



## Paisagem cambiante | Ensaio para um balé das coisas

Yana Tamayo

Brasília, dezembro de 2014

Universidade de Brasília  
Instituto de Artes  
Departamento de Artes Visuais  
Programa de Pós-Graduação em Arte

## **Paisagem cambiante | Ensaio para um balé das coisas**

Yana Tamayo Sotomayor

Tese apresentada ao Departamento  
de Artes Visuais da Universidade  
de Brasília como parte dos requisitos  
para a obtenção do título de Doutor.

Orientador: Prof. Dr. Geraldo Orthof Pereira Lima

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade de  
Brasília. Acervo 1020647.

S718p Sotomayor, Yana Tamayo.  
Paisagem cambiante : ensaio para um balé das coisas  
/ Yana Tamayo Sotomayor. -- 2015.  
233 f. : il. ; 30 cm.

Tese (doutorado) - Universidade de Brasília, Instituto  
de Artes, Departamento de Artes Visuais, Programa  
de Pós-Graduação em Arte, 2015.

Inclui bibliografia.

Orientação: Geraldo Orthof Pereira Lima.

1. Arte contemporânea. I. Lima, Geraldo Orthof Pereira.  
II. Título.

CDU 7.036

TESE E PRODUÇÃO IMAGÉTICA DE DOUTORADO EM ARTE  
APRESENTADA AOS PROFESSORES:



Professor Dr. Geraldo Orthof Pereira Lima (VIS/UNB)

**ORIENTADOR**



Professor Dr. Christus Menezes da Nóbrega (VIS/UNB)

**MEMBRO INTERNO**



Professora Dra. Karina e Silva Dias (VIS/UNB)

**MEMBRO INTERNO**



Professora Dra. Maria Elisa Martins Campos do Amaral (UFMG)

**MEMBRO EXTERNO**



Professora Dra. Simone Osthoff Sinsley (PSU/EUA)

**MEMBRO EXTERNO**

Vista e permitida a impressão  
Brasília, terça-feira 3 de março de 2015.

Coordenação de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes /  
UnB.

Para Tito

## Constelação

Agradeço a meus pais, Isabel e Walter, pelo amor cotidiano e incondicional com que me ajudaram a ser. Pela ajuda incomensurável em cuidar do cotidiano para que fosse um lugar acolhedor. A meus avós, Jorge e Norah, pelo carinho e pelo novo espaço que acolheu e cultivou os pensamentos. A meu irmão Pablo, que esteve sempre por perto socorrendo-me e salvando este trabalho do imponderável da tecnologia. À Léia, que cuidou nestes cinco anos com carinho, companheirismo e responsabilidade inigualáveis do dia-a-dia. A Tito, por reorientar as urgências de uma vida.

Ao meu querido orientador, Gê Orthof, que sempre buscou aportar seus melhores recursos no processo de construção deste trabalho, agradeço sua confiança e generosidade que sempre abriram mais caminhos do que o esperado. Finalmente aprendi que a distração é nossa maior aliada!

Aos amigos que tornaram tudo melhor durante esse processo e que colaboraram para que este trabalho se concretizasse. Agradeço sua presença todos os dias. A minha querida Isadora Richwin, amiga de uma vida inteira, agradeço o enorme cuidado e disponibilidade na leitura e revisão desta tese. À Cecília Bona, pela bonita parceria de vida e arte que cultivamos nestes cinco anos. A ela agradeço também o trabalho de diagramação. À Cecilia Mori, por ter me apresentado Gê Orthof ainda durante o mestrado e pelo apoio constante, generoso e presente. Alcione Carolina, pela amizade e carinho ímpar. E pelo contínuo interesse nesta pesquisa, que em tantas situações me fez falar e pensar sobre ela. Agradeço ainda ao Ricardo Theodoro e a Lina Frazão pelo entusiasmo e trocas constantes que enriquecem nossas práticas e vidas. A Christus Nóbrega, pela oportunidade de desfrutar de sua companhia em sala de aula e poder aprender tanto sobre tantas coisas. A ele também agradeço a parceria e aventura pelos caminhos da extensão universitária, as rotas dos barcos e dos rios do Acre. Ao Matias Monteiro, pela amizade e parceria de trabalho que fortalece cada vez mais a crença na hibridez das práticas artísticas e curatoriais, sempre com afeto. Agradeço ainda a presença de tantas pessoas importantes que transformaram os sentidos da pesquisa com amizade e contribuições artísticas, sempre: Karina Dias, Íris Helena,

Nina Orthof, Julia Milward, Raquel Nava, Luciana Paiva, Bruna Neiva, Virgílio Neto e outros tantos que chegam. Agradeço ainda aos amigos que sempre estiveram presentes aportando sentido às coisas: Natalia Mori, Daniela Estrella, Ana Carolina Barcelos, Thais de Queiroz, Luisa Gunther, Mariana Baltar, Roberto Robalinho, Aurélio Aragão, Felipe Berocan Veiga, André Carvalheira, Elisa Campos, Liliza Mendes, Rodrigo Borges, Mariana Henriques e Fernanda Goulart.

Aos coordenadores do Programa de Pós-Graduação em Arte durante esse período, Nelson Maravalhas e Bia Medeiros, agradeço por terem se mostrado disponíveis e solidários sempre que necessário. Ao secretário da Pós-graduação, Leonardo, que com sua boa vontade sempre contribuiu para que as coisas fluíssem a contento, minha gratidão sincera.

Às pessoas que confiaram no trabalho durante esse período e possibilitaram que a prática ganhasse novos espaços. Agradeço a esses parceiros que tornaram novas coisas possíveis: Marília Panitz, Renata Azambuja, Dalton Camargos e Flávia Gimenes.

**Atlas Memorial**



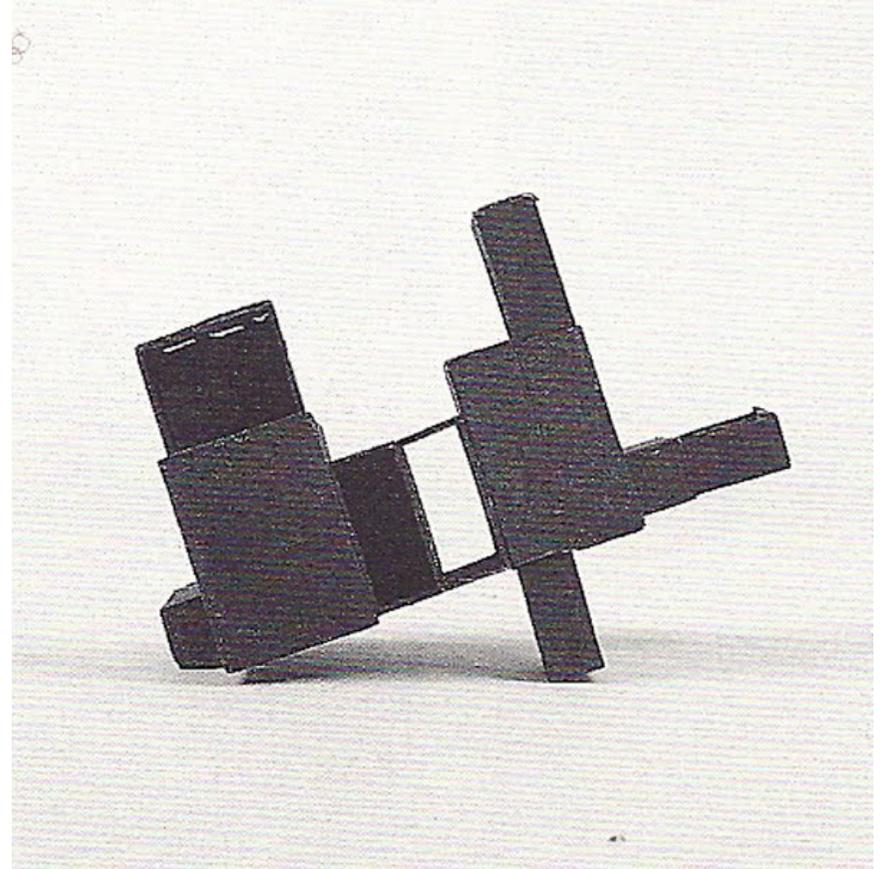
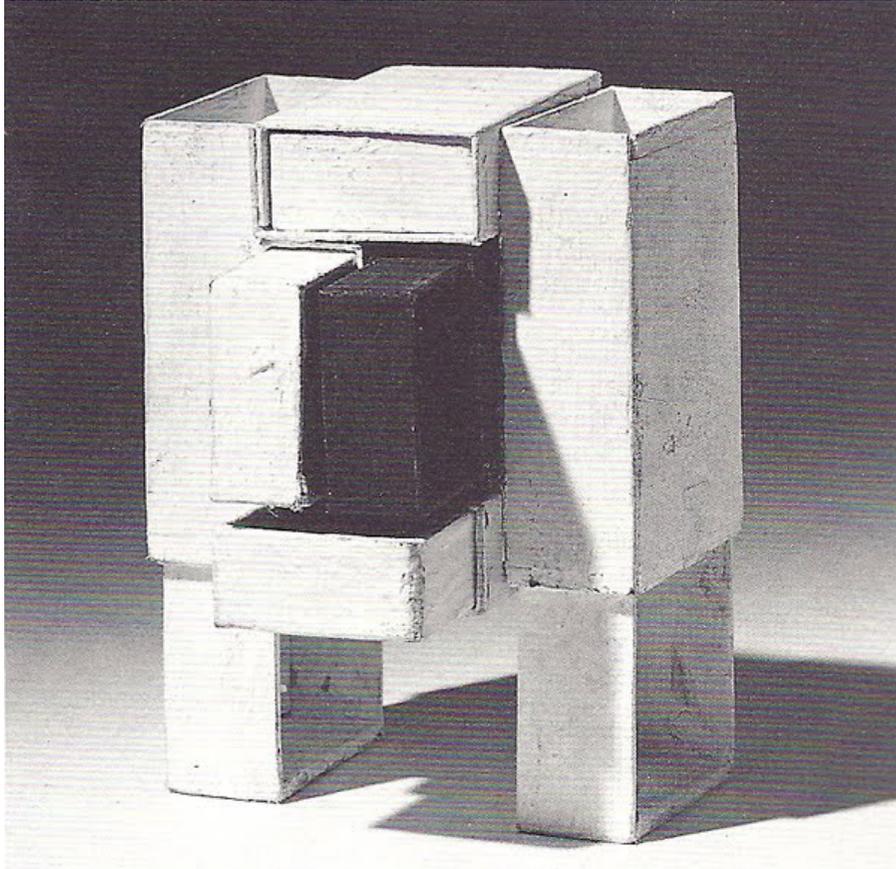
Marcel Broodthaers. *La pluie (projet pour un texte)*, 1969. Filme.



*Les 400 coups (Os Incompreendidos)*, 1959. Filme de François Truffaut. Preto e branco.



Cildo Meireles. *Cruzeiro do Sul*, 1969. Cubo de madeira. Uma secção de pinho, outra de carvalho. 9 x 9 x 9 mm.



Lygia Clark. Estruturas de caixas de fósforo, 1964.



Lúcia Lambri. *Untitled (Casa do Baile, Belo Horizonte)*, 2003. Fotografia.



Yana Tamayo. *Vontade re-constructiva*, 2007. Fotografia. Grupo de 8. 75 x 100 cm cada.



Damián Ortega. *Key Terrain*, 2007. Fotografía



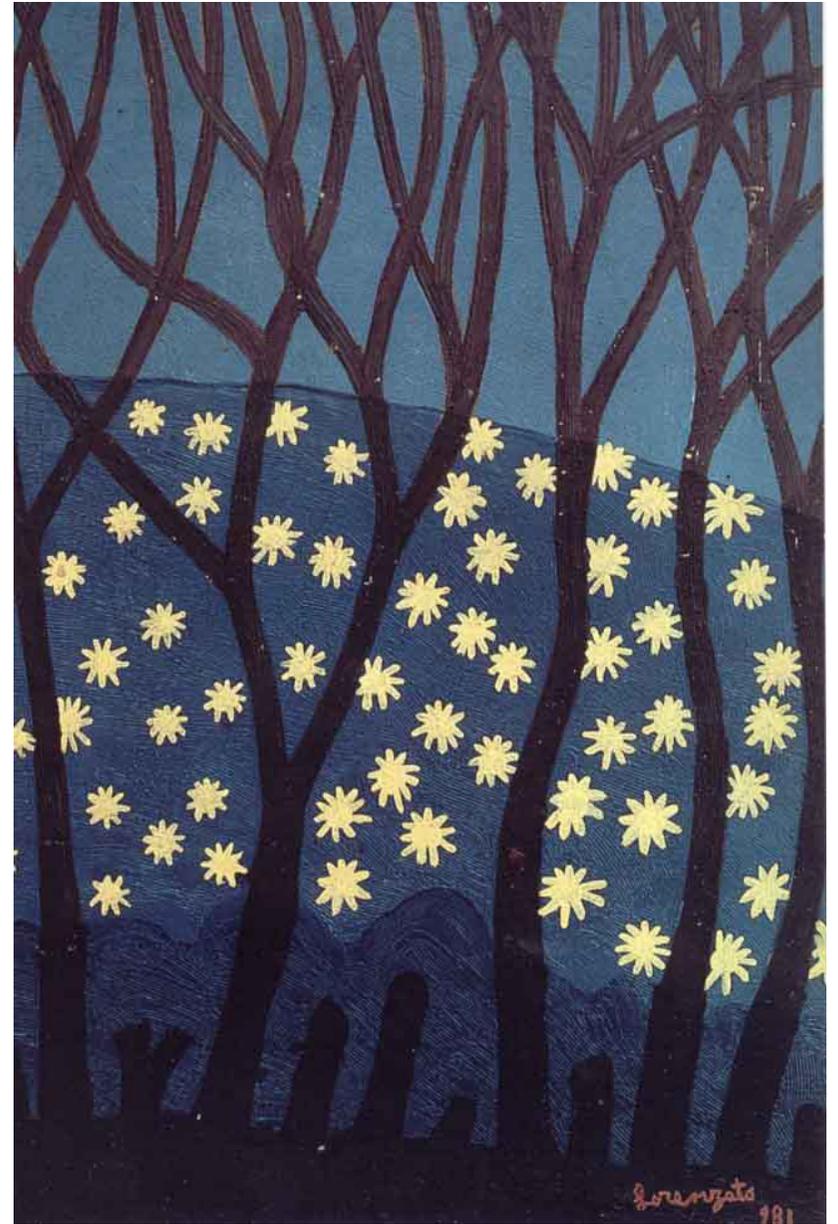
Zabriskie Point, 1970. Filme de Michelangelo Antonioni. Cor



Jorg Sasse. 5671. 1996. Fotografia. 103 x 179 cm



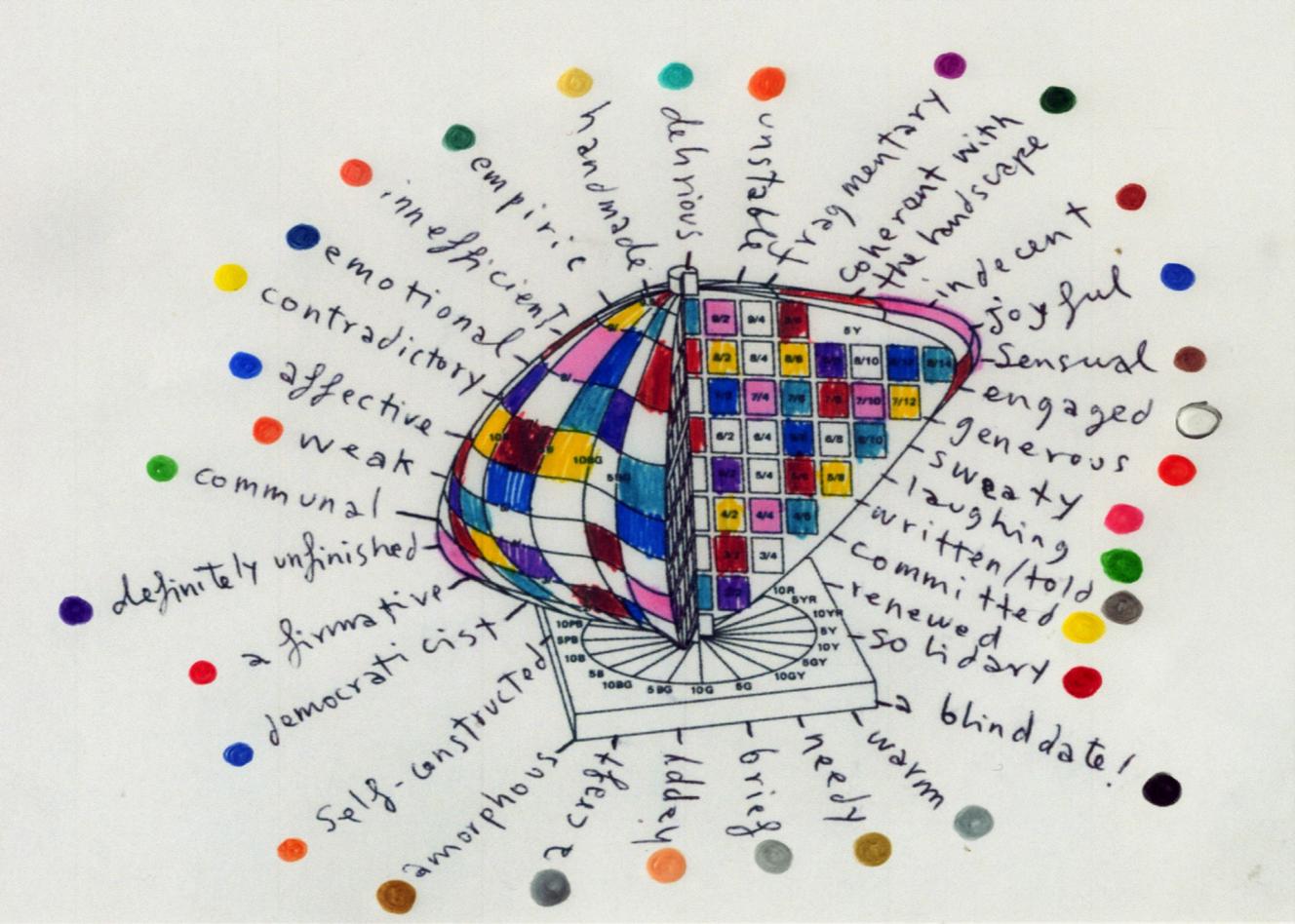
Sara Ramo. *Como aprender o que acontece na normalidade das coisas*, 2002-2005. Fotografia.



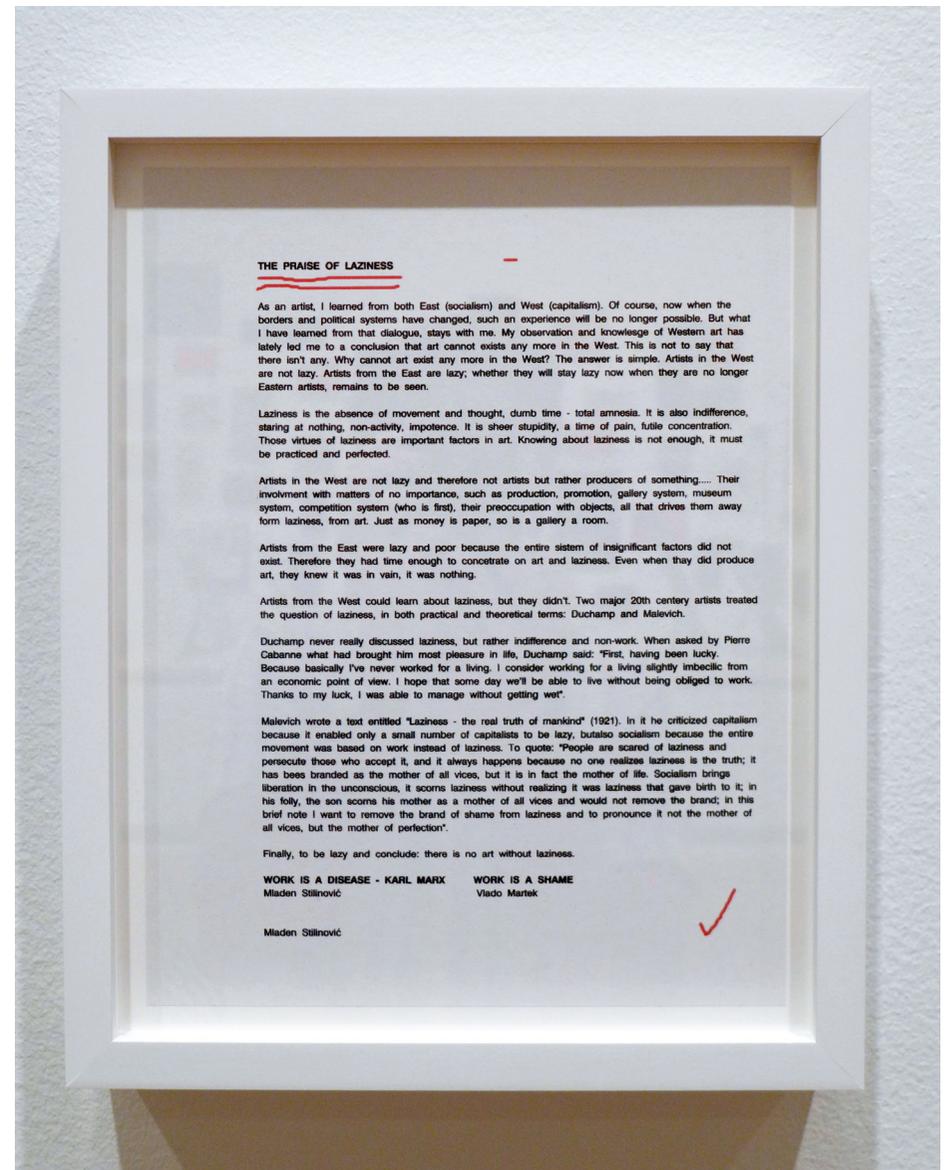
Lorenzato. Noturno, 1981. Óleo sobre madeira.



Thomas Ruff. Stern. 05h12m70,1990. e Stern. 05h12m70,1990 Fotografias



Abraham Cruzvillegas. Autoconstrucción (mapa).



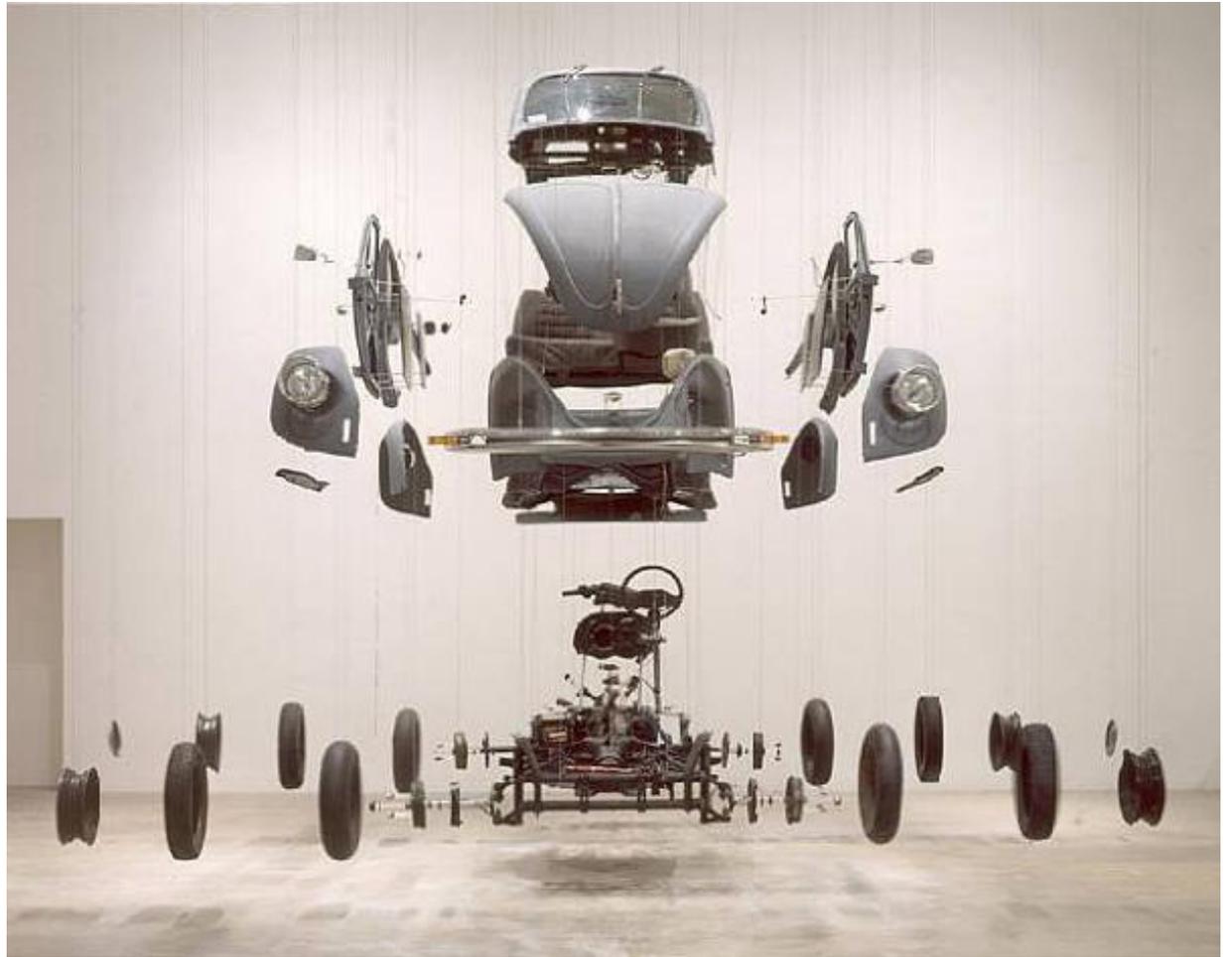
Mladen Stilinovic. *The praise of laziness*, (1993) 2013.  
Acrílica sobre tela. 42 x 30, 99 cm



Abraham Cruzvillegas. Autoconstrucción, 2009. Instalação. Dimensões variáveis.



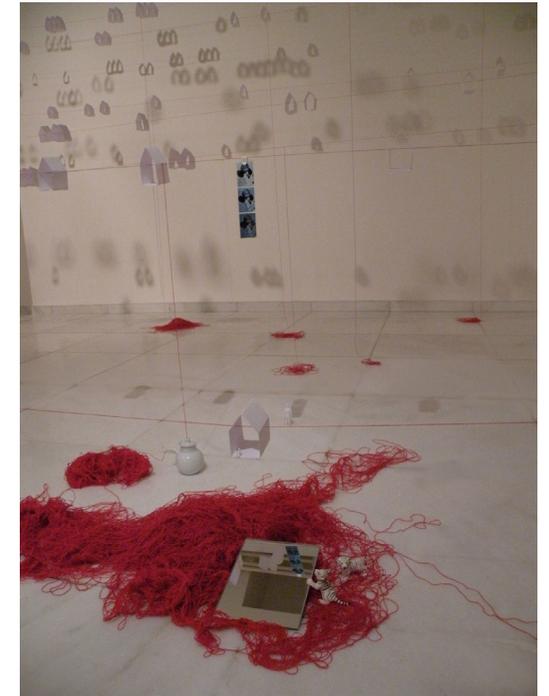
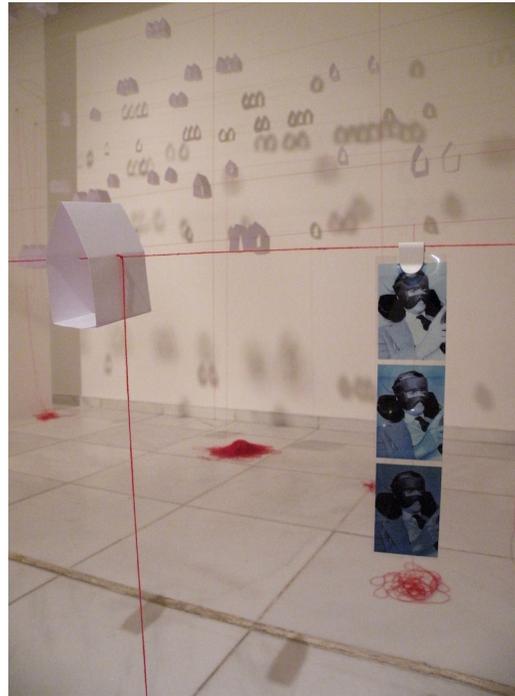
Yana Tamayo. *Sem título (revoluções provisórias)*, 2014. Fotografia. 50 x 75 cm.



Damián Ortega. *Cosmic Thing*, 2002. Fusca Volkswagen 1989 desmontado e suspenso. Instalação. Dimensões variáveis.



Man Ray e Marcel Duchamp. *Élevage de poussière* (Criação de poeira), 1920.



Gê Orthof. *opodernãopode*, 2010.  
Instalação. Dimensões variáveis.



Sara Ramo. *Calendario (Marzo)*, 2011. 12 colagens. Calendários e fita. 57 x 38 cm cada.



Mladen Miljanovic. *The Sweet Symphony of Absurdity*, 2013. Ação em cooperação com a Banja Luka Philharmonic. Vídeo digital. 5' 48". No vídeo, cada participante executava sua música favorita ao mesmo tempo.

## Resumo

Há mais de cinco séculos a cidade surgiu na arte como personagem da representação, abrindo espaço para que também a natureza fosse um elemento digno de ser contemplado, em separado da divindade. Esta investigação observa a vida urbana como objeto do olhar e acompanha o desenvolvimento da sociedade do progresso racional no Ocidente como uma trajetória marcada pela verticalização e ruína do instrumental que a caracterizou. A partir de uma reflexão sobre a condição material da arte e da imagem de um sujeito moderno em constante queda, buscamos criar mecanismos poéticos de fuga de um sublime entrópico que engendra há algum tempo a produção de imagens. Com o questionamento sobre a disseminação de imagens de ruína na arte contemporânea, observamos o processo de fragmentação das estruturas mitológicas do progresso por meio do estatuto da arquitetura e do modelo de crescimento capitalista das cidades. A arte, entendida como possibilidade de romper com as estruturas normativas da realidade através da linguagem, opera no presente trabalho como gesto utópico capaz de catalisar processos críticos de ruptura com os discursos dominantes do conformismo que caracterizam a imaginação sobre o presente e possíveis futuros.

Palavras-chave: 1. Arte contemporânea; 2. Arquitetura; 3. Cidade; 4. Ruína; 5. Modernidade; 6. Queda; 7. Sublime.

## Abstract

*For over five centuries, the city has emerged in art as a character of representation, making room for nature as an element worth of being contemplated separately from divinity. This research looks at the urban life as an object of the gaze, and follows the development of a rational progress society in the West as a trajectory marked by verticalization and by the ruin of the instruments that are characteristics of this society. Based on a reflection about the material condition of art and about the image of a modern subject in constant fall, we seek to create poetic mechanisms of escape from an entropic sublime that engenders the production of images since a while ago. By questioning the spread of ruin images in contemporary art, we observed the process of fragmentation of mythological structures of progress through the architecture status and the capitalist growth model of cities. Art, understood as a possibility to break the normative structures of reality through language, operates in this work as a utopian gesture capable of catalyzing critical processes of rupture with the dominant discourses of conformity featuring the imagination about the present and possible futures.*

Keywords: 1. Contemporary Art; 2. Architecture; 3. City; 4. Ruin; 5. Modernity; 6. Fall; 7. Sublime.

## Índice de imagens

[Construir vertigens]

1. Gordon Matta-Clark. Fotografias de <i>Circus or the Caribbean Orange</i> , 1978. Projeto realizado pelo Museum of Contemporary Art de Chicago num edifício adquirido pelo museu para ocupação de galerias adicionais. ....	48
2. Sara Ramo. <i>Nova Atlântida</i> , 2004. Intervenção em vitrine de agência de turismo no centro da cidade, Belo Horizonte. Colagem e impressão fotográfica.....	56
3. Sara Ramo. <i>Nova Atlântida</i> , 2004. Intervenção em vitrine de agência de turismo no centro da cidade, Belo Horizonte. Colagem e impressão fotográfica.....	57
4. Laís Myrrha. <i>Pódio para ninguém</i> , 2010 (do projeto Zona de Instabilidade). Instalação. Pó de cimento prensado e números de metal. Dimensões variáveis.....	62
5. Yana Tamayo. <i>Sem título (Espaço aberto)</i> , 2002. Fotografia. 80 x 60 cm.....	64
6. Yana Tamayo. <i>Sem título (Quase abismo / Casa abismo)</i> , 2002. Fotografia. 120 x 60 cm.....	65
7. Robert Smithson. <i>Hotel Palenque</i> , 1969-1972. Audiovisual. 31 fotografias em slides 35mm apresentadas durante uma fala do artista na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Utah.....	67
8. Kiluanji Kia Henda. <i>Redefining The Power III</i> , from ‘Series 75 with Miguel Prince’, 2011. Tríptico de fotografia. 120 x 80 cm cada. ....	69
9. Cyprien Gaillard. <i>The Recovery of Discovery (The Beer Pyramid)</i> , 2011. 72.000 garrafas de cerveja Efes.....	71
10. Cyprien Gaillard. <i>Pruitt Igoe Falls</i> , 2009 (Still). Vídeo. 6’55”.....	74
11. Kiluanji Kia Henda_ <i>Rusty mirage (The City Skyline)</i> , 2013. Fotografias de esculturas realizadas no deserto de Al Zaraq, na Jordânia. 70 x 100 cm cada.....	77
12. Yana Tamayo. <i>Paisagem cambiante I</i> , 2005. Grupo de seis fotografias. 20 x 26,8 cm cada. ....	79
13. Yana Tamayo. <i>Paisagem cambiante II (China Jasmine Tea)</i> , 2005. Grupo de três fotografias. 30 x 40 cm cada.....	80

|Pitoresca paisagem|

14. Héctor Zamora. <i>Inconstância material</i> , 2012. Performance realizada na Luciana Britto Galeria, São Paulo. ....	81
15. Tacita Dean. <i>Die Explosion in dem Kanal</i> , 2001. Da série <i>The Russian ending</i> . 20 impressões fotográficas sobre papel. 45 x 68.5 cm. ....	88
16. Pieter Brueghel. <i>A torre de Babel</i> , 1563. Óleo sobre madeira. 114 x 155 cm. ....	92
17. Reconstrução cristã do mundo dividido em três partes, os três continentes conhecidos sendo povoados por cada um dos três filhos de Noé. África pelos filhos de Cam, Ásia pelos de Sem e Europa pelos filhos de Jafé. Século VII. ....	93
18. Niccolò dell'Abatte. <i>O rapto de Perséfone</i> , 1570. 215 x 196 cm. ....	94
19. Fra Angelico. <i>Anunciation. The Visitation</i> , 1434. Tempera. ....	94
20. Jacob Grimm. <i>The summoning of Cincinnatus and landscape with ruins</i> , c.1539. 82 x 112 cm. ....	95
21. Hubert Robert. <i>Imaginary view of the Grand Gallerie of the Louvre in Ruins</i> . 115 x 145 cm. 1796. ....	101
22. Cyprien Gaillard. <i>Belief in the age of disbelief. Les deux chemins au ruisseau / étape VIII</i> , 2005. Gravura. 18 x 20 cm. ....	107
23. Adrián Villar Rojas. <i>Los teatros de Saturno</i> , 2014. Instalação com materiais diversos, orgânicos e inorgânicos. Galería Kurimanzutto, Cidade do México, DF. ....	108
24. Jonathas de Andrade. <i>Nostalgia, sentimento de classe</i> , 2012. Instalação. 346 peças em fibra de vidro com pintura automotiva, impressão Lambda sobre papel fotográfico e vinil adesivo preto recortado sobre parede, dimensões variáveis. ....	109 e 110
25. Elisa Campos. <i>Muro portátil</i> , 2012. Ação. Muro de cimento, tijolos e guincho. ....	116
26. Sara Ramo. <i>El jardín de la zona franca</i> , 2013. Instalação. Dimensões variáveis. Bienal de Sharjah, 2013. ....	117

|Ruinscape|

27. Yana Tamayo. <i>Sem título (Revoluções provisórias)</i> , 2014. Série fotográfica. 40 x 66 cm cada. ....	118
--	-----

28. Gustavo Ferro. <i>Coleção Piquetes Anônimos 2012-2014</i> . Coleção. Latas, cimento, ferro, madeira e tinta.....	125
29. Íris Helena. <i>Monumentos</i> , 2011. Da série Apontadores. Foto/intervenção em exposição. Impressão a jato de tinta sobre marcadores plásticos de páginas coloridos. 7 x 4 cm cada.....	129
30. Íris Helena. <i>Panoramas I, II e III</i> , 2014. Da série Arquivo Morto. Panoramas da cidade impressos sobre cupons fiscais de consumo pessoal. Registro de obra. Impressão a jato de tinta com pigmento mineral sobre papel de algodão. 27 cm x 63 cm cada.....	134
31. Yana Tamayo. <i>Paisagem Cambiante III</i> , 2006. Fotografia. Tríptico. 40 x 60 cm cada.....	137
32. Frank Thiel. <i>Stadt 7-12 Berlin</i> , 1999. Fotografia. 285.8 x 653.8 cm.....	138
33. Jonathas de Andrade. <i>Museu do Homem do Nordeste</i> , 2013. São Paulo, Galeria Vermelho.....	142
34. Damián Ortega. <i>Matéria e energia: Sólido, líquido e gasoso</i> , 2003. Instalação e fotografia.....	143
35. Robert Smithson. <i>The Monuments of Passaic</i> , 1967. Fotografia e publicação.....	146
36. Sara Ramo. <i>Así como vino (Contrato)</i> , 2012. Colagem feita a partir de recortes de jornais, apenas com a parte de Negócios e Economia. Instalação. Dimensões variáveis.....	147
37. Sara Ramo. <i>Así como vino (Legado)</i> , 2012. Instalação. Tijolos, madeira, cimento, ferro. Dimensões variáveis.....	148
38. Gregório Soares. <i>Autorretratos: estruturas equívocas</i> , 2012. Fotografia. Políptico. 45 x 32 cm cada.....	150
39. Daniel Murgel. <i>A praça sonhava com vagabundos namorando</i> , 2014. Colagem, nanquim e grafite sobre papel. 35 x 27 cm.....	151
40. Yana Tamayo. <i>Fachada</i> , 2005. Fotografia. 100 x 70 cm.....	154
41. Mayana Redin. <i>A ruína VI</i> , 2014. Impressão a jato de tinta sobre verso de cartões postais e canaletas.....	155
42. Lygia Clark. <i>Monumento em Todas as Situações (projeto)</i> , 1964. Alumínio.....	161
43. Cerith Wyn Evans. <i>Aqui tudo parece que é ainda construção e já é ruína, a</i>	

*partir de Fora da Ordem*, de Caetano Veloso, 2004. Estrutura de madeira, fogos de artifício e fotografia c-print. 150 x 450 x 5 cm..... 164

|Sobre cair|

44. Marcel Broodthaers. *Carte du Monde Poétique*, 1968. Mapa. 116 x 181 cm..... 165
45. Bas Jan Ader. *Broken fall (Organic)*, 1971. Filme 16mm. 1'44'..... 166
46. Bas Jan Ader. *Fall I*, 1970. Los Angeles. Filme 16mm, 24"..... 166
47. Yves Klein. *Salto no vazio*, 1960. .... 167
48. Pieter Bruegel, o Velho. *Landscape with the Fall of Icarus*, 1558. 73,5 x 112 cm. Museu Real de Belas Artes da Bélgica..... 176
49. William Turner. *The storm*, 1840-45. Óleo sobre tela. 32.4 x 53.7 cm ..... 178
50. Thiago Rocha Pitta. *Herança*, 2007. Filme 16mm digitalizado, 11'. Fotografias still. 90 x 60 cm cada. .... 179
51. Bas Jan Ader. *In Search of the Miraculous*, 1975. A última performance do artista que se perdeu no mar. .... 181
52. Igor Grubic. *East Side Story*, 2006-2008. Vídeo-projeção. .... 186
53. Yana Tamayo. *Sem título (Revoluções provisórias)*, 2014. Série fotográfica. 50 x 75 cm cada. .... 191
54. Mayana Redin. *Cosmografias (para Belo Horizonte)*, 2014. Instalação com letreiros de madeira. Reprodução de tipografias de edifícios com nomes cósmicos da cidade de Belo Horizonte e instalação segundo seus endereços. .... 192
55. *Buster Keaton em Steamboat Bill, Jr.* Filme dirigido por Charles Reisner. 1928. 70 minutos. Preto e branco. .... 197
56. Yana Tamayo. *Ensaio para um balé das coisas (Meteoritos)*, 2013. Série fotográfica. 12 fotografias de 18 x 18 cm e 1 fotografia de 110 x 146 cm..... 198 e 199
57. Yana Tamayo. *Odisseia*, 2014. Instalação. Vídeo-projeção, livro, azulejos, argamassa, rejunte, fotografia. Dimensões variáveis. Projeto realizado para uma ocupação artística no Centro Cultural Elefante..... 201 e 203
58. Luigi Ghirri. *Atlante*, 1973. Série fotográfica. 30 x 40 cm cada..... 206
59. Gordon Matta-Clark. *Tree dance*, 1971. Performance..... 208

60. Sara Ramo. <i>Trama para palco</i> , 2007. Fotografia. Políptico de 4. 56 x 75 cm cada.....	211
61. Grupo Entrebloco (Yana Tamayo, Ricardo Theodoro, Lina Frazão e Cecília Bona). <i>A educação pela indisciplina</i> , 2012. Frame de vídeo. Vídeo projeção. 4'53''.....	212
62. Yana Tamayo. <i>Bosque Caixa D'água (da série Mirantes)</i> , 2013. Grupo de 6 desenhos. Grafite e nanquim sobre papel. 42 x 29,7 cm cada.....	213
63. Yana Tamayo. <i>Odisseia: como tecer chão e paredes</i> , 2014. Vídeo-projeção. Parte da instalação Odisseia. Projeto realizado para uma ocupação artística no Centro Cultural Elefante. Dimensões variáveis.....	216
64. Cinthia Marcelle e Thiago Mata Machado. <i>Buraco Negro</i> , 2008. Vídeo P&B/Som. 4'41''.....	218

## Sumário

Introdução .....	39
1 Construir vertigens .....	48
[Anotações sobre uma paisagem cambiante]	
2 Pitoresca paisagem .....	81
[Verticalidade e ruína]	
3 <i>Ruinscape</i> .....	118
[Fragmento]	
[Arquiteturas invisíveis]	
4 Sobre cair .....	165
[Forças da natureza]	
[Formas outras]	
Considerações (dispersas) sobre o fim: poeira .....	219
Referências bibliográficas / Bibliografia / Filmografia .....	223

## Introdução

As ideias não são meu forte. Não as manejo com facilidade. Elas é que me manejam. Me dão certa repulsão, ou enjoo, ou náusea. Não gosto muito de me ver atirado no meio delas. Os objetos do mundo exterior, ao contrário, me arrebatam.

Francis Ponge. *Métodos*.

Preto e branco, já o verão, os mapas ou planos que se seguem projetam às vezes ilhas bem aventuradas, mas também um inferno iminente. Utopia ou tragédia? Uma ou outra, segundo sua vontade. Este atlas costura e tece esperanças e angústias, um mundo mestiço que, trêmulo, duvida entre a violência destruidora e a cultura inventiva, a guerra perene e a paz perpétua, a miséria, a fome e as festas compartilhadas, a formação e a ignorância, o assassinato e o amor... Nossos meios, quase todo-poderosos, já que constroem um universo, nos prometem, em suma as duas coisas. A partir destas páginas terríveis, destas promessas positivas, quais podeis ler em primeiro lugar?<sup>1</sup>

Michel Serres. *Atlas*.

<sup>1</sup> Tradução minha para: “Negro y blanco, ya lo verán, los mapas o planos que siguen proyectan a veces islas bienaventuradas, pero también un infierno inminente. Utopía o tragedia? Una u otra, según decida nuestra voluntad. Este atlas cose y teje esperanzas y angustias, un mundo mestizo que, tembloroso, duda entre la violencia destructora y la cultura inventiva, la guerra perenne y la paz perpetua, la miseria, la hambruna y los festines compartidos, la formación y la ignorancia, el asesinato y el amor... Nuestros medios, casi todopoderosos, ya que construyen un universo, nos prometen, en suma las dos cosas. De estas páginas terribles, de estas promesas positivas, cuáles podéis leer en primer lugar?”. In: SERRES, Michel. *Atlas*.

Em 27 a.C. Marco Vitrúvio escreveu seu célebre *Tratado de Arquitetura*. Não estaríamos falando deste engenheiro e arquiteto romano caso sua obra não tivesse influenciado toda a mitologia que cerca o conceito e a prática da arquitetura, desde sua relevância para a formação do pensamento Neoclássico na Renascença até os dias de hoje.

Em sua etimologia, a origem grega da palavra arquitetura vem de *arkhé*, que significa primeiro, principal, princípio ou primordial, enquanto *tékhton* vem a designar construção, construtor. O que poderia ser interpretado como o ofício de um “mestre de obras”, de um construtor da unidade ou estrutura fundamental tornou-se, a partir de então, um ofício próximo do sagrado, associado desde a edificação dessa morada mínima, abrigo dos corpos, à construção templária, feita para abrigar as divindades.

As experiências formadoras do imaginário arquitetônico são também atravessadas pela construção da trajetória de uma civilização da razão e do conhecimento, abismada com o domínio da técnica e da conquista do infinito. A arquitetura possibilitou o alcance das alturas com o domínio do ferro e da indústria. O fascínio pela verticalidade só não conseguiu deter um movimento inverso à conquista do céu, quando o gosto pela ruína e pelo declínio investiu contra a credibilidade no sentido do progresso iluminado pela razão. A conquista de outros territórios pelas rotas marítimas fez com que o mundo se abrisse ao infinito, e as descobertas técnicas que permitiram alavancar esses domínios são as mesmas que provocaram na subjetividade uma ruptura sem precedentes, um deslocamento abismal sentido, entre outras coisas, por uma alteração nas relações de escala até então conhecidas pela experiência.

