

Poéticas da nuvem: pintura, paisagem e modos de ver na opacidade

Maria Clarissa Spindola Mendes

UNESP - UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
'JULIO DE MESQUITA FILHO'
INSTITUTO DE ARTES

Maria Clarissa Spindola Mendes

Poéticas da nuvem: pintura, paisagem e modos de ver na opacidade

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Artes, sob orientação do Prof. Dr. Sérgio Mauro Romagnolo.

Área de concentração: Artes Visuais

Linha de pesquisa: Processos e procedimentos artísticos.

São Paulo

2022

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

M538 p	Mendes, Maria Clarissa Spindola, 1979- Poéticas da nuvem : pintura, paisagem e modos de ver na opacidade / Maria Clarissa Spindola Mendes. - São Paulo, 2022. 168 f. : il. color. Orientador: Prof. Dr. Sergio Mauro Romagnolo Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes 1. Artes. 2. Arte moderna. 3. Pintura. 4. Pintura paisagística. I. Romagnolo, Sergio Mauro. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título. CDD 759.981
-----------	--

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

Maria Clarissa Spindola Mendes

Poéticas da nuvem: pintura, paisagem e modos de ver na opacidade

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Artes.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Sergio Mauro Romagnolo

Instituto de Artes da Unesp - Orientador

Profa. Dra. Rita Luciana Berto Bredariolli

Instituto de Artes da Unesp

Prof. Dr. Fernando Cidade Broggiato

Sec. Cultura/Osasco

Aos que, na escuridão, cantam

Agradecimentos

Ao Prof. Sergio Mauro Romagnolo, pela orientação e aprendizados;
à Profa. Rita Bredariolli, ao Prof. José Spaniol e ao Prof. Fernando Broggiato,
pelas preciosas considerações e contribuições.

Aos professores e funcionários do Instituto de Artes;
aos representantes discentes e colegas de pós-graduação
e à todos que lutam e resistem em defesa da universidade pública.

À todos os meus professores.

Aos meus colegas de trabalho na Faculdade Rudolf Steiner,
pelo constante incentivo e entusiasmo
e à todos os meus alunos, que tanto me ensinam.

Aos meus amigos – sem eles eu não seria quem sou.

À minha família, por tudo.

“(...) Tu és a própria nuvem.
O próprio vento.
A própria chuva sem fim...”
(Cecília Meireles)

“Mas a conclusão da passagem joyciana – “fechemos os olhos para ver” – pode igualmente, e sem ser traída, penso, ser revirada como uma luva a fim de dar forma ao trabalho visual que deveria ser o nosso quando pousamos os olhos sobre o mar, sobre alguém que morre ou sobre uma obra de arte. *Abramos os olhos para experimentar o que não vemos*, o que não mais veremos (...). Sem dúvida, a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um *ter*: ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, votada a uma questão de *ser* – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí.” (Georges Didi-Huberman)

Resumo

A dissertação *Poéticas da nuvem: pintura, paisagem e modos de ver na opacidade* tem como objetivo principal explorar processos e procedimentos da arte contemporânea. Busca investigar, a partir da produção plástica, as relações entre a pintura e as questões que envolvem a opacidade e a transparência dos fenômenos. A partir do texto *Dentro do nevoeiro*, de Guilherme Wisnik, observa como as imagens instáveis e mutantes da nebulosidade se tornaram marcantes na contemporaneidade, questionando a ideia de clareza e visibilidade total e evocando outras formas de ver o mundo. Com as ferramentas da pintura, assim como do estudo de obras de artistas e teóricos da arte, a pesquisa tem como referência central o desenvolvimento teórico de Hubert Damisch em *Théorie du /nuage/* (*Teoria da /nuvem/*), em que a imagem da *nuvem* é analisada enquanto elemento que tanto contradiz e esconde quanto salvaguarda as lógicas visuais da perspectiva linear, desdobrando-se em múltiplos aspectos visuais ao longo dos últimos séculos. O trabalho plástico segue no aprofundamento dessas questões, considerando o fazer artístico como ato de reflexão e posicionamento frente aos fenômenos, e busca oferecer um conjunto de imagens que possa contribuir para o debate acadêmico e para as práticas artísticas na atualidade.

Palavras-chave: arte contemporânea; pintura; imagem; nuvem; Hubert Damisch.

Resumé

La thèse *Poétique du nuage : peinture, paysage et manières de voir dans l'opacité* a pour objectif principal d'explorer les processus et procédures de l'art contemporain. Elle cherche à interroger, du point de vue de la production plastique, la relation entre la peinture et les enjeux d'opacité et de transparence des phénomènes. À partir du texte *Dentro do nevoeiro (Dans le brouillard)*, de Guilherme Wisnik, il observe comment les images instables et changeantes de la nébulosité sont devenues saisissantes à l'époque contemporaine, interrogeant l'idée de clarté et de visibilité totale et évoquant d'autres manières de voir le monde. Avec les outils de la peinture, ainsi que l'étude d'œuvres d'artistes et de théoriciens de l'art, la recherche a pour référence centrale le développement théorique d'Hubert Damisch dans *Théorie du /nuage/*, dans lequel l'image du *nuage* est analysé comme un élément qui à la fois contredit et cache et sauvegarde les logiques visuelles de la perspective linéaire, se déployant sous de multiples aspects visuels au cours des derniers siècles. Le travail plastique continue d'approfondir ces problématiques, considérant l'acte artistique comme un acte de réflexion et de positionnement face aux phénomènes, et cherche à proposer un ensemble d'images pouvant contribuer au débat académique et aux pratiques artistiques aujourd'hui.

Mot-clés: art contemporain; peinture; image; nuage; Hubert Damisch.

Sumário

. Introdução 12

. Cap. I - Poéticas do enevoamento:

imagens da opacidade na arte moderna e contemporânea 28

- O problema da transparência 30
- O ofuscamento da modernidade 35
- A névoa da contemporaneidade 43

. Cap. II - A teoria da /nuvem/:

o enevoamento na pintura a partir de Hubert Damisch 55

- A nuvem – índice 62
- A nuvem – teatro 67
- A nuvem – rasgo 74
- A nuvem metafísica 80
- A nuvem vazio 87

. Cap. III - A paisagem contemporânea e a nuvem: por outras formas de ver

– ou– *Um caderno de imagens e algumas considerações...* 101

- Névoas e neblinas 103
- Fumaças e vapores 109
- Restos e vestígios 113
- Sonhos e esquecimentos 116
- Vazios e desaparecimentos 120
- Experimentos na opacidade 124

. Considerações finais 153

. Referências 157



Andrei Tarkóvski. *Cão Dak*, instantâneo, 1980. _

Introdução

É noite de maio, e um nevoeiro baixa sobre a cidade. Lembro dos mitos ameríndios. Como disse Cao, nevoeiro é um pouco a sensação do deserto, sem direção, sem saída, igual para todos os lados. Uma paisagem que leva para dentro, que leva ao espanto. Sertão.

O que é estar com uma paisagem que não está? A mesma, mas diferente. Neste tempo sem tempo, que tem os sonhos, a espera e a escuta, como paisagens. O nevoeiro, o deserto e o tempo – lugares em que nos encontramos com aquilo que somos. (notas de uma artista em quarentena, 2020¹)

As questões desenvolvidas nessa pesquisa se constituíram de forma orgânica a partir de múltiplas observações e práticas em torno da experiência da imagem. O interesse por elas se formou ao longo dos últimos anos, perpassando encontros, investigações poéticas, imaginações e reflexões, e definindo-se lentamente enquanto conceito. De um estado de estranheza e descoberta em torno de trabalhos artísticos e observações sensíveis, aos poucos surgiram contornos, recortes e definições. Da lembrança afetiva de um passeio às cegas em meio à neblina que cobria Paranapiacaba em uma tarde longínqua, de muitas descidas da Serra do Mar em meio ao nevoeiro, até o recente estado de isolamento social imposto por uma pandemia, desenvolveram-se práticas artísticas, registros e questionamentos. Tanto a imersão na prática de ateliê quanto a sistematização dos conceitos que a circundam vieram a compor a trama de processos e procedimentos que, em torno das questões relativas à *nuvem, nebulosidade e opacidade dos fenômenos*, delimitou a zona de interesse da pesquisa.

Alguns indícios surgiram já na graduação em arquitetura, quando meu percurso se orientou predominantemente em direção às questões relativas à imagem e representação da paisagem. Tecidos esvoaçantes cobrindo os edifícios em construção, ruínas, contornos e cores da cidade foram registrados em vídeos, pinturas, fotografias e desenhos ao longo dos anos de formação. Alguns desses registros deram origem ao Trabalho Final de Graduação *São Paulo, um percurso do olhar ao gesto*, composto por processos plásticos em torno das paisagens urbanas de São Paulo.

¹ Escritos realizados pela pesquisadora ao longo dos meses de isolamento social imposto pela pandemia de Covid-19.

No prosseguimento da pesquisa junto às artes visuais, o trabalho se direcionou para o desenvolvimento dos processos e procedimentos de pintura e desenho, ampliando as pesquisas de cor, textura, materialidade e espacialidade da imagem.

Em 2010, em uma série de pinturas explorando o uso do branco – e os *brancos* que o compõem: branco-neve, branco-cal, branco-nuvem, branco-névoa, branco-casa, branco-concha... – a imagem esbranquiçada se mostrou não apenas como nuance de cor, mas como possibilidade de propiciar o *desaparecimento* das coisas. O desaparecimento do mundo tragado pelo branco, a desagregação pelo excesso de luz ou de opacidade, os vestígios de coisas esquecidas no branco e as várias qualidades e texturas desta cor permearam meus processos pictóricos por um longo período. Restos de imagens e silhuetas em desaparecimento passaram a inspirar práticas artísticas, e a ideia da opacidade e do “nublamento” se fortaleceu como fonte de interesse e pesquisa. (fig. 1 e 2).



Figura 1 – *Branco*. Acrílica e óleo sobre tela, 120 x 150cm, 2012. Acervo da autora



Figura 2 – *Mãos em branco*. Acrílica e grafite sobre tela, 120 x 120cm, 2012.
Acervo da autora

Uma referência neste sentido é a obra de Cy Twombly (fig. 3 e 4), em que os sinais gráficos, marcas e manchas sobre a tela muitas vezes operam de forma que a imagem parece estar ‘desaparecendo’ em meio ao branco da tela, como que engolidos pela superfície do suporte.

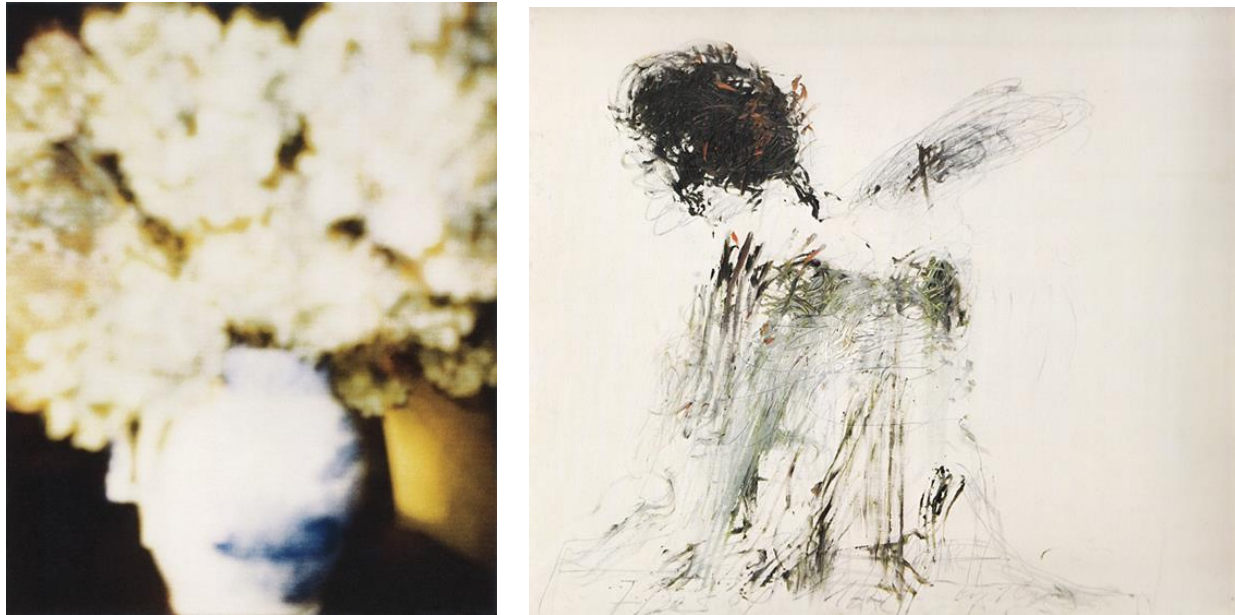


Fig. 3 e 4 – Cy Twombly. *Flowers* (fotografia), 1980 (esq.) e *Idos de março*, 1962. / WikiArt.

Outra menção a essa questão veio da observação da ação do *tempo* sobre as superfícies pictóricas, tal como pode ser visto em pinturas murais antigas. Em um detalhe dos afrescos de Masolino de Panicale (1383 – 1447) em Castiglione Olona, por exemplo, a deterioração das substâncias pelo tempo fez com que surgissem linhas e manchas brancas na imagem, levando-a a um outro estado de presença e efeito (fig. 5). Como inscrições geológicas, os desenhos surgidos escavam espaços e ‘esculpem’ a superfície, tornando-a tátil e ambígua. Pelo caminho da desintegração dá-se, na imagem, o surgimento de algo novo. Como se os desenhos fossem, tal como coloca Ítalo Calvino, as narrativas sobreviventes em meio ao caos que tudo desfaz².

² “Somente nos relatos de Marco Pólo, Kublai Khan conseguia discernir, através das muralhas e das torres destinadas a desmoronar, a filigrana de um desenho tão fino a ponto de evitar as mordidas dos cupins.” (CALVINO, 2003, p.9)

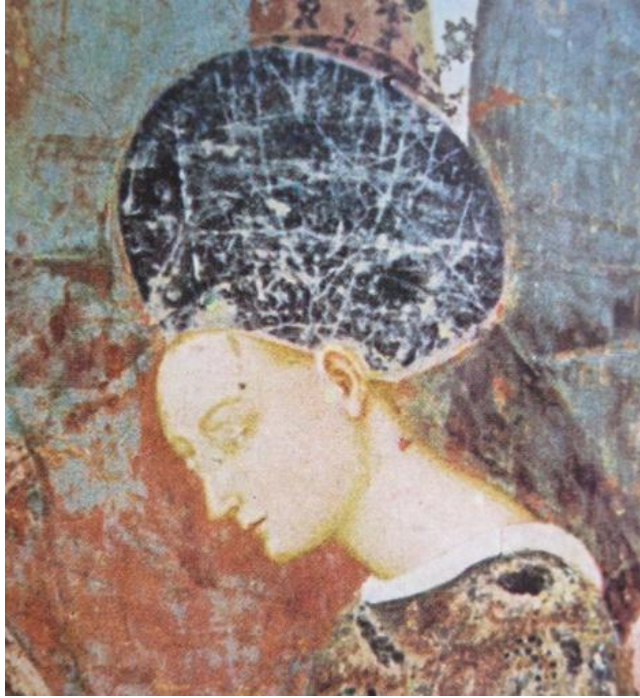


Figura 5 – Masolino. Detalhe de pintura mural em Castiglione Olona, 1435.

Que possibilidade é essa de transitar por entre as coisas que se desintegram, traçando novos percursos e narrativas? No panorama contemporâneo essa questão é evocada, por exemplo, no trabalho de Laura Vinci realizado para a exposição Arte/Cidade III em São Paulo (*Sem título*, 1997). Na instalação, realizada em um prédio em estado de deterioração, vê-se um monte de areia que escorre lentamente por um orifício no piso do edifício, formando um novo monte no andar de baixo (fig. 6). A obra, como uma grande ampulheta em escala arquitetônica, evoca a passagem do tempo e o *destruir-se / reconstruir-se* constantes a que a paisagem da cidade é submetida, como um processo constante de arruinamento e sobreposição de camadas. Além disto, também é a imagem de um estado de *espelhamento*, em que o espaço vazio surgido na medida em que a areia escorre é reconstituído, inversamente, pelo novo monte de areia que se forma no andar inferior. Conforme cresce o vazio de cima, também cresce, de forma reflexa, o novo espaço preenchido, abaixo. Como se o desaparecimento também fosse, de certa forma, uma espécie de reaparecimento, em outro plano, de uma nova imagem.



Figura 6 – Laura Vinci. *Sem título*, 1997. / Site da artista.

Com a continuidade do interesse pelo tema do desaparecimento, foram realizadas, em 2014, uma série de monotipias e colagens a partir de registros fotográficos da cidade. O “decalque” dessas imagens (realizado a partir da transposição, com solvente, das impressões digitais para o papel de arroz – fig. 7) provocava imprevisibilidades e surpresas, revelando “restos” da imagem original. No processo de colagem, surgiu também o encontro entre a leveza do papel e a densidade do papelão usado como suporte, evocando a polaridade *transparência / opacidade* (fig. 8 a 12). Ao longo deste trabalho, também surgiu um jogo entre as manchas das *nuvens* (muitas vezes misturadas às manchas do decalque) e o contorno preciso dos *fios* da rede elétrica urbana e das edificações. Ou seja, um contraste entre os aspectos borrados e enevoados e os espaços arquitetônicos, geométricos e precisos da paisagem. Esses aspectos passaram a complementar as questões anteriores, formando um conjunto de interesses em torno do *enevoamento* da imagem e seus efeitos na paisagem.

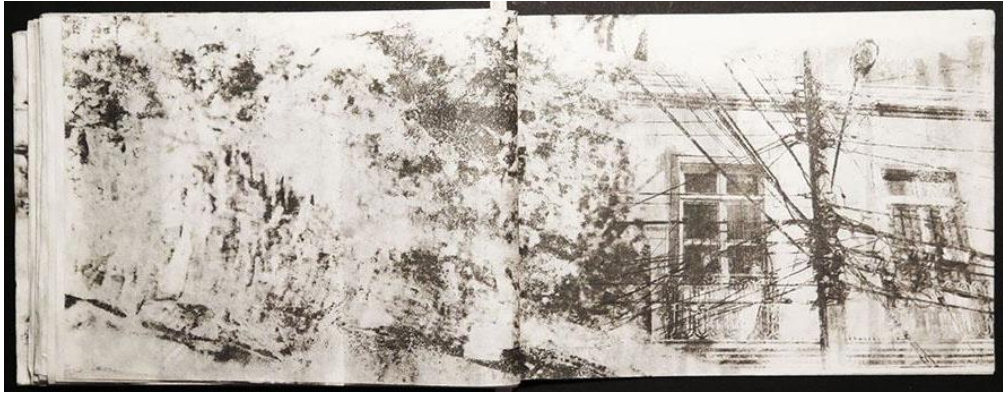
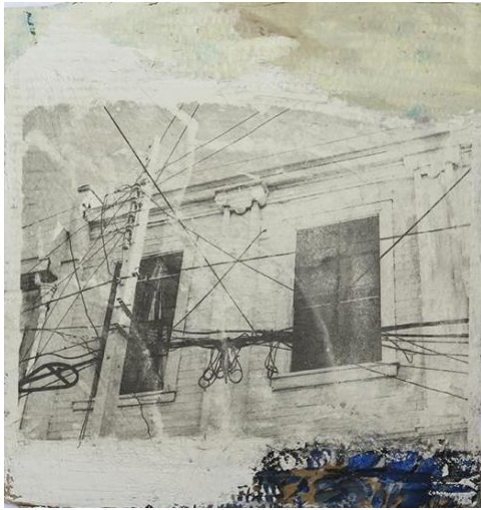


Figura 7 – *A entropia e a cidade*. Monotipia sobre papel, 20x40cm, 2014.



Figuras 8 a 12 – *A entropia e a cidade*. Monotipia, colagem e acrílica sobre papelão, entre 15x15cm e 35x40cm, 2014.
Acervo da autora



Posteriormente, em uma série de telas denominadas *do desaparecimento* (fig. 13 e 14), efetuei uma operação de cobrir as cores iniciais com brancos e cinzas, até fazer desaparecer os elementos mais vibrantes da pintura. Interessavam-me as sobras, os rastros e pequenos sinais que restavam ou eram preservados em meio à opacidade das camadas.



Figuras 13 e 14 – *do desaparecimento*. Óleo, acrílica e grafite sobre tela, 70x50 cm e 40x30cm, respectivamente, 2015. Acervo da autora

Em 2016, após um trabalho em que as nuvens se tornaram quase sólidas diante do fundo negro (fig. 15 e 16), a polaridade “nuvens/fios” ganhou outros contornos, visto que o elemento nuvem tomava o lugar da concretude e da opacidade, e as linhas, de algo efêmero e aéreo. Somando a essas pesquisas os registros fotográficos que realizo desde 2009³, a imagem da *nuvem* se constituiu um elemento recorrente no meu processo artístico, tanto

³ A *Coleção de nuvens* constitui um arquivo de centenas de imagens de nuvens registradas por mim. Uma parte desta coleção foi exposta na obra “*Sugestão*” ou “*visão parcial de uma coleção de nuvens*” realizada para o Seminário Emergências 2020 (fig. 190-192).

em seu caráter figurativo – em suas múltiplas formas, densidades e conformações – quanto na variedade de cores, reflexos, texturas e ambientes atmosféricos que evoca.



Figuras 15 e 16 – *Nuvens*. Acrílica, carvão e grafite sobre papel. 150 x 100cm cada, 2016.
Acervo da autora

Ao mesmo tempo, as imagens enevoadas também trouxeram a relação com *contextos paisagísticos* específicos, tal como regiões desérticas, ruínas e paisagens em processo de erosão e desertificação. Em 2018, por exemplo, durante a especialização em Fundamentos da Cultura e das Artes (Instituto de Artes da Unesp), essa questão foi retomada a partir da leitura d’*Os Sertões*, de Euclides da Cunha. A descrição da paisagem da caatinga presente na primeira parte do livro – *A Terra* – inspirou uma série de desenhos e gravuras que resultaram na tiragem de um livreto artesanal e na monografia *Três traduções: percursos de desenho por entre paisagem, gravura e livro*, apresentada na conclusão do curso (fig. 17 a 21).

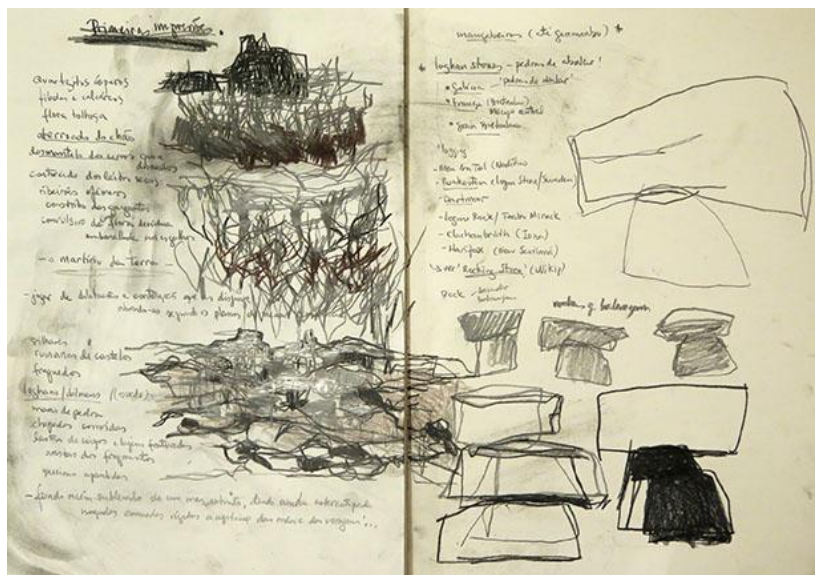


Figura 17 – estudos de desenho a partir d’ Os Sertões, 2018.



Figura 18 a 21 – A terra d’Os Sertões, linoleogravuras, entre 20x20cm e 50x40cm, 2018.
Acervo da autora

A questão ecológica premente do desaparecimento de biomas ao redor do mundo também foi um motivador para seguir explorando as imagens que desaparecem e se esfacelam. Um exemplo são as imagens de satélite que constatarem fenômenos como o ressecamento quase total do Mar de Aral, na Ásia Central, ao longo das últimas décadas. Retratado através de uma sucessão de imagens, a superfície negro-azulada do que era o quarto maior lago do mundo dá lugar a uma mancha disforme e esbranquiçada (fig. 22). O que essas imagens nos provocam? Como aprofundar nosso olhar sobre elas?



Figura 22 – Registros de satélite do desaparecimento do Mar da Aral. / BBC⁴

Em relação a isto, o estudo de obras que friccionam as relações com a paisagem e suas transformações também contribuiu para o desenvolvimento dessas questões. Robert Smithson, por exemplo, considerou em seu trabalho o constante e inevitável processo de desintegração a que estão submetidas todas as estruturas do mundo⁵ e atuou junto a esses processos. *A Spiral Jetty*, de 1970, desapareceu e reapareceu na superfície do Great Salt Lake nas últimas décadas (fig. 23), e atualmente está cercada de áreas secas, devido à redução do nível de água do lago. A cada transformação da paisagem, uma nova perspectiva da obra se

⁴ < https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/02/150226_mar_aral_gch_lab > acesso em 16 set. 2019.

⁵ Cf. SMITHSON, R. in: FERREIRA, 2006, p.194.

revela. No que diz respeito às atuações sobre a paisagem, também podemos mencionar trabalhos como a ação de Francis Alÿs *Quando a fé move montanhas*⁶ (fig. 24), o trabalho *Fronteiras Verticais*, de Cildo Meireles, a instalação *No ar* (fig. 37) de Laura Vinci e a obra *Arrasto*, de Marcelo Moscheta, que trazem à tona diferentes questões sobre a ação humana e a representação da paisagem. Obras que provocam novas perspectivas na relação com o espaço, operam deslocamentos na percepção do ambiente e por vezes atuam diretamente em seus meios sociais, demonstrando que a transformação da sensibilidade em relação às coisas que nos rodeiam é parte integrante das dinâmicas de transformação do mundo. Tanto a *nuvem* quanto outros elementos “amorfos” e em estado de “instabilidade” – vapores, fumaças, areias e ambientes atmosféricos em geral – parecem indicar que há muitas parcelas de “não ver” dentro daquilo que vemos, assim como possibilidades de “ver” dentro da invisibilidade e da opacidade.



Figura 23 e 24 – Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970 / Dia Art Foundation (esq.) e Francis Alÿs, *Quando a fé move montanhas*, 2002. / Site do artista.

⁶ Obra realizada na periferia de Lima, Perú, em que o artista reúne centenas de pessoas que trabalham voluntariamente por um dia inteiro para deslocar uma duna 10cm de seu lugar.

Do *sfumato* renascentista, passando pelas brumas de William Turner, pelo esfumaçado que baliza as cores das pinturas de Mark Rothko, as manchas dos quadros de José Bechara, a leveza dos papéis de Mira Schendel, as paisagens brancas de Armando Reverón, o *Livro nuvem*, de Hilal Sami Hilal (fig. 25), as coletas de orvalho e maresia de Brígida Baltar (fig. 58), entre outros... destaca-se um conjunto de trabalhos artísticos em torno das formas “enevoadas” e “informes” que inspirou e norteou o projeto.



Figura 25 – Hilal Sami Hilal. *Livro nuvem*, 2018. / Bolsa de Arte.

As perguntas se tornaram mais claras, no entanto, ao encontrar o texto do historiador da arte Hubert Damisch, *Théorie du /nuage/: pour une histoire de la peinture*⁷, ainda pouco presente em pesquisas acadêmicas do Brasil. Nele, o teórico francês realiza um amplo estudo sobre imagem da *nuvem* na história da pintura ocidental, contrapondo-a à limitação do modelo perspéctico renascentista e indicando os múltiplos aspectos que ela adquiriu nos séculos seguintes. Para Damisch, a força de uma imagem pictórica se dá por seu potencial enquanto *ato do pensamento*, enquanto *reflexão* ativa sobre a realidade contida em sua *inteligência pictórica*⁸. E o significante nuvem, enquanto imagem do “inapreensível”

⁷ *Teoria da /nuvem/: por uma história da pintura* (tradução nossa). DAMISCH, 1972.

⁸ ALPHEN, 2006, p. 93-94.

(por oposição a uma invenção baseada na arquitetura e na geometria euclidiana tal como a perspectiva linear), seria ainda hoje a parcela que escapa ao nosso poder cognitivo lógico e, portanto, capaz de despertar novas formas de ver o espaço, vindo a ser grande parte daquilo que nos atrai e nos intriga na arte.

Paralelamente, no texto *Dentro do nevoeiro* de Guilherme Wisnik foi encontrado um estudo aprofundado sobre a metáfora da nuvem e do nevoeiro em relação à sociedade contemporânea. O autor destaca, através de diversos exemplos provindos da arquitetura e da arte, que vivemos hoje em um mundo *impalpável* e *instável*, no qual justamente o *informe* e a *nuvem* seriam suas potentes expressões⁹. Considerações que afirmaram a atualidade e a pertinência do tema e ajudaram a afinar a questão central da pesquisa. Esta constituiu-se, portanto, a partir da proposição de explorar visualmente as zonas de aproximação e distanciamento entre elementos plásticos da pintura e as questões teóricas estudadas, considerando o elemento *nuvem* (em sentido amplo, enquanto imagem, representação e alegoria, tal como desenvolve Hubert Damisch e como metáfora da modernidade, tal como demonstrado por Wisnik) como ponto de partida, inspiração e aprofundamento do olhar contemporâneo para este tema.

De que forma o elemento “nuvem” – enquanto imagem do informe, do “impalpável” e como metáfora da contemporaneidade – está presente nas práticas artísticas contemporâneas, especialmente nas práticas pictóricas? Como esse elemento, aplicado nas imagens, nos traria pistas sobre as formas atuais de ver o mundo e suas paisagens?

A partir desses questionamentos, busco compreender, inter-relacionar e destacar alguns dos encontros e lacunas existentes entre as referências encontradas sobre o tema, relacioná-las com o trabalho de artistas contemporâneos e sobretudo explorar, na prática, como essas considerações se desdobram no processo artístico. Para isso a pesquisa foi estruturada em três eixos:

I - O estudo da questão da transparência e da opacidade no contexto de formação da modernidade e do olhar contemporâneo;

⁹ WISNIK, 2012, p.6.

II - O panorama da imagem da *nuvem* na história da pintura e seus desdobramentos na arte contemporânea;

III - A observação de obras de artistas contemporâneos relacionadas ao tema da pesquisa, as considerações suscitadas por essas obras e o trabalho prático de ateliê.

O primeiro eixo, desenvolvido no capítulo I, traz um panorama de alguns dos elementos do “enevoamento” presentes nas artes da modernidade até os dias de hoje. Através de um sobrevoo por alguns desses aspectos, e baseado sobretudo no texto de Guilherme Wisnik, foi destacada a relação entre os conceitos de transparência e opacidade com a ideia da modernidade e desenvolvidos alguns aspectos de como isso se desdobrou na contemporaneidade e na arte contemporânea. Também foram utilizados os pensamentos de Didi-Huberman, Walter Benjamin, Jonathan Crary e Byung Chul Han.

No segundo capítulo foi explorada a questão da pintura em si, detalhando, sobretudo através da abordagem de Hubert Damisch, o desenvolvimento do elemento *nuvem* na história da pintura. Os diversos aspectos desse elemento, tal como trazido pelo autor, foram observados e desenvolvidos através de uma observação de obras pictóricas e de seus procedimentos. A questão do confronto do elemento *nuvem* com os paradoxos da perspectiva linear tal como desenvolvido pelo autor forma o centro do capítulo, abrindo aspectos de reflexão sobre a essência da imagem pictórica. Pretendeu-se desenvolver e aprofundar o olhar sobre as questões que envolvem a pintura enquanto prática e modo de ver o mundo.

Por fim, o terceiro capítulo agrupa a questão da *nuvem* e da nebulosidade a partir das suas múltiplas manifestações em trabalhos artísticos modernos e contemporâneos, assim como na prática de ateliê da pesquisadora. A partir das reflexões suscitadas pelos artistas e teóricos estudados na pesquisa, buscou-se possibilidades de desdobramentos poéticos contemporâneos das perspectivas estudadas. Estruturado através de um caderno de imagens, margeadas por trechos reflexivos, imaginativos e poéticos, pretende deixar sobretudo as imagens falarem, compondo outras possibilidades de linguagem, de encontros e vislumbres dos temas desenvolvidos.



Figura 26. Incêndio do Palácio de Cristal, Londres, 1936. / Foto: anônimo.

