



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES

## DIVAGAÇÕES SOBRE O PERECÍVEL

JULIA ARBEX

NITERÓI, 2018

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG

A664d Arbex, Julia Candido  
Divagações sobre o perecível / Julia Candido Arbex ;  
Luciano Vinhosa, orientador. Niterói, 2018.  
70 f. : il.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,  
Niterói, 2018.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGCA.2018.m.09599775708>

1. Artes Visuais. 2. Prática Artística. 3. Produção  
intelectual. I. Título II. Vinhosa, Luciano, orientador. III.  
Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e  
Comunicação Social.

CDD -

DIVAGAÇÕES SOBRE O PERECÍVEL

JULIA ARBEX

ORIENTADOR: LUCIANO VINHOSA

MEMBROS DA BANCA: LUIZ GUILHERME VERGARA  
FERNANDA PEQUENO

*A Tereza*

A Hugo Houayek, a Livia Arbex, Laura Arbex, Dagmar Arbex, Samir Arbex, Fernanda Arbex e Julia Vaz.

A Pedro Bonfim, a Felipe Abdala, a Raphael Fonseca, a Elizabeth Jobim, a Camila Marques, a Jonas Arrabal, a Clarissa Oliveira, a Fernanda Pequeno e a equipe da Coexpa Uerj, colegas do PPGCA UFF, membros da banca e Luciano Vinhosa. Gratidão.

## SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	6
CAPÍTULO 1   TUDO FLUI	7
1.1 PERECÍVEL	
1.2 POTENCIAL ENERGÉTICO = POTÊNCIA DA CRIAÇÃO	
1.3 TENSÃO E POTENCIALIDADE	
CAPÍTULO 2   ORGÂNICO	30
2.1 NATUREZA X CONSUMO	
2.2 NATURAL X ARTIFICIAL	
CAPÍTULO 3   INDETERMINAÇÃO X INTERSEÇÃO	
BIBLIOGRAFIA	70

## Apresentação

A natureza sempre esteve presente na arte como 'tema', mas é a partir dos anos 60 que ela entra na arte também como matéria.

Nos primeiros capítulos busquei fazer uma reflexão sobre questões que apareceram na minha própria prática artística. Já os tópicos levantados no terceiro capítulo são gerações de ideias, não pensados anteriormente a elaboração do trabalho, mas que funcionam num processo de retroalimentação entre teoria e prática. Penso que não cabe ao artista elaborar um texto crítico sobre sua própria produção, portanto, esse capítulo funciona como um compartilhamento de ideias e também de algumas imagens que fotografei ao longo do último ano, em diálogo com alguns autores.

1.Tudo flui

*Tem uma nuvem flutuando nessa folha de papel. Sem a nuvem não existiria chuva, sem a chuva, as árvores não conseguiriam crescer e, sem as árvores, nós não faríamos papel. A nuvem é essencial para o papel existir...*

*O espaço, a terra, a chuva, o mineral no solo, a luz do sol, o rio, o calor... A fineza dessa folha de papel contém todo o universo em si.*

*Nesse entendimento, o que parece ter existência independente é na verdade a consequência de muitas forças interagindo.*

*A realidade só toma forma na medida em que surge de uma matriz interdependente de partes. Através dessa rede de relações vem a compreensão que eu não estou meramente aterrado nesse mundo, eu sou o mundo.*

Thich Nhat Hanh, 2010

“Tudo flui”<sup>1</sup>. Para onde? Não se sabe.

Uma das questões centrais para a cosmologia da Grécia Antiga - e que marca o início da filosofia ocidental - é a da constante mutação das coisas. Se há um problema que os gregos investigam, em especial os primeiros pensadores, é o da geração e da corrupção. Por que os seres nascem, se desenvolvem perecem e tornam a nascer<sup>2</sup>? Deve haver, concluíam eles, um substrato ou uma matéria originária que nem envelhece nem morre e a partir do qual tudo o mais se engendra e ao qual tudo o mais retorna.

Na origem do pensamento filosófico grego, a concepção de *physis* pode ser encontrada em intrínseca relação com a ideia de uma ordem imanente ou uma espécie de entendimento que permeia os movimentos e processos da natureza. O termo natureza, no entanto, se origina posteriormente de uma tradução latina para o termo grego *physis* em escritos do filósofo romano Sêneca, datados de 62<sup>3</sup>. Mas é preciso considerar que essa tradução não é totalmente equivalente, tendo sofrido, ao longo dos séculos, importantes transformações de significado. Mesmo entre os antigos, seu sentido varia e é controverso: é possível encontrar associação com a teoria atomista sobre a constituição das coisas, na Idade Média uma compreensão ambígua da natureza - ao mesmo tempo criada por Deus e inabitada por ele - e no século XVII a consolidação de um pensamento mecanicista. Pode-se dizer que a ideia comum de natureza é herdeira direta desta última concepção.

Segundo Marcia Gonçalves<sup>4</sup>, o início da especulação filosófica sobre o mundo é em grande parte acompanhado pela tradição mítica grega de unidade entre espírito e natureza, e, ao mesmo tempo, pelo início de certo estranhamento entre o ser humano pensante e o ser natural ou a totalidade dos demais seres da natureza, ou seja, a natureza em sua totalidade. Nas palavras da autora,

---

<sup>1</sup> HERÁCLITO, fragmento DK22 B12

<sup>2</sup> Tornar a nascer se refere ao conceito de metempsicose - movimento cíclico por meio do qual um mesmo espírito, após a morte do antigo corpo em que habitava, retorna à existência material, animando sucessivamente a estrutura física de vegetais, animais ou seres humanos; reencarnação. Trata-se de uma crença amplamente difundida na pré-história e na antiguidade, sendo encontrada entre os egípcios, gregos, romanos, chineses e indianos.

<sup>3</sup> GONÇALVES, 2006, p.8

<sup>4</sup> Ibid. p.12

Essa concomitância de origem entre a filosofia da natureza e a filosofia em geral nos permite compreender que o fundamento da primeira é muito menos a física, entendida por uma rede de conceitos científicos empiricamente comprovados, e muito mais a ideia grega de *physis* enquanto totalidade substancial do mundo material. Essa concepção originária da natureza abre-se de imediato para uma dimensão frequentemente interpretada como metafísica, ou seja, que transcende a possibilidade de experimentação (GONÇALVES, 2006, p.7).

Aristóteles descreve esse estranhamento com exemplos de fenômenos cósmicos, tais como “as mudanças da lua” ou “aquelas relativas ao sol e às estrelas” ou os fenômenos decorrentes do que denominava “geração do universo”. No entanto, cerca de 200 anos antes de Aristóteles, os pré-socráticos ou “physiólogos” postulam teses sobre a constituição do universo a partir de algum elemento primordial, uma substância originária da qual todas as coisas seriam constituídas. Tales elege a água, Anaximandro, o *apéiron*, Anaxímenes, o ar e Heráclito escolhe o fogo como a “causa material” ou o princípio a partir do qual tudo nasce e tudo perece.

Com Platão e Aristóteles, inicia-se o que pode ser chamado de tradição metafísica. Alguns dos pré-socráticos, como Parmênides e Heráclito, já apontam para isso, mas com Platão e Aristóteles a ruptura é definitiva. Etimologicamente, metafísica quer dizer além da física. O pensamento metafísico passa a buscar aquele substrato que os pré-socráticos tentavam encontrar em meio às coisas além do mundo físico. Platão, o inaugurador desta tradição, formula sua famosa teoria das ideias, que concebe um mundo de formas eternas do qual os entes do mundo físico seriam cópias. Já Aristóteles concebe a realidade a partir da oposição entre matéria e forma.

O pensamento contemporâneo, em geral, se volta para a tentativa de superar a metafísica dualista, que concebe um mundo fixo de verdades eternas separado daquele das mudanças. Essa foi a tarefa de filósofos como Nietzsche, Bergson e Merleau-Ponty. Nesse contexto, também se insere o filósofo francês Gilbert Simondon <sup>5</sup>. Inspirado pelo pensamento pré-socrático e por filósofos

---

<sup>5</sup> Gilbert Simondon (2 de outubro de 1924 - 7 de fevereiro de 1989) foi um filósofo francês mais conhecido por sua teoria da individuação, uma importante fonte de inspiração para autores como Gilles Deleuze e Bernard Stiegler.

contemporâneos como Bergson, Simondon se dedica a pensar a realidade como processo, afastando-se do modelo da realidade estática.

Um conceito chave em Simondon é o conceito de individuação. O filósofo o formula em resposta à antiga questão filosófica que diz respeito ao modo como qualquer ‘coisa’ – um organismo animal, uma máquina, um objeto técnico, ou um ser humano – se torna o que é. Ou seja, como algo se constitui como indivíduo<sup>6</sup>.

Um dos alvos de Simondon é o que ele chama de pensamento hilemórfico. A doutrina do hilemorfismo, ideia que remonta à Artistóteles e à metafísica a partir de então - sustenta que a formação de indivíduos aconteça a partir da junção de uma matéria (*hilé*, em grego) à uma forma (*morphé*). A gênese do indivíduo, deste modo, aconteceria através do encontro de uma forma pré-dada com uma matéria, também já existente. A forma, certo modelo ideal que pode ser repetido indefinidamente, representaria uma imposição, um triunfo sobre a matéria, já que a molda de acordo com seus próprios princípios. Este dualismo marca profundamente não só o pensamento, como a própria estética ocidental.

Para Simondon, na medida que um indivíduo existe, devem existir vários processos que façam com que ele se forme, se constitua. Forma e matéria não são suficientes para explicar a individuação. Há algo que escapa a estes dois domínios e ao qual o pensamento hilemórfico se mantém cego.

Simondon usa o tijolo - que já era exemplo para os antigos gregos da dicotomia forma e matéria – para discutir esse problema. O tijolo é composto de dois elementos diferentes: argila sem forma e o molde de fôrma. Para o hilemorfismo, a argila é considerada passiva em relação aos efeitos do molde que impõe do exterior uma forma para o tijolo.

Para Simondon<sup>7</sup>, explicar a constituição de um tijolo vai muito além da simples equação forma + matéria. A ordem microfísica da argila deve estar alinhada com as forças macrofísicas do molde para que haja um tijolo que se sustente como matéria enformada; os materiais não são eles próprios crus, pois cada um já está preparado para sua ‘tarefa’. O molde introduz uma maneira de organização na transformação da argila em um tijolo. Ou seja, na constituição do tijolo é necessário

---

<sup>6</sup> A principal obra de Simondon se chama justamente *A individuação à luz das noções de forma e informação*.

<sup>7</sup> GROSZ, 2017, p. 173



estar em jogo forças energéticas que perpassam os materiais, a fôrma, e a própria atividade da máquina e do trabalhador que a manuseia.

Perceber apenas a forma e a matéria nesse processo seria considerar apenas o antes e o depois, sem ter olhos para o *processo* dinâmico de sua constituição. Para captar o processo, deve-se recuar ao que Simondon denomina de estado pré-individual. “O pré-individual não é matéria nem forma, e sim uma carga potencial”<sup>8</sup>, uma energia que possibilita que ambos - forma e matéria — funcionem em uma crescente interrelação e que continue mudando.

