



Bill Viola: na natureza das coisas*

Gilles A. Tiberghien

O artigo analisa vídeos de Bill Viola a partir do tratamento particular que o artista reserva à natureza em geral. Realizados entre 1960 e 1970, estão disponíveis na coleção das novas mídias do Centro Georges Pompidou.

Bill Viola, arte e natureza, vídeo e paisagem.

Há várias maneiras de rever as primeiras obras em vídeo de Bill Viola.

Uma delas, e talvez a mais interessante, me parece, consiste na interrogação sobre o tratamento particular que o artista reserva à natureza em geral. Natureza que está sempre presente de uma forma ou de outra em seu trabalho, e é nessa perspectiva que examinarei alguns vídeos escolhidos na coleção das novas mídias do Centro Georges Pompidou.¹

Entre os vídeos dos anos 60-70, *Reflecting Pool* (1977-1979, 7') é um dos mais famosos. Ao final dessas décadas, Viola realiza outras obras como *Ancient of Days* (1979-1981, 12'21") e *Chott el-Djerid [A Portrait in Light and Heat]* (1979, 28'). Todos esses vídeos têm em comum uma interrogação sobre o que estabelece nossa relação com o mundo: o que nos opõe a ele, o que nos permite ao mesmo tempo apreendê-lo e retê-lo não apenas como um correlato de nossa consciência, mas, talvez mais secretamente, como aquilo que torna possível essa própria consciência.

Essa relação, para Viola, é a paisagem. É uma relação complexa: trata-se ao mesmo tempo de um filtro que transforma nossa percepção e modifica o modo como as coisas se nos oferecem e de um espelho que nos faz ver *nele* o que acreditamos apreender *através* dele. Se a paisagem é um reflexo, ela é também o lugar de todas as projeções – um reflexo que se anima, que possui autonomia, um reflexo que se libera do espírito que está ali refletido. A piscina de *Reflecting Pool* nos retorna uma imagem que ela fixou como uma fotografia depois que o corpo projetado desapareceu. Subitamente a superfície da água começa a vibrar, sem que se compreenda a causa dessa agitação. A imagem se anima sozinha, como em um filme, independente daquilo que a tornou imagem. Viola, no entanto, não se priva de escorregar para o outro lado desse espelho, de onde surge de repente um corpo nu. É esse mesmo corpo que aparece bem no início do vídeo e que, vestido e captado em pleno mergulho, se torna imagem congelada acima da água enquanto tudo continua a se mexer ao redor.

A água é para Viola o lugar de passagem por excelência, e isso se constata de modo emblemático no vídeo que tem precisamente esse título, *The Passing* (1991, 54'). Vemos encenado

* Artigo recebido e aceito para publicação em setembro de 2010.

Tradução Iracema Barbosa.
Revisão técnica Sheila Cabo Geraldo.

¹ Agradeço a Chistine Van Assche e a sua equipe, que me deram a oportunidade de trabalhar sobre este fundo, para preparar a apresentação dos filmes que eu havia selecionado para a sessão *Video et après* de 23 de janeiro de 2006 consagrada a Bill Viola. É o texto dessa apresentação que podemos ler aqui.

Bill Viola. *The Crossing (A passagem)*, 1996. Instalação de vídeo e som. Gran Central Market, Los Angeles, EUA.