A cidade, espaço voltado para o trabalho do homem, cenário desse percurso construtivo, tornou-se a partir da era moderna o espaço central onde experimentamos a transitoriedade e a inconstância material cotidianamente: seja na velocidade dos fluxos das transações comerciais, na rápida substituição de modelos (obsolescência programada) ou no processo de construções e destruições operados no dia-a-dia pelo mercado imobiliário e pela indústria. É onde experimentamos divisões e partilhas de objetos, poderes e atribuições.

Este trabalho de escrita se configura como uma reflexão sobre a presença de imagens de ruína na arte contemporânea, principalmente a partir das imagens da cidade. Procurei desenvolver uma reflexão sobre a

condição material da arte, a partir de uma imagem de queda do sujeito moderno, para então buscar criar possibilidades de fuga de um sublime entrópico que parece engendrar há algum tempo a produção de imagens em arte. É uma reflexão que parte da minha produção poética e, justamente, problematiza esse interesse paradoxal pela matéria derruída.

As interposições históricas que motivaram revoluções e projeções utópicas, forças que ajudaram a moldar o sonho modernista da beleza racional, geométrica e funcionalista, são uma espécie de motor do domínio técnico e científico que orienta até hoje a ideia de progresso e crescimento. Uma cultura moderna da promessa desviou a credulidade contemporânea nas utopias, vistas também como mais uma promessa de felicidade compartilhada<sup>2</sup>, absoluta, narrativa prescritiva análoga às utilizadas na construção de discursos totalitários.

Assim, tomo o espaço da cidade como ponto inicial para um pensamento sobre suas conformações mitológicas a partir do olhar da arte, observando os elementos que a compõem e que realizam dentro dela movimentos, ora de ascensão, ora de queda, ora de adensamento, ora de dispersão da matéria.

Também o trabalho de um artista se inscreve neste espaço de construções, fazer e desfazer espaços e formas: uma prática que deve parecer curiosa – quando não, sem sentido – se vista sob o juízo do consenso do que se entende por *trabalho*. No trabalho de arte reside, geralmente, uma decisão incondicional por empreender uma tarefa contínua, infinita, na direção de um intento que muitas vezes não diz nada além da urgência<sup>3</sup> de sua própria prática. A ação se refere essencialmente a sua necessidade de realização que, apesar de urgente, pode não possuir um fim ou meta específica a ser alcançada. A prática é seu próprio fim: é pensamento, projeção, queda, e novamente projeção. É (des)construção e é ruína. De ruínas e fracassos também se faz a prática; disso também se extrai a necessidade de continuá-la como exercício ininterrupto de um pensamento em processo que precisa experimentar formas de visibilidade.

Esse espaço em constante transição tem sido objeto de minha prática artística há algum tempo. As séries de trabalho intituladas *Paisagem Cambiante* – título também deste texto – tratam de três séries fotográficas e um vídeo em que busco explorar os trânsitos e fluxos que provocam alterações nessa paisagem. As fotografias de caixa de papelão parodiam os sistemas construtivos da arquitetura, buscando expor sua fragilidade e esvaziamento de projeto.

2 SOUSA, Edson Luiz André de. “Furos no futuro: utopia e cultura.” In: SCHULER, Fernando e BARCELOS, Marília. *Fronteiras: arte e pensamento na época do multiculturalismo*. Sulina: Porto Alegre, 2006, pp. 167-180.

3 Em *O olho e o espírito*, Merleau-Ponty compara campos diferentes de produção de conhecimento, confrontando o fazer científico, filosófico e artístico: “Ninguém censura Cézanne por ter vivido escondido em L’Estaque durante a guerra de 1870, todos citam com respeito seu “é assustadora a vida”, enquanto qualquer estudante, depois de Nietzsche, repudiaria prontamente a filosofia se fosse dito que ela não nos ensina a ser grandes viventes. Como se houvesse na ocupação do pintor uma urgência que excede qualquer outra urgência. Ele está ali, forte ou fraco na vida, mas incontestavelmente soberano em sua ruminação do mundo, sem outra “técnica” senão a que seus olhos e suas mãos oferecem à força de ver, à força de pintar, obstinado em tirar deste mundo, onde soam os escândalos e as glórias da história, telas que pouco acrescentarão às cóleras e às esperanças dos homens, e ninguém murmura.” MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 15.

A prática parece fundar-se na necessidade permanente de evidenciar o fluxo das instabilidades que constituem o cotidiano e a matéria, seu desejo nasce de pequenas gratificações com o cotidiano, mas também do que nele falta, de privações.

No texto que se segue, discorro sobre algumas formas artísticas de abordar a impermanência e a instabilidade dessa matéria construtiva, como maneiras de instalar possibilidades de interpretação ou mesmo interferir visualmente neste cotidiano permeado por uma cultura de excesso e de descarte.

A presença da arquitetura e de seus possíveis significados tem ocupado um lugar importante nessa prática, que visa também suscitar estranheza no contato com sua frágil solidez, tão suscetível às intempéries de gosto, de mercado e do próprio tempo. A arquitetura moderna já demonstrou não ter sido feita para durar; tornou-se presa fácil do tempo evidenciando seus esqueletos oxidados sob o concreto em poucos anos. Tomar a cidade como um espaço imutável, eterno e perene em sua configuração arquitetônica é algo corriqueiro, dada sua aparente e inabalável concretude somada à autoridade desse ofício de inscrição sólida no espaço comum. Em geral, não pensamos sobre essa estrutura que nos envolve como mais uma camada externa, a mais resistente, talvez. É relativamente recente uma crítica da arquitetura na arte.

Devido a sua presença constante no trabalho, seja como símbolo essencialmente moderno, seja como detrito de uma voraz transformação da paisagem, abordo a arquitetura como monumento estabelecido a partir da modernidade e que possui, até os dias de hoje, enorme força simbólica de inscrição no estabelecimento de territórios de poder.

Desde o início do trabalho que hoje considero como um corpo de pesquisa no campo das artes visuais, percebo como a cidade protagonizou, a construção de um pensamento artístico sobre o espaço. Esse *espaço-cidade*, em toda sua contradição, me afeta e molda em mim seus *contra-mapas*: um desejo permanente de construir formas avessas a esse espaço e transfigurá-lo através da imagem.

Dessa observação do trabalho plástico em processo constante, deriva a tomada de consciência de algumas de suas principais características enquanto parte de um conjunto de vozes múltiplas por onde ecoam sentidos da cidade. Assim, percebo minha produção irmanada a certos contextos de práticas aos quais farei referência

ao longo do texto, porém, de maneira menos analítica no que tange às imagens às quais prefiro reservar seu espaço de complexidade interpretativa. Apresento trabalhos de artistas que complementam um processo de pesquisa e reflexão, formando pontos dentro de um mapa visual crítico, mas também poético e afetivo.

Nesse sentido, a constatação de que há algum tempo o conceito de *ruína* tangencia o trabalho na relação com sua materialidade, objeto do olhar, trouxe uma contribuição essencial para uma pesquisa teórica que examina a importância das contradições inerentes a um imaginário de ruínas para a produção visual contemporânea. A investigação trata, principalmente, de examinar algumas vias de abordagem desse imaginário, tanto em seus conteúdos de ruptura com o *status quo*, quanto em suas colaborações com os dispositivos que garantem seu bom funcionamento.

Dos trabalhos nos quais suscito um embate com a arquitetura moderna no Brasil, depreendo a existência de uma relação com as ruínas de projeto nacional moderno, resultante de uma visão irônica do monumento arquitetônico em sua contradição local, tema ao qual me dediquei a investigar durante o mestrado.<sup>4</sup> Desse interesse surgiram em 2007 trabalhos como *Eclipses (Ocupações)*, *Plano possível* e *Vontade Re-constitutiva*.

A linguagem da fotografia tem sido o principal meio, mas não o único, pelo qual o trabalho cria suas relações com a realidade circundante, com a cidade e o cotidiano neste espaço. Dessa maneira, procuro encontrar nos mecanismos de construção e destruição dessa paisagem pontos de contato com sua superfície, numa tentativa poética de criar outras perspectivas construtivas. Isto é, a partir de um olhar que coloca em evidência as relações de escala neste espaço, tento gerar alterações de percepção desses valores a fim de que possamos ver o mesmo elemento que compõe a paisagem de outro ponto de vista.

A partir de uma observação mais apurada da existência de uma crítica das conformações do Modernismo nas artes visuais – não apenas no Brasil – a pesquisa se expandiu para pensar a noção de ruína numa dimensão ampliada que diz respeito aos modelos construtivos e mitológicos de civilização no Ocidente avaliando algumas consequências no campo da arte dessa proeminência da ciência e da técnica como parâmetros de conhecimento do mundo.

Há bastante tempo que a fotografia exerce um papel importante na documentação da transformação do mundo pós-Revoluções, pós-Guerras etc. De lá para cá, o campo das artes visuais tem articulado visualmente esse cruzamento entre história e representação, mirada que culmina não apenas com os escombros de um

4 SOTOMAYOR, Yana Tamayo. *Utopia e construção: melancolia e sobrevivência na arte contemporânea brasileira*. 2009. 196 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

muro que dividia o mundo até 1989 – quando ainda um dos lados estava, ainda que simbolicamente, atado à utopia de um mundo igualitário – mas também com a derrocada da ideologia socialista, que durante quase um século foi a alternativa ideológica ao sistema capitalista.

Nesse sentido, não nos é estranho hoje reconhecer na palavra *ruína* uma série de imagens nas quais reconhecemos desde os trabalhos de pintores renascentistas e românticos que representavam ruínas clássicas arquitetônicas às ruínas corriqueiras com as quais deparamos no dia-a-dia, nos caminhos que percorremos pela cidade, aparentemente banais, assim como as ruínas urbanas de Robert Smithson ou as intervenções realizadas por Gordon Matta-Clark. Hoje a arte contemporânea serve-se ainda, e amplamente, dessa mesma condição material que opera entre a edificação constante e a dissolução. Por essa razão, busquei contextualizar o impacto de tantos anos de cultivo de imagens de declínio e de pessimismo para o pensamento no campo da criação artística hoje. A excessiva reprodução de imagens de ruína, em todos os campos da produção visual – desde a publicidade até à moda, às redes sociais de fotografia e ao circuito de arte – foi uma das principais motivações para o aprofundamento de uma pesquisa teórica que se funda numa inquietação, e certo incômodo, diante da sedução e fetiche exercidos por imagens de abandono e arruinamento.

Como artista, essas questões vêm permeando minha produção há bastante tempo. Foi a partir de *Ensaio para um balé das coisas (meteoritos)*, série fotográfica de 2013, que a proximidade com a noção de ruína se apresentou de maneira mais evidente. O trabalho é um inventário transformado: registrei uma série de aglomerações clandestinas de entulho de obra, fotografando-as e nas quais intervinha depois, recortando e gerando novas imagens a partir de novas fotografias. Ao nomear esses novos objetos (dejetos) meteoritos, busquei fundi-los à imagem de uma força natural, imponderável sobre o qual não temos controle. Todas as considerações e recortes – sejam históricos, estéticos ou políticos – se constituem como tentativas de aproximar ao máximo esta escrita de um pensamento artístico: espiralado, multidirecional, labirinto sem paredes, queda contínua no espaço dialético da história, imagens entramadas e desejos de continuidade de uma prática no espaço comum.

As imagens dos trabalhos de minha autoria estão dispostas ao longo do texto, inseridas na sequência de raciocínio com a qual considere mais relevante estabelecer uma relação. Outros trabalhos localizam-se no *Atlas Me-*

*morial* que abre visualmente esta tese junto a outras referências variadas que ajudaram a compor esta curadoria – atividade que inevitavelmente acompanha um processo de pesquisa. Com o fim de organizar cronologicamente esta prática, criei um portfolio online disponível no seguinte endereço: <http://cargocollective.com/yanatamayo>

Se considerarmos essa urgência criadora como necessidade de lidar com a “imperfeição” do mundo e de gerar novas instabilidades, talvez possamos compreender de maneira mais complexa a constante manifestação de formas precárias, de declínio e de queda na arte. No entanto, se pensarmos taticamente, compreenderemos que também urge encontrar formas de escapar dos mecanismos de captura aos quais estamos todos sujeitos. Por isso, faz-se necessário também avaliar criticamente o estatuto contemporâneo da ruína no contexto de abordagem do espaço urbano pela arte.

Dessa maneira, partindo da premissa da necessidade de por em dúvida as tendências que instituem um consenso da ruína e de uma visão entrópica de futuro, consideramos a prática em arte como um dos lugares possíveis para o desenvolvimento de um pensamento de ruptura, avesso à resignação, que sonha com a transfiguração das forças dominantes que moldam o espaço. Para Fredric Jameson, a narrativa utópica em si, bem como o devaneio, a fantasia e o sonho se relacionam com a realidade apenas em princípio, inevitavelmente fracassando em sua disposição para a objetividade. Para ele, nossos desejos dizem menos sobre nossa própria realidade do que aquilo que não somos capazes de desejar ou imaginar.<sup>5</sup>

Jameson aponta criticamente para a utopia moderna e para a necessidade de observar as insuficiências de nossa imaginação: é nesta fenda, na dificuldade de encontrar uma totalidade do desejo, forma clássica (esférica e harmônica), que habita a sensação de vertigem oferecida pela modernidade. Nesta fenda, ausência de imagem representável, é onde também residem as maiores potências da arte de intercambiar sentidos.

Considerando esse movimento de queda, como o Ícaro pintado por Bruegel – embora se imagine que o futuro está sempre à frente no pensamento evolucionista que contaminou a ideia de história – é que busquei fundamentar um pensamento sobre o presente e a dificuldade de enfrentar a indeterminação, o transitório, como condição existencial que ainda perdurará sem que encontremos uma redenção, como no ideal propagado pela ideologia judaico-cristã.

<sup>5</sup> JAMESON, Fredric. “Utopia, modernismo e morte”. In: *As sementes do tempo*. São Paulo: Ed. Ática, 1997, p.85.

Assim, no primeiro capítulo desta tese, *Construir vertigens*, busquei esboçar os elementos formadores dessa paisagem urbana, objeto primordial desta pesquisa, e apontar a existência de duas diferentes tendências de abordagem da ruína na arte contemporânea: uma baseada num olhar entrópico, da crença na inevitabilidade dos processos que culminam com um destino apocalíptico do futuro, e outra, vinculada a uma linhagem utópica que credita à arte a possibilidade de abrir fendas na imaginação sobre o espaço e sobre um futuro compartilhado.

Em *Pitoresca paisagem*, o segundo capítulo, realizo uma reflexão mais histórica a fim de dimensionar a relação da arte com a experiência cultural da noção de decadência. Relaciono as imagens de culto às ruínas – abordando sua importância no Renascimento e, mais ainda, durante o século XVIII – ao florescimento da modernidade no Ocidente e sua fixação na imaginação contemporânea como tributária desta passagem em direção a uma sociedade da técnica e do progresso, produzindo, como uma das consequências, a sobrevivência de um *ethos* romântico na atualidade.

Abordo ainda de que forma constituiu-se, a partir da consolidação da ideologia iluminista, todo um sistema de crenças voltado para a singularidade, a subjetividade – fundado na noção moderna de originalidade e autenticidade – e de como essas ideias fundantes dessa mesma sociedade foram diretamente afrontadas pelo desenvolvimento técnico-científico, a reprodutibilidade e o trabalho precarizado na vida industrial. Proponho, a partir desses argumentos, que a evocação da ruína teria se tornado a partir do século XVIII uma constante na arte, deixando um legado extremamente presente para as práticas artísticas contemporâneas.

A partir dessas considerações, retomo a importância da categoria estética do sublime na contemporaneidade, valorizada durante o Romantismo, buscando contribuir para uma maior compreensão dessa visualidade da ruína presente na produção atual e da aparente necessidade de um imaginário de arrebatamento como forma de acessar sensações adormecidas nesse sujeito contemporâneo.

No terceiro capítulo, intitulado *Ruinscape*, aponto para a importância do nascimento de uma poética do fragmento como forma de inteligibilidade diante dos novos circuitos informacionais, técnicos e econômicos que incorporaram-se ao pensamento em arte. Abordo nosso tempo presente e as contradições que emergem a partir da reprodução excessiva de imagens de ruínas urbanas, industriais, humanas. Em seguida, avalio seu estatuto na imagem após

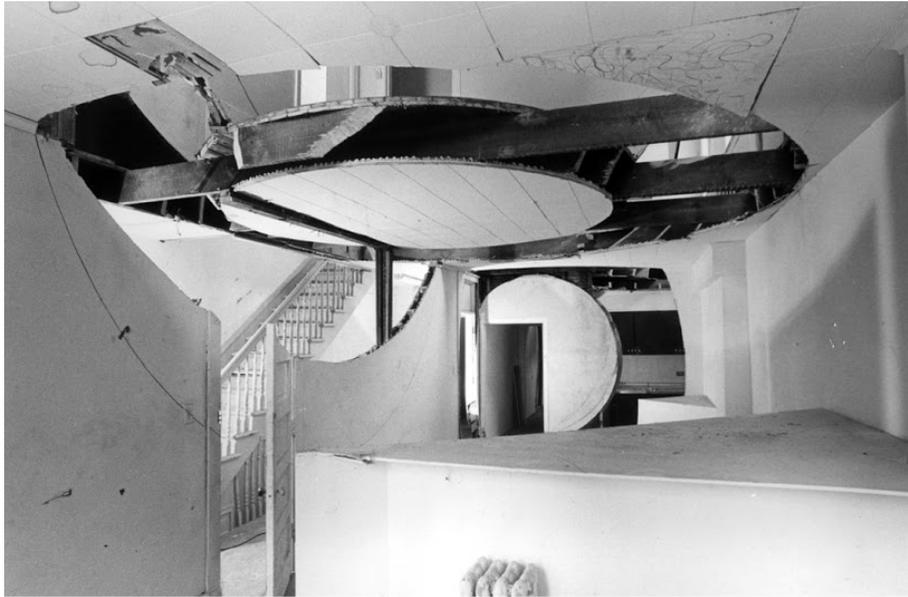
as experiências de barbárie das Guerras, da dissolução das narrativas utópicas modernas e do terrorismo, a fim de indagar se o fascínio pelo valor moral da ruína romântica não agiria em consonância com os mesmos dispositivos de captura que pacificam a ambivalência e a complexidade inerentes à destruição presente no cotidiano.

O último capítulo, *Sobre cair*, trata das questões abordadas nos capítulos precedentes apontando para as possibilidades interpretativas da condição de instabilidade material que caracteriza o presente. Proponho uma reinterpretação do sublime como categoria que estaria relacionada a esse movimento de queda do sujeito da história, entretanto, evitando pactuar com o sentido apocalíptico característico de muitas das narrativas que atestam a irreversibilidade dos processos de extinção do humano e da beleza.

Possivelmente o capítulo mais abrangente de todos, visa pontuar as possibilidades de gerar fissuras na expectativa de dar forma ao informe do real. Precisamente neste ponto, reivindico uma reflexão sobre as possíveis formas de articular conceitualmente e poeticamente os fragmentos que compõem essa materialidade do dia-a-dia urbano em constante trânsito de estados. Sem aspirar a conclusões definitivas para uma conduta artística, aponto para um potencial poético e político das formas que abarcam a dispersão e a subversão de sentidos na linguagem. Uma negação da literalidade representativa da destruição e do abandono motiva a urgência de se pensar formas de diálogo entre as partes de um todo fragmentado. O trabalho empreendido na tentativa de aproximação com a herança de um imaginário da ruína é inevitavelmente uma aproximação da constituição moral do projeto ocidental de civilização no qual nos inserimos.

Novamente, a relação entre utopia e prática artística se entrelaçam neste texto a fim prosseguir e se realizar um ofício de urgências. Buscar gerar estados de atenção para não sucumbir à constatação conformista de que as coisas e o mundo já findaram. O apocalipse conhecemos bem. Que os dispositivos estejam na linguagem, que se invertam as relações de poder e de escala: na articulação coesa entre partes inarticuláveis da realidade proponho ensaios, movimento, coreografias.

## 1 Construir vertigens



Gordon Matta-Clark. Fotografias de *Circus or the Caribbean Orange*, 1978. Projeto realizado pelo Museum of Contemporary Art de Chicago num edifício adquirido pelo museu para ocupação de galerias adicionais.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Sobre as imagens que integram e compõem este trabalho, observo que não irei analisá-las, obrigatoriamente, em seu conteúdo visual e conceitual individual. Se inserem nesta tese, em grande parte, como epígrafes e notas visuais que auxiliam na composição de um pensamento em arte.

(...) É interminável a história da fascinação psicológica do labirinto, na verdade como modelo de dominação, por meio da imposição de uma progressão mentalmente atordoante, originalmente sob a forma da masmorra de Micenas. Porém, a questão é que não vejo o labirinto como um problema espacial interessante. Eu construiria um labirinto sem paredes. Criaria uma complexidade que nada tivesse a ver com a geometria, nem com o mero encerramento ou confinamento, tampouco com barreiras, mas que remete à criação de alternativas que não sejam derrotistas.

Gordon Matta-Clark. Entrevista a Lisa Bear, maio de 1974.

A) O espaço necessário para abrigar inimigos  
O espaço necessário para abrigar amantes  
O espaço necessário para desviar-se de uma bala  
O espaço necessário para retirar uma bala  
O espaço necessário para tirar seu chapéu  
O espaço necessário para remover sua casa  
O espaço necessário para remover sua casa

B) Projetando para a memória  
Projetando para o fracasso  
Projetando para o colapso  
Projetando para a ausência

(...)

I) Qual entre as seguintes é uma resposta anarquitetônica?  
1)Fazendo, não resolvendo problemas  
2)Soluções são estruturalmente frágeis  
3)Solucionadores de problemas matadores de dragão São Patrício e tu, hi hi  
4)Encontrar problemas ou ouro  
5)Resolvo os seus, você os meus  
6)A solução bela (Perfeito.)

Carta de Gordon Matta-Clark ao grupo Anarchitecture (The Mob), 1973.  
*Projetos de palavras Parte II.*

**Cidade:** 1 cidade - do Latim civitas, originalmente “condição ou direitos de cidadão”, de cives, “homem que vive em cidade”. Muitas palavras derivam daqui, como **civil**, **civilização**, **civismo**, cidadania<sup>2</sup>. 2 Uma **cidade** ou **urbe** é uma área urbanizada, que se diferencia de vilas e outras entidades urbanas através de vários critérios, os quais incluem população, densidade populacional ou estatuto legal, embora sua clara definição não seja precisa, sendo alvo de discussões diversas<sup>3</sup>. 3 Espaço de partilha<sup>4</sup> no qual sua população é desafiada a conviver.

51

2 Origem da palavra. URL: <http://origemdapalavra.com.br/site/palavras/cidade/> consultada em 11/12/2014.

3 Wikipédia. URL: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Cidade> consultada em 11/12/2014.

4 RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*.

**Arquitetura:** A arquitetura é a expressão do ser das sociedades, assim como a fisionomia humana é a expressão do ser dos indivíduos. No entanto, esta comparação deve ser dirigida principalmente às fisionomias de personagens oficiais (prelados, magistrados, almirantes). Na verdade, apenas o ideal de ser sociedade, que comanda e proíbe autoritariamente se expressa nas composições arquitetônicas propriamente ditas.<sup>5</sup>

52

<sup>5</sup> BATAILLE, Georges. Tradução minha para: “La arquitectura es la expresión del ser de las sociedades, del mismo modo que la fisionomía humana es la expresión del ser de los individuos. Sin embargo, esta comparación debe ser remitida sobre todo a las fisionomías de personajes oficiales (prelados, magistrados, almirantes). En efecto, sólo el ser ideal de la sociedad, aquel que ordena y prohíbe con autoridad, se expresa en las composiciones arquitectónicas propiamente dichas.” In: BATAILLE, Georges. *Diccionario crítico*.

## [Anotações sobre uma paisagem cambiante]

*Circus or the Caribbean Orange*, de Gordon Matta-Clark, abre este capítulo como epígrafe visual escolhida para dar início a um conjunto de reflexões sobre uma forma de pensar e realizar imagens a partir da experiência contemporânea dos espaços partilhados nas cidades.<sup>6</sup>

A obra desse artista abre neste trabalho de construção textual o que imagino ser um dos fundamentos de minha própria pesquisa como artista. Suas ações se dirigiam essencialmente à reavaliação dos moldes nos quais se baseavam a contínua construção de uma civilização do progresso e da razão técnico-científica. O legado utópico e anárquico de Matta-Clark encontra-se com o desejo de incidir nas estruturas mais sólidas que constituem uma ideologia do capital: a concretude das edificações arquitetônicas e o tecido social construído sobre a ideia de indivíduo.

A partir de uma nova experiência cultural das cidades e dos processos de modernização vivenciados desde o pós-Guerra, a obra de Matta-Clark aponta de maneira incisiva sobre a imaginação contemporânea do futuro e da vida no espaço urbano. Suas propostas contrariam o movimento da lógica moderna de auto-superação e progresso. Os recortes sobre o concreto, suas incisões diretas sobre a arquitetura de espaços abandonados, seu incessante questionamento sobre os modos de especulação econômica da vida e do espaço urbano estavam no centro de suas preocupações como artista. Apesar de notoriamente conhecido por seu trabalho de interferência direta sobre a arquitetura, o artista se dizia menos interessado nela, e mais “nas necessidades que a arquitetura e o urbanismo pretendem satisfazer”.<sup>7</sup>

Seu trabalho abre neste texto o início de uma reflexão poética sobre uma possível relação com o espaço, em especial o espaço partilhado no contexto urbano. Sua postura diante da capitalização do espaço comum faz-se cada vez mais vivo diante das circunstâncias de mercantilização da vida e interessa-me sobremaneira para uma possível formulação de um pensamento artístico que busca fixar-se nas possíveis linhas de fuga de nosso atual sistema de valores. Nesse sentido, a prática artística busca seu lugar de fala enquanto possibilidade de fissura, fuga e vertigem.

6 Aviso ao leitor: no presente texto o leitor deparará com uma alternância do uso das pessoas gramaticais. Ora utilizarei a primeira pessoa do singular, ora a primeira pessoa do plural. A escolha de tal forma se dá em razão de o próprio método de escrita do texto se construir em paralelo a questionamentos originados no interior de uma pesquisa artística individual. Assim, considere incorporada essa delicada divergência/convergência de vozes que marcam um processo de pesquisa teórico-prático abarcando sua possibilidade como experiência coletiva, também caracterizada pela experiência individual da artista em contato direto com sua prática.

7 CUEVAS, Tatiana. “Desfazer o espaço”. In: *Gordon Matta-Clark: Desfazer o espaço*. Museu de Arte de Lima – MALI (Org.). Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010, p.24.

8 Ciclo de debates com curadoria de Hans Ulrich Obrist. O ciclo envolve artistas, pesquisadores, curadores, músicos em torno das ideias que reforçam a possibilidade da extinção humana. “Felt across the humanities and the sciences alike, the spectre of extinction looms over the ways in which we understand our being in the world today. Environmental degradation, atomic weapons, threats communities and languages, global warming, economic collapses, natural catastrophes, life wiped out by genocide, disease and hunger – the constellation of topics around extinction is ever-expansive and as urgent now as ever before.” Texto disponível na página do evento. URL: <http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/extinction-marathon> consultada em 20/10/2014.

9 “EXPO 1: Rio assume para si a posição da ‘melancolia otimista’, uma atitude que aborda os desafios ecológicos estabelecidos em um cenário de crise econômica e instabilidade sociopolítica que teve dramático impacto na vida cotidiana. A melancolia otimista engloba tanto o suposto fim do mundo quanto o seu início, posiciona na iminência de um apocalipse e do início de uma revolução tecnológica sem precedentes.” O termo “melancolia otimista” é a tradução escolhida pela instituição brasileira para “dark optimism”, utilizada pelo curador da mostra e diretor do MoMA PS1, Klaus Biesenbach. Período da exposição: 18 de Dezembro de 2013 a 23 de Fevereiro de 2014. Texto bilíngue disponível no site do MAM-RJ. URL: <http://mamrio.org.br/exposicoes/expo-1> consultada em 20/10/2014

Também relevante para essa construção discursiva é a relação de escala experimentada a partir da obra de Matta-Clark na qual o corpo atua sobre a concretude do monumental. Sua potência encontra-se, em parte, na relação de inversão de forças operada pelo artista e se dá por meio do resultado visual da fricção do corpo, finito, com essa matéria produzida para a duração – no caso, a arquitetura. O artista produz uma ação de sentido utópico ao propor a remodelação do destino da arquitetura e dos vazios criados na cidade mediante suas transformações constantes.

Não é tarefa simples falar sobre o possível – ou o imaginável – em tempos tão obscuros de esgotamento visível de recursos naturais, desastres de toda sorte, guerras, epidemias e políticas extremistas. Recentemente, uma série de exposições e publicações vem chamando a atenção para as situações-limite, de colapso, nas quais se encontram tanto a natureza, quanto a humanidade, reiterando a ideia da proximidade do fim do mundo. A imaginação que rememora o apocalipse nunca esteve tão viva como objeto teórico, político, filosófico e mesmo poético.

Dois exemplos recentes de exposição a agregar corpo a essa atmosfera foram *Expo 1: Rio*, ocorrida no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 2013, e o ciclo de conversas e ações *Extinction Marathon: Visions of the Future*<sup>8</sup>, ocorrido em outubro de 2014 na Serpentine Gallery, em Londres. Ambos os eventos tratam com urgência o debate sobre a experiência real do fim do mundo, ou a possibilidade real de extinção da humanidade. No texto da exposição ocorrida no MAM-RJ, apresentado logo na entrada da exposição, a curadoria explicita como ideia subjacente uma espécie de otimismo que residiria na possibilidade do fim significar um reinício, acabando com a angústia de uma morte demorada e lenta, à qual estaríamos acompanhando como espectadores de um filme de horror. Para tanto, o curador da mostra, Klaus Biesenbach, utiliza o termo “melancolia otimista”<sup>9</sup> para se referir à postura que norteia a seleção das obras e alguma reminiscência de expectativa positiva sobre o futuro.

Curiosamente, e quase em paralelo, teve lugar na Casa Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, um colóquio intitulado *Os Mil Nomes de Gaia*, organizado pelo antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro, pela filósofa brasileira Déborah Danowski e pelo antropólogo francês Bruno Latour. O colóquio teve como objetivo discutir os mesmos temas que balizam os outros eventos citados, assunto também do último livro publicado por Vivei-

ros de Castro e intitulado *Há Mundo por Vir? Ensaio Sobre os Medos e os Fins*. As questões que parecem se dirigir ao encontro da humanidade com seu fim têm afetado enormemente a imaginação e o pensamento, sobretudo no Ocidente. A angústia gerada pelas imagens, cada vez mais assustadoras, da catástrofe – seja ela apresentada na forma de eventos naturais gerados pela forma como a sociedade do capitalismo usufrui desses recursos, seja na forma de barbárie produzida pela cultura – tem contribuído também com a delimitação dos campos de abordagem desses temas dentro da produção em arte.

É necessário apontar a delicadeza das fronteiras que delimitam o tema, respeitando a urgência de se discutirem os possíveis adiamentos, soluções a curto prazo e a viabilização de políticas que coloquem em prática uma tentativa de reversão dos processos de destruição em andamento. Portanto, compreendendo a arte como uma prática que abarca a complexidade dessa realidade, interessa-nos recapitular essas questões a partir do campo da produção de imagens.



# NOVA ATLÂNTIDA

Km. 379 Paisagem dos Castelos  
Pedra Óptica



Viaje ao lugar dos seus sonhos.

Sara Ramo. *Nova Atlântida*, 2004. Intervenção em vitrine de agência de turismo no centro da cidade, Belo Horizonte. Colagem e impressão fotográfica.



Sara Ramo. *Nova Atlântida*, 2004. Intervenção em vitrine de agência de turismo no centro da cidade, Belo Horizonte. Colagem e impressão fotográfica.

Esse confronto de realidades vem se repetindo com alguma frequência desde que experimentamos outros fins das formas conhecidas de lidar com a própria história. O mundo teria findado outras vezes, segundo os moldes técnicos, culturais e sociais até então conhecidos. A escassez de alimentos já foi experimentada antes junto a epidemias devastadoras como a peste bubônica, que matou aproximadamente um terço da população da Europa no século XIV.

Poderíamos arriscar dizer que vivemos atualmente um momento agudo das experiências iniciadas com os primórdios da era moderna de uma vida comum, laica e urbana, que aos poucos foi substituindo os modos de vida em consonância e harmonia com seu entorno natural. Se adicionarmos a essa reflexão o processo de extermínio sofrido por sociedades originárias – como assistimos nas sociedades indígenas na América do Sul –, poderíamos afirmar que tendem ao desaparecimento total.

Estes são exemplos de narrativas da extinção – de homem, de natureza – que observamos e para os quais não vislumbramos mudança imediata devido à natureza predatória do sistema de produção dominante, uma hegemonia capitalista mundial. Uma rua sem saída?

A trajetória moderna anunciou em seus princípios, desde o encantamento ofuscante com as luzes da razão, um duelo de forças com a natureza – isto é, no duelo com sua própria origem mitológica, o encanto com o poder instrumental da técnica teria abastecido o homem de uma coragem e ambição inversamente proporcionais a sua escala.

Sob esse ponto de vista, me proponho a discutir algumas possíveis direções da prática artística nesse encontro corpóreo com o abismo terrível, porém seguro e previsível da morte e da extinção. Os relatos sobre o fim do mundo são infindáveis e recorrentes em todas as culturas.

Paradoxalmente, sabemos também o quanto alguma dose de decepção e desapontamento contribuem para que se possa projetar futuros e pensar uma arte comprometida com seu tempo. Como possíveis resultados, essa aproximação com a consciência da catástrofe produziria tanto a crítica, que muitas vezes pode expressar-se pelas vias do cinismo, quanto a emergência das projeções utópicas, que em si carregam também alguma dose de negação do objeto que nos confronta – esse contínuo processo de arruinamento do mundo e do humano.

Tal paradoxo atravessa toda a obra de Walter Benjamin no desenvolvimento de seu conceito de história, em que se dá tanto a crítica quanto a negação da história universal dos vencedores. Logo, estaria posta a grande contradição do pensamento moderno e, com a desagregação da crença nas utopias, do pensamento “pós-moderno”. Essa encruzilhada representa bem o lugar fronteiro no qual se situa também a prática artística, posto que ela também se dá enquanto produção de conhecimento do mundo a partir do sensível. Sobre essa dialética entre crítica e negação dentro da obra benjaminiana, nas quais se operariam também as bases da continuidade de um fazer artístico, Fabio Mascaro Querido discorre:

Politicamente, a “crise” da modernidade significava, entre outras coisas, a desagregação inglória das grandes utopias. Se não há mais qualquer possibilidade de se manter de pé uma crença evasiva na “astúcia da razão” e no progresso teleológico da história, tal como foi propalado pelo positivismo e/ou pelo marxismo vulgar, estaríamos nos deparando, segundo alguns pós-modernistas mais acalorados, com a diluição de qualquer perspectiva política e estratégica de longo alcance, voltada para a transformação concreta de uma história que, de fato, por si só, não pode garantir nada. Como poderia haver futuro, se o futuro já está aqui, como presente eterno, retorno infernal do sempre-igual?<sup>10</sup>

10 QUERIDO, Fabio Mascaro. “Pós-moderno *avant la lettre*? Marxismo e escrita da história em Walter Benjamin”. 07/2012, VII Colóquio Internacional Marx Engels, Vol. 1, pp.1-13, Campinas, SP, Brasil, 2012, p.1.

11 “Nem mesmo Benjamin estava livre da ameaça do conformismo que busca se apoderar de todas as expressões da tradição revolucionária, ainda mais sob a atmosfera relativista que predomina numa era de incertezas. Em um mundo aparentemente desconexo e fragmentado, caracterizado pela ausência de horizonte histórico, predominam as leituras fraturadas, especializadas num campo temático em particular. Num plano político-filosófico mais geral, Benjamin vem sendo transformado num teórico “progressista” dos novos meios de cultura de massa; ou ainda, o que é pior, num brilhante profeta da “desconstrução” pós-moderna da história.” Idem, p.2.

Mascaro analisa em seu artigo precisamente as mais variadas apropriações pós-modernas dos escritos de Benjamin e aponta para uma tendência a minimizar o paradoxo vivo e pulsante entre as expressões herdadas de uma tradição revolucionária e de sua postura crítica diante da catástrofe. O autor responsabiliza a presença de um excessivo relativismo no pensamento filosófico contemporâneo que por vezes, ao assumir a diluição total de fronteiras nesta era de incertezas, terminaria caindo na armadilha do conformismo.<sup>11</sup> Nessa direção, Benjamin evoca a necessidade de romper com o conformismo, pois ele impele sempre ao fortalecimento dos vencedores, os donos da história:

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele seja consciente disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradi-

12 BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito da história”. *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas I*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996, p.224.

13 Por tática, compreende-se aqui o termo como definido por Michel de Certeau: “(...) chamo de tática a ação calculada que é determinada pela ausência de um próprio. Então nenhuma delimitação de fora lhe fornece a condição de autonomia. A tática não tem por lugar senão o do outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha. Não tem meios para se manter em si mesma, à distância, numa posição recuada, de previsão e de convocação própria: a tática é movimento “dentro do campo de visão do inimigo“, como dizia von Bullow, e no espaço por ele controlado. Ela não tem portanto a possibilidade de dar a si mesma um projeto global nem de totalizar o adversário num espaço distinto, visível e objetivável. Ela opera golpe por golpe, lance por lance. (...) O que ela ganha não se conserva. Este não-lugar lhe permite sem dúvida mobilidade, mas numa docilidade aos azares do tempo, para captar no voo as possibilidades oferecidas por um instante. (...) Cria ali surpresas. Consegue estar onde ninguém espera. É astúcia.” In: CERTEAU de, Michel. *A invenção do cotidiano. Vol. 1 Artes do fazer*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1998, p.100-101.

14 SOUSA, Edson Luiz André de. “Furos no futuro: utopia e cultura.” In: SCHULER, Fernando e BARCELOS, Marília. *Fronteiras: arte e pensamento na época do multiculturalismo*. Sulina: Porto Alegre, 2006, pp. 167-180.

ção como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição do conformismo, que quer apoderar-se dela. Pois o Messias não vem apenas como Salvador; ele vem também como o vencedor do Anticristo. O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer.<sup>12</sup>

Em consonância com o paradoxo explicitado por Benjamin, poderíamos esboçar um paralelo com as práticas artísticas no sentido de admiti-las como afirmações discursivas pertencentes ao mundo da produção capitalista. Logo, e por esta razão, opto por utilizar um instrumental crítico, poético e teórico que me permita abarcar o paradoxo como lugar da produção de rupturas que permitam à arte programar seus planos de fuga dos discursos dominantes.

Pela possibilidade dialética de abrir espaços na tensão dos conceitos, entre o início e o fim de uma queda anunciada, é nesse lugar entre as coisas que se localizam ainda os corpos e a possibilidade de apreensão sensível dessa vertigem da história. Na tensão que permita validar a angústia como motor de possíveis desvios de rota ou mesmo o adiamento da fatalidade que se intensifica e se aproxima como uma tempestade visível no horizonte. Inevitavelmente, em razão de alguma coerência com a trajetória desta autora que escreve, um olhar utópico atravessa a formulação de um pensamento sobre o futuro, como forma de organizar táticas<sup>13</sup> de enfrentamento do pessimismo e do caos. Sobre essas imagens do presente já esboçadas anteriormente, Edson de Sousa discorre sobre um possível lugar da cultura e da linguagem:

A angústia, neste ponto, pode nos ajudar a ver, sobretudo porque introduz a dimensão da dúvida, do “não sei”, esburaca as imagens potentes do que é claro e estabelecido. A angústia funciona, portanto, como motor de novas imagens nos obrigando a um trabalho de entendimento daquilo que vemos e que não cabe mais em nossas categorias conceituais. Precisamos ver e assim resistir à cegueira que tenta diluir algumas fronteiras. Na verdade, a diluição de fronteira pode ser uma forma de conquista hegemônica drenando para o espaço do outro a exata medida de seus meridianos e paralelos.<sup>14</sup>

Não em vão esse texto de Sousa, assim como muitos outros textos contemporâneos, remete ao célebre *Experiência e pobreza* de Walter Benjamin, escrito em 1933. Texto que precede o início da Segunda Guerra e data do mesmo ano da assinatura da Carta de Atenas.<sup>15</sup> Sousa depreende os traços de esperança presentes na escrita de Benjamin, que nos fala de um novo estado da cultura diante de um novo sistema informativo e técnico, além de estar notoriamente assombrado pela real perseguição do nazismo e a iminência de uma nova guerra:

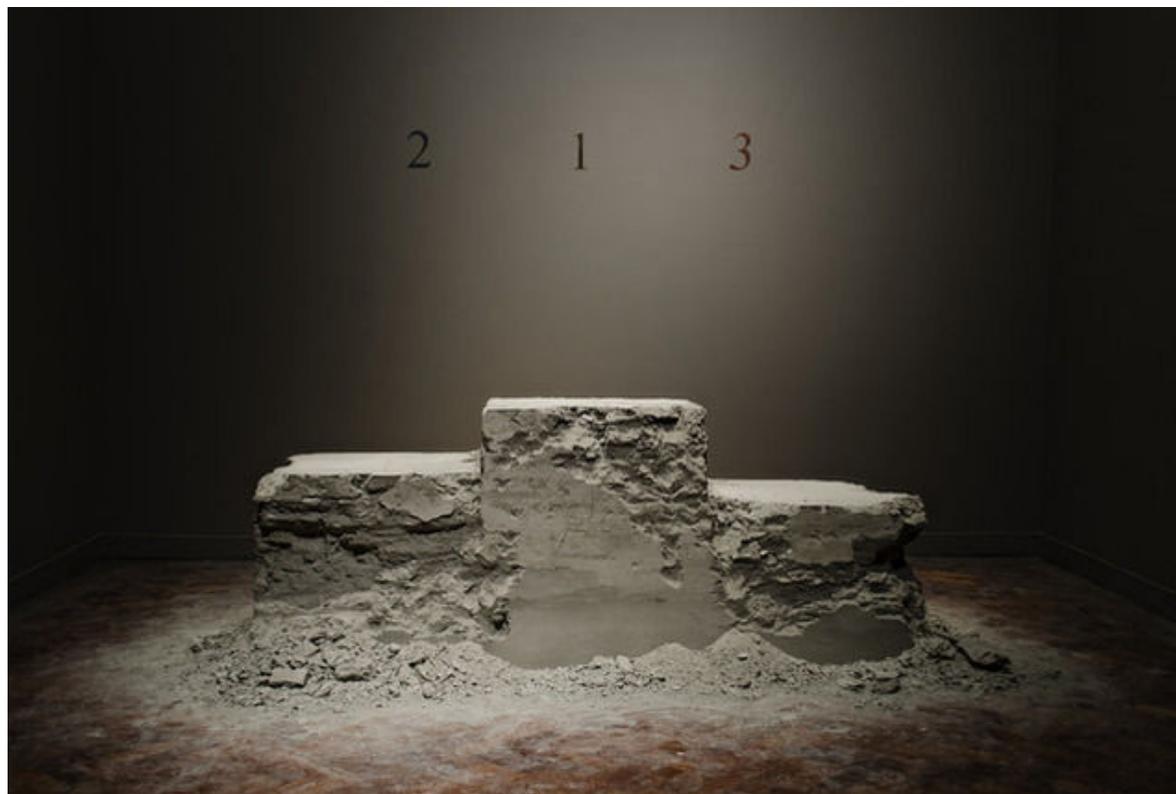
Algumas das melhores cabeças já começaram a ajustar-se a essas coisas. Sua característica é uma desilusão radical com o século, e ao mesmo tempo uma total fidelidade a esse século. (...) Tanto um pintor complexo como Paul Klee quanto um arquiteto programático como Loos rejeitam a imagem do homem tradicional, solene, nobre, adornado com todas as oferendas do passado, para dirigir-se ao contemporâneo nu, deitado como um recém-nascido nas fraldas sujas de nossa época.<sup>16</sup>

Aqui Benjamin evidencia mais uma vez, além de seu desencanto profundo com uma época, a crença na necessidade de ultrapassar a tragédia da aniquilação de uma determinada experiência, já conhecida, em favor de algo que dela deriva e se impõe a partir das resistências e rugosidades da realidade desoladora e apesar dela. Refuta de maneira evidente o sentimento de nostalgia, ao vinculá-lo ao saudosismo das coisas que representam, em verdade, a construção do ambiente burguês e da ideia de singularidade dos indivíduos.

Seu esforço em projetar um sopro para o futuro, agarrado nas asas de seu atormentado anjo da história, mostra-se também como um esforço de abarcar o desconhecido, sabendo que seria irreversivelmente empurrado para ele. Sobre essa tentativa de compreender, ou ao menos aceitar como ponto-de-partida, essa realidade *informe*<sup>17</sup>, em desordem, Sousa acolhe a *insuficiência* da palavra (*linguagem*) para descrever o pesadelo (*presente*), propondo que a usemos de maneira tática:

15 Documento que firmou o compromisso dos arquitetos modernos com um novo direcionamento estético/político a partir da arquitetura funcionalista egressa da Bauhaus.

16 BENJAMIN, Walter. Op.Cit. 1996, p.116.



Laís Myrrha. *Pódio para ninguém*, 2010 (do projeto *Zona de Instabilidade*). Instalação. Pó de cimento prensado e números de metal. Dimensões variáveis.

Há algo que excede no pesadelo (uma dimensão traumática) e que a palavra em seu esforço heroico tenta recuperar. Contudo, esta insuficiência não deve ser tomada como desqualificação da nomeação da cena, pelo contrário, é o *em falta* da palavra que nos obriga a continuar buscando sempre um contorno mais preciso do pesadelo. A cultura, nesse ponto, deveria vir justamente para acionar as fissuras destas brechas discursivas.<sup>18</sup>

Essa necessidade de ultrapassar a tragédia ou a desilusão total permeia toda a produção do pensamento utópico. Não em vão, um livro como *Princípio Esperança* foi escrito por Ernst Bloch em 1945 em meio ao trágico episódio do Holocausto. Também a *Utopia*, de Sir Thomas More, escrita em 1516, representa uma tentativa de elaboração para os problemas e abismos da experiência de ampliação de territórios da Europa do século XVI.

