

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE BELAS ARTES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA E TEORIA DA ARTE

LETÍCIA GUERRA SIQUEIRA SOARES TEIXEIRA

BAS JAN ADER: poética da fragilidade

RIO DE JANEIRO

2019

Letícia Guerra Siqueira Soares Teixeira

BAS JAN ADER: poética da fragilidade

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em História da Arte.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Patricia Leal Azevedo Corrêa

Rio de Janeiro

2019

Letícia Guerra Siqueira Soares Teixeira

Bas Jan Ader: poética da fragilidade

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr^a Anna de Gusmão Mannarino

EBA/UFRJ

Prof^a Dr^a Tatiana da Costa Martins

EBA/UFRJ

Prof^a Dr^a Patricia Leal Azevedo Corrêa

EBA/UFRJ

Rio de Janeiro

2019

À minha família, por todo o apoio.

AGRADECIMENTOS

À Rita, por sempre incentivar, apoiar e, sobretudo, acreditar.

Ao Antônio, por ter soltado a bicicleta e me permitido perceber que eu conseguiria conduzir.
Por toda a alegria e beleza que essa lembrança remonta.

Ao Augusto, pelas maiores risadas e conversas aleatórias.

À Jolva e José, pelo carinho irrestrito em cada gesto.

À Bárbara, por toda ternura e as (muitas) histórias.

Ao Afonso, Aninha, Isa e Luís, por terem me acolhido como filha durante os anos da graduação.

Às amigas e aos amigos, pela leveza.

A todas e todos as/os colegas da EBA, pelas muitas trocas e momentos que guardo com carinho.

Às professoras e professores da EBA, por me fazerem compreender e amar minha profissão.

À Patricia Corrêa, por toda disponibilidade e leituras precisas. Minha admiração e gratidão.

A todas e todos as/os profissionais da dança por me encorajarem: “do chão não passa”.

POEMA EM LINHA RETA

Nunca conheci quem tivesse levado porrada.
Todos os meus conhecidos têm sido campeões em tudo.
E eu, tantas vezes reles, tantas vezes porco, tantas vezes vil,
Eu tantas vezes irresponsavelmente parasita,
Indesculpavelmente sujo,
Eu, que tantas vezes não tenho tido paciência para tomar banho,
Eu, que tantas vezes tenho sido ridículo, absurdo,
Que tenho enrolado os pés publicamente nos tapetes das etiquetas,
Que tenho sido grotesco, mesquinho, submisso e arrogante,
Que tenho sofrido enxovalhos e calado,
Que quando não tenho calado, tenho sido mais ridículo ainda;
Eu, que tenho sido cômico às criadas de hotel,
Eu, que tenho sentido o piscar de olhos dos moços de fretes,
Eu, que tenho feito vergonhas financeiras, pedido emprestado sem pagar,
Eu, que, quando a hora do soco me surgiu, me tenho agachado
Para fora da possibilidade do soco;
Eu, que tenho sofrido a angústia das pequenas coisas ridículas,
Eu verifico que não tenho par nisto tudo neste mundo.

Toda a gente que eu conheço e que fala comigo
Nunca teve um ato ridículo, nunca sofreu enxovalho,
Nunca foi senão príncipe – todos eles príncipes – na vida...
Quem me dera ouvir de alguém a voz humana
Que confessasse não um pecado, mas uma infâmia;
Que contasse, não uma violência, mas uma covardia!
Não, são todos o Ideal, se os ouço e me falam.
Quem há neste largo mundo que me confesse que uma vez foi vil?

Ó príncipes, meus irmãos,
Arre, estou farto de semideuses!
Onde é que há gente no mundo?
Então sou só eu que é vil e errôneo nesta terra?
Poderão as mulheres não os terem amado,
Podem ter sido traídos – mas ridículos nunca!
E eu, que tenho sido ridículo sem ter sido traído,
Como posso eu falar com os meus superiores sem titubear?
Eu, que venho sido vil, literalmente vil,
Vil no sentido mesquinho e infame da vileza.

Fernando Pessoa (Álvaro de Campos)

RESUMO

Estudo de parte da obra do artista holandês Bas Jan Ader (1942-1975) a partir da identificação de temas recorrentes em sua produção, como a queda, o risco, a busca, o fracasso, o abandono e a perda. Através da análise de performances registradas em fotografias e vídeos, tais temas conduzem a uma compreensão de sua obra em termos de uma poética da fragilidade, que envolve experiências da vulnerabilidade e do sublime sob a condição humana. Ader teve sua vida e, por consequência, sua obra abreviadas durante a execução de seu último trabalho. A aproximação entre vida e arte foi recorrente ao longo de sua produção, a ponto de seu último trabalho ter valido o investimento final de sua vida.

Palavras-chave: Bas Jan Ader; arte conceitual; sublime pós-moderno.

SUMÁRIO

1. Introdução	10
2. Quedas: a vulnerabilidade como condição humana	13
3. Buscas: o sublime pós-moderno e a impossibilidade de transcendência romântica	25
4. Abandonos: prenúncios para uma travessia	40
5. Conclusão	47
6. Referências	49

1. Introdução

Esta monografia dedica-se ao estudo de uma parte da obra do artista holandês Bas Jan Ader (Winschoten/Holanda, 1942-1975). Apesar de sua curta passagem pela vida e, conseqüentemente, de sua curta produção artística, Ader ficou mais conhecido após seu trágico desaparecimento enquanto realizava o que viria a ser seu último trabalho. Em sua produção, temas como a queda, o erro, o fracasso e a fragilidade são recorrentes. A arte e a vida do artista estiveram constantemente associadas e é possível perceber inúmeras referências biográficas a pontuar sua obra. Um exemplo disso foi o seu derradeiro trabalho, que lhe valeu o investimento último de sua vida.

A primeira vez que tomei conhecimento de Ader foi durante uma pesquisa que fiz para um trabalho em grupo durante a graduação em História da Arte. A disciplina era “Seminário de Curadoria e Montagem de Exposições”. Para este trabalho, deveríamos nos organizar em grupos e simularmos a montagem e curadoria de uma exposição de nossa escolha. Meu grupo definiu que o mote de nossa exposição seria “morte”. A princípio não me animei, devo confessar. Mas a maioria parecia estar de acordo, então, aquiesci. Cada componente escolheria um(a) artista para compor a mostra e se encarregaria de pesquisar um ou dois trabalhos para integrarem a exposição. Durante minha pesquisa, deparei-me com *In Search of the Miraculous*, de Bas Jan Ader. Lembro-me de ficar muito sensibilizada com o trabalho e, sobretudo, com o seu desfecho. Decidi, então, que esse trabalho seria a minha contribuição para nossa “exposição”. O tema da morte, em Ader, nesse contexto, acabou se apresentando para mim como pulsão de vida das mais fortes. Como falar em morte sem falar em vida? Desde então, passei a investigar sobre o restante de sua obra e notei o quanto ela ainda era pouco conhecida no Brasil, tanto para a academia quanto para o público em geral. No entanto, a Bienal de São Paulo do ano de 2012 contribuiu para a visibilidade desse artista aqui, ao exibir alguns de seus trabalhos.

Para o presente estudo, foram trabalhados os seguintes conceitos-chave: queda, busca e abandono. Cada qual foi desenvolvido em um capítulo, respectivamente, compondo-se com os trabalhos que identificamos a cada um deles. O conceito de queda, como apresentado no primeiro capítulo, se desdobra em noções como o fracasso, o erro e a vulnerabilidade. A ideia de busca – que pode, a princípio, remeter a um fora, um além – é abordada no segundo capítulo em composição com o conceito de imanência. Finalmente, a noção de abandono foi

desenvolvida no terceiro capítulo a partir da biografia de Ader e na maneira como ela provoca ressonâncias em sua produção.

Como já apresentado, Bas Jan Ader ainda é um artista pouco estudado e conhecido, sobretudo no Brasil. No entanto, acreditamos que o estudo da obra de Ader é de grande relevância para o campo da História da Arte no Brasil, por ser um artista que tem sua poética visual vinculada aos anos 1960 e 1970, em que seu corpo foi fortemente explorado enquanto suporte e agente em sua produção. Nesse mesmo período, no Brasil, artistas como Lygia Clark, Antonio Manuel, Artur Barrio, Hélio Oiticica, Anna Bella Geiger, para citar alguns(mas), cada qual a seu modo, também postulavam o corpo enquanto instância fundamental de experimentação poética e potência política.

No primeiro capítulo, “Quedas: a vulnerabilidade como condição humana”, damos enfoque à abordagem de três trabalhos do artista que, dentre outros, tematizam a queda: *Fall 1, Los Angeles, Fall 2, Amsterdam* e *Broken fall (organic)*. A queda aí é entendida como metáfora das condições de vulnerabilidade, fracasso e imperfeição inerentes a todo ser humano. Ao final do capítulo, traçamos um paralelo entre as quedas empreendidas por Bas Jan Ader e a queda realizada por Yves Klein para o *Salto no Vazio*. Percebemos a radicalização por parte de Ader da proposta levada a cabo por Klein. No entanto, com isso não pretendemos argumentar que Ader desejasse avançar uma ideia trazida à tona por Klein. Do mesmo modo, não negamos que ele possa ter tomado conhecimento do trabalho deste último. À primeira vista, o trabalho de Klein pode parecer aludir ao sonho de voar e à entrega ao improvável. Ao contrário dos de Ader, que sugerem a inevitabilidade da queda e a implacabilidade da gravidade sobre os corpos. No entanto, apresentamos, por fim, o quanto estes trabalhos se aproximam, apesar de, aparentemente, sugerirem proposições opostas.

No segundo capítulo, “Buscas: o sublime pós-moderno e a impossibilidade de transcendência romântica”, apresentamos como Ader vem sendo identificado, por alguns autores, enquanto um artista romântico em busca do sublime. Contudo, mostramos que o artista, na verdade, se vale de um tema do Romantismo, o sublime, para evidenciar a impossibilidade de transcendência contida no sublime romântico. Seu trabalho, portanto, toma o sublime romântico como tema de modo a manipular seus códigos. Nesse sentido, apresentamos a noção de sublime pós-moderno elaborada por Lyotard, a qual acreditamos ser a de que Ader mais se aproxima.

O terceiro e último capítulo, “Abandonos: prenúncios para uma travessia”, aborda alguns episódios traumáticos na vida de Ader e o quanto essas experiências podem ter interferido em suas criações. Apesar disso, defendemos que essa possibilidade não reduz seus trabalhos a ilustrações do vivido, já que acreditamos que a complexidade deles vai muito além. Esses fatos podem, com efeito, adensar a interpretação dos trabalhos feita até então, adicionando novas camadas de complexidade, sem, no entanto, anular a leitura exposta nos capítulos anteriores. Apresentamos, também, o quanto temas como o fracasso, a vulnerabilidade e a queda são recorrentes inclusive em trabalhos que, à primeira vista, não os abordam diretamente.

Para trabalhar cada um desses temas e conceitos-chave, utilizamos como referência artigos e ensaios publicados em catálogos de importantes mostras da obra de Bas Jan Ader, a exemplo dos artigos de Erik Beenker, Tacita Dean, Jörg Heiser, entre outros. Também a obra de Alexander Dumbadze, *Bas Jan Ader: death is elsewhere*, foi uma importante fonte de estudo que colaborou com esta pesquisa. Para a abordagem de temas como o Romantismo e o sublime, também nos valem dos trabalhos de autores como Benedito Nunes e Virginia Figueiredo.

