modo, são recorrentes termos que definem o pensamento contemporâneo, pelo qual nada pode ser preconcebido como primeiro, único e verdadeiro. E para melhor ilustrar esse assunto, escolhemos os mais presentes, a partir dos anos 1970 e até a nossa atualidade, que serão apresentados na sequência.

Natureza

Antes de apresentarmos as principais considerações referentes a esse assunto, trazemos inicialmente duas questões que servirão de base para nossas reflexões, a saber: 1. O que é a natureza? 2. Qual a sua relação com as artes visuais? Ao entrarmos no verbete Natureza são inúmeros os significados que os dicionários e enciclopédias nos oferecem, a saber: o mundo material e seus fenômenos; as forças e processos que produzem e controlam todos os fenômenos do mundo material; as leis da Natureza; o conjunto de todos os seres e forças que formam o universo e dos fenômenos que nele se produzem; força ativa que estabeleceu e conserva a ordem natural de tudo o que existe; conjunto de coisas visíveis enquanto meio onde o homem vive; ordem natural do universo; o mundo de coisas vivas; as belezas da Natureza; estado primitivo de existência intacto e sem influência de qualquer tipo de civilização ou artificialidade etc.

Ao longo da história evolutiva da concepção de Natureza, encontramos uma variedade de teorias e conceitos, dos quais destacamos os que mais se aproximam do nosso assunto, presentes na arte e na Filosofia da Natureza, em autores como Charles Sanders Peirce, Felix Guattari, Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, Gilles Deleuze, John Berger, Lucia Santaella, Ralph Waldo Emerson, Régis Debray, dentre outros.

Iniciamos com Ralph Waldo Emerson, poeta e filósofo norte-americano, considerado um dos grandes pensadores que influenciaram intelectuais, poetas e artistas do final do século XIX, sobretudo na criação do movimento norte-americano denominado New England Transcendentalism, ao compreender a importância do espiritual interior sobre o material exterior no kantismo, no neo-platonismo, no romantismo e na metafísica, além das obras de Santo Agostinho, Samuel Taylor Coleridge e William Shakespeare. Em sua obra *Nature*, escrita em 1836, Emerson apresenta uma ideia de natureza com todos os seus elementos e fenômenos integrados ao homem.

O sentido predominante em Emerson (1990) é o de uma exposição em poesia; um alto discurso, a voz de um orador que parece respirar tanto o ar que vem da paisagem como do seu próprio corpo. Ao se referir ao universo, à natureza, ele inclui todas as coisas que existem independentes da vontade do homem: as coisas reais. À arte, são aplicadas misturas dessas coisas com o desejo do homem de construir, a exemplo de uma casa, um canal, uma estátua, um quadro etc. Mas essas atividades do cotidiano humano são para ele insignificantes frente à magnificência da natureza. Essa obra é um convite à contemplação dos elementos e fenômenos naturais pela qual Emerson (1990, p. 17-18) convida o homem a gozar de uma relação original com o universo: às novas terras, novos homens, novos pensamentos, ao erigir seus próprios trabalhos, leis e adoração; quando sozinho, o homem pode usufruir dos mundos celestiais, pois, muito embora as estrelas estejam sempre presentes, elas são inacessíveis. A atmosfera transmite a impressão de ter sido feita transparente para poder dar, em forma de corpos celestiais, a perpétua presença do sublime. As flores, os animais, as montanhas, refletem a sabedoria da sua melhor hora.

Desse modo, trata-se da inteireza de uma impressão que temos a partir da maneira pela qual vemos as coisas; um convite para distinguir entre as coisas que o homem extrai da natureza para uma determinada função, das coisas

que servem de inspiração para os artistas. Entretanto, para Emerson, trata-se de uma relação de comunhão e não de posse, pois, como o próprio autor diz (1990, p. 18), “o homem pode ser dono de muitas terras, mas nenhum deles pode ser dono da paisagem, visto que existe uma propriedade no horizonte que só pode ser percebida por aqueles que têm olhos para integrar todas as partes, o poeta [...]”. A natureza, destarte, não é apenas material, senão o processo e o resultado; todas as partes que trabalham incessantemente com suas próprias mãos para o bem do homem, como o vento que semeia a semente; o sol que evapora o mar; o vento que sopra o ar em direção ao campo; a chuva que alimenta a planta; a planta que alimenta o animal; e assim o ciclo interminável que esse autor denomina de “caridade divina” que nutre o homem.

O belo, para Emerson, é o desejo mais nobre do homem, servido pela natureza, o amor da beleza, o que para os gregos antigos era denominado como *kosmos* (o mundo), beleza; é a constituição de todas as coisas, ou tal o poder plástico do olho humano, que as formas primárias, como o céu, a montanha, a árvore, o animal, nos dão um encanto *em e para* si; é um prazer que surge do contorno, da cor, do movimento e do agrupamento. Na sua opinião, não há nenhum objeto que a luz intensa não consiga transformá-lo em belo, e é esse estímulo que dá recursos aos sentidos, como espaço e tempo.

O cenário delineado é de uma paisagem bucólica, um mar silencioso, mas para compartilhar desse espetáculo é necessário perceber – conceito que em Peirce significa participar de um evento com todos os sentidos –, e é assim que Emerson (1990) diz partilhar das transformações rápidas que acontecem ao entardecer, quando a luz muda o cenário em segundos. Decorrente desse pensamento, a arte não pode competir nem acompanhar esse movimento natural e contínuo, por mais determinada que ela seja, pois todos os seus elementos integram um processo *continuum*. Realmente a arte não pode concorrer com essa grandeza de cores, “pois o rio é uma gala perpétua e se vangloria a cada mês em um novo ornamento que depende exclusivamente do tempo”.

Paisagem – *Landscape*

Tudo nos leva a crer que existe paisagem diante de nós, antes de nós, uma ‘bela Natureza’. Apenas depois chega o poeta, o artista, para expressar essa beleza na tela ou no papel. [...] Para se impor ao olho, como qualquer objeto de cultura, a paisagem pressupõe muitas mediações. (DEBRAY, 2003, p. 76)

Segundo Debray (2003, p. 76), a palavra “paisagem”, “cenário”, vem do francês *paysage*, supostamente cunhada por Robert Estienne, em 1549, sendo associada “ao gênero de pintura que representa os campos e os objetos que nele se encontram. Ela designava não um campo, mas uma espécie de pintura”. Ainda segundo esse mesmo autor, “a paisagem como gênero pictórico repousa em dois postulados universais: 1) a Natureza deve ser representada; e 2) a Natureza pode ser representada (em duas dimensões, numa superfície plana)”. Mas, como os primeiros que se interessaram por esse tipo de representação, os pintores tiveram que encontrar meios representativos próprios.

Antes da perspectiva, a qualidade simbólica dos objetos representados determinava sua grandeza relativa. A falta de elementos desconexos tornava a paisagem impossível. Somente a disposição geométrica proporciona as regras de uma junção, deixa ver os nexos entre as coisas. Anteriormente, o relato, o tema e a intriga davam coerência ao que era visto. A perspectiva permite representar sem narrar. A paisagem é justamente isso: é o momento que a pintura se descola do relato religioso, mitológico ou literário. Quando não existe outro assunto além da própria natureza, por meio de uma superação de conteúdo e de forma. (DEBRAY, 2003, p. 83)

A partir do século XVII, a pintura de paisagem passa a questionar o espaço real através da perspectiva, num mundo vago e irreal, e não obstante serem inúmeros os significados para essa palavra, existe um consenso tradicional em glossários que associa esse termo a um espaço territorial determinado pelo olhar, o que aparece e o que pode ser visto numa extensão ou espaço. E o que surge não é um todo, é apenas um recorte, no qual está presente um sistema vital complexo e dinâmico em processo contínuo de evolução, ou seja, um espaço cênico. Assim, observa Debray (2003, p. 76): “A paisagem designa

tudo aquilo que o olhar abrange. Resta designar os princípios da visão, os quais não são vistos a olho nu. Tanto isso é verdade que vemos tudo menos aquilo que nos permite ver”.

Já o termo *landscape* aparece por volta do final do século XVI, com os pintores holandeses. Originalmente, esse termo referia-se à região, área de terra, cenário, panorama, vista. Mais tarde, passou a ser associado, no sentido artístico, a um quadro retratando a terra. As paisagens são também consideradas um gênero pictórico, cujas origens remontam aos chamados “planos secundários”, a exemplo dos registros de viagem de Albrecht Durer, e, nesse sentido, esses dois termos se aproximam em vários aspectos.

A paisagem abrange as características visíveis de uma área de terra, incluindo elementos físicos tal como *landforms*, elementos da flora e da fauna, elementos abstratos e elementos humanos. A primeira paisagem registrada, aproximadamente em 1598, foi emprestada como um termo desses pintores holandeses,¹ *landschap*, que, em holandês, significava simplesmente região, área de terra. Também definida como um quadro representando uma vista de uma paisagem interior natural: a arte de retratar esse cenário; porção de um território, apreendido pelo olhar de um só lugar; uma área particular de atividade.

Mais tarde, durante o Romantismo, o artista representa campos, montanhas, rios, céu – a exemplo de John Constable, Caspar David Friedrich, Joseph Mallord William Turner, o Grupo de Paisagistas Franceses, a Escola de Barbizon, sob a liderança de Theodore Rousseau, Gustave Courbet, dentre outros – de uma maneira bastante específica. John Constable, um dos pintores mais importantes desse período, ficou conhecido por pintar como um poeta e escrever como um pintor, dedicando-se à paisagem do realismo sentimental, em que a presença do tempo não podia ser representada num espaço fixo como a tela. Mas isso não o impedia de sentir o movimento constante do passar do tempo, pois esse fenômeno que tornava a natureza sedutora o encantava, sobretudo pela sua incapacidade de se mostrar por inteiro. Por isso, dedicava horas do seu tempo a contemplá-la, observando a silenciosa mudança da luz, que iluminava e sombreava os campos, às vezes banhando-os

1 Para John Berger (1987), a pintura de paisagem começa na Holanda com o problema de se pintar a distância do céu; uma paisagem pura que não respondeu a nenhuma questão de ordem social, um gênero de pintura independente.

de claridade, outras vezes deixando que as nuvens refletissem sombras sobre eles. E se não conseguia passar tudo isso para a tela, seu espírito se regozijava e se nutria desse constante desejo.

A pintura romântica alemã também tem destaque com Caspar David Friedrich e sua obra encontra-se junto a pintores e escritores contemporâneos do Romantismo alemão e inglês, no período do final do século XVIII e início do século XIX, como Joseph Mallord William Turner, Georg Philipp Friedrich von Hardenberg (mais conhecido pelo pseudônimo Novalis) e Johann Wolfgang von Goethe, um dos líderes do movimento literário romântico alemão, denominado Sturm und drang (Tempestade e ímpeto). Durante essa época, a pintura evoca uma cumplicidade entre o sentimento do artista e os fenômenos naturais, consubstanciando-se em um só, que Schopenhauer, nas suas preleções na Universidade de Berlim, em 1820, expressa:

A pintura de paisagens – na medida em que reflete em imagens as ideias apreendidas, nela reside nesse domínio a inteira Natureza destituída de conhecimento. [...] O pintor nos deixa de fato ver as coisas pelos seus olhos, nos torna participantes de sua apreensão puramente objetiva, e justamente por isso recebemos, ao mesmo tempo, uma sensação comum e um sentimento repleto do silêncio da vontade, o qual tinha de existir no pintor quando este emergiu de forma tão completa. Seu conhecimento nos objetos sem vida e sem conceito. (SCHOPENHAUER, 2003, p. 152)

Ao afirmar “o mundo é a minha representação”, Schopenhauer, em sua obra *O mundo como vontade e representação*, publicada em quatro volumes, em 1819, aborda que a arte traz consigo a vontade do pintor. Portanto, ao criarem suas paisagens, elas pareciam estar carregadas de mistério, *pathos* e simbolismo, e quando havia a presença do homem, esse aparecia como uma figurinha perdida na vastidão de campos, mares, geleiras, montanhas etc.

Já a tradição da pintura de paisagem nos Estados Unidos da América do Norte, que culminou com a Hudson River School, em grande parte expressou o choque de uma natureza indômita de invisibilidade e intervenção de civilização – isto é, as paisagens panorâmicas com seus efeitos cósmicos.

Hudson River School foi um movimento da arte norte-americana da metade do século XIX, entre 1855 e 1875, formado por um grupo de pintores

de paisagem cuja visão estética foi influenciada pelo Romantismo, e no qual se destacam Thomas Cole e Asher Durand. Suas pinturas retratam o vale do rio Hudson e áreas adjacentes, assim como as montanhas Catskill, Adirondack e as White Mountains, de New Hampshire. A “escola”, nesse sentido, refere-se a um grupo de pessoas cuja perspectiva, inspiração, produção ou estilo demonstram um interesse em comum, e não, necessariamente, uma instituição acadêmica. Thomas Cole, considerado o fundador dessa escola, de origem inglesa, nascido numa paisagem verde monocromática, encantou-se com os tons brilhantes de outono dessa área. As pinturas desse movimento refletem três temas da América do Norte do século XIX: descoberta, exploração e assentamento (formação de comunidades). Essas pinturas também retratam a paisagem como um cenário pastoral, onde o homem e a natureza coexistem pacificamente. Em geral, esses pintores acreditaram que essa natureza na forma da paisagem era uma manifestação inefável de Deus, independente das diferentes religiões existentes entre os membros do grupo. Suas inspirações estavam voltadas para mestres europeus, como Claude Lorrain e John Constable, e J. M. W. Turner também compartilhou a reverência pela beleza natural da América do Norte com os seus escritores Henry David Thoreau e Ralph Waldo Emerson. A segunda geração de artistas dessa escola emergiu depois da morte prematura de Cole, em 1848, com os pintores Frederic Edwin Church e Albert Bierstadt. O tamanho épico das paisagens nessas pinturas lembra as vastas áreas do deserto, e em muito contribuíram para um olhar à região Oeste desse país como um lugar privilegiado, mais tarde com a preservação e conservação dessas áreas como parques nacionais e patrimônio histórico.

No entanto, a pintura de paisagem não se deu em todos os lugares, e.g. na Grécia antiga, a inexistência desse gênero de pintura se dá em face da falta de função dessa representação, pelo fato de que a ‘imagem sagrada não estava para um ideal de semelhança, mas de significação’.
(DEBRAY, 2003, p. 81)

Nesse contexto, inexistia uma demanda de encomenda desse estilo, visto que a imagem pintada era impulsionada pela necessidade de elevar o olhar ao espírito, aos deuses, enquanto a paisagem poderia significar o entendimento de um retorno à terra. Se todas as representações possuíam um significado próprio, a exemplo de uma árvore que tinha o poder de representar o campo,

uma torre que significava poder, essa representação como resultado de um ato de contemplação, seja por parte do artista, seja por parte do receptor, não tinha função nem finalidade. Desse modo, “durante um milênio, a paisagem não foi considerada como um fragmento do mundo, mas, sim, uma ideia do mundo. Os dois, a bem dizer, não se separavam”. (DEBRAY, 2003, p. 81)

Por conseguinte, a paisagem pode ser considerada como imagem, signo que tem na sua história uma relação estreita com o olhar, com a percepção de um respectivo espaço, um recorte que determina uma representação construída a partir de um processo imaginário. E a partir dessas transformações, mais tarde “o desaparecimento da paisagem na pintura de vanguarda, do início do século XX [...] prefigurava, sem dúvida, a passagem dos antigos terrenos para um novo entorno abstrato”. (DEBRAY, 2003, p. 83-84) E enquanto a arte volta-se para uma nova conquista – a abstração, na qual as formas não têm compromisso com a representação de uma semelhança do real – várias questões são levantadas quanto ao seu rumo, como nos informa Debray (2003, p. 83-84):

Por ser a última da fila na escala social dos gêneros, a paisagem pode se tornar o ponto de ebulição da pintura. Menos codificado, portanto menos vigiado, portanto mais livre. Os gêneros desdenhados são os mais revolucionários. O não-figurativo chegou até nós por essa portinhola, primeiro com Turner, que dava atmosfera às formas, depois com Kandinsky, no início do século 20. Não terá sido a primeira tela ‘abstrata’ uma paisagem em aquarela de 1910? [...] O planeta passaria a sonhar com jardins, viveria do fantasma das obras de arte, das *hortus conclusus*, se já não soubesse da ameaça que paira sobre sua sobrevivência?

Quanto a essa questão, em nome do “progresso”, Schelling (2001, p. 193) já antevia que “o mundo moderno começa quando o homem se desprende da Natureza, mas se sente abandonado, já que não conhecia outra terra natal”. No entanto, se a representação da paisagem já havia deixado de seduzir os artistas, é possivelmente no ambiente físico da América do Norte, a partir dos anos 1930, que esses rumos são notadamente alterados.

Com o surgimento de outras espécies de paisagem, como a urbana, verifica-se um deslocamento e, ao mesmo tempo, uma união entre a natureza e outros meios de representação, uma intercepção que insere outras áreas do

conhecimento humano, ou seja, uma paisagem cognitiva que envolve questões de ordem subjetiva do sujeito, do objeto, bem como apreensão, percepção, recepção, identidade, alteridade, memória etc. As representações abstratas, presentes na série de pinturas em que Georgia O’Keeffe, (*Cityscape*) de forma semelhante a John Sloan, Alfred Stieglitz e Joseph Stella, que pintaram as formas modernas da cidade de Nova Iorque, resultantes das mudanças pelas quais a cultura moderna se anuncia.

Se “a paisagem vê”, Deleuze e Guattari (1992, p. 219) questionam que, por assim sendo, “qual o grande escritor que não soube criar esses seres de sensação que conservam em si a hora de um dia, o grau do calor de um momento (as colinas de Faulkner, a estepe de Tolstoi ou a de Tchekov)?” Nessas questões estão presentes o que Peirce denomina de “qualidades de sentimento”; a presença dos *quali* signos é preponderante, e nenhum discurso dará conta dessa experiência. Para esses filósofos, “o percepto é a paisagem anterior ao homem, na ausência do homem [...]” É o enigma (frequentemente comentado) de Cézanne: “O homem ausente, mas inteiro na paisagem”.

Assim, a partir das considerações apresentadas, podemos concluir que as atribuições sgnicas à natureza indagam sobre o conceito de lugar e espaço-tempo. Locais permeados de significação que, mesmo com todas as alterações provenientes da relação entre o homem e o progresso, esses desdobramentos advindos da paisagem do século XVI até o século XIX homenageiam a natureza na sua plenitude, e, portanto, sempre serão lembrados.

Natureza da arte: Martin Heidegger

Em *The origin of the work of art*² (1987) (*A origem da obra de arte*), Martin Heidegger, inicialmente, estava mais voltado para a essência da obra de arte, mas, na sequência, ancorou-se na interrogação do significado de uma “coisa”, tema de suas primeiras conferências sobre a natureza da arte. Profundamente influenciado por Edmund Husserl, de quem foi assistente após a Primeira

2 Iniciado entre 1935 e 1937, revisado para publicação em 1950 e, mais tarde, publicado em 1960, resulta de uma série de conferências proferidas pelo filósofo alemão Martin Heidegger, em Zurique e em Frankfurt, na década de 1930.

Guerra Mundial, seu método pode ser classificado como fenomenológico e hermenêutico, conceitos que visam ao desvelamento do oculto.

De acordo com Palmer (1985), a palavra “hermenêutica” remonta ao verbo grego *hermeneuein*, traduzido por “interpretar”, e ao substantivo *hermeneia*, “interpretação”, objeto do tratado intitulado *Peri hermeneias*. Esse termo, em grego Περὶ ἑρμηνείας, *hermeneuein* (no grego antigo, ἑρμηνεία, *hermeneia*), encontra-se nas obras de Xenofonte, Plutarco, Eurípides, na interpretação dos mitos gregos, sobretudo em Homero e Platão. Mas foi através da obra de Santo Agostinho, *Da doutrina cristã*, livro V, escrita em torno 426 d.C., que a hermenêutica torna-se mais amplamente conhecida como teoria da interpretação, e tem como significado principal confessar, pressagiar, elucidar, explicar etc. Outras associações podem ser encontradas na mitologia grega, mais especificamente a Hermes, um “deus intérprete”, alado, considerado o mensageiro dos deuses pelo dom de abrir coisas fechadas, interpretar os desejos, desvendar significados, isto é, trazer à luz tudo aquilo que estava obscurecido. Assim, ele tinha o poder de traduzir o que a mente humana não compreendesse, para que as coisas do mundo pudessem ser entendidas. Mais tarde, já no século XVIII, acredita-se que o filósofo e teólogo alemão Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher foi um dos primeiros a aproximar a hermenêutica da filosofia, num projeto universal que se baseia na noção de compreensão. Certamente, outros filósofos se dedicaram a esse estudo, sobretudo Martin Heidegger. Esse último, em sua análise, diz que toda compreensão apresenta uma “estrutura circular”, um tipo de compreensão que se move numa dialética entre pré-compreensão e compreensão da “coisa”, em um acontecimento que progride em forma de espiral, na medida em que um elemento pressupõe outro e ao mesmo tempo faz com que ele vá adiante.

Nesse ensaio, Heidegger (1987) observa que todos os trabalhos de arte possuem um caráter de “coisidade”, não obstante ser claro que arte não é uma mera coisa, sua insistência está em apresentar a diferença existente entre trabalhos de arte e tipos de objetos, de equipamentos que possuem uma função. Ao usar os termos terra e mundo, intrínsecos ao seu vocabulário, esse filósofo se refere ao que é chamado de natureza e história da espécie humana, respectivamente. Esses dois espaços – “terra” e “mundo” – são diferentes em seu conteúdo essencial, visto que os trabalhos de arte possuem um lugar especial entre eles, simultaneamente. Ao mesmo tempo em que a arte não é

como a pedra nem plantas da terra, ela também não é exatamente um tipo de equipamento, de coisas associadas ao mundo. Estimado como um dos expoentes da fenomenologia, Heidegger trata também da relação entre o ser e as coisas e a maneira pela qual elas se tornam “coisidades”, a partir do lugar que ocupam, já que o espaço confere às coisas seus significados.

O conceito de “origem”, para Heidegger (1987, p. 258), significa aquilo de onde e através do que algo é o que ele é, e como ele é, ou seja, originário de algo, a proveniência de sua essência. A partir dessa compreensão, o “originário da obra de arte pergunta pela proveniência de sua essência, a obra surge a partir da atividade do artista, [...] o artista e a origem da obra, e a obra, por sua vez, a origem do artista. Nenhum é sem o outro” (1987, p. 258). O que nos leva a perceber que o conceito de origem da arte envolve diretamente tanto a obra como o artista, pois o mundo do artista não apenas se faz presente na obra, mas dela faz parte. Desse modo, a arte torna-se uma força que usa o criador para os seus próprios propósitos, do mesmo modo que o trabalho resultante deve ser considerado no contexto do mundo em que não existe sem a existência de seu artista.

Como um dos fundadores da desconstrução levada adiante por Jacques Derrida (1979), todos os conceitos devem ser analisados à luz de uma multiplicidade de interpretações, rompendo com o pensamento único. Como exemplos, Heidegger (1987) traz a pintura *Um par de sapatos* (1888), de Vincent van Gogh, e um templo grego. Para ele, na sua variedade, os sapatos são usados para dançar, outros para caminhar, uns são feitos de couro, costurados, presos por pregos etc. Todas essas descrições apenas nos indicam o que já sabemos sobre esse objeto ou esse equipamento “sapatos”. Nesse sentido, o que sabemos são as características e suas funções, mas quanto ao processo de uso dos equipamentos, para que eles servem? Examinemos a descrição:

Da escura abertura do gasto interior dos sapatos a fadiga dos passos do trabalho olha firmemente. No peso denso e firme dos sapatos se acumula a do lento caminhar através dos alongados e sempre mesmos sulcos do campo, sobre o qual sopra um vento áspero e contínuo. No couro está a umidade e a fartura do solo. Sob as solas insinua-se a solidão do caminho do campo em meio à noite que vem caindo. Nos sapatos vibra o apelo silencioso da Terra, sua calma doação do grão amadurecente e o não esclarecido recusar-se do desolado inculto

terreno do campo de inverno. Através deste equipamento perpassa a aflição sem queixa pela certeza do pão, a alegria sem palavras da renovada superação da necessidade, o tremor diante do anúncio do nascimento e o calafrio diante da ameaça da morte. À Terra pertence este utensílio e no Mundo da camponesa está ele abrigado. A partir deste pertencer que abriga, o próprio utensílio surge para seu repousar em si. (HEIDEGGER, 1987, p. 261)

Como podemos observar na citação acima, todas as especificidades destacadas no par de sapatos da camponesa só são definidas a partir do quadro de Van Gogh. Para a camponesa, o ser-sapato consiste na sua serventia, na função que ele desempenha – nada mais. O ser do equipamento somente poderá ser encontrado fora de sua função, fora de uma descrição e comentário de um utensílio-sapato realmente existente, mas apenas através do fato de que nos colocamos diante do quadro de Van Gogh. Esse pintor, através de seus olhos, e na proximidade da obra que ele realizou, nos coloca repentinamente em outro lugar, diferente do que habitualmente costumávamos estar. No caso da pintura de Van Gogh, é como se a não utilidade tivesse se associado à arte para provocar uma contemplação. Nesse caso, o ser real dos sapatos e o equipamento pertencem à terra (natureza) e são protegidos no mundo da mulher camponesa. A arte, para Heidegger (1987), é uma criação contínua tanto do artista como do observador, o que, de certa forma, coincide com o objetivo de Van Gogh, ou seja, devemos exagerar o essencial e deixar o óbvio vago.

Para tal compreensão e distinção, Heidegger (1987) explica a responsabilidade do observador em considerar a variedade de perguntas sobre os sapatos, que vão além de sua constituição formal, material e da maneira pela qual eles são feitos. E para outorgar a esse objeto (coisa-sapato) um determinado significado, é necessário percorrer um caminho sempre em busca de outros significados, sem quaisquer propósitos de atingir uma conclusão final. “Todas as obras têm este caráter de coisa. O que seriam elas sem isso?” interroga Heidegger (1987, p. 259-260). Trata-se de um universo muito amplo pelo qual a obra perpassa de coisa à obra de arte, a saber:

Precisamos considerar as obras como elas se apresentam àqueles que as vivenciam e fruem. Mas também à tão evocada vivência estética

não passa sem o caráter de coisa da obra de arte. Há pedra na obra arquitetônica. Há madeira na escultura. Há cor na pintura. Há som na obra de linguagem. Há sonoridade na obra musical. O caráter de coisa é tão irremovível na obra de arte que, ao contrário, seria melhor dizer: o monumento está na pedra, a escultura está na madeira. A pintura está na cor. A obra de linguagem está na fala. A obra musical está na sonoridade. Responder-se-ia que isso é evidente. (HEIDEGGER, 1987, p. 259-260)

Nesse sentido, a obra é “uma coisa fabricada, [...] *allo agoreuei*: ela é alegoria”, existe algo que aparece junto ao que ela foi produzida, que adere, manifesta outra coisa, palavra que em grego significa *symbollein* (símbolo), fazendo com que ela seja constituída por “alegoria e símbolo, [...] que fornecem o enquadramento conceitual da noção pela qual a arte sempre esteve caracterizada”. (HEIDEGGER, 1987, p. 260)

Quanto ao templo, segundo exemplo escolhido por Heidegger (1987), nele o mundo se manifesta com o foco da cultura grega, mas a ordem ali estabelecida também trabalha para acentuar a tensão entre a natureza e o mundo, uma nova perspectiva que eventualmente pode ser alcançada, e que se dá através do tempo. Uma construção, um templo grego, não retrata nada, ela simplesmente se ergue no meio de rochas escarpadas de um vale. Para que o templo seja sagrado, é necessário que haja uma devoção, algo que adere à construção, que faz com que o templo seja algo mais do que uma construção.

Heidegger (1987) argumenta que a arte não é a única maneira de expressar o elemento de verdade em uma cultura, mas o meio de criar essa verdade, fornecendo uma espécie de trampolim daquilo que algo é para aquilo que pode ser revelado. Nessa concepção, as obras de arte não são meramente representações da maneira pela qual as coisas são, mas do que elas realmente produzem por meio de um entendimento compartilhado por uma comunidade. Nesse ensaio, Heidegger (1987) fala sobre as implicações da representação e a poética da obra à luz de um pensar, pois tudo que ultrapassa a “coisidade” instaura a dimensão da obra de arte.

ASSINATURA DO MODERNISMO

PRIMEIRO CONCEITO DE VANGUARDA

O pensamento revolucionário e o rompimento com a arte considerada “oficial” foram itens principais no âmbito do Realismo. Ao se tornar, então, realista, Coubert foi considerado por Fineberg (1996) o paradigma do artista moderno – dos artistas desse período que incluíram no seu vocabulário outras ideias. Esse rompimento se tornou um modelo de relação entre artista *versus* visual *versus* sociedade, o que mais tarde veio a ser conhecido como *avant-garde*, termo francês de aplicação, primeiramente militar, e que na arte relaciona-se àqueles que correm contra a normalização das forças tradicionais.

No final do século XVIII, o conceito de vanguarda evoluiu do contexto dos movimentos que dominaram a América do Norte e a Europa, e cada

vez mais a introdução de novas ideias em debates passou a ser entendida como um veículo de progresso, o mecanismo da democracia, contribuindo, para tanto, não apenas à opinião pública, mas também às ideias do indivíduo. Se entendermos o resultado dessa ação como algo que só se tornou visível a partir do enfrentamento das limitações impostas pelas normas oficiais, podemos dizer que na arte as mudanças acontecem exatamente devido a essas limitações, ou seja, quando ocorre algo que não pode ser resolvido no âmbito do contexto dominante.

Diante desses argumentos, como e por que a arte se desenvolve, qual é, e se há uma natureza desse progresso, abordaremos alguns teóricos e historiadores da arte contemporânea que podem elucidar esse assunto, iniciando com as considerações de Frijof Capra (1999), Johnathan Fineberg (1996), Kristine Stiles e Peter Selz (1996) e Thierry de Duve (1998). A aplicação do termo “paradigma” merece uma reflexão mais aprofundada, já que, para esses autores, as mudanças ocorridas na arte, ou seja, a substituição de regras e princípios, aconteceu igualmente à ciência, baseada no rompimento de normas em busca do novo.

Na citação a seguir, Frijof Capra (1999, p. 138-139) define o conceito de paradigma aplicado à ciência e à arte, a saber:

O progresso na arte pode ser entendido na maneira pela qual uma obra-prima proporciona uma nova descoberta na experiência humana, algo que não estava acessível à nossa experiência antes. [...] Se a arte está ligada à questão do paradigma científico, porém, a sua evolução é diferente da ciência. [...] E como resolver a discrepância entre ciência e arte? É sabido que a ciência busca quebrar as categorias, como as ‘coisas’ e ‘formas’, para repô-las, com o conhecimento comum que cobre todas as experiências. Mas isto é presunção. Nem todas as ciências juntas poderiam cobrir toda a experiência humana, nem poderão, tampouco, fornecer uma compreensão completa e definitiva da realidade. [...] Na ciência há progresso, você se move em direção a teorias cada vez mais abrangentes, precisas e poderosas, no sentido de poder de previsão. Isso é bastante característico da ciência. É claro que isso não está presente na arte. Você não pode dizer que Picasso é um aperfeiçoamento de Rubens, ou que Chagall é um aperfeiçoamento de algum pintor clássico. (CAPRA, 1999, p. 138-139)

Por outro lado, Stiles e Selz (1996), ao explicarem as mudanças e transformações na arte, retomam o conceito elaborado por Thomas Samuel Kuhn (1962) de *paradigm shift* (mudança de paradigma), usado tanto por humanistas como por cientistas para explicar como permutas, modificações e quebras nas fundações epistemológicas de uma determinada disciplina alteram suas práticas e crenças, tornando-se saltos revolucionários. Trata-se, conforme Kuhn (1962, p. 56), de “uma constelação de realizações – concepções, valores, técnicas etc. – compartilhada por uma comunidade científica e utilizada por essa comunidade para definir problemas e soluções legítimos”. Desse modo, é de competência dos membros de uma comunidade de pesquisa estabelecer se uma determinada disciplina é científica ou não, através de um acordo comum.

Diante do exposto, a arte não pode participar desse acordo, visto que ela é a única que goza do que Peirce (2005) denomina, com sua categoria de Primeiridade, de “pura liberdade”. Em arte, não existe a interpretação verdadeira, não há acordo de opiniões, porque ela não possui um objeto externo real. Quando o objeto é arte, signo e objeto são um só; o objeto é mera referência do discurso gramatical. O signo da arte, portanto, não passa pela verdade, apenas aponta para outros mundos possíveis, mundos próprios das ideias de cada artista. Mesmo em se tratando de uma pintura figurativa, quer o modelo exista ou não, o quadro representa a si mesmo, encerra qualidades; as categorias de expressão e de sentimento transcendem a própria representação segundo a semelhança. A arte, portanto, diferentemente da ciência, é um ícone, um signo que representa o seu objeto de tal modo que suas condições de significação como signo não dependem da existência desse seu objeto.

Deleuze e Guattari (1992, p. 216) nos oferecem outras definições complementares que contribuem para enriquecer as informações:

Pintamos, esculpimos, compomos, escrevemos sensações. [...] E o sorriso sobre a tela é somente feito de cores, de traços, de sombra e de luz. Se a semelhança pode impregnar a obra de arte, é porque a sensação só remete a seu material [...] o sorriso do óleo, o gesto de terra cozida, o *élan* de metal, o acorçado de pedra romana e o elevado de pedra gótica. E o material é tão diverso em cada caso (o suporte da tela, o agente do pincel, ou da brocha, a cor no tubo), que é difícil dizer onde acaba e onde começa a sensação, de fato; a preparação da tela, o traço

do pelo do pincel fazem evidentemente parte da sensação, e muitas coisas antes de tudo isso. Como a sensação poderia conservar-se, sem um material capaz de durar, e, por mais certo que seja o tempo, este tempo é considerado como uma duração.

De acordo com Deleuze e Guattari (1992, p. 213):

a arte conserva, e é a única coisa no mundo que se conserva. Conserva e se conserva em si (*quid juris?*), embora, de fato, não dure mais que seu suporte e seus materiais (*quid facti?*), pedra, tela, cor, química etc. [E assim, podemos dizer que] a obra de arte é um ser de sensações, e nada mais: ela existe em si.

Para Thierry de Duve (1998, p. 386), Thomas Kuhn não acreditava que pudesse existir um paradigma estético, e sim uma mudança do antes para o depois, uma visão retrospectiva do que isso impõe. Nesse contexto, a palavra “retrospectiva” não significa retroagir, mas a interpretação depois do fato, e isso não requer julgamento. Não se trata de uma crítica, nem na concepção greenbergiana nem kantiana, é uma concepção arqueológica, no sentido que lhe deu Michel Foucault (1986), a qual rejeita as sínteses historicistas, as continuidades das grandes descrições históricas e a própria ideia de uma obra total. O seu fundamento encontra-se na pesquisa de enunciados particulares em determinados discursos, por isso o método de Foucault (1986) se apoia em descontinuidades, diferenças e dispersões para tentar recuperar a *episteme* do passado.

O advento da fotografia e sua relação com a pintura

Na Idade Média, os artistas abordaram o tema histórico, a narrativa do realismo, a verossimilhança, e todos os cientistas reivindicaram para si novos direitos de pensamento. Até o advento da fotografia, o homem acreditava que o mundo era uma coisa idílica, mas a partir dessa invenção, várias são as considerações que surgem em uma visão semiótica, como sublinha Santaella (2007, p. 208): “Antes do surgimento da tecnologia fotográfica, a grande metáfora da representação visual foi, durante séculos, a metáfora da janela”. E, a partir “do século XIX à boa parte do século XX as concepções acerca

das formas de representação da realidade (teatro, jornal, literatura e cinema documental) estavam marcadas pela ideia do espelhamento”; nesse caso, “as representações funcionam como espelhos fiéis ou infiéis da realidade”. (SANTAELLA, 2007, p. 211)

Ao entrarmos no verbete do dicionário de Flaubert - *Le dictionnaire des idées reçues* (1870) -, a definição para a palavra “fotografia” aparece como: “Tornará a pintura obsoleta” (veja *daguerreotype*) e ao entrar na palavra *daguerreotype* (daguerreotipia) aparece: “Tomará o lugar da pintura” (vide *photography*). Tal descrição irá coincidir com o pensamento de Walter Benjamin (1986), para o qual a fotografia teria um efeito verdadeiramente profundo sobre a arte, até uma extensão em que a pintura talvez desaparecesse, ao perder sua aura para a reprodução mecânica.

No ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, primeiramente publicado em 1936, Walter Benjamin (1990) levanta considerações relevantes sobre a posição da pintura frente à reprodutibilidade técnica, do ponto de vista político e não meramente estético. As reflexões postas por Benjamin (1990) estão direcionadas à aura, presente nas obras originais, consideradas únicas, das sociedades tradicionais ou pré-modernas; nessas últimas, a aura estava condicionada ao sagrado, e mais tarde, nas sociedades capitalistas, a elevação da arte a um conceito de autenticidade. Como membro da Escola de Frankfurt, Walter Benjamin se destaca de seus colegas ao ver com otimismo a introdução dos múltiplos na arte, a possibilidade de se conseguir várias imagens por meio de um negativo.

Berger (1987, p. 16) explica que a pintura, antes da fotografia, representava uma imagem única, em um só espaço de tempo; uma imagem que não podia ser apreendida mais de uma vez. E, portanto, nesse contexto, a câmara fotográfica mostrou que a noção de passagem do tempo era inseparável da experiência visual. Antes o homem acreditava que podia ver tudo, que o mundo possuía apenas um centro, noção inerente ao uso da perspectiva na pintura e no desenho. Ao trazer para os artistas um olhar ao mundo real descontínuo, a perspectiva deixa de ser necessária, já que a máquina fotográfica possibilitou uma visão das coisas através de ângulos até então inimagináveis. “Assim explico, de uma nova forma, o mundo por todos ignorado”, diz Dziga Vertov ao definir as peripécias, até então inesperadas, proporcionadas por essa nova máquina:

Sou um olho. Um olho mecânico. Eu, a máquina, mostro-vos o mundo de um modo como só eu posso vê-lo. Liberto-me hoje e para sempre da imobilidade humana. Estou em constante movimento. Aproximo-me e afasto-me dos objetos. Rastejo debaixo deles. Movo-me colado à boca de um cavalo a correr. Caio e levanto-me juntamente com corpos que caem e se levantam. Isto sou eu, a máquina, manobrando entre movimentos caóticos, registrando um movimento após o outro, nas combinações mais complexas. Liberto os limites de tempo e de espaço, co-ordeno cada um e todos os pontos do Universo, onde quer que eu queira que eles se encontrem. O meu caminho conduz à criação de uma nova percepção do mundo. (VERTON, 1923 apud BERGER, 1987, p. 17)

Enquanto a fotografia experimentava inúmeras maneiras de ver o mundo, a pintura, livre da sua antiga função, passa a representar a natureza conforme a vontade de cada artista. Assim, absorve e dilui o horizonte presente nas pinturas paisagísticas em linhas que se interceptam, cruzam-se, como se fosse um olhar a um espaço visto de cima.

Para Berger (1987, p. 31), “originalmente as pinturas são silenciosas e fixas; isso tem o efeito de fechar o tempo da distância entre a pintura do quadro e a própria ação do olhar do observador”. Por outro lado, a fotografia carrega o signo da temporalidade, do signo indicial, que, segundo Peirce (2005), é aquele que estabelece uma relação causal com seu referente, diferentemente do signo icônico que estabelece uma relação de semelhança com o referente.

Para Santaella (2007, p. 361),

A imagem revelada é uma emanção do objeto, seu traço, fragmento, vestígio, uma marca e prova. [...] O pedaço de realidade, fixado para sempre em uma projeção bidimensional, não é o objeto. É apenas a emanção dele. Decorre de todas essas condições a Natureza ao mesmo tempo indicial (um fragmento residual do objeto), icônica (similaridade com o objeto fotografado) e simbólica (resultado de um certo sistema de codificação) da fotografia para usarmos a terminologia da semiótica peirceana.

As teorias que surgem no decorrer do século XX são resultantes desse processo semiótico de representação. Como podemos verificar, o advento da fotografia não causa apenas uma mudança técnica, ela (fotografia) não

vai apenas substituir a pintura, mas vai levantar questões epistemológicas das mais diversas, a partir do estudo da natureza dessa linguagem tecnológica e imagética, por todo o século XX e início do século XXI.

A crise da pintura – Vincent van Gogh

A partir do Impressionismo e do Pós-Impressionismo, as mudanças na pintura foram direcionadas para a abstração da forma, e pelo fato de a fotografia estar na função que antes era da pintura, a representação do “real”, os artistas sentiram-se livres para pintar aquilo que eles viam e interpretavam mediante seu estado emocional. Essa maneira de pintar veio a ser chamada de “expressionismo”, palavra que foi empregada, pela primeira vez, em 1850, pelo jornal inglês *Tait's Edinburgh Magazine*, ao evocar, em artigo anônimo, uma “escola expressionista” de pintura moderna. Em 1880, Charles Rowley se pronunciou sobre essa escola, em Manchester, numa conferência sobre a pintura da época, identificando uma corrente “expressionista” de artistas que procuravam exprimir suas paixões. Em 1878, no romance *The bohemian*, de Charles de Kay, um grupo de artistas também se autodenominava como “expressionista”. Com a verificação de que o verdadeiro Expressionismo se disseminava na Alemanha, na Áustria, na Hungria e na Tchecoslováquia, o termo tornou-se uma referência para a arte cujas formas não nasciam diretamente da realidade observada, mas de reações subjetivas à realidade. De fato, a deliberada alteração das formas, o sacrifício do discurso ao essencial, a captação de um mundo em frangalhos, a preocupação com a doença e a morte, a sublimação da loucura em contrastes e dissonâncias, o gosto pelo insólito e a visão de um absurdo que tira para sempre a alegria de viver são comuns a toda manifestação artística moderna que atingiu os limites da expressão.

Foi nesse período que Vincent van Gogh, um dos precursores do Expressionismo, que surge de um desdobramento do Impressionismo e do Pós-Impressionismo, teve um papel fundamental na construção da Arte moderna. Sua pintura revela a característica de uma arte à busca das impressões individuais do artista, a partir de suas escolhas, de um recorte preferido da natureza, das sensações visuais imediatas, das pinceladas livres, passando um

ar de liberdade. Suas últimas pinturas, caracteristicamente, pertencem a esse período pela sua peculiar forma de representação por meio de uma visão que não está mais preocupada em representar a realidade, mas o que o artista vê além dos seus olhos, despertadas pela natureza que ele observa.

Parece que Van Gogh teria sido um dos artistas que mais questionou a maneira de representar aquilo que ele queria pintar. Uma de suas últimas pinturas, *Campos de trigo com corvos* (1890), é uma obra que, além de coincidir com o auge das novas descobertas da fotografia, provavelmente despertou, naquele período, as primeiras discussões sobre o “lugar” da arte. Estar no sul da França, em Arles, foi uma escolha de se deslocar de Paris, motivada em busca da qualidade da luz própria do Mediterrâneo, e além dos campos que tanto o inspiraram, esse era um lugar sem igual para exercitar o estudo das cores. Os campos através da cor, para Van Gogh, eram os elementos fundamentais da pintura; uma pintura realizada ao ar livre, banhada de luminosidade, de cores intensas e puras que para ele tinham a função de representar suas emoções. Mas, além do que percebemos, como as texturas, tons, manchas, formas não mais delineadas etc., a natureza inspirava os artistas com os seus fenômenos e elementos. Esses são invisíveis na obra, pois existem apenas na comunhão entre artista e seu entorno durante seu processo criativo. Nas suas inúmeras cartas escritas, Van Gogh fala sobre as cores, as casas e a luz que tanto o atraíram para Arles. Em Salles (2006, p. 143), há um trecho, descrito abaixo, no qual Van Gogh expressa a influência dos fenômenos naturais na sua pintura:

Tive dificuldade com o pôr-do-sol com figuras e uma ponte. [...] O mau tempo impedindo-me de trabalhar no local. O imprevisto do tempo provocava um estudo inadequado. [...] Imediatamente recomecei o mesmo tema em uma outra tela. Mas o tempo estava totalmente diferente, numa gama cinza, e sem figuras. [...] Ah, que quadro eu faria se não fosse esse maldito vento. É isto que é enlouquecedor aqui, em qualquer lugar que fincamos o cavalete. E é exatamente por isto que os estudos à tinta não são tão bem acabados quanto os desenhos; a tela treme, este mistral desgraçado é bem incômodo para dar pinceladas que se perturbam com sentimento, como uma música tocada com emoção [...] porque os outros me sujaram em nitidez de toque. Isto é mais erro do vento.