o ciclo da vida e o da morte através das imagens da mãe de Viola em agonia, depois morta e, paralelamente, os primeiros passos dados pelo próprio filho de Viola. O elemento aquático é onipresente até o fim, e a câmera, mergulhada na água e colocada na altura do artista, mostra-o deitado sobre o leito raso de um riacho; a luz assim filtrada cintila sobre sua pele. “Com frequência utilizei a água como metáfora”, escreve Viola, “sua superfície ao mesmo tempo refletindo o mundo exterior e agindo como uma barreira para o outro mundo”.² Assim, em *Chott el-Djerid*, no momento em que a imagem parece decididamente aproximar-se de um ponto na paisagem, a câmera fixa um poço situado à flor da areia repleto de água vermelha. Uma pedra lançada nessa água nos faz entrar subitamente em um universo desfocado, embaçado pelo calor, como se estivéssemos imersos num elemento líquido de contornos indefinidos. Durante um tempo duvidamos da realidade daquilo que vemos. O artista, aqui, parece fazer um teste dos limites: em que ponto nossa visão para, e a partir de quando nós começamos a imaginar? Em uma nota de 1980, Viola escreve: “Senti em *Chott* e numa parte de *Reflecting Pool* que uma visão intensa e persistente da câmera pode ser comparada a uma visão concentrada que anuncia uma perturbação na consciência. O objeto não muda, é você quem muda. Isso, aliás, é o que há atrás do budismo importado da Índia na China e no Japão – é exatamente o que faziam os pintores *suiboku-ga*. Eles pintavam as montanhas, a vegetação e as garças – sempre mostradas cobertas por uma luz que penetra muito além de sua forma pictórica ou mesmo além daquilo que elas podem representar para quem as olha. Isso é puro olhar.”³ Em curto texto que Viola consagra à *Chott el-Djerid*, ele declara: “Quero ir a um lugar que me dê a impressão de estar no fim do mundo. Um lugar privilegiado de se estar, de onde vislumbrar o interior do vazio – o mundo do lado de lá – aquilo que para o peixe estaria acima da superfície da água. Um lugar em que tudo se tornaria estranho e não mais familiar. Em que não haveria nada sobre o que se apoiar. Desprovido de referências.”⁴ Olhar o mundo abaixo das águas é animalizar o olhar, ver o próprio mundo, nosso mundo, com olho de peixe, como nas experiências mentais do etnólogo Jakob von Uexküll que se propunha, por exemplo, a olhar uma rua como a veria uma mosca.⁵

Chott el-Djerid começa com imagens que parecem ser de casas na neve; o vídeo prossegue através de planos que dão o sentimento de distâncias variáveis ou indeterminadas. Inicialmente rodado nas planícies de Ilinois e na província de Saskatchewan, no Canadá, a paisagem não cessa de se confundir, e ora se aprofunda, ora se achata. As coisas simples se desdobram, e aquilo que acreditávamos ser entidades separadas acaba se fundindo numa coisa só. A imagem é um compromisso entre o mundo e meu espírito: em que momento ela oscila de um lado a outro?

Tudo está nesse ‘entre-dois’, nessa espécie de película intermediária, que é tão estranha às coisas quanto a nós mesmos. A paisagem tal como concebe o filósofo alemão Joachim Ritter, é o modo pelo qual a natureza se oferece a nós. Para retomar seus termos, se diria que a paisagem, “é a natureza esteticamente representada, que se apresenta a um ser que a contempla experimentando sentimentos”.⁶ E Ritter acrescenta: “Os campos que se estendem na entrada da cidade, o rio que marca uma fronteira, que serve de via comercial ou que

2 Viola, Bill. Interview with Michael Nach. In Violette, Robert; Viola, Bill (eds.). *Reasons for Knocking at an Empty House. Writings 1973-1994*. Londres: Thames & Hudson / Anthony D’Offay Gallery, 1995, p. 180; tradução nossa, assim como sempre que não se fizer menção ao tradutor.

3 Viola, Bill. Note, 1980. In Violette, Viola, op. cit., p. 79.

4 Viola, Bill. Note, April 29, 1979. In Violette, Viola, op. cit., p. 54.

5 Uexküll, Jacob von. *Mondes animaux et mondes humains*. Trad. do alemão por P. Muller. Paris: Gonthier, “Médiations”, 1965.

6 Ritter, Joachim. *Paysage. Fonction de l’esthétique dans la société moderne* [1962]. Trad. do alemão por G. Raulet. Besançon: Éditions de l’Imprimeur, 1997, p. 59.

7 Idem, *ibidem*.

8 Viola, Bill. Perception, technologie, imagination et paysage. Trad. do inglês por C. Wajsbrot. *Trafic*, n. 3, été 1992, p. 77.

