



Sebastião Brandão Miguel

## A IMAGEM EMANCIPADA

Tese de Doutoramento em Arte Contemporânea,  
apresentada ao Colégio das Artes da Universidade de Coimbra,  
sob orientação do Professor Doutor Abílio Hernandez Cardoso e do  
Professor Doutor Luís António Ferreira Correia Umbelino

Coimbra,  
2014



UNIVERSIDADE DE COIMBRA



Sebastião Brandão Miguel

## A IMAGEM EMANCIPADA

Tese de Doutoramento em Arte Contemporânea,  
apresentada ao Colégio das Artes da Universidade de Coimbra,  
sob orientação do Professor Doutor Abílio Hernandez Cardoso e do  
Professor Doutor Luís António Ferreira Correia Umbelino

Coimbra,  
2014



C •

CA COLÉGIO DAS ARTES  
UNIVERSIDADE DE COIMBRA



Haverá biografia? Quando tinha seis ou sete anos, por aí, lançava bolas a uma parede, batia-as violentamente com uma raquete empenada, batia-as desalmadamente. As bolas voltavam a mim, agressivas, rápidas, capazes de me matar, não fosse eu hábil no desvio do momento que em mim se antecipava como uma voz que já não reconheço nem escuto. O demónio virá como uma bola de ténis quebrando o vidro da biografia. Milimetricamente, recordo-me. Por duas vezes não era uma bola de ténis, mas balas à procura de uma vítima, eu próprio, sentado no muro fronteiro à casa. Quero ainda quebrar o vidro. Vou quebrá-lo. Vou quebrar esta mão do lembrar.





Autobiografia (post Kosuth), 2014



Dedico à minha mãe Dinorá Brandão, e aos meus avós maternos Raul Brandão e Ana Cândida de Jesus.



## **Agradecimentos**

Aos meus orientadores Prof. Doutor Abílio Hernandez Cardoso e Prof. Doutor Luís António Ferreira Correia Umbelino, pela atenção, paciência, críticas e sugestões.

Agradeço à cidade de Coimbra pela admiração de um tempo novo. Ao Colégio das Artes – Universidade de Coimbra, pelo doutoramento com rumos surpreendentes. Ao João Marujo, Paula Lucas e Joana Val-do-Rio. Ao António Olaio, Pedro Pousada e Rita Marnoto.

Ao José Paulo das Neves e ao Alan Fontes, que me fizeram a última despedida.

À Maria do Céu Diel de Oliveira e ao Carlos Fortuna, que no voo de travessia do atlântico me acalmaram os ânimos.

Aos amigos do caminho, Maria Isabel Barreno, Miguel del Rey, Cristina Ando, Rosa Aibeo, João Gomes, Celina Oliveira, José Manuel e ao José Arriaga Cunha pelo acolhimento. Ao Arif Ali Shah e em memória de seu pai, Omar Ali Shah.

Ao Carlos Alberto Siqueira de Oliveira, amigo e irmão. Aos meus irmãos: Maria Aparecida Miguel e Máлак Miguel, Ana Cândida Miguel, Quêmeli Miguel, Simão Stock Miguel e Débora Miguel.

À Profa Santuza Abras, à Universidade do Estado de Minas Gerais e à Escola Guignard-UEMG.

Ao Pe. Luiz César Antunes. À Maria Angélica Melendi e Lucia Pimentel.

Ao Gustavo Cerqueira Guimarães, e o alerta dos autorretratos.

Aos amigos em Coimbra: Claudia Renault, Maria Continentino, Janaína Rocha, Barbara Tortatto, Lucas Hamu, Maria Raquel Dias Sales, Marcelo Rocha Brugger, Isaura Pena e ao João Pedro Figueiredo.

À Vanda Pignataro Pereira e ao Joaquim Lavarini.

Ao Cristiano Florentino, pela revisão ortográfica.



## RESUMO

Esta não é uma tese somente sobre o estatuto da imagem. A razão para isso é que nenhuma teoria é ou pode ser adequada à imagem e que o próprio estatuto provoca todas as ferramentas da reflexão teórica. Porque escolhi investigar imagens a partir da fotografia? Poderia falar de imagens a partir do desenho, da pintura e da tradição escultórica. Como inventar no espelho e aceitar os dogmas acerca da imagem, as definições que se tornaram convicções? Na escola de arte, embora tivesse habilidade para o desenho e para a pintura, meu interesse era nas imagens prontas. Uma tentativa de tirar o verniz das imagens é a chave daquilo que hoje chamo de *Imagem Emancipada*. Vemos isso nos pintores, nos cineastas que se divergem e se vê através da tecnociência. Como amante da arte não posso desenvolver meu interesse pela técnica mais do que meu interesse pela crítica. O projeto de um futuro em Warburg: a antropologia da cultura ocidental em que a filologia, etnologia, história e biologia convergem com uma iconologia do intervalo, no qual o trabalho incessante é a memória social. *A Imagem Emancipada* são os clarões dentro das imagens que buscamos. Embora tivesse influência dos planos de cinema, as imagens que buscava construir, sempre vieram de minhas referências de pintores e suas soluções de espaço, cor e, por que não dizer, tempo. Foi no início dos anos oitenta, com a atmosfera de regresso à pintura e ao figurativismo, que a fotografia encontrou terreno fértil para se desenvolver rumo a novas direções.

**Palavras chave:** fotografia, arte contemporânea, novas mídias, percepção visual, autobiografia.



## ABSTRACT

This is not a thesis that only covers image statute, and the reason is that no theory is, or can fit the image, and the thesis itself causes all theoretical reflection tools. Why have I chosen to investigate images from photograph? I could have talked about images from drawing, painting and sculpture tradition. How to invent in front of the mirror and accept the dogmas concerning the image and definitions that became convictions? At the art school, although I had the ability to draw and paint, my real interested was in finished images. An attempt to remove the varnish from images is the key of what I call today as *Emancipated Image*. We can see that in painters and filmmakers that diverge and see themselves through technology. As an art lover, I can not develop my interest for the critic. The project of a future in Warburg: western culture anthropology in which philosophy, ethnology, history and biology converge with an iconology of the recess, where the non stopping work is the social memory. *Emancipated Image* are the flash inside the images we seek. Although I had influence by cinema plans, the images I tries to build, always came from my references of painters and their solutions to space, color and why not mention, time. It was in the beginning of the 1980's, with the return atmosphere to painting and to figuration, that photography found breeding ground to develop towards new directions.

**Keywords:** photography, contemporary art, new media, visual perception, autobiography.



## SUMÁRIO

### INTRODUÇÃO 19

1. Imagem: clarões e desaparecimento 19
2. Fotografia: a arte e o objeto 24
3. Os Projetos 29

### **Projeto#1**

**Das imagens fantasmas, das imagens sociais e das imagens virtuais. 33**

### CAPÍTULO I 35

1. Comentar a *imagem* 35
2. O selvagem, o monstruoso e o exótico: *sudium e punctum* 45
3. Arte degenerada: sobre xenofobia, morte e desvios 57
4. Registro-documento 71
5. Caçando imagens 81

**Obra realizada:** Paisagens Estereoscópicas 102

### **Projeto#2**

**Das imagens emancipadas, das imagens como arquivo e das imagens cibernéticas. 109**

### CAPÍTULO II 111

1. Arquivos: Corpo Político 111
2. O Documento como Evento 118
3. Fotogramas e Movimento ou *When your eyes*: Attenborough e Björk na ponta dos dedos 130
4. Cibercultura 142
5. O pixel e o atlas 148

**Obras realizadas:** Exegesis Secular 159



## **Projeto#3**

### **Das imagens cegas, das imagens de cegos e das imagens efêmeras. 261**

#### CAPÍTULO III 263

1. Como você sabe disso tudo? 263
2. Narciso e a cegueira 267
3. Evgen Bavčar e as imagens de cego 276
4. Rodin além das esculturas e o polvo de Oki 284
5. Gênesis: dissolvendo as trevas 291

**Obra realizada:** Autorretratos de Cego 311

#### CONCLUSÃO 375

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 387

#### ANEXOS 411

ANEXO 1 411

ANEXO 2 433

ANEXO 3 439

ANEXO 4 443

ANEXO 5 447

ANEXO 6 455

ANEXO 7 485



## INTRODUÇÃO

### I. Imagem: clarões e desaparecimento

Esta não é uma tese somente sobre o estatuto da imagem. A razão para isso é que nenhuma teoria é ou pode ser adequada à imagem e que o próprio estatuto provoca todas as ferramentas da reflexão teórica. Só posso falar da *imagem* que como artista produzo — como se falasse de um lugar selvagem que escapa de todas as definições, de sistemas e mídias. Esta investigação é como uma caça. A floresta é a densa história, pilhas de livros, iluminuras, quadros, negativos, arquivos, filmes, despojos e papéis esquecidos.

Porque escolhi investigar *imagens* a partir da fotografia? Poderia falar de imagens a partir do desenho, da pintura e da tradição escultórica. Por qual motivo *ainda* escrever sobre a *Imagem* e sua *emancipação*? Não se comentou demais, explicou por demais o que deveria simplesmente ver e acreditar? O que vemos não teria de ser em palavras, e as imagens estão cheias de hábitos, carregadas de preconceitos e de crenças. Só se vê o que se está habituado a ver. Como inventar no espelho e aceitar os dogmas acerca da imagem, as definições que se tornaram convicções? Como romper essas aglomerações superpostas e abrir brechas?

Meu primado e minha formação visual começaram com os livros onde os textos cediam as imagens, e as imagens interpunham outras camadas nos textos. Na infância possuí livros dos Irmãos Grimm. Muitas vezes somente olhava as imagens e recontava as histórias como se numa única ilustração eu encontrasse o começo e o fim da fábula. Mais tarde de posse destes livros, recolhi estas ilustrações e os deixei com seus textos e enredos; bastava-me as imagens. Os livros sem suas gravuras ainda contavam histórias. Independentemente, narravam os mesmos fatos, porém eu havia *libertado* as imagens do *jugo* dos textos.

A imagem no cinema e seu apelo aconteceram durante muito tempo, a única forma de arte *real* e que pudesse ser considerada *verdadeira* (embora já fosse uma cópia, pois a divulgação do cinema sempre foi com *cópias*) com que eu tive contato. Na minha cidade não havia museus e exposições de arte. Havia sessões na sala escura no cinema que na minha cidade no início da projeção tinha sons e piscar de luzes coloridas para o ápice da abertura das cortinas e o começo da projeção na enorme tela branca. No início, antes de as cortinas abrirem totalmente, o filme ondulava no veludo vermelho. A imagem luminosa nas dobras das cortinas era minha epifania. Ali, finalmente com as cortinas abertas, me entregava à sedução luminosa. Naquele tempo pouco me importava o enredo ou a história que era contada. A fotografia em grande dimensão e seu movimento eram um prolongamento do *protocinema* que eu e meus irmãos fazíamos em nosso antigo quarto. Uma pequena fresta minúscula na porta principal; ali havia sido uma venda, quase na calçada e deixava entrar um feixe de luz que projetava na parede oposta a sombra das pessoas que caminhavam na rua.

Anos depois, já na escola de arte, embora tivesse habilidade para o desenho e para a pintura, meu interesse era nas imagens prontas. Gostava de fotocopiar e ampliar imagens de manuais, do *Diccionario Prático Ilustrado*, onde o traço do artista desconhecido passava a ser de minha autoria quando remontava colagens e superpunha com fotografias que eu mesmo fazia com uma câmara fotográfica barata e descartável. Já neste tempo não me preocupava a *qualidade* das imagens, importava-me nestas imagens como eu poderia manipulá-las até que considerasse que as havia libertado. Procedimento parecido com as folhas de ilustrações dos contos dos Irmãos Grimm arrancadas das páginas do livro. As imagens teriam de contar, ou me indicar sua verdadeira natureza. Esta tentativa de tirar o *verniz* destas imagens é a chave daquilo que hoje chamo de a *Imagem Emancipada*.

Paul Virilio em entrevista a Philippe Petit esclarece: (...) *sempre estamos enfrentando um fenômeno de colaboração ou resistência. Vemos isso nos pintores, nos cineastas que se divergem e se vê através da tecnociência. A cultura técnica é uma necessidade, como foi a*

*cultura artística. Desafortunadamente esta cultura não se tem desenvolvido e permanece sendo muito elitista. Não há democratização da cultura técnica. Frente ao objeto técnico, seja o que for, temos de novo de nos distanciar. Há que se criticar. O impressionismo é uma resposta a fotografia, e o documentário um rebote aos filmes de propaganda meramente comerciais. Hoje em dia falta uma crítica de arte sobre a tecnociência para colocá-la frente à técnica. Como amante da arte não posso desenvolver meu interesse pela técnica mais do que meu interesse pela crítica. Só a crítica pode nos trazer o conhecimento sobre a cultura técnica. Não há nenhum ganho sem perda. Quando se inventa um objeto técnico, por exemplo um elevador perde-se a escadaria. Quando foram inauguradas as companhias áreas, perdemos um pouco o transatlântico.<sup>1</sup>*

Ao investigar o legado de Warburg e sua estética da dimensão simbólica, busquei a determinação pelo conflito entre a imagem e o seu significado e o elo perdido com a arte que nos antecedeu e seus significados distantes e sacrificados. Deixar a imagem completa. Com Panofsky a imagem foi reduzida cada vez mais para uma decodificação, para o criptograma.

O projeto de um futuro em Warburg: a antropologia da cultura ocidental em que a filologia, etnologia, história e biologia convergem com uma iconologia do intervalo, no qual o trabalho incessante é a memória social.

Desenvolvi trabalhos distintos para poder estabelecer um diálogo com os textos e reflexões que aqui coloquei em pauta. A princípio, o desenvolvimento destes trabalhos foi como o tatear de um cego. Mas algumas descobertas fizeram-me tirar alguns véus. Embora outras visões ainda permaneçam ocultas, aqui devo mostrar estas *revelações* que a produção de obras artísticas nos apontou. Das imagens *prontas* encontradas em antiquários, até minha obsessão em escaneá-las e reimprimi-las nos suportes técnicos mais contemporâneos. Ou mesmo usar a câmara de um telemóvel com um *app*, que automaticamente cria um filtro e uma *memória*, foi o que fiz em duas produções: *Paisagens Estereoscópicas*, impressas em alumínio. E *Exegese Secular*, que foram

1- VIRILIO. *El ciber mundo, la política de lo peor*, p. 35

impressas em chapas de acrílico, ou uma impressão a jato de tinta chamada *fine art*.

Estas duas produções trouxeram, em seu rodapé, citações ou excertos de livros teóricos sobre imagem e fotografia, ou mesmo trechos de romances que falam sobre a tecnociência ou mundos futuros.

Esta dicotomia entre uso de tecnologia rápida, com imagens do passado, ou imagens contemporâneas com filtros que remetem ao antigo, foi uma tentativa de deslocar os sentidos e os discursos. Um *puzzle* em que os encaixes, como em Warburg, fazem sentidos com os espaços deixados em branco. Uma investigação em que os filmes, os seriados de televisão, os aplicativos para tablets fazem uma acepção e criam funções diversas para nossa tentativa em chegar à *Imagem Emancipada*.

Outro ensaio foi abordado quando me aproximei da pós-fotografia de Michael Wolf. Visitei lugares através do *Street View – Google Maps*. A captura dos lugares por onde viajei em Portugal e posteriormente ao redor onde residio no Brasil. A leitura e a captura são completamente distintas da realidade vividas nestes lugares. Pois os detalhes imprevisíveis capturados pela câmara do *Street View* nos traz outras dimensões e realidades para os contextos experimentados nestes sítios.

Georges Didi-Huberman, sensatamente, no livro *Sobrevivência dos Vaga-Lumes*, colocou-me em vigília: (...) ora, *imagem* não é *horizonte*. A imagem nos oferece algo próximo a lampejos (*luciole*), o horizonte nos promete a grande e longínqua luz (*luce*). “(...) a imagem se caracteriza por sua intermitência, sua fragilidade, seu intervalo de aparições, de desaparecimentos, de reaparições e de red desaparecimentos incessantes. É, então, uma coisa bem diferente pensar a saída messiânica como imagem (diante da qual não se poderá durante muito tempo mais acalentar ilusões, uma vez que ela desaparecerá *logo*) ou como *horizonte* (que apela para uma crença unilateral, orientada, apoiada no pensamento de um além permanente, na espera de seu futuro *sempre*). A imagem é pouca coisa: resto ou fissura (*fêlure*). Um acidente do tempo que a torna momentaneamente visível ou legível.”<sup>2</sup>

2- DIDI-HUBERMAN. *Sobrevivência dos vaga-lumes*, p. 82.

O objetivo de Didi-Huberman parece assim ser o de mostrar como a imagem, a verdadeira *luciole* contemporânea, pode em suas intermitências passageiras oferecer uma alternativa ao horizonte da luce dos estados definitivos. “Dar exclusiva atenção ao horizonte” observa o autor “é tornar-se incapaz de olhar a menor imagem”. Aquela “imagem-vaga-lume” cujo lampejo inesperado pode ser o primeiro “operador político de protesto, de crise, de crítica ou de emancipação.” Contra o horizonte da destruição da experiência, enunciado por Agamben, Didi-Huberman defende assim um núcleo indestrutível da experiência histórica que Benjamin já percebia como a nova beleza profética naquilo que desaparece.<sup>3</sup>

Essa fissura, intervalo ou falta é, dentro de minha investigação, o alerta apontado no texto *Sobrevivência dos Vaga-Lumes*, quando Pasolini, no início dos anos de 1960, devido à poluição da atmosfera sobretudo no campo por causa da poluição da água, aponta o desaparecimento dos vaga-lumes. Embora este alerta do poeta tenha sido uma observação política dentro de um contexto opressor, hoje, na contemporaneidade, os efeitos deste desaparecimento nos faz buscar a intermitência desta observação. *A Imagem Emancipada* são os clarões dentro das imagens que buscamos.

As mesmas imagens que tendem a perder o sentido mas que ainda deixam rastros e clarões e que teimosamente sobrevivem, e nós sentimos este pulsar. O livro de Didi-Huberman soa como um manifesto à tendência apocalíptica na análise da contemporaneidade. Resgata a possibilidade de resistência numa cultura para a qual a experiência histórica aponta a quebra e só entrevê a perda da imagem.

---

3- SCHOLLHAMMER. Resenha de *Sobrevivência dos vaga-lumes*, [goo.gl/ERzvST](http://goo.gl/ERzvST)

## 2. Fotografia: a arte e o objeto

Minha incursão na fotografia sempre foi com o pensamento na pintura. Embora tivesse influência dos planos de cinema, as imagens que tentava construir sempre vieram de minhas referências de pintores e suas soluções de espaço, cor e, por que não dizer, tempo. Foi no início dos anos oitenta, na atmosfera de regresso à pintura e ao figurativismo, que a fotografia encontrou terreno fértil para se desenvolver rumo a novas direções. Foi fundamental a transformação da qualidade de impressão graças à introdução da impressão em *cibachrome*, e aos primeiros efeitos computadorizados que permitiam uma altíssima qualidade. A fotografia entrou em competição também com a pintura de grandes dimensões, dado que a impressão já não perdia definição. Os museus começaram a colecionar fotografias em pé de igualdade com exemplares de qualquer outra arte, dando início à reavaliação de um gênero até então considerado documental.

Foi principalmente a escola de Bernd e Hilla Becher a ter a maior influência sobre esta disciplina artística. Desde o início da década de sessenta os Becher viajavam à procura de edifícios industriais abandonados para fotografá-los; colocando a objetiva da máquina em posição frontal, o olhar do artista é transmitido de forma impessoal e fria e o caráter documental é reforçado pela escolha do preto e branco. As fotografias tornam-se testemunhos de um tempo passado e adquirem o aspecto de vestígios, esculturas arruinadas, ou ainda de seres vivos abandonados. O trabalho dos Becher demonstrava o interesse pela interação entre o homem e o ambiente construído, pela reabsorção na natureza dos produtos que se tomaram inutilizáveis, da tendência contemporânea para o abandono e para o desperdício das coisas. A geração de artistas fotógrafos diretamente influenciada pelos Becher aprendeu com eles, sobretudo, a aparente falta de participação emotiva no motivo fotografado, o olhar frio e frontal, documental, que caracteriza a fotografia até os primeiros anos da década de noventa, e a perfeição técnica que torna o olhar ainda mais impiedoso. Esta atitude encontra-se nos trabalhos

de Thomas Ruff que, tal como nos edifícios dos Becher, fotografa e agiganta os rostos de pessoas captadas frontalmente, de um modo quase impiedoso. As fotografias retratam os modelos com uma expressão vazia que não atrai o olhar e não consente julgar o belo e o feio, mas que leva o espectador a concentrar-se nas imperfeições. O mesmo frio, mas com temas diferentes, é o de Candida Hofer, que preferiu fotografar espaços públicos, normalmente frequentados por muitas pessoas, durante o horário em que estão fechados. Nasceram assim fotografias de grandes dimensões de lugares desertos e desabitados, tais como bibliotecas, museus, escolas, teatros, prisões, fotos que dão ao espectador uma sensação de ansiedade e de desolação. A mesma modalidade, mas aplicada à fotografia ambiental, é a de Thomas Struth, que aborda temas díspares tais como famílias. Casas, museus, igrejas e paisagens, vistos como quem procura um desapego emotivo que não tem. Andreas Gursky fotografa cenários coletivos nos quais as pessoas existem, mas não se veem ou estão distantes, como se as vicissitudes humanas fossem atividades inúteis e o mundo um gigantesco formigueiro.

As fotografias dos artistas alemães são tomadas de consciência, aparentemente frias e indiferentes, e na realidade atônitas e impotentes, em que não é dada qualquer atenção aos aspectos espetaculares e à denúncia direta. Jeff Wall, representante do grupo canadiano, desenvolveu a sua própria metodologia afastada da dos fotógrafos alemães. O artista realiza as suas fotografias sociais preparando cenários semelhantes aos do cinema, programando e avaliando todos os pormenores; a fotografia é depois exposta numa caixa de luz para se valorizar a sua beleza formal.

Nos Estados Unidos, um protagonista da fotografia foi Robert Mapplethorpe, ele foi para o final do século passado o autor da pornografia homossexual como produto a inadmissíveis pressões e coibições do afluente mundo capitalista e da família tradicional. Mapplethorpe parodiou o classicismo de forma transgressora utilizando-se de composições que lembram esculturas gregas usando com maestria a fotografia p&b. O desenvolvimento do trabalho de Robert Mapplethorpe durante as últimas duas décadas do século XX revela uma visão forte e consistente de quem fez um esforço para

a perfeição e o equilíbrio entre assunto e forma. Seus primeiros trabalhos de 1970 e 1971 já possuem estas características do desdobramento que caracterizaria muito de sua arte na idade madura. Em 1970, Mapplethorpe concluiu a escola de arte na Pratt Institute no Brooklyn, onde produziu pinturas, desenhos e esculturas, e começava a experimentar em outras áreas.

Não tirava suas próprias fotos, mas explorava a idéia da apropriação de imagens e objetos e estava questionando as noções tradicionais de criação e originalidade. Fazia arte com pedaços rasgados das páginas de livros e revistas. A assimilação deliberada deste material impresso representou uma aceitação destemida da imagem comercial, como as da mídia tornando-as legítimas para o universo da arte, sublinhando a universalidade e importância da imagem fotográfica na cultura do século XX. Estes conceitos tinham sido promovidos antes por Man Ray e Marcel Duchamp e no trabalho de Andy Warhol que Mapplethorpe admirava. Mapplethorpe usou uma foto publicada da infância de Warhol para um de seus primeiros trabalhos. Nesta fase inicial de sua carreira insistia no reconhecimento da fotografia como um objeto.

Ainda nos Estados Unidos, mas com uma metodologia completamente diferente, trabalha Cindy Sherman. No limite entre a performance e a *body art*, a artista muda de papel como se fosse uma atriz, transformando-se numa senhora dos anos cinquenta, numa Nossa Senhora quatrocentista, numa adolescente inquieta, assumindo, de cada vez, identidades diferentes. E precisamente o fato de se fotografar a si própria travestida e encarnando outrem, que faz com que as suas fotografias não sejam autorretratos. O processo técnico é o de um diretor de fotografia: o abrir da objetiva não é senão o último ato de um processo que implica a invenção da história, a atenção meticulosa da cenografia, do travestir; da maquiagem, da escolha da luz adequada.

Nas fotografias mais recentes, a artista não retrata o seu rosto, criando verdadeiros cenários que põem em cena objetos que produzem um efeito de horror ou de repugnância, e que se podem interpretar como um olhar irônico sobre os tempos atuais. Uma diferente utilização da fotografia foi explorada pela artista americana Nan Goldin,

realizando um diário íntimo através de instantâneos, frequentemente expostos em série. Os *Slide Show* reúnem as imagens em relatos crus e comoventes. A pouca atenção prestada à componente técnica dá a impressão de que se tratam de fotografias que qualquer pessoa poderia tirar, favorecendo a identificação entre o espectador e a obra. As drásticas mudanças, que levaram tão rapidamente ao fenômeno da globalização, acompanham a incessante evolução tecnológica da fotografia em movimento. Na arte da fotografia em movimento (vídeo e cinema) a obra é concebida como um quadro em movimento e como um ideal prosseguimento da pintura.

O meio não é a mensagem, como afirmava o sociólogo Marshall McLuhan em relação à televisão, mas apenas a maneira mais eficaz de a transmitir. Muitos dos artistas que utilizam a arte vídeo são, de fato, também pintores ou escultores. Não obstante muitos realizadores cinematográficos, como Peter Greenway e Píer Paolo Pasolini, terem dado um grande contribuição à arte vídeo, não devemos confundir os dois diferentes meios expressivos. Por arte vídeo entende-se uma imagem bidimensional que se dilata no tempo, sem ter fins narrativos ou exigências espetaculares como o cinema, o videoclipe ou a televisão.

A fotografia, ao ser influenciada pela pintura, também a influenciou e de tal forma que lhe motivou profundas alterações. Foi a fotografia que proporcionou o fato de a pintura se libertar da necessidade de representar a realidade. Alheia a esta situação não ficou a corrente Impressionista, que se libertou dos preceitos do Realismo e da Academia. Aos Impressionistas já não interessava o retrato fiel da realidade, mas em ver o quadro como obra em si mesma. Advém desta situação de que conclusão que a fotografia estava mais bem posicionada e pronta para captar o naturalismo e o realismo que se evocava na pintura.

A diferença entre a fotografia e a pintura contemporâneas, à parte as técnicas e os materiais, está apenas na execução da obra, isto é, a fotografia contemporânea à temática, a composição, à mensagem, às emoções, às influências, às tendências da expressão artística são comuns às da pintura. Tendo por base este preceito e a ressalva

das técnicas e dos materiais, o que distingue a fotografia da pintura é a captura instantânea da máquina fotográfica em um primeiro momento, já que as técnicas de manipulação fotográfica subvertem este primeiro momento. Esta prática se distancia muito do mito *da rapidez do click fotográfico*. Ao incorporar as técnicas digitais em seu processo de trabalho, o artista se utiliza da fotografia apenas como um dos meios para se aproximar do conceito pictórico.

### 3. Os Projetos

Minha tese se afasta dos conceitos pictóricos para debruçar sobre a fotografia em meios mais amplos. Está dividida em três projetos e três momentos com cinco temas cada capítulo. Dentro dos projetos desenvolvi obras que pudessem dialogar com as minhas reflexões. O processo às vezes começava pela produção das obras e depois a pesquisa reflexiva, ou mesmo no percurso de escrever deflagrava-se a vontade de elaborar uma obra para ter o esclarecimento de minha investigação.

#### **Projeto#1- Das imagens fantasmas, das imagens sociais e das imagens virtuais.**

Faço aqui, reflexões sobre fotografia, que na verdade eram meras descrições para se *ler e comentar imagens*. Faço uma revisão do conceito do *outro*, ou me deparar com representações de deformações físicas, ou o processo de colonização que tendia a refutar o diferente como curioso, bizarro ou inferior.

Trata-se de uma aproximação das imagens e do jogo da morte, o processo na contemporaneidade em chocar pelo experimento, aumentar o grau de percepção da imagem. A partir daí aproximar-se de arquivos e de documentos, e as possibilidades de confronto na investigação das imagens dentro do tempo e da história: *se, ao ver, somos vistos, esta correspondência já estaria inscrita em nossa essência. Vemos o que queremos ver. Recusamos aquilo que nos é diferente. Como se tornar isento e elevar a discussão fora do desejo e mais próximo da fonte?*

Neste projeto, investigo a partir de W. J. T. Mitchell, a crise da teoria sobre imagens e como neste processo a família de imagens nos conduz a percepções equivocadas, e/ou desencontradas diante dos simulacros. Retomo o início de minha carreira como artista e a importância da fotografia a partir dos conhecimentos técnicos do artista e professor Dieter Jung. Uma breve revisão história dos meios mecânicos e início da fotografia. A fotografia como *curiosidade* e mero artefato tecnológico.

## **Projeto#2- Das imagens emancipadas, das imagens como arquivo e das imagens cibernéticas.**

Retomando o processo de arquivos estabeleço uma ligação entre os registros e os vazios. Uso para isso uma série americana chamada *Homeland*. Aproximo a personagem principal a pesquisa de Aby Warburg e seu monumental *Atlas Mnemosyne*. Fotos como *eventos* ou processos vivos para serem capturados e remontados. Comento sobre os documentários e seu processo de captura em vários formatos de câmera, emprego da ação ao vivo, *time-lapse* de alta velocidade, infravermelho, macro e microfotografia e técnicas pioneiras em 3D. Aproximo-me de uma cantora pop como Björk e um investigador como David Attenborough. O mundo da ficções e suas projeções que hoje já começam a se realizar como imagens virtuais, *Blade Runner* e o mundo onírico e das imagens e réplicas. Trago as teorias de Pierre Lévy, que comenta que, para cada uma das grandes modalidades do signo, texto alfabético, música ou imagem, a *cibercultura* faz emergir uma nova forma e maneira de agir. Localizo-me nestas informações na Estação parque do Metropolitano de Lisboa, onde a artista Françoise Schein construiu uma teia e um mapa das descobertas portuguesas até a carta dos diretos universais do homem. Este mapeamento me conduziu a minha obra de maior fôlego: *Exegesis Secular*.

*Exegese*, do grego “para levar para fora”, é uma explicação crítica ou interpretação de um texto, especialmente um texto religioso. Tradicionalmente, o termo foi usado primeiramente para a exegese da Bíblia; no entanto, no uso moderno ampliou para significar uma explicação crítica de qualquer texto, e o termo “exegese bíblica” é usado para uma maior especificidade. A *exegese* inclui uma ampla gama de disciplinas críticas: a crítica textual é a investigação sobre a história e as origens do texto, mas a exegese pode incluir também o estudo dos antecedentes históricos e culturais para o autor, o texto e o público original. A etimologia da palavra *secular* é relativo ao que é profano, mundano, relativo ao mundo.

### **Projeto#3- Das imagens cegas, das imagens de cegos e das imagens efêmeras.**

Introduzindo comentários a partir de um filme como *Jal Aljido Mot-hamyeonseo* escrito e dirigido pelo cineasta sul coreano Hong Sang-soo chego ao conceito de autorretratos e ao tema da cegueira. Nesta discussão é importante o pensamento de Derrida, sua curadoria e o catálogo da exposição *Memórias de Cego – o auto-retrato e outras ruínas*.

Narciso como tema de mergulho e cegueira. A lembrança que *figura* vem da mesma raiz de *ingere, figulus, fictor e effigies*. A utilização das imagens se generaliza e, contemplando-as ou fabricando-as, todos os dias acabamos sendo levados a utilizá-las, decifrá-las, interpretá-las. A *cadeira* de Joseph Kosuth que define a natureza tautológica da condição artística, onde se ressalta a responsabilidade de cada artista pela leitura de seu próprio trabalho.

Organizei autorretratos publicados no *Facebook* buscando a teatralidade da imagem e a incomunicabilidade de uma performance virtual.



**Projeto#1**  
**Das imagens fantasmas,**  
**das imagens sociais e**  
**das imagens virtuais.**



## CAPÍTULO I

### 1. Comentar a *imagem*

Em 1993, a cineasta belga Agnès Varda dirigiu, para um canal de televisão francês, uma série de vinhetas diárias chamadas *Une minute pour une image*, com o apoio de Robert Delpire, então director do Centre National de la Photographie (CNP). Em cada uma delas, alguém (um convidado ou a própria diretora) comenta uma fotografia escolhida. A imagem e o texto eram também publicados no jornal francês *Libération*, no dia seguinte à sua exibição na TV. Rosalind Krauss sugere que esse modo de abordar a imagem, sempre baseado na afirmação “é tal coisa”, representa um modo simplista de querer tocar o objeto fotográfico, tornando a imagem transparente.

Em 1960, Marc Garanger, pressionado pelo serviço militar francês, foi obrigado a fazer retratos de identidade para cerca de duas mil mulheres na Argélia ocupada. Sob as ordens de seu comandante de divisão, cada mulher era fotografada uma só vez, contra uma parede branca, em um único quadro, assentada em um banquinho. Nessa ocasião, foi a primeira vez que muitas delas foram fotografadas. A barreira da língua impedia o fotógrafo de se comunicar verbalmente com as retratadas. Nessa breve interação, foram registrados momentos de extraordinária intensidade. O olhar de algumas delas é brilhante; em outras, percebe-se um olhar distante e confuso. Muitas dessas mulheres usavam um véu. Eram berberes, vestindo um pano sobre a cabeça, mas não sobre o rosto. No entanto, muitos dos véus foram removidos para a realização da fotografia. Mesmo que elas estivessem sendo literalmente identificadas, são também subjugadas ao processo colonial. Hoje, passado um período de tempo, essas fotos são reconhecidas como uma celebração do orgulho e da resistência em face da dignidade que elas demonstram, embora as fotos tenham sido feitas sob *coação*.

Philippe Dubois, em seu livro *O Ato Fotográfico*, diz que encontramos um exemplo da designação pelo olhar frontal da posição *fora-de-campo* da enunciação fotográfica nas

fotografias de *mulheres argelinas* que Marc Garanger realizou em 1960. Observa que Marc Garanger diante da obrigação de fazer suceder-se diante de sua pequena câmara cerca de duzentas pessoas por dia. Uma população filtrada, esquadrinhada, devorada.

Um grande número de mulheres argelinas, que a prescrição obrigava a *baixar o véu* diante da objetiva. *Terrível desnudamento dos rostos de mulher, desprezando todas as tradições locais. É fácil adivinhar a relação de força, o esmagamento, a agressão e a humilhação que tal situação implicava. Em suma toda a violência e a cegueira do colonialismo.* Dubois nos lembra que, *quando olhamos essas fotos de mulheres argelinas sem véu, literalmente expostas ao voyeurismo policialesco do ocupante, quando se as observa na nudez de seu rosto e sobretudo na frontalidade firme e total de seu olhar – direto no eixo, em nosso olho -, temos de convir: jamais o menor sinal de vergonha, de fuga ou de derrota. Ao contrário, só a certeza, a força tranquila, o brilho inabalável.*

Dubois analisa que, de fato, o “milagre” dessas fotos deve-se por inteiro à inversão que se opera no face-a-face estrito. *Porque focalizam seu olhar na própria objetiva que as viola e pretende roubar-lhes a identidade, porque em nenhum momento o olhar foge, todas essas mulheres, em sua absoluta retidão, não apenas assumem plenamente o olhar que o ocupante faz pesar sobre elas, com tudo o que ele veicula de ignomínia, mas sobretudo, elas no-lo mandam de volta, elas devolvem-no a ele (a nós) mesmo(s).*

Para Dubois a posição do operador em seu ato e perante ele, apontando todo o dispositivo do qual ele não passa de um ator, cada uma dessas mulheres parece dizer-nos: “você queriam me ver, me impor seu olhar, vocês me obrigaram a tirar o véu do rosto.”<sup>4</sup>

.....  
4- DUBOIS. *O ato fotográfico*, p.184.



Fonte: Reprodução.

Fig.01

**Comentários de Agnès Varda (cineasta) para uma fotografia de Marc Garanger: *Algerian Woman*, 1960:**

*Eu conheço esta imagem, ela é dos arquivos do Exército. O fotógrafo manteve os negativos em uma gaveta por 20 anos. Foi durante a Guerra da Argélia, ele tinha sido convocado. Esta mulher e os outros moradores posaram para ele para os cartões de identificação obrigatórios que estavam sendo emitidos. Então, ele foi convocado, e ela foi obrigada a remover o seu véu. A violência contra ambos é particularmente visível na provocação incrível da mulher. Seu cabelo desarrumado dá a impressão da dor, da emoção, da agitação... A tensão em seu rosto, seu semblante amargo e raiva surpreendente sua expressão que diz NÃO. Ela pode ter um fim, mas não será subjugada. Eu sou movida pelo rosto dessa mulher... e por este fotógrafo que, ao fazer o trabalho sujo do exército, conseguiu capturar a verdade sobre o que estava acontecendo.*



Fonte: Reprodução. © Marc Garanger

Fig.02 "Algerian Women 1960," Marc Garanger

Garanger nos relata: *Eu fiz o meu serviço militar na Argélia. O exército francês tinha decidido que as pessoas deveriam ter um bilhete de identidade francês para ajudar a controlar os seus movimentos nas "aldeias de reunificação". Como não havia fotografos civis, fui convidado a fotografar pessoas de todas as aldeias circundantes: Ain Terzine, O Merdoud o Maghrine, Souk el Khrémis. De perto, percebi em seus olhos o primeiro testemunho silencioso de seus protestos. Para aquelas mulheres, a primeira experiência fotográfica foi violenta, foi contra sua vontade, suas crenças e sua cultura, ao mostrar suas faces sem véu para um homem desconhecido. A elas, minha homenagem.*<sup>5</sup> Como era

5- A la demande du journal Le Monde, le photographe est retourné en 2004 en Algérie, à la recherche de celles et ceux qui sont passés devant son objectif 44 ans plus tôt. FEMMES ALGÉRIENNES, PHOTOGRAPHIES DE MARC GARANGER 9 mai 2009, 4:01- online, <http://aftagram.wordpress.com/2009/05/09/>. Última consulta em 20/03/2013 às 17h24.

contra sua vontade, muitos soldados chamaram-nas “macacos”, um caso de humilhação. O jornal *Le Monde* solicitou ao fotógrafo que voltasse em 2004 à Argélia, à procura de quem foi fotografado 44 anos antes. Para Garanger — que não teve escolha, pois foi obrigado pelo seu oficial a fazer as fotos —, essas fotos foram uma importante forma de expressar a sua indignação. Refletimos que, embora ele tivesse a escolha, por uma questão de consciência, suas próprias convicções levariam-no a fazer as fotos com a mesma expressividade com que fez

A abordagem de *Une minute pour une image* é um exercício: o leitor confere a um objeto, lugar ou evento fotográfico uma certa legibilidade possível. Atribui significados, cria um sistema de signos e depois decifra-o. *Ler para compreender, ou para começar a compreender. Não podemos deixar de ler. Ler, quase como respirar, é nossa função essencial*<sup>6</sup>. O que reúne todas essas fotos na categoria do documentário é a crença quase devota no poder do aparato de registro — disparo, lente e pessoa —, de captar, *apenas imagem* ou índices dessa realidade. A diferença em relação à imagem estática é que o narrador aproxima e move nosso olhar (*zooms* da câmera) de acordo com seu testemunho. Penso que não é uma mediação, pois, se não, seria, como disse Susan Sontag, uma maneira simplista de encarar os fatos. Ao ver as outras mulheres fotografadas é que o documentário se torna *real*, gerando a sua imagem e oferecendo-a para além da captura da câmera.

.....  
6- MANGUEL, Alberto. *Uma História da Leitura*. p. 20. São Paulo: Companhia das Letras 2004.



Fonte: Reprodução.

