

A FOTOGRAFIA COMO UMA MÍDIA ALEGÓRICA NO CONTEXTO DAS ARTES VISUAIS

Silvana Macêdo*

Resumo: Este artigo pretende refletir sobre a possibilidade da fotografia funcionar como uma mídia alegórica no contexto contemporâneo das artes visuais. Inicialmente, discute-se a importância do conceito do fragmento romântico na formulação da teoria de alegoria de Walter Benjamin. Em seguida, consideram-se os debates recentes sobre alegoria, que têm como base a teoria de alegoria de Walter Benjamin, examinando-se a produção de alguns artistas visuais que utilizam a fotografia. Examina-se a relação do conceito de *site* e *non-site* formulada por Robert Smithson, e vinculada a estes conceitos. Conclui-se que é possível conceber a fotografia de registro de ações e intervenções artísticas efêmeras como uma mídia alegórica. São abordados trabalhos de Robert Smithson, Richard Long, Hamish Fulton e Asikainen&Macêdo.

Palavras-chave: arte contemporânea, fotografia, alegoria, Benjamin.

[...] não é possível conceber um oposto mais óbvio ao símbolo artístico, o símbolo plástico, a imagem da totalidade orgânica, do que esse fragmento amorfo que é visto na forma da escritura alegórica. (BENJAMIN, 1998, p. 176)

1. O Fragmento Romântico

O fragmento é um conceito filosófico que deriva da teoria da arte dos poetas românticos alemães, também conhecidos como românticos de Jena (irmãos August e Friedrich Schlegel, Novalis, Ludwig Tieck, Schelling e Schleiermacher, entre outros). A visão da alegoria de Walter Benjamin está intimamente associada a este conceito e, por esta razão, farei uma pequena introdução a esse assunto, buscando ressaltar alguns aspectos que serão importantes na nossa investigação acerca da fotografia como uma mídia alegórica no contexto das artes visuais.[1]

Segundo Rodolphe Gasché, o fragmento romântico emerge como uma associação da filosofia de Johann Fichte com a tradição da escrita fragmentária de escritores moralistas ingleses e franceses (GASCHE, 1991, p. viii). Gasché explica que os românticos de Jena articularam o modelo do fragmento com a problemática da apresentação de idéias (*Darstellung*) na filosofia. A questão do *Darstellung* pode ser sintetizada através da seguinte pergunta: Como pode o absoluto (infinito) ser apresentado, se a apresentação é finita? Os românticos propuseram o conceito do fragmento como uma maneira de resolver este problema de apresentação do absoluto.

O fragmento romântico não é apenas uma parte quebrada de um todo ausente, mas é concebido como uma particularização do absoluto. Sendo um elemento finito, o fragmento faz uma proposição de apresentar o absoluto, mas apenas o faz incompletamente. Peter Osborne esclarece que, por ser explícito sobre sua incompletude é que o fragmento pode apresentar o inapresentável: "o fragmento paradoxalmente apresenta o infinito através da incompletude de sua forma finita." [2] O reconhecimento da impossibilidade de apresentar de forma completa o absoluto leva a uma série infinita de produção de mais fragmentos e de interpretações de cada fragmento.

Esta concepção é radicalmente oposta ao conceito do símbolo promovida pelos românticos tardios, como os poetas ingleses S. T. Coleridge e William Wordsworth. Há na concepção de totalidade orgânica do símbolo a intenção de apresentar diretamente o absoluto. O conceito do fragmento difere da idéia de totalidade do símbolo orgânico porque o fragmento é concebido como incompleto, mas é um indivíduo ou um sistema em miniatura. Schlegel usa a metáfora do embrião para explicar o paradoxo da completude e incompletude do fragmento: "Todos indivíduos são sistemas pelo menos em fase embrionária ou tendência." (SCHLEGEL, 1991, p.51) Como um embrião, um fragmento é um sistema com o potencial de ser mais do que apresenta, há uma dinâmica, uma estrutura integral.

A oposição entre símbolo e alegoria que se deu no século dezenove é relevante para a discussão da arte contemporânea, pois podemos encontrar noções recorrentes relativas à idéia de completude do símbolo no discurso da arte moderna formalista, bem como no aspecto fragmentário das obras da vanguarda e neo-vanguarda artística. Nos voltamos agora para a teoria de alegoria proposta por Walter Benjamin, que terá grande impacto nas discussões sobre pós-modernismo no contexto das artes visuais na década de 1980.