9 Viola, Bill. Note, 1979. In Violette, Viola, op. cit., p. 53.

10 Viola, Bill. Statement, 1985. In Violette, Viola, op. cit., p. 150.

11 Walsh, John. Emotions in Extreme Time. In Wash, John (ed.). *Bill Viola. The Passions*. Los Angeles/Londres: The J. Paul Getty Museum/The National Gallery, 2003, p. 28.

coloca problemas para os construtores de pontes, as montanhas e os pastos das estepes (ou ainda os prospectores de petróleo) não são, portanto, paisagens. Só se tornam paisagem para o homem que se volta para eles a fim de apreciar livremente seus espetáculos e para estar ele próprio em plena natureza, sem buscar finalidades práticas.”⁷ A paisagem é para o homem uma maneira sensível de aceder à natureza, sem desejar transformá-la. Essa concepção aproxima-se da de Viola: o conhecimento que podemos ter da paisagem passa, em sua opinião, essencialmente pela experiência, que se faz em grande parte pela contemplação, graças a uma maneira particular de se colocar o espírito em alerta, através dos sentidos, que o refinamento da tecnologia potencializa e diferencia em infinita acuidade. Ver a paisagem é também imaginá-la: “A paisagem e a imaginação nos parecem estar em oposição. Penso na diferença entre *soft* e *hard*, o mental e o físico, entre o pensamento e uma rocha. Mas penso também em sua equivalência, na transformação de uma coisa em outra. Por exemplo, o pensamento pode mover uma rocha. Uma montanha pode inspirar um pensamento”,⁸ escreve Viola. É o que ele se dedica a mostrar em toda sua obra e particularmente em *Hatsuyume (First Dream)* (56’) de 1981.

A paisagem, assim, é uma relação entre espaço interior e espaço exterior. “A paisagem pode existir como um reflexo sobre as paredes internas do espírito ou como projeção externa de um estado interno”,⁹ observa Viola. Em texto posterior, ele explica: “Em 1976 realizei um trabalho intitulado *Migration*, em que posicionei uma câmera focalizando uma gota de água, revelando assim que as propriedades ópticas da gota d’água criavam uma minilente do tipo olho de peixe; em consequência, a imagem do cômodo inteiro e de tudo que lá se encontrava era visível nessa gota. Em 1979, fui ao deserto do Saara na Tunísia e, utilizando uma lente de telescópio especial fixada numa câmera de vídeo, filmei miragens e outros fenômenos visuais provenientes dos efeitos de calor intenso sobre as ondas de luz que atravessavam o imenso espaço aberto. Sempre considerei que essas duas obras se relacionam – uma procura no exterior a exploração do espaço infinito, a outra visa à interioridade, à exploração de um micromundo; e assim as duas alcançam o mesmo ponto.”¹⁰

Se o visível é estratificado é porque as camadas de sentidos que nos permitem acessá-lo também o são, das mais simples às mais complexas. Os vídeos de Viola podem ser considerados meditações sobre a existência, impressões da filosofia zen ou dos pensamentos taoístas, reflexão sobre o ciclo contínuo da vida e sobre a mundanidade das aparências. Esse entendimento não é falso, e as numerosas referências de Viola a Daisetz T. Suzuki, Ananda K. Coomaraswamy, Mírcea Eliade ou C. G. Jung, entre muitos outros, testemunham seu interesse por essas questões. Que não configuram necessariamente o mais interessante. Pode-se também, de acordo com o próprio artista, entregar-se aos aspectos sensíveis que a imagem nos oferece e viver uma experiência estética susceptível de abalar nossas certezas mais elementares sobre o mundo, sobre as fronteiras entre aquilo que nos pertence e aquilo que não nos pertence. Assim, como observa John Walsh, o deserto de *Chott el-Djerid* “perde sua substância e se torna um véu cintilante e mutante, uma metáfora da vida que Viola assimila à noção *soufi* dos 70.000 véus de luz e sombra (...) entre nós e Deus. Você certamente está vendo apenas o primeiro véu – a seguir existem ainda outros 69.999!”¹¹

