



Experiência Informe – um elo Revisitado entre o moderno e o pós moderno nas artes visuais

Mariany Silva Gomes de Araujo

Como citar:

ARAÚJO, M. S. G. de . Experiência Informe - Um Elo Revisitado Entre o Moderno e o Pós-moderno nas Artes Visuais. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 7, n. 1, p. 65-83, jan.2023. DOI: 10.20396/modos.v7i1.8671163. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8671163>.

Imagem [modificada]: Edouard Manet, *Um Bar no Folies-Bergere*, 1882, óleo sobre tela. Courtauld Institute of Art. Kunsthalle Mannheim. Fonte: Wikimedia.org.

Experiência Informe – um elo Revisitado entre o moderno e o pós moderno nas artes visuais*

Formless experience - a revisited link between the modern and the postmodern in the visual arts

Mariany Silva Gomes de Araujo**

RESUMO

A partir da experiência do choque formulada por Walter Benjamin enquanto estrutura síntese da sensibilidade europeia moderna, inscrita nas transformações contextuais do período e em seus modos de representação, procura-se examinar como este contato específico com a realidade vincula-se, mais tarde, aos afetos observados na segunda metade do século XX pela experiência aporética e ambígua aqui identificada como “informe”. Para isso, percorre-se, além do choque benjaminiano, o realismo traumático de Hal Foster e as noções de *informe* bataileana e dessubjetivação foucaultiana como modos de perturbação de uma subjetividade organizada, à época, principalmente pela fenomenologia. Pensar o possível elo entre obras produzidas no final do século XIX, por um lado, e em meados da década de 1960, por outro, visa, além de contribuir com a investigação morfogênica destas obras, articular seu possível reposicionamento em relação à exaltação ou supressão da experiência que promovem.

PALAVRAS-CHAVE

Experiência. Arte. Modernidade. Pós-modernidade. Afeto.

ABSTRACT

Based on Walter Benjamin's experience of “shock” as a synthetic structure of modern European sensibility, one which draws from contextual transformations and its modes of representation, we seek to examine how this specific contact with reality is later linked to affections, as observed in the second half of the 20th century, connected to the aporetic and ambiguous experience identified here as a “formless”. Besides the Benjaminian “shock”, we will discuss the theory of “traumatic realism” by Hal Foster, as well as the notions of formlessness (Bataille) and desubjectivation (Foucault), as ways of disturbing an organized subjectivity sustained, at the time, mainly by phenomenology. To think of the links between between works of art produced in the

late 19th century, on the one hand, and in the mid-1960s, on the other, aims to contribute to their morphogenetic investigation and to articulate their repositioning in relation to the exaltation or suppression of the experience they seek to promote.

KEYWORDS

Experience. Art. Modernity. Post-modernity. Affection.

Antinomias da modernidade

A perda dos contornos que asseguraram o ilusionismo pictórico na arte europeia, vigente até meados do século XIX, é associada por Jonathan Crary (2012: 135) à superação da câmara escura enquanto instrumento central de organização da visualidade linear desde pelo menos o século XVI. Seu desuso acompanhou o insurgente processo vanguardista de rejeição de um registro pictórico que já se considerava restrito e inadequado à vida moderna, de modo que a visão não mais se subordinaria à imagem ilusionista do suposto certo ou verdadeiro (Crary, 2012: 135). Em paralelo, para T. J. Clark (2006: 134), o impulso artístico passa então a pendular entre a influência uniforme e regular da máquina, por um lado, e o colapso das estruturas pré-industriais, por outro, alimentando uma potência que se agita entre “forma e indiferenciação, forma e infantilismo, forma e garatuja indisciplinada”; assim, nos mais “puros produtos do modernismo”, estariam sempre em jogo “um excesso de ordem com um excesso de incerteza”:

O caso é que o modernismo estava sempre em busca do momento, ou prática, a que ambas as descrições se aplicam. Positivo e negativo, plenitude e vacuidade, totalização e fragmentação, sofisticação e infantilismo, euforia e desespero, uma afirmação de poder e possibilidade infinitos junto com um arremedo de profunda ausência de objetivo e perda de rumo. Pois esta, em minha opinião, é a proposta básica do modernismo a respeito de seu mundo: que a experiência da modernidade é precisamente a experiência dos dois estados, das duas tonalidades, ao mesmo tempo (Clark, 2006: 134).