2. Teoria de Alegoria de Benjamin

No século dezenove, a alegoria havia se tornado um conceito negativo no discurso da estética romântica tardia,[3] sendo vista como um gênero inferior, convencional, racional e artificial, comparado à espontaneidade e à completude orgânica do símbolo. Esta oposição entre alegoria e símbolo tornou a alegoria em tudo que era indesejável na arte. Ao intervir neste debate, Walter Benjamin reformula o conceito de alegoria, articulando sua importância em termos filosóficos.

Ao pesquisar o teatro Barroco alemão em *A Origem do Drama Barroco Alemão* (1928), Benjamin desenvolveu sua teoria de alegoria, que se tornou uma obra fundamental no estudo da alegoria. Ao re-examinar a dicotomia entre símbolo e alegoria, Benjamin observa que a diferença entre os dois termos é dada pela categoria do tempo. Segundo ele, o símbolo tem uma qualidade momentânea, análoga ao "instante místico" quando a essência, ou significado "encarna" a forma. Alegoria, ao contrário, é construída como uma "progressão numa série de momentos", onde o significado separa-se da forma, devido ao excessivo acúmulo de símbolos (BENJAMIN, 1998, p. 165). Desta forma, a imagem alegórica comporta-se como um texto, pois o acesso ao significado não emerge unicamente da percepção da forma, mas da leitura ou decodificação de uma série de símbolos.

Portanto, o símbolo representa o desejo da apresentação (transcendental) de idéias através da forma, enquanto que alegoria tem um caráter mais conceitual ou semiótico. Benjamin explica que a forte oposição à alegoria era baseada neste aspecto lógico e discursivo, porque, para os defensores do símbolo, adicionar um significado extra a uma forma era visto como um procedimento artificial. Benjamin cita a crítica de Schopenhauer sobre este aspecto da alegoria:

[...] quando uma figura alegórica também tem valor artístico, isto se dá de maneira separada e independente daquilo que ela alcança como alegoria. Tal obra de arte serve a dois objetivos simultaneamente, a expressão de um conceito e a expressão de uma Idéia. Apenas a última pode ser o objetivo da arte; a outra é uma meta alheia, uma diversão insignificante de fazer uma imagem servir ao mesmo tempo como uma inscrição, como um hieróglifo... (BENJAMIN, 1998, p. 161-2)

A mais importante contribuição de Benjamin para a discussão sobre alegoria foi a proposição de que o nível alegórico de significação não seja convencional, mas sim filosófico. De acordo com Benjamin, o significado na alegoria emerge através do entendimento de sua estrutura dialética (entre expressão e convenção), ao invés de derivar de um código

convencional para interpretação.

No fragmento romântico também encontramos esta estrutura dialética. No fragmento 121 do *Athenaeum*, Friedrich Schlegel escreve: "Uma idéia é um conceito aperfeiçoado ao ponto da ironia, uma síntese absoluta da antítese absoluta, a contínua auto-criação de dois pensamentos conflitantes intercambiáveis". (SCHLEGEL, 1991, p. 33). O fragmento é concebido por Schlegel em termos dialéticos, sendo capaz de transcender-se pela dinâmica dialética. A interpretação da alegoria por Benjamin é baseada nesta estrutura dupla, no movimento dialético entre escrita e fala, palavras concretas e abstratas, som e silêncio, imagem e texto, mundo real e dos sonhos.

3. Alegoria no contexto da arte contemporânea

A controvérsia em torno da dicotomia entre símbolo e alegoria vai re-emergir no contexto das artes visuais nos debates entre críticos pós-modernistas na década de 1980. A concepção dominante do símbolo como uma totalidade orgânica, capaz de dar acesso direto ao significado (essência), foi associada ao discurso modernista formalista nas artes visuais, promovida por críticos como o norte-americano Clement Greenberg, como argumenta Fred Orton:

A teoria Modernista ou a dominante teoria da arte moderna é uma variante da teoria do símbolo e da ideologia Romântica da arte como manifestação do gênio, de poderes criativos que se estendem além da mera habilidade artesanal, aprendizagem ou técnica aplicada. Clement Greenberg é o Coleridge do Modernismo. (Orton, 1994, p. 201).