I - Poéticas do enevoamento:

imagens da opacidade na arte moderna e contemporânea

*“Dá a tua fala também o sentido:
Dando-lhe sombra.*

*Dá a tua fala bastante sombra,
o suficiente
para que tu, projetado ao teu redor, possas
distinguir entre
a meia-noite e o meio-dia e a meia-noite. (...)”
(Paul Celan¹⁰)*

Em 1936 o *Palácio de Cristal*, grande estrutura de vidro e ferro construída em Londres na esteira das inovações da Revolução Industrial, foi consumido pelas chamas. A construção, símbolo da transparência e da leveza dos novos materiais recém-saídos das indústrias, foi erguida para abrigar a Grande Exposição Internacional de 1851 e se tornou símbolo do despontar da modernidade no séc. XIX. Por ironia do destino, talvez possamos dizer que acabou por se tornar também uma imagem do fim das utopias modernas, ao desfazer-se completamente por entre as nuvens de fumaça do incêndio. Os registros fotográficos da época mostram as estruturas delgadas, frutos do cálculo e da engenharia, perdendo-se em meio a manchas disformes e abstratas (fig. 26).

Ao apropriar-se da frase de Marx "*tudo que é sólido desmancha no ar*"¹¹ para o título de seu livro sobre a modernidade, Marshall Berman também ilustra o conjunto de certezas e desenganos que foi o período moderno. Sobre o Palácio de Cristal, cita a fala de Dostoiévski feita pelo personagem de *Notas do Subterrâneo* após a visita ao edifício: "eu temo esse edifício justamente porque é de cristal e indestrutível por todos os séculos, e por não se poder mostrar-lhe a língua, nem mesmo às escondidas"¹². Um trecho que ilustra a ideia de progresso racional e "invulnerável", assim como a sensação de controle e de visibilidade total que permeou este período, na tentativa de impedir a subversão de seus espaços.

¹⁰ Apud. BLANCHOT, 2011.

¹¹ BERMAN, 1986.

¹² Apud. BERMAN, 1986, p. 224.

Nas primeiras décadas do século XX o modernismo parecia ter construído em torno de si uma lógica de racionalidade e funcionalidade com a qual se acreditava resolver quaisquer problemáticas e realizar o projeto de um mundo ordenado, calculado e projetado. Filho do pensamento iluminista, realçou os avanços das ciências e da transparência racional como caminho idealizado para o futuro. De maneira geral, grande parte da arte e da arquitetura moderna foi construída em cima desses pilares – a transparência dos materiais, a visibilidade da estrutura e a análise dos elementos constituintes e específicos de cada linguagem. As abordagens formalistas da história da arte, tal como os trabalhos de Alois Riegl (1858-1905), Heinrich Wölfflin (1864-1945), e posteriormente Clement Greenberg (1909-1994) também pretenderam ordenar e compreender os objetos artísticos – e a história da arte – a partir de suas estruturas formais. Wölfflin, por exemplo, aplicou à observação da arte um conjunto de princípios estruturais fundamentais, alinhados por pares opostos¹³, através dos quais os estilos de cada época poderiam ser definidos e organizados. Sua análise se aplica às possibilidades visuais do objeto e se limita à sua *descrição* excluindo, segundo o filósofo contemporâneo Georges Didi-Huberman, “qualquer fulgor, qualquer anacronismo e qualquer constelação inédita”¹⁴. Já Greenberg, considerado um dos principais teóricos do modernismo, desenvolveu uma concepção evolutiva e linear da história da arte em busca da “pureza” de cada expressão artística, que teria como “ápice” a caracterização e a ênfase do seu *meio* específico¹⁵. No caso da pintura, por exemplo, esse meio seria a superfície bidimensional, e o estado de máxima evolução a busca da planaridade total e o abandono de quaisquer referências literárias, históricas, tridimensionais ou cênicas. Uma lógica progressiva rumo a um estado em que cada arte expressaria, com toda clareza possível, as características estruturais de sua constituição. Ambos indicam métodos que se atêm a uma profunda análise das formas e nisso têm seu mérito e importância, mas excluem todos os paradigmas interpretativos, culturais e muitas vezes paradoxais às quais essas formas estão submetidas.

¹³ Linear x pictórico; plano x profundidade; forma fechada x forma aberta; pluralidade x unidade; clareza x obscuridade. WÖFFLIN, 2015.

¹⁴ DIDI-HUBERMAN apud ALMEIDA, 2015, p. 82-83.

¹⁵ COUTO, 2004, p. 96-97

Assim como a teoria modernista de Greenberg foi intensamente questionada por muitos de seus discípulos e contemporâneos do final do séc. XX, já no início da modernidade o olhar formalista foi contraposto à outras lógicas. Aby Warburg (1866-1929), historiador alemão, olhou a imagem como um campo do saber amplo e aberto, turbilhonante, que requer que as dimensões antropológicas do ser e do tempo sejam incluídas e consideradas¹⁶. Seguido pelos métodos de Erwin Panofsky (1892-1968) – baseado na iconologia das imagens – e Ernst Gombrich (1909-2001) – que realça o caráter psicológico e interpretativo da história da arte –, o olhar para os objetos artísticos foi ganhando diferentes abordagens, cada uma delas questionando a relatividade e a parcialidade das anteriores. Hubert Damisch (1928-2017) e Georges Didi-Huberman (1953-), pensadores contemporâneos que serão retomados mais adiante, também se incluem nesse profundo questionamento das lógicas que reduzem a arte à “clareza” de suas questões formais. O que tudo isso parece demonstrar é que o objeto artístico é um ser complexo, distante de ser resumido às lógicas racionais e funcionais da transparência e visibilidade total. E que o século XX será marcado por um crescente questionamento dessas lógicas, inclusive pela constatação de que a ideia iluminista e moderna de racionalidade não parece ter levado o mundo ao seu “ápice” de desenvolvimento, muito pelo contrário: o próprio conceito de transparência parece guardar problemáticas marcantes, sintomas de que talvez o olhar excessivamente “claro” e ordenado não seja capaz de abarcar a complexidade dos fenômenos. Seria possível a transparência total? Até que ponto a visibilidade nos revela com clareza os meios e os materiais de uma obra? Observemos mais de perto essas questões.

O problema da transparência

No texto *Transparência literal e fenomenal*¹⁷, Colin Rowe e Robert Slutzky levantam a distinção entre uma transparência dita *literal* – característica material de uma substância permeável à luz ou de tudo aquilo que é facilmente percebido, evidente e não-dissimulado – e uma *fenomênica*, que relaciona-se com o efeito provocado pela percepção simultânea

¹⁶ DIDI-HUBERMAN apud ALMEIDA, 2015, p. 83.

¹⁷ ROWE e SLUTZKY, 1985.

de distintos planos espaciais. Nessa última, estaríamos diante de uma situação mais complexa, em que múltiplas figuras estariam sobrepostas sem que uma anulasse a outra. A transparência, nesse caso, seria relacionada mais a um efeito de ordem espacial do que às características “permeáveis” da substância dos objetos. Ao olharmos as figuras, teríamos a apreensão simultânea de seus planos, observando uma espécie de zona “flutuante” criada pela interpenetração de espaços distintos¹⁸. Uma aglutinação de elementos que, ao contrário da transparência literal, é capaz de nos causar ambiguidades, estranhamentos, distorções e ilusões ópticas, fazendo do conjunto um fenômeno de apreensão complexa. Segundo os autores, essa propriedade menos evidente da transparência poderia ser ilustrada sobretudo pela pintura cubista, que teria sido também a inauguradora dessas características no plano das artes visuais¹⁹.



Figura 27 – Pablo Picasso. *A arlesiana*, 1911-12. / Coleção particular

¹⁸ ROWE e SLUTZKY, 1985. p. 34.

¹⁹ Ibid. p. 35

Na esteira das questões abertas por Cézanne, os cubistas teriam contraído o espaço e trazido uma tal reorganização dos objetos que a simultaneidade de planos se fez possível. Essa seria composta por uma sobreposição de “coordenadas” distintas que se entrelaçam e convivem sem se anularem umas às outras – por exemplo as linhas mais orgânicas e naturalistas sobrepostas à malha geometrizarante formada pelas linhas retilíneas. Ao mesmo tempo, a densidade do suporte, as massas opacas da pintura e as áreas translúcidas também convivem entre si, tudo isso compondo esse outro tipo de transparência que é decorrente de um fenômeno espacial (e não apenas luminoso)²⁰. Um exemplo dado pelos autores é *a Arlesiana* de Picasso (fig. 27). Apesar de distinguirmos certas nuances que remetem a uma ideia de transparência literal, insinuando superfícies vítreas e translúcidas, a maior parte da imagem é composta por camadas opacas que convivem lado a lado. A impressão de transparência, portanto, seria dada muito mais pela organização das formas, linhas e planos – em suas relações de vizinhança, equilíbrio e espacialidade – do que pelo uso da transparência literal; o que faz da imagem um espaço ambíguo e paradoxal.

Essas ilusões e estranhamentos que a transparência fenomênica provoca no olhar já são por si só uma contraposição curiosa à conotação de clareza e evidência que a ideia de transparência literal possui. Um paradoxo que talvez possa ser aplicado ao próprio *vidro*, material que foi a euforia das indústrias modernas junto ao ferro e que talvez seja o grande símbolo da ideia de racionalidade e transparência que se desenvolveu nesse período. Ao compor espaços onde é difícil “deixar rastros” e onde tudo se apaga e “nada se fixa”²¹, o vidro foi considerado por Walter Benjamin como o inimigo tanto da propriedade privada quanto do mistério²². Por trás dele não seria possível esconder-se nem guardar segredos. Uma lógica da visibilidade total que, transposta para o comportamento humano, remeteria diretamente a uma ideia de “honestidade” e “veracidade” – base do “ethos” iluminista que sustentou o pensamento, a arte e a arquitetura modernas²³. Mas Benjamin parece caminhar um pouco na contramão dos homens de seu tempo, acusando a chegada de uma “nova

²⁰ ROWE e SLUTZKY, 1985, p. 37.

²¹ BENJAMIN, 2012, p. 126 - 127.

²² Ibid., apud. WISNIK, 2018, p. 7.

²³ WISNIK, 2018, p. 7.

pobreza” que, através da superexposição e do desencantamento, estaria suprimindo as possibilidades da *experiência*²⁴. Intimamente associada à capacidade de intercambiar narrativas e de contar histórias “artesanalmente” de pessoa para pessoa, a *experiência*, para o autor, seria a ferramenta com a qual cada narrador desfia seu relato, compondo com uma “marca” pessoal algo que foi vivido ou ouvido e que será repassado a outros. E assim as histórias seguiriam sendo recontadas e revividas, como “sementes herméticas” prontas a germinar novamente a cada relato²⁵. Por conterem, em estado potencial, uma aura de mistério, de algo inexplicável e opaco que nunca se desvela totalmente, continuam mantendo sua força e cativando o interesse. Seriam, portanto, o contrário da mera *informação*, que pede para ser explicada e verificada de forma plausível e imediata²⁶ sem deixar margem para interpretações subjetivas ou zonas “enevoadas”.

A *informação* talvez pudesse justamente ser considerada uma equivalente, na materialidade, ao *vidro* – a transparência que não guarda mistério, que não esconde surpresas e que não incita, portanto, à *experiência*. “As coisas de vidro não têm nenhuma aura” afirma Benjamin²⁷; o que nos remete ao seu célebre texto *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, no qual ele definirá a “aura” como a composição de elementos espaciais e temporais que permeiam algo, fazendo-o aparecer como algo único, distante e inalcançável²⁸. Uma camada de autenticidade e singularidade presente nas obras de arte ao longo dos tempos que estaria, no entanto, sendo diluída e anulada pela possibilidade de reprodução técnica de suas imagens, sobretudo pelo advento da fotografia e do cinema.

Vemos assim que a questão da transparência parece não se resolver de forma simples nem dicotômica. Há camadas de contradições internas que não fazem da transparência um simples fenômeno “claro e distinto”. Aparentemente, a ideia da transparência não contém

²⁴ BENJAMIN, 2012, p. 127.

²⁵ Ibid., 220

²⁶ Ibid., 218-219

²⁷ Ibid., 126.

²⁸ Ibid., 184. Não cabe aqui um detalhamento das consequências apontadas por Benjamin dessa “perda da aura” – que essencialmente diminuiria o chamado “valor de culto” da obra em prol do seu “valor de exposição” – mas vale dizer que o autor aponta, junto aos ganhos sociais que a possibilidade de reprodutibilidade que a obra de arte pode alcançar (por possibilitar o acesso coletivo e crítico a essas obras), também os riscos da manipulação política desses meios. A possibilidade de uma “politização da arte” teria como contraponto uma “estetização da política” que levaria à manipulação e ao fascismo. (Ibid., 187-188.)

apenas características positivas e virtuosas, mas também conflitos e paradoxos. O filósofo contemporâneo Byung-Chul Han destaca, no seu ensaio *A sociedade da transparência*²⁹, o quanto a ênfase na transparência levaria a um excesso de positividade, não necessariamente benéfico à sociedade.

As coisas se tornam transparentes quando eliminam de si toda e qualquer negatividade, quando se tornam *rasas e planas*, quando se encaixam sem qualquer resistência ao curso raso do capital, da comunicação e da informação. As ações se tornam transparentes quando se transformam em *operacionais*, quando se subordinam a um processo passível de cálculo, governo e controle. O tempo se torna transparente quando é aplainado na sequência de um presente disponível. Assim, também o futuro é positivado e o presente otimizado. O tempo transparente é um tempo sem destino e sem evento. As imagens se tornam transparentes quando, despojadas de qualquer dramaturgia, coreografia e cenografia, de toda profundidade hermenêutica, de todo sentido, tornam-se pornográficas, que é o *contato* imediato entre imagem e olho. As coisas tornam-se transparentes quando depõem sua singularidade e se expressam unicamente no preço. [...] A comunicação alcança sua velocidade máxima ali onde o igual responde ao igual, onde ocorre uma *reação em cadeia do igual*. A negatividade *da alteridade e do que é alheio* ou a resistência do outro atrapalha e retarda a comunicação rasa do igual. A transparência estabiliza e acelera o sistema, eliminando o outro ou o estranho. (HAN, 2020, p. 9-11)

Um filósofo do séc. XXI certamente guarda uma visão muito mais panorâmica das contradições às quais a ideia de racionalidade e clareza da modernidade nos levou. Tendo em vista o século XX, com seus profundos conflitos políticos e sociais, viu-se o quanto a humanidade não foi capaz de demonstrar a eficácia desses aspectos da modernidade, expondo suas falhas e parcialidades. A própria imagem amorfa do incêndio do Palácio de Cristal, ocorrido em um entreguerras já marcado pelas grandes contradições da modernidade, parece indicar uma rachadura nos ideais de clareza e ordenação, visto que o suposto ideal moderno não havia sido suficiente para impedir uma grande guerra mundial e nem a ameaça de outra. Na arte, a ideia de transparência também mostrará suas contradições e complexidades. O próprio vidro ganhará, ao longo das décadas posteriores, camadas de significados distintos, para além da característica de transparência. Já na contemporaneidade, por exemplo, o trabalho de Dan Graham irá problematizar essa questão ao utilizar vidros reflexivos e curvos em suas obras. Como pequenos ambientes envidraçados, as esculturas revelam espectros, distorções e ilusões de óptica, em uma

²⁹ HAN, 2020.

demonstração que a suposta transparência desse material também pode ser agente de dissimulação e desconcerto³⁰ (fig. 28 e 29).

Mas examinemos os primórdios da modernidade a fim de verificar os possíveis germes dessa contradição e talvez encontrar mais alguns elementos referentes aos desdobramentos contemporâneos da questão.



Fig 28 e 29 : Dan Graham. *Dan's world*, 2018 (esq.) e *Time/space warp*, 2015. / Artsy.

O ofuscamento da modernidade

Se observarmos William Turner (1775 – 1851), artista que desenvolveu seu trabalho em meio ao otimismo das inovações industriais, veremos que ele não é o pintor da transparência, mas da *névoa*. Mais precisamente, do *vapor*. Pois é preciso lembrar que junto às estruturas velozes e racionalmente eficazes do novo maquinário, há a produção do rejeito que é o contrário da transparência - o vapor da máquina, a fumaça das fábricas, a névoa que passa a cobrir as principais cidades industriais inglesas do século XIX. Nas palavras de T. J. Clark:

O vapor, na arte dos últimos dois séculos, nunca fora inequivocamente uma imagem de esvaziamento e evanescência, sempre fora também uma imagem de poder. O vapor podia ser domado; o vapor podia ser comprimido. Foi o vapor que inicialmente tornou possível o mundo da máquina. Foi o termo médio na grande reconstrução humana da Natureza. "Chuva, vapor e velocidade". A velocidade que

³⁰ WISNIK, 2018, p. 21.

se segue à compressão transforma o mundo em um grande vórtice em Turner, um olho espectral voraz, em que chuva, sol, nuvem e rio são vistos, da janela do compartimento, como nunca haviam sido vistos antes. O vapor é poder e possibilidade, portanto; mas também, logo, está obsoleto – é uma figura de nostalgia de um futuro, ou um sentimento de futuridade, que a idade moderna tinha no início mas que jamais poderia atingir. (CLARK, T. J., 2006, p. 129.)



Figura 30 – William Turner. *Chuva, Vapor e Velocidade*, 1844. / National Gallery, Londres.

De acordo com esse ponto de vista, a névoa que cobre as pinturas de Turner (fig. 30) não seria apenas imagem das partículas físicas que recobrem o ar das indústrias, mas também fruto de um novo modo de vida que surgia rapidamente em meio à ideia de um futuro movido pelo progresso e pela racionalidade. Ao mesmo tempo, a apreensão da paisagem a partir da velocidade dos trens operava uma transformação do corpo e da percepção do mundo que parecia envolver o olhar em um turbilhão ofuscante³¹. Um tipo de simultaneidade de percepções e sobreposição de planos que talvez poderíamos relacionar com a transparência fenomênica descrita por Rowe e Slutzky em relação às pinturas

³¹ "Dada a enorme aceleração da vida, o espírito e o olhar acostumaram-se a ver e a julgar de maneira parcial e imprecisa, e todos são como o viajante que conhece um país e seu povo por um vagão de trem." NIETZSCHE, *Humano demasiado humano*, apud. CRARY, 2012, p. 111.

cubistas³². Estas últimas só vieram a surgir posteriormente, mas ainda no século XIX a visão simultânea de diferentes planos aparece como o principal mecanismo dos *estereoscópios*, dispositivos muito populares na Europa do século XIX. Esses aparatos utilizavam-se da diferença de ângulo entre os olhos no olhar bifocal para dar a uma imagem a percepção ilusória de profundidade³³. Um jogo de planos bidimensionais sobrepostos que, diferentemente da atuação isolada de cada um deles, provocava um novo modo de ver a imagem.

Na história da pintura, seria difícil não fazer referência às obras de Edouard Manet (1832-1883), que indicam mais um passo rumo à modernidade na arte. Em *Déjeuner sur l'herbe*, a sobreposição de planos (aparentemente claros porém incomodamente ambíguos) causou uma tal perturbação no olhar da Europa do século XIX que a pintura foi acusada de indecente e pornográfica. E realmente, conforme relata Jonathan Crary em seu estudo sobre o início da modernidade, as imagens do estereoscópio, em sua aparente volumetria provocada por uma planaridade crua acabaram associadas ao voyeurismo pornográfico³⁴. Um espaço que “flutua” entre planos; que se torna móvel e, em consonância com nossa própria corporalidade (pois depende da relação focal entre os dois olhos) sai da sua aparente “objetividade” e transparência para penetrar estranhamente em nossa subjetividade opaca e dúbia.

Segundo Crary, há uma mudança crucial na visão do observador europeu do século XIX. Enquanto nos séculos anteriores a câmara escura havia sido usada, em experimentos artísticos e científicos, como um anteparo protetor entre o olho humano e o sol, agora o que impera é o desejo do olhar direto para a luz, sem mediações. Um olhar que, acompanhando todas as inovações científicas da época, buscava alçar-se ao limite da visibilidade dos fenômenos. O autor relata como muitos cientistas deste período que pesquisaram os efeitos luminosos acabaram por prejudicar seriamente suas visões por conta das prolongadas experiências olhando diretamente para o sol³⁵. E assim como o excesso de luz pode levar ao ofuscamento e à cegueira, aparentemente a busca incessante

³² ROWE e SLUTZKY, 1985.

³³ CRARY, 2012, p.117-120.

³⁴ Ibid, p.124-125.

³⁵ Ibid., p. 136-138.

da racionalidade moderna por transparência e visibilidade foi obnubilada pelo seu oposto. Segundo Crary, é o *sfumato* (e não a perspectiva linear) que triunfa em Turner³⁶.

Se voltarmos alguns séculos até o momento do desenvolvimento da técnica dos efeitos *esfumados* na pintura, veremos que, embora ela tenha se tornado um contraponto à ideia de racionalidade e transparência presentes na construção geométrica, o próprio Leonardo da Vinci a tratava não como um questionamento à lógica linear, mas como seu complemento e aprofundamento³⁷. Contemporâneo à invenção da perspectiva e preciso em seus projetos de engenharia, o artista recomendava que também se observasse com atenção as estruturas disformes da lama, das cinzas e das nuvens, assim como as manchas presentes em muros e pedras. Para ele, os jogos de acaso e imaginação desses corpos seriam capazes de revelar ideias e composições surpreendentes³⁸, ampliando a experiência pictórica.

Ainda assim a construção geométrica aparentemente se tornou, a partir do Renascimento, a estrutura principal da representação do espaço e da paisagem no mundo ocidental. Nas palavras de Giorgio Vasari (1511-1574), por exemplo, o pai das artes seria o *desenho*, por ser um produto do intelecto que mantém as relações entre o todo e as partes e portanto constitui a "expressão manual do juízo universal sobre as coisas"³⁹. Com o tempo, essa forma de representar o espaço através da composição de planos e linhas ordenados geometricamente veio a se tornar uma escrita tão marcante na nossa percepção visual que se tornou quase sinônimo da própria ideia de *paisagem*⁴⁰. Segundo Anne Cauquelin, o estabelecimento da perspectiva se consolida por ser capaz de demonstrar "que se vê aquilo que se vê", organizando aquilo que a razão apreende e exibindo de maneira compreensível o elo entre o pensamento e a visão⁴¹.

Nos séculos seguintes, o desenvolvimento da lógica racional científica e sua coroação no Iluminismo talvez pudesse ser resumido pela busca da demonstração clara e distinta, para a satisfação da razão, de tudo aquilo que se vê. Nesse sentido, o ofuscamento nas obras de

³⁶ CRARY, 2012, p. 136.

³⁷ DAMISCH, 1972, p. 192.

³⁸ Ibid., p. 51.

³⁹ LICHTENSTEIN, 2006, p. 20.

⁴⁰ CAUQUELIN, 2007, p. 77

⁴¹ Ibid., p. 83-84.

Turner parece abrir uma rachadura no seio das conquistas da modernidade. Em um mundo que se organiza em torno da visibilidade da razão e da ciência, a névoa encobre e diminui a nitidez. Em meio à aceleração da busca pela clareza e pela transparência, no limite do excesso de luz, chega-se ao seu oposto – a não-visão, a opacidade. Mais uma vez, o conceito de transparência parece esconder uma ambiguidade complexa.

O impressionismo veio a ser a consequência natural dessa mudança perceptiva. Marcado pela observação direta dos fenômenos luminosos, não poderia fazer uma referência mais direta à busca pela transparência. E, no entanto, as pinturas impressionistas são constituídas por uma ambiguidade marcante entre plano pictórico e representação espacial. Claro que essa é uma característica intrínseca de toda tentativa de representação da tridimensionalidade no plano bidimensional, mas a história da pintura parece guardar, a cada época, uma elaboração constante dessa questão. E especialmente nesse período, o paradoxo entre a materialidade da superfície e a busca de uma imagem que reproduza o mundo real parece entrar em xeque.

O impressionismo, ao estender um olhar quase *científico* para os fenômenos luminosos, de certa forma esgarçou os contornos que distinguem os objetos e planos – rompendo um pouco com as “leis do desenho” que vinham predominando desde a perspectiva linear – e fez da superfície pictórica algo homogêneo e constante. Ou seja: todos os tons, luzes e sombras passam a ter o mesmo valor pictórico, o jogo entre planos é “aplainado” e a vivência sensorial das cores é exaltada. Com isso a organização espacial entre planos – a transparência fenomênica que criava os paradoxos na pintura de Manet – praticamente desaparece em prol de uma espécie de transparência literal, que ganha seu grau máximo no pontilhismo de Paul Signac e Georges Seurat. O impressionismo nada esconde nem camufla; tudo é visível, claro e distinto; tudo brilha lado a lado e nada está em conflito. Uma pintura de prazer contemplativo que talvez por isso tenha sido, após uma curta fase de estranhamento do público, amplamente aceita e assimilada. Imagens de deleite, de um certo relaxamento do olhar que parecem não ter perdido sua popularidade e sucesso até os dias de hoje. Ao mesmo tempo, uma pintura que marca uma passagem, um *intermezzo*, pois é considerada tanto o último suspiro das tradições clássicas e românticas quanto uma introdução à modernidade.



Figura 31 – Claude Monet. *Gare Saint Lazare*, 1877. / Musée d'Orsay, Paris.

E no entanto o vapor, o avesso da transparência, não havia deixado de mostrar seus sinais. São muitas as pinturas de Monet que retratam as locomotivas e sua fumaça, por exemplo (fig. 31). Para T. J. Clark, o vapor é justamente uma metáfora da instabilidade constitutiva da modernidade, em que tudo avança e se dispersa velozmente, tornando as coisas cada vez mais impalpáveis. Em um mundo em estado de transição, o vapor seria a imagem da passagem e efemeridade de tudo, *a superfície na qual a vida em sua totalidade está se transformando*⁴².

Mas esse paradoxo parece ter ganhado seus contornos mais nítidos apenas com Cézanne, antes de desembocar com toda a força no cubismo. Nas obras do artista, o conflito pelo qual a pintura passava neste momento é vivido e explicitado. Em *A dúvida de Cézanne*, Merleau-Ponty destaca os embates do pintor com a superfície pictórica, em um confronto entre a homogeneidade do impressionismo e a organização dos planos no espaço⁴³. Ao mesmo tempo que o pintor reconhecia os avanços alcançados na percepção da cor e da luz,

⁴² T.J. CLARK, 2006, p.130.

⁴³ MERLEAU-PONTY, 2013, p. 125 – 149.

percebia um enfraquecimento da estrutura que dava a força das pinturas clássicas. A partir disso realiza a sua obra e vem a levar o jogo entre a superfície pictórica e os fenômenos visuais da organização do espaço a um novo patamar. Cézanne explicita a questão, coloca-a no centro do debate e faz dela o cerne do seu fazer pictórico. Abre as tramas da pintura e revela sua ossatura – a dialética entre o suporte e as sensações ópticas da cor, mediada pela pincelada⁴⁴. Afasta as justificativas ilusionistas do quadro para explicitar as características internas do meio pictórico, e com isso abrirá definitivamente o caminho para a arte moderna. Mais adiante veremos com mais detalhes os processos pictóricos do artista; por hora destacamos o significado metafórico dessa passagem em relação às questões da transparência como ideal da modernidade.

Mas seriam as pinturas de Cézanne, enquanto abre-alas da modernidade, imagens da transparência e clareza totais? Ou talvez haveria em sua pintura também a ambiguidade da simultaneidade de planos que faz a transparência ser um jogo dúbio e complexo, uma *transparência fenomênica*? Segundo Rowe e Slutzky, as obras tardias de Cézanne, em sua explicitação clara e distinta das questões intrínsecas da pintura, se utilizam justamente de um jogo complexo de sobreposição de planos que, aliado à uma multiplicidade de fontes de luz, contrastes de cores dentro de uma paleta restrita e variações na malha das pinceladas tensionam a relação centro-periferia do quadro⁴⁵. Uma trama de processos simultâneos cuidadosamente inter-relacionados que fazem o fenômeno da ordenação transparente ir muito além do literal. A imagem flutua entre figura e fundo, entre cor e forma, entre sensação óptica e suporte. O que faz com que compreender Cézanne talvez esteja muito além de aguardar uma lógica clara e distinta, mas sobretudo em um tatear cuidadoso e lento por cada uma de suas partes, de forma a apreender aos poucos a dança de seus elementos.

E talvez apenas através da passagem lenta e cuidadosa pelos meandros de Cézanne possamos olhar sem estranhamento para a pintura cubista. Pois é nesse que foi o estilo símbolo das vanguardas e que floresceu nos embalos de uma modernidade que desejava caminhar a passos largos para o futuro que parece repousar grande parte dos

⁴⁴ DAMISCH, 1972, p. 314.

⁴⁵ ROWE e SLUTZKY, 1985, p. 36.

questionamentos sobre a arte moderna. É diante do cubismo, em que se buscou explicitar com *transparência* os planos do quadro que, para muitos, a visão se *obscurece*.

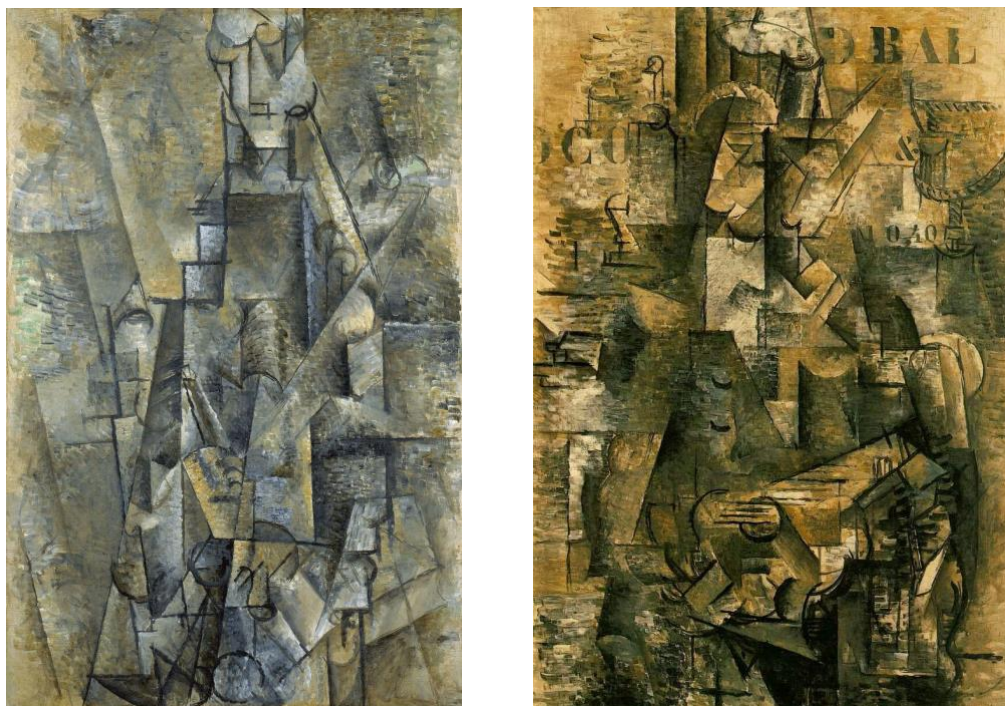


Fig. 32 (esq.) – Pablo Picasso. *Homem com clarineta*, 1911. / Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid; e figura 33 (dir.) – Georges Braque. *O português*, 1911. / Kunstmuseum, Basel

Como já mencionado, é justamente nos quadros cubistas que a trama de processos simultâneos⁴⁶, na tensão entre figura e espaço, vai apresentar com intensidade as características da *transparência fenomênica*. E ela aparece principalmente quando é buscada a articulação de objetos frontalmente alinhados num espaço raso e abstrato no lugar da mera representação naturalista de objetos translúcidos – como na transparência literal. Rowe e Slutzky evidenciam essa questão ao comparar duas obras cubistas que lidam com ela de formas distintas. Enquanto a imagem do *Homem com clarineta* de Picasso produz a impressão de uma figura transparente diante de um espaço que recua para o fundo (fig. 32), o quadro *O português* de Braque entrelaça figura e fundo através de planos e linhas,

⁴⁶ “Frontalidade, supressão de profundidade, contração do espaço, definição de fontes de luz, o inclinar-se à frente dos objetos, paleta restrita, malhas oblíquas e retilíneas, propensão para o desenvolvimento da periferia, todas são características do Cubismo analítico”. ROWE e SLUTZKY, 1985, p.36.

puxando toda a imagem para o plano da superfície e fazendo com que a malha, “achatada” e estendida pelo espaço, seja percebida independentemente da figura – a qual por sua vez se torna um objeto sem materialidade claramente definida⁴⁷ (fig. 33). Segundo os autores, no primeiro caso predomina a transparência literal, e no segundo, a fenomênica.