Este mundo polarizado se condensava em um grande vórtice, concordam Crary e Clark, que explode nas pinturas tardias de William Turner produzidas já sem fonte de luz pontual e que tentam dar conta da iluminação ampla e difusa da realidade [Fig. 1]. Enquanto para Descartes a “câmara escura foi uma defesa contra a insanidade e a desrazão do ofuscamento” solar, agora seu abandono mirava a suspensão de mediações que, se de fato protegeram o observador, também o afastaram da presença natural e verdadeira das coisas no mundo (Crary, 2012: 135). Cabe perceber, deste modo, que ilusionismo e objetividade não se fixam no jogo polar moderno e sustentam um dos principais *leitmotivs* modernistas: o incerto, informe e/ ou alheio à racionalidade instrumental capturados em imagem. Em suma, se a visualidade na Europa oitocentista tem, entre seus objetivos, um real não mediado que poria termo ao ilusionismo pictórico, tal estratégia revela-se, ao mesmo tempo, amiúde receptiva aos aspectos intrincados inerentes a toda abstração e, assim, situa a percepção na borda de uma experiência cuja antinomia é própria a uma sensibilidade específica: "Digo: 'viva a revolução!' como diria 'viva a destruição!' (...) seria feliz não só como vítima, e tampouco me desagradaria representar o carrasco a fim de sentir a revolução pelos dois lados!" (Baudelaire *apud* Benjamin, 1989: 5).



FIG. 1. William Turner, *Light and Colour*, 1843, óleo sobre tela, 103cm x103cm, Tate. Fonte: Wikimedia.org.

Baudelaire relata, neste trecho, o desejo pela simultaneidade de experiências opostas, as que desestabilizam noções de interior e exterior e viram a subjetividade organizada pelo avesso. Possível reflexo desta sensibilidade, o *choque* benjaminiano se refere, quando tomado como expressão da vivência oposta à experiência em profundidade, a uma consciência amortecida pelo excesso de estímulos sensoriais (Benjamin, 2004). Cabe realçar que o juízo de Benjamin sobre o choque também foi ambivalente: em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (2018) o choque revela um mecanismo favorável à expectativa revolucionária, enquanto em “Sobre alguns motivos em Baudelaire” (2004) o autor entende que o choque, especialmente em Baudelaire, diz da experiência própria aos centros urbanos de assimilação abrupta e não mediada, que manifesta sobretudo a degradação da experiência. Neste cenário, se no mundo da tradição cultivava-se a memória coletiva, no século XX a capacidade mnemônica social declina e consolida a famosa diferenciação entre a profundidade da experiência (*erfahrung*) e vivência desenraizada (*erlebnis*) - esta, própria ao choque (Benjamin, 2004). Seu efeito pode ser ainda comparado ao da anestesia (Buck-Morss, 2012: 186), posto que coíbe o registro na consciência de eventos que, gradualmente, deixam de excitar e passam a entorpecer; por isso, a “extorsão da experiência” torna-se paradigmática por uma inversão dialética, na qual o contato cede lugar ao bloqueio e configura, assim, o projeto e a tragédia da subjetividade moderna.

Benjamin indica, ainda, outros meios pelos quais a superficialização da experiência alastrou-se pelos modos de vida urbanos, citando, por exemplo, as fisiologias - impressões “de completa bonomia” de hábitos sociais que tecem a “fantasmagoria” parisiense e participam da impessoalização das relações, o que transfigura também um espaço urbano em que vestígios subjetivos são suprimidos e compelidos para o interior das residências (Benjamin, 2006: 37). Esta fantasmagoria, para Buck-Morss (2012: 191-192), indica um amortecimento sensível de função compensatória similar ao das drogas, mas que delas difere pelo efeito coletivo que o reconcilia, de certo

modo, à realidade objetiva; deste modo torna-se comum, em representações do período, um ambiente alterado (o *stimmungsbild*) onde a atmosfera é realçada sobre o tema.



FIG. 2. Edouard Manet, *A Execução de Maximiliano*, 1868, óleo sobre tela. 252cm x 302cm. Kunsthalle Mannheim. Fonte: Wikimedia.org.