Por outro lado, a oposição à totalidade do símbolo orgânico pela alegoria foi associada aos procedimentos de vanguarda por Peter Bürger em sua teoria da avant-garde (Bürger, 1989). Bürger identifica montagem e colagem como gestos alegóricos que tornam explícita a ligação da obra vanguardista com a vida real e a fragmentação alegórica, destruindo a noção tradicional do objeto artístico e sua completude orgânica.

Fragmentação, incompletude, incompreensibilidade (impossibilidade da completude), imperfeição, são as principais categorias críticas da estética do romantismo alemão (românticos de Jena). Owens redescobre o romantismo como pós-modernismo, como uma ruptura do que veio anteriormente. Mas a confusão é que Owens critica o romantismo tardio do século dezanove (tipificado pelo simbolismo de Coleridge) e por esta razão pensa que sua teoria seja anti-romântica porque o romantismo tardio opunha-se à alegoria em favor do símbolo. Mas Owens formula sua teoria de alegoria a partir de Benjamin, que é uma leitura romântica da alegoria. Como já discutido anteriormente, Benjamin em *A Origem do Drama Barroco Alemão* reformula a teoria da alegoria através de categorias românticas. Owens também diz neste texto que o impulso alegórico é desconstrução. Paul de Man afirma que desconstrução é um resurgimento do romantismo (com referência ao romantismo alemão).

A interpretação de Coleridge do romantismo, com ênfase no símbolo, é baseada em Kant e Shelley, uma tradição que continuou até o modernismo. Mas esta foi uma rota que não engajou com o aspecto filosófico do romantismo de Schlegel. A idéia da completude orgânica do símbolo vem de Kant. No modernismo estético, a parte não é o todo, mas representa-o, tentando se livrar do nível lingüístico do significado, defendendo a idéia (Kantiana) de que a apreciação estética é capaz de dar acesso direto ao significado. Mas isso não é possível, porque nada pode ser diretamente simbólico, pois passa pelo processo de significação.

De acordo com Benjamin, a interpretação filosófica é alegórica, significando alegoricamente. A estrutura alegórica aumenta as possibilidades de interpretação crítica pois não deriva de um significado literal. Há uma distância entre o sentido literal/ estrutura de base e o real conteúdo, o significado crítico da obra, e o interpretante faz suas próprias convenções ou regras para interpretação.

Owens demonstra que aspectos alegóricos estavam presentes no modernismo, mas que estes foram suprimidos pela crítica moderna. O problema é que apesar de Owens reconhecer que a alegoria está presente na obra moderna, ele reverte a polaridade do símbolo e alegoria, privilegiando agora a alegoria. Ao fazê-lo, Owens re-estabelece a oposição que tenta desconstruir. Fred Orton enfatiza esta contradição:

[...] o discurso que ratifica e valida a arte pós-moderna sabe que toda arte visual deve ser entendida como figurada. Sabe-se que a arte Modernista e do alto Modernismo é conscientemente figurada para nos afetar como se não o fosse, para nos afetar como um símbolo, e que a arte Pós-moderna é auto-conscientemente figurada para nos fazer perceber que ela o é, ou seja, para nos afetar como alegoria. Ambos símbolo e alegoria são semelhantemente figuras e efeitos de linguagem. Não há representação, nem arte visual ou verbal sem traço de alegoria. A distinção entre arte Modernista e Pós-modernista deveria agora ser vista e entendida como difusa. Por que, então a crítica Pós-modernista – que sabe que esta distinção é difusa – quer continuar agarrada a ela? (Orton, 1994, p. 13)

Portanto, Orton mostra que a relação entre símbolo e alegoria deve ser compreendida em termos dialéticos ou como uma infinita desconstrução. Ao priorizar a alegoria, a crítica Pós-moderna, tenta fechar esta dialética em uma síntese prematura. Tal fechamento seria contrário à dinâmica alegórica formulada por Benjamin que é a fonte principal dos argumentos destes críticos.

4. A Fotografia como uma mídia alegórica

Entre as estratégias de produção artística contemporânea, está o ato de selecionar ou se apropriar de objetos, imagens, locais para interpretação alegórica, pois parte-se da idéia de que o mundo já é cheio de significado. Se a proposta é criar algo infinitamente produtivo, o próprio mundo já produz esta infinidade de significados, então o artista seleciona "pedaços" do mundo para interpretá-lo alegoricamente. Desta forma, as estratégias artísticas tornam-se apropriação ao invés de criação.