Viola considera que para ver é preciso diferenciar o tempo, que a percepção supõe desdobramento semelhante ao da música.¹² Daí essa forma de meditação visual que passa por processos de câmera lenta de distanciamento ou de suspensão. O personagem que anda na neve no início de *Chott el-Djerid* desloca-se em velocidade normal, mas está tão distante, que precisamos de um certo tempo para perceber que ele se move. Assim que nos damos conta de que esse ponto escuro é de fato um homem que avança em nossa direção, tomamos consciência ao mesmo tempo da paisagem imensa e gelada em torno dele, paisagem que logo aparece como a verdadeira coisa a ser vista, sem que tenhamos essa compreensão num primeiro momento. Vários minutos depois, quando vemos nitidamente o homem cair na neve, nos sentimos sendo lembrados de nossa escala humana. O homem sobre o rochedo em *Truth Through the Mass Individuation* (1976, 10'13") é, ele também, uma espécie de parâmetro na paisagem: ele ali permanece durante toda uma sequência na qual, em alguns minutos, a noite sucede ao dia, sendo a continuidade temporal garantida pelo barulho de um motor de barco que se advinha ao longe.

Ancient of Days (O ancestral dos dias), cujo título faz referência a uma obra de William Blake, joga com todas as possibilidades de captar o tempo que corresponde na realidade à natureza compreendida no sentido grego de *phusis*, dito de outro modo, a natureza concebida como movimento de crescimento e de eclosão. Viola encena o espetáculo improvável da involução do tempo físico – os eventos que vemos, digamos assim, 'no lugar' no tempo da visão, vão-se sucedendo ao inverso. A técnica do vídeo, entretanto, faz também ressurgirem antigas medidas de tempo: quando o artista acelera a imagem da trajetória do sol pela da sombra projetada do obelisco de Washington, esta desempenha o papel de um quadrante solar gigante. Ela nos faz perceber, enfim, o tempo mecânico da câmera que mostra o mundo de cabeça para baixo, como se tudo acontecesse tão rapidamente, que esse próprio movimento condensasse, em apenas três minutos de filme, as 12 horas 'reais'.

Tudo isso nos transmite um sentimento de espaço que tanto a imagem como o som podem, Viola insiste, nos restituir em parte iguais. De acordo com a maneira como nossos sentidos são solicitados, o tempo parece desenrolar-se mais ou menos rapidamente, e o espaço se comprimir ou, ao contrário, estar num estado particular de expansão. *Truth Through the Mass Individuation* enfatiza o papel que o som desempenha em nossa percepção do espaço: o mergulho de um homem e o som do rugido de um leão, a deflagração causada pelo fusil que o artista segura e que vemos atirando na direção do alto dos arranha-céus, o barulho de um trovão provocado por um címbalo jogado na água em meio a pombos e que permanece ressoando algum tempo depois que eles já se dispersaram. Essa dilatação específica que afeta nossa percepção das coisas é acentuada pela câmera lenta e contrasta com a última sequência, em que vemos um homem penetrar a escuridão em direção a um estádio, onde alto-falantes envolvem com seu rumor uma multidão que advinhamos reunida ao longe. Como isolar um som num conjunto de outros sons? Como diferenciar indivíduos no meio da massa? Como compreender aquilo que nos distingue do fluxo contínuo do mundo? "A proporção de um ruído de fundo num sinal sonoro é função da pureza desse sinal e designa em

12 "O pensamento é um processo, é uma energia, não uma coisa fixa. O pensamento é como a música. Ele deve se desdobrar para ser um pensamento." (B. Viola, entrevista não publicada com Anne-Marie Duguet, citada em Duguet, A.-M. *Déjour l'image*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 2002, p. 45).

13 Viola, 1992, op. cit., p. 81.

14 Idem, ibidem.

15 Para as necessidades da apresentação fiquei sobretudo interessado nos primeiros dois terços do filme. Encontraríamos no entanto outros elementos para análise em sua última parte, em que vemos as imagens de homens em transe se furando na carne com agulhas ou correndo sobre um tapete de brasas, imagens que se alternam com as de animais, o fogo, a água e as florestas.