Nas representações, também as pessoas deflagram uma alteração de espírito particular, como se afeitas à apatia da consciência e alheias às emoções vigorosas. Enquanto isto se poderia justificar pela tendência incipiente de elevação da forma sobre o tema na arte, é este tratamento do tema, explica Yve-Alain Bois, que é relevante (Bois, 1997: 14). A análise que Georges Bataille empreende das obras de Edouard Manet corrobora a teoria de Bois: para o escritor, Manet busca reduzir as pinturas ao “silêncio” porque lhes apaga o “texto subjacente” e, assim, afronta o observador quando nega uma imagem pautada por códigos reconhecíveis (*Ibidem*: 15). Ou seja, longe de ser ignorado, o tema seria antes subvertido pelo tratamento da forma. Em *A Morte de Maximiliano*, por exemplo, Bataille considera o protagonista semelhante a “um dente anestesiado” e que “alguns estão em atitude de morrer, outros de matar, mas todos mais ou menos casualmente como se prestes a comprar um punhado de rabanetes” (Bois, 1997: 15; Bataille, 1955:

52). Sua referência ao sujeito “anestesiado”, tal qual o afetado pelo “choque”, bem como a falta de vigor e supostamente de *pathos* expressivo, revelam indícios da neurastenia arraigada nesta sensibilidade moderna [Fig 2].

Para Bataille, um ataque à forma ocorre por meio da “mudez” expressiva e isso resulta em um deslizamento do tema (*sujet*), cujo objetivo é frustrar as expectativas do observador (Bataille, 1955: 56-59). Uma das críticas dirigida a *Um bar no Folies-Bergère*, também de Manet, publicada em um periódico parisiense do século XIX, mostra o impacto que esse tipo de *déclassement* identificado por Bataille operou no público afeito aos salões da época:

Parece que esse quadro representa um bar do Folies-Bergère, que esse vestido azul estridente, encimado por uma cabeça de papelão como as que se viam antigamente, representa uma mulher, que esse manequim de formas indecisas e rosto sulcado por três golpes de pincel representa um homem, e que esse toco que segura uma bengala representa uma mão. (...) Esse quadro é verdadeiro? Não. É bonito? Não. É atraente? Não. Mas então o que ele é? (Clark, 2004: 324)

Além do exposto pelo crítico incomodado com a pintura de Manet, soma-se ainda a distorção do espelho, as névoas na imagem e a expressão enigmática da figura ao centro como elementos que desenraízam o tema, possivelmente extraviado no excesso de “parecer” da imagem. Processo semelhante ocorreu com *Olympia*, cujo alvoroço – a obra sofreu ataques de público, críticos e colegas de Manet – deveu-se ao desprezo do pintor pelos códigos ideológicos e formais do nu – *Olympia* não é erótico, mitológico nem realístico (Bois, 1997: 13-16; Bataille, 1955: 60-72). Em coro ao crítico de *Um Bar...* então, o que ele é? A frustração do olhar retém a particularidade dessas obras, bem como a razão dos ataques que se voltaram contra elas [Fig. 3 e 4]. Estratégia semelhante suporta a pesquisa do próprio Bataille (1985: 31) acerca do que ele denomina *informe*, em que o deslizamento da ordem interna da forma a impele à decomposição; trata-se, assim, de pensar a transgressão do inteligível, o abismo do sentido e o decaimento (*déclasser*) que imanetiza

as coisas pelo ‘sequestro’ de qualquer origem ideal ou metafísica¹. Apesar de assemelhar-se a uma operação entrópica, Bataille não usa este termo em sua obra – prefere o “dispêndio” –, mas ambos, a entropia e o informe, se cruzam pela ofensiva à identidade estável e, por isso, logo seriam relacionados a processos de dessubjetivação.



FIG.3. Edouard Manet, *Um Bar no Folies-Bergere*, 1882, óleo sobre tela, 96cm x 130cm. Courtauld Institute of Art. Kunsthalle Mannheim. Fonte: Wikimedia.org.



FIG.4. Edouard Manet, *Olympia*, 1863, óleo sobre tela. 130cm x 190cm. Musée d'Orsay. Fonte: Wikimedia.org.

Com isso, o *informe* se torna caro aos pensadores da pós-modernidade envolvidos na investigação da estabilidade do índice e do referente, por exemplo. Como explica Bois, o “movimento simulacral e entrópico” de um olhar que flutua dissociado do sujeito, tal como diante do automatismo e da

repetição (pense-se os “objetos específicos” minimalistas, ou a serialidade da *pop art*), é um modo de dessubjetivação porque baseado na evasão da primeira pessoa – que é, precisamente, o que incita o informe (Bois, 1997: 78). Michel Foucault também realça a importância de Bataille em seu interesse por uma “experiência limite”, oposta à experiência fenomenológica organizada em torno do sujeito:

A fenomenologia busca capturar o significado de experiência cotidiana para redescobrir como o sujeito é, com bastante eficácia, o fundador, em suas funções transcendentais, dessa experiência e desses significados. Por outro lado, a experiência em Nietzsche, Blanchot e Bataille têm a função de arrancar o sujeito de si mesmo, para garantir que ele não seja mais ele próprio, ou que seja levado à sua aniquilação ou dissolução. É um empreendimento de dessubjetivação. A ideia de uma experiência limite, que arranca o sujeito de si mesmo, foi isso que me foi importante na leitura de Nietzsche, de Bataille, de Blanchot (Foucault, 1994: 43).