Fig.03

**Comentários de Agnès Varda (cineasta) para uma fotografia de Gérard Marot (do livro *Collages*, 1983):**

*Tenho uma enorme quantidade de impressões fortes. Pornografia, a Pietá, aposentadoria, complexo de Édipo, mulheres idosas e amantes, mulheres incógnitas, e um garoto com seu pênis à mostra. Estranha colagem. Vou iniciar novamente. Pornografia. Olhos dissimulados sugerindo visão restrita. Neste caso, as mulheres são proibidas de olhar para o jovem adolescente. Aposentadoria. Elas estão a espera do benefício, Estas bravas mulheres e seus sapatos confortáveis, principalmente as viúvas, envelhecidas pelo tempo. Elas estão agarrando o que sobrou, um filho ou um neto. Elas o tomaram para si, mas onde ele se encontrava com seu olho risonho e longos pés? A Pietá. Na Pietá de Avignon o braço do filho está estendido para baixo. Aqui estão quatro madonas, e um menino Jesus que não quer dormir. Dorme, menino Jesus, feche seus olhos Caso contrário terá uma faixa preta sobre seus olhos também, e duas tiras sobre sua genitália como uma cruz bem no centro da imagem, onde cruza a lente focando esta pintura.*

Esta foto foi retirada do livro *Collages*, de 1983. Uma coleção de colagens fotográficas espirituosas envolvendo jovens nus em cenários variados. O famoso fotógrafo francês Gerard Marot, como seu contemporâneo Bernard Faucon, elegeu meninos como um tema persistente. Seus estudos anteriores de meninos nus é mais memorável nos livros *Anatomie du dormeur* (1982), *Les P'tits Mecs* (1983) e *Gymnopédie* (1984), em que meninos são representados em espirituosas colagens e fotomontagens criativas. Meninos nus são vistos voando acima do solo, caindo de um telhado, posando em uma janela de loja, intimamente deitados nos braços de uma estátua etc. A única edição de *Collages* foi publicada em Paris, em 1983, pela Imagine. Não houve impressões subsequentes, tornando esse livro uma raridade. É encontrado e vendido apenas em lugares especializados, por valores muito altos.<sup>7</sup>

Na sua narrativa, Agnès Varda comenta: *Vou iniciar novamente. Pornografia*. Sim, essa publicação pode ser considerada uma publicação erótica (pornográfica), impossível nos dias de hoje, pois tudo o que envolve menor e eroticidade constituem a categoria da *perversão* e do *tabu*. Ausente, então, da grande mídia, esse aspecto de raridade faz com que essa imagem no documentário de Varda torne-se uma expressão ampla. O que resta dessa publicação e de seu tempo é um minuto de um jogo verbal e de referências — possivelmente poéticas — que traz uma carga de antologia clássica na representação de jovens masculinos: os efebos, kourós, zéfiros e apolos em contraste com as senhoras maduras, que nos lembram a Vênus de Willendorf.

Camile Paglia, no seu livro *O nascimento do olho ocidental*, observa que *nossa primeira mostra de arte ocidental é a chamada Vênus de Willendorf, uma minúscula estatueta (11,5 cm) da Idade da Pedra, encontrada na Áustria Nela, vemos todas as estranhas leis do primitivo culto da terra. A mulher é ídolo e objeto, deusa e prisioneira. Está sepultada na massa volumosa de seu corpo fecundo. A Vênus de Willendorf tem um nome cômico, pois é desprovida de beleza, por quaisquer padrões. Mas a beleza ainda não surgiu como um critério para a arte. Na Idade da Pedra, arte e magia, uma criação ritual do que se*

<sup>7</sup>- Entrei em contato com o autor via *Facebook*, e ele prontamente se ofereceu a me enviar um exemplar que ele ainda possuía. Contudo, ainda assim, os valores continuavam expressivos: mais de €200.

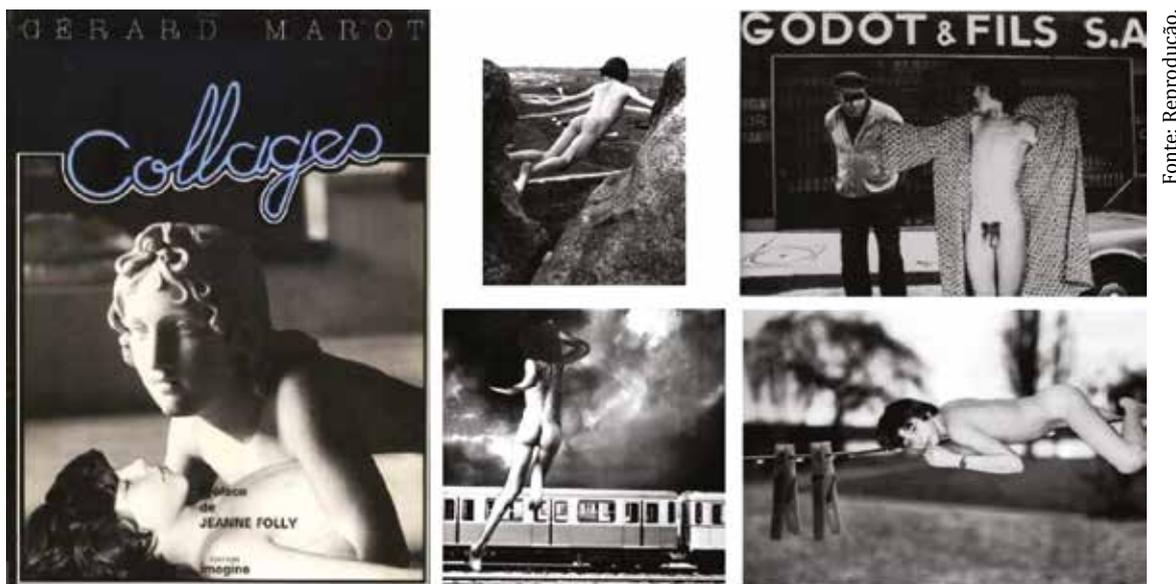


Fig.04 Capa e algumas páginas do livro *Collages*.

*deseja. As pinturas nas cavernas não se destinavam a ser vistas. A beleza delas para nós é incidental. Bisontes e renas cobrem as paredes, seguindo cristas e sulcos na rocha.*

Paglia nos adverte que, no latim, *mater* e *materia*, “mãe” e “matéria”, estão etimologicamente relacionadas. A *Vênus de Willendorf* é a mãe natureza como treva primeva, supurando formas infantis. É fêmea, mas não feminina. É túmida de força primal, inchada de grandes esperanças. *Não tem pés. Colocada de pé, cairia. A mulher é imóvel, sobrecarregada com seus montes inchados de seios, barriga e nádegas. Como a Vênus de Milo, a Vênus de Willendorf não tem braços. São barbatanas achatadas riscadas na pedra, não evoluídas, inúteis. Não tem polegares, e, portanto, nem ferramentas. Ao contrário do homem, não pode vagar nem construir. É uma montanha que pode ser galgada, mas jamais mover-se. Vênus é uma solipsista, uma contempladora do próprio umbigo. A femealidade é autorreferente e autorreplicante.*<sup>8</sup>

Observamos que, em arte, a memória das imagens traz uma pedagogia antiga. Corpos e gestos organizam-se sobre uma estrutura e uma *visibilidade* que acobertam outros corpos e gestos, pois criam elementos combinatórios que nos trazem outra *legibilidade*.

8- PAGLIA. O nascimento do olho ocidental. *Personas sexuais*.



Fonte: Reprodução.

Fig.05

**Comentários de Agnès Varda (cineasta) para uma fotografia de André Martin, (*Hand Operation*, 1968):**

*Mãos, mãos em toda parte. Seis no total. Mas somente uma, a do meio, encontra-se nua e aberta. É uma cirurgia de mão. As outras mãos usam delicadas luvas, como uma segunda pele. estas mãos trabalham para reparar, curar e costurar a mão nua, para que possa viver novamente. Temos uma mão mais passiva e outra mais ativa. Somos lembrados dos clichês humanistas: “A mão do ser humano pode fazer tudo” “Trabalhar de mãos dadas” “Uma mão lava a outra” Aqui as mãos cooperam mutuamente. Temos que lembrar que as vítimas e seus carrascos tem mãos igualmente. Recordemos as marcas nas mãos do Cristo. Também me lembro de um poema de Baudelaire. Eu sou a ferida e a faca. A vítima e o carrasco.<sup>9</sup> Se não me engano o poema se chama Heautontimoroumenos.*

.....  
<sup>9</sup>- *Je suis la plaie et le couteau! Je suis le soufflet et la joue! Je suis les membres et la roue, Et la victime et le bourreau!* (Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*)

Imagens devem ser explicadas, contadas, porque, como toda mediação entre o homem e o mundo, estão sujeitas à dialéctica interna. Representam o mundo para o homem, mas simultaneamente se interpõem entre homem e mundo<sup>10</sup>.

---

10- Cf. FLUSSER. *Nossas Imagens in Pós-História: vinte instantâneos e um modo de usar*.

## 2. O selvagem, o monstruoso e o exótico: *studium e punctum*

Como supomos que a imagem não “é tal coisa”, mas que pode ampliar seus circuitos, dependendo do espectador, podemos afirmar que uma imagem pode gerar fatos. Esses fatos estão nela mesma como um não simulacro, independentemente do instante inicial em que foi capturada.

Nem tudo são flores para a “prova de verdade” que a fotografia sempre pode representar. Desde a primeira metade do século 19, os pioneiros do registro fotográfico usaram a pretensa “verdade” da imagem fotográfica para ganhar fortunas reproduzindo, especialmente, os seres humanos considerados “exóticos, selvagens ou monstros” – muitos deles capturados como animais em seus países de origem e depois exibidos em feiras, circos e zoológicos das maiores e mais “civilizadas” capitais da Europa e Estados Unidos.

Por incrível que pareça, a última dessas grandes e populares exposições em zoológicos de “humanos exóticos, quase animais” foi realizada há pouco mais de 50 anos. Em 1958, em Bruxelas, Bélgica, a apresentação em uma jaula de uma “autêntica família de um vilarejo do Congo” foi interrompida antes da data prevista. Apesar do estrondoso sucesso popular que levava todos os dias multidões ao “espetáculo”, críticas na imprensa e pressão dos países vizinhos provocaram o fechamento do negócio. Não há registro sobre o destino da “autêntica família”.<sup>11</sup>

A mostra *Exhibitions L'invention du Sauvage no musée du quai Branly*, em Paris (29/11/11 – 03/06/12), explora as fronteiras entre o ténue, o monstruoso e o exótico. Misto de ciência e voyeurismo, exibicionismo e *show*, pede aos visitantes do mundo de hoje que revejam seus preconceitos. Uma grande variedade de pinturas, esculturas, cartazes, postais, filmes, fotografias, molduras, dioramas, miniaturas e costumes fornece uma visão sobre o alcance do fenómeno e sobre o sucesso da indústria do exótico, que cativou mais de um bilhão de espectadores, que, entre 1800 e 1958, maravilharam-se com mais de 35 mil pessoas de todo o mundo.

11- ORLANDO. *O animal humano*, <http://semioticas1.blogspot.pt/> - sábado, 3 de dezembro de 2011

Uma pesquisa que durou dez anos<sup>12</sup> levantou um *corpus* com vários milhares de documentos de mais de 200 museus internacionais e coleções particulares (incluindo o Museu do Prado, o Paris Musée des Arts Décoratifs, a Biblioteca Britânica, o Museu Victoria & Albert, a National Portrait Gallery, o Museu d’Histoire Naturelle, o Frankfurt Museu Histórico, o Musée du Quai Branly e a coleção particular reunida pelo grupo de pesquisa Achac), além daqueles advindos de cooperação transfronteiriça com mais de 30 países. Esta foi a primeira grande exposição internacional de abordagem do que tem sido chamado de *zoológicos humanos*. Em uma cenografia inspirada no mundo do teatro, a exposição histórica aborda tematicamente os chamados *exóticos* ou *aberrações*, bem como as reações do público a esses shows populares e científicos, que eram *avant-garde* em todo o mundo. Em um guia de áudio, Lilian Thuram<sup>13</sup> fornece seus comentários aos visitantes à medida que eles andam pela exposição para ver cartazes, fotografias, esculturas e outros itens, colocando-os em seu contexto específico.

Por meio de 600 itens, a exposição mostra como este tipo de *desempenho*, utilizado como propaganda e entretenimento, formou uma visão ocidental e influenciou profundamente certa percepção do *Outro* por quase cinco séculos.

As exposições desapareceram gradualmente a partir dos anos 30 do século XX, mas já criara o seu efeito de definir uma fronteira entre os expostos e os espectadores. O que suscita a pergunta: será que essa linha de pensamento ainda permanece hoje em dia?

Diversos meios de comunicação informaram sobre o desfile de “selvagens” do Brasil, os Tupinambás na entrada real do Rei Henri II em 1550, em Rouen; sobre a chegada dos embaixadores Siamese no Tribunal de Versailles em 1686; sobre a apresentação de 1654 de Inuits ao rei Frederik II em Copenhaga; e sobre o retorno do capitão James Cook para a Inglaterra com o “Noble Savage” Tahitian Omai em 1774. Este último inspirou uma peça que foi apresentada em Paris e Londres por muitos anos.

12- BLANCHARD. *Human zoos: science and spectacle in the age of empire*.

13- GENERAL CURATOR. *Human zoos, the invention of the savage*.



Fonte: Reprodução.

**Fig.06** Retrato de Antonietta Gonsalvus, pintado em 1585 por Lavinia Fontana (Musée de Blois, Suite 4).

A exposição também apresenta um retrato famoso de Antonietta Gonsalvus pintado por Lavinia Fontana (1585), retratando uma das crianças Gonsalvus, uma família das Ilhas Canárias conhecida no século XVI por sua pilosidade legendária.

O início do século XIX traz o surgimento de um novo gênero: a mostra étnica. Essas mostras, primeiramente, ocorreram em cafés e teatros antes de se espalharem para lugares cada vez maiores, com a inclusão de exposições e circos.

Esse processo de elaboração que exalta a diferença sedimenta o debate entre os deformados e os estrangeiros: deformação física, alterações psicológicas e geográficas são encenadas pela primeira vez e tornam-se o foco das exposições. A ideia ocidental da alteridade é o mote dessas mostras, que se tornam uma espécie de modismo nas diversas regiões da Europa que esperam conquistar ou estão em processo de colonização desses países. Nos estágios iniciais da colonização imperial, surgem teorias sobre a classificação e a organização da humanidade e sobre o conceito de raça: uma forma acadêmica de pensar as humanidades marcadas ao longo do século XIX. O fim dessas exposições teve várias razões: o declínio do interesse público, o desenvolvimento da indústria do cinema e novas formas de propaganda imperial.



Fonte: Reprodução. © Shorpy

**Fig.07** “John Uslie, órfão sem braços”, 28 de julho de 1922. National Photo Company Collection, negativo em vidro.  
Disponível em: <<http://www.shorpy.com/node/12676>>.

A palavra *gauche*, de origem francesa, corresponde ao *esquerdo* na língua portuguesa. Em sentido figurado, o termo pode significar *acanhado*, *inepto*. Qualifica o ser às avessas, o *torto*, aquele que está à margem da realidade circundante e que com ela não consegue se comunicar. É assim que penso a imagem *Armless Orphan*. Sua condição de *deficiente* estabelece um conflito. Na superação desse conflito, entra a imagem, um veículo possível de comunicação entre a realidade e a superação.

A foto em questão gerou vários comentários no sítio *Shorpy*, desde como John Uslie perdeu os braços até quando foi roubado por um amigo. A comoção da imagem levou



Fonte: Reprodução. © Shorpy

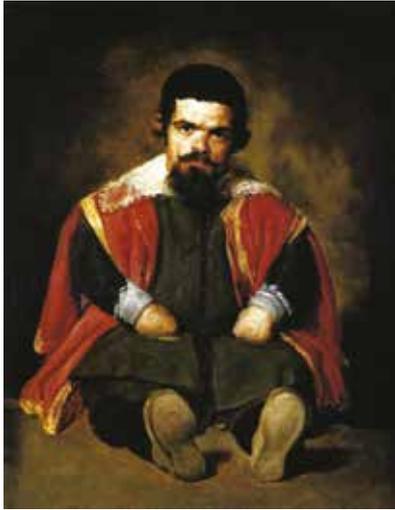
Fig.08 Disponível em: <<http://www.shorpy.com/node/12676>>.

várias pessoas a subscrever e opinar sobre as fotos postadas, a investigar sobre sua vida e, ainda, apresentar outras imagens, inclusive recortes de jornais relativos ao seu feito.

Essa consciência de uma realidade tensa gera um movimento “estética X ética” e produz a indagação filosófica sobre o sentido da vida, pergunta para a qual o artista só encontra uma resposta pessimista diante da desigualdade física do “outro”.

Lembra-nos das imagens e dos argumentos sobre a construção da obra de Diane Arbus, fotógrafa americana célebre por seus retratos. Sua temática principal na fotografia era “o outro lado”, mais angustiada, da cultura americana. Diane Arbus casou-se aos 18 anos com o fotógrafo Allan Arbus, com quem começou a fotografar. Depois de se separar, aprendeu com Alexey Brodovitch e Richard Avedon. No início dos anos 1960, deu início à carreira de fotojornalista e publicou na *Esquire*, na *The New York Times Magazine*, na *Harper's Bazaar* e no *Sunday Times*, entre outras revistas. Fotografou, basicamente, pessoas à margem da sociedade e pessoas comuns em poses e expressões enigmáticas.

Escolheu a máquina reflex de médio formato Rolleiflex com dupla objetiva, em substituição às máquinas de 35 mm. Fotografava com *flashes* em fotografias tiradas de dia. Duas bolsas Guggenheim (1962 e 1966) permitiram-lhe desenvolver melhor



Fonte: Reprodução.

**Fig.09** Retrato de um anão sentado no chão, ou *O retrato de Sebastián de Morra* (1645). Diego Velázquez (1599-1660). 106x81cm. Museu do Prado (Madrid).



Fonte: Reprodução.

**Fig.10** O anão Francisco Lezcano, ou *O menino de Vallecas* (1645). Diego Velázquez. Óleo sobre tela. Museu do Prado (Madrid).

um trabalho de autor, apresentado pela primeira vez em museu em 1967 (colectiva *New Documents Museum of Modern Art*). Em julho de 1971, suicidou-se tomando barbitúricos e cortando os pulsos. O catálogo da exposição retrospectiva que o curador John Szarkowski concebeu, em 1972, tornou-se um dos mais influentes livros de fotografia.

Porém, a temática de Diane Arbus não é uma novidade, remetendo-nos à temática de algumas pinturas do artista espanhol Diego Velázquez (Sevilha, 6 de junho de 1599 – Madrid, 6 de agosto de 1660). Como Diane, Velázquez partia da observação direta da natureza, seguindo sempre o rumo a que se propusera, não desviando ante nenhum obstáculo e nenhuma influência acessória.

Tentado extemporaneamente pelo que viria a ser a definitiva preocupação dos artistas modernos, Velázquez procurava estruturar suas telas nos jogos cambiantes do estranho e do peculiar. Os anões são um tema para poucos mestres da pintura. Velázquez, no entanto, ousou retratar loucos, bufões e anões. Uma tela que chama a atenção é *O anão Sebastián de Morra*, também intitulada *Retrato de um anão sentado no chão*.

Morra era um anão acondroplásico que foi morar no palácio dos reis da Espanha, Filipe IV e Isabel de Borbón, por uma única razão: servir de diversão para o príncipe Baltazar



Fonte: Reprodução.

Fig.11 *Las meninas* (1656). Diego Velázquez. Óleo sobre tela. Museu do Prado (Madrid).

Carlos. Sua atuação como brinquedo do príncipe durou apenas de 1643 a 1649, uma vez que o herdeiro do trono faleceu precocemente. Outro anão pintado por Velázquez foi *O menino de Vallecas*. Seu verdadeiro nome era Francisco Lezcano e seu papel na corte também era divertir o príncipe Baltazar Carlos. Fez companhia a Baltazar de 1636 a 1649. Endocrinologistas, analisando a fisionomia do menino de Vallecas, supuseram ter sido ele acometido de cretinismo.

Em 1656, Velázquez finaliza sua obra célebre, conhecida como *As meninas*, expressão portuguesa aplicada às damas de honra — ou de companhia — da princesa Margarida María, representada no centro do quadro. Em 1666, no inventário do Palácio, esse

quadro havia recebido a denominação de “*Su Alteza la Emperatriz con sus damas y un enano*”. Em 1734, foi intitulado “*La familia del rey Felipe IV*”. Somente em 1843 recebeu a denominação de “*Las Meninas*”, quando foi incluído no catálogo do Prado por Pedro de Madrazo. Além da figura de Velázquez, em autorretrato, vê-se, ao centro do quadro, a Infanta sendo atendida por duas damas de honra: María Augustina Sarmiento, que lhe oferece uma jarra de água, e Isabel de Velasco. No ângulo direito, estão os *añãos Mari Bárbola* e *Nicólas Pertusato*. O plano mediano está ocupado pela dama de honra Marcela de Ulloa e, a seu lado, um guarda-damas sem identificação. Atrás, em uma porta aberta, aparece José Nieto, aposentador da rainha. Finalmente, refletidos em um espelho, ao fundo, os reis Felipe IV e Margarida da Áustria. Michel Foucault analisa:

Talvez haja, neste quadro de Velázquez, como que a representação da representação clássica e a definição do espaço que ela abre. Com efeito, ela intenta representar-se a si mesma em todos os seus elementos, com suas imagens, os olhares nos quais ela se oferece, os rostos que torna visível, os gestos que a fazem nascer. Mas aí, nessa dispersão que ela reúne e exhibe em conjunto, por todas as partes um vazio essencial é imperiosamente indicado: o desaparecimento necessário daquilo que a funda – daquele a quem ela se assemelha e daquele a cujos olhos ela não passa de semelhança. Esse sujeito mesmo – que é o mesmo – foi elidido. E livre, enfim, dessa relação que a acorrentava, a representação pode se dar como pura representação.<sup>14</sup>

Penso que, ao inserir as deficientes *Mari Bárbola* e *Nicólas Pertusat*, além de si próprio em autorretrato num jogo de espelhos, Velázquez já aponta a questão modernista do “outro”, criando uma intrincada rede de afinidades que está no núcleo da “cena”.

Essas aproximações também me remetem a um fotógrafo americano do início do século XX: Lewis Wickes Hine.<sup>15</sup> Barthes seleciona uma fotografia de Hine em que aparecem duas crianças “anormais” de uma instituição de New Jersey. Barthes não vê as cabeças monstruosas e os perfis deploráveis: *Desprezo todo saber, toda cultura... vejo apenas a imensa gola Danton do garoto, o curativo no dedo da menina*.<sup>16</sup>

14- FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. 20-21.

15- Lewis Wickes Hine (Oshkosh, 26 de setembro de 1874 – 3 de novembro de 1940).

16- BARTHES. *A câmara clara*, p. 78-79.



Fonte: Reprodução.

Fig.12 Anormais em uma instituição, New Jersey, 1924. Lewis H. Hine.

O caso da fotografia e sua história desde a metade do século XIX é um bom exemplo para elucidar a evolução dos usos sociais e culturais de um suporte técnico. Concepção de Roland Barthes em *A Câmara Clara* sobre a relação da fotografia com o desenvolvimento do individualismo, nos permite esboçar as bases de uma abordagem subjetiva e ampla em causa com o complexo funcionamento dos discursos sociais, ao contrário de um discurso puramente teórico que nos traz a imagem como *objeto* em uma análise imanente. Barthes considera a probabilidade de estabelecer uma teoria, mas resiste em apresentar um arremate sobre o estatuto da fotografia. Prefere falar da experiência de estar perante de algumas imagens. Seu ponto de vista não é o de um produtor (*operator*), também não ambiciona falar como aquele que é representado pela fotografia (*spectrum*), mas como observador (*spectator*).

*Studium* e *Punctum* são dois conceitos fundamentais elaborados por Barthes em *A Câmara Clara*. *Studium* se refere a uma leitura com critérios e objetivos definidos, algo que tem mais a ver com uma metodologia para a abordagem da imagem, seja ela qual for. Esta é uma possibilidade que Barthes não menospreza, e podemos dizer que, como crítico e intelectual, o interesse que mantém pela fotografia se dá exatamente por este viés. Ele foi, de fato, um grande leitor de imagens, professor e crítico importante, sendo todas essas atividades ligadas à ordem deste *Studium*. Já o *Punctum* é algo que parece

*decorrer da própria imagem, algo que lhe toca independentemente daquilo que seu olhar busca. Ligado ao afeto, é algo difícil de comunicar e, sobretudo, compartilhar.*<sup>17</sup>

*A Câmara Clara* é um livro distinto; nos últimos 30 anos desde a sua publicação, ocupa um lugar canônico no estudo da fotografia. A natureza dessa influência permanece obscura - o que exatamente se aprende a partir de *A Câmara Clara*? Barthes certamente escolhe ser abrangente; ele não tem interesse nas técnicas fotográficas ou em argumentos sobre o estatuto da fotografia como arte e nem mesmo no seu papel na mídia ou cultura contemporânea.

O que então foi que Barthes encontrou nas fotografias? Na primeira metade do livro, ele elabora uma distinção entre dois planos da imagem. A primeira, que ele chama de *studium*, é o tema manifesto, significando o contexto da fotografia: tudo o que pertence à história e à cultura. O *studium* é um tipo de educação. Barthes chama de *punctum* o aspecto, muitas vezes um detalhe, de uma fotografia que mantém o nosso olhar sem ser condescendente com um mero significado ou beleza.

Subjetivo, o livro permite que Barthes inicie um *ministério*, o que faz com que seu livro seja tão comovente. Tendo perdido sua mãe, com quem tinha vivido a maior parte de sua vida, ele vai à procura de seus ente queridos nas fotografias antigas. *A Câmara Clara* é um livro curto no qual Barthes estava olhando para a natureza ontológica da fotografia. Ele começa a notar que a fotografia está intimamente ligada ao seu *referente*. Falar de uma imagem é muitas vezes falar de um objeto com um conjunto de limites específicos. Tentar elevar a imagem para o nível de uma categoria, subjacente a esta abordagem, é buscar algo *visível*. O visível pode ser nomeado. O que acontece em seguida a este movimento é a passagem do tempo? São as configurações na tela, os padrões de claro e escuro, a presença e ausência de fluxo de pessoas e objetos uma imagem? Esta pluralidade e heterogeneidade podem ser reduzidas para o singular? Barthes discute a experiência humana de ver a fotografia; o espectador da fotografia é separado da verdadeira imagem. A criação e visualização de imagens pressupõe um

17- ENTLER. *Para reler A Câmara Clara*, FACOM - nº 16 - 2º semestre de 2006 p. 4-9.

contexto. Em geral, não pensar em imagens como veículos de experiência. Em uma sociedade muitas vezes dominada pelo espetáculo segue-se que as imagens são quase sempre expressas em um contexto que leva a repensar a relação que temos com elas. A natureza da fotografia é bastante efêmera dentro de sua própria experiência base. As imagens podem ser baseadas em um processo interativo e não podem ser divididas em imagem *versus* espectador.

No livro, Roland Barthes apresenta uma série de trabalhos de fotógrafos conhecidos, traça sua percepção própria sobre as imagens baseando-se, sobretudo, nestes dois aspectos: o *studium* e o *punctum*. O *studium* seria o “visível”, objeto de análise geral nas fotografias: aspectos que determinam o contexto de época, a cultura; e o *punctum* seria o “detalhe”, algo instigante que toma a atenção, parecendo sair da foto para tocar o observador.

*Nota sobre a fotografia* é o subtítulo do livro *A Câmara Clara* e Barthes faz uma correlação entre a câmara clara e a câmara escura, ou obscura, do equipamento fotográfico. Na primeira, a imagem é copiada pela mão humana e, na segunda, ela é reproduzida pela máquina, sem a intervenção do homem. A intenção de Barthes é mostrar como a presença do espectador é importante para a definição do que é propriamente fotográfico. Diz Aumont:

Barthes opõe duas maneiras de apreender uma (mesma) fotografia, o que chama de foto do fotógrafo e de foto do espectador. A primeira emprega a informação contida na foto, sinais objetivos, um campo codificado intencionalmente, o conjunto dependendo do que chama de *studium*; a segunda advém do acaso, das associações subjetivas, e descobre, na foto, um objeto parcial de desejo, a não ordem da técnica, de uma educação do olhar, e o *punctum* remete ao sentimento do codificado, não intencional, o *punctum*.<sup>18</sup>

.....  
18- AUMONT. *A imagem*, p.127.

O *studium* é do espectador, a sua dimensão humana, algo que chega para quem olha a foto, algo cáustico. A câmara clara traz essa grandeza mais humana, mais próxima do espectador; que se opõe, de certa forma, à câmara escura do equipamento, espaço mais ligado ao fotógrafo, ao seu método de trabalho e à sua visão de mundo.<sup>19</sup>As cabeças monstruosas seriam o *studium*; a gola, o *punctum*.

Este registro do corpo disforme pode ser visto no filme *An imaginary portrait of Diane Arbus*, que é baseado na biografia lançada em 1984, escrita pela especialista Patricia Bosworth. Steven Shainberg, diretor do filme junto à roteirista Erin Cressida Wilson, concebeu toda uma transição, mesclando realidade e ficção, entre a Arbus dona de casa, mãe e assistente do marido fotógrafo de moda, e a Arbus em seu estado artístico pleno. *A photograph is a secret about a secret. The more it tells you the less you know*,<sup>20</sup> comentou Diane Arbus a respeito da fotografia e de seu trabalho:

Todos têm aquela coisa que as fazem precisar olhar para uma direção, mas elas acabam olhando para outro lado, e é aquilo que as pessoas acabam observando. Você vê alguém na rua e, basicamente, o que você observa sobre ela é o defeito. É simplesmente extraordinário que nos tenham sido dadas essas peculiaridades... Algo é irônico no mundo e que tem a ver com o fato de que o que você pretende nunca sai como você o pretende.<sup>21</sup>

Diane rompeu com os padrões sociais impostos por sua família e com a linguagem fotográfica desenvolvida pelo marido. Sua obra é intensa e desafia os aspectos psicológicos e fotográficos. Sua inquietude a levou fotografar e focar seu interesse pelo *diferente* e a conduziu ao *submundo*, levando sua observação e registro a anões, travestis, deficientes físicos e mentais.

19- Cf. *Enciclopédia Intercom de Comunicação*.

20- "Uma fotografia é um segredo sobre um segredo. Quanto mais te diz, menos você sabe."

21- ARBUS *apud* BOSWORTH. *Diane Arbus: a biography*, (p. xi -Loc 64. *Kindle Book*). Tradução própria. [Everybody has that thing where they need to look one way but they come out looking another way and that's what people observe. You see someone on the street and essentially what you notice about them is the flaw. It's just extraordinary that we should have been given these peculiarities... Something is ironic in the world and it has to do with the fact that what you intend never comes out like you intend it.]

### 3. Arte degenerada: sobre xenofobia, morte e desvios

*A fotografia entre documento e arte contemporânea* de André Rouille é um livro-chave para compreendermos como, *ao longo do último quarto do século XX, após um século e meio de reinado quase absoluto do aspecto documental da fotografia (que será designado pelo termo “fotografia-documento”), assistimos a uma nítida virada de tendência.*

Para Rouille, *o documento entrou em crise, profunda e duradoura, que resultou no progresso da “fotografia-expressão”: a fotografia em seu aspecto expressivo, que, durante muito tempo, esteve escondido ou foi rejeitado.*

Rouille afirma que, na verdade, a fotografia nunca esteve completamente apartada de seu aspecto “expressão”. Dependendo da época, das circunstâncias, dos usos, setores e profissionais envolvidos, era um ou outro aspecto que prevalecia, pois a fotografia não é, por natureza, um documento. O documento não conseguiria formar, da fotografia, qualquer essência ou noema (figura com que se faz entender uma coisa quando se diz outra).

Observa que, mesmo não sendo em sua natureza um documento, cada imagem fotográfica contém, no entanto, um valor documental que, longe de ser fixo ou absoluto, deve ser apreciado por sua variabilidade no âmbito de um regime de verdade — o regime documental. Aponta que o valor documental da imagem fotográfica baseia-se em seu dispositivo técnico, mas não é garantido por ele, pois varia em função das condições de *recepção* da imagem e das crenças que existem a respeito.

O *registro*, o mecanismo, o dispositivo contribuem para resistir à crença, para consolidar a confiança, para sustentar tal valor, mas nunca vão garanti-lo totalmente:

O declínio do valor documental das imagens libera, na “fotografia-expressão”, alguns dos aspectos rejeitados pela “fotografia-documento”: a escrita fotográfica, o autor e o assunto, o Outro e o dialogismo. A relação com o mundo, a questão da

verdade, os critérios formais e os usos mudam. Através da “fotografia-expressão”, outras posturas, outros usos, outras formas, outros procedimentos, outros territórios, até então marginalizados ou proibidos, emergem ou desenvolvem-se.<sup>22</sup>

Nesse campo ampliado, as imagens e representações do corpo passam a ocupar o *sítio*. Este *sítio* exige uma atuação do corpo. Neste contexto, o artista americano Matthew Barney é, sem dúvida, um dos maiores ícones da *performance* e da vídeo-arte. Ele criou, em 1994, um ciclo de vídeos denominado *The cremaster cycle (O ciclo cremaster)*,<sup>23</sup> que o consolidou definitivamente no mundo artístico. Cremaster é um ciclo de cinco filmes que foi apresentado em conjunto com uma mostra de esculturas, desenhos e objetos, e obteve um grande respaldo da crítica de arte contemporânea. São cinco vídeos alternados, filmados entre 1994 e 2002, apresentados por ordem de importância, e não cronológica.<sup>24</sup>

Quem está de acordo que tanto na vida quanto na arte não é preciso apreender tudo pode admirar os filmes de Barney como *pinturas* em movimento, nos quais corpo e espaço são expandidos, deformados e reconstruídos, numa variada gama de probabilidades. Apresentando seres mitológicos, metamorfoses corporais, combates rituais, *showgirls*, bandas *hardcore*, paisagens apocalípticas e cenários como o Bronco Stadium, o Guggenheim Museum ou o Chrysler Building, esses filmes abarcam todas as artes, do teatro à ópera e à música.

O *Ciclo Cremaster* objetiva a construção de uma mitologia para o novo milênio, baseada na figura retórica do oxímoro, ou seja, na construção de ideias opostas que se fundem em uma unidade impossível, sem caminhar para a síntese. De acordo com Maria Teresa Santoro, Barney *elabora uma literatura fantástica, fundada na (des) construção de organismos-personagens-heróis polimórficos que habitam uma terra de ninguém -seus cenários ou sua cosmologia- em uma narrativa anti-racional, ou seja, que não se fecha.*

Santoro anota que a curadora Nancy Spector afirma *que as criaturas de Barney são*

22- ROUILLE. *A fotografia entre documento e arte contemporânea*, p. 27-28.

23- “Cremaster”: do grego “kremastér”. Na anatomia, significa “fino músculo que serve para elevar os testículos”. Também é entendido como símbolo da sexualidade masculina.

24- Cf. <<http://www.cremaster.net/crem1.htm>>.



Fonte: Reprodução.

Fig.13 Matthew Barney com uma de suas próteses.

*inspiradas em sua experiência anterior como esportista e seguem a filosofia de que a forma só pode tomar uma configuração ou mutar quando resiste contra uma força oposta. Assim, um dos conceitos de seu trabalho é ultrapassar os limites do corpo através do treino físico, em uma pressão atlética e narcisística de poder, da realização daquilo que é impossível fisicamente. O corpo é, para o artista, tanto órgão de reprodução, quanto instrumento esculpável Concretizadas, essas criaturas espelham organismos autárquicos ou independentes: são organismos herméticos, fechados em si mesmos, sem sexo definido, ou organismos cibernéticos, uma mistura entre o natural e o artificial.<sup>25</sup>*

Do ponto de vista da temporalidade da obra, sendo as imagens em vídeo registros de eventos reais ou fictícios que se desenvolvem no tempo real, há uma complexidade adicional se as conferirmos às figuras fixas da fotografia. No que toca à temática das obras performáticas para o registro — e agora volto a incluir a fotografia —, a maioria mantém um discurso sobre conjecturas críticas individuais, de identidades e gêneros, evocando uma atitude questionadora do artista com relação ao seu contexto social e artístico.

25- SANTORO. O fantástico mundo de Matthew Barney (*online*).

O teatro e a dança revelam o corpo e sua relação com o espaço e o tempo contemporâneo. É uma forte temática que move as criações artísticas neste século. Estimuladas pela exploração do conceito de “corporeidade”, as artes performativas buscam, na investigação das possibilidades de inter-relação do corpo com o meio e com outros corpos, a matéria-prima para a criação artística. Henri-Pierre Jeudy afirma que *há na arte do século XX uma vontade manifesta de romper com a tirania do espelho.*

*Mas, segundo Jeudy, esta não se traduz por uma cristalização crescente dos modelos de representação? A violência crítica que opera na criação artística terminou por ser produtora de estereótipos culturais. Ela não pode mais se enganar quanto à sua capacidade de subverter os clichês, pois os inventa bem mais poderosos por suas pretensões teóricas. Para Jeudy, essa “sucessão” de estereótipos na vida cotidiana, prossegue de uma maneira contagiosa, impondo ao mesmo tempo uma “ordem estética” e sua confusão. Afirma que pela dinâmica de sua repetição e por sua colisão, as imagens corporais se renovam desde sua estereotipia e a reversibilidade constante do sentido das imagens corporais confere uma incerteza semântica que permite sempre crer em sua capacidade de ser inatingíveis.*<sup>26</sup>

O envolvimento de um “corpo deficiente”, a meu ver, somente amplia essa capacidade da arte de unir fragmentos. Essas discussões sobre “estética X ética” também nos levam a recordar o documentário *Architektur des Untergangs* (1992), de Peter Cohen<sup>27</sup> que trata do uso da arte como instrumento de “purificação” na Alemanha, seguindo a ótica estética e megalomaníaca de Hitler, obcecado pelas civilizações grega e romana. Utilizava-se o discurso “Na natureza, tudo o que não é adequado perece” através de filmagens para convencer que deficientes físicos e judeus eram aberrações – já anunciando o extermínio que viria nos anos seguintes.

Esse documentário traça a aproximação de Hitler, e de alguns de seus mais próximos colaboradores, com a arte. Destaca, ainda, a importância da arte na propaganda, que, por sua vez, teve papel fundamental no desenvolvimento do Nazismo em toda a Alemanha.

26- JEUDY, Henri-Pierre. O Corpo como Objeto de Arte, São Paulo, Estação Liberdade, 2002.

27- Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=DCB7wmYvZQw>>.



Fig.14 Mostra Entartete Kunst

Numa época de grave crise, no período entre guerras, a *arte moderna* foi apresentada como *degenerada*, relacionada ao bolchevismo e aos judeus. Para os nazistas, as obras modernas distorciam o valor humano e, na verdade, representavam as deformações genéticas existentes na sociedade; em oposição, defendiam o ideal de beleza como sinónimo de saúde e, conseqüentemente, com a eliminação de todas as doenças que pudessem deformar o “corpo” do povo. Nasce, assim, uma estética nazista que valoriza o corpo, o belo e estará disposta a erradicar os males que possam afetar essa obra.

Do ponto de vista social, o embelezamento é vinculado diretamente à limpeza. A limpeza do local de trabalho é a limpeza do próprio trabalhador. Os nazistas consideravam que, ao garantir ao trabalhador a saúde e a limpeza, libertavam-no de sua condição proletária e garantiam-lhe dignidade de burguês, eliminando, portanto, a luta de classes.

A guerra é vista como uma arte. Com cenas de época, oficiais, o filme mostra-nos a visita de Hitler a Paris logo após a ocupação: o Führer chega de avião durante a madrugada, visita a Ópera, o Arco do Triunfo e outros prédios imponentes.

Voltando à Alemanha, ocorre uma exposição em Dresden em 1935. Porém, o ponto culminante se dá na cidade de Munique em 1937, quando Hitler monta sua própria

mostra da tão odiada arte moderna (ver Anexo 2). *Entartete Kunst* — literalmente “Arte Degenerada” — foi a designação que o regime nazista da Alemanha deu genericamente à arte moderna, a toda aquela que não fosse figurativa, imitativa, realista ou tradicional. Dentre as 5000 obras confiscadas (e banidas) pela estética nazista, encontramos artistas como Emil Nolde (1.052 obras), Erick Heckel (759 obras), Ernst Ludwig Kirchner (639 obras), Max Beckmann (508 obras). Outros nomes são Alexander Archipenko, Pablo Picasso, Georges Braque, Marc Chagall, Giorgio de Chirico, Robert Delaunay, André Derain, Theo van Doesburg, James Ensor, Paul Gauguin, Vincent van Gogh, Albert Gleizes, Alexei Jawlensky, Wassily Kandinsky, Fernand Léger, El Lissitzky, Franz Masereel, Henri Matisse, Lászlo Moholy-Nagy, Piet Mondrian, Edvard Munch, Georges Rouault e Maurice Vlaminck.

Aproximadamente três milhões de pessoas viram a exposição, que foi montada de maneira aleatória e desorganizada, já com o objetivo de tornar as obras desinteressantes. Comentários políticos moralizantes e *slogans* pejorativos eram dispostos nas paredes ao lado das obras e também no catálogo da exposição. O curioso é que essa descoordenação das obras e os *slogans* reproduzem procedimento apoiado numa ideia criada pelo Dadaísmo anos antes — cuja intenção havia sido justamente chocar o público. Entretanto, a estratégia era apenas aparentemente caótica.

A intenção era mostrar a arte moderna como o último capítulo de uma época de barbarismo, enquanto, em outra exposição, mostrava-se aquilo que os nazistas propunham ser o nascimento de uma nova fase na cultura e na arte. Bem próximo dali, no *Museu Casa da Arte Alemã*, estavam expostas obras “puras” ou “apropriadas” de artistas como Dürer, Cranach e Holbein, os favoritos de Hitler. Curiosamente, a frequência foi bem menor.

Inicialmente, qualquer obra de arte moderna em qualquer área, fosse música, literatura, arquitetura, escultura ou pintura, era considerada *degenerada*. Posteriormente, o critério expandiu-se até incluir qualquer objeto que tivesse sido produzido por judeus ou comunistas. A definição de *arte degenerada* incluía tudo o que não se adequava ao ideal nazista.