16 Viola, Bill. Video-Black. The Mortality of the Images. In Violette, Viola, op. cit., p. 205-206.

17 Estranhamento que esconde talvez mais proximidade, como o mostra bem Jean-Christophe Bailly em seu livro *Le Versant animal* (Paris: Bayard, 2007) quando afirma: "É através da visão que vemos que não somos os únicos a ver, que sabemos que os outros veem, olham e contemplam" (p. 57).

18 Viola, Bill. Video-Black. The Mortality of the Images, op. cit., p. 206.

19 Platon, *Alcibiade* [133 a-b]. Trad. M. Croiset, Paris: Gallimard, 1991, p. 70-71.

termos técnicos a medida da potência de um ruído caótico numa zona desorganizada. Poderíamos também falar na 'proporção de um ruído de fundo na vida.'¹³ Nesse sentido, se pergunta Viola, "até que ponto podemos nos aproximar da verdadeira natureza das coisas?"¹⁴

Será que devemos, a fim de responder a essa questão, investigar nossa própria natureza? *I Do Not Know What It Is I Am Like* (1986, 89'), através da encenação de elementos pertencentes à biografia do autor, é uma interrogação sobre a identidade de cada um. O título significa literalmente não sei com o que me pareço. Trata-se de explorar essa coisa qualquer que poderia haver em comum entre uma pedra, um animal e um homem, e se conformar, ao mesmo tempo, com aquilo que sou.¹⁵

Não é porque o artista está constantemente presente em seu vídeo que podemos falar em autorretrato. Viola aparece mais como o personagem que dá a escala, que permite um ponto de vista sobre mundo, ponto de vista que vislumbra a imagem, através da qual ele observa, ele nos observa e nos obriga a nos olhar. A luz, mas também a escuridão são vetores, os meios dessa observação. Olhando, nossas pupilas se fecham de modo imperceptível. Esse *fade in*, a câmera pode esticá-lo, estendê-lo e explorá-lo como uma dimensão do visível. "O ponto focal negro em nossas vidas", escreve Viola num texto publicado em 1990, "é a pupila, e foi apenas questão de tempo até que alguém se desse conta e pensasse em utilizar um espelho. O espelho ideal desde o início da humanidade, é o fundo negro da pupila. Existe uma propensão natural do homem a olhar no fundo dos olhos do outro ou, por extensão, no fundo de si mesmo, um desejo de se ver vendo, como se o esforço de ver no interior desse pequeno centro negro do olho não revelasse apenas o segredo dos outros, mas também o segredo da totalidade da visão humana. Afinal de contas, a pupila é a fronteira e o véu, ao mesmo tempo exterior e interior."¹⁶ Viola vislumbra aqui o olho daquele que é o mais radicalmente estrangeiro,¹⁷ o animal, para se refletir enfim no olho do animal; aí então no trigésimo minuto, aparece na pupila de uma coruja, envolvida pelos gritos dos pássaros, referências ao espaço em que ela é vista.

"Olhar nos olhos é uma antiga maneira de auto-hipnose e de meditação", lembra Viola. "Em *Alcebiades*, de Platão, Sócrates descreve o processo pelo qual adquirimos conhecimento de nós mesmos através da pupila do outro e no reflexo do dele."¹⁸ Cito assim uma passagem longa do texto de Platão de onde extraí essas linhas e na qual Sócrates assim se exprime:

Não deixastes de notar, não é, que quando olhamos o olho de alguém que está diante de nós, nosso rosto se reflete naquilo que chamamos a pupila, como num espelho; aquele que olha vê sua imagem (...) Assim se o olho deseja ver a si mesmo, é preciso que ele olhe um olho, e neste olho a parte onde reside a faculdade própria deste órgão; esta faculdade é a visão (...) Bem, meu caro Alcebiades, a alma também, se quiser conhecer a si mesma, deve olhar outra alma, e nesta outra alma, a faculdade própria à alma, a inteligência ou ainda um outro objeto que lhe é semelhante.¹⁹

Esta última parte do texto é considerada obscura. Qual seria esse objeto semelhante à alma que se torna visível na pupila? Pareceria que Viola perseguiu, conscientemente ou não, essa interrogação.