Quando analisa o papel da linguagem em uma “experiência limite” na escrita de Bataille, Foucault entende que o aspecto formal da expressão deve desmoronar e deixar o sujeito entre inércia e êxtase; assim, quando a linguagem se eleva, o sujeito colapsa: “o ser da linguagem só aparece com o desaparecimento do tema” (Foucault, 2001: 222)². Ele continua: “(...) é no centro dessa desapareção do sujeito que a linguagem (...) avança como num labirinto, não para reencontrá-lo, mas para experimentar a perda dele até o limite, ou seja, até aquela abertura onde ele surgiu” (Foucault, 2001: 36)³. No êxtase ocorre a consumição do sujeito e do objeto; neste limite entre interior e exterior da subjetividade, tem-se o instante antinômico por excelência onde nada se detém além da perda do “ego” enquanto fiador epistemológico do real (Fontes Filho, 2017: 148-165). Também Giorgio Agamben comenta este paradoxo na busca interior de Bataille:

O paradoxo decisivo do *ekstasis*, deste absoluto estar-fora-de-si do sujeito, é que aquele que faz a experiência não está mais no instante em que a experimenta, deve faltar a si no momento mesmo em que deveria estar

presente (...). É essa a estrutura antinômica daquela experiência interior que Bataille procurará por toda a vida (Agamben, 2005: 92).

Mesmo Gilles Deleuze parece tratar de condição semelhante quando aborda a noção de esgotamento, onde já não há deslocamento real e resta ao esgotado apenas uma espécie de paralisia: “O cansado não pode mais realizar, mas o esgotado não pode mais possibilitar” (Deleuze, 2010: 67). O primeiro ainda persiste na diferenciação por um movimento efetivo, enquanto no esgotado persiste somente a renúncia a qualquer objetivo, significação ou preferência – “Preferiria não”, pela fórmula de Bartleby; assim, o esgotado apoia-se apenas na condição limítrofe de um estado aporético:

Talvez seja como o avesso e o direito de uma mesma coisa: um sentido ou uma ciência aguda do possível, junta, ou melhor, disjunta a uma fantástica decomposição do eu. (...) a mais elevada exatidão e a mais extrema dissolução; a troca indefinida das formulações matemáticas e a busca do informe ou do informulado. Estes são os dois sentidos do esgotamento, e os dois são necessários para abolir o real (Deleuze, 2010: 72).

O problema do contato com o real, bem como sua estrutura e sua expressão – ou seja, as formas de sua experiência – parecem ocupar a raiz destas discussões. Cabe lembrar que, na polaridade modernista realçada por Clark, as circunstâncias da incerteza opõem-se invariavelmente à “forma” enquanto princípio de organização ontológica, a qual é também o foco da dissolução infligida pelo informe. Sem descartar o potencial de colapso, a experiência limite se aferra ao aporético, cultivando um terreno fértil às questões essenciais para parte da arte pós-modernista e que serão tratadas a seguir.

A sala está vazia: uma reflexividade invertida

Em meados da década de 1960, a transformação estrutural do signo que debilitou o vínculo entre significante e significado ecoou nos elos entre forma

e conteúdo de conceitos, relações e mesmo do espaço físico. Assim, tudo aquilo que se destitui de centro ou origem estável converteu-se em discurso pela supressão de significado transcendental, ampliando “indefinidamente o campo e o jogo da significação” (Derrida, 1971: 232). Também nas artes visuais aprofunda-se a discussão em torno do índice, principalmente na *pop art*, que, afastada da profundidade emocional do expressionismo abstrato, tematiza a sociedade de consumo e a banalidade urbana dos Estados Unidos em obras, supostamente, destituídas de peso simbólico e pautadas pela superficialidade (Archer, 2001: 6).