Poderíamos levantar outros exemplos desses *jogos entre planos* que foram amplamente explorados na modernidade, especialmente com o surgimento da abstração. Mas por enquanto nos basta a demonstração, através desses exemplos, da relatividade do conceito de transparência. Pelo que vimos, este não parece ser um conceito que se remete exclusivamente à ideia de clareza, ordem e compreensão do espaço. Para além desse significado corrente, a transparência talvez também possa conter a imagem da ambiguidade, da dubiedade e do *trompe d'oeil* que caracterizam a percepção de planos sobrepostos no espaço. O que aproximaria a transparência de seu oposto – aquilo que esconde, que dissimula, que eclipsa uma situação. Portanto, aparentemente a transparência parece conter em si também a opacidade.

Em termos históricos, vale lembrar que o cubismo, símbolo tão forte das vanguardas e da ideia de uma arte que quebra todos os padrões e traz a inovação e a ousadia do futuro, acontece às vésperas da 1ª guerra mundial. Mal havia começado o século XX e, assim como no incêndio do Palácio de Cristal, as estruturas límpidas do pensamento moderno foram obscurecidas pela fumaça opaca e incendiária do conflito bélico. O que nos impulsiona a uma breve investigação sobre as consequências, nas décadas seguintes, desse obnubilamento: se porventura ele viria a se dispersar ou, ao contrário, a adquirir contornos cada vez mais densos.

A névoa da contemporaneidade

Para Guilherme Wisnik estaríamos vivendo hoje *dentro do nevoeiro*⁴⁸. O *impalpável* e o *instável*, tendo a *névoa* como uma de suas potentes expressões, seriam as imagens marcantes do mundo contemporâneo, em contraste flagrante com a ideia de clareza e legibilidade do espaço moderno. Para o autor, as consequências de um processo acarretado

⁴⁷ ROWE e SLUTZKY, 1985, p. 37.

⁴⁸ WISNIK, 2018.

por uma série de questões que envolvem a tecnologia, o processo de globalização e sobretudo o modo de vida capitalista ocidental teriam levado a humanidade a um esgotamento da suposta transparência prometida pelo modernismo. Ou talvez ela nunca tenha realmente se realizado, se levarmos em conta, além das questões levantadas anteriormente, também a afirmação que intitula o texto de Bruno Latour: *Jamais fomos modernos*. Nesse texto, Latour destaca e analisa alguns dos fundamentos da ideia de modernidade, em especial a separação entre cultura e natureza – ou “humanos e não-humanos”⁴⁹:

“O obscurantismo das idades passadas, que misturavam indevidamente necessidades sociais e realidade natural, foi substituído por uma aurora luminosa que separava claramente os encadeamentos naturais e a fantasia dos homens. As ciências naturais definiam a natureza e cada disciplina foi vivenciada como uma revolução total através da qual se separava enfim do Antigo Regime. Ninguém é moderno se não sentiu a beleza desta aurora e não vibrou com suas promessas.” (LATOURE, 1994, p. 40-41)

Clareza, luminosidade e aurora em oposição à “mistura” dos âmbitos da vida, que estaria relacionado ao *obscurantismo* do passado. Dentro dessa ideia, toda a sociedade que não realiza esse tipo de separação, vivendo de maneira não-dicotômica com seu meio natural – como as sociedades indígenas, por exemplo – estariam excluídas do conceito de modernidade. Raciocínio que cunhou uma espécie de busca por um estado de “purificação” e linearidade evolutiva que acabou por cindir as instâncias da vida e encaminhar a humanidade para uma representação ilusória de sua invencibilidade e poder. Para o autor, portanto, o mundo moderno jamais teria realmente existido⁵⁰. Se retomarmos a imagem da cegueira causada pelos experimentos do século XIX que utilizavam o olhar dirigido diretamente ao sol, poderíamos talvez dizer que a busca pelo excesso de luz teria levado a modernidade ao seu completo ofuscamento. Uma imagem disso talvez esteja no filme *Border*, de Laura Waddington⁵¹ (fig. 34), em que as tentativas de refugiados de atravessar ilegalmente uma fronteira na União Europeia são um testemunho de como o estilo de vida

⁴⁹ LATOUR, 1994, p.19.

⁵⁰ Ibid., p.44-45.

⁵¹ Citado por Didi-Huberman ao final de seu texto *A sobrevivência dos vagalumes*, de 2011, que discorre sobre o “ofuscamento” provocado pelos totalitarismos do séc. XX sobre os esforços de resistência e poesia, e se relaciona intimamente com as questões aqui tratadas.

dito de “1ºmundo” tem sido incapaz de acolher aquilo que não se encaixa em sua ideia de futuro. Pessoas sem lugar, sem voz, sem identidade; bordas, excessos. Escondidos ao lado da via expressa, são sombras ofuscadas e invisibilizadas pela luz forte dos faróis.



Figura 34 – Laura Waddington. Frames do filme *Border*, 2004. / Site da artista.

Esse obscurecimento do sonho da modernidade teve, segundo Wisnik, sinais muito mais fortes e profundos que o incêndio do Palácio de Cristal. A fumaça das indústrias, o crescimento desordenado e a poluição das grandes cidades, as grandes guerras e por fim a imensa nuvem da bomba atômica são alguns dos sinais drásticos apontados pelo autor como demonstração de que a utopia de "clareza" e "ordem" do modernismo talvez tenha fracassado⁵². O *nevoeiro*, este elemento informe, mutante e de contornos indefinidos, que parece ser o extremo oposto da ideia de ordem e transparência foi a imagem escolhida pelo autor para detalhar esse processo. Ambíguo e impalpável, ele talvez tenha na *nuvem digital* do século XXI uma de suas mais distintas representações. Wisnik destaca que, se por um lado a interconectividade da internet possibilita o acesso instantâneo à uma amplitude de informações, como uma imensa “tela de visibilidade total”, por outro ela é um intrincado complexo de estruturas e interligações em que somos envolvidos e incapazes de dominar por completo, como se estivéssemos dentro de um nevoeiro⁵³. Ícone de nossa época, ela é simultaneamente opaca ao nosso entendimento e símbolo da hipervisibilidade e da vigilância, nos envolvendo e nos tornando "transparentes" para sistemas sobre os quais não temos controle nem compreensão. Mais uma vez, uma *sociedade da transparência*⁵⁴ que nos envolve no nevoeiro.

⁵² WISNIK, 2018, p. 151 - 155.

⁵³ Ibid., p. 49 - 53.

⁵⁴ HAN, 2017.

No terreno da arte, os paradoxos da transparência da modernidade talvez possam ser observados em uma das mais icônicas obras do século XX: *A noiva despida por seus celibatários, mesmo (1915-23)*, de Marcel Duchamp, também conhecida como *O grande vidro*. Realizada a partir de duas grandes chapas de vidro sobrepostas que deixam ver uma série de figuras bidimensionais em seu interior, a obra só foi considerada finalizada – ou "definitivamente inacabada", segundo seu autor – ao ganhar uma série de grandes rachaduras como consequência de um acidente ao ser transportada. Deixando a superfície do vidro levemente turva, a estrutura rizomática do estilhaço poderia ser vista como uma imagem da fragmentação que virá a abalar a "inteireza" das certezas modernas; não apenas pelo imprevisto ter sido incorporado à obra, mas por todo o estado de dúvida, estranheza e ambiguidade que ela provoca, como um todo, no espaço expositivo. Através do vidro, vemos as pequenas figuras dispostas em seu interior, a superfície estilhaçada e também as pessoas ou objetos que porventura estiverem do outro lado da sala. Formam-se camadas; um conjunto de percepções simultâneas dentre as quais nenhuma parece predominar ou "ordenar" a nossa visão. Ao invés disso, a impressão inicial talvez seja muito mais a de uma espécie de *embaçamento* – como se justamente a transparência que envolve tudo nos deixasse um poucos "cegos" para o que está acontecendo ali. Como se os olhos, assim como acontece quando passamos de uma sala escura para um espaço amplamente iluminado, ficassem um pouco ofuscados e precisassem de um tempo para se adaptarem à nova situação. Uma espécie de transtorno e quebra da ordem das coisas, para os quais não temos muitas respostas. Aliás, temos muito mais perguntas do que respostas. De dentro do espaço moderno das vanguardas e das proposições utópicas para o futuro parece nascer o seu extremo contrário: a indefinição, o inacabamento e os imprevistos que desestabilizam a transparência do mundo.

Algumas décadas depois d'*O grande vidro*, encontraremos na obra de Joseph Beuys a busca de um *reespessamento* da relação com o mundo⁵⁵. Artista que parece ter assimilado e reelaborado muitos dos aspectos levantados por Duchamp, Beuys utiliza-se sobretudo de uma grande quantidade de objetos recolhidos e reaproveitados, tais como ferramentas,

⁵⁵ WISNIK, 2018, p. 273.

utensílios não identificados, objetos, papéis, pedaços de madeira, etc... que reagrupa em conjuntos – em vitrines ou instalações – onde sua materialidade é reivindicada como uma força que vai além de seus usos correntes. Também utiliza com frequência materiais densos, maleáveis e opacos tal como a cera, o feltro e a gordura; substâncias que estão intimamente relacionadas com a experiência do *calor* – uma das questões centrais na obra do artista. Uma obra, portanto, que tem uma carga altamente tátil, espessa e concentrada.

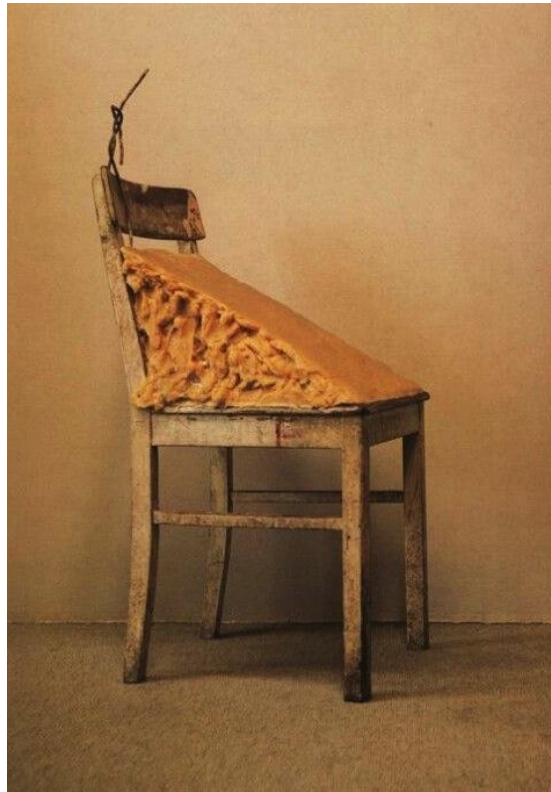


Figura 35 – Joseph Beuys. *Cadeira com gordura*, 1964. / Landesmuseum, Darmstadt.

Embora em um primeiro momento possa haver um aparente distanciamento entre as obras dos dois artistas, talvez elas se aproximem ao associarmos a ideia de "retardamento" das obras de Duchamp⁵⁶ com o "espesamento" da materialidade de Beuys. Ambos parecem "adensar" a experiência da obra prolongando-a no tempo e no espaço, tirando os materiais de suas "clarezas", deslocando-os para um lugar de incerteza e levando-os a dizerem coisas

⁵⁶ Para Octávio Paz, Duchamp seria o "duplo oposto" de Picasso (o artista da ação, da realização das formas, do acelerado estado de materialização e concretização de ideias) por ser um artista do retardamento, da lentidão, do silêncio e do estado de espera e maturação. PAZ, 2014, p. 7 - 9.

que contradizem o fluxo utilitário e funcional de suas origens. Tanto o vidro quebrado de Duchamp quanto a cadeira coberta de gordura de Beuys (fig. 35) parecem dizer que as coisas não servem mais ao que aparentavam servir nem aparentam mais ao que eram quando "serviam" a algo. As coisas não são mais transparentes e ordenadas; elas são densas, informes, opacas e reagem às forças vivas que as rodeiam. E enquanto houver calor e vida pulsando em torno, elas estarão *definitivamente inacabadas*.



Figura 36 (ac.) – Olafur Eliasson. *The Mediated Motion*, 2001 / Foto: Markus Tretter.
Figura 37 (ab.) – Laura Vinci. *No Ar*, 2017. / Foto: Laura Vinci.

Mas a ideia de opacidade do mundo aparece de forma ainda mais explícita em obras recentes como a de Olafur Eliasson, Laura Vinci e Francis Alÿs, artistas que evocam a instabilidade e a nebulosidade de forma quase literal. Os trabalhos *Yellow fog* (1998/2008) e *Your natural denudation inverted* (1999) de Olafur, por exemplo, utilizam efeitos enevoados de fumaça e vapor que ocupam o ambiente e limitam ou modificam a visibilidade. Em *The Mediated Motion* (fig. 36), o artista cria ambientes artificiais interiores que emulam a experiência da paisagem. Em uma das salas, a neblina ocupa o ambiente e envolve a ponte flutuante por onde o visitante transita e de onde descortina a paisagem esbranquiçada e indefinida que esconde seus limites, contornos e fronteiras.

O trabalho *No Ar*, de Laura Vinci, instalado em diversos locais desde 2010, também joga com a ocupação dos espaços pela atmosfera nebulosa (fig. 37). Através da pulverização de vapor ela modifica o ambiente e cria uma obra que não tem forma nem contorno preciso. Uma ocupação no tempo e no espaço, em que a perda da visibilidade e do controle constrói imagens, vislumbres e percepções surpreendentes da paisagem; onde nada é estático e nada permanece.



Figura 38 – Francis Alÿs, *Tornado*, 2000-10 / Foto: Julian Devaux.

Nesse sentido, Francis Alÿs parece radicalizar ainda mais a experiência de bloqueio da visibilidade. Quando lança-se, depois de uma corrida por um campo aberto, para dentro de furacões de poeira na obra *Tornado* (fig. 38), age como aquele que persegue a opacidade e

o descontrole, na busca de um espaço atmosférico de total ausência de clareza e ordem. As fotografias feitas por Julian Devaux registram a aproximação da figura de Alÿs à grande nuvem marrom em movimento, na iminência do encontro. Apesar de impressionantes enquanto imagens, são registros que, distanciados da ação, posicionam os elementos (planície, ser humano correndo, mancha de poeira suspensa) em uma ordem definida e nítida, e formam uma composição ordenada e objetiva. Já os vídeos realizados pelo próprio artista durante suas corridas até os tornados têm uma outra natureza: os registros são trêmulos e desfocados devido ao movimento da corrida, vindo a se tornar opacos e indistintos, tomados por manchas marrons abstratas a medida em que o artista penetra na nuvem de poeira (fig. 39). O ruído ofegante da respiração do artista e o zumbido do tornado realçam a atmosfera de perturbação e abalo da normalidade. Uma perturbação que, em suas imagens irregulares e algo tumultuadas, parecem capazes de nos transportar para o interior do mistério e da estranheza da ação de Alÿs. Diferentemente do registro fotográfico, onde os fatores do acontecimento estão claros, há um mergulho sensorial que dificulta uma definição discursiva da obra. Aqui, a opacidade e a vivência do corpo parecem se sobrepôr à clareza de seus elementos visuais.

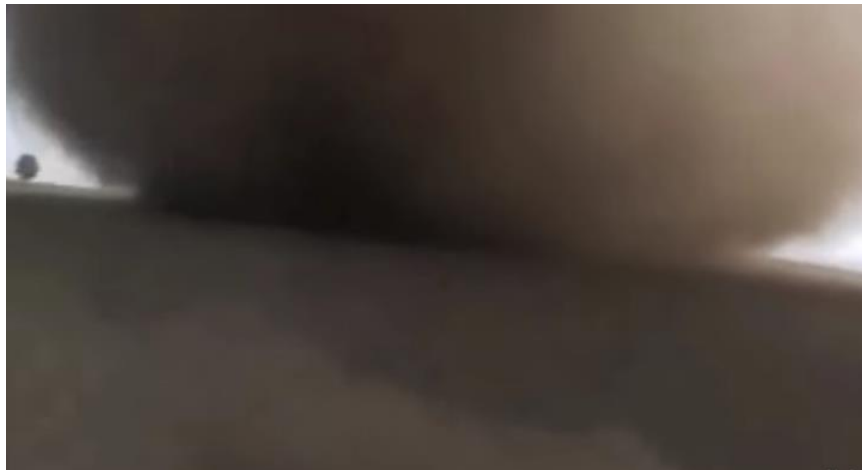


Figura 39 – Francis Alÿs, frame do vídeo *Tornado*, 2000-10. / Site do artista

Mas não seria a privação da visão uma *outra maneira de ver*? Talvez seja o que insinua Paul Celan, poeta judeu que sobreviveu ao holocausto: *Olhos cegos para o mundo*, / *Olhos nas*

*fendas do morrer, / Olhos olhos: / Não leias mais – olha! / Não olhes mais – vai!*⁵⁷. Maurice Blanchot, ao analisar os versos em *Uma voz vinda de outro lugar*, associa essa visão "cega" a um *mover-se*, à um errar em busca de algo que está para além do visível; um movimento ininterrupto – porém sem objetivo definido – em meio a um vazio que nos olha⁵⁸, visto que *também a eternidade é cheia de olhos (...)* *Aí a escuridão / olhada atenta*⁵⁹.

Nessa mesma direção Didi-Huberman evoca, a partir de um relato de Pasolini, as pequenas luzes intermitentes que brilham na noite escura como focos de resistência à barbárie⁶⁰. O ataque a esses *luciole* não viria da escuridão que os rodeia – visto que é nela que suas luzes podem brilhar – mas sim do ofuscamento provindo das luzes artificiais. Um ofuscamento que tem como sua imagem mais violenta os fortes holofotes que, no contexto do fascismo italiano, eram a imagem da vigilância totalitária; mas que também poderiam representar a imagem da sociedade do espetáculo e da mercadoria – um tipo de “neofascismo televisual” que absorve tudo⁶¹. Para o autor, no entanto, os pequenos brilhos intermitentes de resistência não apenas persistem e sobrevivem, mas são a própria capacidade de *imaginação* que segue como princípio de esperança e condição de nosso modo de fazer política. Didi-Huberman evoca o pensamento de Giorgio Agamben a respeito da necessidade de se *obscurecer* o espetáculo do século para que se possa ver a luz que procura nos alcançar e não consegue⁶². Para isso, seria preciso deixar surgir “tudo que, por contraste, desenha zonas e redes de sobrevivências no lugar mesmo onde se declaram sua extraterritorialidade, sua marginalização, sua resistência, na vocação para a revolta”⁶³; para que então percebamos que a destruição nunca é absoluta.

Para esses autores da contemporaneidade, as imagens poéticas seriam lampejos, belezas intermitentes, brilhos frágeis, “portas estreitas” que transpõem o tempo investido pelo pensamento⁶⁴ e que são capazes, por sua força dialética, desviante e fugaz, de germinar e

⁵⁷ CELAN apud. BLANCHOT, 2011, p. 79.

⁵⁸ BLANCHOT, 2011, p. 79 - 85.

⁵⁹ CELAN apud. BLANCHOT, 2011, p. 83.

⁶⁰ DIDI-HUBERMAN, 2011.

⁶¹ *Ibid.*, p. 39.

⁶² AGAMBEN, 2009, p. 65.

⁶³ DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 72.

⁶⁴ BENJAMIN apud *Ibid.*, p. 116.

renascer das cinzas mesmo em meio ao ofuscamento totalitário. Sobrevivências que, atravessando a escuridão, revelam, como brechas, as múltiplas camadas da existência. Sonhos e saberes que também se tornam profecias, constituindo forças capazes de trazer à tona a indestrutibilidade do desejo, uma comunidade "de danças apesar de tudo, de pensamentos a transmitir"⁶⁵.

Diante da falência dos modelos de futuro que pregavam a visibilidade e a compreensão total dos fenômenos, essa indeterminação talvez seja justamente uma via de acesso para ir ao encontro de novas formas de ver e de entender o mundo. A nuvem, a névoa, a fumaça, a poeira, os espaços espessos, densos, opacos; as paisagens que escondem mais do que mostram, que confundem mais do que esclarecem; as zonas que provocam desvios, fragmentação e incerteza podem ser imagens de vias desconhecidas e por vezes alarmantes, mas também podem representar situações em suspenso, incompletas e abertas à novas possibilidades de invenção e criação.

No nevoeiro que nos condena à impossibilidade de tudo ver, no balançar da realidade movediça que nos rodeia e desequilibra, seria preciso, segundo Wisnik, *assumir* a condição amorfa, nebulosa e informe dos territórios em que estamos e *através* disso buscar meios de compreendê-los e de ativá-los; seria preciso realizar um *mergulho voluntário*, como a corrida de Francis Alÿs para dentro do tornado⁶⁶. Como uma espécie de reação ao excesso de visibilidade que nos invade e vigia – e contra o qual não podemos “mostrar a língua” – talvez o embaçamento e a opacidade possam se revelar como camadas de proteção, resistência e inventividade. A 34ª Bienal de São Paulo, realizada em 2021 em meio ao contexto de isolamento social imposto pela pandemia de Covid 19, apontou nesse sentido com seu título *Faz escuro mas eu canto*, verso do poeta Thiago de Mello. A curadoria teve como uma de suas referências o pensamento de Edouard Glissant (1928-2011), filósofo martinicano que reivindica o *direito à opacidade* como condição necessária para se desenvolver um verdadeiro senso de alteridade. Em sua *Poética da relação*, o autor contesta a necessidade da transparência como condição para a coexistência das diferenças⁶⁷, e

⁶⁵ DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 154 - 155.

⁶⁶ WISNIK, 2018, p. 265-267.

⁶⁷ GLISSANT, 2021, p. 219-220.

defende que a *opacidade* possibilitaria a convivência e a solidariedade sem que se faça da relação com o outro um exercício de dominação e imposição de conceitos e valores⁶⁸.

O estado enevoado, portanto, parece guardar em si tanto paradoxos quanto múltiplas possibilidades de apresentação. Suas formas de surgimento, ao que tudo indica, não se mostram através de um único ponto de vista ou perspectiva. Aliás, parecem nunca se mostrar por inteiro, guardando um espécie de ponto cego. Na pintura, o enevoamento aparentemente tanto mostra quando esconde a imagem. Como as paisagens brancas de Armando Reverón, parecem guardar uma espécie de mistério. Contemporâneo às vanguardas europeias, o pintor venezuelano jamais participou dos círculos intelectuais do início da modernidade. Ainda assim, realizou uma obra considerada inauguradora da modernidade em seu país, trabalhando não por uma via conceitual, mas por uma “aproximação orgânica e corpórea ao mundo e às coisas”⁶⁹ (fig. 40). Da vivência do corpo parece surgir um transbordamento. Imagens inundadas de luz, mas que com isso se tornam opacas. Em que o que é luz, ofusca; e o que mostra, esconde. E, misteriosamente, o que esconde parece ser capaz de nos mostrar outros aspectos, não percebidos e desconhecidos, da imagem.

Como é possível esse paradoxo no plano da imagem, especialmente no âmbito da pintura? Como se constituiu que as estruturas enevoadas parecem ser, simultaneamente, algo que recobre a imagem, ocultando-a, e parte intrínseca do que a faz visível? O que acontece na névoa, que nos escapa?

Através das perspectivas do historiador da arte Hubert Damisch, tentaremos explorar os meandros da imagem da “nuvem” na história da pintura, de forma a compreender um pouco da essência e do comportamento desse elemento visual. Para isso retomaremos o processo pelo qual a invenção de certas estruturas específicas de representação delimitaram as formas de olhar do mundo ocidental e, ao mesmo tempo que excluíram outras, implicaram em modos de ver o mundo que persistem, em certos aspectos, até os dias de hoje.

⁶⁸ Apud. FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO (org.), 2020, p. 16.

⁶⁹ Luís Peres Oramas, em palestra preparatória da 30ª Bienal. Cf. <<http://www.bienal.org.br/post/338>> , acesso em 10 abril 2022.



Figura 40 - Armando Reverón. *Rancho em Macuto*, 1927. / Coleção particular

Cap. II - A Teoria da /nuvem/:

o enevoamento na pintura a partir de Hubert Damisch

Tela, tecido, parede. Sobre estes ou outros materiais, sobrepõem-se camadas de tintas, pigmentos, objetos... Da preparação de seus suportes à realização, a pintura parece ser um constante esforço de opacidade. E, no entanto, ela deixa ver. Em sua superfície, pode surgir a impressão de que certas imagens a transpassam em direção ao fundo; outras aparentam se fixar – mais flutuantes ou mais pesadas – na fronteira exata do bloqueio material que as sustenta; e outras por fim parecem habitar o ar diante de nossos olhos, livres no espaço. Um processo que guarda uma materialidade específica – seja madeira, papel, tela, tinta, pigmento... – mas que, em sua aparência, parece se tornar uma outra coisa: uma *pintura*. Não se nega que ela seja composta por toda a concretude que a constitui, mas também parece difícil dizer que ali não haja algo mais do que a simples somatória dos materiais nela empregados. Um procedimento que parece envolver um conjunto de materiais numa espécie de "dupla existência" – a de suas constituições específicas e a sua participação em uma imagem que surge a partir do *todo* dos elementos. Essa segunda existência, revestida do conceito "pintura", parece em um primeiro momento se sobrepor consideravelmente por sobre as características particulares de cada um dos materiais. No entanto, são estas mesmas particularidades materiais que darão ao conjunto sua característica própria, construindo com maior ou menor potência aquilo que a imagem nos "deixa ver", ou não... Uma dialética constante entre ver e não-ver, entre transparência e opacidade, entre materialidade e visualidade que parece balizar a experiência da pintura.

...

Enquanto linguagem visual complexa, portanto, a pintura também traz muitos desafios no que diz respeito ao discurso verbal. Muitos são os artistas, teóricos e filósofos que desfiam tentativas de trazer palavras para a experiência da pintura. Todas elas enriquecem a experiência artística na medida em que escavam e destrincham seus pormenores técnicos, significados, inter-relações e paralelos conceituais. Mas nada parece substituir a experiência direta da imagem pictórica. "O que tento lhe traduzir é mais misterioso, se

enreda nas raízes mesmas do ser, na fonte impalpável das sensações”⁷⁰ é a epígrafe escolhida por Merleau-Ponty para iniciar suas reflexões sobre a pintura. Para o filósofo, é na complexidade de trocas entre o que é visível e aquele que vê, entre a mão que toca e o que é tocado, entre as coisas do mundo e o eco que suas qualidades de luz e cor provocam em nosso corpo, que se situam as experiências da pintura⁷¹.



Figura 41 – Robert Ryman, *Gate*, 1995. / Coleção particular

Artífice do mundo, a pintura seria capaz de dar existência visível ao que se crê invisível, fazendo o olho habitar as texturas do mundo como uma morada e, como um espelho do universo, revelar ao corpo, através da visão, a gênese das coisas visíveis⁷². “Essência e existência, imaginário e real, visível e invisível, a pintura confunde todas as nossas

⁷⁰ GASQUET, J., apud. MERLEAU-PONTY, 2013, p. 15.

⁷¹ Ibid., p. 21.

⁷² Ibid., p. 23-25.

categorias ao desdobrar seu universo onírico de essências carnais, de semelhanças eficazes, de significações mudas”⁷³. Diante disso, seria preciso ressaltar os limites do discurso sobre a pintura e esgarçar seus caminhos, trazendo ao percurso verbal uma multiplicidade de aspectos e parâmetros. É o que parece ter tentado o historiador da arte Hubert Damisch em seu trabalho.

Doutor em filosofia pela Sorbonne, onde foi aluno de Merleau Ponty e Pierre Francastel, Damisch fundou o *Centre d'histoire et théorie des arts* (CEHTA) da École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) em Paris, onde foi professor de 1975 a 1996. Em constante diálogo com a antropologia, a semiologia, a psicanálise e a linguística, sobretudo em suas correntes estruturalistas e pós-estruturalistas, desviou-se no entanto constantemente das categorizações e escolas, trabalhando de forma a compor uma trama complexa e ampla o bastante para capturar as múltiplas facetas de seus objetos de estudo, em um constante esforço de "deslocar conceitos", jogar com eles e torná-los mais *elásticos*⁷⁴. Segundo Yves Alain Bois, as frases labirínticas do filósofo que "fagocitam o leitor" são parte de uma espécie de "modelo pedagógico" que *fricciona* disciplinas de forma a mobilizar o pensamento e fazê-lo explorar zonas mais amplas. Uma espécie de "banho forçado" que exige um lento e ativo trabalho de digestão e reflexão por parte de quem se aventura, fazendo dos obstáculos as alavancas para alcançar novos panoramas⁷⁵. Aqui também a metáfora de "deixar-se capturar", de deixar-se envolver por uma trama composta de clarezas e obscuridades parece se encaixar. Um método que parece querer escapar da linearidade do discurso e penetrar em formas mais complexas de pensamento.

No seu livro *A pintura como modelo*, Yves Alain Bois presta tributo a Damisch, seu professor e precursor que, segundo ele, "levou à sério" a pintura no sentido de "compreendê-la não como uma ilustração de uma teoria, mas como um modelo, um modelo teórico em si mesmo"⁷⁶. Segundo Bois, Damisch se posiciona no "centro da invenção pictórica" para apresentá-la como uma forma *modelar* para a elaboração do mundo, um "operador teórico"

⁷³ MERLEAU-PONTY, 2013, p. 28.

⁷⁴ DAMISCH; BANN, 2016, p.30

⁷⁵ BOIS, 2018, p. 17-18.

⁷⁶ Id., 2009, p. XL.

conduzido por mecanismos e procedimentos próprios⁷⁷. Este "modelo" seria relativo a quatro âmbitos:

- *Perceptivo* (como a desestabilização da percepção que se dá diante da ambiguidade da relação figura/fundo, por exemplo).
- *Técnico* (como nos modos de "entrelaçar" linhas e superfícies em relação à espessura da tinta, em uma espécie de "tecer" de camadas).
- *Simbólico* (na constituição de imagens que oferecem chaves para a interpretação do mundo tanto na ciência quanto na linguagem).
- *Estratégico* (nas relações não lineares que cada obra estabelece com suas técnicas, símbolos, contexto, público, etc.. perfazendo uma lógica que é da ordem do "jogo")⁷⁸.

A posição de Damisch em relação à pintura também é explicitada em seu texto *Oito teses sobre a pintura*, em que analisa a possibilidade da pintura ser apreendida (ou não) fora de seu campo específico (no terreno da semiologia por exemplo, que tende a pensá-la como um "sistema de signos")⁷⁹. Quanto a isso, o autor defende que a pintura, apesar de ser composta por um conjunto de *sinais* e *marcas*, contém uma multiplicidade, heterogeneidade e um uso de elementos não-miméticos que faz com que a tentativa de levá-la para a ordem discursiva (classificando-a e interpretando-a segundo a organização sígnica do discurso) não deixe de ser uma redução e restrição de sua apreensão enquanto campo específico⁸⁰. Se cada sistema só pode ser totalmente apreendido em sua própria maneira de expressar e significar, a pintura só poderia responder a uma ordem de signos caso estes fossem vistos a partir de um outro recorte – um lugar “transdisciplinar” ou “trans-histórico”, muito além de suas contingências correntes. Teríamos nesse caso que buscar uma "semiologia da imagem" que não se reduza à instância do signo, mas que se localize sobretudo em um campo de *articulação*, um espaço de distanciamento entre o visível e o legível, entre o simbólico e o semiótico⁸¹.

⁷⁷ BOIS, 2009, p. 312-313

⁷⁸ Ibid, p. 302-313

⁷⁹ DAMISCH, 2012, p.163-164.

⁸⁰ Ibid, p.166-167.