Partindo deste raciocínio, pode-se esboçar uma teoria romântica/alegórica da fotografia no contexto das artes visuais, pois através desta os artistas compõem, selecionam um enquadramento, apropriando-se do real. Nesta apropriação, o artista dá ao real um significado mais profundo. No gesto alegórico, não há uma direta representação do real, mas há uma seleção de pequenas partes do mundo, fragmentos que são usados para significar aquilo que seria impossível de ser apresentado completamente.

A fotografia e o ready-made são baseados na mesma lógica conceitual do fragmento romântico, pois é justamente na seleção da "moldura" ou enquadramento apropriado, que o significado emerge. Pode-se dizer que o significado esteja associado à incompletude do fragmento que se refere a algo que não está presente (totalidade). Cada fotografia seria, nesta perspectiva, um fragmento do mundo, não sua real totalidade, mas que nos remeteria a uma reflexão sobre aquilo que extrapola os limites da imagem.

Benjamin Buchloh considera os procedimentos de apropriação envolvidos no ready-made como alegóricos, focando numa versão (Marxista) de alegoria de Benjamin elaborada no *Projeto das Passagens* (Benjamin, 2002). Nesta abordagem, Benjamin compara a desvalorização do objeto apropriado pelo alegorista à desvalorização de objetos no processo de commodificação, que são destituídos de seu valor de uso em favor de seu valor de troca. Buchloh transpõe esta dinâmica para a discussão de obras pós-modernas constituídas de objetos produzidos em massa (Buchloh, 1982). Buchloh remarca que, quando incorporados à estrutura de obras de arte, tais objetos sofrem uma segunda desvalorização, perdendo seu valor de mercado, para adquirir um novo valor simbólico como arte. Buchloh cita os ready-mades de Marcel Duchamp como o exemplo mais radical de alegorização, sendo seu o significado mundano transformado, e seu novo valor como arte emerge unicamente pelas condições de recepção da obra (pela autoridade do artista alegorista), e não por suas características formais.

Pode-se considerar o uso da fotografia por alguns artistas como uma estratégia de "apropriação" de imagens de determinados lugares ou de experiências, performances ou intervenções, que posteriormente são re-contextualizadas em espaços expositivos. A fotografia de registro de ações artísticas atuaria de maneira análoga ao ready-made duchampiano, uma vez que é o contexto do museu que transforma a possibilidade de recepção de um objeto mundano em arte.

O artista conceitual americano Robert Smithson se destacou, na década de 60, ao desenvolver (entre outros artistas) uma prática contrária às noções do modernismo como defendido por Greenberg. Owens caracteriza a obra de Smithson como alegórica, pela seleção de sítios (*sites*) e apropriação de objetos para interpretação alegórica.

Os conceitos de *site* e *non-site* de Smithson referem-se à distinção entre locais ou sítios específicos e o museu ou galeria de arte, que são considerados por ele como *non-site* (um não-local). Desta forma, Smithson enfatiza que o contexto artístico do museu carrega todo o peso da tradição artística de recepção de obras, não tendo um significado específico como o que se daria em outros lugares. Esta distinção de *site* e *non-site*, é vista por Owens como uma dialética, na qual cada termo é mutuamente dependente. O *site* depende do não *site*, pois *site* seria uma negação do museu, um não-museu, então desta forma o museu definiria o *site*. O *non-site* torna-se um *site* através da exposição de fragmentos do *site*, como por exemplo, quando Smithson apresenta no museu as fotografias e filmes do seu projeto de land art *Spiral jetty*, entre outros trabalhos em que relaciona elementos expostos no museu com um lugar numa paisagem distante. Quando os fragmentos, ou seja, as fotografias, são expostas no *non-site* é que aquele local (a espiral construída no Great Salt Lake) se torna um *site*, ou seja, há um resgate, pela sua apresentação no museu, de seu significado como um local importante ou especial.

Outro trabalho em que podemos identificar esta relação dialética entre o espaço expositivo e ações em locais distantes, são as caminhadas (e sua documentação) de Richard Long e Hamish Fulton. Quando os fragmentos são expostos no contexto artístico é que sua caminhada torna-se uma obra de arte.