Em *Double Self-Portrait*, por exemplo, Richard Estes fotografa seu reflexo na vitrine de um típico espaço urbano. Elementos da área externa e o artista, munido da câmera, estão refletidos no vidro enquanto no interior do local os móveis, equipamentos e novamente o artista, agora espelhado atrás de um balcão, entrelaçam-se na superfície da pintura. Ambos os reflexos de Estes – o externo, na vitrine, e o interno, no espelho – compõem seu “duplo autorretrato”. Em nenhum deles, contudo, a representação é direta; Estes carrega uma câmera que nunca mira o referente (o artista), mas sempre sua imagem, e tampouco confere à representação a suposta “garantia” da indicialidade fotográfica já que o artista realiza o autor-retrato pela pintura e, com isso, ironiza o registro do real reivindicado não só pelos diferentes meios (pictórico e fotográfico, neste caso), mas pela própria ideia de representação. Ao desencontro entre imagem e referente, soma-se ainda a miríade de reflexos que incidem sobre o discernimento e que contrastam com o intenso realismo da imagem.

Em vista destas operações, muitas leituras sobre a *pop art* realçam sua tendência à superficialização da forma e do conteúdo (Foster, 2014: 123-159). Tome-se o exemplo icônico de Andy Warhol e sua recusa de demonstrações incisivas de expressividade; em entrevista de 1966 (Goldsmith, 2009: 80), ele pede ao repórter: “diga o que você quer que eu diga, e eu repito. Estou tão vazio hoje”, dispondo da estratégia em que o “vazio” visa espelhar a

subjetividade do observador⁴. Em outra ocasião, afirma: “se você quer saber tudo sobre Warhol, basta olhar para a superfície – das pinturas, filmes e de mim mesmo, e lá estou eu. Não há nada por trás. Não há razão para fazer nada, só uma razão de superfície” (Goldsmith, 2009: 85). Contudo, é possível que a insistência pela superfície seja mais do que aparenta.

Veja-se como Roy Lichtenstein, em *I can see the whole room, and there's nobody in it*, parece acatar o vazio atribuído à *pop*: o personagem espia por um buraco e afirma, “posso ver o espaço todo, e não há ninguém nele!”⁵. A sala está vazia: se esta for o interior da pintura, confirma-se que não há nada por trás da imagem e que ela existe apenas por uma “razão de superfície”; contudo, se a obra ironiza tal leitura de si mesma, ela inverte o vazio e coloca o observador no escuro. Assim, quando somos informados que não se vê ninguém do outro lado, do “nosso” lado, a obra afirma que o vazio está, antes, no mundo e no sujeito (“*nobody*”) que a observa.

A *pop* como pura superfície então desmorona quando se considera, como propõe Hal Foster, que superfície e profundidade são projeções convergentes por um *realismo traumático* (Foster, 2014: 125), estrutura em que a subjetividade não está de todo ausente, mas em *choque* e, portanto, suspensa, engajada na autodefesa enquanto barra e reflete o que a perturba; deste modo, a insistência na superfície revela-se resistência e indício do que agita seu subterrâneo. Ainda segundo Foster (2014: 123-159), processo semelhante ocorre no surrealismo - onde, no entanto, o conteúdo é incentivado a irromper, enquanto na *pop* permanece selado. Pode-se tomar o autorretrato de Estes e compará-lo, por exemplo, ao tratamento do tema em Claude Cahun, de Chirico e Frida Kahlo: enquanto nestes a representação exalta uma profundidade cifrada, na *pop* a forma se emaranha aos meios da típicos da cultura de massa – o hiper visível, o verniz de objetos de consumo e a saturação, por exemplo –, que incitam a superficialidade e a obstrução da experiência para, exatamente por estes meios, apontar a inquietação interna e disfarçada. Deste modo, se a obra desvia-se da profundidade subjetiva, ainda almeja algum tipo de afeto e comoção.

Assim, tem-se uma experiência ambivalente que, estruturada a exemplo do choque e do trauma pela suspensão do sujeito, se aproxima da experiência-limite foucaultiana que implica “o arrancar” do sujeito de si mesmo. O que está em jogo no entrelaçamento destas três esferas é um encontro faltoso entre sujeito e experiência, que vai condensar a posição limítrofe (estar/não estar) em relação ao que se lhe apresenta no real (*Ibibem*: 127-128). É importante notar, portanto, que a transformação no tratamento do tema – como a que ocorre nas obras de Manet, identificada pela lente do *informe* batailleano, ou na *pop* identificada pela leitura de Foster – se constrói em bases ambivalentes e por isso é aqui vinculada ao pensamento do aporético e limítrofe. Logo, ao se considerar a ativação de uma “experiência informe”, é possível observar um *pathos* que se atualiza, sob parâmetros contextuais, na potência antinômica. Deste modo, a transformação, o decaimento e o *déclasser* implicados na morfogênese dessas produções tratam, sobretudo, da oscilação permanente entre produção de sentido e precipitação no abismo, registro da experiência e comoção do choque, elevação do êxtase e antecipação do vazio; assim, se esquivam da experiência centralizada pela fenomenologia, mas tampouco atestam a aniquilação da experiência por completo.