No olho da coruja, vemos Viola consultar velhos tratados de anatomia, cercado de objetos cuja imobilidade é apenas aparente: um ovo ou ainda uma carapaça de caramujo, a princípio confundida com um cesto sobre o qual se encontra a lesma, do qual vai se separar imperceptivelmente. A câmera filma o monitor em que aparece a imagem dos olhos do pássaro. Até onde forçar a analogia entre o olho e a tela, o olho vivo e a câmera? Um olha o outro que não nos olha. “Na televisão”, escreve Viola, “a fidelidade sempre se referiu à imagem visual, não à realidade, e raramente à imagem retiniana, mesmo se a câmera pode ser considerada um modelo bastante grosseiro do ser humano (...). As imagens artificiais não representam a realidade com precisão, elas visam à imagem e não ao objeto, à percepção visual e não ao campo da experiência mental”.²⁰

20 Viola Bill, 1992, op. cit., p 79.

Ora, é a experiência que interessa ao artista. O que nos olha nos olhos dos animais senão nós mesmos concentrados sobre uma pupila? Minha pupila não se parece com todas aquelas que observo, humanas ou animais, como estas que vemos aqui? Mas essa visão estreita daquilo que poderia ser nossa natureza é logo arruinada se considerarmos a expansão visual e física de nosso corpo: o mundo que vê meus olhos e através do qual acessa meus outros sentidos atesta que este corpo se prolonga assim “até as estrelas”, para dizer com Bergson.²¹ Ao mesmo tempo, este corpo é penetrado, atravessado pelo grande fluxo da natureza, e qualquer modificação nesta o afeta por sua vez.

21 Ver Henri Bergson, *Les Deux Sources de la morale et de la religion*. Édition du centenaire. Paris: PU F, 1959: “Car si notre corps est la matière à laquelle notre conscience s'applique, il est coextensif à notre conscience, il comprend tout ce que nous percevons, il va jusqu'aux étoiles” (p. 1.194). (Se nosso corpo é a matéria em que nossa consciência opera, ele é a extensão de nossa consciência, compreende tudo o que percebemos e vai até as estrelas.)

I Do Not Know What It Is I Am Like seria uma natureza-morta? Poderíamos pensá-la, à visão de todas elas, entre as mais suntuosas naturezas-mortas flamengas do Renascimento que o filme evoca. Mas elas parecem mais destinadas a nutrir o artista, no sentido literal e figurado, do que a servir de simples citações. A pele escamada com os reflexos prateados do peixe morto é a mortalha suntuosa de um animal preparado para o ritual da mastigação, ao passo que a casca de ovo de calcário, progressivamente esmigalhada pelo empurrão de um organismo invisível, revela uma membrana que palpita e que se rasga, antes que o pintinho que ela continha apareça e agite seus pés como as mãos de um bebê. Ora, na realidade, o peixe comido pelo artista dá sinais de uma natureza bem viva; o morto assimilado pelo vivo contribui para a longa cadeia da vida. “Os modelos fundamentais dos seres humanos vêm da natureza porque somos parte da natureza”, escreve Viola. “E se considerarmos a essência do que constitui o mundo natural vemos que este é feito de *mudança* e de *processo*. Então descobrimos que existe no ser humano, à medida que ele atravessa a vida, um tipo de processo que em termos geológicos chama-se ‘sedimentação’, quando as camadas da experiência humana assemelham-se às camadas de sedimentação na terra.”²² E acrescenta que essas camadas, da mais superficial à mais profunda, com o passar dos anos, se sobrepõem e coexistem: “Assim, todas as experiências que você já experimentou vivem em você na vida e todas se tornam aquilo que definimos como uma pessoa. O invisível é sempre bem mais presente do que o visível.”²³

22 Viola, Bill. *Putting the Whole Bank Together*. Conversation with Otto Neumaier and Alexander Pühringer (1994). In Violette, Viola, op. cit., p. 270-271.