Nessa tela, há sempre uma tentativa em compartilhar e imaginar como um campo tornou-se uma pintura, mas esse espaço não existe em tempo *real*, pois, de acordo com Santaella (2007, p. 356), “o olhar que dirigimos a uma paisagem é distinto daquele que dirigimos à pintura de uma paisagem”.

Não obstante o amarelo ser a sua cor preferida, Van Gogh, nessa, que foi sua última pintura, mancha, borra a pureza desse determinado tom de amarelo vibrante da sua paleta – que se tornou um símbolo –, substituindo-o por um amarelo aterrador. Através dessa mudança de tons, tanto no amarelo como no azul do céu, existe indicação de que algo paira no ar, visto que sua cor solar que transmitia vibração e alegria estava contaminada por tons sombrios. Os três caminhos que sugerem direções diversas nessa pintura também são índices, dos quais tiramos conclusões diversas, todas, porém, relacionadas a meras possibilidades, pois não sabemos para onde eles nos levarão. E os corvos? O que temos a considerar sobre essa ave carregada de significados e associada à anunciação da morte e ao mau agouro? Poder demiúrgico, mensageiro e guia divino e celeste do sol e da luz, o corvo é considerado como guia das almas na sua última jornada, possuidor dos conhecimentos dos segredos das trevas. Na mitologia grega, os corvos eram os mensageiros e os preferidos de Apolo, até o dia em que eles deixaram de trazer boas mensagens, como esperado. Assim, como diz a lenda, os corvos presentes na pintura de Van Gogh poderiam, então, ter sido uma antecipação do artista em declarar que a morte estava à sua espera? Todas essas suposições nos levam apenas a constatar a presença de um bando de corvos num trigal, pintado através de cores, pinceladas, texturas, luz, algo que residia no âmago de Van Gogh, e por mais interpretações que possamos fazer, a pintura será sempre um enigma.

A série “Campos de girassóis”, composta por 11 pinturas, fora pintada em especial homenagem a Paul Gauguin, e demonstra um dos raros períodos de euforia, alegria e felicidade de Van Gogh. A cor amarela era o símbolo de felicidade, e na literatura holandesa, significava devoção e fidelidade. Já na cultura ocidental, passou a ser relacionada ao ciclo de vida e morte. Ao sair de sua terra natal, Van Gogh leva consigo essa cor, que passa a predominar em sua arte. Quanto ao símbolo de felicidade, não podemos negar a existência de momentos de alegria desfrutados por Van Gogh, mas sua devoção e fidelidade foram sem precedentes na história da arte.

Em se tratando das qualidades, todas as considerações no aspecto formal, ou seja, as cores, a textura, luminosidade etc. são partes dos *quali* signos e, o processo de semiose, como destaca Santaella (2002, p. 39-41), “é desencadeado signo a signo presentes no campo de significação da pintura”, sem que haja qualquer possibilidade de instaurar “uma construção linguística original para definir suas qualidades”. Já no campo da representação, com a presença de signos indiciais, nesse caso, os girassóis, os campos, os corvos, é possível um diálogo com as diversas classes de interpretantes, conforme as observações abaixo.

Para Deleuze e Guattari (1992, p. 228), “os girassóis de Van Gogh são devires. [...] O devir sensível é o ato pelo qual algo ou alguém não pára de devir-outro (continuando a ser o que é), girassol”. Já Georges Bataille (1986) entendia que Van Gogh havia criado o mito de um novo sol, um sol que se espalhava por suas telas e que se reapresenta como *gira-sol*, associando o pintor a Prometeu, um dos mitos gregos mais presentes na cultura ocidental, conhecido por ter roubado o fogo do sol divino de Zeus para dá-lo aos homens. Contudo, e finalmente, uma das mais importantes interpretações inicia com a do pintor, o próprio Van Gogh, que, de forma simples, descreve sua obra como sendo apenas a sua paixão pelo girassol, ao dizer: “Existe dentro de mim um pouco de girassol”.

Arte no barulho de um motor

Sob o termo genérico “modernista”, surgem as vanguardas, momento que Argan (2002, p. 185) descreve, a saber:

Por volta de 1910, quando ao entusiasmo pelo progresso industrial sucedeu-se a consciência da transformação em curso nas próprias estruturas da vida e da atividade social, formar-se-ão no interior do Modernismo as vanguardas artísticas preocupadas não mais apenas em modernizar ou atualizar, e sim em revolucionar radicalmente as modalidades e finalidades da arte.

No início da Primeira Guerra Mundial, durante o processo revolucionário pelo qual a Rússia estava passando até chegar à revolução bolchevique, de

1917, o continente europeu vivenciava modificações profundas. Ao mesmo tempo, o conceito de arte moderna se espalhava pelo mundo.

Nos Estados Unidos da América do Norte, a primeira exposição dessa arte foi denominada “Armory Show” (1913); na Europa, o Cubismo, Futurismo e vários outros grupos estavam em plena atividade; no entanto, o manifesto Dada (1918), de Tristan Tzara Tzan, pode ser considerado um marco de grandes mudanças, ao sugerir que esse movimento não representa um estilo, mas uma visão de mundo.

As atitudes dos dadaístas não estavam apenas circunscritas ao objeto arte. Intensamente ativos enquanto cidadãos provocadores, não carregavam em si a imagem romântica do artista preso ao *atelier*. Desse modo, organizaram eventos públicos incendiários, em agitadas sessões *mixed-media* no bar Cabaret Voltaire, em Zurique, Suíça, que de certa forma antecipam a *Performance Art*. Conquanto o caráter da crítica à sociedade burguesa era inerente a esse período, os dadaístas levaram essas críticas ao extremo, tornando-se os mais agressivos dessa época ao rejeitar, com veemência, a moral da classe média.

É com essa proposta de negação da estética vigente que surge Marcel Duchamp. Inicialmente pintor, rapidamente vai se afastar da pintura ao verificar os limites que cercavam sua criatividade, rompendo com a configuração bidimensional. O surgimento dos seus *ready-mades* torna-se um dos principais índices de contemporaneidade, que vão marcar todo o século XX, dando origem ao que veio a ser denominado, bem mais tarde, nos anos 1970, de apropriação.

Para Santaella e Nöth (1997), o deslocamento proposto pelo conceito de apropriação seria um ícone puro, a partir do momento em que não significa nada além de si próprio. Ao mesmo tempo, por ser um objeto artístico proveniente de um gesto – da escolha do artista, se torna um *sin-signo* [coisa existente], que envolve os *quali-signos* [qualidades de sentimento]. O conceito de apropriação dirá mais sobre um processo de *semiose*, em que o artista através do ato de seleção e exposição, ou seja, de relação, apresenta outra coisa que não aquela tirada de forma impensada, de seu lugar de origem.

A Bauhaus, nesse contexto, exerce um papel fundamental. Com o perfil de uma escola de arte e *design*, e com orientação tecnológica que pretendia dedicar à arte a solução dos problemas concretos e práticos da vida social, procurou, sobretudo, fazer da educação estética o eixo do sistema educacional

de uma sociedade. Argan (2002, p. 394) fala sobre “a genética da forma, realizada na Bauhaus como uma espécie de cartilha desenvolvida pela escola”. Ademais, o trabalho desenvolvido por outros artistas, tais como Paul Klee, nesse espaço acadêmico, reflete esse raciocínio: transforma a prática em teoria e a teoria em método didático, que, ainda segundo Argan (2002, p. 271-272):

Na teoria e na didática da Bauhaus, certamente predomina a tendência de geometrização das formas; todavia não se trata de um cânone como no Purismo francês. Poder-se-ia dizer que a forma geométrica é uma forma pré-padronizada; é-nos tão familiar que podemos utilizá-la independentemente de seu significado conceitual originário, como um signo a que se pode atribuir conforme circunstâncias, diferentes significados. É exatamente o que Kandinsky pretende demonstrar nas pinturas posteriores a 1920, as quais parecem estudar, deliberadamente, os infinitos significados que o mesmo signo geométrico pode assumir, conforme se modifique a cor ou a situação espacial. O método projetual da Bauhaus, porém, não é um método para encontrar a forma correta, a *Gute Form*: estimulante para os processos psíquicos da consciência; é a forma que não se apresenta como dada, mas é captada em sua formação, isto é, no dinamismo que a produz.

Nesse ambiente, as cores de Paul Klee e Josef Albers se destacam. Em *Homenagem ao quadrado*, uma série rigorosa que teve início bem mais tarde, em 1949, Josef Albers deu continuidade à investigação de interações seriais nas percepções psicológicas e fisiológicas provocadas pela cor e pela forma, bem como de interações cromáticas com quadrados coloridos e planos organizados concêntricamente.

Apesar de representar um mundo à parte, a Rússia, até o início dos anos 1920, era um polo importante na gestação da Arte moderna. Passando internamente por um período revolucionário que culminaria com a revolução bolchevique, a arte soviética moderna se manifestava através do cinema de Sergei Eisenstein, da poesia de Vladimir Maiakovsky, das pinturas de Kasemir Malevitch e do Suprematismo, do Construtivismo russo e da pesquisa gráfica industrial de Alexander Rodchenko.

O Suprematismo, cuja figura maior é Kasemir Malevitch, empreende uma pesquisa metódica sobre a estrutura funcional da imagem. A identidade entre ideia e percepção, a fenomenologia do espaço, o símbolo geométrico e

a abstração absoluta foram os elementos mais investigados. De acordo com Malevitch, no período suprematista, o quadro não significava um mero objeto, e sim um instrumento mental, uma estrutura, um signo, que define a existência como equação absoluta entre o mundo interior e o mundo exterior. Enquanto fundador dessa corrente, Malevich levou o Abstracionismo geométrico à sua forma mais simples. Na sua obra de 1918, *Composição suprematista*, tentou eliminar todos os elementos considerados por ele supérfluos, incluindo a cor, que antes aparecia sempre em forma de quadrado, a exemplo de *Quadrado preto sobre fundo branco*.

No manifesto *The non-objective world* (1959), Malevich expõe sua perspectiva sobre a pintura, ao expressar que a arte deveria estar livre do lastro da objetividade, ao associar o quadrado suprematista e as formas, sempre prosseguindo para fora, às marcas primevas (símbolos) dos povos originários/ autóctones, representando em sua combinação, não um ornamento, mas um sentimento de ritmo. O Suprematismo não trouxe em si um novo mundo de sentimento, mas, antes, uma nova forma direta de representação abrindo novas possibilidades à arte. Esse manifesto demonstra a intenção e a preocupação de Malevich com o papel da arte, ao declarar que o artista não deveria pintar telas pequenas de rosas perfumadas, visto que tudo isso era uma representação morta, apontando para a vida. Sua proposta era libertar a pintura do peso de representar coisas, a fim de permitir que ela pudesse fluir no reino de sonhar com o futuro de forma diferente. Uma arte que pudesse mudar o pensamento do homem para ver o mundo através de uma perspectiva ética, de crescimento, para alcançar seus bens ideais; e o quadrado preto se ampliaria infinitamente em cada direção, num espaço que abrigaria todos os desejos de um futuro melhor. No entanto, uma obra contém todas essas informações somente através do discurso verbal do artista, visto que as imagens em si não têm esse poder. No campo da semiótica peirceana, teríamos que fazer uma interpretação muito mais vaga, como nos afirmam Santaella e Nöth (1997, p. 147), a seguir:

O protótipo da pintura como quali-signo icônico é a pintura monocromática, que talvez seja aquela que nega a relação referencial da imagem de maneira mais radical. [...] Uma imagem monocromática consistindo somente da cor azul, conforme o ponto de vista, ou não significa absolutamente nada, ou se refere a infinitas coisas, a saber,

todas as coisas azuis no mundo. Já que ela é referencialmente tanto vazia como totalmente aberta, o observador precisa abrir mão da ilusão da referência, da relação com o objeto, concentrando-se somente na materialidade e, assim, no aspecto da primeiridade da própria imagem. Realmente uma tal forma de recepção encontra-se também na teoria da pintura monocromática. O observador deve se aprofundar na materialidade da cor, que se apresenta, através de uma contemplação mais pormenorizada, em várias nuances.

Os artistas europeus do período mencionado acima dividiam-se entre grupos pertencentes à Escola de Pintura de Paris, mercado artístico predominante naquela época, e a Bauhaus, escola propriamente dita, cujos objetivos era unir o artista ao acadêmico e social. Mas como nos informa Argan (2002), em uma sociedade burguesa, que sempre é uma sociedade mercantil, o mercado torna-se mais importante do que a escola, acima de tudo, o mercado parisiense onde se dirigia uma sociedade existente, e a Bauhaus a um projeto de sociedade do futuro. Juntas, a École de Paris (Escola de Pintura de Paris ou Escola de Paris) e a Bauhaus foram responsáveis pela construção de um impulso modernista.

Que a arte seja internacional, como, igualmente, sustentava os teóricos da Bauhaus, é um fato indiscutível. Na Escola de Pintura de Paris não se procurava uma unidade da linguagem, todos foram aceitos por igual. Seu aspecto mais significativo, o de um grande “bazar”, não poderia nunca ser rotulado de uma maneira única. Era um refúgio também político, no qual artistas impacientes com a oficialidade acadêmica dos regimes totalitários buscaram nos cafés da boemia parisiense um espaço mais livre e hospitaleiro para suas inquietações.

Com a entrada da França e da Inglaterra na Segunda Guerra Mundial, artistas e intelectuais começaram a sair de Paris, que até então teria sido a capital da arte ocidental por mais de um século. Vindos da Alemanha e de outras nações europeias, vários criadores mudaram de continente em busca de uma nova terra livre.

Segundo Fineberg (1996), dos artistas modernistas, pouquíssimos permaneceram em Paris, apenas Pablo Picasso, Henri Matisse e Wassily Kandinsky, fosse pelo fato de alguns já não serem tão jovens, fosse devido às implicações políticas, a exemplo de Picasso, cuja permanência na Paris ocupada pelos nazistas tinha uma conotação confrontatória. E do outro lado do Oceano

Atlântico estavam os Estados Unidos da América do Norte, mais precisamente na figura da cidade de Nova Iorque, para a qual se dirigiram diversas personalidades dos movimentos modernistas.

Os surrealistas já tinham conquistado Nova Iorque, como Marcel Duchamp, que há anos lá vivia, e Albert Einstein, um dos primeiros a imigrar para essa cidade. Talvez nesse momento tenha havido uma mudança do centro de produção cultural.

A reação dialética entre a cultura norte-americana e a cultura europeia estreita-se a partir desse novo encontro de continentes. Esse fluxo aumenta quando a Segunda Guerra Mundial se deflagra e os nazistas ocupam quase toda a Europa. O encontro dos artistas americanos com os artistas europeus ocorreu, no campo das artes, a partir do Surrealismo. Contudo, os artistas norte-americanos dos anos 1940 foram mais influenciados pelo Surrealismo abstrato. Daí alguns estudiosos afirmarem que a Europa teve um Surrealismo mais figurativo e a América do Norte um Surrealismo mais abstrato. Nota-se, nesse período, uma preocupação em definir uma nova cultura artística em Nova Iorque. E a chegada dos europeus à América deu-se num período crítico devido à depressão econômico-financeira dos anos 1930.

Pouco antes da Segunda Guerra Mundial, tornou-se visível para os intelectuais europeus a crise das ciências europeias e do sistema cultural fundado na racionalidade, enquanto que, considera Argan (2002, p. 507), os EUA não viam essa relação da mesma maneira:

A cultura americana, pelo contrário, ignora essa proporcionalidade de base: a ciência não é uma atividade em contraste com uma cultura fundamentalmente humanista e não tem limites a seu progresso, da mesma forma como o arquiteto pode erguer um arranha-céu com mais de cem metros de altura, sem violar qualquer medida proporcional, ou o pintor, lançar as tintas ao acaso ou cobrir uma enorme superfície com uma cor uniforme sem ofender a memória de Rafael ou Rembrandt. O problema, se tanto, não nascia antes, e sim depois – apenas depois é que se pode perguntar, se se quiser, para o que serve ou o que significa a criação do artista.

Em decorrência da grande depressão de 1930 que assolou esse país, os artistas foram beneficiados através de programas experimentais criados pelo

então presidente Franklin Roosevelt, como o Public Works Art Program, o Works Progress Administration (WPA), o Federal Arts Project (FAP) e o Projeto de Fotografia, criado pelo Farm Security Administration, com o objetivo de documentar o povo da área rural e a pobreza urbana. Esses programas foram criados por solicitação do artista norte-americano George Biddle (então residindo em Paris), através de uma carta endereçada diretamente ao presidente Roosevelt, em 9 de maio de 1933, na qual ele diz:

Os artistas mexicanos têm produzido a melhor escola nacional de pintura em mural desde a Renascença Italiana. Diego Rivera disse que tudo isso só foi possível graças ao projeto criado pelo presidente do México em 1920 - 1924, Álvaro Obregon, que deu trabalho aos artistas com um determinado salário para que eles pudessem se expressar nos muros dos edifícios públicos, prédios do governo, as ideias sociais da revolução mexicana. Os artistas jovens americanos também estão conscientes como nunca da revolução social que nosso país e nossa civilização estão passando, e eles estão ansiosos para expressarem essas ideias numa forma de arte permanente. (BIDDLE, 1933 apud FINEBERG, 1996, p. 26-27)

Tendo acatado a sugestão de George Biddle, estima-se que esses programas empregaram 6.000 artistas por 23 dólares semanais, no bairro denominado Greenwich Village, na cidade de Nova Iorque, e que resultou em mais de 200 mil obras, aproximadamente, entre mural, pintura, gravura e fotografia. Não obstante o apoio tenha sido pelo período de oito anos (1935-1943), para os artistas que participaram desse projeto foi um tempo considerado suficiente para que eles pudessem atravessar a crise financeira desse país, além de, ao mesmo tempo, terem podido sobreviver fazendo arte, conforme propôs Biddle.

Nesse período, não apenas os artistas foram responsáveis pela construção de uma arte solidificada internacionalmente, mas escritores, poetas, cientistas, filósofos. Dentre outros intelectuais, William Carlos foi um poeta norte-americano que teve uma grande influência do Dadaísmo e do Surrealismo, bem como influenciou artistas de grupos, como Black Mountain School, San Francisco Renaissance, New York School e Beat Generation.

A chegada dos europeus à América do Norte resultou no que denominamos de passagem de escolas (Paris-Bauhaus - Nova Iorque). Em 1943, já se falava no mundo artístico de Nova Iorque sobre o aparecimento de um

novo movimento. Como grupo, esses artistas tornaram-se conhecidos como “expressionistas abstratos” ou, como eles próprios preferiam, “A Nova Escola de Nova Iorque” (School of New York).

Certamente, as correntes mais atuantes na virada para a segunda metade do século XX estavam fazendo pintura, do Expressionismo abstrato, quase performático, da Escola de Nova Iorque, às outras variações do Expressionismo europeu e suas manifestações locais: Alemanha, Grupo CoBrA, dentre outras.

Se o Expressionismo abstrato foi o primeiro movimento estético que reuniu as raízes europeias e norte-americanas – como um reflexo da influência de artistas europeus fugidos de uma Europa dominada por Hitler –, Max Ernst, Fernand Leger, entre outros, sintetizaram as diversas fontes da história da pintura moderna desde o Expressionismo de Vincent van Gogh às abstrações de Kandinsky, dos campos de cor saturados de Matisse às formas orgânicas e à fascinação do surrealista Joan Miró, pelo inconsciente.

Com um forte teor introspectivo de elementos espirituais, expresso em telas de grandes proporções, esses artistas buscavam sua própria identidade através de um “novo” processo de trabalho com suas técnicas específicas. O espaço nesse movimento tornou-se real, pois eles não viam a tela como um espaço bidimensional, decorativo, limitado e sim como uma extensão do seu próprio espaço. Ao abandonarem o cavalete, a pintura passou a ser vista como um evento, principalmente na obra de Jackson Pollock. Historiadores estabelecem uma íntima ligação entre o Surrealismo e os primeiros trabalhos de Pollock, e das “quase” releituras que William de Kooning fazia de quadros de Picasso (*As mulheres expressionistas de Kooning versus Mademoiselles D'Avignon*). Acima de tudo, o Expressionismo abstrato representava uma pintura do gesto, da ação, do gestual.

Quanto ao caráter semiótico desse período, Santaella e Nöth (1997, p. 146-147) descrevem que:

O aspecto da singularidade é, de certa forma, inerente a qualquer pintura, na medida em que qualquer pintura, como original de um determinado artista, tem a marca desse pintor. No entanto, isso só aparece como aspecto dominante em imagens na qual a presença do pintor encontra-se totalmente em primeiro plano na forma do ‘gesto’ específica. A action painting é o protótipo dessas imagens que

funcionam como sin-signos, nas quais o vestígio da energia dos gestos pitorescos se mostra da maneira mais clara possível.

Esse período contou com a participação de um dos seus maiores críticos, o norte-americano Clement Greenberg, que popularizou o termo “modernismo”. Suas teorias, baseadas em Kant, levavam a crer que o que deveria ser exposto era aquilo que era único e irredutível, cada técnica artística deveria ser autor-referencial e diferente de todos os elementos exteriores, incluindo narrativa e ilusão, também capazes de mudar do Abstracionismo para a essência universal.

Mario de Andrade e a Semana de Arte Moderna de 1922

Mario de Andrade, um dos representantes da Semana de Arte Moderna de 1922, é considerado como um dos fundadores do Modernismo brasileiro, movimento no qual os artistas, escritores, poetas, músicos e pesquisadores de diversos campos buscavam uma forma de arte puramente nacional. No final da década de 1920, Andrade viajou como pesquisador e correspondente para o *Diário Nacional* pelo norte do Brasil, tendo publicado 70 crônicas sob o título apropriado “O Turista Aprendiz”. Nesse período, compartilhou com outros intelectuais e fotógrafos de diferentes países latinos – a exemplo do México, igualmente interessados no Modernismo latino-americano – uma série de conceitos especiais, cunhados por Gabara (2008, p. 7-8) como o *ethos* da modernidade. *Ethos* designa, no sentido estético modernista, “uma filosofia da arte encarnada na realidade entre representação e ação”, na qual a cultura popular – entendida em termos de folclore e etnografia, e em termos de crescente mídia de massa – desempenhou um papel crucial.

O *ethos* do Modernismo (popular) revela um sentido de responsabilidade ética aos segmentos da sociedade que cada vez mais definem a modernidade nesses países, e uma estética que reflete sua formulação através de disciplinas e discursos não pertencentes à “alta arte”, a arte de elite. O conceito de errância, associado por Gabara (2008, p. 9) ao Modernismo brasileiro, pode ser aplicado à fotografia e aos escritos de Andrade, como erros intencionais para criar uma nova maneira de abordar a língua portuguesa. Sua fotografia, simultaneamente, se apresenta vaga, e trabalha contra a aparente perfeição. Escritores e fotógrafos de vanguarda se utilizaram desse erro consciente para

criticar a história colonial da América Latina e sua formação do século XX. Como Andrade não segue nenhum tipo de modelo documental, qualquer interpretação de suas imagens afirma o conceito de que uma fotografia é sempre suscetível a múltiplas interpretações. Durante esse período, como relata Krauss (1986, p. 115-116), em toda Europa nos anos 1920 e 1930, da Bauhaus aos *ateliers* de Montparnasse, a visão da câmera foi exaltada como uma forma especial de Nova Visão, como Moholy-Nagy a chamava.

No Modernismo brasileiro, essa ideia de Moholy-Nagy se aproxima do projeto de Andrade, que visava mostrar aos intelectuais cosmopolitas um Brasil indígena. Mais tarde, em 1940, Andrade, já como diretor do Departamento de Cultura do município de São Paulo, incentivou a fotografia e promoveu várias exposições. Em suas fotografias de paisagens e pessoas, Andrade estava preocupado com a capacidade da fotografia para capturar ou reafirmar o passado, um poder que ele considerava altamente pessoal, como ele destacou na década de 1930:

Os objetos, os desenhos, as fotografias que pertencem à minha existência de algum dia no passado, para mim, retêm sempre uma enorme força para a reconstituição da vida. Ao vê-los, não me lembro simplesmente, mas revivo a mesma sensação eo mesmo velho estado, no dia em que já o experimentei. (LOPEZ, 2005, p. 80)

Jackson Pollock: quadro-ação

A arte moderna, mais especificamente a arte abstrata, era tida pelos críticos formalistas como um progresso em direção à pureza; no caso da pintura, isso significava um refinamento. Em dezembro de 1952, na edição de *Artnews*, Harold Rosenberg cunhara o termo *action painting*, o qual caracteriza artistas que, antes de tudo, veem a tela como um espaço para a ação, sendo o mais renomado dentre eles Jackson Pollock, e afirma que:

[...] num certo momento a tela começou a aparecer a um pintor americano como uma arena. Ao invés de um espaço para reproduzir, redesenhar, analisar, ou expressar um objeto real ou imaginário, esse espaço era para agir. O que estava na tela não era um quadro, mas um acontecimento, um evento. [...] O que mais importava era a revelação

contida na ação. [...] A pintura, que é um ato, passa a ser inseparável da biografia do artista. [...] O gesto na tela era o gesto da liberação dos valores políticos, estéticos e morais. (ROSENBERG, 1952 apud FINEBERG, 1996, p. 96)

Conhecida como precursora da *Performance*, Santaella e Nöth (1997, p. 147) consideram a pintura de Jackson Pollock como uma arte que passa uma ideia da presença do “gesto”. Segundo esses autores, nessas obras,

[...] o vestígio da energia dos gestos pitorescos se mostra da maneira mais clara possível. As expressivas estruturas imagéticas das pinturas de Jackson Pollock não se referem a nada em nosso mundo a não ser aos gestos do pintor no momento da construção do quadro. As qualidades imagéticas deixam perceber o vestígio dos meios, dos instrumentos e da mão, que levaram a produção do signo. (SANTAELLA; NÖTH, 1997, p. 147)

Durante os primeiros anos, Pollock revela um certo esforço em lidar com a arte europeia, particularmente com o Cubismo e o Surrealismo, como se eles fossem uma linguagem visual totalmente estranha à sua sensibilidade e, portanto, não podia acomodá-los às suas ambições.

Como pintor do projeto do governo norte-americano (Federal Art Project), sua pintura começou a ser associada a várias influências: das pinturas de areia dos índios americanos, do pintor regionalista americano Thomas Hart Benton, dos muralistas mexicanos Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros, a alguns aspectos do Surrealismo. Desse último, destacam-se as teorias junguianas – decorrentes do método psicanalista do suíço Carl Jung –, sobretudo o conceito de inconsciente coletivo com base nas teorias surrealistas e no puro automatismo psíquico, e nos sonhos, à expressão direta do inconsciente do artista. Entretanto, rapidamente, a pintura de Pollock tomou uma nova e determinada direção, e logo esse pintor passou a participar de exposições, como a mostra coletiva itinerante da galeria de Peggy Guggenheim (1948), que, além de Nova Iorque, percorreu Veneza, Florença, Milão, Amsterdã, Bruxelas e Zurique. Nesse período, Peggy Guggenheim, sobrinha de Guggenheim, não mediu esforços para levar a arte de Pollock a vários espaços influentes. Ao abandonar o cavalete e adotar telas de grande formato (sem o uso de chassi), esse pintor introduziu o considerado *all-over*

style na pintura, diferentemente da composição tradicional com pontos e ênfase de partes e relações entre elas, dentro do espaço pictórico; espaço que veio a ser denominado de “arena”, no qual o corpo estava presente pela ação e pelo movimento.

Além de Peggy Guggenheim, como nos informa Danto (2007), Clement Greenberg, como o intelectual da época em Nova Iorque, foi também um dos maiores responsáveis por legitimar a obra de Pollock e por ter identificado nesse pintor um mérito artístico, num tempo em que ainda havia resistência por parte de muitos críticos à arte abstrata. Outros críticos europeus, tal como David Sylvester, concederam em concordar com Greenberg sobre a superioridade da obra de Pollock.

Nas palavras de Argan (2002, p. 531-532):

A action painting e o jazz são duas contribuições de imenso alcance dos Estados Unidos à civilização moderna: estruturalmente, são muito parecidos. [...] *A action painting* rompe com todos os esquemas espaciais da pintura tradicional. [...] Da mesma forma, na composição de um quadro de Pollock, cada cor desenvolve seu ritmo, leva à máxima intensidade a singularidade de seu timbre. Com Pollock, a pintura de ação americana aumenta de tom, atinge o ponto mais alto de sua parábola histórica.

Na pintura *Autumn rhythm* (Ritmo de outono), de 1950, Pollock demonstra essa nova fase, na qual os planos com influência cubista são substituídos por outro espaço pictórico predominantemente linear. Entretanto, não se trata de uma simples linha; suas linhas possuem uma qualidade específica; elas correm o espaço pictórico dando uma ideia de paisagens aéreas, nas quais o horizonte é oculto. São linhas-teias, aceleradas, e não parecem fixas num plano, mas sugerem um movimento ótico. Trata-se de uma pintura que, muito embora apresente linhas, essas foram transportadas da lógica do desenho tradicional para a pintura.

Suas pinturas mais famosas datam do final da década de 1940 e início da década de 1950, período conhecido como *drip period* cuja técnica de gotejamento, utilizando tinta líquida, foi aprendida por Pollock com o muralista mexicano David Siqueiros, em Nova Iorque, na década de 1930. Ao optar pela tinta sintética, conhecida como *gloss enamel*, própria da pintura

automobilística, Pollock estava adaptando sua técnica às condições do seu tempo, visto que esse tipo de tinta, durante a Segunda Guerra Mundial, estava mais disponível do que as específicas para arte, o que Pollock define como tendo sido um crescimento natural que veio de uma necessidade. Além desse tipo de tinta, Pollock usou outras fluídas ou empasto, adicionando areia e vidro moído para obter efeitos especiais. Para aplicar a tinta, substituiu pincéis por utensílios domésticos, como colheres, facas e latas vazias com pequenos furos para executar gotejamentos de linhas extensas.

Ainda de acordo com Argan (2002, p. 531-532), “Pollock parte realmente do zero, do pingo de tinta, do pingo de tinta que deixa cair na tela. Sua técnica de *dripping* (gotejamento e borrifos de tinta sobre a tela estendida no chão) deixa certa margem ao acaso: sem acaso não há existência”.

Foi, portanto, através dessa técnica, que Pollock adicionou uma nova dimensão à pintura, ao desconsiderar a superfície ereta, uso de pincel e cavalete, bem como o modo tradicional de pintar com o uso da mão e do punho; desafiou e rompeu essa tradição, ao utilizar todas as partes do seu corpo com movimentos em várias direções na lona, como nos informa Stangos (2000, p. 129):

A postura de pintar à distância de um braço não pode ser mantida para uma pintura estendida no chão da mesma maneira que diante de um cavalete ou de uma parede. O ponto de equilíbrio para Pollock passou a ser os quadris, e não, como antes, os ombros; o ritmo natural – e Pollock era um pintor ‘rítmico’ desde o início – tornou-se inevitavelmente mais expressivo, envolveu movimentos mais amplos e mais demorados da mão que controla a aplicação da tinta. Ele obteve maior controle da tela. Os ditames da gravidade e a fluidez maior da tinta asseguravam que uma pintura produzida dessa maneira estaria mais propensa aqueles efeitos ‘acidentais’.

Por outro lado, Umberto Eco (1991, p. 211) explicita que:

Num quadro de Pollock não nos é apresentado um universo figurativo acabado; o ambíguo, o viscoso, o assimétrico intervém nele justamente para permitir que o impulso plástico-colorístico prolifere continuamente numa incoatividade de formas possíveis. Nesse oferecimento de

possibilidades, nesse pedido de liberdade frutiva, está uma aceitação do indeterminado e uma recusa da casualidade unívoca.

O fato de permitir que a tinta manchasse a tela com latas perfuradas, segundo Pollock, era uma ação que ele associa ao movimento do seu corpo e o envolvimento com os pigmentos que eram controladamente calculados para obter o resultado desejado. Pollock afirmava ter conhecimento tanto sobre sua pintura quanto sobre as características de seu tempo. Em uma de suas entrevistas, ele revela:

Em minha opinião, o novo pede novas técnicas [...] o pintor moderno não pode expressar sua época, o avião, a bomba atômica e o rádio com as mesmas formas do renascimento [...] o artista moderno está vivendo numa era mecânica [...] trabalhando e expressando um mundo interior – em outras palavras, expressando a energia, a emoção e outras forças interiores. (POLLOCK, 1950 apud FINEBERG, 1996, p. 89)

Do mesmo modo que Stangos (2000) descreve a maneira de pintar de Pollock, um gesto incomparável e até então desconhecido na pintura, vários autores compartilham dessa definição. Sua pintura era construída como uma expressão corporal do pintor, também considerada uma dança, pelos movimentos realizados na tela estendida no chão. Tal associação deve-se também ao fato de haver, durante a década de 1950, a introdução da *Performance* com o grupo conhecido como *neoDada*, em que a denominada “estética do cotidiano” foi recorrente – a união entre arte e vida.

Para Merce Cunningham (membro do *neoDada*), bailarino e coreógrafo norte-americano, diretor da Companhia de Dança Moderna de Nova Iorque no final da década de 1960, a dança não era apenas o tradicional *ballet*, mas qualquer tipo de expressão corporal, como andar, correr etc. Com coreografias abstratas, sem ligações simbólicas ou com argumentos, criou um estilo de dança experimental, a *minimal dance*. Daí os fortes indícios de que a pintura de Pollock foi a precursora da *Performance*, consequência desse período palpitante nas artes visuais que iniciava seu processo de hibridização com outras artes, como a dança, o teatro e a música. Portanto, a expressão “quadro ação” está adequadamente vinculada à maneira pela qual Pollock via o espaço pictórico e o espaço físico como uma relação indissociável. Suas últimas pinturas são também descritas por Fineberg (1996, p. 93), na citação abaixo:

Nas telas gotejadas, Pollock eliminou todos os símbolos e signos; apenas o gesto em si permaneceu como uma metáfora mítica. [...] Ele usou a técnica para expressar mais do que escavar; ele traduziu o ato de pintar em si em uma aventura de auto-realização. Quando Pollock disse a Hofmann em 1942 'Eu sou a Natureza', ele queria dizer que para ele o tema central da pintura derivava dessa exploração direta e introspectiva ao invés do mundo externo. Intuitivamente o observador pode sentir o processo pelo qual Pollock realizou suas composições com gotejamento e imaginar a sensação do livre movimentar-se por toda a tela com gestos de tinta. Finalmente, o observador deve recriar o sentimento dessa obra, porque a pintura é 'sobre' o conteúdo introspectivo gravado nesses gestos. A pintura de Pollock requer que o observador encontre o controle intelectual enquanto possa ter uma empatia livre do movimento energético e colorido.

Não obstante a pintura de Pollock ter sido uma fonte de interesse para vários pesquisadores, a exemplo da possibilidade de sua arte incorporar padrões de fractais vistos no mundo natural, os campos pictóricos representam ambientes naturais de grande proporção que somente podem ser apreendidos à distância, ou seja, uma pintura cuja dimensão escapa ao espaço tradicional entre a obra e o observador. Esse tipo de distância é próprio de eventos ou acontecimentos, entre a teatralidade e o cotidiano, em que o limítrofe passa a ser expressivamente tênue.

Em 1958, Allan Kaprow declara sua admiração por Pollock, num texto escrito dois anos depois da sua morte, intitulado *The legacy of Jackson Pollock*, atribuindo a este pintor a destruição da pintura ao instaurar, no ato de pintar o gestual, uma ação ritualística, ao pintar com pés, mãos, todo o corpo se movimentando sobre a tela. Kaprow acreditava que, a partir de Pollock, a pintura e, conseqüentemente, a arte, havia experimentado elementos como espaço, movimento, a vida cotidiana e o corpo.

Outras pesquisas consideram as pinturas de Pollock uma estética orgânica que pode se referenciar a condições atmosféricas e ciclos sazonais. Por outro lado, a necessidade do interpretante de encontrar um referente em qualquer pintura abstrata leva a considerações mais próximas da relação existente entre o interpretante e a obra, sobretudo a partir de títulos que funcionam como signos indiciais, tais como *Ritmo de outono* e *Nevoeiro de alfazema*, como uma espécie de reforço, assegurando a interpretação.

Em um extenso texto sobre a obra de Pollock, Schreyach (2007) associa suas obras a fractais, influência da natureza, pois as duas pinturas têm, incontestavelmente, características dissimilares do material e, portanto, efeitos perceptivos divergentes. Essa situação talvez leve a suposição errônea de que todas as pinturas têm, afinal, o mesmo significado. Então por que parece tão imperativo identificar seus significados? Talvez tenhamos um incômodo profundo com a tarefa aparentemente interminável que algumas pinturas abstratas exigem de nós: uma investigação vigilante e ininterrupta da nossa própria relação cultural com a natureza. Essa natureza, afinal de contas, talvez não seja facilmente dominada, mesmo quando podemos quantificar e poder contê-la no âmbito de um discurso científico ou humanista.

Arte cinética: o espaço na obra de Calder

A arte concreta refere-se às obras abstratas da tradição construtivista, elaboradas por artistas que aspiravam erradicar a representação e a subjetividade da arte. Essa busca pela objetividade refletia as teorias de Theo van Doesburg, que, em 1930, definiu uma arte de absoluta clareza e técnica mecânica precisa. Seis anos mais tarde, Max Bill denominou essa arte, objetiva e abstrata, intimamente relacionada à matemática, de Concreta.

Fruto de um dos movimentos artísticos mais idealistas do século XX, de Stijl foi também o mais puro dos movimentos abstratos, de origem e essência dos Países Baixos – em 1917, um marco na arte moderna. Durante o seu auge, entre os anos 1921 e 1925, exerce uma influência notória em diversos tipos de obras contemporâneas. Ao injetar sólido embasamento teórico na criação – pinturas, construções, esculturas etc. –, os neoplasticistas radicalizaram e renovaram a arte desse período, baseando-se no modo pelo qual eles entenderam um novo espaço que não era necessariamente limitado às artes plásticas.

Com o intercâmbio entre esse movimento e a Bauhaus, o ideal neoplástico tornou-se imensamente popular, com produção e consumo, em escala industrial, de infindáveis peças diretamente inspiradas pelas propostas do grupo holandês, que adquiriam um caráter moderno, voltado para o futuro. Por sua

vez, a Arte Cinética, que atingiu seu ápice durante os anos de 1950 a 1960, foi uma expressão que representou essencialmente a arte em movimento, em que os artistas queriam expor a força e o poder desse elemento, enfatizando a iluminação e a tecnologia, e demonstrando um total desinteresse por temas e ferramentas artísticas, como pincéis e tintas. Com base no Futurismo, essa arte influenciou artistas do período pós-Formalista, como a Laser Art e a Arte e Tecnologia Digital, do final do século XX e início do século XXI. Destacamos Naum Gabo (escultor, arquiteto, teórico e professor russo), o escultor e pintor russo Antoine Pevsner, Laszlo Moholy-Nagy e Alexander Calder, esse último, um dos mais atuantes desse segmento artístico.

Quando a Arte Cinética emergiu nos anos 1950, o movimento pareceu dar ênfase a um certo significado de como esses artistas criavam esculturas. A maioria deles, inicialmente, começou através do movimento, mas, muito mais tarde, deu início a novas experiências com a luz e o espelho, misturando a forma humana em sua criação, o que provocava um tipo de sensação até então não investigada nas artes plásticas. As obras que exploravam espelhos e luz convidavam o espectador a adentrar os espaços; envolver-se com eles e complementar a obra como coparticipante. Por se tratar de um espaço labiríntico, as luzes refletiam imagens, e o observador perdia a noção do seu próprio corpo, espaço e tempo, evidenciando, com isso, o objetivo do labirinto em manter a pessoa perdida. Como resultado desses experimentos, estabeleceu-se uma nova relação entre obra e público: a aproximação com o objeto, eliminando a distância e superando a mera contemplação do olhar, uma proposta de participação que incluía todo o corpo do espectador.

É nesse contexto que a obra de Alexander Calder se caracteriza, sendo relevante como referência à noção de espaço-tempo, muito embora o enfoque sobre os materiais utilizados não seja omitido. Em depoimentos sobre sua obra, Calder (apud FINEBERG, 1996, p. 46) esclarece sobre o funcionamento das suas esculturas, como a seguir:

O sentido subjacente de forma em meu trabalho tem sido o sistema do universo, ou parte disso. [...] O que eu quero dizer é que a ideia de corpos desprendidos, de tamanhos e densidades diferentes, talvez de diferentes cores e temperaturas, flutuando no espaço, cercados por espirais de condição gasosa, alguns em descanso, enquanto outros se movem de maneira peculiar, parece para mim a fonte ideal da forma.

Calder sempre explicitou a influência que o cosmos teve no seu trabalho – um interesse que surgiu desde sua infância –, a exemplo da obra *Universes series*, inspirada em conceitos matemáticos; nada mais do que normal para um artista com formação em engenharia.

Mesmo depois de abandonar sua profissão de engenheiro e começar a estudar arte, Calder manteve uma “fascinação” (expressão comumente usada por ele) pelos modelos do sistema planetário do século XVIII (*orreries*), motivado pela experiência adquirida durante o tempo em que trabalhou em um navio. Durante uma viagem realizada entre Nova Iorque e São Francisco (EUA), através do canal do Panamá, à noite, trocava sua cabine pelo convés e dormia admirando o céu. Foi quando observou um fenômeno natural, um dos momentos mais inspiradores, que ele assim descreve:

Numa manhã cedo no mar tranquilo, fora da Guatemala [...] Eu vi o começo de uma alvorada vermelha inflamável de um lado e a lua parecendo uma moeda de prata do outro. Durante a viagem inteira isto me impressionou; deixando-me com uma sensação durável do sistema solar. (CALDER apud FINEBERG, 1996, p. 45)

No início do século XX, as teorias de Albert Einstein sobre a relatividade estabeleceram conceitos básicos de tempo, espaço e gravidade, que se tornaram fundamentos da física e da astronomia. A teoria essencial de Einstein sobre a experiência de espaço e tempo passou a interessar artistas do movimento concreto, que baseavam a estrutura de suas pinturas abstratas em princípios científicos.