No espaço tridimensional, a suspensão do sujeito, a instabilidade do referente e a entropia também ganham força na pesquisa artística por volta de 1960. Em *A tour to the Monuments of Passaic*, de 1967, por exemplo, Robert Smithson (2003: 120-128) relata o paradoxo dos “monumentos banais” de Passaic:

Desci por um terreno de estacionamento que cobria os velhos trilhos da estrada de ferro, trilhos que algum dia cortaram Passaic. Esse **monumental** terreno de estacionamento dividia a cidade em duas, transformando-a em espelho e reflexo – mas o espelho ficava **trocando de lugar** com o reflexo. **Não se sabia nunca de que lado do espelho se estava.**

(...) carros brilhantes – um após outro, eles se estendiam em uma **nebulosidade ensolarada**. As **indiferentes** partes traseiras dos carros

reluziam, refletindo o envelhecido sol da tarde. Tirei alguns retratos lânguidos, **entrópicos**, desse **monumento** resplandecente.

O último monumento era uma caixa de areia, ou uma maquete de deserto⁶.

A monumentalidade se dissolve, não sem ironia, na banalidade de espaços urbanos pós modernos e, assim, alude à indiferença ao monumental gestada na escultura modernista⁷. Para Smithson (Damisch, 2016: 324), contudo, a arte é aliada da ilusão; por isso, o escoamento do pictórico para o real em suas obras diverge da operação de parte dos modernistas, que buscava repelir o ilusório e conjurar o real na obra⁸. O transbordamento entre os campos é, por sua vez, entrópico, porque desorganiza o que toca; anuncia assim um sujeito que, por "não saber de que lado está", aferra-se à borda de um grande espelho alegórico e se divide entre o êxtase e a indiferença, incapaz de diferenciar "o amigo fiel do inimigo mortal" (Benjamin, 1989: 135). Na indiferenciação entrópica, a experiência oscila entre comoção e colapso.

Munida de potencial crítico, a inversão de sentidos é trabalhada ainda em *Upside Down Trees* (1969), cuja explicação de Smithson (1969: 28-33) – "polos que escorregaram das amarras geográficas dos eixos do mundo, pontos centrais que deixaram de ser centrais" – não deixa de remeter à *América Invertida*, de Joaquín Torres-García, realizada quase 30 anos antes (1943) e que mira a arbitrariedade das referências supostamente naturais; *Le Socle du Monde* de Piero Manzoni, trabalha a inversão referencial enquanto cita o novo *status* do mundo como obra de arte, elevando-o ao pedestal elidido da escultura moderna; *Enantiomorphic Chambers* apaga o sujeito no espelho e, simbolicamente, a reflexividade que funda a subjetividade cartesiana; *Partially buried woodshed* onde a indiferenciação entrópica é literal, entre muitas outras.

A potência disruptiva deste tipo de operação é comentada, ainda que sem se referir às obras especificamente, por Foucault, para quem o século XX é definido não mais pela linha do tempo, como o XIX, mas pelo

campo espacial da “simultaneidade, justaposição, lado a lado e disperso”, sendo estruturado sobre relações de proximidade e avesso à linearidade e à diacronia histórica (Foucault, 2001: 411-422). Este estado se deve à “dessacralização” que indiferencia qualitativamente o tempo e o espaço:

Uma dessacralização do espaço ocorreu, mas ainda não atingimos seu ponto ótimo. Nossa vida ainda se rege por dicotomias inultrapassáveis, as quais nossas instituições ainda não tiveram coragem de dissipar: entre espaço público e privado, espaço familiar e social, espaço cultural e útil, espaço de lazer e de trabalho. Todas estas oposições se mantêm devido à presença oculta do sagrado (*Ibidem*).

A potência crítica do espaço dessacralizado reside, para Foucault, se não na negação das referências, ao menos em sua des/reorganização, o que não deixa de acarretar situações ansiogênicas. Mircea Eliade descreve, por exemplo, o medo que a consciência enfrenta diante do indiferenciado:

O terror diante do caos corresponde ao terror diante do nada. O espaço desconhecido, que se estende para além do seu ‘mundo conhecido’, é simples extensão amorfa onde nenhuma *orientatio* foi ainda projetada e, portanto, nenhuma estrutura se esclareceu ainda – este espaço profano representa o não ser absoluto. Se, por desventura, o homem se perde no interior deste espaço, sente-se esvaziado de sua substância ‘ôntica’ como se se dissolvesse no caos (Eliade, 2018: 37).