⁸¹ Ibid, p.169-172

Em sua complexidade, o significante proveniente dessa espécie de "textualidade pictórica" não poderia ser produzido ou reconhecido da *exterioridade*. Ao contrário, ele só se apresentaria *por si mesmo*, e "se revelaria" a nós apenas quando nos deixamos ser por ele "capturados"⁸². Se voltarmos à questão inicial, da "dupla existência" dos elementos presentes na pintura, talvez poderíamos dizer que, se por um lado os elementos materiais e formais de uma pintura talvez possam ser "lidos" separadamente (tal como "mancha, traço, pincelada, etc...") o conjunto por eles formado constitui uma imagem que se apresenta aos olhos como um todo complexo, um tecido que nos envolve e nos transporta para além da definição discursiva. Qualquer tentativa de dissecar e definir suas partes parece dissolver a inteireza da experiência corporal e algo misteriosa dessa "captura", uma totalidade que parece ter sua definição discursiva situada numa espécie de "ponto cego". Mesmo assim, é preciso tentar. E Damisch vai construir seu pensamento em um esforço constante de abarcar o fenômeno pictórico em sua complexidade. Para isso, vai abrir a trama da pintura em um diálogo amplo com outros campos, apoiando seu discurso nas múltiplas perspectivas que a experiência humana comporta. Em seu texto sobre a obra do historiador da arte, Ernst Van Alphen realça como, para Damisch, a pintura é a concretização de um "projeto filosófico", um *ato*, uma reflexão ativa que não pode ser reduzida a termos históricos ou ilustrativos⁸³. Em vez disso, o espectador deve *pensar com a obra*, iniciando um diálogo amplo com questões mais gerais, filosóficas, amplas e "trans-históricas" que a transpassam (e que *nos* transpassam) para que assim possa abrir caminho para perspectivas mais surpreendentes e profundas da obra.

Tendo como processo de pensamento essa trama de caminhos e percursos, Damisch escolherá o elemento *nuvem* como protagonista de sua primeira obra de grande extensão. Este fenômeno meteorológico tão mutável e volátil quanto visível e cotidiano, consequência do cruzamento e da fricção de diversos elementos atmosféricos e tão variado em suas formas quanto o são as inumeráveis combinatórias entre vento, pressão, clima, umidade e temperatura do ar, parece se adequar à complexidade do pensamento de

⁸² DAMISCH, 2012, p. 172.

⁸³ VAN ALPHEN, 2006, p. 93-95.

Damisch. Um elemento múltiplo e impalpável que se desfaz no ar, mas que ainda assim é indicador de uma série de fenômenos do ambiente circundante.

Se consultarmos o termo *nuvem* em um dicionário, teremos os seguintes aspectos principais:

- METEOR. Condensação atmosférica visível, formada por alta concentração de minúsculas gotas de água ou de cristais de gelo em suspensão no ar, e que dá origem às chuvas.
- POR EXT. Qualquer porção acumulada de fumaça, pó, gases etc... que se eleva no ar.
- Grande quantidade de coisas (geralmente insetos) em movimento; montão.
- Embaçamento temporário que escurece a visão; escurecimento passageiro.
- FIG. Aquilo que impossibilita ou dificulta a compreensão e o raciocínio.⁸⁴



Fig. 42 – Gerhard Richter. *Nuvem*, (óleo sobre tela), 1970 / National Gallery of Canada, Ottawa.

Ainda que as questões atmosféricas não estejam no escopo do tratado de Damisch, os conceitos de "condensação visível", "acumulação", "embaçamento temporário" e "grande quantidade de coisas em movimento" parecem refletir o próprio método de trabalho do autor. Esse, como uma nuvem, parece desdobrar-se em formas diversas para, da multiplicidade e da complexidade de seus elementos, ir aos poucos expondo e elucidando os princípios que o organizam. Como na experiência com a pintura, é um pensamento que

⁸⁴ Disponível em <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/nuvem>> , acesso em 14 de janeiro de 2021.

inicialmente aparenta estar repleto de "opacidades", mas que através do acúmulo e da sobreposição de "camadas" acaba por nos "deixar ver" algo. Uma escrita que demanda uma exploração quase arqueológica do destrinchar das frases e conceitos, mas que dessa forma alcança camadas mais profundas do seu objeto de estudo – a obra em si⁸⁵.

Além disto, na *Théorie du /nuage/ : pour une histoire de la peinture*⁸⁶, o 'objeto' *nuvem* será justamente uma demonstração do que ele irá chamar de *sintoma*. Contrariando as abordagens que seguem a lógica formalista de Heinrich Wölfflin e a iconologia de Erwin Panofsky, Damisch vai justamente relativizar a pretensão de "legibilidade absoluta da obra" e cunhar o conceito de *sintoma* como um elemento capaz de subverter a hegemonia e a homogeneidade dos sentidos da imagem, produzindo dilaceramentos e quebras de padrões⁸⁷. Segundo Stéphane Huchet, o *sintoma* seria "a via promovida pelas imagens para revelar (...) sua estrutura complexa e suas latências incontroláveis"⁸⁸. E é para demonstrar essas latências e abrangências que Damisch irá trazer a questão da *nuvem*, um conceito que o fará explorar a história da arte pelas vias do teatro, da linguística e da história das ciências, dentre outros aspectos. Vale observar, como vemos no próprio título do tratado, que o autor irá servir-se do termo *nuvem* entre barras (/nuvem/) de forma a indicar sua utilização enquanto *significante* da pintura, visto que é dessa forma que ela marcará sua presença no âmbito da imagem. Enquanto parte da complexidade que o discurso visual constrói, a /nuvem/ implicará questões que vão muito além do sentido denotativo e do significado corrente da palavra⁸⁹.

A seguir, será feito um percurso pelas principais ideias desenvolvidas por Damisch na *Théorie du /nuage/*, de forma a explorar seus aspectos, ampliar o olhar para a presença e o significado desse elemento na pintura e desdobrar as possibilidades poéticas que ele contém.

⁸⁵ Para a qual ele cunharia o termo "objeto teórico" (SALZSTEIN, 2018).

⁸⁶ DAMISCH, 1972.

⁸⁷ BARROS, 2012, p. 106-107.

⁸⁸ HUCHET, 2010, p. 17.

⁸⁹ Aqui, utilizaremos a mesma forma gráfica proposta pelo autor quando nos remetermos à esses mesmo aspectos. Quando da utilização do termo em sentido mais corrente, ele será grafado sem barras ou apenas em *itálico*.

A nuvem – índice

Partamos do mesmo ponto de partida de Damisch: as pinturas de Antonio da Correggio (1489-1534) em Parma. Tanto a *Visão de São João em Patmos* (1520-21), realizada na cúpula da Igreja de São João Evangelista, quanto a *Ascensão da Virgem* (fig. 43), na Catedral de Parma, são representativas, para o autor, das primeiras questões a serem observadas para a compreensão do sintoma /nuvem/ na pintura.



Fig. 43: Antonio da Correggio. *Ascensão da virgem*, 1526-1530 / Domo da Catedral de Parma.

Na estrutura octogonal do domo que é suporte para a pintura da Catedral, uma massa de nuvens densas é representada formando uma espécie de espiral cônica, deixando uma área iluminada e aberta na região central. As dezenas de figuras da cena estão posicionadas ao longo dessa espiral sob uma perspectiva *di sotto in su*⁹⁰, que faz com que vejamos em primeiro plano suas pernas balançando por entre pedaços de nuvens (fig. 44). Uma imagem

⁹⁰ Expressão italiana para o ponto de vista "de baixo para cima", que foi desenvolvido e utilizado em pinturas de teto no Renascimento italiano e muito característico do período Barroco.

que inicialmente parece produzir uma certa confusão visual, dada a quantidade de elementos corporais aparentemente desconexos do conjunto. A organização da imagem retorna, no entanto, quando atentamos novamente à estrutura espiralada da nuvem e ao núcleo de claridade onde flutua a figura do Cristo com suas pernas voltadas ao centro geométrico da cúpula (curiosamente próximo ao calcanhar da figura). A Virgem, personagem supostamente principal da obra, está enredada em meio às nuvens, quase invisível na região onde o conjunto de figuras é mais denso (fig. 45). A impressão inicial desse quadro é no mínimo intrigante, dada a ambiguidade que ele provoca, entre uma estrutura praticamente geométrica da imagem e o jogo complexo e tumultuado do entrelaçar das figuras humanas por entre as volumes de nuvens.



Figura 44 e 45: Antonio da Correggio. Detalhes da *Ascensão da virgem*, (1526-1530).

Ao contrário dos pintores de sua época, que ainda aplicavam nas pinturas de cúpulas e tetos as figuras e os efeitos da pintura de cavalete, Correggio, segundo Damisch, buscou uma "negação" do edifício e de seu fechamento, efetuando uma pintura que parece "furar" a cúpula e se abrir para o infinito do céu que está por cima dela⁹¹. Um tipo de perspectiva que, tendendo para o infinito, parece se desfazer do cubo perspectivo e do espaço ortogonal fechado e regularmente iluminado do Quattrocento, vindo a ser considerada por muitos historiadores da arte uma manifestação inaugural do espaço pictórico designado como

⁹¹ DAMISCH, 1972, p.11.

*barroco*⁹². Este, que virá a se impor enquanto estilo apenas um século depois de Correggio, é reconhecido por seus efeitos ilusionistas, teatralizados, movimentados e espetaculares tal como é possível reconhecer nas cúpulas de Parma. E o elemento /nuvem/ terá, segundo Damisch, justamente um papel central nessa "teatralidade" do barroco. No caso da *Ascensão* de Parma, são as nuvens que irão proporcionar à cúpula a imagem de um túnel ascensional em direção às alturas divinas reveladas pelo centro iluminado. Uma espécie de cenografia que simula o movimento de voo da passagem bíblica correspondente. Uma cena ambígua, no entanto, visto que é representada por massas compactas e "sólidas" que pretendem se subtrair ao peso e levar consigo os corpos das figuras.

No entanto, para além das características da composição, a imagem levanta uma outra questão que terá para Damisch uma grande relevância ao longo de todo seu estudo. Pois ao subtrair o peso das figuras, as massas de nuvens também irão aparentemente subtraí-las da organização da *perspectiva linear* que rege a imagem do espaço renascentista⁹³. Essa organização geométrica do espaço, que detalharemos mais adiante, organiza o campo pictórico através de contornos retilíneos que produzem a ilusão de profundidade e foi amplamente utilizada pelos pintores contemporâneos a Correggio. As nuvens do domo de Parma, no entanto, apesar de aparentemente camuflarem as linhas da perspectiva, também não se prestam a uma ambientação etérea de uma suposta *perspectiva atmosférica* (organização espacial baseada nos efeitos de cor). Ou melhor, segundo Damisch, talvez elas flutuem justamente numa espécie de *zona intermediária* entre as duas formas de espacialidade. Uma ambiguidade que parece interessar ao artista, visto que o elemento /nuvem/, com os efeitos e justaposições que proporcionam esse tipo de paradoxo visual, será um elemento recorrente nas suas pinturas. Para além de recurso estilístico, a /nuvem/ forneceria material para um certo tipo de *construção espacial*, favorecendo uma situação ambígua capaz de assumir diferentes registros e atuar em níveis distintos da imagem, simultaneamente⁹⁴. Algo que, como já mencionado, parece ser característico do próprio registro pictórico.

⁹² DAMISCH, 1972, p.15.

⁹³ Ibid , p 28.

⁹⁴ Ibid, p. 28-31.

Tal como exposto inicialmente, a pintura é uma estrutura visual que joga com a *simultaneidade de planos*, entre a materialidade de suas substâncias e a virtualidade de suas imagens, entre a opacidade e a transparência. O próprio Damisch nos lembra que a pintura não se reduz a “ícones”; mas é composta por um *complexo jogo de textura e materialidade que não é desimplicada de seus efeitos*⁹⁵. Para o autor, as teorias que pretendem que a materialidade de um objeto seria “neutralizada” pela imagética que ele provoca em nós fracassam diante da constatação que *é a própria matéria que compõe a imagem*, não apenas como algo que a “acompanha”, mas como a *coisa em si, sua substância*⁹⁶.

Se retornarmos a Merleau-Ponty, evocado por Damisch nesse ponto, lembraremos que a *corporalidade* é a própria condição de existência da visão – é apenas através dela que o olho vê o mundo e portanto todas as qualidades percebidas por ele despertariam um eco corporal. Ao habitar o mundo (que *é feito do mesmo estofado do corpo*), o olho vê as coisas, e, sem tocá-las, é capaz de perceber, pelo ressoar corporal, os meios através dos quais elas se fazem visíveis no mundo⁹⁷. A visão, portanto, não seria uma espécie de “duplicação” das coisas, mas sobretudo um *decifrar* desses signos que se apresentam no corpo, um *sentir* de como “as coisas se fazem coisas”, de como elas se *materializam em visão*. E a arte não seria “construção, artifício, relação industriosa a um espaço e um mundo de fora”, mas *a coisa em si*. Ou ainda: “quando vejo através da espessura da água o revestimento de azulejos no fundo da piscina, não o vejo *apesar* da água, dos reflexos, vejo-o justamente *através* deles, *por eles*”⁹⁸.

Didi-Huberman também vai desvendar essa questão por um viés que interessa ao nosso percurso, por permear as questões de opacidade/transparência. Já na introdução do texto *Diante da imagem*, o autor destaca que a imagem nos traz um paradoxo, uma *perturbação*. Ao mesmo tempo que se *apresenta* a nós em toda a sua constituição, desvelada ao nosso olhar, ela também guarda coisas que não conseguimos definir nem nomear, como se carregasse elementos desconhecidos e não visíveis, constituindo uma espécie de *evidência*

⁹⁵ DAMISCH, 1972, p.42

⁹⁶ Ibid, p. 46-48.

⁹⁷ MERLEAU-PONTY, 2013, p. 20-25.

⁹⁸ Ibid., p. 45. (grifos meus)

*obscura*⁹⁹. A partir daí, o autor irá questionar o “tom de certeza” que a história da arte muitas vezes impõe aos seus objetos “fechando-os” dentro de uma aura de “legibilidade” total. E no entanto a imagem se destaca justamente por ser um elemento volátil, mutante e sem contornos que, como uma *nuvem*, nunca se deixa apreender completamente¹⁰⁰ e que, portanto, exige que consideremos sua obscuridade, suas regiões de *não-saber*.

Com isso em mente, talvez possamos voltar às nuvens do Domo de Parma. Quando relata a ambiguidade e a vaporosidade desse elemento na obra de Correggio, Damisch destaca o quanto esse elemento seria pertencente à própria forma como o pintor constrói suas imagens. Seu estilo característico, formado por superfícies pictóricas que destacam mais os efeitos da cor e da atmosfera do que a linearidade¹⁰¹ (e que no entanto não deixam de criar um efeito de profundidade) parece ter justamente na imagem da *nuvem* um elemento central. Ela seria a indicação do próprio paradoxo que os efeitos da pintura seriam capazes de provocar, criando ambiguidades e possibilitando uma construção espacial surpreendente.

A *nuvem* seria, dessa forma, o indicador, o *índice* do estilo vaporoso desenvolvido por Correggio¹⁰². Índice de um estilo pictórico muito específico que parece contradizer a predominância da perspectiva linear de sua época, mas que em realidade se ocupa de “camuflar” a estrutura geométrica do espaço, criando efeitos visuais ambíguos. Se olharmos atentamente, a estrutura da pintura do domo não deixa de ser geométrica, mas ela é envolvida por um movimento “vaporoso” que envolve o olhar – e toda corporalidade – em uma experiência atmosférica.

Temos com essa questão uma primeira experiência no que diz respeito aos efeitos da /nuvem/ na pintura. Ela parece ser um *indicador* de questões presentes na estrutura visual. Uma espécie de *apontamento* para os paradoxos da imagem. Assim como as nuvens meteorológicas são indicadores de certas condições climáticas, as “nuvens-índice” parecem apontar para questões espaciais específicas. Ou talvez sejam um testemunho da própria experiência da pintura, que é simultaneamente materialidade e imagem, opacidade e

⁹⁹ DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 9.

¹⁰⁰ Ibid, p. 10-11.

¹⁰¹ DAMISCH, 1972, p. 29.

¹⁰² Ibid., p. 55.

visualidade. Indicadoras de um estilo, de uma espécie de desvio em relação às estruturas geométricas; mas talvez também indicadoras de que a própria pintura também é uma espécie de *nuvem*, capaz tanto de mostrar quanto de esconder os fenômenos do mundo. Um índice da própria ideia de *imagem*.

A nuvem – teatro

Jacques Rancière destaca a imagem como um lugar de *operações*. Ela não seria algo que mostra uma “outra coisa” que está fora dali, mas um local que estabelece relações *entre coisas*¹⁰³. Um espaço de *sintaxe*, portanto, onde os vínculos entre cada elemento, suas inter-relações e posicionamentos mútuos farão emergir os efeitos que terão sobre nós. Onde cada uma de suas partes constituintes irá adquirir – conforme suas características visuais, espaciais, materiais, simbólicas e de posicionamento em relação às outras partes – certos usos específicos. E portanto, onde cada um dos elementos poderá ter múltiplas atribuições. Damisch irá chamar isso de “valor de uso” dos signos, designando sua capacidade de estabelecer relações de proximidade, oposição, substituição, etc... em relação aos outros elementos, e adquirir, a cada momento, uma função distinta¹⁰⁴. No caso específico da /nuvem/ temos o exemplo de um elemento que – por seu estado mutante e complexo – parece ser propensa a uma multiplicidade de usos e funções e portanto dada a registros simultâneos distintos.

Nesse sentido, podemos pensar a imagem como uma espécie de “mise-en-scène” em que cada elemento contracenava com todos os outros e com a totalidade da cena – uma espécie de *acontecimento teatral*. O que também pode nos remeter aos momentos em que a pintura se aproximou do teatro, tal como no período barroco prenunciado por Correggio. Como já foi dito, as pinturas do artista italiano, em sua intensa movimentação e espacialidade característica, antecipam o estilo que, cem anos depois, terá a dramaticidade, a complexidade e a teatralidade como seus recursos marcantes.

¹⁰³ RANCIÈRE, 2012, p. 12-13.

¹⁰⁴ DAMISCH, 1972, p. 61.



Figuras 46 – Andrea Mantegna. *Triunfo das virtudes* (1499-1502). / Museu do Louvre, Paris

É notável que o teatro foi, junto com a pintura, importante arma de propaganda religiosa na Europa barroca do séc. XVII, especialmente no contexto jesuíta – linhagem na qual as imagens são, enquanto objetos de meditação, caminhos de ensinamento e elevação que visam fortalecer os ensinamentos recebidos. Destaca-se, por exemplo, o costume dos “quadros vivos” – representações cênicas de passagens religiosas que utilizavam-se das fachadas das construções para aninhar os atores e os objetos cênicos em diferentes planos e assim produzir a imagem de um conjunto de recursos alegóricos e simbólicos¹⁰⁵. Nesse contexto, Damisch descreve a utilização de certas estruturas cenográficas que imitavam a forma de nuvens e organizavam o espaço teatral de forma a indicar cenas que se davam entre planos distintos (terrestre e celeste). As chamadas *nuvolas* consistiam em um tipo de engenhoca semelhante a um “armário decorado” diante da qual se posicionava o ator, a fim de indicar uma espacialidade diferente; algumas delas continham mecanismos capazes inclusive do transporte de atores de um patamar a outro da cena¹⁰⁶.

¹⁰⁵ DAMISCH, 1972, p. 101.

¹⁰⁶ Ibid., p. 101-105 / Cf.: <[https://fr.wikipedia.org/wiki/Nuvola_\(théâtre\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Nuvola_(théâtre))> , acesso em 20 ago. 2021.

O curioso é que nesse momento as pinturas também passaram a utilizar recursos que faziam referência a este aparato cênico, representando imagens de pequenas nuvens que "transportam" uma figura entre o céu e a terra ou vice-versa, tal como podemos ver na pintura *O triunfo das virtudes* de Mantegna (fig. 46). Aqui, três personagens são vistos no plano celeste, sustentados por um círculo de nuvens que parece garantir a presença deles na cena e ser a "janela" e o meio de transporte de sua aparição. Podemos reparar nessa imagem a clara diferença entre as nuvens atmosféricas (à esquerda) e esta espécie de "nuvem-máquina".

Damisch destaca que há controvérsias se a origem desta "nuvola" na pintura seria realmente o teatro ou se simplesmente foram duas ordens figurativas que se desenvolveram juntas, paralelamente¹⁰⁷. O fato é que, de qualquer forma, cada uma dessas linguagens, com seus sistemas de organização e figuração específicos, não poderia simplesmente "copiar" o recurso da outra. Por serem formas de representação distintas, inevitavelmente teriam que adaptar o conceito da *nuvola* para sua natureza específica, recriando seus meios de representação e espacialidade. O que mais importa nesse caso, portanto, são esses processos de *recriação* e os efeitos específicos que eles representam em cada linguagem. No caso da imagem pictórica, nos interessa observar justamente o desenvolvimento da espacialidade da pintura a partir da possibilidade desse "efeito cênico" da nuvem; pois independentemente da origem do elemento – seja uma apropriação ou invenção – ele só seria capaz de se estabelecer na pintura na medida em que respondesse às necessidades específicas desse meio¹⁰⁸. E o fato é que a partir do século XVI, a *nuvem*, que até ali tinha aparecido apenas como uma espécie de "acessório" no sistema pictórico, invadirá pinturas de cúpulas e tetos dos palácios europeus, assumindo funções ilusionistas e pictóricas cada vez mais extensas, e que se desenvolvem de forma descolada das transformações que virão a ocorrer na cena teatral.

Nesse sentido, Damisch apresenta como exemplo a obra de Francisco de Zurbarán (1598-1664). Realizada no contexto das ordens monásticas espanholas do século XVII, num momento mais tardio em relação à cultura humanista, suas pinturas se apropriam das

¹⁰⁷ DAMISCH, 1972, p. 111.

¹⁰⁸ Ibid., p. 113.

nuvens como aparatos "espetaculares", assim como será amplamente utilizado no período barroco. Na *Visão do abençoado Alonso Rodriguez* (fig. 47) por exemplo, as nuvens dividem claramente o espaço pictórico em duas partes: o espaço onde se situa o próprio Alonso Rodriguez e uma região superior onde se situa a visão que ele estaria tendo, provinda do contexto celeste. O espectador é convidado a visualizar as duas realidades simultaneamente, delimitadas pela nuvem e por uma diferenciação da luminosidade em cada um dos espaços.



Figura 47 - Francisco de Zurbarán. *Visão do abençoado Alonso Rodriguez*, 1633. / Real Academia de Belas Artes de São Fernando, Madrid.

Mas nesse e em outros casos, a nuvem não é apenas uma "divisão" do espaço, mas também um *elemento de ligação*, uma estrutura de *comunicação* entre os espaços terrestre e celeste. Ela abre a possibilidade que aconteça uma espécie de "janela" na realidade de forma que um espaço sagrado e místico seja revelado junto ao espaço profano¹⁰⁹. A /nuvem/ dessa forma funcionaria como uma "tela" que tanto "faz surgir" a aparição divina quanto serve

¹⁰⁹ DAMISCH, 1972, p. 65-67.

como "anteparo" que esconde e impede a visão dos céus. É interessante lembrarmos que mesmo nas nuvens meteorológicas constatamos essa ambiguidade: ao mesmo tempo que elas *revelam* cores, presença de umidade, condições de temperatura, vento, etc... também *escondem* o céu, o sol, as estrelas e outros corpos celestes. Ou, nas palavras de Damisch, uma nuvem que "revela velando e que dá a ver, dissimulando"¹¹⁰. Mais uma vez estamos diante da *opacidade* convivendo com a *transparência*, como se a nuvem fosse uma imagem dos paradoxos presentes na própria essência da pintura. Mas nesse caso, ela é utilizada como um aparato cenográfico que tem como função a criação de um *jogo* entre planos, e se caracteriza menos por uma vaporosidade e atmosfera do que por uma "estrutura sólida" que constrói o espaço.

Considerando essa discussão, o que parece é que a nuvem seria um signo que se refere à dialética entre "apresentação" e "representação" tão presente na história da arte, especialmente na história da pintura. Nesse sentido a imagem pictórica seria algo que, sendo uma estrutura visual, se "apresenta" e tem um efeito por si, por sua presença no espaço; e ao mesmo tempo também se mostra como uma espécie de "revelação" de algo para "além" do objeto em si. Um paradoxo que, como já mencionado mais acima, faz parte das relações complexas sobre as quais a pintura se funda. Quando falamos de *representação* e *apresentação* estamos justamente diante da dialética própria da arte e de toda uma tradição de debate filosófico sobre os alcances e limites da imagem enquanto fenômeno do mundo.

Como citado anteriormente, Didi-Huberman aborda essa questão em *Diante da Imagem*, destacando que nesse campo é preciso *dialetriz* constantemente, de forma a não aprisionar a imagem em sistemas metodológicos fechados que a reduzem dentro do "legível" e do "inteligível". É preciso sobretudo experimentar a "rasgadura" que a imagem evoca¹¹¹. Um exemplo disso é dado através de um olhar aprofundado para as pinturas de Fra Angélico (1395-1455) no Mosteiro de San Marco em Florença (fig. 48).

Ao observar a pintura mural em um dos claustros, o autor descreve o ofuscamento inicial provocado pela janela que se situa na mesma parede da imagem. Segundo ele, ao entrar no

¹¹⁰ DAMISCH, 1972, p. 79.

¹¹¹ DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 15-16.

claustro, é apenas após vencer o efeito da contraluz que o olhar se torna capaz de distinguir a pintura em si, onde predomina um branco que se confunde tanto com o efeito luminoso da janela quanto com a própria parede do compartimento. É após alguns momentos que a imagem se distingue e se torna “legível” aos olhos¹¹². E o que aconteceu antes disso, ele se pergunta, não era também *imagem*, visto que o olhar já estava recebendo estímulos visuais? Os efeitos sequenciais e mutantes de luminosidade não fazem já parte da percepção da pintura como um todo?



Fig. 48 – Fra Angélico. *Anunciação*, pintura mural, 1442. / Mosteiro de São Marco, Florença.

Para Didi-Huberman, excluir esse conjunto de efeitos seria o equivalente a excluir a possibilidade de entrelaçamento entre o que se percebe e o que não se percebe, entre aquilo que é reconhecível e o que não se reconhece, entre o que é visível e o que não é nem invisível nem legível, mas simplesmente “visual”¹¹³. É justamente esse *entrelaçar* que seria capaz de

¹¹² DIDI-HUBERMAN, 2013., p. 19-20.

¹¹³ Ibid., 24-26.

fazer da pintura não apenas um objeto estático no espaço mas um “acontecimento”¹¹⁴, algo que extravasa os limites da representação e se desdobra em uma espécie de *aparição*. Esse cruzamento de planos múltiplos seria justamente o que dá à imagem um estado de potência, que é capaz de provocar uma multiplicidade de sentidos, associações e desdobramentos. E seria justamente o potencial “virtual” contido na imagem que evocaria essa potência, ou seja, tudo aquilo que não sabemos e “não vemos”, mas que é evocado em estado latente¹¹⁵.

Além disto, no exemplo da pintura de Fra Angélico, temos também o efeito provocado pelo *ofuscamento* junto ao branco presente na pintura. A descrição se assemelha a um efeito de luminosidade que parece estar em estreita relação com efeitos do próprio elemento *nuvem* na natureza. Se observarmos as nuvens meteorológicas veremos, além do fator *indicador* já citado, também um fenômeno *teatral*. Não se pode negar que as nuvens, em seus jogos de opacidade e transparência, assim como em sua mutabilidade de formas, apresentam constantemente efeitos cênicos impressionantes. Atuando como grandes sistemas que simultaneamente filtram e barram a luz, as nuvens evocam impressões espetaculares de ambiente, atmosferas e jogos de cores e luzes em movimento. No próprio teatro é notável os inúmeros efeitos provocados por fumaças, vapores e véus que emulam a nebulosidade natural.

Com tudo isso, talvez possamos acrescentar uma segunda camada aos significados do elemento /nuvem/ no contexto pictórico. Se voltarmos à cúpula de Correggio, por exemplo, veremos que as nuvens que ocupam grande parte da imagem também possuem essa segunda camada. Além da referência simbólica ao desenvolvimento temático da “ascensão”, as nuvens posicionadas em forma de espiral funcionam como um elemento estruturante e cenográfico da espacialidade da imagem. Mesmo com características pictóricas densas e compactas que parecem contradizer a ideia de leveza e porosidade do seu correspondente atmosférico, as nuvens do domo de Parma acabam por ser uma espécie de aparato cênico que transporta as figuras da imagem para outro plano. Como é possível

¹¹⁴ DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 24-26.

¹¹⁵ Ibid., p. 26.

ver no detalhe da pintura (fig. 39) elas aparentam blocos sólidos e claramente delineados que parecem servir de "apoio" às figuras, funcionando como uma grande *nuvola*.

Com dois primeiros aspectos expostos, já podemos dizer que, enquanto componente pictórico, temos na */nuvem/* um elemento que ocupa na imagem as funções simultâneas de *signo*, *representação de um referente* e *significante*; sendo esta última a função que estará diretamente ligada à espacialidade do quadro, à sua manifestação enquanto linguagem específica. Além disto, ela também desempenha uma função de *articulação* (tanto de "fechamento" quanto de "ligação") entre diferentes níveis da imagem, compondo diferentes narrativas conforme a sua *sintaxe* específica no contexto do quadro. Da construção espacial ao seu desenvolvimento temático, a */nuvem/* parece articular a dialética presente na pintura – em que substância e imagem, opacidade e visibilidade são partes de um mesmo corpo.

A nuvem – rasgo

Essa relação da pintura com a *mise-en-scène* teatral contém ainda outras implicações a serem observadas, visto que levanta uma das problemáticas centrais das artes visuais: a transposição de elementos tridimensionais para o plano bidimensional. Uma operação que faz com que observemos e compreendamos as soluções espaciais próprias da superfície plana e que colocará em destaque toda a questão da *sintaxe visual*. Damisch desenvolverá os desdobramentos dessa operação no capítulo central do livro, sempre através da observação de obras que, em certo momento, reorganizaram esses elementos e os levaram a um patamar diferenciado. A definição da organização da imagem pictórica, segundo o autor, não se dá por precedentes teóricos, mas sim dentro das *próprias obras*; é preciso observá-las para penetrar nos códigos e conexões que organizam o sistema¹¹⁶. Ou seja, apenas após a leitura das soluções propostas *nas obras* é que se tornam possíveis os recortes teóricos que darão suas definições ao sistema como um todo. No caso das pinturas do Renascimento, por exemplo, temos justamente o surgimento de um novo sistema; uma nova organização visual que irá transformar toda a relação espacial do plano bidimensional.

¹¹⁶ DAMISCH, 1972, p. 120-122.

Quando Filippo Brunelleschi (1377-1446) inventa a sua "máquina perspectica"¹¹⁷ e leva a observação de um espaço tridimensional para uma organização no plano pictórico através das linhas da perspectiva linear, toda uma nova ordem se estabelece no plano da representação. A pintura passa a conter uma rede de linhas, um "tecido" composto por uma série de planos articulados de forma a criar uma ilusão de profundidade, como uma espécie de estrutura de "encaixes" que articula a imagem.

Mas antes de entrar nas características e desdobramentos desse marco da história da pintura ocidental (e que será central para a questão da /nuvem/), Damisch irá desenvolver uma observação detalhada da obra de Giotto de Bondone (1267-1337), pintor italiano da pré-renascença que precede e prepara as inovações que surgirão no Quattrocento. Nas pinturas conhecidas como *Ciclo de Assis*¹¹⁸, por exemplo, Giotto constrói uma narrativa composta através de quadros sucessivos em que faz uso de uma série de recursos visuais inovadores para os códigos pictóricos da época. Ao buscar soluções para elementos intrincados da narrativa da vida de São Francisco (simultaneidades de tempo, relações entre sonho e realidade, realidade e metáfora...), o pintor irá por exemplo "subdividir" o espaço pictórico em áreas semânticas, dando destaque para a gestualidade de cada uma das partes das figuras, de forma a compor uma espécie de "quadro teatral" que definirá toda a espacialidade¹¹⁹. Cada parte da imagem representa dessa forma um elemento da *mise-en-scène* que, em sua totalidade, seria capaz de narrar um episódio inteiro da vida do santo, como uma espécie de "escrita figurativa" baseada na dramaticidade do gesto¹²⁰. Uma lógica ainda ligada à estética medieval, mas que se utiliza de recursos novos na organização da imagem.

Segundo Damisch, dentre esses recursos há um elemento específico que irá se destacar, produzindo uma espécie de "rasgo" na imagem. Esse elemento é justamente a *nuvem*. No quadro "*Êxtase de São Francisco*" (fig. 49), ela subtrai a figura do espaço comum, tirando-a da lógica da gestualidade terrena. Como uma espécie de "recorte" na imagem, a nuvem

¹¹⁷ Aparato utilizado pelo arquiteto florentino para demonstrar a construção da perspectiva linear, detalhada mais adiante (fig. 50).

¹¹⁸ Série de pinturas murais realizadas na Basílica de Assis, c. 1297.