A condição prévia da individuação, segundo Simondon, é a existência de um sistema metaestável. Para Elizabeth Grosz, o pré-indivíduo é o centro da concepção de *ser* de Simondon, mas não um ser composto de identidades, coisas, substâncias e sim uma ordem metaestável da qual os seres, ou melhor, os devires, se engendram.

O metaestável não é um estado de equilíbrio nem um estado de esgotamento, mas encontra-se em uma condição de tensão e potencialidade. Nem é estável nem instável, trata-se de um estado sujeito a mutação, transformação.

O sistema metaestável é dinâmico, contém energia e informação. A partir de um disparo ele é capaz de produzir uma interação onde previamente não existia uma comunicação interativa, e essa interação possibilita a troca entre energia e informação. Nelson Brissac Peixoto acrescenta que

um sistema físico está em equilíbrio “metaestável” quando certas variações podem levar a uma ruptura do equilíbrio. Essa ruptura é possível porque os elementos do sistema estão em tensão permanente. Essa tensão engendra potenciais que podem produzir uma brusca alteração, conduzindo a uma nova estruturação igualmente metaestável (PEIXOTO, 2010, p. 19).

Sendo assim, a metaestabilidade pode ser percebida em um sistema físico quando a mínima mudança em seus parâmetros (temperatura, carga elétrica...) ocorre. A menor perturbação gera uma poderosa mudança no funcionamento do sistema, capacitando sua transformação. Assim, podem ocorrer transformações irreversíveis resultantes de diferenças entre as energias potenciais.

Tal concepção não era possível na era clássica, quando apenas a estabilidade e a instabilidade, a regulação ou a ausência de regulação podiam ser concebidas. Os

---

<sup>8</sup> Ibid, p.174

antigos não podiam conceber uma ordem que não fosse estável nem instável, nem *ser* nem nada.

Um sistema metaestável é sempre mais do que ele próprio, pois contém não só suas próprias potências quanto um potencial de auto transformação e mutação. São potenciais contrários, incompatíveis que requerem a criação de uma nova estrutura; o que torna o pré-individual capaz de produzir diferentes mecanismos de individuação.

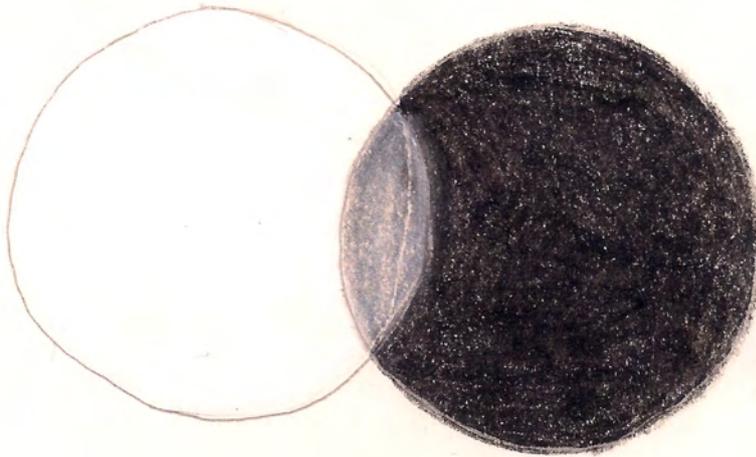
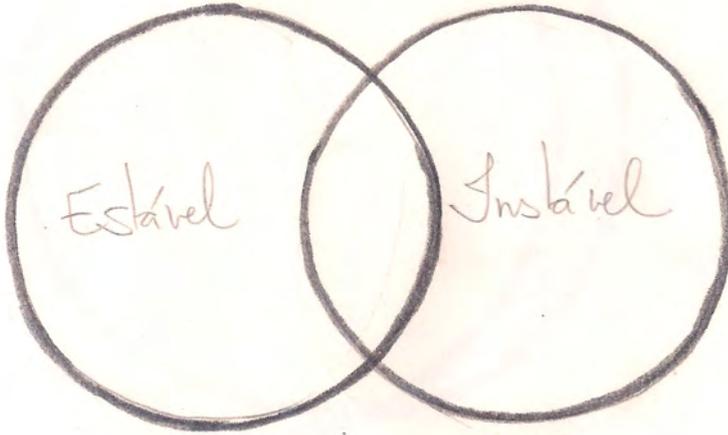
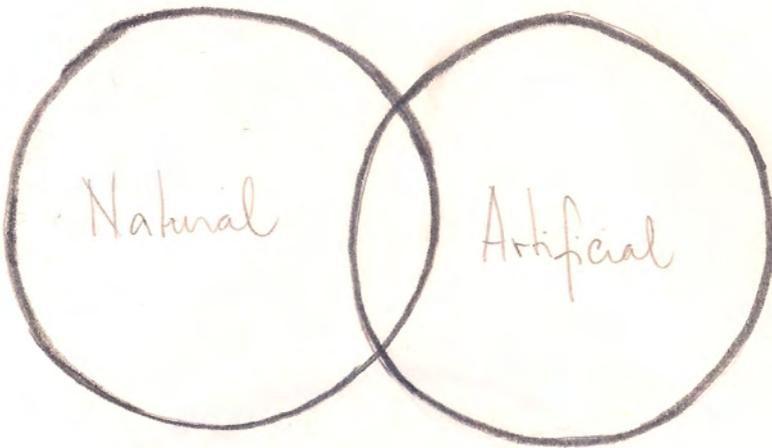
Um ponto central no pensamento de Simondon é considerar que o processo de individuação jamais termina: “Através das forças auto-organizadas do pré-individual e da intrusão de um ‘germe’, modos provisórios de resolução no pré-individual tornam-se possíveis e podem operar continuamente sem esgotar os recursos da atividade pré-individual”.<sup>9</sup> O indivíduo vivo nunca está inteiramente acabado, individualizado, mas sempre em processo e em constante intercâmbio com o meio que o cerca. O vivo conserva em si uma atividade de individuação permanente. A diferença entre o vivo e a máquina é que ele não somente se adapta ao meio, ou seja, modificando sua relação com o meio, mas sim modificando a si mesmo, ao inventar estruturas internas novas.

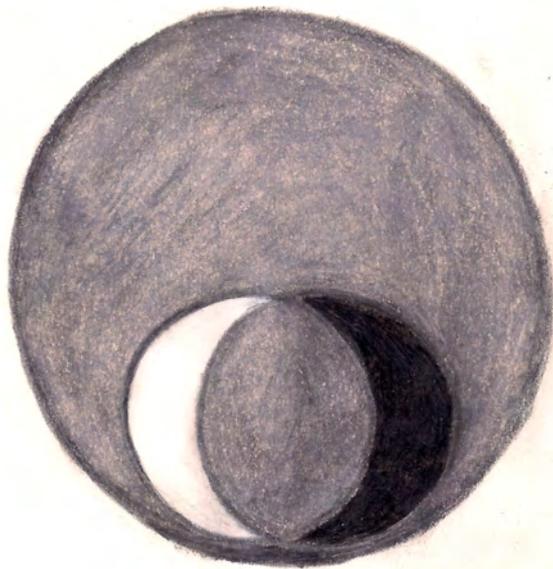
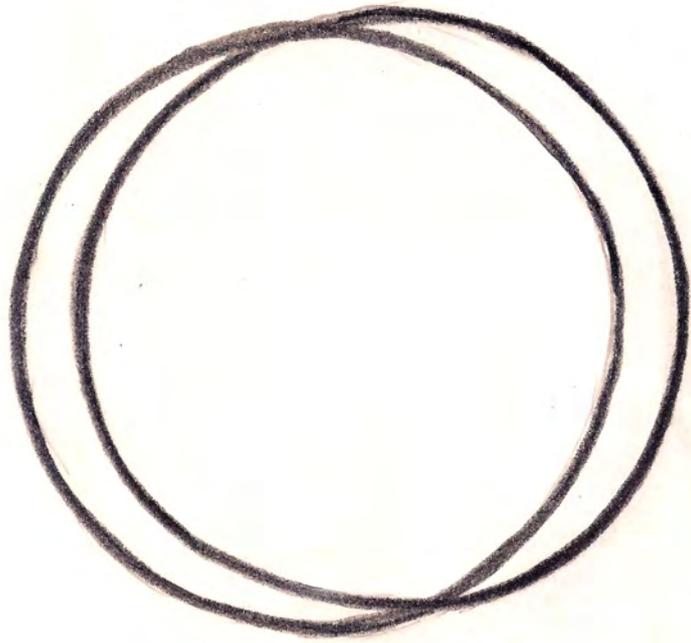
Uma estrutura de elementos em interação, em conexão, muitas vezes instável. É possível estabelecer uma série de estados e ações que funcionam como relações de força. Esses estados e ações se engancham num entrelaçamento onde os polos não cessam de se incluir, de se superar, separar e finalmente se transformar.