Apesar e por causa disso, a potência do “caos” permaneceu atraente à propulsão do que aqui se configurou como “experiência informe”: Gordon Matta-Clark remete-se inclusive ao informe bataileano quando recusa uma apreensão imagética estável em trabalhos como *Conical Intersect*, *Office Baroque* ou *Circus*, que embaralham a percepção tanto vertical como horizontal na arquitetura para obstruir seu entendimento linear (Wisnik, 2018: 101). De modo semelhante, a coreógrafa Trisha Brown repensa o equilíbrio na intervenção *Man Walking Down the Side of a Building*, de 1970, onde um homem desce “caminhando” pela lateral de um edifício a fim de explorar o movimento perpendicular ao plano vertical. Já Richard Serra

(apud Wisnik, 2018: 250) interessa-se pela interrupção do espaço a partir da arquitetura e da escultura, criando torções que minam a orientação dependente do horizonte e da perspectiva; além disso, essas torções rompem a correspondência entre planta, elevação, interior e exterior – um dentro e fora simultâneos onde “o sujeito virado de dentro para fora é, também, um espaço virado de fora para dentro” (Foster, 2015: 189).

Esta tendência se manteve até que, já no final da década de 1990 (Foster 2014: 158), a arte associa-se a um interesse pela antropologia e incentiva um novo posicionamento do sujeito na obra⁹. Se antes o sujeito fora eclipsado, deslocado ou subtraído, agora é exaltado para renegociar o trauma e, assim, centralizar sua experiência (Levine, 1999: 12)¹⁰. O sujeito faltante, aderente à crítica pós-estruturalista da subjetividade, passa então à posição do sujeito assegurado enquanto testemunha incontestável da experiência (Foster, 2014: 158; Deutsche, 2009). Este tipo de convocação, portanto, muda o foco da oscilação ou colapso do sujeito para, ao contrário, afirmá-lo como agente de transformação; com isso, uma nova condição da experiência é colocada, o que implica também um novo esforço na decifração de suas condições específicas de expressão, contexto e afeto na contemporaneidade.

Conclusão

Neste texto, procurou-se pensar como a centralidade do sujeito foi, especialmente na segunda metade do século XX, questionada por inversões referenciais e pela subversão da sua presença no mundo. Se toda localização depende de códigos estáveis de reconhecimento, um impulso carregado de potencial disruptivo avançou, desde meados do século XIX, em sentido contrário, apoiado inicialmente na dinâmica ambivalente do choque. Este impulso, que foi delineado por Benjamin para tratar da dualidade experiência/vivência na Europa oitocentista, atualiza-se em seguida em uma experiência limite que suspende a subjetividade por um ímpeto extático,

tratado aqui em particular de obras do contexto estadunidense entre os anos 1960 e 1970. Assim, três instâncias de potencial estético – choque, trauma e dessubjetivação –, indicam um encontro faltoso entre a experiência e o real e condensam uma posição limítrofe da subjetividade; entende-se ainda que é na ambivalência dessas três formas de experiência que o pathos artístico se expressa e se atualiza entre estes dois momentos da história.

Referências

- AGAMBEN, G. Bataille e o paradoxo da soberania. *Outra travessia* 5, 2005, 91-94.
- ARCHER, M. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BATAILLE, G. *Visions of excess: Selected writings 1927-1939*, vol. 14. Manchester University Press, 1985.
- _____. *Manet*. Genève: Skira, 1955.
- BENJAMIN, W. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. São Paulo: L&PM Editores, 2018.
- _____. *Obras escolhidas III. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. Paris, capital do século XIX. Exposé de 1939. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- _____. *Sobre alguns motivos em Baudelaire. Modernidade*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- BOIS, Y. et al. *Formless: A user's guide*. Nova York: Zone Books, 1997.
- BOURRIAUD, N. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BUCK-MORSS, S. et al. Estética e anestética: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin. In: *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- CLARK, T. J. Modernismo, pós-modernismo e vapor. *ARS*. São Paulo, 2006, 128-144.
- _____. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CRARY, J. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- DAMISCH, H. *Noah's Ark: Essays on Architecture*. Massachusetts: MIT Press, 2016.
- DELEUZE, Gilles. O esgotado. *Sobre o teatro: Um manifesto de menos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