Quando foi viver em Paris, Alexander Calder montou um circo, composto por animais feitos de arame, movimentados manualmente, o qual ele apresentava em seu apartamento, cobrando inclusive ingressos. Segundo Fineberg (1996, p. 45), esse foi um tipo de evento frequentado pela vanguarda parisiense. Durante esse período, Calder teve a oportunidade de conhecer vários artistas, tendo sido Piet Mondrian o mais influente em sua carreira, e, mais especificamente, através de uma visita ao *atelier* desse pintor, em 1930, foi que Calder se aproximou da Arte Abstrata. Nessa visita, o ambiente lhe causou curiosidade, propiciando o diálogo assim descrito:

Era uma sala muito estimulante. A luz penetrava pelos dois lados, e presos à parede sólida entre as janelas havia pedaços experimentais com retângulos coloridos feitos de papelão. Até mesmo a vitrola, que deveria ter sido originalmente de uma cor lamacenta, fora pintada de vermelho. Eu sugeri a Mondrian que talvez fosse mais interessante fazer com que os retângulos oscilassem. E ele, seriamente, disse: ‘não, não é necessário; minhas pinturas já possuem muito movimento’ [...]. Esta visita provocou em mim um interesse para começar a fazer coisas. Embora eu tenha sempre ouvido falar na palavra ‘moderno’, até então eu não conhecia ou sentia conscientemente o termo ‘abstrato’. Assim, agora, aos 32 anos de idade, eu quero pintar e trabalhar com a abstração. (CALDER apud FINEBERG, 1996, p. 45)

Foi, portanto, a partir desse encontro, que Calder deu início à construção das suas conhecidas esculturas: *mobile* e *stabile*. O nome *mobile*, cunhado por Marcel Duchamp, a pedido de Calder, refere-se a algo que se move. Quanto aos *stables*, nomeiam esculturas fixas, de grande porte, expostas ao ar livre. A influência de Mondrian nas esculturas de Calder tornara-se visível, com o uso de cores primárias, “especialmente o vermelho – em oposição ao preto e ao branco, uma preocupação com o equilíbrio do espaço e da superfície, e uma ideia de balanço assimétrico”. Além da parte formal, Calder entendeu o caráter da obra de Mondrian na “correlação da forma e metafísica”. (FINEBERG, 1996, p. 46)

A invenção do *mobile* por Calder, em 1930, foi uma das primeiras inovações no campo da escultura, pois, segundo Fineberg (1996, p. 48),

Essa invenção incorporou literalmente dentro da escultura: tempo (a quarta dimensão), movimento, e variações relativas de velocidade e distância entre os componentes das partes. A noção de tempo-espaço-conceito de continuidade – preocupação principal do avanço da ciência em 1905 – estava integrada com os interesses de Calder na Cosmologia.

Enigmática e sedutora, a arte encanta os cientistas, sobretudo quando nela eles encontram algumas aproximações a suas teorias, e um dos exemplos mais relevantes é o encontro de Einstein com a obra de Calder. Ao visitar a exposição desse escultor, realizada no New York Museum of Modern Art, em Nova Iorque, em 1943, Einstein, descreve Fineberg (1996), passou 45 minutos em frente à

obra *A Universe*. Calder, ao observar o cientista, logo entendeu seu interesse na repetição das combinações da obra. Ao que, no final, Einstein murmurou: “Eu gostaria de ter pensado sobre isto antes”. (FINEBERG, 1996, p. 48)

A escultura, até então, estava fundamentada na presença do pedestal ou outro suporte que a assentava ao solo de uma maneira fixa, distanciando o espectador do espaço real, como se fosse uma moldura que envolve o quadro. Ao colocar sua obra flutuando livremente no espaço, ocupado também pelo espectador, Calder conseguiu traduzir plasticamente a frase de Vladimir Tatlin: “Materiais reais no espaço real” (FINEBERG, 1996, p. 48), o que foi denominado de *open-form sculpture*. Eco (1991, p. 153) reconhece a importância da obra de Calder para a escultura moderna, ao afirmar que esse escultor dá um passo à frente ao colocar a própria forma em movimento sob os olhos do espectador, em que a posição recíproca da obra e do espectador se iguala.

Calder atribui alguns dos seus conceitos de movimento a Duchamp, ao Futurismo italiano, ao Cubismo e ao notório Ballet Mecanique, de Fernand Léger, associado às terminologias científicas que explicam seu método de construção cinética. O interesse de Calder pelo arame o acompanha desde a sua infância, quando confeccionava joias para as bonecas de sua irmã, material que utilizou por muitos anos, já como artista. As primeiras esculturas, portanto, foram consideradas desenhos tridimensionais, basicamente *portraits* de amigos, animais ou personagens de circo e joias. Para Calder, todo o universo, com sua variedade de formas botânicas, possui um sentido de movimento natural perpétuo.

A construção de suas obras segue um método rigoroso e preciso, desde o estudo do local em que elas vão ocupar até a realização de maquetes e ao levantamento do material que se adapte às formas previstas. Seus trabalhos de grande porte foram acompanhados por engenheiros e arquitetos, sempre, contudo, sob sua direção. Uma de suas últimas peças, que data de 1971, realizada para a National Gallery of Art, foi assessorada pelo arquiteto Ieoh Ming Pei, mais conhecido como I. M. Pei. Nela, o aço, tradicional na obra de Calder, foi substituído pelo alumínio de *honeycombed*, um material novo naquela época, extremamente leve e de maior duração, originalmente desenvolvido para a aeronáutica. A utilização desse material aumentou a capacidade dos *mobiles* em relação às correntes de ar. Infelizmente, Calder não pode testemunhar o êxito dessa investigação, mas sua arte deixou como um

legado para o conhecimento humano, um testemunho incomensurável: o uso do poder da fonte natural que deu movimento às suas esculturas, uma fonte que ele encontrou à sua disposição diretamente na natureza, um movimento causado pela lei da gravidade, pelo vento e outras forças naturais, sem agredir ao meio ambiente.

Paisagem dos signos – Paisagem das mídias

No momento de transição entre os períodos Formalista e pós-Formalista, a arte surge patinando em terrenos escorregadios, e de certa forma desligando-se do seu referencial tradicional. Era um momento de perda de interesse pelas grandes narrativas, pelas grandes ideias e pela noção de grandes mestres, mas ainda predominava o Modernismo.

O Expressionismo é gradativamente substituído pelos meios de comunicação. Os artistas interessados nessa transformação, entremeada pela indústria de consumo e reaquecida com o crescimento da economia e uma próspera concentração de diversidade cultural, em Nova Iorque, estabelecem novas formas de representar paisagem. Assim, a mudança de foco, do existencialismo para a semiótica, nas obras dos anos 1960, resultava da complexa realidade social e política dessa década.

Escritores como Lawrence Alloway (1974), juntamente aos artistas e arquitetos eminentes, tiveram uma participação marcante nas discussões sobre o cotidiano, denunciando uma sociedade que voltara a consumir uma cultura de massas latente, após a depressão que assolou a América do Norte, nos anos 1930, seguida da Segunda Guerra Mundial. Estar diante de reflexões sobre os novos rumos dessa sociedade era estar, ao mesmo tempo, tentando adivinhar os novos caminhos pelos quais a arte trilharia e, conseqüentemente, tal abordagem trouxe dificuldades para os críticos dessa época, sobretudo para o mais atuante deles, o norte-americano Clement Greenberg.

Quando nos referimos à arte da paisagem, a primeira noção que nos aparece é a pintura, uma representação pictórica de campos, um recorte da natureza, gênero de pintura do Romantismo. Diferentemente, agora estamos diante de outro tipo de paisagem, denominada, por Fineberg (1996), de “paisagem dos signos”, termo associado à introdução das imagens no

cotidiano e às mudanças operadas pelos meios de comunicação. E como nos afirma Santaella (2007, p. 208), se “os signos se multiplicam porque o real é inexaurível”, as informações começam a invadir o espaço privado do homem através da televisão, que chegou a superar a casa dos 40 milhões de aparelhos, número significativo que chamara a atenção dos teóricos. Essa máquina ganha força, ao apresentar, pela primeira vez, um presidente (John F. Kennedy) a milhões de famílias que, entusiasmadas pela possibilidade de ver a maior autoridade de seu país sem ter que se deslocar de seu sofá, passam a depositar confiança e credibilidade no conteúdo do que lhes era apresentado.

A influência da televisão, portanto, exerce um impacto na maneira pela qual as pessoas enxergam o mundo. O deslocamento das imagens pelos meios de comunicação, para qualquer tipo de espaço, lugar e tempo, fez com que essas imagens causassem a impressão de estar permeando, flutuando em espaços diversos, especialmente e mais firmemente a mente das pessoas, como se fossem partes de um quebra-cabeça permutável.

Diferentemente de uma arte, que até então representava um mundo exterior ou o mundo interior do artista, estamos diante de um período artístico que apresenta fortes similaridades com as imagens dos meios da comunicação, visto que alguns artistas sentiam que não era mais suficiente dirigir sua psicologia pessoal para suas obras, tornando-se obcecados pela forma e pela linguagem próprias de uma criação que se conjugava a maneira pela qual a América do Norte havia se tornado uma cultura visual.

Além de “paisagem sgnica”, o termo *the media landscape*, usado por Stiles e Selz (1996), refere-se, do mesmo modo que ao espaço urbano moderno, transformado pela denominada *coca-colonizing US mediatization*, a uma ideia de paisagem como um ambiente crescentemente dominado por *outdoors* e propaganda. Um espaço onde publicidade, notícia, ficção científica, história em quadrinhos, revistas, comédias, televisão, cinema, filmes e celebridades haviam transformado uma sociedade, antes baseada no fazer e produzir coisas, para uma sociedade focada ou voltada para o consumo de imagens e informao.

Com o mesmo entendimento, John McHale (1996, p. 282) já expressava o desejo de artistas e intelectuais, no início desse período, pois, segundo ele, “a transmissão, aplicao e transformao das artes plásticas, agora transmitidas dentro de uma pluralidade de mensagens e inseridas em diferentes

vocabulários culturais, são meramente parte do processo de difusão da vida cultural” que ocorria numa infinita variedade de meios.

O Pluralismo indica a hibridização dos meios visuais, sonoros, táteis, dentro de uma intercomunicação na qual a tecnologia passa a entremear o que se entendia por cultura, massa, economia e política. A reprodutibilidade técnica defendida por Benjamin (1990) enuncia um território de apropriações, desdobramentos – de indivíduos e dispositivos –, culminando em novas formas de arte e tecnologia. A intensa dedicação ao poder de comunicação da imagem, a qual foi investigada ao extremo como forma de comunicação de massa do crescimento industrial, tecnológico e da sociedade de consumo, com a participação da propaganda eletrônica, dos luminosos de gás neon, dos *fast foods*. Um dos mais contundentes exemplos é “o palhaço feliz”, símbolo da McDonald’s, que apareceu na TV em 1963, juntamente aos astros de Hollywood, às comidas enlatadas, embalagens, rótulos, ações, festas, à intensa cobertura da mídia, todos integrantes de uma rede semiótica que em muito interessou os artistas da *Pop Art*.

Vale ressaltar que essa maneira de ver o progresso econômico estava associada a um acompanhamento estreito dos princípios estéticos dos produtos, por meio do *design* gráfico e industrial, presentes nos princípios fenomenológicos do *design* a partir da Bauhaus. Portanto, a valorização da mídia, associada ao estudo dos signos, bem como à explosão imagética, não foram ocorrências arbitrárias. Nas artes plásticas, quem mais desfrutou desse período por ter consciência do que se tratava – e ser fruto deste contexto híbrido e funcionário da indústria de consumo, como técnico de serigrafia, ou seja, a linguagem dos meios gráficos e da publicidade – foi o artista norte-americano Andy Warhol, considerado por vários teóricos, como Robert Hughes (1999), como sendo o produto desse meio. Hugues (1999, p. 49) o associa ao mito de Narciso, ao dizer que: “A televisão estava produzindo um efeito cultural sem emoção, portanto, foi nesse cenário que Warhol tornou-se o herói da falta de emoção”. Esse novo narciso, considerado por Hughes (1999) como aquele que já não olha para o seu lago, mas para um azul eletrônico, e fruto de uma camada social na qual a televisão desempenha um poder de transmissão de informação, e, sobretudo, de entretenimento. Mas, ao mesmo tempo, a experiência visual adquirida através dessa máquina, que lhe era familiar, juntamente à experiência técnica que Warhol desenvolveu como profissional

da área do *design* gráfico e da técnica de embalagem serviu, indubitavelmente, como passaporte para sua entrada no mundo artístico.

Durante a Pop Art, a vanguarda era uma ideia, bem como uma realidade cultural. De fato, nessa época, a vanguarda estava perdendo espaço no cenário artístico, devido ao crescimento do mercado financeiro, bem como pela total predominância do público de classe média, mais interessado na televisão. A ênfase na interação entre o artista e a sociedade não interessou a todos, de uma forma mais abrangente, em função de certa escassez de julgamentos críticos que satisfizessem leitores mais interessados no mérito estético.

No catálogo da exposição “Image World: Art and Media Culture”, realizada no Whitney Museum, em 1989, Marvin Hierferman, um dos curadores dessa exposição, comentou que os artistas se confrontavam no seu dia a dia com um amontoado de imagens e tinham que lidar com esse fato. Um anúncio exposto na entrada enumerava os seguintes dados:

Esta manhã, 260.000 *outdoors* enfileirarão os caminhos que levam as pessoas ao trabalho. À tarde, 11.520 jornais e 11.556 periódicos estarão disponíveis à venda. E quando o sol se puser novamente, 21.689 teatros e 1.548 *drive-ins* projetarão filmes; 27.000 lojas de vídeo alugarão filmes; 162 milhões de aparelhos de televisão ficarão ligados por 7 horas; e 41 milhões de imagens serão fotografadas. E amanhã, haverá mais. (HIERFERMAN, 1989 apud SANDLER, 1996, p. 320)

Na era pós-revolução industrial, conforme Santaella (1983, p. 12), “as invenções de máquinas capazes de produzir, armazenar e difundir linguagens (a fotografia, o cinema, os meios de impressão gráfica, o rádio, a TV, as fitas magnéticas etc.) povoaram nosso cotidiano com mensagens e informações”. E tudo isso nos diz que estamos diante de um período permeado por signos, seja no cotidiano, seja nas artes. Contudo, ao atentarmos para esse fato, devemos nos voltar para o paradigma desse encontro, arte e cotidiano, mais especificamente ao que podemos considerar como “estética da marca”.

Para Santaella (2005), a Pop Art não estava preocupada com a representação da natureza, mas da realidade urbana. A arte propõe relações de ambiguidade com a cultura de massas, é uma celebração da cultura norte-americana, mas apresenta, ao mesmo tempo, um tom crítico ao crescente consumo. Não se trata de uma mera apropriação de imagens e objetos do

cotidiano, mas de uma tradução – semiótica – , um modo de recontextualizar. As relações dicotômicas entre “arte maior” e “arte menor”, presentes no mundo da cultura por vários séculos, que excluía todas as práticas que não fossem pintura e escultura, bem como os materiais tradicionais, nos levam a refletir e ver a arte por outros ângulos; a segregação entre cultura popular e erudita é sacudida pela cultura de massa, produtora de um impacto direto no cotidiano. Ademais, a Pop Art não esgota nem estanca esse processo de transposição de imagens dos meios de comunicação para a arte, mas, sobretudo, injeta nos artistas uma maior consciência dos objetos que permeiam o seu cotidiano, seja na linguagem escrita, seja na mídia televisiva e, mais tarde, na mídia digital.

DESCONSTRUÇÃO DA REPRESENTAÇÃO E OUTROS CONCEITOS DA ARTE CONTEMPORÂNEA

Ao aliar todo um conceito de contexto cultural à concepção de arte, a contemporaneidade traz consigo uma nova maneira de observar e refletir sobre a criação artística, e, no âmbito de seus territórios, ela reconhece como válidos os mais diversos meios de representação e seus conceitos, desde os mais tradicionais até as inovações que ganharam notoriedade a partir dos anos 1960 e 1970.

Ao falar sobre representação e reprodução, Danto (1998, p. 119) observa que a arte chegou ao seu fim quando ela alcançou o sentido filosófico de sua própria identidade, e quando, então, surge uma questão que ele considera épica. Épica, pois, no século XIX, a pintura desempenhou um papel de relevância na representação. Era de sua competência representar. Somente

a ela era determinado esse papel. Entretanto, mais tarde, com o advento da imagem fixa, e em seguida da imagem em movimento, dois fatores foram identificados: um referente ao aspecto tecnológico e, o outro, ao cultural. Por outro lado, a necessidade de representação no Modernismo foi substituída por outro tipo de concepção, até então marcada pelas teorias de Clement Greenberg, durante décadas do século XX, que declara:

A área rara e adequada de competência de cada arte coincidia com tudo que era raro na Natureza de seu meio. [...] Assim, o que existia de 'puro' e 'pureza' em cada arte encontrava a garantia de seus padrões de qualidade assim como sua independência. A 'pureza' quis dizer autodefinição, e a empresa de autocrítica nas artes tornou-se uma autodefinição com vingança. (GREENBERG, 1960 apud DANTO, 1998, p. 121)

Essa concepção de Greenberg vai perder sua força a partir de 1970, período denominado por Danto (1998, p. 121) “pós-histórico” ou de “pluralismo objetivo”, época em que a abstração é vista como um campo de possibilidades e não mais de necessidade. Um campo no qual nada é necessário nem obrigatório.

Para Greenberg (apud DANTO, 1998), as artes entraram na sua fase terminal quando cada uma delas fez sua ascensão sob o mandato da própria metalinguagem e quando os materiais tornaram-se o único assunto adequado. Assim, a escultura seria a pedra ou o barro que se modela. A pintura estaria sobre a tinta, e o ato de pôr as tintas, sobre superfícies. Essa fase terminal deu-se através da crise da representação, iniciada desde a invenção da fotografia e mais tarde com os Surrealistas e Dadaístas, sobretudo Marcel Duchamp, com sua polêmica obra intitulada *A Fonte* (1917). A princípio, um simples objeto, um urinol branco, deslocado da sua função para o âmbito das artes, passaria a influenciar a arte, seja na sua construção, utilização de materiais, conceito e teorias, durante todo o século XX até o século XXI.

Para os pesquisadores norte-americanos, a Desconstrução é uma análise derivada da semiótica, que revê a multiplicidade dos significados potenciais gerados pela discrepância entre o conteúdo ostensivo do texto, o qual pode ser um trabalho de arte, e o sistema visual de limites, cultural e linguístico, do qual ele nasce. Desconstrução é também um termo da filosofia contemporânea,

da crítica literária e das ciências sociais, que denota um processo pelo qual o texto e a linguagem da filosofia ocidental (em particular) mudam de sentido quando são lidos à luz das suposições e ausências que ambos revelam dentro de si. Newman (1991) sublinha que a representação foi desconstruída, ou seja, continuou presente, mas de uma forma crítica: quando passou a ser entendida como desvinculada do real, a representação era uma coisa e o real outra.

Sarup (1989, p. 35) sugere que “para entender a obra de Derrida o conceito mais importante que deve ser considerado é ‘*sous rature*’”, termo usualmente traduzido como “sob rasura”, primeiramente por Martin Heidegger, “que sempre cruzava a palavra *ser* com um X, o que significava estar presente e ausente, ao mesmo tempo [...]; [indicando que] “essa palavra era igualmente inadequada e necessária”. Já Derrida (apud SARUP, 1989, p. 36) nos diz que a estrutura do signo é determinada pelo rastro – o significado francês que carrega implicações de pista, pisadas e impressões. O conceito derridiano visa rever a noção de plenitude do presente, da pureza da origem, ou da autoidentidade do absoluto. Essas primeiras preocupações indicam um engajamento desse conceito com a metafísica, e, indubitavelmente, trata-se de um conceito complexo, do qual Derrida, em *Of grammatology* (1976), faz um extenso estudo, e prefere explicar através daquilo que o termo não é. Esse termo não consolida uma análise, uma crítica, nem um método, no seu sentido tradicional. A complexidade colocada no entendimento do seu significado reside, justamente, na sua própria característica, ou seja, se o termo não é algo, por outro lado, ele não nega a existência desse algo. Portanto, ele deve ser entendido como uma impossibilidade de determinação de significados fechados. Derrida (1976) propõe que a dicotomia seja problematizada e não superada, como meta a resolver, de uma só vez, todos os problemas que são encontrados no caminho do raciocínio, pois este seria nada mais do que o velho desejo de soluções definitivas. Sua proposta não inclui a acomodação do pensamento através de uma conclusão, a satisfação em alcançar uma verdade. Tal acomodação deve ser substituída pelo exercício de um pensar constante, rompendo com as dicotomias, sendo as mais conhecidas, dentre várias: identidade *versus* diferença; sujeito *versus* objeto; fala *versus* escrita; presença *versus* ausência. Derrida (1976) vê a dicotomia como uma maneira de privilegiar o primeiro termo, esse, portanto, considerado como sendo o original, autêntico

e superior, enquanto o segundo é pensado como secundário, derivado. De Man (1982, p. 510) concorda com Derrida (1976) ao evidenciar que:

Quando se analisa ou desconstrói um par de termos binários, o que está implícito não é que tal oposição não tenha validade alguma numa situação empírica (ninguém de bom senso poderia sustentar que seja impossível distinguir a noite do dia ou o quente do frio); o que se entende é que a figura da oposição que se encontra em todos os juízos analíticos não é confiável, precisamente porque ela permite, no interior da linguagem a qual pertence enquanto figura, substituições que não ocorrem da mesma forma no mundo empírico. Quando passamos de uma oposição empírica como aquela entre a noite e o dia para uma oposição categórica como entre a verdade e a falsidade, as apostas epistemológicas aumentam consideravelmente, pois, no plano de conceitos, o princípio da exclusão opera decisivamente.

Na teoria derridiana, a Desconstrução não tem a pretensão de ser algo totalmente inovador na história do pensamento humano, pelo contrário, ela parte precisamente do reconhecimento do fato de que o sonho de começar tudo de novo foi o que sempre moveu os filósofos, geração após geração. Nesse conceito, a interpretação não é fechada e acredita-se que o signo não possui um significado imediato; não é uma coisa presente e sim um processo de presença e ausência que não pode ser considerado como uma verdade homogênea. Assim, o signo, o significado, o próprio indivíduo, a linguagem e a ideia total de estabilidade humana passam a ser fictícios.

Derrida (1976, p. 125) observa que a ideia de diferença também traz consigo a ideia de vestígio, o que o signo deixa à parte, ausente da sua presença. Para Derrida, o vestígio não existe em si porque é modesto “(i)n apresentando, torna-se eliminado”. Mas todos o assistirão como presente no pensamento ocidental, pois, ainda que necessariamente contenha vestígios de outro signo (ausente), ele não está nem totalmente presente, nem totalmente ausente. Esse conceito também está presente na obra de Eco (1991), via colocações que em muito se aproximam desse termo, visto que, na sua concepção, a obra de arte não comporta apenas uma interpretação. Eco (1991, p. 41) fala sobre uma possível categoria de obras que são determinadas quanto à forma, mas indeterminadas quanto ao conteúdo, pois sua estrutura é composta por signos que evocam os mais diversos sentidos interpretativos:

A poética da obra ‘aberta’ tende, como diz Pousser, a promover no intérprete ‘atos de liberdade’ consciente, pô-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma necessidade que lhe prescreva o modo definitivo de organização da obra fruída; [...] poder-se-ia objetar que qualquer obra de arte, embora não se entregue inteiramente inacabada, exige uma resposta livre e inventiva, mesmo porque não poderá ser realmente compreendida se o intérprete não a reinventar num ato de congenialidade com o autor.

De acordo com o semioticista italiano, as motivações para a poética da obra aberta podem ser encontradas nas teorias da relatividade, na física quântica, na fenomenologia etc., as quais descentralizam e ampliam os horizontes para a concepção da realidade, de pluralidade de sentidos do mundo e do seu caráter multifacetado.

A análise que Danto faz em *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History* (1997) introduz um olhar retroativo aos seus ensaios, bem como à arte do final do século XX, e admite que o tão polêmico assunto sobre o fim da arte proposto por ele junto ao historiador alemão Hans Belting foi uma tomada de consciência do momento histórico pelo qual a arte estava passando com todas as mudanças na década de 1960. Danto reconhece que ambos, ele e Belting, não conheciam o pensamento um do outro sobre esse período tão efervescente na história das artes visuais. Inspirado no livro de Hans Belting, *A History of the Image Before the Era of Art* (1994), que traça a história de imagens de devoção no cristianismo ocidental do período romano até aproximadamente 1400 d.C, para definir outro viés de reflexão, Danto faz uma revisão do início da arte, a partir das considerações de Belting sobre os objetos que não foram produzidos com a intenção de ser arte, visto que o conceito de arte até então não fazia parte do inconsciente coletivo.

A teoria de Belting sobre objetos e artefatos – feitos fora de uma real intenção de ser arte – deve ser considerada a partir de sua origem, ou seja, do contexto antropológico, da comunidade da qual eles fazem parte. Esse assunto tem provocado controvérsias entre muitos teóricos, pois, se por um lado existe uma teoria que defende que tudo que é feito pela mão do homem é arte, por outro lado pesquisadores apresentam, adequadamente, pressupostos que devem ser analisados à luz de outras áreas como a antropologia, a etnologia,

a história etc. Para Belting, o pensamento de imagens fora de um contexto cultural provoca ambiguidades irreparáveis para a arte, visto que nenhuma imagem era feita sem uma determinada função. Todas elas tinham uma função para sua sociedade de origem bastante diferenciada do que mais tarde veio a ser conhecido como um conceito estético. Anteriormente, objetos sequer foram pensados como Arte no sentido elementar, nem sobre a nomenclatura “artista”. O que essas imagens se propunham era um tipo de representação funcional seja de ordem do cotidiano, seja de ordem do espiritual.

Se por um lado a era da arte não começou bruscamente em 1400, da mesma forma ela não desapareceu antes dos meados de 1980, e os textos de Danto e Belting foram publicados na década de 1960. Enquanto Belting fala sobre a arte antes do começo da arte, Danto, portanto, parte da ideia de se pensar “a arte depois da arte”.

“Outside the pale of history” é uma expressão empregada por Hegel que Danto utiliza para diferir do termo “pureza”, que ele define como maturidade ao descrever algumas práticas, como o Surrealismo. A palavra *Pale* – parte do título desse seu livro – é traduzida como um tipo de parede, algo que isola, que exclui e afasta. Se por um lado Greenberg considera o Surrealismo uma regressão na Arte Moderna, ou seja, uma reafirmação de valores da infância da arte repleta de monstros e ameaças assustadoras, por sua vez, Danto vai considerar esse movimento como uma incorporação da “impureza”, uma arte preocupada com os sonhos, o inconsciente, erotismo etc., ou também como Foster o denomina de *the uncanny*, associando o termo à definição dada por Andre Breton, um movimento de amor e liberação. Em *Compulsive Beauty*, Foster interpreta o Surrealismo por um lado mais obscuro e, relacionado à compulsão repetida, às interpretações da psicanálise de Freud. Essa palavra, *Uncanny* (estranho), pertence ao sentimento de temor.

O Surrealismo foi para Greenberg o mesmo que a pintura acadêmica foi para o “outside the pale of history”. Tanto o termo pós-histórico como Pluralismo são considerados como o período que surge depois da “morte da arte”, no qual não existe hierarquia de qualquer tipo de prática, um período de informação da desordem. Desse modo, a Arte Conceitual demonstrou não ser mais necessária à presença de um objeto palpável. O que significa que, até onde as aparências forem consideradas, qualquer coisa pode ser arte. Para procurar descobrir o que é arte, é necessário retornar à experiência

dos sentidos para o pensamento, isto é, se voltar à filosofia. A apreensão da arte conceitual, portanto, deve acontecer em um espaço mental, intelectual. Porém, o ponto crítico de Danto e Belting ao falarem sobre o *fim da arte* foi uma reivindicação sobre como um complexo de práticas havia dado passagem a outras, ainda que a forma do novo complexo não fosse evidente. Danto confirma que não houve uma intenção da sua parte nem da parte de Belting em declarar a morte da arte, mas uma vez assim entendido, de certo modo, ele aceita o desafio e interpreta o fato apresentando uma justificativa encontrada em certos gêneros de histórias alemãs, *Bildungsroman*, que diz que a vida realmente começa quando a história chega ao seu final. Portanto, se a pintura na década de 1950 só havia pensado numa possibilidade, a abstração materialista – porque estava sobre os materiais da pintura e nada mais –, o *pluralismo objetivo*, como Danto (1998, p. 123) entende, significa que não há nenhuma possibilidade histórica mais verdadeira do que qualquer outra.

A abstração pós-histórica era mais um de um número de possibilidades estéticas em 1990, um quarto de século depois que uma resposta filosófica à pergunta da arte tornou-se disponível: os artistas estão liberados para fazer algo ou tudo. Uma recordação nítida de um artista alemão, Hermann Albert, que, de acordo com Danto (1998, p. 125), surgiu juntamente com o momento pós-histórico, como descreve:

No verão de 1972 estava em Florença temporariamente, e num fim de semana fiz uma viagem às montanhas com alguns colegas. Saímos do carro e na campina toscana, com árvores de cipreste, os bosques de azeitona e as casas antigas, havia harmonia. O sol estava a se pôr, mas seus raios de luz ainda continuavam iluminando a campina obliquamente; as sombras ficavam cada vez mais longas, e podia-se perceber a aproximação do anoitecer embora fosse realmente ainda dia. [...] Ficamos aí, com a própria consciência, olhando este espetáculo dramático, e repentinamente um de nós disse: 'É uma pena você não poder mais pintar hoje em dia'. Isso tinha sido uma palavra chave que eu tinha ouvido desde quando comecei a tentar ser pintor. E então respondi: 'Por que não? Você pode fazer tudo'. Depois disso compreendi que o que inicialmente tinha sido um pedaço de provocação era realmente verdadeiro. Por que eu não posso pintar um ocaso?

Danto enfatiza a data: 1972, ao também sublinhar o maravilhoso desafio de Albert “Você pode fazer tudo”.

O período dos anos 1970, para Danto (1998, p. 125), é um período fascinante. Foi marcado pelo fato de não haver apenas um único movimento, uma década em que tudo aconteceu. Pareceu a esses que viveram, uma idade de ouro e o que lhe deu esse caráter foi essa estrutura pluralista objetiva da pós-história: não era mais necessário perseguir a verdade material da arte. Foi uma época de uma liberdade imensa, e desde que a estrutura de galeria não decidia o que era “realmente” arte, eles não tiveram nenhuma expectativa especial de qualquer jeito de fama nem fortuna.

Os artistas acreditavam que podiam viver apenas com pouco dinheiro, e fazer o que eles queriam fazer para um círculo pequeno de pessoas que comungavam da mesma opinião. Outro tipo de política que começou a ascender nesse período foi a Arte Feminista. As exposições marcantes desse período, como “Decade Show” (1990), no New Museum, o Studio Museum, em Harlem, e no Museum of Contemporary Hispanic Art, em Nova Iorque, foram exposições que marginalizaram a pintura de cavalete. As razões, certamente, eram diferentes das que prevaleceram em Berlim, em 1920, em Moscou, em 1921, ou no México, em 1942. Mas foi uma arte politizada, de tal forma eurocêntrica, então o lema “Você pode fazer tudo!”, frequentemente e politicamente, foi colocado em prática.

A arte contemporânea manifesta uma consciência da história da arte, não obstante não a leve mais adiante, pois a relativa perda de fé, mais recentemente nas grandes narrativas, requer outras análises. O que está agora registrado em nossa consciência é a sensibilidade histórica do presente, e o passado está disponível aos artistas que parecem cuidar bem dele. O que não está mais disponível aos artistas é o espírito no qual essa arte foi feita, esclarece Danto.

Apropriação

Duve (1998, p. 13) assinala que o *ready-made* de Duchamp, um urinol, rebatizado com o nome *fountain*, encontra-se veneradamente guardado no museu, como parte do patrimônio cultural. Nesse contexto, o *ready-made* manifesta o poder mágico da palavra “arte”, uma vez que ele pode, ao mesmo

tempo, abarcar todas as teorias da arte ou desqualificá-las totalmente. Sendo um objeto retirado de sua função utilitária, em nada se assemelha às coisas do mundo artístico, exceto quando as coisas como ele – o urinol – passam a ser denominadas. Nesse sentido, na contemporaneidade, as coisas podem ter ao mesmo tempo o nome de arte ou serem assim denominadas. Estando colocado no museu, de acordo com Duve, a essa altura, contempla-se um paradigma como se fosse uma “Afrodite de mármore”.

A série de seis peças de bronze, apropriadas do “urinol” de Duchamp, da artista Sherrie Levine, construída em 1991, é considerada uma reapropriação, ou melhor, apropriação de algo que já fora apropriado anteriormente. Nesse momento, o urinol foi elevado à condição de arte não mais apenas pela sua transposição de um espaço comum a outro institucionalizado artístico, (isto Duchamp já havia feito), mas por ser um urinol de bronze, material considerado como o selo de garantia nos moldes tradicionais.

Muitos artistas que deixaram de acreditar em visões futuristas começaram a reciclar imagens do passado e dos meios de comunicação. Assim, a apropriação foi considerada como um dos primeiros índices da arte contemporânea, conforme Sandler (1996, p. 8). Para ele, o conceito de vanguarda desapareceu com o seu principal objetivo, visto que a maioria do público, cada vez maior, não respondeu negativamente frente a esse tipo de objeto artístico, seja de uma forma não permissiva, seja de uma forma passiva. Havia também uma negação concomitante à originalidade, à experimentação, à inovação e à invenção, apreciada pelos modernistas. Contudo, o que estava sendo apropriado devia ser provocativo, mas a provocação não era mais equiparada à novidade, como havia sido quando a ideia de vanguarda ainda possuía crédito.

Não obstante o termo “apropriação” ter se tornado um dos principais conceitos a partir das práticas artísticas que surgiram nos anos 1960, não se pode precisar com segurança qual a extensão da sua aplicação, já que seu significado é abrangente. É algo que designa o ato ou efeito de tomar para si; apoderar-se; tomar posse de algo que não lhe pertence e torná-lo próprio etc., e possui um papel relevante na literatura, através da linguagem, que, segundo Roland Barthes (1991), encontra-se no processo de enunciação e do discurso. Assim sendo, é uma atividade que coloca o homem em relação com o mundo, seja através do discurso, seja através de seu relacionamento com a sua própria existência, por meio da experiência, da mediação, do contato com

o Outro. Nessa relação, o homem passa a ter um novo conhecimento através daquilo que ele apropriou da experiência: emoções, sentimentos, sensações etc. Alguns índices do conceito de apropriação podem ser identificados em obras de artistas das vanguardas modernistas, além de Duchamp, como Pablo Picasso, Georges Braque, Kurt Schwitters, Meret Oppenheim, o grupo neoDada (1950) – Robert Rauschenberg, Jasper Johns, John Cage, Merce Cunningham –, artistas do Fluxus, artistas da Pop Art, a John Baldessari (*ready-made* da imagem – apropriação de imagens), dentre tantos outros.

Na esteira do conceito de apropriação, outros termos têm sido aplicados às artes visuais, não obstante fazerem parte de outras áreas do conhecimento humano, tais como “rizoma”. Etimologicamente, esse termo possui significado em botânica, referindo-se a uma determinada característica presente em algumas plantas, a partir da constituição de seu caule. Diferentemente da raiz, que parte do tronco e se espalha, tendo início e fim, mesmo que em longas ramificações, o rizoma se desenvolve de outras formas, tanto em sentido aéreo quanto horizontal. Como conceito filosófico, está mais presente na obra dos franceses Deleuze e Guattari (1997), *rhizome*, muito embora seja também usado por Carl Jung, tendo se expandido para outras áreas, como a semiótica.

Deleuze e Guattari (1997) opuseram-se a uma concepção arborescente do conhecimento, ou seja, a uma concepção que se define como um tipo de árvore. O rizoma, dada a sua natureza múltipla e não hierárquica, trabalha com conexões horizontais e trans-espécie, enquanto o modelo arborescente funciona apenas com conexões verticais, lineares e hierárquicas. Ao explorar outras vias, como a arte e o artista, relações identitárias, semiose, signos híbridos, podemos recorrer à ideia de “dobra”, seja uma desdobra física, técnica, matérica e espacial das artes, seja no seu contexto cultural. Por esse viés, os signos culturais a nós transmitidos implicam fragmentos, dobras, a forma como experienciamos nosso espaço de vivência, nosso próprio corpo, a linguagem, sentimentos, emoções. Diferentemente do pensamento dualista, dos opostos, esses conceitos permitem desdobramentos; perceber as “dobras” existentes em nós, no outro, e nas relações fenomenológicas. Assim como o rizoma, desterritorialização (processos de deslocamento, devir etc.); desenraizamento; transitoriedade; desdobramento, dentre outros, aludem a tudo que permite múltiplo, isto é, uma entrada não hierárquica e pontos de saída nos dados de representação e interpretação.

De acordo com Sandler (1996, p. 6), nos anos 1980, os trabalhos de artistas considerados “impuros”, que misturavam meios artísticos, abraçando a diversidade e, ocasionalmente, aspirando ser enciclopédicos, eram obras que buscaram sua inspiração no imaginário vernáculo, na mídia e em comodidades. Impuro, nesse contexto, é um termo oposto ao termo “puro”, “pureza”, uma das características da arte do período formalista, quando as técnicas, sobretudo a pintura, deveriam estar voltadas para o uso de seus materiais e suportes lógicos. Nesse sentido, “impureza” é uma palavra utilizada para as novas linguagens visuais, que passaram a misturar técnicas, em um processo que veio a ser denominado de “hibridização”, termo também aplicado em estudos de comunicação, semiótica e cultura.

Para Santaella e Nöth (2004, p. 9), a década dos anos 1970 seria o *boom* da semiótica e dos estudos comunicacionais, a partir dessas questões aqui colocadas, na qual:

De fato, frente à multiplicidade das práticas comunicacionais, a sociologia da cultura, em que os estudos culturais se abrigam, é sensível à incorporação da semiótica. [...] Os processos de hibridização não são simplesmente meios, mas, antes de tudo, trata-se de hibridizações simbólicas, cuja heterogeneidade, nos centros urbanos em crescimento e nos ambientes do ciberespaço, cresce exponencialmente. [...] Misturas ou hibridizações são aquelas que se processam através das intervenções propositadas do artista no ambiente que o circunda, especialmente o das galerias, museus e mesmo o ambiente urbano. Tais intervenções são frutos de um gesto imaginário-cultural de apropriação e transfiguração de todos os meios que a galáxia semiósferica coloca à disposição do artista.

Canclini (2006) analisa a cultura nos países da América Latina, onde as tradições culturais coexistem com uma modernidade que ele considera ainda tardia nesse continente, procurando compreender o intenso diálogo entre a cultura erudita, a popular e a de massas, e sua inserção no cenário mundial, no processo de hibridação cultural.

Multiculturalismo

A Primeira Bienal Latino Americana (1978) surge como uma tentativa frustrada de valorizar as culturas latino-americanas, fato que se assemelha à polêmica exposição *Les Magiciens de La terre* (1989), no Centro Pompidou, em Paris, no sentido de que essa hibridização tem um efeito de sintetizar as culturas que estão à margem da história da arte – a mesma história da arte, que Belting (2012) diz morrer, a partir do momento que representa apenas uma concepção específica e eurocêntrica da cultura.

Já nas três últimas décadas do século XX, vislumbrou-se um interesse em todas as áreas do conhecimento humano em prol de um pensamento amplo, de significados múltiplos, que buscava romper com barreiras e limites, desde as questões mais presentes, como gênero, e que se estendeu ao planeta, ao homem e à natureza.

O “multiculturalismo”, termo oposto a “etnocentrismo”, é uma consequência do fluxo migratório de povos de outros países para os grandes centros ocidentais, do crescente desenvolvimento dos meios de informação e comunicação e do avanço tecnológico. Tem sido aplicado para descrever a crescente oposição às ideias inerentes ao pensamento ocidental sobre as obras de artistas de outros continentes, e aos vestígios deixados pela presença marcante do colonialismo nessas culturas.

Para estudiosos desse assunto, os artistas de muitos países (fora do circuito internacional de arte – América e Europa) continuam tendo pouca visibilidade. Porém, com o mundo globalizado, vários centros passaram a ter destaque, enquanto polos geradores de arte, como o Oriente – Japão, Coreia, Hong Kong, Cingapura –, através das grandes metrópoles asiáticas e países do leste europeu, após a queda do muro de Berlim.

Se, por um lado, o processo de globalização, sobretudo com o advento da internet, passou a “dar voz” e visibilidade aos artistas fora do circuito predominante, por outro lado, suas obras raramente desfrutam da mesma liberdade de interpretação pelos críticos. Não obstante a questão identitária ser um dos componentes importantes da arte, outros fatores presentes em cada obra representam um confinamento que passa a ser um estereótipo do exótico.

Lippard (2000) revela artistas até então fora do cenário artístico internacional, e assim considerados marginalizados e comumente denominados, pejorativamente, como *the others* (os outros), termo que inclui negros, mulheres, povos indígenas, latino-americanos, africanos e outras ditas minorias. À luz de suas teorias, esses artistas são os representantes legítimos das diversas culturas a que pertencem e, por isso, merecem ser vistos.

Ao analisar a arte contemporânea latino-americana no contexto da era da globalização, Gerardo Mosquera (1996) e Ramirez (1992) reconhecem que a identidade está condicionada à legitimação, ou seja, deve-se ao entendimento que eles possuem sobre a exigência de maior conscientização das desigualdades produzidas e dos intercâmbios de saberes, colocando esse continente como capaz de intervir na configuração de novos sistemas valorativos de ordem estética. Segundo eles, a circulação do simbólico deve estar contida numa produção como lugar de afirmação da suposta autonomia do campo artístico, para poder exercer seu poder hegemônico, transgressor de qualquer gesto dominante de poder. Em *Beyond the fantastic: contemporary art criticism from Latin America*, Mosquera (1996) apresenta o mundo global como um paradoxo, visto que ele é, ao mesmo tempo, um mundo da diferença.

No contexto artístico internacional, as artes latino-americanas e de países fora desse circuito tradicional ainda permanecem analisadas à luz de diversas teorias, tendo a cultura da qual elas fazem parte como uma marca que as engessa em discursos meramente estereotipados e ilustrativos – uma das consequências mais prejudiciais da colonização das chamadas culturas nativas pelos europeus e a interpretação de complexas estruturas culturais e mentais sob a luz difusa das fantasias étnicas do colonizador. Para esses pesquisadores, por muito tempo prevaleceu a ideia da descoberta de grupos curiosos, sem que a cultura desses grupos fosse devidamente entendida através de um prévio conhecimento do seu próprio povo. Nesse sentido, as teorias que valorizam o papel do artista como divulgador de sua própria cultura tendem a crescer cada vez mais.

Um dos ensaios de Okwui Enwezor, intitulado “Gabriel Orozco: silêncios infinitos”, escrito em Johannesburgo e publicado em *Atlantica Internacional: Revista de Arte y Pensamiento* (1997), aborda a arte latino-americana da nossa atualidade através do artista cubano Felix Gonzalez-Torres e do artista mexicano Gabriel Orozco. Nas suas ponderações, destaca aspectos que vão

além de uma crítica cultural, incluindo a maneira pela qual a obra foi construída com seus respectivos materiais, os diferentes espaços que ela ocupa, bem como um entendimento do ponto de vista semiótico.

Na instalação “Sem-título” da série *Placebo* (1991), de Felix Gonzalez-Torres, que consiste em um grande tapete formado por caramelos enrolados em papel, o uso de objetos do cotidiano, Enwezor (1997) sutilmente assinala como um gesto de generosidade do artista e um desafio às regras tradicionais e à etiqueta museológica. Por se tratar de obras efêmeras, conceituais, elas devem ser lidas por meio de uma crítica internacional, em que a identidade do artista não é apenas o conteúdo da obra, senão sua vivência, e o conhecimento que ele possui da história e da teoria da arte.

Quanto à obra de Gabriel Orozco, Enwezor (1997) versa sobre a utilização de materiais e a transfiguração do espaço do ponto de vista semiótico. Ao usar objetos e situações do ambiente urbano contemporâneo, Gabriel Orozco torna visível a poesia de conexões, possibilidades e paradoxos. Seu interesse em cartografia e geometria é evidente em trabalhos como *O Atomista*, obra composta por uma série de imagens esportivas recortadas de jornais, sobrepostas por elipses e esferas coloridas, formas que fazem parte essencial do seu vocabulário visual.