No texto de apresentação de seu website, Richard Long afirma que: "A natureza sempre foi registrada por artistas, desde as pinturas pré-históricas das cavernas, até a fotografia de paisagem do século vinte. Eu também queria fazer da natureza o tema do meu trabalho, mas de novas maneiras. Comecei a trabalhar na paisagem, usando materiais naturais como grama e água, e isto evoluiu para a idéia de fazer escultura ao caminhar." (LONG, 2000) [4]

Long vem explorando a idéia de caminhar como uma ação artística desde 1967. A maioria de seus trabalhos consistem da experiência da caminhada por determinado lugar, e seu diálogo com as fotografias expostas no museu ou galeria de arte. Já Hamish Fulton, outro artista inglês que vem explorando a caminhada como parte integral do seu processo artístico, além de expor as fotografias da experiência na paisagem, também usa texto e pinturas como parte de suas instalações no espaço expositivo. Através destes recursos, o artista estabelece um diálogo entre estes dois espaços, numa dinâmica que pode-se dizer, seja a mesma da relação *site* e *non-site* articulada por Smithson e Owens.

Nos trabalhos supracitados, o *site* ou local na paisagem obviamente não pode ser totalmente reconstruído no *non-site*, mas apenas os fragmentos que se referem ao todo podem ser mostrados. Tanto o lugar no mundo, quanto o fragmento no museu, são interdependentes nesse processo de significação.

Na alegoria a noção de contexto é muito importante, pois o significado é contextual. O contexto de um local específico (*site*) é inicialmente descontextualizado e posteriormente re-contextualizado. O fragmento do *site* no *non-site* dá acesso ao *site* no *non-site*: contendo uma infinidade de significados, apresentando o irrepresentável, mas fazendo-o incompletamente. As fotografias de documentação de intervenções efêmeras também podem ser compreendidas de forma alegórica.

the first mild day of march foi uma instalação *site specific* na galeria dos pássaros do Museu de História Natural Hancock, Newcastle, em colaboração com a artista Henna Asikainen e os músicos da banda experimental zoviet:france. Constituiu-se de som, uma pequena projeção de um pássaro voando no teto de vidro (que podia ser vista através de um telescópio), uma intervenção na iluminação de alguns dioramas.

Esta instalação apresenta uma estrutura alegórica, pois é construída através de uma coleção pré-existente. A própria coleção do museu também pode ser entendida como uma alegoria, que se propõe a interpretar o "livro da natureza". A instalação complica a legibilidade do texto científico que acompanha os espécimes, ao sobrepor novos níveis de significado, que frustram o desejo por um significado transparente para os objetos expostos. A efêmera intervenção na iluminação dos dioramas evidencia o aspecto não didático da coleção, funcionando como uma leitura específica de narrativas ocultas.

Ao abordar as fotografias de registro destas ações efêmeras, tanto na paisagem por Smithson, Long e Fulton, quanto registros de intervenções como o trabalho supracitado, alguns críticos poderiam se perguntar: onde está a obra? Existiu por um curto período e tudo que restou foi esta foto? Mas, pode-se argumentar que as fotos também sejam fonte primária do trabalho: ao ser apresentada no museu posteriormente é que seu significado emerge, em relação ao todo do tempo e espaço que a gerou. Neste sentido, o fragmento fotográfico é mais a ausência do que a presença, e o artista mais um apropriador do que o criador do real. Desmonta e se apropria de partes do real, apresenta-o através de seus fragmentos para interpretação de algo que sempre lhe escapa.

Referências

- BENJAMIN, Walter. The Origin of the German Tragic Drama. London and New York: Ed. Verso, 1998.
- BLANCHOT, Maurice. The Infinite Conversation. Minneapolis: Minnesota University Press, 1990.
- BUCHLOH, Benjamin, "Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art". *Artforum*, September, 1982, pp. 43-56.
- BURGER, Peter. Theory of the Avant-Garde, tradução do alemão ao inglês por Michael Shaw. Minneapolis: Minnesota University Press, 1974, 1989.
- GASCHÉ, Rodolphe. Ideality in Fragmentation, foreword in SCHLEGEL, Philosophical Fragments. Minneapolis and London: University of Minnesota, 1991.
- LACQUE-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. The Literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism. Minneapolis: Minnesota University Press, 1989.
- LONG, Richard, texto consultado em 08/12/2008, disponível em <http://www.richardlong.org/>
- ORTON, Fred. Figuring Jaspers Johns. London: Reaktion Books, 1994.
- OWENS, Craig. Beyond Recognition: Representation, Power and Culture. Berkeley: University of California Press, 1992.
- SCHLEGEL, Friedrich. Philosophical Fragments. Minneapolis and London: University of Minnesota, 1991.

Recebido em 18/10/2008. Aprovado em 27/11/2008.