Intuímos, a partir dessas considerações preliminares, que o trabalho do artista se situa, entre outras coisas, no empenho de tentar abarcar a dimensão temporal da vida através da espacialização e transformação da matéria, na articulação de elementos discursivos por vezes inarticuláveis, sem comunicação na vida comum.

17 Nada é tão perturbador quanto aquilo que não possui contornos definidos pela consciência. Bataille definiu assim a noção de informe: “Un diccionario comenzaría a partir del momento en que ya no suministra el sentido sino los usos de las palabras. Así, informe no es solamente un adjetivo con determinado sentido sino también un término que sirve para descalificar, exigiendo generalmente que cada cosa tenga su forma. Lo que designa carece de derecho propio en cualquier sentido y se deja aplastar en todas partes como una araña o una lombriz. Haría falta, en efecto –para que los académicos estén contentos– que el universo cobre forma. La filosofía entera no tiene otro objeto: se trata de ponerle un traje a lo que existe, un traje matemático. En cambio, afirmar que el universo no se asemeja a nada y que sólo es informe significa que el universo es algo así como una araña o un escupitajo.” In: BATAILLE, Georges. “Diccionario crítico”. In: *La conjuración sagrada: ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003.

18 SOUSA, Edson Luiz André de. Op. Cit.



Yana Tamayo. *Sem título (Espaço aberto)*, 2002. Fotografia. 80 x 60 cm.



Yana Tamayo. *Sem título (Quase abismo / Casa abismo)*, 2002. Fotografia. 120 x 60 cm.

Esse trabalho se situa onde a funcionalidade dos sistemas ativos no mundo perdem sentido, deslocando sua energia produtiva na direção da construção de algo que se situa *entre* as coisas, na vertigem da linguagem para então formular outros pontos de vista, outras formas de ver o mesmo. Tornar o mundo inteligível na articulação do invisível e do visível, se perguntar sobre o possível.

Essa sensação de vertigem rememora em nossos corpos a possibilidade da queda, evidencia sistemas de medidas, nos ajuda a dimensionar nosso peso, inércia e a gravidade que envolve tudo sobre a terra.

Em *Hotel Palenque*, trabalho realizado entre 1969 e 1972, Robert Smithson fotografou um pequeno hotel em escombros, conhecido por ter abrigado turistas atraídos pelos monumentos e pirâmides maias. Como consequência mais visível, opera-se uma inversão do olhar sobre a ruína em que tempos extremamente distintos e longínquos se relacionam através de um deslocamento espaço-temporal evocado por esse *hotel-antimonumento*.

*Hotel Palenque*, um *non-site*, ou, como o próprio artista descreve, um lugar abstrato que teria a capacidade de promover uma viagem a outro lugar, para outro tipo ou qualidade de espaço<sup>19</sup>, evidencia os processos de erosão e desgaste do espaço e da memória provocados pelo sistema de exploração capitalista.

Esse conceito criado pelo artista, além de estar fundado em sua investigação sobre a paisagem, emerge em meio a sua tentativa de pensar formas de exibição alternativas para a arte, de repensar o espaço do cubo branco da galeria frente às novas especificidades do objeto artístico e de rever os processos de legitimação vigentes.

19 Smithson escreveu em 1968 um texto chamado “A Provisional Theory of Non-Sites”. Nele, o artista aborda a transposição dos seus trabalhos de land art para o espaço fechado galeria: “The Non-Site (an indoor earthwork)\* is a three dimensional logical picture that is abstract, yet it represents an actual site in N.J. (The Pine Barrens Plains). It is by this dimensional metaphor that one site can represent another site which does not resemble it - this The Non-Site.” In: SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: The collected writings*. Edited by Jack Flam. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1996, p.364.



Robert Smithson. *Hotel Palenque*, 1969-1972. Audiovisual. 31 fotografias em slides 35mm apresentadas durante uma fala do artista na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Utah.

*Hotel Palenque*, assim como *Os Monumentos de Passaic*, realizado dois anos antes, foram apresentados pela primeira vez em circuitos e formatos não-institucionais, não foram apresentados em galerias tradicionais.<sup>20</sup>

O que se vê basicamente a partir deles são espaços abandonados, restos de construções inacabadas, ruínas urbanas que em nada se assemelham à ruína greco-romana representada na pintura da Renascença e no Romantismo, na qual se buscava um espelhamento da memória e a evocação das reminiscências de um modelo de perfeição moral e social.

Compreende-se historicamente a representação da ruína clássica na pintura a partir do Renascimento como referência exemplar de civilização e moral a serem seguidos. Tal representação arquitetônica é marca de uma narrativa que se propagou na era moderna através da edificação de monumentos que nos fixassem na memória os fatos históricos considerados “relevantes” para a construção de uma memória coletiva – e aqui a importância de Benjamin e sua divisão da história entre o lugar do discurso dos *vencedores* e dos *vencidos*. Monumentos são projetados para o futuro, pois intencionam a exemplaridade e a permanência no tempo em sua fixação na memória coletiva.

Considerando as múltiplas contradições que garantiram o estabelecimento das ideologias formadoras da modernidade ocidental, não é estranho que o monumento seja hoje um dos maiores alvos de ataque à modernidade em suas heranças visíveis. Tornou-se evidentemente problemática, a começar pela própria noção de história que ajudou a propagar, contribuindo para consolidar especialmente narrativas dominantes, ou melhor, aquelas que possuíam maior condição de visibilidade.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> *Hotel Palenque* foi apresentado em 1972 na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Utah, como palestra, e o segundo, publicado na revista *Artforum* de dez/1967 em forma de artigo contendo texto, fotografias e mapas da experiência do artista.

<sup>21</sup> Aqui, novamente, ressaltamos a importância da produção discursiva da história, primeiro em Benjamin, e agora em Michel Foucault com sua dinâmica entrelaçada às relações de poder determinantes para criar condições de produção e de visibilidade de fatos históricos.



Kiluanji Kia Henda. *Redefining The Power III*, from 'Series 75 with Miguel Prince', 2011. Tríptico de fotografia. 120 x 80 cm cada.

Podemos chamar a atenção para a familiaridade, ou mesmo similaridade formal existente entre esse trabalho de Smithson e uma série de obras realizadas atualmente em que se veem construções arquitetônicas inacabadas, corroídas pelo abandono e desuso. Grande contradição, se pensarmos na questão da falta de espaços de moradia como um dos problemas mais comuns enfrentados nas grandes cidades atualmente. Os espaços abandonados surgem no contexto da especulação imobiliária e da circulação de capitais, sintoma de um sistema econômico voraz e segregador.

Em *The Recovery of Discovery*, instalação de 2011 do artista francês Cyprien Gaillard (Paris, 1980), dialoga em proximidade com o *Hotel Palenque* de Smithson, atualizando de alguma forma suas mesmas motivações. Nesse trabalho, o artista reúne 72.000 garrafas de cerveja em caixas, montadas em formato de pirâmide. O público é convidado a entrar e consumir a bebida. A obra lida diretamente com os temas já abordados por Smithson ao questionar o real lugar da ruína e da corrosão da memória: se nos restos das antigas civilizações ou no seio da sociedade de consumo contemporânea.

A obra de Gaillard, jovem artista de ascensão meteórica<sup>22</sup> no circuito internacional de exposições, é evocada neste texto a fim de buscar encontrar semelhanças, diferenças e intensidades que permeiam a disseminação de um discurso contemporâneo da ruína e de constante desejo de sublime através da contestação – cada vez mais frequente nos discursos propagados pelas artes visuais – do valor histórico e monumental da arquitetura moderna de caráter funcionalista<sup>23</sup>.

Enquanto na década de 1960 os trabalhos de Smithson e de outros de sua geração exprimiam enorme desalento diante do futuro, em sua evidente rejeição à trajetória progressista moderna, também realizavam por meio de sua produção um esforço de compreensão da fragmentada realidade cultural ocidental.

22 Como bem observado por meu orientador, Gê Orthof, nota-se nesta expressão um ato falho da autora que, mesmo pretendendo remeter à ideia de ascese, usa a imagem de um meteoro: um objeto que inevitavelmente estará sujeito à queda ao entrar em contato com a atmosfera terrestre e sua gravidade.

23 Sobre a noção romântica de sublime e sua atualidade na produção contemporânea discutiremos mais adiante ao abordar a importância do Romantismo enquanto matriz formadora do *ethos* moderno e de suas recorrências.



Cyprien Gaillard. *The Recovery of Discovery (The Beer Pyramid)*, 2011. 72.000 garrafas de cerveja Efes.

Ultimamente, trabalhos como o de Cyprien Gaillard arremetem em direção a uma equalização entre as experiências de catástrofe vivenciadas por esta mesma sociedade; em grande parte de seus trabalhos, prevalece a violência da experiência da destruição e do fracasso proporcionadas, em especial, creditada ao modernismo europeu<sup>24</sup>, articuladas de maneira tão arrebatadora e espetacular quanto um desastre natural. O próprio Gaillard refere-se a sua prática como uma espécie de “romantismo urbano”<sup>25</sup>. Não por coincidência, as primeiras obras desse artista evidenciavam sua admiração pela pintura do Pitoresco, segmento da pintura também admirado e bastante discutido por Robert Smithson ao realizar uma análise sobre o desenvolvimento da paisagem na sociedade moderna.<sup>26</sup>

24 Cyprien Gaillard é um entre muitos artistas a criticar duramente o Modernismo e a arquitetura funcionalista a partir da experiência francesa. Antes dele, a Internacional Situacionista e outros autores, o cinema de Jacques Tati e Jean-Luc Godard, diretores que já haviam se dedicado a examinar criticamente a arquitetura moderna do pós-Guerra na Europa.

25 Tradução minha para: “L’ensemble, un opéra muet imprégné de ce que Cyprien Gaillard appelle «le romantisme urbain», constitue un écho contemporain des ruines mélancoliques peintes par des artistes du XVIIIe siècle tels que Piranèse.” Texto sobre a obra do artista no site do Palazzo Grassi, Veneza. URL: <http://www.palazzograssi.it/fr/artiste/cyprien-gaillard> consultada em 07/04/2013.

26 Em “Frederick Law Olmsted and the dialectical landscape”, Robert Smithson aborda o legado do paisagista responsável pelo projeto do Central Park, de Nova York, para a configuração de uma ideia de paisagem que marca também uma relação estabelecida com a natureza na contemporaneidade. In: SMITHSON, Robert. “Frederick Law Olmsted and the dialectical landscape”. 1996. Op.Cit.

27 CAPRA, Fritjof. *O ponto de mutação: A ciência, a sociedade e a cultura emergente*. São Paulo: Editora Cultrix, 1982. Também disponível em versão digital em <http://ruipaz.pro.br/textos/pontodemutacao.pdf>, p.58.

Fundamental para compreender a abordagem do espaço dessa nova paisagem contemporânea da cidade, como realizada por Smithson e, depois, por tantos outros artistas que o sucederam, é a noção de *entropia* emprestada da segunda lei da termodinâmica. O termo descreve o aumento irreversível de desordem nos sistemas fechados e a transformação da energia em formas que diminuem sua força de trabalho.

Para Fritjof Capra:

O que todos esses processos têm em comum é que avançam numa certa direção – da ordem para a desordem –, e esta é a formulação mais geral da segunda lei da termodinâmica: qualquer sistema físico isolado avançará espontaneamente na direção de uma desordem sempre crescente. Em meados do século, para expressar essa direção, na evolução de sistemas físicos, numa forma matemática precisa, Rudolf Clausius introduziu uma nova quantidade que chamou “entropia”. O termo representa uma combinação de “energia” e “tropos”, a palavra grega que designa transformação ou evolução. Assim, a entropia é uma quantidade que mede o grau de evolução de um sistema físico. De acordo com a segunda lei, a entropia de um sistema físico isolado continuará aumentando; como essa evolução é acompanhada de crescente desordem, a entropia também pode ser vista como uma medida de desordem.<sup>27</sup>

O legado de Smithson possui, para este texto, a função de facilitar uma compreensão sobre tendências distintas de abordagem das mesmas circunstâncias. Se percebemos a noção de entropia consumindo lentamente uma ideia de futuro a partir da modernidade, unida por outro lado a uma fetichização acentuada da destrui-

ção do mundo e da humanidade, por outro, vemos a arte também contestar a certeza da própria morte. A obra de Smithson se insere no presente trabalho a fim de pensar sobre como, a partir dos anos 1960, a produção em arte recorrentemente voltou-se para uma imagem apocalíptica de futuro, facilitada pelas constantes e aceleradas transformações em nossa forma de lidar com os recursos disponíveis no planeta através da cultura.

Assim como Smithson recorre à ideia de entropia, ou seja, de irreversibilidade da energia perdida, apresentamos como contraponto o olhar anárquico e utópico de Gordon Matta-Clark como ponto de partida buscando produzir frestas sobre a maneira de se imaginar e produzir o futuro que se desenha nesta mesma sociedade.

O fascínio pela simples decadência que parece existir na atualidade, bem como a exacerbação de sujeitos em melancolia, é uma característica marcante na produção de muitos artistas que atribuem ao modernismo boa parcela de responsabilidade pelos fracassos de uma empreitada histórica pautada na herança racionalista moderna. Podemos identificar tal discurso especialmente a partir do modelo modernista europeu, no qual a reprodução da ideia presente nas ruínas românticas tem se propagado tendo agora ruínas modernistas ou industriais como protagonistas de produtos no campo da arte e da cultura.



Cyprien Gaillard. *Pruitt Igoe Falls*, 2009 (Still). Vídeo. 6'55". O vídeo é constituído de duas sequências de imagens: uma, das cataratas do Niágara filmadas com projeção de luzes coloridas e a outra, da demolição de um edifício habitacional em Sighthill, Glasgow, atrás de um cemitério. O título faz referência à implosão de um dos maiores projetos habitacionais modernos nos EUA, construído na década de 1950 e implodido em 1972 após transformar-se em reduto de prostituição e drogas em Saint Louis, Missouri.

A abordagem desse campo visual que compreende a inconstância material na contemporaneidade abarca nossa imaginação e compreensão do presente, em geral, contaminada pela imagem de passado fixado na transição para a modernidade – discussão que será aprofundada adiante no texto ao apontarmos a relevância do Romantismo como matriz, tanto para um componente utópico existente nas projeções artísticas, quanto para uma nostálgica sedução pelas formas decadentes.

Sob este ponto de vista, a cidade torna-se para esta pesquisa o ponto central de uma discussão sobre as partilhas, as relações e o fazer artístico, em que é também abordada como o lugar movediço de produção de uma *paisagem cambiante*.<sup>28</sup>

Vale ressaltar que a cidade surgiu para a arte como personagem da representação junto a sua invenção enquanto gênero pictórico. A ideia de natureza como paisagem emerge juntamente com o florescimento da vida urbana e com o recorte ajanelado do olhar para o mundo laico.<sup>29</sup> Podemos compreender seu aparecimento como uma abertura no mundo sacro, da adoração das divindades celestes, para o início de um processo de laicização do espaço<sup>30</sup> em que despontam na pintura os lugares de ocupação do território pelo homem e pelo trabalho.

Pensar sobre a vida urbana tornou-se, a partir do princípio da era moderna, uma atividade de significativa importância na medida em que notamos sua presença como elemento cada vez mais central; nela passam a se desenvolver as principais relações e conflitos que figuram ainda hoje em obras contemporâneas. A cidade passa a ser o centro das atenções para muitos artistas na medida em que se configura como o espaço contraditório em que se expressam tanto as liberdades individuais, quanto as mais amedrontadoras patologias sociais geradas pela segregação socioespacial.<sup>31</sup>

A arquitetura – imagem preponderante do engenho humano e técnico que a tornou possível – aparece muitas vezes e em movimentos artísticos distintos como testemunha do tempo e dos grandes empreendimentos históricos da humanidade, dos projetos, conquistas e fracassos. A cidade parece assumir as feições das subjetividades imersas em sua configuração socioespacial na medida em que é também objeto de partilha – ou seja, faz parte tanto daquilo que é comum, quanto do que é disputado nesse espaço. Aqui, *partilha* e *comum* adquirem os contornos ambivalentes desenhados por Jacques Rancière:

28 O termo paisagem cambiante é sublinhado por mim por ser um termo recorrente em minha produção, pois dá nome a quatro séries de trabalho: *Paisagem cambiante I*, *Paisagem cambiante II (China Jasmine Tea)*, ambas séries fotográficas de 2005, *Paisagem cambiante III*, tríptico de fotografias de 2006, e *Paisagem cambiante IV (Ou da contínua vontade de futuro)*, vídeo realizado em 2010.

29 DIAS, Karina. *Entre visão e invisão: paisagem: por uma experiência da paisagem no cotidiano*. Brasília: Programa de Pós-Graduação em Arte, Universidade de Brasília, 2010, p. 124.

30 “O espaço aqui é laico porque regido pelo olhar do homem, sendo a sua vida cotidiana mostrada. Apesar de toda a vanguarda desses pintores, não será na Itália que a pintura de paisagem será instituída como um gênero independente, e sim, algum tempo depois, na região dos Flandres.” DIAS, Karina. *Idem*, p. 138.

31 HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola, 2005.

Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. O cidadão, diz Aristóteles, é quem toma parte no fato de governar e ser governado. Mas uma outra forma de partilha precede esse tomar parte: aquela que determina os que tomam parte.<sup>32</sup>

Rancière aborda o espaço chamado por ele de *comum* evidentemente sob o viés citadino; um espaço fracionado por instâncias estéticas, econômicas e políticas em que cada um tem suas condições de possibilidade determinadas por atribuições e condições de visibilidade dentro do espaço comum.

A partir de uma analogia entre as práticas políticas e estéticas, Rancière propõe, a partir de uma leitura foucaultiana dos poderes, a relação entre práticas que se fundamentam essencialmente a partir de regimes de visibilidade e invisibilidade, dadas as condições existentes no espaço comum para que algo possa tornar-se visível. Em suma, dadas suas condições de possibilidade no espaço coletivo:

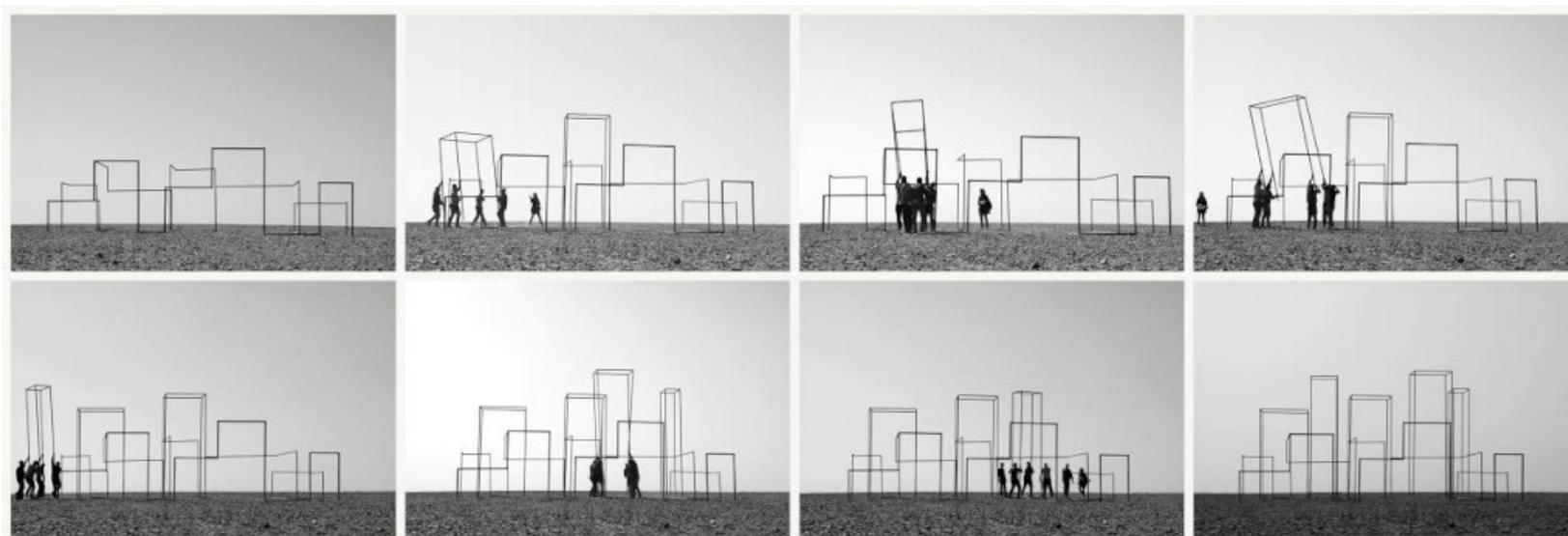
É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo.

76

É a partir dessa estética primeira que se pode colocar a questão das “práticas estéticas”, no sentido em que entendemos, isto é, como formas de visibilidade das práticas de arte, do lugar que ocupam, do que “fazem” no que diz respeito ao comum. As práticas artísticas são “maneiras de fazer” que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade.<sup>33</sup>

32 RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2009, p. 15-16.

33 Idem, p.17.



Kiluanji Kia Henda, *Rusty mirage (The City Skyline)*, 2013. Fotografias de esculturas realizadas no deserto de Al Zaraq, na Jordânia. 70 x 100 cm cada.

A partilha à qual o autor se refere bem pode ser compreendida como a partilha do espaço urbano em que se constroem as relações e distribuições de atribuições no fluxo da vida coletiva. Rancière aponta para um caminho em que a estética não se separa da política, ou seja, em que ambas acontecem *no e para* o espaço comum.

Aqui, percebo e insiro também minha prática como artista abrangendo minha presença também como produtora desse espaço. A produção visual, que pertence ao universo do visível, não se separa da prática subjetiva, em princípio invisível, do entendimento sobre o espaço público. Na cidade, contribuo alterando configurações a partir dos lugares que habito, a partir das pessoas com quem me relaciono afetando outros cotidianos, deixando rastros; realizo percursos, produzo dejetos, assim como percebo que de alguma maneira contribuo para sua construção. Não existe, em princípio, juízo moral na definição desse produto final, *constructo* pessoal e coletivo da cidade. Apenas aponto para a necessidade da consciência acerca de onde se insere minha participação na construção desse espaço, que se faz também a partir de constantes destruições.

Dessa maneira, a prática artística se projeta de modo a buscar um diálogo com esses estados de presença que habitam o espaço transformando-o continuamente. A cidade é o espaço de protagonismo cênico: onde tornam-se evidentes os movimentos que geram mudanças de posições, de atribuições, é onde se vê a paisagem se alterar mais rapidamente em todo seu artifício.

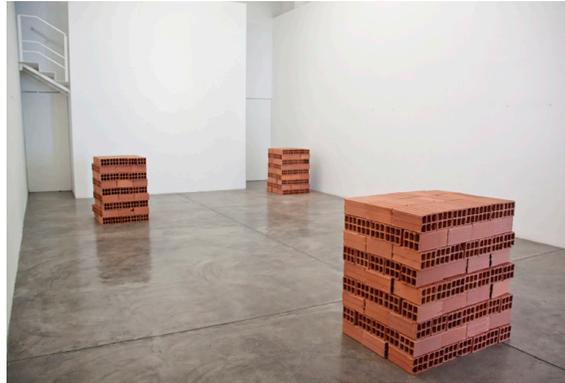


Yana Tamayo. *Paisagem cambiante I*, 2005. Grupo de seis fotografias. 20 x 26,8 cm cada.



Yana Tamayo. *Paisagem cambiante II (China Jasmine Tea)*, 2005. Grupo de três fotografias.  
30 x 40 cm cada.

## 2. Pitoresca paisagem



Héctor Zamora. *Inconstância material*, 2012. Performance realizada na Luciana Britto Galeria, São Paulo.

Esse duplo movimento é profundo: a arquitetura é sempre sonho e função, expressão da utopia e instrumento de uma conveniência. Mesmo antes do nascimento da Torre, o século XIX (especialmente nos Estados Unidos e na Inglaterra) muitas vezes sonhara com estruturas cuja altura fosse surpreendente, para o século que foi dado a proezas tecnológicas, a conquista do céu mais uma vez capturou a humanidade.

Roland Barthes, *The Eiffel Tower and Other Mythologies*.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Tradução minha para: “This double movement is a profound one: architecture is always dream and function, expression of utopia and instrument of a convenience. Even before the Tower’s birth, the nineteenth century (especially in America and in England) had often dreamed of structures whose height would be astonishing, for the century was given to technological feats, and the conquest of the sky once again preyed upon humanity.” In: BARTHES, Roland. *The Eiffel Tower and Other Mythologies*.

Certos dias a ausência de espaço se tornava tirânica. Eles sufocavam. No entanto, por mais que recuassem os limites de seu quarto e sala, derrubassem paredes, criassem corredores, armários, espaços livres, imaginassem guarda-roupas-modelo, anexassem em sonho os apartamentos vizinhos, sempre acabavam por se encontrar naquilo que era o seu quinhão, seu único quinhão: trinta e cinco metros quadrados.

Georges Perec. *As coisas: uma história dos anos sessenta.*

Rumamos para o sul, fizemos a poeira rodopiar na estepe  
Ervaçais cresciam viçosos; um gafanhoto tocava,  
Esfregando as pernas, profetizava  
E contou-me, como um monge, que eu pereceria  
Peguei meu destino e amarrei-o na minha sela;  
E agora que cheguei ao futuro ficarei  
Ereto sobre meus estribos como um garoto.  
Só preciso da imortalidade  
Para que meu sangue continue a fluir de era para era  
Eu prontamente trocaria a vida  
Por um lugar seguro e quente  
Se a agulha veloz da vida  
Não me puxasse pelo mundo como uma linha.

Arseny Tarkovsky. “Vida, vida”.

**Pitoresco:** pi.to.res.co (ê) adj (ital pittoresco) 1 Relativo à pintura; pictórico. 2 Próprio para ser pintado. 3 Diz-se de tudo que merece ser representado pela pintura, por encantar os olhos e o espírito. <sup>2</sup>4 Tentativa ideal de conciliar formalmente a cultura e a natureza. **Ex.: Jardins.**

85

<sup>2</sup> Michaelis Online. URL: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=pitoresco> consultada em 10/12/2014.

**Paisagem:** pai.sa.gem **sf (fr *paysage*)** **1** Extensão de território que se abrange num lance de vista.<sup>3</sup> **2 Inform** Orientação de uma página ou lugar à vista que se conjuga melhor na horizontal. **3** Enquadramento; uma eleição que conjugaria simultaneamente o individual, íntimo e pessoal e o coletivo, social e cultural.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Michaelis Online. URL: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=paisagem> consultada em 10/12/2014.

<sup>4</sup> DIAS, Karina. *Entre visão e invisão: paisagem: por uma experiência da paisagem no cotidiano.*

## [Verticalidade e ruína]

Não é recente o fascínio por imagens de decadência na história da humanidade. A ruína arquitetônica transformada em imagem, representação, contribuiu para a formação do imaginário ocidental sobre as dimensões espaço-temporais que envolvem a efemeridade e a inconstância material.

Na arte contemporânea uma visão apocalíptica do futuro tornou-se bastante familiar, recorrente, principalmente após os desdobramentos históricos do pós- Guerra e seu potencial de destruição massivo. A ideia de irreversibilidade dos processos que tem levado à destruição do mundo entronizou a produção artística no Ocidente mediante a barbárie e das novas formas de exploração da técnica em prol do desenvolvimento econômico.

A imagem da ruína<sup>5</sup> traduz uma projeção de futuro pautada no exemplo dos antigos, pois se volta a imagens fundadoras da construção do conhecimento, do cultivo da razão e da cultura no Ocidente através da herança clássica greco-romana.

Uma visão da obsolescência da matéria viva que resulta da ação do tempo contribuiu para a formação de uma percepção histórica moderna, por meio de imagens da atuação das forças da natureza sobre as edificações da cultura provocando a constatação da transitoriedade da vida. Esses elementos articulam-se numa relação dinâmica na história da arte ao longo de séculos de construção de uma ideia de sociedade apoiada no desenvolvimento técnico-científico.

O culto às imagens de ruína tem nos acompanhado em ciclos desde o Renascimento e teve seu ápice a partir das transformações que culminaram com a era moderna, ou com o que conhecemos como a modernização da sociedade ocidental. Ao fim da Idade Média, o mundo passou a ser concebido de outra maneira. O fato de Deus não ser mais o centro, a explicação para todos os fenômenos de ordem social, moral ou natural, aparece no campo da arte também como representação de uma reformulação projetual na ordem de todas as coisas.

<sup>5</sup> Por ruína compreendemos especialmente imagens que remontam ruínas provenientes da antiguidade clássica. Historicamente, tal representação associa-se ao Renascimento, quando sua aparição na pintura evocava de maneira sagrada a antiguidade e o mundo racional em equilíbrio com o divino. Evocava a sabedoria dos antigos e uma projeção do que ainda estaria por vir, construído pela humanidade e pelo conhecimento. Possui um valor moral, acima de tudo. Durante o século XVIII, a representação de ruínas se acentua durante a pintura do Romantismo com o pitoresco.



Tacita Dean. *Die Explosion in dem Kanal*, 2001. Da série *The Russian ending*. 20 impressões fotográficas sobre papel. 45 x 68,5 cm.

Apesar de amplamente difundidas, principalmente a partir do século XVIII, as imagens de ruínas e de declínio não seriam privilégio dos processos de modernização da sociedade. Os diálogos formais com a vertigem do tempo e da morte, com o fracasso, com a desordem e a decadência podem ser vistos como bases constituintes da cultura e da história do conhecimento na sociedade de origem judaico-cristã.

Antes mesmo do Cristianismo, entre os gregos antigos prevalecia uma compreensão da temporalidade bastante distinta da visão moderna que se fundou na linearidade e na ideia de progressão evolutiva, horizontal. A passagem do tempo e a concepção histórica eram percebidas sob a ótica da inevitabilidade da degeneração e do declínio, visto que eram valores considerados inerentes à natureza humana – o contrário da noção de evolução linear, marcadas pela racionalização e auto-superação progressiva, ideias consolidadas na modernidade pela razão iluminista. Grosso modo, podemos dizer que a percepção do tempo era vertical.

A noção de Escatologia (do grego *eschatos*, último; a ideia de um último dia, do fim do mundo) e crença na existência de dois polos opostos, bases que regulavam a moral cristã (o Céu e o Inferno), contribuíram para criar uma percepção da temporalidade muito mais centrada nas atitudes dos homens (mortais), em sua capacidade de discernimento, do que na crença mágica apoiada na diversa e fragmentada divindade cultuada pelos antigos. O Cristianismo concentra na figura da tríade divina (*Pai, Filho, Espírito Santo*) uma nova maneira de regulação da sociedade.

Sobre essa alteração que ocorre com o aparecimento da moral judaico-cristã, Matei Calinescu a elabora ainda sob outros pontos de vista, ressaltando de que maneira essa nova percepção temporal teria colaborado para criar um sentido de urgência de se viver o presente, devido a sua irreversibilidade e à certeza de um juízo final:

O que é novo na visão cristã da decadência (em contraste com a atitude mais passiva dos antigos, que favoreceu a resignação estóica e a indiferença, ou cultivou a filosofia hedonista do “Carpe Diem”) é uma sensação aguda e febril de urgência. A decadência é sentida com uma intensidade desconhecida até então, como uma crise única; e, como o tempo é curto, torna-se de importância suprema, sem ter que esperar por mais tempo, o que se tem a fazer para a Salvação de seu companheiro e a sua própria. Na perspectiva do fim do mundo se aproximando rapidamente, cada instante pode ser decisivo. A consciência da decadência traz inquietação e a necessidade de auto-exame, para compromissos de agonia e renúncias momentâneas.<sup>6</sup>

6 Tradução minha para: “What is new in the Christian view of decadence (by contrast with the more passive attitude of the ancients, whether they favored stoical resignation and indifference, or cultivated the hedonistic philosophy of “Carpe Diem”) is an acute and feverish sense of urgency. Decadence is felt, with an intensity unknown before, as a unique crisis; and, as time is running short, it becomes of ultimate importance to do, without waiting any longer, what one has to do for one’s own’s fellow man’s Salvation. In the perspective of the rapidly approaching end of the world every single instant can be decisive. The consciousness of decadence brings about restlessness and a need of self-examination, for agonizing commitments and momentous renunciations.” In: CALINESCU, Matei. “The idea of decadence”. *Five faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke University Press, 1987, p.154.

Para Calinescu, o teor apocalíptico da narrativa cristã é avaliado de maneira a engendrar tão profundamente a angústia pelo fim dos tempos, que o autor refuta a ideia da existência de um otimismo Renascentista, como é narrado por muitos historiadores, dizendo, inclusive, que se trata de um “mito”. Para o autor, uma gradual substituição do supernaturalismo cristão por uma perspectiva naturalista e secular não teria levado a uma visão mais otimista do futuro. Inclusive uma das mentes mais naturalistas da história da Renascença, Leonardo da Vinci, seria, segundo Calinescu, obcecado por visões de um fim catastrófico do mundo, em que todos os homens, pecadores ou não, sofreriam os mesmos tormentos.

O caso de Leonardo é considerado altamente revelador, no sentido de que suas ideias estariam centradas ao redor de uma noção caracteristicamente cristã de apocalipse e que, ao ser esvaziada de seu conteúdo religioso, teria se tornado uma imagem ainda mais preocupante, opressiva e angustiante.<sup>7</sup> Qualquer correlato com a atualidade não seria mera coincidência se pensarmos em termos da ascensão das políticas neoliberais pós-Socialismo e das consequências desastrosas que o processo de industrialização massiva vem provocando ao meio-ambiente.

No entanto, e apesar de o Cristianismo ter colaborado com a ascensão da racionalidade, valorizando o discernimento como forma de regular a vida por meio da moral, contribuiu também para uma divisão binária dos sentidos. A temeridade ao castigo, visto que havia uma escolha a ser feita pelo bem ou pelo mal, acentua uma compreensão binária da realidade: bem X mal; grandeza X decadência; virtude X pecado.

No dia do julgamento final, a possibilidade da felicidade eterna para os eleitos se opõe ao perpétuo sofrimento designado aos pecadores. Dessa maneira, o pecado, a perversão e a corrupção humanas passam a simbolizar a profunda decadência em sua direta relação com o apocalipse.<sup>8</sup> A razão, o conhecimento e o domínio da técnica e da natureza criam novos instrumentos de entendimento para o que antes era decifrado através do mito e do mistério – as relações humanas, os ciclos, as estações, a própria natureza.

Podemos localizar muitas das imagens de declínio formadoras do imaginário contemporâneo nas narrativas épicas bíblicas que explicam a origem do mundo e nas reflexões que aludem às primeiras formas de organização social da humanidade. Uma delas, de significativo potencial apocalíptico, é a Torre de Babel e suas diversas possibilidades de interpretação.

7 Idem, p.155.

8 Ibidem, p.151-152.

Em geral, mais associada a uma parábola que explica o surgimento das diferentes línguas faladas no mundo e sobre a dificuldade de comunhão entre os homens, a imagem da torre de Babel (ou da *Babilônia*, termo também associado a uma grande confusão onde impera o desentendimento) poderia também ser interpretada sob o viés arquitetônico, como a representação do ambicioso projeto de construção física, concreta, de um projeto de civilização. Uma torre em forma de *zigurate*<sup>9</sup> representava o desejo de alcançar os céus. Esse intento, teria sido mal visto por Deus, que então teria castigado os descendentes dos filhos de Noé com o surgimento de diferentes línguas para que os homens se separassem e assim se espalhassem pelas distintas regiões da Terra.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Uma espécie de pirâmide espiralada de origem suméria, muito comum entre babilônios e assírios.

<sup>10</sup> Gênesis 11:1-9. URL: <http://www.bibliaonline.com.br/acf/gn/11> consultada em 24/03/2014.



Pieter Bruegel. *A torre de Babel*, 1563. Óleo sobre madeira. 114 x 155 cm.



Reconstrução cristã do mundo dividido em três partes, os três continentes conhecidos sendo povoados por cada um dos três filhos de Noé. África pelos filhos de Cam, Ásia pelos de Sem e Europa pelos filhos de Jafé. Século VII.



Niccolò dell'Abbate. *O raptò de Perséfone*, 1570. 215 x 196 cm.

94



Fra Angelico. *Anunciation. The Visitation*, 1434. Tempera.



Jacob Grimmer. *The summoning of Cincinnatus and landscape with ruins*, c.1539. 82 x 112 cm.

Formas análogas às da Torre de Babel foram ensaiadas no século XIX pela engenharia e arquitetura à medida que se conquistava a verticalidade por meio de técnicas de construção em ferro e vidro. A Torre Eiffel exemplifica bem a euforia dessa conquista, ao mesmo tempo em que inaugura o poder do monumento como instrumento de memória histórica e coletiva. Roland Barthes, ao dedicar um ensaio sobre ela, nos conta que Guy de Maupassant costumava almoçar no restaurante na torre, pois dizia que ali era o único lugar de onde não se podia vê-la.<sup>11</sup>

O poder da construção vertical das cidades torna possível aos homens a ilusão da construção da Babel moderna. O domínio da matéria, da técnica e da ciência parecia minimizar os efeitos de um possível desmoronamento das estruturas aparentemente sólidas criadas para o progresso da humanidade.

Por volta do século XVIII, a imagem da ruína ressurgiu na pintura do Romantismo, ganhando importância novamente quando se experimentam significativas transformações durante o período que marca o início da Modernidade industrial e eminentemente urbana. As mudanças no modo de vida geradas pela urbanização e industrialização do cotidiano foram fundamentais para consolidar uma nova experiência espaço-temporal e, conseqüentemente, uma nova subjetividade frente a essa crise.

Compreender a formação da ideia moderna de decadência implica um trabalho de compreensão da sobrevivência<sup>12</sup> e constante reaparição das imagens de destruição e abandono na arte. Nesse intento, faz-se necessário retomar alguns aspectos importantes da modernidade em suas feições culturais.

Não pretendo com este trabalho buscar encontrar um sentido de origem para a recorrência de imagens que evocam ruínas<sup>13</sup>, mas, sim, contextualizar sua aparição na contemporaneidade como sintoma de uma possível reminiscência de matriz romântica que seria uma marca ou mesmo uma herança permanente para o imaginário *hiper* ou supermoderno. Uma reminiscência entre tantas outras, cultivada e persistente no tempo através de uma série de contextos propícios que desafiam constantemente o pensamento utópico sobre o futuro comum.

Tal conceito atravessa muitas das recentes obras de Didi-Huberman, tomando como referência a obra de Aby Warburg sobre a história da arte:

11 BARTHES, Roland. *The Eiffel Tower and Other Mythologies*. Trad. Richard Howard. Berkeley and Los Angeles, University of California Press: 1997, p.236.

12 Quando nos referirmos ao termo “sobrevivência”, note-se que o faremos em referência a Aby Warburg como é citado por Georges Didi-Huberman e uma linhagem historiográfica que utiliza o anacronismo como premissa na abordagem das imagens formadoras da cultura e de um imaginário ocidental.

13 Faz-se necessária uma diferenciação: quando nos referirmos a imagens de ruínas contemporâneas, note-se que nos referimos fundamentalmente a imagens de ruínas urbanas, arquiteturas em desuso, frutos da obsolescência provocada pelo sistema de especulação econômica do espaço urbano. Mais adiante, analisaremos a razão pela qual essas imagens diferenciam-se em seu significado moral da ruína clássica.

É bem esse o sentido da palavra *Nachleben*, esse termo do “pós-viver”: um ser do passado que não para de sobreviver. Num dado momento, seu retorno em nossa memória torna-se sua própria urgência, a urgência anacrônica do que Nietzsche chamou de inatual ou *intempestivo*.<sup>14</sup>

Didi-Huberman expõe o que em sua leitura de Aby Warburg seriam essas reaparições sintomáticas e anacrônicas, sobrevivências (*Nachleben*). Ele avalia que as afinidades metodológicas estabelecidas por Warburg com o campo da Antropologia e, até mesmo, da Arqueologia teriam sido parte das grandes contribuições para o campo da história da arte e para uma compreensão mais complexa da relação entre tempos distintos. Abordando o que poderia na obra de Warburg estar relacionado à herança teórica de Edward B. Tylor, etnólogo britânico, Didi-Huberman assume que “Warburg decerto não devia renegar esse princípio metodológico da inatualidade: o que faz sentido numa cultura, muitas vezes, é o sintoma, o não pensado, o anacrônico dessa cultura. Eis-nos já no tempo *fantasmal das sobrevivências*.”<sup>15</sup>

Didi-Huberman, tem dedicado boa parte de seu trabalho a pensar a história da arte sob o viés dos anacronismos e do *pathos*<sup>16</sup>, ou melhor, as formas e razões (irracionais) pelas quais algumas imagens ou sintomas ressurgem e se atualizam na arte.

Essa sobrevida das imagens da qual fala Didi-Huberman poderia também ser identificada em Walter Benjamin como as potências inerentes aos objetos em direta relação com o desejo e a memória. Benjamin, em suas *Passagens*, compara os conceitos de *aura* e *rastro*: “o rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo que esteja aquilo que o deixou. A aura é a aparição de algo longínquo, por mais próximo que esteja aquilo que a evoca. No rastro, apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós.”<sup>17</sup>

Sob este viés, poderíamos identificar nas imagens que evocam o fantasma das ruínas uma relação com essas reminiscências no que elas se aproximam da ideia de *aura*, se a pensarmos a partir de seu conteúdo fantasmagórico e, ao mesmo tempo, atual, vivo, empático. Nesse sentido, poderíamos arriscar relacionar a recorrência da ruína a partir do Romantismo a uma imagem nostálgica suscitada, entre outras coisas, por um constante desmoronamento das expectativas modernas em relação à sociedade da razão e do progresso. Seria essa repetição mais uma representação do fracasso mítico do pecado de Babel, construção vertical ambiciosa e punida

14 DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Coleção ArteFissil. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p.29.

15 Idem, p.44.

16 Aqui, nos referimos a *pathosformel*, ou às “fórmulas de pathos” estruturadas por Aby Warburg e retomadas por Didi-Huberman para abordar uma possível “sismografia dos tempos moventes”. Didi-Huberman se refere ao *pathos* na imagem como a forma que essa espécie de organismo vivo, móvel, dinâmico se atualiza através da empatia anacrônica, ou melhor, como uma imagem sobrevive e emerge como uma espécie de força subterrânea. Por isso, a alusão às forças mnêmicas da terra e ao sintoma, um *pathos* que atravessa os tempos. Ibidem, pp.107-113.

17 Tradução minha para “Trace and aura. The trace is appearance of a nearness, however far removed the thing that left behind may be. The aura is appearance of a distance, however close the thing that calls it forth. In the trace, we gain possession of the thing; in the aura, it takes possession of us.” In: BENJAMIN, Walter. (M16a,4). *The Arcades Project*. Cambridge and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999, p.447.

pela lei divina? Teríamos novamente caído da torre, assim como caiu Ícaro dos céus ao tentar aproximar-se do sol com suas asas de cera?

Após o século XVIII, a construção do imaginário ocidental não teria nunca, segundo essa narrativa em imagens que organizamos aqui, abandonado sua característica linear e vertical: assim foi desenhado pela compreensão cristã do mundo, por uma compreensão evolutiva da história e pela ética da racionalidade iluminista. Portanto, as ocorrências modernas e contemporâneas de imagens que aludem de alguma forma a espaços da vida urbana consumidos pela destruição ou abandono não teriam mais nenhuma ligação com o modelo clássico de ruína que buscava lembrar-nos de um modelo exemplar de civilização a ser seguido. Há grande potencial de empatia nas ruínas contemporâneas, ainda se espera algo delas, isso é fato.

Benjamin, em seus inúmeros escritos e reflexões sobre a história, a memória, sua própria ruína – diante da perseguição do holocausto e seus rastros – invoca uma imagem emblemática que dá forma ao passado e à noção de memória. Sobretudo, quando aborda a noção de memória involuntária, menciona a lembrança tal como é apresentada em Marcel Proust, manifestando a dialética relação entre a memória e o esquecimento –

98

Sabemos que Proust não descreveu em sua obra uma vida como ela de fato foi, e sim uma vida lembrada por quem a viveu. Porém esse comentário ainda é difuso, e demasiadamente grosseiro. Pois o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência. Ou seria preferível falar do trabalho de Penélope do esquecimento? (...) Não seria esse trabalho de rememoração espontânea, em que a recordação é a trama e o esquecimento a urdidura, o oposto do trabalho de Penélope, mais que sua cópia? Pois aqui é o dia que desfaz o trabalho da noite. Cada manhã, ao acordarmos, em geral fracos e apenas semiconscientes, seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas da tapeçaria da existência vivida, tal como o esquecimento a teceu para nós. Cada dia, com suas ações intencionais e, mais ainda, com suas reminiscências intencionais, desfaz os fios, os ornamentos do olvido.<sup>18</sup>

A partir daqui, o trabalho de reflexão se dirige para essa complexa configuração que implicaria na reverberação de um *ethos* romântico na contemporaneidade. Isto é, uma reminiscência ou sobrevivência que reside na

18 BENJAMIN, Walter. 1996. “A imagem de Proust”. Op.Cit. p.37.

forma de imaginar futuros por meio das imagens da arte.

Nesse sentido, faz-se necessária uma abordagem a respeito de como a cidade se insere no contexto da produção em arte, considerando-a como o campo, ou mesmo um cenário, onde se desenvolvem as relações mais visíveis entre ações de construção e destruição.

O sentido de caos e desordem surge na estética romântica e abarca essa subjetividade à deriva do homem moderno. Sujeito à deriva, quando não naufrago – basta recorrer à lembrança para escolhermos um entre os tantos naufrágios pintados por William Turner. A França e a Inglaterra do século XVIII podem ser considerados os centros de onde irradiaram os princípios e os novos paradigmas para a formação da imaginação que sucedeu a Revolução Industrial.

A pintura oitocentista francesa, o chamado “Barroco francês”, é um caso interessante a ser observado, pois exacerba a dialética moderna pela tentativa de harmonização do ser com o todo por meio da ideologia iluminista, ao mesmo tempo em que despontam as angústias mais desconcertantes da modernidade Romântica.