2. Quedas: a vulnerabilidade como condição humana

Entre os anos 1970 e 1975, Bas Jan Ader produz uma série de trabalhos em vídeo (*short films* realizados a preto-e-branco em 16mm) que registram suas performances. São filmes curtos e mudos em que Ader desenvolve uma série de ações permeadas por um certo grau de risco.

Em *Broken fall (organic)*, *Fall I (Los Angeles)* e *Fall II (Amsterdam)*, o artista coloca em evidência a sua própria vulnerabilidade. Em *Fall I* (1970), Bas Jan Ader, sentado em uma cadeira colocada no topo do telhado de sua casa em Los Angeles, cede à força da gravidade e ao peso de seu próprio corpo. O artista parece desejar a queda, visto que ele inclina seu corpo de modo a não impor resistência ao movimento. O corpo, um tanto quanto desengonçado, rola telhado abaixo. A cena beira o cômico, assim como em alguns de seus demais trabalhos. Um dos sapatos chega a sair de seu pé durante a queda e voa em direção à câmera. Ele finalmente chega ao chão e desaparece por detrás de um arbusto do jardim de sua casa.





Figura 1 – Bas Jan Ader
Fall I, Los Angeles, 1970
Filme em preto-e-branco, mudo, 16mm, 24’’
Filmado por Mary Sue Ader-Andersen
Coleção Museu Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

Em *Fall II* (1970), o artista performa uma queda ao se atirar de bicicleta em um rio em Amsterdã. Ader está andando de bicicleta beirando um canal, com as duas mãos nos guidões, e segurando um buquê de flores em uma das mãos. Em certo instante, o artista executa um movimento inesperado, mudando a direção da bicicleta repentinamente e caindo, inevitavelmente, no canal, com a bicicleta e o buquê. O filme acaba logo após o acontecimento da queda.

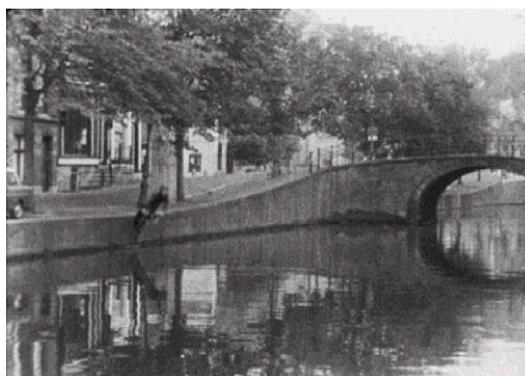
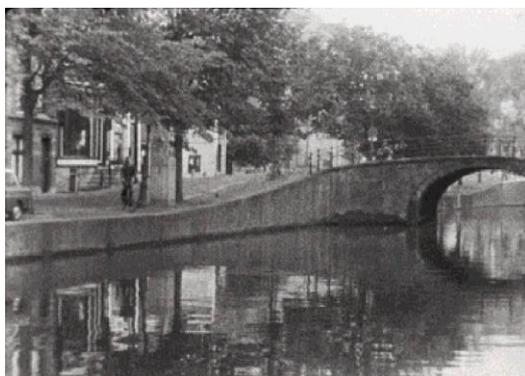




Figura 2 – Bas Jan Ader
Fall 2, Amsterdam, 1970
Filme em preto-e-branco, 16mm, mudo, 19’’
Filmado por Mary Sue Ader-Andersen
Coleção Museu Boijman Van Beuningen, Rotterdam

Em *Broken fall (organic)*, em uma árvore com galhos aparentemente frágeis, Ader pende da ponta de um galho até o momento em que cede à força da gravidade exercida sobre seu corpo e cai no rio. Ele se pendura no ar a alguns metros sobre a vala, seu braço esquerdo erguido e o direito esticado por alguns instantes, até se soltar do galho por perda de resistência.



Figura 3 – Bas Jan Ader
Broken fall (organic) Amsterdamse Bos, Holland, 1971
Filme em preto-e-branco, mudo, 16 mm, 1'44’’
Filmado por Peter Bakker
Coleção Museu Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

Nesses três trabalhos notamos quão caro é o tema da queda e, por conseguinte, da vulnerabilidade e do fracasso para Bas Jan Ader. Guy Amado (2015) aponta que o fracasso marca a trajetória artística de Ader. Na série *Fall*, o artista expõe sua incapacidade em

concluir algumas ações, como andar de bicicleta, ficar pendurado no galho de uma árvore e ficar de pé. Quedas que poderiam ter sido evitadas, mas que o artista opta por experimentar ao ceder à vulnerabilidade de seu próprio corpo à força da gravidade e perder o controle da ação.

O processo artístico de Ader – composto igualmente por performances e deambulações – é atravessado pela queda. A força inexorável da gravidade exercida sobre seu corpo – à qual ele cede, sem impor resistência – nos aponta a condição existencial de todo ser humano em relação à imperfeição, à incompletude e ao fracasso. O fracasso que se opõe ao imperativo do sucesso capitalista e que toda e qualquer pessoa, inevitavelmente, já experimentou na vida, seja pela concepção de fracasso inserida no contexto das sociedades capitalistas, seja no sentido da falha inserida no mais amplo espectro das relações humanas.

Susana Rocha considera que Ader parece não se opor ao imperativo da gravidade, mas antes o aceita e a ele se entrega. Segundo a autora, “a Bas Jan Ader importa o magnetismo do chão. A impossibilidade de lhe escapar. O desejo de lhe pertencer.” (ROCHA, 2014) A queda, aí, é metaforicamente associada ao fracasso. Nesse sentido, Bas Jan Ader poderia ser interpretado como um Ícaro¹ às avessas – aspirando não ao alto, mas ao terreno –, compondo-se, portanto, com a gravidade e com as leis da natureza. Em busca da imanência.

Ader talvez não desejasse o sucesso que o mercado de arte espera das/dos artistas. O artista parecia não possuir ambições mercadológicas. E, mesmo se as tivesse, não as colocava acima de seus próprios desejos para seus trabalhos. Pelo contrário, notamos sua intenção de se comunicar não apenas com um público conhecedor ou acadêmico, mas de fazer com que sua obra pudesse ser o mais universal possível.

Em *Bas Jan Ader: Death is Elsewhere* (2013), o autor Alexander Dumbadze afirma que Ader deixava claro que caía não porque queria, mas porque a gravidade – uma força que o atingia involuntariamente – forçava-o a isso. Segundo Dumbadze,

acontecimentos que não poderiam ter se desdobrado de modo diferente; nada que ele pudesse ter feito, nenhuma decisão, ou mesmo indecisão de sua parte, teria alterado o curso dos acontecimentos – ainda que, no entanto, no filme

¹ “Ícaro é o filho de Dédalo e de uma escrava de Minos chamada Náucrate. Quando Dédalo ensinou a Ariadne a forma de Teseu encontrar o caminho no labirinto e este matou o Minotauro, Minos, furioso, encarcerou Dédalo e o filho no labirinto. Dédalo, porém, a quem não faltavam recursos, fabricou para Ícaro e para si mesmo umas asas que colou com cera aos seus ombros e aos do filho. Em seguida, ambos levantaram voo. Antes de partir, Dédalo recomendara a Ícaro que não voasse nem muito baixo nem muito alto. Ícaro, porém, orgulhoso, não deu ouvido aos conselhos do pai e elevou-se nos ares, aproximando-se tanto do Sol que a cera derreteu e o imprudente caiu no mar que, a partir desse momento, se chamou Mar Icário (o que circunda a ilha de Samos).” (GRIMAL, 2005)

existam duas instâncias nas quais ele fura a ilusão de sua submissão. A primeira aparece no início da obra: sua lenta, controlada extensão fora da cadeira e sobre o telhado. A segunda é sua leve arrastada em direção à borda do telhado da varanda. Ader claramente inicia ambas as ações, apesar da lógica do trabalho e de sua declaração a Sharp atribuírem aquela agência à gravidade. Esses são gestos resultantes de uma escolha, expressões da vontade, uma decisão para iniciar assim como para interromper um evento que ele afirma ser pré-determinado. Certamente, a ação de Ader de rolar seu próprio corpo para frente pode ser vista como inócua, mas, à luz de sua declaração, se opõe ao conceito de *Fall 1, Los Angeles* e estabelece uma tensão entre sua vontade e um poder determinista. (DUMBADZE, 2013, p. 7)

Dumbadze menciona que por volta do fim dos anos 1980, aproximadamente cinco anos após a morte de Ader, o jovem historiador da arte holandês Paul Andriesse entrevistou William Leavitt, também artista e amigo próximo de Ader. À época, Andriesse estava reunindo informações para o catálogo *raisonné* de Ader. Na entrevista, Leavitt menciona que o interesse de Ader pela queda estava ligado ao problema filosófico da livre vontade e do determinismo. (DUMBADZE, 2013, p. 8) Dumbadze acrescenta ainda que Leavitt relata, em uma de suas reflexões, como Ader estava profundamente interessado pela filosofia ao buscar por verdades concretas. Leavitt também descreve o quanto Ader buscava livrar sua prática do artifício, aspirando à arte que revelaria uma autenticidade que ele pensava existir na matemática. Leavitt não compartilhava das motivações de Ader. Ele as achava estranhas, excessivamente determinadas, mas consistentes com o interesse de Ader pela imperfeição, pelo erro e pela natureza sisifeana de seu trabalho. Era esse sentido reflexivo de seu trabalho que mais importava a ele, não as conotações de sua apresentação.

Dumbadze esclarece que no contexto artístico em que o trabalho de Ader se desenvolveu eram muito mais comuns engajamentos com o formalismo, a fenomenologia, a natureza da arte em si, a crítica da representação e a relação da arte com a política. No entanto, a investigação do artista acerca do *status* da vontade – ou, para aquele propósito, acerca da liberdade – deu início, em sua prática, a investigações muito mais universais no alcance e radicais em sua constituição: ele buscava maneiras de arte e vida se comunicarem de modo mais direto.

Em jogo estava uma reorientação da arte: o modo como ela funcionava, o modo como ela aparecia, o modo como ela interagia com seu público. Ader não colocava limites à sua ambição e a potencial impossibilidade de seus esforços não estava perdida nele. Em certa medida, ele atingiu seu objetivo, mas somente à custa de sua vida. Sua morte – tão repentina, tão dramática, sem um precedente histórico da arte – implica falar sobre sua vida paralelamente à sua arte. Essa é uma operação historiográfica que coincide com as condições particulares da arte de Ader, a qual cada vez mais estava em primeiro plano em sua vida e a colocava em uma relação dialética com a sua prática. Pensar historicamente sobre a arte e a vida de Ader não significa

compor uma biografia ou sugerir que o significado artístico resida na biografia. No entanto, significa ver essas entidades como igualmente abertas à interpretação e observar a sua coexistência para explicar a relevância de Ader hoje. Em sua misteriosa passagem e a inevitável ênfase em seu mito, anacronismo e aura se tornam um. É aqui que Ader permanece vivo enquanto sua morte está em outro lugar qualquer. (DUMBADZE, 2013, p. 9)

Dumbadze aponta para o fato de que Ader não falava muito a respeito do ato de cair e seu significado. O silêncio de Ader, se pode ser chamado assim, não indica uma falta de reflexão, segundo o autor. Suas rumações estavam nos trabalhos mesmos. Durante um período de dois anos, começando em 1970 com *Fall I, Los Angeles*, Ader produziu por volta de 14 trabalhos (aproximadamente metade de sua produção inteira) que, de uma maneira ou de outra, tinham a queda como tema central. Dumbadze acrescenta que a maior parte de sua produção era fotográfica ou cinematográfica, mas um trabalho, *Light Vulnerable Objects Threatened by Eight Cement Bricks* (1970), era uma instalação/performance, enquanto outro, *The Boy Who Fell Over Niagara Falls* (1972), era simplesmente uma performance. Para Dumbadze, esses trabalhos não são coerentes como posições singulares, únicas, nem fazem avançar um argumento que progrediria de *Fall I, Los Angeles* até *The Boy Who Fell Over Niagara Falls*; Ader teria ambições mais altas para essas explorações, como veremos no capítulo seguinte.