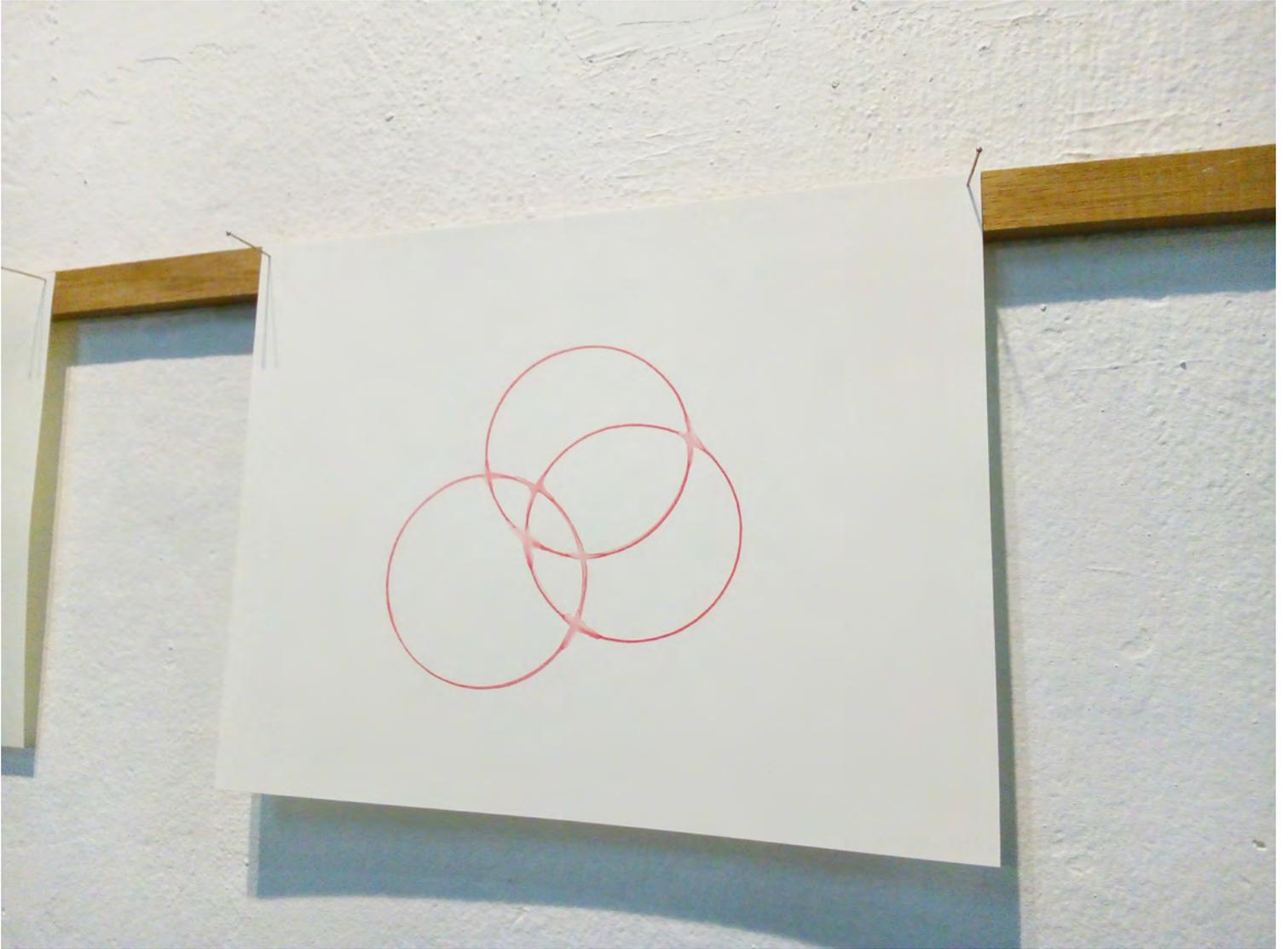
---

<sup>9</sup> GROSZ, 2017, p. 174

Energia	Esgotamento
Guardar	Descartar
Deixar fluir	Estar em alerta
Distração	Integração
Luz	Escuridão
Leveza	Densidade
Intensidade	Inércia
Submissão	Subversão
Distante   Próximo	
Disjunção	Confluência
Letargia	Diligência
Intenso	Superficial
Contraditório	Compatível
Dobrar	Distender
Largar	Capturar
Simetria	Desproporção







## 1.1 Perecível

### 1. Que está sujeito a perecer, deteriorável.

Toda obra artística carrega algo de um estado de transformação, de impermanência, de perecível. Obras antigas são mantidas sob constante preservação e restauração, mas a estabilidade não é real, pois elas estão em constante troca com o meio externo e suas intempéries. Algumas esculturas situadas em ambientes externos sofrem de um efeito corrosivo em contato com a chuva ácida; é como se a água comesse a pedra, devorasse o mármore e outros calcários, fazendo com que elas se dissolvam lentamente (Figura 1).

A condição perecível também pode ser observada, por exemplo, em um pentimento<sup>10</sup>, como em *Retrato equestre do Rei Philip IV* (1636, Figura 2), de Velázquez. Como é possível observar, os “arrepentimentos” só se tornam visíveis muitos anos após a execução do trabalho. No quadro, as camadas superiores de tinta, adicionadas posteriormente pelo pintor, ganharam transparência ao longo dos anos e deixaram visível a “versão anterior” das patas do cavalo. As duas imagens sobrepostas no quadro evidenciam uma desordem ou subversão temporal, assim como seu estado de perpétua mudança.



Escultura em Westphalia, Alemanha, fotografada em 1908 e em 1968.

---

<sup>10</sup> "Pentimento" em uma pintura é uma alteração encoberta pela versão final de um quadro e que aparece com o passar do tempo. Pentimento vem do italiano *pentimenti* que significa arrependimento.



Velázquez, *Retrato equestre do Rei Philip IV* (detalhe), 1636

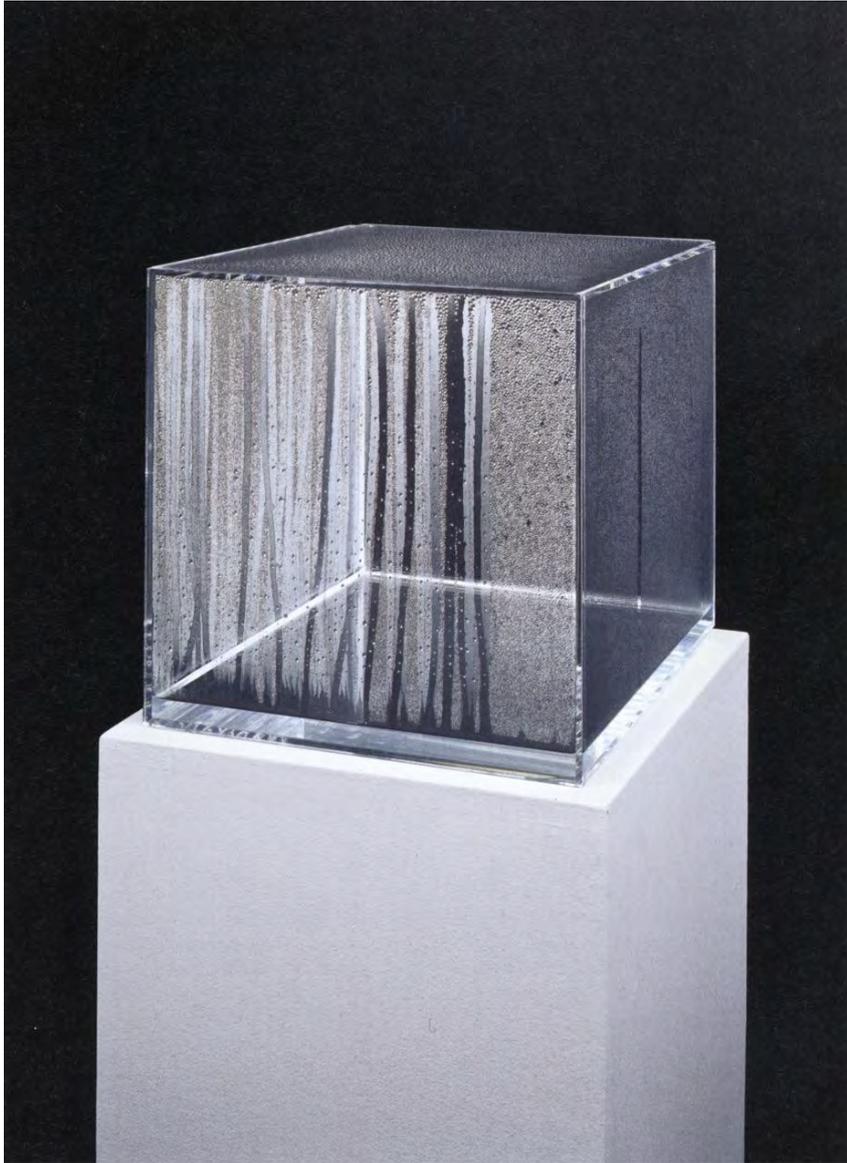
## 2. *Perire*

No entanto, existe outra dimensão do perecível, a qual podemos aproximar do conceito de *estado metaestável*, do filósofo francês Gilbert Simondon<sup>1</sup>.

O perecível pode ser entendido não no sentido de deterioração e finitude, mas a partir de sua origem etimológica, derivada do latim “*perire*”: PER = através + IRE = ir. “Ir através” é algo além do deixar de existir, que pode ultrapassar, transpor a morte de alguma forma. O perecível, nesse sentido, não é aquilo que somente acaba, mas é o que traz a dimensão processual, carregando em si a energia potencial da criação.

Em *Condensation cube* de 1965 de Hans Haacke, a diferença de temperaturas faz a água dentro do cubo de acrílico se condensar em gotas de vapor e escorrer para fora. A obra reage a seus arredores, e a imagem da condensação muda livremente. O cubo depende da presença física dos espectadores que, por sua proximidade, respiração e temperatura corporal, afetam o entorno e, conseqüentemente, o trabalho.

Fruto de interações também é o trabalho de 1985, *Grande Bhudda*, de Nelson Felix, no qual uma muda de mogno plantada em uma floresta, no Acre, cresce incorporando seis garras de metal fixadas em seu entorno. A árvore, como todo vegetal, carrega energia potencial, a condição metaestável que, a partir de um disparador — garras — possibilita que ambos se engendrem numa relação e estabeleçam um estado de equilíbrio próprio.



Hans Haacke, *Cubo de condensação*, 1965



Nelson Felix, *Grande Buddha*, 1985

Em 1957, Piero Manzoni dá início aos *Achromes*, uma série de trabalhos monocromáticos (por isso o nome *Achromes* para indicar a ausência de cor). Como ele diz em entrevista a *Azimuth*, em 1960, sua busca era por

“tornar uma superfície completamente branca (integralmente incolor e neutra) muito além de qualquer fenômeno pictórico ou qualquer intervenção alheia ao valor da superfície. Um branco que não é uma paisagem polar, não um material em evolução ou um belo material, não uma sensação ou um símbolo ou qualquer outra coisa: apenas uma superfície branca que é simplesmente uma superfície branca e nada mais (uma superfície incolor que é apenas uma superfície incolor). Melhor que isso: uma superfície que simplesmente é: ser (ser completo e puro)”.

Mas a ausência de cor serve para focar a atenção do espectador nas qualidades materiais da superfície do objeto. Usando materiais como algodão, feltro, fibra de vidro e poliestireno, que foram aderidos a uma placa, seu objetivo era criar uma obra de arte sem conteúdo,



*Piero Manzoni, Achromes, 1957*

além de sua materialidade imediata. Para isso, Manzoni usou também materiais perecíveis, como pão e argilomineral caulim. Os achromes posteriores foram tingidos com cores fosforescentes, encharcados com cloreto de cobalto, ocasionando a mudança de cor com a passagem do tempo. Variando do azul para o rosa e brilhando no escuro, o propósito do artista era mostrar o poder regenerativo autossuficiente dos elementos.

Em 1970, Robert Smithson deslocou cerca de 6.000 toneladas de rocha de basalto negro e terra para formar uma espiral de 460 metros de comprimento e cerca de 4,5 metros de largura, no Great Salt Lake, em Utah para criar o *Spiral Jetty*. O lago foi escolhido pelo artista por suas propriedades ecológicas e geológicas incomuns, como a coloração avermelhada da água, causada pela alta presença de micróbios. A forma espiral reflete a estrutura molecular dos depósitos de sal de cristal encontrados em toda extensão do lago. Criado em uma época em que os níveis de água eram particularmente baixos, o *Spiral Jetty* foi submerso em 1972. As secas causaram a recessão do lago em 2002 e a escultura permaneceu visível desde então.