Também conhecido como *pitoresco*, o estilo presente na obra inicial de Hubert Robert (Paris, 1733 - 1808) é um exemplo de produção visual que expressou essa contradição do século XVIII. Uma espécie de barroco tardio, porém sem a paixão que caracterizava a estética barroca, pautava-se numa visão integradora da natureza e da sociedade industrial nascente. Bastante distinto do Barroco italiano do século XVI ou da pintura flamenga do século XVII, o pitoresco valorizava o bucolismo oferecido pela paisagem natural como uma espécie de resposta à crescente urbanização e industrialização da modernidade que se impunha. O pitoresco é considerado aquilo que é digno de ser pintado; como a exacerbação da beleza subjetiva, diferente da beleza clássica, que buscava o belo universal. Buscava representar aquilo que exacerbava a variedade encontrada na natureza, assim como é encontrada no grupo social, a contemplação da paisagem natural e do paisagismo – e nisso havia uma predisposição educativa, de buscar transmitir os valores dos princípios iluministas<sup>19</sup> – a individualidade, a racionalidade e a integração do indivíduo a esse ambiente variado.

Robert pintou inúmeras ruínas, buscando retomar, de certa forma, o culto à Antiguidade, como já ocorria desde o século XVI. Como outros artistas de sua época, na Itália aprimorou sua educação a partir da obser-

19 ARGAN, G. C. *Arte Moderna*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992, p.17-19.

vação das obras renascentistas e onde pôde conhecer de perto as ruínas de Pompeia e Roma. Em Roma viveu por 11 anos, convivendo com outros artistas, alguns do círculo de Giovanni Battista Piranesi (Mogliano Veneto - 1720 – Roma -1778), cujos desenhos de ruínas e prisões foram bastante comentados nas análises feitas por Andreas Huyssen.<sup>20</sup>

<sup>20</sup> HUYSEN, Andreas. "Nostalgia for ruins". Grey Room n.23, pp.6-21. MIT Press Journals, 2006.



Hubert Robert. *Imaginary view of the Grand Gallerie of the Louvre in Ruins*. 115 × 145 cm. 1796.

De volta a Paris, o trabalho de Hubert Robert teve grande aceitação na corte, sendo considerado como célebre pintor e paisagista da família real. Não é vã a relação que se estabelece entre o pitoresco e a prática do paisagismo, inicialmente na Inglaterra. Lá essa prática inova ao romper com a simetria habitual e a fim de tentar realizar artificialmente um jardim “natural” em que a vegetação parecesse reproduzir a natureza de cada espécime em seu ambiente próprio.

As ruínas imaginadas e pintadas por Robert possuíam, em sua fase pitoresca, um caráter integrador. As paisagens pitorescas ambicionavam imaginar o futuro das edificações e obra humanas, tratando-as como um espaço sagrado a ser reverenciado, tentando reencontrar o sentido moral da ruína renascentista, reverenciada como um testemunho da sabedoria e harmonia clássicas. No entanto, ao contrário do Renascimento, em que a ruína surgia longínqua e sagrada, separada da vida mundana, no pitoresco ela aparece mesclada e profanada pela vida em pleno movimento.

Essa visão é diametralmente oposta à que podemos verificar nas obras de pintores românticos, classificados por Argan como artistas do sublime, para os quais a natureza seria “um ambiente misterioso e hostil, que desenvolve na pessoa o sentido de sua solidão (mas também de sua individualidade) e da desesperada tragicidade de existir.”<sup>21</sup> Residiria, então, nesse destaque da força misteriosa da natureza, uma nova expressão formal para se alcançar o sentido terrível e melancólico da própria existência. O sublime é trágico pois incorpora como nova possibilidade a experiência estética vinculada ao sentimento corpóreo da dor e do horror.<sup>22</sup>

Já o pitoresco estaria, para Argan, em consonância com o Iluminismo sobretudo com relação às práticas da jardinagem e do paisagismo pois propunha “uma arte que não imita nem representa, mas opera diretamente sobre a natureza, modificando-a, corrigindo-a, adaptando-a aos sentimentos humanos e às oportunidades de vida social, isto é, colocando-se como ambiente da vida”.<sup>23</sup> Por isso, em muitas pinturas pitorescas, podemos ver a representação de ruínas inclusive ornamentadas com plantas e flores em seu entorno.

Entre os séculos XVIII e XIX se dá uma grande proliferação de parques, vistos a partir de então como prática urbanística de integração da natureza à vida urbana e ao espaço coletivo. Em Paris, a inauguração do Parc des Buttes-Chaumont data de 1867, pouco tempo depois da inauguração do Central Park em Nova Iorque, em 1857.

21 ARGAN, G. C. 1992. Op.cit., p.12.

22 A partir do século XVIII a definição de sublime ganha um sentido mais voltado à relação do indivíduo com o extraordinário, a grandiosidade e força da natureza. A partir daí, torna-se uma categoria estética que se diferencia do belo e do pitoresco, introduzindo, além da ideia de infinito, também o terror e a obscuridade como elementos formadores de uma nova forma estética de apreensão da dimensão da existência humana. Tal noção se apresenta de maneira mais incisiva a partir da publicação de *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do Sublime e do Belo* [A philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful], de Edmund Burke, em 1757, na Inglaterra.

23 ARGAN, G.C. 1992. Op.cit., p.12.

Robert Smithson, em suas investigações textuais sobre o pitoresco e a paisagem americana, cita uma curiosa conversa entre Frederick Law Olmsted (1822-1903), arquiteto e paisagista norte-americano encarregado do projeto do Central Park, e um outro arquiteto francês, enquanto passeavam pelo Parc des Buttes-Chaumont, em Paris:

O arquiteto-paisagista André, encarregado inicial das plantações suburbanas de Paris, estava andando comigo através do Parque Buttes-Chaumont, do qual ele foi o criador, quando eu falei de uma certa passagem do parque. “Isso. Em minha opinião, é o melhor pedaço de plantio artificial dessa era que eu já vi “. Ele sorriu e disse. “Devo confessar que é resultado de negligência?”<sup>24</sup>

A conversa entre os dois paisagistas citada por Smithson, sobretudo, remete a uma forma de se pensar a relação estabelecida entre a cultura e a natureza na modernidade. A simetria deixa de fazer sentido como representação formal dessa nova relação em curso que se estabelecera desde o século XVIII. Sobre esse gosto pela desordem e deterioração das formas presentes no pitoresco, Giorgia Mesquita diz:

O gosto pela deterioração passou a fazer parte dos anseios da nobreza a partir de meados do século XVIII. A irregularidade das formas, o acidental e o natural fizeram da ruína ideal exemplar do pitoresco, conferindo a seu uso um artifício para melhorar a paisagem. O gosto da decadência foi improvisado pelos materiais, pela pátina, por pinturas, vernizes e em boa parte alimentado pela descoberta das cidades de Herculano e Pompéia, soterradas pela erupção de Vesúvio 79 d.C. e, posteriormente, pelos objetos encontrados nestas escavações. Neste mesmo século as ruínas passaram a ser intencionalmente construídas nas fachadas dos prédios e jardins e monumentos famosos foram propositalmente arruinados. O acidental e a ação da natureza são solicitados, pois neles não se nota a linha demarcatória do artifício, porém, não é esta a marca encontrada nos jardins ingleses, já que ruínas foram constantemente construídas. A ruína no pitoresco é, do mesmo modo que a deterioração, pensada a partir de um juízo crítico. A pobreza real é negada, mas a casa que dela faz parte merece ser tratada pictoricamente; a construção precisa ser retalhada, a janela quebrada não basta como ruína, deve ficar na borda da dissolução.<sup>25</sup>

Esse explícito desejo de imprimir tempo e abandono sobre a matéria fez com que simulacros de ruínas ganhassem importância e mesmo protagonismo entre o gosto burguês. Assim, da mesma maneira que a va-

24 Tradução minha para: “The landscape-architect André formerly in charge of the suburban plantations of Paris was walking with me through the Buttes-Chaumont Park, of which he was the designer, when I said of a certain passage of it. “That. To my mind, is the best piece of artificial planting of its age, I have ever seen”. He smiled and said. “Shall I confess that it is the result of neglect?”” OLMSTED, Frederick Law APUD SMITHSON, Robert In: SMITHSON, Robert. “Frederick Law Olmsted and the dialectical landscape”. 1996. Op.Cit. p. 157.

25 MESQUITA, Giorgia. *O pitoresco*. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Centro de Artes, 2007, p. 73.

lorização da ruína pitoresca estava circunscrita à nobreza, também se vinculava diretamente à ideologia que legitimava seu desenvolvimento como classe burguesa. Tal gosto visava conservar a ruína pitoresca no patamar do sagrado e, de alguma maneira, implicava a valorização filosófica da igualdade e acolhimento da variedade existente no universo (e na sociedade), pois a implacabilidade do tempo não fazia diferença.

Ao nos aprofundarmos um pouco mais a respeito da relação estabelecida entre as noções de *natural* e *artificial* na imaginação oitocentista e, em especial, apontando a importância da ruína pitoresca como objeto, Charles Rosen assinala:

26 Tradução minha para: “During the Renaissance, the ruin was appreciated both for its moral significance and for its eccentricity, as well as for its bearing witness to a sacred past. (...) The fashion for the picturesque ruin in the eighteenth century, however, brings a different note: the fragment is no longer the introduction of Nature into Art but the return of Art, of the artificial, to a natural state. In the ruins of Piranesi and of Hubert Robert, architecture begins to recede into landscape, to merge with the process of growth. Piranesi exaggerates the heroic proportions of the ruins: they induce a tragic sense of resignation, of melancholy. They dwarf the little human figures that wander about them, and they often sink under the weight of the vegetation that begins to cover them. To induce this melancholy, contemporary gardeners began to construct ruins in their landscapes, just as the eighteenth-century English garden banished symmetry and attempted by artificial means to appear even more natural than Nature.” In: ROSEN, Charles. *The Romantic Generation*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1998, p. 92-93.

27 HUYSSSEN, Andreas. 2006. Op.Cit., p.7.

Durante o Renascimento, a ruína foi apreciada tanto pelo seu significado moral e pela sua excentricidade, quanto para dar seu testemunho sobre um passado sagrado. (...) A moda para a ruína pitoresca no século XVIII, no entanto, acrescentou a ela um outro tom: o fragmento não é mais a introdução da natureza na arte, mas o retorno da arte, do artificial, a um estado natural. Nas ruínas de Piranesi e de Hubert Robert, a arquitetura começa a retornar à paisagem, para fundir-se com seu processo de crescimento. Piranesi exagera as proporções heróicas das ruínas: elas induzem um sentido trágico da resignação, da melancolia. Elas encolhem as pequenas figuras humanas que vagueiam sobre elas, e muitas vezes afundam sob o peso da vegetação que começa a cobri-las. Para induzir essa melancolia, os jardineiros contemporâneos começaram a construir as ruínas de suas paisagens, assim como jardim inglês do século XVIII banuiu a simetria e tentou por meios artificiais fazê-lo parecer ainda mais natural do que a natureza.<sup>26</sup>

Assim, o Romantismo expressou de maneira contundente a encruzilhada subjetiva da modernidade: se a partir do Renascimento vimos o cultivo cuidadoso das ideias formativas do indivíduo – de uma sociedade antropocêntrica voltada para a auto-superação e instrumentalizada pelo racionalismo –, com a mecanização da vida moderna, o surgimento da mercadoria, a precarização da vida urbana e o crescimento desordenado das cidades, vimos surgir, por outro lado, uma cisão sem precedentes entre homem e natureza que conduziria ao eterno retorno de fantasias de reconciliação com uma ideia de origem e o culto da imagem romântica da ruína.

Insistimos em abordar a ruína arquitetônica pois ela é exemplar enquanto imagem moral; ela unifica os desejos espaciais e temporais presentes na imaginação oitocentista evocados por um constante sentimento de nostalgia.<sup>27</sup> Ela materializa a passagem do tempo sobre os objetos de nosso desejo de beleza e harmonia,

desintegrados pela ação de um ente superior em sua força e capacidade de destruição – que na imaginação romântica oitocentista estavam representados essencialmente pelo tempo e pela natureza, aos poucos substituído pela própria ideia de civilização. A nostalgia pode ser considerada como ingrediente essencial para buscar compreender nossa atual relação com a temporalidade, bem como um dos amálgamas que selam o sentimento de inadequação subjetiva que persiste até os dias de hoje.

Atrelada à consolidação ideológica das noções de singularidade e autenticidade, emerge a invenção do *Estado-Nação* e, conseqüentemente, uma maior valorização da ideia de *origem*. Para Huyssen, essa seria a contribuição, no campo da Antropologia e das Ciências Sociais, para a consolidação de um discurso que abrange a alteridade e no qual se manifesta o desencanto com a sociedade moderna ocidental manifesto na crescente valorização do arcaico como modelo de sociedade autêntica no século XIX:

Sabemos que tipo de fantasmas ideológicos tais projeções de autenticidade causaram na antropologia e em outras ciências culturais - a autenticidade do arcaico e do primitivo, o privilégio da comunidade autêntica, a anomia e artificialidade das sociedades modernas. Especialmente na invenção pós-iluminista de origens e identidades nacionais, o presente da modernidade apareceu (mais frequentemente) como uma ruína de autenticidade e de um passado melhor e mais simples. Contra essa idéia de uma autenticidade profunda incorporada nas ruínas de um passado glorioso, eu postularia a idéia da ruína autêntica como um produto da própria modernidade, e não como o caminho real para alguma origem não contaminada.<sup>28</sup>

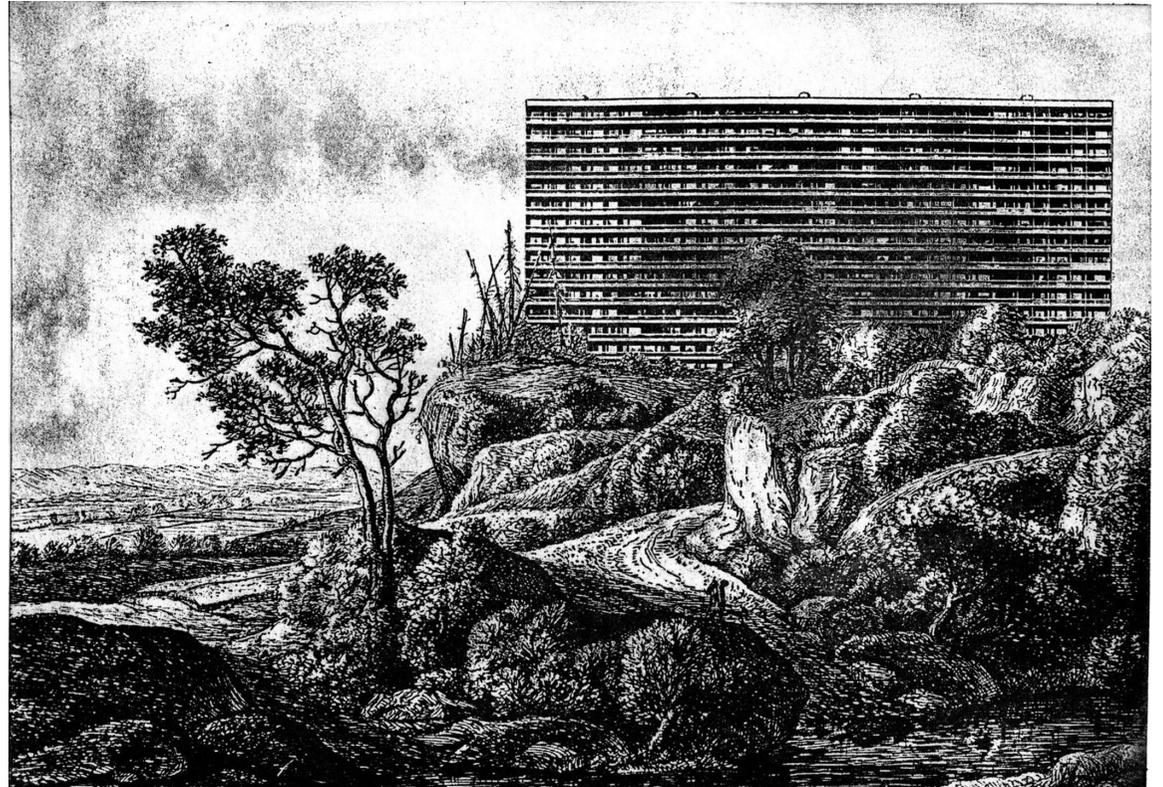
105

28 Tradução minha para: “We know what kind of ideological phantasms such projections of authenticity have caused in anthropology and other cultural sciences - the authenticity of the archaic and primitive, the privileging of authentic community, the anomie and artificiality of modern societies. Especially in the post-Enlightenment invention of origins and national identities, the present of modernity appeared (more often than not) as a ruin of authenticity and of a better and simpler past. Against this idea of a deep authenticity embodied in the ruins of a glorified past, I posit the idea of the authentic ruin as a product of modernity itself rather than as royal road toward some uncontaminated origin.” Idem, p.12.

O mais grave, segundo Huyssen, é quando a noção de autenticidade é posta em cheque, afetando de maneira geral a cultura erguida sobre a crença no gênio e na originalidade. Estavam postas as principais contradições da modernidade: os avanços da técnica nunca haviam sido experimentados em tamanha aceleração até então; como principal consequência em termos sociais e culturais tem-se uma ruptura através da qual se experimentaria a desvalorização das mesmas crenças que, ideologicamente, representavam o caminho da humanidade em direção a sua evolução.

Essa visão da cultura moderna como decadente e inautêntica aponta na direção dos discursos da alteridade na arte, presentes também como forma de relativizar o lugar de fala dos autores, ou produtores de

cultura, dentro da sociedade. No campo da representação, este é um discurso que podemos imediatamente identificar na imersão moderna pós-Imperialista amplamente difundida a partir do século XIX e bastante presente nas referências à arte africana feitas por Pablo Picasso, ou mesmo antes, na apologia ao exotismo vista através da obra de Paul Gauguin.

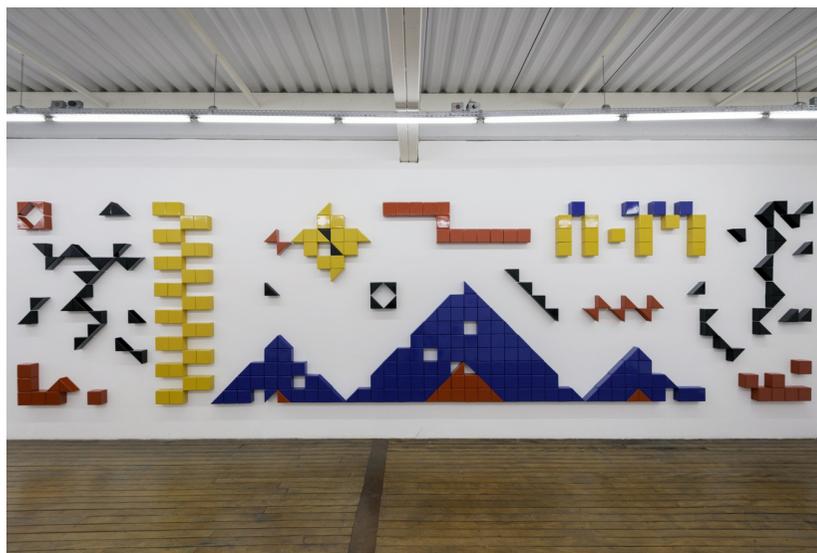


Cyprien Gaillard. *Belief in the age of disbelief. Les deux chemins au ruisseau / étape VIII*, 2005.  
Gravura. 18 x 20 cm.



Adrián Villar Rojas. *Los teatros de Saturno*, 2014. Instalação com materiais diversos, orgânicos e inorgânicos. Galeria Kurimanzutto, Cidade do México, DF.

29 “O projeto consiste em reproduzir o painel de uma casa tropical moderna em tamanho real, transformando os azulejos em peças de fibra de vidro da mesma modulação 15x15x10 cm. Como ruínas, as peças desse painel são removidas e substituídas por palavras de um manifesto sobre questões sobre a arquitetura, a vida, a humanidade e seu papel na história da civilização. Esta operação remove o que é contextual no texto, e revela a estrutura político ativista, além de um tom utópico de outros tempos. Nos dias de hoje, ruína e utopia alimentam uma relação nostálgica com o passado em que História e modernidade são consumidos como bens de classe.” Texto sobre o trabalho do artista disponibilizado no site da Galeria Vermelho. URL: <http://www.galeria-vermelho.com.br/en/exposicao/6328/jonathas-de-andrade-nostalgia-sentimento-de-classe> consultada em 22/09/2014.



É necessário reconferir a [ ] um valor desprezado: o prazer de  
Delitos contra a [ ] jamais ficam impunes.  
O preço que estamos pagando  
é demasiadamente alto.  
Se a [ ] é burrice, é compulsória,  
por imposição da [ ] cada vez mais hostil,  
mais anêmica, mais esclerosada.  
A [ ] é imposta pela época,  
pelos costumes, pela técnica.  
O que ocorre,  
no entanto, é opostamente diferente do que seria razoável  
ou apenas sofrível numa [ ] com tais características.  
A [ ] mais [ ], com o sacrifício das [ ]  
de dispersão, e a apertada [ ]

Jonathas de Andrade. *Nostalgia, sentimento de classe*, 2012. Instalação. 346 peças em fibra de vidro com pintura automotiva, impressão Lambda sobre papel fotográfico e vinil adesivo preto recortado sobre parede, dimensões variáveis.<sup>29</sup>



Jonathas de Andrade. *Nostalgia, sentimento de classe*, 2012. Instalação. 346 peças em fibra de vidro com pintura automotiva, impressão Lambda sobre papel fotográfico e vinil adesivo preto recortado sobre parede, dimensões variáveis.

A perspectiva de que a modernidade teria insultado as ideologias de origem e autenticidade contribuiu para o fortalecimento da relação de oposição existente entre os conceitos *genuinidade/naturalidade* e *inautenticidade/artificialidade*. Poderíamos apontar essa característica desencantada e de busca pelo valor do autêntico, original, como um traço contemporâneo herdado desse período. Um desejo profundo de ultrapassar a fronteira da previsibilidade coincide com a fantasia da fuga e de um possível encontro com uma alteridade transformadora/redentora da subjetividade ocidental em crise.<sup>30</sup>

Ainda mais interessante que o exemplo de Gauguin, que viajou ao Taiti, é a de Henri Rousseau, pintor de um mundo exótico e tropical, que nunca deixou Paris. Considerado pintor “ingênuo”, sem educação formal, era autodidata e conhecido como *Le douanier Rousseau* (“o aduaneiro Rousseau”), pelo fato de ter sido funcionário da alfândega por muitos anos.

A pintura de Rousseau, artista citado em geral de maneira superficial por historiadores da arte, assinala, entretanto, uma das qualidades resultantes da relação do indivíduo com a modernidade, isto é, uma constante necessidade de fuga e do devaneio poético como movimento de resistência à queda sugerida pela imagem de decadência implícita na percepção sobre seu tempo.

Isso que resiste – de maneira até ingênua – ao movimento hegemônico da história poderia ser considerado por nós como um gesto utópico. O infinito possível pela fuga e a viagem para outros lugares, mesmo que não fosse possível mover-se. Esse mundo infinito de possibilidades e de paisagens existem também na escrita de Jorge Luis Borges, quando descreve sua *Biblioteca de Babel*:

Acabo de escrever infinita. Não interpolei esse adjetivo por costume retórico; digo que não é ilógico pensar que o mundo é infinito. Aqueles que o julgam limitado postulam que em lugares remotos os corredores e escadas e hexágonos podem inconcebivelmente cessar – o que é absurdo. Aqueles que o imaginam sem limites esquecem que os abrange o número possível de livros. Atrevo-me a insinuar esta solução do antigo problema: A Biblioteca é ilimitada e periódica. Se um eterno viajante a atravessasse em qualquer direção, comprovaria ao fim dos séculos que os mesmos volumes se repetem na mesma desordem (que, reiterada, seria uma ordem).<sup>31</sup>

30 Hal Foster lida com o suposto de que, para as vanguardas artísticas, o lugar da transformação política estaria sempre em “outro lugar”; ou seja, no campo do “outro”. Seja este um “outro social” ou um “outro cultural”, seria esta a base do pensamento das elites ao se apropriarem dos discursos da alteridade a fim de delinear as bases conceituais da transformação em circunstâncias de crise. In: FOSTER, Hal. “El artista como etnógrafo”. *El retorno de lo real – La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal / Arte Contemporáneo, 2001, pp.175-208.

31 BORGES, Jorge Luis. “A biblioteca de Babel”. In: *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

32 Tradução minha para: “The aesthetics of the sublime is in part an effort to name the confusion that comes over us when faced with wholesale destruction: we experience storms, battles, earthquakes, and revolutions as equally impressive facts of both nature and history.” In: DILLON, Brian. “Fragments from a History of Ruin”. *Cabinet*, Issue 20, Winter 2006. Disponível na URL: <http://www.cabinetmagazine.org/issues/20/dillon.php> consultada em 12/02/2014.

33 Tradução minha para: “The final stage arrived in the last decade of the eighteenth century, when it became clear that the ruin of the work of art, including works of literature, was not only inevitable and natural but welcome – at least to some degree. A new style permanently alters, and even partially destroys, the value and significance of preceding ages: after Beethoven, the music of Mozart would never sound quite the same again. (...) It should be understood that literature is designed to function this way. In 1794 Schiller wrote in a review of Friedrich Matthisson’s landscape poetry: “The real and express content that the poet puts in his work remains always finite; the possible content that he allows us to contribute is an infinite quantity”. Schiller acknowledges here that the artist cannot completely control public understanding; he can at best guide the directions in which it is to go. The most responsible artist, in short, creates the work in terms of its inevitable ruin. It might be said that the ruin is now no longer an unhappy fatality but the ultimate goal of the work.” In: ROSEN, Charles. 1998. *Op.cit.*, p. 93.

Logo, podemos constatar que enquanto a ruína renascentista possuía um poder didático, pedagógico, em que buscava a construção de uma leitura racional do mundo em ascensão naquele momento, no Romantismo assume um significado de tradução da equalização que se opera na vertigem dos trágicos fenômenos produzidos pela natureza e das catástrofes produzidas pela própria cultura moderna fundada no progresso. Para Brian Dillon, “a estética do sublime é, em parte, um esforço para citar a confusão que vem sobre nós, quando confrontados com a destruição por atacado: nós experimentamos tempestades, batalhas, terremotos e revoluções como fatos igualmente impressionantes da natureza e da história”<sup>32</sup>

Com a acelerada transformação na ordem social e econômica, o sentido da natureza enquanto modelo universal e integrador logo se dissiparia passando a representar, nas artes visuais, na literatura e na música do Romantismo um lugar de intensas e contraditórias possibilidades. A natureza em sua condição de paisagem passa a representar os conflitos internos do sujeito, ora vertiginosos e passionais, ora harmoniosamente alinhados com o pensamento antigo, clássico, racional.

Essa consciência da transitoriedade que no pitoresco aparece sob o desejo de alcançar o sentido clássico da moral contida na ruína renascentista surge no sublime romântico não apenas como a aceitação da inevitabilidade da morte e da ruína, mas também como seu objetivo. A ruína aqui possui relação direta com o próprio intento criativo de representação, considerado quase tão melhor quanto maior sua possibilidade de fracasso, como argumenta Rosen:

A fase final chegou na última década do século XVIII, quando se tornou claro que a ruína da obra de arte, incluindo obras da literatura, não só era inevitável e natural, mas bem vinda - pelo menos em algum grau. Um novo estilo altera permanentemente, e mesmo que parcialmente destrói, o valor e o significado das eras anteriores: depois de Beethoven, a música de Mozart nunca soaria exatamente da mesma maneira que antes. (...) Deve entender-se que a literatura é concebida para funcionar dessa maneira. Em 1794 Schiller escreveu numa análise sobre a poesia de paisagem de Friedrich Matthisson: “O conteúdo real e expresso que o poeta coloca em sua obra permanece sempre finito; o conteúdo possível com que ele nos permite contribuir é um valor infinito.” Schiller reconhece aqui que o artista não pode controlar completamente a compreensão do público; ele pode, na melhor orientação as direções em que está a percorrer. O artista mais responsável, em suma, cria o trabalho em termos de sua inevitável ruína. Pode-se dizer que a ruína já não é uma fatalidade infeliz, mas a meta final da obra.<sup>33</sup>

Para o artista romântico se impunha um conflito entre a percepção da grandiosidade da trajetória moderna do progresso e o peso das transformações que afetaram a experiência subjetiva numa dimensão nunca antes experimentada. O Romantismo trouxe consigo a indagação sobre o valor e o lugar da civilização diante da natureza e, como reação ao contexto de modernização acelerada da vida, optou por inverter a relação de domínio exercido com primazia pela cultura, aceitando como condição humana a fragilidade e sua inevitável desaparecimento. Nessa escolha, não repousa uma resignação pacífica; pelo contrário. Para Simmel (Berlim, 1858 - Estrasburgo, 1918), a ruína traz em seu cerne uma tentativa de conciliar partes de um todo em desmoronamento:

Este balanço singular entre a matéria mecânica, pesada, passivamente resistente à pressão e a espiritualidade enformante, que impele ao alto, quebra-se, no entanto, no instante em que o edifício rui, pois isso não significa outra coisa senão que as meras forças da natureza começam a predominar sobre a obra humana: a equação entre natureza e espírito desloca-se em favor da natureza. Este deslocamento toma-se de uma tragicidade cósmica que na nossa percepção leva qualquer ruína para a sombra da melancolia, pois o desabamento aparece agora como a vingança da natureza pela violação que o espírito lhe impingiu, por meio da formação segundo sua imagem.<sup>34</sup>

113

Logo, a imagem grandiloquente do edifício que rui, da cidade em escombros que lembra cenários de guerra, assim como panorâmicas de grandes espaços industriais corroídos pelo abandono – tão comuns na prática fotográfica contemporânea – estariam, de alguma maneira, sinalizando, em parte, um desejo latente de encontro com o sublime, com uma redenção final, através dessas imagens. Apesar disso, a ansiada redenção encontrada na volta à terra simbolizada pela ruína arquitetônica romântica, “ser engolido pela natureza”, cumpria com a tarefa de dar continuidade à tragédia da cultura, produzindo uma catarse coletiva com vistas a liberar a humanidade dos insultos que teria lançado à divindade e à natureza.

E é aqui que nasce a encruzilhada da reprodução da ruína de matizes românticas na hipermodernidade: como produzir os mesmos efeitos de traçamento das margens, de catarse coletiva, mediante tamanho esvaziamento das imagens de catástrofe, violência e barbárie que se alcançou mais de um século depois? Como encontrar algum sentido dionisíaco e sublime na imagem, se a violência propagada pelos meios de comunicação representa a própria barbárie cotidiana de dessensibilização do olhar?

34 SIMMEL, Georg. “A ruína”. In: SOUZA, Jessé e ÖELZE, Berthold. *Simmel e a modernidade*. Brasília: UnB, 1998. pp. 137-144.

E é talvez nessa fenda, nessa encruzilhada de crise em que toda potência é capturada para tornar-se produto, que surgem algumas possibilidades fecundas para o artista. É precisamente nessa fenda aberta, ou, usando as palavras de Edson Sousa, numa “ferida crítica”, através de uma reminiscência – o traço, o ente que sobrevive e que ganha aura mediante sua mercantilização –, que reside a herança romântica na qual podemos identificar uma potência para a instauração de uma escrita da arte: haveria um autêntico desejo pelo sublime em nosso tempo. A despeito da certeza de um destino desenhado pela catastrófica cultura do capital, entrópica por natureza, subsiste uma contínua busca por um sublime autêntico, contemporâneo, que reivindica nas imagens uma revolução total das estruturas existentes e hegemônicas.

Quanto mais a modernidade evidencia seu movimento de declínio, tanto mais emergem por outro lado ações e movimentos que demandam transformações profundas, radicais, utópicas. Ou mesmo da necessidade urgente de fuga, dada a dificuldade de reversão dos processos hegemônicos. A entropia demanda utopia, visto que o apocalipse não é algo novo. É assistido e televisionado, aos poucos, transmitido por *streaming* na Internet. Assim, também o movimento de queda parece demandar a urgência de pensá-la não mais como fim, mas como movimento e experiência a ser aproveitada com o intuito de criar fissuras nessa previsibilidade do fim.

Chegamos aqui a um ponto que nos interessa para dar continuidade a este movimento iniciado com uma mirada sobre a ruína. A partir de um estudo sobre essa obsessão pelas imagens do desmoronamento do mundo imaginado com o advento da modernidade, o ato de criação utópico que se dirige à resistência do movimento de queda constante – de declínio evidente, da tão aclamada decadência romântica – é visto comumente como atitude ingênua diante do apocalipse cotidiano. Não por acaso, filósofos da envergadura de Giorgio Agamben<sup>35</sup> retomam de maneira determinante os textos de Walter Benjamin que falam de um novo tipo de pobreza, a da experiência.<sup>36</sup>

A partir daqui iniciamos uma conversa com o movimento da queda, como é vista a partir da leitura de Georges Didi-Huberman em *A sobrevivência dos vaga-lumes*<sup>37</sup>: a partir dos mesmos textos de Benjamin sobre as transformações advindas do embate com a modernidade, ele propõe que vejamos este declínio como um movimento contínuo, um processo que todavia não teria findado. É desse movimento, em vertigem, a partir das partículas dispersas dos projetos de futuro que pretendemos localizar a prática da arte em sua relação com a

35 O eixo central de *A sobrevivência dos vaga-lumes* gira em torno de uma comparação empreendida por Didi-Huberman entre o teor pessimista presente na obra filosófica de Agamben à fase final da obra (e vida) de Pier Paolo Pasolini, quando então, segundo o autor, este teria deixado de acreditar nas possibilidades de fuga das forças obscuras do fascismo. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

36 Os textos de W. Benjamin que abordam esse tema seriam “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” e “Experiência e pobreza”. Ambos publicados em *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas I*. 1996. Op.Cit.

37 DIDI-HUBERMAN, Georges. 2011. Op.Cit.

matéria do mundo. Partiremos do pressuposto de que esses fragmentos ainda não tocaram o chão, do contrário, não restaria razão para resistir ou mesmo negar a gravidade. Embora possamos enxergar o perigo e a desolação iminente do esfacelamento, há uma queda, em velocidade, a causa da vertigem, que é a própria história.



Elisa Campos. *Muro portátil*, 2012.  
Aço. Muro de cimento, tijolos e guincho.



Sara Ramo. *El jardín de la zona franca*, 2013. Instalação. Dimensões variáveis. Bienal de Sharjah, 2013.

### 3 Ruinscape



Yana Tamayo. *Sem título (Revoluções provisórias)*, 2014.  
Série fotográfica. 40 x 66 cm cada.

**Ruinscape:** (Ing). *ruin*: ruína; (Ing.): *scape*: a. Fuga; b. *Landscape*: paisagem. **1** Horizonte de ruínas.  
**2** Transformação da paisagem por meio da dispersão de sua verticalidade; dispersão pela queda.  
**3** Construção de aparente desordem, ordem em movimento constante.

A tragédia é apenas um meio de recolher a miséria humana, de classificá-la, portanto de justificá-la na forma de uma necessidade, de uma sabedoria ou de uma purificação: recusar esta recuperação e buscar os meios técnicos de não sucumbir traiçoeiramente a isso (nada é mais insidioso do que a tragédia) é hoje um empreendimento necessário.

Roland Barthes. In: *Por um novo romance*, de Alain Robbe-Grillet.

A uns trezentos ou quatrocentos metros da Pirâmide me inclinei, peguei um punhado de areia, deixei-o cair silenciosamente um pouco mais adiante e disse em voz baixa: Estou modificando o Saara. O ato era insignificante, mas as palavras nada engenhosas eram justas e pensei que fora necessário toda minha vida para que eu pudesse pronunciá-las. A memória daquele momento é uma das mais significativas de minha estadia no Egito.

Jorge Luis Borges. “O deserto”.

Este pedregulho obteve a vitória (a vitória da existência, individual, concreta, a vitória de vir parar na minha frente e de nascer para a palavra), porque ele é mais interessante do que o céu. Não de todo negro, antes cinza escuro, do tamanho de meio fígado de um coelho (mas nenhum coelho tem nada a ver com isso), que cabe bem na minha mão.

Francis Ponge. *Métodos*.

## [Fragmento]

Desde o início este texto vem se constituindo sobre tentativas de construções, narrativas sobre ascetes, dispersões e quedas contínuas. Tentativas de abarcar um objeto em movimento, sabendo que talvez seu estado da matéria não seja exatamente sólido e compacto para que possamos nele identificar medidas e exatidão. Seguimos seus fragmentos em dispersão e movimento, assumindo como rota um labirinto no qual se insere o pensamento em arte com suas voltas, ruas, fechamentos e travessas.

A natureza desse percurso assume forma fragmentada e dispersa. Como uma das consequências, a dispersão burla necessariamente o pensamento binário e as hierarquias ao aproximar-se dos objetos teóricos quase da mesma maneira como o faz com os objetos poéticos, abertos, que se apresentam no decorrer dessa trajetória textual labiríntica. No máximo, pretende uma *com-posição*<sup>1</sup> concreta de palavras, imagens e de imagens-palavras que, juntas, orientam os sentidos de uma prática.

Assim, levando em consideração as possíveis composições realizadas até este ponto, proponho um exercício de abordagem dos contextos materiais que conformam nosso presente.

Partindo do princípio de que a natureza material da atualidade se construiu também em função de uma constante desconstrução e fragmentação que identificamos com o início da modernidade, constatamos também que tratar do todo a partir do fragmento tornou-se prática poética comum que designa essa percepção espaço-temporal específica, moderna e cotidiana.

O fragmento aponta em suas reticências para o todo que o contém, mesmo que esta totalidade seja uma realidade em aparente desordem. O fragmento aponta para a dinâmica dos fluxos simultâneos que compõem a vida cotidiana e que se apresentam a partir dos vestígios do mundo da produção, do trabalho, do espaço profano e laico: a fragmentação é notadamente uma marca da vida urbana. Dessa fragmentação da experiência das coisas, emanam formas efêmeras que provêm de contorno sutis essa dispersa totalidade.

Se estamos falando da relação que se dá entre a experiência sensível da vida nas cidades e a produção

<sup>1</sup> COMPOSIÇÃO. “com.po.si.ção *sf* (*lat* *compositione*) 1 Ação de compor. 2 O que resulta da reunião das partes componentes; todo. 3 Organização. 4 Coisa composta.” In: Dicionário Michaelis Online. URL: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=composi%E7%E3o> Consultada em 12/10/2014.

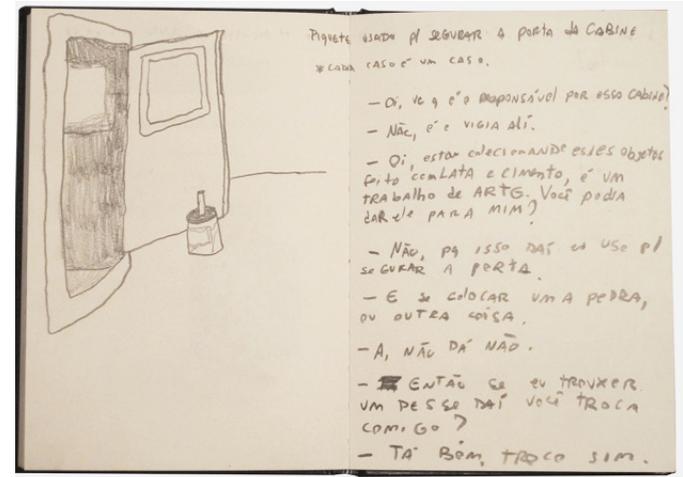
artística que deste contato resulta, torna-se necessária uma contextualização dessa paisagem contemporânea que é desenhada e constantemente alterada pela intensificação dos processos de modernização da vida urbana no Ocidente.

O século XVIII é inevitavelmente um período a ser comentado, e até mesmo analisado, com o intuito de compreender melhor a persistência da abordagem do espaço urbano e da ruína na arte contemporânea.

O fortalecimento das ideologias modernas vinculadas ao ideal de progresso e o surgimento do *fragmento* como unidade estética no Romantismo contribuem para essa mudança perceptiva do espaço da cidade e das questões existenciais impostas pelo novo modo de vida. Boa parte dos parâmetros e motivações românticas garantiram aos séculos subsequentes a reaparição dessas imagens nas artes visuais e em outras linguagens, como, por exemplo, a música e a literatura. A respeito dessa modalidade estética, Charles Rosen comenta:

O fragmento romântico e as formas por ele inspiradas permitiram ao artista enfrentar o caos ou a desordem da experiência, não refletindo, mas deixando um lugar para fazer uma aparição momentânea, porém sugestiva dentro do trabalho. A sensação de caos, seu papel criativo, foi vista por alguns dos primeiros românticos como essenciais para a arte moderna. Muitas das notas de Friedrich Schlegel desde os anos 1797-1802 são fragmentos especulativos (...) sobre a relação entre a arte e o caos, preocupados acima de tudo com a mais característica das formas românticas modernas, o romance (Roman). (...) O caos tornou-se uma metáfora para a desordem biológica de um universo não-mecanicista, a desordem de toda a experiência. É acima de tudo um sinal do problema de representar um universo sob uma forma artisticamente ordenada.<sup>2</sup>

2 Tradução minha para: “The Romantic fragment and the forms it inspired enabled the artist to face the chaos or the disorder of experience, not by reflecting it, but by leaving a place for it to make a momentary but suggestive appearance within the work. The sense of chaos, its creative role, was seen by some of the early Romantics as essential to modern art. Many of Friedrich Schlegel’s notes from the years 1797 to 1802 are speculative fragments (...) on the relation of art and chaos, concerned above all with the most characteristic of modern Romantic forms, the novel (Roman). (...) Chaos has become a metaphor for the biological disorder of a non-mechanistic universe, the disorder of every experience. It is above all a signal of the problem of representing such a universe within an artistically ordered form.” ROSEN, Charles. 1998. Op.Cit., p. 95.



Gustavo Ferro. Coleção Piquetes Anônimos 2012-2014. Coleção. Latas, cimento, ferro, madeira e tinta.

O fragmento poético como forma de compreensão do complexo conjunto que envolve a vida contemporânea é uma forma de mirar a dispersão a partir daquilo que se pode, de fato, apreender. Sobretudo quando a arte centra suas questões fundamentais na dinâmica inerente ao espaço urbano, torna-se ainda mais visível a qualidade das formas que compõem esse espaço.

Sua importância aqui localiza-se justamente na repetição, na recorrência e atualização constante de sentidos em diferentes contextos históricos. Por uma poética do fragmento, Kurt Schwitters (1887-1948) e sua obra *Merz* podem ser convocados como forma de compreender as novas informações plásticas e informativas do próprio excedente gerado no modo de vida moderno, industrial e urbano. É notável a contribuição de Schwitters para a instauração de uma poética do precário<sup>3</sup> a partir de sua *Merzbau*, obra mais conhecida do artista e elaborada entre 1921 e 1937.

Schwitters foi um dos primeiros de sua geração a introduzir conscientemente no processo de elaboração da obra pedaços e detritos gerados pelo cotidiano, pela indústria e pelo funcionamento da vida urbana. A palavra “Merz”, transformada em conceito pelo artista – e que se auto intitulava um *artista-Merz* – era originalmente um pedaço rasgado de anúncio de um banco, o *Kommerz und Privat Bank*, no qual apenas se podia ler a sílaba *Merz*. Schwitters definia seu ofício da seguinte maneira:

No fundo, eu não compreendia porque não se podia utilizar em um quadro, com o mesmo direito com que se usam as cores fabricadas pelos comerciantes, materiais como velhas passagens de bonde ou bilhetes de *métro*, pedaços de madeira desbotados, *tickets* de vestiário, restos de barbante, raios de bicicleta, em resumo: todo o velho *bric-à-brac* que habita os depósitos de entulho ou o monte de lixo. Havia nisso, de certo modo, um ponto de vista social, e, no plano artístico, um prazer pessoal. Em última instância, havia, principalmente, este. Dei a minha nova maneira, fundada no princípio do emprego desses materiais, o nome de MERZ, tirado da segunda sílaba da palavra KOMMERZ.<sup>4</sup>

A despeito das inúmeras diferenças que podem ser listadas entre as intenções de Schwitters com relação aos materiais/dejetos gerados no seio da produção da mercadoria e as motivações dos artistas que retomam a discussão do fragmento e da ruína numa perspectiva contemporânea, podemos compreender que toda a dis-

<sup>3</sup> CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1977, p.33

<sup>4</sup> Idem. p. 35-36.

cussão em torno da modernidade girará também em torno do sistema de produção e exploração de recursos por uma cultura capitalista do excesso.

No artigo *The ruin and the ruined in the work of Kurt Schwitters* publicado na revista especializada *Third Text*, Gemma Carroll examina o legado da *Merzbau* em termos mais ambiciosos: para ela, o artista teria operado não apenas uma apropriação de novas imagens da modernidade, comum às vanguardas, mas uma exploração mais profunda proveniente da fundamentação dos novos sistemas de informação e tecnologia aplicados também à esfera da produção do objeto de arte. Ela aborda o trabalho do artista como um dos pioneiros na maneira de tratar esses novos elementos que faziam parte tanto da nova esfera comunicacional, quanto de sua possibilidade de incorporação pela arte. Schwitters teria compreendido como relevantes a maneira como funcionavam em circuito, integrados, de como eram controlados e, em seguida, descartados.<sup>5</sup>

Logo, poderíamos identificar ainda no modernismo um embrião da consciência da efemeridade, própria do fetiche da mercadoria – característica que logo entronizou também o sistema de produção em arte consolidando-o como mais um espaço de mercado.