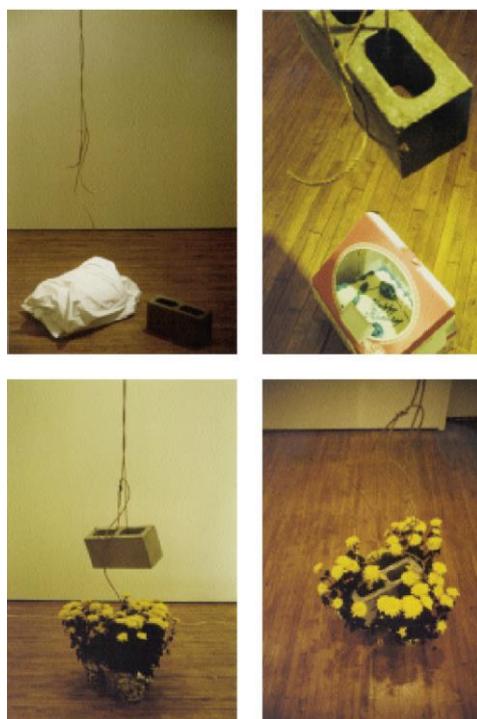


Figura 4 – Bas Jan Ader
Light Vulnerable Objects, 1970

Instalação/performance – Documentada com 14 slides coloridos de 35mm e um filme em 16mm (preto-e-branco, mudo, 66'')

Mary Sue Ader-Andersen e Bas Jan Ader Estate/Museu Boijmans Van Beuningen, Rotterdam



Figura 5 – Bas Jan Ader
The Boy Who Fell Over Niagara Falls, 1972
Performance – Documentada por um registro em áudio, uma gravação em vídeo
e algumas fotografias em preto-e-branco
Mary Sue Ader-Andersen e Bas Jan Ader Estate

A preocupação do artista com o ato físico de cair, de acordo com Alexander Dumbadze, retoma os seus dias no Otis Art Institute, onde ele estudou de 1963 a 1965. Nesses anos, Ader começou a estudar fotografia, o que “marcou uma mudança em relação ao seu trabalho anterior que consistia, sobretudo, em pinturas empastadas, gestuais, na veia da abstração figural”. (DUMBADZE, 2013, p. 10) Mas havia um tema que Ader retomava com certa regularidade. Era o Edifício Bradbury, no centro de Los Angeles, que, à época, estava caindo em ruínas.

De acordo com Adam Knight (2018), Ader estava interessado nos remanescentes arquitetônicos de Los Angeles durante seus estudos iniciais em meados dos anos 1960. Ele estava especificamente atraído para o então dilapidado Edifício Bradbury e tirou muitas fotografias do seu interior para seu trabalho. Esse edifício passou por significantes restaurações no início dos anos 1990, quando o interesse em práticas de conservação finalmente atingiu a cidade de Los Angeles, sendo então designado como um Monumento Histórico-Cultural, parte do canonizado centro histórico, uma iniciativa turística regenerativa na tentativa de revitalizar a catatônica área do centro da cidade. (KNIGHT, 2018)

Interessante notar o fascínio que aquele edifício, à época em ruínas, exercia no artista. A vulnerabilidade das estruturas, a iminência de um desabamento, a fragilidade da construção. O quanto esses elementos podem ter reverberado na produção artística que se seguiria? Poderíamos supor que o risco físico e a possibilidade de desaparecimento da construção anunciavam, de certo modo, o tipo de presença corporal que ele exploraria depois?

Susana Rocha chama também a atenção para o corpo de Bas Jan Ader enquanto um corpo exposto, vulnerável, ao invés de constituir uma presença a ser protegida, o que poderia sugerir a ideia de uma existência para lá do corpo. Para a autora,

A necessidade de processar a ideia de fim, de forma mais ou menos inconsciente, é um grito de vitalidade, um mecanismo de defesa onde os limites entre vida e morte (apenas literal em obras extremas) são explorados: sobrevivendo-se a um ensaio de morte, o medo desta é derrotado, e a vida afirma-se triunfante. (ROCHA, 2014, p. 195)

Para compreendermos a particularidade das imagens do corpo em queda de Ader, podemos aproximá-las à famosa fotografia do *Salto no Vazio* de Yves Klein (1928–1962). Em outubro de 1960, Klein contratou os fotógrafos Harry Shunk e Jean Kender para produzirem uma série de fotografias recriando um salto de uma janela do segundo andar de um edifício, que o artista alegava já ter executado mais cedo naquele ano. Esse segundo salto foi feito de um telhado em uma rua do subúrbio de Paris. Susana Rocha aponta que, enquanto Klein parece aludir ao sonho de voar (que acabará sempre como em Ícaro), a entrega de Ader ao fracasso de cair remete a uma forma de se compreender o mundo.



Figura 6 – Yves Klein
Salto no vazio, 1960
Fotografia (Harry Shunk e Janos Kender), 30 x 20 cm

Segundo a autora, Bas Jan Ader aceita e assume as leis físicas impostas pela natureza, não ignorando a concretude da realidade, mesmo que cair seja um ato metaforicamente associado ao fracasso. Segundo Tacita Dean, para Ader, o fracasso seria não cair. (DEAN, 2006) Para o artista, portanto, importa a aceitação do fracasso e a corporização da queda como forma de triunfo conceitual.

Ader é o artista romantizado, que faz apologia poética do abandono do seu corpo à força da natureza (gravidade). Tem no chão sua certeza. Assim, não só o ato de cair parece conter um pressentimento de morte, como a obsessão pelo chão, destino final do corpo para muitas culturas, se revela a pedra basilar onde assenta a concepção de muitas de suas obras. (DEAN, 2006, p. 198)

Por outro lado, Vladimir Safatle assinala que há algo do desejo de voar na fotografia de Klein:

De braços abertos, de peito aberto, olhando para o céu como quem acredita ser capaz de voar. Mas ouve-se desde sempre que voar é impossível. Desde crianças tentamos e desde crianças descobrimos nossa impotência. Mesmo que nem todo mundo saiba que talvez a única função real da arte seja exatamente esta, nos fazer passar da impotência ao impossível. Nos lembrar que o impossível é apenas o regime de existência do que não poderia se apresentar no interior da situação em que estamos, embora não deixe de produzir efeitos como qualquer outra coisa existente. O impossível é o lugar para onde não cansamos de andar, mais de uma vez, quando queremos mudar de situação. Tudo o que realmente amamos foi um dia impossível. (SAFATLE, 2016, p. 35-36)

Safatle ressalta que há um preço a ser pago por quem toca o impossível:

Há o chão à nossa espera, o acidente, a quebra certa e segura como a dureza do asfalto. Dá até para imaginar o riso sardônico de Klein depois de ouvir tal objeção. Como quem diz: mas é para isto que a arte existe em sua força política, para deixar os corpos se quebrarem. Se amássemos tanto nossos corpos como são, com suas afecções definidas e sua integridade inviolável, com sua saúde a ser preservada compulsivamente, não haveria arte. Há momentos em que os corpos precisam se quebrar, se decompor, ser despossuídos para que novos circuitos de afetos apareçam. Fixado na integridade de nosso corpo próprio, não deixamos o próprio se quebrar, se desamparar de sua forma atual para que seja às vezes recomposto de maneira inesperada. (SAFATLE, 2016)

Sobre a própria performance, Klein escreveu:

Voilà longtemps que j'ai senti le vide, mais que j'ai refusé de me jeter dans le vide. J'ai été lâche comme tout ce que je vois. Quand j'ai cru que je refusais le monde, je sais maintenant que je refusais le vide. Car je sais que ce monde n'est pas et je sais comment il n'est pas. Ce dont j'ai souffert jusqu'ici, c'est d'avoir refusé le vide ! Le vide qui était déjà en moi.

Aujourd'hui le peintre de l'espace doit aller effectivement dans l'espace pour peindre, mais il doit y aller sans trucs ni supercherries, ni non plus en avion, ni

en parachute ou en fusée : il doit y aller par lui-même, avec une force individuelle autonome, en un mot, il doit être capable de léviter.²

A observação de Safatle sobre *O salto no vazio*, de Yves Klein, poderia se aplicar também para as quedas de Bas Jan Ader.

No artigo *Yves Klein, Ícaro do modernismo*, Fernanda Lopes Torres vê na obra de Klein uma espécie de advertência:

para se pintar o espaço, deve-se ir até lá por conta própria, sem o auxílio de Sputniks e foguetes. Afinal, somente a fidelidade à condição humana, tanto à sua suscetibilidade corpórea quanto à sua potencialidade espiritual, garante conhecimento e (cri)ação legítimos – realização do que ‘esteja além de nós, mas seja nós’. Desse modo, ao contrário dos astronautas que devem ir até o espaço para conquistá-lo, o pintor não precisa se deslocar até lá, pois, afinal, ele já o habita. (TORRES, 2013, p. 98)

Para a autora, é preciso

compreender o salto menos como uma ação, capaz de criar ou modificar a realidade, do que como um ato, que envolve o estado do ser presente e durável com grau definido de realidade, consistindo no processo de criação ou de modificação desse ser. (TORRES, 2013, p. 98)

A autora chama a atenção para o fato de que a imagem do artista com seu habitual terno e gravata borboleta, sem quaisquer acessórios, solto no ar, numa rua comum de Paris, “manifesta uma intimidade com a própria existência a partir do mais cotidiano”, o que fica evidenciado pelo ciclista que segue na calçada oposta ao pintor. Após vermos “tal gesto absurdo/insensato naquele lugar ordinário, passamos a olhar nossa própria vida cotidiana de outro modo”. De fato, “é como se Klein chamasse a atenção para as contingências/possibilidades que estão ao nosso alcance”. (TORRES, 2013, p. 99)

É como se o artista quebrasse com o fluxo de tempo supostamente contínuo, em que momentos se sucedem progressivamente, mostrando-se capaz de perceber a fugacidade e descontinuidade do tempo. De acordo com Torres, “para falar com Klein, o instante significa a ‘sensibilidade que nos pertence’, a partir da qual conquistamos a vida ‘que não nos pertence’” (TORRES, 2013, p. 99). A autora prossegue e acrescenta que o artista

² “Há muito tempo eu senti o vazio, mas eu recusei a lançar-me no vazio. Eu era covarde como tudo isso que vejo. Quando eu acreditei que eu recusava o mundo, eu sei hoje que eu recusava o vazio. Porque eu sei que esse mundo não é e eu sei como ele não é. Isso que sofri até aqui, é por ter recusado o vazio! O vazio que estava já em mim. Hoje o pintor do espaço deve ir efetivamente ao espaço para pintar, mas ele deve ir sem truques ou superstições, muito menos de avião, nem de paraquedas ou de foguete: ele deve ir por ele mesmo, com uma força individual autônoma, em uma palavra, ele deve ser capaz de levitar.” (Yves Klein, trecho de *Dimanche 27 novembre 1960: le journal d'un seul jour*, 1960. Tradução nossa.)

atesta a qualidade descontínua do instante, o que equivale a recusar todo tipo de continuidade antecipada, e, assim, ele se coloca em permanente confronto com o estabelecido no presente. (TORRES, 2013, p. 100)

Torres esclarece que essa resposta à realidade presente consiste na conduta característica do artista, que é radicalizada na modernidade. O artista, desse modo, experimenta a realidade de uma maneira até então jamais experimentada. Klein, portanto, se apropria do instante e transforma a realidade. *O salto no vazio* não é a materialização de uma ideia previamente estabelecida, mas um “signo recém-descoberto” (TORRES, 2013, p. 101), algo antes inexistente que é trazido ao mundo.