Resumos

Title: Photography as an Allegorical Medium in the Context of the Visual Arts

Author: Silvana Macêdo

Abstract: This article reflects on the possibility of photography to work as an allegorical medium in the context of the contemporary visual arts. Initially, it is discussed the importance of the concept of the romantic fragment in the formulation of Walter Benjamin's theory of allegory. Afterwards, recent debates on allegory are considered, which are based on Benjamin's approach, investigating the production of some contemporary artists who use photography. The relation between site and non-site by Robert Smithson is examined, and within the perspective given by these concepts, one may conclude that it is possible to conceive the photography of documentation of ephemeral actions and interventions as an allegorical medium. The artworks approached are those by Robert Smithson, Richard Long, Hamish Fulton and asikainen&macedo.

Keywords: contemporary art, photography, allegory, Benjamin.

Titre: La Photographie comme un média allégorique dans le contexte des arts visuels

Auteur: Silvana Macêdo

Résumé: Cet article veut réfléchir sur la possibilité de la photographie fonctionner comme un média allégorique dans le contexte contemporain des arts visuels. Tout d'abord, on discute l'importance du concept du fragment romantique dans la formulation de la théorie de l'allégorie de Walter Benjamin. Ensuite, on considère les débats récents sur l'allégorie, qui a comme base la théorie de l'allégorie de Walter Benjamin, tout en analysant la production de quelques artistes visuels qui emploient la photographie. On analyse le rapport du concept de *site* et *non-site* formulé par Robert Smithson, et lié à ces concepts. On arrive à conclure que c'est possible de concevoir la photographie d'enregistrement d'actions et d'interventions artistiques éphémères comme un média allégorique. On aborde des travaux de Robert Smithson, Richard Long, Hamish Fulton et asikainen&macedo.

Mots-clés: art contemporain, photographie, allégorie, Benjamin.

Título: La fotografía como documento primario de Performance en las artes visuales

Autor: Silvana Macêdo

Resumen: Este trabajo se propone a reflexionar sobre la posibilidad de la fotografía funcionar como una media alegórica en el contexto contemporáneo de las artes visuales. Inicialmente, se discutirá la importancia del concepto de fragmento romántico en la formulación de la teoría de la alegoría de Walter Benjamin. En seguida, se considerará las recientes discusiones sobre alegoría, que tienen como base la teoría de alegoría de Walter Benjamin, examinado la producción de algunos artistas visuales que usan la fotografía. Se verificará la relación de los conceptos *síte* y *non síte* formulada por Robert Smithson, y vinculada a estos conceptos. Vemos en la conclusión que es posible concebir la fotografía de registro de acciones e intervenciones artísticas efímeras como una media alegórica. Se abordarán los trabajos de Robert Smithson, Richard Long, Hamish Fulton y Asikainen&Macedo.

Palavras-chave: arte contemporânea, fotografia, alegoria Benjamin.

Notas

[1] O fragmento romântico com certeza é um assunto complexo e não é o foco deste estudo, portanto farei apenas breve menção a pontos importantes ao nosso argumento, sem a pretensão de trazer aqui uma discussão ampla de suas implicações filosóficas, poéticas e artísticas.

[2] Peter Osborne, palestra sobre Estética Romântica, em 31/10/ 2001, na Universidade de Middlesex, Londres.

[3] É importante fazer esta distinção entre o romantismo alemão e o romantismo dito tardio, pois o primeiro é visto por muitos autores como um movimento pré-moderno, com idéias radicais e subversivas, em contraste com o segundo que se associa ao discurso do gênio e a expressão transcendental do símbolo. Maurice Blanchot afirma que: "[...] ao contrário da idéia corrente, observamos que o romantismo (pelo menos na sua primeira geração) possa ser visto como um protesto contra a turbulência do gênio, Novalis disse que o que é importante não é o dom do gênio, mas o fato de que o gênio pode ser aprendido [...]". *The Infinite Conversation*, Minnesota University Press, 1993, p. 354. Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy, no seu livro *The Literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism*, Minnesota University Press, Minneapolis, 1989, se referem ao romantismo alemão como "*romantismo teórico*", argumentando que será neste movimento a inauguração do projeto teórico na literatura. (p. 2)

[4] Nature has always been recorded by artists, from pre-historic cave paintings to 20th century landscape photography. I too wanted to make nature the subject of my work, but in new ways. I started working outside using natural materials like grass and water, and this evolved into the idea of making a sculpture by walking.