Arthur Danto afirma que, *seja como for, considerações estéticas sempre tiveram um lugar natural nas discussões sobre a arte, e esse é um lugar tão propício quanto qualquer outro para examinar essa associação que parece tão óbvia. A questão é saber se as considerações estéticas são pertinentes a uma definição de arte.*<sup>28</sup>

Pierre Bourdieu propõe um afastamento do “artístico” e do “estético” da arte, que lhe permite assegurar sua potencialidade e universalidade, pluralizando-a como campo específico de atividades em função de sua aplicabilidade intercultural:

A construção social de campos de produção autônomos vai de par com a construção de princípios específicos de percepção e de apreciação do mundo natural e social (e das representações literárias e artísticas desse mundo), ou seja, com a elaboração de um modo de percepção propriamente estético que situa o princípio da “criação” na representação e não na coisa representada e que jamais se afirma tão plenamente quanto na capacidade de constituir esteticamente os objetos baixos ou vulgares do mundo moderno.<sup>29</sup>

Emergimos em ideias para tentar subir um degrau na compreensão das relações entre ética e estética — são muitas questões oscilantes e antagônicas. De um lado, parecem-nos razoáveis as formulações tradicionais que ressaltam a beleza como grandeza da verdade, mas consideramos restritivas as formulações que destacam a harmonia, o equilíbrio e a proporção como sintomas do que é belo.

O artista teria de se impor limites ao criar? Pois, ao se deparar com fatos que obtusamente poderão atingir o “outro”, sua criação terá de seguir regras adversas à sua concepção estética. No nosso entendimento, este tipo de concepção acaba resultando em uma estagnação, uma produção que acaba se agarrando a procedimentos e, por não ousar, perde o sentido, vira imitação, e, assim, perde seu caráter de arte.

Hall Foster, em seu livro *Recodificação*, no artigo “Contra o pluralismo”, provoca:

28- DANTO. *A transfiguração do lugar-comum*, p. 147.

29- BOURDIEU. *As regras da arte; gênese e estrutura do campo literário*, p. 153.

A arte existe hoje num estado de pluralismo: nenhum estilo ou mesmo modo de arte se mostra dominante, e nenhuma posição crítica é ortodoxa. No entanto, esse estado também é uma posição, e essa posição também é um alibi. Como condição geral, o pluralismo tende a absorver o argumento - o que não quer dizer que não promova antagonismo de todos os tipos. Só se pode começar por um descontentamento com esse *status quo*: pois num estado pluralista a arte e a crítica tendem a se dispersar e portanto a se tornar impotentes. Um desvio mínimo é permitido apenas para resistir a essa mudança radical, e é esse conformismo sutil que deve ser desafiado. Meu motivo aqui é simples: insistir que o pluralismo é um problema, especificar que é condicionado à mudança, e apontar a necessidade de uma crítica concludente.<sup>30</sup>

O modernismo tardio foi literalmente contaminado — arrebatado. Sua investida autocrítica foi detida, mas seu tom ético foi recusado. *Essa rejeição acarretou um esteticismo do não-artístico ou do antiartístico*. Tal reação da arte conceitual é representativa e permitiu muitos novos modos de arte: *híbrida, efêmera*, referida a um sítio específico, textual. Também alimentou uma *teoria institucional* da arte, ou seja, a arte é o que a autoridade institucional (por exemplo, o museu) diz que é. Essa teoria empurrou a arte para uma posição paradoxal, pois, se é verdade que grande parte da arte só pode ser vista como arte dentro de um museu, também é verdade que boa parte da arte é crítica em relação ao museu — designadamente, em afinidade à maneira pela qual o museu delibera a arte em termos de uma história independente e a contém dentro de um espaço museológico. Mas esse embaraço é apenas aparente; a arte continua a ser feita tanto contra a teoria institucional quanto em seu nome.

No artigo “Sacrifício x dor x arte”,<sup>31</sup> escrito para o jornal *O Povo* em 03 de maio de 2008 sobre a obra *Exposición n.º 1*, projeto do artista Habacuc, comento a questão. A ideia de expor a dor encontra-se em inúmeras obras e seria difícil elencar os artistas que já abordaram o tema. Mas o impacto em diferentes épocas é que nos faz a pergunta: por quê? Intitulado *Exposición n.º 1*, o projeto do artista Habacuc, exposto em uma galeria da Nicarágua em agosto de 2007, foi movido pela morte de um imigrante nicaraguense, Natividad Canda Mayrena, de 24 anos, devorado por dois cães *rottweilers* de uma

30- FOSTER, *Recodificação - arte, espetáculo, política, cultura*, p.33.

31- MIGUEL. *Sacrifício x dor x arte* (online).



Fonte: Reprodução.

**Fig.15** Habacuc (Guillermo Vargas Jiménez ). *Exposición N° 1 - Natividad, o cão*. Galeria Códice. Manágua, Nicarágua.

oficina de Cartago, cidade da Costa Rica. Esse ocorrido foi filmado por câmeras de TV, e policiais que estavam no local disseram que não puderam intervir atirando contra os cães porque a vítima seria atingida.

Interrogado sobre os limites da arte, Habacuc respondeu sucinto: *Você acredita que a exploração, a xenofobia, o ódio aos pobres e, em geral, as relações com o poder são produto da arte?* O artista também comenta as reações adversas sobre sua obra: *são delirantes, espelho de um mal-estar que tem raízes no dia-a-dia das pessoas e que se pretende fazer passar por solidariedade com os demais seres; se eu estivesse errado, não haveria tantos seres humanos e animais na indigência.*

A morte do cachorro Natividad foi dada como certa por muitos que se depararam com a história acerca da instalação, mas a verdade é bem mais nebulosa — uma farsa pode ser a explicação para a “realização” da obra. Habacuc responde por escrito apenas que *Natividad morreu, os meios foram cúmplices*, sem especificar como Natividad morreu. Ele explica a frase ambígua dizendo que *desconfia das mensagens claras. Assim quero deixar uma dúvida clara. O pior que pode acontecer com uma obra é não produzir nada no espectador, por isso a obra não terminou no sentido de que seguem falando dela.*<sup>32</sup>

.....  
32- HABACUC. ARTE x ÉTICA (online).

Bataille assegura que *o cadáver deve ter sido sempre o objeto de interesse por parte daqueles de quem ele era, quando vivo, companheiro, e nós devemos pensar que, vítimas da violência, seus parentes tiveram o cuidado de preservá-lo de novas violências. Para Bataille a inumação significou, sem dúvida, desde os primeiros tempos, da parte daqueles que o sepultaram, o desejo que eles tinham de preservar os mortos da voracidade dos animais. Mas, mesmo que esse desejo tenha sido determinante na instauração do costume, não podemos associá-lo sobretudo a isso: por muito tempo o horror dos mortos dominou provavelmente de longe os sentimentos que a civilização domesticada desenvolveu.*

*A morte era o signo da violência, que segundo Bataille, introduzida num mundo que ela podia destruir. Imóvel, o morto participava da violência que o tinha ferido: o que estava em contato com ele estava ameaçado pela destruição à que ele sucumbira. A morte originava-se de uma esfera tão alheia ao mundo familiar que só podia ser pensada de uma maneira oposta a que comanda o trabalho. Para ele, o pensamento simbólico, ou mítico, chamado de primitivo por Lévy-Bruhl, responde só a uma violência cujo princípio mesmo é transbordar o pensamento racional implicado pelo trabalho.*

*Acredita Bataille que nesse modo de pensar, a violência que interrompeu o curso estabelecido das coisas não deixa de ser perigosa, visto que ela atingiu o morto. A violência constitui mesmo um perigo mágico, suscetível de agir a partir do morto pelo “contágio”. O morto é um perigo para aqueles que ficam. Se eles devem enterrá-lo, é menos para colocá-lo ao abrigo, que para se porem eles próprios ao abrigo desse “contágio”. Frequentemente a idéia de “contágio” liga-se à decomposição do cadáver, onde se vê uma força temível, agressiva. A desordem que é biologicamente a putrefação futura, que como o cadáver presente é imagem do destino, carrega em si mesma uma ameaça. Nós não acreditamos mais na magia contagiosa, mas quem dentre nós poderia dizer que, diante de um cadáver cheio de vermes, não empalideceria?*

*Bataille reitera que os povos arcaicos vêem nos ossos que secam a prova de que a ameaça da violência, introduzida no instante da morte, já acabou. E observa que, com frequência, o próprio morto, aos olhos dos que ficam, participa da desordem da violência ao ser*



Fonte: Reprodução.

**Fig.16 “Vim aqui para morrer. Por que ainda não morri?”**

Foto de Walter Schels – Walter Wegner nasceu no dia 18 de dezembro de 1923 e morreu em 13 de março de 2005.

*arrastado por ela, e os seus ossos limpos mostram, enfim, que tudo se acalmou.*<sup>33</sup> Não podemos nos esquecer do olho sendo cortado pela navalha no filme surrealista *Un chien andaluz* (Um Cão Andaluz, França, 1929), dirigido e escrito por Luis Buñuel e Salvador Dalí. Essa cena mostra uma mulher que tem seu olho rasgado por um homem. O homem com a navalha é interpretado pelo próprio Buñuel. Numa cena seguinte, aparecem formigas saindo da mão do ator, uma possível alusão literária à expressão francesa *fourmis dans les paumes* (formigas nas mãos), que significa “um grande desejo de matar”. Georges Bataille, em seu livro *O erotismo*, afirma que há uma relação entre morte e erotismo — algo contraditório, já que o instinto de reprodução remete à vida.<sup>34</sup>

Lembre-mo-nos da proposta do artista plástico alemão Gregor Schneider, que procurou um paciente terminal para participar de uma instalação na qual o doente morreria na galeria de arte. O doente passaria suas últimas horas de vida na galeria, no centro de uma instalação aberta ao público. Todo o processo artístico seria preparado com o consentimento do paciente e de seus familiares, que poderiam determinar como o moribundo seria apresentado. Como em algumas imagens sacras, como a de São Sebastião, em que o instante da morte está próximo de uma eroticidade física, pergunto-me se Gregor, a partir de Bataille, tenta suprimir a comunicação de nossa vida descontinuada

33- BATAILLE, George. *O Erotismo*. p. 10.

34- *Ibidem*. p.10



Fonte: Reprodução.

**Fig.17 “Tudo o que está além deste mundo é melhor do que nosso mundo. Melhor do que qualquer coisa que nossa mente possa imaginar.”**

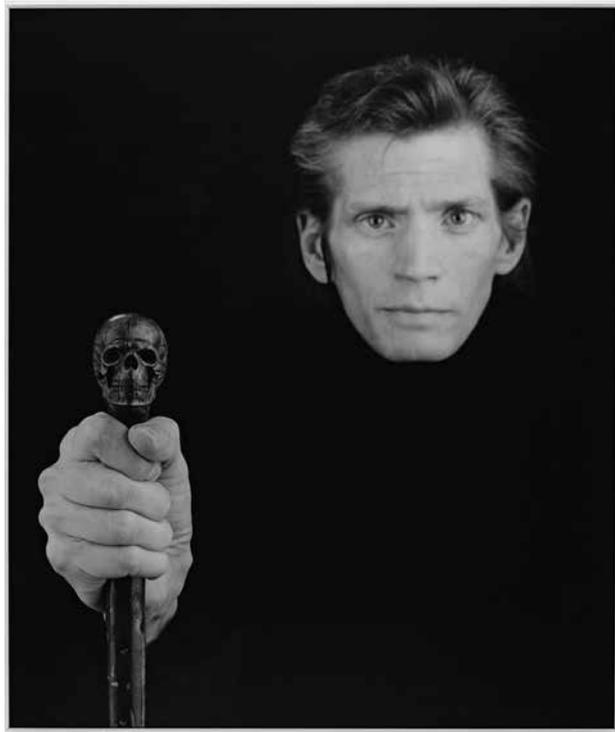
Foto de Walter Schels – Maria Hai-Anh Tuyet Cao nasceu no dia 26 de agosto de 1951 e morreu em 15 de fevereiro de 2004.

ao mostrar o doente terminal como um *tableau vivant*, uma alegoria das matrizes da tragédia e da encenação da morte, a busca de um sacrifício que nos leve à redenção.

A mostra *Noch Mal Leben*,<sup>35</sup> uma exposições fotográfica apresentada na Europa, trazia um conjunto de 44 fotografias em preto e branco registrando dois momentos de cada doente terminal: uma fotografia ainda em vida e outra logo após a morte. O fotógrafo alemão Walter Schels e a jornalista Beate Lakotta acompanharam cerca de 24 doentes terminais nos seus últimos momentos de vida. Foram percorridos diversos hospitais, onde, durante semanas, viveram de perto a dor de quem sabe que o fim está perto para realizarem a mostra.

Essa morbidez nos remete ao fotógrafo americano Robert Mapplethorpe e sua exposição intitulada *O momento perfeito*, cuja retrospectiva foi cancelada subitamente pela Corcoran Gallery of Art, de Washington, D.C. A exposição possuía fotografias de nus e sexo sadomasoquista. Essa exposição fora em parte patrocinada pelo National Endowment for the Arts, e a decisão da Corcoran de cancelar a mostra em junho de 1989 acendeu um debate feroz quanto ao financiamento federal para arte sexualmente explícita. Um ano depois, quando a exposição chegou ao *Contemporary Arts Center*, em Cincinnati, o diretor Dennis Barrie foi formalmente acusado por abrigar obscenidade.

35- SCHELS; LAKOTTA. *Noch Mal Leben*. <<https://www.lensculture.com/wschels>>..



Fonte: Reprodução.

**Fig.18** Foto de Robert Mapplethorpe (1946-1989), Self-Portrait, 1988  
Photograph, gelatine silver print on paper, 57 x 48 cm  
Collection Tate / National Galleries of Scotland© Robert Mapplethorpe Foundation

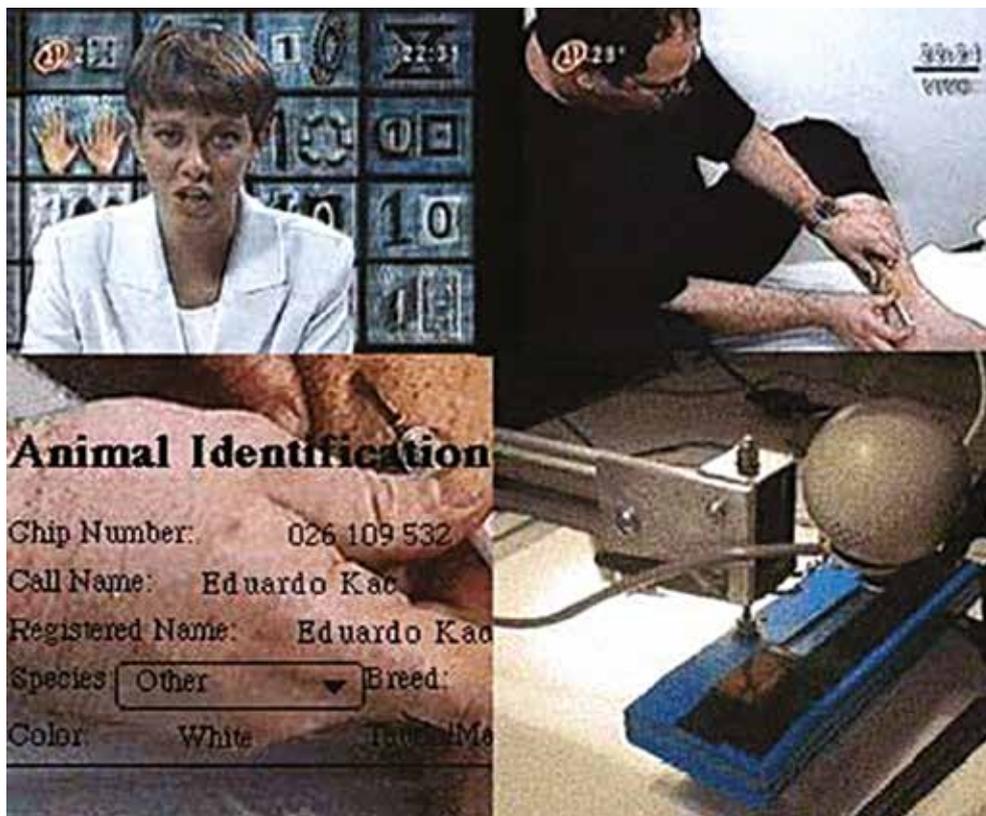
O julgamento de Cincinnati tornou-se um caso-teste para os padrões atuais de obscenidade, e Mapplethorpe entraria para a história como um símbolo de liberdade artística ou, dependendo do ponto de vista, de “arte desviante”.

Para a exposição *Arte Suporte Computador*, realizada na Casa das Rosas, em São Paulo, entre 11 de novembro e 20 de dezembro de 1997, Eduardo Kac criou a obra *Time capsule*,<sup>36</sup> na qual um *microchip* (*transponder*<sup>37</sup> de identificação) é implantado em seu calcanhar esquerdo. A obra levanta problemas sobre ética na era digital, sobre interfaces úmidas para elementos eletrônicos e sobre a relação entre identidade e memória artificiais armazenadas dentro do corpo humano. Cito o caso de Kac porque aqui o artista torna-se seu “próprio suporte” e assume os riscos em decorrência de suas experiências. O julgamento: devemos ou não utilizar os outros para nossas criações e questionamentos?

36- KAC. *Time capsule*. < <http://www.ekac.org/timec.html>>

37- *Transponder* \ˌtɹænˈspændəɪ\ [Língua: Inglês] substantivo masculino (c1944) tec. Aparelho emissor-receptor que responde automaticamente a uma mensagem de identificação, ao sinal de um radar; repetidor de radiofrequência; etimologia ing. transponder (c1944) 'id.', de trans(mitter) 'transmissor' + (res)ponder 'que responde' O transponder (abreviação de Transmitter-responder) . Cf. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (online)*.

A arte contemporânea é um terreno maleável em que os experimentos e julgamentos éticos constroem-se junto com a obra. Uma obra que possa nos devolver o natural, nossa existência encarnada, e nos faça buscar uma explicação para o espírito do mundo. Operar em nós o pensamento de que nosso lugar é mais além do que é percebido está em uma escala microscópica. O espírito do mundo somos nós e temos que nos mover com atos simples, atos que encerram todo o mistério. O drama do cotidiano não cessa de produzir milagres. Nosso olhar comum também pode ver prodígios, nós somos a autoridade que conduz nosso ser para um país a ser conquistado. Olhar em convergência, possibilitando que nossa visão projete o desafio e o paradoxo.



Fonte: Reprodução.

**Fig.19** Evento *Time capsule* – o implante, a “web digitalização” do tornozelo do artista de Chicago e o subsequente registro no banco de dados de identificação animal foram transmitidos ao vivo na televisão brasileira (Canal 21).

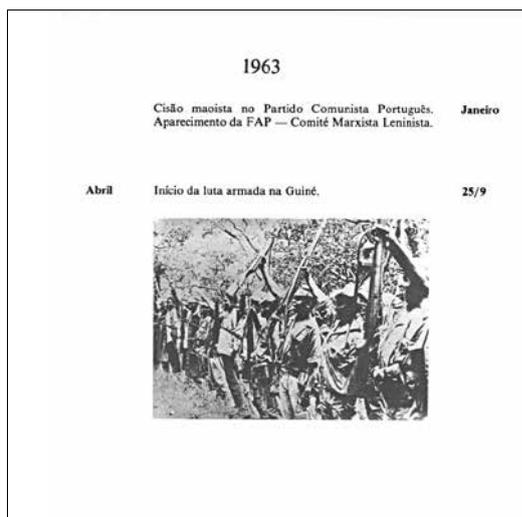
## 4. Registro-documento

Retrocedendo ao livro *A fotografia, entre documento e arte contemporânea*, de André Rouille, ele certifica que uma *fotografia-documento* que compreende uma expressão, isto é, que engloba um acontecimento, chamaremos de “*fotografia-expressão*”. A *fotografia-expressão* exprime o acontecimento, mas não o representa. Levaremos em consideração, aqui, a hipótese segundo a qual a passagem do documento-designação para *documento-expressão* repercute na fotografia como um fenômeno mais global: a passagem de um mundo de substâncias, de coisas e de corpos, para um mundo de acontecimentos, de incorporais. *A passagem de uma sociedade industrial para uma sociedade da informação. A sociedade da informação, que se estende ao ritmo das redes digitais de comunicação, age profundamente sobre o conjunto das atividades, particularmente sobre as práticas e as imagens fotográficas, segundo processos muitas vezes subterrâneos e silenciosos, mas que colaboram para o esgotamento da fotografia-documento.*<sup>38</sup>

Um pouco como Santo Agostinho que, após longo período de trabalho e muito compenetrado na sua angústia, adormeceu no claustro e teve a visão de uma criança tentando derramar toda a água do mar em uma pequena cavidade com uma colher, foi o que deparei ao tentar me aproximar dos arquivos do Centro de Documentação 25 de Abril. Ainda na impossibilidade para dizer qualquer coisa sobre alguma determinada imagem, acessei o arquivo iconográfico *online: 25 de Abril memória e projecto de um tempo recente. 45 painéis com uma cronologia ilustrada (1958-1976)*.

O que pode ser feito quando uma imagem é *uma forma que pensa* como a sua história (ou suas histórias)? Isto exigiria uma amplitude de visão, que é, provavelmente, difícil de conseguir sem uma distância em relação a este trabalho original, não só na história da imagem, mas na história da arte e sua antropologia.

38- ROUILLÉ. *A fotografia, entre documento e arte contemporânea*, p.137.



**Fig.20** 25 de Abril memória e projecto de um tempo recente. 45 painéis com uma cronologia ilustrada (1958-1976) - d0001-0005



**Fig.21** 25 de Abril memória e projecto de um tempo recente. 45 painéis com uma cronologia ilustrada (1958-1976) - d0001-0007

Fonte: Reprodução.

Nessa distância, seria necessário um tempo de estabilização para que este trabalho pudesse ser transformado em ideia. Escolhi quatro tábuas ilustrativas da referida cronologia ilustrada (Figuras 20, 21, 22 e 23). Porém, como espectador e sem a proximidade com a(s) história(s), mal pude elucidar nestas pranchas e, sua sequência cronológica um encadeamento de eventos. Elas têm um caráter técnico e de censo. O modo como foi organizado estes documentos limita a leitura e a visão dos fatos. Um se sobrepõe ao outro em importância, e por meio desta visão rasa não posso saber o verdadeiro valor dos acontecimentos.

No destaque da página inicial do semanário *Ípsilon* do jornal *O Público* em sua edição de 29 de Junho 2012, está uma série de filmes sobre a guerra e as colônias: *Os negativos de nossa história*. O artigo relata:

Primeiro esquecidas pelo mundo e depois registadas em meia-dúzia de documentários estrangeiros, as guerras de libertação das ex-colônias portuguesas sobrevivem até hoje nos arquivos. Filmes que completam a visão parcial que tínhamos da guerra colonial imposta pela propaganda do regime, são como uma visita descida guiada aos infernos de um império terminal. Não é propriedade nossa. Mas é parte do nosso património.<sup>39</sup>

39- CORDEIRO. O nosso Apocalypse Now. In: *O Público*, <<http://www.publico.pt/temas/jornal/o-nosso-apocalypse-now-24790746>>



**Fig.22** 25 de Abril memória e projecto de um tempo recente. 45 painéis com uma cronologia ilustrada (1958-1976) - d0001-0008



**Fig.23** 25 de Abril memória e projecto de um tempo recente. 45 painéis com uma cronologia ilustrada (1958-1976) - d0001-0010

Fonte: Reprodução.

Não pude esquecer a tal ambição de vasculhar as imagens do arquivo. Ali, esperava encontrar o centro, portanto, o horror, os desastres e as tentativas de redenção através de uma revolução. Refleti que esses eventos também foram determinados pelo registro de fotos e filmados através das notícias.

Acima de tudo, ao separar um fragmento de um trabalho, não cessa o discurso. Entendo o desejo de leis que falam sobre o que é a imagem e minha relutância em falar sobre isso.

No entanto, não há que achar que *pôr ante os olhos* equivale a *pôr em presente*. A epopeia solicita algo da imagem, sem dúvida. Mas não vamos ficar preso nas armadilhas de imitação, recordemos que a *imagem mesma nunca está presente* (sempre valiosa esta observação de Gilles Deleuze: “*parece-me evidente que a imagem não está em presente. (...) A imagem mesma é um conjunto de relações de tempo do que o presente não faz mais que derivar, já seja como um comum múltiplo ou como o divisor mais pequeno. As relações de tempo nunca se veem na percepção ordinária, mas se veem na imagem, desde o momento que é criadora. Volta sensíveis, visíveis, as relações de tempo irreduzíveis ao presente*”). Se, por outra parte, o poema tem por função não deixar mudo o que, primeiro, deixou-nos mudos ante a história, se o poema é essa palavra apesar de todo que o escritor quer extirpar da experiência, então há que se compreender a complexidade, o anacronismo, a heterogeneidade, em resumo, a construção do tempo que requer esta palavra.<sup>40</sup>

40- DIDI-HUBERMAN. *Quando las imágenes toman posición*, p. 213.

Este colocar diante dos olhos, pôr no presente e construir o tempo desmonta-nos diante das montagens iconográficas. O arquivo, ao acoplar imagens, cria ícones poéticos de fatos reais, mas que nos distancia.

Mostram em silêncio os corpos deixados pelos massacres da UPA, no Norte de Angola, de populações brancas e dos seus trabalhadores negros. (São imagens de indizível violência — entre as vítimas estão crianças). Exibem também o rasto de destruição deixado por bombas napalm lançadas por aviões da Força Aérea portuguesa. Penetram no “reino do silêncio” dos revoltosos. “Para um repórter, a grande emoção é ver o que mais ninguém viu”, dirá o apresentador do programa.<sup>41</sup>

Ao ler essa descrição dos documentários sobre as guerras da libertação, mal supunha que se tratava dos mesmos fatos. Perguntei-me se, caso vasculhasse, então, *a fundo*, os arquivos do Centro de Documentação 25 de Abril, isso não me seria revelado de outra forma. Mas o fato é que apenas estas quatro pranchas escolhidas devem nos mostrar

(...) A anestesia cívica a que o povo português esteve sujeito décadas a fio, mau grado os esforços denodados das elites oposicionistas, a par das injustiças sociais agravadas e do persistente atraso econômico e cultural, num contexto que contribuía para a identificação entre o regime ditatorial e o próprio modelo de desenvolvimento capitalista, são em grande parte responsáveis pela euforia revolucionária que se viveu a seguir ao 25 de Abril, durante a qual Portugal tentou viver as décadas da história europeia de que se vira privado pelo regime ditatorial.<sup>42</sup>

Essa reconstrução do tempo me diz sobre o fim de uma situação extraordinária que permitiu o avanço das mobilizações e o processo de aprendizagem política pelo qual passaram várias dezenas de milhares de ativistas populares. Isso não quer dizer que posso simplesmente inserir essas imagens em um conhecimento enciclopédico ou em um discurso que pode resumir tudo dizendo que queria fazer isso e fiz aquilo.

41- CORDEIRO. O nosso Apocalypse Now. In: *O Público*, <<http://www.publico.pt/temas/jornal/o-nosso-apocalypse-now-24790746>>

42- REIS. O processo de democratização. In: REIS (org.). *Portugal – 20 Anos de Democracia*, p.8.

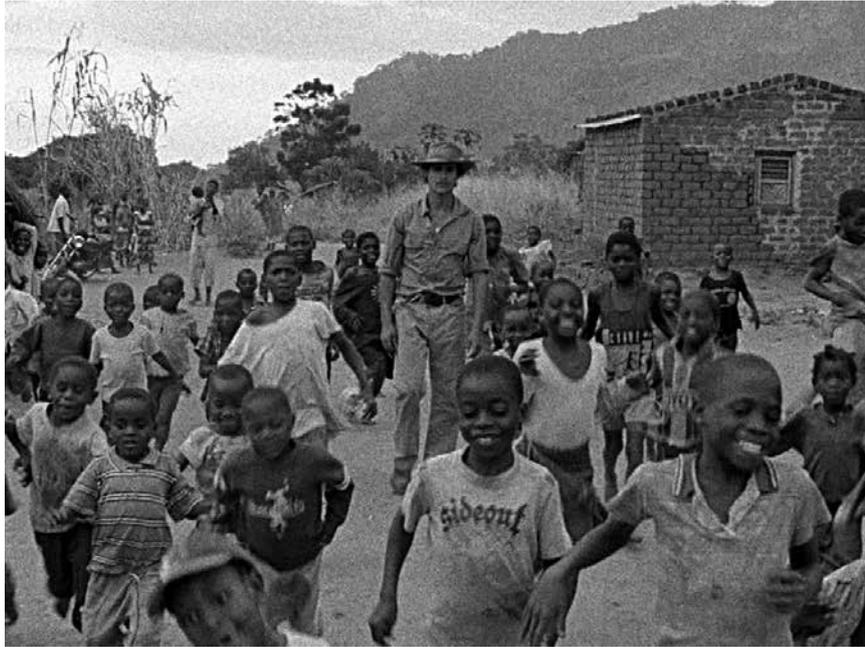
No entanto, apenas quatro pranchas retiradas do que poderiam ser dezenas e, mais especialmente, os anexos, os textos com notas de rodapé, que são, muitas vezes, mais interessantes de se ler do que o texto em si. Refleti então, que essas pranchas podem ser o rodapé de uma história. Que estes 45 painéis com uma cronologia ilustrada são um grande livro. Digo nesse sentido: uma espécie de luz de vela.

Mas o que essas imagens podem fazer sobre si mesmas é este tipo de autorreflexão e história que envolve todo o contexto de sua trajetória. Torna-se um receptáculo de tempo, do *escrever* um arquivo cujo trabalho, poder e existência processam sobreposições, registros etc. Diria que não houve uma grande diferença entre os documentários e essas imagens, e que eu poderia usar tanto um quanto o outro, ou um no lugar do outro. Há coisas que podemos fazer com um e depois com o outro. As imagens me chegaram por meio da *internet*, embora já tivesse ido, ao arquivo físico. Mas há uma burocracia de cartas e solicitações.

Restou-me o essencial: retornar ao presente e ao início da história através de quatro imagens para comprovar minha teoria para *A Imagem emancipada*. Consideremos que as pranchas (imagens) apresentadas anteriormente possam ser consideradas uma narrativa. Imagens cujo contexto construímos apenas com os dados e a organização de um arquivo.

Não há como não trazer para estas observações o filme *Tabu*,<sup>43</sup> de Miguel Gomes. Passa-se na África portuguesa. Ali, a bela Aurora, apesar de casada, apaixona-se pelo jovem italiano Ventura. Ventura, até então com uma vida despreocupada, tenta uma mudança de rumo pelo amor de Aurora. No prólogo, as imagens contam-nos a história de um explorador que, tendo perdido a mulher, entra em um rio para ser devorado por um imenso crocodilo. Cria-se o mito de um crocodilo melancólico ladeado por uma bela mulher num rio perdido na África.

.....  
43- *Tabu* (2012) é um filme português de longa-metragem de Miguel Gomes, que invoca, em homenagem cinéfila, a obra homônima *Tabu* de F. W. Murnau (1931). Co-produção portuguesa, alemã, brasileira e francesa, teve estreia mundial na 62ª Berlinale (Festival Internacional de Cinema de Berlim), no qual foi contemplado com o prêmio Alfred Bauer (Alfred-Bauer-Preis), destinado a obras inovadoras, e com o prêmio FIPRESCI da crítica internacional para o melhor filme em competição.



Fonte: Reprodução.

Fig.24 Frame de *Tabu*, de Miguel Gomes.

Sobre o filme, o crítico de cinema Inácio de Araújo nos conduz: *entramos em seguida na primeira parte: O Paraíso Perdido. Talvez haja aqui outro eco: o da expulsão do paraíso no poema de Milton. Estamos agora no Portugal de hoje, onde uma Aurora caduca é vigiada por sua criada negra, a quem toma por uma feiticeira. Pouco antes de morrer, Aurora desenha as letras de um nome: Ventura. Em um momento, se diz no filme que “tudo que estou a dizer não é realidade, é lenda”.*

Para Araújo, ao artista (assim como ao espectador), só resta hoje encontrar-se com incertezas. *Entramos então na segunda parte, a juventude de Aurora ou O Paraíso. O paraíso de Murnau, das ilhas do Pacífico? Não propriamente. Araújo nos recorda que no primeiro tabu diz respeito a um tubarão que os caçadores de pérolas não devem desafiar: Murnau. Já o segundo, trata da virgem escolhida, que não poderá ser tocada por nenhum homem. O “Tabu” de agora instaura uma estranheza que atravessará tudo, inclusive o amor de Ventura e Aurora. Pois o réptil, com seu quê medonho já desde a infância, parece estar lá para nomear um paraíso infernal: o da ocupação e colonização da África pelos portugueses.*

Araújo pontua: *a colonização da África acabou e com ela sua realidade.*<sup>44</sup>

44- ARAUJO. "Tabu" reafirma português como um dos jovens talentos do cinema. *Folha de S. Paulo*, 19/10/2012. (Ilustrada).

O “paraíso” é passado na África entre 1960 e 1961 (início da Guerra Colonial portuguesa) em Moçambique, em uma fazenda situada no monte *Tabu*. A inversão no “mundo selvagem”, como na história das exposições que começaram em 1492 com Colombo quando ele retornou de sua primeira viagem. Retorna com seis índios para apresentar à corte da Espanha. Lembra-nos como algumas pessoas foram expostas em mostras como curiosidade na Europa. Um “gabinete de curiosidades” e a “estética da natureza”.

Aurora, por fim, perde a lucidez por causa da velhice e tem medo de sua acompanhante negra, *pois ela é uma feiticeira*. Evoca o passado perdido, a fuga e o filho que nasceu entre os nativos.

O crítico Luís Miguel Oliveira, narra em suas observações sobre o filme *Tabu: daí passamos a Lisboa e a Pilar, mulher católica (reza muito), contestatária (manifesta-se contra a ONU) e solitária (tem como único amigo um pintor de “mão bruta e alma sensível”, Cândido Ferreira), progressivamente preocupada com a vizinha, uma velhota chamada Aurora (Laura Soveral), cuja saúde mental parece dissolver-se entre sonhos com macacos peludos, jogatanas no casino, e suspeitas de que a sua criada africana, Santa (Isabel Cardoso), faz macumbas contra ela. São os últimos dias de Aurora, vividos entre memórias desconexas de “crocodilos” e de um tal de Sr. Ventura. O Sr. Ventura (Henrique Espírito Santo) aparece quase a tempo - e numa selva recriada no kitsch plastificado de um centro comercial qualquer, onde para além do crocodilo há um tucano empalhado, começa a contar a história de Aurora: “ela tinha uma fazenda em África”.*<sup>45</sup>

Um crocodilo com olhar melancólico mescla passado e presente num conto de memória e amor. Seria tolice acreditar nas *ilusões* das imagens? Mas o sentido global do *tabu* vai além da ilusão. Há claramente um subtexto político: enquanto os europeus na história de amor são figuras de destaque, os africanos — embora a narrativa os mantenha apenas como figuras de fundo — são africanos claramente reais, vivendo no século XXI. As fotografias de belas paisagens e cenas da vida nas aldeias e do trabalho rural são como um documentário. Comédia, melodrama e fantasia selvagem são mais do que

45- OLIVEIRA. Lágrimas de crocodilo. *Publico*. Disponível em: <<http://ipsilon.publico.pt/cinema/filme.aspx?id=301730>>.

registros narrativos: as imagens se emancipam, tecem outros arquivos, nos chamam para uma memória que nos dobra os sentidos.

Os dispositivos aqui apresentados devem reverberar nas páginas seguintes. Mais do que um conjunto de informações e fatos históricos manejados, é o exponencial que no final do século XX e início do século XXI reforça-se a difusão da imagem que *projeta o espetáculo*, o ecrã [global] iniciado no começo do século passado. Uma nova modernidade que pode ser lida na tripla metamorfose da ordem democrática-individualista, da dinâmica do mercado e da *tecnociência*. *Uma sociedade hipermoderna é aquela em que as forças que se opõem à modernidade democrática, individualista e comercial já não têm força estruturante e que, por isso, mergulha numa espiral hiperbólica, numa escalada paroxística nas mais diversas esferas da tecnologia, da vida econômica, social e individual. Tecnologias genéticas, digitalização, ciberespaço, fluxos financeiros, megalópoles, mas também pornografia, comportamentos de risco, desportos radicais, performances, happenings, obesidade, vícios: tudo se amplifica, tudo se radicaliza e se torna vertiginoso, «sem limite». É como que uma imensa fuga para a frente, uma engrenagem sem fim, uma modernização excessiva que gera a segunda modernidade.*<sup>46</sup>

Esta crítica de Lipovetsky aponta o que estamos discutindo sobre as imagens que decorrem de outras — a terceira imagem, emancipada, criada entre os olhos e o pensamento. *A frase que está no ar* descreve uma imagem *em um minuto*, resume a observação, aponta para o primeiro impacto. Toma o *outro* como estranho e, por esta estranheza, subjuga-o, assenta na montra, explora o desconhecido como parte de uma extravagância sem sentido. Traz o ser vivo e definhado para o espaço da galeria, altera o corpo, coloca próteses. Fotografa o horror e a guerra, cria documentos que passam a ser expressão. Escolhe a expressão para codificar e anular.

O mito colonial que ainda cria regras. Falamos da arte ocidental e europeia, nunca da visão dos povos que usaram as imagens para rituais e profecias. Ou seria a nossa profecia um descolamento deste desconhecido? Emancipar a imagem, tirar as legendas e os pés

46- Cf. LIPOVETSKY; SERROY. Para um hipercinema. *O ecrã global*, p. 47.

de páginas. Esquecer o texto. Trazer o texto como se trouxesse a imagem virgem. O olhar da mulher argelina, o garoto amputado que vai para o mergulho, a dama cheia de pelos, os anões em conformidade com a nobreza. O texto bíblico transformado em bactéria, o *chip* implantado no corpo. O corpo e suas cicatrizes que, às vezes, tornam-se insuportáveis e que nunca poderão ser retiradas. A imagem emancipada seria uma cicatriz? Aquela cicatriz que na pele se torna mais escura, uma linha de lembrança entre o passado e o tempo presente. O crocodilo de olhos vidrados, o feitiço e o ruído de insetos numa campana colonial. O arquivo da casa, a casa onde os papéis aguardam mãos que o tateiem, a página na *internet* que, apenas com alguns cliques, se captura, se faz o *download* e se observa a imagem. A edição de quem organiza imagens, cartazes e textos e os classifica por datas. Os rostos esquecidos e sem nome.

O natural e o artificial, a arte degenerada. A estética da construção. Uma ordem do caos que se assegura asséptica e verdadeira. O desconforto de estar junto, o julgamento, a traição. Trazendo novamente das escrituras, às disputas entre Caim e Abel, entre Jacó e Esaú. O princípio da traição, da subjugação e da morte.

A imagem emancipada não é uma imagem reeditada, é *a imagem*. *A criação que deveria constituir o ser está já prefigurada no próprio ser, tem é que 'explicar-se', como diria Giordano Bruno.*<sup>47</sup> Neste contexto, permitir-me subtender entre o palpável e a representação-fantasma. Colocar-me na fronteira, mesmo sabendo que pouco será desvendado. Sabemos que a *história da arte vasariana* apresentou-se como uma série de histórias de artistas. O mito aí consolidado encerra silêncios e sintomas. Esses sintomas, porém, sempre indicarão mudanças, desconfortos. Ao se relatar algo, não se diz que aceitamos como verdadeiro, mas apenas colocamos os fatos para pontuar aquilo que pensamos — esquemas e montagens para uma tentativa de compreensão. Seremos a testemunha? Mas o que queremos testemunhar? O efeito desta tentativa de se desvincular da visão, do mito, da história, da estética e afastar-nos da percepção e do tátil.

.....  
47- BARATA-MOURA apud BLANC. *Introdução à ontologia*, p. 87.

Qualquer tentativa de compreender “a ideia de imagens” está fadada a lutar com o problema do pensamento recursivo, pois a própria ideia de uma “ideia” está ligada à noção de imagens. “Ideia” vem do verbo grego “para ver”, e é frequentemente associada à noção de “espectro”, a “imagem visível”, que é fundamental para a óptica e as teorias da percepção antigas. Uma maneira sensata de evitar a tentação de pensar em imagens em termos de imagens seria a de substituir a palavra “ideia” em discussões de imagens com algum outro termo como “conceito” ou “noção”, ou estipular desde o início que o termo “ideia” é para ser entendido como algo bastante diferente da imagem ou das imagens. Esta é a estratégia da tradição platônica, que distingue o *eidos* do *eidolon*, concebendo a primeira como uma “realidade suprassensível” de “formas, tipos ou espécies”, o último como uma impressão sensível que fornece uma mera “semelhança” (*eikon*) ou “aparência” (*phantasma*) do *eidos*.<sup>48</sup>

Chegando a este ponto, convirá examinarmos mais de perto esta questão: como afastar a perplexidade que algumas imagens nos impõem? Ou, reformulando: como mergulharmos e aceitarmos sem dor o que a imagem nos projeta? Se, ao ver, somos vistos, esta correspondência já estaria inscrita em nossa essência. Vemos o que queremos ver. Recusamos aquilo que nos é diferente. Como se tornar isento e elevar a discussão fora do *desejo* e mais próximo da fonte?