Klein forja uma queda, posto que toda queda pressupõe risco. Não há, ao fim do trajeto, grande perigo de estilhaçamento. Já nas quedas de Ader, esse risco, em maior ou menor grau, era constante. É como se Ader elevasse à enésima potência a proposta de Klein: habitar os vazios e permitir que os corpos se desfixem de sua integridade, de modo a possibilitar o surgimento de “novos circuitos de afetos”.

Joke Brassler (2014) aponta que a queda é um tema essencial para a compreensão da obra de Ader. Ele atenta para o fato de que, em seus filmes, não há clímax, mas apenas o simples registro de uma queda. As possibilidades do filme como linguagem são dificilmente exploradas; a câmera permanece na mesma posição ao longo de todos os filmes da série *Fall*. O autor esclarece que o uso que o artista faz da mídia é típico da arte conceitual, por não colocar em evidência a materialidade do trabalho de arte, visto que seu ideal é o oposto: o trabalho de arte desmaterializado ou uma obra que consista exclusivamente de ideias.

Brasser atenta ainda para o fato de que, nos filmes das quedas, o foco não está na apresentação fílmica da queda, mas no fato de que ela acontece, de que alguém está caindo. Paul Andriess (1988) estabelece que todos os trabalhos de Ader são para serem vistos essencialmente como performances. Nesse sentido, o artista se vale do filme e da fotografia apenas como meios para registrar suas performances.

Um dos trabalhos de Ader que tematiza a queda, o qual já mencionamos e que foi elaborado tanto como filme quanto como fotografia, é *Broken Fall (Organic)*. A fotografia retrata o momento exato logo após Ader soltar o galho – entre o galho e o canal. O foco no momento “entre”, intermediário, não está somente na representação desse momento exato na foto, mas também nas possibilidades de apresentação de seu trabalho, que sempre permanece

aberta. O artista não criou uma versão final dos trabalhos, mas versões diferentes em combinações continuamente mutáveis.

Brasser assinala que o estado intermediário evidenciado nos trabalhos que tematizam a queda é também o foco da liminaridade do sublime pós-moderno. O sublime da liminaridade é centrado mais em uma experiência que reside no “entre” do que em ultrapassar para outro lado. A experiência é criada por um sentimento de deleite em que, de um estado de privação, algo acontece enfim.

Sabe-se que Klein não corria risco real de vida ao executar seu salto. A encenação do salto no vazio é uma manipulação eficaz da técnica fotográfica, mas que em nada diminui a importância de sua performance. De fato, havia um grupo de pessoas segurando uma lona para protegê-lo de um possível impacto resultante da queda, ao contrário de Ader, que se lançou ao encontro do risco e das “entranhas dos acontecimentos”³ em suas quedas, sem amortecimento. No entanto, em maior ou menor grau, o risco se faz presente em ambas as performances.



Figura 7 – *Salto no vazio*, de Yves Klein, sem a montagem fotográfica, 1960
Fotografia de Harry Shunk

Talvez Klein, como Ader, desejasse de fato o chão e não aspirasse ao voo, como pode parecer à primeira vista. Ele está sempre ali – o risco. A imanência do chão, do solo, também oferece perigo. Há sempre que se lançar, como Ícaro, como Klein, como Ader, para que algo se dê, enfim.

³ "Para se tornar sábio, é preciso *querer* experimentar certas vivências, ou seja, cair deliberadamente em suas goelas. Algo certamente muito perigoso: mais de um 'sábio' já foi aí devorado." (NIETZSCHE, 2008, p. 297)

3. Buscas: o sublime pós-moderno e a impossibilidade de transcendência romântica

Joke Brassler, no ensaio intitulado *Sublime: Gravidade – Passibilidade – Sublimidade* (BRASSER, 2014), aponta para a dificuldade em separar a vida e a obra de Bas Jan Ader. O artista ele próprio era material para seus curtas e fotografias. O autor relaciona a obra de Bas Jan Ader ao conceito do sublime, sugerindo uma dicotomia entre o conceito de sublime romântico e o de sublime pós-moderno.

Segundo o autor, o sublime romântico diz respeito à transcendência, enquanto o sublime pós-moderno caracteriza um sublime da imanência, que não tem por objetivo um “além”, mas sim um jogo entre presença e ausência. Brassler acrescenta que suas razões para relacionar o trabalho de Bas Jan Ader a diferentes conceitos culturais do sublime são os seguintes: primeiramente, seu trabalho explicitamente toma o sublime romântico como tema, a exemplo de títulos de trabalhos como *In Search of the Miraculous* e *Farewell to Faraway Friends*. Em segundo lugar, a noção de sublime pós-moderno, desenvolvida pelo filósofo Jean-François Lyotard, também poderia ser uma noção relevante em relação à obra de Bas Jan Ader.

O autor esclarece que Bas Jan Ader tem sido frequentemente apontado como um artista romântico. Ele tem sido caracterizado como “um artista que queria olhar além do horizonte” (DAALDER, 2006) e ainda como “um artista em busca do milagroso” (ANDRIESSE, 1972). Em outras palavras, segundo o autor, Ader tem sido caracterizado como um artista em busca de transcendência, na interpretação romântica do sublime. Para ele, o entrelaçamento de vida e arte e o final dramático da vida do artista em sua última performance contribuíram para a criação dessa imagem do artista romântico.

O título de seu último trabalho – *In Search of the Miraculous* –, para o autor, implica em algo para além deste mundo; “o milagroso que tem conotações com o desejo romântico por transcendência” (BRASSER, 2014, p. 90). Ele também chama a atenção para o fato de que, em alguns de seus trabalhos iniciais, Ader refere-se mais explicitamente à busca romântica por transcendência, como em *Farewell to Faraway Friends* (1971).

Na fotografia, a silhueta do artista está retratada encarando o horizonte onde o sol está se pondo. O entorno natural e a posição central da silhueta, representada de costas, claramente remetem às pinturas do pintor de paisagem romântico do século 19, Caspar David Friedrich. Assim, em *Farewell to Faraway Friends*, Ader assume a si mesmo como uma figura romântica contemplando a natureza. (BRASSER, 2014, p. 90)

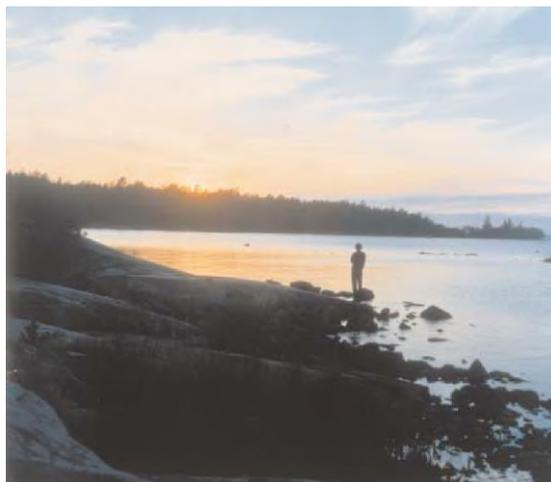


Figura 7 – Bas Jan Ader
Farewell to faraway friends, 1971
Fotografia
49.5 x 56.5 cm
Estate of Bas Jan Ader / Mary Sue Ader Andersen

Nesse sentido, é possível traçarmos um breve paralelo entre a obra do artista romântico oitocentista Caspar David Friedrich (1774-1840) e a de Bas Jan Ader. Friedrich foi um dos mais eminentes representantes do Romantismo, movimento cultural surgido ao final do século 18, que se estendeu aproximadamente até 1850. Durante a Revolução Francesa, muitos artistas se voltaram para retratar temas que pudessem ir além dos temas tradicionais da arte de até então. A paisagem romântica com um artista contemplando o pôr-do-sol ou a impressionante grandeza da natureza é uma imagem típica do século 19. Dessa maneira, *Farewell to faraway friends* remete mais especificamente à tela *Monge à beira-mar*, de Caspar David Friedrich.



Figura 8 – Caspar David Friedrich
Monge à beira-mar, 1810
Óleo sobre tela
171 x 110 cm
National Galerie – Staatliche Museen Zu Berlin, Berlim

Benedito Nunes, no ensaio *A visão romântica*, a respeito do Romantismo, elucida que “é conveniente que se reformule, por uma questão de método, a distinção das duas categorias implícitas no conceito de Romantismo: a psicológica, que diz respeito a um modo de sensibilidade, e a histórica, referente a um movimento literário e artístico datado” (NUNES, 1978, p. 51). Segundo o autor, “a categoria psicológica do Romantismo é o sentimento como objeto da ação interior do sujeito, que excede a condição de simples estado afetivo: a intimidade, a espiritualidade e a aspiração do infinito” (NUNES, 1978, p. 52).

Nunes aponta que, somente na época do Romantismo, essa sensibilidade peculiar, dirigida pela afinidade às ambivalências, que separa e une estados opostos – “do entusiasmo à melancolia, da nostalgia ao fervor, da exaltação confiante ao desespero” (NUNES, 1978, p. 52) –, pôde se concretizar no plano literário e artístico, adquirindo a feição de um comportamento espiritual definido, que implica uma concepção de mundo.

O movimento romântico desenvolveu-se entre as duas últimas décadas do século 18 e fins do século 19, quando se verificou uma ruptura com os padrões do gosto clássico, prolongados através do neoclassicismo iluminista. O Romantismo confluiu várias fontes filosóficas, estéticas e religiosas, vertentes até certo ponto autônomas, vinculadas a diferentes tradições nacionais. Em oposição ao pensamento iluminista, a visão romântica do mundo, que se desenvolveu nos prenúncios das mudanças estruturais da sociedade europeia, simultâneas à emergência do capitalismo industrial, é, por certo, como aponta o autor, uma visão de época, condicionada a um contexto sócio-histórico e cultural determinado.

Nunes aponta que a grande ruptura dos padrões clássicos, que projetou o Romantismo como fenômeno cultural, foi o efeito mais exterior de um rompimento, interior e difuso, no âmago das correlações significativas da cultura. Rompimento esse que se aprofundou com o desenvolvimento da sociedade industrial e que se colocava em reação contra o sistema das ideias do Iluminismo. O autor ressalta ainda que, se a visão romântica pode ser considerada como visão de época, não é no sentido de uma cosmovisão, configurada através de uma forma artística, de um estilo histórico determinado, mas sim no de uma concepção de mundo relativa a um período de transição, situado entre o Antigo Regime e o liberalismo industrial, entre o modo de vida da sociedade pré-industrial e o *ethos* nascente da sociedade urbana sob a economia de mercado, entre o momento das aspirações libertárias renovadoras das minorias intelectuais, às vésperas da Revolução Francesa de 1789, e o momento da conversão ideológica do ideal de liberdade que essas minorias defenderam.