Enwezor (1997) acredita que, em muitos aspectos, as causas que o destacam do grupo de artistas jovens da cena internacional são exemplificadas pelo fato de existir no seu trabalho certa reciprocidade entre a formação vernacular e a sofisticação cosmopolita. Algumas características das obras de Robert Smithson, Joseph Beuys, Marcel Duchamp, Cildo Miereles, Helio Oiticica, Ana Mendieta, Gordon Matta-Clark e Félix Gonzalez-Torres são também facilmente aplicáveis à obra de Gabriel Orozco, não obstante esse artista trabalhar com aspectos da contemporaneidade e identidade com fidelidade e consciência dupla, sem que isso implique numa consciência antagônica, mas complementar. O que dá magnificência à sua produção artística é sua natureza do fugidio, que ocupa com precisão delicados momentos longos, de silêncio, e instantes de hilaridade. Gabriel Orozco tem interesse particular pelos objetos de cultura que extrapolam à sua, a partir da perspectiva da vida cotidiana de outros povos, e propõe uma descentralização de territórios de acesso restrito, ao produzir espaços híbridos, considerado por Enwezor (1997) como uma união improvável de oponentes, ou um possível encontro de duas comunidades.

Temporalidade e duração da experiência – Crise do espaço nas artes plásticas

O termo “escultura” tem uma ampla diversidade de significados, dentre os quais está a estatuária grega, representando o ápice dos padrões já atingidos pelo homem: o antropomorfismo. Os gregos buscaram desenvolver uma técnica da escultura, tendo o homem como forma padrão, representando, além da idade, sua personalidade, suas emoções e estado de espírito, graças a grandes escultores, como Policleto, Fidias, Praxiteles, Miron e Lisipo. Para Wittkower (2001, p. 4):

Os gregos, herdeiros das civilizações orientais, e depois deles os romanos e italianos, cultivaram com orgulho as tradições que remontam a uma época imemorial, e foi no seio dessas civilizações mediterrâneas que surgiu o conceito de que esculpir a pedra, especialmente o mármore, era o objetivo mais elevado e a mais grandiosa realização dos escultores.

Na escultura grega, priorizava-se o caráter de antropomorfização da divindade no interior da obra, ou seja, a presença marcante dos seus deuses, como indivíduos definidos, tornando-se caracteristicamente importante o processo de idealização da arte como primeira esfera do espírito absoluto. Nos deuses, tanto para os poetas quanto para os escultores, essa antropomorfização estava no limite entre o divino e as formas naturais e as paixões, além da forma ideal de beleza.

A *Historia naturalis* (volume XXXVI), de Plínio, faz referência à estátua *Laocoon* (Λαοκόων), do século I a.C., também conhecida como *O mote de Laocoon* (1766) ou *O grupo de Laocoonte*. Esculpida por Agesandro, Atenodoro e Polidoro, mostra uma cena mitológica, descrita por Virgílio, em sua *Eneida*, na qual o sacerdote troiano Laocoonte tenta salvar seus filhos de duas serpentes. Uma das mais estudadas obras, inspirou estudiosos desde um dos maiores escritores alemães do século XVIII, como Gotthold Ephraim Lessing (1766), passando por Clement Greenberg (1940), Michael Fried (1998) a Rosalind Krauss (2001), dentre outros.

No ensaio a “Laocoonte”, Lessing (1957 apud KRAUSS, 2001, p. 2-6) realça a monumentalidade da estética helenística, enfatiza as propriedades de

cada arte em função de seu meio expressivo, tendo como ponto de partida a poesia e a pintura. Greenberg, crítico de arte norte-americano – que dedicou seus estudos ao Modernismo por quase meia década –, vai legitimar as teorias de Lessing (1957 apud KRAUSS, 2001, p. 2-6), no que diz respeito à pureza das técnicas, sobretudo à pintura, ao declarar a necessidade dos artistas em colocar uma nova ênfase na forma e abandonar completamente o público. E Fried (1998, p. 134) vai se aproximar das teorias greenbergianas e trabalhar, na defesa do conteúdo formal, próprio da pintura, a importância das características desse meio peculiar, frente a um período repleto de “novas” práticas artísticas, que rompiam com os códigos tradicionais de cada técnica. O foco de suas inquietações foi o Minimalismo, quando, em defesa da pureza de cada técnica, Fried observa que “a adoção literal da objetividade nada mais é do que um apelo a um novo gênero de teatro; e o teatro é hoje a negação da arte”. Essa posição de Fried se aproxima do pensamento de Lessing (1957 apud KRAUSS, 2001, p. 3) sobre a escultura como uma forma de arte relacionada com a disposição dos objetos no espaço, e, por conseguinte, “é preciso distinguir entre esse caráter espacial definidor e a essência das formas artísticas, como a poesia, cujo veículo é o tempo”.

Se a representação de ações no tempo é natural na poesia, não o é na escultura ou na pintura, pois o que caracterizava as artes plásticas era o fato de serem estáticas. Em decorrência dessa condição, as relações entre as partes isoladas de um objeto visual, oferecidas simultaneamente a seu observador, estão ali para serem percebidas e absorvidas em conjunto e ao mesmo tempo. Com essas considerações, Lessing (1957 apud KRAUSS, 2001, p. 2-6) posiciona-se contra o entendimento de que a pintura é uma poesia muda, e a poesia, uma pintura falante.

Krauss (2001, p. 5-6), ao se referir às noções de espaço e movimento na escultura, provocadas pela transposição e ampliação de práticas visuais em espaços até então ainda intocados pela arte, vai observar que, para Lessing (1957),

Todos os corpos, entretanto, existem não apenas no espaço, mas também no tempo. Eles continuam e podem assumir, a qualquer momento de sua continuidade, um aspecto diferente e colocar-se em relações diferentes. Cada um desses aspectos e agrupamentos momentâneos

terá sido o resultado de um anterior e poderá vir a ser a causa de um seguinte, constituindo, portanto, o centro de uma ação presente.

Krauss (2001, p. 3-4) apresenta também as teorias de Giedion-Welcker sobre a escultura do século XX, publicadas no livro *Modern plastic art*, no qual a autora se refere à “crescente pureza com que a escultura foi concentrada em seu caráter espacial – a exclusão de quaisquer outras preocupações”, observando ainda que para Giedion-Welcker (apud KRAUSS, 2001, p. 3-4):

Os recursos espaciais da escultura em termos de significado originavam-se naturalmente do fato de ser ela composta de matéria inerte, de modo que sua própria base implicava na extensão no espaço e não no tempo. [...] Essa matéria inerte é um sistema de configuração imposto a ela, de modo que se estabelecia, no espaço estático e simultâneo do corpo escultural, uma comparação entre duas formas de quietude: a substância densa e imóvel do objeto é um sistema lúdico e analítico que aparentemente lhe havia dado forma.

As teorias de Krauss (2001, p. 6) sobre a escultura moderna partem da premissa de que:

Mesmo em uma arte espacial, não é possível separar espaço e tempo para fins de análise. Toda e qualquer organização espacial traz no seu bojo uma afirmação implícita da Natureza da experiência temporal. [...] A escultura é um meio de expressão peculiarmente situado na junção entre repouso e movimento, entre tempo capturado e a passagem do tempo. É dessa tensão, que define a condição mesma da escultura, que provém seu enorme poder expressivo.

Até o último estágio do período Modernista, também conhecido como “alto modernismo”, a divisão entre artes plásticas, espaço e tempo não foi, em certa medida, devidamente identificada. Fried (1998), na esteira de Greenberg, deu prioridade, sobretudo no seu artigo “Art and objecthood”, às críticas a esse período, ao pontuar questões relativas à dependência da mudança de ambiente e, concomitantemente, à falta de autorreferência. Para esse autor, o objeto se apresentava como um palco e o observador como um ator, fazendo com que a arte se tornasse “teatral”, isto é, experienciada no tempo. Fried (1998) argumenta que, ao abordar características da arte teatral, essas novas

práticas não estavam apenas negando o Modernismo, mas todas as artes em geral. Por sua vez, Crimp (1980) entende que a preocupação de Fried não era apenas a localização perversa entre pintura e escultura, mas sua preocupação com o tempo, mais precisamente com a duração da experiência. Foi, portanto, nesse contexto, que artistas passaram a experimentar espaços até então não explorados, ou seja, o que veio a ser conhecido mais tarde como “campo expandido”, termo cunhado por Rosalind Krauss.

Para Krauss (1990, p. 31), o “novo” na arte é algo que sempre provoca desconforto, e a fim de transformá-lo em um sentimento confortável e mais familiar, vários pesquisadores tentam apresentá-lo como algo que vem gradualmente se desenvolvendo a partir de formas do passado. Desse modo, exemplifica com o historicismo, tendência que, segundo ela, trabalha com a novidade para dirimir a diferença, ao criar um espaço na nossa experiência que evoca um modelo de evolução. Foi no período que compreende a passagem da década de 1960 para 1970, que algumas coisas chamaram a atenção na arte, ao serem denominadas esculturas, a exemplo de corredores estreitos com monitores de TV enfileirados; grandes fotografias documentando caminhadas no campo; espelhos dispostos em ângulos estranhos em salas comuns; linhas temporárias cortadas no solo de desertos etc. De fato, nenhuma dessas expressões se assemelhava à categoria tradicional de escultura, a não ser que essa categoria pudesse se tornar quase que infinitamente maleável.

As críticas que acompanharam a arte norte-americana do período pós-guerra trabalharam a serviço dessa manipulação, ou seja, nas mãos dessas operações críticas, categorias como escultura e pintura foram “amassadas”, “esticadas” e “torcidas” numa extraordinária demonstração de elasticidade. Do mesmo modo que qualquer “coisa” passou a ser considerada arte, um termo cultural, por sua vez, pode ser também ampliado e receber inclusões sem nenhum critério. Segundo Krauss (1990), o termo “escultura” tornou-se cada vez mais difícil de ser pronunciado, mas não impossível. Alguns especialistas recorreram a um passado muito mais distante do que décadas, às datas milenares, para construir um discurso genealógico. Portanto, Stonehenge, linhas Nazca, *ballcourts* do período Maia-Toltec etc., foram usados como exemplos de semelhança. Entretanto, para Krauss (1990), a tentativa de encontrar uma semelhança no vocabulário histórico tornaria o estranho, confortável, podendo, assim, legitimizar essas obras como sendo esculturas, o que, contudo, não foi

suficientemente convincente. Não obstante essa prática ser ainda aplicada por alguns teóricos, o fato fez com que o termo “escultura” se tornasse obscuro, isto é, o uso de categorias universais para autenticar um determinado grupo de particulares não poupou a categoria de se tornar enfraquecida, ao ser forçada a cobrir uma heterogeneidade tão ampla como a que se apresentava naquele momento.

Independente desses discursos, Krauss reflete que a escultura é uma categoria historicamente uniforme e não uma categoria universal. Assim como qualquer outra convenção, ela possui sua própria lógica interna, suas próprias regras, e não está aberta a muitas mudanças. “A lógica da escultura, por conseguinte, parece ser inseparável da lógica do monumento” (KRAUSS, 1990, p. 33) e, em virtude dessa lógica, a escultura é uma representação comemorativa. Apóia-se num espaço particular e fala uma língua simbólica sobre o significado ou uso desse lugar. De acordo com as considerações dessa autora, que se seguem, podemos acompanhar o processo de desconstrução do espaço “lógico” da escultura.

Um dos principais exemplos dado pela autora é a estátua equestre de Marcus Aurelius, um monumento situado no centro do Campidoglio¹ para representar, por sua presença simbólica, o relacionamento entre o antigo Império Romano e o lugar do governo moderno. Assim como outros monumentos, ele possui uma lógica interna que funciona como representação de algo, é um signo, visto que é o monumento que marca um lugar particular para um evento ou significado específico. Por funcionarem assim, em relação à lógica da representação e da marcação, as esculturas são normalmente figurativas e verticais, seus pedestais são partes importantes da estrutura, pois são eles que fazem a mediação entre o local real e o signo representacional. Krauss (1990, p. 36) entende que não há nada de muito misterioso nessa lógica – fonte de uma enorme produção de esculturas durante séculos da arte ocidental. Mas a convenção não é imutável, e então veio um tempo em que a lógica começou a fracassar, e a escultura passou a ser até algo em que você tropeça, e que não faz realmente parte da paisagem. Nesse processo de desconstrução, a escultura estava na categoria da adição da não paisagem a não arquitetura, e

1 A Piazza del Campidoglio, Praça ou Monte Capitólio, em português, é uma das sete colinas históricas sobre as quais Roma foi fundada.

esculpir havia se tornado um tipo de ausência ontológica, a combinação de exclusões, a soma do “nem isso nem aquilo”.

A proposta de Krauss (1990, p. 38), para poder pensar o complexo, está na admissão, no reino da arte, de dois termos que anteriormente haviam sido proibidos: paisagem e arquitetura. Vejamos suas considerações:

Não havia sido possível anteriormente pensar e assimilar o *complexo*, embora outras culturas houvessem entendido este termo com grande facilidade. Os labirintos são tanto paisagem como arquitetura, os jardins japoneses são, ao mesmo tempo, paisagem e arquitetura, e os campos de jogos de rituais processuais das civilizações antigas foram, neste sentido, ocupantes inquestionáveis. O que não significa dizer que eles foram formas variantes antigas nem degeneradas da escultura. Faziam parte de um universo ou espaço cultural em que escultura era simplesmente outra parte – não de qualquer maneira, como nossas mentes historicistas o conceberiam como sendo o mesmo. Seu propósito e prazer são exatamente que são opostos e diferentes. [...] A escultura não era mais um termo intermediário privilegiado entre duas coisas. A escultura é antes só um termo na periferia de um campo em que há outro, de forma estruturada, de possibilidades diferentes. E assim ganhou a permissão de se pensar nessas outras formas. (KRAUSS, 1990, p. 38)

Como podemos observar, a escultura passa a fazer parte de um campo que rompe com as primeiras dicotomias da não paisagem e da não arquitetura. Para poder nomear essa ruptura histórica e a transformação estrutural do campo cultural que caracterizou esse período, Krauss (1990) menciona a necessidade de recorrer a outro termo. Como o termo que já estava sendo aplicado nesse período em outras áreas era o “pós-Modernismo”, essa autora considera que não há nenhum problema em utilizá-lo para descrever essas práticas que estavam acontecendo com o nome de escultura. Similarmente, outras surgiram ampliando cada vez mais as possibilidades do artista trabalhar com quaisquer tipos de materiais e espaços. Consequentemente, termos – como *marked sites*, marcas – emergiram para designar obras que podem ser ao mesmo tempo impermanentes, fotográficas ou assim como uma instância política para marcar um determinado lugar. Parece claro que esta permissão ou pressão para se poder pensar no campo expandido foi sentida por um

número de artistas de uma mesma geração, entre os anos 1968 e 1970, como Robert Morris, Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Serra, Walter De Maria, Robert Irwin, Sol LeWitt, Bruce Nauman, Robert Irwin, Alice Aycock, John Mason, Michael Heizer, Mary Miss, Charles Simonds, dentre outros, que introduziram novas condições lógicas. Nesse período, a prática não é definida em relação a um determinado meio, como a escultura, mas em relação às operações lógicas existentes num jogo de termos culturais, como fotografia, livros, espelhos etc. Assim, um artista pode ocupar e explorar diversas possibilidades que não são ditadas por quaisquer condições de um meio qualquer.

Espaço – Tempo – Lugar

O estudo sobre o espaço e o tempo vem desde a Grécia antiga e é um dos temas mais recursivos na nossa atualidade, em decorrência das novas aplicações de tecnologia em diversas áreas. Para as artes visuais, a inclusão de suportes digitais traz à tona investigações que têm dado origem a uma diversidade de teorias e conceitos que, neste livro, dialogam desde a antiguidade, passando por Charles Peirce, às mais recentes pesquisas científicas do século XXI. E esse estudo se faz necessário para entendermos como as ditas “técnicas tradicionais” migraram para outros espaços, bem como os diversos temas abordados que estão direta ou indiretamente ligados a esses conceitos.

Jorge Luis Borges (2006, p. 9) entende que “o movimento, ocupação de diferentes lugares em diferentes momentos, é inconcebível sem tempo: também é a imobilidade, ocupação de um mesmo lugar em diferentes momentos do tempo”. Borges (2006, p. 14) recorre a Plotino para exemplificar a noção que esses conceitos tinham:

Toda coisa no céu inteligível também é céu, e ali a terra é céu, como também os animais, as plantas, os verões e o mar têm por espetáculo um mundo que não foi gerado. Cada um se vê nos outros. Não há nesse reino coisa que não seja diáfana. Nada é impenetrável, nada é opaco e a luz encontra a luz. Todos estão em toda a parte, e tudo é tudo. Cada coisa e todas as coisas. O sol e todas as estrelas, e cada estrela e todas as estrelas e o sol. Ninguém caminha ali como sobre uma terra estranha.

As palavras de Plotino são para Borges (2006, p. 33) como um céu limítrofe “não inteiramente emancipado do número e do espaço”. Nessa passagem do quinto livro, Plotino quer exortar a contemplação da eternidade ao mundo das forças universais, e tais afirmações são um repertório seletivo, visto que o número de momentos humanos não é infinito. Os essenciais – os de sofrimento e prazer físico, os da aproximação do sono, os da audição de uma música, os de muita intensidade ou muito fastio – são ainda impessoais.

Sem uma resposta para o tempo, Borges (2006, p. 33) entende que nada poderá deter “a palavra final sobre a verdade do ser, nenhuma [palavra] esgota a visão problemática do homem e seu destino, bem como radicaliza o esforço de se refutar o tempo”. Para esse escritor, o tempo não existiria, seria apenas uma vaga e ilusória convenção humana.

Já Delaney (2002) nos informa como Peirce entendia o espaço e o tempo:

A via de acesso de Peirce à continuidade do espaço é por meio dos paradoxos de Zenão; ele argumenta que os paradoxos surgem de uma concepção inadequada da continuidade radical do espaço. Dizemos que o espaço é contínuo, mas continuamos a pensá-lo como um agregado de unidades discretas. Na concepção de Aquiles, passando por uma série determinada de segmentos de linha, é presumida uma métrica em cujos termos a posição de Aquiles é sucessivamente definida. Mas visto que uma métrica é um sistema de valores discretos, ela introduz a ficção de que há pontos discretos sobre a linha correspondendo aos seus valores. E essa ficção que gera os paradoxos, já que solicita a perspectiva segundo a qual o espaço é um contínuo composto de partes últimas: ‘todos os argumentos de Zenão dependem de supor que um contínuo tem partes últimas – mas um contínuo é precisamente que cada parte dele tem partes no mesmo sentido’. (DELANEY, 2002, p. 11)

O outro lado da tese do prosseguimento do tempo é a continuidade da consciência, já que o argumento de que o tempo é contínuo é um assunto para o efeito de que “estamos imediatamente cômicos através de um intervalo infinitesimal de tempo”. (CP 6.110) De fato, Peirce (CP 6.182) sustenta que percebemos diretamente a continuidade da consciência. Ao falar sobre esse assunto, não podemos deixar de recordar que a experiência cotidiana – buscando afirmar o que sobre ela é verdadeiro – encontra fundamento no ramo das ciências da filosofia peirceana. Para Peirce, tempo e espaço são

contínuos porque incorporam condições de possibilidade, e o possível é geral, e continuidade e generalidade são dois nomes para a mesma ausência de distinção de individuais. (CP 4.172)

Segundo Michel Foucault, em “Of Other Spaces” (1986, p. 22-27), a grande obsessão do século XIX foi a história, na qual o interesse estava voltado para a cidade moderna, o desenvolvimento industrial e uma crença em recursos mitológicos no segundo princípio da termodinâmica. Já no século XX, diferentemente desses interesses, as atenções estavam mais voltadas para o espaço, com todas as suas características, que inclui a simultaneidade, a justaposição, a concepção do perto e do distante, do lado a lado, do difundido etc.

Durante a Idade Média, havia um conjunto de hierarquias de lugares, a exemplo dos lugares sagrados e profanos; protegidos, abertos e expostos; lugares urbanos e lugares rurais, lugares que faziam parte da vida do homem. Já na teoria da cosmologia, os espaços supercelestiais apareciam em oposição ao celestial, enquanto o celestial estava em sua volta oposta ao lugar terrestre. Havia lugares onde as coisas eram postas, e, ao serem deslocadas, elas sempre buscavam uma estabilidade no seu chão natural, pois aquele não era o seu lugar de origem. Era essa a hierarquia completa, essa oposição, essa interseção de lugares que constituíram o que muito grosseiramente podia ser chamado “espaço medieval”: o espaço da localização. E o conceito desse espaço da localização, introduzido primeiramente por Galileu, foi concebido como um espaço infinitamente aberto. Mais tarde, com a dissolução do lugar na Idade Média, o lugar de uma coisa passou a ser entendido como um ponto em seu movimento. Em outras palavras, começando com Galileu e o século XVII, a extensão foi substituída pela localização.

Para Foucault (1986), o espaço contemporâneo ainda possui características próprias de outras épocas, como algo que ainda não acompanhou os avanços científicos e tecnológicos do século XX. Alguns exemplos dados são as oposições presentes na vida das pessoas, como as divisões espaciais estabelecidas entre privado *versus* público, família *versus* social, cultural *versus* útil, espaço *versus* trabalho. Além de dicotômicas, as divisões apontam para uma presença invisível do sagrado. Esses conceitos não comungam com a nossa heterogeneidade espacial, permeada por sentimentos, sonhos, paixões,

que preenchem nossas vidas, dentro de um contínuo jogo de espaços e relações sígnicas.

Em *Linguagens líquidas na era da mobilidade*, Santaella (2007) dedica um capítulo especial ao conceito de espaço no século XXI. Como o próprio título já diz e sugere, as linguagens líquidas deslizam de uns para outros espaços, sobrepõem-se, complementam-se, confraternizam-se, unem-se e se separam, entrecruzam-se, tornaram-se leves, perambulantes. Nesse contexto, o fixo perde sua estabilidade que a força de gravidade dos suportes lhe emprestava e torna-se aparições, presenças fugidias que emergem e desaparecem ao toque delicado da ponta de nossos dedos em minúsculas teclas.

Essas presenças e representações fugidias sobrevoam os diversos espaços a velocidades que competem com a da luz; elas são tão voláteis que um dos grandes problemas atuais encontra-se nas novas estratégias de documentação que devem ser encontradas quando os meios de estocagem tornam-se obsoletos em intervalos de tempo cada vez mais curtos. A era digital desobstrui os tradicionais obstáculos materiais que bloqueavam o processo de semiose, dos fluxos dos signos e das trocas de informação; os espaços tornaram-se mais elásticos.

No contexto dos paradoxos de Zenon, ainda na sua física, Aristóteles reclamava por um paradoxo comum a espaço e tempo, sem o que não poderia haver uma concepção de movimento. Para ele, o movimento, *kinesis*, em um sentido amplo, separava o animado do inanimado, e sem a *kinesis* não haveria alma, consciência ou intuição. [...] O espaço da perspectiva retilínea padrão, utilizado na representação visual, foi também uma criação do século XVI. Essa perspectiva pretendia criar, na bidimensionalidade mimética, a ilusão da tridimensionalidade, o que era conseguido pelo recurso da introdução, na estrutura central, de um ponto de fuga para o infinito. Do espaço da perspectiva veio a presunção de que esse é o único espaço da visão ótica verdadeira. Entretanto, a história da arte moderna, a partir de Cézanne (1839-1906), está povoada de exemplos de recriações de espaço pictórico em oposição à pretendida hegemonia da perspectiva monocular. (SANTAELLA, 2007, p. 160-161)

Em relação ao espaço na experiência humana, Santaella (2007, p. 164), recorre a Edward Relph (1976), ao revelar que:

O espaço que experienciamos [...] é o espaço do céu, ou do mar, ou da paisagem, ou de uma cidade vista de um edifício alto, o espaço construído das ruas, dos prédios vistos de fora ou experienciados no seu interior, o espaço dos mapas, dos planos, cosmografias e geometrias, espaços interestelares, o espaço possuído pelos objetos ou reclamados pelos países ou ainda o espaço devotado aos deuses. [...] O espaço nos oferece uma variedade de formas e de relações entre espaço e lugar em que os lugares não podem ser separados de seu contexto de experiência.

Partilhando da visão de Relph (1976), o mundo vivido cultural em que passamos a maior parte da nossa vida diária está repleto de signos, não estando isolado do mundo sociocultural, que, por sua vez, possui e está permeado de intersubjetividade. Embora seja inatingível e difuso, o contínuo da nossa vivência de espaço depende do sistema de orientação geral que vem do corpo inteiro, do espaço perceptivo. “O *espaço de existência* corresponde aos espaços definidos e construídos pela cultura, que possuem as marcas deixadas sobre a terra pelo homem. São espaços que estão sempre potencializados pela experiência”. (SANTAELLA, 2007, p. 168) Além disso, os espaços, também na sua diversidade de classificações, possuem destaque na geografia.

Por sua vez, Norberg-Schulz considera que:

O espaço orgânico integra o ser humano no seu ambiente natural; o espaço perceptivo é essencial para a sua identidade como pessoa; o espaço de existência o faz pertencer a uma totalidade social e cultural; o cognitivo significa que ele é capaz de integrar a experiência e o pensamento. (NORBERG-SCHULZ, 1971 apud SANTAELLA, 2007, p. 171)

A mudança dos conceitos tradicionais sobre o espaço, notadamente presentes na primeira década do século XXI, podem ser percebidos igualmente nas linguagens visuais contemporâneas. Atraídos a um determinado espaço, grupos de artistas, poetas, escritores, exploram questões de autorreferência, de gênero, sexo, raça, corpo, nos quais celebram o espírito desse lugar, ressaltando seus aspectos únicos, distintos e afetivos que dele emana, com vistas à “reencantar a terra”, através de obras que visam estabelecer ou restabelecer uma conexão com criação de formas culturais.

Lucy Lippard, no seu livro intitulado *The Lure of the Local* (1997), traz a noção de *Locus* como um local de desejo; são os lugares que influenciaram sua vida. Para Lippard (1997, p. 6-7), os lugares, nesse sentido,

Suportam os registros de culturas híbridas, histórias híbridas que devem ser tecidas numa nova corrente principal. [...] Cada vez que você entra em um novo lugar, nós nos tornamos um dos ingredientes de um hibridismo existente, o que é realmente o que todos os locais possuem. Ao entrar nesse espaço híbrido, é possível fazer alterações alterá-lo; e cada situação pode desempenhar um papel diferente.

Seu entendimento é que a atração do local desperta algo em cada sujeito que nele atua, a política e os legados espirituais, o lugar que se aplica ao nosso próprio, misturado com a memória pessoal, histórias conhecidas ou desconhecidas, marcas feitas na terra que provocam e evocam. O lugar é entendido como latitudinal e longitudinal dentro do mapa da vida de uma pessoa, são conexões daquilo que nos rodeia; simples e complexo como os labirintos da memória e do sonho, profundamente desafiados por encontro com os padrões de mudança, o lugar possui geologia, história, cultura, política, economia e ecologia. A atração por um local, portanto, como Lippard descreve, não é sempre sobre a “casa como um lugar expressivo, um local de origem e retorno. Às vezes, é sobre a ilusão da casa, como uma memória”.

Paradigma da matéria

Durante o Pós-Modernismo, as técnicas tradicionais, ao se afastarem de suas nascentes e se espalharem por espaços, antes ainda não percorridos, deram origem a uma diversidade incomparável, até então, de práticas visuais, como Process Art (Antiforma), Earth Art etc. Todas essas sinalizavam para obras efêmeras, atualizadas em espaços e tempo reais, que confrontaram o mundo da arte tradicional, o qual via a obra artística como um objeto estável. Materiais percíveis sugeriam a vulnerabilidade da condição humana, trazendo à mente a insignificância, a fragilidade e a impermanência da humanidade. Os depoimentos do artista Sol LeWitt (1967, p. 11) caracterizam a arte conceitual que nos faz refletir sobre obras consideradas desmaterializadas, as quais

contestavam o conceito tradicional de autoria, ao tempo em que cortejavam a efemeridade. Considerado um termo abrangente, a Arte Conceitual foi reconhecida como um dos últimos movimentos do Modernismo, que dá início a uma arte mais voltada para o conceito, abordando um campo de diferença, um jogo de posições estratégicas formuladas ao redor da exploração artística da linguagem, e a interseção consequente deste empreendimento com uma crítica de caráter sociopolítico.

Lawrence Weiner (1996), artista conceitual, no ensaio *Reconsidering the object of art: 1965-1975*, considera o objeto-arte como algo obsoleto, o que veio a ser discutido a partir de predicados de especificação espaço-temporais, como indeterminação da arte. Nesse período, as quatro considerações apresentadas a seguir por Duve (1998, p. 413-414) servem como ponto de análise. Assim, vejamos: 1. Algo é arte porque é feito pelas mãos do homem; 2. Porque essas mãos construíam algo como sendo único e deixavam neles suas marcas; 3. Esse algo, ao aparecer, era belo, sublime, significativo, ou simplesmente bom; 4. Porque seu valor era reconhecido institucionalmente, era legitimado. Essas quatro implicações, segundo Duve (1998), foram desconstruídas a partir dos anos 1960, e passaram a ser negadas em todos os seus respectivos aspectos, a saber: 1. A negação do trabalho enquanto objeto matérico – um tema desenvolvido por Lippard (1997); 2. A negação de uma visão do trabalho como sendo o *opus* do artista – tema discutido por Roland Barthes (1977); 3. A negação do trabalho como sendo um fenômeno visual oferecido ao espectador, rejeição das práticas artísticas com base na morfologia, tema investigado por Kosuth (1985 apud DUVE, 1998, p. 413-414); 4. A negação do trabalho como valor institucionalizado, discutido através de Barry. (apud DUVE, 1998, p. 413-414)

Os princípios de imaterialidade não estão associados a aspectos sociais e culturais, continuamente processados pela heterogeneidade das expressões visuais, bem como pela condição de desestabilização, abertura de ideias e maneiras de construir e pensar a arte. A noção que temos desse termo surge primeiramente como sendo algo inatingível. E o inatingível, o que é impermanente, como algo que não pode ser alcançado ou possuído, tem suas raízes na antiguidade, associado, entre outras coisas, à alma. Por conseguinte, é importante ressaltar que a imaterialidade não é apenas transcendente, mas

constitui-se também através de formas de pensamento e ações presentes na experiência cultural, as quais, por sua vez, também são imateriais.

Sobre isso, o conceito de Incorporais, cunhado pelos estoicos, trazido à luz por Anne Cauquelin (2008), é esclarecedor no que concerne à produção e reflexão da arte contemporânea, pois não se pode pensar a imaterialidade a partir de um lugar que esteja fora (ideal platônico). O impalpável é organizador da matéria, e por isso se torna denso, ao ponto de ser materializado conceitualmente. Como produtos da mente humana, são expressões de diferentes imaginários coletivos e podem se expressar de formas invisíveis.

Lillemose (2006) dá ênfase à noção de imaterialidade, ao considerá-la uma terminologia própria do período tecnológico, assim como a arte materializada o foi para o período anterior a este. Lillemose recorre também ao conceito de “desmaterialização”, um dos primeiros termos a surgir no final da década de 1960, cunhado pela ativista e crítica norte-americana Lucy Lippard, em *Six years: the dematerialization of the art object from 1968 to 1972* (1997). A definição desse termo está diretamente associada aos conceitos já mencionados, como indeterminação, imprevisibilidade, bem como a inclusão de invenções científicas e tecnológicas, tempo e espaço real, traduzidos materialmente ou imaterialmente, utilizando códigos e signos.

Primeiramente, Lillemose (2006) considera esse processo como um tipo de ação – enquanto as outras estratégias são formas de condições –, e incompleto, pois a lista com nomes de artistas apresentada por Lippard parecia ampla e complexa, referindo-se às obras de Allan Kaprow, Richard Long, Eva Hesse, Lawrence Weiner, Sol LeWitt e Joseph Kosuth. Segundo esse autor, em primeiro lugar, essa arte não propõe o desaparecimento da materialidade, pelo contrário, a teoria de Lippard (1997b) propõe uma reflexão sobre uma multiplicidade de “materialidades”, cuja interpretação leva Lillemose a considerar a desmaterialização como uma estética cuja concepção é sempre material. Quanto ao trabalho de Richard Serra, realizado entre 1967 e 1968, Lillemose (2006) esclarece que, por se tratar de uma lista infinita de verbos transitivos, Serra não estava interessado em dar forma a um objeto, mas experimentar o comportamento físico da matéria. Esse tipo de trabalho está associado à Antiforma, à Process Art, e envolve o deslocamento de materiais industriais do seu contexto funcional para o espaço da arte. Ao fazer uma comparação entre desmaterialização e imaterializarão, Lillemose (2006)

afirma que ambos são semelhantes em diversos aspectos, todavia pontua que enquanto a desmaterialização é um ato, imaterialidade é uma condição, ou seja, desmaterialização designa uma aproximação conceitual, a materialidade, e a imaterialidade designa uma nova condição de materialidade, bastante atual nas experimentações com a arte tecnológica.

A crítica e historiadora da arte Mari Carmen Ramirez, diretora do International Center for the Arts of the Americas, localizado no Museum of Fine Arts, Houston, EUA, trabalha com o objetivo de divulgar a arte latino-americana contemporânea. Ramirez tem uma visão crítica a partir da repercussão (e suas consequências) causada pela introdução do termo “desmaterialização”, utilizado por Lippard (1997, p. 31) para descrever o caráter “obsoleto progressivo” da arte-objeto. Em primeiro plano, Ramirez (1992) atribui ao prefixo “des” um uso indevido, e faz uma crítica a esse plano, ao considerá-lo uma promessa não cumprida, não passando de um projeto revolucionário da neovanguarda eurocêntrica. No seu entendimento, a proposta de Lippard vislumbrava certo tipo de transformação da arte em simples ideias ou ações espontâneas por meio das quais prometia escapar para sempre da chamada síndrome da “moldura-e-pedestal”. Ao ser libertada de um objeto, a arte estaria, portanto, desprovida de quaisquer funções decorativas e mercadológicas, e, ao negar o objeto arte, estaria também negando as instituições da arte, as quais essa crítica denomina “cela branca”, também conhecida como “cubo branco”. Entretanto, paradoxalmente, nos anos 1980, a pintura renasce, contrariando as severas ameaças à sua morte, em variados estilos: neo-expressionismo, transvanguarda, neo-conceitualismo etc. Ramirez (1992, p. 156) se refere ao período Pluralista, que surge nos anos 1980 (alguns autores o localizam nos anos de 1970) como sendo um período em que a arte desmaterializada converteu-se numa língua franca oficial e que alguns artistas latino-americanos:

Aceitaram o desafio imposto pela arte desmaterializada, mas em termos próprios e sob sua perspectiva particular. Em cada um dos casos, as suas obras estão preocupadas em sublinhar, no âmago, aquela diferença que articula suas diretrizes locais face à comunidade global. Para elas, a rota para uma prática independente da arte traçou-se por meio da apropriação e inversão do conceito original da arte desmaterializada. Isso foi possível, *strictu sensu*, porque o mito da desmaterialização

nunca teve um seguimento acurado na América Latina. O que aconteceu foi, longe disso, uma *re-materialização* da arte. [...] A necessidade de contornar ou mesmo evadir a censura em países sob a mazela das ditaduras militares, ao mesmo tempo de garantir circuitos viáveis para a exibição de seus trabalhos, incentivou os artistas desde cedo a se engajarem em formas ideológicas de um conceitualismo baseado no objeto. [...] Essa forma de arte conceitual, alicerçada no uso de objetos previamente descontextualizados para transmitir novos significados, nasceu no nosso continente como um feito duplamente crítico: contra o sistema político local e contra os circuitos institucionalizados pela hegemonia do *mainstream* artístico. (RAMIREZ, 1992, p. 156)

De acordo com essa autora, os artistas latino-americanos se utilizaram de objetos previamente descontextualizados para transmitir novos significados, com um objetivo crítico frente a um sistema político e contra os circuitos da arte internacional. Assim, Ramirez (1992) associa o termo “rematerialização” ao uso de materiais precários e a estratégias antiestéticas que reforçam formas não tradicionais de produzir significado, tais como o preciosismo ou o decorativo, ambos associados à tradição artística dirigida ao mercado. Em depoimento a *Universalis*,² Ramirez (1996a) informa que a obra desses artistas é caracterizada pela ênfase em dar novos significados aos materiais, seja por meio da mera reciclagem, seja por meio de uma forma de reutilizar diversas fontes de conhecimento da experiência contemporânea. A esse tipo de prática, tanto a matéria quanto o objeto não se deslocam da obra, eles passam a fazer parte integrante e principal da produção artística; denominada de poética da precariedade, o objetivo não é retirar esses signos do contexto cultural ou físico, mas, pelo contrário, expô-los como parte do próprio processo artístico, propondo um olhar à precariedade do mundo. Nesse aspecto, a rematerialização passa a ser uma resposta à realidade dos países latino-americanos, que se ressentem desde o apoio oficial e institucional à falta de acesso a outros materiais. Um dos artistas, Ricardo Brey (1996), em entrevista dada a *Universalis*, expressa que em Cuba os artistas usam materiais pobres por motivos diferentes, sobretudo porque lá nunca se acham coisas novas, tudo está usado ou quebrado, assim como em muitos outros cantos do mundo.

2 Revista da XXIII Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação, Bienal de São Paulo, 1996.

No final da década de 1960, materiais de origem sintética, industrial, como látex, pigmentos acrílicos brilhantes, espuma, plásticos, borracha, dentre outros, ao serem aplicados a obras, passaram a ser associados ao tecido do corpo humano, provocando, de imediato, uma sensação de extensão tátil corporal e contrapondo-se à frieza do Minimalismo.

Denominada de pós-Minimalismo, termo cunhado por Pincus-Witten (1987, p. 34), ou Process Art, essa prática tem como objetivo apontar para o comportamento imprevisível da matéria. Para o artista Robert Morris (apud PINCUS-WITTEN, 1987, p. 47), “as barreiras entre formalismo e Antiforma descrevem as esculturas espalhadas e outros objetos não ortodoxos”, e, durante essa época, materiais industriais permitiam a interação entre espaço, massa e gravidade, assim como a ideia da forma continuamente mutante.

No cenário norte-americano, no qual essa arte teve um impacto significativo, os artistas que mais se destacaram nesse período são: Bruce Nauman, Eva Hesse, Lynda Benglis, Louise Bourgeois, Robert Morris e Richard Serra, semelhantes e diferentes entre si pelo número de múltiplos sistemas estéticos por eles construídos. Enquanto Eva Hesse transfere para sua arte a ideia de contradição de opostos, sobretudo ordem *versus* caos – atração de polaridades associadas à sua condição psíquica –, Benglis insiste na busca de algo tátil no seu próprio corpo. Por outro lado, Richard Serra se interessa pela relação entre o aspecto físico e pontos precários de tensão causados pelas propriedades dos materiais entre si, assim como pelos procedimentos artísticos que resultam na forma, através de processos operacionais do tempo e ação, gravidade, peso e equilíbrio. Robert Morris, empenhado em descrever o processo, associa materiais a ações, contrapondo-se à ideia de forma fixa, em busca de uma racionalidade intelectual. Seu principal objetivo era a observação do comportamento e o desdobramento de formas a partir da maneira natural pela qual esses materiais se espalham pelo chão, penderes do teto à procura do imprevisível, a depender do espaço ocupado. Embora cada um desses sistemas estéticos se apresentasse como autônomo, com suas próprias referências e especificidades, juntos eles fizeram parte do grupo de artistas que, no período entre 1960 e 1970, sofreram influências de John Cage e Merce Cunningham, pela presença do movimento e da ação.

Da mesma forma que em outras regiões do planeta, na Europa esse período foi tão efervescente em questões sociais e políticas voltadas para a

natureza, à terra, ao homem e seus direitos, gerando posturas e posicionamentos cr3ticos. Temos, assim, a rea33o de artistas norte-americanos contra a comercializa33o da arte, a objetividade do Minimalismo e a arte corporativista, que n3o se distanciavam da vis3o de artistas de outras na33es. Os italianos, insatisfeitos com os valores estabelecidos pelas institui33es governamentais, pela ind3stria e cultura, expressaram, atrav3s de materiais ordin3rios, os seus mais contundentes protestos, dando origem à “arte povera”, termo cunhado por Germano Celant (1969), autor do influente livro *Arte povera: conceptual, actual or impossible art?* e de duas significativas exposi33es, em 1967 e 1968. Foi ele tamb3m um dos mais importantes divulgadores dessa arte, considerada revolucion3ria, livre de conven33es, distante do poder das estruturas e do mercado. Diferentemente das experimenta33es com a mat3ria, realizadas pelos norte-americanos, os europeus, impregnados pela sua tradi33o cultural, encontraram nessa arte um meio para desafiar normas e regras, e, embora o objetivo de Celant (1969) n3o tenha sido rotular nenhum grupo individualmente, esse termo n3o se projetou em 3mbito internacional e foi aplicado apenas a um grupo de artistas italianos, a exemplo de alguns nomes que mais se destacaram, descritos a seguir. Jannis Kounellis associa a presen3a do fogo nos seus trabalhos à lenda medieval, significando puni33o e purifica33o. Gilberto Zorio trabalha com alquimia, evapora33o de 3lcool ou 3cido, explorando a est3tica do vis3vel e do invis3vel. Giuseppe Penone, ao pressionar seu pr3prio corpo numa forma de barro, moldando-o à terra, realiza uma obra que envolve o corpo do artista, mat3ria e a33o. Durante o processo final em que ele libera sua respira33o, esse ar d3 vida a um corpo que n3o mais existe, mas ali est3 o seu registro. Por sua vez, Mario Merz, por meio da fus3o de materiais naturais com detritos da sociedade urbana, levanta quest3es sobre a natureza e a cultura, e a no33o de que a obra n3o 3 transcendente, mas, como qualquer outra forma de vida, 3 uma identidade que cont3m ideias. Seus reconhecidos *igloos* expressam os principais fundamentos da exist3ncia humana, sobretudo nos princ3pios da s3rie de Fibonacci. Nesse contexto, o pensamento matem3tico e intelectual 3 concretizado em pedra, jornais, n3on, cimento etc.

No Brasil, Chiarelli (1997) entende que, nesse per3odo, a arte brasileira tamb3m esteve voltada para esse tipo de experimenta33o, devido à influ3ncia de outras tend3ncias internacionais, como a arte povera e a antiforma.

Do mesmo modo que Duchamp influenciou a arte contemporânea internacional, Hélio Oiticica, Lygia Clarck e Lygia Pape foram pioneiros nas experimentações com diferentes tipos de matéria, materiais, elementos, suportes, cujas obras influenciaram toda uma geração posterior. Oiticica foi um marco na arte brasileira, com suas manifestações ambientais, que deram origem ao *Parangolé*, iniciado a partir de 1964. Nesses trabalhos, as ações caracterizadas como “efêmeras” comungavam com a investigação da matéria. Dentre outros, Arthur Barrio, em *Trouxas ensanguentadas*, insere a obra no circuito urbano, no qual o artista passa de criador a participante, ou seja, como ser anônimo divide com transeuntes a experiência de se deparar com sacos plásticos contendo sangue, ossos, saliva, unhas. Para o público em geral, o conceito de arte está muito distante desses objetos, que mais se assemelham a detritos. Pelo fato de o Brasil estar atravessando um dos momentos mais marcantes politicamente, a obra de Barrio esteve associada como uma crítica à Ditadura Militar.

Assim como a matéria bruta, a industrializada e outros elementos que extrapolam quaisquer designações, a sua ausência atraiu alguns artistas em nome dessa arte, que em muito se aproxima das cartografias, dos mapas, da geografia etc. Um dos exemplos mais expressivos encontra-se na obra do artista norte-americano Richard Long, que se configura em um tipo de arte denominada *walkscape*, termo usado por Francesco Careri (2013).