Uma relação mais estreita entre a paisagem da cidade e seus habitantes – ou da cidade como paisagem – dá-se no século XIX, como bem observou Walter Benjamin em relação ao surgimento dos panoramas e à deriva.<sup>6</sup>

No século XX, a cidade passa a ser objeto do olhar cidadão – mais ainda após o surgimento da fotografia e da disseminação do cinema –, transformada em cenário e personagem dos eventos que impactaram em larga escala a vida de seus habitantes. Como bem observa Walter Benjamin em seu célebre texto *A obra da arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, uma passagem radical se opera quando a arte se dissocia de maneira definitiva do seu caráter ritual com o advento da fotografia e do cinema. Apesar de seu caráter múltiplo ter sido explorado pelas conhecidas técnicas de gravura e de reprodução gráfica, anteriores à fotografia, “a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual. A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida”.<sup>7</sup>

Benjamin ainda aponta para o surgimento da fotografia e sua relação com a dissipação do valor de culto da obra de arte em função da ascensão de seu valor de exposição em termos de sua mudança de objeto. Para ele,

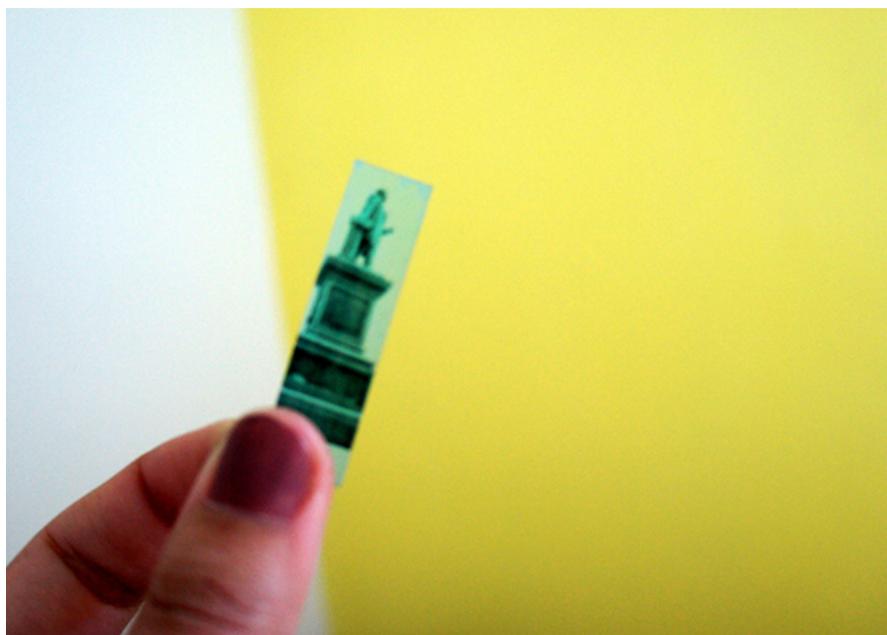
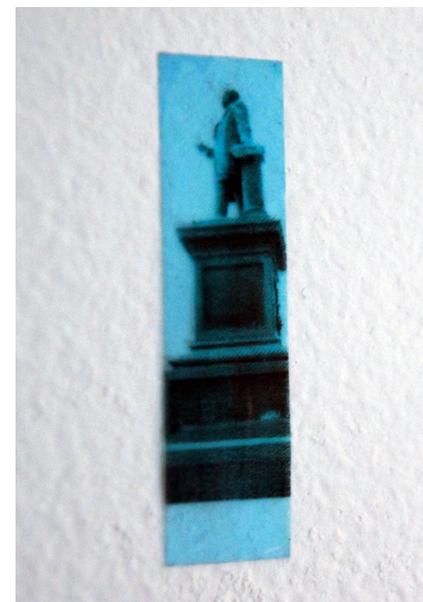
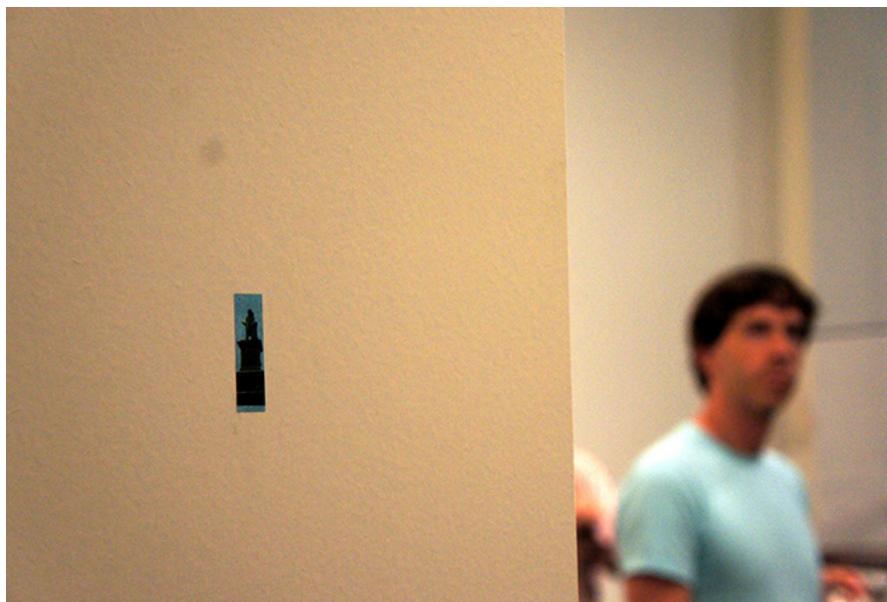
5 CARROLL, Gemma. “The Ruin and the Ruined in the Work of Kurt Schwitters”. *Third Text*, Volume 25, Issue 6, 2011. Special Issue: Ruins: Fabricating Histories of Time.

6 BENJAMIN, Walter. “Paris, capital do século XIX”. In: KOTHE, Flávio (Org.). *Walter Benjamin*. Trad. Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1985, p.34.

7 BENJAMIN, Walter. 1996. Op.Cit., p.171

não em vão o retrato, que tradicionalmente foi o principal tema das primeiras fotografias, cede lugar ao espaço da própria cidade, das ruas de Paris, vistas através do olhar de Eugène Atget (1857-1927):

Porém, quando o homem se retira da fotografia, o valor de exposição supera pela primeira vez o valor de culto. O mérito inextinguível de Atget é ter radicalizado esse processo ao fotografar as ruas de Paris, desertas de homens, por volta de 1900. Com justiça, escreveu-se dele que fotografou as ruas como quem fotografa o local de um crime. Também esse local é deserto. É fotografado por causa dos indícios que ele contém. Com Atget, as fotos se transformam em autos no processo da história. Nisso está sua significação política latente.<sup>8</sup>



Íris Helena. *Monumentos*, 2011. Da série *Apontadores*. Foto/intervenção em exposição. Impressão a jato de tinta sobre marcadores plásticos de páginas coloridos. 1,5 x 4 cm cada.

Ao abordar a fotografia e o cinema como os adventos que alteraram paradigmaticamente a percepção e a relação com a obra de arte na modernidade industrial, Benjamin acena para uma acentuação extrema das características que conformariam a atualidade do espetáculo como razão de ser do próprio campo de representação.

Nesse sentido, a ideia da formação de uma espécie de “recepção coletiva” tributária das novas formas de produção e difusão cinematográfica são, para Benjamin, responsáveis por uma nova forma de relação com o objeto de arte. A tão criticada distração provocada pela experiência do cinema, que caracterizaria o espectador/consumidor dessa nova indústria cultural, Benjamin transformou em “vantagem cognitiva”, como assinala Robert Stam em *Introdução à Teoria do Cinema*:

Benjamin transformou a tão criticada “distração” da experiência cinematográfica em uma vantagem cognitiva. A distração não implicava passividade; era, em lugar disso, uma manifestação liberatória da consciência coletiva, um sinal de que o espectador não estava “enfeitiçado na escuridão”. Por meio da montagem, o cinema administrava efeitos de choque instauradores de uma ruptura com as circunstâncias contemplativas do consumo da arte burguesa. Graças à reprodutibilidade técnica, também a interpretação cinematográfica perdeu a presença literal do ator característica do teatro, mitigando, assim, a aura do indivíduo. (...) Para Benjamin, o cinema exemplificava e configurava, ele próprio, uma espécie de mutação da percepção ajustada a uma nova era da evolução social e tecnológica.<sup>9</sup>

130

Logo, essa qualidade perceptiva nascente à qual Benjamin aludiu poderia também ser lida em termos da transformação cognitiva que adaptou a cultura definitivamente à constante fragmentação da experiência e, conseqüentemente, do próprio campo de produção em arte e sua relação com as instituições.

Catástrofes como as Grandes Guerras e os conflitos que culminaram em revoluções constituem parte de um enorme acervo de imagens que fomos acumulando no último século no qual a utopia também teve protagonismo em tentativas grandiosas de reformular o futuro. Grandes projetos utópicos foram formulados e experimentados, deixando também um lastro de incompletude e desilusão diante da hegemonia dos discursos totalitários que os silenciaram violentamente.

<sup>9</sup> STAM, Robert. *Introdução à Teoria do Cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003, p.85.

Cito tais projetos e seus “fracassos” com o intuito de dar seguimento a um pensamento que visa contextualizar e questionar a permanência – ou recorrência quase cíclica – dos discursos do fracasso e da ruína nas artes visuais atualmente.

Por essa razão, a questão que circunda o nascimento da modernidade foi tão abordada até o momento se a consideramos como deflagradora dos processos que culminaram em rupturas e revoluções ideológicas e econômicas, como o Socialismo, e, no plano cultural de assimilação de tantas transformações nos modos de vida, no que convencionou-se chamar modernismo.

Considerar as nuances que delimitam as grandes diferenças entre o que se nomeou modernismo na Europa do que então conhecemos sob esta nomenclatura nas Américas, ex-colônias ibéricas, também é relevante para identificarmos aproximações e diferenças. Importante porque delimita contextos de produção e horizontes de desejo bastante distintos. Em seu livro *Modernismo*, Charles Harrison elabora distinções conceituais que nos auxiliam a esboçar ideias a respeito:

Modernização, modernidade e modernismo – três conceitos em torno dos quais tem girado a reflexão sobre o mundo moderno e sua cultura. Na definição dos dois primeiros, são raras as discordâncias. Modernização se refere a uma série de processos tecnológicos, econômicos e políticos associados à Revolução Industrial e suas consequências; modernidade das condições sociais e experiências, que são vistas como efeitos desses processos. Sobre o significado de modernismo, no entanto, a concordância é bem mais difícil de ser obtida. No uso comum significa a propriedade ou a qualidade de ser moderno ou atualizado. Contudo, tende também a implicar um certo tipo de posição ou atitude que se caracterizaria por formas específicas de resposta tanto à modernização como à modernidade.<sup>10</sup>

Grosso modo, poderíamos dizer que enquanto na Europa o modernismo significava em termos estéticos uma ruptura com os cânones da tradição, a busca pela autonomia da arte e o questionamento das bases que sustentavam a sociedade industrial e moderna, na América do Sul, as vanguardas artísticas locais elaboravam suas premissas de maneira a valorizar as matrizes populares e mestiças, renegadas até então, organizando a ideia de identidade nacional sob os novos códigos culturais, modernos e urbanos. No Brasil, apesar de termos

10 HARRISON, Charles Hampton. *Modernismo*. Coleção Movimentos da Arte Moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p.6.

11 Sobre este tema discorri na minha dissertação de mestrado atentando especialmente para o contexto brasileiro em sua relação com as matrizes construtivas das vanguardas abstratas que aqui traduziram esse sentido de construção do novo e do nacional como projeção utópica de país visando à superação das mazelas herdadas do processo colonial de ocupação do território. In: SOTOMAYOR, Yana Tamayo. *Utopia e construção: melancolia e sobrevivência na arte contemporânea brasileira*. 2009. 196 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

12 A contradição implícita na palavra moderno estaria, como aponta Frederico Morais, na existência de “dois planos de consciência” que operavam simultaneamente nas mentalidades dos artistas da Semana de 1922 no Brasil. Sobre esse contexto cultural que alimenta no Brasil e em outros países da América Latina uma aproximação com a abstração geométrica, Morais discorre numa análise mais aprofundada sobre as possíveis razões dessa configuração paradoxal. Para o autor, o desejo de ser “moderno” se traduziu na aproximação com a geometria, no desejo de “ordem”, enquanto a ancestralidade difusa e mestiça se manifestava como tentativa de compreender os mecanismos subjacentes à razão, na origem da herança africana e indígena. Morais exercita essa análise a partir de *A negra*, pintura de Tarsila do Amaral de 1923, para ele, considerada a primeira obra construtiva, e ao mesmo tempo antropofágica da artista. In: “Tradição e contemporaneidade nas artes plásticas brasileiras”. MORAIS, Frederico. SEFFRIN, Silvana (Org.). Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004, pp.69-81.

enveredado pelo caminho da abstração, o modernismo teria significado menos a desconstrução da tradição europeia mas, antes, uma assimilação específica, atualizada, que teria contribuído para conduzir à construção da ideia de identidade e projeto de nação.<sup>11</sup>

Nesse ponto, encontramos muitas diferenças se pensamos a respeito do tratamento crítico direcionado ao legado da arquitetura moderna pelos artistas europeus, especialmente na França, e no Brasil, onde a arquitetura tornou-se carro chefe do projeto nacional, monumento e símbolo de uma jornada utópica do progresso. Enquanto na Europa a arquitetura moderna de grande escala se impõe visando resolver problemas de habitação do pós-Guerra e preencher os vazios produzidos pela destruição pós-1945, aqui ela fugiu do protocolo estrito da funcionalidade para satisfazer desejos de beleza e de instauração simbólica de uma memória coletiva. Contrariando a lógica do monumento tradicional que se volta ao passado, a arquitetura moderna brasileira almejou construir monumentos do futuro.

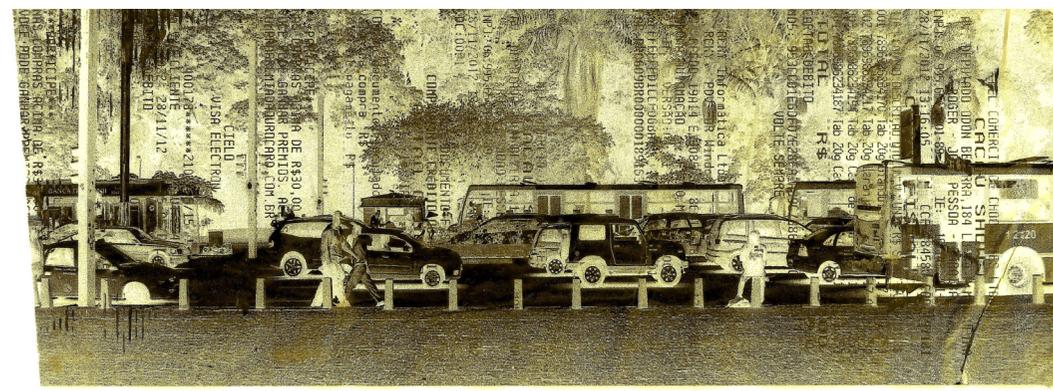
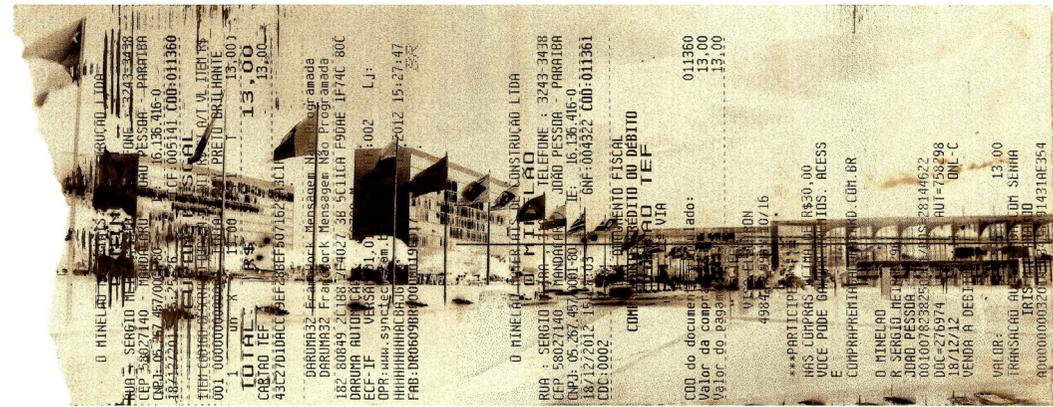
Logo, os elementos que compõem um imaginário da ruína nas paisagens contemporâneas aqui e lá contêm também diferenças na forma de abordar o fracasso e a queda diante das frustrações experimentadas pelas utopias aplicadas em cada contexto. No Brasil e em outros países da América do Sul, assistiu-se durante a década de 60 a golpes militares financiados por países ricos que impediram a conquista de uma ansiada emancipação política e econômica, além de contribuir para a continuidade da dinâmica configurada pela dependência dos grandes centros.

De uma maneira ou de outra, após a II Guerra, uma sucessão de interrupções de projetos e revoluções tomou de assalto a credulidade nas ideologias de transformação social em todo o mundo. No contexto sul-americano, isso significou enfrentar as contradições entre o desejo de ser “moderno”<sup>12</sup> e o eterno enfrentamento de arcaísmos que são, ao mesmo tempo, veículos de resistência aos discursos hegemônicos de uma cultura globalizada e as lembranças da dominação colonial.

Entretanto, um cotidiano ainda mais fragmentado e mediado, assim como a presença crescente de uma indústria cultural do excesso e do espetáculo, contribuiu para o surgimento de uma nova experiência do tempo e do espaço. Em realidade, a marca desses *nem-tão-novos-tempos-assim* estaria justamente atrelada à

ausência – ou ineficácia – de modelos e narrativas programáticas num sistema em que todas as instâncias da vida estariam submetidas a dispositivos de exposição, controle e captura dos sujeitos sustentados por uma ideologia da transparência<sup>13</sup> que termina por subjugar qualquer autonomia.

<sup>13</sup> Neste caso, caberia utilizarmos a imagem do “Panóptico” idealizado pelo filósofo e jurista inglês Jeremy Bentham ao final do século XVIII, e utilizado por Michel Foucault em sua análise da “Sociedade disciplinar” realizada em *Vigiar e Punir*. Bentham criou um modelo de prisão circular em que todos os locais onde houvesse presos poderiam ser vistos por um observador central, dando a este, através da transparência do espaço, um controle total do que ocorria ali. No entanto, a ideia de transparência também surge na arquitetura moderna como um dado considerado positivo por contribuir com uma maior integração da edificação com seu meio circundante. Hoje, a transparência é voluntária e serve, não apenas para controle e observação de comportamentos e consumo, mas também como lugar de troca e vitrine de anseios individuais e coletivos através das redes e mídias sociais.



Íris Helena. *Panoramas I, II e III*, 2014. Da série *Arquivo Morto*. Panoramas da cidade impressos sobre cupons fiscais de consumo pessoal. Registro de obra. Impressão a jato de tinta com pigmento mineral sobre papel de algodão. 27 cm x 63 cm cada.

Após as experiências promovidas na primeira metade do século XX e o constante desmanche de bordas que assistimos após a dissolução do bloco socialista, a utopia foi, aos poucos, transformada numa forma considerada com pouca ou nenhuma validade ideológica. Edson de Sousa explicita essa confusão responsabilizando o fato de as utopias terem sido vistas apenas como formas modernas de projeção de futuro, como narrativas prescritivas:

A utopia como um furo na imagem foi equivocadamente (e ainda é) lida como prescritiva, anunciando as formas ideais e finalmente o segredo da felicidade compartilhada. Grande equívoco. Todos os grandes utopistas nunca pretenderam o lugar de deuses. Os textos utópicos nada mais são que ficções que buscam simplesmente pela força da imaginação abrir uma ferida crítica nas paisagens de nosso tempo.<sup>14</sup>

A despeito das diferenças geopolíticas que marcam a trajetória moderna durante o século XX, podemos admitir que de alguma forma o modelo europeu de crítica às premissas modernistas tem tido certa permeabilidade na arte que produzimos aqui, principalmente no que diz respeito aos efeitos da lógica de especulação capitalista aplicada ao espaço das cidades. Nesse ponto, somos todos cada vez mais parecidos.

135

Michel Foucault, em seu texto *Outros Espaços*, conferência proferida durante *O Círculo de Estudos Arquitetônicos*, em 1967 na Tunísia, discorre sobre as qualidades dessa experiência espaço-temporal contemporânea que estaria exacerbada, sobretudo, em nossa contraditória e complexa experiência do espaço. Para ele, o espaço seria a categoria mais problemática em termos de adaptação a essa nova realidade temporal e perceptiva, visto que ainda não se dissocia das instituições que o constituem e sacralizam seus usos:

Estamos numa época em que o espaço se oferece a nós sob a forma de relações de posicionamentos. De qualquer forma, creio que a inquietação de hoje se refere fundamentalmente ao espaço, sem dúvida muito mais que ao tempo: o tempo provavelmente só aparece como um dos jogos de distribuição possíveis entre elementos que se repartem no espaço. Ora, apesar de todas as técnicas nele investidas, apesar de toda a rede de saber que permite determiná-lo ou formalizá-lo, o espaço contemporâneo talvez não esteja ainda inteiramente dessacralizado (...) E talvez nossa vida ainda seja comandada por um certo número de oposições nas quais não se pode tocar, as quais a instituição e a prática ainda não ousaram atacar: oposições que admitimos como

inteiramente dadas: por exemplo, entre o espaço privado e o espaço público, entre o espaço da família e o espaço social, entre o espaço cultural e o espaço útil, entre o espaço de lazer e o espaço de trabalho; todos são ainda movidos por uma secreta sacralização.<sup>15</sup>

É notável como o sistema de produção cultural e artístico assimilou nos últimos 20 anos os conteúdos relativos ao fim da eficácia das narrativas modernas e como boa parte da produção atual evidencia o abandono dos espaços públicos, seja em seu aspecto humano, seja em seu aspecto material. Nesse ponto, ressurgem o discurso visual da ruína e do esfacelamento da matéria edificada pela cultura moderna também apoiado e chancelado pelo sistema de produção cultural. A ruína opera como faca de dois gumes, seguindo o movimento dialético em que a contradição se encontra numa questão de posicionamento: ora representando vencedores, ora vencidos.

Sobre uma relação com uma tradição pictórica da paisagem, podemos citar novamente Robert Smithson e as noções de *Nonsite* e *antimonumento* desenvolvidas em alguns de seus trabalhos. Artistas da *Land Art* e, anteriormente, movimentos artísticos surgidos após a Segunda Guerra Mundial questionaram as noções de progresso e razão que instrumentalizaram tanto o desenvolvimento técnico-científico quanto as barbáries em massa cometidas em nome de supostos projetos utópicos –distópicos, ao final.

A fotografia alemã teve um papel fundamental na criação um novo código visual para abordar a paisagem da produção, em especial a escola de Dusseldorf e os discípulos do casal Bernd Becher (Siegen, 1931-2007) e Hilla Becher (Potsdam, 1934). Sua obra tornou-se paradigmática na medida em que catalogou visualmente essa nova realidade pós-industrial no que produzia de estruturas espaciais de descarte. Segundo os próprios Becher, numa entrevista em 2005:

O principal objetivo do nosso trabalho é mostrar que as formas do nosso tempo são formas técnicas, apesar de não se desenvolverem a partir de considerações formais. Assim como o pensamento medieval se manifesta na catedral gótica, a nossa era é revelada em edificações técnicas e dispositivos.<sup>16</sup>

15 FOUCAULT, Michel. “Outros espaços”. In: MOTTA, M. B. (org.). *Ditos & Escritos*, vol. III. *Michel Foucault*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p.413.

16 Tradução minha para: “The main aim of our work is to show that the forms of our time are technical forms, although they did not develop from formal considerations. Just as medieval thought is manifested in the gothic cathedral, our era is revealed in technical buildings and apparatuses.” Citado em matéria sobre a exposição *Mines and Mills – Industrial Landscapes*, no Fotomuseum Winterthur, 2011. URL: [http://artdaily.com/index.asp?int\\_sec=2&int\\_new=52003#.Uyn9VV7VSx4](http://artdaily.com/index.asp?int_sec=2&int_new=52003#.Uyn9VV7VSx4) consultada em 18/03/2014.



Yana Tamayo. *Paisagem Cambiante III*, 2006.  
Fotografia. Tríptico. 40 x 60 cm cada.



Frank Thiel. *Stadt 7-12 Berlin*, 1999. Fotografia. 285.8 x 653.8 cm

Suas conhecidas tipologias de caixas d'água, galpões, furnas, são fundamentais na construção de um vocabulário corrente nas artes visuais hoje. Nesta geração, identificamos artistas e fotógrafos empenhados em apresentar e descrever o mundo do consumo excessivo, da exploração tecnológica da mais-valia, e da transformação das cidades num contexto cíclico de construção, destruição e obsolescência programada. Suas investigações deixaram um lastro visível, principalmente no campo da fotografia.

No entanto, guardadas as devidas particularidades discursivas, cito os Becher como peças fundamentais na articulação e organização de um discurso conceitual que como qualquer outro pode ser rapidamente apropriado, repetido e simplificado por outras instâncias de produção discursiva e mercadológica.

Assim, verificamos também um excesso na repetição dos discursos construídos a partir de imagens de ruína urbana, de abandono de espaços industriais e de destruição proporcionados pelo crescimento das cidades. Na década de 1990 a fotografia alemã ganhou ainda mais força e visibilidade, tendo em vista as novas transformações econômicas e sociais provocadas pelo fim do socialismo e a queda do muro de Berlim. Um binômio visual composto a partir de demolições e vistas de enormes áreas urbanas em construção passam a ser parte desse vocabulário visual que deixou suas heranças para a arte que a precedeu.

Um exemplo de como as mudanças pós-utópicas na ordem econômica e social mundial tem ressoado pelos países de origem colonial são as revisões neocoloniais que vem reascendendo esses debates na arte contemporânea. Como exemplo mais próximo, citamos o Brasil. Embora o País tenha experimentado recentemente um período de excepcional crescimento econômico e diminuição das desigualdades sociais – principalmente no contexto urbano nos últimos doze anos<sup>17</sup> – vemos despontar no campo visual uma crítica corrente aos processos que derivam da especulação imobiliária, da degradação ambiental e da herança monumental e simbólica deixada pela arquitetura moderna brasileira em seus anseios progressistas, o que tange especialmente a obra de Oscar Niemeyer.

Novamente, agora não mais pela deficiência em termos de desenvolvimento econômico, mas, pelo contrário, com chegada de um progresso que a tudo atropela, faz-se necessário recordar o ponto de partida de um

17 Aqui, nos referimos aos governos empreendidos pelos presidentes Luis Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff, ambos representantes do Partido dos Trabalhadores, entre os anos de 2003 e 2014. O Brasil, antes da eleição de Lula em 2002, nunca havia sido governado por um partido alinhado originalmente aos movimentos de esquerda.

projeto de vida coletiva nomeado e circunscrito pela ideia de nação.

Não em vão, parecem ascender na arte brasileira e sul-americana recente discursos de investigação de uma origem formativa comum, descritos nas experiências artísticas que circunscrevem questões de raça, corpo e cultura, através dos processos que determinaram a formação social dos países ex-colônias.<sup>18</sup> Um movimento de revisão neocolonial tem atravessado a pesquisa de muitos artistas que indagam sobre essas questões a partir do encontro com a civilização ocidental no século XVI e sobre como os processos desencadeados a partir daí ajudaram a configurar essa paisagem latina contemporânea. A investigação poética passaria, nesse caso, pelas indagações sobre um sentido coletivo de origem, pela crítica de projeto e dos arquétipos nacionais construídos durante as décadas de 1960/70 durante governos ditatoriais. Diferentemente do que ocorreu no início do século XX com os modernismos latino americanos que visavam uma emancipação cultural e política fundada no conceito de nacional, as narrativas emergem despidas de qualquer crença ingênua nas ideias que ajudaram a organizar a ideologia da nação.

Torna-se evidente o desapontamento com a culminância de um processo que manifesta a crescente hegemonia de um modelo de crescimento econômico que tem corroído, além das formas de vida tradicionais, a noção de espaço público em favor da privatização das cidades. A abordagem da cidade em termos do processo de transformação espacial e de distribuição de atribuições volta-se para o questionamento de um modelo de desenvolvimento que oprime o direito dos cidadãos ao espaço público, privilegiando a manutenção dos espaços privados e do capital.

A *origem* (cultural, racial, social) como tema remonta novamente a um ímpeto romântico de desejo de ruptura com as estruturas produtoras das narrativas dominantes da história. Porém, neste caso, além da natureza ser invocada como paisagem original, compreende-se também a cultura como construtora fundamental dos sujeitos, dos territórios, das relações de poder que garantem subordinação e dos sistemas sociais que condicionam suas contradições.

Hoje nos deparamos na Internet com imenso depósito de imagens formalmente similares: uma infinidade de *blogs* e comunidades virtuais de fotógrafos dedicados a colecionar imagens de deterioração urbana espa-

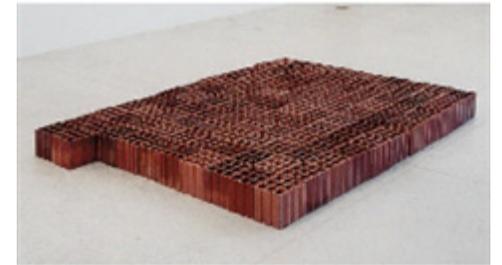
<sup>18</sup> Recentemente, uma grande exposição intitulada *Under The Same Sun: Art From Latin America Today* teve lugar no Museu Guggenheim de Nova York reunindo 40 artistas de 15 países. A exposição, que teve curadoria de Pablo León de La Barra, investiga o legado para a arte contemporânea de traços em comum na forma de lidar com o passado e o presente nesse países. A memória colonial e moderna, a desigualdade social, racial, heranças de governos ditatoriais, crises políticas e econômicas e, mais recentemente, um considerável crescimento econômico. URL: <http://www.guggenheim.org/new-york/press-room/releases/5823-map-latin-america-announcement> consultada em 05/11/2014.

lhadas pelo mundo. Se utilizamos “ruína urbana” como palavras-chave, imediatamente o sistema buscador nos fornecerá pelo menos 2.100.000<sup>19</sup> resultados de ocorrências relacionadas a esse nome. A relação de imagens semelhantes ao que descrevemos é ainda maior. As narrativas do declínio da matéria parecem seguir continuamente exitosas em sua capacidade de seduzir o olhar.

<sup>19</sup> Dado referente a uma busca realizada no Google no dia 19/03/2014.



Jonathas de Andrade. *Museu do Homem do Nordeste*, 2013. São Paulo, Galeria Vermelho.



Damián Ortega. *Matéria e energia: Sólido, líquido e gasoso*, 2003. Instalação e fotografia.

## [Arquiteturas invisíveis]

O tema da arquitetura ressurgiu insistentemente neste trabalho de escrita – e na prática artística – como forma estruturante das promessas modernistas de ordenação. Novamente, faz-se necessário retomar a lembrança da intrínseca relação que se estabeleceu, desde os tempos mais remotos, entre utopia e organização espacial. Basta lembrarmos, como o faz David Harvey em *Espaços de Esperança*, da ilha *Utopia* de Sir Thomas More, ou mesmo da república de Platão, da cidade-estado de Faécia descrita por Homero em sua *Odisseia*, e por que não, o Paraíso, elaboração da tradição judaico-cristã<sup>20</sup>. Todas essas formas dimensionam arranjos ficcionais para estruturas semelhantes ao que conhecemos como cidades, onde partilhamos e disputamos o mesmo espaço.

O legado artístico dos Becher descreve em imagens essa paisagem em constante construção e deterioração através de um olhar melancólico e entrópico – irmanado ao de Smithson – em que a própria arquitetura se mostra descartável. Essa forma de narrar a realidade, própria da escola da fotografia alemã, é de fundamental importância para o estabelecimento de uma tradição de observação dessa paisagem construtora de ruínas e, por que não dizer, para o estabelecimento de uma *poética do abandono*.

A *ruína urbana*, ou a *anti-ruína-romântica* foi assimilada de tal forma, com tanta permeabilidade no circuito e mercado artísticos, que se faz necessário conjecturar para onde, de fato, elas apontam como figuras de valor no imaginário comum. Não nos interessa aqui avaliar seu conteúdo, mas antes, investigar a necessidade que as evoca pelo que não está lá, pelo que elas não contêm. Em seu ensaio *Um Passeio pelos Monumentos de Passaic*, Nova Jersey, escrito em 1967, Robert Smithson assinala algo parecido:

Esse panorama zero parecia conter ruínas às avessas, isto é, todas as novas edificações que eventualmente ainda seriam construídas. Trata-se do oposto da “ruína romântica” porque as edificações não desmoronam em ruínas depois de serem construídas, mas se erguem em ruínas antes mesmo de serem construídas. Essa mise-en-scène antirromântica sugere a desacreditada ideia de tempo e muitas outras coisas “ultrapassadas”. Mas os subúrbios existem sem passado racional e

20 HARVEY, David. *Espaços de esperança*. São Paulo: Loyola, 2004, p.207.

sem os “grandes eventos” da história. Ah, talvez haja umas poucas estátuas, uma lenda e umas quinquilharias, mas não há um passado – apenas o que passa para o futuro.<sup>21</sup>

Ao pensar essa paisagem sob uma dinâmica de crise, o artista assume sua desilusão e angústia como elementos fundantes das suas projeções poéticas. E mesmo assumindo uma visão apocalíptica do futuro próximo, Smithson manifestava em seus escritos a necessidade constante de uma evasão efêmera da realidade pelo devaneio poético, pela própria linguagem, exercício que lhe permitia de alguma forma [re]compor essa paisagem em erosão a partir do fragmento. Ainda em seu texto *Um Passeio pelos Monumentos de Passaic, Nova Jersey*:

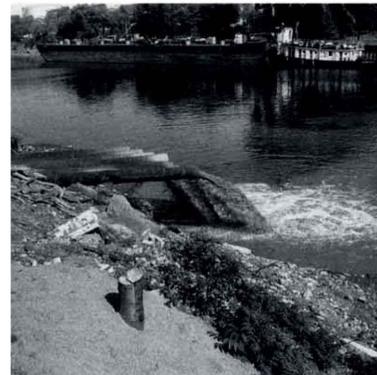
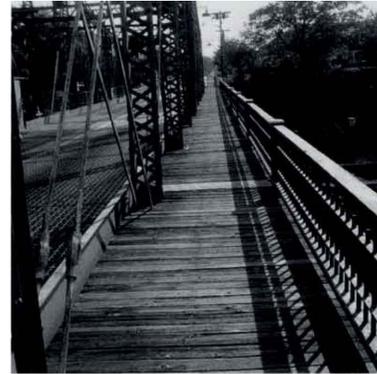
O último monumento era uma caixa de areia – ou uma maquete de deserto. Sob a luz morta da tarde de Passaic, o deserto se torna um mapa de infinita desintegração e esquecimento. Esse monumento de partículas diminutas resplandecia sob o sol brilhando de modo desolado, sugerindo a sombria dissolução de continentes inteiros, a secagem dos oceanos – não havia mais florestas verdes e altas montanhas – tudo o que existia se resumia a milhões de grãos de areia, um vasto depósito de ossos e pedras pulverizados, formando poeira.<sup>22</sup>

145

Assim como para o desiludido Smithson, para os artistas da atualidade tornou-se necessário criar instrumentos para lidar com as angústias que desestabilizam nosso tempo e que também compõem todo um percurso na história da arte. Contudo, como já dito anteriormente por meio das imagens esboçadas com o pensamento de Benjamin sobre a história, as formas encontradas para lidar com o turbilhão de acontecimentos parece constantemente oscilar entre uma visceral resistência aos ventos do progresso e um conformismo desolador assentado na certeza da morte e do fim de todas as coisas que conhecemos – e isto inclui, por exemplo, a ideia de natureza, nossa origem mítica e agora visivelmente ameaçada de extinção em todas as suas formas.

21 SMITHSON, Robert. “Um Passeio pelos Monumentos de Passaic, Nova Jersey”. Revista *Arte e Ensaios*, PP-GAV/EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, 2009, n. 19, p.165.

22 Idem, p.167.



Robert Smithson. *The Monuments of Passaic*, 1967.  
Fotografia e publicação.



Sara Ramo. *Así como vino (Contrato)*, 2012. Colagem feita a partir de recortes de jornais, apenas com a parte de Negócios e Economia. Instalação. Dimensões variáveis. A obra foi realizada para a exposição *Sin heroísmos*, por favor com curadoria de Tania Pardo no Centro de Arte Dos de Mayo – CA2M, Madri, Espanha.



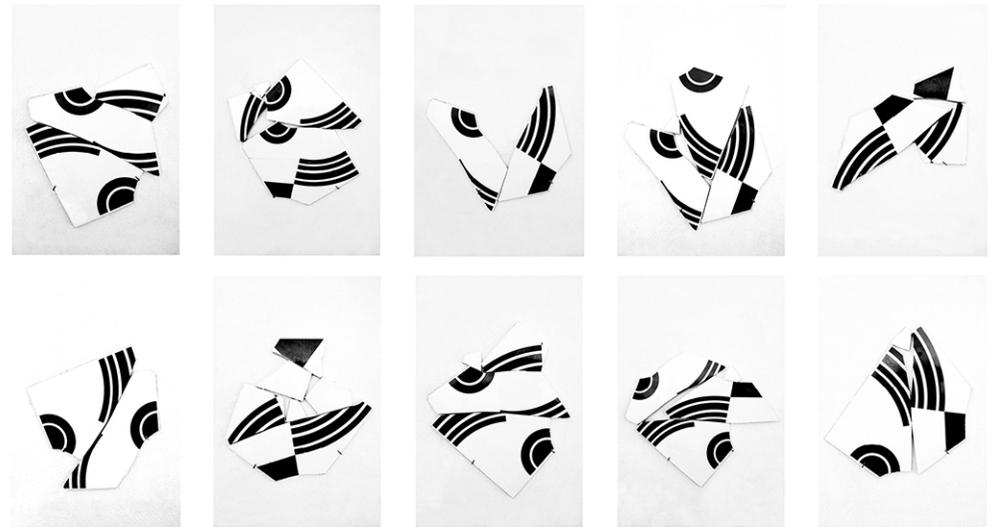
Sara Ramo. *Así como vino (Legado)*, 2012. Instalação. Tijolos, madeira, cimento, ferro. Dimensões variáveis. A obra foi realizada para a exposição Sin heroísmos, por favor com curadoria de Tania Pardo no Centro de Arte Dos de Mayo – CA2M, Madri, Espanha.

Ainda pensando a arquitetura como uma das vigas de sustentação do imaginário modernista, temos visto uma produção variada de reflexões a seu respeito. Entre artistas, arquitetos, filósofos, podemos afirmar que existe hoje uma preocupação em abordar os vestígios dos relatos modernistas em torno da cidade, principalmente no que tange aos assuntos da memória e do futuro. Como já apontado pelo pensamento de Foucault a respeito do espaço – de que nele residem as oposições que todavia não conseguimos transpor devido a uma sacralização de natureza institucional – seria precisamente nesse campo de construção social e disputa espacial que estariam centradas as confusões ligadas à modernidade e aos projetos de futuro soterrados junto com o conceito moderno de *utopia*.

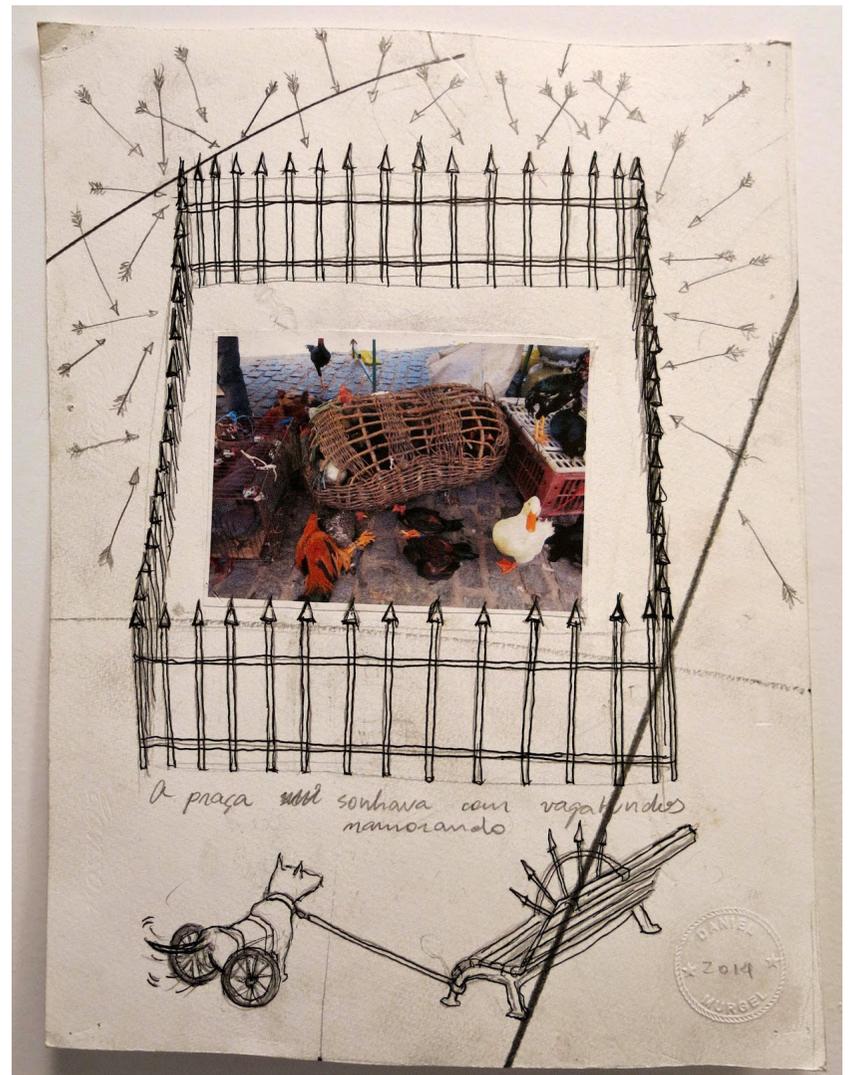
Para Martí Perán, teórico da arte, crítico e curador espanhol, a modernidade teria se configurado como “uma cultura da promessa” e a arquitetura moderna teria representado a quebra dessa promessa de futuro ao revelar suas formas perecíveis diante do tempo, constituindo assim uma espécie de corpo que é hoje dissecado pela arte de diversas formas. Em seu texto *After Architecture/Tipologías del Después*, de título homônimo da exposição que teve sua curadoria, diz o autor:

À arquitetura como planificação espacial de uma grande ilusão hegemônica sucederam infinitos movimentos entrópicos que dissolvem seus planos, parasitam seu corpo, revertem suas intenções e reciclam seus restos. (...) A arquitetura moderna, de algum modo, pretendia suspender o tempo e oferecer o trampolim de onde se pudesse sonhar o futuro; mas não há tempo suspenso senão tempo consumado e ele carrega a proliferação de experiências, às vezes aliadas à doutrina, mas outras muitas, indisciplinadas e imprevisíveis. A arquitetura moderna se levantou como um corpo gigante e impoluto de onde pudesse vociferar um Grande Plano de futuro; mas essas boas intenções revelaram-se muito vulneráveis ao depois imediato a sua aparição e a seus primeiros contatos com a vida real.<sup>23</sup>

23 Tradução minha para: “A la arquitectura como planificación espacial de una Gran Ilusión hegemónica, la han sucedido infinitos movimientos entrópicos que disuelven sus planes, parasitan su cuerpo, revierten sus intenciones y reciclan sus restos. (...) La arquitectura moderna, de algún modo, pretendía suspender el tiempo y ofrecer el trampolín desde donde soñar el futuro; pero no hay tiempo suspendido sino solo tiempo consumado y ello acarrea la proliferación de experiencias, a veces aliadas con la doctrina, pero otras muchas indisciplinadas e imprevisibles. La arquitectura moderna se levantó como un cuerpo gigante e impoluto desde donde vociferar un Gran Plan de futuro; pero esas bondadosas intenciones se han revelado muy vulnerables al después inmediato a su misma aparición y sus primeros roces con la vida real.” Texto do curador realizado por ocasião da exposição *After Architecture: Tipologías del Después*. In: PERÁN, Martí. *After architecture/Tipologías del después*. Ed. ACTAR & Arts Santa Mònica, Barcelona (Espanha), 2009. Textos disponíveis também na URL: <http://www.martiperan.net/projects.php?id=26> consultada em 24/10/2014.



Gregório Soares. *Autorretratos: estruturas equívocas*, 2012. Fotografia. Políptico. 45 x 32 cm cada.



Daniel Murgel. A praça sonhava com vagabundos namorando, 2014. Colagem, nanquim e grafite sobre papel. 35 x 27 cm.

Ou seja, a ideia de ordenação formal do espaço e da sociedade tem retornado constantemente como assunto no campo da arte, visto que esse mesmo espaço é o lugar onde ainda restam os paradoxos existentes entre a instituição e a prática cotidiana desses mesmos espaços.

Em muitas imagens que já estamos habituados a ver, a presença dos vazios e de ruínas urbanas ou industriais se sobrepõe à presença humana em fotografias de grande formato, mostrando paisagens desoladas, tomadas pela umidade, pelo tempo e por vegetação, corroídas pelo abandono num tempo em que se confundem nostalgia com algum incômodo em ver tais imagens reproduzidas em larga escala.

Num texto escrito em 1991, o historiador da arte e curador catalão Jorge Luis Marzo<sup>24</sup> discorria sobre a presença da ruína nas artes visuais no período que sucedeu a queda do muro de Berlim:

Apresentamos a questão da ruína como um modelo de construção presente na atualidade o qual, aceitando sua validade, é necessário analisar dadas as atuações que engendra atualmente. Como ruína, certamente não entendemos simplesmente as manifestações ou marcas do passado, senão a condição de memória que hoje está presente na criação e nos mecanismos que oferece ao artista.<sup>25</sup>

Marzo nos oferece a partir de sua reflexão um panorama do que se seguiria como construção de novos modos de olhar e de representar essa realidade do fragmento, da dispersão, do transitório, do efêmero e da multiplicidade de discursos.

Compreendemos através do tom discricionário admitido por vários artistas e cineastas, no pós-Guerra e de maneira mais aguda a partir da década de 1960, um estado crescente de melancolia<sup>26</sup> originada no contato com uma realidade de apagamento dos rastros de um universo conhecido, de uma ideia de mundo forjada pela modernidade em que, ela mesma, anuncia sua lenta desaparecimento.