A respeito da natureza, Nunes esclarece que ela não foi para o Romantismo apenas a mais abrangente de suas tematizações, mas foi onde o imaginário romântico se afirmou e se exerceu. O autor pontua que a natureza “voltou a ser contemplada pelos românticos através da perspectiva de coesão mágica, de envolvimento analógico entre palavras e coisas, da compreensão pré-clássica do mundo, dominante do Medievo à fase renascentista”. (NUNES, 1978, p. 67)

O que, enfim, prepondera, como determinante do comportamento espiritual do poeta romântico, dando o acento impulsivo de sua sensibilidade conflitiva, é a aspiração do infinito, como anseio vago e indefinido – que a palavra *Sehnsucht* exprime – como indeterminação do desejo, amor da infinitude pela infinitude, e da procura pela procura, que transbordou na ironia da forma e da vida. (NUNES, 1978, p. 68)

Ainda sobre a relação com a paisagem, diz o autor:

Por trás da atração dos cenários naturais, da fruição voluptuosa da paisagem – (...) a busca do sublime ou do exótico, dos recantos solitários que tranquilizam, das paisagens remotas que acendem o desejo da terra paradisíaca, ou de lugares em ruínas, abandonados pelo homem, que despertam a nostalgia da terra perdida – por trás desses aspectos do culto da Natureza, enquadrados num confronto dramático com o mundo, está silhuetada a tácita insatisfação com o todo da cultura, misto de afastamento desencantado e de reprovação à sociedade, depois do assomo libertário do idealismo político de 1789. (NUNES, 1978, p. 69)

O movimento romântico caminhava, portanto, na contramão do nascente capitalismo industrial, como crítica à civilização burguesa com referência a valores do passado. Bas Jan Ader, nesse sentido, também se posiciona no sentido oposto ao do capitalismo contemporâneo que prioriza o sucesso a qualquer custo. Em suas quedas, Ader confronta a noção de transcendência romântica e atesta, na verdade, sua impossibilidade. Emerge daí a decepção e a necessidade de lidar com a frustração. Cair, mas reerguer-se. O capitalismo, como sabemos, não compreende essa possibilidade de falha.

Os sociólogos Michael Löwy e Robert Sayre, em *Revolta e melancolia: o Romantismo na contracorrente da modernidade* (2015), fazem uma análise da visão social de mundo romântica. Para eles, mais do que uma corrente artística europeia do começo do século 19, o Romantismo expressa uma visão de mundo complexa que persiste até nossos dias, em toda parte, como resposta ao modo de vida da sociedade capitalista. Segundo os autores, esse movimento representa uma modalidade particular de (auto) crítica do mundo moderno. Marcelo Ridenti, que assina o texto de orelha do livro, aponta que “em uma sociedade baseada na padronização e nas relações mercantilizadas, o Romantismo representa a revolta da subjetividade e da afetividade reprimidas, canalizadas e deformadas”.

A série de fotografias que compõe a primeira parte da trilogia *In Search of the Miraculous* termina com a fotografia abaixo. Existem duas versões do trabalho, uma com 14 fotos impressas e outra com 18. Em todas as fotografias, Ader foi capturado de costas para a câmera e com o corpo voltado para paisagens abertas, camuflado pela escuridão, em ângulos que não dão muitos indícios de sua fisionomia, como em muitas das pinturas românticas de Caspar David Friedrich.



Figura 9 – Bas Jan Ader

In Search of the Miraculous (One Night in Los Angeles), 1973

Uma das 18 impressões de gelatina de prata com texto manuscrito em tinta branca, 20 x 25 cm.

Estate of Bas Jan Ader / Mary Sue Ader Andersen



Figura 10 – Caspar David Friedrich

Dois homens contemplando a lua, 1819-20

Óleo sobre tela, 35 x 44 cm

Gemäldegalerie, Dresden



Figura 11 – Caspar David Friedrich
Dois homens pelo mar, 1817
Óleo sobre tela, 51 x 66 cm
Nationalgalerie, Berlim

Joke Brasser mostra que o oceano desempenha um papel importante na obra de Bas Jan Ader. Em *Farewell to Faraway Friends*, o artista se posiciona à margem do mar, que é a mesma posição que ele assume na última fotografia da série de dezoito fotos que formam a primeira parte da trilogia de *In Search of the Miraculous*.

A série *One Night in Los Angeles*, que compõe a primeira parte da trilogia, retrata o artista em uma caminhada noturna pela cidade de Los Angeles. A caminhada termina, na última fotografia, na beira do mar, nos limites entre a civilização (a cidade de Los Angeles) e a natureza, prenunciando a segunda parte da trilogia. A segunda parte de *In Search of the Miraculous* consiste na jornada oceânica de Ader, na qual ele velejaria da Califórnia até Groningen em um pequeno veleiro.

Este trabalho, que restou inacabado, começou em Los Angeles como uma caminhada noturna na direção do mar e teve seu termo quando o artista partiu em um pequeno barco com o intuito de atravessar o oceano, para nunca mais ser visto. *In Search of the Miraculous* foi, então, dividido em três partes compostas por vestígios, como fotografias, filmes, deambulações, uma exposição e anotações das experiências do artista. A primeira parte aconteceu em Los Angeles, em 1973, e consistia em registros de uma caminhada noturna em que Ader procura por algo/alguém com a ajuda de uma lanterna.



Figura 12 – Bas Jan Ader

In Search of the Miraculous (One Night in Los Angeles), 1973

Uma das 18 impressões de gelatina de prata com texto manuscrito em tinta branca, 20 x 25 cm.

Mary Sue Ader Andersen e Bas Jan Ader Estate

As fotografias da primeira parte foram exibidas na galeria Claire Copley, em Los Angeles, entre os dias 22 de abril e 17 de maio de 1975. Expostas junto às fotos estavam partituras com as letras de canções marítimas do século 19 – mesmo século das pinturas de Friedrich. Na abertura da mostra, Ader recrutou um pequeno grupo de alunos da Universidade da Califórnia Irvine para cantar as canções acompanhados por uma pianista. A performance foi fotografada e projetada nas paredes da galeria. Essas imagens eram exibidas junto a uma gravação de áudio da apresentação do coral.



Figura 13 – Registro da performance do coral no dia da abertura da exposição na Galeria Claire Copley, 1975

Mary Sue Ader-Andersen e Bas Jan Ader Estate

120

A Life On The Ocean Wave

HENRY RUSSELL

Allegro

1. A life on the o - cean wave, A home on the roll - ing deep, Where the scattered wa - ters
 2. Once more on the deck I stand Of my own swift - gliding craft, Set sail! fare - well to the

rave, And the winds their rev - els keep! Like an en - gle caged, I pine On this dull, un - chang - ing
 land, The gale fol - lows far a - baff: We shoot thro' the sparkling foam, Like an o - cean bird set

shore! Oh, give me the flash - ing brims, The spray and the tem - pest roar! A life on the o - cean
 free! Like the o - cean birds, our home Will find far out on the sea! A life on the o - cean

wave, A home on the roll - ing deep! Where the scat - tered wa - ters rave, And the winds their rev - els

keep! The winds, the winds, the winds their revels keep, the winds, the winds, the winds their revels keep.

Figura 14 – Letra de *A life on the ocean wave*, de Henry Russel, exposta na mostra, 1975

524

What Are The Wild Waves Saying?

J. E. CARPENTER STEPHEN GLOVER

Moderato

1. What are the wild waves say - ing, Sis - ter, the whole day long, That - That -
 2. Yes, but the waves seem ev - er Sing - ing the same sad thing, And -

ev - er a - mid our play - ing I - hear but their low, lone song? Not by the sea - side -
 vain is my weak en - deav - or To - guess what the sur - ges sing! What is that voice re -

in - ly There it sounds wild and free, But at night when 'tis dark and lone - ly, In -
 post - ing, Ev - er by night and day? Is it a friend - ly greet - ing, Or a

cresc. *dim.* *cresc.*
 dreams it is still with me, - - - But at night, when 'tis dark and lone - ly, In -
 warn - ing that calls a - way? Is it a friend - ly greet - ing, Or a

dim.
 dreams it is still with me, - - - Brother, I hear no sing - ing, 'Tis but the roll - ing
 warn - ing that calls a - way? - - - Brother, the in - land moon - lain, Hath it not voice and

wave, - - - Ev - er its lone course bring - ing O - ver some o - cean cave, - - -
 sound? Speak not the drip - ping foam - rain As - it be - dews the groove?

cresc. *dim.*
 'Tis but the noise of wa - ter Dash - ing a - gainst - the shore, And the wind from some break - er
 Ken by the house - hold in - gle, Our land un - cased, and warm Do - not our voice

Figura 15 – Letra de *What are the waves saying?*, de Stephen Glover, exposta na mostra, 1975

Para Joke Brassler, em algumas pinturas de Friedrich, a imagem da pequena pessoa retratada de costas, cercada por um grande entorno natural, se relaciona à imagem romântica de *Farewell to Faraway Friends*. Segundo o autor, a natureza era vista como um veículo para a transcendência no Romantismo, especialmente a arrebatadora experiência de infinito na natureza. Em *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Edmund Burke tenta compreender a origem de nossas ideias acerca do belo e do sublime por meio de suas causas estruturais. Burke lista, entre outras, grandeza, vastidão, infinito e magnificência como as causas materiais para o sublime. Ader se refere em seus trabalhos exatamente a esses aspectos da natureza – em *Farewell to Faraway Friends*, onde se vê sua silhueta contra uma paisagem impressionante, e na trilogia *In Search of the Miraculous*, onde sua própria pequenez em relação ao vasto oceano está pautada.



Figura 16 – Bas Jan Ader, *Bulletin 89*, publicado pela revista *Art & Project*, Amsterdam, 1975
Litografia sobre papel
Bas Jan Ader e Mary Sue Ader Andersen Estate

Brassler pontua que a natureza por si só não era uma ocasião para o sublime, porque a preocupação dos românticos era alcançar o que reside além da natureza visível. A experiência de grandeza na natureza foi uma ocasião para o sublime em que uma “perda temporária de si” criou o sentimento de unidade com o infinito na natureza. Essa experiência apontou em direção a algo para além da natureza visível.

Edmund Burke, como apresentado por Virginia Figueiredo no artigo *O sublime explicado às crianças*, em sua interpretação do sublime buscou esse sentimento em emoções como o medo, o terror, a privação e, num sentido mais geral, no prazer e na dor, que são sentimentos comumente atribuídos à subjetividade. A autora apresenta que se há de fato alguma subjetividade no sublime, “ela está à beira da desagregação, do dilaceramento, pois a

paixão que define o sublime está entre aquelas mais fortes: a paixão de conservar a vida. (...) O medo mais extremo é sempre o medo de morrer” (FIGUEIREDO, 2011, p. 40). Esse medo, se desdobrado empiricamente, conforme apresenta Figueiredo, torna-se o medo das trevas, da solidão, das grandes extensões, das alturas excessivas. A autora argumenta ainda que, para Burke, portanto, o sublime consistiria em uma relação de ameaça diante da grandeza do que quer que seja, pois nela pressentimos uma potência capaz de nos destruir.

Essa “perda temporária de si”, colocada por Brassier, talvez nos fale a respeito de uma dessubjetivação, onde a própria obra de arte ou o objeto responsável pelo sentimento sublime comandaria uma espécie de estranhamento, processo que incluiria uma certa violência, visto que nos arrebataria para um outro tempo e espaço, estranhos à nossa rotina. Figueiredo, sobre esse despojamento da subjetividade, esclarece que

o cotidiano costuma nos abrigar, e frequentemente resistimos ao convite ou, às vezes, à intimação que obras de arte nos fazem. Elas nos convocam a habitar o estranho... (...), onde talvez se esconda a possibilidade de uma arte (que é o mesmo que o pensamento) sublime. (FIGUEIREDO, 2011, p. 49)

Se nos mantemos presos à subjetividade – que, segundo a autora, é uma dessas armaduras dentro das quais nos enfiou a tradição filosófica ocidental, protegendo-nos talvez do que seja uma experiência radical do pensar (onde se desfazem tanto os limites entre sujeito e objeto, bem como as fronteiras entre arte e filosofia) –, o pensamento autêntico, que seria aquele despojado do medo da desproteção, não emerge.