Robert Smithson, spiral Jetty, 1970

Em *Sun Tunnels*, de Nancy Holt, os furos projetam no interior dos túneis escuros um conjunto de pontos de luz solar que estão sempre em movimento com a transitoriedade da luz do sol. O trabalho foi construído em 1976 no deserto de Utah, com quatro cilindros de concreto dispostos em forma de cruz num espaço de 26 metros de largura. Os eixos dos túneis se alinham no solstício de verão e inverno, de modo que cada túnel 'reage' de maneira diferente à luz natural; nos solstícios, os túneis enquadram o sol ao passar o horizonte no nascer e pôr do sol. Uma série de furos perfura cada cilindro que variam em tamanho de acordo com a magnitude das estrelas que representam. Holt projetou os padrões dos furos correspondendo a quatro constelações celestes. Holt usa a luz como material, uma luz que é transitória, que cria sombras e principalmente varia de intensidade. Tanto *Sun Tunnels* quanto *Skyspaces* operam em movimento cíclico, lidam com as intempéries, mas logo se alinham com o tempo e retornam a sua plenitude da forma como foi concebido.

A metaestabilidade proporciona às obras um fluxo constante entre um estado de equilíbrio e desequilíbrio, e um realinhamento de suas estruturas, permanecendo percíveis e ativos. Assim é a vida, viva.

---



Nancy Holt, sun tunnels, 1976

CAPÍTULO 2

# ORGÂNICO

O pensamento ocidental cultivou ao longo de séculos uma linha divisória que separa a humanidade da animalidade, ou, mais amplamente, da natureza. Apesar de essa concepção ser já há algum tempo desconstruída por diversos autores, ainda somos herdeiros dela. De acordo com o antropólogo francês Phillipe Descola, dessa cisão resultou um extraordinário desenvolvimento das ciências e das técnicas, mas também a exploração desenfreada de uma natureza composta, a partir de então, de objetos sem ligação com os humanos: plantas, animais, terras, águas e rochas convertidos em meros recursos que podemos usar e dos quais podemos tirar proveito. “Naquela altura, a natureza havia perdido sua alma e nada mais nos impedia de vê-la unicamente como fonte de riqueza.”<sup>14</sup>

A concepção da América Indígena como apontada por Eduardo Viveiros de Castro vai em direção oposta: “Os animais são gente ou se veem como pessoas. Tal concepção para eles está quase sempre associada à ideia de que a forma manifesta de cada espécie é um envoltório a esconder uma forma interna humana, normalmente visível apenas aos olhos da própria espécie ou de certos seres “transespecíficos” como os xamãs.”<sup>15</sup>

Descola, em seu livro *Outras naturezas, outras culturas*, vai além dos povos ameríndios para traçar outras formas que as relações entre humanos e não humanos, especialmente plantas e animais, podem assumir. Ele propõe quatro grandes formas de se conceber essas relações:

A primeira delas consiste em pensar que os não humanos possuem uma alma ou uma consciência idêntica à dos humanos, distinguindo-se entre si pelo fato de terem corpos diferentes que lhe permitem viver em meios diferentes. Esse é o caso da Amazônia.

---

<sup>14</sup> DESCOLA, 2016., p. 23

<sup>15</sup> VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p.3

A segunda forma consiste em pensar que os humanos são os únicos seres dotados de razão, mas que eles não se distinguem dos não humanos no que diz respeito ao aspecto físico. Esse é o nosso caso há alguns séculos.

A terceira forma consiste em pensar que os humanos e os não humanos compartilham qualidades físicas e morais idênticas que se distinguem de outros conjuntos de qualidades físicas e morais compartilhados por outros conjuntos de humanos e não humanos. É o caso na Austrália.

A última forma consiste em pensar que cada humano e cada não humano é diferente de todos os outros, mas que é capaz de manter com os outros relações de analogia (maior ou menor, mais quente ou mais frio e etc.) Esse é o caso na China e no México (DESCOLA, 2016, p 36).

A nossa cosmologia possui como base uma visão não compartilhada por outros povos, pois parte da distinção entre entidades naturais, humanos e objetos artificiais. Essa distinção tem raiz, segundo Viveiros de Castro,<sup>16</sup> numa série de fontes fundamentais para a nossa cultura, como o cristianismo e a filosofia grega, e depois impulsionada principalmente por Descartes. Ainda segundo o antropólogo, a forma como vivemos nossa condição de ser uma espécie social é o que caracteriza o ser humano. O ser humano transferiu para a cultura, para aquilo que é criado socialmente por ele, várias das funções que para os outros animais estão dadas na sua constituição genética: “os animais têm instinto, nós temos instituições; e boa parte dessas instituições tem por canalizar e regular nossos instintos. Essa é a imagem que a cultura ocidental criou do próprio homem.”

Segundo Peter Wohlleben,<sup>17</sup> novas teorias científicas já consideram uma nova leitura da vida vegetal. O Instituto de Botânica Celular e Molecular, da Universidade de Bonn, defende em pesquisa que as pontas das raízes de uma planta têm estruturas semelhantes ao cérebro: além de conduzirem impulsos elétricos, contêm sistemas e moléculas muito parecidos com os encontrados em animais. Quando as raízes avançam no solo, podem absorver estímulos. Os pesquisadores mediram impulsos elétricos que acarretaram mudanças comportamentais nas plantas após serem processados em uma “zona de transição”. Quando as raízes encontram substâncias tóxicas, rochas impenetráveis ou áreas úmidas demais, analisam a situação e repassam as mudanças necessárias à zona de crescimento da raiz, que muda de direção e se afasta dessas áreas críticas. Apesar do avanço dessas pesquisas, a maior parte da comunidade botânica ainda é cética sobre a existência de um local de processamento de inteligência, memória e emoções, mesmo com a comprovação das ações relatadas. Para Wohlleben, a negação das descobertas do comportamento semelhante

---

<sup>16</sup> VIVEIROS DE CASTRO, em vídeo para o Sesc São Paulo <https://www.youtube.com/watch?v=hBE-fDDEybdg>

<sup>17</sup> WOHLLEBEN, 2017, p.80

ao que é atribuído ao comportamento animal se deve à temeridade de uma ameaça dos limites entre os reinos vegetal e animal. O próprio Wohlleben questiona o que haveria de tão ruim no entrelaçamento dessas fronteiras e conclui:

A distinção entre planta e animal é arbitrária e se baseia na forma como o organismo se alimenta: enquanto uma realiza fotossíntese, o outro come seres vivos. No fim das contas, a única diferença além dessa diz respeito ao tempo de processamento de informações e sua conversão em ações (ibid., p. 80).

## 2.1 NATUREZA X CONSUMO

Descola reitera o fato de que delimitar o meio ambiente, a atmosfera e as plantas como separados do humano legitima atuar sobre eles de modo a transformá-los, explorá-los:<sup>18</sup> “não foi o desenvolvimento das ciências que mudou a ideia que temos da natureza, mas o contrário: o desenvolvimento científico somente foi possível quando a natureza passou a ser algo exterior aos humanos na Europa do final da Renascença.”<sup>19</sup>

De acordo com o economista e filósofo francês Serge Latouche, é por volta de 1880 que “rompeu-se o último elo” com a natureza:

Tendo desaparecido toda referência a um substrato biofísico qualquer, a produção econômica, tal como concebida pela maioria dos teóricos neoclássicos, parece não estar confrontada com nenhum limite ecológico. Consequência? O desperdício inconsciente dos recursos escassos disponíveis e a subutilização do fluxo abundante da energia solar. (...) A economia exclui a irreversibilidade do tempo. Ignora a entropia, a não-reversibilidade das transformações de energia e matéria (LATOUCHE, 2009. p. 15).

Latouche faz referência em seu *Pequeno tratado do decrescimento sereno* ao consumo de recursos naturais, tema que tem sido bastante debatido no século XXI em estudos como o do

---

<sup>18</sup> DESCOLA, 2016, p.40

<sup>19</sup> Mesmo o próprio ser humano, em sua relação consigo mesmo, passou por processos semelhantes. Por exemplo, o desenvolvimento da medicina no século XVII se dá no mesmo contexto. Compreender as funções do corpo a partir das leis da física só foi possível com o avanço da filosofia mecanicista promovida por Descartes e Boyle. Apenas quando o corpo é destituído de suas interdições religiosas pode passar a ser estudado como máquina. A dessacralização do corpo possui como contraponto, portanto, o desenvolvimento da anatomia. Ver *A história do Corpo — da Renascença às Luzes*, 2008, p. 459.

conceito de Antropoceno.<sup>20</sup> Ainda não se tem um consenso sobre quando o Antropoceno teria se iniciado, alguns consideram que seria no período da Revolução Industrial, com o aprimoramento do motor a vapor por James Watt e o uso de carvão em larga escala; outros defendem que foi após 1945 com a tecnologia nuclear e também com o consumo brutal de combustível fóssil que se deu no século XX.

Ao mesmo tempo em que podemos presenciar o aparecimento de um esforço em se reformatar o discurso sobre a relação do homem com os recursos naturais, é possível observar o surgimento de um novo “fetiche” do sujeito contemporâneo — o de uma vida em conexão com a natureza, porém expressa muitas vezes na forma de puro artificialismo. Como exemplo, vemos a crescente profusão de lâmpadas de *Led full spectrum* que emulam a luz do sol para o cultivo de plantas e hortas dentro de casa, eliminando assim qualquer necessidade da planta de contato com a ‘energia outdoor’.

Jean-Luc Nancy, em *Corpo-fora*,<sup>21</sup> afirma que o animal humano vem da natureza e não cessa de a ela retornar, mas ressalva sobre o risco de se retornar a uma natureza inteiramente desnaturada. De alguma forma, o cultivo do ‘natural’ por meios artificiais não seria um processo de esterilização da vida? Essa hipótese remonta a duas tendências que acompanham toda a filosofia da natureza e ainda permanece pertinente:

De um lado, os idealistas, os vitalistas e os românticos, que estendem o conceito de organismo aos seres aparentemente inanimados, situando o princípio do movimento da natureza no interior dos próprios corpos que se movem e conectando cada parte do cosmo por meio de uma ordem imanente à própria natureza. De outro, os atomistas, os racionalistas e os mecanicistas, que transformam a natureza em máquina sem vida própria, cujo movimento é sempre causado por fatores alheios (GONÇALVES, 2006, p. 10).

Essa contradição entre o pensamento da natureza como divina, animada ou como um imenso organismo vivo, e o que concebe a natureza como uma grande máquina desprovida de alma se refere ao historicismo da reflexão filosófica sobre a natureza. No entanto, tais concepções também animam o próprio processo de seu desenvolvimento, como é possível presenciar em nosso tempo,

---

<sup>20</sup> Antropoceno é um termo usado para descrever o período geológico mais recente na história do Planeta Terra, no qual a influência humana se tornou uma força geológica a moldar a paisagem global e a evolução do planeta, superando todas as forças naturais e deslocando o equilíbrio terrestre para uma direção imprevisível. O termo foi proposto pelo cientista holandês Paul Crutzen, sendo inicialmente apresentado numa conferência internacional sobre biosfera e geosfera no México em 2000, e ganhando notoriedade quando publicado num artigo na revista *Nature* em 2002 sob o título *Geology of Mankind*.