Para Careri, o caminhar faz parte da arquitetura da paisagem: andar é como uma forma autônoma de arte, que se objetiva pela transformação simbólica de um território; um instrumento estético de conhecimento, tal como a transformação física do espaço, observada desde o nomadismo à nossa atualidade. É uma forma de experimentar um lugar, perceber a paisagem, deixar marcas num local. A partir da obra *Five six pick up sticks* (1980), Richard Long (apud STILES; SELZ, 1996, p. 563-566) descreve seu processo de trabalho, que consiste no caminhar em lugares diversos, observando a natureza; o caminhar expressa a liberdade; o caminhar imprime mais outra camada, um marco, dentre milhares de outras camadas de história geográfica do homem. Para muitos artistas que trabalham nessa linguagem, a obra se constitui em um simples ato de andar, a experiência em reconhecer o próprio corpo em movimento e sua relação com o espaço em que ele circula, seja na cidade ou em meio à natureza.

Earth Art

Um mundo descolorido e fraturado cerca o artista. Organizar esse monte de corros3o em padr3es, grades e subdivis3es 3 um processo est3tico que mal tem sido tocado. (SMITHSON, 1998)

Em decorr3ncia da acelera3o comercial de que a arte passou a desfrutar, a partir dos anos 1950 at3 1980, obras de pintores expressionistas abstratos, adquiridas por colecionadores e museus, sobretudo em Nova Iorque, levaram muitos artistas a considerarem esse fato como um elemento negativo. Aqueles que se opuseram a acompanhar a essa explos3o buscaram espa3os alternativos, tais como a terra, os campos, os desertos, entre outros da vida cotidiana, para materializar suas ideias. Na maioria das vezes, os trabalhos eram ef3meros, impermanentes, indeterminados e mut3veis, sendo sua dura3o regida pela pr3pria natureza e/ou pela proposta do artista, tamb3m conhecidos como Earth Art, Land Art, ou Earthwork. Para Sandler (1996, p. 61-62), a Earth Art sofreu influ3ncia da Process Art e sugeriam um novo tipo de paisagem.

O constante di3logo com a terra, atrav3s do ar, luz, vento, chuva, sol, calor, frio, tempestades, substituiu os convencionais elementos visuais e pl3sticos pr3prios da pintura e da escultura. A arte n3o mais representava uma paisagem, ela se tornou a pr3pria paisagem, deixa de ocupar um lugar para ser o pr3prio lugar. Os espa3os escolhidos e seus prop3sitos s3o lugares remotos de inicia3o: uma conjura3o m3gica do sublime. Segundo o escultor norte-americano Walter De Maria, o objetivo da arte 3 justamente fazer com que o espectador reflita sobre a rela3o existente entre a Terra e o Universo. Esse tipo de obra 3 um dos exemplos mais expressivos da filosofia da natureza, por ser uma arte que vai al3m daquilo que o olhar pode alcan3ar, provocando uma tens3o entre c3u e terra. Sua obra *The lightning field* (Campo relampejante) (1977),³ situada numa 3rea do deserto do Novo M3xico, EUA, possui 400 postes de a3o inoxid3vel polidos e instalados na forma de um avi3o, no sentido horizontal, e s3 pode ser visualizada na sua totalidade do alto, ou seja, sobrevoando a 3rea.

3 Como um projeto da DIA Art Foundation h3 incentivos 3s visitas, durante os meses de maio a outubro, quando o visitante tem acesso 3s acomoda33es e infraestrutura pr3prias. Todavia, embora o per3odo de visita coincida com a 3poca em que ocorrem os raios nessa 3rea – como o seu pr3prio t3tulo (*The lightning field*) sugere –, n3o apenas esse fen3meno est3 presente na obra.

Concebida geometricamente, sua localização determina características, como privacidade, mistério, tempo, a expectativa de apresentação dos fenômenos naturais, como raios, trovões, tempestades.

O conceito de sedimentação, para o escultor Robert Smithson (1998), está em constante estado de erosão na mente do homem e na terra; os materiais não são sólidos, todos eles contêm cavernas e fissuras, são superfícies prontas a racharem a qualquer momento; a mente dos rios desgasta seus bancos; o cérebro subverte os despenhadeiros do pensamento; as ideias decompõem-se em pedras desconhecidas; e as cristalizações conceituais tornam-se pó. Seu pensamento arqueológico difere dos conceitos e noções tradicionais sobre o tempo linear. Para ele, o tempo transforma todas as coisas, e a matéria está sujeita a todas as mutações.

Instalação

Desde o início dos anos 1950, vários artistas estavam envolvidos na construção de obras cujas características estão presentes no que passou a ser denominado de “instalação”. Trata-se de trabalhos que ocupam o espaço real – em sua conexão com as condições reais, como já foi abordado acima – para se tornarem visuais, históricos, sociais etc. Um dos objetivos dessa arte é estabelecer uma ponte com a arte tradicional através de uma análise que apresente antigos opostos na forma de uma argumentação, como público *versus* privado, individual *versus* coletivo, cosmopolita *versus* vernáculo, ou seja, uma forma de desconstruir convenções tradicionais através de dicotomias.

Se o poder estético da instalação não reside no singular, no objeto comum, ordinário, mas na habilidade de se tornar parte de uma mera experiência contínua do real, correspondendo-se com situações específicas, há inúmeras formas de instalação, que se utilizam da luz, do som, de *performances* em processo, ambientes arquitetônicos construídos, e mesmo trabalhos narrativos de ordem política, vídeos etc.

Santaella (2003, p. 145) define instalação como a “[...] ocupação de um lugar, que é tratado pelo artista como um material ou parte de um material que é incorporado ao conceito do trabalho. [...] é a arte do espaço tridimensional”. Ainda considerando outros significados, salienta que:

Desde os anos 70, as instalações começaram a se fazer presentes e comparecerem cada vez com mais frequência nas exposições contemporâneas com objetos, imagens artesanalmente produzidas, esculturas, fotos, filmes, vídeos, imagens sintéticas são misturadas numa arquitetura, com dimensões, por vezes, até mesmo urbanísticas, responsável pela criação de paisagens sígnicas que instauram uma nova ordem perceptiva e vivencial em ambientes imaginativos e críticos capazes de regenerar a sensibilidade do receptor para o mundo em que vive. (SANTAELLA, 2003, p. 144)

Santaella (2003) fala sobre o surgimento dessas “paisagens sígnicas”, a partir das práticas visuais que ocupam espaços reais. Portanto, desde o pós-Minimalismo, sobretudo com a Process Art (Antiforma) seguida pela apropriação de espaço (ver a obra do artista Gordon Matta-Clark), a Performance, e por último a Earth Art, vamos observar uma permanente busca por espaços alternativos. Se existe algo que une uma pluralidade de práticas visuais, este é sua relutância em não se limitar a uma simples e determinada definição.

Por que Richard Serra?

O peso tem um valor para mim, não que seja o mais compelido que leveza, mas eu simplesmente sei mais sobre peso do que leveza e, portanto, tenho mais a dizer sobre ele, mais sobre o equilíbrio do peso, a diminuição do peso, a adição e a subtração do peso, a concentração do peso, o cordame do peso, o estaquear do peso, a colocação do peso, o trançar do peso, o efeito psicológico do peso, a desorientação do peso, o desequilíbrio do peso, a rotação do peso, o movimento do peso, o direcionamento do peso, a forma do peso [...].⁴ (SERRA, 1997, p. 16-17)

4 “*Weight is a value for me, not that it is any more compelling than lightness, but I simply know more about weight than lightness and therefore have more to say about it, more to say about the balancing of weight, the diminishing of weight, the addition and subtraction of weight, the concentration of weight, the rigging of weight, the propping of weight, the placement of weight, the locking of weight, the psychological effect of weight, the disorientation of weight, the disequilibrium of weight, the rotation of weight, the movement of weight, the directionality of weight, the shape of weight [...]*”.

Richard Serra está relacionado a vários movimentos do final do período modernista, a exemplo do Minimalismo, mas, sobretudo, à Process Art (Antiforma), pela sua intensiva investigação de materiais industriais. Mas, nesse caso, questionamos por que a obra de Richard Serra continua sendo importante mesmo depois que ele assume a escultura propriamente dita? E, ainda, qual a relação entre suas primeiras investigações e as monumentais esculturas mais recentes?

Richard Serra cresceu em contato com materiais industriais utilizados na construção naval, e isso pelo fato de seu pai trabalhar em um estaleiro. Portanto, esses materiais, bem como as noções de peso, massa e volume sempre lhes foram familiares. Seu primeiro interesse pelo espaço e a maneira pela qual o observador se relaciona com ele vem de longa data, mais precisamente depois que viu pela primeira vez a pintura *As meninas*, de Diego Velázquez.

Desde seus primeiros trabalhos durante o final dos anos 1960, Serra e seus colegas artistas do pós-Minimalismo (Process Art), como Bruce Nauman, Eva Hesse, Robert Smithson, reagiram contra a rigidez do Minimalismo e passaram a dar ênfase ao processo e ao desempenho da matéria, ou seja, a maneira pela qual a matéria se comporta em situações e espaços diversos. Sob a influência de dançarinos e músicos, como Yvonne Rainer, Steve Reich, Philip Glass e, sobretudo, John Cage e Merce Cunningham, a matéria passa a ser vista como uma possibilidade de ser estudada também através da ação, que envolve tanto o artista, seu corpo, como o espaço.

Uma de suas obras que mais provocou intensas discussões, *Verb list compilation: actions to relate to oneself* (Lista dos verbos transitivos) (1967-1968), é um dos exemplos mais expressivos da noção de ação, pois, como os verbos transitivos, a ação “transita” ou passa do verbo para outro elemento. Conceitualmente, esse trabalho de Serra consiste apenas numa lista de verbos.

Para Krauss (1998, p. 330),

[...] é sem surpresa que deparamos com uma longa lista elaborada por Serra para si mesmo em 1967-68 – uma anotação de trabalho, em cujo início se lê: rolar, vincar, dobrar, armazenar, curvar, encurtar, torcer, trancar, manchar, esmigalhar, aplinar, rasgar, lascas, partir, cortar, separar, soltar. Ao contemplar esse encadeamento de verbos transitivos, cada qual especificando uma ação particular a ser desenvolvida sobre um material não especificado, percebemos a distância conceitual que

os separa do que normalmente esperávamos encontrar no caderno de anotações de um escultor. Em lugar de um inventário de formas, Serra registra uma relaça3o de atitudes comportamentais. Percebemos, contudo, que esses verbos s3o eles pr3prios, os geradores de formas artísticas: s3o como m3quinas que, postas em funcionamento tem a capacidade de construir um trabalho.

Embora essa obra seja desprovida de material f3sico, paralelamente, Serra deu continuidade à investigaça3o de propriedades corp3reas dos materiais industriais e sucatas, e às inúmeras possibilidades de dar forma a esses elementos durante o processo. Contudo, n3o se tratava de formas fixas, mas maleáveis, a exemplo de um determinado trabalho no qual Serra atirava chumbo e aço derretido nas paredes. E assim, as formas, portanto, eram imprevisíveis. J3 na obra intitulada *Belts* (1967), Serra utilizou tiras de borracha e tubos de n3on, para experimentar a forma pura.

A partir de 1970, o aço resistente à corros3o, material associado à arquitetura e à engenharia, passou a predominar na sua criaça3o, mantendo o mesmo interesse pelas leis da f3sica, pela tens3o do espaço, do equil3brio e pela noça3o de gravidade. Com chapas de chumbo ancoradas, as novas esculturas ganharam uma escala arquitet3nica, como pode ser observado nas obras *Intersection II* (1992-1993) e *Torqued ellipse IV* (1999); Serra passa a desenvolver espaços com passagens, com o objetivo de permitir que o espectador possa adentrar no trabalho e experienciar seus diferentes caminhos. Com o aux3lio de t3cnicas empregadas na fabricaça3o de avi3es a jato e navios, bem como de programas de computador como o Computer Aided Three-Dimensional Interactive Application (CATIA), usado pelo arquiteto Frank Gehry, as esculturas de Richard Serra v3m sendo realizadas, sob a sua supervis3o, por empresas especializadas em ind3stria naval. Ele, em pessoa, investiga a criaça3o de suas obras, que variam em forma de elipses, algumas serpenteiam por quase 22 metros, formando cavidades diferentes e apresentando paredes inclinadas, formas espiraladas conectadas, labir3nticas, todas com o mesmo objetivo: proporcionar variadas sensaça3es no observador. Propositadamente, os tons de ferrugem alaranjados e marrom-aveludados remontam a ambientes naturais, e prop3em evocar sensaça3es que podem ser experienciadas frente a desfiladeiros, dunas, fendas, ravinas, montanhas, precip3cios etc. Caminhar por meio das paredes curvadas provoca em muitos observadores admiraça3o

e, também, um temor atávico. Sentimentos estes que foram denominados por Kant do horror sublime que é acompanhado por uma certa melancolia, quando admiração e temor misturam-se ao prazer.

No Museu Guggenheim de Bilbao, Espanha, cujo arrojado projeto arquitetônico é de autoria do norte-americano Frank Gehry, com fachos de luz refletindo sobre a sua fachada de placas de titânio (o edifício se confunde com uma enorme escultura), a obra de Richard Serra *The matter of time* (2005) está instalada permanentemente. Trata-se de um tipo de obra sem precedentes na história de escultura, visto que essas peças não são objetos que se assentam separadamente no espaço, mas estão relacionadas pela sua escala. Enormes folhas de metal oxidado se expandem, curvam-se e se entrelaçam para formar caminhos complexos, um tipo de labirinto espiralado – num espaço expositivo que não comporta a grandeza da obra e que as esculturas não têm espaço de respiro; a cor é acidental e faz parte dos desgastes, como cicatrizes queimadas dos cilindros de aço que parecem pinturas abstratas gigantes, variando do preto e do acobreado a tons de laranja brilhante à cor âmbar. Lentamente, o tempo se encarregará de oxidar e tonalizar a matéria.

A obra *The matter of time* (2005) tem sido associada ao conceito de tempo de Thomas Stearns Eliot (1988), que em muito se aproxima da filosofia de G. I. Gurdjieff, a qual tem influenciado muitos pensadores e artistas. Em sua obra *Four Quartets* – textos publicados individualmente, de 1936 a 1942 –, Eliot (1986) demonstra seu interesse nas áreas de misticismo e filosofia. Não obstante cada um dos quatro poemas que compõem essa obra tenha seu espaço próprio, pode-se identificar neles uma estreita ligação com a natureza do tempo. Um tempo que, embora esteja voltado para a física, à teologia, é ainda um tempo que faz parte da natureza humana.⁵

A experiência de uma percepção que depende do movimento e que envolve o espaço e o tempo está intimamente relacionada ao processo, e busca desvelar a construção da obra para mostrar como ela foi e ainda pode ser manipulada. Uma ideia que certamente remonta aos anos 1960, época em que Serra pensou a escultura não mais necessariamente como um objeto, mas como uma atitude, como uma ação, em que os materiais maleáveis podiam

5 Disponível em: <www.gurdjieff.org/foundation.htm>.

ser rasgados, dobrados, amassados, estirados etc. No trecho a seguir, Serra (1973 apud KRAUSS, 1997, p. 264) fala sobre uma das suas obras – *Shift* (1970):

O que eu quis foi a dialética entre a percepção individual do local em sua totalidade e a relação deste indivíduo com o campo percorrido. O resultado é uma forma de mensurar a si mesmo contra a indeterminação do terreno. [...] Estes degraus relacionam-se a um horizonte mutável e, como medidas, são totalmente transitivos, elevando, abaixando, estendendo, escorando, contraindo, comprimindo e virando. A linha como elemento visual, por degrau, torna-se verbo transitivo.

Krauss (1997, p. 272) discute a presença de um horizonte interno e a relação transitiva deste com o mundo e com o observador, demonstrando a preocupação de Serra com o espaço físico e sua apreensão pelo espectador, uma distância que envolve o mundo visível e o invisível, a partir de cada indivíduo. Para essa autora, Richard Serra traz o espectador para dentro da obra, e uma vez nesse espaço, não  possível olhar para fora, pois tudo que ele propõe é estar dentro da obra. Serra agua o movimento, pois “não apenas usa a forma de túnel da ponte para enquadrar a paisagem, mas também para retornar sobre si e enquadrar a si mesmo”.

PERÍODO PLURALISTA

REMEMORAÇÃO

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. (BENJAMIN, 1986b)

O termo “rememorar”, em Andrew Benjamin (1991), se refere à pintura de Anselm Kiefer, no sentido de retorno à paisagem, o que, segundo esse autor, não se restringe apenas a uma recordação, ou a uma simples memória em que o objeto se perde efetivamente e nunca envolve a distante relação de luto. Na sua visão, se refere à repetição da paisagem, dentro de um panorama que requer explicações mais específicas do que a simples aplicação de um

termo, tanto em refer3ncia 3 paisagem quanto em seus sentidos etimol3gico e epistemol3gico.

O termo lembrar, nesse contexto, faz sentido pela sua aproxima33o com caracter3sticas da arte do per3odo Pluralista (final do s3culo XX e in3cio do s3culo XXI), mais especificamente quando h3 o retorno das t3cnicas e materiais, considerados “tradicionais”, como a pintura e a escultura. Semelhantemente a essas considera33es de Andrew Benjamin (1991), Danto (1997) e Abigail Solomon-Godeau (1991), utilizam a palavra *after* (depois) na frase que liga duas t3cnicas, a exemplo de: depois-da-pintura, depois-da-fotografia, o que sugere algum significado, assim como Walter Benjamin (2000) e Georges Didi-Huberman (2000).

Em Walter Benjamin (2000, p. 131), o voc3bulo “lembrança” aparece associado ao poder que as linguagens art3sticas possuem para reconstituir um tempo perdido, no qual os eventos finitos s3o trazidos 3 tona; s3o lembranças que o artista traz para o presente para lembrar. Para ilustrar essas reflex3es, Walter Benjamin destaca as obras de Proust e Baudelaire, nas quais existe uma estrat3gia de constru33o da experi3ncia da modernidade em sua rela33o com a antiguidade. E essa rela33o com a antiguidade que Walter Benjamin (2000) chama de *eingedenken*, termo traduzido do alem3o para o portugu3s como “lembrança”: rupturas da continuidade temporal que incluem o tempo como passagem, no qual o passado pode ser convocado como recorda33o, j3 que situado no presente.

Entretanto, como a arte possui uma no33o de temporalidade de montagem, n3o 3 poss3vel representar uma totalidade, trata-se de uma no33o que Walter Benjamin (2000, p. 133) denomina de *erfahrung* e *erlebinis*: “lembrança e esquecimento”, ou seja, a imagem ao ser apreendida n3o est3 mais no presente, mas no seu pr3prio devir de multiplicidade. 3, portanto, 3 luz desses conceitos que se estabelece a permanente consci3ncia do presente em sua transitoriedade.

Para Walter Benjamin (2000) a obra de Baudelaire,

as correspond3ncias s3o os dados do lembrar. [...] n3o s3o dados hist3ricos, mas da pr3-hist3ria”, [pois, j3 em *A vida anterior*, foi registrado que] aquilo que d3 grandeza e import3ncia aos dias de festa, 3 o encontro com a vida anterior. [...] As imagens das grutas e das plantas, das nuvens e das ondas.

Importante ressaltar que o conceito rememorar traz outros que lhe são correlatos, tais como alteridade, espaço privado, memória, nos quais a relação temporal com o passado possibilita uma experiência coletiva e de elementos que Benjamin chama de “cultuais”.

Aos autores já citados, Didi-Huberman (2000, p. 9) também fala sobre o termo “rememoração”, como conceito de tempo, de devir da memória, a obra como revelação dos diferentes tipos de presente, visto que “sempre, diante da imagem, estamos diante de tempos. [...] Olhá-la significa desejar, esperar”. A relação estabelecida entre tempo, memória, devir, está vinculada à teoria do olhar desse autor, que dá ênfase ao papel desenvolvido pela memória e a ela atribui camadas de tempos existentes na obra. Uma vez capacitada para dialogar com os diversos tempos, a memória vê a imagem além de uma mera imitação, mas como um intervalo traduzido de forma visível, ou seja, a linha de fratura entre as coisas. Quanto a esse diálogo, Didi-Huberman (2000, p. 242) nos informa que, para produzir uma imagem dialética, o passado deve ser convocado, e, por conseguinte, é preciso aceitar o choque de uma memória, recusando-se a se submeter ou retornar ao passado. Se o “agora” passa a ser uma valorização de um passado atualizado, o termo “rememorar”, na teoria desse autor, é uma forma de atualizar o passado, uma forma que constitui-se sempre renovada ao ser instaurada e remetida às épocas anteriores.

Portanto, a fotografia, assim como a pintura, o desenho, a gravura e a escultura, a partir do Pluralismo, incorporam esses conceitos de lembrança e rememoração, com fragmentos do passado que podem ser recortes de um tempo vivido, e não necessariamente uma vida do início ao fim. Para tanto, a memória é evocada no momento em que nos lembramos de algo, trata-se de um tipo de reconstrução, e mais uma vez, novas informações vão sendo arquivadas.

O corpo está em cena – Tecidos, roupas e bronze

O corpo está em cena, sem que haja qualquer possibilidade de predizer o futuro e seus limites. (VILLAÇA; GÓES, apud SANTAELLA, 2004, p. 27)

Questão fulcral nas artes visuais, a partir da década de 1990, o corpo é a prova indubitável do fenômeno, aquilo que está em constante atualização.

Ele nos induz às relações, nos caracteriza, nos funda. O corpo seria o ponto de partida e de chegada – nossas fronteiras ontológicas, o que nos norteia.

No que se refere à representação, a história do corpo coincide com a história do homem, e, por isso, devemos estar atentos para perceber as diversas transformações pelas quais essas representações têm passado nas artes visuais, sobretudo a partir do século XIX, quando a pintura e a escultura se afastam de sua maior função de representação mimética, e nas vanguardas modernistas.

O crescimento constante do interesse de artistas por esse assunto foi muito além, sobretudo “a partir das vanguardas estéticas no início do século passado, além de onipresente no decorrer do século XX até hoje, o corpo foi deixando de ser uma representação, um mero conteúdo das artes”. (SANTAELLA, 2004, p. 126) Consequentemente, ele passa a ser interrogado, revisitado, nas mais diversas possibilidades de práticas visuais, que vão desde a Performance, a Body Art, passando pela fotografia, hibridizações, meios eletrônicos, às esculturas realizadas com técnicas e materiais tradicionais, em decorrência do processo de expansão do imaginário cultural, no qual se observam inquietações constantes.

Nesse contexto, Santaella (2004) menciona Foucault como um dos responsáveis pela abertura de um discurso mais amplo sobre esse assunto, a partir de 1960. Suas teorias interrogam sobre as relações presentes entre o corpo, o indivíduo e a vida contemporânea, sobretudo o poder que as sociedades exercem sobre ele, no século XXI, ao abrir literalmente o corpo através de minúsculos equipamentos digitais, ao tempo em que abre também o ser corpóreo e sua corporalidade. Com isso, ampliam-se os conceitos, como a dimensão da individualidade, a forma com que o homem se mostra e se faz visto; o espaço por onde ele circula, o tempo, o lugar; estar só, estar junto, estar presente e ao mesmo tempo ausente, além do reconhecimento: “De quem é esse corpo? Masculino, feminino, homossexual, branco, de cor, idade, classe trabalhadora, classe média; o que é privado; o que é público?” (SANDLER, 1996, p. 551) Portanto, no alvorecer do século XXI, vislumbramos uma arte não mais tão determinadamente rebelde, a levantar únicas bandeiras de forma acalorada. O que nos aparece como arte hoje é um universo muito amplo para poder ser classificado e dividido em “movimentos” e categorias específicas.

A partir dos anos 1970, a arte tem sido vista como convidativa a reflexões, sobretudo quanto à posição da mulher na sociedade e como artista. No início

dessa década (1970), a arte feminista surge enfatizando materiais e técnicas artesanais, a exemplo de tecidos, rendas, bordados, *patchwork*, apliqué, crochê, tecelagem, argila, fibras em geral, como forma de marcar a presença da mulher no cenário artístico, e, ao mesmo tempo, denunciar sua exclusão em espaços institucionalizados, como museus e galerias.

Liderada pela artista norte-americana Judy Chicago – que constituiu um grupo de programas para mulheres na California State University-Fresno, EUA, mais tarde, juntamente à artista Miriam Schapiro, do California Institute of the Arts, – a arte feminista teve um expressivo impulso internacional. A obra mais conhecida desse período *The dinner party*, de Judy Chicago, foi considerada, por Davies (2005), como o símbolo mais poderoso da liberação e independência das mulheres.

Na produção de artistas que trabalham com essas linguagens, o artista brasileiro Leonilson teve um significativo reconhecimento, seja através do desenho em forma de bordado, seja por meio da linha que ele emprega sobre tecido. Sua obra *Voila mon coeur* (1989) é, ao mesmo tempo, os dois: desenho e bordado, pois o interesse desse artista não está apenas no material pelo material, mas no que ele pode dizer através deste. Ela é composta por bordado e cristais sobre feltro, também título do texto de Pedrosa (1999, p. 21), em que esse autor dá ênfase a um dos temas mais recorrentes na arte de Leonilson, o corpo e o coração, ao afirmar que:

Talvez mais do que o corpo, o coração seja o motivo dominante e recorrente da obra. O coração como órgão muscular, bombeador de sangue através de veias e artérias; o coração como centro vital das emoções e sensibilidades do sujeito, repositório de seus sentimentos mais sinceros, profundos e íntimos. Abismos, águas, ampulhetas, âncoras, asas, átomos, crucifixos, desertos, escadas, espadas, espelhos, espirais, facas, flores, fogos, globos, homens, ilhas, labirintos, livros, mapas, matemáticos, montanhas, oceanos, olhos, órgãos, pedras, pérolas, poesias, pontes, portos, radares, relâmpagos, relógios, rios, ruínas, tempestades, templos, vulcões – tudo remete ao coração (do artista), seja atravessando-o, seja por seu intermédio, seja a partir dele.

Ao dar um destaque especial ao coração, Pedrosa, primeiramente, descreve a função desse órgão e seu significado etimológico, sem perder de vista a poética da obra. As palavras de Pedrosa chegam muito próximas da relação

que o artista tinha com a sua arte. Assim, esse 3rg3o vital est3 associado 3s emo33es e sensibilidades do sujeito, seus sentimentos mais sinceros, profundos e 3ntimos, e nos faz pensar mais um pouco sobre a representa33o do corpo na atualidade.

Uma das mais importantes do s3culo XXI, Kiki Smith 3 mais conhecida como escultora propriamente dita. Mesmo trabalhando com desenho e gravura, a escultura lhe 3 muito familiar, talvez por ser filha do arquiteto e escultor minimalista norte-americano Tony Smith. Ao fazer uso de diversos materiais, a cada um deles 3 dado um tratamento especial e po3tico, seja papel artesanal, seja bronze, revelando potenciais simb3licos. Se, por um lado, a solidez do bronze significa a for3a duradoura da vida, por outro lado, Kiki Smith real3a a fragilidade no vidro, na terracota, no papel e no gesso. Entre tecidos de musseline bordados com formas org3nicas e bonecas de pano, essa escultora vai dando forma aos interesses tradicionalmente associados 3 mulher e 3 domesticidade, sem perder de vista a for3a que dela emana.

J3 nos primeiros anos de sua carreira, motivada pela morte de seu pai e pela sua forma33o em t3cnica de medicina emergencial, seu tema principal evidenciava uma preocupa33o com a mortalidade e o corpo humano. S3o trabalhos que frequentemente enfocam individualmente os 3rg3os, os fluidos e os sistemas que comp3em o interior do corpo, que Smith retrata em termos francos e n3o hier3rquicos, a exemplo de trabalhos que aludem 3s imperfei33es da pele, atrav3s do uso de pap3is feitos 3 m3o, contrastando com o volume org3nico carnudo da cera, do gesso e do metal. A obra *Digestive system* (1988) 3 uma das mais exemplares, por ser uma forma org3nica modelada em ferro fundido que d3 uma ideia do sistema digestivo humano. Os considerados “fr3geis”, tamb3m desse per3odo, foram constru3dos em terracota – peda3os juntos por fios – e precariamente unidos 3 parede. S3o obras que representam aspectos do corpo, como vulnerabilidade e for3a, parte da condi33o humana.

Siri Engberg e colaboradores (2005) explanam sobre a exposi33o de Kiki Smith no San Francisco Museum of Modern Art, EUA, considerando sua arte intimista, visceral e fr3gil, ao mesmo tempo em que apresenta uma explora33o pungente do lugar da humanidade no mundo, provocando-nos a pensar, sob novas maneiras, nas condi33es f3sicas, filos3ficas e sociais de nosso tempo. A exposi33o, de mesmo t3tulo, desvela sua obra em ordem cronol3gica, dividida em tr3s grupos de trabalhos que variam conforme os meios, com concentra33o

em esculturas (em gesso, bronze, papel, vidro, cerâmica e outros materiais), assim como instalações, gravuras, desenhos e fotografias. A exibição abre com uma coleção de trabalhos, dos anos 1980, sobre o corpo, e continua com esculturas em grandes formatos de figuras e fragmentos até os mais recentes trabalhos, realizados em 2005. Estes últimos incluem novas temáticas, como o folclore e o mundo natural. Kiki Smith amplia cada vez mais seu vocabulário visual, ao representar figuras de tamanho natural, algumas realizadas com cera de abelha e contas de vidro. Segundo os curadores da exposição, apesar de sua explicitação, essas figuras, ao mesmo tempo em que desconcertam o espectador, parecem silenciosamente pensativas, como se tivessem esquecido o impacto que provocam, evocando um sentido particularmente comovente da humanidade. São corpos que falam sobre a AIDS, a crescente pesquisa genética e os direitos reprodutivos crescentemente controversos.

Conquanto sua escultura seja virtuosa, a gravura de Kiki Smith desfruta desse mesmo mérito, o que lhe conferiu a reputação também de gravadora. Seus primeiros trabalhos nessa técnica apontam para a dissecação literal e metafórica a qual o corpo humano tem sido historicamente submetido, objeto de estudo das primeiras noções no campo do conhecimento anatômico, nas pesquisas da medicina dos nossos dias atuais. A inclusão dos arquétipos femininos nas suas esculturas representa a mitologia da cultura ocidental; são imagens pesquisadas em livros, no folclore e na história da arte. Da imagem da Virgem Maria, Pietá à Chapeuzinho Vermelho, todas se tornam habitantes de corpos físicos, ao invés de abstrações da doutrina social. *Alice nos pais das maravilhas* é representada como na cena de Lewis Carroll (1980), ao nadar numa piscina colossal de lágrimas. Por outro lado, a escultura em bronze *Lilith* foi trabalhada com a ajuda de uma modelo posicionada, agachada, ao chão, olhando agudamente sobre o seu ombro. Depois de pronta, foi exposta presa à parede, de ponta cabeça, olhando de cima, com olhos de vidro, o observador. Nela reside a força do olhar; um corpo que ocupa um lugar até então ainda não explorado pela escultura: a parede.

Outros interesses de Kiki Smith remontam à história de ritos de funerais egípcios antigos e, sobretudo, ao *Wunderkammer* (Cabine de curiosidades). Esse último trabalho inclui plantas, espécies animais e minerais, assim como moedas, relíquias religiosas, impressões botânicas, modelos anatômicos, partes do corpo e instrumentos médicos. A tradição de reunir tais itens desiguais

sempre cativou Smith, que continuamente investiga os novos relacionamentos e possíveis significados que podem emergir quando as coisas são montadas e justapostas.

O mundo natural exerce um papel de relevância na obra de Kiki Smith. Suas paisagens podem ser tanto literais quanto metafóricas, como em muitos dos seus trabalhos baseados em animais, no cosmos e nos espaços imaginários, nos quais Smith especula se a arte figurativa deve ser representada apenas por meio de seres humanos. A série composta por esculturas que fazem menção à paisagem e aos fenômenos naturais inclui animais, corpos celestes, pássaros e uma variedade de lobos, veados, gatos, morcegos e camundongos carregados de associações simbólicas. São narrativas visuais sobre as conexões históricas e espirituais que realçam nosso relacionamento íntimo e frequentemente frágil com o ambiente. Na instalação *Flock* (1998), composta por mil carcaças de pássaros em bronze, Kiki Smith se inspirou na Bíblia, em imagens de museus de história natural e desastres ambientais. Para essa artista, a obra é uma meditação sobre as consequências das desigualdades existentes entre os seres humanos e a natureza, e a artista frequentemente observou que seu trabalho é um esforço autobiográfico para dar sentido à sua vida e buscar o seu lugar no mundo.

Representando o corpo nas artes visuais, a relação que Louise Bourgeois mantém com a sua arte é de comunhão com a sua vida. Para ela, a escultura é o seu corpo, e o seu corpo é sua escultura. E, por essa razão, desde o Surrealismo, o Expressionismo abstrato e até a arte feminista, Louise Bourgeois – viúva do historiador e crítico de arte norte-americano Robert Goldwater –, tornou-se uma das escultoras mais importantes na história da arte.

Para Stiles e Selz (1996, p. 16) Bourgeois trabalha com uma grande variedade de materiais, incluindo madeira, mármore, gesso, bronze, borracha e plásticos, tecidos, fibras, dentre outros. Muitos de seus objetos são considerados autobiográficos, expondo sexualidades femininas e masculinas, um dos seus principais temas. De estudos que envolvem o desenho a maquetes feitas de papelão, nos quais o procedimento não é um mero exercício para chegar a um fim, mas cada parte do processo é única; algumas vezes a escultura termina no estágio da madeira, outras vezes no estágio da pedra. Trata-se de um processo que, seja na arte, seja na vida, define assertivamente sua personalidade.

Por volta dos anos 1990, por sugestão de Jerry Gorovoy (assistente da artista), toda a roupa que estava guardada, desde os anos 1920, passou a ser usada e transformada em obras que deram origem a várias esculturas e a três livros artesanais. Ao rever esse vestuário e buscar nessas peças uma ideia, um propósito para uma obra, simbolicamente encontrou um imaginário que remete às noções de restauração – reconciliação, juntar as coisas frente ao medo da desintegração – que são passadas visualmente para seus trabalhos. Sabemos que os materiais estabelecem relações sígnicas, quando deslocados de contextos; a cada lugar em que eles passam a ocupar, são ressignificados. Em arte, essa é uma tarefa das mais difíceis, pois cabe ao artista estabelecer esse diálogo em suas obras, um diálogo que envolve a ideia do artista e a matéria sensível.

Na obra de Bourgeois, cada pedaço de tecido possui sua própria história, pertenceu a alguém, dividiu espaços, emoções, vestiu um corpo, ou nele um corpo se deleitou. São camadas de lembranças que só fazem sentido para a própria artista. Algumas delas pertenceram à sua família, sua mãe; um lugar específico; um tempo, uma atitude; um gesto; França; América do Norte etc. Se suas esculturas, construídas com tapeçaria e tecidos, não se aproximam da passividade associada às mulheres que confeccionam mantas, cobertores etc., com esta técnica, as formas empregadas nas obras são totalmente contrárias ao sentimento de submissão, por apresentarem cabeças mutiladas e fragmentos do corpo, sobretudo quando a elas são acrescentados outros materiais como o “nobre” bronze. À luz de lembranças da adolescência, quando trabalhou como *designer* em restauração de tapeçaria antiga, na França, junto à empresa de sua família, a artista relembra momentos em que partes das peças tinham que ser redesenhadas para serem tecidas novamente. Bourgeois recorda ainda que, quando criança, todas as mulheres em sua casa usavam agulhas, e por elas desenvolveu uma fascinação pelo seu poder mágico de reparar um estrago, como se fosse uma reivindicação de perdão. Em várias entrevistas sobre Bourgeois, sua assistente Jerry Gorovoy fala que o tempo transformou as lembranças dessa artista num tom mais doce. Trata-se do tempo exercendo seu papel de mediador, o meio ideal para traduzir os dramas pessoais sublinhados numa narrativa visual que vai aos poucos se dissolvendo.

O livro de Louise Bourgeois, *Ode a l'Oubli [Ode to forgetfulness]* (2004), possui páginas compostas de fragmentos de tecidos: tecidos bordados,

enrolados, trançados, *quilted*, em camadas. São trabalhos manuais usados na confecção de roupas domésticas, histórias que Bourgeois não cansa de contar. Segundo ela, tudo isso fazia parte de seu universo. Com o mesmo interesse pela matéria, sem qualquer hierarquia, Bourgeois utiliza bronze, tapeçaria, roupas, materiais sintéticos e industriais, dentre tantos outros, como veículos para falar sobre relacionamentos, o efeito que as pessoas provocam umas nas outras, estranhamento e intimidade, ternura, inaptidão, promessa, estados psicológicos e intelectuais, principalmente sentimentos de dor.

Em *Destruction of the father, reconstruction of de father: writings and interviews, 1923-1997* (A destruição/reconstrução do pai) (1998), os editores Bernadac e Obrist descrevem a relação de Louise com a escrita. Bourgeois começou a escrever e a desenhar aos 12 anos de idade, e seus diários descrevem as primeiras cenas e eventos do cotidiano de sua vida familiar. Desde então, Bourgeois não mais abandonou a caneta, seja para escrever, seja para desenhar, na maioria das vezes os dois aparecem juntos, o que ela denomina de *pen-thoughts*. Por sua vez, a escrita é um meio de expressão controlado pela sua formação em matemática e filosofia, com conhecimentos de história da arte e literatura. Esse seu lado intelectual aparece em suas obras e na forma pela qual ela se expressa – reservada, porém sem segredos – sobre o tema que permeia toda a sua obra desde o início de sua carreira: o corpo. Louise Bourgeois, uma das primeiras mulheres a ter uma exposição retrospectiva no New York Museum of Modern Art, em 1982, não hesita em afirmar que sua arte é autobiográfica.

E como define Uno (2012, p. 54),

O corpo é esse entrecruzamento do visível e do invisível, do dentro e do fora, do que se toca e do que é tocado. Ele não é uma coisa, nem uma ideia, mas o que faz existir uma coisa e uma ideia para nós. O corpo é essa espiral, essa circulação, esse enlaçamento, a dobra de meu interior e de meu exterior, entre o mundo e eu, a visibilidade e a opacidade.

IMAGEM E FOTOGRAFIA

A relação entre o que vemos e o que sabemos nunca é estabelecida.
(BERGER, 1999)

A fotografia no século XXI apresenta, assim como a imagem, um leque bastante amplo, desde os artistas que a utilizam em seus trabalhos, aos fotógrafos que flertam com as artes plásticas e criam imagens que fogem de um determinado modo de pensá-la. São as instalações, as projeções em diversos espaços, suportes híbridos etc. Esses fotógrafos não estão interessados na representação real do objeto externo. Eles não possuem um compromisso com a veracidade nem a verdade na representação do real, e, por assim dizer, eles

intervêm na imagem, criam cenários, trabalham com a luz para que a imagem possa se desprender do real.

Independente de qualquer discussão sobre a condição da imagem fotográfica, as teorias mais recentes do século XXI trazem contribuições significativas para elucidar essas questões, sobretudo no que diz respeito a utilizar a linguagem como uma construção lógica que venha representar o mundo; reinventar a realidade e a própria vida. Antes de tudo, porém, é preciso notar que a fotografia aparece aos olhos de quem a observa como uma imagem meio mágica, uma criação fascinante que nasce envolta numa aura de magia e mistério. O conceito de mistério na fotografia, nas palavras de Benjamin (1996, p. 94), surge na primeira metade do século XIX como uma “grande e misteriosa experiência”, como um fenômeno de novo tipo. A capacidade que o aparelho fotográfico possui de gerar uma imagem do mundo visível com um “aspecto tão vivo e tão verídico como a própria natureza”, a partir de um simples estalar de dedos, de um gesto brusco – um “disparo”, na terminologia fotográfica – lhe parecia uma experiência fenomenal.

Existe “a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem” [...]. “Algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na arte” (BENJAMIN, 1996, p. 93-94). São essas palavras, desde sempre, quando a fotografia surgiu, que a fazem parecer como algo comparado a espectros ou fantasmas.

Pelo viés da diversidade de práticas, suportes e temas, a geração que veio à maturidade artística e reconhecimento público é caracterizada pela busca de visões pessoais do mundo, em vez de qualquer tentativa de oferecer um programa abrangente em prol de quaisquer progressos, sobretudo o estético. O termo “natureza convulsionada”, cunhado por Krauss para descrever a fotografia Dadaísta e Surrealista, continua sendo adequado na atualidade, já que tudo continua tendo o potencial para ser fotografia, e a realidade pode ser capturada em pedaços, como um momento evanescente. Alguns fotógrafos contemporâneos comungam com as ideias de artistas desse período, como a ausência da discussão ontológica, a possibilidade de expressar ideias ao invés da representação do real, em que a imagem fotográfica é um signo a

ser decodificado e retroalimentado pelo diálogo cada vez mais íntimo com as artes plásticas, como afirma Rouillé. (2009, p. 17-18) A ideia de campo ampliado, ou expandido, como descrevera Salomon-Godeau (1991, p. 85) em *Fotografia depois da arte da fotografia* – utilizando-se do conceito de campo expandido de Rosalind Krauss (1990) – tem sido substituída por novas possibilidades formais e culturais na fotografia; um campo não apenas estético, mas cultural. Baker (2005) sugere desmontar esse campo, iniciando pela “ruptura” de *extremos de oposição, estase e não estase, narrativa e não narrativa*, incluindo a relação entre todos eles. Desse modo, a fotografia passaria a ser compreendida via mapas e meios cartográficos, em constante processo de desconstrução de suas múltiplas lógicas, como um conjunto de ações, interações, desdobramentos, escavações, reconfigurações, em busca do sentido de cada proposição. Em seus mapeamentos, Baker mostra a complexidade dessa linguagem, sobretudo quando se propõe um agrupamento organizado, e, o que predomina, portanto, é uma desordem fluida, sem acomodamentos nem pontos fixos, mais próximos a labirintos, próprio da nossa contemporaneidade. O que fica claro, a partir do diálogo entre o corpo, imagem, memória e fotografia é a constante quebra de nomenclaturas nas quais a experiência artística se debruça em detrimento a uma historicidade que não dá conta da veracidade à espreita de conceitos.

Diferentemente de algumas teorias que consideram a fotografia contemporânea associada às ferramentas digitais, o cenário do século XXI vem absorvendo também aquilo que fora abandonado, considerado *tecnologicamente* ultrapassado e esteticamente deslocado. Enquanto alguns fotógrafos retomam o Pictorialismo, outros estão interessados com meios e equipamentos utilizados nas primeiras experimentações do século XIX. Há os que aderiram às *inovações* digitais, certamente, bem como os grandes mestres da fotografia européia e americana do século XX, que continuam inspirando muitos fotógrafos contemporâneos. (WANNER; GONDIM, 2014, p. 1193- grifo nosso)

As imagens criadas a partir desse contexto de crise e diversidade procuram diferentes vias para ultrapassar os limites preestabelecidos.

Espelho e janela

A exposição “Mirrors and Windows: American Photography Since 1960 (1978)”, organizada por John Szarkowski, no New York Museum of Modern Art, em 1977, é considerada um marco para a fotografia contemporânea, ao mostrar as transformações na fotografia norte-americana durante os últimos 20 anos. Em torno desse recorte, John Szarkowski reconhece que as visões pessoais geralmente variam em torno desse eixo. Em termos metafóricos, a fotografia seria vista como espelho, enquanto expressão endógena, ou seja, acerca da experiência consigo mesmo, ou como janela, expressão exógena, na qual o mundo exterior é explorado. Não obstante, as relações semânticas que permeiam as imagens do espelho e da janela, nesse caso, tendem a se retroalimentarem, como um eixo contínuo. Ambas as abordagens são, na verdade, partes de um único caso complexo de tradição, cujo debate interno dentro dessa característica remonta ao seu advento.