A experiência do sublime, nesse sentido, é realizada por um espectador que, ao contrário do sujeito/espectador apático (que, ao assistir uma peça de teatro, por exemplo, permanece indiferente aos sofrimentos de determinado personagem), descuida-se de si mesmo, desloca-se de sua subjetividade em favor da alteridade (do personagem, no caso do teatro). Figueiredo apresenta que o objeto, de certo modo, absorve o sujeito que se perde, ou, pelo menos, perde temporariamente os limites de sua individualidade rotineira. Referindo-se a Jean-Luc Nancy, a autora considera que a experiência do sublime é uma experiência da ilimitação, de um ilimitado que age distendendo os limites da nossa experiência cotidiana.

Bas Jan Ader se vale, portanto, de um tema tipicamente romântico do século 19 em seus trabalhos de arte conceitual do século 20. No entanto, o artista, na verdade, manipula os códigos do sublime romântico. Nesse sentido, é possível que a concepção do sublime da qual Ader mais se aproxime seja a pós-moderna, sobretudo a apresentada por Lyotard. Figueiredo destaca a relevância, para Lyotard, da estreita relação do sublime com o tempo, como sendo a

maior contribuição de Burke em sua *Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. A autora cita um trecho do ensaio *Le sublime, à présent*, de Lyotard, que reproduzimos a seguir, para acompanhar os detalhes dessa interpretação que acreditamos ser a qual Ader mais se aproxima:

O sublime é [um sentimento] suscitado pela ameaça de que nada aconteça. O belo dá um prazer positivo. Mas, há outro tipo de prazer, que está ligado a uma paixão que é mais forte do que a satisfação, que é a dor, e a proximidade da morte. Na dor, o corpo afeta a alma. Mas a alma pode afetar também o corpo como se ele experimentasse uma dor de origem externa, através do único meio de representações associadas inconscientemente a situações dolorosas. Essa paixão, totalmente espiritual, se chama, no léxico de Burke, o terror. Ora, os terrores estão ligados a privações: privação de luz, terror das trevas; privação do outro, terror da solidão; privação de linguagem, terror do silêncio; privação de objetos, terror do vazio; privação de vida, terror da morte. O que aterroriza é que o acontecer não aconteça, [que] pare de acontecer.

Para que esse terror se misture com prazer e componha com ele o sentimento de sublime, é preciso ainda, escreve Burke, que a ameaça que o engendra seja *suspensa*, mantida à distância, contida. Essa suspensão, essa diminuição (*amoindrissement*) de uma ameaça ou de um perigo provoca uma espécie de prazer que não é certamente uma satisfação positiva, mas, antes, um alívio (*soulagement*). É ainda uma privação, mas de segundo grau: a alma está privada da ameaça de estar privada de luz, linguagem, vida. Esse prazer da privação secundária, Burke o distingue do prazer positivo, e o batiza de *delight, délice* (deleite).

Eis, então, como se analisa o sentimento sublime: um objeto muito grande, muito poderoso, ameaçando, portanto, privar a alma de todo 'acontecer', a golpeia (*frappe*) de 'espanto' (a menores graus de intensidade, a alma é tomada de admiração, veneração e respeito). Ela fica estúpida, imobilizada, como morta. Ao afastar esta ameaça, a arte promove um prazer de alívio, de deleite. Graças a ele, a alma é devolvida à agitação entre a vida e a morte, e essa agitação é sua saúde e sua vida. O sublime não é mais para Burke questão de elevação (categoria através da qual Aristóteles distinguia a tragédia), mas questão de intensificação. (LYOTARD apud FIGUEIREDO, 2011, p. 50)

Tanto na série das quedas, quanto no último trabalho realizado por Ader, tratados aqui até o momento, nota-se o quanto o artista expõe sua vulnerabilidade e o quanto seu trabalho se articula em relação à uma desmedida, uma dessubjetivação, ao se deixar levar pela ação da gravidade. No entanto, em especial na série *Fall*, Ader consegue se reerguer do chão. Na travessia do Atlântico, um experimento sublime por excelência, seu intento era pisar em solo firme ao fim da jornada. Contudo, o deleite (para nos valermos do termo aplicado por Burke e Lyotard) final, oriundo do alívio após a travessia, não chegou a ser experimentado. Porém, esse fato não invalida uma provável experiência sublime que possa ter sido vivida pelo artista durante o percurso. Quantas ameaças de privação da vida ele pode ter experimentado? Quantos momentos de terror? Os quais, como vimos em Burke, estão ligados a privações.

Nesse último episódio de sua obra e, por conseguinte, de sua vida, não foi possível retomar a “distância do perigo”, destacada por Burke.

É importante também notarmos uma certa dimensão humorística contida em *One Night in Los Angeles*, a primeira parte da trilogia. Nas fotografias, Ader é apresentado em sua caminhada noturna enquanto realiza uma busca pelas redondezas da cidade com uma lanterna. Em cada foto, há um verso escrito à mão de uma canção *Searchin'* da banda *The Coasters*, que é uma canção popular sobre a procura por amor.



Figura 17 – Bas Jan Ader
In search of the miraculous (One night in Los Angeles), 1973
18 impressões fotográficas em papel de gelatina de prata com texto manuscrito em tinta branca
20.3 x 25.4 cm cada
Estate of Bas Jan Ader / Mary Sue Ader Andersen

Brasser apresenta que os versos da canção – *Gonna find her/gonna find her/gonna find her* (“vou encontrá-la”) – contrastam fortemente com a busca empregada com a lanterna,

retratada nas fotos da caminhada noturna. O autor atenta para o fato de que não se espera que o artista encontre alguém, ou tenha uma experiência mais elevada, ao procurar nos arredores de Los Angeles com uma lanterna. Da mesma forma, a iniciativa de Ader ao cruzar o oceano em um barco muito pequeno alude à mesma impossibilidade de se alcançar um “além” e ao mesmo tipo de humor que estava manifestado em sua busca com a lanterna. Para Brassler, seu barco incrivelmente pequeno é um equivalente da busca com a lanterna na primeira parte da trilogia, já que não se espera que ele consiga atingir um absoluto transcendental por esses meios.

As diferentes partes da trilogia de *In Search of the Miraculous*, na opinião do autor, estão mais preocupadas com a procura em si do que com o alcance daquilo que se procura. O “além” que Ader desejava alcançar não está definido em seu trabalho. Ademais, coloca-se em evidência a impossibilidade de alcançar algo que está supostamente além, ao se procurar com uma lanterna e ao se tentar cruzar o Atlântico em um barco muito pequeno para tal empreitada.

A utilização, portanto, de imagens associadas ao Romantismo se encaixa nessa relevância da impossibilidade de se alcançar um “além”, já que o sublime romântico apresenta uma forte reivindicação da possibilidade de transcendência. O autor também pontua que identificar Bas Jan Ader com os românticos do século 19 aponta em direção a um paradoxo. Visto que, segundo ele, é impossível para um artista do século 20 incorporar a busca de um artista do século 19 por transcendência, já que as condições sob as quais a estética romântica existia mudaram. Brassler esclarece que a chave para o nosso entendimento contemporâneo do sublime é a percepção da impossibilidade de transcendência que os românticos almejavam. O trabalho de Ader se alimenta, portanto, nesse paradoxo. Nosso entendimento da impossibilidade do desejo por transcendência romântica é apresentado, por exemplo, na definição de *sehnsucht*, como o inalcançável desejo romântico por algo que não se pode definir claramente.

Para Brassler, afinal, Ader não é um romântico “real”, mas um artista do século 20 que se vale de um tema do Romantismo. Do mesmo modo, *In Search of the Miraculous* não está centrado no alcance de um absoluto transcendental romântico, mas em evidenciar o desejo romântico por transcendência e o entendimento do público contemporâneo de sua impossibilidade. O autor declara que, nessa interpretação, ele está em débito com o estudo de Jan Verwoert, *In Search of the Miraculous*, que considera esse trabalho como um

“experimento conceitual que testa a busca do herói trágico romântico por transcendência” (VERWOERT, 2006, p. 6). Para Brassier, portanto, os trabalhos de Ader se voltam mais para uma experiência do aqui e agora do que para um “além” romântico.

O autor esclarece que Edmund Burke definiu a experiência do sublime como uma experiência na qual todos os movimentos da alma estão suspensos. No sublime pós-moderno, a mente voluntariamente suspende as suas próprias intenções, de modo a acolher o desconhecido. Brassier acrescenta que Lyotard emprega o termo “passibilidade” para esse estado mental, que é uma combinação de possibilidade e um estado mental passivo.

Esse estado de passibilidade é exatamente o que está em jogo nos trabalhos de Ader que envolvem a queda. Nesses trabalhos, ele coloca a si mesmo em uma situação na qual é forçado a se deixar ir. A gravidade desempenha, desse modo, um papel importante nesse processo. O artista cria situações nas quais ele deixa a gravidade dominar sobre ele. Seus próprios movimentos ou intenções estão suspensas. Ele cai porque decide suspender sua vontade de não cair, submetendo-se à força da gravidade que incide sobre seu corpo.

Brassier pontua que a própria participação do artista nessa rendição às forças naturais se dá para criar uma situação que convide essa possibilidade, colocar-se em cima de um telhado em uma cadeira, pendurando-se em um galho ou conduzindo sua bicicleta em direção a um canal. Um dos poucos comentários que Ader fez sobre seus trabalhos envolvendo a queda foi que “a gravidade se fez mestre sobre ele” (ANDRIESSE, 1990). Ainda assim, Tacita Dean – artista e admiradora da obra de Ader – denomina o artista ele próprio um “mestre da gravidade”, porque, de modo a trabalhar com a gravidade como um meio, entrega e determinação do propósito são condições necessárias (DEAN, 2006).

A autora acrescenta que determinação do propósito e entrega são também condições fortemente enfatizadas para um artista conceitual trabalhar, como propõe Sol LeWitt em suas *Sentenças sobre arte conceitual*. Mais precisamente, são condições decisivas para se executar uma ideia e para render-se a essa ideia como a força motriz por detrás do trabalho de arte.

Ader se vale de si mesmo como material de sua obra, uma arte que poderia ser caracterizada como uma abertura convidando à possibilidade de uma experiência (pós-moderna) do sublime. O conceito dos trabalhos de Ader, para Brassier, é o ato de suspender suas próprias intenções e entregar-se a uma força maior (no caso dos trabalhos com queda, a gravidade) de modo a criar uma abertura na qual uma experiência do sublime possa se dar. O

ponto radical até o qual Ader seguiu esse conceito foi seu último trabalho, *In Search of the Miraculous*, no qual sua abertura a possibilidades incluía a possibilidade de morte.

O crítico de arte Jan Verwoert caracterizou esse último trabalho do artista como um experimento que coloca em prova a possibilidade de transcendência romântica. A reivindicação essencial do sublime romântico é a de que o homem possa transcender o humano. Mas, na realização de seus trabalhos, Ader já anuncia a falha da busca por transcendência. Na primeira parte da trilogia, na qual Ader executa uma caminhada noturna por Los Angeles, essa busca é retratada em uma série de fotos acompanhadas por versos musicais sobre uma busca por “ela” (“*gonna find her*”). “Ela”, aqui, pode ser a própria experiência sublime: a travessia do oceano. Não se espera que o artista encontre-a, encontre a experiência superior pelos arredores de Los Angeles com uma lanterna. Da mesma forma, não se espera que Ader seja capaz de cruzar o oceano em seu pequeno barco. *In Search of the Miraculous* não foi uma busca que terminou em grandes revelações ou no retorno bem-sucedido do artista para casa.