---

48- MITCHEL. *Iconology: image, text, ideology*, p. 5. Tradução própria. [Any attempt to grasp “the idea of imagery” is fated to wrestle with the problem of recursive thinking, for the very idea of an “idea” is bound up with the notion of imagery. “Idea” comes from the Greek verb “to see,” and is frequently linked with the notion of the “eidolon,” the “visible image” that is fundamental to ancient optics and theories of perception. A sensible way to avoid the temptation of thinking about images in terms of images would be to replace the word “idea” in discussions of imagery with some other term like “concept” or “notion,” or to stipulate at the outset that the term “idea” is to be understood as something quite different from imagery or pictures. This is the strategy of the Platonic tradition, which distinguishes the *eidos* from the *eidolon* by conceiving of the former as a “suprasensible reality” of “forms, types, or species,” the latter as a sensible impression that provides a mere “likeness” (*eikon*) or “semblance” (*phantasma*) of the *eidos*\*. (\*Sec F. E. Peters, *Greek Philosophical Term: A Historical Lexicon* (New York: New York University Press, 1967).]

## 5. Caçando imagens

**Como caçar (e ser caçado por) imagens** é o título de uma entrevista<sup>49</sup> que W. J. T. Mitchell deu em 2008 por ocasião do simpósio **Crise da imagem ou crise das teorias?**<sup>50</sup> O autor de *Iconology* responde à questão: (...) *Nesse simpósio, durante a abertura de sua inspiradora fala, você disse algo intrigante: “a crise da imagem é a crise da teoria”. O senhor poderia desenvolver este pensamento para nós?* Ele responde que não quer exagerar ou acentuar a linguagem da crise. Acentua que isso é um clichê de nosso tempo - talvez de todos os tempos - considerar que “o problema é a imagem” - a falsa imagem, a dissimuladora, a ilusória percepção, o artifício superficial, o simulacro e o espetáculo, a propaganda, a publicidade, a embalagem e (a mais traiçoeira de todas) a ideologia, que é literalmente a “idolatria das ideias”. Respondendo a questão: *o que é a imagem, esta que pode ter todos estes efeitos? Que teoria seria adequada para domar a imagem, desmistificá-la, explicá-la ou destruí-la?* Cita o famoso comentário de Gilles Deleuze - *o de que a filosofia é sempre uma forma de iconologia* - ou a reclamação de Wittgenstein - a de que “uma imagem nos aprisionou” (isso é, aos filósofos) - o que são sintomas desse longo embate entre teoria e imagem. E sempre que a base técnica da produção e da circulação de imagens se transforma (isto é, com a invenção da fotografia, cinema, televisão, a imagem digital, prensa mecânica), uma nova crise da imagem é declarada, e, com ela, uma nova crise da teoria. A isso denominou versão perene ou recorrente da “virada imagética” (*pictorial turn*).<sup>51</sup>

Jacques Rancière esclarece, ao abordar a questão, que devemos entender a expressão “virada imagética”: elucidada que Tom Mitchell cunhou a expressão como uma resposta para a “virada linguística”. Comenta que a própria expressão tem muitos significados

49- Entrevista concedida a Daniel B. Portugal- Mestrando em Comunicação e Práticas de Consumo pela ESPM-SP. Bolsista FAPESP e Rose de Melo Rocha, Doutora em Ciências da Comunicação pela ECA/USP com pós-doutorado em Ciências Sociais/Antropologia na PUC-SP. É Coordenadora Adjunta do Programa de Mestrado em Comunicação e Práticas de Consumo da ESPM-SP, onde também atua como professora e pesquisadora.

50- Simpósio Internacional - Data: 26 a 29 de agosto de 2008- Goethe-Institut São Paulo.

51- Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós, Brasília, v.12, n.1, jan./abr. 2009.2/17. [www.e-compos.org.br](http://www.e-compos.org.br) | E-ISSN 1808-2599

mais ou menos contraditórios. Isso pode significar, em linha com o pragmatismo e a filosofia analítica, que os problemas da teoria eram, acima de tudo, uma questão de uso da linguagem. Rancière diz também que a expressão evocou igualmente a prática semiológica de leitura de imagens como mensagens codificadas, sobre o modelo de *Mitologias* de Barthes (1957). A expressão pode ser lida como uma afirmação da tese de Lacan sobre a materialidade do *significante* e a primazia do *simbólico* na constituição do sujeito, mas também pode ser entendida como uma referência à tese de Derrida que desafiou o privilégio concedido à plenitude da *palavra falada* em favor do *traço escrito*. Afirmar a primazia da “linguística”, se deu, por um lado, para tirar a imagem de sua consistência perceptível, para reduzi-la a seu significado, isto é, para as forças que manipularam sua linguagem específica. Por outro lado, afirmar a primazia da “linguística” era denunciar a solidez da imagem, para subtrair o pensamento da consistência do imaginário que era um remendo com que se mascarava o trabalho principal da escrita ou a maneira pela que o simbólico exercia um efeito no real. A dupla denúncia da consistência e da falta de consistência das imagens poderia resolver-se em uma única “iconoclastia” teórica em que a fé marxista na possibilidade de um mundo virado de cabeça para baixo, de volta em seus pés, repousava sobre uma visão platônica da separação entre o mundo perceptível das aparências visíveis e o mundo inteligível somente acessível através da prática da dialética.<sup>52</sup>

Rancière pondera que, de acordo com esta lógica, as imagens não eram nada. Apenas simulacros sem vida, mas elas eram tudo: a realidade da vida alienada, a consistência do mundo das relações sociais fundadas na exploração. O procedimento, que descobriu este nada depositado em duas coisas simultâneas. Contou, em primeiro lugar, sobre a calma garantidos por aquele conhecimento que se afasta das sombras na caverna para contemplar o esplendor inteligível da verdade. Falar da “virada imagética” é, portanto, fazer duas coisas ao mesmo tempo, duas coisas que são logicamente independentes: desafiar a metafísica que sustentou a “virada linguística”, é também notar o esgotamento do que a metafísica, uma exaustão, que se manifesta de duas formas. Por um lado, esta

52- RANCIÈRE, Jacques. *Do Pictures Really Want to Live? in The Pictorial Turn*, Neal Curtis. NY: Routledge, 2010. Digital

exaustão é marcada pelo desacoplamento da denúncia platônica das aparências da fé marxista e a destruição da máquina: a partir deste momento, a iconoclastia teórica perde a sua peita, torna-se a manifestação niilista das ilusões de um mundo em que, já que tudo é uma imagem, a denúncia de imagens é privada de toda eficácia. Por outro lado, continua Rancière, no entanto, temos também assistido a uma reavaliação, seja positiva ou negativa do valor de imagens, uma reafirmação da sua consistência particular. Podemos encontrar testemunho teórico para esta reavaliação no desenvolvimento do pensamento de Barthes. Tendo dedicado tanta energia em *Mitologias* para dissolver as imagens em sua mensagem, Barthes estabeleceu, na *Câmara Clara*, para o oposto, para fazer da fotografia os meios de transmitir a qualidade perceptível ou sensível única de um ser, uma qualidade irreduzível para qualquer coisa que poderia ser designado como o seu significado ou sentido. Alerta que esta reavaliação também tomou uma forma mais prática, no entanto, no regresso de uma iconoclastia literal, quando os talibãs destruíram os *Budas de Bamiyan*. Ao fazê-lo, o Taleban voltou estas obras de arte “que pertencem ao patrimônio da humanidade” à sua realidade primária como imagens da divindade, como imagens desses falsos deuses, cuja falsidade se manifesta no fato de que eles podem ser representados como imagens. Rancière admite que, ao falar de uma “virada imagética”, Tom Mitchell traça um paralelo entre a crítica da crítica de imagens e a declaração de esgotamento deste último.<sup>53</sup>

Ao iniciar a proposição para *A imagem emancipada*, recordo o conto *Miguilim*, de João Guimarães Rosa. É um exposição entre percepção sensorial e experiência poética, atentando, sobretudo, para a característica que determina as percepções de Miguilim: a miopia. Acentua-se, porém, que tal característica é desconhecida por todos até quase o fim da narrativa. Por não enxergar direito, *Miguilim* criou um mundo peculiar, todo seu, que germinava a realidade de modo mágico, pois não a via nitidamente.<sup>54</sup>

53- *Ibidem*.

54- Manuelzão e Miguilim, de Guimarães Rosa, é um volume composto por duas novelas: "Campo Geral" e "Uma Estória de Amor". "Campo Geral" é o relato lírico da infância do menino Miguilim, narrado em terceira pessoa, sob a perspectiva de Miguilim, menino inteligente e sensível que mora com a família na mata do Mutum (MG). A narrativa é organizada segundo a vivência e as experiências desse juvenzinho que está constantemente observando as pessoas e as coisas situadas em seu universo sertanejo. Diversas personagens vão sendo apresentadas ao leitor: a mãe, o pai suicida, o padrasto e tio Terêz, os irmãos, principalmente Dito, que morre prematuramente de tétano, a avó ranzinza Izidra, entre outros.

No final, a chegada de um certo Dr. José Lourenço é que traz a revelação surpreendente. Descobre que *Miguilim* era míope. Ao emprestar ao menino seus óculos, permite à criança uma descoberta. Seu velho mundo acaba ganhando uma visão completamente nova, mais nítida. Uma simbologia que constitui um ritual de passagem.

Este embaçamento que a miopia suporta é um ato precisamente perceptivo, quando os objetos perdem a nitidez e não se exibem aos olhos de *Miguilim*. Podemos entendê-la como suporte da percepção cristalina que se tem do objeto focalizado. Diz Merleau-Ponty em *Fenomenologia da percepção*:

(...) é necessário adormecer a vizinhança para ver melhor o objeto.

(...) porque olhar o objeto é entranhar-se nele, e porque os objetos formam um sistema em que um não pode se mostrar sem esconder outros. Mais precisamente, o horizonte interior de um objeto não pode se tornar objeto sem que os objetos circundantes se tornem horizonte, e a visão é um ato de duas faces.<sup>55</sup>

Assim, a *imagem emancipada* percorre este caminho da dupla visão: o nítido e o desfocado, a história e a invenção. Desenvolvendo as características do caráter fictício e da artificialidade, tentaremos *revelar* uma *imagem* já existente.

Esta *virada imagética*<sup>56</sup> é uma decisão se esta imagem que surge vai nos trazer a verdade ou a realidade que não depende de nós. Mitchell, em seu *livro What is an image?*, esquematiza:

Duas coisas devem ser ditas imediatamente como aviso para quem tenta ter uma visão geral dos fenômenos chamados pelo nome de imagens. A primeira é simplesmente a grande variedade de coisas que são chamadas por este nome. Falamos de quadros, estátuas, ilusões ópticas, mapas, diagramas, sonhos, alucinações, espetáculos, projeções, poemas, padrões, memórias e até mesmo

55- MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da percepção*, p. 104.

56- Esta é uma expressão cunhada pelo iconologista americano W. J. T. Mitchell. Análoga à virada linguística proposta por Rorty, ela se refere, inicialmente, ao papel central que a imagem desempenha na crítica social contemporânea e às "crises" atuais na forma de encarar esse objeto tão arduo à descrição – afinal, a imagem sempre rompe, em parte, com o plano da linguagem, do discurso. Cf. Portugal. W. J. T. Mitchell e a virada imagética. Disponível em: <<http://filosofiadodesign.wordpress.com/2011/07/03/w-j-t-mitchell-e-a-virada-imagetica/>>.

ideias como imagens, e a diversidade desta lista parece fazer qualquer unificação sistemática como entendimento impossível. A segunda coisa que pode nos parecer é que a convocação de todas estas coisas pelo nome de “imagem” não significa, necessariamente, que todos eles têm algo em comum. Talvez seja melhor começar pelo pensamento de imagens como uma longínqua família, que migrou no tempo e no espaço e sofreu profundas mutações no processo. Se as imagens são uma família, portanto pode ser possível construir algum sentido na sua genealogia. Se começamos por olhar, não para algumas definições universais do termo, mas olhar naqueles lugares onde as imagens se diferenciaram uns dos outros com base nos limites entre diferentes discursos institucionais, nos deparamos com uma árvore familiar que pode ser a seguinte:<sup>57</sup>



Fonte: Reprodução.

Fig.25 - Reprodução. Página 10, *The Idea of Imagery - Iconology*, W.J.T. Mitchell

Cada ramo dessa árvore genealógica designa um tipo de imagem que é central para o discurso de uma certa disciplina intelectual: imagens mentais pertencem à psicologia e à epistemologia; imagens ópticas, à física; gráficos, esculturas e imagens de arquitetura, ao historiador da arte; imagens verbais, ao crítico literário. Já as imagens perceptivas ocupam uma espécie de região de fronteira, onde fisiologistas, neurologistas, psicólogos, historiadores da arte e estudantes de óptica encontram-se em colaboração com os filósofos e os críticos literários. Esta é a região ocupada por uma série de estranhas criaturas que assombam a fronteira entre narrativas físicas e psicológicas das imagens:

57- MITCHELL. *Iconology, image, text, ideology*, p. 9-10. Tradução própria. [The Family of Images – Two things must immediately strike the notice of anyone who tries to take a general view of the phenomena called by the name of imagery. The first is simply the wide variety of things that go by this name. We speak of pictures, statues, optical illusions, maps, diagrams, dreams, hallucinations, spectacles, projections, poems, patterns, memories, and even ideas as images, and the sheer diversity of this list would seem to make any systematic, unified understanding impossible. The second thing that may strike us is that the calling of all these things by the name of "image" does not necessarily mean that they all have something in common. It might be better to begin by thinking of images as a far-flung family which has migrated in time and space and undergone profound mutations in the process. If images are a family, however, it may be possible to construct some sense of their genealogy. If we begin by looking, not for some universal definition of the term, but at those places where images have differentiated themselves from one another on the basis of boundaries between different institutional discourses, we come up with a family tree something like the following: (...).]

a “espécie” ou as “formas sensíveis” que, de acordo com Aristóteles derivam de objetos e tornam-se parecidas parecidos nos moldes de cera com os nossos sentidos, como um anel de sinete<sup>58</sup>, *fantasmata*, que são versões dessas moldagens convocadas pela imaginação na ausência dos objetos que originalmente foram copiados. “Dados dos sentidos” ou “percepção” que desempenham um papel mais ou menos semelhante na moderna psicologia e, finalmente, as “aparências” que (na linguagem comum) se interpõem entre nós e a realidade, e que muitas vezes tratamos como “imagens” – como a imagem feita por um artista experiente e para aquelas criadas por especialistas em publicidade e propaganda para produtos e personagens.<sup>59</sup>

Trago para a reflexão dois conceitos: palimpsesto e marginália. O *palimpsesto* era a arte de apagar os manuscritos antigos para se reutilizar os seus pergaminhos ou papiros, permitindo-se a cópia de novos textos. Esta prática foi adotada na Idade Média, sobretudo entre os séculos VIII e XII, devido ao elevado custo do pergaminho. A eliminação do texto era feita através de lavagem ou, mais tarde, de raspagem com pedra-pomes. A reutilização do suporte de escrita conduziu à perda de inúmeros textos antigos, desde normas jurídicas em desuso a obras de pensadores gregos pré-cristãos. A recuperação dos textos eliminados tem sido possível em muitos casos, por meio do recurso a tecnologias modernas. Essa recuperação do texto ou da imagem que apaga o texto de um mundo para sobrescrever outro — talvez seja o que estamos contemplando neste século XXI. Ou seja, a profusão de imagens que se superpõem e a todo momento nos fazem reinventar o presente.

*A marginália são anotações nas margens de um livro. As marginálias funcionam como uma “evidência da recepção daquilo que o autor emite ao leitor.” Marginálias dos séculos XV e XVI são entendidas, por alguns investigadores, como a primeira forma de hipertexto, de narrativa não linear. Peter Burke defende que as marginálias expressam o que o leitor considera importante, aprova ou desaprova numa leitura.*<sup>60</sup>

58- Um sentido é o que tem o poder de receber em si mesmo as formas sensíveis das coisas sem a matéria, na forma em que um pedaço de cera assume a marca de um anel de sinete sem o ferro ou o ouro. In *Da Alma* - As faculdades da alma 12. A sensibilidade em geral: o sentido (Aristóteles)

59- Cf. MITCHELL. *Iconology, image, text, ideology*, p. 9-10.

60- SILVA, Cláudia. in *Camões no Texas*. <<http://www.publico.pt/cultura/noticia/a-edicao-texana-de-os-lusiadas--1614026#/0>> última consulta 30 de novembro de 2013.

Recriar o contemporâneo, a realidade, a ficção, os fatos nos jornais, até mesmo nossas próprias imagens que são retocadas e manipuladas eletronicamente. A conversão do público em privado que nos oferece uma ilusão com aquilo que nos é inacessível. Fechados em um universo de imagens que se multiplicam, mal saímos de um fato banal para um fato bruto e aterrorizante. Assistimos ao cair de torres em chamas para, no momento seguinte, comemorar o “golo” do time preferido. O que nos resta a respeito da informação sobre a humanidade é este raspar e raspar camadas e sobrepô-las, como se vivêssemos em uma cultura em completa mutação. Tentamos esquecer a violência com imagens doces ou pornográficas. Mas quem será o responsável? Estamos em confronto com nosso próprio palimpsesto.

*Sou o obscuro holograma, mesmo que não o faça.* Sonhei uma história que me foi contada — punha na boca um filhote de polvo; ele, lá dentro, tentava agarrar-se ao céu da boca, à língua. Nesta, trazia-o até os dentes e o mastigava. Talvez seja assim que vejo a tentativa de chegar a uma imagem. O construir a imagem: no final do filme *On the road*, o personagem tem duas partes de uma mesma foto. Três personagens. O do meio estava partido entre um e outro. Mas a ideia que fica é a de que ele era o simulacro dos outros dois personagens — talvez de sua personalidade dividida. Intuímos que, na verdade, *ele* era aquela terceira imagem, o 3D, o espaço vazio entre o pensamento e a visão. As fotos estão pousadas sobre um livro de Proust, *Em busca do tempo perdido – No caminho de Swann: (...) essa imobilidade das coisas que nos rodeiam, acaso é uma qualidade que impomos, com nossa certeza de que elas são essas coisas, nada mais que essas coisas, com a imobilidade que toma nosso pensamento frente a elas.*<sup>61</sup>

Arquivo, tempo, memória numa confluência. Stoichita, no seu livro *O efeito Pigmalião*, descreve o fenômeno da fronteira da imagem óptica e o imaginário. O “proibido tocar” como forma de garantir nos museus a experiência do olhar. Conta-nos também, a partir de Filostemano, a história do rei que amou a estátua de Vênus e a desposou como uma esposa. Amar e desposar uma imagem. Uma escultura que, pela força, apodera-se dos

61- PROUST, Marcel.

sentimentos. Em *Angels in America*, dirigido por Mike Nichols, a abertura mostra-nos o anjo do Central Park, que nos encara. Os personagens alucinados vêem esculturas que se movem. Ecoam e observam os passos das pessoas no limite da vida e da sanidade. *Ars adeo latet art arte sua.*<sup>62</sup>

Quando ainda era um jovem artista, e ainda incerto das fronteiras da arte, conheci o artista Dieter Jung. Naquele tempo, na Escola Guignard, foi-me apresentada uma câmara fotográfica que capturava duas imagens no mesmo *frame* (negativo). Qual era o propósito? Antes, nos exercitamos com desenhos com lápis de duas cores — verde e magenta. Construímos uns óculos estranhos com lentes de duas cores, uma verde e outra vermelha. O propósito: desenhar e ver o desenho em “terceira dimensão”. O propósito das fotografias era o mesmo. Com um aparelho, podia-se ver a imagem quase tocar a retina, ou, mesmo ao esticar os braços e com os dedos no ar, tocar a vertigem, o fantasma. Um estereograma é um artifício de ilusão de óptica no qual, a partir de duas imagens bidimensionais complementares, é possível visualizar uma imagem tridimensional. Deve-se olhar cada uma das duas imagens bidimensionais com um dos olhos, gerando-se a ilusão da tridimensionalidade. Este efeito é possível graças ao efeito “estereoscópico”, que permite ao cérebro “fundir” as imagens captadas por cada olho, possibilitando efeitos tridimensionais à visão. Há anos, os estereogramas têm sido produzidos a partir da sobreposição de fotografias com tomadas de ângulos ligeiramente distintos. Hoje, voltaram à popularidade, graças aos RDS (Random Dot Stereogram), criados com *softwares* específicos. Para conseguir enxergar um estereograma, o principal é conhecer o resultado esperado. A ideia é desfocar a vista da imagem de maneira que ambas as perspectivas sejam captadas. Alguns recomendam olhar o infinito, ou seja, fitar um objeto distante e, sem desfocar, voltar a olhar a imagem. Outros optam por fitar um dedo sobre a imagem e lentamente retirá-lo, ou observar o reflexo da imagem em um vidro, ou olhar a imagem bem de perto e, mantendo o foco, ir afastando a cabeça, de forma que o foco saia do papel até encontrar o ponto ideal.

62- A tal ponto a arte não se vê na arte. STOICHITA. *O efeito Pigmalião*, p. 223.

Na mesma ocasião, Dieter fez uma grande exposição. Os seus desenhos e os experimentos com holografia ainda causavam desconforto. Qual a utilidade daquilo tudo? Na escola de arte, passava manhãs desenhando modelos nus. Ou mesmo caminhando no parque junto à natureza, fazendo hachuras, tentando dar volumes a troncos. Uma tentativa de fazer saírem do papel os nódulos, as folhas, a natureza e seus elementos constitutivos.

Ouvia falar de Modernidade e Pós-Modernidade. O simulacro. Sim, a palavra *simulacru* foi gravada e anotada com pena e tinta. Em meu caderno de anotações, desenhei um animal que parecia um grifo. Muitos anos depois, ainda olho para este desenho, as páginas dos diários que abandonei. Quando li *Memórias de Adriano*, Marguerite Yourcenar dizia algo mais ou menos assim: *um homem de vida ativa nunca teria um diário; algum tempo depois e ele escreveria memórias*. Será o que experimento agora? Será este o momento de criar fotografias? Colocar óculos para ver em outra dimensão? Será este o momento de se aproximar daquilo tudo que recusei e não compreendi? Será agora o momento de cruzar minha verdade e assumir o meu fazer artístico como um fracasso? Ou será agora o momento de olhar para a obra e desejá-la? Tornar-me amante?

O grande desconforto. A ideia de me tornar um PhD revirou-me por dentro. *Philosophiae doctor* soa estranho e tentei, então, escapar vendo que o sintoma pode ser outro: provém do sentido grego da palavra, que é amor ao conhecimento. *Amor ao conhecimento*. Coabitar com o simulacro e a alegoria. Propus um desafio que é *emancipar a imagem*. Mas emancipar a minha imagem, não esta outra imagem que levanta problemas, torna-se arqueológica. A imagem que busca o ontológico. O ser é o ponto de partida. Localizar este ponto talvez seja o momento mais difícil. Poderemos confundi-lo com a catarse, poderemos confundi-lo com a verdade, poderemos grafar de maneira errada as palavras na noção de *isso que é e há*. O fugaz, o momento da revelação, que, na verdade, são cintilações que nos escapam. Fulgurar, brilhar, a(s)cender, tornar-se chama.

Num dado momento, poderia ser o Narciso que se debruça sobre a própria imagem. No mergulho, desfaz a chama. Segundo Stoichita,

(...) hoje depois de Nietzsche (e de Freud), ninguém pode duvidar de que as imagens fabricadas pelo homem sejam receptáculos de poder, dispositivos de desejo, e que tanto a sua criação como a sua contemplação obedecem a pulsões, entre as quais as de ordem erótica são, se não as únicas, pelo menos das mais fortes.<sup>63</sup>

Não digo que seja simplista, mas, nesta minha versão, penso que, na história das imagens, o que se nota, sobretudo, é a ausência. Esqueçamos as trocas simbólicas, as realizações, o mito. Pretendo descer aos meandros de uma ilusão, a ilusão de ter libertado meus olhos da necessidade de um aparelho ótico, da necessidade de descobrir esta outra dimensão. De libertar, “entre duas imagens”, aquela imagem terceira, que, mais que virtual, mais que um sintoma, é uma experiência tão viva e independente que nos cala.

Cala-nos e tira-nos a escrita. Mas o único instrumento que tenho é tentar digitar caractere após caractere, numa tentativa de atingir aquele pensamento que está sempre fugindo. Aquele pensamento sobre a imagem que, quando estou no duche, se revela, mas, quando me assento defronte ao computador, se esconde, como um animal que sabe que foi descoberto. *Então, esta trajetória será mais que uma investigação — será uma caça. A floresta é esta densa história: pilhas de livros, iluminuras, quadros, negativos, arquivos, filmes, despojos, papéis esquecidos...*

Eles estão logo ali na esquina, no antiquário. Em Coimbra, achei minhas memórias fotográficas estereográficas; mesmo que não as tenha feito, elas me pertencem, pois, em algum dia, obtive o conhecimento e a técnica. Então, não olho mais com aquele olhar curioso e leigo. Olho e digo: veja um estereograma! Ou aquela foto feita no estúdio, como as que existem nos álbuns de minha família. Olho, olho e vejo um homem que posou como meu pai posou, como meu irmão posou, como aquele desconhecido da

63- STOICHITA. *O efeito Pigmalião*, p. 13.

família posou. Esse desconhecido é meu conhecido, assim como os milhares de olhares furtivos que deixei em outros álbuns que não me pertenciam.

De como as relações entre as imagens que “estão no ar” se correlacionam com as imagens sociais e os fantasmas dos assuntos que não podem se tocar e se unificam na “terceira imagem”, aquela que é criada no âmbito da suspensão, do acaso, do medo e do enigma entre as relações por aproximação e escolha.

A justificativa na descrição de uma imagem não clarifica sua existência. A Imagem vai além do registo e da captura. O corpo ideal e o corpo disforme na segregação cultural. O “outro” na acepção de um único ponto de vista — o do conquistador e do fascista.

Sobre os limites da arte e o uso de seres vivos — o que é a nossa imagem? A discussão da morte e de seu registo. O desconhecido e a prótese digital. O homem como um número.

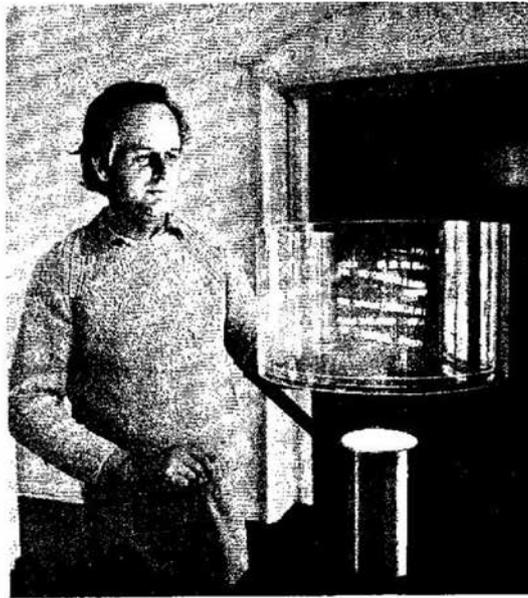
O colonizador e o colonizado e a ruptura. Qual a imagem que sobra nos arquivos? Onde está o comentário da verdadeira imagem no final dos acontecimentos? O Paraíso e o Mundo Selvagem: a imagem não se enquadra nesta dicotomia. A imagem se encaixa nesta diferença e reivindica sua releitura no tempo.

*“Dieser Satz hier liegt in der Luft”,<sup>64</sup>*

A *Imagem* que procede desta frase feita pelo artista Dieter Jung é uma transposição ou uma ilustração, em três dimensões, de um verso escrito na e para a face plana de uma página. Esse *holopoema* feito no final de 1983<sup>65</sup> foi um dos primeiros hologramas arquitetados por Dieter Jung. Reproduzia, em três dimensões e em suspensão no ar, uma ideia que, em uma tradução aproximada e livre, expressaria que, de fato, *esta frase está no ar* ou *esta frase flutua no ar*). María José Vega explica:

64- Em 1983, Dieter Jung apresentou seus trabalhos em holografia no Museu de Arte de São Paulo (Masp). Entre eles, estava a reprodução, em três dimensões, suspensa no ar, de um verso de Hans Magnus Ezensberger - “Dieter Satz Liegt in der Luft” -, que poderia ser traduzido para o português como “Esta frase está no ar”. <<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-40350422.html>>

65- O termo “holopoesia” foi cunhado em 1983 por Eduardo Kac para se referir ao novo tipo de poemas que estava construindo no momento. Kac passou dois anos fazendo e desenvolvendo a primeira teoria holopoesia, holopoemas. Este trabalho resultou na primeira amostra holopoemas do mundo, que teve lugar em 1985, no Museu da Imagem e do Som, em São Paulo, Brasil. /Antônio Gonçalves Filho - No Museu da Imagem e do Som, a poesia do futuro - Folha de São Paulo, 8/1/1985.)



Fonte: Reprodução.

**Künstler Jung mit Gedicht-Hologramm  
Geheimnis gehütet**

**Fig.26** Dieter Jung. DER SPIEGEL 11/1979, AUSSTELLUNGEN - Verse im Raum: Holographie — ein neues Medium auch für die Kunst?, p. 212.

No entanto, essa holografia não implica inovação notável da tradição que podemos chamar *letterpress* poético, mas é sim uma transposição ou uma ilustração, em três dimensões, de um verso escrito na e para a superfície plana de uma página. Este verso holográfico é tão linear, gramático, puro, pois representa o poema preexistente: o holograma produzia a ilusão de ver um texto datilografado realmente flutuando no ar diante do espectador, mas, como um procedimento, ainda era comparável ao veio gravado em mármore, um verso que dizia “esta frase é gravada em mármore.”<sup>66</sup>

A holografia foi inventada em 1948 pelo húngaro Dennis Gabor e é uma forma de organizar a luz para produzir uma imagem tridimensional. O holograma pode ser descrito como um sistema de armazenamento de informação óptica sequenciada, mas também como uma ilusão, ou como um jogo de visualização, experiência imaterial, temporal e extraordinariamente vívida.

Dieter Jung nasceu em 1941 em Bad Wildbad, na Alemanha. Durante os anos 1960, estudou teologia e arte-educação em Berlim, bem como pintura e artes gráficas na École

66- VEGA. *Holopoemas, la palabra ilusoria*, p. 55-58.

Nationale Supérieure des Beaux-Arts em Paris. De 1971 a 1974, ele estudou cinema na Academia Alemã de Cinema e Televisão de Berlim. Em 1988, ele foi homenageado pelo New York Foundation Shearwater. Leciona holografia na Academy of Media Arts de Colônia desde 1990. Através de sua pesquisa, Dieter Jung tornou-se um mestre da holografia e tem desenvolvido, ao longo dos anos, as obras que evocam a luz e poesia. De acordo com Jung, *a arte de fazer hologramas joga com o fenômeno da presença da memória, e ausência da mesma na vida humana.*<sup>67</sup>

Na instalação *La Paz*, apresentada na VII SIART 2011 (Bienal Internacional de Arte)<sup>68</sup>, em Bolívia, Dieter Jung, como convidado de honra, apresentou três hologramas, um grande e dois pequenos, em um espaço iluminado. *Se um visitante se move, as cores mudam e se movem em harmonia. O espaço é um espelho onde os visitantes podem olhar e podem, ao mesmo tempo, ver os hologramas, mas a imagem refletida no espelho exhibe cores de forma diferente*, diz o artista. *Diante do espelho, assim, encontrar algo que é como uma cruz, mas é um dispositivo, uma construção mecânica de madeira com duas lentes. Esta unidade tem mais de 100 anos e serve para ver estereografias, é uma das primeiras coisas que tivemos para ver imagens tridimensionais*, explicou o criador. Jung também argumentou que os seres humanos têm uma percepção horizontal e uma percepção vertical, e que as duas estão interligadas; se isso não acontecer, as pessoas não podem navegar.<sup>69</sup>

Com materiais variados e incomuns, combinações de amplas tecnologias e estruturas entrelaçadas, ele constrói um jardim alegre da Luz, iluminado com cores mais leves do que o ar. Isso significa que o artista tenta explorar algumas camadas diferentes da vida, experiências dentro das transições e transformações de luz e sombra. Compartilha com um público mais amplo o que ele acha comovente e inspirador. Por causa das relações destinadas entre o visível e o invisível, acima e abaixo, o conhecido e o céu, e a terra

67- LAZCANO, Marcela Ossio. *Luz y creatividad en la obra holográfica de Dieter Jung* La Prensa - 15/10/2011. [goo.gl/2NuWK7](http://goo.gl/2NuWK7)

68- La Bienal SIART fue creada el año 1999, inicialmente como Salón Internacional de Arte. Con el paso del tiempo, y en base a la experiencia adquirida, a partir del año 2005 tomó un nuevo rumbo convirtiéndose en Bienal Internacional de Arte. Hasta el día de hoy es un evento complejo, diferente, pues hace funcionar juntas una Convocatoria de Concurso, y un Diagrama de Invitación de artistas nacionales y extranjeros, junto con actividades enfocadas a la formación en el arte contemporáneo. Algo que no se ve en el exterior. En la última década ha logrado constituirse en el espacio de mayor importancia para el desarrollo de la creación artística contemporánea en Bolivia. Sus diferentes ámbitos han incluido concursos Internacionales, exposiciones internacionales con invitados de honor, y exposiciones de homenaje a importantes artistas que han coadyuvado al desarrollo de las artes visuales en Bolivia.

69- *Ibidem* 4.

desconhecida, ciência e arte, esquerda e direita, frente e verso, o espectador pode perceber uma introdução à cosmologia de luz e as forças e energias que continuamente nos cercam, criando *interplays*<sup>70</sup> delicadamente equilibrados de energias e vibrações em que o menor movimento tem um impacto mágico ao executar as acrobacias delicadas da gravidade e da luz. A série *Flying Colors* mostra aos espectadores 62 obras de arte, incluindo impressões de 2009 a 2010, hologramas históricos de 1985 e novas criações de 2010 em diante.

Dieter refere-se à holografia como uma mídia extremamente interativa, criando uma relação lúdica e sempre imprevisível entre o público e as obras. Gosta de compartilhar esse relacionamento dinâmico entre os espectadores, o artista e a obra de arte. A holografia rapidamente atualiza esse nível de comunicação para um diálogo de interconexões. Ao passar pelo espaço de luz do holograma, os espectadores vão coexistir na superfície, mesmo com a luz. Dieter experimenta incertas e sustentáveis vistas na mudança de níveis espaciais e níveis diferentes de cor. Na opinião de Dieter, a interação é uma maneira importante para compartilhar e compreender suas ideias, tocar e inspirar o público. Além de criar hologramas com luz *laser*, Dieter usa linhas de onda para introduzir um conceito único: todas as informações da imagem e impressões ficam apenas armazenadas entre o visível em modulações delicadas. Por exemplo, quando estamos olhando a impressão de um Salvador Dalí a uma certa distância, percebemos bem um retrato claro do artista. Ao se aproximar da imagem cada vez mais, ela torna-se visível apenas em linhas oscilantes e parece desaparecer. Ao olhar para um holograma, podemos encontrar os mesmos fenômenos de aparecimento e desaparecimento da imagem. Ficar na frente de um é não parar de se mover.

Holografias, estereografias e *double* imagens são, em essência, espectrais. No livro *Fotografia e verdade – uma história de fantasmas*, a autora Margarida Medeiros investiga:

O que se interroga neste livro é no entanto o contrário: o facto de o aspecto realista da fotografia continuar a siderar o olhar, a paralisar o corpo e a imobilizar o gesto, como Barthes dava conta em *La Chambre Claire* (1980). Teria Barthes já

70- Interplay ['intə,pleɪ] *n*- ação e reação recíproca e mútua, seja em circunstâncias, eventos ou relações pessoais. Cf. COLLINS ENGLISH DICTIONARY.

dito tudo sobre o assunto? Ou teria apenas aberto uma pista, para toda uma investigação por fazer? Este livro parte da segunda hipótese: a hipótese de que a fotografia, ao insinuar-se como «linguagem sem código» (Barthes 1961) no seio da cultura moderna, se teria instituído como suporte de uma equação entre a produção da Verdade, a constituição de um resíduo epistémico, e a existência de certas tecnologias. De que modo a imagem do «real» se propagou pela cultura moderna, e se insinuou nas mais inesperadas convicções, impondo uma equação entre máquina e verdade, define o território que orientou a escrita deste livro.<sup>71</sup>

Em dado momento, a autora esbarra em uma produção instigante, a fotografia “espírita”. A tentativa num conflito paradigmático: ver manifestações além da matéria visível. Esta insolvência a conduz a refletir:

Foi ao caminhar sobre esta interrogação, sobre a forma como a fotografia se imiscuiu na vida quotidiana desde os seus primórdios, sustentando crenças e fantasmatisações diversas, que se foi construindo um arquivo, um campo delimitado de documentos (imagens, notícias de jornal, artigos de opinião, artigos «científicos») que parecem expor, na sua nudez, a ideia de uma verdade associada à imagem mecânica. Um lado que não diz respeito à sua história enquanto médium artístico ou jornalístico, a base para a sua biografia dominante ao longo do século XX, mas que diz respeito à história social do ocidente, ao facto de a fotografia ser um elemento constitutivo da vida cultural de forma transversal e se ter amalgamado às contradições da cultura moderna.<sup>72</sup>

Sabemos que, a partir de Aby Warburg, o filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman afirma que a história das imagens é uma história de fantasmas para adultos.<sup>73</sup> Em *L'image survivante*, Georges Didi-Huberman escreve que *a imagem colide e nela a cultura também bate*. A imagem num infinito vai entre a afirmativa e a negativa da vida. Essa energia vital seria o carácter movente da imagem que Didi-Huberman operacionaliza a partir de Aby Warburg. Esse movimento, esse golpear das imagens prolonga-se nas pálpebras, no seu piscar para ver melhor, ou ainda no balbuciar dos lábios quando buscam as palavras.

71- MEDEIROS. *Fotografia e verdade, uma história de fantasmas*, p.7.

72- *Ibidem*, p.8.

73- Cf. DIDI-HUBERMAN. *La imagen superviviente; historia del Arte Y Tiempo de Los Fantasmas Según Aby Warburg*.



Fonte: Reprodução.

Fig.27 Dieter Jung: Hologramas da série FLYING COLORS [Cores voadoras]

Este mesmo *buscar das imagens* forma-se na holografia e nos estereogramas, esta *terceira* imagem tridimensional que se forma *entre a visão*, provocando em nós uma sensação de que não podemos apreender e nem podemos descrever essa aparição. Sua descrição nunca coincidirá com esse *fantasma* que se forma em nossa percepção. Embora estejamos nos referindo a objetos concretos, fotografias e aparelhos óticos, esse conceito pode ser ampliado culturalmente e socialmente. Faz-nos perceber que os arquivos de imagens criam outros fantasmas que mal podemos tocar. Culturalmente, não podemos apreender o todo, pois todos esses fantasmas vão além de sua existência física.

Ao iniciar minha investigação, deparei em um antiquário, com sete imagens estereográficas que me fizeram um apelo — poder-se-ia criar a terceira imagem sem o uso de um equipamento necessário? Nessa busca, não encontrei o estereoscópio para que pudesse *ver* as imagens como foram projetadas.