<sup>21</sup> NANCY, 2015, p. 12

quando parecia realizado o sonho de domínio da natureza, a humanidade passa a conviver com o pesadelo da extinção.<sup>22</sup>

No artigo *Breve léxico do nosso tempo*,<sup>23</sup> Antonio Guerreiro e João Oliveira Duarte sugerem esse *Zeitgeist* como uma inversão que começa a se fazer sentir:

no momento em que o sonho de domínio da natureza parecia pronto a cumprir-se, é esta que surge em modalidades míticas — em toda sua fúria e terror. A isto terá de acrescentar uma regressão: são as mais básicas necessidades de sobrevivência — a água, por exemplo —, algo semelhante ao início da espécie, que se encontram em perigo e em vias de se tornar objeto de disputas  
(GUERREIRO; DUARTE)

Cada época desenvolve suas problemáticas, desejos e obsessões; e a ausência de fronteiras e a mescla dos territórios são uma marca bem evidente no mundo contemporâneo. Para Donna Haraway em *A antropologia do ciborgue* (2000), não é mais possível distinguir o quanto somos seres artificiais. Um exemplo disso é observar uma prateleira de alimentos para *bodybuilding* e olhar para as máquinas em uma academia de ginástica para percebermos que estamos em um lugar que não existiria sem a ideia de corpo como máquina de alta performance; e nos entendermos, nesse sentido, como produtos tecnológicos.

## 2.2 NATURAL X ARTIFICIAL

Essa obliteração de fronteiras aparece também na arte contemporânea desde o seu surgimento. Lucy Lippard e John Chandler, no texto *A desmaterialização da arte* de 1968, apontam que a mudança de ênfase da arte como produto para a arte como ideia “libera o artista de limitações presentes — tanto econômicas quanto técnicas”, - o que fica bem caracterizado na relação com o uso dos materiais.

Em referência ao minimalismo, Robert Smithson, em seu texto *Entropia e os novos monumentos*, afirma que: “ao invés de serem feitos de materiais naturais tais como mármore, granito ou outros tipos de pedras, os novos monumentos são feitos de materiais artificiais, plástico, cromo e luz elétrica”. Mas a experimentação dos materiais, própria da arte contemporânea, não se restringe aos objetos transmutados de função e sentido nos *ready-mades* de Duchamp ou aos

---

<sup>22</sup> “Afiml, a natureza é ao mesmo tempo aquela que gera a vida e aquela que a extingue” (GONÇALVES, 2006., p.10).

<sup>23</sup> Lisboa, 2018.

materiais industriais minimalistas; movimentos como a *Arte Povera*, o *Mono-ha*,<sup>24</sup> a *Land art* os experimentam por outras vias, extrapolando o ambiente museu / galeria, tomando seu entorno e incorporando também a natureza como parte constituinte do trabalho artístico; ou a arte política brasileira dos anos 70 em que os materiais serviam como meio de operar um gesto político. O uso de novos materiais introduzem novos procedimentos.

O artista português radicado no Brasil Artur Barrio realiza vários projetos de intervenção no espaço urbano que exemplificam essa ação; como em *Situação ORHHHHH ou 5000 TE... NY... City* de 1969 no MAM-RJ — com materiais simples como espuma de borracha e aparas de madeira que junta a restos orgânicos de putrefação como carne e sangue e outros dejetos que preenchem suas trouxas. O artista, deste modo, utiliza o museu como depósito de lixo. No Manifesto do 3º Mundo (1969), Barrio afirma que o alto custo dos materiais históricos da arte estava impedindo a expressão e advoga pelo uso de materiais em decomposição, degradantes e baratos como base para uma nova estética.

Sobre tal atitude, Paulo Herkenhoff aponta: “É uma reivindicação do direito aos pequenos gestos e aos materiais não-canônicos como conquistas contra hierarquização da arte como história dos materiais.”<sup>25</sup> Assim, sob o argumento de que os materiais tradicionais eram instrumentos de elite que constroem artistas de países subdesenvolvidos, o próprio Barrio escreve: “O que procuro é o contato com a realidade em sua totalidade, do tudo que é renegado, do tudo que é posto de lado”, escreveu em 1978, referindo-se o uso de materiais orgânicos, como papel higiênico, sangue e urina. “(...) Acho que os materiais caros estão sendo impostos por um pensamento estético de uma elite que pensa de cima para baixo. Lancei situações momentâneas de confronto com o uso de materiais perecíveis, em um conceito de baixo para cima.”

Claudia Calirman nos atenta que o que poderia ser simplesmente visto como um modelo para uma arte humilde, no entanto, era “um projeto muito ambicioso de uma nova estética nas artes visuais,”<sup>26</sup> — cujas ideias se afinavam com as do movimento do Cinema Novo, especialmente na luta contra o regime ditatorial imposto no Brasil na época. Segundo o próprio Barrio, o artista declara que queria que seu trabalho causasse reações psico-orgânicas no espectador, fazendo-o participar de todos os seus aspectos sensoriais e suas implicações de prazer e repulsão. Ainda para Calirman, os espectadores eram levados a perceber essas trouxas como partes humanas

---

<sup>24</sup> Mono-ha foi um grupo surgido em Tóquio por volta de 1968. Suga Kishio, Lee Ufan e Nobuo Sekine são alguns dos artistas fundadores do movimento, que durou até 1974. O nome Mono-ha ou “a escola das coisas” foi cunhado retroativamente pelos críticos Teruo Fujieda e Toshiaki Minemura na revista *Bijutsu Techo* em 1973.

<sup>25</sup> HERKENHOFF, 2009, p. 202

<sup>26</sup> CALIRMAN, 2012, p. 82



Artur Barrio, *Situação ORHHHHH ou 5000 TE... NY... City, 1969*

dilaceradas e sangrando, e até como os restos mortais de pessoas torturadas pela ditadura. “A presença da trouxa em espaços públicos rompia a noção de um espectador imparcial, sugerindo a vulnerabilidade da sociedade ao regime repressivo.”<sup>27</sup>

À luz da situação política brasileira sob ditadura militar, o desenvolvimento das artes visuais baseadas nos meios tradicionais não se fazia mais convincente. A arte apresenta hipóteses em sintonia com as questões de seu tempo; e no momento em que a arte passa a ser entendida também como um processo, “esse processo passa a coincidir temporalmente com a vida do artista e espacialmente com o mundo em que essa vida é vivida.”<sup>28</sup>



Artur Barrio, livro de carne, 1979

<sup>27</sup> Ibid., p. 90

<sup>28</sup> ARCHER, 2001, p. 73

Impulsionados por Piero Manzoni e seu questionamento da natureza da obra de arte; e por Lucio Fontana e seu fascínio pelo conceito da matéria que se dilata no espaço e tempo, surge uma geração de artistas italianos, que foram agrupados sob o nome Arte Povera.

A Itália passa por um período de rápida industrialização e crescimento econômico nos anos 50 e início dos 60, que ficou conhecido como *Miracolo Italiano*, criando uma nova sociedade de consumo acessível a todos. Nesse contexto de um mundo tecnologicado e numa tentativa de fazer contraste a ele, os artistas da Arte Povera buscam sua afirmação poética com o uso dos materiais mais simples.

o termo arte povera inicialmente não se referia ao uso de materiais pobres, nem a uma crítica sociológica da sociedade de consumo, mas ao conceito de empobrecimento da experiência de mundo de cada pessoa; isso implica gradualmente libertar a própria consciência das camadas de preconceitos ideológicos e teóricos, bem como das normas e regras da linguagem da representação e da ficção (CHRISTOV-BAKARGIEV, 2001. p. 18).

Uma das características da Arte Povera é sua tentativa de mobilizar o potencial de objetos, estruturas, materiais, processos de produção ultrapassados e, portanto, antimodernistas. Porém, essa condição artesanal é colocada em perpétua justaposição com aquelas formas avançadas de tecnologia que caracterizavam a cultura de consumo pós-pop.

Eles tentaram criar uma compreensão subjetiva da matéria e do espaço, permitindo uma experiência da energia primária presente em todos os aspectos da vida, vivida diretamente e não mediada pela representação, ideologia ou linguagens codificadas. Essa energia destinava-se, por um lado, a corresponder às forças físicas básicas da natureza, como a gravidade ou a eletricidade, e, por outro lado, referir-se aos elementos fundamentais da natureza humana como vitalidade, memória e emoção (ibid., p. 18).

Michael Archer chama essa operação da Arte Povera de redescoberta de uma tautologia estética:<sup>29</sup> “o mar é água, um quarto é um perímetro de ar, algodão é algodão...”. Os artistas se utilizavam da justaposição de materiais manufaturados mundanos (tubos de néon, vidro, tecido) com materiais ou elementos naturais orgânicos (vegetais, animais vivos, terra, água, fogo)

---

<sup>29</sup> ARCHER, 2001, p. 91



Jannis Kounellis, Sem título (12 cavalos), 1969



Jannis Kounellis, Sem título, 2005

e até materiais invisíveis como a força da gravidade (Christov-Bakargiev afirma em referência a Giovanni Anselmo). Esses materiais forneceram um novo alfabeto para a linguagem que eles propunham, sem mediação da experiência real. Assim, “animais, vegetais e minerais surgiram no mundo da arte. O artista é atraído por suas possibilidades físicas, químicas e biológicas”, escreve Germano Celant em 1969.

Na mesma época, no Japão, também questionando o modernismo ocidental, se desenvolveu em Tóquio um movimento de arte denominado Mono-ha. Em meio aos trabalhos, dois de seus artistas fundadores Lee Ufan e Kishio Suga desenvolvem uma série de escritos propondo uma expansão das possibilidades experienciais da arte. Lee constrói a ideia de apresentar o mundo como ele é, sem intervenção, sem formação, mas apresentando o material em seu estado bruto. Enfatizando a estrutura relacional através da qual as coisas revelam sua existência, Lee tenta focar “o mundo como ele é”, através do “não fazer” em termos de uma conexão não-hierárquica entre mono (coisa ou material), corpo e espaço — para neutralizar o espaço entre o eu e o outro, a mente e a natureza.

A relação entre material artificial e natural tem um significado particular no movimento, considerando a taxa alarmante de industrialização no Japão, durante a década de 1960. Em vários escritos, encontramos referências ao Mono-ha como um fenômeno artístico visto como uma crítica ao mundo cada vez mais saturado de imagens. Os artistas queriam revelar que o próprio ato de “ver” era atormentado por restrições sociais, encorajando um contato fenomenológico direto com o mundo “como é”, não através de simulações: “Tudo o que posso fazer é ser como eu sou, no mundo como é, e mostrar claramente esse estado” resume Nobuo Sekine.

Para a historiadora e curadora do Guggenheim Alexandra Munroe, tanto a Arte Povera quanto o Mono-ha surgem de um espaço de ceticismo em relação ao projeto de industrialização da época e do desdobramento às críticas do modernismo. A diferença, porém, é que o ceticismo japonês aparece em um ângulo diferente do que ocorria na Europa e Estados Unidos. Para ela, a Arte Povera é profundamente fundada no luto humanista europeu do pós guerra, sendo uma arte ainda de caráter humanista, enquanto o Mono-ha buscava colocar homem e material, natureza e operação, e incidente e causalidade no mesmo nível.<sup>30</sup>

O movimento da Land Art, surgido nos Estados Unidos e Europa no final da década de 60, também explora relação entre a prática artística e ‘paisagem natural’. O início do movimento ambientalista e a mercantilização desenfreada da arte americana no final dos anos 1960 influenciaram ideias e obras do movimento. No entanto, foi principalmente a renovação da termodinâmica, com o aprofundamento do conceito de entropia, que marca a Land Art.