Meio século atrás, a fotografia como autoexpressão foi exemplificada por Alfred Stieglitz e pela visão realista de Eugene Atget. Como observa Szarkowski, em ambos os casos, a distância entre eles não pode ser mensurada em termos da força relativa ou originalidade do seu trabalho, mas em termos de suas concepções do que é uma fotografia: é um espelho, refletindo um retrato do artista que fez, ou uma janela, através da qual se pode conhecer melhor o mundo?

Na visão de Solomon-Godeau (1991), em *Photography after photography*¹ (1991), várias obras expostas nessa exposição são de fotógrafos e artistas que utilizam a fotografia nos seus trabalhos, por meio de apropriação e hibridização de imagens. A inclusão de artistas como Robert Rauschenberg, Ed Ruscha e Andy Warhol gerou polêmica sobre o uso da fotografia fora do domínio da fotografia tradicional, considerada pura, segundo a corrente vigente do Modernismo, conceito ainda preservado e guardado como relíquia no Departamento de Fotografia do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, que sempre primou na divulgação e elevação da fotografia à categoria arte.

1 *Fotografia depois da arte da fotografia* aparece como extensão ao invés de um campo encolhido, o que em muito se aproxima do conceito de “campo expandido”, cunhado por Rosalind Krauss, ou seja, um campo sem limites no qual o artista pode trabalhar fora da pureza de uma determinada técnica ou através de seus próprios meios tradicionais.

Para Solomon-Godeau (1991), o que havia em comum na obra dos participantes considerados “não fotógrafos” era que eles apontavam para o termo² preferido por Roland Barthes, *deja-lu* (*already-read, already-seen*), como um aspecto da produção cultural, ou seja, “uma noção alternativa teorizada referente à prática artística pós-modernista, como uma mudança da produção para reprodução”. (SOLOMON-GODEAU, 1991, p. 75)

No que diz respeito a essas mudanças, Ulmer (1998, p. 85) fala sobre os distúrbios sociais pelo uso da fotografia e de outros meios mecânicos, em que a representação fotográfica é considerada como uma versão realista e semiótica, e, portanto, esse tipo de representação deve ser descrito através dos princípios de uma colagem mecânica que produz um simulacro do mundo real. Por ser reprodução mecânica, a imagem fotográfica é um decalque ou *transfer*, muito embora a semiótica prefira designar sua relação com o real em termos de signos icônicos e indiciais, ou seja, a imagem fotográfica significa a si mesma e à outra coisa – ela se torna significado remotivado dentro do sistema de uma nova moldura.

Há, também, várias versões do argumento de que a fotografia é a linguagem ou noção de montagem intelectual na qual o real é usado como elemento de discurso. E uma das versões mais relevantes da semiótica da fotografia é realizada nas estratégias da fotomontagem, na qual são unidos os princípios da fotografia e da colagem/montagem.

Na fotomontagem, as imagens fotográficas são cortadas e coladas, em justaposição que almeja a provocação. A montagem não reproduz o real, mas constrói um objeto a fim de intervir no mundo, como reflexão sobre a realidade. Para outros estudiosos que compartilham das teorias de Ulmer, a alegoria e a colagem parecem ser também de ordem antropológica, na sua capacidade de decifrar, decodificar, ou apropriar-se, ao invés de descobrir a natureza das coisas.

2 Termo também utilizado por Walter Benjamin em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1990) e em *The author as producer* (1986), como sendo uma prática que em muito difere da estética modernista (que enfatizava a pureza), quando as fronteiras modernistas entre as formas de cultura *high* e *low* foram borradas ou obscurecidas ou escondidas. A essa mistura, surgida no seio da fotografia, Crimp (1979) define pela primeira vez como “hibridização”, termo utilizado para caracterizar a mistura de meios, gêneros, objetos e materiais heterogêneos que violaram a pureza da fotografia.

Tais reflexões podem ser observadas no manifesto da “Exposição Internacional Dada de 1920” que apresenta John Heartfield como o “Monteur Dada” e, de fato, *monteur* é o que ele preferiu ser chamado, ao invés de “artista”. Os cartazes de divulgação dessa mostra proclamam a morte da arte e derivadamente a morte de artistas, mas fazem saudações a *maschinenkunst* (a arte da máquina), a qual naturalmente é a reprodução fotográfica mecânica. Por *montieren* entende-se “organizar”, e a arte de fotomontagem é precisamente a arte de organizar fotografias de tal maneira que seja possível extrair as afinidades inesperadas fundadas nas grandes metáforas. Os dadaístas de Berlim eram revolucionários, não viam suas criações como parte do movimento comunista, mas integrante da campanha contra o nazismo, isto é, ao utilizar o cortar, colar, modificar, eles endereçavam mensagens por extensões secundárias.

Advindas de diversas experimentações desconstrutivas, esses processos contribuem para desvelar o que Crimp (1980, p. 87) denomina de “strata of representation.” Ao invés de buscar fontes, ou origens, as representações são construídas por meio de camadas, nas quais os limites estéticos são transgredidos e os códigos culturais expostos. Consequentemente, a permeabilidade das técnicas, meios e processos de agenciamento da imagem justificam o fato de a contemporaneidade ter rompido com as dicotomias, sobretudo através da desconstrução da representação, conforme reflete Dubois:

Com a fotografia não nos é mais possível pensar a imagem fora do ato que a faz ser. A foto não é apenas uma imagem (produto de uma técnica e de uma ação, o resultado de um fazer e de um saber – fazer, uma representação de papel que se olha simplesmente em sua clausura de objeto finito). É em primeiro lugar, um verdadeiro ato icônico, uma imagem, se quisermos, mas um trabalho, algo que não se pode conceber fora do jogo que a anima sem comprová-la literalmente: algo que é, portanto, ao mesmo tempo e constantemente uma imagem-ato, estando compreendido a não se limitar ao gesto da produção propriamente dita da imagem (o gesto da ‘tomada’), mas inclui também o ato de sua recepção e de sua contemplação. A Fotografia, nesse sentido é inseparável de toda a sua enunciação, como experiência da imagem como objeto totalmente pragmático. (DUBOIS, 1993, p. 15-16)

Por tais motivos, a imagem fotográfica nos conduz ao trânsito entre tempo-espaço e memória, a partir do lugar afetivo, pois seu caráter icônico e indicial estão intimamente relacionados aos conteúdos formais e materiais. Bachelard (2002) nomeia por “imaginação material” todo o conteúdo que nos chega via imaginário, e as experiências que nos fundam e que produzem uma densidade ainda disforme, pronta para ser expressa via imaginação formal, espaço de encontro com as linguagens, lugar no qual as formas são estruturadas. Em outros termos, a imaginação material estaria para a poética, assim como a formal estaria para estética, ou seja, ambas são indissociáveis e se retroalimentam.

Apropriação, desconstrução e hibridização

A fotografia no seu processo de desconstrução surge já no alto modernismo – 1960 e 1970 –, com o interesse em trabalhos fotográficos de artistas que foram capazes de abordar esse meio de modo diferente de uma fotografia considerada ‘pura’, derivada dos grandes mestres do século XX. Criadores que se utilizam desta técnica, exploram propriedades dos meio específicos, se aproximam da arte conceitual e questionam a tradicional dependência sobre a transparência do índice fotográfico ou sobre a naturalidade das convenções. (SOLOMON-GODEAU, 1991, p. 85)

O termo “apropriação” atinge seu ápice com a questão da apropriação *versus* cópia, através da obra de Sherrie Levine, *Neil, after Edward Weston* (1981). Conforme descreve Crimp (1980), essa fotografia causa sentimentos de desconforto, devido às diversas questões que a mesma implica. Em primeiro plano, coloca-se uma interrogação: quem é essa criança, para, somente depois, descobrir que essa obra não é uma foto original. Contudo, em entrevista à revista *Arts Magazine* (SIEGEL, 1985), Levine revela sua indignação com a exclusão da mulher artista, sobretudo na fotografia do cenário artístico do período moderno, que, para ela, fora predominantemente sexista. Quando questionada, afirma com veemência que a partir do momento em que suas mãos, as mãos de uma mulher, pegam na câmera, captam a imagem (mesmo que seja uma ilustração de livro) e manipulam os químicos durante o processo

de revelação, a obra passa a ser de sua autoria. Com esse discurso, Levine ilustra a ocupação da crítica pós-moderna com uma representação política e de gênero, assegurando que não se trata de confiscação, e sim de uma apropriação. Quanto a essa polêmica, Krauss (1991) concorda com Crimp (1980) sobre a desconstrução dos mitos modernistas presentes nesse tipo de obra, na qual está presente o ato de apropriação, entendendo que a abordagem feita por Levine não é uma coisa individual, nem única. Estudiosa de conceitos de originalidade e autoria, Krauss (1991) informa que a história do corpo desnudo (o nu) na arte remonta às séries dos *kouroi* gregos, nas quais o torso nu masculino passou a ser representado dentro da cultura ocidental.

Os discursos de Crimp (1980) e Krauss (1991), tentando rastrear o significado das fotografias de Levine, são similares ao discurso de Jacques Derrida (1976). Nesse tipo de representação não existe uma simples origem; o que é refletido é uma fenda nela própria; ela é tão difusa como são os reflexos em poças d'água, uma infinita referência de imagens, mas nunca uma fonte ou uma nascente. O reflexo e a imagem se repartem em duplos, sucessivamente.

Da mesma forma, Richard Prince, em sua série de fotografias intitulada *Cowboys* (1992), refotografa campanhas publicitárias do cigarro da marca Marlboro, elevando-as à categoria arte, e vai além de uma mera cópia, trata-se, nesse caso, de cópia da cópia. O interesse de Prince, assim como dos artistas da sua geração que trabalham com esse tipo de conceito, não está na fotografia propriamente dita, mas no conceito da obra, trata-se de uma semelhança mais do que uma reprodução. Na refotografia, a apropriação de uma imagem torna-se a cópia de um signo já existente. Ela é um índice de outro signo indicial, sem qualquer aproximação com o seu referente, e o objeto imediato torna-se cada vez mais distante. Nessa série, Prince mostra a época dos *cowboys* do oeste norte-americano e faz uma crítica à noção heroica da masculinidade, à cultura de massa com as tradições presentes no Alto Modernismo.

Na esteira de Andy Warhol, Richard Prince e Barbara Kruger são exemplos de artistas que migraram da área da publicidade às artes visuais, familiarizados com a linguagem dos meios de comunicação. Atuante no âmbito de gênero, Barbara Kruger investiga a influência dos signos na sociedade, sobretudo as imagens da mulher. Consideradas desconstrutivistas, suas obras são criadas a partir de anúncios publicitários, por meio de cortes de palavras e imagens sobrepostas e resignificadas. Kruger se utiliza dos mesmos meios de publicidade,

os quais ela considera sexista, em que a mulher, nesse caso, aparece como um mero objeto de propaganda. As críticas aos conceitos de consumismo, meios de comunicação, violência doméstica, objetificação e desumanização como problemas sociais próprios do mundo contemporâneo surgem como signo visual e verbal na obra dessa artista.

O termo “objetificação” tem sido usado amplamente por artistas feministas, cujas obras trazem esse aspecto desconstrutivista. Durante as comunicações interpessoais diárias do sujeito, as representações sociais contemporâneas funcionam na comunidade como práticas convencionais que se tornam, com o passar do tempo, algo real, e elas contribuem para dar vida às ideias até então desconfiguradas. Assim, a constante afirmação de relação de determinado conceito a um objeto ou pessoa passa a fazer parte da constituição daquele grupo. O termo “desumanização” trata de algo que provoca a objetificação, aquilo que inferioriza, tornando-se um preconceito de todas as ordens possíveis, como de ordem racial, de gênero, dentre tantos outros.

Barbara Kruger, assim, concebe um sujeito construído pelas forças sociais, redes de relações – pela posição dos sujeitos frente aos outros – que definem o indivíduo. Em suas obras, ela entende que o poder se impõe por meio da imagem e do panorama das relações sociais, na exploração conceitual da natureza da arte, em uma crítica das condições políticas, institucionais e semióticas de representação.

Cindy Sherman, contemporânea de Kruger, Levine e Prince, traz no seu trabalho severas críticas às dicotomias presentes no pensamento ocidental, tais como: homem *versus* mulher, assunto *versus* objeto, ativo *versus* passivo, nos quais, segundo essa artista, a mulher sempre ocupa um espaço pejorativo.

De acordo com Owens (1998, p. 75), as diferentes personalidades performadas por Sherman forçam simultaneamente o espectador a identificar um só modelo – a própria artista – e reconhecer um tremor ao redor das bordas dessa identidade. Ao recusar colocar a noção de identidade autêntica, Sherman se inscreve no âmbito de múltiplas identidades, que em sua maioria são imagens que imitam o cotidiano de família; gestos, atitudes, modos de se vestir, comportamento por meio de olhares – ingênuos e sedutores – que se resumem em máscaras e disfarces. Krauss (1993) também descreve a obra dessa artista como o composto em que a noção de identidade é um jogo de

identidades autênticas num estado de crise, em constante devir de estruturas imaginárias.

Nesse cenário, Sherrie Levine, Cindy Sherman e Barbara Kruger são consideradas por muitos críticos e historiadores como não fotógrafas, no sentido convencional do termo, o que aponta para a hibridização conceitual da fotografia e da *performance* – fundamentalmente desenvolvida em torno do conceito/problema da identidade – enquanto algo que não é uma emanção natural do indivíduo, mas uma construção derivada da interação entre aqueles que o rodeiam. São obras que propõem uma crítica ao comportamento colonizador, em que pensamentos, atitudes e desejos são determinados por convenções sociais e pelos meios estereotipados da cultura de massa, sob a influência de autores como Michel Foucault, Roland Barthes, Julia Kristeva e Jacques Lacan, que abordam os diversos espectros dessa questão.

Fotoperformance

Derivada dos *Happenings* e do grupo Fluxus na década de 1960, a interação entre *performance* e fotografia rompe as fronteiras estanques da imagem fotográfica. Entre o ato da ação e sua captação pela fotografia, a fotoperformance surge como uma linguagem própria, capaz de registrar elementos irrepetíveis e efêmeros, ainda que a fotografia não possa registrar a experiência viva da *performance*, da arte viva, ou arte e vida.

A exposição “Landscapes, Figures, Objects: The Implied Performance”³ de 1984, sob a curadoria de Deborah Irmas, realizada no San Francisco Museum of Modern Art, EUA, tentou mostrar como as “preocupações formalistas” na fotografia “desapareciam”, em favor de um olhar mais atento para a *performance*.

Fundamentalmente, os artistas “se apresentavam” sem público, em espaços públicos, privados ou desertos, sendo a eventual exibição, documentação ou publicação da foto a ação em si. Dentre as obras que consagraram essa técnica está *Salto no Vazio*, do artista Yves Klein, feita em 1960 e fotografada por Harry Shunk.

3 David Briers In Photography as Performance. The Photographers Gallery, London, 1986.

Em Dusseldorf, a exposição “Explaining pictures to a dead hare”, na Galerie Alfred Schmela (1965), de Joseph Beuys, é vetada ao acesso ao público na parte interna da galeria. Apenas por meio de uma janela externa de vidro do prédio era possível ver Beuys sentado em uma cadeira, com o rosto coberto de mel e folha de ouro, embalando uma lebre morta em seus braços. A interação entre artista e público, nesse caso, sofre uma fissura a partir do momento em que são separados, causando um distanciamento entre a experiência com a obra.

De autoria de seu colega, Ute Klophaus, as fotografias dessa mostra foram reproduzidas e amplamente divulgadas, assumindo um significado próprio e independente do evento original. Essas imagens fotográficas tornam-se ícones de uma resistência pela memória, permeadas pela precariedade técnica que dialoga de forma incisiva com marcas do período pós-Segunda Guerra Mundial.

Concomitante ao espaço simbólico da natureza, associada ao sagrado, na obra de Beuys (2010) predominam temas como a alquimia, o xamanismo, a cura e a regeneração, tal como o interesse por matérias e elementos naturais. São frequentes nas suas ações a experiência e o sagrado, num momento em que a sociedade procura se reerguer dos destroços físicos, psicológicos e simbólicos desse período.

Na Ásia, a fotoperformance do artista chinês Zhang Huan ilustra a estreita relação entre tradição e contemporaneidade na arte, destacando a insurgência de uma herança cultural de carga identitária marcante. Na série fotográfica *Family Tree* (2000) o artista performa num parque local, onde três calígrafos tradicionais chineses escrevem sobre seu rosto, até que este esteja totalmente coberto. Para Christopher Phillips, curador da exposição denominada “Between Past And Future: New Photography and Video From China”, (2005-2006), os trechos no rosto desse artista são personagens delicados que denotam relações familiares, trechos clássicos da literatura oriental, que gradualmente se acumulam na pele do artista até que se torne totalmente negra, como se suas feições fossem obscurecidas por um pano de tinta. “Como você vê seu rosto lentamente desaparecendo sob a escuridão, você chega a sentir a rede elaborada de relações sociais e culturais sufocando qualquer sentido do indivíduo”, diz: “Mas a expressão teimosa e imutável de Zhang sugere resistência – uma recusa em permitir que sua identidade seja consumida pela tradição”. (PHILLIPS, 2004, p. 69)

Assim como Zhang Huan, as fotografias do sul-coreano Atta Kim resultam de *performance* e instalações, com corpos pendurados, amassados e comprimidos entre placas de acrílico e pessoas confinadas em caixas transparentes. A questão transcendental abordada por Atta Kim sofre forte influência na iconografia zen-budista, na existência temporal, nos escritos de Heidegger e de Gurdjieff. O *Projeto museu* (1995-2002) retrata pessoas ou grupo de pessoas dentro de caixas transparentes, como se fossem artefatos de museus, e endereça questões sobre a função dessa instituição, como catalogar, classificar, categorizar, preservar, conservar, colecionar etc. Kim considera esse projeto como se fosse seu próprio museu, no qual as pessoas são preservadas como tesouros contemporâneos. Outras séries apresentam mulheres e homens nus, também colocados em caixas transparentes, em ambientes abertos, como parques, praias, florestas e nos centros urbanos. Dentre as imagens, cicatrizes de guerra perpassam por espaços de vários contextos. Para a série *Nirvana* (2001), Kim fotografa, com permissão, corpos desnudos em um templo budista, justificando o ato como um momento “to see the purity” (para ver a pureza).

É possível verificar que as fronteiras entre fotografia e *performance* tornam-se cada vez mais tênues. Há artistas que performam, enquanto outros, como fotógrafos, coreografam pessoas. Os espaços, por sua vez, por si só, já são carregados de símbolos, dos mais diversos, a depender de cada cultura. Alguns falam de sua própria identidade, mas há os que se deslocam por países, a exemplo do fotógrafo norte-americano Spencer Tunick, – com suas “Paisagens Nuas” – que coordena multidões de corpos desnudos em museus, galerias, praças, jardins, rios, canais etc. Para os participantes, estar despido é uma forma quase simplista para experienciar o conceito de união, são momentos de calma e quietude. Para Tunick, o corpo é uma entidade que transforma o espaço em que ocupa, e a fotografia funciona como forma de conectar pessoas em prol de causas planetárias.

No Brasil, artistas contemporâneos como a paraense Berna Reale⁴ desenvolvem ações que se desmembram em vídeos e fotografias. Em 2009, Reale deita nua em uma mesa improvisada, de tratar peixe, no porto da cidade de Belém, e se cobre com pedaços de carne crua à espera dos urubus que venham

4 Com formação em Artes pela Universidade Federal do Pará (UFPA), e perita criminal, Reale fala a partir de sua experiência cotidiana, ao trazer para seu trabalho a violência que assume formas diferenciadas em todos os níveis e esferas sociais.

se alimentar. Em 2011, nua, atravessa as ruas de Belém, amarrada em uma vara de madeira, como um animal, carregada por homens vestidos de branco, com touca e máscaras. Em 2013, passeia pela periferia da cidade vestida de preto, empurrando um carrinho de frete coberto de ossos humanos; e em “Soledade”, pilota uma biga romana dourada, carregada por porcos, também pelas ruas de terra da periferia. Como um dos nomes femininos mais importantes da atualidade, o corpo nas suas obras possui significados associados à identidade e à violência, como o entendimento da dimensão cultural, histórica, emocional, orgânica, física, psicológica e material do sujeito na linguagem da *performance*.

Fotografia [para] documento

Realizadas em vários espaços, que vão do simples antigo lambe-lambe aos específicos, as fotos 3x4, fotografia para documento ou retratos de identificação, remontam ao estilo austero do retrato pintado. São imagens que desempenham o papel de manter o registro da existência documentada de uma pessoa como um cidadão, e são destinadas a circular em diferentes instituições. Como símbolo de uma identidade têm como seu objetivo social confirmar a identidade individual à autoridade burocrática e governamental e são, também, consideradas como um meio de vigilância.

Primeiramente em preto e branco, depois a cores; algumas características devem ser seguidas, como a pose frontal da face, sem adereços, de forma bastante objetiva e clara, que mostre a face com boa definição para que o indivíduo possa ser reconhecido e identificado, quando necessário. Por outro lado, aproveitando o propósito original das imagens de identidade, elas atuam como evidência legal de prova de uma existência, são utilizadas como prova de uma denúncia social, incluindo, portanto, a verificação por órgãos competentes dos que estão desaparecidos, ausentes, temporariamente ou definitivamente. Contudo, como afirma Didi-Huberman (1998, p. 8-16), a imagem funciona no entre, e qualquer solução rápida que pretenda acantoná-la em uma definição excludente está fadada à incompletude, pois “as imagens exigem que a elas se dedique tempo”. As imagens dão a pensar: é um objeto paradoxal “que se dá a ver em uma única e rápida olhada, sem, no entanto, jamais ser exaustivo no instante” – afinal, o “fim da imagem não pode ser reduzido às suas bordas materiais”.

Há, igualmente, as fotos que seguem os moldes que remontam à pintura de retratos de família, como as cenas do cotidiano que passam a ideia de união, seguindo a estética da alegria, felicidade, mesmo que nessa família o cotidiano seja diferente. Em geral, são narrativas que, apesar de diferir em de contextos sociais e culturais diversos, seguem normas e códigos convencionais, a exemplo de roupas usadas para essa ocasião, que abrem o espaço privado para um contexto público e vice-versa.

Inserida nesse contexto, a fotografia de documento tem um destaque especial na obra de Eustáquio Neves, intitulada *Boa Aparência* (2005), objeto artístico que traz à luz as narrativas visuais referentes ao sujeito como produto, como produtor e como mantenedor de sua cultura. Aquele que reconhece a função da experiência frente à sua realidade e que coloca essa realidade para ser pensada fora de modelos hegemônicos, fechados e geradores de conflitos. Fotógrafo brasileiro e autodidata, Eustáquio Neves, químico de formação, mescla técnica e tema com fotos suas, da sua família e da comunidade onde vive, as quais ampliam as discussões mais recentes no mundo contemporâneo, como cultura, raça e identidade. A partir de fotos 3x4 de sua carteira de identidade, esse fotógrafo desenvolve experimentações com vários negativos, químicos, colagens de textos e recortes de jornal, para denunciar a expressão “boa aparência”, uma discriminação presente e estampada nos meios de comunicação.

Nessa série, tudo se mescla durante o processo analógico de revelação e impressão, e os resultados celebram acasos inesperados, imagens sombreadas, borradas, desbotadas, de cores que variam do ocre aos diferentes tons de marrom e do preto. Tema tão caro a ele, palavras como “dentes da frente”, “polegar direito” e *runway*⁵ ilustram suas obras, permeadas por índices que mostram seu envolvimento com a investigação da história dos negros. Segundo Cleveland (2013), esse trabalho oferece tradições seculares relacionadas à raça e ao social que promovem a linguagem estética contemporânea. E, segundo Neves. (apud CLEVELAND, 2013, p. 208)

5 A palavra *Runway* (Fugitivo) está claramente associada ao fenômeno da escravidão nos Estados Unidos da América do Norte, de meados do século XIX. Sem identificação, os escravos só podiam viajar com passes oficiais dados por seus senhores. O cartaz chamado *Runway*, publicado em 1837, é considerado um dos mais emblemáticos retratos de um escravo fugitivo, em busca de liberdade com uma trouxa.

[...] Na verdade, minha relação com o passado decorre de experiências cotidianas; Tem a ver com a desigualdade. [...] Sinto prazer em fazer arte. Pode ser doloroso, mas é meu meio de expressão, meu instrumento, uma maneira de expor coisas que eu não gosto, e refletir [sobre elas]. Meu trabalho é quase inteiramente autobiográfico para discutir as cicatrizes profundas deixadas pela escravidão no mundo de hoje.

O crítico de fotografia Mark Sealy reconhece na obra de Neves a estreita conexão com a condição Negra que, por meio de sua experiência, mostra a necessidade de retomar diálogos ancestrais com textos da era colonial que provocam a aparição de “negros fugitivos”.

Semelhantemente a Eustáquio Neves, Rosângela Rennó apropria-se de fotos de documento. Contudo, enquanto a poética de Neves é de ordem autorreferencial, Rennó não fotografa. Suas imagens fazem parte de um universo anônimo. Dentre sua vasta obra, a série “Imemorial” (1994) expressa os conceitos sobre a fotografia de documento de maneira singular e objetiva.

“Imemorial” – instalação composta por 50 fotografias de retratos dos trabalhadores e crianças que construíram Brasília, a capital do Brasil –, surge a partir dos 15.000 arquivos, encontrados por Rennó, em malas no Armazém do Arquivo Público do Distrito Federal, referentes aos empregados da companhia de construção do governo Novacap. São histórias que contam o massacre nas barracas e de dezenas de trabalhadores que morreram e foram enterrados nas suas fundações, durante o processo dessa construção. Nos arquivos, esses trabalhadores foram classificados como “dispensados por motivo de morte”. Ao estabelecer uma descrição dessa obra, Moacir dos Anjos (2006, p. 2-3) acrescenta:

Ocupando uma extensão longa de parede e do piso à frente desta, fotografias escuras e enfileiradas mostram, em dimensões maiores que as naturais, rostos de homens e de algumas poucas mulheres, além de outros que pertencem claramente a crianças. Observadas com vagar, as fotografias sugerem sua procedência provável. Chamam a atenção, desde logo, a rígida posição frontal das cabeças, o vestir digno e modesto, e a sisudez dos olhares fitando a câmara que os capturou há um tempo impreciso, embora as roupas que cobrem ombros e colos revelem estar esse momento já afastado. Aspectos que, reunidos, permitem supor ser tais retratos parte da identificação formal de indivíduos para o ingresso no mundo do trabalho. [...] As fotografias

são, além disso, todas numeradas, como se a marca a sua entrada em um arquivo que registra pessoas como dados. [...] Encimando as fotografias, o nome da instalação (em letras brancas sobre parede da mesma cor) apenas sublinha o recalque de identidades que esses retratos paradoxalmente atestam.

Para Fabris (2004, p. 15), “a fotografia constrói uma identidade social, uma identidade padronizada, que desafia não raro, o conceito de individualidade, permitindo forjar as mais variadas tipologias”.

O título dado à instalação não poderia ser mais sugestivo, ao evocar pela negativa um dos simbolismos mais poderosos de uma comunidade. O que é, de fato, um memorial? Um monumento destinado a cultivar a memória de determinados eventos e personagens e a explicar o passado de uma nação ou de uma comunidade. Dotado de um objetivo pedagógico, o memorial visa a educação dos cidadãos do presente e do futuro, nos quais inculca uma visão do passado enraizada numa concepção heróica da história. É essa concepção que determina as figuras a serem cultuadas, a memória a ser cultivada (FABRIS, 2004, p. 127)

Dando seguimento à apropriação de fotografia de documento, a 54ª Exposição Internacional de Arte na Bienal de Veneza (2011) apresenta o artista francês Christian Boltanski como representante do Pavilhão Francês, com a instalação denominada “La roue de la chance” (Roda da Fortuna).

As faixas das imagens, elementos frágeis, contrastam com a estrutura mecânica de tubulação de aço industrial, quando atravessam em movimento, com paradas aleatórias através de dispositivo de alarme, e em seguida, retomam o movimento.

Como um artista que traz para sua obra sua experiência do nazismo e suas mazelas, o jogo da vida, o destino de chance de escolha, dentre outros, fazem parte do seu vocabulário visual e temático. Nesse contexto, o artista se coloca junto ao Outro, o seu homônimo.

Os labirintos da fotografia contemporânea

Ao combinar arte com ciência, fotografia experimental e os vínculos entre fotografia e tempo, fotógrafos, espalhados por diversos países, desafiam a suposição de que é necessária uma câmera para se fazer fotografia, conforme a exposição intitulada “Shadow Catchers: Camera-less Photography”⁶ (2011). Nesse processo, as metáforas são permeadas por linguagens que não se excluem, mas se somam com vistas à construção de um imaginário que se fundamenta na permeabilidade das experiências em um século regido pela imagem. Nessa conjuntura, destaca-se o fotógrafo japonês Hiroshi Sugimoto, colecionador dos negativos de Talbot que, nas séries “Lightning Field” (2009), “A Última Ceia: Atos de Deus” (2012) e “Photogenic Drawings” (2009) reascende conceitos como apropriação, reapropriação, fotografia de fotografia, dentre tantos outros. E a lista continua, pois, além dos gêneros abordados, é necessário espaço e fôlego para dar conta de fontes inesgotáveis. Cotton (2010, p.49) considera várias outras áreas da atividade fotográfica contemporânea que variam dos denominados “quadros-vivos” (*tableau-vivant photography*)⁷ nos quais, diferentemente das narrativas sequenciais publicadas em revistas ilustradas ou fotorreportagens predominantes no século XX, toda a narrativa pictórica está contida numa única foto. Essas fotografias independem da presença humana, e, com frequência, representam ambientes que comportam, por sua condição física e arquitetônica, uma carga dramática e alegórica, a exemplo do artista canadense Jeff Wall. O artista mexicano Gabriel Orozco, o fotógrafo e cineasta alemão Wim Wenders e o artista de origem cubana naturalizado americano Felix Gonzalez-Torres juntam-se aos que se debruçam sobre as suas imagens com um sentimento de busca imaginária que contribui para o descondicionamento do olhar no que se refere ao cotidiano. As fotos de Orozco, por exemplo, representam momentos fugazes: o fascínio com o jogo, a coleta de água em um futebol perfurado, latas de comida para

6 Na exposição intitulada “Shadow Catchers: Camera-less Photography” (2011), realizada no Victoria and Albert Museum - V&A Museum, em Londres. Como o nome da mostra indica, “Caçadores de sombra: fotografia sem câmera” apresenta obras de Pierre Cordier (Bélgica), Floris Neusüss (Alemanha), Susan Derges, Garry Fabian Miller (UK) e Adam Fuss (UK/USA).

7 De acordo com a autora “A fotografia de quadro-vivo deve suas origens à arte pré-fotográfica e à pintura figurativa dos séculos XVIII e XIX”, que apresenta na montagem da cena o mesmo processo de permanência do pintor no seu ateliê, ao construir a obra.

gatos dispostas em cima de melancias em um supermercado, ou respiração condensada desaparecendo da superfície de um piano.

Igualmente contemporânea, sem poder ser excluída deste texto, a Alemanha do século XXI continua sendo o berço da fotografia herdada pelo casal Becher, e se destaca no cenário internacional com temas diversos que se aproximam pelo formato das impressões e virtuosidade técnica. A nova geração da Düsseldorf School of Photography (Escola de Fotografia de Düsseldorf) incluindo Andreas Gursky, Candida Höfer, Thomas Struth, Axel Hütte e Thomas Ruff, ex-alunos de Bernd e Hilla Becher, na Kunstakademie Düsseldorf (Dusseldorf Art Academy) trabalha com o que é denominado de “Novas Topografias”,⁸ caracterizadas por uma visão sóbria, documental, de “topografia” (e muitas vezes expansiva) de paisagens, de paisagens urbanas ou ambientes interiores, com minimização da figura humana. Desde a década de 1990, segundo informações do *site* dessa escola, com a ajuda de novas capacidades técnicas da fotografia digital e impressão, uma das marcas das fotografias do grupo tem sido uma combinação de detalhe vertiginoso e tamanho monumental, dando às obras uma qualidade imersiva e contribuindo para um desfoque entre a fotografia e a pintura. Museus, bibliotecas, fachadas de edifícios, fileiras de supermercados, lobbies de hotéis, bolsas de valores, bem como espaços ocupados por multidões, sempre em grandes formatos que fogem à dimensão tradicional. A predominância da monumentalidade que, por vezes, retoma o sublime da paisagem, retrata a vida urbana, o mundo do consumo, comportamentos sociais, referências da cultura de massa e da mídia, muitas vezes relacionadas a uma noção de natureza mais ampla, ou seja, à natureza das coisas em geral e ao estado existencial das coisas. A representação fotográfica de bolsas de valores e de lojas de produtos US\$ 1,99 são símbolos de uma cultura *de-individualized*, na qual o indivíduo não é importante, mas a espécie humana e seu ambiente em um tipo de investigação sociológica desromantizada.

Ciente do quanto ficou por ser mencionado, é preciso concluir para não cair nas armadilhas do labirinto. Se há uma predominância de linguagem nesta segunda década do século XXI, a fotografia, sem dúvida, é uma delas, por ironia do destino. Podemos assim dizer ao voltarmos nosso olhar aos mestres

8 Ver em: Dusseldorf School Of Photograph <<https://www.artsy.net/gene/dusseldorf-school-of-photography>>.

da fotografia do início do século XX, liderados por Alfred Stieglitz, que não poupou esforços para elevar essa técnica à categoria de arte. Não obstante, também, à resistência de muitos fotógrafos, da década de 1960, frente ao processo de desconstrução que em muito contribuiu para o cenário plural da imagem do século XXI.

A humanização da máquina e o pensamento oriental

Na década de 1980, para Roy Ascott (1996, p. 491-492), duas poderosas tecnologias, da computação e das telecomunicações, convergiram para o mesmo campo de operações, e resultaram na junção de outras mídias eletrônicas, incluindo vídeo, *sound synthesis*, *remote sensing* e uma variedade de sistemas cibernéticos. Esses fenômenos causam uma grande influência no comportamento da sociedade e dos indivíduos, levantando questões referentes ao que é ser humano, ser criativo, pensar e perceber e, sobretudo, ao relacionamento do homem com o Outro e com o planeta como um todo. Tal cultura telemática consiste num conjunto de comportamentos, ideias, valores e objetivos que são totalmente diferentes daqueles que haviam formado a sociedade desde o Iluminismo. Novos paradigmas surgiram, novas metáforas culturais e científicas têm sido criadas, novos modelos e representações da realidade estão sendo inventados, novos significados expressivos têm sido manufaturados.

Em “Consciousness reframed: art and consciousness in the post-biological era”, Ascott (1997) explicita que a arte interativa designa um amplo espectro de práticas visuais que utilizam diversos meios, como *performances* e experiências individuais em um fluxo de dados: imagens, textos, sons, ainda com diversas estruturas, ambientes ou redes cibernéticas adaptáveis e inteligentes de alguma forma, de tal maneira que o espectador possa agir sobre o fluxo, modificar a estrutura, interagir com o ambiente, percorrer a rede, participando, assim, dos atos de transformação e criação. Se as estéticas da arte tecnológica estão ligadas aos conceitos e práticas da interação, da simulação e da inteligência artificial, Ascott (1997) faz estudos comparativos bastante significativos entre a arte tradicional, a qual ele sempre se refere como arte clássica, e a arte tecnológica, mais especificamente à arte interativa. A arte que ele denomina

de tradicional está preocupada com a ideia de um mundo real; trabalha com a expressão, dá ênfase à aparência das coisas; prioriza as representações. Por sua vez, a arte interativa traz novos processos de percepção e comunicação; informação e cognição e está interessada na interação. Essas diferenças mostram um mundo instável, em que a questão primordial aponta para que tipo de mundo e de realidade o artista pode se expressar, onde nada é fixo e estável.

Nesse contexto, artistas como Nam June Paik e Bill Viola trazem o conceito de espiritualidade à videoarte, em que o uso de equipamentos de primeira geração não ofusca os temas por muitos deles explorados, como ancestralidade, solidão, medo, multidão, sonhos e universo onírico, desespero, esperança, fascínio, repulsa, sofrimento etc.

Como integrante do Fluxus, na década de 1960, o artista coreano Nam June Paik fez suas primeiras fitas com uma, então recente, câmera portátil *sony*, e as apresentou algumas horas depois no espaço denominado Cafe a GoGo, no Greenwich Village, em Nova Iorque. Considerado o pai do vídeo, Paik iniciou suas investigações em música e em filosofia, e explorou várias maneiras de integrar arte e vídeo. Junto a John Cage e Karlheinz Stockhausen, interessou-se pela música em todos os seus aspectos. Com Charlotte Moorman, Paik extrapolou conceitos como espontaneidade, perigo, imprevisibilidade e erotismo nas suas *performances*. Seu objetivo era humanizar a tecnologia, assim como renovar a forma ontológica da música. Já no trabalho de Bill Viola, vamos encontrar a presença da alta tecnologia, do homem, do progresso, e da incansável busca pelo invisível, pelo espiritual. No final da década de 1990 e início do ano 2000, Viola mostra que a arte sempre dependerá de dois fatores importantes, que cada vez se afastam e paradoxalmente se aproximam: o tempo em que o artista vive e a sua origem enquanto ser humano.

Na sua exposição “Bill Viola – a 25-year Survey”, no San Francisco Museum of Modern Art, em 1999, a frase de Bill Viola – “É preciso apenas um instante para que uma impressão se torne visível” – reporta-se a uma das principais características da imagem, do real e da sua representação. De modo semelhante, Ross (1999, p. 2) apresenta o trabalho de Viola no catálogo dessa mostra com as seguintes palavras:

Esses vinte e cinco anos de investigação consistem em instalações, vídeotapes, notas e desenhos de trabalho (do processo) desse artista. Chegou o momento em que muitos querem saber os meios pelos quais a arte e as novas tecnologias interagem. Embora Viola use nas suas instalações equipamentos de vídeo e computador altamente sofisticados, de alta tecnologia, os temas por ele explorados são antigos e, ao mesmo tempo, universais. A beleza simples, o impacto visceral, a eterna espiritualidade atemporal do seu trabalho nos sensibiliza profundamente. [...] Seu trabalho está embasado num conjunto de valores espirituais, os quais têm influenciado profundamente, e continua proporcionando seu desenvolvimento zen-budista, o misticismo cristão, a ótica física, os mecanismos da percepção e a poesia lírica Islâmica dos mestres Sufi. Sua arte alcança as origens do conhecimento que reside no âmbito da experiência cotidiana.

É concluída a sua apresentação com a frase: “Wherever you are is the entry point” - Kabir (1440-1518).⁹

Se pensarmos em que tipo de mundo e de realidade o artista pode se expressar na atualidade, tudo nos aponta para uma urgência em reaprender, reconhecer e redefinir os novos conceitos, inclusive repensar a nossa própria existência.

Assim como Bill Viola, vimos em depoimentos de vários artistas uma afinidade espiritual, pela qual alguns pensadores antigos foram mencionados. O que nos leva a questionar: por que a arte, sobretudo a partir da metade do século passado, inspirou-se nas religiões orientais, como o sufi e o zen budismo, mais especificamente?

Essa mesma questão parece ter inquietado Eco (1991, p. 203-206), ao indagar: “Por que o Zen Budismo e por que agora?” Para Eco, os primeiros interesses pelo zen budismo no Ocidente, mais especificamente na Itália, surgiram em 1959. Assim vejamos essa questão, à luz de suas teorias:

Certos fenômenos não aconteceram por acaso. Nesta descoberta do Zen pelo Ocidente pode haver muita ingenuidade e bastante

9 “Onde voce se encontra, encontra-se o ponto de entrada”, Kabir. Em programação de computador, um ponto de entrada e um endereço de memória, correspondendo a um ponto no código de um programa que é pretendido como destino, um salto interno ou externo. Portanto, ao mencionar essa frase de Kabir, Viola também associa sua linguagem de vídeo a esse conceito contemporâneo de não linearidade.

superficialidade na troca de ideias e sistemas: mas se o fato aconteceu, é porque determinada conjuntura cultural e psicológica favoreceu o encontro. [...] Há no Zen uma atitude fundamentalmente anti-intelectualista, de elementar e decidida aceitação da vida em imediação, sem tentar justapor-lhe explicações que a tornariam rígida e matariam, impedindo-nos de colhê-la no livre fluir, em sua positiva descontinuidade. E talvez tenha dito a palavra exata.

A descontinuidade é, tanto nas ciências quanto nas relações comuns, a categoria de nosso tempo: a cultura ocidental moderna destruiu definitivamente os conceitos clássicos de continuidade, de lei universal, de relação causal, de previsibilidade dos fenômenos: em suma, renunciou à elaboração de fórmulas gerais que pretendem definir o conjunto do mundo em termos simples e definitivos. Novas categorias ingressaram na linguagem contemporânea: ambiguidade, insegurança, possibilidade, probabilidade. Ao se referir a alguns artistas, como John Cage, Eco (1991, p. 213) ressalta que “no plano filosófico, Cage é intocável”, mas coloca em dúvida se esse músico “está contribuindo para o esoterismo Zen perfeitamente ou para o campo musical”. Como podemos constatar, a partir de suas proposições, Eco (1991) está ciente da importância e da presença do Zen na cultura Ocidental, sobretudo nos Estados Unidos da América do Norte, mas tem reservas quanto à sua prática, ou seja, se o Ocidente realmente chegará a entender essa filosofia a ponto de poder aplicá-la em sua vida, no cotidiano e nas artes. Podemos citar o poeta medieval indiano Kabir, séc. XV, e o sufi Mawlana Jajal ud-Din Rumi, séc. XVIII, fundador da ordem Mavlevi, conhecidos como os Derviches Girantes. Também vale ressaltar as obras do mestre nipônico do haikai Matsuó Bashô, séc. XVII, que utilizava a palavra como uma materialidade alquímica de transmutação, e o metafísico gnóstico francês René Guénon, séc. XIX, que expandiu os estudos acerca da filosofia perenialista, que em suma critica a mentalidade materialista e volta-se para uma compreensão universal, ou seja, da perenidade da impermanência na lei da natureza, exercendo influência, direta e indiretamente, na pluralidade do imaginário ocidental.

O RETORNO À NATUREZA E AO SUBLIME

Do latim *sublimis* (elevado, sublime), derivado da preposição *sub*, aqui significando “até”, e, em algumas fontes estado, *limen*, o limiar, de uma entrada. Enquanto outros se referem a limes, um limite ou limite, na Idade Média *sublimis* era aplicado como um verbo, *sublimare* (para elevar), comumente usado por alquimistas para descrever o processo de purificação.

Longinus, com a declaração de que a verdadeira nobreza na arte e na vida deveria ser descoberta através de um confronto com o ameaçador e o desconhecido, chama a atenção para qualquer coisa na arte que possa desafiar a nossa capacidade de compreender e nos encher de admiração. Associado ao movimento do período Romântico, o sublime predominou na obra de

artistas tais como Kandinsky e Mondrian, no século XX, no período entre Guerras e no período Pós-Segunda Guerra Mundial. Neste último, destaca-se a pintura dos Expressionistas Abstratos, nos Estados Unidos da América do Norte. Em 2007, o Tate Britain, em Londres, comemora o 250º aniversário do texto clássico de Edmund Burke sobre o sublime, que reuniu artistas, escritores, poetas, compositores, historiadores de arte, filósofos, cientistas, teólogos e curadores em uma série de eventos.