Não por acaso, na década de 1990 floresce uma vasta produção filosófica, crítica e artística em que se poderia ver despontar a inquietação diante do fim da Guerra Fria, da dissolução do bloco socialista e das utopias modernas revolucionárias.<sup>27</sup> A ideia em torno do processo de globalização somado ao cenário neoliberal que predominou a partir desse momento também contribuiu para que, de alguma maneira, voltássemos a buscar as raízes da utopia nos projetos interrompidos no passado recente.

24 Jorge Luis Marzo (Barcelona, 1964) é historiador da arte, curador, escritor e professor da Escola Elisava e da Universitat Pompeu Fabra.

25 Tradução minha para: “Vamos a presentar la cuestión de la ruina como un modelo de construcción presente en la actualidad, y que, aceptando su validez, es necesario analizar dadas las actuaciones que hoy en día engendra. Como ruina, ciertamente no entendemos simplemente las manifestaciones o huellas del pasado sino la condición de memoria que hoy está presente en la creación, y los mecanismos que ofrece al artista.” MARZO, Jorge Luis. *La ruina: el arte en la era de su congelación*. Barcelona: QUAM, 1991. Disponível em <http://www.soymenos.net/> consultada em 02/04/2013.

26 Para Freud, diferentemente do luto, em que a perda é superada, a melancolia demonstra uma inabilidade em superá-la, caracterizada por uma fixação oral e narcísica pelo objeto perdido. In: FREUD, Sigmund. *Obras Completas Vol.12. Introdução ao Narcisismo, Ensaio de Metapsicologia e Outros Textos (1914-1916)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp.128-144.

27 DILLON, Brian. “Decline and Fall: tracing the history of ruins in art, from 18th-century painting to 21st-century film.” *Frieze*, Issue 130, April, 2010. URL: [http://www.frieze.com/issue/article/decline\\_and\\_fall/](http://www.frieze.com/issue/article/decline_and_fall/) consultada em 24/05/2013.

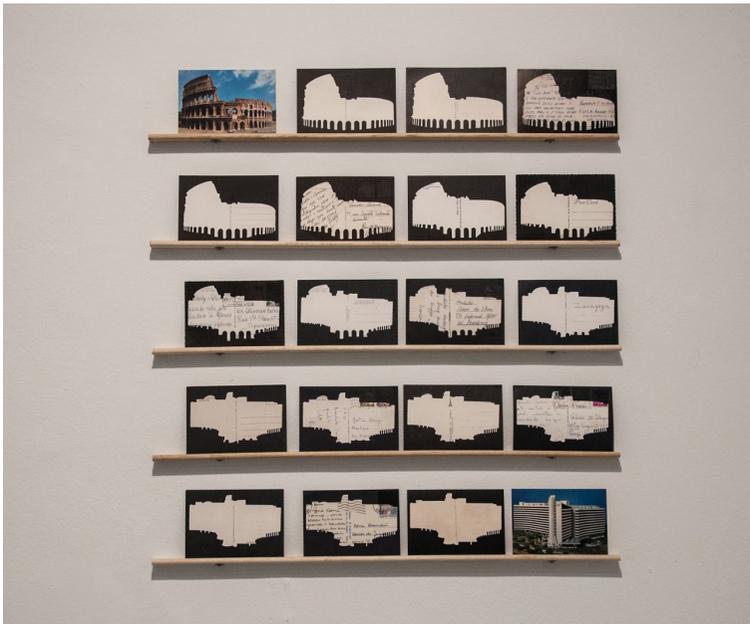
Nesse contexto, emergem com algum vigor nas artes visuais, principalmente entre Estados Unidos e Europa, duras críticas ao Modernismo como modelo narrativo e programático após a perda da referência de um mundo binário – blocos capitalista e socialista. Não apenas nos países do norte, mas de maneira geral, a reivindicação por um pensamento utópico reapareceria<sup>28</sup>, banhada pelo pessimismo e desolação, tentando contornar a pecha do fracasso que inevitavelmente impingiu seu nome.

É possível inferir a partir desses exemplos de proliferação de imagens da decadência urbana – principalmente pela linguagem da fotografia – que a ideia de ruína teria sido assimilada, digerida e incorporada numa espécie de vocabulário visual essencialmente moral e conformado.

28 No Brasil, a ideia de projeto retorna como assunto nas artes visuais após a retomada do processo político democrático. Após o choque com a corrente de neoliberalismo que guiará o mundo pós-Socialismo, somado a escândalos de corrupção envolvendo o primeiro presidente eleito por eleições diretas após a ditadura, os postulados das utopias modernas que guiaram nossas vanguardas construtivas também são questionados na década de 1990. In: SOTOMAYOR, Yana Tamayo. 2009. Op.Cit.



Yana Tamayo. *Fachada*, 2005. Fotografia. 100 x 70 cm.



Mayana Redin. *A ruína VI*, 2014. Impressão a jato de tinta sobre verso de cartões postais e canaletas.

Ora, mas o que essas imagens desoladoras de vazios e escombros apontam como lugar de futuros possíveis para a humanidade? Onde estaria o sujeito diante da ruína? O que significaria tamanha valorização estética da ruína urbana?

Alguns autores, como o britânico John Cunningham, têm elaborado uma discussão sobre esse possível “charme das ruínas”<sup>29</sup> que apreendemos hoje através da arte e do imaginário a respeito da cidade.

Para Cunningham, a discussão realizada por Walter Benjamin em *Paris, capital do século XIX* é um importante marco para que possamos pensar o valor da ruína hoje. Se Benjamin detecta na modernidade e no desenvolvimento das forças produtivas atreladas à cultura moderna (por exemplo, as passagens, as grandes exposições e o surgimento dos panoramas) a construção de sua própria ruína, podemos identificar na contemporaneidade a insistente presença da força dialética que inspirava sua crítica dos novos tempos:

156

156

Todos esses produtos estão a ponto de serem encaminhados ao mercado enquanto mercadorias. Mas eles ainda vacilam no limiar. Desta época é que se originam as passagens e os interiores, os salões de exposição e os panoramas. São reminiscências de um mundo onírico. A avaliação dos elementos oníricos à hora do despertar é um caso modelar de raciocínio dialético. Por isso é que o pensamento dialético é o órgão do despertar histórico. Cada época não apenas sonha com a seguinte, mas, sonhando, se encaminha para seu despertar. Carrega em si o seu próprio fim e – como Hegel já o reconheceu – desenvolve-o com astúcia. Nas comoções da economia de mercado, começamos a reconhecer como ruínas os monumentos da burguesia antes mesmo que desmoronem.<sup>30</sup>

Ou seja, nas reminiscências do mundo onírico presentes na cultura burguesa em ascensão – onde residia também toda a potência de fetiche dos objetos, dos novos materiais da arquitetura e das respostas artísticas à nostalgia – encontrava-se a dialética moderna da ruína, evidente também nas construções que novamente reivindicam na imagem o poder discursivo dos que lá não mais estão, dos que perderam a voz e foram ocultados pela história.

A revisão que nos propõe Cunningham está justamente apoiada sobre a imagem da justaposição dialética proposta por Benjamin entre passado e presente como forma de compreensão histórica: não haveríamos herdado, em sua opinião, o luxo do capitalismo da mercadoria deixado pelas passagens do século XIX, muito

29 CUNNINGHAM, John. “Boredom in the Charnel House: Thesis on ‘post-industrial’ ruins”. In *Variant*, Issue 42, Winter 2011.

30 BENJAMIN, Walter. 1985. Op.Cit., p.43.

pelo contrário. A ruína contemporânea teria exacerbado ainda mais a exploração aliada ao desenvolvimento tecnológico, como é possível averiguarmos nos novos parques industriais chineses que hoje fabricam quase tudo que circula no mundo.

O autor propõe que examinemos a grandiosidade espetacular dessas imagens da ruína contemporânea – vale frisar novamente que o autor o faz partindo principalmente da produção em fotografia – avaliando se, em realidade, não seriam, em sua monumentalidade, tão arrogantes em sua representação do declínio como sempre o foram como locais de produção e reprodução social.<sup>31</sup> Ou seja, precisamente, necessitaríamos avaliar o valor da ruína e dos vazios dentro da cultura do espetáculo. Cunningham questiona essas imagens também como produtoras de um sublime aurático que termina por produzir um efeito espetacular imersivo similar ao dos grandes desastres naturais.<sup>32</sup>

Aqui, o sentido da tragédia é essencial para a compreensão de uma produção poética do pós-Guerra na Europa: a desilusão e o sofrimento vinculados às perdas geradas por essas transformações estariam bastante presentes nos sistemas de representação da arte desse tempo, irradiando informações para outros continentes. Uma relação bastante antiga se dá nesse sentido dentro da arte: a representação das paixões na tragédia clássica grega, bem como as representações cristãs dos martírios dos santos, sempre teve como uma de suas potências (ou mesmo funções), despertar compaixão diante do terror e sofrimento do seu semelhante. A *empatia*<sup>33</sup> exerce um papel fundante diante do sofrimento do outro a fim de, através da identificação, apaziguar o poder incontornável da morte.

No entanto, após tantas catástrofes incontornáveis experimentadas durante os séculos XX e XXI, uma era considerada por muitos autores como uma era do terror e do extermínio, a representação da tragédia teria perdido seu poder de provocar catarses eficazes ou mesmo rupturas diante da barbárie.<sup>34</sup>

Em seu livro *O espectador emancipado* Jacques Rancière elabora de maneira semelhante a de Cunningham uma crítica ao regime de visibilidade das imagens, contestando seu lugar de produção e a economia nas quais se inserem tais imagens que constantemente reivindicam seu valor de realidade:

31 Tradução minha para: “The visual tropes are those of the empty space – there are rarely people photographed in such images – and any humanity is exhibited by the trace of their past presence. To this can be added an emphasis upon the monumentality of the ruins of contemporary capitalism as being as overbearing in their decline as they ever were as sites of production and social reproduction.” In: CUNNINGHAM, John. 2011. Op. Cit.

32 Tradução minha para: “The ruins of our present lend themselves in these very formal, panoramic and usually monumental images to an aura of the sublime that-like natural disasters – provide a compelling immersive spectacle.” Idem.

33 *EMPATHY*. In: Merriam-Webster Online. Do grego *empathia*, a capacidade do sentimento de *pathos*, paixão, emoção. URL: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/empathy> consultada em 02/02/2014.

34 SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005, p.63-64.

Pensemos em uma das últimas provocações do fotógrafo Oliviero Toscani: o cartaz que mostrava uma jovem anoréxica nua e descarnada, afixado por toda a Itália durante a semana de moda de Milão em 2007. Alguns a saudaram como denúncia corajosa, mostrando a realidade do sofrimento e da tortura oculta por trás das aparências da elegância e do luxo. Outros denunciaram essa exibição da verdade do espetáculo como uma forma ainda mais intolerável de seu reinado, pois, sob a máscara da indignação, ela oferecia ao olhar dos observadores não só a bela aparência, mas também a realidade abjeta. Ora, a imagem da realidade é que é suspeita, por sua vez. (...) Não é uma simples questão de respeito pela dignidade das pessoas. A imagem é declarada inapta para criticar a realidade porque faz parte do mesmo regime de visibilidade daquela realidade, que exhibe alternadamente sua face de aparência brilhante e seu avesso de verdade sórdida que compõem um único e mesmo espetáculo.<sup>35</sup>

Marisa Flórido Cesar avalia tal circunstância a partir da perspectiva teórica que analisa os câmbios no estatuto da imagem depois dos ataques terroristas sofridos a partir de 2001 em Nova York. Na esteira das teorias de Jacques Rancière e das que surgiram a esse respeito, como por exemplo o livro *A imagem pode matar?*, de Marie-José Mondzain<sup>36</sup>, Marisa Flórido Cesar reivindica a possibilidade de a imagem preservar seu lugar de ambivalência. Logo, argumenta em favor da imagem:

Preservar o desejo de ver (onde reside a força da imagem) e a capacidade de velar do visível (que mantém a distância entre o que é dado a ver e o objeto do desejo de ver) é extrair do ensinamento patrístico sua sabedoria: construir o olhar pela palavra concedendo a cada um a liberdade de seu discernimento, de seu juízo crítico e escolha. “Dar à imagem um estatuto crítico era uma promessa de liberdade”, em que cada espectador construiria seu próprio acesso à invisibilidade no visível. É em torno dessa invisibilidade que se institui o que Mondzain denomina o “comércio dos olhares”.<sup>37</sup>

Retirado o espaço do juízo crítico na imagem, em que somos atropelados pelo embaralhamento das construções icônicas da morte, se retiraria também todo seu poder de fratura com tais construções. Ainda sobre essa economia das imagens, Marisa Flórido Cesar dirá:

35 RANCIÈRE, Jacques. “A imagem intolerável”. In: *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012, p. 83-84.

36 Após os atentados terroristas em Nova York em 2001, seguidos de outros em Madri e Londres, o estatuto das imagens de violência teria sofrido algumas mudanças. Este é o tema de *A Imagem pode Matar?*, livro da filósofa francesa Marie-José Mondzain.

37 CESAR, Marisa Flórido. “A ambivalência da imagem”. In: CESAR, Marisa Flórido; DABUL, Lígia; SIMÃO, Luciano Vinhosa (Ed.). *Poiésis*. – n. 13, V1. Niterói: PPGCA/ UFF, 2009. p. 14.

A violência do visível não é a das imagens violentas, mas a violência exercida contra o pensamento e a palavra. Não é da ordem do conteúdo, mas do dispositivo. Encarnar não é imitar, reproduzir ou simular, mas dar carne (e não corpo), operar na ausência das coisas. Aparição material de uma imaterialidade, de uma invisibilidade no visível dada pela palavra, encarnar supõe uma distância libertadora que permite àquele que olha não confundir o que lhe é dado a ver com aquilo que deseja ver. O espectador deve permanecer livre para construir seu lugar no extra-campo de sua própria palavra. Se a imagem encarnada se constitui em três instâncias, o visível, o invisível, o olhar que os coloca em relação; incorporar, por sua vez, é fazer apenas Um. O dispositivo de incorporação é fusional e identificador. Embaralha a distância entre o espectador e a tela [*écran*], as fronteiras entre mimeses e ficção: a tela não se faz mais como tela, a distância e o invisível são apagados, o desejo de ver é anulado pela saturação das visibilidades e no apelo fusional (como nas propagandas em que aquele que vê funde-se ao que é visto ao crer que deseja o que vê). Se o controle sobre a imagem assegura o silêncio do pensamento, a identificação fusional exclui a alteridade.<sup>38</sup>

38 Idem, p.17.

39 BARNDT, Kirstin, “Memory Traces of an Abandoned Set of Futures”, in HELL, Julia and SCHONLE, Andreas (Ed), *Ruins of Modernity, USA*: Duke University Press, 2010.

40 Tradução minha para: “It’s worth noting that in Germany the industrial detritus of the Ruhr valley and the mining areas of the ex-Stalinist Eastern part of the country have already been transformed into such a museum of Fordism. In an essay upon this, Kirstin Barndt goes so far to write of a “transformation of the subject” from worker to leisured (or unemployed) consumer and a “new landscape of affect” produced through the aestheticisation of dereliction and its preservation as a post-industrial playpen with walkways, art galleries and perfectly preserved ruins.” Idem.

41 Tradução minha para: “The presumed non-identity of a ruined space with the day to day operations of spatial production and consumption is utilized – alongside other discourses and institutions, artistic as well as economic – to reproduce essentially passive subjects.” Ibidem.

Se voltarmos à cidade e à disseminação da espetacularização da ruína urbana, podemos avançar um pouco mais ao pensarmos também sobre como essa estetização do abandono tem transformado o significado desses espaços no momento em que se reivindicam neles, através da nostalgia da presença humana do trabalhador operário (no caso da ruína industrial), rastros para uma suposta crítica anticapitalista.

A exemplo do que formula Kirstin Barndt em seu ensaio *Memory Traces of an Abandoned Set of Futures*<sup>39</sup>, Cunningham examina a capitalização da ruína contemporânea e sua apropriação como capital simbólico, como ocorrido na Alemanha. Lá já existem, nas antigas áreas industriais do vale do Rhur e na parte oriental do país, parques temáticos e museus industriais. Mas como seria possível hoje transformar esses espaços abandonados numa nova “paisagem de afeto” através da preservação de um “cercadinho pós-industrial com passarelas, galerias de arte e suas ruínas perfeitamente preservadas”<sup>40</sup>?

Uma das teses desenvolvidas por Cunningham é de que justamente a não-identidade de um espaço em ruínas com o dia-a-dia das operações e consumo do espaço é utilizada para reproduzir sujeitos essencialmente passivos – juntamente, é claro, com outros discursos e instituições tanto artísticas como econômicas.<sup>41</sup>

Dessa maneira, assim como Michel Foucault lançou a suspeita sobre as falas que constituem a produção

histórica dos fatos, questionando as suas condições de produção e visibilidade, abordamos criticamente a excessiva visibilidade<sup>42</sup> e reprodutibilidade das imagens de ruína contemporânea como objeto de suspeita para uma possível leitura desses tempos de espaços comuns no campo da arte. Os regimes de visibilidade e produção histórica infelizmente, parecem atuar contra a imagem na medida em que se constroem cada vez mais sobre as mesmas imagens.

Consideramos, dessa maneira, que a ruína (ou essa anti-ruína romântica) alude em seu cerne à condição material que compõe o presente. Logo, o interesse em abordá-la como matéria e suas possíveis formas análogas na arte contemporânea nasce da observação crítica também de minha própria produção artística, bem como da profunda admiração e curiosidade pelo árduo trabalho desenvolvido por artistas, filósofos e teóricos empenhados em “organizar o pessimismo” pós-utópico que se instaurou no ocidente na atualidade buscando brechas e fissuras para a imaginação do futuro. Nas palavras de Walter Benjamin:

Organizar o pessimismo significa... no espaço da conduta política... descobrir um espaço de imagens. Mas esse espaço de imagens, não é de maneira contemplativa que se possa medi-lo. Esse espaço de imagens (*Bildraum*) que procuramos... é o mundo de uma atualidade integral e, de todos os lados, aberta (*die Welt allseitiger und integraler Aktualitat*).<sup>43</sup>

160

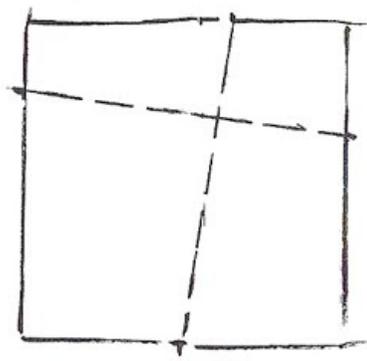
Como nos aponta Marisa Flório Cesar a partir do texto de Monzain, é necessário preservar a ambivalência da imagem, sua ambiguidade, sua potência de criar outras formas fugindo das armadilhas de incorporação que produzem o consenso:

Não se combate a violência no visível pelo pensamento iconoclasta ou na abstinência ou censura das imagens, mas na construção do olhar pela palavra, na encarnação de um desejo de ver que jamais é satisfeito, na preservação do invisível que habita a imagem. O poder da imagem é aquele da palavra, um poder ambíguo e complexo. Ou seja, entre a saturação das imagens e a centralização dos discursos, é preciso lutar contra a redução das imagens falantes à linguagem, abrindo-as à palavra e – dubiamente – fazendo-as resistir à palavra.<sup>44</sup>

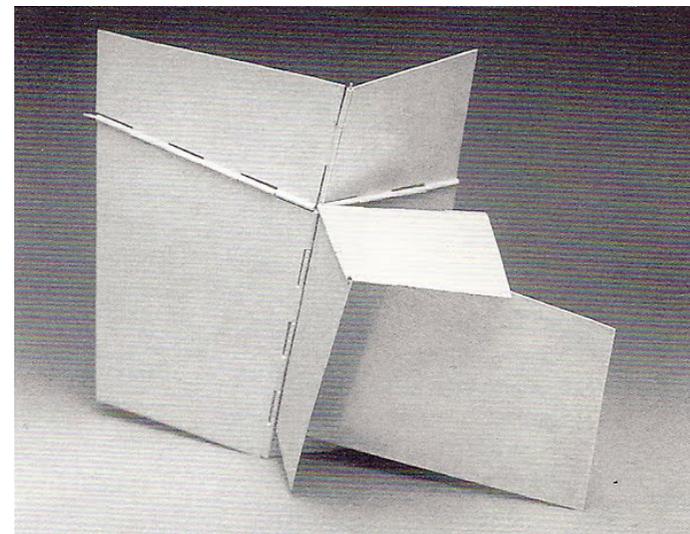
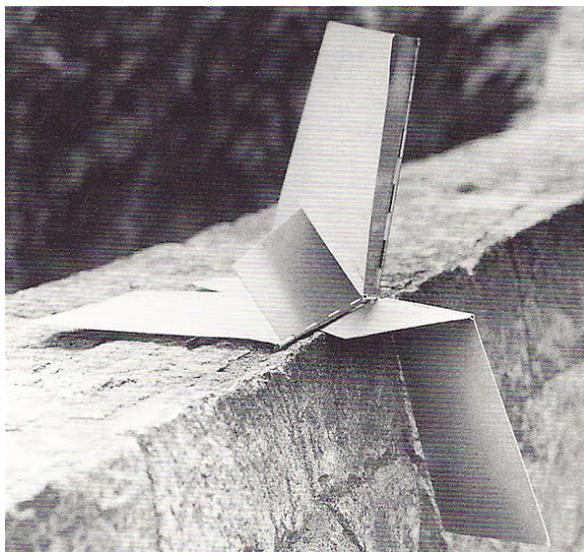
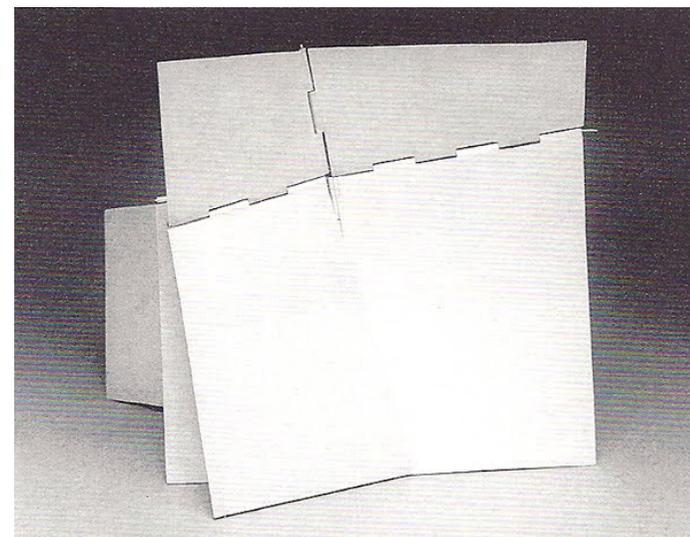
42 FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Edições Loyola: São Paulo, 2007.

43 BENJAMIN, Walter apud DIDI-HUBERMAN, Georges. 2011. Op.Cit., p.118.

44 CESAR, Marisa Flório. 2009. Op. cit. p.18.



*Monument in all situations, 1964*  
*Monument dans toutes les situations /*  
*Monumento em todas as situações*  
Aluminium / Alumínio



Lygia Clark. Monumento em Todas as Situações (projeto), 1964. Alumínio.

Se podemos identificar um dispositivo na maneira de disseminar imagens que terminam naturalizando a destruição do mundo – depositando na passividade do sujeito contemporâneo a fertilidade da destruição – podemos também admiti-las como forma de naturalizar a decomposição do elemento humano. O conformismo inerente a essas imagens do espetáculo nos faz crer que representam, de alguma forma, uma projeção do desejo do capitalismo contemporâneo, pois o que constatamos a partir disso é o eterno retorno da fantasia da não-reprodução das engrenagens que mantém o seu bom funcionamento.<sup>45</sup> Aí residiria a imagem mais sedutora da ruína contemporânea e sua armadilha, em seu descompromissado flerte com uma utopia da não-reprodução capitalista.

No texto *Atlas – Como levar o mundo nas costas?*, Georges Didi-Huberman apresenta o pensamento derivado do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, atualizando-o numa exposição. A exposição contava com obras de artistas, escritores e cineastas deste século e do anterior, em que o eixo curatorial buscou seguir a metodologia proposta por Warburg em seu *Atlas Mnemosyne*. O Atlas de Warburg tratava de um Atlas de imagens montado a partir de imagens referenciais que causou um terremoto para a historiografia da arte ao buscar nas possíveis relações inconscientes entre as imagens um sistema de validação da produção histórica em arte. Em seu texto de apresentação para o Museu Reina Sofía, Didi-Huberman diz:

45 Tradução minha para: “ (...) these images of corroded factories and trashed apartment blocks suggest a fantasy of a ever returning non-reproduction of the cogs that keep production revolving.” In: CUNNINGHAM, John. 2011. Op.Cit.

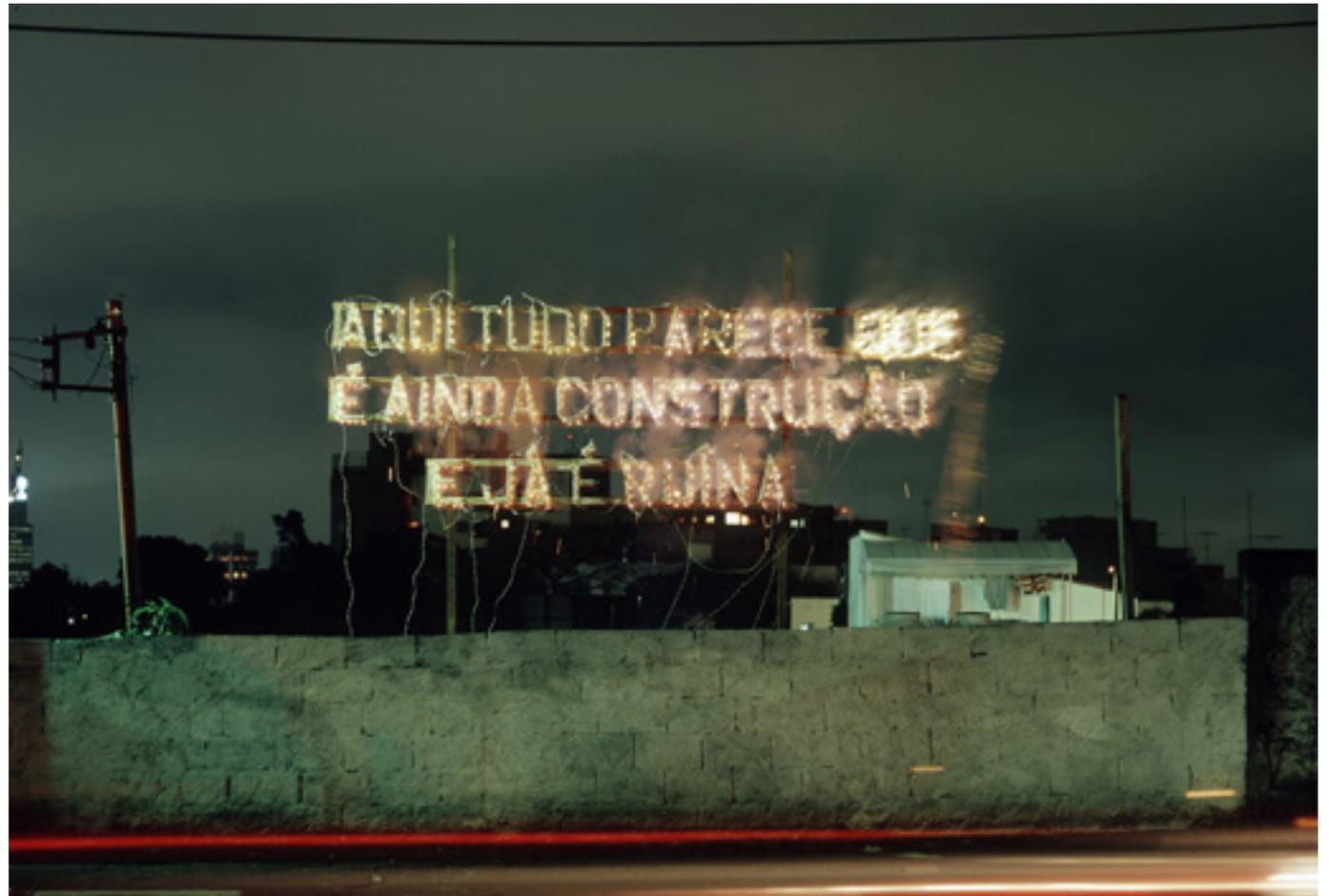
46 DIDI-HUBERMAN, Georges. “Atlas – Como levar o mundo nas costas?”. Texto de apresentação da exposição homônima em cartaz no Museu Reina Sofía (Espanha) de novembro de 2010 a março de 2011. Revista SOPRO, 41. Desterro: Ed. Cultura e Barbárie, Dez. 2010. Texto em português disponível na URL: <http://culturaebarbarie.org/sopro/outros/atlas.html> e o original em espanhol disponível em [http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folleto/2010021-fol\\_es-002-Atlas.pdf](http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folleto/2010021-fol_es-002-Atlas.pdf) consultadas em 27/07/2014.

No âmbito das artes visuais, o atlas de imagens, *Atlas Mnemosyne*, composto por Aby Warburg entre 1924 e 1929, que restou inacabado, constitui para todo historiador da arte – e inclusive para todo artista hoje – uma obra de referência e um caso absolutamente fascinante. Aby Warburg transformou o modo de compreender as imagens. Ele é para a história da arte o equivalente a que Freud, seu contemporâneo, foi para a psicologia: incorporou questões radicalmente novas para a compreensão da arte, e em particular a da memória inconsciente. *Mnemosyne* foi sua paradoxal obra prima e seu testamento metodológico: reúne todos os objetos de sua pesquisa em um dispositivo de “painéis móveis” constantemente montados, desmontados, remontados. Aparece também como uma reação de duas experiências profissionais: a da loucura e a da guerra. Pode-se vê-lo, então, como uma história documental do imaginário ocidental (herdeiro, nestes termos, dos *Disparates* e dos *Caprichos* de Goya), e como uma ferramenta para entender a violência política nas imagens da história (comparável, nesse ponto, a um compêndio dos *Desastres*).<sup>46</sup>

Basicamente, a ideia de utilizar um Atlas como uma possível forma de ordenação visual de nossa condição histórica e material difusa, vem direto ao encontro da constante evocação da ruína na contemporaneidade.

Ao privilegiar obras mais processuais de diversos artistas, ao invés de obras-primas, Didi-Huberman propõe uma reordenação dos saberes a partir de mecanismos não-rationais que formam nosso compêndio de imagens em arte. O Atlas de imagens, surgido no século XVIII – momento crucial que abordamos constantemente ao longo desse texto – poderia encontrar novamente seu lugar privilegiado como esboço de um ponto de vista geral das coisas, deixada de lado suas pretensões totalizantes. Um Atlas no ajuda a criar sistemas, hierarquias móveis, novas geografias. Pode configurar-se como plano coreográfico geral de todas as coisas, um ensaio geral das coisas do mundo. Como aponta em seu texto Didi-Huberman, um Atlas se presta a: *manipular as imagens sobre a mesa de montagem; a reconfigurar a ordem das coisas; a reconfigurar a ordem dos lugares; a reconfigurar a ordem do tempo.*<sup>47</sup>

Pensando nas contradições inerentes à nossa relação com esse espaço produtor de ruínas, como então abordar essa decomposição material no campo da produção visual? Ou, de que maneira não corroborar com a captura e incorporação dos discursos utópicos pelos dispositivos de criação de consenso? Sigamos adiante com nossos mapas de fuga, atlas de dispersões e coreografias de partículas em suspensão.



Cerith Wyn Evans. *Aqui tudo parece que é ainda construção e já é ruína*, a partir de *Fora da Ordem*, de Caetano Veloso, 2004. Estrutura de madeira, fogos de artifício e fotografia c-print. 150 x 450 x 5 cm.

#### 4 Sobre cair



Marcel Broodthaers. *Carte du Monde Poétique*, 1968. Mapa. 116 x 181 cm.



Bas Jan Ader. *Broken fall (Organic)*, 1971. Filme 16mm. 1'44". *Fall I*, 1970. Los Angeles. Filme 16mm, 24".



Yves Klein. *Salto no vazio*, 1960.

Viver é uma queda horizontal.

Jean Cocteau. *Ópio. Diário de uma desintoxicação.*

A inércia é meu ato principal.

Manoel de Barros. *O livro sobre nada.*

Segundo Brueghel  
quando Ícaro caiu  
era primavera

um lavrador arava  
sua plantação  
e toda a pompa

da estação  
despertava e tilintava  
bem perto

a beira-mar  
tomava conta  
de si

suando no sol  
que derretia  
a cera das asas

um detalhe banal  
perto da costa  
um esguicho

passou despercebido  
este era Ícaro  
se afogando

William Carlos Williams. *Paisagem com queda de Ícaro.*

**SUBLIME:** (Lat.) *Sublimis*. *Sub*: abaixo, marca um movimento para cima. *Limis*: oblíquo; torto. Ou ainda *Limem*: valor-limite. **1.** Aquilo que se eleva ou sustenta no ar<sup>1</sup> a partir de um atravessamento. **2.** Experiência em que os sentidos de fim<sup>2</sup> e origem se unem. **3.** Travessia no infinito.

170

<sup>1</sup> *SUBLIME*. Vocabulaire européen des philosophies - Échantillon IMAGE. URL: [http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages\\_HTML/SUBLIME.HTM](http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages_HTML/SUBLIME.HTM) acessado em 01/10/2014.

<sup>2</sup> BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do Sublime e do Belo*. Campinas: Papirus: Editora da Universidade de Campinas - UNICAMP, 1993.

**COREOGRAFIA:** 1. Estranhamente poderosa, essa “qualquer coisa” dotada com as capacidades de capturar, modelar e controlar gestos e comportamentos corresponde, certamente não por acaso, à definição daquela invenção estética-disciplinar da modernidade por excelência, a coreografia. Disciplina que pode ser entendida precisamente como um *dispositivo* (ou aparato) de *captura* de gestos, de mobilidade, de disposições e de tipos de corpos, de intenções e de inclinações corporais, com o intuito de os colocar a serviço de espetaculares exibições de corpos em presença (...)<sup>3</sup>. 2. Arte de compor e arranjar os movimentos e figuras de danças e bailados, geralmente para acompanhar determinada peça de música ou para desenvolver um tema ou uma pantomima.<sup>4</sup>

171

<sup>3</sup> LEPECKI, André. “9 variações sobre coisas e performance”.

<sup>4</sup> COREOGRAFIA. In: Michaelis Online: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=coreografia>

## [Forças da natureza]

5 SERRES, Michel. *Variações sobre o corpo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

6 A célebre carta de Petrarca é considerada pelo historiador da arte Jacob Burckhardt (1818-1897) como o primeiro documento a assinalar o interesse moderno pela natureza como paisagem. In: DIAS, Karina. 2010. Op. Cit., p.121.

7 Por totalidade compreendemos aqui uma noção histórica que liga a humanidade ao todo do universo, em sua imagem divina da natureza. Até a alta Idade Média, prevalecia o desígnio da divindade sobre a vida laica e profana. Com a modernidade, o espaço de produção da vida comum, urbana e laica se expande gerando, como um dos resultados, um desejo profundo de reconciliação, mesmo que fosse através da evocação da morte, como ocorre a partir do século XVIII durante o Romantismo.

8 Severo Sarduy (1937-1993) foi poeta, romancista, jornalista e crítico de arte e literatura cubano dos mais célebres no cenário latino-americano. O termo “neobarroco” foi cunhado por ele em 1972 a fim de, a partir de entrecruzamentos anacrônicos, poder criar mecanismos de compreensão poética da escola moderna cubana. Seu livro *Ensayos generales sobre el Barroco* deixou boas contribuições para uma compreensão da imaginação pós-colonial nos países que foram colônias ibero-americanas.

A iminência da queda é o perigo ao qual se expõe o corpo humano quando seu ancestral quadrúmano se põe de pé. Michel Serres<sup>5</sup> descreve a imagem dessa transição humana para o *homo erectus*, marcada pela gravidade e por uma orgânica geometria ao narrar a experiência de ascensão de uma montanha. Na experiência descrita, o autor exalta a inteligência do corpo, diversa da que é comumente descrita pela razão. Curiosamente, este relato remonta a outras imagens emblemáticas da remota relação estabelecida entre homem e natureza, como a que é contada pelo poeta Petrarca em seu percurso de subida do monte *Ventoux*, em 1335. O poeta narra sua admiração diante da vista aérea da paisagem apreciada do alto do monte, apontando para as intensidades e revoluções subjetivas que envolveram o nascimento da paisagem enquanto gênero artístico moderno.<sup>6</sup>

Em ambos os textos, o engajamento do corpo protagoniza e expõe a relação moderna construída com a ideia de *totalidade*<sup>7</sup>: essa experiência da natureza como paisagem, objeto de contemplação, expõe a gradual e acelerada separação que se dá entre homem e a ideia de natureza – o lugar mítico de origem de todas as coisas – à medida que a sociedade avança aceleradamente em direção à instrumentalização da razão.

Não seria estranho, a partir de todas as considerações que fizemos sobre a modernidade, que retornássemos ao Barroco a fim de exaltar como uma de suas melhores qualidades a coerência que se dá entre o contexto de crise e revolução no pensamento e suas representações para o descentramento abismal do sujeito que cai nesse abismo da modernidade.

Edson de Sousa assinala, a partir da obra de Severo Sarduy<sup>8</sup>, que a maior revolução no pensamento advindo com o início da modernidade não teria sido introduzida por Nicolau Copérnico (1473-1543) – de que era a Terra que girava em torno do Sol – mas sim, a contribuição de Johannes Kepler (1571-1630), que dizia que o movimento dos astros não se dava em forma circular, e sim elíptica. Isso teria significado um abalo sem precedentes para o pensamento ocidental, como elabora Edson de Sousa ao comparar o Barroco com a atualidade:

A clássica metáfora de que o sujeito perdia a familiaridade em seu próprio corpo abriu uma cicatriz na imagem romântica da razão iluminista que não tinha mais a força de orientar as explicações sobre nosso agir. (...) Por isso, de certa forma, podemos pensar que esta nova experiência que se constrói vai se aproximar muito mais do estilo barroco do que do estilo clássico. O Barroco introduz de forma definitiva no plano das formas a dimensão de descentramento do sujeito. O sujeito não pode ser mais representado pela forma perfeita da esfera como o fora durante muitos séculos. (...) Se, como diz o escritor cubano Lezama Lima, o mar é barroco e a terra é clássica estamos muito mais mergulhados neste espaço em movimento que a representação dos oceanos nos traz. Podemos, portanto, afirmar que fundamentalmente toda cultura deve produzir um descentramento, provocando no sujeito algumas interrogações.<sup>9</sup>

Jean-Marc Besse também se dedicará a avaliar, em seu livro *Ver a Terra: seis ensaios sobre a paisagem e a Geografia*, essa operação transformadora que incide diretamente na relação homem/natureza com a passagem para a Idade Moderna. É válida sua observação ao citar Yves Bonnefoy a fim elaborar uma imagem dessa passagem, do nascimento da paisagem, diferenciando-a do espírito que moldou as mentalidades durante a Idade Média:

Não se representa o particular quando se tem a felicidade do universal, não há porque se deter aos fatos do acaso quando o possível, e também o obrigatório, é celebrar o que os transcende. A paisagem começa na arte com as primeiras angústias da consciência metafísica, aquela que se inquieta de repente com a sombra que se mexe sob as coisas.<sup>10</sup>

Para Besse,

há mais do que uma inquietação. Há uma violência da paisagem. Georg Simmel circunscreve esta violência na experiência de ser arrancado do sentimento de pertencer a um Todo (o sentimento da grande natureza), que acompanha inevitavelmente a individualização das formas de vida na cultura das sociedades modernas.<sup>11</sup>

Um imaginário que aborda a violência do encontro do homem com a natureza em sua expressão e potência é, em si, um fato moderno que transforma tais fenômenos em partes extraídas do que até a Idade Média era compreendido como uma totalidade. A vertigem provocada pela modernidade pode, assim, ser também compreendida como catalisadora de uma profunda alteração na percepção das relações de escala – relações entre sistemas dinâmicos de medidas.

9 SOUSA, Edson Luiz André de. “Por Uma Cultura da Utopia”. E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia, n.º 12, 2011. ISSN 1645-958X. URL: <http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=ido5id164&sum=sim> consultada em 12/12/2013, p.1.

10 BONNEFOY, Yves. In: BESSE, Jean-Marc. *Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. VIII.

11 O texto de Simmel ao qual se refere Besse é “Philosophie du paysage” In: *La tragédie de la culture*. BESSE, Jean-Marc. Op cit. p. VIII.

Em artigo em que analisa as relações de escala vistas sob a luz e os problemas enfrentados pela arquitetura, Cláudia Cabral comenta os escritos de Guy de Maupassant<sup>12</sup>– o mesmo escritor que costumava almoçar no restaurante da Torre Eiffel para evitar vê-la – como exemplo dessa característica de desalojamento do sujeito que provocava, entre outras coisas, um profundo sentimento de inadequação e perda de referências, características predominantes na imaginação poética romântica:

Não se tratava tanto de que as respostas da ciência fossem então insuficientes para explicar a realidade física, mas de que estas mesmas respostas estavam convertendo o velho mundo dos homens em algo desconhecido. A partir de um novo instrumental técnico, a mentalidade científica, fruto do iluminismo, havia deslocado as formas tradicionais de conhecimento e representação do real, ao expor uma diferença insuperável entre um mundo fenomênico, experimentado pela mediação dos sentidos, e um mundo objetivo, constituído pela razão. Segundo novas condições técnicas de visão, o cotidiano é um universo extraordinário. Na vertigem do infinitamente grande e do infinitamente pequeno, os sentidos não são confiáveis, as proporções ilusórias. Nada mais é absoluto; o entendimento do mundo é provisório e circunstancial. (...) A modernidade coloca para o artista e para o arquiteto a questão da escala como um problema de composição e projeto, para o qual não há sistemas prévios de respostas.<sup>13</sup>

174

E o que antes era dado na experiência direta das coisas ou da aceitação do poder divino passa agora para outro domínio, que transforma as dimensões de tudo; passa a existir uma dimensão nunca antes experimentada, aquilo que o olho humano não vê, mas passa a conhecer através da ciência, o que criou para a humanidade um problema de escalas em que o sentimento de inadequação diante da efemeridade da existência foi extraordinariamente potencializado.

Cito essa relação entre grandezas, tamanhos, e seu dinamismo como uma das maiores forças a serem observadas como deflagraadoras de um sentimento de inconstância e instabilidade que alimentam a produção artística moderna, em especial a romântica. Nela se vê o sujeito da obra imerso na imensidão, seja ela a própria natureza, seja a multidão que desponta como novo personagem da vida urbana.

Portanto, seguindo a lógica da trajetória racionalista do Ocidente, seria possível compararmos a verticalidade alcançada pelo corpo em função dessa racionalização à necessidade que a acompanhou de construir seu

12 MAUPASSANT, Guy de. “Carta de um louco”. In: *Contos Fantásticos: o Horla e outras histórias*. Porto Alegre: L&PM, 1997. Col. L&PM Pocket, vol. 24. Trad. José Thomas Brum, pp.54-62.

13 CABRAL, Cláudia Piantá Costa. “Questões de escala”. In: *Projetar 2005 - II Seminário sobre ensino e pesquisa em projeto de arquitetura: Rebatimentos, práticas, interfaces*, 2005, Rio de Janeiro. *Projetar 2005 - II Seminário sobre Ensino e Pesquisa em Projeto de Arquitetura*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005, pp.1-2.

primeiro abrigo, sua casa. A verticalidade do corpo exigiu o domínio da técnica, da ciência e da arquitetura.

Entretanto, a esse desejo de ascese, tanto do corpo quanto da compreensão e do discernimento, correspondem a lei da gravidade e a moral que punem os voos desobedientes, punem o desejo de desafiar os limites impostos à subjetividade. A vertigem torna-se ainda mais aterradora.

Sob esse ponto de vista, a filósofa francesa Christine Buci-Glucksmann apresenta a figura mitológica de Ícaro como forma de aproximar imagens em arte que colaboram para uma construção que guia este texto. Para ela, a imagem da queda de Ícaro “implementa uma perspectiva geopolítica em nosso presente e convoca novos paradigmas artísticos que afetam a imagem ou a abstração”<sup>14</sup>. Assim como a imagem da torre de Babel, mitológica tentativa de alcançar os céus pela obra do engenho humano, a imagem da construção de dispositivos técnicos para este “voo audacioso”<sup>15</sup> de Ícaro nos é oferecida ao longo de uma trajetória histórica de construção e domínio que se expressam no campo do conhecimento e da arte. A arte não se afastaria dos domínios de construção do perigo, pois também é obra humana.

Na mitologia grega, Dédalo, um escultor e construtor, tornou-se prisioneiro do rei Minos junto a seu filho Ícaro após uma traição. Os dois foram punidos com o isolamento numa ilha de onde não poderiam sair sem a autorização do rei. Dédalo então realizou um engenhoso plano de fuga projetando e construindo asas com cera de abelhas e penas de aves para que ele e o filho pudessem fugir voando. O pai apenas recomendou ao filho que não voasse alto demais, pois o sol poderia derreter a cera de suas asas, fazendo-o cair. Dédalo conseguiu chegar a uma ilha vizinha, mas Ícaro, entusiasmado com o êxito da experiência do voo, desobedeceu o pai voando o mais alto que pode. O destino do jovem Ícaro foi sua inevitável queda e a morte no mar.

Em *Landscape with the fall of Icarus*, pintura de 1558 de Pieter Bruegel, o Velho (1525/1530-1569), expõe-se a complexidade da visão paradigmática da queda desse corpo, imerso e esfacelado na paisagem, quase invisível em meio a tantos acontecimentos que ocupavam as mentalidades no século XVI. O mundo abriu-se em outros continentes pelos oceanos, e conseqüentemente, abriram-se também novos mapas e a ideia de infinito se expandia pelas águas e rotas marítimas. Novos parâmetros nas relações de escala nasceram com o abismo da era moderna.

14 BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *L'oeil cartographique de l'art*. Paris: Éditions Galilée, 1996, p.10.