---

<sup>30</sup> Alexandra Munroe em vídeo na ocasião da exposição de Kishio Suga na Dia Foundation em 2016.



Nobuo Sekine, 1970



Os “land artists” produziram seus trabalhos fora do ambiente de galeria ou museu, expostas ao ar livre, lidando com a efemeridade e a eventual desintegração das obras.

Robert Smithson delineou os conceitos de “Site” e “Nonsite” para designar diferenças teóricas e instâncias de experiências acerca das obras. “Nonsite” foi denominado “*earthwork interior*” e indicava uma peça que poderia ser exibida em um cenário de galeria, deslocando materiais naturais de seus locais originais. “Site” referia-se aos trabalhos criados fora da infraestrutura da galeria em localidades específicas com materiais retirados desse local.

Os artistas da Land Art foram influenciados também por obras de arte pré-históricas, como Stonehenge e túmulos nativos americanos que eram monumentais em tamanho e escala. Michael Heizer, artista do movimento, conheceu sítios pré-colombianos, visitando várias escavações com seu pai, que era arqueólogo. Os monumentos pré-históricos, por meio de sua existência continuada, incorporaram a passagem do tempo através da decadência natural e da erosão. A entropia dos materiais — tanto artificiais quanto orgânicos — era parte integrante dos *earthworks*. As obras criadas ao ar livre foram naturalmente submetidas às depredações de seus elementos, de modo que a decadência e a desintegração eram parte de seu significado. O movimento desafiou as noções tradicionais de arte como produto por causa de sua natureza transitória e também pela escolha de situar os trabalhos em locais isolados. “O isolamento é a essência da Land Art” afirmava Walter de Maria, que produziu *Lightning Field* em 1971, no Novo México. Para ver a obra é necessário pernoitar numa cabana próxima. O modo como a obra é vista não é extrínseco à sua condição e significado, mas parte destes.

Em 1979 Rosalind Krauss propôs uma tese sobre esses trabalhos que continuavam a ser agrupados como ‘escultura’. Krauss propunha que a Land Art poderia ser mais bem definida como um duplo negativo, não sendo nem arquitetura nem paisagem, já que exploravam a relação entre a prática da arte e o controle do território, ou da paisagem. Segundo Michael Archer,<sup>31</sup> a sedimentação, as dobras, placas tectônicas, fraturas sísmicas e outros fenômenos geológicos, são espelhados pela deposição da matéria sobre memória, a luta para formar uma imagem clara a partir de uma mixórdia de impressões, as conexões feitas entre ideias díspares e a perda pelo esquecimento.

A concepção de arte de Robert Smithson se relaciona aos materiais, mas evidenciando o processo de formação destes, a estruturação, sedimentação e ação geológica sobre a matéria e também a ação industrial que moldam a paisagem. A renovação da termodinâmica no século XX permeia toda a obra artística e teórica de Smithson. Assim, processos como gravitação e sedimentação adquirem função operatória, como agente no processo artístico:

---

<sup>31</sup> ARCHER, 2001, p. 78



Michael Heizer, Duplo Negativo, 1969

Junto com o sentido do peso vem o sentido implícito do ser capaz de levantá-lo, estimativas sobre as possibilidades do manuseio, sobre estabilidade e posições mais prováveis. De por os materiais, em vez de construir (PEIXOTO, 2010, p. 14).

O artista produz uma série de possíveis ações como suspender, inclinar e deixar cair, usando a tendência do próprio material e criando a partir dos processos inerentes à matéria. Tudo se coloca sob o princípio da matéria conduzida por dinâmicas irreversíveis, sejam processos industriais, ruptura urbana e ambiental ou fenômenos naturais como estratificações minerais, formações geológicas e cristalização. Ainda segundo Nelson Brissac Peixoto,

Para ele [Smithson], a produção artística que surgia então (o minimalismo) está relacionada, de um modo abstrato, à lógica formal da cristalografia. A forma de um cristal típico — definido como um sólido configurado por superfícies agrupadas simetricamente, que têm relações definidas com um conjunto de linhas imaginárias chamadas eixos — dá a chave para elucidar a estrutura das caixas criadas por Judd, muito semelhantes à ideia cristalográfica. Embora essas estruturas não correspondam a nenhum cristal natural: elas entrariam em colapso sem a tensão dos eixos (ibid, p. 12).

Novamente voltamos a Simondon, que formula uma teoria da gênese dos cristais. Para ele, os cristais são a matéria mais dinâmica da natureza inorgânica, tocando o comportamento de seres vivos. Os cristais seriam, com isto, o ponto de encontro entre o inorgânico e o orgânico.

Um cristal é um processo de autocriação, que começa a elaborar uma distinção entre uma interioridade e uma exterioridade, uma distinção entre dois locais desdobrados de um único local. No cristal, ocorrem constantes combinações em que sua massa muda para formar novas estruturas. A energia que o cristal usa para produzir novas configurações leva à ruptura de suas antigas estruturas.

Um cristal pode crescer a partir de uma semente muito pequena, ou um germe intruso, colocada dentro de uma solução aquosa saturada. A semente cresce em todas as direções na solução, já que cada camada do cristal na criação fornece uma base para a próxima camada. A solução aquosa contém em si o potencial para processos de cristalização, que são apenas desencadeados e alinhados camada por camada através da intrusão da semente ou do germe e podem, em princípio, continuar até que todos os potenciais da solução estejam totalmente cristalizados, isto é individualizados. O germe, ou semente, é a erupção da singularidade dentro da solução, que transforma a solução — um sistema de metaestabilidade.

O cristal é uma “resolução” da disparidade do sistema, o ponto de individuação que produz uma unificação provisória do diferente, um indivíduo. Nesse processo, o cristal externamente é mantido por um sistema ordenador, mas está constantemente mudando devido às rupturas e aos desenvolvimentos estruturais.



Robert Smithson, Broken circle / Spiral Hill, 1971

CAPÍTULO 3

# INDETERMINAÇÃO X INTERSEÇÃO

elaboração de hipóteses







Jean-Luc Nancy em *Corpo Fora*, me recorda que “corpo estranho” é toda espécie de objeto, peça, pedaço ou substância introduzida de maneira mais ou menos fortuita no interior de um conjunto ou de um meio considerado homogêneo e dotado de regulação própria a qual o “corpo estranho” não se deixa submeter. Nancy usa como exemplo uma viga de cimento numa floresta e me leva a pensar:

o que seria então um corpo estranho inserido numa construção?



Fotografei construções que cruzam o meu trajeto e as plantas que crescem ultrapassando-as, a energia bruta da vida que faz brotar algo num ambiente escasso e inóspito. Como a natureza afeta a paisagem de concreto?

Gramas, musgos e árvores crescem por entre muros ou fendas no concreto onde parece não haver terra alguma. Artur Barrio, ao se deparar com um esgoto onde crescia erva viçosa e verdejante, escreveu em seu relato de “4 dias 4 noites”: “da morte surgia a vida no processo incrível

das transformações orgânicas, assim saquei a morte no sentido da vida ou seja que as duas formavam um todo neste pequeno planeta dito azul...”

As plantas parecem sobreviver numa condição aparentemente inóspita, de forma “independente” ou “autossuficiente”. Sem terra e somente com água proveniente de chuva, seu único sustento parece ser a luz do sol.



Não seriam então essas plantas materializações de eros?

Emanuele Coccia: “As plantas não precisam da mediação de outros seres vivos para sobreviver. Nem a desejam. Tudo o que exigem é o mundo, a realidade em seus componentes mais elementares: pedras, água, ar, luz. Veem o mundo antes que ele seja habitado por formas de vida superiores, veem o real em suas formas mais ancestrais. Ou, antes, encontram vida onde nenhum outro organismo consegue isso. Transformam tudo o que tocam em vida, fazem da matéria, do ar, da luz solar o que será para o resto dos seres vivos um



espaço de habitação, um mundo. A autotrofia - é o nome dado a esse toque de Midas que permite transformar em alimento tudo o que se toca e tudo o que se é - não é simplesmente uma forma radical de autonomia alimentar, é sobretudo a capacidade que elas têm de transformar a energia solar dispersa pelo cosmos em corpo vivo, a matéria disforme e disparatada do mundo em realidade coerente, ordenada e unitária."

Elizabeth Grosz: "A planta, em suas

relações com seu mundo, seu exterior, envolve energias que formam ordens cosmológicas e terrestres. Essas capacidades fornecem energia solar, água e minerais necessários para sustentar seu próprio crescimento - a planta, nos termos de Bergson, alcança até o sol através de suas funções orgânicas. É também uma ordem interna de crescimento e desenvolvimento, um padrão particular de vida que requer e participa de suas operações cósmicas. A planta requer e gera duas ordens, uma interna,