23 Idem, *ibidem*, p. 271.

Essa estratificação desestabiliza o ponto de vista, lança o descrédito sobre a capacidade do olho de traduzir fielmente o real. As coisas não se parecem: acreditamos ver um rochedo e olhamos um corpo vivo, uma espécie de polvo ou uma matéria viscosa, o interior de um animal. O ventre da terra é talvez um vasto organismo em que nasce espontaneamente a vida, que também surge da decomposição da carne de um animal morto que para viver pastou num campo que por sua vez o devora. A natureza cresce, se multiplica, mas não estaciona em lugar nenhum. A Hans Belting – que lhe ponderou que se cada um (como ele, Viola, o pensa) tem seu próprio horizonte, é preciso considerar que “a natureza existe muito além disso” – Viola responde: “a natureza não tem horizonte.”²⁴

24 Viola, Bill. Conversation between Hans Belting and Bill Viola. In Walsh (ed.), op. cit., p. 215.

A natureza é de fato sem limites. Ela produz seres que ela mesma absorve. Essa grande digestão acontece em sobressaltos sutilmente perceptíveis, e os raios no céu nublado testemunham um espasmo invisível, uma constrição cósmica ou a constrição de uma nuvem. A que se assemelha um bisão que pasta? A um conjunto de fluxos, de ingestões e de excreções; é um corpo que atravessa o alimento absorvido, assimilado e depois expelido em forma de excrementos. O bisão faz ao campo aquilo que o campo faz ao bisão, um é reflexo do outro. Olhar um animal pastando é entrar progressivamente no âmago de um universo de contemplação em que a calma se instala no espírito. Em uma nota de 1986, Viola registra: “Esses bisões e eu nos instalamos aqui durante oito horas. Eles estavam muito mais em seu meio do que eu. Eles simplesmente estavam aqui. Pura meditação, espírito-campo [*prairie mind*] em uníssono com a paisagem.”²⁵ Encontra-se Bergson em Viola. Em *Matéria e memória* o filósofo francês observa: “Esta erva em geral que atrai o herbívoro, a cor, o odor da erva sentidos e submetidos como forças (...) são os únicos elementos imediatos de sua percepção exterior. Sobre esse fundo de generalidade e de semelhança, a memória deles pode fazer prevalecerem contrastes que darão origem à diferenciações; o bisão distinguirá então uma paisagem de outra paisagem, um campo de outro campo; mas é aí, repetimos, que está o supérfluo da percepção e não o necessário.”²⁶ Basta que o supérfluo se torne o necessário para adotar o *esprit-prairie* de que nos fala Viola: contemplar o mundo como um ruminante e começar a saber, mesmo de modo ainda obscuro, com que nós podemos parecer.

25 Viola, Bill. Note, 1986. In Violette, Viola, op. cit., p. 138.

26 H. Bergson. *Matière et mémoire*, note 26, c'est Presses Universitaires de France, édition du centenaire, Paris, 1970, p. 299.

Gilles A. Tiberghien (Université Paris I, Paris, França) é mestre de conferências na Université Paris, Panthéon-Sorbonne, onde ensina Estética. É autor de várias publicações, entre elas *Land Art* (éditions Carré, 1993 [edição revisada em janeiro de 2011]), *Nature, art, paysage* (Actes Sud/Ensp, 2001), *Notes sur la Nature: la cabane et quelques autres choses* (Le Félin, 2005), *Emmanuel Hocquard* (Seghers, 2006), *Finis Terrae: imaginaires et imaginations cartographiques* (Bayard, 2007) e *Courts-circuits* (Le Félin, 2008). / gillestiberghien@noos.fr

Iracema Barbosa (Rio de Janeiro, Brasil) é artista e professora, faz doutorado em Artes na Université Rennes 2, França, onde viveu e trabalhou entre 2000 e 2009, tendo assistido aos seminários de Gilles A. Tiberghien, na Université Paris I, Sorbonne (2001-2004). / iracemabarbosa@orange.fr