¹¹⁹ DAMISCH, 1972, 130-131

¹²⁰ Ibid., 134-135.

realça a presença da planaridade do suporte e se sobrepõe momentaneamente às funções dramáticas predominantes¹²¹. Para melhor compreender esse efeito é preciso destacar que, aparentemente, representações de nuvens quase não aparecem em pinturas de períodos anteriores a esse, na arte ocidental. Há algumas sugestões em afrescos romanos e aparições pontuais em iluminuras de manuscritos, mas aparentemente é apenas na pré-renascença que ela aparece em destaque – não apenas enquanto elemento figurativo elaborado mas enquanto uma “ruptura” na própria estrutura da imagem.



Figura 49 – Giotto de Bondone. *Êxtase de São Francisco*, 1297. / Basílica de Assis.

Aqui, a nuvem se torna um elemento cênico que interrompe as medidas “humanas” da cena e estabelece uma conexão com o plano divino¹²². Nesse caso, praticamente uma “ponte levadiça” para outro plano, um “elevador” que nos lembra as *nuvolas* teatrais citadas acima, mas que também parece acumular a função de romper o próprio plano da imagem. Um

¹²¹ DAMISCH, 1972, p. 148.

¹²² Ibid., p. 148.

“rompimento” que se relaciona diretamente às questões da perspectiva linear e à nova lógica visual que surgirá no século seguinte.

O Renascimento é conhecido pela introdução de um marco no plano pictórico que talvez também poderíamos caracterizar como uma espécie de “rasgo”. Ao longo do Quattrocento, a introdução da perspectiva geométrica com ponto de fuga vai inserir o plano da imagem em um novo panorama. A rede de linhas e planos que, articulados, irão produzir a ilusão de profundidade, ganha uma tal presença marcante que irá modificar completamente os estatutos de representação do espaço existentes no contexto europeu até então.

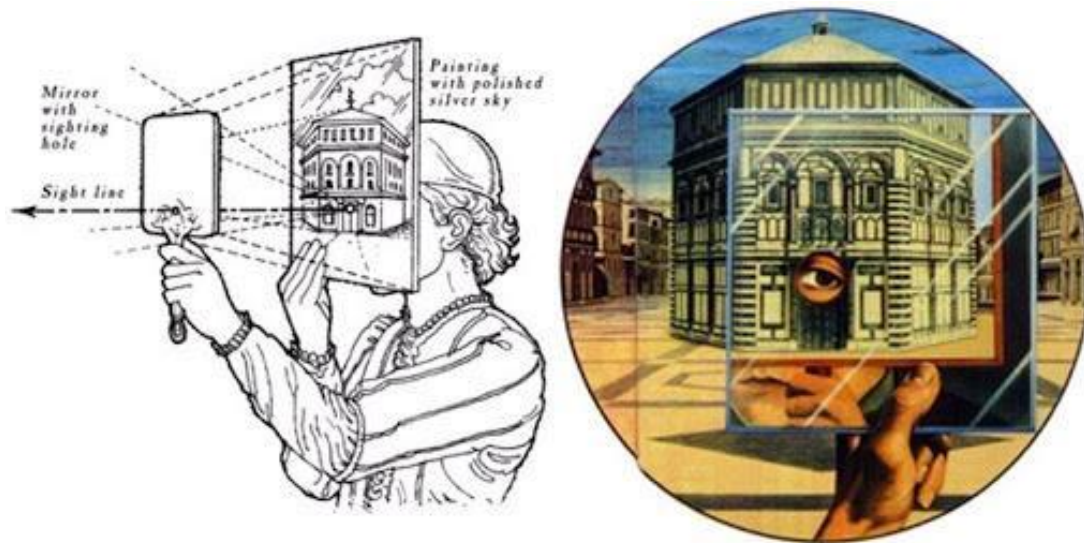


Figura 50 – Representações da “máquina” de Brunelleschi para a perspectiva.

É o arquiteto Brunelleschi quem irá sistematizar essa articulação através da sua “tábula perspética”, uma engenhoca óptica que funcionava como uma confirmação dos planos da perspectiva linear. O mecanismo era formado por dois suportes – um contendo uma pintura do Batistério de Florença e outro contendo um espelho – voltados um para o outro e com um furo no local da pintura correspondente à altura dos olhos (fig. 50). Ao olhar pelo furo e voltar-se para o local do Batistério real, o observador conseguiria encaixar a imagem da pintura na visão da construção, “conferindo” a fidelidade das linhas que estruturavam a pintura. Um mecanismo que emprestava à perspectiva linear uma aura científica, marcada pela precisão e pelo rigor.

Mas é preciso observar que os planos da perspectiva são dados justamente pelas linhas das *edificações*. No experimento de Brunelleschi, é a forma geométrica do Batistério que serve como guia para a definição das linhas que se articulam no ponto de fuga. Nas extremidades das linhas, o olho do observador e o ponto de fuga, espelhados, produzem uma espécie de “losango” visual que se sustenta unicamente nessa posição específica. Cada mudança de posição do olho equivale a uma modificação no ponto de fuga e em toda a articulação das linhas. A construção é válida, portanto, apenas para um *ponto focal único*. Trata-se de um *código gráfico* que organiza a imagem da paisagem visual de uma determinada forma, dando a ela características específicas conforme uma posição *pontual* do observador no espaço.

Embora nossa percepção da paisagem seja muito mais ampla, móvel e abrangente, a representação linear com ponto de fuga veio a se tornar quase sinônimo da ideia de “paisagem”, como se fosse estritamente fiel à nossa percepção do espaço tridimensional. E no entanto, como qualquer linguagem, ela é um *código*, um sistema que substitui a realidade por sua representação. Um mecanismo que seleciona certos termos e dá a eles uma organização específica. E da mesma forma que seleciona termos, também *exclui* outros, sobretudo aquilo que não se encaixa em seus estatutos de linguagem¹²³.

No caso da perspectiva geométrica, esses elementos excluídos têm justamente a ver com corpos que inicialmente não se encaixam na linearidade do sistema. Nesse caso, será tudo que não tem suas formas organizadas por planos ou linhas, como por exemplo o que tem características de *movimento* ou que é constituído por massas *amorfas*, e que Leonardo da Vinci chamará de “*corpos sem superfície*”¹²⁴. E as *nuvens* se encaixam justamente nesses termos.

Isso fica visível na própria máquina de Brunelleschi, que acaba por *demonstrar* claramente essa exclusão. Isso porque no lugar onde o plano celeste deveria estar representado, o arquiteto introduz uma superfície polida que atua como um espelho. Ou seja, as nuvens, assim como qualquer outro fenômeno meteorológico, não são representadas pictoricamente, mas aparecem enquanto reflexos móveis na área espelhada. As nuvens

¹²³ DAMISCH, 1972., 175.

¹²⁴ Ibid., p. 170.

estão assim “excluídas” do sistema que “prova” a perspectiva linear. Poderíamos dizer que sua presença, pela superfície reflexiva, é uma espécie de “rasgo” em toda a estrutura geométrica da perspectiva. Ela explicita os limites do código, suas *bordas*. Explicita que qualquer representação é parcial e específica em relação à realidade. Rasga o cenário. Nas palavras de Damisch, o procedimento de Brunelleschi é um *emblema epistemológico*, na medida em que revela as limitações do código perspectivo – mostrando como ele é uma estrutura de *exclusão* – mas também delimita uma questão formal e estilística do espaço pictórico¹²⁵.

Se voltarmos agora à pintura de Giotto, podemos tentar visualizar essa ideia de “rasgo” no plano da imagem, provocado pela nuvem. Embora aqui a perspectiva linear ainda não estivesse estabelecida, a organização dos elementos também é dada por códigos específicos. E assim como a perspectiva linear é “quebrada” pelo plano móvel das nuvens, os planos de composição do Ciclo de Assis também são subvertidos em certos elementos. Como já foi dito, as obras são os *modelos* a partir dos quais se tornam possíveis novas articulações do sistema como um todo. O código, portanto, surge justamente como *consequência* do que acontece no plano pictórico; e no caso de Giotto, são realizados procedimentos dramáticos muito inovadores em relação à estética medieval. Diferentemente da estrutura mais estilizada predominante na Idade Média, aqui o gesto de cada uma das figuras tem um caráter teatral e define toda a espacialidade da imagem, criando narrativas visuais através de suas posições no espaço e sintaxe dos elementos. Pode-se dizer que com Giotto a gestualidade humana se torna instrumento do pensar figurativo e narrativo da imagem, de forma que as figuras não podem ser dissociadas da ação que elas efetuam nem de suas posições no espaço, como uma espécie de “escrita figurativa”¹²⁶. Dentro desses paradigmas, a imagem da *nuvem* na pintura do Êxtase de São Francisco produz uma ruptura; estabelece um parêntese na forma como Giotto organiza as imagens (que se caracteriza por uma espécie de *marchetaria* de gestos e figuras¹²⁷), resultando como uma “bolha” na imagem. Um rasgo. E a nuvem será novamente um elemento que se situa numa espécie de *meio*

¹²⁵ DAMISCH, 1972, p. 170-171.

¹²⁶ Ibid. p. 130-131.

¹²⁷ Ibid., p.164-165.

termo entre o contrato figurativo e a sua negação, afirmando o suporte da pintura. Um paradoxo que, como já foi dito, está na essência da própria ideia da pintura.

E é essa mesma função de “rasgo” na organização da imagem que a nuvem terá no século seguinte em relação à perspectiva linear. Pois dentro de uma lógica em que o espaço é definido a partir de uma construção geométrica de linhas e planos, e onde o ponto de fuga – em torno do qual se organiza a imagem – é um *espelhamento* do ponto de vista do observador, qualquer deslocamento de algum desses pontos significa um rearranjo total de toda a estrutura, como em um mecanismo articulado. Dentro dessa lógica, os corpos que não se organizam a partir de pontos e planos fixos – os corpos moventes, mutáveis, escorregadios e sem contornos definidos – acabam não tendo lugar na organização e são subtraídos da estrutura. Não que eles não apareçam (pois na máquina de Brunelleschi as nuvens estão presentes na face espelhada), mas sim que se tornam elementos excluídos do sistema, participando dele como uma espécie de “regime de exceção”. Não é através das linhas e planos que eles vão se manifestar, mas sobretudo através das cores, texturas e luminosidade.

É justamente no estudo desses elementos, que chama de “corpos sem superfície”, que Leonardo da Vinci irá desenvolver o que talvez seja o polo complementar à perspectiva linear e constituinte da imagem da nuvem – o *sfumato*. E é com a possibilidade de incorporação do que era inicialmente “rasgo” que surgirá a possibilidade de uma rearticulação dos códigos da imagem que, como veremos, trará ainda mais uma camada ao significante /nuvem/.

A nuvem metafísica

A imagem da nuvem costuma evocar conotações que extrapolam suas características físicas. Ela parece atuar fortemente no plano onírico, visto que é um elemento constantemente associado aos sonhos, à imaginação, à transformação e mutabilidade das formas, assim como ao impermanente, instável, flutuante – o que “está e não está” ao mesmo tempo. Estabelece relações com tudo aquilo que, por um momento, é materialidade visível mas

que, no minuto seguinte, talvez se desfaça na invisibilidade. A imagem da nuvem parece se prestar aos devaneios e às múltiplas associações.

Talvez possamos falar que a pintura encerra problemáticas análogas – aquilo a que ela remete parece sempre ir um pouco além do que os seus meios materiais denotam. Algo de despercebido e inapreensível parece pairar em torno do que no fim das contas é apenas um objeto no espaço. Ao mirar uma pintura, parecemos estar sempre em busca de *algo mais*, algo que aparentemente extrapola o que os olhos estão a ver. Diante de nós temos apenas um objeto coberto com tintas, texturas, pigmentos... mas que, por mais concretos que sejam, não deixam de evocar imagens que parecem existir para além de sua materialidade. No livro *O que vemos, o que nos olha*, Didi-Huberman debate justamente esse paradoxo ligado ao exercício do olhar, e demonstra que mesmo diante de imagens aparentemente “vazias” de sentido, o nosso olhar se mostra inquieto, evoca reminiscências e constrói imagens¹²⁸. Na pintura, essa parece ser a tônica e também o paradoxo. Mesmo nos mais minimalistas dos quadros, o olhar parece buscar algo *além* do que está ali. Vide por exemplo a quantidade de questões que o *Quadrado negro sobre fundo branco* de Malevich¹²⁹ tem suscitado ao longo da história, evocando inclusive uma relação com os ícones russos – pinturas sacras representando imagens de santos e símbolos que portam significados divinos e metafísicos.

Aparentemente, é justamente essa espécie de “caráter onírico” que faz a pintura ir além dos seus próprios códigos. Para Damisch, há uma espécie de *inquietude* no fazer pictórico, em seu debate constante entre os procedimentos utilizados e os efeitos obtidos¹³⁰. O conto *A obra de arte desconhecida*, de Honoré de Balzac¹³¹, traz esse drama como questão central. Na narrativa, o artista-personagem, angustiado pela busca de uma imagem em sua pintura, vai ao extremo desse paradoxo entre realidade material e representação, ao ponto de ser levado à loucura. Engolido por seus sonhos, o pintor delira e deixa de extrair da realidade as balizas de sua percepção, perdendo toda a distinção entre o objeto e sua imagem.

¹²⁸ DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 29-35 et seq.

¹²⁹ Kasemir Malevich (1879-1935). Para um panorama dessas questões, cf. <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/18.207/7279>> , acesso em 20 set 2021.

¹³⁰ DAMISCH, 1972, p. 183.

¹³¹ Transcrito em DIDI-HUBERMAN, 2012.

Uma cena dramática que, no entanto, talvez ocorra em pequena escala cada vez que nos debruçamos sobre uma imagem. A impressão é que por alguns instantes ela se torna o próprio objeto que representa, assumindo o estatuto da coisa corporificada; para no minuto seguinte desfazer-se em imagem novamente. Como uma nuvem que, ao mirarmos novamente, mudou de forma. Um dos mitos de origem da questão da representação discorre justamente sobre uma jovem que desenha o contorno da sombra de seu amante na parede para torná-lo presente em sua ausência¹³². A “silhueta” que guarda uma reminiscência e evoca a presença de algo que já não está mais ali é um paradoxo quase metafísico em torno do qual os pintores se debruçam de múltiplas formas.



Fig. 51 - Andrea Mantegna. Óculo da Sala dos esposos, (1465-1474). / Castelo de São Jorge, Mântua

Na pintura do teto da Sala dos Esposos, feita por Andrea Mantegna (1431-1506) no Castelo de São Jorge em Mântua, (fig. 51) o pintor surpreende nossa imaginação pela maneira como pinta a “falsa” luneta no alto do cômodo. Nessa que é aparentemente a primeira pintura *del sotto in su*¹³³, há uma curiosa composição que tem como elementos centrais algumas

¹³² Relatado por Plínio, o Velho, naturalista romano (23–79 d.C), em sua *História Natural*. Cf. MARCELINO, 2015, p. 177-178.

¹³³ Cf. nota 97.

nuvens brancas diante de um céu azul. As figuras, em especial um grande pássaro semelhante a um pavão, são vistas de baixo para cima em torno da mureta da “abertura”. O pavão aponta seu bico para a maior das nuvens, que curiosamente está deslocada em relação à centralidade da imagem. O centro geométrico da pintura situa-se no limite entre o céu azul e a imagem da nuvem, chegando a ser coberto por ela.

Esse fato aparentemente desimportante se torna mais acentuado na medida em que se relaciona diretamente a um tema caro a esse período e diante do qual a arte não ficou isenta, especialmente a pintura – a chamada “querela do infinito”. Essa se trata de uma extensa discussão conduzida entre cientistas, filósofos e teólogos ao longo dos séculos de transição entre a concepção de mundo advinda da religiosidade medieval e o pensamento científico racional que desponta no Humanismo renascentista (e que virá a florescer no Iluminismo setecentista). Entre os séculos XV e XVII, em que visões de mundo diametralmente divergentes foram confrontadas, a questão da finitude (ou não) do universo esteve no centro do debate, ao ponto de levar à morte os primeiros a questionar abertamente as estruturas determinadas pela concepção religiosa do cosmos, tal como Giordano Bruno. Foi por defender a infinitude do universo, entre outras questões, que o cientista italiano foi condenado à fogueira em 1600¹³⁴.

Essa querela, segundo Damisch, terá implicações diretas nas estruturas de representação da imagem, especialmente naquelas que se referem ao espaço celeste. Pois apesar do infinito não ser “representável”, alguns elementos imagéticos teriam a capacidade de insinuar a sua presença e “excitar a razão”, nas palavras do próprio Giordano Bruno¹³⁵. Como dito mais acima, as propriedades oníricas da pintura são capazes de levar o observador a ver *para além* daquilo que vê. É provável que Mantegna tivesse consciência disso quando situou o *centro geométrico* da sua luneta no limiar entre a nuvem e o céu. Esse é o ponto que, pelas leis da perspectiva linear, corresponderia ao “infinito”.

Se observarmos a construção da perspectiva geométrica, veremos que ela é formada por linhas diagonais que se encontram em um ponto na linha do horizonte, o *ponto de fuga*. Essas linhas diagonais, no entanto, são representações gráficas bidimensionais de

¹³⁴ DAMISCH, 1972, p. 228.

¹³⁵ Apud. *ibid.*, p. 245.

estruturas que, na realidade, seriam paralelas (como os dois lados de uma estrada, por exemplo, que são paralelos mas que, vistos em perspectiva, aparentemente se encontram ao longe). O ponto de fuga, portanto, seria a representação gráfica do famoso acontecimento tão impossível quanto aparentemente irrepresentável, da geometria euclidiana – *o encontro entre as linhas paralelas*¹³⁶. Nesse sentido o ponto de fuga poderia ser uma representação pura e simples de um local situado no *infinito*. O que acarretaria, segundo Damisch, uma série de contradições para os pintores que viviam ainda sob a égide do pensamento que postulava o universo como finito – conforme defendia a Igreja Católica. Isso fará com que muitos deles, talvez para escapar do paradoxo e do conflito, “camuflem” na pintura o local exato do ponto de fuga – encobrindo-o com representações de objetos, construções ou... *nuvens*. Pois se as nuvens o escondem, nada garante que o ponto do infinito esteja lá. Nem que não esteja. Isso faz das nuvens as “salvaguardas” de um sistema¹³⁷ que tentava ainda manter seus postulados, mas também sugere a existência de um mistério que excita a imaginação e, conseqüentemente, também a razão.

Se essa questão não passou despercebida para os artistas do período, não terá deixado de chamar a atenção de Leonardo da Vinci, que trabalhava num movimento pendular entre a arte e a ciência. Mestre em amalgamar diferentes campos do conhecimento, Da Vinci irá frequentemente explorar os pontos de encontro entre as qualidades artísticas e as descobertas científicas e assim abrir espaços inexplorados de estudo. Segundo Damisch, ele irá perceber, por exemplo, que a perspectiva geométrica é apenas *demonstrativa*; ela reduz o campo da visão a seus componentes abstratos e não considera todos os outros aspectos visuais aos quais o olho está submetido ao observar a realidade¹³⁸ – tal como todos os efeitos de cor, distanciamento, embaçamentos, movimento, etc... – e que fazem da visão um sentido complexo e agregador de uma multiplicidade de aspectos simultâneos. Para abarcar essa questão ele vai buscar justamente aquilo que o sistema perspético havia excluído – as nuvens, a bruma, a névoa... tudo que habita uma paisagem para além das estruturas fixas da organização arquitetônica.

¹³⁶ O postulados da geometria projetiva (entre os quais o que afirma o encontro das paralelas no infinito) consolidam-se apenas no séc. XVIII, apesar das questões já aparecerem nos séculos anteriores.

¹³⁷ DAMISCH, 1972., p. 239-243.

¹³⁸ Ibid., p. 188-190.

Estudioso e observador dos fenômenos atmosféricos, Leonardo irá perceber que os efeitos visuais do que ele chama de “corpos sem superfície” podem na verdade *complementar e ampliar* a composição linear da perspectiva¹³⁹. E a partir disso ele irá elaborar a técnica do *sfumato*. Efeito pictórico que se relaciona intimamente à nebulosidade e ao esfumaçar da matéria, o *sfumato* introduz um caráter dinâmico para a representação estática, mostrando a possibilidade de que aquilo que é impalpável e mutante se apresente dentro de uma estrutura visível¹⁴⁰. De certa forma, insere na imagem aquilo que extrapolava as limitações do esquema de Brunelleschi – o movimento efêmero e contínuo das nuvens. Através da mobilidade de suas pesquisas, Leonardo irá aproximar da construção geométrica aquilo que havia sido excluído, visto que “*corpos sem superfície e sem contorno, a nuvem teoricamente não tem seu lugar em uma representação fundada na redução de volumes opções à sua projeção no plano*”¹⁴¹.

Para Leonardo, a *nuvem* é um *corpo sem superfície* mas não sem *substância*, pois surge de um espessamento da atmosfera e portanto também tem caráter *visível*. Ela ocupa uma posição central na cosmologia vinciana, conectando fenômenos que obedecem às leis físicas às possibilidades de representação espacial no plano bidimensional. Parece funcionar como uma via de acesso àquilo que teoricamente não seria representável; um meio para fugir aos paradoxos do “fechamento” que a construção geométrica proporciona. Leonardo vai dar a ela uma função “*corrosiva*”, que tanto pode ser *integradora* quanto *desintegradora* da imagem, perturbando-a¹⁴². Um elemento que tanto esconde quanto mostra; que tanto *representa* quanto *apresenta*. E que talvez por isso tenha sido usado como subterfúgio para dar conta da impossibilidade de representação do infinito.

De certa forma, a utilização dos recursos do *sfumato* (fig. 52) e das imagens de superfície ambíguas, etéreas e nebulosas na pintura parece ter sido capaz de fazer jus, no plano pictórico, aos paradoxos da visão e à querela filosófica que rondou as pesquisas científicas relativas à infinitude do universo. Funcionando como um campo ambíguo, a imagem da *nuvem* irá tanto guardar o mistério do que ainda não se sabe quanto estimular a

¹³⁹ DAMISCH, 1972., p. 191-192.

¹⁴⁰ Ibid. p. 192-193.

¹⁴¹ Apud. *ibid.*, p. 215.

¹⁴² Ibid., p. 215-217.

imaginação, suscitando novos caminhos de investigação e descoberta. Tudo indica que ela ocupa um espaço que conota uma certa transcendência – a ambiguidade de algo que *é e não é*. Assinala uma espécie de fronteira que obscurece a visão entre o céu e a terra, destacando não mais os limites do universo, mas talvez apenas os limites da nossa própria visibilidade. Junto às fronteiras do que conseguimos ver, a nuvem seria a possibilidade de acessar a realidade que parece transcender os fenômenos físicos conhecidos. Flutuando entre o que é reconhecível e os mistérios do desconhecido, a imagem da *nuvem* adquire no sistema pictórico um caráter *metafísico*.



Fig. 52 – Leonardo da Vinci. Detalhe da *Mona Lisa*, 1503. / Museu do Louvre, Paris

Ao mesmo tempo que funciona como cortina para a manutenção do sistema que defendia um universo “fechado”, desperta a razão para percepção do mistério e o desejo de compreensão da complexidade dos fenômenos ainda não explicados ou demonstrados. Paradoxalmente, são justamente as nuvens, inicialmente excluídas do sistema da perspectiva linear, que vão servir para cobrir a “fratura” que a organização geométrica do espaço guarda em si – *escondendo e ao mesmo tempo explicitando* suas contradições. Nos séculos seguintes ao Renascimento, as nuvens passam a aparecer cada vez com mais frequência dentro do sistema da perspectiva linear que inicialmente as havia excluído. E à

medida que os avanços científicos ganham espaço e visibilidade, bastará apenas “varrer” as nuvens da frente¹⁴³ para que a limpidez da observação astronômica e do estudo do universo tenha “campo aberto” para prosseguir em suas explorações.

A nuvem vazio

Com todos esses múltiplos aspectos do elemento */nuvem/*, começamos a nos aproximar mais das razões que levaram Damisch a considerá-la um *sintoma*. Se remontarmos às raízes da aplicação desse conceito à arte, encontraremos a obra de Aby Warburg (1866-1929). O historiador da arte e pesquisador alemão desenvolveu seus estudos em torno da teia de memórias, reminiscências e “fantasmas” que estão presentes nas imagens que nos cercam. Para ele, certos elementos “sobrevivem” ao longo dos tempos, povoando nosso imaginário e as imagens que produzimos sem que percebamos. São rastros, forças antigas, “espasmos” que emergem das profundezas de nosso mundo inconsciente e que participam do presente mesmo estando em franca contradição com ele. Por isso ele denominou esses fenômenos de “sintomas”, emprestando um termo mais associado ao aparecimento de sinais (sejam corporais, psicológicos ou culturais) advindos de acontecimentos anteriores ou “escondidos”. O sintoma faz emergir contradições, dissemina tensões e “intensifica as ambivalências”, se multiplicando em rizomas e instabilidades¹⁴⁴.

A *nuvem* parece ser um elemento que nos leva a esse mundo instável e difícil de ser definido. Até agora, a vimos como um recorte no plano bidimensional, como elemento sintático com múltiplas funções e significados e como um traço que nos remete a planos que estão para além do espaço do quadro, tal como a teatralidade, a metafísica, a mística e a ciência. Mas de todos os aspectos, é talvez o mais *literal* que irá abrir caminho para que a presença da nebulosidade na pintura ganhe um novo impulso na entrada da modernidade. Pois é apenas no século XIX que emergirá na Europa um interesse científico pelos *fenômenos meteorológicos* – interesse que irá trazer consigo, simultaneamente, um novo olhar para a paisagem na pintura.

¹⁴³ DAMISCH, 1972., p. 241.

¹⁴⁴ DIDI-HUBERMAN, 2013 (b) , 374-375.



Fig. 53 – Thomas Milton. *Cumulustratus*, gravura do tratado de Luke Howard: *Ensaio sobre a modificação das nuvens*, 1803.

Logo no começo do século, o inglês Luke Howard, considerado o “pai da meteorologia”, propõe o sistema de nomenclatura das nuvens que é usado até hoje. Além de definir as categorias de “cumulus”, “stratus” e “cirrus”, Howard nomeia também seus estados intermediários (stratuscumulos, cirrosstratus, etc...) ¹⁴⁵ e as divide em diferentes zonas do céu (fig. 53). Seus estudos ganham popularidade em toda a Europa e têm como um dos seus admiradores mais eméritos Johann Wolfgang von Goethe, que inclusive dedica a ele uma série de poemas. As formas não redutíveis das nuvens, que se metamorfoseiam constantemente e demonstram a organicidade surpreendente do mundo dos fenômenos, vão ao encontro do pensamento fenomenológico que Goethe vai contrapor ao pensamento de Isaac Newton. Mas também poetas e pintores vão embarcar na observação meteorológica com grande interesse. O pintor inglês John Constable (1776-1837), por exemplo, vai fazer um diário com suas observações sobre as condições meteorológicas e dedicar-se continuamente ao estudo das formas das nuvens e fenômenos celestes.

E é nesse ponto que talvez possamos começar a estabelecer um contato com a ideia da nuvem na modernidade. Como já foi falado no capítulo I, o advento da industrialização

¹⁴⁵ DAMISCH, 1972, p. 267.

levará a uma exaltação dos planos abertos e sem limites, e encontra na leveza e efemeridade do elemento enevoado uma imagem potente. William Turner talvez tenha sido o mais consagrado dos pintores que atentaram para a névoa da modernidade, mas também o artista britânico John Ruskin (1819-1900) tomará o partido das nuvens e explorará os mistérios de suas impermanências. Os daguerreótipos realizados por ele (fig. 54) parecem quase retomar a questão do *sfumato* sob a forma de registro fotográfico. Neles, as massas rochosas se contrapõem aos esfumaçados que se confundem entre a névoa das montanhas e os efeitos técnicos do próprio registro. Assim como Goethe, Ruskin também vai trazer para esses fenômenos uma abordagem mística e simbólica em contraposição à ciência materialista da época¹⁴⁶.



Fig. 54 – John Ruskin e Frederick Crawley. *Mer de Glace, Mont Blanc*, 1854. / Brantwood, Coniston.

Fazendo eco à ideia de “arte total” vigente no período¹⁴⁷ a pintura vai desenvolver uma espécie de “nuagismo”. Como uma negação às preocupações formais (defendida sobretudo

¹⁴⁶ DAMISCH, 1972, 270-271.

¹⁴⁷ A ideia de “obra de arte total” foi defendida por Richard Wagner e outros artistas do séc. XIX. Utilizando-se de cenários grandiosos, efeitos de luz, composição e um “cromatismo tonal”, era dada uma certa “vaporosidade” ao espetáculo que visava um envolvimento do espectador numa espécie de imersão dos sentidos e numa vivência corporal intensa, de forma que ele se sentisse transportado para um estado quase onírico. Cf. *Ibid.*, p. 275.

pelos pintores pré-rafaelitas e por toda a tradição pictórica da superioridade do desenho por sobre a cor e a mancha¹⁴⁸), os artistas românticos vão exaltar as propriedades da névoa e da vaporosidade dos fenômenos (fig. 55). Notórios pelos devaneios dramáticos sobre o infinito e o sublime, ressaltam o interesse pelas formas complexas, teatrais e misteriosas das nuvens, assim como tudo que é informe e nebuloso. Um “informe” que não quer dizer “sem forma” mas sim composto por formas que não podem ser delimitadas por traçados nítidos e precisos¹⁴⁹



Fig. 55 – Caspar David Friedrich. *O peregrino sobre o mar de névoa*, 1818.
/ Hamburger Kunsthalle, Hamburgo

"Nada muda de forma com as nuvens a não ser os rochedos"¹⁵⁰, diz a frase de Victor Hugo que lança no ar a intimidade contrastante desses dois elementos tão díspares em sua materialidade e tão próximos na situação que envolve uma paisagem. Nuvens que descem e se confundem com montanhas; cumes rochosos que se elevam ao espaço das nuvens:

¹⁴⁸ Cf. LICHTENSTEIN, 2006.

¹⁴⁹ VALÉRY apud. DAMISCH, 1972, p. 269.

¹⁵⁰ Apud. BACHELARD, 2013, p. 148.

opostos complementares que compõem uma *dialética* da paisagem¹⁵¹. Vaporosidade e densidade, leveza e peso, dinâmica e repouso; um balancear do diálogo entre nuvens e rochas que parece embalar a estética romântica. Séculos depois da sua “exclusão” do sistema de representação, as nuvens parecem ocupar todo o espaço da imagem, se sobrepondo até mesmo aos elementos mais sólidos da paisagem.

Mas para dar continuidade aos acontecimentos que o elemento *nuvem* provoca na arte da modernidade europeia e observar mais uma camada de seus desdobramentos na pintura, é preciso observar uma outra tradição pictórica que, vindo de um contexto cultural bem distinto, operou uma quebra nos paradigmas pictóricos ocidentais vigentes até então. Se no ocidente a */nuvem/* manteve-se, ao longo dos séculos, no seu estatuto de elemento de contraposição ou complementaridade à lógica linear, é do extremo oriente que virá a possibilidade de uma lógica completamente distinta.

Primeiramente, na tradição oriental, a relação com as sombras e a obscuridade tem características muito singulares e opostas ao Ocidente. Junishiro Tanizaki, no texto *Em louvor da sombra*¹⁵², descreve em detalhes a valorização que os japoneses dão à opacidade e ao obscurecimento, seja em suas construções, artefatos do cotidiano ou objetos artísticos. Ao contrário da valorização da luz pelo mundo ocidental, o Oriente tradicionalmente exalta a beleza da mancha, dos ambientes sombreados e das veladuras como ingredientes do belo. Sombras e matizes escurecidos são, portanto, elementos centrais de uma tradição que valoriza o silêncio e a discrição. Enquanto elementos ligados à essas questões, as nuvens não constituíam, como na Europa, elementos que “separam” o céu e a terra, ou que estabelecem um meio de comunicação entre esses planos. Como vimos até aqui, para os ocidentais a nuvem se comporta sobretudo como um elemento separado, um estado intermediário que produz ou atravessa fronteiras, uma espécie de elemento “comunicante”. Já na China e no Japão do séc. XIX, segundo Hubert Damisch, as nuvens eram consideradas o *princípio eletivo* que, estando entre o céu e a terra, “bordam” o surgimento da *paisagem*¹⁵³.

¹⁵¹ BACHELARD, 2013., p. 149

¹⁵² TANIZAKI, 2017.