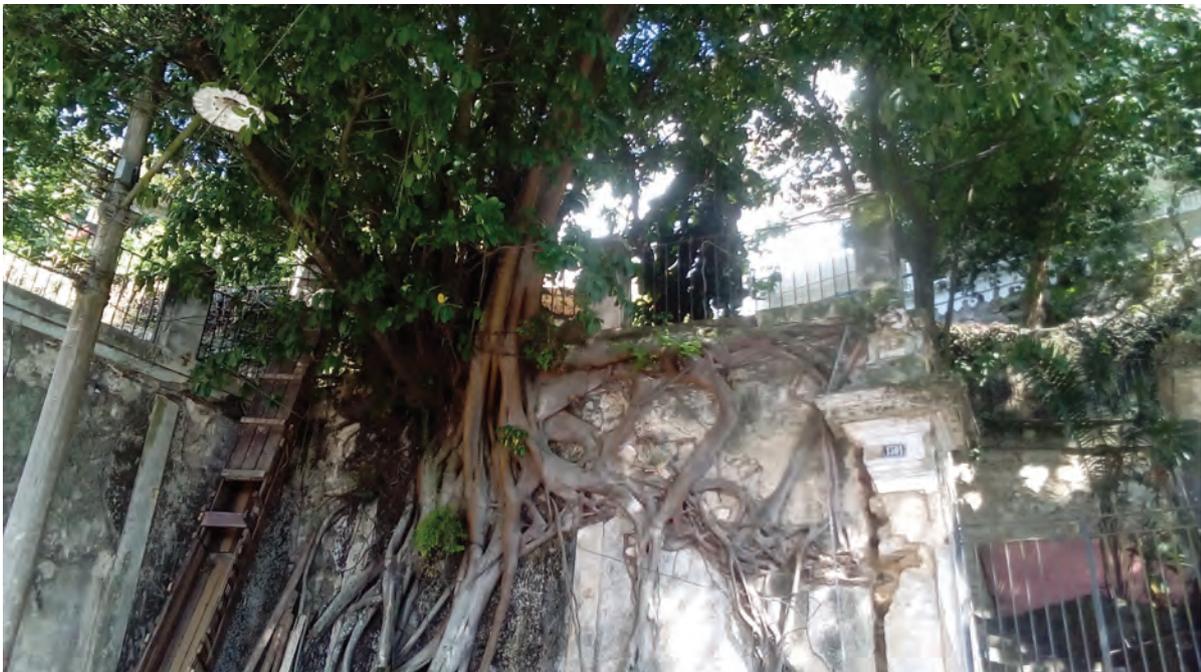
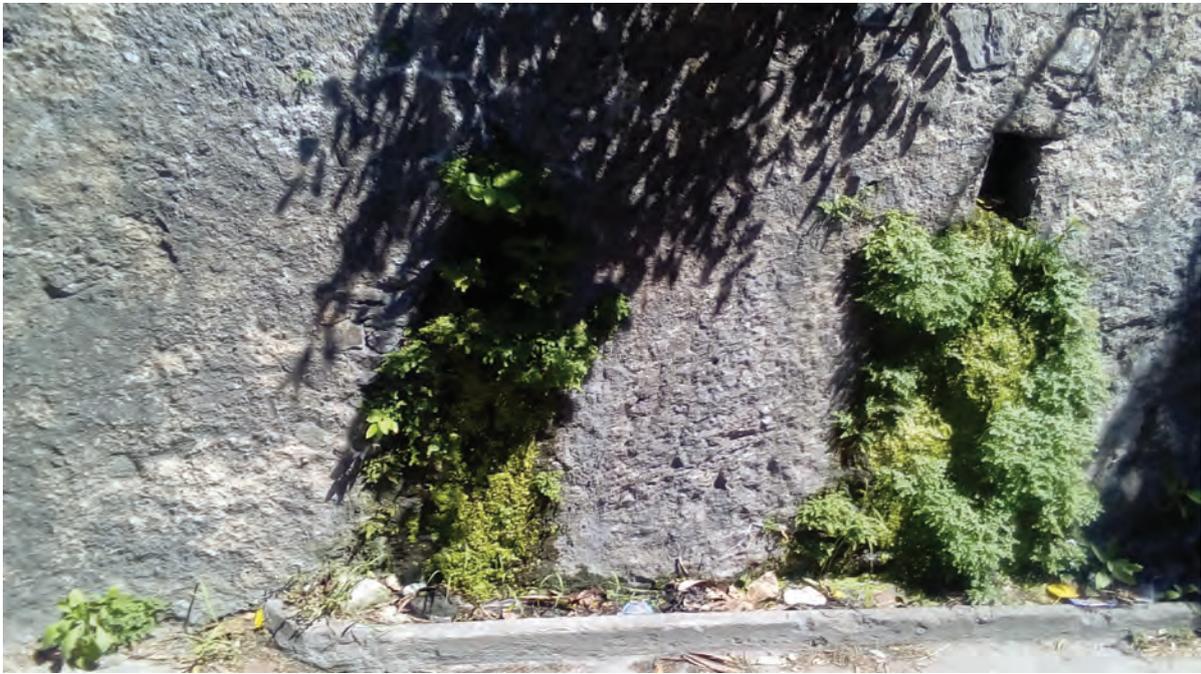
William-Adolphe Bouguereau ,Young Girl Defending Herself against Eros, 1880

relacionada à auto-organização, a outra externa, relacionada ao universo, para viver, reproduzir e florescer.”

Esses embates entre natureza e concreto não parecem apenas uma relação de força como luta, mas há também um certo enlace.

Assim como na representação de Eros de Bouguereau, tanto a planta quanto o concreto parecem coexistir em relação de rendição e resistência.

Há várias versões sobre o mito de Eros. Para alguns filósofos, Eros era descendente de Caos, sendo assim uma divindade primordial. Enquanto o Caos era o representante do vácuo reinante no universo, Eros é a energia que organiza e unifica tudo. Através dele, tudo passava do estado caótico para a condição cósmica – Eros é a força cósmica da fecundação.











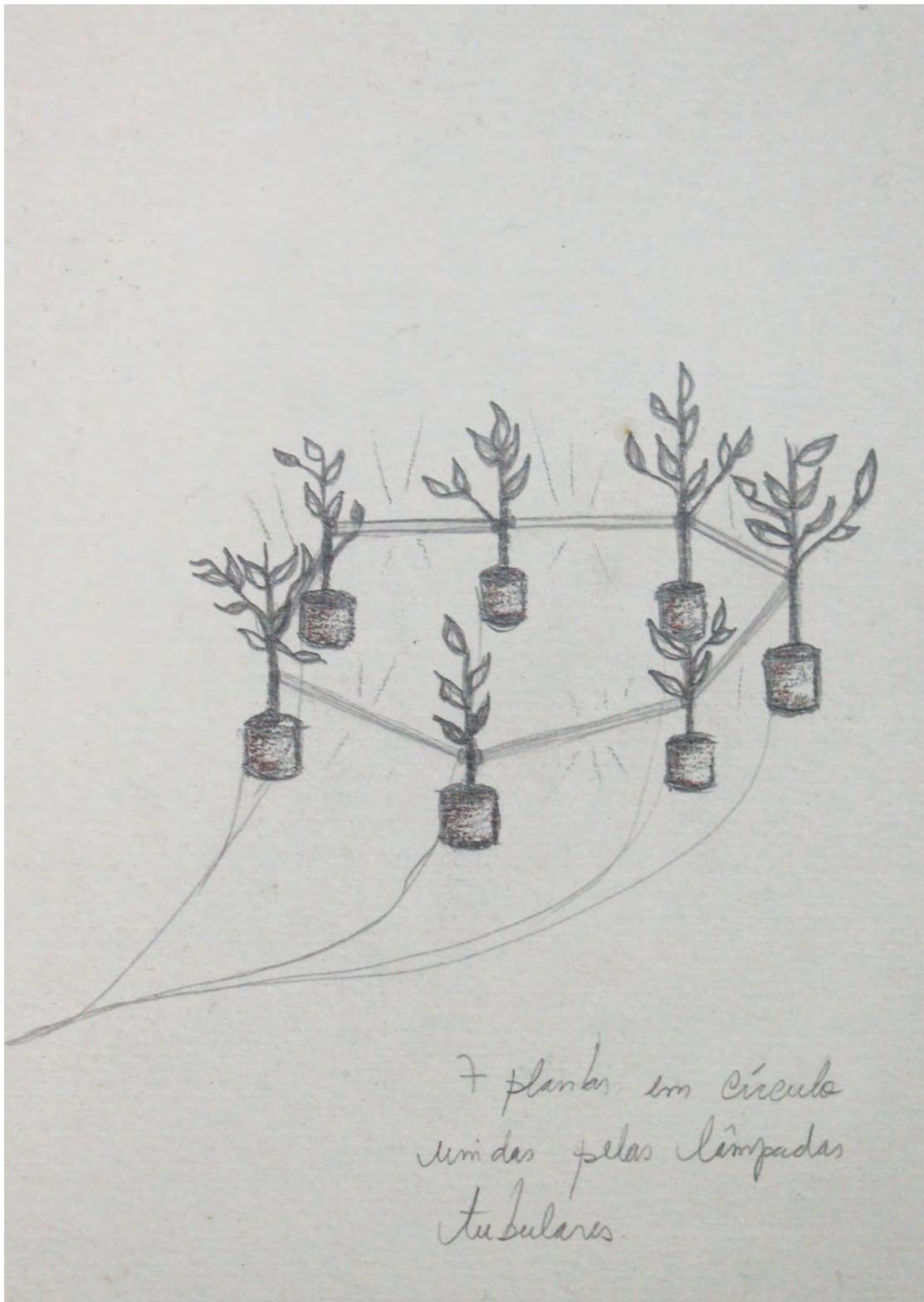


Eclipse II – trabalho apresentado na exposição Bruto na Galeria Candido Portinari em 2018



Li há alguns anos uma matéria em uma revista científica que dizia que as plantas possuem vida séssil, ou seja, imóvel, logo, não podem se locomover para se proteger de algum perigo, e é provavelmente por isso que não possuem órgãos insubstituíveis. Uma planta tem um desenho modular, podendo perder 90% do seu “corpo” e não morrer. E ainda, diferentemente dos animais que tem seu desenvolvimento interrompido quando atingem uma maturidade sexual, as plantas não param de se desenvolver e crescer, e não param de construir novos órgãos e novas partes de seu próprio corpo. A única coisa permanente e estável é a mudança.

Emanuele Coccia: “A vida vegetal é a vida enquanto exposição integral, em continuidade absoluta e em comunhão global com o ambiente. É com o fim de aderir o máximo possível ao mundo que desenvolvem um corpo que privilegia a superfície ao volume: A proporção muito elevada da superfície em relação ao volume nas plantas é um dos traços mais característicos. É através dessa vasta superfície, literalmente espalhada pelo ambiente, que as plantas absorvem os recursos difusos necessários a seu crescimento. Sua ausência de movimento é apenas o reverso de sua adesão integral ao que lhes acontece e a seu ambiente. Não se pode separar – nem fisicamente nem metafisicamente – a planta do mundo que a acolhe.”