Podemos descrever brevemente a história das imagens estereoscópicas. Em 1849, o cientista escocês David Brewster inventou o estereoscópio com lentes prismáticas. Essa invenção foi industrializada e, em um curto período de tempo, cerca de 250 mil

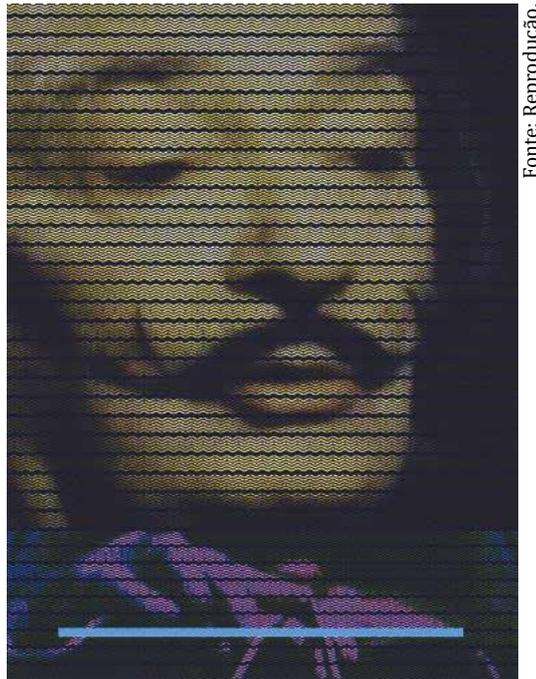


Fig.28 Dieter Jung's print "Salvador Dalí."

estereoscópios foram vendidos, transformando a estereoscópica num grande passatempo. Em 1850, Joseph D'Almeida inventou o anaglifo, criando um novo modo de separar o par de imagens estereográficas. O novo sistema consistia em desenhar o par de imagens estéreo com duas cores diferentes (vermelho e azul) e separá-las, utilizando-se óculos com filtros cromáticos (vermelho e azul). Em 1891, Louis Arthur Ducos du Hauron, grande pesquisador da fotografia colorida, patenteou o método de projeção 3D anaglífica.<sup>74</sup> Em 1859, o médico americano Oliver Wendell Holmes aperfeiçoou o estereoscópio, passando a utilizar cópias fotográficas de *pares estereoscópicos* para visualizar o efeito 3D. O aparelho tornou-se muito popular e logo surgiram empresas produtoras de coleções de cartões estereoscópicos. A autoestereoscopia surgiu em 1903, quando Frederick E. Ives patenteou um método de visualização estereoscópica sem a utilização de óculos denominado de *Parallax Stereogram*. Trata-se da técnica de "barreira de paralaxe", que se constituía de imagens (esquerda e direita) divididas em tiras verticais e alinhadas atrás de uma série de filetes opacos, também alinhados verticalmente na mesma frequência, com fendas livres menores em largura pelas quais as imagens eram visualizadas pelos dois olhos.

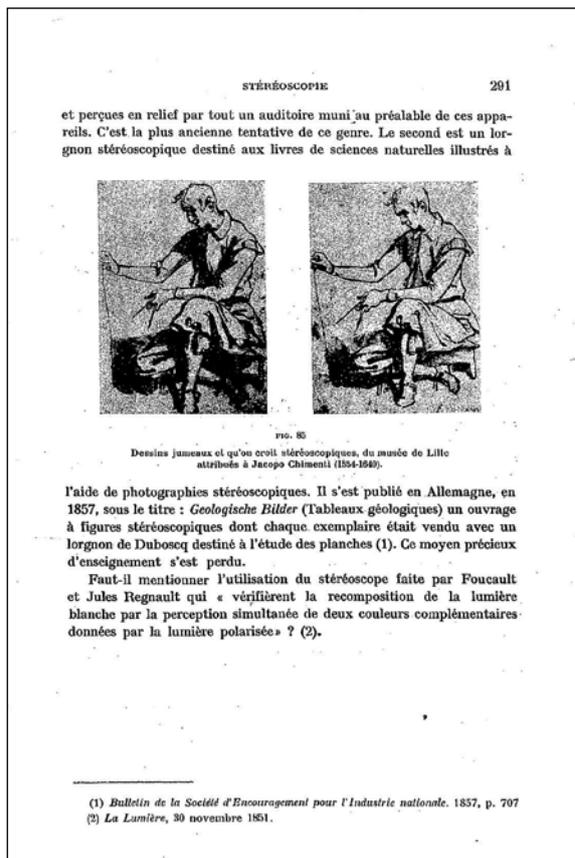
74- Anaglifo (Bicolor) – A filtragem por meio de tintas e papéis celofane coloridos é uma das mais antigas e práticas maneiras de se fazer estereoscopia. Costuma-se chamá-la de "anaglífica", mas seria mais fácil chamá-la de "bicolor".

Essas cópias fotográficas de pares que estavam em minha posse resultaram na produção de quatro objetos fotográficos como início de uma produção plástica para minha investigação. Foram ampliadas em placas de alumínio no formato 60x40cm, e, abaixo das imagens duplas, um texto sobre a teoria das imagens. Na impossibilidade de criar uma terceira imagem, fiz um ensaio de criar essa imagem por meio do texto. Ou seja, o que o espectador vê pode ser *alterado* com o texto, criando, assim, uma imagem mental que descontextualiza a captura original, mas que poderá refletir e pensar sobre outros significados a partir de cada observador. Vejamos o que diz Rancière:

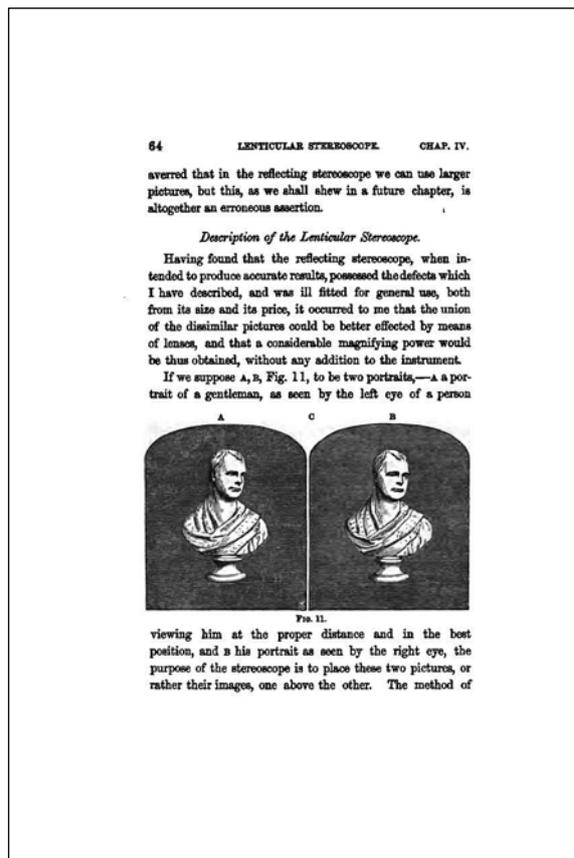
A expressão «imagem pensativa» não é evidente. São os indivíduos que costumam ser classificados, em certas situações, como pensativos. Este adjetivo designa um estado singular: a pessoa pensativa está «plena de pensamentos», mas tal não significa que os pense. No estado de pensatividade, o ato do pensamento parece estar afetado por certa passividade. E a coisa complica-se se dizemos que uma imagem é pensativa. Supostamente uma imagem não pensa. Vulgarmente supomos que uma imagem é apenas objeto de pensamento. Sendo assim, uma imagem pensativa é uma imagem que contém pensamento não pensado, um pensamento que não é susceptível de ser atribuído à intenção daquele que a produz e que causa um efeito naquele que a vê, sem que este a ligue a um objeto determinado. Deste modo, a pensatividade designaria um estado indeterminado entre o e o passivo. Esta indeterminação põe em causa o afastamento que, em circunstância diferente, procurei vincar entre duas ideias da imagem: a imagem como duplo de uma coisa e a imagem concebida como operação de uma arte. Falar de imagem pensativa é, inversamente, assinalar a existência de uma zona de indeterminação entre estes dois tipos de imagens.<sup>75</sup>

Com Dieter Jung, produzi minhas primeiras imagens estereoscópicas. Nos anos 80 do século XX, a utilização de uma tecnologia diferente do lápis e do papel era rara no bacharelado em artes plásticas que frequentei. O certo é que, logo após as primeiras experiências com uma câmera fotográfica, ou ao realizar desenhos em duas cores com óculos bicolores — vermelho para o olho esquerdo e azul ou verde para o olho direito —, deparamo-nos com esta *imagem pensativa* que nos levaria a abandonar os projetos artísticos em busca de algo que me pudesse oferecer respostas mais concretas ao que investigava em arte.

75- RANCIÈRE. *O espectador emancipado*, p. 157.



**Fig.29** Página do livro *Histoire de la découverte de la photographie* de Georges Potoniée. Date d'édition: 1925. Type: monographie imprimée. Langue: Français. Format: 1 vol. (319 p.): ill. ; ln-8. Droits: domaine public. Identifiant: ark:/12148/bpt6k6117287h. Source: Bibliothèque nationale de France, département Sciences et techniques, 8-V-48176



**Fig.30** Página do livro *The stereoscope; theory and construction* de Sir David Brewster, 1781-1868. Publisher: Hastings-on-Hudson, NY, Morgan & Morgan: 1856

Inspirando-se em conhecimentos que vêm da Antiguidade, como os trabalhos de Euclides e de Galiano, Leonardo da Vinci explicou o fenómeno da visão binocular, cuja síntese dá a sensação de relevo, do mesmo modo que a dupla percepção do som estereofônico se consegue por meio da síntese auditiva. No século XVI, Della Porta estudou, por sua vez, o fenómeno (*De Refracione Optices parte libri novem*, Nápoles, de 1593).

O físico inglês Charles Wheatstone (1802-1875) foi o primeiro a idealizar um aparelho para proporcionar a visão em relevo. Era o estereoscópio, que apresentou em Londres em 1836. O aparelho permitia a visão correspondente aos 65 mm de distância que há entre os olhos. Sem o contributo da fotografia, tudo isso não passaria de uma experiência óptica, dada a dificuldade em fazer à mão desenhos com a visão dissociada de cada olho.<sup>76</sup>

76- Convém citar aqui os desenhos *gêmeos* conservados no museu de Lille e que se atribuem ao florentino Jacopo Chimenti da

A *Sir* David Brewster (1781-1868), físico escocês e inventor do caleidoscópio, deve-se o propósito de obter imagens estereoscópicas por meio da fotografia. As suas primeiras experiências neste campo datam de 1844, cinco anos depois da divulgação do daguerreótipo. Brewster, que estava relacionado com Talbot, Adamson e D. O. Hill, pôde adaptar os seus trabalhos à incipiente técnica fotográfica.<sup>77</sup>

Depois de ter pretendido, em vão, interessar os ópticos britânicos, dirigiu-se a Paris, onde o eclesiástico Moignot e os ópticos Soleil e Duboscq acolheram as suas experiências. O aparelho construído por Duboscq teve grande êxito na Exposição Universal de Londres de 1851, quando a rainha Vitória recebeu um exemplar de luxo, o que foi uma excelente publicidade para o invento.

Depois de ter feito as imagens duplas com uma câmara cuja objectiva se deslocava horizontalmente sobre uma placa graduada, a partir de 1849, Brewster substituiu-a por uma câmara binocular que, ao obter sincronizadamente as duas imagens, permitiu fazer retratos estereoscópicos.<sup>78</sup>

Walter Benjamin lembra-nos, em sua *Pequena história da fotografia*, que *as primeiras pessoas reproduzidas surgiam, no campo visual da fotografia, íntegras e sem conotações. Os jornais ainda eram objetos de luxo que raramente se compravam e que, quando muito, se liam em cafés, o processo fotográfico ainda não constituía para eles uma ferramenta e só uma ínfima parte das pessoas via os seus nomes impressos. O rosto humano era envolvido por um silêncio em que repousava o olhar. Em suma, todas as possibilidades desta arte do retrato se baseiam no facto do encontro entre a atualidade e a fotografia ainda não ter surgido.*<sup>79</sup>

Esta observação está intensamente relacionada ao aperfeiçoamento das técnicas de reprodução e seu emprego no campo da arte. Constitui uma nova forma de ver, registrar e apresentar a realidade da fotografia.

.....  
Empoli (1554-1640). Os desenhos repetem a figura de um homem assentado com um compasso na mão, e tratar-se-iam de imagens estereoscópicas. Cf. POTONNIÉE, *Histoire de la découverte de la photographie*, p.291.

77- BREWSTER. *The stereoscope, its History, Theory and Construction*.

78- SOUGEZ. A terceira dimensão. *História da fotografia*, p. 181-183.

79- BENJAMIN. *Pequena história da fotografia*, p. 120.



## **Obra realizada: Paisagens Estereoscópicas**

Estereoscopia é o nome atribuído ao conjunto de técnicas desenvolvidas para simular o mecanismo biológico humano de visão. É possível verificar a paralaxe realizando a simples experiência de colocar o dedo a cerca de 12 cm do nosso nariz. Se fecharmos o olho direito vemos o dedo numa determinada posição; se trocarmos fechamos o olho esquerdo, verifica-se que o dedo dá um pequeno salto. Mas se aumentarmos a distância do dedo ao nariz, o “salto” é cada vez maior e, portanto, a paralaxe é menor. O cérebro tem a capacidade de reconhecer esta diferença entre as imagens e permite comparar as distâncias a que estão os objetos. Os olhos distam cerca de 64 mm e podem convergir e divergir de modo a cruzarem os seus eixos em qualquer ponto, mais perto ou mais longe do nariz. A musculatura responsável pelos movimentos dos globos oculares transmite ao cérebro informação relativa ao grau de convergência dos eixos visuais, permitindo-lhe aferir a distância a que ambos se cruzaram naquele momento.

Mas com as quatro placas realizadas no tamanho 60X40 cm, é impossível de se realizar esta experiência. Foram impressas em alumínio, o que reforça ainda mais a não-visibility das imagens por causa dos reflexos.

Charles Wheatstone, em 1838, descreveu pela primeira vez o funcionamento da percepção da profundidade. Segundo ele, a visão estereoscópica é conseguida pela fusão de duas imagens planas do mesmo assunto obtidas de pontos ligeiramente distintos. É possível a partir de duas imagens 2D obter uma imagem 3D. No entanto, existem dificuldades para a sua observação: primeiro é preciso dispor de duas figuras do objeto correspondentes a duas imagens de perspectivas diferentes (com um ligeiro ângulo relacionado com a nossa distância ocular); e segundo, é necessário que cada olho veja apenas a imagem que lhe é destinada e não veja a outra.

Os textos adicionais tentam criar esta paralaxe entre imagem e informação. Os originais são em cartão escuro e esverdeado e tem o título **“The ‘Perfect’ Sterograph”**. (Trade Mark) Patented April 14, 1903. H.C. White Co. Publishers, London & Paris.



Impressão em alumínio. (Abaixo transcrição do texto abaixo da imagem)

A própria palavra *landscape* [paisagem] nos diz muito. Ela entrou na língua inglesa junto com *herring* [arenque] e *bleached linen* [linho alvejado], no final do século XVI, procedente da Holanda. E *landschap*, como sua raiz germânica, *Landschaft*, significava tanto uma unidade de ocupação humana — uma jurisdição, na verdade — quanto qualquer coisa que pudesse ser o aprazível objeto de uma pintura.



Impressão em alumínio. (Abaixo transcrição do texto abaixo da imagem)

“É assim que vemos o mundo”, disse René Magritte numa conferência que pronunciou em 1938, explicando sua versão de *La condition humaine* [*A condição humana*], na qual sobrepôs um quadro à paisagem retratada, de modo que ambos formam um todo contínuo e são indistinguíveis. “Vemos o quadro como exterior a nós, embora seja apenas uma representação do que experimentamos em nosso interior.’ O que está além da vidraça de nossa apreensão, diz Magritte, requer um desenho para que possamos discernir adequadamente sua forma, sem falar no prazer proporcionado por sua percepção. E é a cultura, a convenção e a cognição que formam esse desenho; que conferem a uma impressão retiniana a qualidade que experimentamos como beleza.



Impressão em alumínio. (Abaixo transcrição do texto abaixo da imagem)

Ao propor esse modo alternativo de olhar, tenho plena consciência de que há mais coisas em jogo do que sofismas acadêmicos. Pois, se toda a história da paisagem no Ocidente de fato não passa de uma corrida insensata rumo a um universo movido a máquina, sem a complexidade de mitos, metáforas e alegorias, no qual o árbitro absoluto do valor é a medição e não a memória, no qual nossa inventividade constitui nossa tragédia, então realmente estamos presos no mecanismo de nossa autodestruição.



Impressão em alumínio. (Abaixo transcrição do texto abaixo da imagem)

Não podemos deixar de pensar no fogo como o elemento da anulação. Todavia, tanto os mitógrafos quanto os historiadores da natureza sabem que da pira surge a fênix, que a vida reconstituída pode lançar um rebento por entre uma densa camada de cinzas.





**Projeto#2**  
**Das imagens emancipadas,**  
**das imagens como arquivo e**  
**das imagens cibernéticas.**



## CAPÍTULO II

### 1. Arquivos: Corpo Político

Em *A vida e morte da imagem*, Régis Debray analisa: (...) *quer as imagens tenham um efeito de alívio ou venham a provocar selvageria, maravilhem ou enfeitem, sejam manuais ou mecânicas, fixas, animadas, em preto e branco, em cores, mudas, falantes - é um fato comprovado, desde há algumas dezenas de milhares de anos, que elas fazem agir e reagir. Algumas, que chamamos "obras de arte", oferecem-se complacentemente a contemplar, mas essa contemplação não desvincula do "drama da vontade", como pretendia Schopenhauer, porque os efeitos de imagens são, quase sempre, dramáticos. Mas se nossas imagens nos dominam, se, por natureza, são em potência de algo diferente de uma simples percepção, sua capacidade - aura, prestígio ou irradiação - muda com o tempo. Comunica que gostaríamos de interrogar esse poder, localizar suas metamorfoses e pontos de ruptura. A história da "arte", aqui, deve apagar-se perante a história do que a tornou possível: o olhar que lançamos sobre as coisas que representam outras coisas. História repleta de ruído e furor, por vezes, relatada por idiotas, mas sempre carregada de sentido.*<sup>80</sup> Uma *cartografia das emoções*, como foi citada em minha publicação para a preparação desta tese *A imagem emancipada*,<sup>81</sup> aqui se configura na qualidade do discurso e deve-se, em primeiro lugar, à qualidade do ser sobre o qual anotamos. Na Estação Parque do Metro de Lisboa, Françoise Schein já aponta:

(...) este movimento não é no entanto nem simples nem linear. Eis que o pensamento, a história, as viagens se multiplicam por sua vez noutros movimentos. Nas descobertas marítimas, tanto se celebra a coragem e a ciência como a primeira revelação dos direitos do homem, "a contrário", através do seu esmagamento antecipado; de tal modo que Tordesilhas traça uma fractura

80- DEBRAY. *A vida e morte da imagem*; uma história do olhar no ocidente, p. 15.

81- Cf. MIGUEL.

horizontal entre o Norte e o Sul, como se a sua verticalidade original anunciasse a futura divisão do mundo entre nações ricas e nações pobres. A saga dos navegadores trará também o colonialismo e a escravatura: a história força a geografia, os direitos do homem desenham já aí um mapa em negativo antes de serem enunciados. Nova carta do céu que oferece eco às cartas marítimas que se estendem pelas paredes laterais a perder de vista.<sup>82</sup>

A preleção correspondente daquilo que é, em geral, encontra-se caracterizado ou desqualificado por aquilo a que corresponde. *Toda consciência, mostrou Husserl, é consciência de alguma coisa. Significa que não há consciência que não seja posicionamento de um objeto transcendente, ou, se preferirmos, que a consciência não tem “conteúdo”.*<sup>83</sup>

Percebo que esta investigação é como um *jazz*. Embora haja a melodia, o ritmo, só conseguimos manter o pensamento focado no improvisado, nas informações que nos chegam como dardos. De fato, às vezes acertamos o alvo, às vezes são especulações que necessitam de uma comprovação documentada. Mas estes documentos, por certo, estão nas ruas, nos bares, na maneira como recebemos uma notícia, no olhar das pessoas que passam apressadas, no grupo de estrangeiros que mal percebem como se pode pedir o almoço ou o café.

Cessar, passar fluido e ribeirinho, fluxo e refluxo de um mar vasto, em costas visíveis na noite em que verdadeiramente se dormisse! ... Cessar, ser incógnito e externo, movimento de ramos em aleias afastadas, ténue cair de folhas, conhecido no som mais que na queda, mar alto fino dos repuxos ao longe, e todo o indefinido dos parques na noite, perdidos entre emaranhamentos contínuos, labirintos naturais da treva! Cessar, acabar finalmente, mas com uma sobrevivência translata, ser a página de um livro, a madeixa de um cabelo solto, o oscilar da trepadeira ao pé da janela entreaberta, os passos sem importância no cascalho fino da curva, o último fumo alto da aldeia que adormece, o esquecimento do chicote do carroceiro à beira matutina do caminho... O absurdo, a confusão, o apagamento — tudo que não fosse a vida...<sup>84</sup>

82- GIL. A catedral subterrânea. In SCHEIN. *De Lisboa para o mundo – azulejos para o Metropolitano de Lisboa*, p. 11.

83- SARTRE. *O ser e o Nada*; ensaio de ontologia fenomenológica, p. 22.

84- PESSOA. *Livro do desassossego*, p. 25/412. Ebook.

Construir *A Imagem emancipada* é como encontrar os instrumentos que possam soar em descompasso e em harmonia com a melodia principal, mas o importante é apontarmos que, neste improviso, a linha central colônia-império pode soar como um instrumento grave. O *jazz* ampliou-se com a mistura de várias memórias musicais, em particular a afro-americana. Essa nova forma de se fazer música, que reunia *blue notes*, *chamada e resposta*, é uma forma de “interação espontânea verbal e não verbal entre falante e ouvinte em que todas as declarações de (“chamadas”) são pontuadas por expressões (“respostas”) a partir do ouvinte”.<sup>85</sup> Forma sincopada, polirritmia, improvisação e notas com *swing* do *ragtime*. Os instrumentos musicais básicos para o *jazz* são aqueles usados em bandas marciais e bandas de dança: metais, palhetas e baterias. O *jazz*, em suas várias formas, aceita praticamente todo tipo de instrumento.

Ao trazer o *jazz* como uma forma de estrutura e diálogo com a memória, não esqueço do seriado para a televisão *Homeland*.<sup>86</sup> *Carrie Mathison* (amante do *jazz* e de Miles Daves<sup>87</sup>) é uma oficial de operações da CIA que, depois de conduzir uma operação não autorizada no Iraque, é colocada em liberdade condicional e transferida para o Centro Contraterrorista da CIA em Langley, Virgínia. Enquanto comandava sua operação no Iraque, *Carrie* foi avisada por uma fonte de que um prisioneiro de guerra americano passou para o lado da Al-Qaeda. Seu trabalho é dificultado quando seu chefe, *David Estes*, a chama, junto com seus colegas, para uma reunião de emergência. Nela, *Carrie* descobre que *Nicholas Brody*, um sargento dos Fuzileiros Navais que desapareceram durante o serviço em 2003, foi resgatado durante uma invasão da Delta Force em um complexo pertencente a *Abu Nazir*. *Carrie* passa a acreditar que *Brody* é o prisioneiro de

85- FOSTER. Using call-and-response to facilitate language mastery and literacy acquisition among African American students. <<http://www.cal.org/resources/digest/0204foster.html>>. “Smitherman (1977) defines call-and-response as “spontaneous verbal and non-verbal interaction between speaker and listener in which all of the statements (‘calls’) are punctuated by expressions (‘responses’) from the listener” (p. 104). She suggests that responses function to affirm or agree with the speaker, urge the speaker on, repeat what the speaker has said, complete the speaker’s statement in response to a request from the speaker or in spontaneous talking with the speaker, or indicate extremely powerful affirmation of what the speaker has said. Responses can follow from a speaker’s specifically requesting them or eliciting them by manipulating their own discourse, or they can be unsolicited and spontaneously interjected into the ongoing interaction (Foster, 1989). Call-and-response is not limited to verbal interaction. It occurs also in other media produced by African Americans, such as music and dance. My own definition of call-and-response draws on and extends Smitherman’s: Call-and-response is a type of interaction between speaker and listener(s) in which the statements (“calls”) are emphasized by expressions (“responses”) from the listener(s), in which responses can be solicited or spontaneous, and in which either the calls or responses can be expressed linguistically, musically, verbally, non-verbally, or through dance.”

86- *Homeland* (série de TV). Cf. <<http://www.sho.com/sho/homeland/home>>.

87- Miles Dewey Davis Jr (Alton, 26 de maio de 1926 – Santa Mônica, 28 de Setembro de 1991) foi um trompetista, compositor e *bandleader* de *jazz* norte-americano.

guerra de que sua fonte estava falando. Entretanto, o governo federal e seus superiores consideram *Nicholas Brody* um herói. Compreendendo que seria quase impossível persuadir Estes a colocar *Brody* sob atenção, *Carrie* pede ajuda da única pessoa em que pode confiar, *Saul Berenson*. Os dois começam a trabalhar juntos para investigar *Brody* e impedir um novo ataque em solo americano.

Feita esta breve introdução, o que me interessa para esta investigação é como *Carrie*, a personagem, vai deflagrar os rumos dos acontecimentos, usa a intuição e a improvisação, como a construção de um solo de *jazz*, em meio aos acontecimentos que parecem ser aleatórios ou deliberadamente arquitetados.

A personagem que mais tarde saberemos ser *bipolar*<sup>88</sup> entra em um mundo de construções de imagens que evoca os acontecimentos como uma “terceira imagem” que se materializa na sua obsessão em conter o terrorismo. O ponto alto dessa construção se dá logo ao fim da primeira temporada, quando *Carrie*, após ter sido ferida durante um atentado terrorista e internada em um hospital, organiza fotos e textos, mapas e relatórios, colorindo-os com cores diferentes até ter uma grande linha do tempo. Nesta linha do tempo construída por ela, considero a terceira imagem, que constrói-se no vão da imagem entre a realidade e a ficção de *Carrie* na qual ela aponta *um vazio*. Neste *buraco*, está o que ela considera uma pausa, esta o que ela supõe ser a grande motivação dos ataques.

Obviamente, *Carrie* é desacreditada e, ao fim da temporada, surge amarrada a uma cama de hospital, voluntariamente sendo medicada com eletrochoques. Ela acredita que, com as descargas elétricas, possa eliminar essa *extra visão* que lhe é provocada.

Os fatos interpondo-se à construção da imagem (mental) como um improviso, mas um improviso que exige técnica e intuição elevada. Assim, a *imagem emancipada* percorre este caminho da dupla visão: o nítido e o desfocado, a história e a invenção.

Desenvolvendo as características do caráter fictício e da artificialidade, tentando *revelar uma imagem já existente*.

88- Do *Dicionário Houaiss: psiq.* Diz-se de pessoa com transtorno psiquiátrico de humor, caracterizado por episódios de depressão e mania, anteriormente conhecido como psicose maníaco-depressiva.



**Fig.31** O painel com as anotações de Carrie Mathison - *Homeland* (TV series)

Fonte: Reprodução.



**Fig.32** Saul Berenson construindo o painel com as anotações de Carrie Mathison - *Homeland* (TV series)

No preâmbulo do livro *Vida e morte da imagem*, Régis Debray nos conta esta passagem:

Certo dia, um imperador chinês pediu ao principal pintor da corte para apagar a cascata que tinha pintado afresco na parede do palácio porque o ruído da água impedia-o de dormir. A anedota tem um certo encanto para nós que acreditamos no silêncio dos afrescos. E nos inquieta vagamente. Sua lógica zomba de nós; no entanto, esse maravilhoso desperta no fundo de nós uma suspeição adormecida: como se fosse uma história íntima menos perdida do que esquecida, ainda ameaçadora. Mas de tão longe. Afinal de contas, para o Ocidente, a China é o Outro... Essas insônias não acontecem em nossas paragens.<sup>89</sup>

Essa outra visão, digamos, sensorial, é que proponho dar às imagens; antes de ser um arquivo, é a tentativa de um início. Uma imagem como uma folha ou uma tela em branco. Neste mundo imenso de imagens, muito mais que vasculhar os arquivos, é encontrar o foco. No seu ensaio *Sobre a fotografia*, Susan Sontag afirma que as fotografias procuram provas, ou melhor, as provas. Algo que sabemos por ter ouvido ou que duvidamos poderá ser esclarecido com uma fotografia. O estado moderno fez (ainda fazemos) o uso da fotografia como prova e vigilância. A imagem, porém, pode distorcer; há sempre a hipótese de que existe, ou existiu, algo semelhante ao que está na foto. Independentemente das limitações ou de crédito (para a arte) do próprio fotógrafo, uma fotografia, cada fotografia, parece envolver uma forma mais ingênua, e, portanto, mais precisa, mais com a realidade visível do que com outros objetos miméticos.<sup>90</sup>

Não devemos começar distinguindo o arquivo daquilo a que o reduzimos frequentemente, em especial a experiência da memória e o retorno à *origem*, mas também o arcaico e o *arqueológico*, a lembrança ou a escavação, em suma, a busca do tempo perdido? Exterioridade de um lugar, operação topográfica de uma técnica de consignação, constituição de uma instância e de um *lugar de autoridade* (o arconte, o *arkheion*, isto é, frequentemente o Estado e até mesmo um Estado patriárquico ou fratriárquico), tal seria a condição do arquivo. Isto não se efetua nunca através de um ato de anamnese intuitiva que ressuscitaria, viva, inocente ou neutra, a originalidade de um acontecimento.<sup>91</sup>

89- DEBRAY. *Vida e morte da imagem*; uma história do olhar no Ocidente, p. 13.

90- Cf. SONTAG. *Sobre a fotografia*, p. 18-19.

91- DERRIDA. *Mal de arquivo*: uma impressão freudiana, p.7-8.

Um ensaio de *retorno à origem*, mas uma outra origem, aquela que vem da experiência e da nossa investigação. Qualquer reflexão sobre o futuro desses registros deverá se debruçar sobre as inserções imagéticas e analisar como algumas informações advêm de uma indução compartilhada que remete a vários eixos.

## 2. O Documento como Evento

Este *vazio* apontado por *Carrie* nos traz a sensação profunda e perturbadora de que algo foi abandonado e pode ser rerepresentado em uma legenda, palavras detrás de um retrato. O inarticulado dependendo da explanação e do adendo de um texto. O *vazio* é a experiência da imagem que se apresenta na falta. O que falta é a capacidade de solucionar os problemas iminentes e de resolver as atribuições que despertem esta ausência.

Não comecemos pelo começo nem mesmo pelo arquivo. Mas pela palavra “arquivo” - e pelo arquivo de uma palavra tão familiar. *Arkhe*, lembremos, designa ao mesmo tempo o *começo* e o *comando*. Este nome coordena aparentemente dois princípios em um: o princípio da natureza ou da história, *ali onde* as coisas *começam* - princípio físico, histórico ou ontológico -, mas também o princípio da lei *ali onde* os homens e os deuses *comandam*, *ali onde* se exerce a autoridade, a ordem social, *nesse lugar* a partir do qual a *ordem* é dada - princípio nomológico. *Ali onde*, foi o que dissemos, e *nesse lugar*. Como pensar esse *tomar o lugar do arkhê?*<sup>92</sup>

O contato que tive primeiramente na cidade de Coimbra foi com fotos soltas e empilhadas em meio a objetos em um antiquário. Esquecidas nos móveis e dentro de livros. Quem as trouxe até ali, ou quem as deixou que saíssem do seio familiar e da memória? Qual foi a entrega, aqui sem julgamentos, que as deixaram órfãs e soltas? Abandonadas ao próprio destino até que “nosso olhar” as encontrasse. Até que nossas mãos as manipulassem e as reclamassem para o redomoinho das sensações e do acaso.

Primeiro, foram os panoramas estereográficos — apenas um exemplar perdido. Encontramos outros em outro sítio junto a outras fotos. Mas o dono do antiquário não percebia o que realmente elas me representavam. As negociações foram lentas. Além disso, é importante lembrar que ele não percebia uma investigação estética ou filosófica

92- DERRIDA. *Mal de arquivo*: uma impressão freudiana, p.10.

profunda, pois não era esse o intuito de minha curiosidade. As questões pertinentes àquelas imagens — como, por exemplo, a questão das imagens duplas, a tangência entre a teatralidade e a performance das fotos de senhores, a diluição e o anonimato da foto (registro) como objeto de arte. Sua existência que surge pela confluência das teorias historicamente estabelecidas. As questões físicas de um grupo social reunido e as imbricadas relações entre o sujeito e sua inerente participação em uma história. As estratégias de vigilância e controle e as tentativas de encontrar uma poética serviram como pano de fundo para o livro que publiquei. Mas não são elementos determinantes para a reflexão que agora proponho. Esta ausência torna-se o ponto de interesse quando os anônimos que surgem nessas fotos cruzam minha investigação e fazem-me descartar os modelos e as possíveis estratégias de confrontar e catalogar arquivos.

Esses arquivos podem fazer parte de coleções institucionais, como no caso do *Centro de Documentação 25 de Abril*, ou estar em uma casa numa aldeia portuguesa, onde, em um corredor, vislumbramos fotos de família, ou no pequeno museu na mesma aldeia, onde a história contada ainda se confunde com as famílias que ali vivem ao redor. As fotos sempre na tentativa de trazer o passado como um arremessador de esperança para o futuro. Mas Barthes nos alerta: *é pois, necessário aceitar esta lei: não posso aprofundar, apreender a Fotografia. Apenas posso varrê-la com o olhar, como uma superfície tranquila. A Fotografia é crua, em todos os sentidos da palavra, eis o que tenho de admitir.*<sup>93</sup> Porém, essas estratégias já perderam o sentido, como perderam os álbuns de família. As fotos coladas e organizadas com cantoneiras. Álbuns que seriam folheados ao fim de um jantar, ou ao se receber um parente distante.

Hoje, esses álbuns orgânicos são compartilhados em tempo real pela internet, desdobram-se e são compartilhados com desconhecidos. Essa disfunção, com o mesmo objetivo dos primeiros álbuns, nos faz observar que ali está a construção de uma imagem que escapa, que se espalha. Uma imagem que sai do controle e, apesar de todas as motivações, sempre deixará um *vazio*.

.....  
93- BARTHES. *A Câmara Clara*. p.117



Fonte: Arquivo do autor.

Fig.33 Fotos recolhidas em um antiquario na cidade do Porto

O lote de quatro fotos que encontrei na cidade do Porto revela-nos faces inéditas. Do ponto de vista museográfico é complexo pois, encontrados no que se poderia chamar de um *antiquário*, era mais um lugar onde se amontoam objetos. Salas e salas com montras de madeira, brinquedos, objetos de decoração e fotos em preto e branco numa grande caixa. Tudo meio empoeirado, mal iluminado e descolorido. Sem falar do senhor e da filha que ali atendiam — parecia a própria casa posta à venda. Parecia uma cápsula do tempo, e seria uma excelente locação para um filme de memórias.

Recordemo-nos de que a idolatria de imagens é uma concepção antiga e central na civilização cristã. A adoração está hoje de volta porque, como aponta Hans Belting em *A verdadeira imagem*, muitas das imagens — e não se refere apenas às fotografias, mas todas as imagens — tornaram-se moldes do mundo. Aquelas imagens que foram adaptadas por um programa museológico passaram a ser os ícones de uma sociedade laica — na medida em que foi esse caráter museológico que transformou a imagem religiosa em arte.

Essas quatro imagens (e não fotos) provocam-nos um vácuo, pois, não sendo testemunhas do seu momento inicial e estabelecendo uma organização aleatória, advinda do tempo e da curiosidade através do desconhecido, faz-nos oscilar ainda mais para o caráter enigmático ao tentar organizá-las como um mosaico de uma grande história. Como *Carrie*, nós, investigadores, nos apoderamos de uma *metalinguagem*, da necessidade de uma investigação sobre o que pode ser a verdade que nos é revelada. Porém, tudo está dentro de uma névoa ou coberto por véus, como as camadas de conhecimento em *O Apocalipse* — livro da Bíblia, cujo título em grego é *apokálypsis*, que designa “revelação” ou, traduzido literalmente, “tirar o véu”. Aproximando-me deste ruir (fim dos tempos, fim das imagens?) e testemunhas de um fim, destaco como o uso das fotografias encontradas foram parte de um sonho como aceno artístico, como potencial e projeção para gravação do verbo (pensamento) ao objeto.

Esta transliteração da palavra para, eventualmente, analisar imagens pode conter equívocos e ruídos, pois nem todos os “véus” serão retirados. Nos alerta Flusser: (...) *imagens são superfícies que pretendem representar algo. Na maioria dos casos, algo que se encontra lá fora no espaço e no tempo. As imagens são, portanto, resultado do esforço de se abstrair duas das quatro dimensões espaço-temporais, para que se conservem apenas as dimensões do plano. Devem sua origem à capacidade de abstração específica que podemos chamar de imaginação. No entanto, a imaginação tem dois aspectos: se de um lado, permite abstrair duas dimensões dos fenômenos, de outro permite reconstituir as duas dimensões abstraídas na imagem. Em outros termos: imaginação é a capacidade de*

*codificar fenômenos de quatro dimensões em símbolos planos e decodificar as mensagens assim codificadas. Imaginação é a capacidade de fazer e decifrar imagens.*<sup>94</sup>

Este decifrar as imagens, trazer ao olhar a outra dimensão que até então supomos que não está ali. Continua Flusser:

(...) a relação texto-imagem é fundamental para a compreensão da história do Ocidente. Na Idade Média, assume a forma de luta entre o cristianismo textual e o paganismo imaginístico; na Idade Moderna, luta entre a ciência textual e as ideologias imaginísticas. A luta, porém, é dialética. À medida que o cristianismo vai combatendo o paganismo, ele próprio vai absorvendo imagens e se paganizando; à medida que a ciência vai combatendo ideologias, vai ela própria absorvendo imagens e se ideologizando. Por que isso ocorre? Embora textos expliquem imagens a fim de rasgá-las, imagens são capazes de ilustrar textos, a fim de remagicizá-los. Graças a tal dialética, imaginação e conceituação que mutuamente se negam, vão mutuamente se reforçando. As imagens se tornam cada vez mais conceituais e os textos, cada vez mais imaginativos. Atualmente o maior poder conceitual reside em certas imagens, e o maior poder imaginativo, em determinados textos da ciência exata. Deste modo, a hierarquia dos códigos vai se perturbando: embora os textos sejam metacódigo de imagens, determinadas imagens passam a ser metacódigo de textos.<sup>95</sup>

A ideia de construir uma memória coletiva surgiu no caso de Warburg, em 1925, um ano após a sua recuperação na clínica psiquiátrica Ludwig Binswanger. Junto com Freud, Nietzsche e Max Weber, o historiador de arte alemão e especialista cultural Abraham Moritz Warburg (1866-1929) é considerado um dos pioneiros mais importantes das ciências humanas no século XIX e início do século XX. Aby Warburg — “judeu por nascimento, hamburguês no coração, com a alma de um florentino” (descrição do próprio Warburg) — estabeleceu uma iconologia como um novo método e como um ramo da história da arte. A biblioteca que ele fundou, a Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg (A Biblioteca de Hamburgo),<sup>96</sup> possuía cerca de 60 mil volumes

94- FLUSSER. *Filosofia da caixa preta*, p. 7.

95- *Ibidem*, p. 10.

96- O Instituto Warburg é uma instituição de pesquisa associada à Universidade de Londres. Membro da School of Advanced Study (Escola de Estudos Avançados), seu foco é o estudo da influência da Antiguidade Clássica sobre todos os aspectos da civilização europeia. O Instituto foi fundado por Aby Warburg (1866-1929), um estudioso da arte e cultura da Renascença. Warburg ficou insatisfeito com as abordagens puramente estilísticas da História da Arte e defendeu uma abordagem mais interdisciplinar. Enquanto estudava a cultura do renascimento florentino, aumentou seu interesse quanto à influência da Antiguidade na cultura moderna, e, enquanto professor da Universidade de Hamburgo, montou sua biblioteca pessoal a partir desta questão. A Warburg

depois de sua morte — uma referência para a pesquisa sobre o Renascimento italiano e alemão.

*Atlas Mnemosyne*, de Warburg, reuniu materiais gráficos de suas pesquisas e palestras em uma série de placas de grande formato sobre vários temas, que demonstraram o legado da Antiguidade no imaginário de épocas posteriores, a partir do Renascimento e do Barroco ao início do século XX. O organizador da exposição, o estudioso vienense, publicitário e independente *Gerhard Fischer*, apresentou a obra de Aby Warburg em uma exposição abrangente do *Transmediale Gesellschaft Daedalus*, em Viena, em 1993, dando a todo o conjunto de placas reconstruídas o nome *Atlas Mnemosyne*. Isso tornou possível apresentar novamente essa obra-chave de um dos precursores mais importantes da pesquisa interdisciplinar. O *Atlas Mnemosyne* é o último trabalho acadêmico de Aby Warburg e gira em torno do legado da Antiguidade no imaginário da Renascença.



Fonte: Reprodução.

**Fig.34** Fachada da Biblioteca Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg Biblioteca Warburg das Ciências da Cultura, localizada em Hamburgo. Sobre a fachada, pode-se observar, em alto relevo, as iniciais KBW.<sup>97</sup>

.....  
seguiu-se seu colega professor Fritz Saxl (1890-1948), que transformou a coleção de Warburg num instituto de pesquisa, a Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg, afiliada à Universidade de Hamburgo. Em 1934, sob o regime nazista, o instituto mudou-se de Hamburgo para Londres. Em 1944 tornou-se associada à Universidade de Londres, e em 1994 tornou-se um instituto da School of Advanced Study. Cf. <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Instituto\\_Warburg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Instituto_Warburg)>.

97- Apud SAMAIN. As "Mnemosyne(s)" de Aby Warburg: entre antropologia, imagens e arte. In: *Revista Poiésis*, n. 17, p. 33. Disponível em: <<http://www.poesis.uff.br/sumarios/sumario17.php>>.