¹⁵³ DAMISCH, 1972, p. 279

Frutos do encontro entre as águas e as montanhas, elas seriam um tipo de “enlace” que costura os fenômenos. As nuvens na imagem paisagística oriental nascem, portanto, de uma *resolução* que articula os opostos: o Céu *enlaça a paisagem por meio dos ventos e das nuvens*, e a Terra *se anima por meio dos rios e rochedos*, nas palavras de Shitao¹⁵⁴. Uma espécie de *élan* em que as montanhas envoltas pelas nuvens e as águas por entre montanhas compõem um terceiro elemento – *a paisagem*.

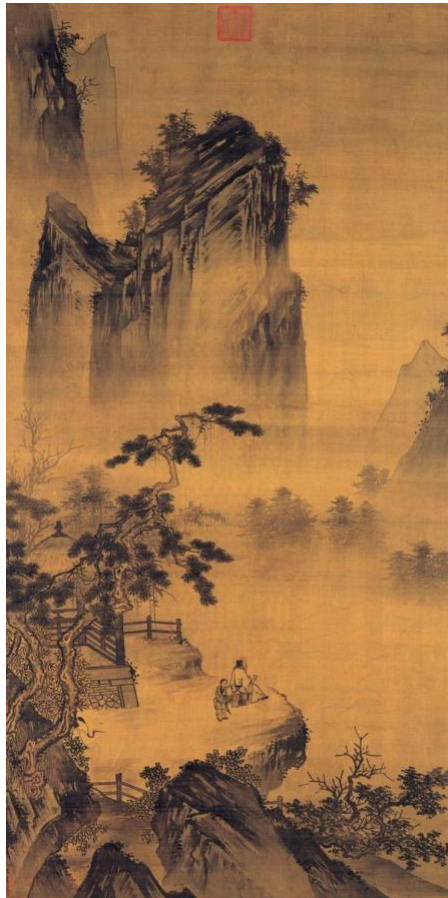


Fig. 56 e 57 – Ma Yuan. *Paisagem à luz da lua*, 1200 (esq.) e *Três amigos*, c. 1225. / WikiArt.

Em relação ao modo de tratamento pictórico, a nuvem oriental não parece estar tão distante da tradição europeia, fazendo mais uso da mancha do que da linha. No entanto, na prática há questões bem distintas em jogo. Damisch esclarece que a pintura oriental não compartilha da oposição ocidental entre linha e cor, mas sim da distinção de dois diferentes

¹⁵⁴ DAMISCH, 1972, p. 279. (tradução nossa)

procedimentos da pintura – que se caracterizam pelas expressões “ter pincel” e “ter a tinta”, complementares entre si¹⁵⁵.

O primeiro vai encampar as formas, produzir camadas e as linhas de força, construindo “rugas” de relevo, volume, textura e estrutura da imagem. Já a *tinta* é aquela que diferencia luz e sombras, fazendo surgir as grandes formas, tal como montanhas e rios. São considerados, respectivamente, *os ossos e a carne* da pintura, funcionando por complementaridade e sem preponderância de um sobre o outro. “Ter o pincel” é estar aberto ao sopro da vida, saber tirar os seres do caos e impulsioná-los no espaço – fazendo surgir as montanhas, por exemplo. Enquanto que “ter a tinta” é ser capaz de invenção e transformação, trazendo movimento e harmonia através da água¹⁵⁶. Ambos se “hospedam” entre si e, juntos, compõem a paisagem.

É nessa dialética que as nuvens assumem papel decisivo. Elas não são signos de transcendência, como no Ocidente, mas *articuladoras* da dialética entre as montanhas e a água. Nesse encontro, as pedras são os ossos das montanhas e a água – o elemento mais forte por sua flexibilidade – é o *sangue* que engendra os ossos, os nutre e os faz vivos. Se a nuvem é água, a pedra é sua “raiz” – pois é a montanha que a engendra, “assoprando-a” em vapor. E a nuvem é o *conjunto do céu e da terra, o bordado entre montanha e água, o movimento na calmaria...*¹⁵⁷ Lá onde a composição é confusa, a nuvem articula, acalma; lá onde o vazio predomina, ela é movimento – como espécies de “citações”, ou “intertextualidades”, de um elemento a outro. Através da nuvem, água e montanha articulam suas características e facetas. É o signo da troca, da “recapitulação” da paisagem.¹⁵⁸ Em resumo, se na pintura ocidental a nuvem foi tradicionalmente associada aos sonhos de ascensão ou à separação entre o céu e a terra, em um constante confronto de mundos, aqui ela aparece entrelaçada às formas terrenas de forma a resolver suas ambiguidades e paradoxos (fig. 56 e 57).

Outra diferenciação importante dos procedimentos orientais é que, enquanto no ocidente o *campo* da pintura é delimitado logo de início (no enquadramento, nos contornos...), no

¹⁵⁵ DAMISCH, 1972, p. 286.

¹⁵⁶ Ibid., p. 286-295

¹⁵⁷ Ibid., p.305-306.

¹⁵⁸ Ibid., p. 306.

orientado ele é a *última coisa* a ser definida. Isso fica claro no caractere chinês *hua* (fig. 58), correspondente a *campo* na escrita chinesa. No processo de desenho desse ideograma, primeiramente é feito o traço horizontal que define a "orientação", dividindo céu e terra. Depois a linha vertical une-os, formando um cruzamento. Apenas por último é que o entorno é demarcado, formando o campo. Sob esse aspecto, a paisagem constituiria esses traços iniciais que visam sobretudo *correlacionar* termos e abrir um campo de interações¹⁵⁹. A delimitação do campo seria apenas uma *consequência* desse processo.



Figura 58 – Caractere chinês *hua*.

Importante também para os procedimentos da pintura chinesa é que, para que tudo isso se efetue, a cópia da natureza não é suficiente. Ao invés disso é preciso uma espécie de *feng-shui* – uma reconstituição rítmica em que os elementos se abraçam e se sustentam entre si, produzindo harmonia¹⁶⁰. Esta por sua vez só é aprendida e assimilada pela experiência do pintor através da *vivência concreta das medidas e dos ritmos da natureza*. Para isso ele deve caminhar pelo mundo, observar suas direções, suas relações e proporções; para então, com o tempo, saber articular céu e terra de forma a compor a paisagem. E isso, conforme a experiência de vida se alarga e se aprofunda, pode acontecer com *um único traço do pincel*¹⁶¹.

Mas há ainda uma questão central, que será o fator de maior impacto na arte europeia: o papel do *vazio*. É ele que *autoriza* a dialética entre o pincel e a tinta, entre a água e a montanha. Para os pintores orientais, é apenas no *vazio* que esse encontro com a concretude do mundo pode acontecer; só ele pode fazer brilhar a essência da pintura. Esse aspecto certamente evoca questões profundas da filosofia *zen* que predomina no extremo

¹⁵⁹ DAMISCH, 1972, p. 290-293.

¹⁶⁰ Ibid., p. 297-299.

¹⁶¹ Ibid., p. 302.

oriente, mas no que diz respeito ao fazer pictórico, esse fator implica em proporcionar à imagem generosas áreas de vazio. E a principal consequência disso é que a *realidade do suporte* se torna visível, compondo o que os pintores orientais chamarão de *shenzai* – o “brilho” da pintura. Lá onde o ocidente preenche tudo, o oriente valoriza o irradiar do suporte, que atua como um espelho diante do observador¹⁶². Aqui, é o “não-ver” que parece “tornar visível”. E para que esse brilho se produza em harmonia com a paisagem, são justamente as brumas e nuvens que emprestarão suas características de transparência e luminescência, fazendo com que seja possível a abertura de espaços livres na imagem. Um jogo que parece não mais falar de dualidades, mas sim do surgimento de um terceiro elemento que une imagem e materialidade, vazio e preenchimento, transparência e opacidade. Um jogo operado pelo elemento /nuvem/.

...

Enquanto séculos de tradição fizeram com que a ideia de vazio se tornasse central na pintura e na filosofia oriental, o pensamento ocidental o repeliu fortemente, tendo inclusive uma grande aversão por ele. O “*horror vacui*” (horror ao vazio) foi uma expressão que vigorou fortemente na cultura europeia até o século XIX¹⁶³. Se partirmos do ponto em que Brunelleschi estabelece o espaço ilusionista da perspectiva linear, veremos que a zona espelhada que refletia o céu era uma forma de “preenchimento” daquilo que não poderia entrar no esquema geométrico, mas que também não poderia permanecer “sem nada”. Se no oriente o vazio é *dialético*, no ocidente ele precisa ser corrigido e preenchido, por representar uma “falta” de algo.¹⁶⁴

E assim tivemos, ao longo dos séculos posteriores ao Renascimento, a imagem da nuvem utilizada para neutralizar e esconder qualquer possibilidade de surgimento de espaços vazios. Enquanto no oriente ela vai ser a articuladora entre a pintura e o suporte, fazendo surgir o *shenzai*, no ocidente ela vai sobretudo dissimular os espaços e as lacunas. Durante séculos, a nuvem da tradição europeia será “zona de passagem”, meio de transporte entre um mundo e outro, divisão do espaço da imagem, indicação de ideias metafísicas... mas em

¹⁶² DAMISCH, 1972, p. 310-311.

¹⁶³ Cf. artigo disponível em: <<https://medium.com/editora-hedra/a-hist%C3%B3ria-da-arte-e-do-mundo-como-tra%C3%A7%C3%A3o-est%C3%A9tico-a1688b73632>>. Acesso em 20 dez. 2021.

¹⁶⁴ DAMISCH, 1972, p. 312, 313.

nenhum momento ela será operadora da quebra do espaço ilusionista, deixando ver a concretude do suporte que sustenta a pintura. Essa quebra irá acontecer apenas no alvorecer da modernidade, com Cézanne.



Fig. 59 – James Whistler. *Nocturno em cinza e dourado – Piccadilly*, (1881-83).
/ National Gallery of Ireland, Dublin.

Não por acaso, pouco tempo antes, ainda no século XIX, as gravuras chinesas e japonesas, desconhecidas do Ocidente até então, passaram a chegar na Europa. Sua influência na espacialidade e no estilo pictórico europeu é notória, trazendo à tona enquadramentos e recortes diferenciados, além do uso das tintas lisas e saturadas. Mas em um primeiro momento, poucos pintores realmente se arriscaram na ideia de vazio presente nas composições e nos espaços dos artistas orientais. Um desses foi James Whistler (1834-1903), pintor norte-americano baseado na Inglaterra e expoente do movimento simbolista e impressionista. Em muitas de suas pinturas, Whistler compôs planos recortados como nas gravuras japonesas, mas também buscou criar espaços através do jogo de brumas e nebulosidade, na tentativa de criar a possibilidade dos vazios orientais¹⁶⁵. Embora o suporte

¹⁶⁵ DAMISCH, 1972, 277-278.

ainda não fique aparente, em alguns momentos, assim como Turner, ele se aproxima de efeitos abstratos inéditos até então, chegando a receber duras críticas negativas pela incompreensão do público a seus trabalhos (fig. 59)¹⁶⁶.

Na esteira deles, os impressionistas também irão trazer os recortes mais livres e deslocados, e sobretudo operar uma diluição das formas através das pinceladas fluidas. No entanto, apesar de arriscarem-se em espaços ainda desconhecidos para a estética europeia e abrirem as portas para o início da modernidade, em nenhum momento esses pintores radicalizaram a ideia de vazio a ponto de deixar à mostra o suporte da pintura, como no Oriente. É apenas Cézanne quem vai dar esse passo, rompendo verdadeiramente com o espaço ilusionista e fazendo dos espaços vazios um elemento *construtivo, operador da imagem*¹⁶⁷ Com ele, as pinceladas passam a ser justamente a “liga” entre as sensações ópticas e o encontro com a materialidade da tela, compondo a trama de densidades e aberturas que produzem o *significante* da pintura. Nessa trama, é justamente o surgimento dos *vazios*, dos espaços de tela em branco, que abrem a possibilidade da abstração pela cor e pela forma. Isso só se faz possível através de uma *conjunção dialética* entre os efeitos ópticos da imagem e sua superfície.¹⁶⁸ Nesse processo, cada pincelada, pensada e colocada cuidadosamente ao lado da outra observando-se as relações entre tons e espaços, possibilita um jogo de lateralidades complexo e delicado onde a literalidade do branco da tela assume uma grande importância (fig. 6o). "*As sensações coloridas que dão a luz são causas de abstração que não me permitem cobrir a tela nem perseguir a delimitação dos objetos... o que faz a imagem ficar incompleta*".¹⁶⁹

Em seu processo de trabalho o pintor estuda sobretudo as rochas e a geologia, perseguindo suas estratificações, falhas, sobreposições e composições, analisando-as ao ponto de quase desfazê-las como massas de nuvens. Ao contrário do “nuagismo”, que recobre a tela afim de construir os efeitos atmosféricos cenográficos, ele desconstrói a superfície e faz surgir os bastidores da pintura, sua matéria primeira – o suporte.

¹⁶⁶ Ironicamente, a maior crítica foi recebida justamente de John Ruskin, contra o qual Whistler chega a abrir um processo por difamação.

¹⁶⁷ DAMISCH, 1972, p. 314.

¹⁶⁸ Ibid., p. 314-316.

¹⁶⁹ Cézanne apud. Ibid. p. 315.



Fig. 60 – Paul Cézanne. *Mont Sainte-Victoire*, c. 1904-06. / Kunsthau Zürich, Zuriq

Segundo Damisch, é apenas com Cézanne, na história da pintura europeia, que é retirada a “censura” da tela e o elemento /nuvem/ deixa de servir à função de escamoteamento da materialidade do quadro. A partir da obra dele, a pintura ocidental deixa de ser “vestimenta” do seu suporte e passa a incorporá-lo¹⁷⁰. É com a “desmistificação” das nuvens e a abertura para o diálogo, através dos espaços vazios, com a materialidade da tela, que abre-se o panorama da arte moderna e toda a sua amplitude de inovações e experimentos metalinguísticos.

Nesse ponto, Hubert Damisch encerra sua extensa *teoria da /nuvem/*. Não como um fim mas como um convite a um novo começo, agora com a tarefa de compreender esse novo lugar. O que acontece após a “desmistificação” da nuvem realizada por Cézanne? Pois as nuvens não irão desaparecer, mas assumir um novo diálogo com a realidade do quadro. Damisch nos convida a olhar toda a pintura contemporânea através de um esforço dialético constante. Pois ao longo do século XX teremos a presença tanto das superfícies planas e “sem nuvens” quanto o retorno da nebulosidade, em suas mais variadas formas e comportamentos; idas e vindas que só fazem sentido se olharmos a história da arte como um processo complexo, onde cada passo é transformador e só pode ser medido pela exploração dialética e cuidadosa de seus efeitos.

É dessa forma que tentaremos, no capítulo seguinte, oferecer um recorte do aparecimento do elemento /nuvem/ na arte do séc. XX e XXI. A partir dos conceitos levantados ao longo dos capítulos I e II, tentaremos traçar, através de imagens, um percurso que possa dialogar com os diferentes aspectos das questões da nebulosidade na arte. As obras foram agrupadas a partir de possíveis relações imagéticas e poéticas, em um tipo de *Atlas* – conjuntos de obras formando uma espécie de mapa, onde as imagens se inter-relacionam e se contaminam entre si¹⁷¹. Foram feitas algumas relações possíveis com os cinco aspectos da /nuvem/ levantados por Damisch, entendendo que as relações dialéticas entre as imagens são múltiplas e complexas e, independentemente dos conceitos atribuídos, trazem uma contribuição reflexiva própria e inseparável de sua apreciação direta.

¹⁷⁰ DAMISCH, 1972, p. 317-318.

¹⁷¹ Conceito trazido a partir da obra de Aby Warburg (DIDI-HUBERMAN, 2013).



Figura 61 - Claudia Andujar. *Yanomami*, 1974. / MASP, São Paulo.

Cap. III – A paisagem contemporânea e a nuvem:

por outras formas de ver – ou–

Um caderno de imagens e algumas considerações...

Aqui não há um relato. Desta vez a fábula eleva apenas pó de teoria.

Não se concebe o pó: ele precede todo cultivo.
engasga entre o lacrimal e os dentes.

No ir-e-vir não buscamos miragens.
Há um fazer *entre* imagens.
(...)

Lições da deriva.
Primeira: sem barro não há texto.
Segunda: sem paisagem não há conto.
Terceira: sem solo não há sonho.

Remoinho de pó e primavera.
Babel invertida.
Cones devorando o céu.
No ar alvoroçado de fuligem *tudo é rastro*.
(Cuaudemóc Medina)¹⁷²

Na imagem de Claudia Andujar (fig. 61), o índio yanomami tem seus olhos fechados. O corpo, alongado e distendido, solta-se na rede, suspensa no espaço. No seu entorno, a fumaça branca ocupa parte da imagem e envolve seus pés. Flutuantes e soltos no ar, eles parecem alçar voo na névoa. Do lado oposto, a cabeça, junto à solidez do braço, apoia-se na escuridão. Ela também parece alçar voo, mas em direção ao espaço escuro e noturno. Talvez durma. Talvez sonhe. Talvez, em seus sonhos, tenha visões de outras esferas do mundo visível. Talvez aceite que essas muitas formas de visão sejam parte de um mesmo mundo e portanto não excludentes entre si. Talvez aceite as zonas de opacidade e não-compreensão da totalidade dos fenômenos como parte da existência.

No compilado que faz dos mitos ameríndios, Lévi-Strauss recupera como, para muitos povos, o nevoeiro pode ser a iminência silenciosa de algo prestes a acontecer, um estado de

¹⁷² Apud. ALÿS, 2010, p. 143-145.

suspensão que anuncia uma nova reconfiguração do mundo¹⁷³. Ao se estender pelo ambiente e impossibilitar a visão, o nevoeiro faria da *não-visão* a possibilidade de uma *outra forma de ver*. Não sabemos onde estamos e somos obrigados a *tatear*. Ao tatear no escuro obtemos fragmentos de um todo, caminhamos com lentidão e permanecemos um tempo sem respostas nem afirmações. Aceitar que uma obra, um espaço ou uma alteridade são *opacos* a nós significaria, portanto, *ralentar* o ritmo. Contra um tipo de visão totalitária que se impõe pela velocidade das tecnologias, pelo capitalismo financeiro e pelo ofuscamento do excesso de imagens, seria preciso empreender a busca de um olhar que se demora, que aguarda e que tateia na escuridão.

Aqui, portanto, não serão buscadas conclusões ou afirmações teóricas definitivas, mas sobretudo um lançar de possibilidades, enevoadas, das questões que se projetam, entre a transparência a nebulosidade, em nossa época. Entende-se, conforme Guilherme Wisnik, que estamos *dentro do nevoeiro*, e por isso os contornos são difusos, invisíveis, ou mesmo inexistentes. O que parece é que cada uma das muitas faces da /nuvem/ produziu seus efeitos na contemporaneidade. Como se ela houvesse se pulverizado em manifestações distintas e nos cercado por todos os lados. Vivemos mergulhados em um mar de imagens, quase não paramos mais para realmente olhá-las e, submersos no excesso, não temos tempo de digeri-las. Aparentemente, fomos invadidos e ofuscados pela luminosidade do mundo. E estamos no meio da névoa; ou talvez tomados pela cegueira branca que nos relata Saramago¹⁷⁴.

Diante disso, como alerta Ricardo Fabbrini, é preciso *reduzir a velocidade*. Para desenvolver a percepção de sentido que permite aguçar a sensibilidade, selecionar imagens e perceber suas nuances é necessário a espera, a lentidão, o adiamento. Em meio ao frenesi da aceleração do mundo, é na percepção demorada, hesitante e paciente que poderíamos combater o os simulacros e a ansiedade do mundo contemporâneo¹⁷⁵. Portanto, o que podemos fazer, talvez, é mergulhar nos meandros enevoados, escolher algumas dessas imagens e, ralentando o ritmo, nos determos nelas. Quem sabe então poderemos perceber

¹⁷³ LEVI-STRAUSS, 1993, apud. WISNIK, 2018, p. 117-119.

¹⁷⁴ SARAMAGO, 1995.

¹⁷⁵ FABBRINI, 2016, p. 253.

algo de suas manifestações, e apreender algo de seus comportamentos. Talvez seja algo que, no espelhamento ofuscante da névoa, conte apenas um pouco sobre nós mesmos. E mesmo que a opacidade continue a nos rodear, talvez possamos aceitar, fechar os olhos e aspirar a alguma outra forma de visualização e compreensão dos fenômenos.



Fig. 62 - Brígida Baltar. *A coleta da Neblina*, 2002. / Enciclopédia Itaú Cultural

Névoas e neblinas

No vídeo *Foyer* (fig. 63), Ismail Bahri filmou, durante cerca de 30min, uma folha de papel branco que cobria a lente da câmera. Inicialmente preocupado com as questões formais – as variações de luz que passam através do papel, as nuances de cor e transparência¹⁷⁶ – o projeto acabou ganhando outras camadas quando o artista levou a filmagem para as ruas de Túnis. Diante de uma série de abordagens curiosas dos passantes, as falas foram incorporadas ao filme, transformando-o em um recorte antropológico sobre a sociedade tunisiana. Enquanto isso, na tela, continuamos a ver apenas o papel branco e suas tremulações e interferências luminosas. Um efeito paradoxal que, permeando

¹⁷⁶ BAHRI, 2018.

acontecimento e substância, tempo e espaço, estrutura narrativa e construção formal parece explicitar as opacidades e as zonas imprevisíveis dos fenômenos do mundo.

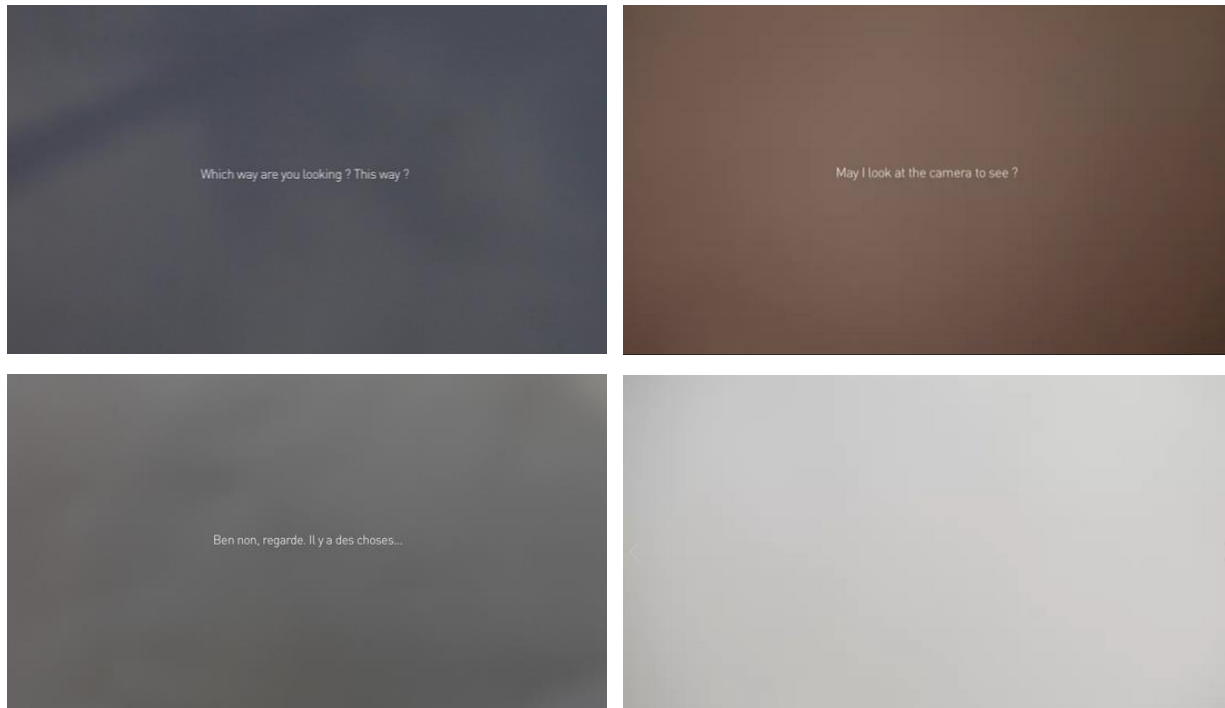


Figura 63 - Ismail Bahri. Frames do vídeo *Foyer*, 2016. / BAHRI, 2018.

Nesse jogo entre visibilidade e invisibilidade, entre a materialidade do suporte e os efeitos de profundidade da cor, a pintura também continua apresentando e demonstrando seus paradoxos. Enquanto desdobramentos da *nuvem_index*, as nebulosidades pictóricas apontam para a construção de espacialidades e estruturas da imagem que flutuam entre o dentro e o fora, entre fundo e figura, entre ser “parede” e ser “janela”. Seja como desenho, massa escultórica ou nuances e texturas da cor nas superfícies, há aqui um entremear de fenômenos, um jogo que aponta para a complexidade de tudo que vemos e que uma mesma imagem contém diversas – e por vezes contraditórias – facetas.

Em um mundo em que as separações entre real-virtual, natural-artificial, homem-natureza, masculino-feminino, centro-periferia se borram e escancaram suas complexidades, talvez a névoa seja um dos indicadores de que estamos em uma zona de trânsito, de “entre” coisas, de tentativa de compreensão de suas frestas, lacunas e passagens...

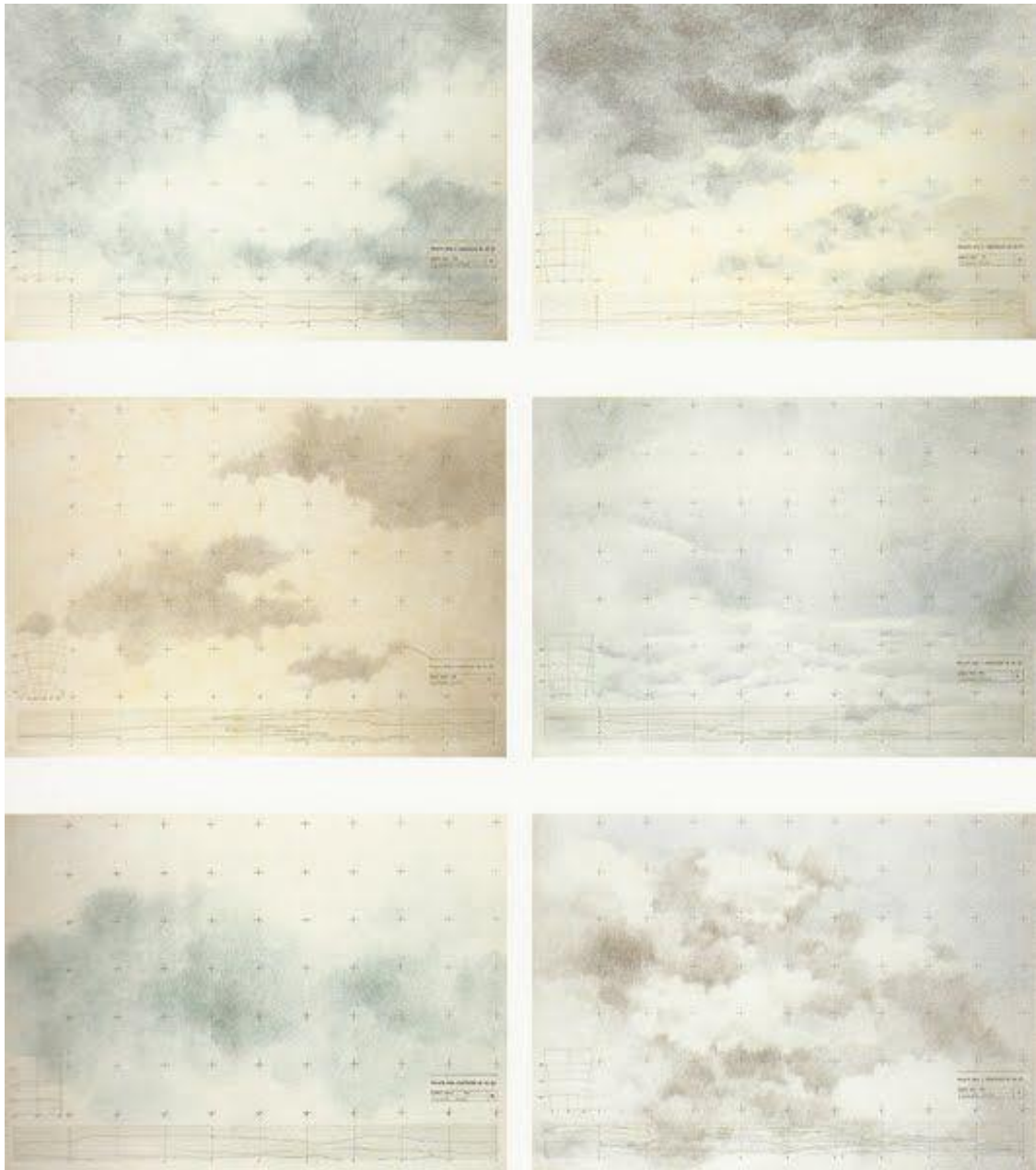


Figura 64 - Carmela Gross. *Projeto para construção de um céu*, 1980.
Site da artista

Fig. 65 (esq) – Cy Twombly. *Hero and Leandro (A painting in four parts) Part II*, 1984 (esq.) / The Menil Collection, Houston.

Fig. 66 (dir) – Cy Twombly, *Sem título* (escultura), 1985 (dir.) / Philadelphia Museum of Art.



Fig. 67 (esq.) – Antoni Tàpies. *Flecha y cordón*, 1974 / Galeria Mayoral, Barcelona.

Fig. 68 (dir.) – Marina Saleme. *Sábado II*, 2015 / Site da artista.

Fig.69 (esq.) – Alberto da V. Guignard. *Noite de São João*, 1961.
Enciclopédia Itaú Cultural

Fig. 70 (dir.) – Jackson Pollock. *The Deep*, 1953.
Centre Pompidou, Paris.

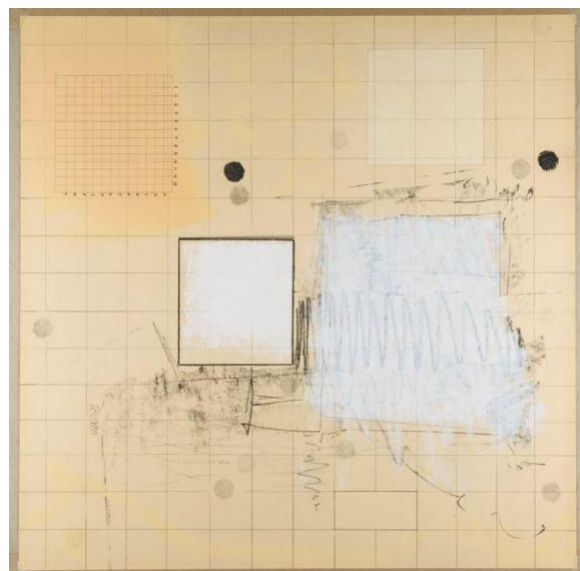


Figura 71 e 72 – Robert Ryman. *Sem título*, 1965. (esq.) / MoMA, Nova Iorque.
e *Drawing with numbers*, 1963 (dir.) / Art Institute Chicago.



Fig. 73 (ac.) – Mark Rothko. *No. 14 (Horizontal, White over Darks)*, 1961 / MoMA, Nova Iorque.

Fig. 74 (ab.) – Gerrit Richter. *Seascape (Nublado)*, 1969 / Site do artista.

Fumaças e vapores

Em 1962, o artista suíço Jean Tinguely montou uma escultura no Jean Dry Lake, uma área deserta perto de Las Vegas, utilizando os detritos e restos de eletrodomésticos da própria cidade. Em seguida, utilizando-se de circuitos elétricos e pólvora, explodiu tudo pelos ares em uma nuvem marrom de poeira. O chamado *Estudo para o fim do mundo nr.2* foi realizado diante de um grupo de câmeras de reportagem e jornalistas e aconteceu em meio aos conflitos da Guerra Fria e da Guerra do Vietnã. A obra, em uma crítica direta a uma sociedade de consumo que devora e descarta seus produtos continuamente, “teatraliza” também as destruições da guerra que aconteciam naquele momento. O próprio lugar escolhido para o evento não foi aleatório; a cerca de 100km dali situa-se o Yucca Flat, uma planície perfurada por crateras e infiltrada de alto índice de radiação por ter sido um dos principais locais de testes de bombas nucleares dos EUA no séc. XX¹⁷⁷.