- DERRIDA, J. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. *A escritura e a diferença*, São Paulo: Perspectiva, 1971.
- DEUTSCHE, R. *A arte de ser testemunha na esfera pública dos tempos de guerra*. Revista Concinnitas, ano 11, 2009, 174-183.
- ELIADE, M. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.
- FONTES FILHO, O. Escrever o desaparecimento de si (em torno de *Le Coupable de Georges Bataille*), *Artefilosofia* 4, 2017, 148-165.
- FOSTER, H. *O retorno do Real*. São Paulo: Ubu, 2014.
- _____. *Bad new days: Art, criticism, emergency*. Nova York: Verso Books, 2015.
- FOUCAULT, M. *Ditos & Escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- _____. *Dits et écrits. 1954-1988*. Édition de Daniel Defert, François Ewald e Jacques Lagrange. Paris: Gallimard, 1994.
- GOLDSMITH, K. *I'll be your mirror: the selected Andy Warhol Interviews*. Massachusetts: Da Capo Press, 2009.
- HELGUERA, P. *Socially engaged art*. New York: Jorge Pinto Book, 2011.
- KRAUSS, R. Sculpture in the expanded field. In: *October* 8, New York, 1979, 31-44.
- LEVINE, P. *O Despertar do Tigre*. São Paulo: Summus, 1999.
- SERRA, R. *Writings - Interviews*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- SMITHSON, R. Incidents of mirror-travel in the Yucatan. *Artforum* VIII 1, 1969.
- _____. Um passeio pelos monumentos de Passaic. *Revista Espaço e debates*, n. 43-44, p. 120-128, 2003.
- WISNIK, G. *Dentro do Nevoeiro: arquitetura, arte, tecnologia contemporâneas*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

Notas

- * Artigo elaborado a partir da dissertação intitulada *Contornos Indefinidos: O espaço nas obras de Diller Scofidio+Renfro e Olafur Eliasson*, apresentada à Universidade Federal de São Paulo em 2020.
- ** Doutoranda no Programa de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo, com financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES). E-mail: mariany.araujo@unifesp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1348-1953>.
- 1 Segundo Bataille, "o informe não é apenas um adjetivo com um determinado significado, mas um termo que serve para trazer as coisas para baixo, para o mundo (...). Na verdade, para os acadêmicos serem felizes, o universo teria que tomar forma. Toda a filosofia não tem outro objetivo (...). Por outro lado, afirmar que o universo não se assemelha a nada e é apenas informe equivale a dizer que o universo é algo como uma aranha ou um cuspe" (Bataille, 1985: 31). Tradução da autora.

- 2 Aqui é mantida a tradução da publicação brasileira do termo, original em francês, *sujet* – “*l’être du langage n’apparaît pour lui-même que dans la disparition du sujet*”–, que pode referir-se tanto a “tema” quanto a “sujeito”.
- 3 Já nesta passagem, a referida edição opta por traduzir *sujet* como “sujeito” (ver nota 2). Logo, pode-se pensar em uma dupla desapareição - do tema e do sujeito, simultaneamente - nas propostas de dessubjetivação.
- 4 Vídeo da entrevista disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=PvItHL7ZGes>.
- 5 *Room* pode ser traduzido por espaço, sala e quarto, ou seja, uma extensão delimitada de espaço interno.
- 6 Grifos da autora.
- 7 Mais sobre o tema: (Krauss, 1979).
- 8 Smithson comenta: “Contrária às afirmações da natureza, a arte se inclina às ilusões e às máscaras... Apenas as aparências são férteis; elas são os portais ao primordial. Todo artista deve sua existência a tais mira-gens. As ilusões de solidez, a não existência das coisas, é o que o artista toma como material. É essa ausência de importância que pesa tanto nele, o incitando a invocar a gravidade. (...) Artistas não são motivados por uma necessidade de comunicar; viajar pelo insondável é a única condição” (Damisch, 2016:324). Tradução da autora.
- 9 É o que Foster identifica como o “retorno do referencial”.
- 10 O conceito de “renegociação do trauma” é trabalhado por Levine: “A estrutura do trauma, incluindo hipera-tivação, dissociação e congelamento, se baseia na evolução dos comportamentos de sobrevivência (...). O trauma pode ser renegociado, quando a resposta de congelamento recebe apoio, podendo degelar e finalizar o ato interrompido” (Levine, 1999: 12).

Artigo submetido em setembro de 2022. Aprovado em novembro de 2022.