No projeto, iniciado em 1924, Warburg coletou materiais gráficos a partir de suas pesquisas e atividades de docência em uma série de placas de grande escala, cada uma das quais sendo dedicada a uma área de assunto particular. Ele planejava publicar o trabalho sob o título de *Mnemósine* (na mitologia grega, a mãe das Musas e a deusa da memória e da arte da memória). Para este inventário de influências formativas do mundo antigo que são evidentes nas imagens do Renascimento, Warburg estendeu-se para muito além de objetos da história da arte de pesquisa convencionais naquele momento. Em seu *Atlas Mnemosyne*, ele incluiu cópias de objetos de arte, recortes de jornais, folhetos, cartazes, selos, fotografias de esculturas, relevos, afrescos, frisos, tapetes, quadros, estatuetas, desenhos, tabelas genealógicas, esboços, manuscritos iluminados e fotos de imprensa. Todos os materiais gráficos eram reproduções.

Ao compilar as imagens, Warburg tentou mostrar o desenvolvimento das formas de expressão utilizadas por pessoas em diferentes períodos de tempo. O arranjo flexível dos materiais gráficos em grandes armações de madeira cobertas com linho preto muitas vezes foi alterado por Warburg. Os agrupamentos diferentes das imagens de acordo com assuntos específicos refletem o *status* respectivo dos seus pensamentos em momentos diferentes. O lendário *Atlas Mnemosyne* não foi publicado durante a sua vida e manteve-se como uma ferramenta de trabalho documentado, um “laboratório de imagem”. Nenhuma das placas do *Atlas Mnemosyne* foi preservada. Presume-se que os originais foram perdidos durante a transferência da *Warburg Kulturwissenschaftliche Bibliothek* para Londres em 1933.<sup>98</sup>

A importância de Aby Warburg para os campos da história e para os estudos culturais de arte é a principal razão de voltarmos ao seu trabalho. Os vários painéis que compõem o seu *Atlas Mnemosyne* fazem uma comparação de imagens múltiplas da arte e da cultura popular, cultura alta e baixa e, em suma, de arte, ciência, história, mitologia, da astrologia, da tecnologia e das culturas ocidentais e não-ocidentais. Tudo em ordem e diferentes temporalidades, ritmo irracional, segmentado e descontínuo, um ritmo que,

98- Para informações detalhadas, ver: SCHÄFER. *Die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg Geschichte und Persönlichkeiten der Bibliothek Warburg mit Berücksichtigung der Bibliothekslandschaft und der Stadtsituation der Freien und Hansestadt Hamburg zu Beginn des 20.*

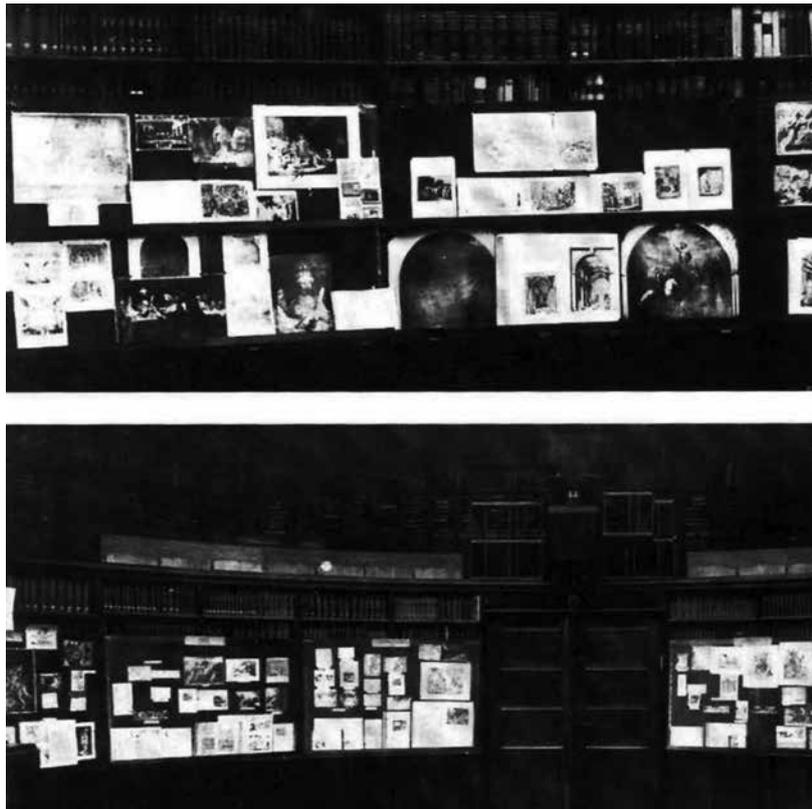
no entanto, é barulhento, mas coordenado sistematicamente por intervalos curtos. Tudo em uma multiplicidade e em diversas direções que se expandem e se ramificam, formando uma rede de ligações que podem se estender infinitamente e conectar-se de forma descontínua, gerando diferentes memórias dentro do *Atlas*. Mas *Mnemosyne* de Warburg é sem hierarquias, sem limites e sem fronteiras, em oposição às organizações formais da história da arte estilística. Seu projeto é registrar o tempo através de um filtro que transfere o olhar autobiográfico via público e privado, pessoal e profissional.

Com *Mnemosyne*, Aby Warburg – nutrido de uma informação livresca, escrita e erudita e possuidor de um incomum saber visual, artístico, antropológico, linguístico, histórico –, pretendia firmar sua procura de entendimento das culturas humanas. A obra, na época, agrupava da ordem de 79 painéis, reunindo umas 900 imagens (principalmente fotografias em P&B). Todas são reproduções (de obras artísticas, de pinturas, de esculturas, de monumentos, de edifícios, de afrescos, de baixo-relevos antigos, de gravuras, de *grisailles*, de iluminuras, mas também de recortes de jornais, selos postais, moedas com efígies) que, 90 anos atrás, Warburg organizava, montava (não necessariamente numa ordem linear de leitura, mas à maneira de peças capazes de serem deslocadas a todo o momento) sobre painéis de madeira (de 1,5m x 2m), recobertos de tecido preto. Instalava, então, esses quadros de imagens nas ilhargas de sua biblioteca elíptica para que as imagens pudessem entrar em diálogo, se pensar entre si, no tempo e no espaço de uma longa história cultural ocidental; para que pudessem também ser observadas, relacionadas, confrontadas na grande arquitetura dos tempos e das memórias humanas. A história da arte tradicional transfigurava-se em uma antropologia do visual.<sup>99</sup>

Didi-Huberman reflete que o atlas Mnemósine, nas mãos de Warburg, foi a construção de um grande poema visual capaz de evocar ou reconvocar imagens sem as empobrecer. A construção de um pensamento potencial e inesgotável, mesmo inconclusivo sobre as imagens e seu destino. O atlas foi uma resposta a situação psíquica que mantivera Warburg enclausurado e improdutivo num sanatório de Kreuzlingen, entre 1921 e 1924.<sup>100</sup>

.....  
99- SAMAIN. As "Mnemosyne(s)" de Aby Warburg: entre antropologia, imagens e arte. In: *Revista Poiésis*, n. 17, p. 36. Disponível em: <<http://www.poesis.uff.br/sumarios/sumario17.php>>.

100-DIDI-HUBERMAN. *Atlas ou A Gaia Ciência Inquieta*. P.73



Fonte: Reprodução.

Fig.35 Instalações provisórias de Mnemosyne, na sala de leitura da Biblioteca Warburg, provavelmente em 1925. Reproduções retiradas do livro de MICHAUD. *Aby Warburg et l'image en mouvement*, p. 240.<sup>101</sup>

Esta relação — tempo, imagens e mapas — é o que avistei nos painéis de *Carrie Mathison*, de *Homeland*. Carrie, como vimos, é uma espiã da Cia, ou seja, uma investigadora. Warburg também, guardadas as distâncias e concepções, é um *espião da História (da Arte)*; assim, em seu *Atlas*, nada foi perdido ou deixado de lado.

O *Atlas* é, fundamentalmente, a tentativa de combinar o filosófico com a aproximação histórica da imagem. Atadas em tábuas de madeira cobertas com tecido preto, estão fotografias, imagens e reproduções de livros, materiais visuais de jornais e/ou da vida diária que Warburg arranja de tal modo que ilustram uma ou várias áreas temáticas. Além disso, os temas específicos foram reconfigurados para exposições individuais ou palestras. A última série existente originalmente é constituída por 63 quadros. Hoje, o modo de trabalho de Warburg seria categorizado como investigação de grupos visuais,

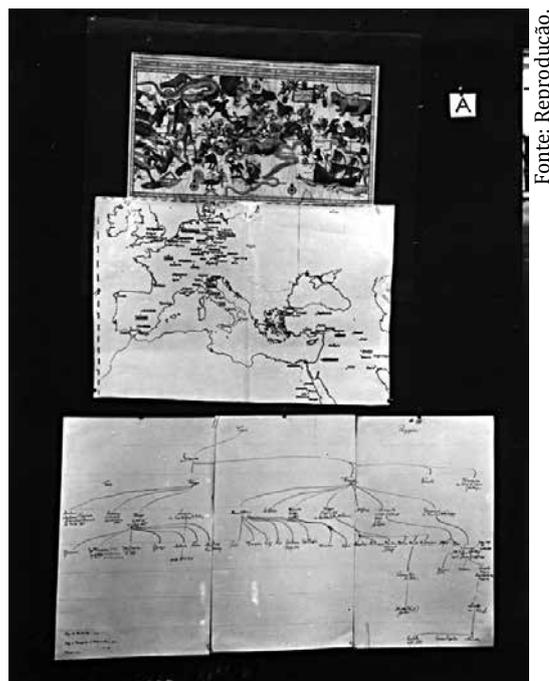
101- Apud SAMAIN. As "Mnemosyne(s)" de Aby Warburg: entre antropologia, imagens e arte. In: *Revista Poiésis*, n. 17, p. 37. Disponível em: <<http://www.poesis.uff.br/sumarios/sumario17.php>>.

que não são feitos segundo a semelhança visual, mas evidenciando uma história iconográfica do estilo e as relações causadas por afinidade.

Nos clarifica Belting: (...) *na nova época, entre imagem e palavra alastraram conflitos que tinham raízes mais profundas do que deixam entrever os debates oficiais, e que buliam com a percepção sensível da religião enquanto problema intelectual, que deveria ser resolvido pelo juramento sobre textos e conceitos. Por isso, depressa se aprontou a disposição para interditar as imagens, quando elas pareciam comprometer o monopólio da palavra, recentemente adquirido, ou para as semiotizar com energia - o que amiúde redundava no mesmo - a fim de colmatar o abismo que existia entre o domínio das palavras e a proclamação do Verbo.*<sup>102</sup>

Ao voltar ao título do capítulo “O Documento como Evento”, noto que este interditar e revelar imagens ocorre de diversas formas na nossa cultura contemporânea. A palavra como meio de assinalar a imagem-documento ou recusar os fatos que ela nos propõe ou revela está no cerne das grandes discussões dos meios de comunicação e da vida acadêmica. Nós, investigadores, tememos, às vezes, perdermo-nos no emaranhado de possibilidades de produzir, captar, reorganizar as imagens. Esta disponibilidade, como nunca vista, faz-nos olhar para os arquivos com desejo, mas as circunstâncias diluem o poder das imagens, que necessitam, cada vez mais, de apelos. Se no cinema temos o recurso da música, dos cortes e da edição, a imagem isolada permanece um enigma, principalmente se retiramos dela todos os rótulos, legendas e rodapés que a justifiquem. Mesmo ao agruparmos imagens, tentamos, nesta ação, achar o vazio que se encontra na imagem insulada. O vazio total no cômputo dessas imagens é que nos dirá se esta imagem mental, ou verbal, será a revelação do enigma que estamos procurando desvendar.

.....  
<sup>102</sup>- BELTING. *A verdadeira imagem*, p. 167-168.



Fonte: Reprodução.

**Fig.36** Aby M. Warburg, «Mnemosyne-Atlas», 1924 – 1929  
Mnemosyne-Atlas, Board A, 1926 | Photography | ©

Afirma Barthes em *A mensagem fotográfica*:

Naturalmente, mesmo tendo em vista uma análise puramente imanente, a estrutura da fotografia não é uma estrutura isolada; ela comunica pelo menos com uma outra, que é o texto (título, legenda ou artigo) de que qualquer fotografia de imprensa vem acompanhada. A totalidade da informação é portanto suportada por duas estruturas diferentes (das quais uma é linguística); estas duas estruturas são concorrentes, mas como as suas unidades são heterogêneas, não podem misturar-se; aqui (no texto), a substância da mensagem é constituída por palavras; lá (na fotografia), por linhas, superfícies, tons. Além disso, as duas estruturas da mensagem ocupam espaços reservados, contíguos, mas não “homogeneizados”, como por exemplo num jogo em que se fundem numa única linha palavras e imagens.<sup>103</sup>

Não é por acaso que as imagens não são meros objetos, nem somente incisões no tempo e no espaço. São parte das memórias e dos questionamentos e se reconfiguram. As

103- BARTHES. The photographic message. In: SONTAG (org.). *A Barthes Reader*, p. 195. Tradução própria. [Naturally, even from the perspective of a purely immanent analysis, the structure of the photograph is not an isolated structure; it is in communication with at least one other structure, namely the text—title, caption, or article—accompanying every press photograph. The totality of the information is thus carried by two different structures (one of which is linguistic). These two structures are cooperative but, since their units are heterogeneous, necessarily remain separate from one another: here (in the text) the substance of the message is made up of words; there (in the photograph) of lines, surfaces, shades. Moreover, the two structures of the message each occupy their own defined spaces, these being contiguous but not “homogenized,” as they are for example in the rebus, which fuses words and images in a single line of reading.]



Fonte: Reprodução.

Fig.37 Aby M. Warburg, «Mnemosyne-Atlas», 1924 - 1929  
Mnemosyne-Atlas, Nr.32, 1926 | Photography | ©

imagens são guias para nosso olhar e seus reflexos revelam-nos a história de olhares que nos antecederam. Perguntamos: como aceitar e não extinguir de nossa habitual visão o excesso imagético que nos leva e nos induz?

Aceitar o ponto cego, o vazio que nos obscurece. Como renovar as imagens dentro de nós? Imagens e palavras. Imagens e movimento. Imagens e vazio. Imagens e o contínuo e a busca de encontrar o outro lado da memória.

Os procedimentos de se criar um evento para as imagens e de ter nelas uma leitura única. Adicionar textos que acompanham estas imagens. Porém, o texto constituirá apenas uma mensagem para denotar estas imagens. Afastando o seu histórico, invertendo-as, as palavras não as ilustram, são apenas parasitas. Experimentar como significam, como estas imagens criam atos em torno de si é perceber o seu contexto. Devemos encontrar o poder das imagens em si mesmas.

### 3. Fotogramas e Movimento ou *When your eyes: Attenborough e Björk na ponta dos dedos*

A fotografia “faz” a pessoa ou a paisagem, no sentido em que se diz que o jornal faz o acontecimento (e não se limita a narrá-lo). O que vemos, o que percebemos, são fotografias. É este o maior interesse da fotografia, impor-nos a “verdade” de imagens inverossímeis e traficadas. (Jacques Derrida)<sup>104</sup>

Esclareço, aqui, que *movimento*, além de ato ou efeito de mover-se, também pode ser qualquer mudança na aparência, na atividade, nas linhas e nos contornos (de alguma coisa).<sup>105</sup> Assim, trago à tona os mecanismos contemporâneos de captura de imagem como forma de movimento e aceleração que a arremessa além do fotograma.<sup>106</sup>

Vários formatos de câmara, emprego da ação ao vivo, *time-lapse* de alta velocidade, infravermelho, macro e microfotografia e técnicas pioneiras em 3D foram utilizados na série *Kingdom of plants* (O reino das plantas), um documentário produzido em três episódios pela BBC. Filmado num microcosmo onde se encontram cerca de noventa por cento das espécies de plantas conhecidas pelos cientistas, o trabalho utiliza imagens em alta definição e tecnologia de ponta. O sitio da locação é o *The Royal Botanic Gardens, Kew*, ou *Kew Gardens*, considerado Santuário Mundial pela UNESCO desde 2003 e famoso pela sua flora única. David Attenborough captou imagens que nos abrem as portas de um mundo até então desconhecido, das plantas mais formosas às mais nobres, desde seu início na terra até o papel fundamental que desempenham na natureza ou às condições adversas em que sobrevivem.<sup>107</sup>

Este *tráfico* das técnicas e das imagens para melhor compreensão de um mundo vivente, mas oculto, até a revelação da interdependência dos reinos animal e vegetal para sobrevivência, na forma de camuflagens, cheiros, adaptações climáticas e cores.

104- DELEUZE. *Francis Bacon, lógica da sensação*, p. 157.

105- Cf. HOUAISS. *Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*.

106- Fotograma: cada impressão fotográfica ou quadro unitário de um filme cinematográfico; no cinema sonoro, a velocidade de projeção em filmes de 35 mm é de 24 fotogramas por segundo. Cf. HOUAISS. *Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*.

107- ATTENBOROUGH. *Kingdom of plants*. Exibição no Redino Unido: Episódio 1 - *Life in the wet zone* (26 de maio de 2012); Episódio 2 - *Solving the secrets* (2 de junho de 2012); Episódio 3 - *Survival* (9 de junho de 2012). Disponível: <<http://www.youtube.com/watch?v=eq11HjSGQJY>>.



Fonte: Reprodução.

Fig.38 <https://itunes.apple.com/br/artist/serengeti-entertainment-ltd/id528620976?mt=8>

De algum modo, possuem algo apontado por Warburg, que é a similitude, o *camuflar* para se ocultar e se proteger. Ou mesmo se intrincar e criar associações múltiplas para sobrevivência.

Mesmo em 2D e em um pequeno ecrã, assistir ao documentário é ver florescer imagens que nos transbordam intimamente. Saber de algo tão microscópico e tão próximo deixamos com a perplexidade de uma magia. Sim, imagens como magia, sintetizando nesse documentário o que a tecnologia pode nos trazer e ampliar a respeito do conhecimento que temos da captura de imagens.

No caso, o uso de imagens em *Kingdom of plants* extrapola a mudez da magia: um *app* para *iPad* foi criado para a série e lançado em 23 de maio de 2012. Attenborough comentou: “*Pode-se passar com o dedo no ecrã para brotar uma flor da planta e, não só isso, pode-se colocá-lo de volta, é muito divertido.*”

Este uso explora igualmente as fronteiras entre o ténue, o monstruoso e o exótico descrito no Projeto# 1, quando abordamos o misto de ciência e voyeurismo na mostra *Exhibitions L'invention du Sauvage* no Musée du Quai Branly.

Já não são os *da mesma espécie* que entram neste jogo de imagens, mas a eterna busca de preencher o *vazio* que nos deixa as imagens. Não basta capturar, mostrar de perto e usar todos os recursos técnicos. É necessário expandir as fronteiras, colocar informações dentro de informações. Warburg sai vitorioso, pois seu *Atlas* vai além da associação técnica. É necessário mais do que o impulso, ou do que a última tecnologia, para *configurar*<sup>108</sup> imagens, trazê-las à tona, mantê-las vivas.

*A imagem emancipada* — quanto mais claro fica que a minha intenção não é produzir um comentário elogioso à tecnologia aplicada à imagem, é nos detalhes que alguma forma me inquieta. Deparo a todo momento com contradições no pensamento da imagem, como o humanismo, que é de uma escala seletiva de aplicação de conceitos morais e na variação de aplicação desses conceitos que corresponde à suscetibilidade e empatia do humanista em relação à maneira delimitada como ele olha para a realidade. Organiza a história e, portanto, configura uma ferramenta com a qual não se pode trabalhar para fazer política. Contudo, estas contradições não dizem respeito somente sobre a *Imagem*; elas também dizem respeito sobre o *momento*. Somos o encontro dessas contradições que identificamos na imagem e na tecnologia.

Porém, o projeto em que David Attenborough colaborou com Björk para falar do seu amor pela música e pelo mundo natural através de um documentário é que nos aproxima dessa discussão. Eles exploram, numa relação única, a humanidade e a música, e como a tecnologia pode transformar a maneira de entender o futuro. Imagens que se transformam e criam uma sensação sem igual numa narrativa e interação com sons incluem-nos em um novo conceito sonoro de ver imagens e estudar a ciência. *Biophilia*<sup>109</sup> é um projeto musical e oitavo álbum da cantora islandesa Björk, lançado em 11 de outubro de 2011 pela Universal Music. É o *primeiro álbum de estúdio no formato de aplicativo* em colaboração com a *Apple*.

108- Configurar – etimologia: lat. configūro, as, āvi, ātum, āre: 'dar forma, (...), assemelhar na figura', der. do v. figurāre 'dar forma, conceber' Cf. HOUAISS. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*.

109- *Biophilia* tornou-se o primeiro aplicativo na coleção permanente do MoMA, NY. June 11, 2014 | Collection & Exhibitions, Design - goo.gl/0bjmn8

O álbum contém gêneros musicais como música eletrônica, música minimalista, *ethereal wave* e música experimental, e foi produzido para *iPad*, que oferece uma série de aplicativos para o álbum. Björk descreveu o projeto como uma coleção que engloba música, aplicativos, *internet*, instalações e apresentações ao vivo.<sup>110</sup>

O coração do documentário é o projeto criado por Björk, *Biophilia*, no qual natureza, música e tecnologia criam uma amálgama. David Attenborough introduz a presença da música no ambiente natural e também evoca a sua paixão pela música. Também Oliver Sacks, professor de neurologia e psiquiatria, explica os efeitos benéficos e extraordinários da música sobre o cérebro. Além do *app*, há o interativo “Programa Educacional Biophilia”, que é projetado para inspirar as crianças a explorar sua própria criatividade e aprender sobre música e ciência através das novas tecnologias.

É um programa prático, inovador em seu esforço altamente original para romper os modos convencionais de ensino, mesclando música e ciência. “A criatividade como ferramenta de aprendizagem” tem sido o lema desse programa interdisciplinar, que foi baseado no conceito *Biophilia*, de Björk. Ele usa o *Biophilia App Suite* para ajudar na ligação em conjunto com diversos assuntos, com a criatividade lúdica e com o caráter interativo de toque no ecrã.<sup>111</sup>

*Biophilia* também é um termo cunhado por Edward O. Wilson para descrever o que ele acredita que é afinidade inata da humanidade para o mundo natural. Em seu livro *Biophilia*, ele analisou como a nossa tendência a concentrar-se sobre a vida e os processos realistas pode ser uma necessidade de base biológica, integrante para o nosso desenvolvimento como indivíduos e como espécie. Essa ideia tem capturado a imaginação de diversos pensadores. O livro *The biophilia hypothesis* reúne as opiniões de alguns dos cientistas mais criativos do nosso tempo, cada um tentando ampliar e refinar o conceito de *biophilia*. A variedade de perspectivas — psicológica, biológica, cultural, simbólica e estética — enquadra as questões teóricas, apresentando evidência

110- Cf. WIKIPEDIA. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Biophilia>>.

111- Cf. <<http://biophiliaeducational.org/>>.

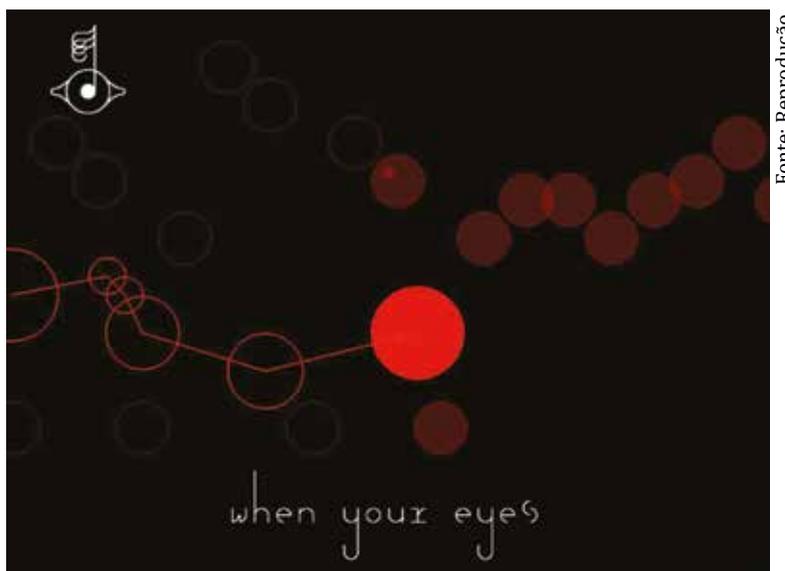
empírica que apoia ou refuta a hipótese. Os exemplos numerosos ilustram a ideia de que o *biophilia* e o seu oposto, *biophobia*, têm um componente genético: o medo e as fobias de cobras e aranhas são rápidos e negativos, mas menores, enquanto os artefactos modernos são mais ameaçadores — como as facas, as armas e os automóveis. É comum as pessoas se sentirem mais atraídas quando encontram enormes árvores com uma copa sedutora do que com as árvores sem estas características. As pessoas preferem olhar para a água, a vegetação verde ou flores do que para estruturas construídas de vidro e concreto. Esta é a hipótese da *biophilia*, que fornece um argumento poderoso para a conservação da diversidade biológica. Uma implacável destruição ambiental poderia ter um impacto significativo na nossa qualidade de vida, não só materialmente, mas psicologicamente e até espiritualmente.<sup>112</sup>

*Quando seus olhos veem sons e imagens, toques que conduzem os fotogramas e movimentos à ideia de construir uma memória coletiva, lembramo-nos de Warburg ao proceder à sua comparação de imagens múltiplas da arte e da cultura popular, da alta e baixa cultura e, em suma, da arte, ciência, história, mitologia, astrologia, tecnologia e das culturas ocidentais e não ocidentais. Relembremos: tudo em ordem e temporalidades diferentes, em ritmo irracional, segmentado e descontínuo, um ritmo que, no entanto, é barulhento, mas coordenado sistematicamente por intervalos curtos. Essa multiplicidade de maneiras em diferentes direções que se expandem e se ramificam, formando uma rede de ligações que podem se estender infinitamente, é o mesmo que experimentamos ao entrar em *Biophilia no tablet*.<sup>113</sup>*

O microcosmo e o sistema de cores e linhas, os sons continuados sob um modo cíclico controlado e que se processam, fazendo sua existência criar simbolicamente imagens mentais. Essas imagens *abstractas* sussurram em tom baixíssimo, como que falando para dentro, uma imagem sonora admirável da linguagem interior — o pensamento.

112- Cf. KELLEERT; WILSON. *The biophilia hypothesis*.

113- “Um *tablet*, também conhecido como *tablet PC* ou simplesmente *tablete* em português, é um dispositivo pessoal em formato de prancheta que pode ser utilizado para acesso à *internet*, organização pessoal, visualização de fotos, vídeos, leitura de livros, jornais e revistas e para entretenimento com jogos. Apresenta uma tela sensível ao toque (*touchscreen*), que é o dispositivo de entrada principal. A ponta dos dedos ou uma caneta aciona suas funcionalidades. É um novo conceito: não deve ser igualado a um computador completo ou um *smartphone*, embora possua funcionalidades de ambos.” WIKIPEDIA. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Tablet>>.



Fonte: Reprodução.

**Fig.39** Captura de tela de *Biophilia* para iPad. Björk Gudmundsdóttir, com Mathias Augustyniak e Michael Amzalag de M / M Paris, Sjón, Scott Snibbe, Sarah Stocker e Mark Danks de Kodama Studios, Touch Press, Max Weisel of Relative Wave, Nikki Deben, Stephen Malinowski, e John F. Simon, Jr. *Biophilia*. 2011. Aplicativo Interativo digital para tablets.

*Por um lado a imagem está sempre caindo na condição de clichê, afirma Deleuze — por que se insere em encadeamentos sensório-motores, porque ela própria organiza ou induz seus encadeamentos, porque nunca percebemos tudo o que há na imagem, porque ela é feita para isto (para que não percebamos tudo, para que o clichê nos encubra a imagem...). Civilização da imagem? É a pergunta de Deleuze, e explana: na verdade uma civilização do clichê, na qual todos os poderes têm interesse em nos encobrir as imagens, não forçosamente em nos encobrir a mesma coisa, mas em encobrir alguma coisa na imagem. Por outro lado, ao mesmo tempo, a imagem está sempre tentando atravessar o clichê, sair do clichê. Não se sabe até onde uma verdadeira imagem pode conduzir: a importância de se tornar visionário ou vidente.<sup>114</sup>*

(...) Às vezes é preciso restaurar as partes perdidas, encontrar tudo o que não se vê na imagem, tudo o que foi subtraído dela para torná-la “interessante”. Mas às vezes, ao contrário, é preciso fazer buracos, introduzir vazios e espaços em branco, rarefazer a imagem, suprimir dela muitas coisas que foram acrescentadas para nos fazer crer que víamos tudo. É preciso dividir ou esvaziar para encontrar o inteiro.<sup>115</sup>

114- DELEUZE. *Para além da imagem-movimento. A imagem-tempo* | *Cinema 2*, p. 31-33.

115- *Ibidem*.

Para Deleuze, o difícil é saber em que uma imagem ótica e sonora não é ela própria um *clichê*, quando muito, uma *foto*. Não pensamos apenas na maneira pela qual essas imagens tornam a produzir um clichê, a partir do momento em que são retomadas por autores que delas se servem como fórmulas. Mas os próprios criadores não têm, às vezes, a ideia de que a nova imagem deva rivalizar com o clichê em seu próprio terreno, somar algo ao cartão-postal, juntar-lhe alguma coisa, parodiá-lo, para melhor se livrar dele.<sup>116</sup>

O logotipo de *Biophilia* é um olho como uma nota musical. Ativamos o programa e temos acesso aos recursos ao *tocarmos* o olho. Abre-se em uma galáxia tridimensional, como uma bússola que permite a navegação entre o universo tridimensional e uma lista de faixas. Ao tocarmos em estrelas dentro das constelações, podemos acessar uma combinação de jogos e notações musicais interativas ou podemos nos deslocar em tempo real para explorar uma experiência unificada com base em diferentes camadas de efeitos visuais e sonoros.

E, por metáfora, o mesmo olho que tem chamadas em seu foco, o buraco da retina que enxerga luzes na abertura do filme de Ridley Scott, *Blade Runner* — somos capturados pelo olho total que invade o ecrã.

No livro de Serge Gruzinski, *A guerra das imagens: de Cristóvão Colombo a Blade Runner*, ele descreve Los Angeles em 2019: *céu laranja, poluído de chuvas ácidas, perfurado de feixes de chamas, suspenso no alto das pirâmides das grandes Corporations, cujos volumes gigantescos refletem a imagem dos santuários pré-colombianos de Teotihuacán. A imagem é onipresente, nos arranha-céus, nos ares, atrás das vitrines varridas pela chuva... Uma multidão barulhenta e híbrida, ocidental, hispânica e asiática ferve nas ruas sujas, embrenha-se nas passagens, corre entre os detritos, as nuvens de vapor e as poças d'água onde se refletem cintilantes as imagens multicoloridas. Filme de 1982 por Ridley Scott, Blade Runner, obra máxima da ficção científica contemporânea, Gruzinski assevera que talvez seja o ponto de chegada ou uma das conclusões desta história,*

116- *Ibidem*.



Fonte: Reprodução.

Fig.40 Fotograma de *Blade Runner*, de Ridley Scott (1982)

quando a guerra das imagens se torna uma caçada aos “*replicantes*”. Os “*replicantes*” são andróides criados para executar as tarefas perigosas nos astros longínquos. São cópias tão perfeitas do ser humano que é difícil diferenciá-los, imagens que se tornam tão ameaçadoras que é indispensável “retirá-las”, ou seja, eliminá-las. Alguns “*replicantes*” são dotados de uma memória enxertada que se agarra a um punhado de velhas fotografias, falsas lembranças destinadas a inventar e manter artificialmente um passado que nunca existiu. Antes de expirar, o último andróide abre ao humano que o persegue os horizontes de um saber sem limites, de uma experiência quase metafísica adquirida nos confins do universo, nos esplendores da porta de Tannhäuser que nenhum olho humano jamais contemplou. Gruzinski nos mostra que a falsa imagem, *a réplica demasiado perfeita*, mais real que o original, a criação demiúrgica e a violência assassina da destruição iconoclasta, a imagem portadora de história e de tempo, carregada de saberes inacessíveis, a imagem que escapa a seu conceitor e vira-se contra ele, foi o homem apaixonado pela imagem que inventou. *A guerra das imagens*, para Gruzinski talvez seja um dos acontecimentos maiores do fim do século XX. *Difícil de circunscrever, presa aos chavões jornalísticos ou aos meandros de um tecnicismo hermético, ela abrange lutas pelo poder, tem implicações sociais e culturais cujo alcance atual e futuro ainda somos um tanto incapazes de avaliar. “O maior paradoxo seria estarmos num mundo de proliferação de imagens e continuando a pensar que estamos sob o poder do texto?”*

*Desde as telas onipresentes de Orwell até os painéis gigantescos que perfuram a noite úmida e luminosa da Los Angeles de Ridley Scott, a imagem já invadiu nosso futuro.*<sup>117</sup>

Este não desvendamento de nenhuma chave do futuro e esta atenção que uma obra sempre nos ensina. Apenas o nosso presente leva-nos a indagar e rever a iconoclastia que damos aos recursos tecnológicos para produção de imagens, dessas *falsas* imagens que recolhemos e que não são capazes de nos dotar de uma memória que se prende a um punhado de velhas fotografias, falsas lembranças determinadas a forjar e conservar artificialmente um pretérito que nunca existiu. Mas, neste caso, existiu *fora* da nossa lembrança e nos aproximamos destas imagens por *semelhança*, como o que deixamos para trás, como se, neste movimento de fotogramas e movimentos, fôssemos obrigados a nos reinventar.

Se havia uma guerra de imagens no fim do século passado, neste século XXI, que já está na segunda década, as imagens vão além de uma guerra, de uma ficção. Elas se desdobram, ou nos dobram como segmentos que vasculham, absorvem, criam sons, apagam lembranças, metamorfoseiam realidades, distanciam pensamentos e filosofias.

De tal modo se agarram ao quotidiano e se multiplicam que, ao invés de uma guerra, elas se uniram como que querendo ser independentes. Emancipadas, passam por nós com indiferença. Resta apenas sermos observadores, como os primeiros navegadores ao chegar a um novo mundo. Neste mar de descobertas, estes continentes desconhecidos fazem-nos acreditar na visão de um mundo selvagem em meio a aparatos de avançada tecnologia. (...) *ó mar, por que não apagas / Co'a esponja de tuas vagas / De teu manto este borrão? ... / Astros! noites! tempestades! / Rolai das imensidades! / Varrei os mares, tufão!*<sup>118</sup>

Das fantasias oníricas de *Kingdom of Plants*, *Biophilia* e *Blade Runner*, o canto cativo que cantamos é a tentativa de livrar-nos das imagens que são escorregadias nesse conformismo subtil que deve ser desafiado. Esse pluralismo de plataformas aponta para

117- GRUZINSKI. *A guerra das imagens; de Cristóvão Colombo a Blade Runner (1492-2019)*.

118- ALVES. *Navio Negroiro*.

a necessidade de uma crítica categórica; os múltiplos índices e a profusão de discursos caminham para a demolição do que até então conhecíamos. De fato, as significações tendem a criar reflexos e não necessariamente significações. Aquilo que era considerado transgressão e que desafiava o conformismo, hoje se tornou pauta. Somos alienados pela imagem *impura*, e as velhas formas mostram-se insípidas. O icônico já não retém autonomia nos vários discursos acadêmicos e historicistas.

Tudo foi saqueado, contrabandeado, manipulado, *sampleado*, transformado em espetáculo e interação. Foster comenta que a primeira arte moderna era parcialmente confrontadora: quer, fosse um dândi ou um criminoso (os dois tipos modernos como Baudelaire os viu), os vanguardistas se colocavam contra a cultura burguesa<sup>119</sup>— a mesma burguesia que hoje aprova os canais de televisão abertos, com programações que retêm a autonomia de pensamentos. Mesmo as programações das salas de cinema comercial foram invadidas por efeitos, explosões, buscas frenéticas, quando não com romances açucarados longe de serem edificantes. Esta é, portanto, a questão crucial sobre o consumo da imagem: como reter ou reconstituir aquilo que invade as páginas das redes sociais, as colunas dos jornais? A arte tenta e passa tangenciando este reducionismo midiático. Os canais que fazem arte migraram para outros formatos — como as séries de televisão migraram para a *internet*. Mas esta *selvageria* ainda é como o novo mundo desconhecido, é como o crocodilo de *Tabu*: ele aparece no centro comercial, em meio a plantas artificiais, onde a personagem delirante tenta recuperar a visão de um passado dissolvido. Em *O Retorno do real*<sup>120</sup>, Hal Foster investiga as metas e a prática neovanguardista dos movimentos de arte e sua relação com os movimentos modernistas como o dadaísmo, surrealismo e construtivismo. O capítulo 6 de seu livro, “O Artista como etnógrafo”, lida especificamente com o que Foster chama de “virada etnográfica” na arte de desde 1960. O argumento de Foster é, em parte, guiado por sua referência a Walter Benjamin em “O autor como produtor”, apresentado pela primeira vez em abril de 1934 sob forma de conferência no Instituto para Estudos do Fascismo em Paris. Lá, sob influência do teatro épico de Bertold Brecht e dos experimentos

119- FOSTER. *Recodificação - arte, espetáculo, política, cultura*, p. 47.

120- FOSTER, Hal. *O Retorno do Real*. Tradução Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

*factográficos* de escritores soviéticos como Sergei Tretiakov, Benjamin chamou o artista de esquerda “a aliar-se ao proletariado”. Favorecendo a estética do construtivismo sobre o da cultura proletária, Benjamin argumenta que a identificação da cultura proletária aliena o proletariado, colocando o autor em uma posição de patrocínio ideológica, e que o artista deve comprometer-se em vez de solidarizar-se com o trabalhador em sua prática material. Foster compara a estetização da política em fascismo à capitalização da cultura durante a era Reagan e argumenta que reinscrição do *neo-avant-garde* de representações institucionalizadas resultou em um novo paradigma estruturalmente semelhante ao apresentado por Benjamin. Por que, então, esta suspeita está sempre renovada? A ciência, a tecnologia e o popular passam a ser reinventados por críticos curadores. As crises individuais tornam-se espetáculos e os protestos contra um mundo homogeneizado surgem como guerrilhas em que o estado e as políticas tentam tirar o sentido tornando-as espúrias. A crise do mundo pessoal, da economia, do global cria a distância segura para aqueles que tentam o fascínio simulado das falsas imagens e da falsa arte. Mas onde está o falso? Como apontar uma ideologia que justifique o que é verdadeiro?

Foster pesa o valor de uma distância em relação a trabalhos que tentam enquadrar tanto o artista quanto aqueles que exploram a amplitude discursiva e a profundidade histórica de seu objeto. A reflexividade, paródia do primitivismo, a reversão dos papéis etnológicos. Potencialmente libertar o artista da autocontradição, patrocínio ideológico e a arrogância cultural, uma vez que põem em causa os pressupostos de muitos tipos de representação artística ou discurso crítico, promovendo observações e argumentos que são relevantes para a investigação de qualquer objeto, a partir de grupos sociais para instituições e redes de informação para a mídia.

Contudo, aquilo que, a princípio, nasce falso em determinado momento assume outro tropo visual. Não há como isolar o *joio do trigo*. Para entender essas questões, voltamos à história da arte acreditando que a realidade manipulada revelará algo original. Porém, este original é pouco prudente e imaginativo, como tentar ver as ideias como

imagens. Isso envolve a atenção para a maneira como as imagens dobram-se. Imaginar a atividade de imaginação em imagens duplicadas em imagens e figura? A tentativa de estar no *espelho da natureza* como um modelo.

Esta teoria de *montagem* foi discutida em Warburg e Walter Benjamin, outro pensador que refletiu sobre o impacto das técnicas de reprodução na arte. Warburg, no seu *Atlas*, descortina o uso engenhoso da reprodução fotográfica em tempos de ascensão do cinema para criar encadeamentos *de séries*, não em sucessão temporal, mas na simultaneidade do plano.

Esse encadeamento seria o *movimento* das imagens, a liberdade dos *fotogramas* de libertarem-se de uma narrativa e de uma sequência. Independentes e emancipados de toda a leitura e repressão neles isolados, só fazem sentido quando aproximados, comparados, referentes e sobrepostos a outras imagens.

## 4. Cibercultura

Pierre Lévy comenta que, para cada uma das grandes modalidades do signo, texto alfabético, música ou imagem, a cibercultura faz emergir uma nova forma e maneira de agir. O texto dobra-se, redobra-se, divide-se e volta a colar-se pelas pontas e pelos fragmentos: transmuta-se em hipertexto, e os hipertextos conectam-se para formar o plano hipertextual indefinidamente aberto e móvel da Web. Quanto à imagem, define Lévy, perde sua exterioridade de espetáculo para abrir-se à imersão. A representação é substituída pela virtualização interativa de um modelo, a simulação sucede a semelhança. O desenho, a foto ou o filme ganham profundidade, acolhem o explorador ativo de um modelo digital, ou até uma coletividade de trabalho ou de jogo envolvida com a construção cooperativa de um universo de dados.<sup>121</sup>

Numa época em que milhões de imagens circulam e são incessantemente reapropriadas e ressignificadas na *internet*, comprometer-se a uma operação que restaura a imagem fotográfica como um acordo e um instrumento de reflexão é uma maneira de ler e configurar a realidade externa a esta imagem. Tornar visível por meio do alvará da imagem é um dos objetivos do grupo *Mídia Ninja*.