15 No primeiro capítulo de seu livro, intitulado “L'oeil-monde ou le fantasme d'Icare”, Christine Buci-Glucksmann apresenta o mito de Ícaro como a representação dessa audácia que desafia a lei do pai e da natureza expondo-se ao perigo e ao abismo da morte. Idem, p.14.



Pieter Bruegel, o Velho. *Landscape with the Fall of Icarus*, 1558. 73,5 x 112 cm.  
Museu Real de Belas Artes da Bélgica.

Na pintura de horizonte mais elevado, como outras de sua autoria, Bruegel divide a imagem em três planos em que podemos ver a vasta paisagem em que a natureza se mistura ao trabalho e aos resultados da ação humana: um trabalhador passa com uma carroça, um pastor olha para cima, marinheiros conduzem a embarcação que vemos à direita do quadro, logo acima das pequenas pernas que sobraram de um corpo para fora da água, o corpo desfigurado do jovem Ícaro.

Seria na ambivalência e força contidas no mito desse voo e sua queda que residiria nosso interesse para uma reflexão acerca do olhar e da produção em arte hoje: o mar em que cai o impetuoso Ícaro já não mais seria o “espaço ordenado da navegação, com seus espaços e ventos divinos e regulares; aqui, ele se funde ao espaço do caos, o golfo com seus ventos imprevisíveis e desconhecidos onde todos os espaços se confundem. A “queda” de Ícaro é a imagem do poder ambivalente do voo na mitologia grega”.<sup>16</sup> O corpo encontra esse espaço em desordem, entregue à sorte da imprevisibilidade e força de uma estranha natureza; não em vão, o mar é uma imagem recorrente como representação desse espaço de imprevisibilidade que pode simplesmente engolir a humanidade, ou vir a fundar novos territórios e paraísos para lhe servir.

Logo, poderíamos pensar que à imagem do voo corresponderia também a imagem da queda. Essa queda é o *continuum* que liga esse passado ao futuro; ela é sentida, representada, aguardada, lamentada e proclamada dentro do campo da arte desde o período que coincide com os primórdios da modernidade.

O conceito de entropia amplamente difundido no campo da arte a partir da década de 1960 aponta na direção da irreversibilidade dessa queda moderna, no que sempre recordaria o encontro com o mar onde Ícaro se desfigura, se esfacela, onde não se pode mais reconhecer-lhe a semelhança e no qual findaria a beleza de toda ação humana. A noção de entropia é a celebração mítica do sublime no encontro do indivíduo com transitoriedade.

16 Tradução minha para: “il est précipité dans cette mer qui n’est plus l’espace ordonné de la navigation avec ses vents divins réguliers, et qui rejoint l’espace du chaos, le gouffre avec ses vents imprévus et son inconnu où tous les espaces se confondent. La “chute” d’Icare est l’image de la puissance ambivalente du vol dans la mythologie grecque.” *Ibidem*, p.14.



William Turner. *The storm*, 1840-45. Óleo sobre tela. 32.4 x 53.7 cm



Thiago Rocha Pitta. *Herança*, 2007. Filme 16mm digitalizado, 11'.  
Fotografias still. 90 x 60 cm cada.

No século XIX, nosso encontro com um mar turbulento e furioso se passaria, por exemplo, nos tantos naufrágios pintados por William Turner (1775-1851), ícone da pintura romântica inglesa de seu tempo. Turner, com sua coleção de naufrágios e tempestades, pode ser apontado como um dos artistas que teria deixado um lastro de imagens arrebatadoras em que a fragilidade humana é exposta no seu embate direto com a grandiosidade e o imponderável de forças maiores.

Ainda, a contemplação da monumentalidade do mar ou das montanhas pelas figuras solitárias de Caspar David Friedrich (1774-1840) também expõe esse sujeito em deslocamento, notoriamente à deriva no mar da desordem moderna onde teria caído o presunçoso Ícaro.

Seria nessa imagem primordial da queda do sujeito moderno que poderíamos centrar nossa discussão, iniciada com a imagem da ruína arquitetônica – presente na pintura da Renascença, recorrente desde o Romantismo e presente entre muitas imagens contemporâneas da paisagem urbana – e que remete fundamentalmente a um movimento contínuo desde então, numa espécie de vertigem cíclica e inconstância material que não parece cessar de imediato.

A exacerbação da inconstância material e da transitoriedade diante do turbilhão da vida segue produzindo reflexos na arte dos séculos XX e XXI e teve exemplos icônicos como o artista holandês Bas Jan Ader (1942-1975) e outros que tensionaram arte e vida até uma conclusão final. Em sua última performance, *In Search of the Miraculous*, Ader pretendia realizar uma jornada em três fases de Los Angeles, EUA, até Amsterdã, na Holanda. Saiu de Cape Cod sozinho num barco à vela decidido a cruzar o Atlântico, mas depois de três semanas nunca mais se soube dele. A embarcação foi encontrada vazia dez meses depois.

Uma imagem persistente talvez, assim como a Torre de Babel, a Arca de Noé teria sido outra alegoria bíblica a fixar-se como forma de atentar para a fúria de Deus por meio de uma imagem do fim do mundo sob as águas de um dilúvio. Um primeiro *quase-naufrágio-humano* que expõe em termos de escala os poderes do humano diante da divindade expressa na natureza.



Bas Jan Ader. *In Search of the Miraculous*, 1975. A última performance do artista, que se perdeu no mar.

A despeito da forma final dada ao sentido do voo ou da queda, haveria um ponto para o qual parecem convergir a experiência e expectativa que advêm do perigo iminente: à medida que se conforma uma sociedade do progresso, alimenta-se também o potencial de ruptura dos limites impostos pela lei do consenso e pelo cruel resíduo de uma fantasia de sujeito clássico, expondo de maneira drástica nosso conflito com as zonas de indeterminação da vida.

A ideia humanista de sujeito, cultivada pela lógica iluminista, é uma das chaves do conflito romântico que persistiria todavia entre nós e que manifestaria, sob diversas formas – da ruína, do espetáculo da morte, da fuga da normatividade como meio de resistência – uma constante inquietação diante da transitoriedade e o desejo de sublime como tentativa de transposição dos discursos de incorporação.

Como já apontado no início deste capítulo com a imagem da queda de Ícaro pelo olhar de Bruegel em pleno século XVI – no auge de uma revolução do pensamento e da subjetividade, do surgimento de uma nova cartografia da mentalidade moderna na vertigem da ciência, na abertura do infinito marítimo de ampliação do mundo – todas essas características nos arremessam na direção do presente em que essas características modernas se acentuam numa espécie de clímax de contradições e paradoxos. Se assim é, estaríamos experimentando novamente um momento de crise que exigiria de nós a incorporação do descentramento como eixo dessa subjetividade do agora, constantemente em deslocamento.

O sublime seria então, sob essa perspectiva, uma forma (sem forma) constantemente solicitada que resistiria na contemporaneidade por expressar a possibilidade do ilimitado, do impossível, daquilo que vai além de nossa capacidade de dar forma às coisas ultrapassando os limites da razão. Ao mesmo tempo, vivemos uma época em que se cultua o excesso e a intensidade, e na qual a herança romântica teria deixado seu mais perverso legado para a arte.

Edson de Sousa nos fala da necessidade de gerar fissuras por meio do gesto e pensamento utópicos, pois seria a partir deles que se poderia fugir da normatização burocrática do futuro. Poderíamos então pensar no sublime como uma possível forma de suspensão dessa temporalidade burocratizante e brutalizante se o pensarmos como um estado possível com a ultrapassagem do sentido literal das imagens produzidas no campo da arte.

Uma concepção moderna de sublime é de fundamental importância para compreendermos a radicalidade de algumas propostas artísticas e a banalidade da exploração da herança mais carnal e dionisíaca do Romantismo, o que nos auxilia a compreender o êxito das imagens de ruína, ou de um olhar entrópico sobre o futuro. Edmund Burke merece atenção pelo legado de sua concepção de sublime descrita em 1757 em *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do Sublime e do Belo* na qual introduz o componente do horror e do perigo às formas de aceder a tal experiência:

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado ao terror constitui uma fonte do sublime, isto é, produz uma forte emoção de que o espírito é capaz. Digo a mais forte emoção, porque estou convencido de que as ideias de dor são muito mais poderosas do que aquelas que provêm do prazer.<sup>17</sup>

Na descrição de Burke é possível reconhecermos esse ingrediente mítico de intensificação das sensações diante do transitório e do indeterminado. Persistiria, em meio ao redemoinho das reviravoltas cotidianas, entre os excessos da vida contemporânea somados às reminiscências românticas do século XIX, um desejo de criar mecanismos de sublimação das instâncias opressoras que macularam a ideia de liberdade, capturaram e mercantilizaram os sujeitos com intensidade ainda maior no século seguinte.

Freud creditaria à experiência do sublime – ao delimitar o fenômeno psíquico da *sublimação* – a possibilidade de uma elevação positiva do espírito, engajando e transformando energia libidinoso em algo construtivo como o trabalho intelectual e as atividades artísticas. Freud se apoiaria ainda no conceito da química para o qual a sublimação significa a passagem direta de uma substância do estado sólido ao estado gasoso da matéria.<sup>18</sup>

A definição de Freud nos interessa duplamente neste trabalho e dela extraímos, certamente, o maior interesse para a continuidade de um pensamento utópico em arte. Primeiro, por manter algum sentido de elevação ao sublime e, em segundo, pela analogia com o estado gasoso da matéria como uma possível imagem para essa zona de indeterminação e potência que desejamos extrair de uma prática artística que busca preservar a força da ambivalência e da dispersão, do que não pode ser delimitado, do que está em suspensão no ar. Na definição de Freud encontramos a definição que nos interessa para manter o campo da prática artística como um espaço

17 BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do Sublime e do Belo*. Campinas: Papirus: Editora da Universidade de Campinas - UNICAMP, 1993, p.48.

18 *SUBLIMAÇÃO*. LAPLANCHE, Jean e PONTALIS. Vocabulário da psicanálise: Laplanche e Pontalis. Tradução de Pedro Tamen. 4ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 494-497.

em aberto em que não se pode nomear todas as instâncias e etapas do fenômeno.

Também o caráter relacionado ao horror deve ser redimensionado no sublime atual: certamente, o que era o horror para Burke, não o é para o espectador do século XXI, habituado com a midiaticização da catástrofe e com os grandes espetáculos da morte ensaiados após o 11 de setembro em Nova York. Como já apontado no capítulo anterior, reside na imagem do horror uma contradição em que operam mecanismos bastante eficientes de incorporação dos discursos da violência e destruição. Isto é, por mais que o horror das violências cotidianas exija atenção e reações conjugadas com a política, sua imagem nua possuiria a mesma capacidade totalizante de calar o dissenso, garantindo assim a primazia do discurso hegemônico da violência, coibindo espaços de reação e resistência. A imagem como potência deflagradora de outras imagens possíveis e de rupturas de consenso reside também, em alguma instância, naquilo que é velado ao olhar, no que permanece na dimensão do invisível.<sup>19</sup>

Torna-se evidente, contudo, o componente carnal que o Romantismo infunde ao pensamento sobre a arte e sobre a própria relação entre o indivíduo e a totalidade: nesse abismo do progresso e da ciência, em que o sujeito e a experiência estariam em queda, há também um interesse de ordem estética pela dessacralização da experiência e o aprofundamento dos mecanismos que afrontam o *logos*, a razão que teria em seus momentos de glória afrontado a própria noção de sujeito que havia construído até então. Um conflito cíclico entre *logos* e *pathos* nessa queda, na vertigem, no perigo, expõe o componente corpóreo da própria arte, desierarquizando também os modos perceptivos e cognitivos vigentes até então.

Sobre essa capacidade de empatia com a dor e o limite explorados a partir do Romantismo, Márcio Seligmann-Silva assinala:

Nesse processo, acelerado com o Romantismo, de auto-reflexão da arte e de concomitante ascensão da importância do seu lado *material*, ligado à percepção (*aisthesis*), tanto o corpo como a representação da *dor* ganham uma nova dimensão. A arte, como que liberada das amarras do classicismo, pôde retomar o seu papel de *ritual* (sacrificial): de espaço de cruzamento das fronteiras e concomitante reestabelecimento dos limites; local de teste e abalo das ideias que ajudam a manter a sociedade coesa. A arte surge como “espaço marginal” – ou seja, de apagamento/traçamento das margens – onde tanto aquilo que é posto “de lado”, “para baixo” na sociedade voltada para a produtividade, pode se manifestar “livremente”, como também, ao fazê-lo, volta-se

19 Aqui novamente faço menção ao artigo de Marisa Flório Cesar, “A ambivalência da imagem” e a Jacques Rancière em seu livro *O espectador emancipado*. Ambos discutem o caráter contraditório dessas “imagens intoleráveis”. Vide o Capítulo 3 desta tese.

contra esse recalque que sustenta a vida social cotidiana. Daí a relação íntima entre apresentação – e não mais representação – da dor (trágica) e da ironia (romântica) corrosiva e auto-reflexiva. Não por acaso a metáfora de Dionísio surgirá no meio do século XIX com Nietzsche para sintetizar, novamente, essas duas tendências.<sup>20</sup>

O componente dionisíaco latente e/ou a possibilidade de delimitação das margens pela arte parecem subsistir firmemente no campo da produção artística com algum êxito. As artes do corpo, principalmente a performance e outras formas híbridas de linguagem em que o corpo é protagonista ou suporte seguem em grande evidência como formas de produção de discursos diretos de questionamento dessas margens, hoje delimitadas fundamentalmente pelo mercado.



Igor Grubic. *East Side Story*, 2006-2008. Vídeo-projeção. Neste trabalho, o artista croata justapõe imagens documentais de conflitos ocorridos em passeatas pró-orgulho gay em Belgrado e Zagreb a imagens realizadas com bailarinos nos mesmos lugares onde ocorreram os conflitos. Os movimentos dos bailarinos ensaiam isoladamente movimentos de violência e solidariedade entre os corpos.

O corpo – e suas extensões, o que inclui também um pensamento sobre a tecnologia – seria a instância primeira de empatia, de semelhança, de reconhecimento e que possuiria capacidade inequívoca de deslocar subjetividades no reconhecimento de uma possível alteridade.

Não por coincidência, as narrativas artísticas que buscam no corpo a experiência primordial de contato com o mundo e com o outro têm se revelado instrumentos potentes de resistência à normatividade produtiva e se mostrado cada vez mais comuns como apropriação política dos discursos do desejo e do sonho. Se a conduta dos gestos é toda dirigida pelas forças produtivas das complexas engrenagens cognitivas do capital, o corpo em suas pulsões e inteligência instintiva teria essa capacidade de dismantelar a expectativa da repetição, da eficiência e das normas de conduta moral.

Em conhecido texto escrito em 1988 e intitulado *The Sublime and the Avant-Garde*<sup>21</sup>, Jean-François Lyotard faz uma cética releitura da categoria do sublime frente às novas condições da cultura diante dos avanços do processo de globalização e das políticas neoliberais. Lyotard inicia sua análise a partir da obra do artista norte-americano Barnett Newman (1905-1970) e de sua releitura de um sublime pós-Guerra, de onde parte para realizar sua crítica das acepções utilizadas pelas vanguardas. Para tal, observa títulos de obras em que Newman já expressa preocupações com uma nova formulação sobre temporalidade, espacialidade e estética pós-Guerra, o que faria mais claramente em texto de 1948 que chamou *The Sublime is Now*.<sup>22</sup>

Newman reivindicaria em seu texto uma ideia de sublime afastada da grandiloquência do evento catártico das imagens – em evidente referência ao Surrealismo – reivindicando um momento de suspensão que residiria, a seu ver, na pintura. Para Newman, em tal suspensão não se daria nenhum evento grandioso, muito pelo contrário, nada aconteceria, sendo, dessa forma, a expectativa a própria causadora de uma agitação do espírito.

A fala de Lyotard nos interessa por problematizar a experiência estética diante de passagens históricas paradigmáticas, o que afetaria diretamente os sentidos inerentes à percepção das imagens da arte. Para ele, trata-se menos de onde partem as imagens (no caso, o seu remetente artista, ou mesmo a própria obra) e mais de para onde se endereçam. Nesse sentido, Lyotard atualiza a leitura do sublime de Edmund Burke dispensando a necessidade de uma testemunha (a pintura, no caso de Newman) ou de representações possíveis para o

21 LYOTARD, Jean-François. “The Sublime and the Avant-Garde”. Originalmente publicado em seu livro *L’Inhumain: Causeries sur le temps*. Paris: Ed. Galilé, 1988. In: MORLEY, Simon. *The Sublime*. Documents of Contemporary Art. Whitechapel Gallery, London. Cambridge: The MIT Press, 2010, pp.27-41.

22 Esse texto de Newman foi originalmente publicado em *Tiger’s Eye*, vol.1, n.6, December 1948, pp.51-53, e republicado por Charles Harrison e Paul Wood no livro *Art in Theory, 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. Blackwell: Oxford, UK / Cambridge, USA. 1999

sublime, visto que, sendo um evento que se dá a partir de um *outro*, algo que emerge em contato com a arte ou a poesia num fenômeno, não poderia ser provado ou ensinado segundo modelos de representação; é irrepresentável. O autor diz que “para Burke o sublime não era mais uma questão de elevação (a categoria pela qual Aristóteles definiu a tragédia), mas uma questão de intensificação”.<sup>23</sup> Segundo Lyotard:

É mais uma questão de um desvio irreversível no destino da arte, um desvio que afeta todas as valências da condição artística. O artista tenta combinações que permitam o evento. O amante da arte não experimenta um prazer simples, ou obtém qualquer benefício ético de seu contato com a arte, mas espera uma intensificação de sua capacidade conceitual e emocional, um gozo ambivalente. A intensidade é associada a um deslocamento ontológico. O objeto-arte já não se inclina a modelos, mas tenta apresentar o fato de que há um irrepresentável: já não imita a natureza, mas é, para Burke, a realização de uma figura em potencial lá na linguagem.<sup>24</sup>

23 Tradução minha para: “For Burke, the sublime was no longer a matter of elevation (the category by which Aristotle defined tragedy), but a matter of intensification.” LYOTARD, Jean-François. In: MORLEY, Simon. 2010. Op.Cit., p. 35.

24 Tradução minha para: “It is more a matter of an irreversible deviation in the destination of art, a deviation affecting all the valencies of the artistic condition. The artist attempts combinations allowing the event. The art lover does not experience a simple pleasure, or derive some ethical benefit from his contact to art, but expects an intensification of his conceptual and emotional capacity, an ambivalent enjoyment. Intensity is associated with an ontological dislocation. The art-object no longer bends itself to models, but tries to present the fact that there is an unrepresentable: it no longer imitates nature, but is, in Burke, the actualization of a figure potentially there in language.” Idem, p.36.

Embora o autor possibilite uma leitura coerente entre essa nova materialidade da arte ante seus novos fluxos de recepção e consumo, após várias análises do comportamento da vanguarda, Lyotard põe em cheque a validade do sublime no atual sistema de produção em arte. Após os abalos da Segunda Guerra, a dialética mais negativa inerente ao sublime teria sido reprimida, sufocada, transformando a estética do sublime numa política do mito, numa simplificada espera por uma redenção catártica. A estética propalada pelo Nazismo teria contribuído para que a herança romântica do sublime tivesse em sua glória a falência de seu potencial de ambivalência interpretativa: ali, transformou-se numa estética das multidões esperando por respostas definitivas e redentoras dos males da cultura.

Lyotard produziu, de fato, uma admirável contribuição reflexiva sobre as transformações operadas desde o processo de produção das obras – da intencionalidade do artista às questões mais específicas da recepção – e sua relação com a noção de sublime em meio à cultura contemporânea. De fato, sua crítica mais cética se dirige ao legado romântico moldado pelas ideologias que viram no sublime a grande chance de seu triunfo aliado a uma estética grandiosa. Nesse sentido, aponta para a total coerência entre esse resíduo da expectativa por um sublime mítico e a inserção mercadológica da arte na cultura do espetáculo.

Ao reconhecer os novos sistemas informacionais, econômicos e culturais que conformam nosso presente, poderíamos considerar que não resta sentido para a prática da arte, nem mesmo qualquer possibilidade de autonomia para ela – e assim seria se aqui resolvêssemos utilizar como base o pensamento de um grupo de pensadores da “pós-modernidade” que se dedicaram a examinar com detalhes o funcionamento perverso das engrenagens capitalistas da cultura.

Entretanto, tomamos a arte como uma urgência inútil<sup>25</sup> – e aí residiria seu maior potencial político e crítico – a fim de dar seguimento a nossa reflexão sobre as possibilidades utópicas de sua existência como forma de lidar com a transitoriedade da matéria. Se pode existir um outro sublime a partir da experiência artística no cotidiano, distante do mito e de uma falsa catarse redentora, é a partir de uma privação que podemos começar a pensá-lo. É o ilimitado, o impossível, sem testemunhas previsíveis e em sua forma desencarnada. E por essa razão é que falamos de uma queda sem fim, de um movimento que não cessa e para o qual a imagem da morte não trará redenção ou explicação qualquer.

Eis que da inutilidade brota algo que, a despeito do que dizem alguns filósofos contemporâneos sobre a impossibilidade de narrar ou transmitir uma experiência, só existe no contato direto com esse objeto feito para não servir para nada:

Ora, esse objeto nos parece imediatamente interessante, bonito, belo, sublime. Ele parece não servir para nada, mas sua consideração ou contemplação provoca em nós – primeiro não sei que movimento de instinto, como se uma conformidade secreta com nossos órgãos desde o seu encontro nos chamasse – e queremos nos apropriar dele, ou ao menos conservar seu uso para nosso prazer eterno. Esse prazer, de fato, nos é confirmado pelo uso.<sup>26</sup>

Portanto, entendendo que nos interessa no presente trabalho a necessidade de criar mecanismos de garantir a ambivalência das imagens – tanto em sua capacidade de tornar visível quanto de velar – é que compreendemos a necessidade de realojar a ideia do sublime, do irrepresentável, do impossível, aceitando a indeterminação e o transitório como propriedade também da materialidade que conforma nosso entorno. Assim, diante dessa complexa configuração da matéria que conforma o presente, reivindicar para o campo da prática artística

25 MERLEAU-PONTY, Maurice. 2004. Op.Cit., p. 15.

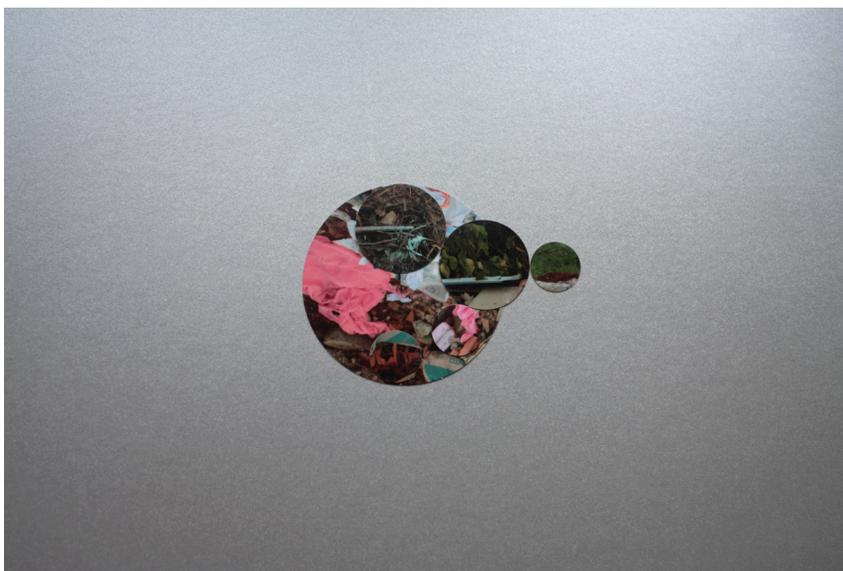
26 PONGE, Francis. *Métodos*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1997, p.60.

um lugar fronteiro, sem limites determinados ou formas previsíveis, seria uma das formas de buscar a abertura desses espaços outros, possíveis *vir a ser*, miragens do movimento do presente em direção ao futuro.

Na etimologia da palavra sublime existe uma delimitação de margens, limites, a partir do movimento contínuo implícito na imagem desse objeto/sujeito/palavra em queda que se sustenta no ar.<sup>27</sup> Curiosamente, na palavra *sublime*, o prefixo *sub* delimita o que está abaixo, mas *limis* (oblíquo, torto) marcaria um movimento para cima.<sup>28</sup> A palavra conteria dessa maneira em sua origem etimológica a verticalidade e um suposto movimento que contraria a natureza gravitacional dos corpos que se encontram sobre a terra.

27 Ver verbete Sublime que abre este capítulo.

28 *SUBLIME*. Vocabulaire européen des philosophies - Échantillon IMAGE. URL: [http://robert.bvdep.com/public/vrep/Pages\\_HTML/SUBLIME.HTM](http://robert.bvdep.com/public/vrep/Pages_HTML/SUBLIME.HTM) consultada em 01/10/2014.



Yana Tamayo. *Sem título (Revoluções provisórias)*, 2014.  
Série fotográfica. 50 x 75 cm cada.



Mayana Redin. *Cosmografias (para Belo Horizonte)*, 2014. Instalação com letreiros de madeira. Reprodução de tipografias de edifícios com nomes cósmicos da cidade de Belo Horizonte e instalação segundo seus endereços.

Dessa maneira, poderia ser compreendido também como ação que contraria a natureza da gravidade, um suspense temporal que precede a passagem de um momento a outro, está entre.

Logo, consideraremos essa característica aérea e gasosa presente na noção de sublime como uma de suas maiores potências, pois abriria caminho para um devir que escapa da obviedade das formas bem delimitadas, da morte e de relatos grandiosos, abrindo espaços para uma coreografia desses objetos dispersos no presente. A dispersão escapa, a forma gasosa se orienta por mudanças de densidade e de temperatura, não aceita ser capturada e se orienta segundo uma necessidade própria de equilíbrio molecular.

O desejo de sobrevoar a paisagem, de ver a totalidade – como vemos nas pinturas de paisagem de Bruegel em sua tentativa de descrever nos mínimos detalhes as coisas que compõem os universos macroscópico e o microscópico da vida – narra uma tentativa de apreensão cartográfica desse novo mundo que se apresenta ilimitado, agigantado, desafiando as percepções de escala experimentadas pelo homem até então.

Hoje esse olhar existe sob a forma de satélites que tudo mapeiam, câmeras que recriam virtualmente as ruas de todos os bairros do mundo para que possamos visitar lugares distantes sem sair da frente do computador e redes sociais que rastreiam nosso comportamento e consumo. Esse olhar de sobrevoos pertence a tantas instâncias que ao artista resta lidar com tais dispositivos de maneira a incorporá-los em sua linguagem, utilizando-os como circuito e vias de acesso ao outro.

Também nessa direção, de uma nova configuração de escala, surge como necessidade a constante alteração de perspectivas para que se possa perceber a paisagem urbana contemporânea: uma constante necessidade de afastamento dos objetos ou de uma aproximação ainda maior dos elementos que passam despercebidos, quase invisíveis no horizonte do olhar. Mudar as relações de escala, transformar a dimensão dos objetos e alterar pontos de vista. Sobre essa característica do olhar curioso e sobrelevado que tanto a carta de Petrarca quanto a pintura de Bruegel apresentam, Buci-Glucksmann diz:

29 Tradução minha para: “Le paysage est le monde et le monde est paysage. Histoire d’atmosphère, de résonance, comme dans les perspectives aériennes de la peinture chinoise ou japonaise.” BUCI-GLUCKSMANN, Christine. Op. Cit., p.16.

A paisagem é o mundo e o mundo é a paisagem. História de atmosfera, de ressonância, como nas perspectivas aéreas da pintura chinesa ou japonesa.<sup>29</sup>

Em muitos dos filmes dirigidos por Buster Keaton, o personagem principal se vê envolto numa luta inglória ora contra máquinas, produtos do engenho humano em sua forma técnica – locomotivas, barcos, automóveis – ora contra as implacáveis forças da natureza que não hesitam em mostrar todo seu potencial desordenador, sempre num duelo de forças com o pobre homem em cena, em geral um trabalhador que experimenta toda sorte de dificuldades ao tentar garantir a reprodução cotidiana da vida.

No final de *Steamboat Bill, Jr.*<sup>30</sup>, filme de 1928 em que Keaton foi produtor e ator, uma sequência dramática se desenrola quando um ciclone atinge a cidade. O personagem de Keaton se vê arrastado pela ventania, abraçado a uma árvore que logo é também levada pelo ciclone e, junto a ela, viaja por cima da cidade até cair nas águas do rio. São cenas de uma tragicidade ontológica, não fosse a seriedade satírica da interpretação de Keaton.

Todas as representações que tentamos esboçar ao longo deste trabalho de escrita remontam ao embate corpóreo com a transitoriedade. Em suas diferentes formas, em que variam principalmente as intensidades, a evidência do transitório e do efêmero despertaram na humanidade reações conflitantes com a cultura do progresso, com a racionalidade e as projeções originadas no seio do projeto de civilização que as concebeu.

Um belo texto é escrito em 1916 por Sigmund Freud (1856-1939), no qual aborda duas diferentes tendências diante do conflito despertado pelo caráter efêmero da matéria. Em *A transitoriedade*<sup>31</sup>, Freud descreve um passeio que teria feito com um “amigo taciturno” e um “poeta jovem, mas já famoso”, em que perceberia a perturbação causada no poeta por saber que toda a beleza apreciada na paisagem do verão desapareceria com a chegada do inverno.

Freud relaciona a incapacidade de fruir a beleza momentânea dos objetos com os quais deparam no caminho a uma antecipação da perda futura do objeto contemplado, a qual o jovem lamenta como o faria no luto pela perda de alguém – para Freud, um objeto investido de afeto e libido. Freud, no entanto, contesta esse luto antecipado pelo desaparecimento dos objetos da natureza e do conhecimento, uma vez que, conhecendo seu caráter transitório, poderíamos substituí-los por outros objetos, como ocorre no processo de superação do luto<sup>32</sup>:

30 *Steamboat Bill, Jr.* Filme dirigido por Charles Reisner. 1928. 70 minutos. Preto e branco.

31 FREUD, Sigmund. 2010. Op.Cit., pp.186-189.

32 Como já citado anteriormente, Freud diferencia o estado do luto (superável) do estado melancólico (em que não se supera a perda). In: FREUD, Sigmund. 2010. Op.Cit., pp.127-144.

A conversa com o poeta aconteceu no verão antes da guerra. Um ano depois rompeu a guerra e despojou o mundo de suas belezas. Destruiu não só a beleza das paisagens por onde passou e as obras de arte que deparou no caminho, mas destruiu também nosso orgulho pelas realizações da cultura, nosso respeito por tantos pensadores e artistas, nossa esperança de uma superação final das diferenças entre povos e raças. Maculou a altiva imparcialidade de nossa ciência, mostrou nossa vida instintiva em toda a sua nudez, libertou os maus espíritos que existem em nós, os que julgávamos domados para sempre, por séculos de educação através das mentes mais nobres. Tornou nosso país novamente pequeno e o resto do mundo novamente distante. Despojou-nos de muitas coisas que amávamos, e revelou a fragilidade de tantas outras que acreditávamos sólidas. Não é de estranhar que a nossa libido, tão empobrecida de objetos, tenha se ligado com intensidade tanto maior àquilo que nos restou, que o amor à pátria, a ternura pelos mais próximos e o orgulho pelo que temos em comum tenham se fortalecido subitamente. E aqueles outros bens agora perdidos tornaram-se realmente sem valor para nós, por terem se revelado tão frágeis e sem resistência? Muitos entre nós pensam assim; mas injustamente, afirmo outra vez. Creio que os que têm essa opinião e parecem dispostos a uma renúncia permanente, já que o precioso não demonstrou ser durável, acham-se apenas em estado de luto pela perda. Sabemos que o luto, por mais doloroso que seja, acaba naturalmente. Tendo renunciado a tudo que perdeu, ele terá consumido também a si mesmo, e nossa libido estará novamente livre — se ainda somos jovens e vigorosos — para substituir os objetos perdidos por outros novos, possivelmente tão ou mais preciosos que aqueles. Cabe esperar que não seja diferente com as perdas dessa guerra. Superado o luto, perceberemos que a nossa elevada estima dos bens culturais não sofreu com a descoberta da sua precariedade. Reconstruiremos tudo o que a guerra destruiu, e talvez em terreno mais firme e de modo mais duradouro do que antes.<sup>33</sup>

Freud deixa entrever ao final do texto um pensamento que se opõe à gravidade da morte fazendo clara resistência à herança do trauma gerado pela experiência da Primeira Guerra. Parece compreender a violência das perdas geradas pela barbárie humana como um perigo que ameaça a humanidade com a melancolia<sup>34</sup> e o conformismo.

Nosso interesse por alguns dos textos de Freud aqui citados se dá especialmente por notarmos em seus pensamentos em processo – pensamentos escritos muitas vezes de forma labiríntica ou em forma de redemoinho, abismados pela força do presente – uma contestação do caráter destrutivo da modernidade, revelando um desejo de transpor a brutalidade dos tempos que cercava a alma dos indivíduos.

De forma semelhante, propomos ao longo deste texto a convivência de uma divergência dentro do campo da arte ao contrapor, por exemplo, o pensamento de dois artistas icônicos para a arte contemporânea como Ro-

33 FREUD, Sigmund. 2010. Op.Cit., pp.188-189

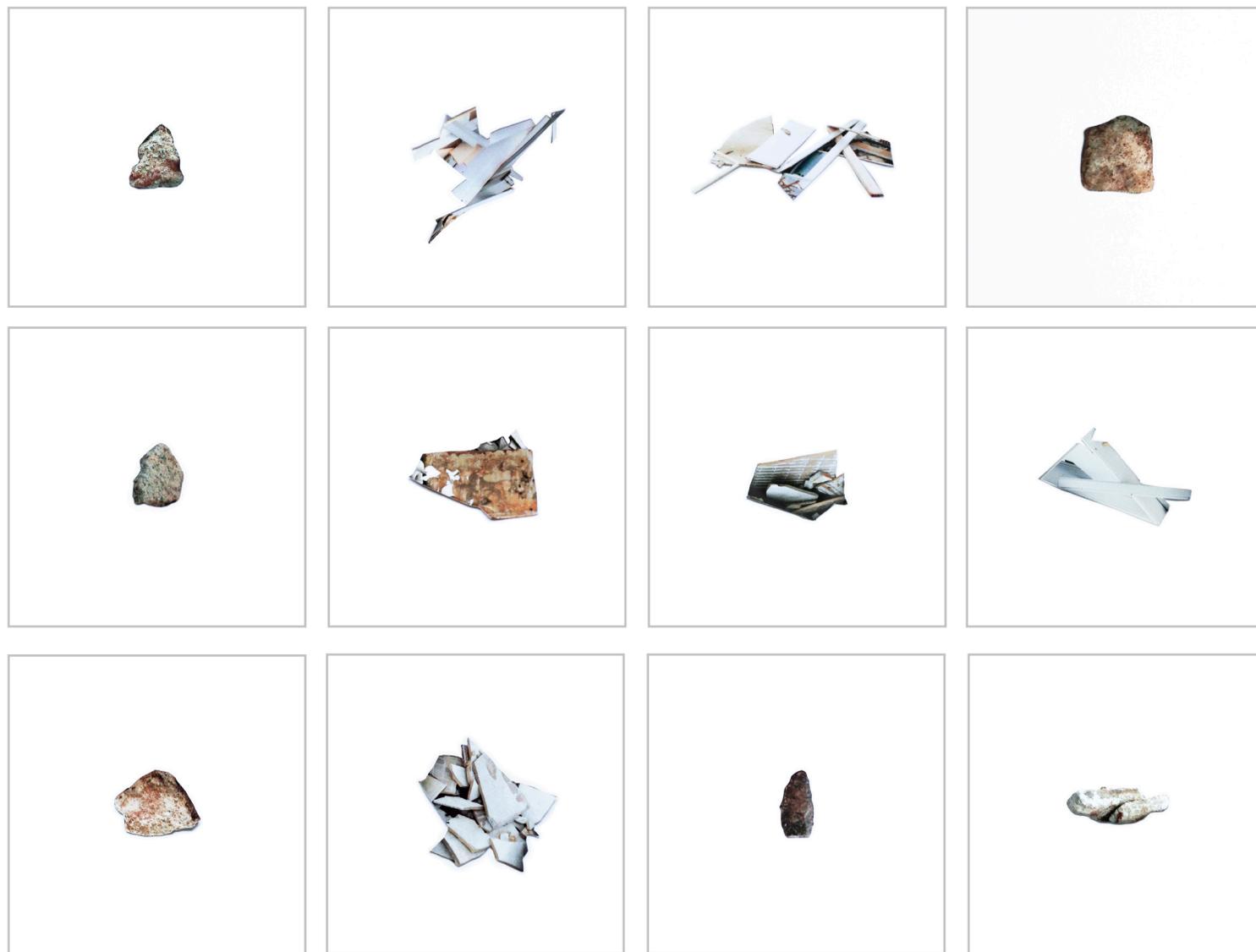
34 Em *Luto e melancolia*, Freud aponta a não superação do luto e a fixação oral no objeto da perda como característica do melancólico. Idem, pp.127-144.

bert Smithson e Gordon Matta-Clark. De maneira análoga, Freud identificou também duas tendências distintas de lidar com o medo do vazio causado pela destruição. Ele diz:

Sabemos que tal preocupação com a fragilidade do que é belo e perfeito pode dar origem a duas diferentes tendências na psique. Uma conduz ao doloroso cansaço do mundo mostrado pelo jovem poeta; a outra, à rebelião contra o fato constatado. Não, não é possível que todas essas maravilhas da natureza e da arte, do nosso mundo de sentimentos e do mundo lá fora, venham realmente a se desfazer em nada. Seria uma insensatez e uma blasfêmia acreditar nisso. Essas coisas têm de poder subsistir de alguma forma, subtraídas às influências destruidoras.<sup>35</sup>



Buster Keaton em *Steamboat Bill, Jr.* Filme dirigido por Charles Reisner. 1928. 70 minutos. Preto e branco.



Yana Tamayo. *Ensaio para um balé das coisas (Meteoritos)*, 2013. Série fotográfica. 12 fotografias de 18 x 18 cm e 1 fotografia de 110 x 146 cm.



Yana Tamayo. *Ensaio para um balé das coisas (Meteoritos)*, 2013. Série fotográfica.  
12 fotografias de 18 x 18 cm e 1 fotografia de 110 x 146 cm.

Ora, retomamos novamente pela voz de Freud – quem soube muito bem identificar as fissuras e os deslocamentos subjetivos produzidos a partir das experiências da modernidade, em especial do século XX – a urgência de pensarmos a prática artística como gesto utópico, como produtor de fissuras no bom funcionamento dos absurdos cotidianos. Há de se produzir outros objetos ou imagens que possam conduzir a imaginação humana para além da resignação, que possam abrir-se em outros espaços e no contra fluxo do consenso. Assim como Freud reivindica que se ultrapassem os sentimentos da devastação causados pelo luto, podemos pensar a arte como gesto que tem o potencial de deslocar as coisas de seu lugar conhecido, criar imagens em suspensão, entre mundos, de romper com uma tendência à repetição cômoda das formas conhecidas. Ao convocar a utopia podemos fazer referência a ações artísticas de interferência direta na realidade ou do gesto capaz de gerar uma suspensão crítica por meio do olhar. Em seu artigo *Por Uma Cultura da Utopia*, Edson Luiz André de Sousa nos fala exatamente dessa potencialidade:

A utopia abre uma dimensão de reflexão crítica e introduz no espaço da vida uma zona de imaginação, de desequilíbrio, de suspensão. (...) A utopia vem, portanto se opor a tendência à repetição. Ela vem romper com a paixão da analogia ao propor um não lugar. A forma utópica, fundamentalmente, num primeiro momento, coloca em cena, um não ao presente. A utopia introduz a categoria do possível e por isso faz fratura na história.<sup>36</sup>

200

Sousa refuta a “paixão da analogia” em clara postura a favor da incorporação das fraturas que a diferença, a imprevisibilidade e a disponibilidade do olhar podem produzir em termos de propagação de resistências à lógica produtivista da sociedade.



Yana Tamayo. *Odisseia*, 2014. Instalação. Vídeo-projeção, livro, azulejos, argamassa, rejunte, fotografia. Dimensões variáveis. Projeto realizado para uma ocupação artística no Centro Cultural Elefante.

## [Formas outras]

À continuação deste exercício de um pensamento em arte que busca criar espaços de voo e queda entre imagens pré-existentes, entre as coisas que se põem em nosso caminho, novamente me vejo tomada pela necessidade de fazê-lo a partir de uma reflexão sobre o espaço e suas construções, continuações e desconstruções. Em especial, o espaço da cidade com seus contornos e formas verticalizantes, na diversidade de gabaritos, alturas e larguras que se alteram com certa rapidez e produzem novos espaços, novas configurações e relações de partilha.

Edifícios erguem-se, adensam espaços antes vazios; casas e edifícios antigos que são demolidos vêm ao chão em um dia, criam novos vazios onde em breve se edificará uma nova construção, mais alta, mais densa. Há uma marcação temporal no sobe e desce das peças da arquitetura que se faz e desfaz; nos corpos miniaturizados dos operários da construção civil que trabalham repetindo gestos em conjunto, geometrias imprecisas e ensaiadas no conjunto de um espetáculo maior; com o auxílio de robôs, escavadeiras, guindastes e caminhões que executam uma eficiente coreografia para fazer e desmanchar estruturas, são essas as operações cotidianas que constituem, em parte, dimensões do visível na natureza da paisagem da cidade.

Em algum ponto, movimentos expandem os limites dessa materialidade que está em cena; em outros, a matéria se retrai em pequenas destruições e abandonos intencionais. Numa instabilidade tão calculada e cíclica que não parece esgotar-se, pelo contrário, parece retroalimentar-se.

Michel Foucault diz que na Segunda Lei da Termodinâmica “o século XIX encontrou o essencial dos seus recursos mitológicos”.<sup>37</sup> Foucault contribui para essa composição poético-política em que buscamos inserir uma mirada sobre o espaço da cidade quando, a partir de uma reflexão que se situa entre as coisas do cotidiano e os discursos instituídos, extrapola o pensamento sobre o espaço ao conceituar esses possíveis *espaços outros* gerados a partir da noção de *heterotopia*.

37 FOUCAULT, Michel. 2001. Op.Cit., p.411.



Yana Tamayo. *Odisseia*, 2014. Instalação. Vídeo-projeção, livro, azulejos, argamassa, rejunte, fotografia. Dimensões variáveis. Projeto realizado para uma ocupação artística no Centro Cultural Elefante

Se viemos até aqui conduzidos por uma escrita que tenta aproximar-se do processo poético na busca por um método de compreensão dos objetos que fazem presença no corpo de um trabalho prático em arte, o fizemos intercalando conceitos e propondo intercâmbios com imagens fundadoras de um imaginário da queda. Na verdade, dos problemas causados pela verticalidade e pela gravidade ao eterno desejo de voo da humanidade.

Desde a invenção humanista do falacioso sujeito universal, uma história de domínios e decepções é atravessada por momentos de resistência às grandes narrativas históricas que marcaram a modernidade. Essa história de construções e destruições é também o corpo vivo para o qual proponho movimentos, gestos pré-determinados e combinações distintas. A esse corpo também me assujeito, aceitando suas propostas coreográficas e trânsitos constantes de sua condição material.

Portanto, as imagens filosóficas aqui utilizadas visam criar espaço para que essas imagens outras dos espaços da cidade possam surgir do contato direto com o mundo, suas estruturas e objetos cambiantes, e apesar deles.