Mas se cair era o objetivo de seus filmes em que há quedas, falhar em sua travessia oceânica significaria suceder em seu último experimento de queda. Em suas performances envolvendo a queda, Ader seguiu o objetivo da arte conceitual de executar uma ideia até sua última conclusão: “Para deixar-se aberto a novas experiências, a mente deve estar aberta de modo a fazer uma escolha ilógica e, então, segui-la até sua conclusão” (HEMAN, 2002 apud BRASSER, 2010).

De acordo com Brassier, o ato de auto-entrega de Ader é uma performance do sublime pós-moderno, que é caracterizada pela passibilidade: a mente voluntariamente suspendendo suas próprias intenções de modo a saudar o desconhecido. Ader estava em busca de uma experiência arrebatadora que suspenderia suas próprias intenções e o forçaria a abandonar-se. *In Search of the Miraculous* é o experimento derradeiro da queda na obra de Ader, seu maior ato de abandono. O trabalho termina em um estado de “entre”, um estado que também foi tematizado em seus trabalhos envolvendo a queda.

Tacita Dean chamou *In Search of the Miraculous* de “a apoteose de Ader”, sua grande cena final. A palavra “apoteose” também pode se referir à exaltação de um tema ao nível do divino. Ader não era exaltado a um nível divino no sentido romântico do sublime, mas, ao fazer o último investimento de sua vida, seu trabalho evoca o efeito mais alto do sublime que Burke listou: perplexidade.

4. Abandonos: prenúncios para uma travessia

Bas Jan Ader nasceu na cidade de Winschoten, na Holanda, em abril de 1942. Ader nasceu, portanto, durante o auge da Segunda Guerra Mundial. Alexander Dumbadze (2013) informa que sua mãe, Johanna Ader-Appels, e seu pai, Bastiaan Jan Ader, eram membros ativos da resistência ao regime nazista e ajudaram a salvar centenas de judeus holandeses da deportação para os campos de concentração alemães. Para se ter ideia, o pai de Ader era o principal organizador do movimento de resistência, auxiliando, sobretudo, judeus que trabalhavam em um hospital em Amsterdã a encontrar abrigo seguro no interior do país. Johanna e Bastiaan escondiam famílias e pessoas judias por períodos de tempo indeterminados, uma iniciativa que mobilizava a todos da família e todos aqueles que trabalhavam para eles, que deveriam manter sigilo.

Erik Beenker, no ensaio intitulado *Bas Jan Ader (1942-1975 missing at sea): The man who wanted to look beyond the horizon* (2006), relata que a família de Ader teve diversos encontros com os nazistas. Em uma ocasião, soldados nazistas revistaram sua casa, ordenando à sua mãe que fizesse as malas e deixasse a própria casa junto aos dois filhos pequenos. Roupas foram espalhadas de maneira violenta, fotografias, móveis e objetos pessoais jogados sem cuidado pelas janelas. E, para agravar, conta Beenker, o pai de Ader, que no momento se encontrava na região central da Holanda, foi preso por seu envolvimento com a resistência e aprisionado pelos alemães. Dumbadze relata que em novembro de 1944, apenas dezesseis dias após o nascimento de seu segundo filho, Erik, ele e outros seis prisioneiros foram retirados de suas celas e levados a um lugar na floresta onde eles deveriam encarar um pelotão de fuzilamento. O autor menciona ainda que Bastiaan teria pedido para ser o último, de modo a poder confortar e preparar os próximos para “sua jornada para o mundo seguinte”. (DUMBADZE, 2013, p. 25) Ele atenta para o fato de que esse ato corajoso significou que Bastiaan veria a cada um de seus companheiros ser morto antes dele. No hinário que o pai de Ader carregava no momento em que foi assassinado, o canto de uma página estava dobrado; lia-se no texto:

*If here on earth
No sparrow falls, then with Your will
Lord, my heart be comforted and still
That your hand protects me too.
And then the layered lines of his farewell poem:
'tis not because of me: I have fought with the best
By day nor night desired rest
I have suffered with the damned
And now sail to a bright and distant land*

(ADER-APPELS apud BEENKER, 2006, p. 21)⁴

De acordo com Erik Beenker (2006), no livro que Johanna escreveu em 1945 sobre os anos da Segunda Guerra Mundial, *A Groninger Parsonage in the Storm*, a mãe de Ader relata a difícil experiência de sua família durante o período. Segundo o autor, no livro encontram-se passagens que se interpõem às criações de Ader. Para alguns autores, os trabalhos da série *Fall*, por exemplo, estão relacionados à queda/morte violenta de seu pai.

Ambos os autores apresentam que Ader, já adulto e vivendo na Califórnia, começou a traduzir o livro de sua mãe para o inglês. De certo modo, nesse processo ele reviveu o episódio traumático da perda de seu pai. Sabe-se que ele nunca finalizou essa tradução e o manuscrito foi perdido. Beenker (2006) assinala que Johanna escrevera em seu livro que Ader, quando percebeu que seu pai não retornaria e sentiu medo de que sua mãe também desaparecesse de sua vida, pediu: “Mamãe, por favor, não me deixe.”⁵

Please don't leave me (1969) foi um dos primeiros trabalhos de Bas Jan Ader contendo frases grafadas. A única evidência tangível da curta existência desses trabalhos são as fotografias que Ader fazia deles, as quais ele publicava em edições muito limitadas ou enviava como cartões-postais para alguns amigos.



Figura 19 – Bas Jan Ader
Please don't leave me, 1969
Fotografia em preto-e-branco, 29,21 x 35,56 cm
Coleção Museu Boijmans Van Beuningen

⁴ Se aqui na terra/Nenhum pardal cai, senão que por Sua vontade/Senhor, que meu coração esteja confortado/Que sua mão me protege também./Não por minha causa: eu lutei com os melhores/Nem de dia ou à noite desejava descanso/Eu sofri com os amaldiçoados/E agora navego para uma terra brilhante e distante. (tradução nossa)

⁵ *Mamma, ga je niet weg* (em inglês, *please, don't leave me*).

Beenker aponta ainda que, em seu livro, a mãe de Ader também relata o estado inquieto de seu companheiro em certa época. Em um dos diálogos narrados, Johanna lhe pergunta o que há de errado e ele a responde que deseja viajar para bem longe. O destino? Palestina ou Jerusalém. E assim ele o fez. Em 1937 partiu rumo à Palestina montado em sua bicicleta, ainda que muitos o tivessem considerado louco por essa iniciativa.

Tanto Ader quanto Bastiaan não hesitaram em arriscar suas vidas para empreenderem jornadas incomuns. Ainda que o pai tenha conseguido concluir a sua e Ader não, os dois se lançaram em direção ao improvável. A inquietude que afligia o pai, sua ânsia por colocar-se em movimento, por se deslocar, parecia ter atingido também o filho. Perder-se para, enfim, pôr-se ao encontro. Cada qual trilhando uma busca.

Antes de sua partida, Bastiaan apresentou um concerto no órgão da igreja onde era ministro em Nieuwe-Beerta, assim como Ader mais tarde iria convidar um coral composto por seus estudantes para cantar em sua mostra individual antes de sua travessia pelo Atlântico. Durante sua jornada, o pai presencia de perto a Alemanha nazista e, por cartas, aconselha Johanna a migrar para os Estados Unidos. Ela não segue a recomendação, mas Ader, alguns anos posteriormente, irá seguir.

Um dos trabalhos que apresenta forte conexão com esse acontecimento na vida de Ader é *Untitled (Sweden)* (1971), que consiste em duas imagens que o artista fez na Suécia. Em uma, ele está em pé ao lado de uma árvore; na outra, deitado no chão. Como já exposto, seu pai foi assassinado em uma floresta. Do mesmo modo, o trabalho *All my clothes* (1970), no qual Ader fotografou todas as suas roupas colocadas sobre o telhado de sua residência em Claremont, também parece estar relacionado a esse momento na vida do artista sob ameaças nazistas.



Figura 20 - Bas Jan Ader
Untitled (Sweden), 1971
Projeção de dois *slides* coloridos
Coleção Mary Sue Ader-Andersen



Figura 21 – Bas Jan Ader
All my clothes, 1970
Impressão em gelatina de prata, 28 cm x 35,5 cm
Bas Jan Ader Estate

Essas possíveis associações entre passagens biográficas e produções artísticas, no entanto, não reduzem seus trabalhos a meras ilustrações de episódios de sua vida. Por certo, a complexidade deles vai muito além. A esse respeito, Beenker apresenta que a obra de Ader é possivelmente mais autobiográfica do que se poderia supor à primeira vista e que o livro de sua mãe é uma importante fonte para se compreender mais profundamente a ocorrência de

temas como a perda, a queda e o deslocamento em sua produção. Para o autor, há claros aspectos narrativos em seus trabalhos. Segundo ele, Ader buscava a essência nas coisas; imagens e frases que ultrapassassem o pretexto imediato, a anedota e o efêmero. Desse modo, ele foi capaz de transformar imagens altamente carregadas de significado pessoal em trabalhos com um apelo universal.

A sala vazia da fotografia em *Please don't leave me*, contendo apenas uma frase de clamor pintada em uma das paredes e iluminada por uma única fonte de luz, não fornece muitos indícios a respeito desse indivíduo que suplica para não ser deixado. Mesmo assim, a escala das letras imprime urgência ao pedido. O corpo de quem clama pelo não-abandono está oculto. Algo semelhante ao que vemos nas quedas da série *Fall*, nas fotografias encarando o horizonte, entre árvores ou em meio a canais e ruas, onde o corpo do artista aparece diminuto e pouco nítido quando comparado ao entorno, à paisagem. No caso de *Please don't leave me*, no entanto, ele nem aparece. Ainda assim, esse mesmo corpo – vulnerável, suscetível – não hesita em lançar-se à procura.

Em *I'm too sad to tell you* (1970), esse distanciamento é rompido. Vê-se nitidamente o rosto que chora. Já não é mais uma sombra, um corpo que se esconde. Não há uma paisagem ao redor, mas somente um rosto, expressivo, posto frontalmente, que não encara e mal abre os olhos. Em certo momento, há um esboço do que poderia vir a ser um riso, mas que logo se transforma em choro novamente.

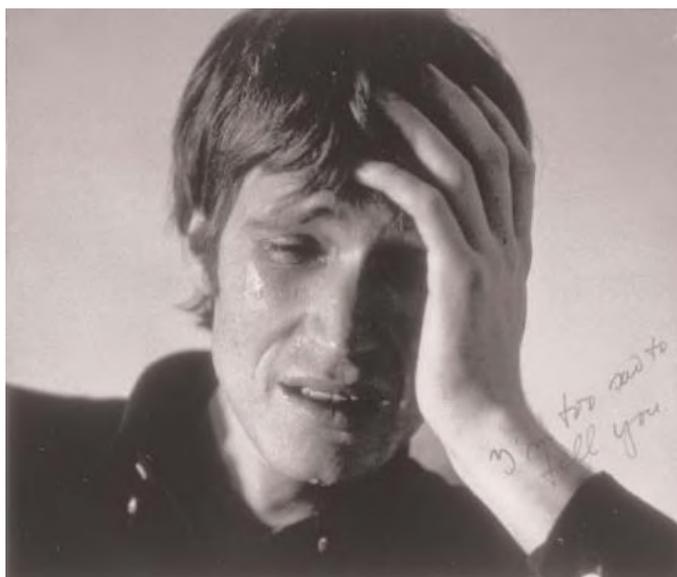


Figura 22 – Bas Jan Ader
I'm too sad to tell you, 1970
Impressão em gelatina de prata, 49 x 59 cm
Coleção Museu Boijmans Van Beuningen

I'm too sad to tell you existe enquanto fotografia, filme e cartão-postal. A primeira versão foi o cartão-postal, contendo apenas a data e a inscrição que dá título ao trabalho, o qual Ader enviou a alguns amigos. O filme em preto-e-branco tem duração de 3 minutos e 34 segundos. Nele, Ader passa a mão pelos cabelos, em seguida pelo rosto, de modo a enxugar as lágrimas. Ergue o rosto e respira, como se buscasse acalmar-se. Um sorriso é, então, esboçado em meio ao choro. Por fim, o choro convulsivo dá lugar a uma expressão melancólica e de desconsolo.