O grupo *Mídia Ninja* (sigla para Narrativas Independentes, Jornalismo e Ação) ficou conhecido por transmitir, em tempo real, os protestos que eclodiram pelo Brasil em 2013. O jornalista Bruno Torturra afirmou, em entrevista ao programa *Roda Viva*,<sup>122</sup> que a presença do grupo nos atos populares que eclodiram nas ruas brasileiras protege os manifestantes. *De fato, protege, mas está mesmo protegendo a democracia, disse. Não estamos defendendo o argumento do manifestante, necessariamente, mas o direito de ele estar lá protestando.* A reverberação da *Mídia Ninja* registrou seu vértice durante as manifestações no Brasil, quando centenas de milhares de cidadãos foram às ruas para

121- LÉVY. *Cibercultura*, p. 150.

122- A entrevista foi ao ar em 5 de agosto de 2013. [*Roda Viva* é um *talk show* brasileiro originalmente exibido pela TV Cultura desde 1986, tradicionalmente no horário nobre de segunda-feira. O programa não tem um perfil definido de entrevistados, tendo como convidados diversos líderes políticos, escritores, desportistas, filósofos, músicos, médicos, entre outras pessoas que sejam consideradas notórias para Brasil e para o mundo. Também já foram feitas entrevistas em outros idiomas além do português.]

protestar contra a corrupção, os gastos excessivos do governo com a Copa do Mundo de 2014, a falta de infraestrutura e de investimentos na área da saúde e da educação, entre outros motivos. A visibilidade do *Ninja* — criado em 2012 no âmbito da rede de intercâmbio artístico *Fora do Eixo*, liderada pelo ativista cultural Pablo Capilé —, de acordo com relatos da imprensa brasileira, teria coincidido com a ampliação das manifestações, na semana de 17 de junho, quando os protestos foram convocados em todo o Brasil.

Em matéria do *Deutsche Welle*, o jornalista e sociólogo Venício A. de Lima (professor titular aposentado de Ciência Política e Comunicação da Universidade de Brasília-UnB) examina: *O Ninja estava presente onde a grande mídia não esteve*. A publicação, pela *internet*, de imagens feitas por um membro do *Ninja* da violenta repressão policial aos protestos na capital paulista teria sido, segundo Lima, *absolutamente fundamental como detonador de uma insatisfação generalizada que havia e que explodiu depois da reação policial*. A cada duas horas, em média, o grupo *Mídia Ninja* postava uma nova foto ou relato — *ligações* — em sua conta no *Facebook*. Continuamente, o sítio PósTV<sup>123</sup> transmite vídeos ao vivo e sem cortes de debates e protestos. Suas publicações parecem atestar a onipresença do grupo que, por sua cobertura ao vivo, foi chamado de *mídia social das manifestações no Brasil* no blogue América Latina, do diário francês *Le Monde*.<sup>124</sup>

Numa entrevista para o jornal *O Globo*,<sup>125</sup> Jacques Rancière postula sobre estética e política. Na entrevista, o filósofo diz que a política da arte não está em forjar “explicações do mundo”, e sim “laços comunitários”, e sugere que o conceito de “emancipação intelectual”, formulado por um pedagogo revolucionário do século XIX, pode ser útil ao artista contemporâneo. Vejamos:

123- Cf. <[www.postv.org](http://www.postv.org)>.

124- Cf. DEUSTCHE VELLE. Disponível em: <<http://www.dw.de/ascens%C3%A3o-da-m%C3%ADdia-ninja-p%C3%B5e-em-quest%C3%A3o-imprensa-tradicional-no-brasil/a-16989948>>.

125- FREITAS. Formas de vida: Jacques Rancière fala sobre estética e política. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2012/12/08/formas-de-vida-jacques-ranciere-fala-sobre-estetica-politica-478094.asp>>.

**Em livros e palestras, você tem discutido a necessidade de repensar a noção de “modernidade estética”. Como define essa noção e por que é preciso repensá-la?**

Todo meu trabalho tem sido uma crítica à visão dominante da modernidade como um processo de autonomização da arte. No coração dessa visão dominante está a ideia da arte moderna como uma ruptura clara com a representação, um processo no qual cada arte foi criando um mundo autônomo e cada vez mais centrado em sua própria linguagem, por assim dizer, como no caso da pintura abstrata ou da música dodecafônica. Prefiro falar na modernidade artística como uma passagem de um regime representativo da arte a um regime estético da arte. O universo da representação é essencialmente hierárquico, ele funciona por meio de uma seleção que diz que certas coisas pertencem a ele e outras não. Nele, um sujeito pode inclusive definir uma forma artística: no mundo clássico tínhamos a tragédia para os nobres e a comédia para as plateias populares, por exemplo. Meu argumento é que a modernidade estética, ao romper com esse universo representativo hierárquico, oferece uma definição da arte como mundo autônomo mas também, ao mesmo tempo, postula a arte como um espaço desierarquizado, aberto a qualquer um e no qual não há separação rígida entre formas artísticas.

**Que elementos do projeto modernista permitem essa interpretação?**

Tento recolocar no centro do projeto modernista algo que faz parte dele mas foi contornado e deixado de lado a certa altura do século vinte, que foi a tentativa de chegar a uma espécie de interpenetração entre as formas de arte e as formas de vida. Hoje costumamos pensar no modernismo e nas vanguardas como momentos em que a arte tentou se separar da vida. Esse julgamento escanteia elementos fundamentais do próprio projeto modernista, por isso tento evitá-lo. (...)

**Você mencionou a “interpenetração entre formas de arte e formas de vida”. Como essa ideia se liga com outra preocupação central em seu trabalho, a relação entre estética e política? Na sua opinião, o que pode ser uma “arte política” hoje?**

Não há uma definição unívoca de “arte política”, porque não estamos mais nesse regime que chamo de “representativo” e, portanto, não se pode tentar antecipar o efeito de uma obra de arte. Há uma noção convencional de “arte política” que denota o desejo, por parte do artista, de expor uma injustiça ou de afirmar a necessidade de reformas na maquinaria social. Mas essa noção faz parte de uma ideologia representativa que supõe a existência de um público homogêneo sobre o qual agiriam as intenções do artista. Hoje vivemos num mundo em que o artista não pode antecipar as consequências do seu trabalho e há diversos modelos de arte política. O mais interessante me parece ser aquele no qual a arte não é apenas um meio para transmitir noções sobre a vida, e sim uma

forma de vida ela mesma. Um antecedente disso seria o projeto cinematográfico de Vertov, por exemplo, que não era uma tentativa de representar a realidade comunista, mas sim de se constituir como um laço comunitário. É uma arte que se pensa como capaz de criar, por sua prática, o tecido de novas formas de vida.<sup>126</sup>



Fonte: Reprodução.

Fig.41 Reprodução - The New York Times

No dia 31 de março de 2013, o *The New York Times* criou um paradigma para a fotografia. Publicou uma foto do jogador de beisebol Alex Rodriguez *on-line* pelo aplicativo *Instagram* na sua primeira página impressa. Com destaque, estampou a imagem feita pelo fotógrafo Nick Laham com seu *iPhone* e editada apenas através do *Instagram*. A foto ficou muito adequada, mas o caso não deixa de ser surpreendente.

Laham é fotógrafo editorial e comercial e não usou qualquer ferramenta de edição para aperfeiçoar a foto. Ele comercializa suas fotos na *Getty*, um banco de imagens imenso no qual licenciou a imagem. Para a *Getty*, essas novas ferramentas de publicação de imagens — o *iPhone* e o *Instagram* — são consideradas apropriadas para os fotógrafos que prestam serviço à empresa.

A publicação de uma foto dessa natureza na capa de um dos mais respeitáveis jornais do mundo cria uma mudança no *tópos* da fotografia clássica. Se antes eram necessárias grandes destrezas com câmeras analógicas, as capturas digitais trouxeram uma facilidade muito maior de trabalho. Para se publicar no *Instagram*, basta ter um

126- FREITAS. Formas de vida: Jacques Rancière fala sobre estética e política. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2012/12/08/formas-de-vida-jacques-ranciere-fala-sobre-estetica-politica-478094.asp>>.

*smartphone* à mão para produzir admiráveis fotos, alinhadas para a capa de uma grande publicação.

No suplemento *tec*, da *Folha de São Paulo* do dia 08 de julho de 2013, fui surpreendido em minha investigação pela feliz coincidência de uma matéria chamada “Fotografia *print screen*”, denominada de *pós-fotografia*, que apresenta o trabalho fotográfico de Michael Wolf.

Quando o fotógrafo alemão Michael Wolf se mudou de Hong Kong para Paris, ele se sentiu infeliz. Após 16 anos vivendo no continente asiático, nada poderia ser mais tedioso do que fotografar a capital francesa. Retratada à exaustão, Paris havia se tornado uma repetição de clichês até Wolf inventar uma maneira diferente de olhar para a cidade. Sem sair de casa, com uma câmera e um tripé, o alemão passou a fotografar as telas de seu computador em que Paris era exibida a partir do *Google Street View*. Ao cortar e reinterpretar cenas cotidianas captadas pelo carro do Google, Wolf ajudou a recriar a fotografia de rua. Flagrantes de uma mulher urinando atrás de um carro, um furgão pegando fogo e uma senhora que caiu na calçada foram algumas das paisagens que lhe renderam, em 2011, a menção honrosa do *World Press Photo*, maior prêmio do fotojornalismo mundial. Os pixels de “*A Series of Unfortunate Events*” (Uma Série de Eventos Infelizes) geraram, ao mesmo tempo, enorme polêmica entre os setores mais conservadores da fotografia e a descoberta de um mundo não explorado. A invenção de Wolf faz parte de um grupo de artistas que estabeleceu uma nova abordagem para criar figuras. Batizada de *pós-fotografia*, a tônica da produção concentra-se na edição, reinterpretação e no remix de imagens já existentes e espalhadas pela web.<sup>127</sup>

Paralelamente ao alemão, outros artistas utilizaram o recurso de mapas do *Google* para documentar espaços marginais das cidades. O fotógrafo Doug Rickard registrou os subúrbios americanos, enquanto o belga Mishka Henner documentou, em “*No Man’s Land*”, fronteiras da Europa onde prostitutas oferecem serviços na rua. A série foi finalista na última edição do importante prêmio *Deutsche Börse Photography*, que valoriza as principais contribuições

127- OLIVA. Fotografia *print screen*. Disponível: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/tec/117816-fotografia-print-screen.shtml>>.



**Fig.42** Reprodução Folha de São Paulo

para a fotografia europeia. A pós-fotografia, porém, reacendeu discussões em torno da autoria de cliques compartilhados na internet. Há, ainda, críticas quanto a considerar reproduções de tela como trabalhos fotográficos. O americano Constant Dullaart, que distorce símbolos da tecnologia em performances e instalações, defende o processo. “Estou interessado em analisar como observamos as coisas e o que influenciou isso. Pode ser o *Google* ou como uma cidade é construída”, explica o artista. Se o conceito de fotografia foi tradicionalmente consolidado na ideia de escrever com luz, as novas produções são construídas a partir do processamento de algoritmos, sem o uso de câmeras.<sup>128</sup>

Nesses espaços vazios deixados pela grande mídia e pelos suportes da arte, os campos abandonados da produção de imagens formulam um inventário de lugares que delimitam o espaço onde a vida segue. Quando as pessoas aparecem nessas fotografias, elas são mantidas à distância, como em um fotograma de um filme. São complexos os termos de composição e as camadas de significados. Essas fotografias mostram um urbano deslocado fora da composição clássica. (ver Anexo 4)

128- OLIVA. Fotografia *print screen*. Disponível: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/tec/117816-fotografia-print-screen.shtml>>.

## 5. O pixel e o atlas

O tempo é um aspecto complexo nessas imagens, pois elas são disponibilizadas posteriormente à captura, nunca em tempo real, ao contrário da proposta da *Mídia Ninja*. A dicotomia das duas propostas aponta um terreno movediço entre a realidade e a arte, a arte e a política. Apesar de seus pontos de vista sobre a cidade, muitas vezes parecem mostrar um *futuro passado*, isto é, uma visão de que, muito provavelmente, essas ações irão se dissolver. Essas capturas também trazem sensação de antecipação de um tempo por vir. A quantidade de informações do *Mídia Ninja*, mais as informações às vezes manipuladas da mídia tradicional, acumulam e anulam o jogo de realidade proposto. Esta é nossa percepção muitas vezes caracterizada por um sentimento de estagnação e expectativa. O local de um choque entre um passado que nunca desaparece totalmente e um futuro que não pertence a ele, entre um desejo retido e uma ruína prematura.

Imagem emancipada ou imagem saturada? Imagens construídas no vazio da tecnologia, entre *pixels* que são orgânicos.

Um píxel (pixel) é considerado como o menor componente de uma imagem digital. A definição de píxel é altamente dependente do contexto a qual a palavra está inserida. Por exemplo, pode ser “píxeis imprimíveis” de uma folha ou página, píxeis transportados por sinais eletrônicos, representado por valores digitais, píxeis em dispositivos de exibição como monitores ou píxeis presentes nos elementos fotossensores de uma câmera digital. Esta lista de definições não foi exaurida, e, dependendo de contexto específico, existem vários outros termos que podem ser sinônimos de píxel, tais como PEL, sample, byte, bit, dot, spot, etc. A expressão “pixels” pode ser usado de maneira abstrata, ou de maneira mais concreta como unidade de medida (em especial, utilizam-se pixels como medida resolução, por exemplo: 2400 pixels por polegada, 640 pixels por linha, espaçamento de 10 pixels de distância).<sup>129</sup>

---

129- WIKIPEDIA. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Pixel>>.



Fonte: Reprodução.

Fig.43 Captura de tela da busca da palavra *imagem* no *Image Atlas*.

O projeto *Image Atlas* (<http://imageatlas.org/>), criado por Aaron Swartz e Taryn Simon,

compara as diferenças e similaridades dos resultados de buscadores de imagem dependendo do país de onde parte a pesquisa. Ao procurar pelo termo “sexo”, por exemplo, o retorno destoa drasticamente. Há a imagem de um crucifixo na busca correspondente à Síria, e a foto de uma mulher com dois homens no resultado na França. Já na Coreia do Norte o resultado é vazio, e no Egito aparecem mapas. Tanto o “Image Atlas” quanto os projetos que utilizam o Google Street View estão inseridos na “Found Photography”, categoria baseada na reutilização de fotos perdidas ou descartadas por seus autores originais. Se esse recurso é antigo, as conexões com ferramentas on-line deram novo significado à prática, apontando reflexões sobre como lidamos com símbolos comuns do cotidiano da tecnologia. Em março, em Barcelona, a exposição “From Here On” reuniu os principais trabalhos da pós-fotografia. A mostra aconteceu a partir do manifesto elaborado durante o festival de fotografia de Arles, na França – com participação de Clement Cheroux, curador do Pompidou, e Martin Parr, fotógrafo da lendária agência Magnum.<sup>130</sup>

Comprando as memórias armazenadas nos grandes servidores e filtrando por similaridade e possibilidades de cada região, encontramos, no projeto *Image Atlas*, semelhanças com o *Atlas Mnemosyne* de Warburg. Porém, neste contexto, o uso da tecnologia trabalha com memórias artificiais e políticas. Pierre Lévy, em seu livro

130- OLIVA. Fotografia *print screen*. Disponível: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/tec/117816-fotografia-print-screen.shtml>>.

*Cyberculture* (Cibercultura), de 1997, já apontava *queo gênero canônico da cibercultura é o mundo virtual*. Para Lévy, *não devemos entender esse termo no sentido estrito da simulação computacional de um universo tridimensional*, que é explorado com um capacete estereoscópico e *datagloves*. *Vamos antes apreender*, acautela Lévy, *o conceito mais geral de uma reserva digital de virtualidades sensoriais e informacionais que só se atualizam na interação com os seres humanos*.

De acordo com os dispositivos, essa atualização é mais ou menos inventiva, imprevisível, e deixa uma parte variável para as iniciativas daqueles que nela mergulham. Os mundos virtuais podem eventualmente ser enriquecidos e percorridos coletivamente. Tornam-se, nesse caso, um lugar de encontro e um meio de comunicação entre seus participantes. O engenheiro de mundos surge, então, como o grande artista do século XXI. Ele provê as virtualidades, arquiteta os espaços de comunicação, organiza os equipamentos coletivos da cognição e da memória, estrutura a interação sensório-motora com o universo dos dados.<sup>131</sup>

Um rudimentar nexos, muito básico e evidente, entre a modernidade e a secularização sobre o valor do novo foi minha incursão neste Projeto# 2: as investigações de uma personagem bipolar, como *Carrie Mathison* em *Homeland*, de uma série de televisão, e como seu chefe *David Estes* consegue montar seu painel de associações que, aparentemente, seria um caos.

O ponto-chave é a imagem-documento que encontra evidências remotas e memórias falsas quando adentramos os arquivos de um antiquário, de um centro de documentação ou de um lugar onde se comercializam os depósitos esquecidos e abandonados pelas pessoas. A minha escolha por imagens que lembram imagens que talvez pudessem pertencer ao meu álbum de família. O *Atlas Mnemosyne* de Warburg como uma trama ampliada que tangencia especulações históricas e estéticas sobre a imagem. O documentário que se amplia e dialoga com um aplicativo para tablets, como *Kingdom of plants*, de Attenborough.

---

131- LÉVY. A arte da Cibercultura. *Cibercultura*, p. 145.

A parceria de Attenborough com a cantora Björk em *Biophilia*, em que natureza, música e tecnologia criam uma trama que repete os desejos de Warburg. O filme de Ridley Scott, *Blade Runner*, que antecipa nosso século XXI como um olho que vê explosões e discute a réplica e como ela deve ser eliminada. Esta mesma réplica questiona sua criação e sua origem e quer saber seu prazo de validade. *Réplica* que pode em algum momento desejar ser, ou tomar o lugar do original.

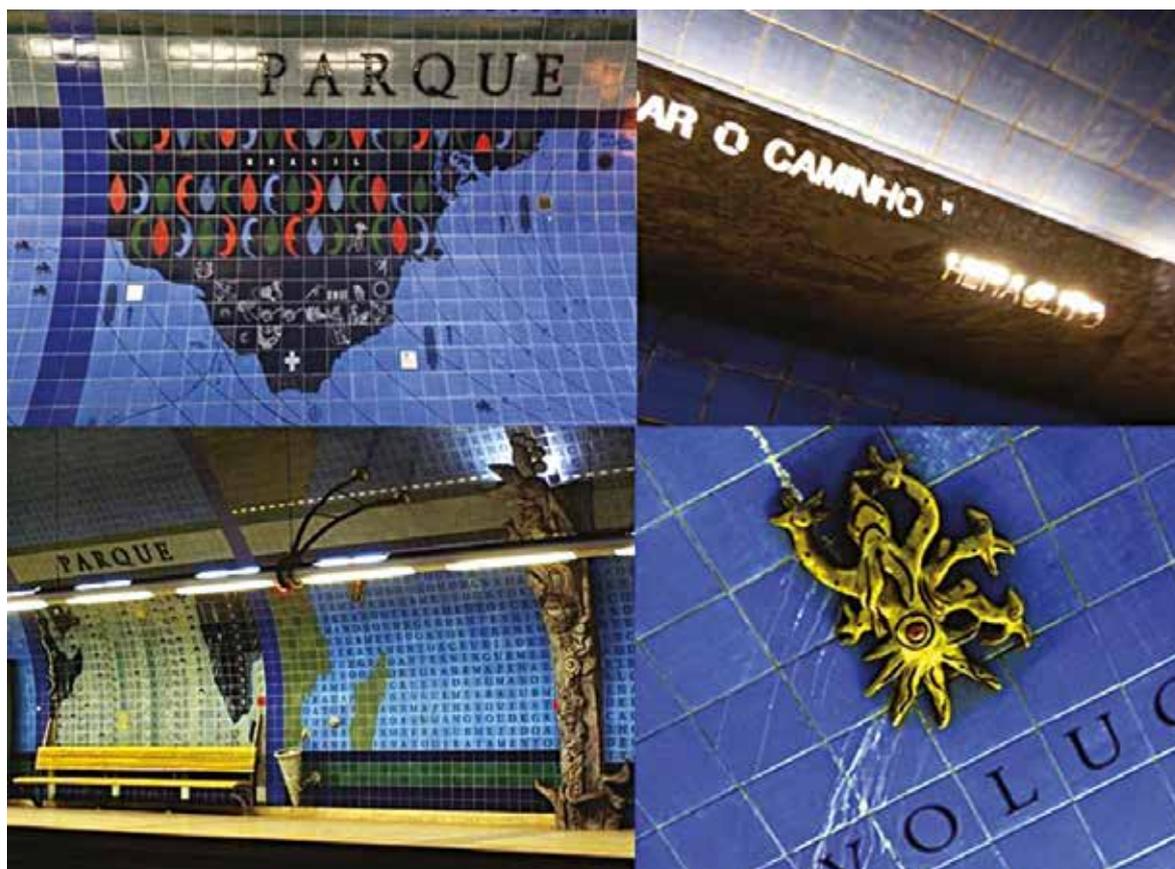
O contraponto de grupos sociais como a *Mídia Ninja*, que discutem o apelo das grandes corporações e dos governos ao veicularem imagens em que acreditam, anestesiaram as pessoas e, então, criam uma cobertura imediata, que esperam ser a imagem real. Imagem como campo de luta.

O *The New York Times*, rendendo-se aos aplicativos de captura de imagens instantâneas como o *iPhone* e o aplicativo *Instagram*. A quebra de paradigma da imagem jornalística e da imagem artística.

O fotógrafo alemão Michael Wolf definindo uma “pós-fotografia” e, a partir daí, ver que outros artistas utilizam os recursos digitais como o *Google-Maps* para definir outras formas de ver a fotografia e outras formas de capturar imagens. Imagens de imagens.

E, por fim, o projeto *Image Atlas*, uma ampliação tecnológica das propostas de Warburg. Aqui, contudo, a partir da pesquisa da palavra “imagem” e de como esclarece que a contemporaneidade e se qualifica como a época do abandono da visão sagrada da existência para a afirmação de esferas de valores arraigados ou profanos.

*Imagem Atlas* que evoco ao entrar na estação Parque do Metropolitano de Lisboa (Estação Azul). Deparo-me com uma espécie de catedral azul, revestida com cerca de 450 mil azulejos, todos feitos à mão, na mais pura tradição portuguesa do fabrico de azulejos. Uma monumental obra dedicada à Expansão e aos Descobrimentos Portugueses, entre os séculos XV e XVI. O resultado é uma visão de confronto e de conjunto, sobrepondo o início do colonialismo com os textos da Declaração Universal dos Direitos Humanos.



Fonte: Fotos do autor.

Fig.44 Estação Parque- Metropolitano de Lisboa

A autoria desse espaço revestido de azulejos e esculturas é de Françoise Schein e Federica Matta. Para desenvolver o tema da Expansão Portuguesa, Françoise Schein, que, além de artista plástica é também cartógrafa, foi apoiada por uma equipa de historiadores dos Descobrimentos.

No patamar de acesso às plataformas, foi elaborado um mapa-múndi com a indicação das rotas que os portugueses trilharam, delimitadas por retângulos numerados, simbologia e iconografias utilizadas na época dos Descobrimentos.

Praticamente todos os passos da incrível epopeia portuguesa no alargamento das fronteiras do mundo estão ali representados, com grande beleza e força de expressão, com a ajuda das esculturas de Federica Matta. Nas palavras de Françoise Schein: *“Crê-se ver a geografia, mas trata-se de uma cartografia das emoções”*.

Sou obrigado a pensar que este exercício da gênese, do azul, da palavra é uma constante e não é uma passividade diante da imagem. Provocados pelo absurdo do que se poderia

chamar imagem autoritária. Neste ponto é que a arte utiliza este meio fundamental — a imagem —, agindo como um antídoto providencial, pois, neste intercurso, a imagem é, ao mesmo tempo, o sinal, o que instiga e a liberdade. O sinal porque traz, por meio do artista, uma nova visão, fora dos estereótipos, diversificando o que o homem médio poderia esperar. O mesmo homem médio que, como espectador, é envolvido na letargia da publicidade, da televisão, do cinema e de todos os meios onde se propagam as imagens que distraem sua atenção.

O choque de um deslocamento, de uma legenda, exige que se desperte a atenção. Entretanto, terá de ser um despertar intenso, longe de ser aceito com passividade.

Em *O Poder da Imagem*, Rene Huygue explana que *a imagem na arte, longe de facilitar a aceitação passiva, fustiga, exalta a consciência que o homem pode ter dos seus poderes. E refiro-me tanto aos poderes sobre o mundo exterior como sobre o mundo interior, porque, de facto, a arte aumenta o domínio do homem, quer sobre a natureza quer sobre si próprio. E, em primeiro lugar, o seu domínio sobre o mundo exterior. É emocionante dizer que o primeiro balbuceio, tanto da arte pré-histórica como da arte dos primitivos, foi a impressão da mão humana, aplicada, besuntada de cor ou desenhada por um contorno de tinta, sobre uma parede rochosa.* Lembra-nos que, o grande estudioso da Pré-História, o abade Breuil, *fazia notar que a criança ainda hoje possui o mesmo instinto, quando procede de forma análoga sobre uma parede, ou quando se atira para cima da neve, para nela deixar a sua marca. Tal como, desde a mais remota antiguidade, o ganadeiro desenhava com um pincel ou marcava com um ferro em brasa a sua sigla no gado, o homem afirmou a pretensão de dominar o mundo por este sinal visível da apropriação da matéria com que se defrontava.*

Huygue acrescenta que com efeito, a imagem do mundo visível, que o artista conquistava e que no impressionismo levou a uma fronteira extrema, anexando os aspectos mais imateriais e instáveis da luz. Imagem que tornou-se duplamente senhora de um mundo obstinado ao seu empreendimento, não só ratificando, como num espelho fixo, o duplo das aparências, parte inerente e manifesta do real, mas também permitindo-lhe vencer a maior

força da qual sofre o ataque e a coação, e que o leva fatalmente ao desaparecimento. *Essa força é o Tempo. O homem sabe muito bem que tudo lhe escapa, não só os bens materiais, cuja posse julgou assegurar, mas também os sentimentos, as alegrias, as exaltações em que pensou descobrir-se a si próprio e que se abolem com o minuto que lhes deu a vida.* <sup>132</sup>

Devemos, de fato, distinguir arte em espaço público de Arte Pública. A diferença está entre arte especificamente elaborada para um determinado local e aquela que, no seu processo de concepção, não foi especificamente concebida para um determinado espaço. Ao trazer para minha discussão a Estação Parque do Metropolitano de Lisboa, distingo que a *Imagem emancipada* é um canal de fulgurações e pode estar em um conjunto que engloba as ideias, a arquitetura, a tradição e todos os elementos que contemplam a criação de imagens, mesmo que estes elementos não estejam ligados diretamente ao fazer artístico como um produto. Neste caso, a cartografia, os direitos do homem e a história do navegador português confluem para criar uma atmosfera de referências.

Ao pisarmos do lado de fora da estação, vendo os sinais, a rua, não poderemos mais no referenciar pelos sinais e pelas imagens padrão. Todo deslocamento das informações, da cor, dos procedimentos e, inclusive, das referências filosóficas. Subindo as escadas rolantes, deparamo-nos com duas frases nos azulejos: *É preciso muito caos interior para poder parir uma estrela que dança.* - Friedrich Nietzsche; *A ética é estar à altura do que nos acontece* - Gilles Deleuze. Descendo as mesmas escadas da Estação Parque, há outra frase nos azulejos, mas desta vez em francês e atribuída ao filósofo Heráclito de Éfeso (540-470 a.C.): *C'est par la musique qu'a commencé l'indiscipline!*

Esta indisciplina demonstra que *construir o aqui e o ali, e não colocar aqui e ali*, faz com que o espaço público se reverbere através das artes. Neste caso, as obras são concebidas especificamente para um determinado local e os artistas são envolvidos desde o início, desenvolvendo seu trabalho em parceria com outras áreas e profissionais, arquitetos e planejadores, para a construção e/ou requalificação de um espaço.

.....  
132- HUYGHE. O poder da imagem, p. 10-11.

Na idéia de arte contemporânea parece estar pressuposta uma nova estratégia de linguagem na arte, a marca de um “cutting edge”. Nesta idéia, podem ser articuladas formas visuais, literárias, teatrais, musicais, coreográficas, de design, as novidades trazidas pela tecnologia. A arte contemporânea é uma arte que renova as formas de expressão artísticas existentes. Transgride limites desses diferentes meios de expressão artística, coloca-se entre eles, é “intermídia” e transgride significados correntes no uso da cultura. Neste sentido, é uma arte que propõe um constante processo de “resignificação”. É uma arte que põe em cheque a idéia de perenidade da obra, coloca em evidência a “atitude”, a situação em vez da forma. Estes são alguns dos fundamentos estratégicos na articulação da sua linguagem.<sup>133</sup>

Nos anos 90, o sociólogo e antropólogo francês Marc Augé teorizou sobre o conceito dos não-lugares (atopia), ou seja, dos lugares que substituem os espaços tradicionais em territórios homologados e confeccionados, sem identidade.<sup>134</sup> Nos últimos dez anos, a rede física das relações pessoais e sociais foi substituída pela eletrônica e virtual, que permite a todas as pessoas comunicar-se em qualquer momento com qualquer parte do mundo, o que torna as reações humanas etéreas e flutuantes dentro de um sistema tecnológico. As informações, os transportes e as modalidades de troca tornaram-se impessoais, substituídos por acessórios tecnológicos que transformam o indivíduo num código de barras ou num código numérico que contém todos os seus dados.

O efeito da globalização é a perda de um centro, perda que obriga a uma vida em trânsito perpétuo; é a destruição de um conceito antigo como o de “lugar”, que, para Augé, tem três características: *histórico*, porque liga o indivíduo às próprias raízes culturais; *identitário*, por caracterizar a identidade de quem aí mora; e *relacional*, pois define relações entre sujeitos em função da sua pertença comum.

O lugar entendido tradicionalmente pressupõe um tipo de sociedade sedentária que já não é possível no mundo tecnológico contemporâneo, onde os não-lugares tornaram-se nós e redes de um espaço sem fronteiras. A sociedade já não se molda sobre a identidade individual, mas sobre a identidade genérica e homologada, visível nas

.....  
133- GONÇALVES. *Os lugares da crítica de arte*, p.36.

134- Cf. AUGÉ. *Não-lugares*; introdução a uma antropologia da supermodernidade.

arquiteturas atuais criadas exatamente para a sua função específica, realizando a utopia das habitações, ergonômicas e eficientes, sonhadas pelos arquitetos das vanguardas.

Essas estruturas tornam-se estandardizadas, iguais em todo o mundo — tanto em Hong Kong quanto em Roma, o homem contemporâneo encontra-se em lugares assépticos, ainda que os saiba reconhecer e utilizar.

Globalização é *franchising*, a repetição infinita de cadeias de serviços iguais em todo o mundo, que anulam a viagem como experiência de conhecimento e tornam desatualizada a figura do estrangeiro perdido num país que não conhece; paradoxalmente, ele sentir-se-á “em casa” nos não-lugares. Em pouco tempo, a nossa sociedade teve que se habituar à experiência de breve duração, à transformação rápida, ao obsoleto, a lugares que se tornam sítios de passagem e a objetos destinados a mudar segundo a lógica da moda e da sobre-exposição midiática.

A Estação Parque do Metropolitano de Lisboa, ainda que possa ser caracterizada como um não-lugar, um lugar de passagem, não se situa neste espaço sem identidade. Cria uma identidade e uma profusão visual constituídas de fluxos de informações que relacionam os mais diversos meios de comunicação; mostra-se ao usuário sob a ótica do virtual, que — ao contrário do que se acredita — não se opõe ao real, mas demonstra aquilo que é potencial. A palavra *virtual* vem do latim medieval *virtuale*, significando o que existe como faculdade, porém, sem exercício ou efeito atual.

Este lugar *sem fronteira* estabelece, em meu conceito de *A imagem emancipada*, o problema das imagens na arte e no mundo contemporâneo.

Ser *a imagem e semelhança* e se desfazer desta *semelhança* para um percurso individual (ao comer o fruto do conhecimento) é transversal no discurso da imagem pura e estética. Barthes, no seu texto *A retórica da imagem*,<sup>135</sup> destaca: *Segundo uma etimologia antiga, a palavra imagem deveria ser ligada a raiz imitari*. Este *imitari*, e depois o afastamento dele, é um padrão que percebemos quando da execução de nossas imagens fotográficas.

.....  
135- Cf. BARTHES. *O óbvio e o obtuso*.

Texto, imagem, texto teórico, imagem e desconexões. Compreendo então, que as imagens capturadas nem seriam necessárias. O azul e o texto trariam o mesmo resultado ao espectador. Concluo que, nesta interseção, *A imagem emancipada* tomou forma; ela não está na captura e nem no que representa, mas no deslocamento do que se diz e que se constrói no pensamento.

O pensar ver. Ver a ambiguidade, o pensar em ver, o ocidentalizado, teoria do próprio saber. Pensar o ver, nossa relação com a arte. O que é a arte, a obra de arte, a nossa relação com a obra de arte. O modelo da Imagem que pensa em outra. Ver a partir da imagem, de sua experiência e invisibilidade, o que ela dá a ver. O pensar em relação à obra. O pensar a experiência de estética e pensar sua dimensão. A imagem se deixar ver — mas somos também vistos por esta imagem quando estamos diante dela. Pensamos vê-la.

A verdadeira imagem não se revela, a imagem emancipada escapa-nos. Durante algum tempo, entre os anos 60 e 70, e agora com as mídias sociais, as redes de interconexões e o medo de mensagens subversivas em certos casos fundadas em uma miséria de mentalidade estreita e moral, a Imagem torna-se verdadeiramente surpreendente.

O esquecimento é desaprender. Culturalmente, lembrar-se dos momentos em que a Imagem torna-se polêmica é discutir não apenas o histórico, mas também uma responsabilidade para agir e construir seu futuro.



## **Obras realizadas:** *Exegesis Secular*

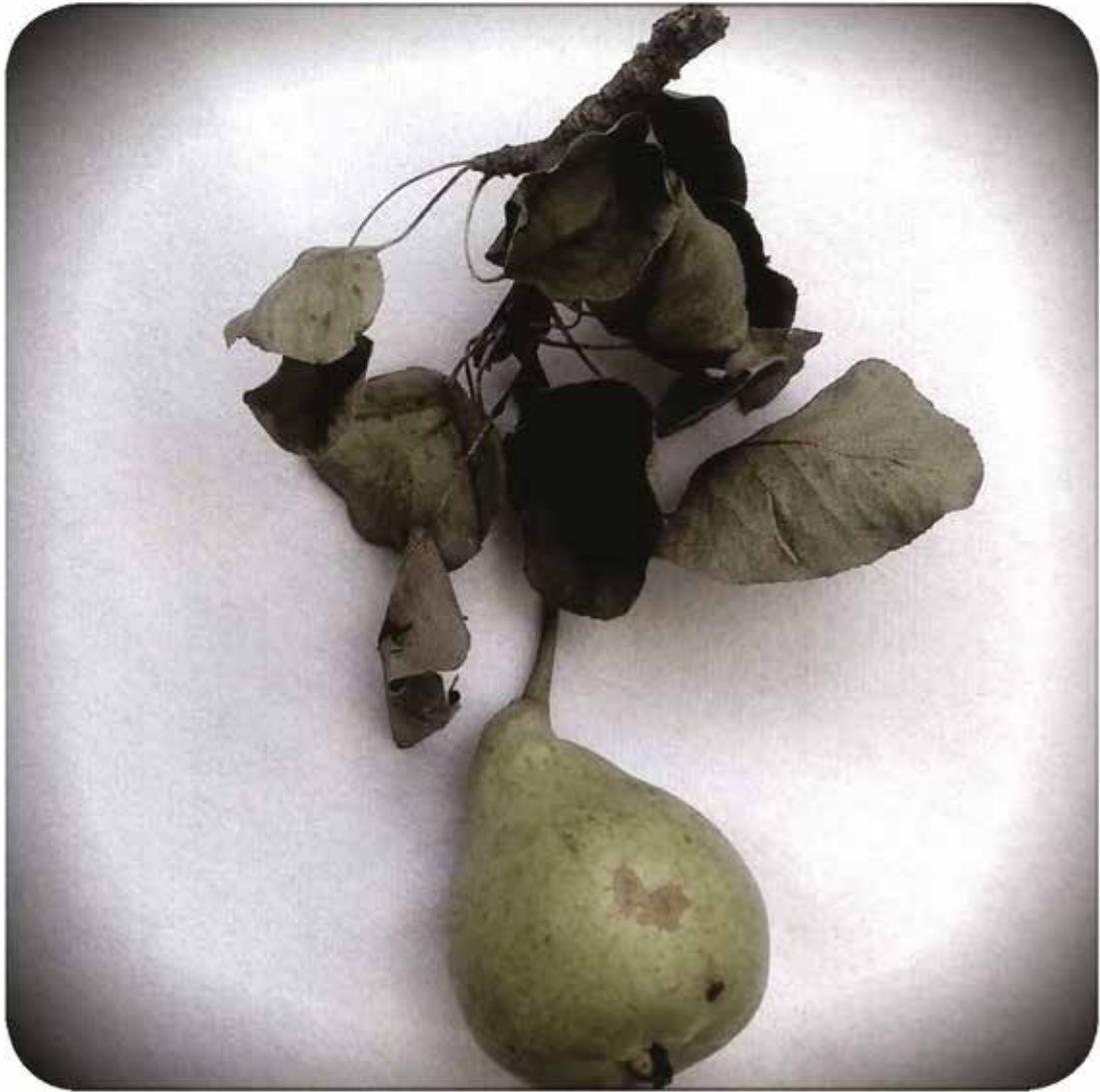
Descrição: série de imagens como um diário e anotações sobre a verdade das representações. Ao longo de uma longa tradição é na arte contemporânea que se deflagra abertamente o uso da fotografia como ferramenta. A fotografia como ferramenta e condutora de narrativas e símbolos é o eixo temático e o objeto desta pesquisa.

Ferramenta – como instrumento de prolongamento e simulação poderosa entre realidade e subjetividade. Um registro nunca poderá ser considerado como presentificação de algo ou afirmação de um fato ou realidade. Narrativas – ao usar a fotografia como ferramenta e se tornar independente, este procedimento cria narrativas para o artista e seus objetos. Símbolos – a fotografia como ferramenta cria símbolos, pois decifra a execução e o movimento da obra e do artista. Emancipadas de ser apenas registro, libera o jogo espectador-obra. Não ilustra dentro da hierarquia e das categorias torna-se central, não dilui e se apodera.

A questão apresenta um interesse metodológico especial uma vez que a fotografia recentemente alarde em fazer sua história desde os primeiros anos desta mídia. O material de base da pesquisa é justamente este tipo de fotografia, essencialmente topográfica por natureza e empreendida originalmente em não ser função para as necessidades dos outros meios que produzem arte.

A série consiste de noventa e nove fotografias capturadas em formato digital. Nesta versão para esta tese, mantivemos o formato original de captura pela câmera digital com sua moldura no *app Retro Camera*. As imagens foram posteriormente editadas com textos que se referem ao espaço da arte e da fotografia.