No texto *Outros Espaços*, já citado anteriormente, Foucault discorre sobre a complexidade da espacialidade supermoderna, diferenciando os conceitos de *utopia* e *heterotopia* na relação que estabeleceriam com a dimensão espacial da vida. Para ele, enquanto a utopia diz respeito a formulações e a posicionamentos sem referência num espaço ou lugar real, as heterotopias se relacionariam com espaços ou lugares radicalmente outros, distintos, porém originados de lugares/temporalidades reais, existentes na sociedade.<sup>38</sup> Como primeiro exemplo, o autor descreve uma imagem formada diante de um espelho a fim de ponderar sobre as diferenças e semelhanças possíveis entre a imagem formada na superfície e sua origem no objeto e espaço refletidos. Uma imagem radicalmente outra que nasce da virtualidade do espaço real, mas definitivamente diferente, com outras propriedades. Um dos princípios que define as heterotopias é:

poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis(...). O teatro fez alternar no retângulo da cena uma série de lugares que são estranhos uns aos outros: é assim que o cinema é uma sala retangular muito curiosa, no fundo da qual, sobre uma tela em duas dimensões, vê-se projetar um espaço em três dimensões: mas talvez o exemplo mais antigo dessas heterotopias, na forma de posicionamentos contraditórios, o exemplo mais antigo, talvez seja o jardim. Não se pode esquecer que o jardim, espantosa criação

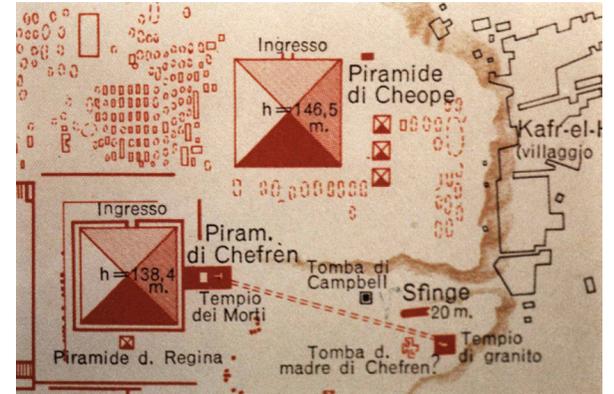
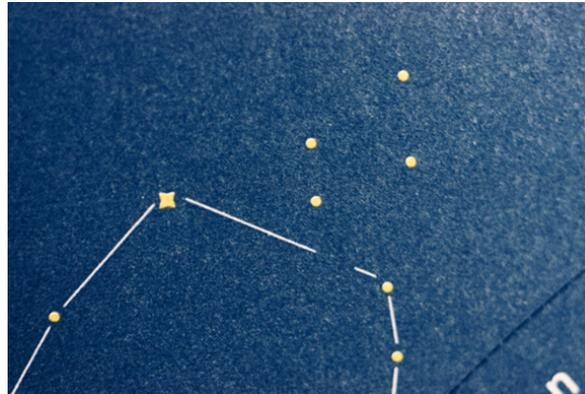
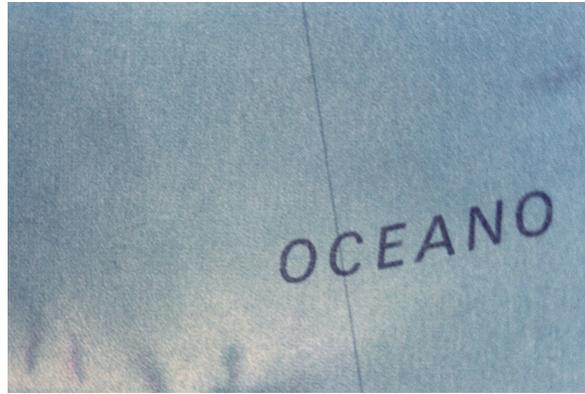
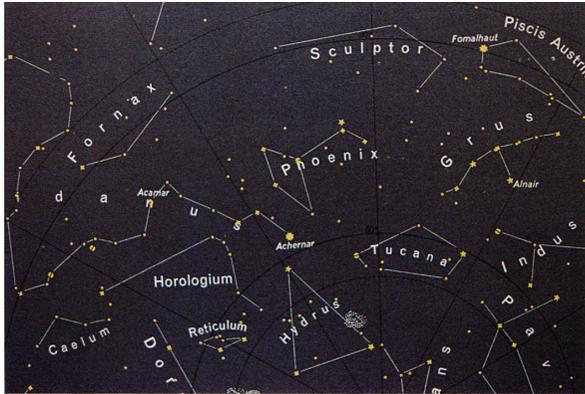
atualmente milenar, tinha no Oriente significações muito profundas e como que sobrepostas. O jardim tradicional dos persas era um espaço sagrado que devia reunir dentro do seu retângulo quatro partes representando as quatro partes do mundo, com um espaço mais sagrado ainda que os outros que era como um umbigo, o centro do mundo em seu meio(...). O jardim é a menor parcela do mundo e é também a totalidade do mundo. O jardim é, desde a mais longínqua Antiguidade, uma espécie de heterotopia feliz e universalizante (daí nossos jardins zoológicos).<sup>39</sup>

A ideia de heterotopia vem ao encontro deste texto na construção de uma imagem possível para uma prática em arte: a capacidade de justapor espaços e objetos muitas vezes incompatíveis, associar as coisas deslocando-as de seu lugar comum numa outra composição de sentido é um privilégio da linguagem. A capacidade de produzir rupturas na ordem da própria linguagem, ou os “furos no futuro” evocados por Edson de Sousa<sup>40</sup>, está no centro de um pensamento em consonância e alternância com o sonho e as projeções utópicas. No entanto, o pensamento utópico tem demonstrado sua inteligibilidade quanto mais perto das margens que delimitam a realidade, alternando estados de sonho e vigília no contato direto com a experiência cotidiana.

Cultivar esses estados de ambivalência para a experiência das coisas no cotidiano é também possibilitar momentos – mesmo que efêmeros – de suspensão da barbárie e da mediocridade. Longe de configurar-se como postura niilista ou apolítica do artista, isso significa, pelo contrário, cultivar táticas de desvio e mecanismos de visibilidade para estas formas outras.

<sup>39</sup> Ibidem, p.418.

<sup>40</sup> SOUSA, Edson Luiz André de. 2006. Op.Cit., pp. 167-180.



Luigi Ghirri. Atlante, 1973. Série fotográfica. 30 x 40 cm cada.

Foucault narra ainda uma série de exemplos e tipologias de heterotopias em que os espaços estão determinados por uma percepção temporal específica. Por exemplo, os museus e as bibliotecas, que a partir do século XVIII passam a ser lugares em que se projeta o desejo de acúmulo de todos os tempos e saberes, em que se evita a todo custo qualquer perda de memória, sobrepondo e organizando todos os tempos a uma só vez num só lugar.

Haveria ainda, para Foucault, heterotopias que se ligam ao tempo no que ele possui de mais efêmero, como por exemplo, as festas e as cidades de veraneio. Esta última, considerada por ele como uma “heterotopia crônica” exemplificada pelas cidades paradisíacas da Polinésia, em que se poderia em três semanas experimentar uma síntese de natureza primitiva, ao mesmo tempo eterna e atemporal. Foucault ressalta nessas duas formas uma união que nos interessa para pensar a possibilidade de um sublime: a festa e as semanas de veraneio se ligariam ao acumular em suas experiências temporais todos os tempos já vividos por quem as experimentou – e então poderiam assemelhar-se à heterotopia dos museus e bibliotecas – ao mesmo tempo em que reúnem a eternidade do tempo abolido, visto que ali o tempo “é toda a história da humanidade que remonta à sua origem em uma espécie de saber imediato”.<sup>41</sup>

Um tempo/lugar em que o efêmero e o eterno se encontrem torna-se uma heterotopia desejada recorrentemente como possibilidade de acesso ao sublime: uma ultrapassagem de fronteiras em que os sentidos de origem e fim se alinhem sem que necessariamente nada de espetacular aconteça; uma experiência sensível de suspensão das categorias conhecidas em favor de deslocamentos em que se habita e se acolhe uma experiência outra, fora de si e das repetições que borram as imagens do futuro. Uma experiência que possa desdobrar-se em outras suspensões e pontos-de-fuga; ou ainda proporcionar voos e eventuais quedas sem que tenhamos que assistir continuamente ao esfacelamento dos corpos desobedientes, punições espetaculares e mitológicas do desejo humano.



Gordon Matta-Clark. *Tree dance*, 1971. Performance.

Também a fantasia da conquista da harmonia clássica sobrevive no tecido da moral que orienta o gosto pela ruína em sua tendência a abolir a complexidade e ambivalência inerentes à trajetória progressista da história. Apesar de termos consciência da temporalidade fragmentada do presente, da primazia do simultâneo, do efêmero, da velocidade, persistiria todavia como substrato no imaginário ocidental uma percepção binária de conceitos em que se separa *logos* e *pathos*, razão e emoção, ordem e desordem, apolíneo e dionisíaco como se fossem, necessariamente pares de valores opostos e incompatíveis. Ora, e o que entre esses valores compõe a matéria humana? Onde nos encontraríamos entre esses polos? Como optar por apenas uma dessas alegorias, entre a virtude e o pecado, entre beleza e feiúra, entre sanidade e patologia?

Ao fim de sua conferência, Foucault cita seu último e emblemático exemplo de heterotopia, a que para ele seria a “heterotopia por excelência”, a que constituiria para nossa civilização “um lugar sem lugar” por ser “um pedaço de espaço flutuante” que é “fechado em si e ao mesmo tempo lançado ao infinito do mar e que, de porto em porto, de escapada em escapada para a terra (...) chegue até as colônias para procurar o que elas encerram de mais precioso em seus jardins”<sup>42</sup>: o barco. Para Foucault, na imagem do barco residiria nossa “maior reserva de imaginação. (...) Nas civilizações sem barcos os sonhos se esgotam, a espionagem ali substitui a aventura e a polícia, os corsários.”<sup>43</sup> Sobre a ambivalência do sonho, entre verdadeiro e falso, Valéry escreve:

Todas as facilidades, todos os impedimentos mudam de lugar: as portas são muradas, e os muros são de gaze. Há nomes conhecidos em pessoas desconhecidas. O que tornaria absurdas estas coisas está dormindo. É absurdo andar com as mãos; mas se não tivermos mais pernas e precisarmos nos deslocar, não haverá outro jeito. Aqui há uma mistura íntima do verdadeiro e do falso. (...) No sonho, ajo sem querer; quero sem poder; sei sem nunca ter visto, antes de ter visto; vejo sem prever. O estranho não é estas funções serem desconcertantes; é elas intervirem nesse estado. O falso ou o arbitrário é a função natural do pensamento apenas. A noção de verdadeiro, de real, implica um desdobramento. Para pensar utilmente é preciso ao mesmo tempo confundir a imagem com seu objeto e, contudo, estar sempre pronto (vigilare) a reconhecer que essa identidade aparente de coisas muito dessemelhantes é apenas um meio provisório, um uso do inacabado. É por confundi-los que eu posso pensar em agir, e por não confundi-los que eu posso agir.<sup>44</sup>

42 FOUCAULT, Michel. 2001. Op.Cit., p.421-422.

43 Idem, p.422.

44 VALÉRY, Paul. “Estudos e fragmentos sobre o sonho”. In: *Variedades*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999, p. 91.

A necessidade de criar espaços para o desejo vai de encontro à necessidade de nutrir a possibilidade de uma imaginação coletiva do futuro e dos espaços comuns. A arte todavia teria a capacidade de tradução desses desejos por estar atravessada de matrizes constituídas de *pathos* e *logos*, paixão e razão, por um não-saber ancestral e ao mesmo tempo por um desejo ordenador, produtor de beleza e prazer.

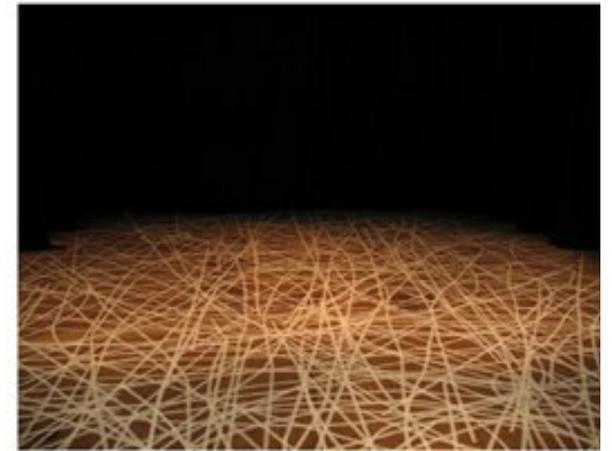
A beleza nunca será descartada, uma vez que não se separa do sublime nem se opõe totalmente à trajetória do desejo; pertence à mesma matriz que dá sentido à vontade de encontro com a totalidade.

Jacques Rancière, ao pensar a relação entre estética e política, propõe que, para que possa ser pensado, “o real precisa ser ficcionado”, visto que “a política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem “ficções”, isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer”.<sup>45</sup>

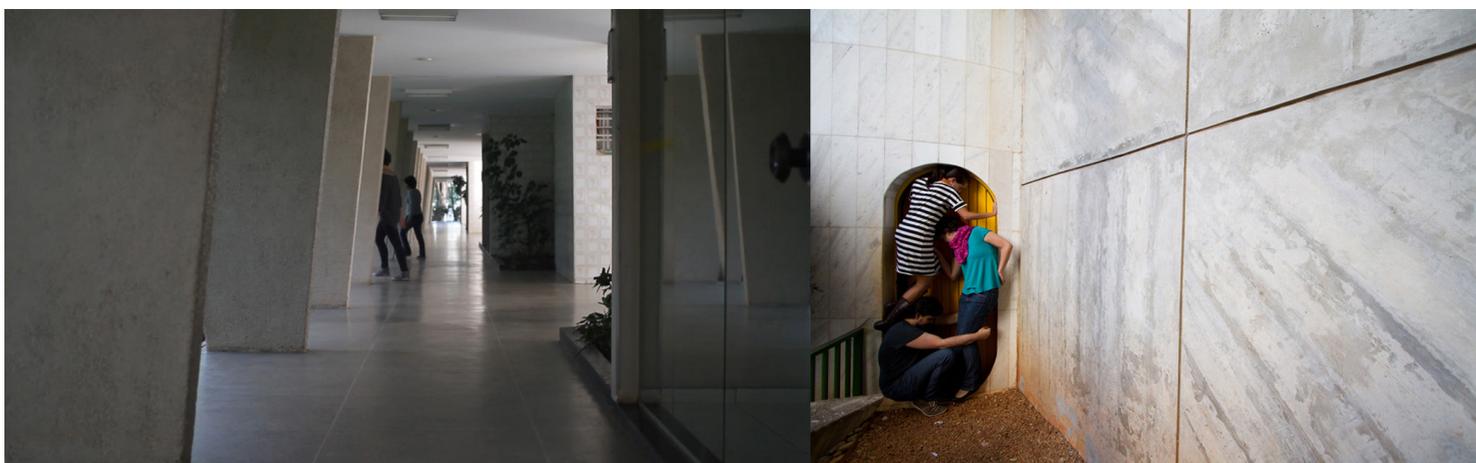
Assim, o gesto de criação visto como “ficção” se constitui como prática que buscaria, antes de mais nada “elaborar estruturas inteligíveis”, pois “a poesia não tem contas a prestar quanto à “verdade” daquilo que diz, porque, em seu princípio, não é feita de imagens e enunciados, mas de ficções, isto é, de coordenações entre atos”<sup>46</sup>. A arte, assim como a poesia, desempenharia então, segundo o ponto de vista de Rancière, o papel de “coreógrafa” do real, entidade com o poder de coordenar elementos heterogêneos, díspares por natureza, muitas vezes inarticuláveis, rerepresentando-os num movimento inteligível e, por que não, coeso.

45 RANCIÈRE, Jacques. 2009. Op.Cit., p.58-59.

46 Idem, p.54-55.



Sara Ramo. *Trama para palco*, 2007. Fotografia.  
Políptico de 4. 56 x 75 cm cada.



Grupo Entrebloco (Yana Tamayo, Ricardo Theodoro, Lina Frazão e Cecília Bona). *A educação pela indisciplina*, 2012. Frame de vídeo. Vídeo projeção. 4'53''. Link para assistir ao vídeo: <https://vimeo.com/84326405>



Yana Tamayo. *Bosque Caixa D'água* (da série *Mirantes*), 2013. Grupo de 6 desenhos. Grafite e nanquim sobre papel. 42 x 29,7 cm cada.

Nessa articulação entre as coisas – objetos da realidade – e o desejo de reposicioná-las é que operam a linguagem e a poesia: assumindo sua intermitência de posicionamentos e de sujeitos, de pontos de vista, dando voz às coisas mudas<sup>47</sup> e sublinhando a existência de personagens escondidos no cotidiano, assumindo seu caráter de dispositivo cênico a partir da matéria-prima caótica que constitui a realidade. É nas coreografias, ficções da arte, pode-se com alguma facilidade inverter as relações de poder e escala. Assumir lugar de dispositivo de desejo, sem função determinada na cadeia da vida produtiva. “As “ficções” da arte e da política são, portanto, heterotopias mais do que utopias”, diz Rancière em consonância com Foucault e seu pensamento sobre as possibilidades desses *espaços outros*, heterotopias.<sup>48</sup>

Delimitar novas margens de acesso e compreensão da matéria que compõe o cotidiano seria também característica e potência da linguagem ao possibilitar novos desenhos de *litoral*, como as linhas que desenham os encontros entre o mar e a terra, onde os barcos aportam trazendo a bordo o *outro*, o *estrangeiro*.<sup>49</sup> Como nas heterotopias de Foucault, esse encontro com uma alteridade radicalmente outra desloca as subjetividades a mundos intermediários, um além mundo, espaços originados de desvios, fugas e espelhamentos das instituições que sacralizam o uso desses mesmos espaços.

Se tomarmos o desejo como fundamento da continuidade da vida, pois que nasce de uma contingência, de uma privação, de uma insatisfação que move a ação, concluímos que, tão urgente quanto alimentar o desejo e o sonho, é cultivar algum grau de insatisfação com o real. Como na imagem da intermitência luminosa dos vaga-lumes descrita por Didi-Huberman, dança de acasalamento delicada e incandescente em que os corpos aparecem e desaparecem uns para os outros, é a busca por uma comunidade do desejo que se põe ao centro das questões da produção da linguagem em contraposição às luzes dos holofotes ofuscantes do fascismo em suas perseguições noturnas:

Devemos, portanto, - em recuo do reino e da glória, na brecha aberta entre o passado e o futuro – nos tornar vaga-lumes e, dessa forma, formar novamente uma comunidade do desejo, uma comunidade de lampejos emitidos, de danças apesar de tudo, de pensamentos a transmitir. Dizer sim na noite atravessada de lampejos e não se contentar em descrever o não da luz que nos ofusca.<sup>50</sup>

47 “Quando o homem se orgulhar de não ser somente o lugar onde se elaboram as ideias e os sentimentos, mas também o nó em que eles se destroem e confundem, então estará pronto a ser salvo. A esperança está portanto numa poesia pela qual o mundo invada a tal ponto o espírito do homem que ele venha a perder a palavra (...).” In: PONGE, Francis. 1997. Op.Cit., p.73.

48 RANCIÈRE, Jacques. 2009. Op.Cit., p.62.

49 “Lacan propõe o termo litoral para marcar a radicalidade de um encontro de heterogêneos, já que se trata de duas superfícies distintas: mar e terra. A fronteira, como já vimos, muitas vezes institui diferença em espaços homogêneos”. SOUSA, Edson Luiz André de. 2006. Op.Cit., p.10.

50 DIDI-HUBERMAN, Georges. 2011. Op.Cit., p.155

A arte possibilita que imaginemos seus duplos, múltiplos na prática cotidiana desse regime de ficção estabelecido pela linguagem. De uma visão crítica das formas que determinam os regimes de visibilidade, depreendemos também que a história é ficção, coordenação de eventos selecionados segundo valores pré-determinados para tornarem-se inscrições visíveis.

A partir dessa coreografia de fragmentos filosóficos, históricos e poéticos ensaiados neste trabalho de escrita – tentativa de dar forma a um pensamento entramado e ramificado sobre a paisagem da cidade – o desejo de sublime permeia todo este percurso mantido como possível objetivo de encontro com o Todo indiferenciado, a unidade perdida, a Grande Natureza da qual fomos separados num dia qualquer. Esse mesmo desejo de sobrevoar as coisas, de ver de perto o sol ou fundir-se novamente com a terra (ou o infinito do mar) sustentaria, para além da sedução inerente ao fetiche da ruína, também o desejo de construção de outras rotas de acesso a esse encontro com o litoral eterno e efêmero, de novas estruturas e novos arranjos para os objetos do cotidiano e para as imagens de futuro compartilhado.

Observar a cidade tem se mostrado um exercício de aproximação e tentativa de reordenação de suas partes segregadas, partes rotas; de blocos e volumes que se movem, mudam de lugar; de fluxos humanos que marcam a pulsação desses espaços, organismos vivos, independentemente de que já lhes tenham decretado óbito.



Yana Tamayo. *Odisseia: como tecer chão e paredes*, 2014. Vídeo-projeção. Parte da instalação *Odisseia*. Projeto realizado para uma ocupação artística no Centro Cultural Elefante. Dimensões variáveis. *Odisseia: como tecer chão e paredes* foi realizado a partir da projeção de slides de registro fotográfico realizado em 1998 num canteiro de obras no Setor Sudoeste, em Brasília. Acompanhei durante um período o trabalho de rejunte e limpeza de azulejos e cerâmicas dos apartamentos construídos na área residencial econômica do bairro. As rejuntadoras eram todas mulheres.

Não, não é tarefa simples dar forma e nome à desordem do presente. O transitório é queda contínua<sup>51</sup>, movimento, gravidade e partículas em suspensão. É mais cômodo tentar imaginar o fim de todas as coisas em sua tendência ao declínio, no contato com o chão em velocidade, do que compreender a ordem implícita no movimento que arrasta tudo no vendaval do futuro.

Benjamin e seu anjo da história são a imagem mais emblemática dessa impossibilidade física de apreensão do presente disperso em pedaços soltos e nas formas arruinadas do passado. Não chegaremos a conclusão alguma e isso não é má notícia. É motivo de desejo de continuidade e consideração para essa que escreve e inscreve – note-se: o verbo *considerar*, que vem do latim *con* (junto) e *sidus* (que também quer dizer estrela, constelação), significa manter-se junto às estrelas. Como faziam os antigos buscando suas respostas ao olhar para o céu. Isto que está diante de nós, fragmentos soltos expatriados de sua unidade, merecem exame minucioso, constelação sem tanto brilho, essa matéria terrena e opaca ao alcance da mão e dos olhos.

Há um momento em que todas essas partes, astros, fragmentos, corpos, arquiteturas solenes, outras frágeis e vulgares, livros, máquinas, detritos, pedras, árvores; essas coisas todas apresentam-se coordenadas em harmonia assimétrica ou ainda, como se usa dizer no campo da dança, sustentam-se no ar em *equilíbrio precário*. Na iminência do movimento percebemos o peso de um corpo, seu potencial de queda: os objetos são matéria com peso, inércia e gravidade. Estrelas cadentes?

Novamente, voltamos ao mar do século XVI e ao infinito descoberto na violência de nossa separação, cisão original. É para esse espaço selvagem da paisagem que projetamos o medo e o desejo de nela fundir-se; é para lá que novamente voltamos nosso olhar a fim de observar as coisas que cabem no horizonte do infinito marítimo ou no céu estrelado – ou ainda, se estivermos disponíveis, numa dança prosaica com as coisas que estão sobre este mesmo chão.

51 Sobre a queda do valor da noção de experiência, a partir da leitura da obra de Giorgio Agamben, Didi-Huberman diz: “A experiência é, nesse sentido, fissura, não saber, prova do desconhecido, ausência de projeto, errância nas trevas (Bataille). Ela é não poder (*impouvoir*) por excelência, notadamente com relação ao reino e à sua glória. Mas ela é *potência* – Nietzsche assombra todo esse vocabulário – de outra ordem: potência de contestação, diz Bataille. “Eu contesto em nome da contestação que é a própria experiência (a vontade de chegar ao fim do possível). A experiência, sua autoridade, seu método não se distinguem da contestação (Bataille). O valor da experiência caiu de cotação, sem dúvida. Mas a queda ainda é experiência, ou seja, contestação, em seu próprio movimento, da queda sofrida. A queda, o não saber se tornam potências na escrita que os transmite.” DIDI-HUBERMAN, Georges. 2011. Op.Cit., p.143.



Cinthia Marcelle e Thiago Mata Machado. *Buraco Negro*, 2008. Vídeo P&B/Som. 4'41". Neste vídeo, a artista simula, com o áudio de espirros e respiração de duas pessoas, a abertura de espaços numa superfície negra coberta por pó branco até que os espaços negros se encontrem.

## Considerações (dispersas) sobre o fim: poeira

O homem fora uma figura entre dois modos de ser da linguagem; ou antes, ele não se constituiu senão no tempo em que a linguagem, após ter sido alojada no interior da representação e como que dissolvida nela, dela só se liberou despedaçando-se: o homem compôs sua própria figura nos interstícios de uma linguagem em fragmentos. Certamente, não se trata aí de afirmações, quando muito de questões às quais não é possível responder; é preciso deixá-las em suspenso lá onde elas se colocam, sabendo apenas que a possibilidade de as colocar abre, sem dúvida, para um pensamento futuro.

Michel Foucault. *As palavras e as coisas*.

O exercício da linguagem constantemente nasce da observação de um ponto, fragmento, parte abandonada pelo conjunto no momento de um encontro. Uma habilidade dessa prática residiria, entre outras coisas, em impregnar o fragmento de uma visão do conjunto, atravessando-o de outros arranjos, carregando-o para outros lugares, levando-o para passear.

Deslocar e reapresentar ao mundo essa parte extraída em nova com-posição, alterada ou não sua matéria original, é uma solicitação a quem vê: olhe isto. Olhe uma vez mais. É apenas uma pedra – como o pedregulho opaco de Francis Ponge<sup>1</sup>, ou a pedrinha do real de Lygia Clark cantada por Caetano Veloso em *If You Hold a Stone* – ou seria mais um pedaço de concreto, jogado como lixo clandestino em terreno baldio? Um pedaço de arquitetura, estrutura desfeita, ou um meteorito?

Todas as forças foram empreendidas durante esse trabalho de escrita a fim de tentar contornar o invisível que dá corpo a uma pesquisa prática em artes visuais tentando responder racionalmente ao não-sabido que também a orienta. Contornar inquietações, dúvidas e incômodos diante da matéria opaca e da que deriva da construção dos monumentos da humanidade mostrou-se tarefa essencialmente construtiva: nomear, desenhar projetos, traçar planos; empreender construção sólida, vertical de preferência. Fracassar. Tentar novamente.

<sup>1</sup> PONGE, Francis. 1997. Op.Cit., p.38.

Continuar tentando intercambiar sentidos nas presenças e ausências da matéria; entre visível e invisível, tatear.

Busquei adensar pensamentos em torno das obsessões verticais dessa sociedade do conhecimento, projeto tão recente, mesmo tolo, como diria Michel Serres.<sup>2</sup> Persegui suas obsessões materiais nas formas da arte. Em primeiro lugar, nas formas da arquitetura e nos mitos criados em torno do progresso, observando a exterioridade que determinou seus fluxos e que propõe o movimento dos corpos nas cidades.

Neste espaço também me movo segundo orientação prévia – subo e desço em elevadores, dirijo em vias de alta velocidade, atravesso ruas à pé, paro nos semáforos. Sigo. Caminhando, muitas vezes caio em buracos – não porque sejam muitos, mas por distração (o erro pontua permanentemente essa trajetória). Cair é fundamental: tropeçar, estatelar-se, resgatar o corpo de um impacto, cair docemente, cair devagar. Testar a inércia de um corpo, o seu peso, observar o movimento das coisas enquanto se cai obriga-nos a ver o mesmo por outras perspectivas.

A queda foi tradicionalmente vista na arte segundo um viés moral, movimento que ligava planos hierarquizados: superior e inferior, o divino e virtuoso céu ao infernal que se pode ver e viver na Terra. Da queda de um ser alado e jovem, Ícaro, no infinito do mar das descobertas do século XVI, às ruínas clássicas das construções arquitetônicas reverenciadas no Renascimento, vimos a adoração da Lei, a constatação da relação de causa e efeito que se opera a partir da desobediência humana e concretiza-se pela lei da natureza, a gravidade.

Com o avanço das transformações que culminaram com o crescimento, a industrialização e urbanização das cidades, assistimos a outro abalo subjetivo. Dessa vez, pelo não cumprimento das promessas que ajudaram a fundar a ideologia iluminista. O século XVIII trouxe novas intensidades e um sujeito à deriva, deslocado, precarizado e indistinto no meio da multidão. A autenticidade e a originalidade do gênio humano não haviam sido recompensadas, e sim, postas em cheque. O domínio técnico e científico demonstrou suas forças diante da natureza, e, para o artista romântico, a morte e o reencontro com as origens que antecederam a cultura tornaram-se uma nova urgência. Nesse sentido, o sublime passa a responder aos clamores de uma era destrutiva e visceral, encarnando os elementos da conturbada vida terrena como parte de uma nova obra de arte.

Passado algum tempo, constatamos a permanência (ou sobrevivência) desse desejo de sublime romântico na produção artística contemporânea. No entanto, a sofisticação dos mecanismos de produção de mercadorias

2 “Não me busco como sujeito, projeto tolo; solitários, as coisas e os outros se encontram. Entre eles encontra-se meu corpo, um pouco menos coisa e muito menos outro. (...) Vaidosa quando se agita nas ondulações de um interior quente e preguiçoso, hábil, hipócrita e mentirosa, a palavra que explora quem eu sou torna-se, ao contrário, instrutiva e sincera. Obrigamo-me a recuperar o adjetivo uma vez que o corpo se expõe ao frio, ao perigo, à morte, na mais intensa totalidade das atividades óssea, muscular, nervosa, perceptiva, metabólica, respiratória e sanguínea: nesse instante, nem o corpo nem a palavra podem sonhar, pavonear-se, dissimular ou mentir. Prossigamos.” In: SERRES, Michel. 2004. Op. Cit., p.13.

engendrou de tal forma o sistema de produção de ideias que passamos a suspeitar do êxito que algumas formas alcançaram na atualidade. Entre elas, imagens de ruínas urbanas e destruição.

Após nos determos neste trabalho de crítica da ruína e da presença do desejo constante de um sublime entrópico – proveniente da ilusão de um pacto moral com a matéria destruída – verificamos que todavia esta seria a categoria estética do presente, a menos alcançada e, contudo, a mais solicitada pelas imagens do excesso. Ainda pautado na moral vertical de ascensão e queda, verificamos a necessidade – política, filosófica e ideológica – de não encerrar o sublime apenas às ideias que alimentam o gosto pela entropia e pelas formas fechadas da morte e da extinção. Recusamos o conformismo das análises que interditarão a utopia. Recusamos as certezas que definem o óbvio, como a da chegada da própria morte. Não cogitamos aceitar a falta de lugar para a arte, mediante a liquidez de fronteiras que tornou o mercado onipresente e onipotente. Buscamos aqui contribuir para um pensamento de fratura pela prática estética do cotidiano, de tática diante do perigo constante de captura de formas e ideias, mesmo sabendo que sempre haverá um risco de fracassar. Neste ponto, a prática nos ensina: tente novamente.

Todos os exercícios de construção e desmanche realizados neste trabalho de escrita relacionam-se de maneira direta a uma prática artística alimentada pelas mesmas dúvidas e desejos de continuidade que buscaram fazer presença nesta reflexão teórica.

A utopia permanece no horizonte do olhar, entretanto, repensada e reformulada segundo a necessidade apontada por um substrato inicial, não mais como narrativa grandiosa, nenhuma promessa de perfeição será feita; como plano de fuga, sim. Espaço derivado de uma fissura no que já existe: heterotopia.

Como então compor o espaço? Como articular suas partes, fragmentos, corpos e partículas invisíveis? Tentar aprender com as tantas implosões, explosões, bombas, ou mesmo com a limpeza de uma casa que não resultam senão em alguma poeira em suspensão. Sugerimos ensaios, coreografias em que o caos possa demonstrar como, em realidade, encontra-se em perfeito equilíbrio. A matéria faz o que pode para ajustar-se, equilibrar-se. Contrariando crenças, a proposta de uma prática poética pode sugerir que as coisas da cultura não estejam presentes em razão de uma força superior, demoníaca ou divina, mas simplesmente estão sobre a terra por de-

sígnio da humanidade. Desfazer a moral da entropia traz complexidade e simplicidade à matéria da vida: torna-a opaca, porém livre das tentativas mais presunçosas de representar o irrepresentável. Poeira em suspensão, fluxos na ventania e correntes imprevistas: a matéria dispersa aponta na direção do tempo contínuo.

## Referências bibliográficas

ARGAN, G. C. *Arte Moderna*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

BARNDT, Kirstin, “Memory Traces of an Abandoned Set of Futures”, in HELL, Julia and SCHONLE, Andreas (Ed). *Ruins of Modernity*, USA: Duke University Press, 2010.

BARTHES, Roland. *The Eiffel Tower and Other Mythologies*. Trad. Richard Howard. Berkeley and Los Angeles, University of California Press: 1997.

BATAILLE, Georges. “Diccionario crítico”. In: *La conjuración sagrada: ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas I*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

\_\_\_\_\_ “Paris, capital do século XIX”. In: KOTHE, Flávio (Org.). *Walter Benjamin*. Trad. Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1985.

\_\_\_\_\_ *The Arcades Project*. Cambridge and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999.

BESSE, Jean-Marc. *Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *L’oeil cartographique de l’art*. Paris: Éditions Galilée, 1996.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do Sublime e do Belo*. Campinas: Papirus: Editora da Universidade de Campinas - UNICAMP, 1993.

CABRAL, Cláudia Piantá Costa. “Questões de escala”. In: *Projetar 2005 - II Seminário sobre ensino e pesquisa em*

*projeto de arquitetura: Rebatimentos, práticas, interfaces*, 2005, Rio de Janeiro. *Projetar 2005 - II Seminário sobre Ensino e Pesquisa em Projeto de Arquitetura*. Rio de Janeiro : UFRJ, 2005.

CALINESCU, Matei. *Five faces of Modernity*. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism. Durham: Duke University Press, 1987.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1977.

CAPRA, Fritjof. *O ponto de mutação: A ciência, a sociedade e a cultura emergente*. São Paulo: Editora Cultrix, 1982.

CARROLL, Gemma. “The Ruin and the Ruined in the Work of Kurt Schwitters”. *Third Text*, Volume 25, Issue 6. Special Issue: Ruins: Fabricating Histories of Time. 2011.

CERTEAU de, Michel. *A invenção do cotidiano. Vol. 1 Artes do fazer*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1998.

CESAR, Marisa Flório. “A ambivalência da imagem”. In: CESAR, Marisa Flório; DABUL, Lígia; SIMÃO, Luciano Vinhosa (Ed.). *Poiésis*. – n. 13, V1. Niterói: PPGCA/ UFF, 2009.

224

CUNNINGHAM, John. “Boredom in the Charnel House: Thesis on ‘post-industrial’ ruins”. In *Variant*, Issue 42, Winter 2011.

DIAS, Karina. *Entre visão e invisão: paisagem: por uma experiência da paisagem no cotidiano*. Brasília: Programa de Pós-Graduação em Arte, Universidade de Brasília, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. “Atlas – Como levar o mundo nas costas?”. Texto de apresentação da exposição homônima em cartaz no Museu Reina Sofía (Espanha) de novembro de 2010 a março de 2011. *Revista SOPRO*, 41. Desterro: Ed. Cultura e Barbárie, Dez. 2010.

---

\_\_\_\_\_ *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Coleção ArteFóssil. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

---

\_\_\_\_\_ *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DILLON, Brian. “Decline and Fall: tracing the history of ruins in art, from 18th-century painting to 21st-century film”. *Frieze*, Issue 130, April, 2010.

DILLON, Brian. “Fragments from a History of Ruin”. *Cabinet*, Issue 20, Winter 2006.

FOSTER, Hal. *El retorno de lo real – La vanguardia a finales de siglo*. Madri: Akal / Arte Contemporáneo, 2001.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Edições Loyola: São Paulo, 2007.

\_\_\_\_\_ *Ditos & Escritos, vol. III*. Michel Foucault. In: MOTTA, M. B. (org.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FREUD, Sigmund. *Obras Completas Vol.12. Introdução ao Narcisismo, Ensaio de Metapsicologia e Outros Textos (1914-1916)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HARRISON, Charles Hampton. *Modernismo*. Coleção Movimentos da Arte Moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola, 2005.

\_\_\_\_\_ *Espaços de esperança*. São Paulo: Loyola, 2004.

HUYSEN, Andreas. “Nostalgia for ruins”. *Grey Room* n.23, pp.6-21. MIT Press Journals, 2006.

JAMESON, Fredric. *As sementes do tempo*. São Paulo: Ed. Ática, 1997.

LAPLANCHE, Jean e PONTALIS. *Vocabulário da psicanálise: Laplanche e Pontalis*. Tradução de Pedro Tamen. 4a Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MARZO, Jorge Luis. *La ruina: el arte en la era de su congelación*. Barcelona: QUAM, 1991.

MATTA-CLARK, Gordon. *Gordon Matta-Clark: Desfazer o espaço*. Catálogo de exposição. Museo de Arte de Lima – MALI (Org.). Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010.

MAUPASSANT, Guy de. *Contos Fantásticos: o Horla e outras histórias*. Porto Alegre: L&PM Pocket, vol. 24., 1997.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MESQUITA, Giorgia. *O pitoresco*. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Centro de Artes, 2007.

MORAIS, Frederico. *Frederico Morais*. SEFFRIN, Silvana (Org.). Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

MORLEY, Simon. *The Sublime*. Documents of Contemporary Art. Whitechapel Gallery, London. Cambridge: The MIT Press, 2010.

PERÁN, Martí. *After architecture/Tipologías del después*. Ed. ACTAR & Arts Santa Mònica, Barcelona (Espanha), 2009.

PONGE, Francis. *Métodos*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1997.

QUERIDO, Fabio Mascaro. “Pós-moderno *avant la lettre*? Marxismo e escrita da história em Walter Benjamin”. 07/2012, VII Colóquio Internacional Marx Engels, Vol. 1, pp.1-13, Campinas, SP, Brasil, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2009.

\_\_\_\_\_ *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

ROSEN, Charles. *The Romantic Generation*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1998.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

SERRES, Michel. *Variações sobre o corpo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

SIMMEL, Georg. “A ruína”. In: SOUZA, Jessé e ÖELZE, Berthold. *Simmel e a modernidade*. Brasília: UnB, 1998. pp. 137-144.

SMITHSON, Robert. “Um Passeio pelos Monumentos de Passaic, Nova Jersey”. *Revista Arte e Ensaios*, PPGAV/EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, 2009, n. 19.

\_\_\_\_\_ *Robert Smithson: The collected writings*. Edited by Jack Flam. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1996.

SOTOMAYOR, Yana Tamayo. *Utopia e construção: melancolia e sobrevivência na arte contemporânea brasileira*. 2009. 196 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

SOUSA, Edson Luiz André de. “Por Uma Cultura da Utopia”. *E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia*, n.º 12, 2011.

\_\_\_\_\_ “Furos no futuro: utopia e cultura.” In: SCHULER, Fernando e BARCELOS, Marília. *Fronteiras: arte e pensamento na época do multiculturalismo*. Sulina: Porto Alegre, 2006, pp. 167-180.

227

STAM, Robert. *Introdução à Teoria do Cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.

WOOD, Paul, HARRISON, Charles (ed.). *Art in Theory, 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. Blackwell: Oxford, UK / Cambridge, USA. 1999.

## Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AMARAL, Aracy A (Org.). *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BARDI, P.M. *Lembrança de Le Corbusier*. Atenas, Itália, Brasil. São Paulo: Nobel, 1984.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1978.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única. Obras escolhidas II*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_ *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BLOCH, Ernst. *Princípio Esperança, Vol.1*. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2005.

BORGES, Jorge Luis. *Atlas*. Jorge Luis Borges com María Kodama. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BOIS, Yve-Alain e KRAUSS, Rosalind E. *Formless: A User's Guide*. Catalog of the exhibition at the Centre Georges Pompidou, Paris, 1996. Cambridge/London: The MIT Press, 1997.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Série Espaços da Arte Brasileira. São Paulo: CosacNaify, 1999.

CAMPBELL, Brígida; TERÇA-NADA!, Marcelo (Org.). *Intervalo, Respiro, Pequenos deslocamentos: Ações poéticas do Poro*. São Paulo: Radical Livros, 2011.

- CARERI, Francesco. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2002.
- COCTEAU, Jean. *Essai de critique indirecte: Le mystère laïc - des beaux-arts considérés comme un assassinat*. Paris: Bernard Grasset, 1932.
- \_\_\_\_\_ *Opio. Diário de una desintoxicación*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1969.
- COHEN, Jean-Louis. *O futuro da arquitetura desde 1889: Uma história mundial*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- COLOMER, Jordi. *Fuegogratis*. Catálogo de exposição. Jeu de Paume, Paris e Centre D'Art de La Panera, Lleida. 2009.
- COMPAGNON, Antoine. *Os Antimodernos: de Joseph de Maistre a Roland Barthes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- COMTE-SPONVILLE, André. *Tratado do desespero e da beatitude*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.
- D'ELBOUX, Roseli Maria Martins. "O pitoresco e o Jardin Anglais". *Revista Arte e Ensaios*, Vol.II, número 1, Fev. 2007.
- DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou (A seguir)*. Tradução Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- FARIAS, Agnaldo e HUG, Alfons (orgs). *Brasília: ruína e utopia*. Catálogo de exposição da 25ª Bienal de Arte de São Paulo. Exposição Satélite. Centro Cultural Banco do Brasil: Brasília, 2002.
- FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.
- \_\_\_\_\_ *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FRANÇA NETO, Oswaldo. *Freud e a Sublimação: arte, ciência, amor e política*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

HEIDEGGER, Martin. “Construir, habitar, pensar”. In: *Ensaio e conferências*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Marcia Sa Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2001. Também disponível na URL: [http://www.prourb.fau.ufrj.br/jkos/p2/heidegger\\_construir,%20habitar,%20opensar.pdf](http://www.prourb.fau.ufrj.br/jkos/p2/heidegger_construir,%20habitar,%20opensar.pdf) consultada em 23/08/2014.

HERKENHOFF, Paulo. *Arte Brasileira na Coleção Fadel – da inquietação do moderno à autonomia da linguagem*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

HUCHET, Sthéphane. “A cidade como ignorância da arquitetura”. Artigo publicado originalmente em D PERDIDOS NO ESPAÇO. Porto Alegre 2003/2005. 2005, p.5-6

KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LEPECKI, André. *Exhausting dance: performance and the politics of movement*. (1. publ. ed.). New York: Routledge, 2006.

230

\_\_\_\_\_ “9 variações sobre coisas e performance”. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Vol. 2, No 19, 2012.

\_\_\_\_\_ “Choreography as Apparatus of Capture”. In: *TDR: The Drama Review*. Volume 51, Number 2 (T 194), Summer 2007, pp. 119-123.

\_\_\_\_\_ “Moving as thing: choreographic critiques of the object”. *October*. N. 140. Spring 2012, pp. 75-90, 2012.

LEVINAS, Emmanuel. *Totalidade e Infinito*. Biblioteca de filosofia contemporânea; 5. Lisboa: Edições 70, 2011.

LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Ed. Barcarolla, 2004.

MARTIN, Timothy D. “Robert Smithson and the Anglo-American Picturesque”. In: Peabody, R. ed. *Anglo-Ameri-*

can exchange in postwar sculpture, 1945-1975. Los Angeles: Getty Publications, pp. 164-175.

NÓBREGA, Christus Menezes da. *há\_bit: tratado superficial de arquitetura híbrida*. Tese de doutorado defendida do Programa de Pós-graduação em Arte, Universidade de Brasília/UnB, 2011.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1986.

OLIVEIRA, Elane Abreu de. “Ruínas em imagens: Walter Benjamin e as fotografias Contemporâneas”. Trabalho apresentado na DT Comunicação Audiovisual do XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste. Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste. Campina Grande, 2010.

PAIVA, Luciana. *Precário: Fragilidade e instabilidade na imagem*. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Brasília (UnB), Instituto de Artes, 2010.

PANITZ, Marília; GEHRE, Ralph; ROCHA, Elder (Org.). *Gentil Reversão: catálogo*. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.

PEREC, Georges. *A vida modo de usar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_ *As coisas: um história dos anos sessenta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

PERNIOLA, Mario. *O sex-appeal do inorgânico*. São Paulo: Studio Nobel, 2005.

QUEIROZ, Ana Virgínia de Araújo. *La utopía de la modernidad: de Brasilia a la Tropicalia*. Tese defendida no Programa de Doctorado El Arte del Siglo XX: Tradición, Modernidad y Vanguardia. Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Arte III (Contemporáneo). Universidad Complutense de Madrid, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Coleção ArteFíssil. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

\_\_\_\_\_ *O inconsciente estético*. São Paulo: Ed.34, 2009.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance*. São Paulo: Editora Documentos LTDA, 1969.

SARDUY, Severo. *Ensayos generales sobre el Barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987.

SERRES, Michel. *Atlas*. Madrid: Ediciones Cátedra. Colección Teorema, 1995.

SOUSA, Edson Luiz André de. *Uma invenção da utopia*. São Paulo: Lumme Editor, 2007.

\_\_\_\_\_. “Escrita das utopias: litoral, literal, litoral”. In: RINALDI, Doris e COSTA, Ana (orgs.) *Escrita e Psicanálise*. Companhia de Freud: Rio de Janeiro, p. 239-251, 2007.

XAVIER, Alberto (Org.). *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira*. Edição revista e ampliada. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

Sites:

*Dicionário Merriam-Webster Online*. URL: <http://www.merriam-webster.com/>

*Dicionário Michaelis Online*. URL: <http://michaelis.uol.com.br/>

Exposição Expo 1: Rio. MAM-RJ. URL: <http://mamrio.org.br/exposicoes/expo-1/> consultada em 20/10/2014.

*Extintcion Marathon* Serpentine Gallery URL: <http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/extinction-marathon> consultada em 20/10/2014.

Gênesis 11:1-9. URL: <http://www.bibliaonline.com.br/acf/gn/11> consultada em 24/03/2014.

Matéria sobre a exposição *Mines and Mills – Industrial Landscapes*, de Berndt e Hilla Becher no Fotomuseum Winterthur, 2011. URL: [http://artdaily.com/index.asp?int\\_sec=2&int\\_new=52003#.Uyn9VV7VSx4](http://artdaily.com/index.asp?int_sec=2&int_new=52003#.Uyn9VV7VSx4) consultada em 18/03/2014.

Origem da palavra. URL: <http://origemdapalavra.com.br/site/palavras/cidade/>

Site da exposição *Under The Same Sun*, no Guggenheim Museum, Nova York. URL: <http://www.guggenheim.org/new-york/press-room/releases/5823-map-latin-america-announcement> consultada em 05/11/2014.

*Situationist International Online* URL: <http://www.cddc.vt.edu/sionline/index.html> consultada em 02/04/2014.

Texto sobre exposição Cyprien Gaillard no Palazzo Grassi, Veneza. URL: <http://www.palazzograssi.it/fr/artiste/cyprien-gaillard> consultada em 07/04/2013.

Texto sobre o trabalho de Jonathas de Andrade disponibilizado no site da Galeria Vermelho. URL: <http://www.galeriavermelho.com.br/en/exposicao/6328/jonathas-de-andrade-nostalgia-sentimento-de-classe> consultada em 22/09/2014.

*Vocabulaire européen des philosophies - Échantillon IMAGE*. URL: <http://robert.bvdep.com/public/vep/accueil.html> consultada em 01/10/2014.

Wikipédia. URL: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Cidade> consultada em 11/12/2014.

## **Filmografia**

*2 ou 3 choses je sais d'elle*. Direção de Jean-Luc Godard. 1967. França. 87 minutos. Cor.

*Hiroshima mon amour*. Filme dirigido por Alain Resnais. 1959. França/Japão. 90 minutos. Preto e branco.

*Les 400 coups*. Direção de François Truffaut. 1959. 93 minutos. França. Preto e branco.

*Pierrot le Fou*. Direção de Jean-Luc Godard. 1965. 115 minutos. França. Cor.

*Playtime*. Direção de Jacques Tati. 1967. França. 124 minutos. Cor.

*Steamboat Bill, Jr.* Filme dirigido por Charles Reisner. 1928. 70 minutos. Preto e branco.

*Zabriskie Point*. Direção de Michelangelo Antonioni. 1970. 110 minutos. EUA. Cor.