Figura 23 – Bas Jan Ader durante a filmagem de *I'm too sad to tell you*, Amsterdam, 1971

Como exposto no capítulo anterior, se no período romântico o sublime caracterizava-se por uma experiência do inexprimível, na modernidade, ele consiste em uma intensificação do gesto expressivo, onde o irrepresentável não se encontra em um além, em um outro mundo, mas no aqui, no agora. Nas palavras de Lyotard: “(...) o sublime deixa de ser uma questão de elevação para se tornar questão de intensificação”. (LYOTARD apud FIGUEIREDO, 2011, p. 38) O sujeito, a subjetividade, estão à beira da desagregação no sublime, pois, como pontua Figueiredo, “a paixão que define o sublime está entre aquelas mais fortes: a paixão de conservar a vida” (p. 40). E essa emoção só é sentida quando se está prestes a experimentar uma privação, uma ameaça de perda do que nos é caro. O medo de morrer – essa paixão de conservar a vida – também está contido no medo da solidão, do abandono, do vazio.

Brasser nos fala a respeito de uma “perda temporária de si” contida na experiência sublime. Esse despojamento da subjetividade também parece ser experimentado por Ader em *I'm too sad to tell you*. Assim como nas quedas, a manifestação de sua fragilidade ao não conter a cólera aponta em direção a uma dessubjetivação.

As emoções expostas, aproximadas pelo *close* fílmico, contrastam com o corpo-vulto-distanciado dos seus demais trabalhos. Apesar de apresentar-se mais próximo, ainda assim, trata-se de um corpo vulnerável, mas que não receia em se expor em um momento de fragilidade. Se, nas quedas, Ader suspende suas próprias intenções e permite que a força da gravidade seja exercida sobre ele sem impor-lhe resistência, de modo análogo, em *I'm too sad to tell you*, o artista, mudo, não reprime o choro transbordante. A queda, a fraqueza, o fracasso, o erro e o choro são inevitáveis. As travessias também.

5. Conclusão

Como tornar um momento do mundo durável ou fazê-lo existir por si? Virginia Woolf dá uma resposta que vale para a pintura ou a música tanto quanto para a escrita: ‘Saturar cada átomo’, ‘Eliminar tudo o que é resto, morte e superfluidade’, tudo o que gruda em nossas percepções correntes e vividas, tudo o que alimenta o romancista medíocre, só guardar a saturação que nos dá um percepto, ‘Incluir no momento o absurdo, os fatos, o sórdido, *mas tratados em transparência*’, ‘Colocar aí tudo e contudo saturar’. Por ter atingido o percepto como ‘a fonte sagrada’, por ter visto a Vida no vivente ou o Vivente no vivido, o romancista ou o pintor voltam com olhos vermelhos e o fôlego curto. São atletas: não atletas que teriam formado bem seus corpos e cultivado o vivido, embora muitos escritores não tenham resistido a ver nos esportes um meio de aumentar a arte e a vida, mas antes atletas bizarros do tipo ‘campeão de jejum’ ou ‘grande Nadador’ que não sabia nadar. Um Atletismo que não é orgânico ou muscular, mas ‘um atletismo afetivo’, que seria o duplo inorgânico do outro, um atletismo do devir que revela somente forças que não são as suas (...). Desse ponto de vista, os artistas são como os filósofos, têm frequentemente uma saudezinha frágil, mas não por causa de suas doenças nem de suas neuroses, é porque eles viram na vida algo de grande demais para qualquer um, de grande demais para eles, e que pôs neles a marca discreta da morte. Mas esse algo é também a fonte ou o fôlego que os fazem viver através das doenças do vivido (o que Nietzsche chama de saúde). ‘Um dia saberemos talvez que não havia arte, mas somente medicina...’. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 203-204)

Ader parece ter visto esse “algo de grande demais” na vida. Para isso, ele mostrou, não foi necessária transcendência ou “milagroso” algum. Estava tudo ali, nas contingências e possibilidades cotidianas: foi essa sua experiência sublime. Ader levou a vida a sério demais, a ponto de permitir-se não exercer o controle sobre ela o tempo todo. A gravidade, o mar e o choro se fizeram “mestres sobre ele”.

A aproximação com o trabalho de Yves Klein, apresentada no primeiro capítulo, trouxe novas perspectivas de leitura para as quedas, sobretudo no que se refere à questão do tempo. Essa foi uma possibilidade que fiquei muito tentada a explorar com mais profundidade, mas que talvez carecesse de um novo capítulo para ser abordada com a merecida atenção. Ader, tal como Klein, se apropria do instante presente, descontínuo, fugaz, ao ceder à gravidade e permitir a queda. Em Klein, o salto consiste em assumir o risco. Do mesmo modo, em Ader, lançar-se às potencialidades contidas no presente implica confrontar o medo. O tempo, para eles, parece configurar essa instância descontínua, aberta.

No capítulo seguinte, também gostaria de ter explorado mais acerca das diferentes concepções do sublime, que foram rapidamente mencionadas – as de Kant, Burke e Lyotard –,

e trabalhado diretamente com a fonte e os autores. No entanto, assim como para o primeiro capítulo, essa iniciativa demandaria ainda mais tempo e dedicação. Nesse sentido, os trabalhos dos comentadores configuraram um importante auxílio para a compreensão de conceitos complexos.

Ter escolhido como objeto de pesquisa para esta monografia parte da obra de Bas Jan Ader significou um importante amadurecimento em minha formação em História da Arte. No decorrer da pesquisa, pude me interessar cada vez mais pelo tema ao descobrir múltiplas possibilidades de desdobramento conforme outras questões surgiam nesse processo. Certamente, muitas questões aqui tratadas merecem um desenvolvimento e elaboração maiores. Esta monografia pretendeu-se, na verdade, um estudo introdutório a uma pesquisa que almejo aprofundar em breve.

6. Referências

- AMADO, Guy. **Sob o signo do fracasso: os filmes de Bas Jan Ader e Buster Keaton.** 2015. Disponível em: <<http://wrongwrong.net/artigo/sob-o-signo-do-fracasso-os-filmes-de-bas-janader-e-buster-keaton>>. Acesso em: junho de 2018.
- BEENKER, Erik. The man who wanted to look beyond the horizon. In: ADER, Bas Jan. **Bas Jan Ader: Please don't leave me.** Museum Boijmans Van Beuningen, 2006. (catálogo).
- BRASSER, Joke. Bas Jan Ader's Art in Relation to the Romantic and Postmodern Sublime: Gravity – Passibility – Sublimity. In: **Frame: A Journal of Literary Studies.** 2014.
- DAALDER, Rene. Bas Jan Ader in the age of 'Jackass'. **Contemporary Magazine**, n. 60, fev. 2004.
- DE MORAIS, Glaucis. O mar icariano no processo artístico de Bas Jan Ader. **Revista Carbono**, Rio de Janeiro, n. 5, dez. 2013. Disponível em: <<http://revistacarbono.com/artigos/05-bas-jan-ader-glaucis-de-morais/>>. Acesso em: jun. 2018.
- DEAN, Tacita. And he fell into the sea. In: ADER, Bas Jan. **Bas Jan Ader: Please don't leave me.** Museum Boijmans Van Beuningen, 2006. (catálogo).
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- DUMBADZE, Alexander. **Bas Jan Ader: death is elsewhere.** Chicago/Londres: University of Chicago Press, 2013.
- FIGUEIREDO, Virginia. O Sublime explicado às crianças. **Trans/Form/Ação**, (Marília); v.34, p.35-58, 2011, Edição Especial 2.
- GOMBRICH, Ernst. A Quebra da Tradição: Inglaterra, América e França, final do século XVIII e início do século XIX. In: **A história da arte.** Trad. Cristiana de Assis Serra. Rio de Janeiro: LTC, 2013.
- GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana.** Trad. Victor Jabouille. 5ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- HEISER, Jörg. Curb your romanticism: Bas Jan Ader's slapstick. In: ADER, Bas Jan. **Bas Jan Ader: Please don't leave me.** Museum Boijmans Van Beuningen, 2006. (catálogo).
- HEMAN, Suzanna. Conceptuele kunst in Nederland en Belgie 1965-1975. Catalogus Stedelijk Museum Amsterdam. Rotterdam: NAI Uitgevers, 2002.
- KENT, Rachel. Pun to Paradox: Bas Jan Ader revisited. Parkett, Suíça, n. 75, 2005.
- KNIGHT, Adam. LOS / LOSS / LOST. Disponível em: <http://www.adamknight.co.uk/wp-content/uploads/2016/03/LOS_LOSS_LOSTsmall.pdf>. Acesso em: dez. 2018.
- LEAL, Miguel. Fa(i)lling. **Revista Punkto**, n. 1, 2010. Disponível em: <<http://www.revistapunkto.com/2011/01/failling.html>>. Acesso em: jul. 2018.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade**. Trad. Nair Fonseca. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2015.

MARI, Ricardo. BAS JAN ADER: dimensões do mar do eu-corpo ao outro-corpo. **Palíndromo**, Santa Catarina, v. 5, n. 9, p. 197-209, mar./jun. 2013.

NUNES, Benedito. A Visão Romântica. In: GUINSBURG, Jacó. **O Romantismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

ROCHA, Susana. Pressentimentos de morte na performance contemporânea: queda, risco e violência. In: **O chiado da dramaturgia e da performance**. Lisboa: Faculdade de Belas Artes - Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes, 2014, p. 192-209.

RIVAS, Pilar Tompkins. The sea, the land, the air. The space between them. In: ADER, Bas Jan. **Bas Jan Ader: Suspended Between Laughter and Tears**. Pitzer Art Galleries, 2010. (catálogo)

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 35-36. Disponível em: <<https://nadadorentrepalavras.wordpress.com/2017/03/19/saltar-no-vazio-por-vladimir-safatle/>>. Acesso em: mar. 2019

SCÓZ, Flávia. Bas Jan Ader e Jean-Luc Nancy, ou das espumas de um des-astre. **Revista Ciclos**, Santa Catarina, v. 3, n. 5, p. 132-139, 2015.

SEEBERG, Ulrich. Dimensões filosóficas na obra de Caspar David Friedrich . **ARS**, São Paulo, v. 3, n. 5, p. 78-89, 2005. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2952>>. Acesso em: mar. 2019.

TIETZ, Anelise. **Poéticas do percurso: o caminhar na prática artística contemporânea**. Rio de Janeiro, 2017. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

TORRES, Fernanda. Yves Klein, Ícaro do modernismo. **ARS**, São Paulo, ano 11, n. 21, p. 96-111, 2013.

VERWOERT, Jan. **Bas Jan Ader: In search of the miraculous**. Londres: Afterall Books, 2006.