Nas diversas interpretações do termo “sublime” na arte contemporânea, Morley (2010) considera os escritos de Longinus, Burke e Kant relevantes para o sublime do século XXI. Nada poderia ser mais relevante, socialmente, moralmente ou esteticamente no mundo contemporâneo, no qual a tecnologia, o espetáculo e o excesso parecem eclipsar a natureza, o indivíduo e a sociedade. Se há algum consenso, é na ideia de que o sublime representa um teste de limites. Até o ponto em que tudo que é considerado como fixo, começa a se fragmentar e as ideias do sublime se apoiam em relação ao que é irrepresentável, à transcendência, ao terror, à natureza, à tecnologia, ao estranho, e aos estados alterados. Termo chave nas discussões críticas da alteridade humana e pós-humanas da natureza e tecnologia, os artistas pesquisados incluem Marina Abramovic, Joseph Beuys, Tacita Dean, Walter De Maria, Olafur Eliasson, Andreas Gursky, Jitka Hanzlová, Gary Hill, Susan Hiller, Shirazeh Houshiary, Anish Kapoor, Mike Kelley, Anselm Kiefer, Yves Klein, Richard Long, Barnett Newman, Tony Oursler, Cornelia Parker, Gerhard Richter, Doris Salcedo, Lorna Simpson, Hiroshi Sugimoto, Fred Tomaselli, James Turrell, Luc Tuymans, Bill Viola. Belpoliti, John Berger, Paul Crowther, Jacques Derrida, Okwui Enwezor, Jean Fisher, Barbara Claire Freeman, Jeremy Gilbert-Rolfe, Doreet LeVitte-Harten, Eleanor Hartney, Lynn M. Herbert, Luce Irigaray, Fredric Jameson, Lee Joon, Julia Kristeva Jean-François Lyotard, Thomas McEvilley, Vijay Mishra, David Morgan, Jean-Luc Nancy, Jacques Rancière, Gene Ray, Robert Rosenblum, Philip Shaw, Paul Virilio, Marina Warner, Thomas Weiskel, Slavoj Žižek. Os ensaios incluem Derrida, Lyotard, Robert Smithson, David Morgan e John Berger.

Para Thomas McEvilley, a antiga dignidade e perigo do sublime, continuam presentes em diversas esferas da era digital do século XXI. Seu poder transformador, no sentido de mover os indivíduos além de si mesmos, é expresso de várias maneiras na cultura contemporânea, seja no sentido de

grandiosidade inspiradora, seja no sentido de terror. O sublime, ainda assim, parece ter um poder transformador no sentido de mover os indivíduos para além deles.

O sublime, no contexto de debates culturais mais amplos sobre os limites da representação, foi abordado em várias exposições importantes, direta ou indiretamente, durante as últimas duas décadas, a saber: em 1993 “The Sublime Void (on Memory of the Imagination)” no Musée des Beaux Arts, Brussels. Em 2004, “The Big Nothing”, no ICA Philadelphia, em 2007 “On the Sublime”, Rothko, Klein and Turrell, Guggenheim Museum in Berlin, em 2009 “Various Voids: A Retrospective” at the Centre Pompidou.

Agnes Denes: *Campos de Trigo* – uma confrontação

A obra da artista norte-americana Agnes Denes, *Wheatfield - A confrontation* (Campos de trigo – uma confrontação) (1982), financiada pela *Public Art Fund*, em Nova Iorque, à primeira vista, em nada se assemelha ao que muitos entendem como arte, visto que a obra é um campo de trigo como outro qualquer, e não a representação de um campo numa tela. Aqui, o campo de trigo é real. Mas na concepção dessa artista – em que arte e ciência possuem ambições semelhantes – há aproximações e compreensões sobre a natureza e a complexidade das sociedades ocidentais na esfera de uma especulação filosófica. De acordo com o historiador e crítico de arte Peter Selz (1996, p. 47), Agnes Denes foi uma das primeiras artistas a trabalhar com *sitespecific* com interesse ecológico, em 1968, dando o nome de *eco-logic*.

A partir dessa obra, temos a possibilidade de instaurar uma relação entre arte como um corpo político, destacando alguns elementos que podem ir do grão, passando pelos próprios processos presentes em uma plantação de trigo a outros que passam despercebidos na obra. Ao considerarmos o grão como um símbolo desencadeador de um processo semiótico, teremos um percurso conhecido a percorrer, visto que sua origem e suas histórias já fazem parte de um imaginário popular milenar, que remonta ao período neolítico. Por conseguinte, essas duas primeiras opções já seriam índices apontando para diversas relações de ordem social, financeira etc. Ao optar por outro *corpus*, a ser metaforicamente criado a partir dessa obra, para dialogar com

as quest3es supracitadas, o espaço seria certamente mais instigante, pois nada mais estranho do que imaginar uma plantaço crescendo saudavelmente, ainda que quase asfixiada pelos arranha-c3eus de uma grande metr3pole. Ainda no 3mbito dessa possibilidade, este tipo de arte, Earth Art (se assim podemos denomin3-la), n3o est3 apoiado apenas no objeto, mas, sobretudo, na experi3ncia de espaço e no tempo, pois o observador pode se movimentar dentro da pr3pria obra.

Contudo, todas essas tentativas de determinar apenas um corpo pol3tico na obra nos levam a conjecturas inesgot3veis, e, conseqüentemente, 3s interpretaçoes que variam de interpretante para interpretante, como ressalta Santaella (2007, p. 356):

Toda imagem representada, ou seja, corporificada em um suporte de representaço, coloca em aço conceitos representativos que s3o pr3prios daquele suporte ou dispositivo. [...] quanto ao receptor da imagem, este tamb3m deve ter pelo menos certa familiaridade com os conceitos representativos, caso contr3rio a imagem n3o ser3 decodificada como tal.

Ao inv3s de destacar elementos, podemos analisar a obra de uma maneira mais aberta, pela possibilidade de transpor os limites impostos pelas t3cnicas tradicionais da arte. Pois, se por um lado, ela 3 indicial, apontando diretamente para seu objeto direto, por outro lado, como signo ic3nico, ela nos encanta, propicia uma contemplaço que somente a natureza 3 capaz de proporcionar. E, mesmo em se tratando de uma obra indicial, a fase ic3nica deve ser priorizada, visto que 3 no primeiro fundamento do signo que encontramos suas mais puras qualidades, que emergem da contemplaço. Ao adentrar nesse local, as refer3ncias espaciais e perceptivas s3o provavelmente as primeiras que podem suscitar sensaçoes diversas, como respirar o ar fresco e a brisa que v3m das 3guas do rio que correm sem cessar, caminhar pelo espaço, ficar parado observando as nuvens passar etc.

Thomas McEvilley, no artigo "Philosophy in the land: since the 1960s" (2004), destaca a po3tica que envolve a transformaço natural desse campo, no qual suas espigas ondeavam em direço ao rio Hudson, presenteando o observador com uma paisagem exuberante, onde todos os fen3menos naturais a alteravam. Os dias ensolarados de ver3o, o vento ao entardecer, a luz da

cidade à noite refletindo-se no campo, no qual todas as cores da natureza estavam presentes em sua plenitude; os diversos tons de verde e amarelo contrastando com a terra, o azul do céu espelhado nos arranha-céus. A obra de arte, como nos diz Deleuze e Guattari (1992, p. 213), “é um ser de sensações, e nada mais: ela existe em si contemplar e criar, é contração de sensação. A sensação, por sua vez, preenche em si mesma com aquilo que ela contempla”.

Ao transformar um terreno de detritos de aproximadamente 10.000m² em um saudável campo de trigo, localizado no coração do maior centro financeiro internacional, como um projeto de recuperação para uma área de aterro em Manhattan, Nova Iorque, Agnes Denes, como o próprio título da obra já indica, confronta a sociedade capitalista, que prioriza princípios que vão de encontro a valores humanos, por vários motivos. Primeiramente, pela intromissão na cidade, uma confrontação com a “alta” civilização. Segundo, a confrontação se dá pela comprovação da discrepância existente entre o valor do trigo dourado, saudável, colhido nesse campo, de US\$ 158 dólares, com o valor da terra, estimada em US\$ 4,5 bilhões de dólares. Portanto, o valor da terra em Manhattan e em outras capitais mundiais não é equivalente ao que ela (terra) produz, mas ao valor simbólico (imobiliário) e ao prestígio global que representam as corporações multinacionais. De imediato surge um corpo político que faz referência à ingerência, ao desperdício, à fome mundial e aos interesses ecológicos. Um apelo às prioridades extraviadas.

Ainda que quiséssemos nos distanciar dos índices, eles continuariam apontando para a Estátua da Liberdade, o World Trade Center e a área do Wall Street, que estão no seu entorno, e que são também símbolos da cultura norte-americana.

Mesmo que outros aspectos estejam diluídos ou obscurecidos, como a relação com a deusa Demeter, enfatizada pela artista, a obra também sugere uma sensibilidade neolítica, embora um dos desejos de Denes, entre tantos outros, fosse que, através dessa obra, a natureza pudesse ressurgir renovada e evocar seus elementos, como horizonte, sol, sombra, nuvem, chuva, tempestade, vento, alvorada, dia e noite, entre outros.

Seria possível endereçar a essa deusa da mitologia grega, responsável por todos os fenômenos e procedimentos ligados direta ou indiretamente à cultura da terra, uma releitura da sua trajetória durante o período em que roubaram sua Perséfone? Aqui, nesse campo, ela se esconde, e só sabemos

da sua presença através da enunciação da própria artista, ou se o interpretante lógico conhecer a história dessa deusa. O campo de trigo, considerado um símbolo, um conceito universal que representa alimento, energia, comércio, negócio mundial e economia. Assim como no período neolítico, quando o homem cultivou o trigo para poder alimentar outras culturas, os grãos colhidos por Agnes Denes também viajaram por 28 cidades ao redor do mundo numa exibição chamada “The International Art Show for the End of World Hunger”, em 1992, incluindo o Rio de Janeiro.

De acordo com a Filosofia da Natureza de Schelling (2001), o processo natural parte do nascer, morrer e deixar sua semente no mundo – que são os processos inteligentes da natureza, e o universo e a natureza são pura liberdade. Ao mesmo tempo em que confronta o capitalismo mundial, abrigo, alimento, Agnes Denes traz de volta à arte contemporânea o sublime, a natureza, que segundo o conceito de estética, de Charles Sanders Peirce, é onde reside o *kalos*, o admirável.

Campos de Girassóis: Anselm Kiefer e Vincent van Gogh

De acordo com Osborne (1991, p. 59), o pluralismo é o resultado da ruptura progressiva ou autodestruição do prévio projeto hegemônico do Modernismo, legalizado na pintura e na escultura durante os anos 1960 e início dos anos 1970 pela Arte Minimalista e a Arte Conceitual.

Dentro desse cenário pluralista, já abordado amplamente neste livro, em Horowitz e Huhn (1998) a pintura floresce no cenário artístico internacional depois de alguns anos, na década de 1980, à sombra dos objetos “desmaterializados”. Esse fenômeno de retorno à pintura concentrou-se na Europa, mais especificamente na Itália e na Alemanha, sendo que neste último país o neo-Expressionismo apresentava uma pintura com forte carga identitária da cultura germânica.

A jovem geração de pintores alemães (1980), quase sempre radicada nos principais centros urbanos e culturais – Berlim, Dusseldorf, Hamburgo e Colônia –, mostrava uma arte próxima ao Romantismo e ao Expressionismo do início do século XX. Sendo filhos da Segunda Guerra Mundial, esses artistas escolhiam temas que estavam voltados para a história desse país, e

assim destacam-se nomes como A. R. Penck, Anselm Kiefer, Georg Baselitz, Gerhard Richter, Jorg Immendorff e Markus Lupertz. Estes e inúmeros outros, inclusive de uma geração posterior, abordam em suas pinturas temas com a predominância do figurativo – retratos, autorretratos, paisagens, espaços habitacionais, quartos, salas de estar e cenas do cotidiano público e privado –, geralmente em grandes formatos nos quais se pode perceber que o uso da fotografia é recorrente durante o processo de elaboração de seus trabalhos.

Na obra desses pintores, há uma presença de obsolescência nos objetos, uma certa nostalgia, algo inóspito e a banalidade da existência cotidiana. O realismo figurativo é encontrado mais precisamente nas pinturas de Neo Rauch, Tim Eitel, Norbert Bisky e Sophie von Hellermann, que são considerados como pintores da *Neue Leipziger Schule* ou Nova Escola de Leipzig, oriundos da Academia de Artes Visuais de Leipzig. Entre eles, destaca-se Neo Rauch, com temas voltados para trabalhadores, postos de gasolina e figuras de histórias em quadrinhos. Nas pinturas de Tim Eitel, o Realismo é quase fotográfico, com figuras isoladas, e em alguns trabalhos elas surgem meditativas, como se observassem ou mesmo contemplassem algo que está fora do quadro.

Na arte alemã, segundo Honneth (1994, p. 51):

Dominava o internacionalismo ao sufocar a própria herança cultural, esta parecia que pretendia, simultaneamente, esquecer a recordação do estilo do regime *nazi*. Os artistas alemães ansiavam por seguir as ideias artísticas vindas da França, dos EUA e, por vezes, também da Itália.

Assim, no final do século XX, de acordo com Foster (1998, p. 197), temos testemunhado um reaparecimento da pintura, não só um renascimento de modos antigos como se fossem novos, mas também uma retomada de valores antigos, como se eles fossem necessários. Além desse reaparecimento, Foster admite a presença de certa aura na pintura e na fotografia, nas quais predomina originalidade, junto às práticas artísticas mais contemporâneas.

E, com eles, verificamos uma volta à natureza, como fonte de inspiração da arte dos dias atuais, tanto na fotografia, como na escultura e na pintura, inclusive, até mesmo, o retorno à pintura de paisagem. É a esse retorno, consideramos como um período de rememoração.

Anselm Kiefer abandonou os estudos em Direito e decidiu visitar o Monastério La Tourette, construído pelo arquiteto francês Le Corbusier. Seu objetivo era conhecer mais de perto os métodos pelos quais esse arquiteto trabalhava com os materiais, sobretudo o concreto, através do qual extraiu uma ideia abstrata sobre religião. La Tourette é um espaço que chama atenção pela harmonia existente na sua construção, assim como materiais que fazem uma associação à vida monástica, ou seja, simplicidade e aproximação à natureza. Além de suas obras, Le Corbusier era conhecido como um homem que entendeu o paradigma modernista, o embate dialético entre a tradição e a modernidade, entre a herança artística e o tecnicismo emergente do século XIX.

Benton (1987) define a arquitetura de Le Corbusier como uma obra que possui uma dimensão espiritual, visto que, em seus depoimentos, sua vida profissional e a particular não estavam separadas. Ele acreditava na existência voltada para a união coletiva, que em muito se aproxima do pragmatismo de Peirce, do admirável, e do absoluto de Shelling, e expressava o quanto havia lutado a favor do racionalismo, fortemente imbuído nele por uma vida ativa e pela ciência. E Le Corbusier reconhecia a inata e intuitiva ideia de um ser supremo que lhe era revelado aos poucos pela contemplação da natureza. Essa afinidade com os elementos naturais o levou, depois da Segunda Guerra Mundial, a iniciar uma investigação de signos figurativos do homem, da natureza, de materiais e do espaço, por entender que a natureza estava permeada por signos da história da humanidade.

Foi, então, a partir do convívio com esse espaço “sagrado” La Tourette, que Anselm Kiefer decidiu fazer uma arte que estivesse voltada para esses princípios. E, segundo Auping (2005, p. 24), “por mais de três décadas Kiefer explorou a grande pergunta desalentadora: por que conceitos tal como transcendência e a ideia de um ser superior tem existido por toda a história?” Em busca de respostas para seus questionamentos, Kiefer passa a investigar os materiais e elementos do mundo natural como um começo para seu trabalho, a partir das árvores, das florestas, dos ciclos de vida e da mitologia de serpentes e anjos, como meios de criar um diálogo entre céu e terra. Para esse artista, o universo contém espírito e está em um processo ininterrupto de criação e destruição, em que o fogo, os metais derretidos e suas possíveis combinações, ao se fundirem, são, ao mesmo tempo, transformação e criação.

Seu objetivo é passar um conteúdo que faça parte de sua história de vida através da matéria na arte.

Para Colpitt (2006, p. 104), as paisagens de Kiefer são campos de história, de guerra, de uma Alemanha que carrega o peso de uma trajetória peculiar, e abre espaço nos seus quadros para incluir a mitologia e o holocausto. Algumas de suas pinturas aludem à mitologia grega, e a referência que Keifer faz a Hércules está acompanhada do material devidamente escolhido, como o chumbo, um material a ele muito caro e simbólico. Quanto à cor, o chumbo não é claro nem escuro; é uma cor ou não cor com a qual ele se identifica; “Eu não acredito no absoluto. A verdade é sempre cinzenta”. (AUPING, 2005, p. 24)

A reintrodução da paisagem na pintura, a partir do final do século XX, trouxe consigo conceitos e teorias, a exemplo de Andrew Benjamin (1991, p. 95), filósofo especializado em arte contemporânea, que define a pintura de paisagem de Kiefer como sendo um campo da repetição, *again and a new*, para incluir a história “como uma obra de rememoração”. São paisagens sígnicas de campo de representação, de retorno e repetição com a contaminação de tempo – passado e presente, espaços de hibridização. O retorno que caracteriza a pintura de Kiefer vai além da técnica, traz memórias de um período que marcou a história da humanidade, ou seja, um “campo” liberado pela contemporaneidade, para a inclusão da história.

Para Honneth (1994, p. 52), Kiefer não aborda as forças primitivas nem as mistifica, pois, nas suas paisagens, “a terra apresenta-se queimada, é uma terra apocalíptica. As suas pinturas recordam a imagem da natureza apresentada pelos românticos e pelos Expressionistas, mas revelam as graves ameaças que pairam sobre o nosso mundo”. Devido a essa primeira característica do trabalho de Kiefer, isto é, à variedade de elementos naturais e à dimensão das obras, sua arte tem sido considerada memorável, termo que vai além de um mero adjetivo, algo que o ultrapassa e torna-se um conceito, pelos significados que abrange. A memória, nesse caso, refere-se a tudo aquilo que está relacionado ao fenômeno em processo de devir que não exclui seus antônimos, isto é, aquilo também que é esquecido. Nesse sentido, o ato de celebrar eventos, perpetuar momentos efêmeros, lembrar o passado através de diversos tipos de representação, por sua abrangência, tem sido considerado por alguns teóricos como sendo um monumento.

O monumento é um espaço aberto que permite que, tanto a lembrança como a sua ausência, possam transitar em processo dinâmico, ainda que muitas vezes pareça estático. Todo esse arsenal da memória faz com que o homem possa trazer à tona as experiências com o mundo real, que se dão mediante a apreensão do que é visto e vivido, pois estamos sempre preenchendo lacunas com o esforço da imaginação em busca de significados. Não existe o que está esquecido, haverá, então, a oportunidade de lembrar em outro contexto, em outro momento, de uma outra forma, porque os restos dos significados estão escondidos em nós.

Devido à representação de paisagens de terras desoladas, a arte de Kiefer se inclui nesse conceito de tempo, que tem sido associado ao que Walter Benjamin (1986) denomina de *Angelus Novus*, inspirado na aquarela de Paul Klee, realizada em 1920. Segundo Walter Benjamin (1986, p. 249), esse anjo:

Representa o anjo da história, com ares de quem se assusta com o presente, procura voltar para o passado, mas é empurrado para frente pelo sopro do futuro. De asas dilatadas e boca aberta, o *Angelus Novus* enxerga na cadeia de acontecimentos as catástrofes que se acumulam, mas não pode se deter para reconstruir o tempo, porque não pode fechar suas asas, elas estão presas às novas tragédias, às injunções do cotidiano. [...] A pintura de Klee intitulada 'Angelus Novus' mostra um anjo pronto para se afastar de algo que ele contempla fixamente. Seus olhos fitam, sua boca está aberta, suas asas espalhadas. Assim é a maneira pela qual alguém pode perceber o anjo da história. Seu rosto está em direção ao passado. Onde percebemos uma corrente de acontecimentos, ele vê uma catástrofe, que mantém ruínas que se amontoam sobre ruínas e se lança frente aos seus pés. O anjo gostaria de permanecer, acordar o morto, e tornar inteiro o que foi esmagado. Mas uma tempestade sopra do Paraíso; e o agarra pelas suas asas com tal violência que o anjo não pode mais fechá-las. Esta tempestade irresistivelmente impede-o de ir ao encontro do futuro, ao qual suas costas estão viradas, enquanto a pilha de escombros diante dele cresce *skyward*. Esta tempestade é o que nós chamamos de progresso.

Através da descrição da imagem do anjo de Paul Klee, Walter Benjamin (1986) revela seu maior desejo em recontextualizar a história, o que envolve uma rejeição de linearidade e historicidade e um rompimento de tempora-

lidade, resultando em um momento revolucionariamente carbonizado do “Agora-Tempo”. Santaella (2007, p. 203) sublinha que esse anjo interpretado por Walter Benjamin, em menos de um século, transmutou-se, e “já não deixa atrás de si uma montanha de ruínas; as montanhas agora rodeiam o anjo”. O “Angelus Novus” a que Santaella se refere é também, para o que Walter Benjamin denomina de aura, um conceito axial, e na obra de Kiefer todos esses conceitos estão presentes como um desafio para que a história seja lembrada, repensada, refletida, ou mesmo reconstruída, a imaginação passa a desempenhar um papel de investigadora dos elementos sensíveis para reproduzir e/ou representar as lembranças de uma cultura.

Além da pintura, Kiefer, conforme Colpitt (2006, p. 104), tem uma atração por livros, pelo fato deles serem manifestações de tempos, ou seja, o tempo que envolve o escritor para escrever, e o tempo que envolve a sua leitura, página por página. As pinturas já são propriedades do tempo, basta entrar num quarto e ela se apresenta – tudo está aí imediatamente. O observador pode ficar na frente dela pelo tempo que quiser, para tentar entendê-la melhor, mas não tem que seguir isso através de qualquer comprimento de tempo. Já em referência aos livros, eles são realizados para serem apreendidos de duas maneiras: livros que podem ser manuseados e livros que ficam entreabertos; esses últimos são livros que podem ser contemplados como pinturas. Esse interesse de Kiefer por livros surge em suas pinturas através de palavras, frases, nomes, que muitas vezes aparecem em forma de verbos que denotam uma atividade, ao invés de uma identidade decorrente de certas conexões com a história da Alemanha, a qual esse pintor não cessa de se referenciar. Na pintura *Your golden hair Margarete* (1981), a repetição de partes do poema de Celan, referindo-se a Ícarus, filho de Daedalus, configura a metonímia e a citação. Portanto, a paisagem histórica se mistura à paisagem mitológica, e a repetição estabelece a relação entre representação e o lugar da representação.

Desde 1993, Anselm Kiefer vive e trabalha no seu Hill Studio, em Barjac, a alguns quilômetros fora de Nîmes, ao sul da França. La Ribaute, como é chamado o estúdio com seus bens adjacentes, estende-se por aproximadamente 35 hectares de terra e caracteriza um complexo extraordinário de corredores, cavernas, velhas edificações industriais e espaços privados. Esse espaço serve de repositório de múltiplas impressões e influências, repleto de objetos encontrados de uma variedade de lugares diferentes: motor de avião

de bombardeio da Segunda Guerra Mundial, assentos de cinema, várias camas de hospital etc. Todos armazenados em *containers* para serem usados em suas obras; o local também possui, além de campos, várias estufas em que Kiefer cria plantas para usar nos seus trabalhos, sobretudo girassóis gigantes. Algumas vezes o espaço do estúdio-colina, em Barjac, torna-se um lugar onde a arte e a paisagem se fundem na medida em que pinturas são deixadas ao ar livre.

Kiefer fala um pouco sobre seu processo criativo, ao dizer que necessita da natureza; do tempo variável, do calor, do frio; da importância para ele em deixar suas lonas expostas à chuva, as quais são regadas com ácido, terra, já que não utiliza tintas industrialmente fabricadas. “A tinta vermelha não é vermelha, por exemplo, é ferrugem, ferrugem real. Estou constantemente experimentando com novos processos”. (KIEFER apud COLPITT, 2006, p. 110) Diferentemente do trabalho desenvolvido no seu país de origem, essas pinturas realizadas no sul da França falam visualmente sobre o cosmos, o Universo em seu conjunto e sua ordenação, estrutura universal em sua totalidade.

Ali, em Barjac, próximo de onde Van Gogh pintou seus últimos quadros, Kiefer passou a usar girassóis mortos, que, segundo ele, representam galáxias escuras, o reverso do poder de luz. Nas suas pinturas há uma variedade de imagens noturnas, pois, no seu entendimento, antes da luz era o vazio e ao vazio tudo deve retornar. De acordo com Auping (2005, p. 59), os girassóis e as sementes usados na pintura de Kiefer são uma explícita homenagem a Vincent Van Gogh. *Manget*, título de uma das suas obras, é composta de um sol central acompanhado de chamas de girassóis, na qual o fogo possui um significado importante. As pinturas *Sol invictus [Invincible Sun]* e *Die Klugen Jungfrauen* incluem vários girassóis em chamas junto às sementes dessa flor.

De acordo com Rose (1998), a série *In falling stars* (2007), composta por pinturas e instalações, apresenta girassóis secos, e o observador é confrontado com uma qualidade emotiva da obra proveniente do uso dessa flor, bem como de suas excepcionais texturas, como as camadas de tinta cobertas com materiais orgânicos: terra, palha, sementes de girassóis, incrustações densas, barro, cinza etc. Desse modo, a paisagem de Kiefer, embora sublime, é criada pelo observador, por todos os materiais compostos.

Segundo Andrew Benjamin (1991, p. 83), porém, as pinturas não são ilustrações de interesses teóricos; diferentemente, elas devem ser compreendidas como formulação e propostas para certos problemas. Elas materia-

lizam, trazem à tona, aquilo que não pode estar presente, ao mesmo tempo, “as pinturas não são mais uma ocasião para ver anomalias dentro de uma representação [...], elas tornaram-se desempenhos de ontologias profundamente ressonantes”. Nessas considerações, Andrew Benjamin (1991) descreve uma das principais características da arte contemporânea, ou seja, a partir da arte conceitual é necessário entender a arte com base em diversos ângulos. Portanto, devido à repetição da paisagem e girassóis, que, nesta questão, pode ser considerada uma visão geral da lógica “outra vez e de novo”, ou seja, outra vez, mas de uma nova maneira, há uma diferença considerável entre o tempo do objeto ou acontecimento lembrado e o presente. O tempo do objeto ou acontecimento lembrado é sempre diferente do tempo em que ele aconteceu – é outro tempo.

A instalação de Anselm Kiefer feita em 2007, especialmente para os corredores do Departamento de Antiguidades Orientais entre o Egito, Mesopotâmia e Irã do Louvre, intitulada respectivamente por *Athamor*, uma grande tela na qual o artista se representa nu, deitado em extrema concentração embaixo de girassóis, seguido por duas esculturas localizadas nos nichos da arquitetura do palácio, *Danae* e *Hortus conclusus*. *Athamor* para a alquimia seria um tipo de forno filosófico, construído de argila especial ou metal, utilizado para a obtenção da pedra filosofal, ou seja, para a transmutação suprema, de transformar metal em ouro. A posição do corpo desprovido de força ou pretensão parece se conectar com a terra e o cosmos, numa força mútua, diálogo entre o ser humano como representação do microcosmo, e a ideia de universo, como imagem do macrocosmo.

Em *Danae*, Kiefer constrói um girassol sobre pilhas de livros em metal. A flor já seca, equilibrada sobre uma grande haste, contrapõe as sementes douradas que repousam sobre as folhas dos livros. Danaé, grega, filha de Acrício e Eurídice, gerou um filho com Zeus, Perséu. Quando ainda virgem, fora aprisionada por seu pai numa torre de bronze ou num calabouço, pois, segundo as premonições do oráculo, seu futuro neto, o filho de Danaé, o mataria. Por fim, em *Hortus Conclusus* – jardim fechado, em latim – o artista cria um pequeno monte de girassóis. O termo alude também aos jardins secretos e isolados, cercados por altas muralhas ou plantas trepadeiras, que serviam como santuários, tal como os jardins labirínticos também comuns na idade média.

A obra de Kiefer retoma, dentre outras coisas, o conceito de sublime trazido à luz no fim do primeiro capítulo acerca da filosofia de Pierce. Sublimar para elevar, na arte quanto na alquimia. Talvez pela decantação da matéria que subjaz no forno *Athanor*, as sementes que douram os nichos da fachada do Louvre possam ser sopradas com o vento, a fim de retornarem para os lugares de origem, de onde muitas das peças ali expostas foram, ao longo da história, deslocadas.

A palavra “girassol”, conhecida universalmente, vem do grego *helianthus* – *helios* de sol e *anthos* de flor; símbolo do deus sol em várias culturas, incluindo os astecas e os incas. Seu centro possui um padrão definido, com uma organização de espirais interconectadas em que os números das espirais da esquerda e da direita são números sucessivos da série de Fibonacci. Acredita-se que há, aproximadamente, 34 espirais em uma direção e 55 em outra, chegando-se a 89 e 144, respectivamente. No texto de Bataille (1986), encontramos algumas passagens sobre esse assunto que servem de contribuições a nossas reflexões. Pelo interesse na obra de Van Gogh, Bataille (1986) desconstrói o conceito tradicional do girassol e seu movimento em direção à vida e à luz, associando-o a um sol que queima, e que vai além da sua luminosidade e da qualidade das cores. Opostamente, Bataille (1986) destaca uma pintura desse pintor que representa girassóis mortos e queimados pelo sol, ao que ele vê semelhanças entre Van Gogh e Prometheus, que roubou o segredo do fogo e foi punido pelos deuses.

Ao discorrer sobre a relação entre o girassol, a obra e o artista, Lawrence (1998, p. 173) traz outras contribuições à nossa contestação:

Quando Van Gogh pinta girassóis, ele revela, ou alcança, a relação nítida entre si, como homem, e o girassol, como girassol, num breve momento de tempo. Sua pintura não representa o girassol em si. Nós nunca devemos saber o que o girassol realmente é. [...] A visão da tela é eternamente incomensurável com a tela, ou a tinta, ou Van Gogh como um organismo humano, ou o girassol como um organismo botânico. Você não pode ponderar nem medir nem mesmo descrever a visão na lona. Ela apenas existe, para lhe dizer a verdade, na quarta dimensão. No espaço dimensional não tem nenhuma existência. É uma revelação da relação aperfeiçoada, num certo momento, de um homem e um girassol. Não é nenhum homem-no-espelho nem

uma flor-no-espelho nem está acima ou abaixo e através de alguma coisa. Está entre tudo na quarta dimensão. E esta relação aperfeiçoada entre homem e seu universo do ambiente circundante é vida em si para a humanidade. E tem esta qualidade da quarta dimensionalidade da eternidade e da perfeição. Mas isto é momentâneo. Homem e girassol desaparecem num momento, no processo de formar um novo relacionamento. A relação entre todas as coisas muda dia após dia, numa ação secreta e sutil de mudança. Logo a arte, que revela ou atinge a outro relacionamento perfeito, será para sempre nova.

HORTUS CONCLUSUS

DO CAMINHAR AO JARDIM

Espaço ontológico, a paisagem ao longo da história é esteio dos desejos e das paixões do homem e dos deuses, lugar onde nos remetemos, seja como cenário ou refúgio; a paisagem funciona como um ponto de fundação de narrativas, de migrações e de remissão; de passagens bíblicas na parábola do semeador, nos lírios do campo e no sermão da montanha, aos poemas como o Mahabharata que narra a Guerra de Kurukshetra e integram o texto sagrado da filosofia hindu. Com a passagem de Leo Steinberg em “Outros Critérios”, é possível visualizar a dimensão histórica e simbólica incrustada nas encruzilhadas às vezes confusas da compreensão da arte:

Quando se evaporou a camada de orvalho que caíra, apareceu na superfície do deserto uma coisa miúda, granulosa, fina como uma geada sobre a terra. Tendo visto isso, os israelitas disseram entre si: ‘que é isso?’. Pois não sabiam o que era. Disse-lhes Moisés: ‘Isso é o Pão que *lahweh* vos deu para vosso alimento. [...] Cada um colha dele quanto baste para comer, um gomor por pessoa [...] E os israelitas assim o fizeram; e apanharam, uns mais, outros menos’. Quando mediram um gomor, nem aquele que tinha colhido menos encontrou menos: cada um tinha recolhido o quanto podia comer. Moisés disse-lhes: ‘Ninguém guarde para a manhã seguinte’. Mas eles não deram ouvidos a Moisés, e alguns guardaram para o dia seguinte; porem deu vermes e cheirava mal. [...] A casa de Israel deu-lhe o nome de maná. Era [...] [de] sabor como bolo de mel. Disse Moisés: ‘Eis o que *lahweh* ordenou: Dele encheis um gomor e o guardareis para as vossas gerações, para que vejam o pão com que vos alimentei no deserto [...] Arão o colocou diante do testemunho para ser conservado’. (ÊXODO, cap. 16)

Depois de ler essa passagem, parei e pensei como o maná era parecido com a arte contemporânea: não apenas por ser um enviado de Deus [*lahweh*], ou por ser um alimento do deserto, ou por ninguém conseguir compreendê-lo bem – pois ‘não sabiam o que era’. Nem mesmo porque uma parte dele foi imediatamente posta num museu – ‘e o guardareis para as vossas gerações’; tampouco porque o seu gosto permaneceu um mistério, uma vez que a frase aqui traduzida como ‘sabor como bolo de mel’ é na realidade uma suposição; essa palavra hebraica não ocorre em nenhum outro lugar na literatura antiga e ninguém sabe o que ela realmente significa. Daí a lenda de que maná tinha o sabor que cada um desejava; embora viesse de fora, seu sabor na boca era invenção de quem o provasse. Mas o que decidi a analogia com a arte moderna, para mim, foi esta Ordem: colher do maná todos os dias, de acordo com o que for comer, e não para conservá-lo como uma garantia ou investimento para o futuro, fazendo da colheita de cada dia um ato de fé. (STEINBERG, 2008 p. 36)

No contexto artístico no qual predomina o Pluralismo (desde os anos 1960 e 1970), definido por Krauss como um período diversificado, dividido e fracionado, a energia não parece fluir através de um único canal. Práticas espalham-se além das bordas de seus suportes; misturam-se e mesclam-se em várias direções, incessantemente.

Se os homens se distanciariam da paisagem, como avaliou Debray (2003), e passariam a sonhar com os jardins e as *hortus conclusus*, o retorno de grupos de escultores à terra, no final da década de 1960, ao invés de causar nostalgia, abriu novos horizontes, tanto no campo do suporte, quanto no campo conceitual.

Assim como para algumas culturas a Natureza traz o senso de pertença e a Terra é considerada tanto real quanto mítica, nas reflexões culturais da Land Art, a presença do sublime foi redefinida desde Thomas Cole a Hudson River School, de Emerson a Thoreau. Mas a expansão desse termo passou a ser usado de forma mais sistemática, com conotações políticas para um espaço geográfico que precisava ser reivindicado e definido. A partir de então, as ocupações espaciais passaram a ter algo a dizer, e os diálogos podem ser estabelecidos por meio de tudo aquilo que nos é familiar às mais complexas teorias. Os temas dizem respeito à violência *da e pela* Terra, à relação do homem com o seu entorno e às formas de colonialismo que permeiam a história, subjugando tudo o que está à margem. Desse cenário dúbio e insurgente, cresce a movimentação de inserção e fortalecimento das minorias e dos coletivos artísticos que se dedicam às causas em comum ao ser vivo; o respeito à vida, tal como a reverência à diversidade.

Nesse panorama, a arte atual amplia os conceitos de imagem, representação e experiência, com ações que não se limitam em apenas representar a paisagem, e passam a gerir o conteúdo poético pela via da ocupação, do deslocamento e da apropriação enquanto princípio territorial e geográfico.

A prática do caminhar, como forma de mobilidade atribuída ao ser humano, remonta e atualiza constantemente a ideia de nomadismo e sedentarismo, das caminhadas de Diógenes Laércio às Deambulações dos Situacionistas e Dadaístas como Guy Debord e André Breton que sempre estiveram junto à paisagem. Praticada por artistas como Richard Long, Joseph Beuys, Francis Alÿs, Hamish Fulton e Andy Goldsworthy, Hélio Oiticica denominou esse tipo de ação de *Delirium Ambulatorium*, o se perder na cidade como elemento constituinte, método de apropriação e reconhecimento dessa área.

Do mesmo modo, o grupo Stalker, fundado por Francesco Careri, em 1995, se propunha a andar nos arredores de Roma, pelas vias desconhecidas, com exceção do centro histórico e turístico. No seu livro intitulado *Walkscapes: o caminhar como prática estética* Careri define essa ação como

elemento de construção da paisagem, por meio da experiência simbolizada do/no trajeto. Também identificadas com o movimento performático do Le parkour, as trilhas urbanas podem ser experienciadas cada vez mais nas cidades, a exemplo da recém-inaugurada *Transcarioca* (2016), com uma extensão de 180 km, cortando a capital da zona oeste à zona sul do Rio de Janeiro, e da *Appalachian Trail*, nos Estados Unidos da América do Norte, inaugurada em 1937 com 3.500 km, atravessando 14 estados, de Geórgia a Maine. Tais práticas de peregrinação e migração remontam à história da humanidade, estendendo-se às práticas filosóficas, conforme faziam os gregos pré-socráticos e as de cunho espiritual, como o caminho de Santiago de Compostela na Espanha, que recebe peregrinos desde o século IX, para reverenciar as relíquias do apóstolo Tiago. Todavia, há de se considerar que nenhum tipo de representação dá conta dessas experiências, mesmo a imagem mais próxima e fidedigna que se possa realizar, como o vídeo e o cinema.

As obras que se desdobram na natureza podem provocar sentimentos de impermanência; algumas distorcem o senso de orientação visual devido ao uso de matérias instáveis e em mudança, tais como água, fumaça, vento, fogo, raios, trovões. Nas Paisagens Sonoras, o conceito de ecologia acústica pode ser encontrado na obra do compositor, educador e ambientalista canadense Murray Schafer, que em seu livro *A afinação do mundo* (1977) traz a Paisagem Sonora Ressonante mediante o *World Soundscape Project*. Com a instalação *Clinamen* (2013), do artista e compositor francês Céleste Boursier-Mougenot, na Galeria Nacional de Victoria, em Melbourne, pode-se ampliar a noção de paisagem, composta por uma centena de tigelas de porcelana que flutuam sobre a água aquecida de uma piscina. Além de suas propriedades acústicas, a porcelana é conhecida por sua dureza, brancura e translucidez, e o registro sonoro de *clinamen* é acompanhado por um elemento visual comensurável.

Os vasos cerâmicos de escala variável, colocados sobre um fundo azul esférico e celeste, criam arranjos tonais e padrões cosmológicos, perceptíveis ao olho e ao ouvido, que convergem e se dispersam de acordo com as leis da natureza e o *design* do artista. A música é sempre a mesma, e todo o tempo diferente – circulando no ambiente e se estendendo por meio

do tempo.¹ (DELANY, 2013) Para Boursier-Mougenot, a água aquecida potencializa a ressonância acústica do encontro entre as tigelas, e traz o diálogo entre o pluralismo que permeia a área de contemplação sinestésica, ao declarar: “Há música a ser revelada em cada objeto, imagem ou lugar”.

Com uma área de aproximadamente 20 km², no interior do estado de Minas Gerais, o Instituto Inhotim conta com uma vegetação predominante de mata atlântica e pequenos espaços de cerrado, e abriga uma das maiores coleções de arte contemporânea a céu aberto do mundo, em uma íntima relação entre arte e natureza. Conta com a rica e complexa alteridade de biomas sensoriais, articulados pela fauna e flora, tal como as ações de educação ambiental com possibilidades estéticas entre os acervos botânicos e artísticos. Consolidado enquanto fundação em 2002, abrindo para visitas agendadas em 2005 e finalmente ao grande público em 2006, o Instituto Inhotim é um espaço ímpar no que concerne à efetivação de um projeto de integração entre arte, natureza e comunidade, visando o desenvolvimento de tecnologias ambientais, o planejamento para a conservação do meio ambiente e a valorização de um patrimônio cultural imensurável, que está muito além do valor estético e monetário. A potencialidade de Inhotim está na verificação de uma realidade que se consolida pela integração e respeito de diversidades.

Dentre os pavilhões localizados em meio a um projeto paisagístico que sugere um afinado manifesto político pela integração, o *site-specific* Sonic Pavilion, 2009, do norte americano Doug Aitken, apresenta uma complexa mistura entre tecnologia, paisagem e simplicidade, erigida em torno de um poço tubular com 200 metros de profundidade, equipado com microfones e amplificadores para captar o som da terra, que são transmitidos em tempo real, em um pavilhão circular, no topo de um morro, onde se tem o panorama em 360 graus do lugar.

A obra conceitual e minimalista se inicia no percurso até o topo do morro que cedia o pavilhão. Com uma subida leve de aproximadamente um quilômetro em meio à vegetação atlântica, contempla-se a fauna e flora. A clareira no topo, onde se instaura o pavilhão de Aitken, é margeada por uma vegetação árida. Ao subir a rampa de acesso, pede-se silêncio e, então, nos deparamos com uma grande circunferência de vidro, com uma abertura

1 www.ngv.vic.gov.au

no centro, no piso e no teto. Os ruídos amplificados pelo sistema de som do pavilhão surgem tímidos e sem sentido, e à medida que nos sentamos e nos colocamos a contemplar a paisagem, a descançar da subida, a sequência orgânica de sons que brotam do fundo da terra adquire uma densidade que parece equalizar a frequência do nosso próprio corpo. Terra, corpo e a vida acontecendo involuntariamente, de formas nunca repetidas, sempre um estalo que se assemelha ou se distancia do outro.

Semelhante ao grafite, os artistas da “Jardinagem de guerrilha”, como são denominados, iniciaram suas ações à espreita, para semear lugares abandonados, como uma forma de insurgência urbana, estética, poética, filosófica e política. Mas o conceito de cidade jardim surge no século XIX, proposto por Ebenezer Howard que veio a ser o precursor de *ecocidade*, através de construção de mapas de comunidades autônomas e sua subsistência. Esse urbanista criou cinturões verdes e, dentre os desenhos inspirados na sustentabilidade, destaca-se o “Diagrama dos três imãs”, norteado pela questão: “Pessoas, para onde elas irão?”. Nesses, Howard traz as seguintes opções: cidade, campo ou campo-cidade.

Os índices de práticas do caminhar e de jardinagem mencionados acima servem para ilustrar como a arte contemporânea, ao se desvincular da representação pictórica e bidimensional, traz de volta, muitas vezes, as práticas ancestrais, mesmo que esse processo não seja identificado. Embora as coisas inanimadas sejam aquelas que mais evidenciam a existência do homem, como fala George Kubler (2013), “as convenções metafóricas usadas para descrever esse passado visível, são meramente biológicas”. As interpretações, nesse sentido, não nos oferecem evidências da complexa variedade da experiência. Para Kubler, o fluxo dos objetos nunca esteve completamente parado, mesmo com o desaparecimento de famílias de artesãos e de determinadas civilizações. Tudo o que se faz agora constitui uma réplica ou uma variante de algo que foi feito há algum tempo atrás e que, por sua vez, também foi réplica ou variante de outros objetos. Tudo isso num movimento incessante desde o surgimento da era humana. (KUBLER, 2013, p. 28) Certamente, não é um simples retorno, mas uma forma de ressignificação. Nem, tampouco, se trata de uma volta apenas aos objetos, ferramentas etc., mas, sobretudo, à retomada de práticas artísticas que não faziam parte de museus, mas do

cotidiano. No entanto, essas “coisas” eram arte no sentido de proporcionar uma experiência, com sentidos tanto terrestres, quanto celestiais.