Em um mundo que dobra-se sobre si mesmo, sobrepondo os fatos e seus simulacros¹⁷⁸, fazendo com que a realidade pareça fictícia e a encenação aproxime-se intimamente da vida real, as imagens parecem demonstrar com clareza esse jogo de ilusões e deslocamentos. Os registros fotográficos do ataque às torres gêmeas do World Trade Center em 2001, por exemplo, em sua proximidade aos filmes hollywoodianos, talvez tenham sido uma das maiores manifestações dos efeitos da cultura do simulacro e da hiper-realidade que nos rodeia. Enquanto as fotografias e vídeos do atentado pareciam ilustrar uma ficção cinematográfica, a escultura *Double Check*, de Seward Johnson¹⁷⁹, nos arredores do local, era confundida com as pessoas de carne e osso que fugiam dos destroços do atentado. Como uma *fata morgana*¹⁸⁰, a realidade parece se misturar às suas miragens.

¹⁷⁷ Cf. <<https://mojaveproject.org/dispatches-item/the-end-of-the-world/>> . Acesso em 20 março 2022.

¹⁷⁸ Tal como definido por Jean Baudrillard, o simulacro seria um modelo sem origem na realidade, que a precede e circula através de dispositivos – telas de televisão, computadores, celulares, etc... – fazendo com que os fatos reais pareçam apenas uma “cópia” ou uma confirmação daquilo que já foi mostrado (BAUDRILLARD apud. WISNIK, 2018, p. 157).

¹⁷⁹ Representando realisticamente um homem de negócios, com sua tradicional maleta de papéis, sentado em um banco de rua.

¹⁸⁰ Efeito óptico ocasionado por ondas de calor, causando “miragens”. A expressão é título do filme de Werner Herzog de 1971 que evoca as sensações de ilusão e distopia de nossa civilização.

Enquanto possíveis desdobramentos da *nuvem_teatro*, o enevoamento também parece se prestar aos processos imersivos da atualidade. Provocando ofuscamentos do mundo real, também parece criar passagens *entre* mundos, se tornando palco para vivenciar o estranho, o desconhecido e o espetacular, assim como o descortinar de novas realidades. Em um mundo que se tornou espetáculo, que já não divide claramente realidade e ilusão, visual e virtual, tudo parece ser parte de um mesmo teatro, que engloba experiências, sensações, ilusões e simultaneidades de planos.



Fig. 75 (ac.) –Andrei Tarkóvski. Frame do filme *Stalker*, 1979.
Fig. 76 (ab.)– Laura Vinci, *No ar*, 2012 / Galeria Nara Roesler.



Fig. 77 (ac.) – René Magritte. *Ideias Claras*, 1958. WikiArt.

Fig. 78 – Emma Stibbon. *Stromboli*, (monotipia), 2016. / Zillah Bell Gallery, North Yorkshire.

Fig. 79 (ab.)– Jean Tinguely. *Estudo para o fim do mundo Nro.2*, 1962. / Museum Tinguely, Basel



Fig. 80 (esq.) – John Gerrard. *Western Flag*,
2017. / Spindletop, Texas



Fig. 81 – Anish Kapoor, *Ascension*, 2003.
Site do artista



Figura 82 – Diller Scofidio & Renfro, *Blur Building*, Yverdon-Les-Bains, 2002.

Restos e vestígios

A obra de Anselm Kiefer esbarra no eterno processo de construção e destruição ao qual parecem estar fadadas as coisas do mundo. Camadas e sobreposições de materiais, crostas e pedaços. Em filmagens no seu ateliê, o artista aparece derrubando e destruindo as camadas de material de uma grande tela¹⁸¹. Um gesto que escava, que atravessa e alcança o que resta por debaixo dos escombros. Tudo faz parte da obra, o que fica e o que é retirado, como indícios de um acontecimento. Suas pinturas parecem guardar os escombros de um mundo em estado de ruína, mas que ainda assim guarda uma potência de ser. Esculturas que parecem sempre em estado de esfacelamento, como sobras de uma realidade pós-apocalíptica. E, no entanto, o mundo contemporâneo não parece se distanciar muito disso. Nas grandes metrópoles, ergue-se e derruba-se edificações constantemente. Casas demolidas e buracos profundos precedem o erguer de torres. Edifícios são envolvidos por tecidos transparentes, em estados fantasmagóricos de reconstrução. Questões que aparecem também nas fotografias de longa exposição de Michael Wesely, como a que mostra, de forma sobreposta, como um palimpsesto, o processo de reconstrução da Potsdamer Platz em Berlim. Uma imagem enevoada e espectral, formada por camadas visuais que compõem uma trama arqueológica, em uma espécie de radiografia do tempo.



Fig. 83 – Andy Warhol. *Oxidation Painting*, 1978. / Gagosian Gallery, Los Angeles

¹⁸¹ ANSELM KIFFER: REMEMBERING THE FUTURE, 2014.

A nuvem nesse sentido parece também se prestar a esse estado de ruptura, ao processo de desaparecimento de reaparecimento das paisagens. A natureza, escavada e revolvida, se torna repleta de fissuras, erosões, desertificações. E se rasga, em crateras e areia, já que o século XX parece ter produzido sobretudo *restos*. Flutua por entre ruínas. Camadas arqueológicas constantemente escavadas e sobrepostas. Enquanto desdobrar da *nuvem_rasgo*, a nuvem contemporânea também parece buscar as origens pré-históricas de nossas angústias. Visões aéreas de algo pós-apocalíptico; ou talvez visões das nossas entranhas, que se revolvem por baixo de tudo.

Fig. 84 (dir.) – Jean Baudrillard. *Saint Clément*, 1987. / University of Auckland Art Collection

Fig. 85 (ab.) – Anselm Kiefer, *Lilith*, 1987-1990. Centre Pompidou, Paris





Fig. 86 (ac.) – Michael Wesely. *Potsdamer Platz*, 1997-1998. / Site do artista

Fig. 87 – Anselm Kiefer, *Ash Flower*, 1983-1997. / Royal Academie, London

Fig. 88 (ab.) – Trevor Paglen. *Shoshone Falls Hough Transform, Haar*, 2017. Site do artista



Sonhos e esquecimentos

Uma das cenas do filme *Border*, de Laura Waddigton, mostra uma pessoa com um tecido se movimentando no que parece ser uma dança. O fundo é escuro e as cenas são desfocadas e borradas. O filme, como já mencionado, retrata a tentativa de refugiados de passar a fronteira entre a França e Inglaterra. Escondidos na paisagem, movimentam-se como seres invisíveis, como seres aos quais a visibilidade é risco à sua existência. São fantasmas, manchas na escuridão, sombras. Situação comum a tantos milhares de pessoas pelo mundo, sem lugar, sem rosto, sem identidade. De forma análoga, povos inteiros também são vistos como sonhos de um passado já inexistente, figuras irrealis, imateriais. Ailton Krenak denuncia que, enquanto uma parcela da humanidade se “distancia” da terra em seus interesses exclusivamente econômicos e comerciais, outros núcleos como os aborígenes, quilombolas, os povos indígenas e outros povos originários mantêm sua relação primordial com a natureza e a organicidade e são por isso considerados “sub-humanidade”¹⁸². Para o autor, o caminho de combate e resistência a essas formas de exclusão e violência se dá pela poesia e pela criatividade, forças capazes de expandir as subjetividades e ampliar as nossas visões sobre a existência¹⁸³.

Nesse sentido, o artista tailandês Apichatpong Weerasethakul, faz de suas instalações imersivas uma espécie de sonho acordado. Utilizando-se de efeitos enevoados e luzes, ele reforça as relações subjetivas e imaginativas, buscando sobretudo experiências sensoriais que questionam as representações dominantes e os significados pré-determinados¹⁸⁴. Em uma sociedade que valoriza a produtividade (em que é preciso estar “acordado” e ativo, responder imediatamente às demandas, fazer de todas as nossas ações uma parte da “máquina do mundo”...), o estado de sonho parece ser um *estado de exceção* a ser reconquistado enquanto parte da dimensão da vida. O sono, o sonho e a noite, enquanto resistências ao moto-contínuo das cadeias produtivas.

¹⁸² KRENAK, 2019, p. 21 - 22.

¹⁸³ Ibid., p. 28-33.

¹⁸⁴ MARTINS, 2021.

Como reincorporar as dimensões desconhecidas de nossa existência? Como conviver com o desconhecido, com o diferente, com aquele que me é opaco, sem enquadrá-lo às minhas concepções de mundo? Desdobrando a *nuvem metafísica*, a contemporaneidade sonha com seus ancestrais, espelha seus desejos esquecidos, remói pesadelos e fantasmas. Não há como fugir de si mesma. Encara seu duplo, suas visões de mundo, seus auspícios e previsões. E não sabe mais se são vidas passadas ou profecias. Envolve-se nos paradoxos do ser e assombra-se. No espaço-tempo sem fronteiras, parece viver simultaneamente tanto o desejo de estar aqui quanto o de escapar-se.

Fig. 89 (dir.) – Laura Vinci. *Morro mundo mundo*,
2020 / Site da artista.

Fig. 90 (ab.) – Claudia Andujar, *Convidado enfeitado
para festa com penugem de gavião*, fotografado em
múltipla exposição, 1974 / Instituto Moreira Salles.





Fig. 90 – Olafur Eliasson. *Your natural denudation inverted*, 1999 / Carnegie Museum of Art, Pittsburgh.



Fig. 92 (esq.) – Trevor Paglen, *Chemical and Biological Weapons Proving Ground*, 2006-2007. Site do artista.

Fig. 93 (dir.) – Andrei Tarkovski. *Banho Vignoni* (Instantâneo), 1979-82 / TARKÓVSKI, 2012.



Fig. 94 (ac.) – Laura Waddigton, frame de *Border*, 2004 / Site da artista.

Fig. 95 – Fabio Miguez, *Paisagem zero* (fotografia), 2012 / MAMMI, 2012.

Fig. 96 (ab.) – Apichatpong Weerasethakul. *Fever Room* (performance de projeção), 2015-19. MARTINS, 2021.

Vazios e desaparecimentos

Nonada. Assim João Guimarães Rosa começa o *Grande Sertão: Veredas*¹⁸⁵. O neologismo parece sintetizar nossa existência humana; o vazio que nos ocupa.

Em 1953 Robert Rauschenberg pede um desenho a William De Kooning, então artista consagrado. Com a obra nas mãos, realiza em seu ateliê um longo e cuidadoso processo de apagamento de todas as marcas do trabalho. O que resta é o amarelado do papel e alguns indícios da imagem que existia. O desenho foi-se e não pode ser recuperado. Resta o espaço que ele ocupou, seu vazio, seu espectro. Mas a obra de certa forma também continua existindo, já que se sabe que ela um dia esteve ali. A possibilidade dela, sua memória, presente em seu novo estado de apresentação.

Agnes Martin, em uma pintura que foi se tornando cada vez mais sutil e diáfana ao longo da vida, parece querer mostrar o invisível. Ou o não-visível, o que está e não está, que flutua no ar, imprevisível.

No curta “Aparição”, Ismail Bahri nos mostra um folha branca, ofuscada pela luz. À medida que a mão que a segura se move, imagens de pessoas aparecem na sombra. Revelam trechos de uma fotografia do dia da Independência da Tunísia, mostrando mulheres com burcas brancas no primeiro plano, e ao fundo uma multidão. Os dedos se movem, mostrando sempre partes da imagem, como se fazendo-a surgir pelo tato. Gestos que provocam a visão; uma visão que tateia, que parece emergir do invisível, em flashes, brevemente, como se ressurgisse da memória.

Estamos desaparecendo? Para onde vai tudo que desaparece? Realmente desaparece? Onde ficam os rastros, as marcas? Armazenadas na nuvem digital, as imagens nos escapam pelas mãos e parecem não mais ter existência no mundo das coisas palpáveis. Da *nuvem_vazio* talvez sejamos os maiores representantes – os que estão sem estar. Os que caminham sem saber se o fazem para preencher o vazio ou para explorar os recantos de seu nada. Os que tentam ver mas, a cada passo, se deparam com o abismo. Os que apagam-se para existir ou, ao aparecer, pulverizam-se em imagens e se perdem. No nada.

¹⁸⁵ ROSA, 1967, p. 9.

Fig. 97 (dir.) – Robert Rauschenberg, Desenho de
De Konning apagado, 1953 / Robert
Rauschenberg Foudation, Nova Iorque.

Fig. 98 (ab.) – Frederico Benevides (dir.), frame
de *Revolver*, 2020 / N-1 Edições.



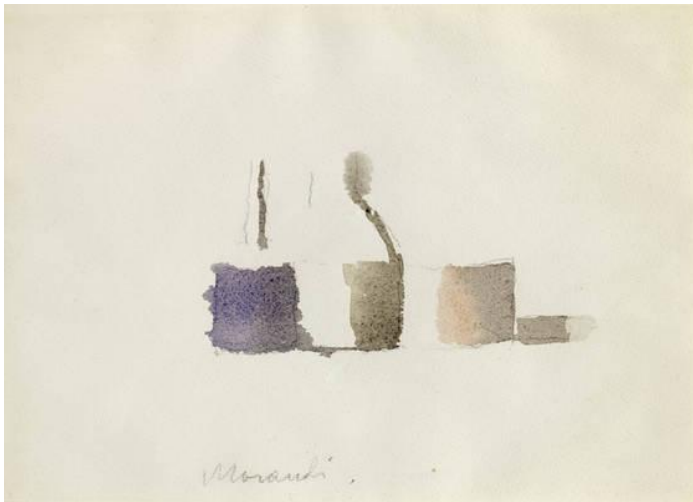


Fig. 99 (ac.) – Mira Schendel. *Trenzinho*, 1965 / MoMA, Nova Iorque.

Fig. 98 – Giorgio Morandi. *Natureza morta*, 1960 / WikiArt.

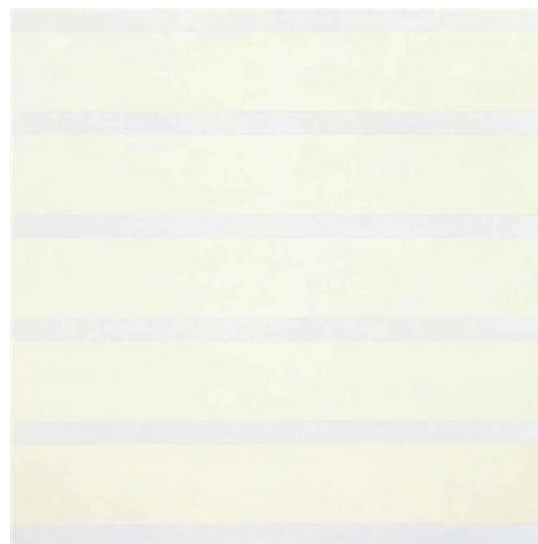
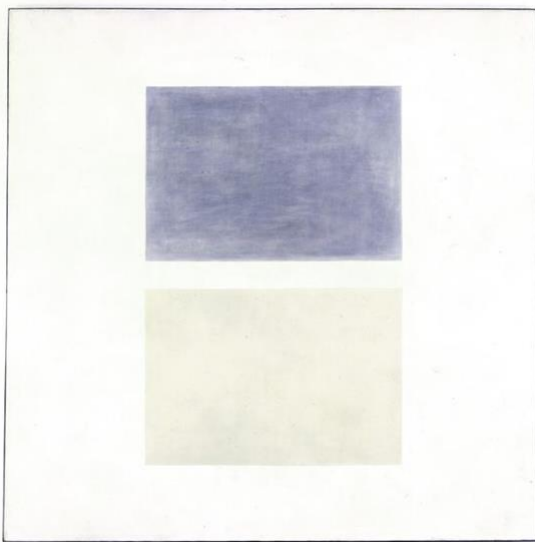


Figura 100 e 101 – Agnes Martin. *This rain*, 1958 (esq.) / Guggenheim Museum, Nova Iorque e *Sem título #15 (Peace)*, 1996 (dir.) / WikiArt.

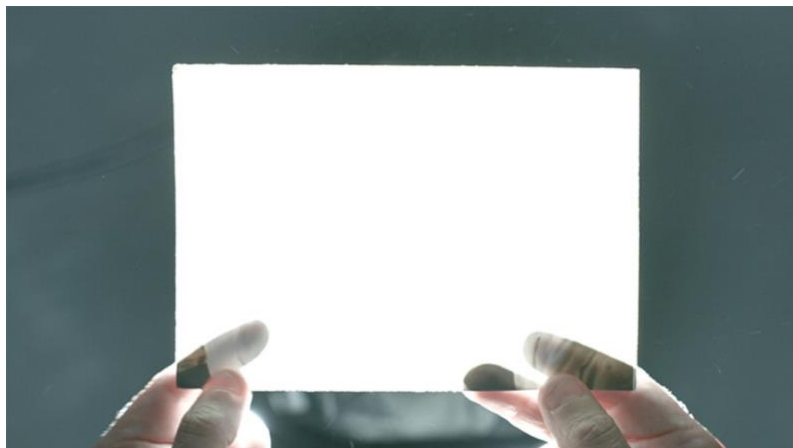


Figura 102 a 104 – Ismail Bahri. Frames do filme *Aparição*, 2019.
/ Artsy

Experimentos na opacidade



Fig. 105 – *Silhuetas*; nanquim sobre papel, c. 100x100cm, 2017. Acervo da autora

Simultaneamente às pesquisas sobre a questão da /nuvem/, foram realizados experimentos visuais. Como foi exposto na introdução, a questão já existia anteriormente no trabalho plástico. No entanto, com o olhar apurado pelas leituras e estudos, outras compreensões do trabalho aconteceram, trazendo novos olhares e considerações. Trabalhos antigos foram retomados, inter-relacionados e olhados sob novos pontos de vista. Aqui, portanto, também serão trazidos alguns desses registros autorais realizados em anos anteriores.

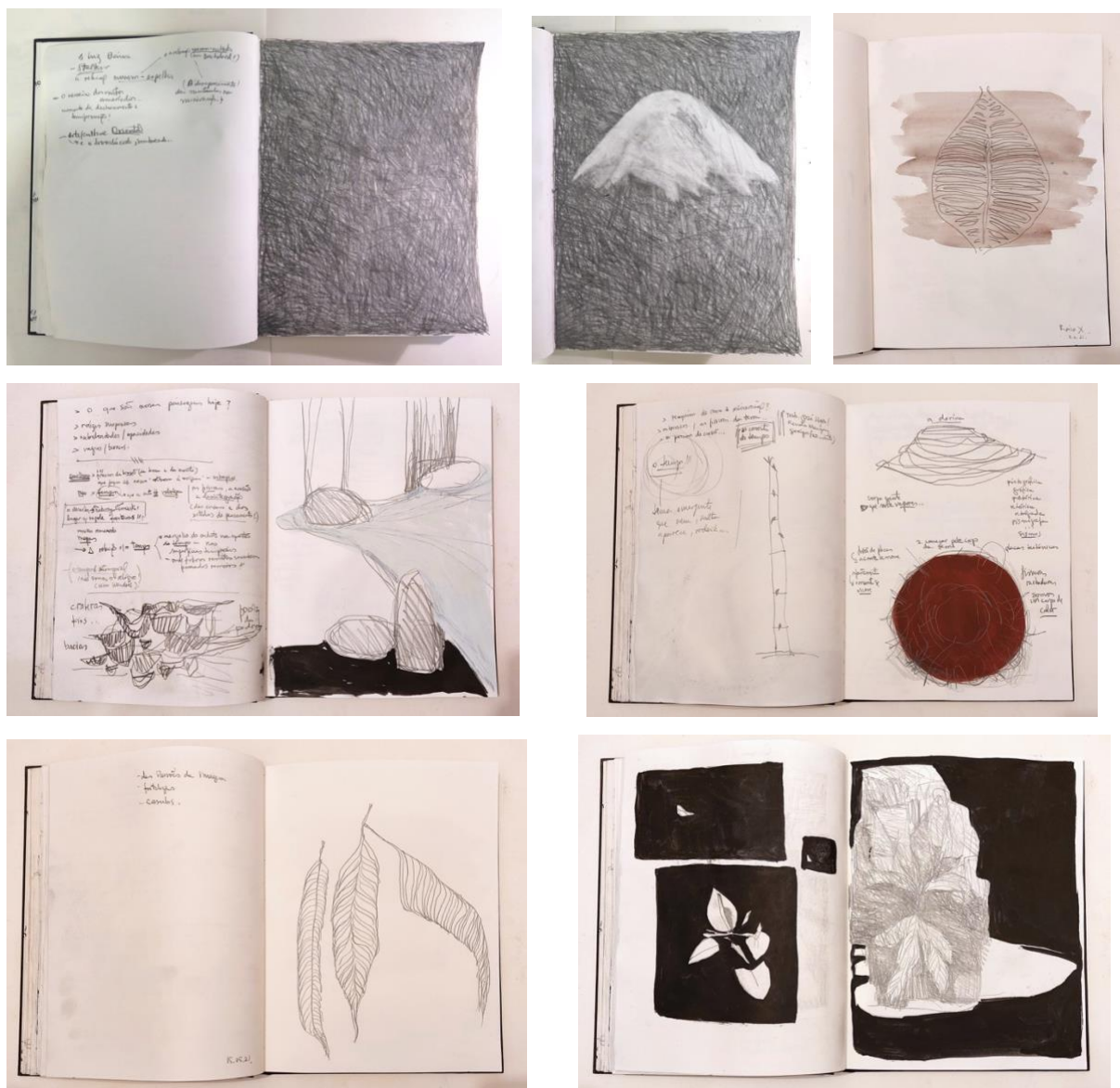
Uma observação relevante é o fato da maior parte da pesquisa ter ocorrido durante os dois anos de isolamento social imposto pela pandemia de Covid 19. Nesse tempo, o acesso aos espaços coletivos ficaram restritos, tal como o ateliê utilizado para o trabalho plástico. Os trabalhos desenvolvidos nesse período, portanto, acabaram sendo feitos em espaços

improvisados e formatos reduzidos, muitos deles constituindo anotações e esboços em cadernos e folhas soltas. Uma situação “enevoada” e incerta, que deu aos processos plásticos desse período características particulares, talvez mais efêmeras e fragmentadas...

Fragmentos de um olhar que busca os desaparecimentos, os vazios, os rastros, os restos.

O que não se vê; ou o que poderia ver, se não visse.

Sonhos de imagens.



Figuras 106 a 112 – *Desenhos e notas em cadernos*; acrílica, nanquim e grafite sobre papel, c. 30x40cm cada, 2020-21. Acervo da autora.



Figura 113 – *Pedra*, acrílica e óleo sobre tela, 120x120cm, 2017. Acervo da autora.

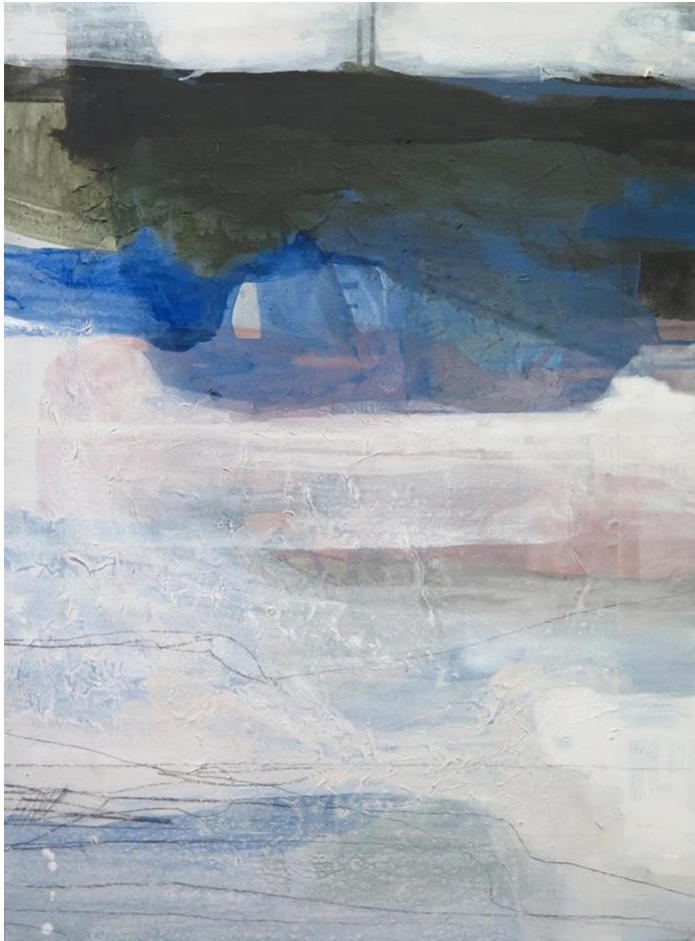


Figura 114 - *Horizonte branco*, acrílica, colagem e grafite sobre tela, (60x40cm), 2017. Acervo da autora



Figuras 115 a 116 - *Paisagens*; acrílica e nanquim sobre tela (30x24cm cada), 2017. Acervo da autora

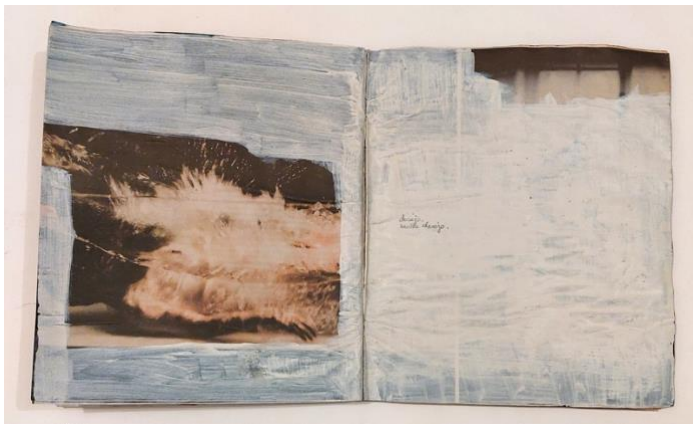
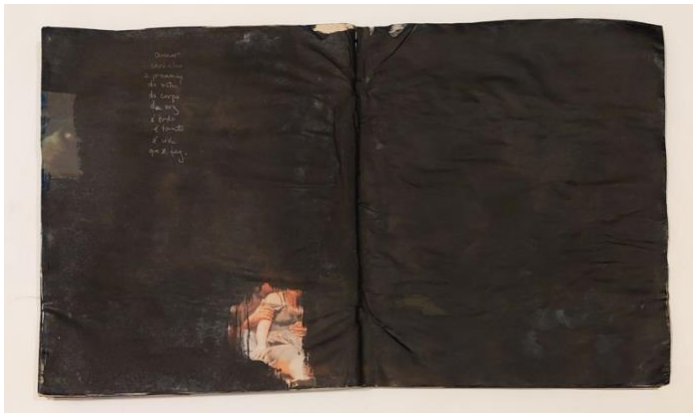
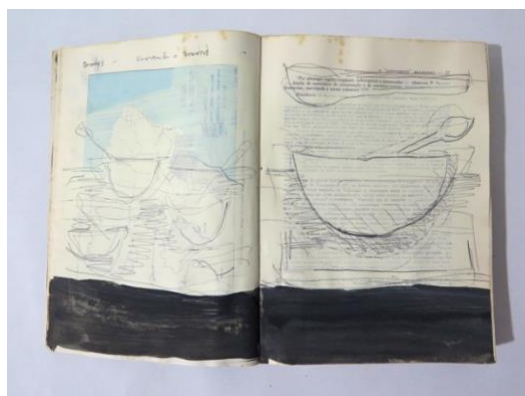
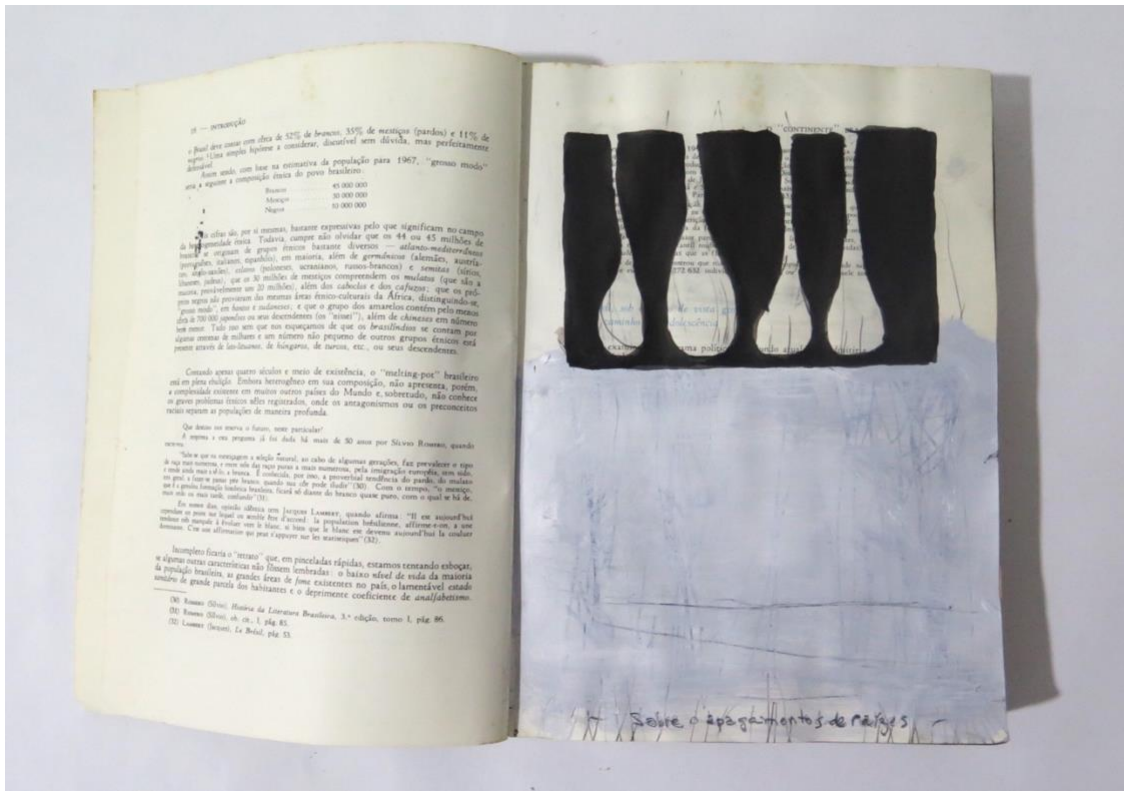


Fig. 117 a 119 – Páginas do caderno *Manual de sobrevivência da solidão da quarentena*; colagem e acrílica sobre papel, c. 30x50cm cada, 2020-21. Acervo da autora.



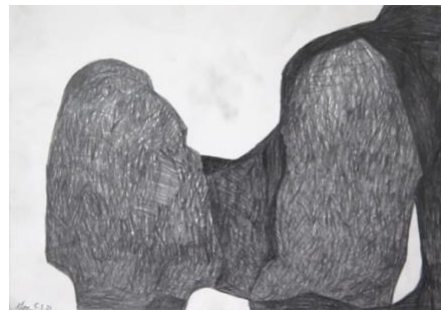
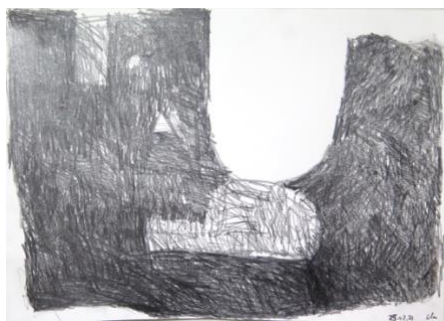
Figuras 120 a 124 – páginas do caderno *Brasil*; acrílica e grafite sobre livro ilustrado, c. 29x21x3cm, 2020-21. Acervo da autora.



Figura 125 – *Pequenos formatos*; acrílica e grafite sobre papel, 21x14,5, 2019-20. Acervo da autora



Figura 126 – *Casulo*, acrílica sobre papel
21x14,5cm, 2017. Acervo da autora



Figuras 127 a 135 – *desenhos*; grafite sobre papel, c. 21x30cm cada, 2021. Acervo da autora.