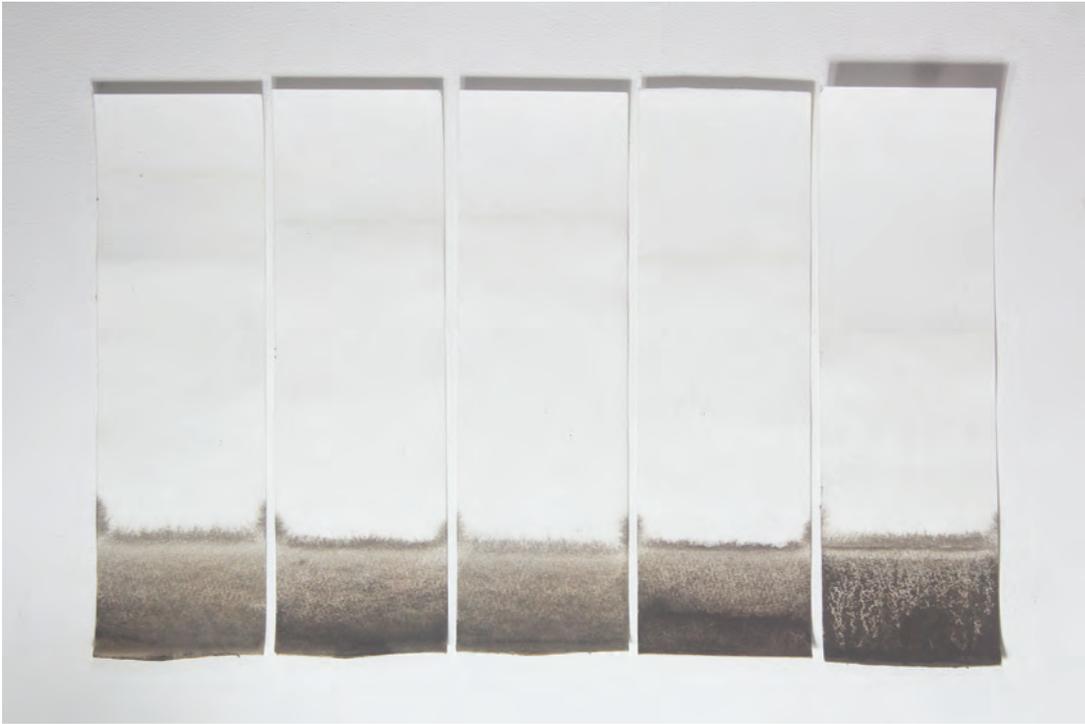
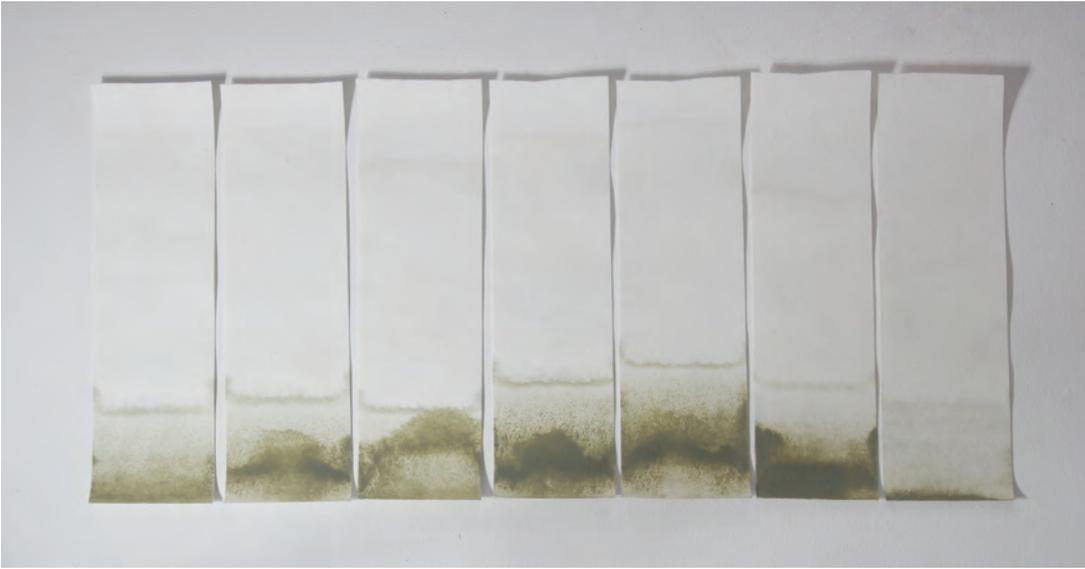


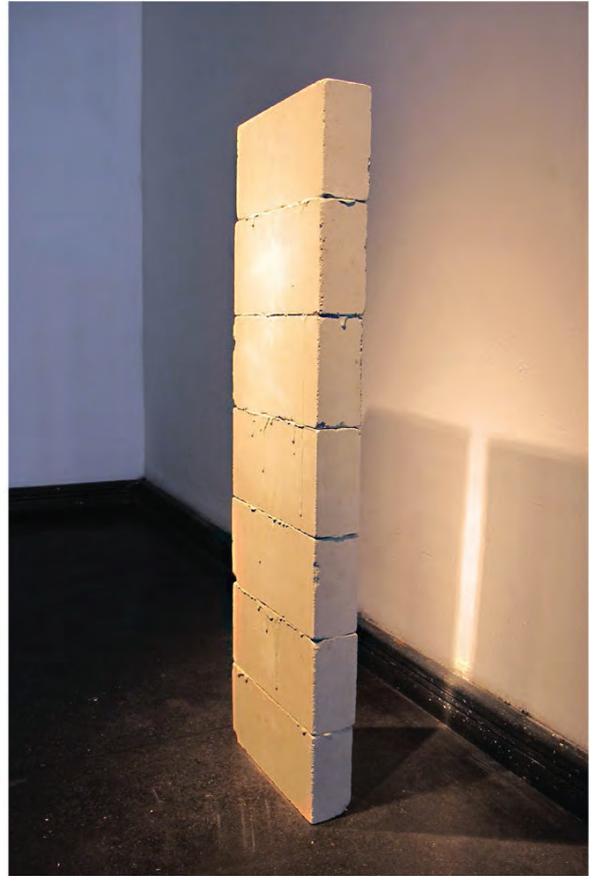
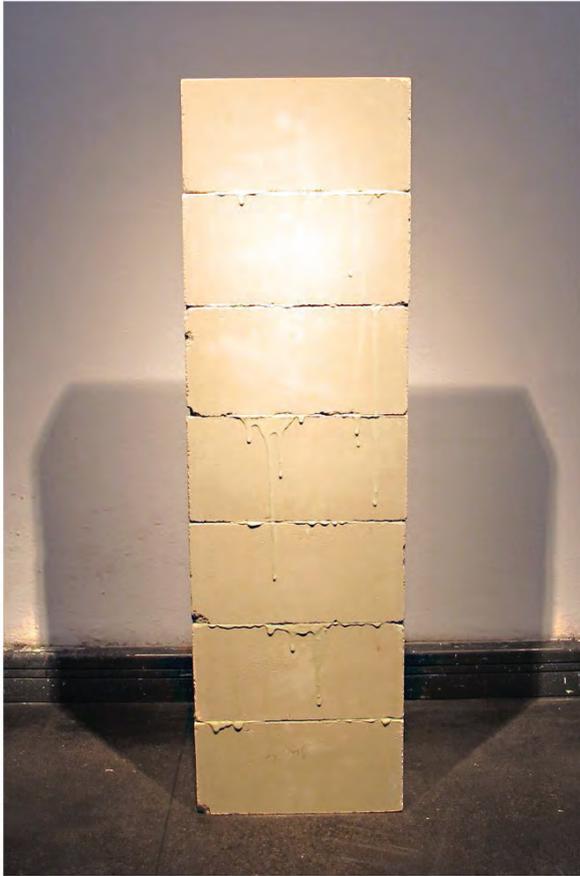
Eclipse III – apresentado na exposição Bruto



John Constable  
Study of sky and trees, 1821

As plantas da espécie *Ficus* se assemelham a um arbusto. Sua cor e suas folhas têm aspecto genérico. Elas poderiam ser a representação de qualquer árvore em qualquer representação de paisagem.





Sedimentações – trabalho apresentado na exposição Bruto

As transformações de energia em suas diferentes formas não são totalmente reversíveis, mas marcadas pela ‘flecha do tempo’. Essa não reversibilidade das transformações da energia e da matéria é que se denomina por entropia. Robert Smithson exemplifica esse conceito, inicialmente descoberto como a Segunda Lei da Termodinâmica, em seu texto de 1966, Entropia e os novos monumentos. O artista descreve dois montes de areia posicionados lado a lado, um de areia branca e um de areia preta, e uma criança correndo em sentido horário em volta dos dois montes; em pouco tempo, provavelmente teremos

um só monte de areia cinza; se então a mesma criança correr novamente no sentido anti-horário não teremos a separação dos montes de volta, mas provavelmente eles se misturarão ainda mais. Smithson ainda completa: “A energia é mais facilmente perdida do que obtida e no futuro derradeiro todo o universo vai queimar-se e ser transformado numa completa uniformidade.”

Essa uniformidade  
poderia ser assimilada  
então como equilíbrio?



## Matéria se refere a tudo no universo que tem massa e ocupa espaço?

Suga Kishio: “A consciência de que uma coisa ‘existe’ equivale a reconhecer sua existência incontestável, e ela não pode de maneira nenhuma lembrar um estado de não-existência. Essa existência é completamente distante de qualquer restrição artificial, ou seja, ela é a própria negação de toda obra de criação humana. Enquanto to ser deriva da consciência de um estado,

a existência deriva da consciência física de uma coisa. Na consciência de ‘existir’ é suprimida qualquer qualidade fictícia que consista seja em recriar alguma coisa de novo, seja em preencher qualquer estrutura com uma certa concepção da existência para fazer dela um objeto único.

O próprio ‘fato de existir’ já é em si uma maneira de ser para nós completamente única e original. Transpor uma coisa ‘que existe’ para seu estado de existência mais extremo, fazer passar do estado de coisas comuns que reconhecemos habitualmente para um estado de ‘existência’ onde cada uma delas adquire uma independência, não seria esse o caminho que nos permitiria



ultrapassar o sentimento de que os homens criam os objetos?

O artista deve ser pelo menos aquele que começa rejeitando qualquer sentimento, qualquer ideia latente de criar alguma coisa. Reconhecer a passagem de um objeto de seu estado de ‘existência extrema’ é reconhecer a atividade humana como intermediária.”

O termo Eclipse deriva do grego *ékleipsis* e significa ‘abandonar, deixar para trás’. Esse nome foi escolhido para nomear a série de trabalhos apresentados nesse capítulo, pois lidam com uma noção de transformação, de estar em construção. Os materiais ‘naturais’ como a planta ou a argila caulim quando dispostos juntos a materiais de construção subvertem de alguma forma a brutalidade de um pedaço de concreto, desencadeando um embate de forças onde se percebe relações como energia e esgotamento, morte e vida, brutalidade e leveza.

O ato de abandonar torna-se um ato de desapego a materialidade e uma forma de assumir a impermanência das coisas do mundo, assim como a nuvem que forma-se no horizonte e desaparece com um simples sopro do vento.

## Bibliografia

- ALMEIDA, Rogério. Eros e Tântatos : a vida, a morte, o desejo. São Paulo, SP: Ed. Loyola, 2007.
- ARCHER, Michael. Arte contemporânea : uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BAKARGIEV, Carolyn. Arte povera. London: Phaidon Press, 2014.
- CALIRMAN, Claudia. Brazilian art under dictatorship : Antonio Manuel, Artur Barrio, and Cildo Meireles. Durham: Duke University Press, 2012.
- COCCIA, Emanuele. A vida das plantas: uma metafísica da mistura. Florianópolis: Cultura e barbárie, 2018
- DANOWSKI, Déborah, e CASTRO, Eduardo V. Há mundo por vir? : ensaio sobre os medos e o fins. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017.
- DESCOLA, Philippe. Outras naturezas, outras culturas. São Paulo: Ed. 34, 2016.
- FERREIRA, Glória, e COTRIM, Cecília. Escritos de artistas : anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- GONÇALVES, Márcia. Filosofia da natureza. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- GROSZ, E. A. The incorporeal : ontology, ethics, and the limits of materialism. New York: Columbia University Press, 2017.
- KUNZRU, Hari, HARAWAY, Donna. Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. Print.
- LATOUCHE, Serge. Pequeno tratado do decrescimento sereno. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- MARCONDES, Danilo. Iniciação à história da filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein (13a. ed. City: Jorge Zahar Editor, 2010.
- NANCY, Jean-Luc. Corpo Fora. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.
- NAVES, Rodrigo. Nelson Felix. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- PEIXOTO, Nelson B. Paisagens críticas Robert Smithson ; arte, ciência e indústria. São Paulo: EDUC, 2010.
- PONTY, Maurice. A natureza. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- SMITHSON, Robert. Entropia e os novos monumentos, 1966.
- WOHLLEBEN, Peter. A vida secreta das árvores. Rio de Janeiro, RJ: Sextante, 2017.