O termo “Incerteza Viva” (2016), tema da 32ª Bienal de São Paulo, seria mais um território de fluxos do que um conceito específico. Nos textos para o catálogo desse evento, o curador Jochen Volz encontra no caos uma complexidade que, pela instabilidade, comunga com a consciência coletiva de trajeto. Entendendo a incerteza como uma localização, na qual a diversidade denota uma inteligência cosmológica que questiona narrativas prontas.

“Sobre diferença sem separabilidade”, título do texto de Denise Ferreira da Silva, a palavra “incerteza viva” sustenta que as diferenças culturais são incertezas, e estas, em determinado contexto político, reverberam pela dificuldade em chegar a um acordo quanto aos direitos humanos. Ainda pela incerteza, Denise encontra na não localidade um princípio epistemológico, e na virtualidade, um descritor ontológico, e ambos seriam indicadores da impossibilidade de compreender a existência com as ferramentas que reproduzem essa separabilidade. Igualmente, como o curador dessa Bienal, Lars *Bang* Larsen, escritor e historiador de arte, considera pela tentativa de capitalizar a matéria viva: instabilidade e precariedade como conteúdo da existência. Quando as precariedades são identificadas e relacionadas umas com as outras, elas deixam de ser incertezas sem substância, e passam a representar modos diversos de multiplicar as lutas e de compreender a extensão e os limites globais *do e no ser*; tenta tornar legível nosso espaço histórico; procura uma unidade, um *continuum* da precariedade, que está em constante atualização, pois incerteza é vida acontecendo. Nesse sentido, as categorias do contemporâneo e da arte são deslocadas à condição de ruína, não por um viés catastrófico, mas pela certeza de que tudo nasce, cresce se desenvolve e padece...Para que outras coisas surjam, e para que nossas histórias sejam permeadas pelas histórias de outros. “Porque a arte é inabitável, ela sabe o que é um pensamento sem lar”. (32ª BIENAL, 2016, p. 76)

A antropóloga e cineasta Elizabeth Povinelli cita Derrida, Wittgenstein e Heisenberg ao analisar o acontecimento como algo inominável, dito que toda afirmação é equidistante à negação. Logo, a construção de um eixo, nesse sentido, gera um conflito cultural, pois nos convertemos a uma realidade, ou a desertamos. A precisão escapa ao instante, pois não podemos atribuir narrativas sem que haja uma edição agenciada.

Da vasta lista de artistas participantes, destacamos o polon3s, naturalizado brasileiro, Frans Krajcberg, que transportou um conjunto de esculturas intituladas “Gordinhos, Bailarinas e Coqueiros”, feitas com troncos, ra3zes e madeira calcinada, criando uma instala33o de transi33o entre externo/inter-no que revela sua experi33ncia onde vive cercado de manguezais, no interior da Bahia. Pr33ximo ao manguezal de Krajcberg encontra-se a obra do paraense Ben3 Fonteles, que se autointitula *artista*. *3gora: Oca Tapera Terreiro* (2016), oca, de teto de palha e paredes de taipa – materiais usados em habita333es ind3genas e caboclas –, cujo t3tulo “carrega o desejo de interligar v3rios tempos e conhecimentos, tendo o terreiro como refer33ncia a um espa3o de celebra33es e oferendas.” Ao adentrar, o visitante 3 convidado a contemplar objetos, materiais org3nicos, resqu3cios trazidos pelo mar, artefatos tradicionais com texturas, sons e cheiros. As ideias se materializam em cataloga33o e ressignifica33o de objetos e documentos hist3ricos, como na obra de Ruth Ewan *Back to the Fields* [Volta ao campo] (2015/2016). A cr3tica 3 organiza33o do tempo a partir de princ3pios racionais, abandonando a influ3ncia religiosa do calend3rio gregoriano, “as obras questionam a rela33o que mantemos com a temporalidade e a vida, quando a no33o de tempo j3 n3o se refere a nenhuma experi33ncia concreta com o mundo natural, tornando-se uma unidade de medida abstrata reguladora de nossas atividades.” Carla Filipe, em *Migra33o, exclus3o e resist33ncia* (2016), questiona a forma como as planta33es de jardins e hortas s3o constru3das na contemporaneidade; propriedade e sobreviv33ncia frente 3 crescente extin33o da biodiversidade.

De acordo com a curadoria, a incerteza na arte contempor3nea est3 conectada ao improvisado, 3 especula33o, 3 d3vida e at3 aos fantasmas e receios mais profundos de cada um de n3s, seja o aquecimento global e seu impacto em nosso habitat, a extin33o de esp3cies e a perda de diversidade biol3gica e cultural, a instabilidade econ3mica ou pol3tica, a injusti3a na distribui33o dos recursos naturais da Terra, a migra33o global e o cosmos. E, nesse percurso, a natureza e sua exist33ncia enquanto fonte de sobreviv33ncia, muitas vezes veladas, e nem sempre planet3rias, t3m sido um tema recorrente.

Com o prop3sito de rastrear “o pensamento cosmol3gico, a intelig33ncia ambiental e coletiva, e as ecologias sist3micas e naturais, Incerteza viva se constr3i como um jardim, no qual temas e ideias se entrela3am livremente”.

Enquanto alguns artistas buscam nas plantas ser fiel à passagem do tempo e ao ciclo da vida, na obra da brasileira Maria Thereza Alves, *Seeds of Change: A Floating Ballast Seed Garden, 2012-2016*, as plantas enganaram esse ciclo. Artista participante da 32ª Bienal de São Paulo, Alves não apresenta esse trabalho que muito bem descreve o conceito de “Incerteza Viva”.

À primeira vista, a barcaça de concreto que flutua no Porto Flutuante de Bristol, Inglaterra, é um jardim como outro qualquer. Em desuso, a barcaça (9 metros de largura, 24 metros de comprimento e 120 toneladas) abriga plantas de sementes de lastro que se encontravam nos cascos dos navios.

Assim como as sementes são silenciosas, sobretudo as que estavam adormecidas por tanto tempo, a arte também não descreve o que está por trás do seu processo e das ideias do artista. Para os transeuntes apressados, ou mesmo aos que contemplam o jardim flutuante, as qualidades que dele emanam já são o suficiente. Mas a história, transdisciplinar e que abrange várias áreas do conhecimento humano, é passada para grupos de visitantes e escolas como forma de trazer a natureza para mais perto do homem, em tempos de crise. Dos conhecimentos sobre botânica, também afloram questões que tocam nos temas mais importantes da segunda década do século XXI – migração, pertença e identidade.

De acordo com as informações de Sam Phillips (2016), o projeto de sementes de lastro se iniciou a partir do contato de Alves com a pesquisadora finlandêsa Heli Jutila. Ao descobrir que essas sementes poderiam permanecer adormecidas por centenas de anos, a pesquisa em arquivos de cidades, como Alemanha e Inglaterra, envolveu cientistas e artistas, sobretudo o designer alemão Gitta Gschwendtner. Juntos, Alves e Gschwendtner trabalharam nessa obra, em que prevalece a sustentabilidade do sistema de irrigação que utiliza a água bombeada diretamente desse porto, ao sistema de iluminação com painéis de energia solar.

Entre os séculos XVII e início do século XX, os navios mercantes, que viajavam por diversos continentes, utilizavam terra nas suas comportas para mantê-los estáveis na água. Misturados a todos os tipos de matéria orgânica, incluindo sementes, os lastros deixaram rastros de civilizações, sobretudo no que diz respeito às relações entre as antigas vias marítimas mercantis e à biodiversidade da flora adjacente dos portos europeus e escandinavos, implicados no tráfico de escravos.

As investigações podem retratar as rotas comerciais que afetaram a entrada ilegal de plantas que, nessa conjuntura no tempo, na Grã-Bretanha, podem ser tão familiares para borrar nosso conceito do que representa e não representa uma flora “britânica” autêntica; isto é, como a imigração de pessoas, a imigração de sementes problematiza os meios pelos quais a identidade e as pertencas nacionais são definidas.

Alves, segundo Sam Phillips (2016), compara a história da flora de lastro aos movimentos globais dos seres humanos; essas asseguram que nada permanece seguramente em um lugar. Os intercâmbios interculturais, por não serem fixos, mas fluidos, como a própria natureza, perpassam por fronteiras geográficas, culturais, sociais e políticas, e, com isso, borram as distinções entre o que é ser nativo e o significado de “estrangeiro”.

Os artistas que trabalham com jardins não estão preocupados com a representação em si, mas com a apresentação de algo como tal ela é. Isso nos faz retornar às teorias de Danto (1981) nas quais ele coloca em discussão o termo “transfiguração do lugar comum” a partir da obra intitulada *Brillo*, de Warhol. Para “ser-arte”, nesse aspecto, o objeto deve ir além de suas características perceptíveis para desenvolver uma cadeia de relações, sobretudo quando o objeto torna-se arte a partir do lugar que ele passa a ocupar; quando objetos visualmente indiscerníveis passam a ter estatutos ontológicos diferentes.

Semelhante, esses jardins são *Apropriações*, como os primeiros *ready-mades* de Duchamp, os *ready-made* da imagem e os *ready-made* do espaço, cada um com suas devidas características. Como signos híbridos, as associações não se esgotam, sejam com os quintais, hortas e jardins e a natureza em geral, de onde habitam as tradições culturais milenares, sejam ao Jardim Medieval de Flores aos dos Mosteiros e da Alma; do Primeiro Jardim do Paraíso, descrito em Gênesis, aos Monásticos. Nesses, a interioridade que comunga com o mundo e a natureza representa o Sagrado na medida em que faz as ligações entre o céu e a terra, na meditação, na contemplação e no trabalho.

E, sobretudo no que tange à identidade, conceito que nos é tão caro, este texto requer, no seu final, trazer, à luz de Peirce e Vincent Colapietro, o *self-signo* para maiores reflexões.

Para Peirce,

Todo pensamento é dialógico na forma. O seu self de um instante apela ao seu self mais profundo para a sua concordância. Conseqüentemente, todo pensamento é conduzido em signos que são principalmente da mesma estrutura geral das palavras; aqueles que não são têm a natureza dos signos de que necessitamos de quando em quando nas nossas conversações para superar os defeitos das palavras ou símbolos. (6.338)

“O self é, antes de tudo, um signo em processo de desenvolvimento” (COLAPIETRO, 2014, p. 111), um *continuum* em crescimento; e não se limita ao indivíduo, mas ao fluxo do espaço-tempo cujo pensamento, qualquer que seja, é signo e tem por princípio ordenador a natureza da linguagem. O *Self* se constrói junto às experiências, e, nesse sentido, sua existência é passível; tanto à exterioridade daquilo que nos chega, nos acessa, como para uma interioridade organizadora, silenciosa e contemplativa. Ambas possuem um valor primevo, no que diz respeito à relação entre o que trazemos via ancestralidade, tal como tudo que se constitui da natureza, e dessa origem, dar-se-á o dialogo com o mundo. Por assim ser, esse signo encarnado num organismo vivo (corpo) como meio/forma de expressão está presente em nós e é uma manifestação fenomênica de nós mesmos/fora de nós – dito que este dentro/fora, só pode ocorrer na determinação de um espaço, a saber: a natureza. A individualidade depende da interação; ser um *Self* é estar em processo de se tornar um, que nunca está completo (desejo). Ele está incrustado no aspecto cultural e histórico. Configuração que constrói índices da imagem do sujeito, culminando numa retroalimentação entre nossas imagens físicas e mentais.

Spinoza (2013, p. 13) esclarece que “Por substância compreendo aquilo que existe em si mesmo e que por si mesmo é concebido, isto é, aquilo cujo conceito não exige o conceito de outra coisa do qual deva ser formado”. A substância não prevê uma exterioridade desvinculada do corpo, pois toda relação de distância/proximidade está ancorada num centro, num corpo substancial. Já “Por atributo compreendo aquilo que, de uma substância, o intelecto percebe como constituindo a sua essência”, pois toda substância é referente de um *corpus* elementar, e, não obstante, o tempo, o acaso e as experiências lhe atribuem novos sentidos. “Por modo compreendo um

ente absolutamente infinito, isto é, uma substância que consiste de infinitos atributos, cada um dos quais exprime uma essência eterna e infinita”, e conclui:

Por Deus compreendo um ente absolutamente infinito, isto é, uma substância que consiste de infinitos atributos, cada um dos quais exprime uma essência eterna e infinita [...] pertence à essência do que é absolutamente infinito tudo aquilo que exprime uma essência e não envolve qualquer negação. (SPINOZA, 2013, p. 13)

À compreensão da divina essência por Spinoza nos é oportuna para contemplar os profundos questionamentos acerca do conceito de atualidade, num contexto em que os meios, as mídias e os corpos transitam e se organizam em favor à diversidade, à crise como palavra de ordem. Os índices de contemporaneidade são demarcados por conflitos, tensões, cisões e hibridizações que pulsam à essência da complexidade do ser vivo enquanto sinônimo de evolução, permanência e coexistência. E, nesse sentido, potencializamos um espaço de grandeza imensurável quando nos debruçamos sobre a razão criativa que desperta, amplia, esgarça e ultrapassa, *ad infinitum*, o “homem-que-somos”.

REFERÊNCIAS

- ADAMS, S. L. *The methodologies of art: an introduction*. Colorado: Allworth Press, 1998.
- ALLOWAY, L. *American pop art*. New York: Whitney Museum of America, 1974.
- ALVES, M. T. *Seeds of Change: A Floating Ballast Seed Garden*. Arnolfini Europe's leading centres for the contemporary arts. Disponível em: <<http://www.arnolfini.org.uk/>>. Acesso em: 29 mar. 2017.
- ALVES, M. T. *Wake: A Project for Berlin*. Berlin: DAAD/ 4FREE, 2000.
- ANDRADE, M. *O turista aprendiz: estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez*. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria de Cultura, Esportes e Tecnologia, 1976.
- ANJOS, M. dos. *Mesmo diante da imagem mais nítida, o que não se conhece ainda*. Recife, 2006. (Catálogo de exposição).
- ARGAN, G. C. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Tradução de Denise Bottmann e Federico Caroti. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- ASCOTT, R. *Consciousness reframed: art and consciousness in the post-biological era*. Newport: University of Wales Press, 1997.
- ASCOTT, R. Is there love in the telematic embrace? In: STILES, K.; SELZ, P. (Ed.). *Theories and documents of contemporary art*. Berkeley: University of California Press, 1996. p. 491-498.
- AUPING, M. (Ed). *Anselm Kiefer: Heaven and earth*. London: Prestel, 2005.
- BACHELARD, G. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Tradução de Joaquim José Moura Ramos et al. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Os Pensadores, v. 38).
- BAKER, G. Photography's Expanded Field. *October*, Cambridge, v. 114, n. 114, p. 123, Oct. 2005.

BARTHES, R. From work to text. In: WALLIS, B. (Ed.). *Art after modernism: rethinking representation*. New York: New Museum of Contemporary Art; Boston: David R. Godine, 1991.

BATAILLE, G. Van Gogh as Prometheus. *October*, Cambridge, v. 1, n. 36, p. 111-127, 1986.

BELTING, H. *O fim da história da arte*. Tradução de Rodnei Nascimento, São Paulo, Cosac Naify, 2012.

BELTING, H. *Likeness and presence: a history of the image before the era of art*. Translated by Edmund Jephcott. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

BELTING, H. *A verdadeira imagem*. Tradução de Artur Morão: Porto, Dafne, 2011.

BENJAMIN, A. Kiefer's approaches. In: BENJAMIN, A.; OSBORNE, P. (Ed.). *Thinking art: beyond traditional aesthetics*. London: Institute of Contemporary Arts, 1991. p. 59-79.

BENJAMIN, W. *O anjo da história; Experiência e pobreza*. Tradução de João Barreto. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de Jose Carlos Martins Barbosa e Hermerson Alves Baptista. 3. ed. Rio de Janeiro: Brasiliense, 2000. (Obras escolhidas, 3).

BENJAMIN, W. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, L. C. (Org.). *Teoria da cultura de massa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. p. 207-240.

BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Paulo Sérgio Rouanet. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 222-232. (Obras escolhidas, v. 1).

BENSE, M. *Inteligência Brasileira: uma reflexão cartesiana*. Tradução de Tercio Redondo. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BENTON, T. (Ed.) *Le Corbusier: architect of the century*. London: Arts Council of Great Britain, 1987.

BERGER, J. *Maneiras de ver*. Tradução de Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BERGER, J. *Ways of seeing*. New York: Viking Books, 1987.

BOURGEOIS, L. *Deconstruction of the Father/Reconstruction of the Father: Writings and Interviews 1923-1997*. Editado por Marie-Laure Bernadac; Hans-Ulrich Obrist. London: Violette Editions, 1998.

- BEUYS, J. A Revolução Somos In: Nós. FARKAS, S. (Org.). *Catálogo*. São Paulo: Edições SESC, 2010.
- BORGES, J. L. *História da eternidade*. Tradução de Carmem Cirne Lima. 2. ed. São Paulo: Globo, 2006.
- BOURGEOIS, L. Louise Bourgeois: interview with Donald Kuspit (1988). In: STILES, K.; SELZ, P. (Ed.). *Theories and documents of contemporary art*. Berkeley; London: University of California Press, 1996. p. 38-39.
- BOURGEOIS, L. *Ode à l'oubli (Ode to Forgetting)*. New York: Peter Blum Edition, 2004.
- BREY, R. Depoimento do artista para Universalis. Universalis, São Paulo, 1996. XXIII, Bienal Internacional de São Paulo.
- BEUYS, J. *Explaining pictures to a dead hare*. Galerie Alfred Schmela. 1965. Disponível em: <<https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/434.1997.9/>> Acesso em: 15 mar. 2017.
- CANCLINI, G. N. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2006.
- CAPRA, F. *Pertencendo ao universo: explorações nas fronteiras da ciência e da espiritualidade*. Tradução de Maria de Lourdes Eichenberger. São Paulo: Cultrix, 1999.
- CARERI, F. *Walkscapes: O caminhar como prática estética*. Tradução de Frederico Bolnaldo. São Paulo: GG, 2013.
- CAUQUELIN, A. *Frequentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea*. São Paulo: Martins, 2008.
- CAVALCANTE, N. de A.; WANNER, M. C. A.; GONDIM, R. C. Semeando métodos. *METAgraphias: metalinguagem e outras figuras* v. 1 n. 1, p. 220-228, Brasília, mar. 2016.
- CELANT, G. *Art povera: conceptual, actual or impossible art?* Minnesota: Studio Vista, Universidade do Minnesota, 1969.
- CHIARELLI, T. "O tridimensional na arte brasileira dos anos 80 e 90: genealogias, superações". In: RIBENBOIM, R. (Org.). *Tridimensionalidade na arte brasileira do século XX*. São Paulo: Itaú Cultural, 1997. p. 170-171.
- CLEVELAND, K. The art of memory: São Paulo's Afro-Brazil Museum. In: *Politics of memory: making slavery visible in the public space*. New York: Routledge, 2013, p. 197-212.

COLAPIETRO, V. *Peirce e a abordagem do self: uma perspectiva semiótica sobre a subjetividade humana*. Tradução Newton Milanez. São Paulo: Intermeios, 2014.

COLPITT, F. *Kiefer as occult poet*. *Art in America*, New York, v. 1, n. 3, p. 104-111, mar. 2006.

COOKE, L.; GOVAN, M. *Richard Serra: Torqued Ellipses*. New York: Dia Center for the Arts, 1997.

COTTON, C. *A fotografia como arte contemporânea*. Tradução de Maria Silva Mourão Netto. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

CRIMP, D. The photographic activity of postmodernism. *October*, New York, v. 1 n. 15, p. 91-101, 1980.

DANTO, A. C. *After the end of art: contemporary art and the pale of history*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

DANTO, A. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Edusp: Odysseus, 2007.

DANTO, A. C. Symbolic expressions and the self. In: HOROWITZ, G.; HUHN, T. (Ed.). *The wake of art, criticism, philosophy and the ends of taste*. Amsterdam: G+B Arts International, 1998. p. 97-114.

DANTO, A. C. *The Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge: Harvard University Press, 1981.

DAVIES, P. J. E. et al. *Janson and Janson's basic history of western art*. 7th. Boston: Pearson Prentice Hall, 2005.

DE MAN, P. A letter. *Critical Inquiry*, Chicago, v. 8, n. 3, p. 509-513, 1982.

DEBRAY, R. *Acreditar, ver, fazer*. Tradução de Eliana Maria de Mello Souza. São Paulo: Edusc, 2003.

DELANEY, C. F. Peirce sobre ciência e metafísica: visão geral de uma visão sinóptica. *Cognitio*, São Paulo, v. 1, n. 3, p. 11-21, nov. 2002.

DELANEY, C. F. Peirce sobre ciência e metafísica: visao geral de uma visao sinoptica. *Cognitio*, São Paulo, v. 1, n. 3, p. 13-21, nov. 2002.

DELANY, M. *Céleste Boursier-Mougenot*: Clinamen. 2013. Disponível em: <<https://www.ngv.vic.gov.au/essay/celeste-boursier-mougenot-clinamen/>>. Acesso em: 15 mar. 2017

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Cecília Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr.; Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELIGNY, F. *O Aracniano e outros textos*. Tradução de Lara de Malimpensa. São Paulo, SP: N-1 Edições, 2015.

DERRIDA, J. *Of grammatology*. Translated with an introduction by Gayatri C. Spivak. Baltimore: John Hopkins University Press, 1976.

DEWEY, J. *Art as experience*. New York: The Berkeley Publishing Group, 1980.

DEWEY, J. *Arte como experiência*. Tradução de Vera Ribeiro, São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da imagem*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 2000.

DRUCKER, J. Photography after photography. *Art Journal*, London, v. 58, p. 107-111, Mar. 1999.

DUBOIS, P. *O ato fotográfico*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1993.

DUSSELDORF SCHOOL OF PHOTOGRAPHY. Disponível em: <<https://www.artsy.net/gene/dusseldorf-school-of-photography>>. Acesso em: 12 mar. 2017.

DUVE, T. de. *Kant after Duchamp*. Cambridge: The MIT Press, 1998.

ECO, U. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ELIOT, T. S. *Four quartets*. London: Faber and Faber, 1986.

ELKINS, J. *The Domain of Images*. London: Cornell University Press, 1999.

ELKINS, J. *The Object Stares Back: On the Nature of Seeing*. New York: Harcourt Brace, 1997.

EMERSON, R. W. *Nature*. In: EMERSON, R. W. *Essays and Lectures*. 7th. New York: Literary Classics of United States Inc., 1990. p. 9-49.

ENGBERG, S.; NOCHLIN, L.; WARNER, M. *Kiki Smith: A gathering, 1980-2005*. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 2005.

ENWEZOR, O. Gabriel Orozco: silencios infinitos. *Atlantica Internacional. Revista de Arte y Pensamiento*, v. 1, n. 17, p. 20-30, dez. 1997.

- ESPOSITO, J. L. *Schelling's Idealism and Philosophy of Nature*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1977.
- FABRIS, A. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotogr3fico*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- FINEBERG, J. *Art since 1940: strategies of being*. New York: Prentice Hall, Inc., 1996.
- FLAUBERT, G. *Dictionnaire des id3es recues*. Paris: L. Conard, 1910.
- FOSTER, H. (Ed.). *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. 2. ed. New York: New Press, 1998.
- FOUCAULT, M. Of other spaces. *Diacritics*, New York, v. 16, n. 1, p. 22-27, 1986.
- FRIED, M. *Art and objecthood*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.
- GABARA, E. *Errant Modernism: The Ethos of Photography in Mexico and Brazil*. Durham: Duke University Press, 2008.
- GONDIM, R. *Percografias: inscritos imagin3rios*. Salvador: EBA-UFBA, 2014.
- GREENBERG, C. Modernist painting. In: *The collected essays and criticism: modernism with a vengeance, 1957-1969*. Chicago: University Of Chicago Press, 1960. v. 4.
- GREENBERG, C. *Toward a newer Laocoon*. Partisan Review, New York, v. 7, n. 4, p. 296-310.
- HAUSER, A. *Teorias da arte*. 2. ed. Lisboa: Editorial Presen3a, 1988.
- HEIDEGGER, M. The origin of the work of art. In: ROSS, S. D. (Ed.). *Art and its significance: an anthology of aesthetic theory*. 2nd. Albany: State University of New York Press, 1987. p. 258-287.
- HONNEF, K. *Arte contempor3nea*. Tradu33o de Casa das L3nguas. Kohn: Horizonte, 1994.
- HOROWITZ, G.; HUHN, T. (Ed.). *Arthur C. Danto, essays: the wake of art, criticism, philosophy and the ends of taste*. Amsterdam: G+B Arts International, 1998.
- HOWARD, E. *Cidades-Jardins de amanh3*. S3o Paulo: Hucitec, 1996.
- HOWES, G. Palm Sunday: myth, meaning and representation. In: HOWES, G. *Anselm Kiefer: aperiatur terra*. London: Jay Jopling; White Cube; Sydney: Art Gallery of New South Wales, 2007.

- HUGHES, R. *American visions*. New York: Random House, Inc., 1999.
- HUYSSSEN, A. *After the great divide: modernism, mass culture, postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- IBRI, A. I. *Kosmos Noetos: a arquitetura filosófica de Charles Sanders Peirce*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- INSTITUTO INHOTIM. Disponível em: <<http://www.inhotim.org.br/>>. Acesso em: 2 maio 2017.
- KAPROW, Allan. The legacy of Jackson Pollock. *Artnews*, New York, v. 57, n. 6, p. 55-57, Oct. 1958.
- KRAUSS, R. *Caminhos da escultura moderna*. Tradução de Júlio Fischer. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- KRAUSS, R. *Campo ampliado da escultura e da arquitetura*. São Paulo: Ática, 1997.
- KRAUSS, R. *Cindy Sherman*. New York: Rizzoli International Publications, 1993.
- KRAUSS, R. *The optical unconscious*. Cambridge: The MIT Press, 1998.
- KRAUSS, R. *Originality of the Avante-Garde and Other Modernist Myths*. Mass: MIT Press, 1986.
- KRAUSS, R. The originality of the avant-garde: a postmodernist repetition. In: WALLIS, B. (Ed.). *Art after modernism: rethinking representation*. New York: New Museum of Contemporary Art; Boston: David R. Godine, 1991. p. 13-29.
- KRAUSS, R. Sculpture in the expanded field. In: FOSTER, H. (Ed.). *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. New York: The New Press, 1990. p. 31-42.
- KUBLER, G. The shape of time: remarks on the history of things. In: GROOM, A. (Ed.). *Time (Documents of Contemporary Art)*. London: Whitechapel Art Gallery; Cambridge: The MIT Press., 2013. p. 28-29.
- KUHN. T. S. *The structure of scientific revolutions*. Chicago: University of Chicago Press, 1962.
- LAGARDE, Georges de. L'idee de representation. *International Committee of the Historical Sciences Bulletin*, New York, v. 1, n. 9, p. 425-451, Dec. 1937.
- LAMBORN, P., WEINBERG, B. (Ed.). *Avant Gardening: Ecological Struggle in The City and The World*. Brooklyn, NY: Autonomedia, 1999.

- LAWRENCE, D. H. Morality and the novel. In: HERBERT, M. (Ed.). *Selected critical writings*. New York: Oxford University Press, 1998.
- LEVINAS, E. *Entre nós: ensaios sobre a alteridade*. Petrópolis: Vozes, 2004.
- LEWITT, S. Sentences on conceptual art, 1969. In: SANDLER, I. *Art of the postmodern era: from the late 1960s to the early 1990s*. New York: Harper Collins, 1996. p. 11-12.
- LILLEMOSSE, J. Conceptual transformation of art: from dematerialization of the object to immateriality in networks. In: KRYSA, J. (Ed.). *Curating immateriality*. New York: Autonomedia, 2006. p. 113-135.
- LIPPARD, L. R. *The lure of the local: senses of place in a multicentered society*. New York: New Press, 2000.
- LIPPARD, L. R. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Berkeley: The University of California Press, 1997.
- LOPEZ, T. A. O turista aprendiz na Amazônia: a invenção no texto e na imagem. In: *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 135-164, jul/dez. 2005.
- MALEVICH, K. *The non-objective world: the manifesto of suprematism*. Translated by Howard Dearstyne. Chicago: Paul Theobald Co., 1959. p. 78-84.
- MANGUEL, A. *Lendo imagens: uma historia de amor e odio*. 2. ed. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg e Claudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- MCEVILLEY, T. Philosophy in the land: since the 1960s. *Art in America*, New York, v. 92, n. 10, p. 158-163, nov. 2004.
- MCHALE, J. The fine arts in the mass media. In: STILES, K.; SELZ, P. (Ed.). *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*. Berkeley: University of California Press, 1996.
- MORLEY, S. (Ed.). *The Sublime (Whitechapel: Documents of Contemporary Art)*. Cambridge: The MIT Press, 2010.
- MORRIS, R. "Notes on sculpture, part 2". *Artforum*, New York, v. 5, n. 2, p. 20-23, oct. 1966.
- MOSQUERA, G. (Org.). *Beyond the fantastic: contemporary art criticism from Latin America*. Cambridge; London: MIT Press, 1996.

MUSEU AFRO BRASIL. Biografia de Eustáquio Neves. Disponível em: <<http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de-biografias/2016/10/10/eustaquio-neves>>. Acesso em: 12 mar. 2017.

NEWMAN, M. Mimesis and abjection in recent photowork. In: BENJAMIN, A.; OSBORNE, P. (Ed.). *Thinking art: beyond traditional aesthetics*. London: Institute of Contemporary Arts, 1991. p. 59-79.

NÖTH, W. 2001. Semiotic Foundations of Iconicity in Language and Literature. In: *The Motivated Sign: Iconicity In Language And Literature*. FISHER, O.; NÄNNY, M. (Ed.), 19. Amsterdam: Jonh Benjamins Pub., 1997.

NOVALIS, F. Von H. *Os hinos à noite*. Tradução de Fiama Hasse Pais Brandão. Lisboa: Assirio & Alvim, 1988.

O'DOHERTY, B. *Inside the white cube: the ideology of the gallery space*. Los Angeles: University of California Press, 1999.

OSBORNE, P. Modernism, abstraction, and the return to painting. In: BENJAMIN, A.; OSBORNE, P. (Ed.). *Thinking art: beyond traditional aesthetics*. London: Institute of Contemporary Arts, 1991. p. 59-79.

OWENS, C. The discourse of others: feminists and postmodernism. In: *Art after modernism: rethinking representation*. 5th. New York: New Museum of Contemporary Art and David R. Godine, 1998.

PALMER, R. E. *Hermeneutics: interpretation theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger and Gadamer*. Evanston: Northwestern University Press, 1985.

PEDROSA, A. Voila mon Coeur. In: LAGNADO, L. (Org.). *São tantas as verdades: Leonilson*. São Paulo: Dba, 1999. p. 18-26.

PEIRCE, C. S. *Collected Papers*. Hartshorne, Weiss, and Burks (Ed.). Cambridge, Mass.: Harvard University Press. W. refers to Writings of Charles S. Peirce: A Chronological Edition. Max Fisch et al. (Ed.). Bloomington: Indiana University Press, 1931-1958.

PEIRCE, C. S. 1867. "On a new list of categories." *Proceedings of the American Academy of Arts and Sciences* 7 (1868), 287-298. Presented to the Academy May 14, 1867. Reprinted (CP 1.545-559), (CE 2, 49-59), (EP 1, 1-10).

PEIRCE, C. S. 1909. "Studies in Meaning". In *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings*. Vol. 2 (1893-1913). Ed. Peirce Edition Project. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.

PEIRCE, C. S. 1931-58. 1906. "Prolegomena to an Apology For Pragmaticism". In *Collected Papers*. Vols. 4 -5, ed C. Hartshorne and P. Weiss, vols. 7-8, ed. A.W. Burks. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press. (Quoted as CP. Reference is made to vols, and paragraphs.)

PEIRCE, C. S. EP. 2:9, c. 1894. "What Is a Sign?" In *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings*. vol. 2 (1893-1913), edited by the Peirce Edition Project, 1998. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press P.5

PEIRCE, C. S. *Semiotics and Significs*. ed Hardwick, C. Bloomington I.N.: Indiana University Press. 1977.

PEIRCE, C.S. 1904. "A Letter to Lady Welby". *Collected Papers*. Vols. 7-8, eds C. Hartshorne and P. Weiss, vols. 7-8, ed. A.W. Burks. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press. (Quoted as CP. Reference is made to vols, and paragraphs.)

PEIRCE, Charles S., *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Vol. I-VI. C. Hartshorne et Paul Weiss (Ed.), Vol. VII-VIII Arthur Burks (Ed.) Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1931-1958.

PEIRCE, C. S. *News Elements of Mathematics*. C.Eisele (Ed.) The Hague, Mouton, 1976.

PEIRCE, C. S. *The Fixation of Belief*. Vol. V, Book 2, Paper IV.

PEIRCE, C. S. *Semiotic and significs: the correspondence between Charles S. Peirce and Victoria Lady Welby*. Bloomington: Indiana University Press, 1977.

PEIRCE, C. S. *Semiótica e filosofia*. São Paulo, Cultrix, 1972.

PEIRCE, C. S. *The electronic edition of the collected papers of Charles Sanders Peirce*. Utah: Folio Corporation: Harvard University Press, 1994. (v. I - VIII)

PEIRCE, C. S. 1931-1958. *Collected Papers*, vols. 1-6, Hartshorne, C.; Weiss, P. (Ed.); vols. 7-8, Burks, Arthur W. (Ed.). Cambridge: Harvard University Press.

PEIRCE, C. S. 1955. *Philosophical Writings of Peirce*. New York: Dover, 1955.

PEIRCE, C. S. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. HARTSHORNE, C.; WEISS, P.; BURKS, A. W. (Org.). Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931-1958.

PEIRCE, C. S. *Collected Papers*. Cambridge: Harvard University Press, 1977.

PEIRCE, C. S. *Philosophical Writings of Peirce*. Edited by Justus Buchler. New York: Dover, 1955.

- PEIRCE, C. S. *Semiótica e filosofia*. Tradução de Octanny S. da Mota e Leonidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix, 1972.
- PEIRCE, C. S. *Semiótica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PEIRCE, C. S. *Semiótica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PEIRCE, C. S. *The essential Peirce: selected philosophical writings, 1867-1893*. Bloomington: Indiana University Press, 1992. v. 1.
- PEIRCE, C. S. *The essential Peirce: selected philosophical writings, 1893-1913*. Bloomington: Indiana University Press, 1998. v. 2.
- PEIRCE, C. S. *Writings of Charles S. Peirce: a chronological edition, 1857-1866*. Bloomington: Indiana University Press, 1982. v. 1.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Collected Papers*. John Deely (Org.). Bloomington: Past Masters, 1995. Versão Eletrônica - Vols. I a VIII.
- PEIRCE, C. S. *Semiótica*. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- PEIRCE, C. S. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Vols. 1-6, ed. C. Hartshorne, P. Weiss, & A. W. Burks (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931-1935), vols. 7-8, ed. Arthur W. Burks (mesma editora, 1958). Citado como CP, seguido do número do volume e do número do parágrafo.
- PELBART, P. P. *O Averso do niilismo: cartografias do esgotamento*. São Paulo: N-1 Edições, 2013.
- PENROSE, R. *Man Ray*. Boston: New York Graphic Society, 1975.
- PERLOFF, M. *From Frank O'Hara: poet among painters*. Chicago: University of Chicago Press, 1997.
- PHILLIPS, C.; HUNG, W. *Between Past and Future: New Photography and Video from China*. Chicago: Smart Museum of Art, University of Chicago, 2004.
- PHILLIPS, S. Meet six contemporary avant-gardeners. *RA Magazine*, Mar. 2016. Disponível em: <<https://www.royalacademy.org.uk/article/modern-garden-contemporary-artist-gardeners>>. Acesso em 28 mar 2017.
- PINCUS-WITTEN, R. *Postminimalism into maximalism: American art*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1987.

- PITKIN, F. H. *The concept of representation*. Berkeley: University of California Press, 1967.
- RAMÍREZ, M. C. Beyond the fantastic: framing identity in US exhibitions of Latin American art. In: MOSQUERA, G. (Ed.). *Beyond the fantastic: contemporary art criticism from Latin America*. Cambridge: The MIT Press, 1996b. p. 229-247.
- RAMÍREZ, M. C. Blue-print circuits: conceptual art and politics. In: *Latin american art of the twentieth century*. New York: The Museum of Modern Art, 1992.
- RAMÍREZ, M. C. Rematerialization. Universalis: Bienal Internacional de São Paulo, XIII, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1996a. p. 178-189.
- REALE, B. Entrevista. In: MAIORANA, R.; OLIVEIRA, D.; MACHADO, V. (Org.). *Arte Pará 2009. Catálogo*. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2009.
- REYNOLDS, R. *On Guerrilla Gardening: A Handbook for Gardening Without Boundaries*. 1st Edition. London: Bloomsbury, 2008.
- ROSE, B. Kiefer's cosmos. *Art in America*, New York, p. 70-73, Dec. 1998.
- ROSS, S. D. Bill Viola – a 25-year survey. Catalogue of San Francisco Museum of Modern Art, 1999, p. 2.
- ROUILLÉ, A. *A Fotografia: entre documento e arte contemporânea*. Tradução Constancia Egrejas. São Paulo: SENAC, 2009.
- SALLES, Cecília. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2006.
- SANDLER, I. *Art of the postmodern era: from the late 1960s to the early 1990s*. New York: Harper Collins, 1996.
- SCHREYACH, Michael. I am nature: science and Jackson Pollock. *Apollo, The International Magazine of Arts*, New York, v. 1, n. 545, p. 35-43. Jul./Aug. 2007.
- SANTAELLA, L. *Corpo e comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004.
- SANTAELLA, L. *Cultura e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.
- SANTAELLA, L. *Estética: de Platão a Peirce*. 2. ed. São Paulo: Experimento, 2000.
- SANTAELLA, L. *Linguagens Líquidas na era da mobilidade*. São Paulo: Paulus, 2007.
- SANTAELLA, L. *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?* São Paulo: Paulus, 2005.

- SANTAELLA, L. *O que é Semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SANTAELLA, L. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Thompson, 2002.
- SANTAELLA, L.; NÖTH, W. *Imagem, Cognição, Semiótica*, Mídia. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- SANTAELLA, L.; NÖTH, W. *Comunicação & semiótica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004.
- SARUP, M. *An introductory guide to post-structuralism and postmodernism*. Athens: University of Georgia Press, 1989.
- SCHAFER, M. R. *A afinação do mundo*. Tradução de Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: UNESP, 1977.
- SCHELLING, F. W. J. *Ideias para uma filosofia da natureza*. Tradução de Carlos Mourão. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2001.
- SCHOPENHAUER, A. *Metafísica do belo*. Tradução de Jair Barbosa. São Paulo: UNESP, 2003.
- SCHREYACH, M. I am nature: science and Jackson Pollock. *Apollo*, The International Magazine of Arts, New York, v. 1, n. 545, p. 35-43. jul./aug. 2007.
- SEALY, M. As fotos de Eustáquio Neves. In: FARKAS, S. (Ed.). *Mostra Africana de arte contemporânea*: 16 de agosto a 17 de setembro 2000. São Paulo: SESC: videobrasil, 2000. p. 82-87.
- SELZ, P. *Beyond the mainstream: essays on modern and contemporary art*. Berkeley: University of California Press, 1996.
- SELZ, P.; STILES, K. *Theories and documents of contemporary art: a source book of artists' writings*. Berkeley: University of California Press, 1996.
- SERRA, R. *Torqued ellipses*. New York: Dia Center for the Arts, 1997.
- SIEGEL, J. After Sherrie Levine. Disponível em: <<https://msu.edu/course/ha/452/afterlevine.html>>. Acesso em: 15 mar. 2017.
- SIEGEL, J. After Sherrie Levine. *Arts Magazine*, [S.l.], v. 59, p. 141-144, 1985.
- SMITHSON, R. A sedimentation of the mind: earth projects. In: KASTNER, J. (Ed.). *Land and environmental art*. London: Phaidon Press, 1998. p. 215-218.

- SOLOMON-GODEAU, A. Photography after art photography. In: WALLIS, B. (Ed.). *Art after modernism: rethinking representation*. New York: New Museum of Contemporary Art; Boston: David R. Godine, 1991. p. 75-85.
- SPINOZA, B. de. *Ética*. Tradução Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- STANGOS, N. *Conceitos da arte moderna*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- STEINBERG, L. *Outros Critérios: confrontos com a arte do século XX*. Tradução Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- STILES, K.; SELZ, P. (Ed.). *Theories and documents of contemporary art: a source-book of artists' writings*. Berkeley: University of California Press, 1996.
- SZARKOWSKI, Jo. *Mirrors and Windows: American Photography since 1960*. New York: Museum of Modern Art, 1978.
- ULMER, L. G. The object of post-criticism. In: FOSTER, H. *The anti aesthetic: essays on postmodern culture*. 2nd. New York: New Press, 1998. p. 83-110.
- UNO, K. *A gênese de um corpo desconhecido*. Tradução Christine Greine. São Paulo: N-1 Edições, 2012.
- WALLIS, B. (Ed.). *Art after modernism: rethinking representation*. New York: New Museum of Contemporary Art; Boston: David R. Godine, 1991.
- WANNER, M. C. de A. Theoretical Elements in Peirce's Semiotics toward a Reflection on the Nature of Photography. In: THE CHARLES S. PEIRCE INTERNATIONAL CENTENNIAL CONGRESS, 2014, University of Massachusetts Lowell. *Anais...* Massachusetts: The Charles S. Peirce Society and The Peirce Foundation, 2014. p. 16-19.
- WANNER, M. C. A.; GONDIM, R. C. Apropriação, desconstrução e hibridização da imagem fotográfica. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS – ANPAP, 23, 2014, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: UFMG, 2014. v. 1. p. 1189-1197.
- WANNER, M. C. de A. *Paisagens Sígnicas: uma reflexão sobre as artes visuais contemporâneas*. Salvador: EDUFBA, 2010.
- WEINER, L. *Reconsidering the object of art: 1965-1975*. Los Angeles: Museum of Contemporary Art; ArtForum, 1996.
- WITTKOWER, R. *Escultura*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

Formato	17 x 24 cm
Tipografia	Verlag
Papel	Alcalino 75 g/m ² (miolo) Cartão Supremo 300 g/m ² (capa)
Impressão	EDUFBA
Capa e Acabamento	I. BIGRAF
Tiragem	300

Em “A ética de curiosidade”, prefácio deste *Paisagens Sínicas*: uma reflexão sobre as artes visuais contemporâneas, de Maria Celeste de Almeida Wanner, Lúcia Santaella observa:

“Se há um atributo que poderia dar conta da apresentação desta obra de Celeste Almeida, a meu ver, este se encontra na maneira como a autora pratica a ética da curiosidade. Não se trata, evidentemente, de uma curiosidade sem rumo, mas sim ancorada em anos de experiência como artista e como professora. Plagiando Pound, poderíamos dizer: ‘se quiser saber alguma coisa sobre arte, pergunte a um(a) artista’. Em especial a um(a) artista comprometido(a) com a transmissão do fazer e do saber sobre a arte. Neste livro, à atividade da artista e da mestra adiciona-se a da pesquisadora.

Seu objeto lhe era caro: a relevância da matéria nas artes atuais. O tema lhe era claro: as transfigurações estéticas da natureza e da paisagem. Para acercar-se deles, era preciso traçar os lugares da arte no último século, tarefa enredada que só podia ser cumprida com a sonda de uma curiosidade multidirecional, capaz de captar sinais ontológicos, epistemológicos, semióticos e estéticos. As paisagens da arte se constroem da arte e na arte. Ao fim e ao cabo, são paisagens sínicas.”



fapesb 

Fundação de Amparo
à Pesquisa do Estado da Bahia

ISBN 978-85-232-0672-7



9 788523 206727