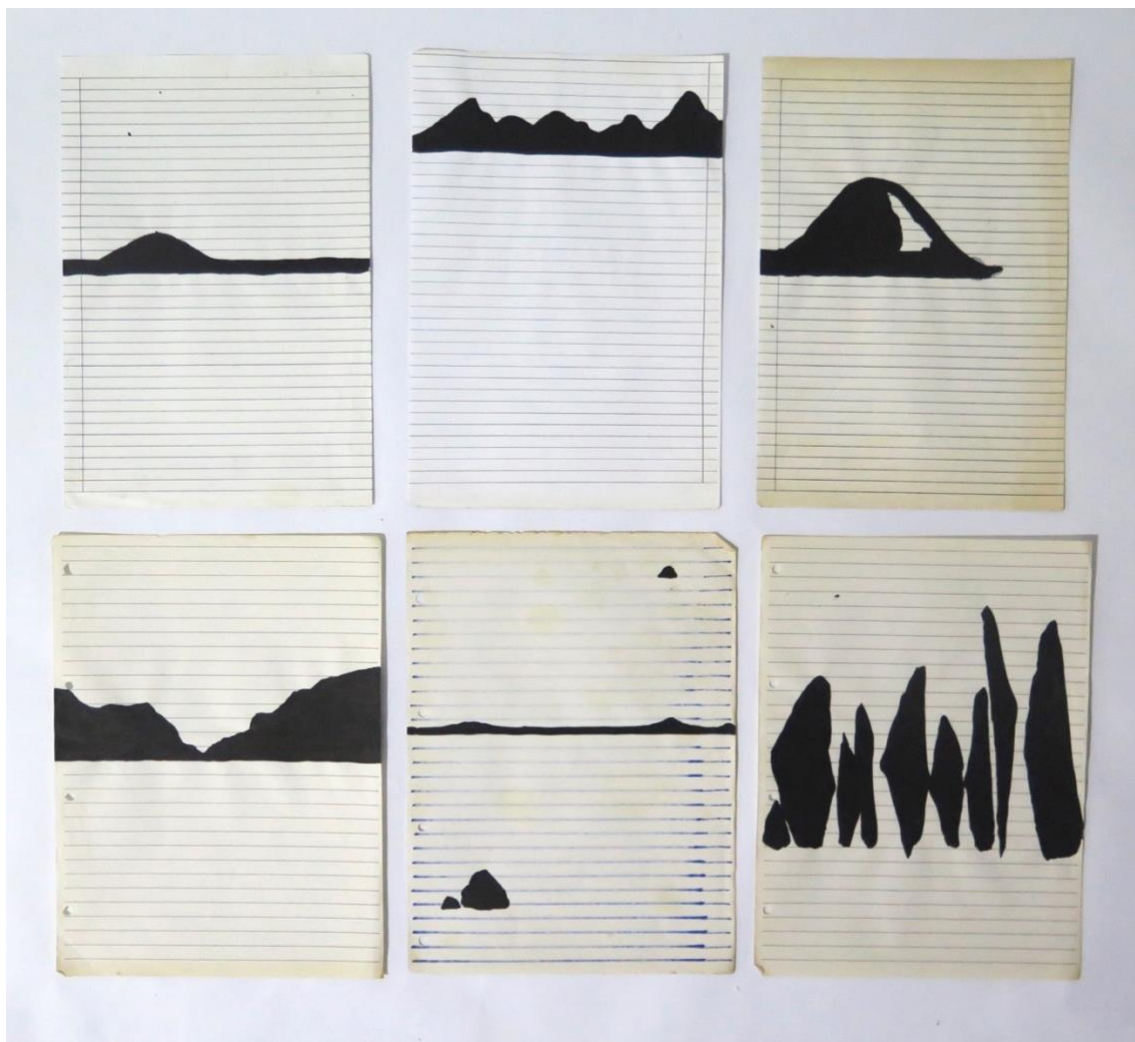


Figura 136 (ac.) – Paisagens; nanquim sobre papel, 30x21cm cada, 2021.
Figura 137 (ab.) – Flor no escuro; óleo sobre tela, 24x34cm, 2019. Acervo da autora.



Figura 138 – *Nuvem*, acrílica, areia e grafite sobre tela (150x120cm), 2019. Acervo da autora



Fig. 138 a 140 – 3 desenhos, decalque, nanquim e grafite sobre papel (32x22cm cada), 2017.



Fig. 141 – *Isopores*, colagem e acrílica sobre isopor, c. 35x25cm cada, 2018.

Fig. 142 (ab.) – *Flores* (tríptico); acrílica, nanquim e linoleogravura sobre papel, 21x45cm, 2019.
Acervo da autora.



Figuras 143 a 149 – *desenhos*; carvão sobre papel, (54x42cm cada), 2017. Acervo da autora.





Fig. 150 (ac.) – *desenhos*; carvão, grafite e crayon sobre papel, 21x14,5cm cada, 2018.

Fig. 151 – *Costuras*, fotografia, 2012.
Acervo da autora



Figura 152 – 3 *desenhos*; acrílica e carvão sobre papel, c. 32x68cm, 2018. Acervo da autora



Fig. 153 (ac.) – *Tronco (tríptico)*; colagem e acrílica sobre tela, 80x180cm, 2015.

Fig. 154 (esq.) – *paisagens em apagamento*, impressão, 50x30cm, 2015.

Fig. 155 (dir.) – *Organismos*; nanquim sobre papel, 42x30cm, 2020.



Fig. 156 – *Olhorigem*, Colagem sobre caixinha de papelão, 7x7x5cm, 2017. Acervo da autora



Figura 157 – *Peles*; montagem fotográfica (arquivo digital), 2020. Acervo da autora.



*há dois dias que habito
uma nuvem*

*dois anos, aliás
(ou serão três?)*

*tornou-
se
quase
uma
questão
de*

*sujeitar-
se
ao
que
resta
de
palpável*

*visualizar
sem saber se há
a
possibilidade
do visível*

juntar os cacos

submergir

Figuras 158 a 163 – *Depois de tudo*; série de fotografias e poema (arquivo digital), 2021.
Acervo da autora.



Fig. 164 e 165 – *mortalhas*; acrílica sobre algodão cru, c. 74x105cm, 2020. Acervo da autora



Figuras 166 a 170 – *mortalhas*; acrílica sobre algodão cru, 74x105cm, 2020. Acervo da autora



Figura 171 (ac.) – *palmeira*; óleo e acrílica sobre tela, 60x80cm, 2020.
Figura 172 – *galho*; óleo e acrílica sobre tela, 60x80cm, 2020. Acervo da autora.



Figura 173 – *tronco*; óleo e acrílica sobre tela, 120x120cm, 2020. Acervo da autora.



Fig. 174 (ac.) – *espaço nuvem*; óleo e acrílica sobre tela, 50x40cm, 2020.

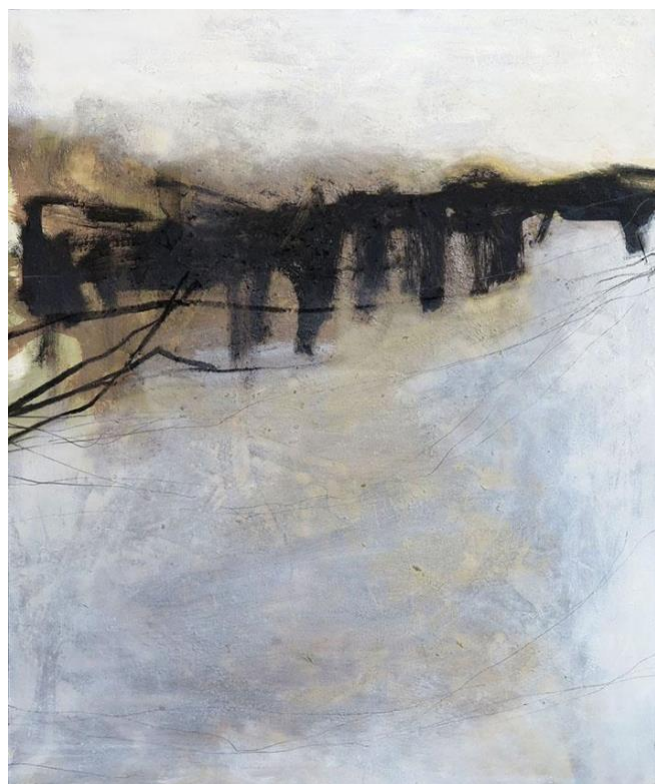


Fig. 175 (ab.) – *espaço galho*; óleo e acrílica sobre tela, 60x50cm, 2020.
Acervo da autora.



Fig. 176 –*espaço em branco*; óleo e acrílica sobre tela, 150x100cm, 2020.
Acervo da autora.



Fig. 177 – *rasgos*; acrílica e colagem sobre tela, 170x120cm, 2020.
Acervo da autora.



Fig. 178 a 180 (ac.)– *paisagens*; acrílica e nanquim sobre tela, 30x24cm cada, 2021.

Fig. 181 – *passagem*; acrílica e nanquim sobre tela, 80x70cm, 2020.

Acervo da autora.



Fig. 182 (ac.) – *Busto*; molde em gesso, c. 40x20x10cm, 2019.
Fig. 183 (esq.) – *Coluna*; acrílica e grafite sobre tela; c. 70x50cm, 2018.
Fig. 184 (dir.) – *Mulher-raiz*; acrílica e carvão sobre tela; c. 48x80cm, 2015.
Acervo da autora.

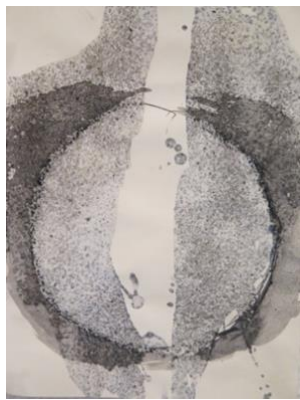


Fig. 185 (ac.) – paisagem árida; grafite e areia sobre papel, 30x84cm, 2021.

Fig. 186 (esq.) – Fendaa; acrílica e areia sobre papel; 21x15cm, 2016.

Fig. 187 (dir.) – Redes; fotografia (arquivo digital); 2015.

Fig. 188 (ab.) – 3 paisagens (tríptico); grafite sobre papel 30x64cm, 2021.

Acervo da autora.



Figura 189 – *nuvem*; acrílica sobre impressão fotográfica, 15x15cm, 2018.
Acervo da autora.



Fig. 190 a 192 – Registros do trabalho “*Sugestão*” ou “*visão parcial de uma coleção de nuvens*” (parceria com o artista Andrey Koens: programação do software), Seminário Emergências, 2020. (Plataforma digital em que as imagens das nuvens aparecem e desaparecem em sequências e formatos diversos, compondo inúmeras possibilidades de composições. Realizado a partir de amostra da *Coleção de nuvens* – registros fotográficos colecionados pela autora desde 2009)

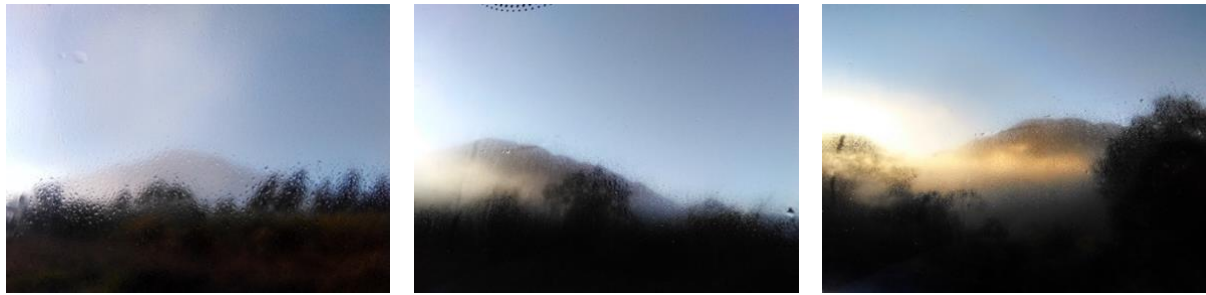


Fig. 193 (ac.) – *Manhã* (tríptico);
fotografias (arquivo digital), 2020.

Fig. 194 (esq.) – *janelas*; fotografia
(arquivo digital), 2015.

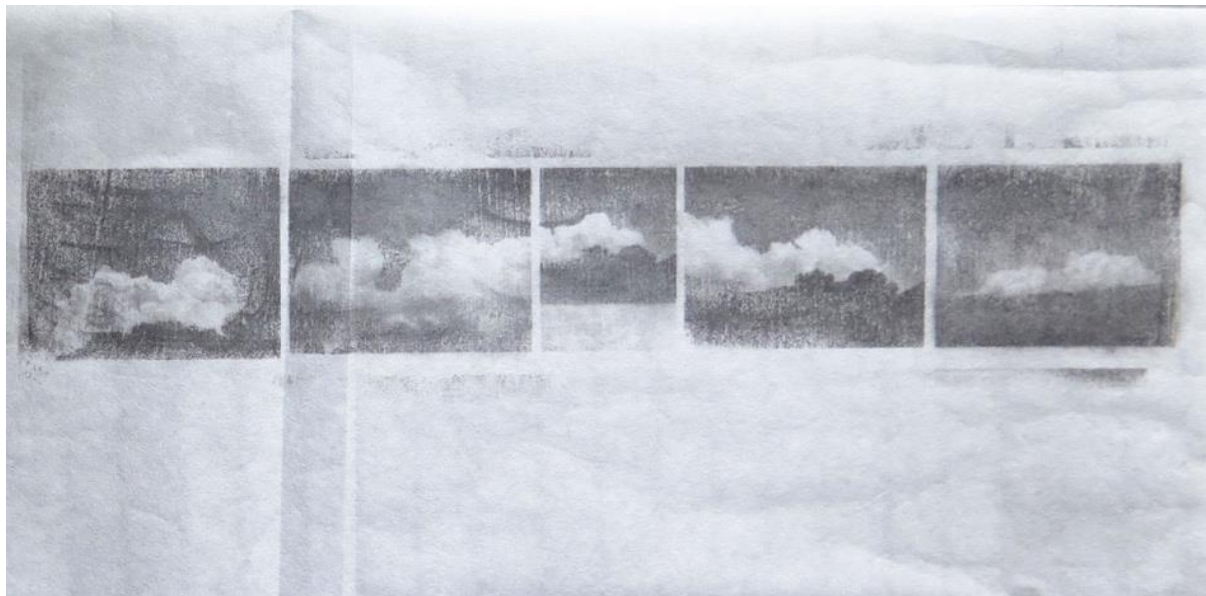


Fig. 195 – *Nuvens*; decalque fotográfico sobre papel; 15x25cm, 2015.
Acervo da autora.

Considerações finais

Tendo realizado esse sobrevoo por algumas das questões que envolvem a opacidade dos fenômenos, assim como as poéticas do significante nuvem e seus desdobramentos nas artes visuais, alguns elementos podem ser destacados.

Primeiramente, as contradições internas presentes nos conceitos de *transparência* e *opacidade*. Pelo que se observou, esses atributos não se comportam de maneiras uniformes ou unívocas. A transparência, sobretudo, parece muitas vezes contradizer as qualidades de clareza e visualidade plena. Ela pode apresentar desvios, ilusões e contradições internas, tal como o efeito *fenomênico* descrito por Rowe e Slutzky. Da mesma forma, a transparência enquanto metáfora da racionalidade e do ordenamento claro do mundo também parece ter encontrado suas falhas nas utopias da modernidade. Como mostrou Guilherme Wisnik, o processo de desenvolvimento moderno e contemporâneo nos levou sobretudo a uma espécie de *opacidade*, um nevoeiro que nos envolve em uma trama de virtualidades, poluição industrial, nuvens de fumaça de queimadas e grandes conflitos bélicos. Mas nem por isso a opacidade e o nevoeiro deixam de apresentar também um outro lado, o da possibilidade de *proteção* que a escuridão oferece – em uma resistência que se opõe à vigilância dos holofotes – e da possibilidade de *coexistência* com o desconhecido sem que precisemos vê-lo nem compreendê-lo por completo.

Nas artes visuais, observamos que a opacidade pode adquirir características múltiplas, da ambiguidade sutil das superfícies translúcidas à presença e solidez dos anteparos. E ela encontra sua metáfora nos vários e mutantes estados que o elemento */nuvem/* pode assumir, tanto fazendo surgir fenômenos visuais complexos e diversos quanto sendo simplesmente um bloqueio à luminosidade e à visibilidade. Essas características múltiplas fizeram com que esse elemento ganhasse também diversos significados ao longo da história da arte. Fugindo das interpretações simples e unilaterais, Hubert Damisch demonstrou, em seu tratado sobre o significante *nuvem*, as muitas facetas simultâneas que esse elemento é capaz de ter. De *índice* das condições da imagem, estruturando seus espaços e indicando estilos, à *teatralização* de suas formas, enquanto divisor, comunicador e transformador dos espaços da imagem, a *nuvem* também mostrou ser capaz de assumir a função de *rasgo* na

imagem (rompendo com suas ordens internas), de imagem *metafórica e metafísica* das relações entre terra e céu e por fim também como um lugar *vazio*, onde o *espaço* simplesmente se faz presente. Cada um desses atributos contém inúmeras nuances e desdobramentos, fazendo do elemento */nuvem/* uma estrutura complexa e dialética em seus desaparecimentos, reaparecimentos e reviravoltas – um exemplo flagrante de *sintoma* na arte, tal como defendido por Damisch.

Ao observar uma série de obras do séc. XX e XXI sob a luz das questões estudadas, percebeu-se que as formas de aparecimento da *nuvem* aparentemente não se reduziram nas últimas décadas, mas se *desdobraram* e se *multiplicaram*. Ao destacar algumas dessas facetas, não se pretendeu esgotá-las, muito pelo contrário. A impressão é que cada uma delas deixa aberta a possibilidade de alargamento e revisitação de seus fenômenos. Aqui, pretendeu-se apenas abrir alguns dessas caminhos, para que novas perspectivas e aprofundamentos possam ocorrer no futuro. Apesar da tentativa, no capítulo final, de referenciar as imagens aos pontos levantados por Damisch, observou-se que cada uma das obras poderia também se encaixar em perspectivas diversas e assumir outras abordagens, conforme fosse considerado um ou outro de seus múltiplos aspectos. Isso porque muitas vezes um aspecto específico é destacado conforme a imagem é aproximada de outra imagem, criando um vínculo por similaridade ou contraste. Diferentes vizinhanças parecem levantar diferentes questões a uma mesma imagem, reforçando o princípio de que é na *dialética* que as imagens se revelam e se mantêm *abertas* a uma revisitação e revisão de seus efeitos.

Nesse sentido, a forma de organizá-las em grupos ou vizinhanças, tanto na apreciação de obras de outros artistas quanto no trabalho plástico autoral, fez surgir possíveis diálogos e contaminações e acabou por evocar, de certa forma, o conceito de *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg. Por essa perspectiva, as impressões que cada imagem é capaz de provocar são múltiplas e móveis, conforme o contexto e as inter-relações em que ela está incluída. O que me pareceu é que a própria organização por aproximação, criando “constelações” ou “órbitas” de imagens que giram em torno de certas questões, caracteriza uma espécie de “nuvem” – um grupo de imagens que conversam entre si, mas que também poderia mudar as suas configurações, expandindo, contraindo ou assumindo composições diversas.

Dentro de cada conjunto, as imagens também podem se deslocar e se reposicionar, contraindo novas relações de aproximação e distanciamento e assim revelar outros de seus aspectos e características. Ao invés do estabelecimento de conceitos fixos, se configuraria muito mais um *campo de relações*, onde os elementos podem se mover e estar em constante transformação. Como estruturas rizomáticas, se apresentam múltiplas possibilidades de caminhos e configurações, onde cada parte tanto modifica seu entorno quanto é modificada por ele. Assim como a *nuvem*, os *conjuntos de imagens* parecem estar sempre revelando e escondendo algo. Em um jogo móvel de transparência e opacidade, desvelam, a cada configuração, uma *outra forma de ver* uma mesma imagem, abrindo possibilidades de que ela se desdobre em novos efeitos e manifestações.

Por outro lado isso também pode parecer desnorteante, pois nos joga numa infinidade de possibilidades e caminhos. Nada é fixo e determinado. Tudo se torna um campo de incertezas e mobilidades. O que pode ser ainda mais angustiante por vivermos, na atualidade, sob o acúmulo de imagens das redes digitais, que parecem nos enredar cada vez mais no labirinto sem fim da *nuvem digital*. Nos acostumamos a conviver diariamente com uma infinidade de imagens e em poucas delas nós realmente nos detemos de forma a “processá-las” mentalmente (o que demanda um tempo de assimilação de acordo com nossa constituição orgânica, viva e não-maquinal). Tudo indica que visualizamos muito mais imagens do que temos tempo de assimilar. Estamos enredados na *nuvem*, sem distinguir seus limites e espaços. O que nos resta?

Segundo Wisnik, nos resta *caminhar no nevoeiro*. Nos resta assumir que vivemos realmente em um campo incerto, móvel e desconhecido. Assumir que não temos o controle, que não sabemos tudo. Deslocar nossas certezas e sair do lugar de dominação do conhecimento. Abaixar as luzes que nos ofuscam na névoa e perceber que não somos capazes de distinguir, assimilar e compreender a paisagem que nos rodeia... mas que ainda assim podemos seguir caminhando. Visto que não se enxerga a direção exata nem o ponto de chegada, nos resta arriscar a prosseguir, ralentando o ritmo e observando cada trecho do trajeto. E a atenção ao *ato em si*, de *caminhar*, talvez nos traga um aprofundamento na realidade do aqui e agora – um *tatear*.

Em uma paisagem que nos é desconhecida, que se desmaterializa, que desaparece e que se transforma, talvez possamos exercitar a confiança na percepção interna de cada passo; os sentidos talvez se tornem mais apurados, a atenção mais alerta e talvez surja a aceitação, no fim das contas, da nossa *vulnerabilidade*. De que somos apenas corpos frágeis e opacos, desconhecidos aos outros e à nós mesmos. Talvez a subjetividade se torne tão palpável quanto mais impalpável é o mundo ao redor. Mas é na presença das subjetividades que surge a possibilidade do exercício da poesia e da criatividade, das narrativas que ultrapassam a superfície transparente dos meros conteúdos informativos e constroem *experiências*.

Nesse sentido, o exercício da criação e apreciação de imagens talvez possa nos proporcionar um abrandamento do acúmulo de informações que nos sufoca. A pintura, em seus meios ambíguos de construção de imagens, em seus paradoxos entre materialidade e imagem, entre transparência e opacidade, entre anteparo e abertura, talvez possa ser um dos meios de exercício dessa visão “opaca”. Como processo criador imprevisível e instável, existindo em um campo incerto entre o visível e o invisível, ela exercita o *olhar para o que não conseguimos ver*, para as zonas enevoadas da *visão periférica*, onde emerge o *que ainda não se faz visível*. Ao pintar, o olhar flutua entre o que está ali e o que não está; entre o que é e o que poderia ser. Caminhamos às cegas, sem saber onde realmente vamos chegar, movidos justamente pela possibilidade do encontro com o inesperado.

Todo esse percurso poderia ser resumido talvez, em uma proposta: que fechemos os olhos e, por um momento, sintamos *afeto pelo desconhecido*.

...

REFERÊNCIAS:

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

ALMEIDA, Diana Silveira de. **A interpretação de imagem na História da Arte: uma questão de método**. Ícone: Revista Brasileira de História da Arte (UFRGS), v. 1, n. 1, 2015.

ALÿS. Francis. **Numa dada situação: Francis Alÿs**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BARROS, José D'Assunção. **Apresentação crítica da obra de Didi-Huberman e de suas concepções sobre arte e imagem**. Artefilosofia: Revista de Estética e Filosofia da Arte do Programa de Pós-graduação em Filosofia - UFOP, n.12, p. 103-116, julho 2012.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BLANCHOT, Maurice. **Uma voz vinda de outro lugar**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BOIS, Yve-Alain. **A pintura como modelo**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

_____. **Tough love**. ARS (São Paulo), v. 16, n. 32, p. 37-50, 13 abr. 2018.

CALVINO, Ítalo. **Cidades Invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins, 2007.

CLARK, T. J. **Modernismo, pós-modernismo e vapor**. ARS (São Paulo), [S. l.], v. 4, n. 8, p. 128-144, 2006. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2979>. Acesso em: 10 jun. 2021.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Clement Greenberg, a arte de vanguarda e a teoria modernista**. Porto Alegre: Revista Porto Arte, nº21, Jul/nov 2004. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/335352367_Clement_Greenberg_A_arte_de_v

anguarda_e_a_teorija_moderna/fulltext/5d5fe48292851c619d6f20d4/Clement-Greenberg-A-arte-de-vanguarda-e-a-teoria-moderna.pdf> Acesso em 15 julho 2021.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DAMISCH, Hubert. **Théorie du /nuage/: pour une histoire de la peinture**. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

_____. **Oito teses a favor (ou contra?) uma semiologia da pintura**. Arte & ensaios, revista do PPGAV/EBA/UFRJ, n.24, p. 162-173, ago. 2012. (Texto transcrito de *Gávea: revista de história da arte e arquitetura*. Rio de Janeiro, n-1, 1985: 94.)

DAMISCH, H.; BANN, S. **Hubert Damisch e Stephen Bann: uma conversa**. ARS (São Paulo), v. 14, n. 27, p. 16-53, 15 jul. 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A sobrevivência dos vagalumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. **Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte**. São Paulo, Editora 34, 2013.

_____. **A pintura encarnada**. São Paulo: Escuta, 2012.

_____. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. (b)

FABBRINI, Ricardo. **Imagem e enigma**. Viso: Cadernos de estética aplicada, v. 10, n° 19 (jul-dez/2016), p. 241-262.

FERREIRA, Glória e COTRIN, Cecília (org.) **Escritos de artistas: anos 60 / 70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO (org). **Primeiros ensaios: publicação educativa da 34ª Bienal de SP**. Curadoria Jacopo Crivelli Visconti. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2020.

GLISSANT, Edouard. **Poética da relação**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade da transparência**. São Paulo: Vozes, 2017.

HOWARD, Luke. **Modifications of clouds**. Londres: John Churchill & Sons, 1865.

HUCHET, Stéphane. **Passos e caminhos de uma teoria da arte**. In DIDI-HUBERMAN. *O que vemos o que nos olha*. Rio de Janeiro: ed. 34, 2010.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org). **A Pintura – Vol 9: O desenho e a cor**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

MAMMI, Lorenzo. **Fábio Miguez: Paisagem Zero**. São Paulo: Ed. WWF Martins Fontes, 2012.

MARCELINO, Américo. **Três idades da imagem: sombra, figura, desenho**. Artigo em “As idades do desenho: Lisboa: Faculdade de Belas Artes CIEBA, 2015.

MASOLINO. **Masolino a Castiglione Olona. Col. L’arte racconta**. Milano: Fratelli Fabri, 1965.

MEIRELES, Cecília. **Cânticos**. São Paulo: Moderna, 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PAZ, Octávio. **Marcel Duchamp ou o castelo de pureza**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Intervenções urbanas: Arte/Cidade**. São Paulo: Edições SESC SP, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

ROWE, Colin e SLUTZKY, Robert. **Transparência literal e fenomenal**. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2ª edição, 1985, p.33-50. Disponível em: <https://issuu.com/rlprod/docs/g_vea_2> Acesso em 16 de julho de 2021.

SALZSTEIN, Sonia. **Passagens: Hubert Damisch**. ARS (São Paulo), v. 16, n. 32, p. 29-35, 13 abr. 2018.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Cia. Das Letras, 1995.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **História de lince**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

TANIZAKI, Junishiro. **Em louvor da sombra**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

TARKÓVSKI, Andrei. **Instantâneos: Tarkóvski**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

VAN ALPHEN, Ernst. **Lances de Hubert Damisch: pensando a arte na história**. Arte & Ensaios, Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais EBA - UFRJ, v. 13, p. 93-103, 2006. Disponível em <https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae13/>. Acesso em 28 Ago. 2020.

WISNIK, Guilherme. **Dentro do nevoeiro: arquitetura, arte e tecnologia contemporâneas**. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

WÖFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

Sites, filmes e vídeos:

ANISH KAPOOR. Disponível em: <<https://anish Kapoor.com>> Acesso em 24 out. 2021.

ANSELM KIFFER: REMEMBERING THE FUTURE. Cocker, Jack (dir.). Reino Unido: BBC, 2014. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=509FmCCWijo>> Acesso em 17 nov. 2021.

ARTSY. Disponível em: <<https://www.artsy.net>> Acesso em 12 abril 2022.

BAHRI, Ismail. **Foyer & Esquisse**. Videoformes Digital & Video Arts: 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nIJMg2jkz48>> Acesso em 22 de mar. 2022.

BBC. Disponível em: <<https://www.bbc.com/>> Acesso em 16 set. 2019.

BIENAL DE SÃO PAULO. Disponível em: <www.bienal.org.br> Acesso em 12 out. 2021.

BOLSA DE ARTE. Disponível em: <<https://www.bolsadearte.com>> Acesso em 12 abril 2022.

BORDER. Waddington, Laura (dir.). França / Reino Unido: Digibeta Pal, 2004. Disponível em: <<https://www.laurawaddington.com/films/1/border>> Acesso em 12 mar. 2021.

BRANTWOOD. Disponível em: <<https://www.brantwood.org.uk>> Acesso em 24 set. 2021.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Disponível em:

<<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/>> Acesso em 20 de jan. 2022.

CARMELA GROSS. Disponível em: <<https://carmelagross.com>> Acesso em 12 de abril 2022.

CENTRE POMPIDOU. Disponível em: <<https://www.centrepompidou.fr>> Acesso em 12 abr. 2022.

DIA ART FOUNDATION. Disponível em: <<https://www.diaart.org>> Acesso em 10 maio 2022.

FRANCIS ALÝS. Disponível em: <<https://francisalys.com>> Acesso em 20 set. 2021.

GERHARD RICHTER. Disponível em: <www.gerhard-richter.com> Acesso em 15 de mar. 2022.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. Disponível em: <<https://ims.com.br>> Acesso em 15 mar. 2022

LAURA VINCI. Disponível em: <<https://www.lauravinci.com.br>> Acesso em 12 set. 2021

LAURA WADDINGTON. Disponível em: <<https://www.laurawaddington.com>> Acesso em 12 out. 2021.

MARINA SALEME. Disponível em: <<http://marinasaleme.com>> Acesso em 12 abr. 2022.

MARTINS, Lyana Guimarães. **Entre imagem, experiência e sonho: uma reflexão a partir da instalação Fever Room de Apichatpong Weerasethakul.** 30º Encontro Nacional da ANPAP, 2021. Formato online. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dgAHZ2RFNGE>> Acesso em 20 abril de 2022.

MASP. Disponível em: <<https://masp.org.br>> Acesso em 24 abril 2022.

MICHAEL WESELY. Disponível em: <<https://wesely.org>> Acesso em 12 ago. 2021.

MOMA. Disponível em: <<https://www.moma.org>> Acesso em 24 abril 2022.

MUSEUM TINGUELY. Disponível em: <<https://www.tinguely.ch>> Acesso em 12 de abril 2022.

N-1 EDIÇÕES. Disponível em: <<https://www.n-1edicoes.org>> Acesso em 24 out. 2021.

OLAFUR ELIASSON. Disponível em: <<https://olafureliasson.net>> Acesso em 12 de abril 2022

PHILADELPHIA MUSEUM OF ART. Disponível em: <<https://www.philamuseum.org>>
Acesso em 10 de maio 2022.

ROBERT RAUSCHENBERG FOUNDATION. Disponível em:
<<https://www.rauschenbergfoundation.org>> Acesso em 12 de abril 2022.

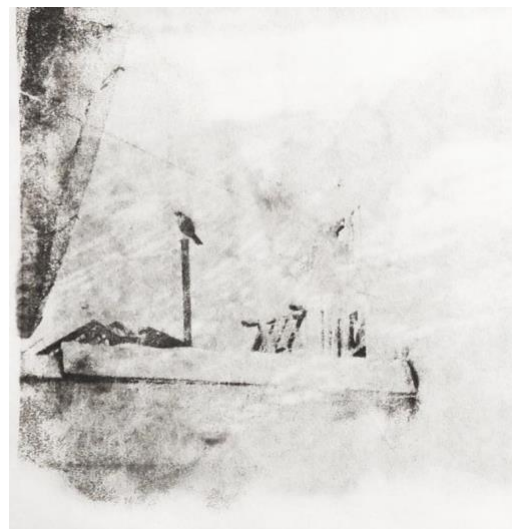
STALKER. Tarkóvski, Andrei (dir.). Rússia: Mosfilm, 1979. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=Q3hBLv-HLEc>> Acesso em 12 mai. 2022.

THE GUGGENHEIM MUSEUMS AND FOUNDATION. Disponível em:
<<https://www.guggenheim.org>> Acesso em 12 abril 2022.

TORNADO (vídeo instalação). Alÿs, Francis (dir.). Julian Devaux (colab. edição), Felix Blume (ed. som), 2010. Trecho disponível em: <<https://www.felixblume.com/tornado/>>
Acesso em 15 de janeiro de 2021.

TREVOR PAGLEN. Disponível em: <<https://paglen.studio>> Acesso em 12 de abril 2022

WIKIART: VISUAL ART ENCYCLOPEDIA. Disponível em: <<https://www.wikiart.org>>
Acesso em 14 de abril 2022.



Canto; decalque sobre papel, 2015_