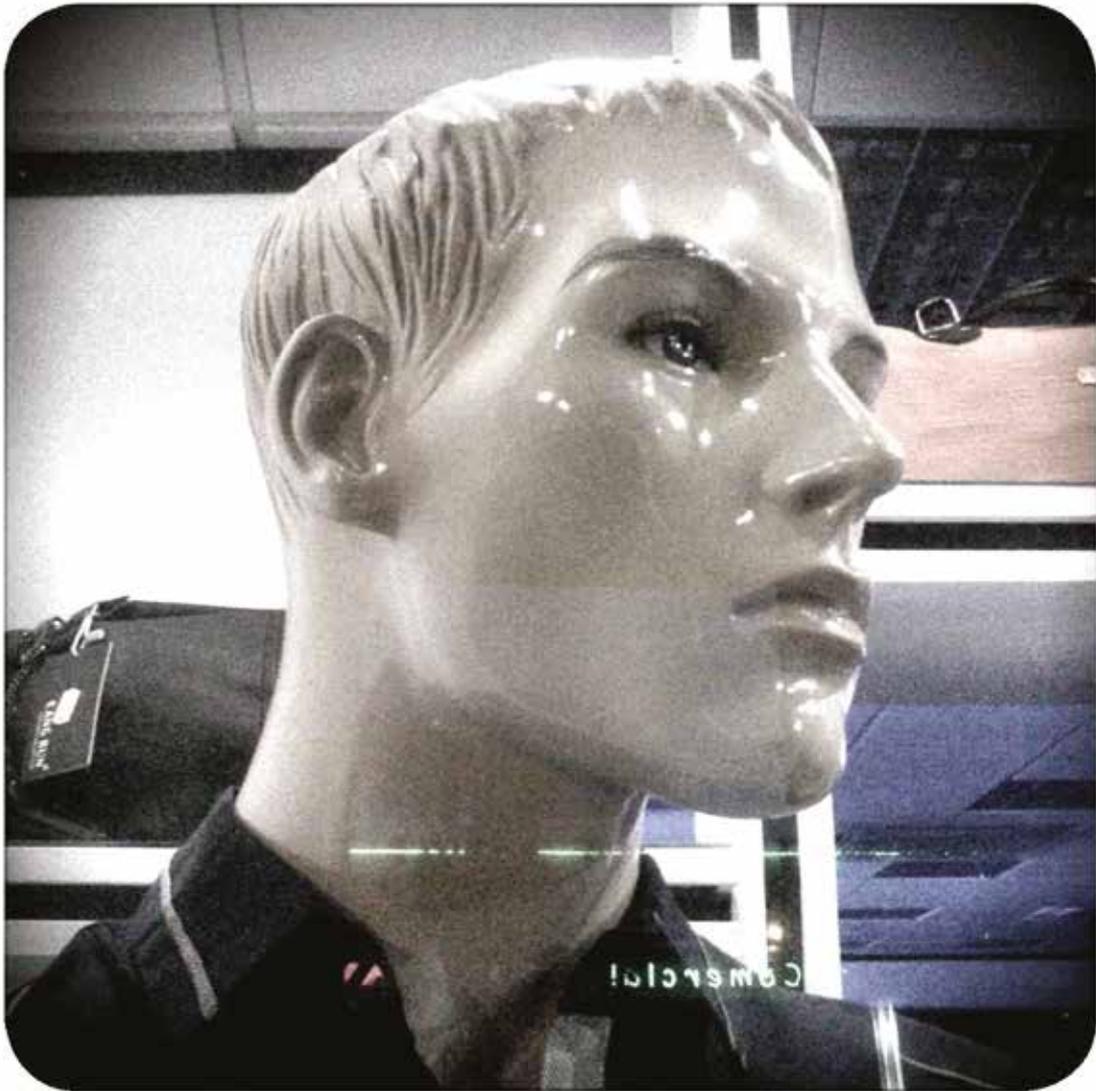
Fero apesar de la supuesta veracidad que confiere autoridad,  
interés, fascinación a todas las fotografías,  
la labor de los fotógrafos no es una excepción genérica  
a las relaciones a menudo sospechosas entre  
el arte y la verdad.



Quando los fotógrafos  
niegan hoy estar haciendo obras de arte,  
es porque piensan que están haciendo algo mejor.



Pero es improbable que la defensa  
de la fotografía en cuanto arte amaine alguna vez  
del todo.



Do mesmo modo que as sepulturas foram  
os museus das civilizações sem museus, assim também nos  
museus são, talvez, os túmulos característicos das civilizações  
que já não sabem edificar túmulos.



O espectro. Imago? O molde em cera do rosto dos mortos que o magistrado transportava no funeral e colocava em casa nos nichos do átrio, a salvo, na prateleira. Uma religião fundada sobre o culto dos antepassados exigia que eles sobrevivessem pela imagem.



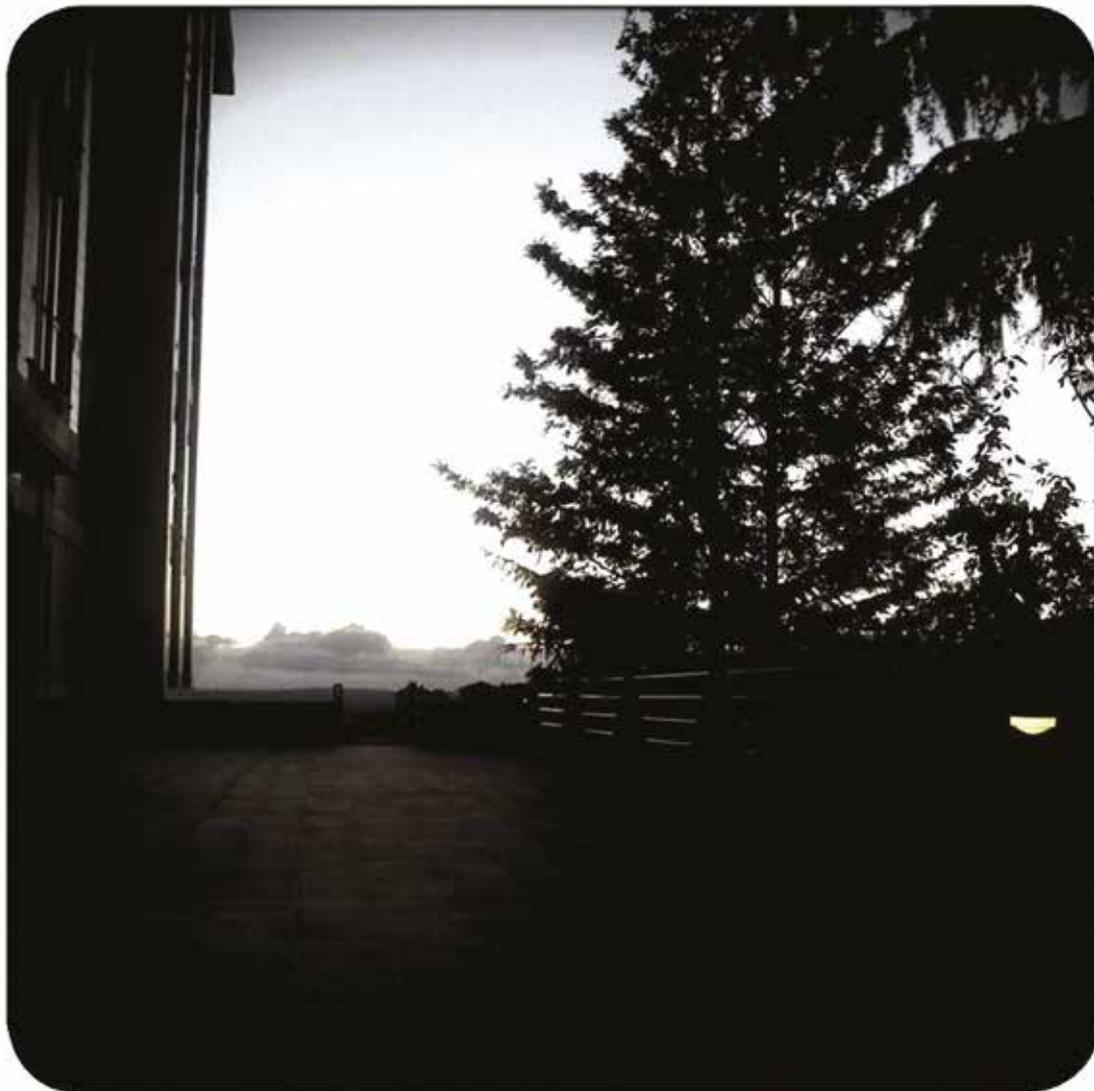
Desde que se desliga das paredes da gruta, a imagem primitiva se envolve com o casco, o marfim, o chifre, a pele do animal; ora, todos esses materiais se obtêm pelo assassinio.



Segundo uma convenção consagrada, o exercício se articula com a citação. Citai antes de começar e dar o tom deixando ressaltar algumas palavras cujo sentido ou forma deveria dominar a cena.



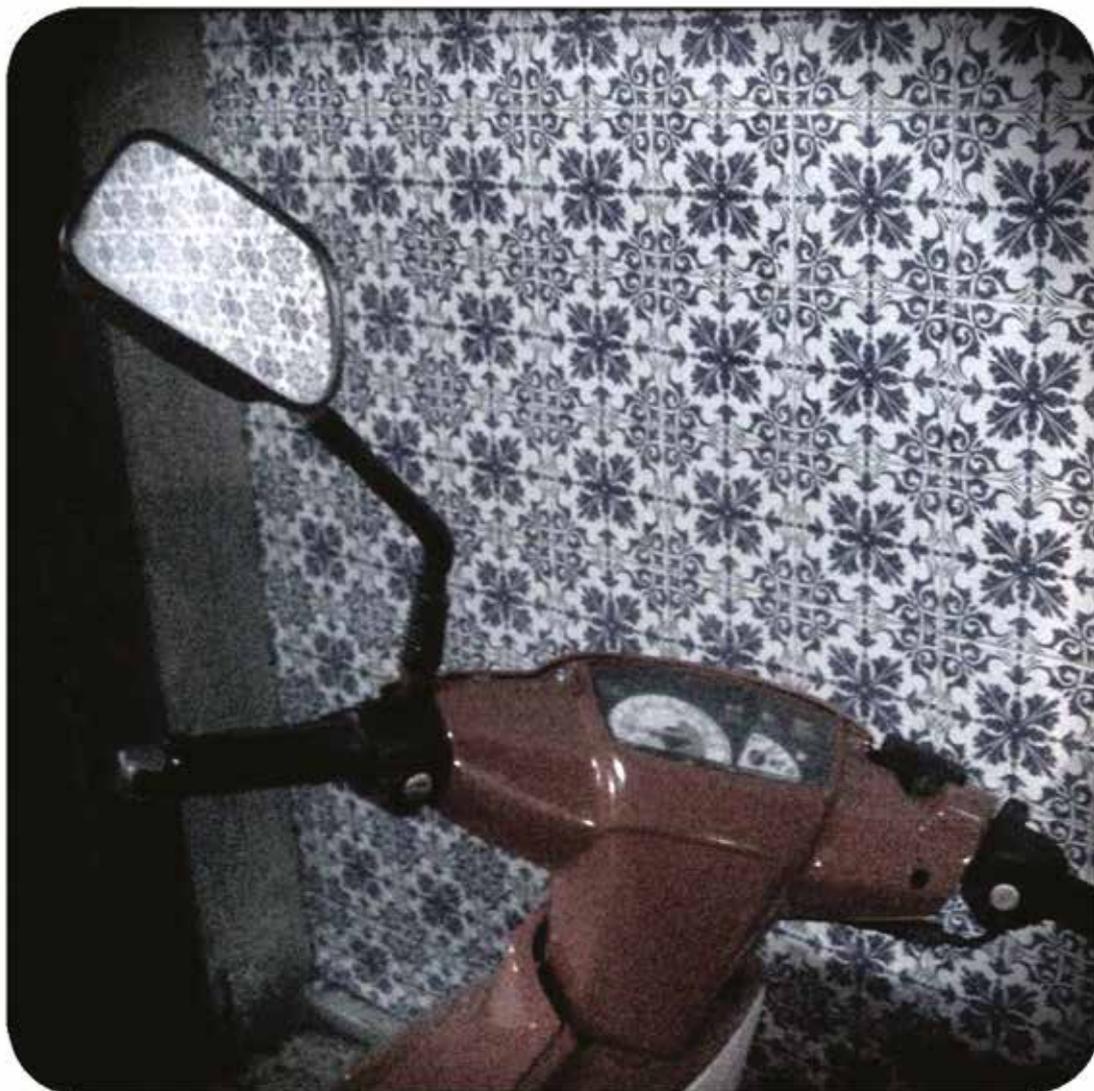
O sorriso do bartender ficou ainda maior. Sua feiúra era legendaria.  
Numa era em que ser bonito saía barato, havia alguma coisa de  
heráldica na ausência de beleza que exibia.



Um ano ali e ele ainda sonhava com o ciberespaço, a esperança morrendo um pouco a cada noite. Todo o speed que tomou, todas as voltas que deu e as esquinas de Night City por onde passou, e ainda assim ele via a matrix em seu sono, grades brilhantes de lógica se desdobrando sobre aquele vácuo sem cor...



Os pintores do vice-reinado apenas foram reconhecidos quando passaram a representar o mundo a partir dos cânones de uma arte ocidental que privilegiava, entre outros temas, a "docilidade" e o "conformismo" (p.160).



Para os rituais televisivos diários de imagem e sons em movimento ininterrupto, diferentes oficiantes são convocados: esportistas e artistas, para os entretenimentos; jornalistas, políticos profissionais e especialistas, para as variedades.



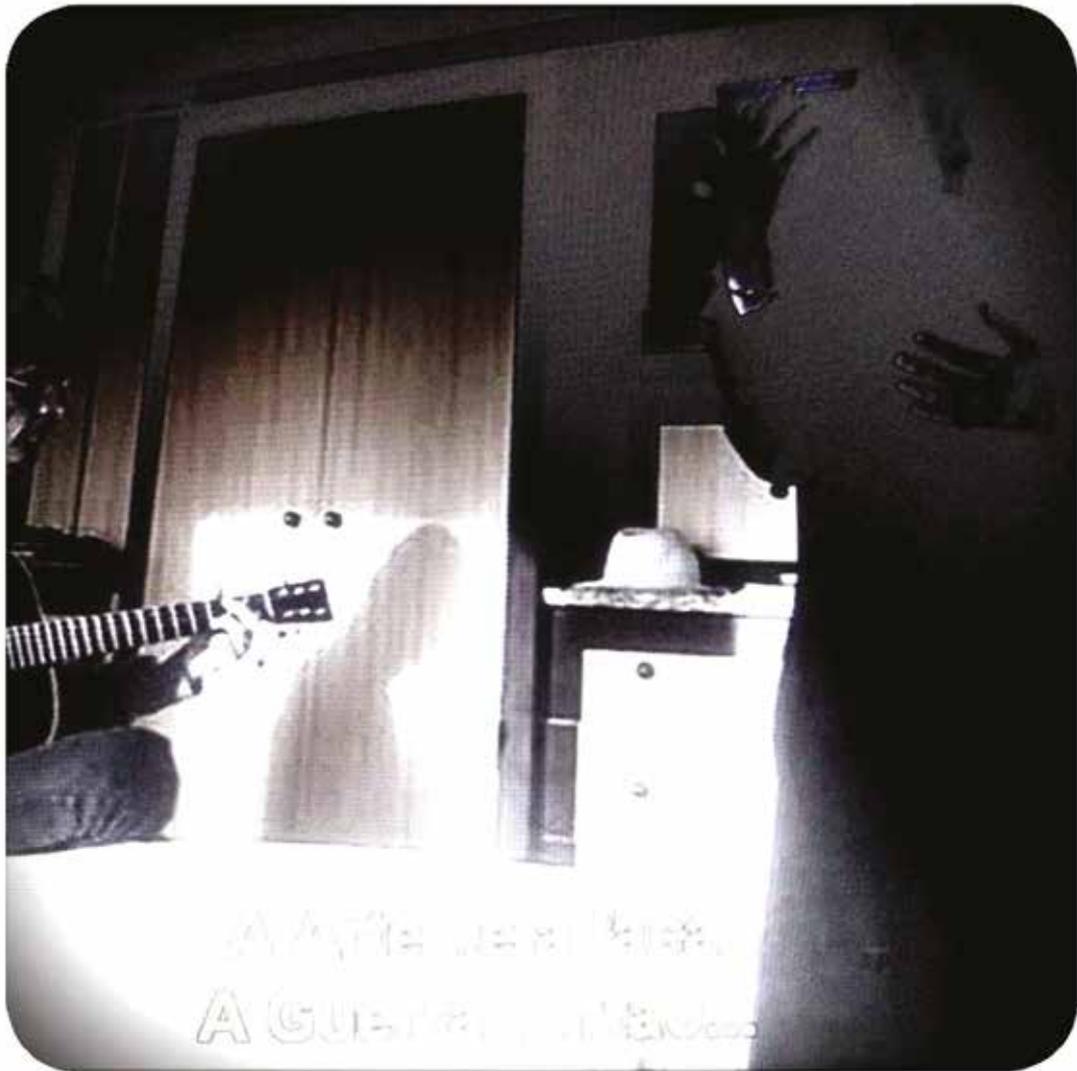
The central event of the 20th century is the overthrow of matter. In technology, economics, and the politics of nations, wealth -- in the form of physical resources -- has been losing value and significance. The powers of mind are everywhere ascendant over the brute force of things.



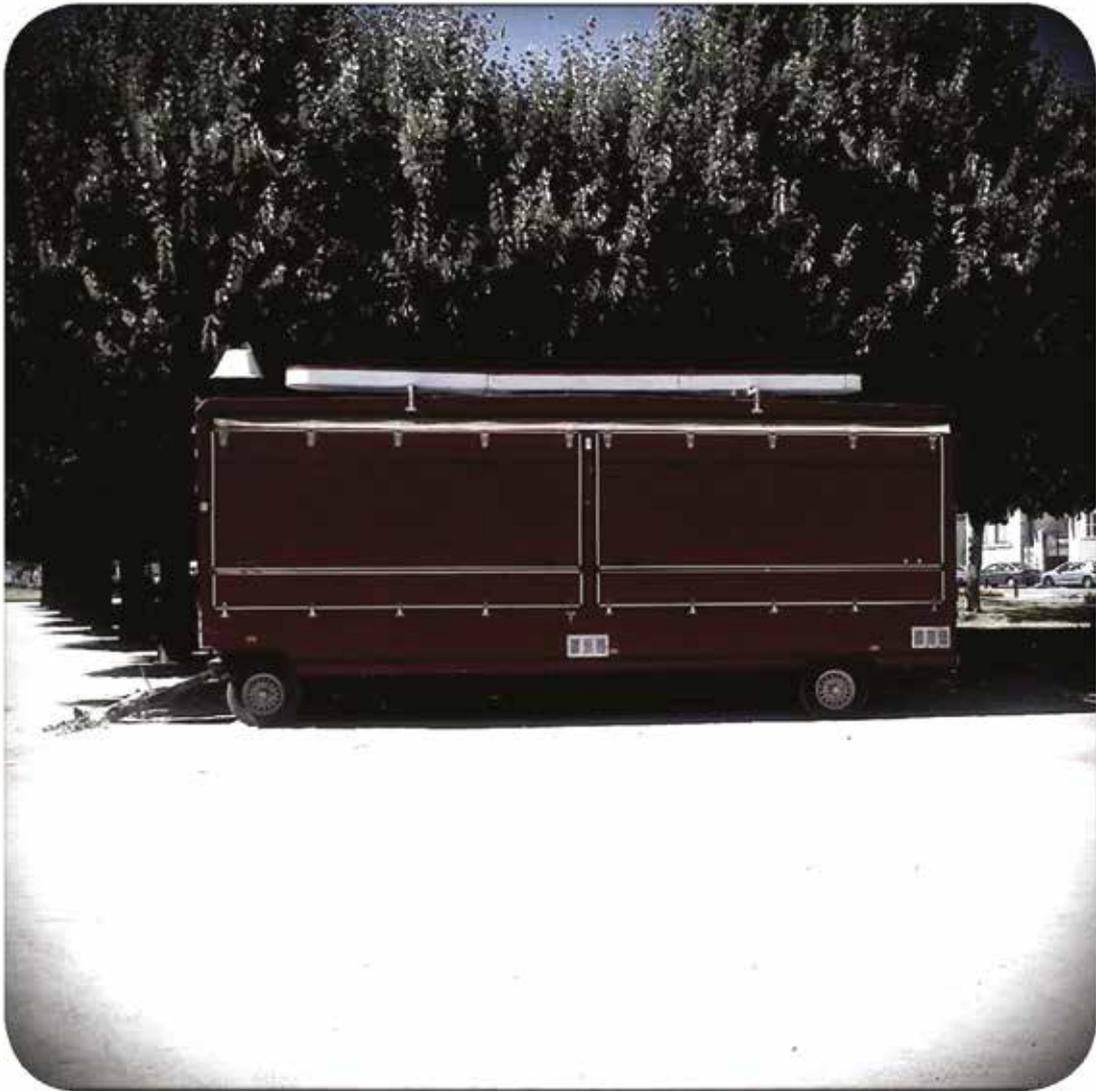
Une symphonie en trois mouvements. Des choses comme ça : en Méditerranée, la croisière du paquebot. Multiples conversations, multiples langues entre des passagers presque tous en vacances... Notre Europe : le temps d'une nuit, une grande sœur et son petit frère ont convoqué leurs parents devant le tribunal de leur enfance. Ils demandent des explications sérieuses sur les thèmes de liberté, égalité, fraternité. Nos humanités : visite de six lieux de vraies/fausses légendes, Égypte, Palestine, Odessa, Hellas, Naples et Barcelone.



A destruição da imagem é tão-só a outra faceta do culto da imagem, é o culto da imagem sob o signo contrário ou a violência contra as imagens em nome das quais se sofreu violência.



A história não deixou de adoptar as imagens e as obras de arte, é certo. Mas quando estas [...] não são, afinal, mais do que acereja em cima do bolo das ciências sociais, isto significa que a adopção disfarça mal o seu fundo de paternalismo, ou seja, de autoridade, de territorialização e, em última instância, de incompreensão. Significa então que as imagens não foram tomadas por aquilo que são na realidade, nomeadamente objectos problemáticos para a historicidade em geral, objectos para abrir a história até ao cerne dos seus modelos de inteligibilidade bem como dos seus instrumentos de interpretação.



The first basic fact which the student of the history of the classical art of memory must remember is that the art belonged to rhetoric as a technique by which the orator could improve his memory, which would enable him to deliver long speeches from memory with unfailing accuracy.



There is no doubt that this method will work for anyone who is prepared to labour seriously at these mnemonic gymnastics. I have never attempted to do so myself but I have been told of a professor who used to amuse his students at parties by asking each of them to name an object; one of them noted down all the objects in the order in which they had been named.



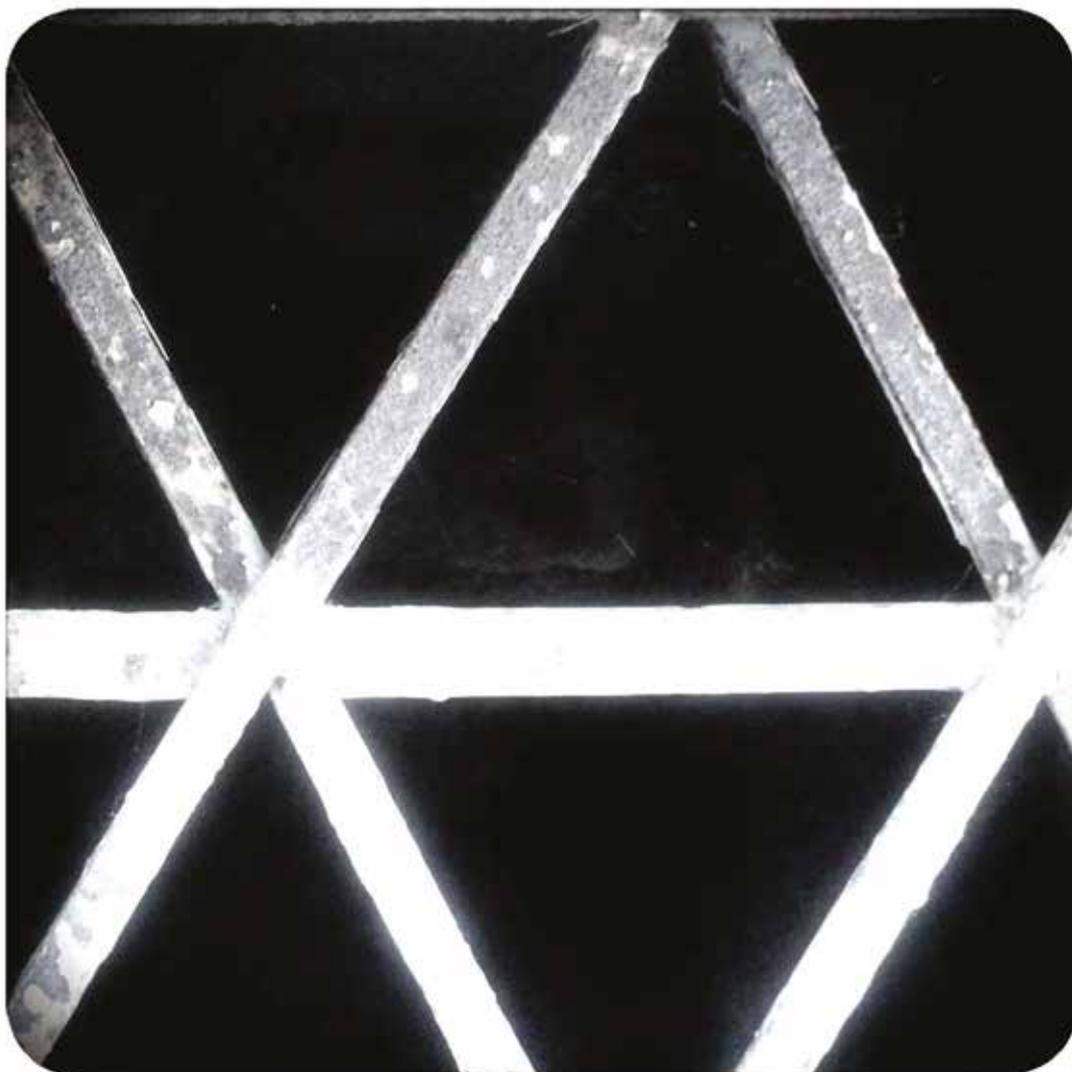
The specimen image just described was a 'memory for things' image; it was designed to recall the 'things' or facts of the case and the following loci of the system would presumably have held other 'memory for things' images, recording other facts about the case or arguments used in speeches by the defence or the prosecution. The other two specimen images given in Ad Herennium are 'memory for words' images.



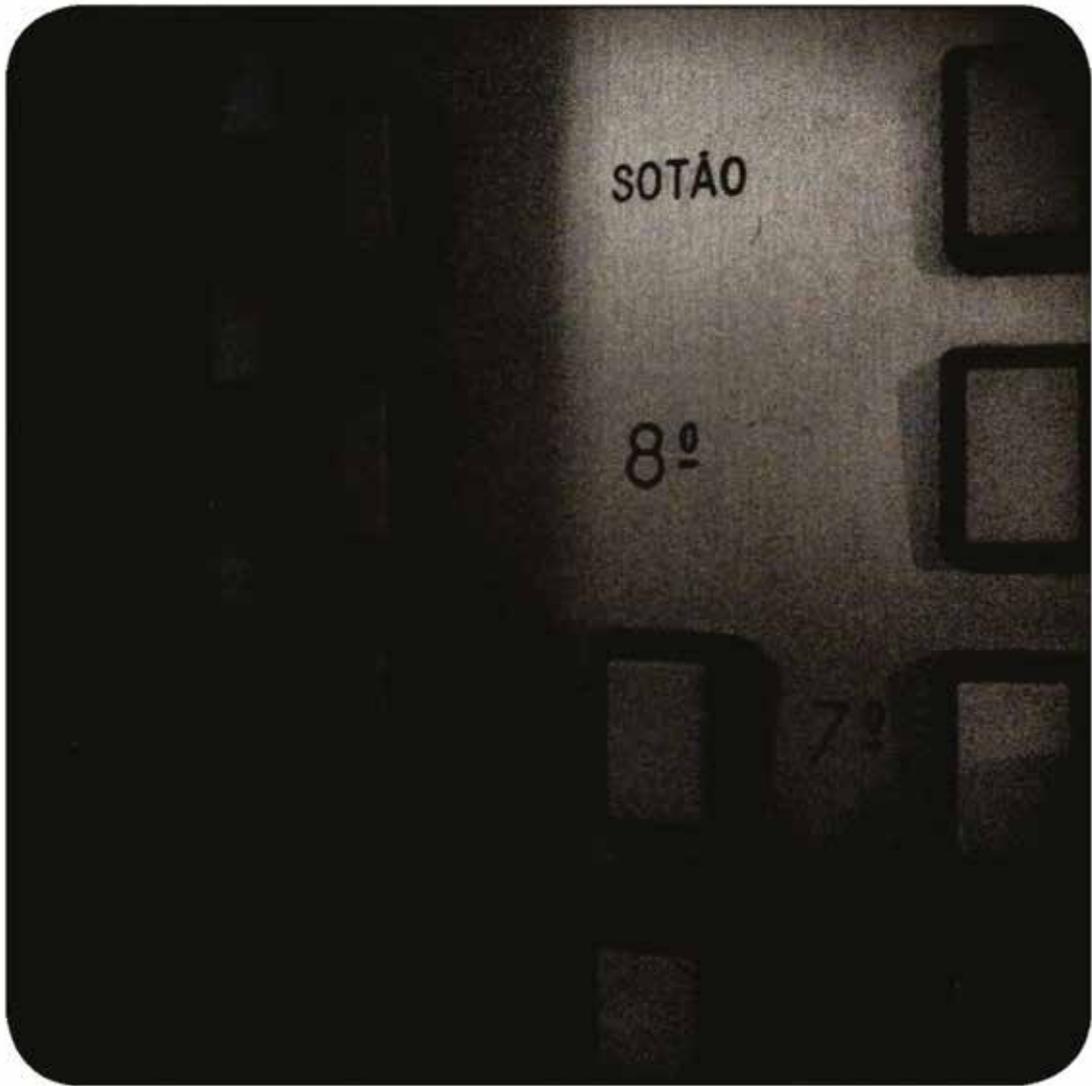
Essas técnicas são, entre outras: a retórica, que é a arte de variar o banal recorrendo às substituições e aos deslocamentos de sentido; o arranjo, que permite dar a uma mensagem única.



De fato, só se pode comparar  
o incomparável com o não comparável.



Acabou-se.  
Eu fiz a imagem.



Tenha claro na sua mente a razão  
de sua luta



Mostrar, antes de tudo. Mostrar  
o que é possível. Isso é tudo.



Não falar sobre o invisível.  
Mostrá-lo.



Assegurando mecanicamente a transmissão múltipla e em tempo real da imagem (toda e qualquer imagem), a televisão, no fundo, transformou o espectador - que no anonimato da sala escura tinha ao menos uma forte identidade imaginária - numa espécie de fantasma indiferenciado, de tal modo



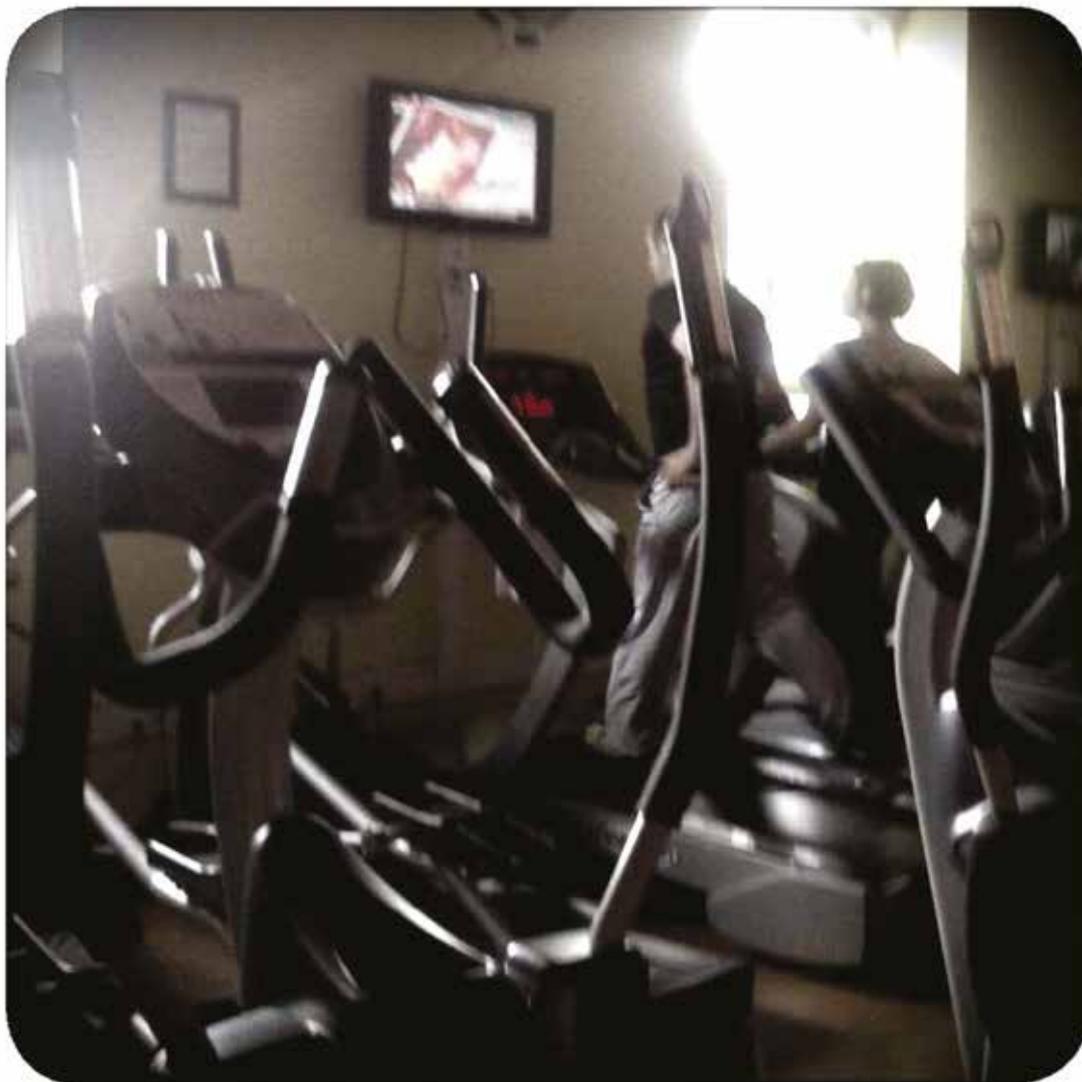
Por outro lado, o que aparece claramente também desde este estágio, é que as máquinas, enquanto instrumentos (technè), são intermediários que vêm se inserir entre o homem e o mundo no sistema de construção simbólica que é o princípio mesmo da representação. Se a imagem é uma relação entre o Sujeito e o Real, o jogo das máquinas figurativas, e sobretudo seu progressivo incremento, virá cada vez mais distender e separar os dois pólos, como um jogo de filtros ou de telas se adicionando. Se a câmara escura permanece ainda uma máquina de visão simples, não distanciando demais o Sujeito do Real (a distância do olhar é uma medida muito humana), e se ela permanece uma máquina prévia, autorizando em seguida plenamente o contato físico do desenhista com a materialidade da Imagem num gesto interpretativo central, é evidente que a evolução ulterior das outras "máquinas de imagens" vai modificar consideravelmente esta relação com o Real.



Cos a fotografia, a máquina de imagem torna-se, portanto, uma espécie de máquina celibatária (Michel Crouzet), que autoproduz sua própria representação sob o controle (às vezes aproximativo) do homem.



O hábito é basicamente uma rotina neurológica pela qual executamos uma tarefa de modo mais ou menos automático, como escovar os dentes, dirigir pelo trajeto de sempre, acender um cigarro após as refeições ou, no caso de uma tartaruga marinha, voltar sempre à mesma praia em que nasceu para depositar seus ovos.



Antes de se trabalhar na decomposição do movimento, investigou-se o relevo e a noção de espaço; isto porque a decomposição do movimento deriva do instantâneo, e este não se pôde conseguir sem contar com uma emulsão rápida e de fácil aplicação, ou seja, até à data do gelatinobrometo. Pelo contrário, as tentativas de obter uma imagem em relevo datam dos começos da fotografia.



O que esse texto indica, muito fragmentariamente, é portanto a inaptidão da fotografia para exibir toda a sutileza das nuances luminosas e não apenas reduzindo o espectro de cores a simples jogos de *dégradés* do preto ao branco.



Amidiologia da imagem tem toda a ambigüidade de uma abordagem situada no cruzamento de várias avenidas com relação às quais não possumo qualquer título: a história da arte, a história das técnicas e a das religiões.



O ponto de partida das próximas considerações sobre a semiótica da imagem, da fotografia e da pintura é o aspecto da relação das imagens com seus objetos ou com aquilo a que se referem.



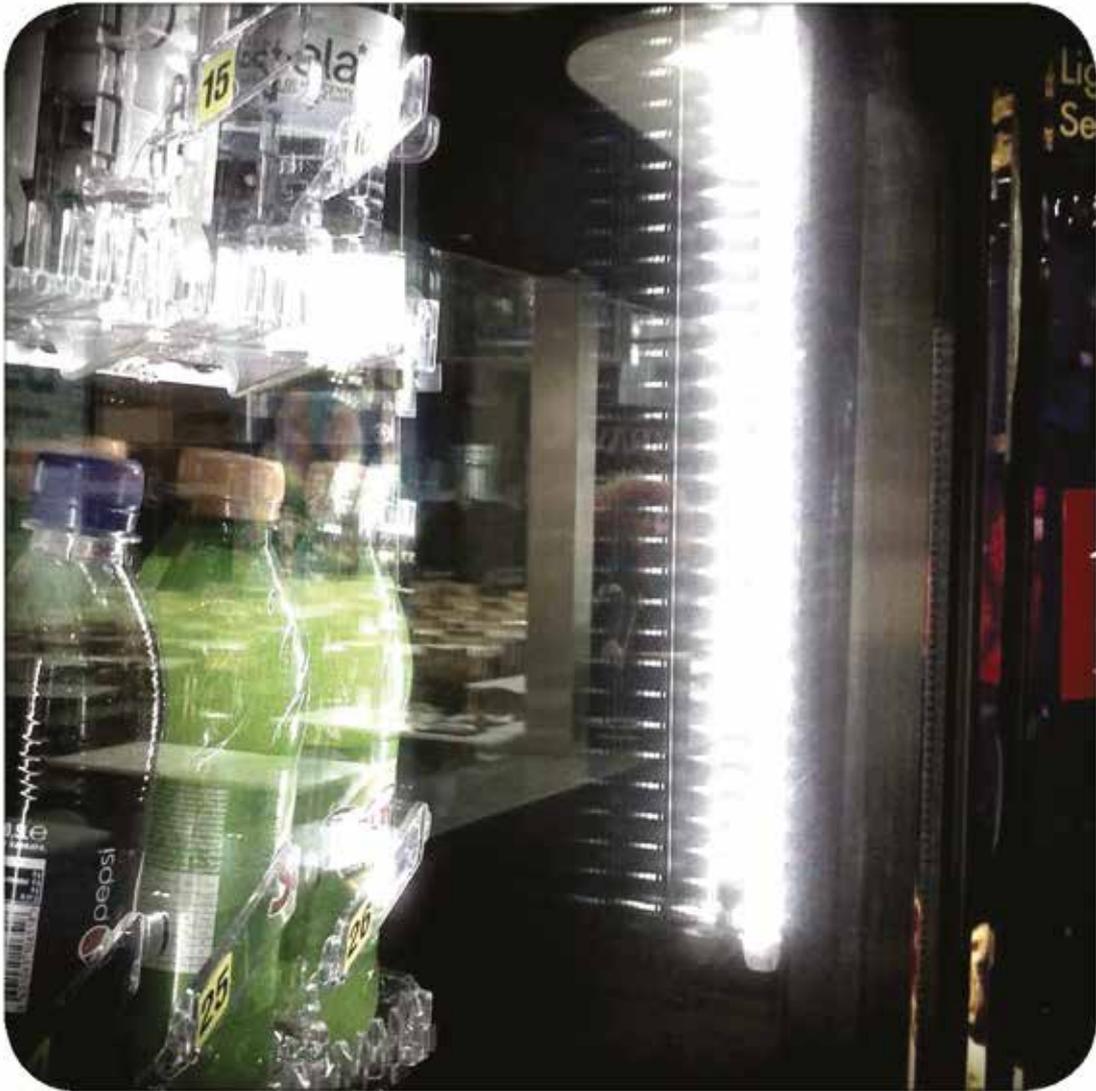
Las políticas de hibridación pueden servir para trabajar democráticamente con las divergencias, para que la historia no se reduzca a guerras entre culturas. Podemos elegir vivir en estado de guerra o en estado de hibridación.



The primitivist fantasy was active in two precedents of the quasi-anthropological paradigm in contemporary art: the dissident Surrealism associated with Georges Bataille and Michel Leiris in the late 1920s and early '30s, and the négritude movement associated with Léopold Senghor and Aimé Césaire in the late 1940s and early '50s. In different ways both movements connected the transgressive potentiality of the unconscious with the radical alterity of the cultural other. And yet, both movements came to be limited by this very primitivist association. Just as dissident surrealism explored cultural otherness only in part to indulge in a ritual of self-othering, so the négritude movement naturalized cultural otherness only in part to be constrained by this second nature.



Today this envy has begun to run the other way too; a kind of ethnographer- envy consumes artists. Here as well they share this envy with critics, especially in cultural studies and new historicists, who assume the role of ethnographer, usually in disguised form-the cultural-studies ethnographer dressed down as a fellow fan (for reasons of political solidarity-but with what social anxieties); the new-his- toricist ethnographer dressed up as a master archivist (for reasons of scholarly respectability-to ou this tori an the historians).<sup>4</sup> But why the particular prestige of anthropology in contemporary art?



Consider this scenario, a caricature, I admit. An artist is contacted by a curator about a site-specific work. He or she is flown into town in order to engage the community targeted for collaboration by the institution. However, there is little time or money for much interaction with the community (which tends to be constructed as readymade for representation). Nevertheless, a project is designed, and an installation in the museum and/or a work in the community follows.



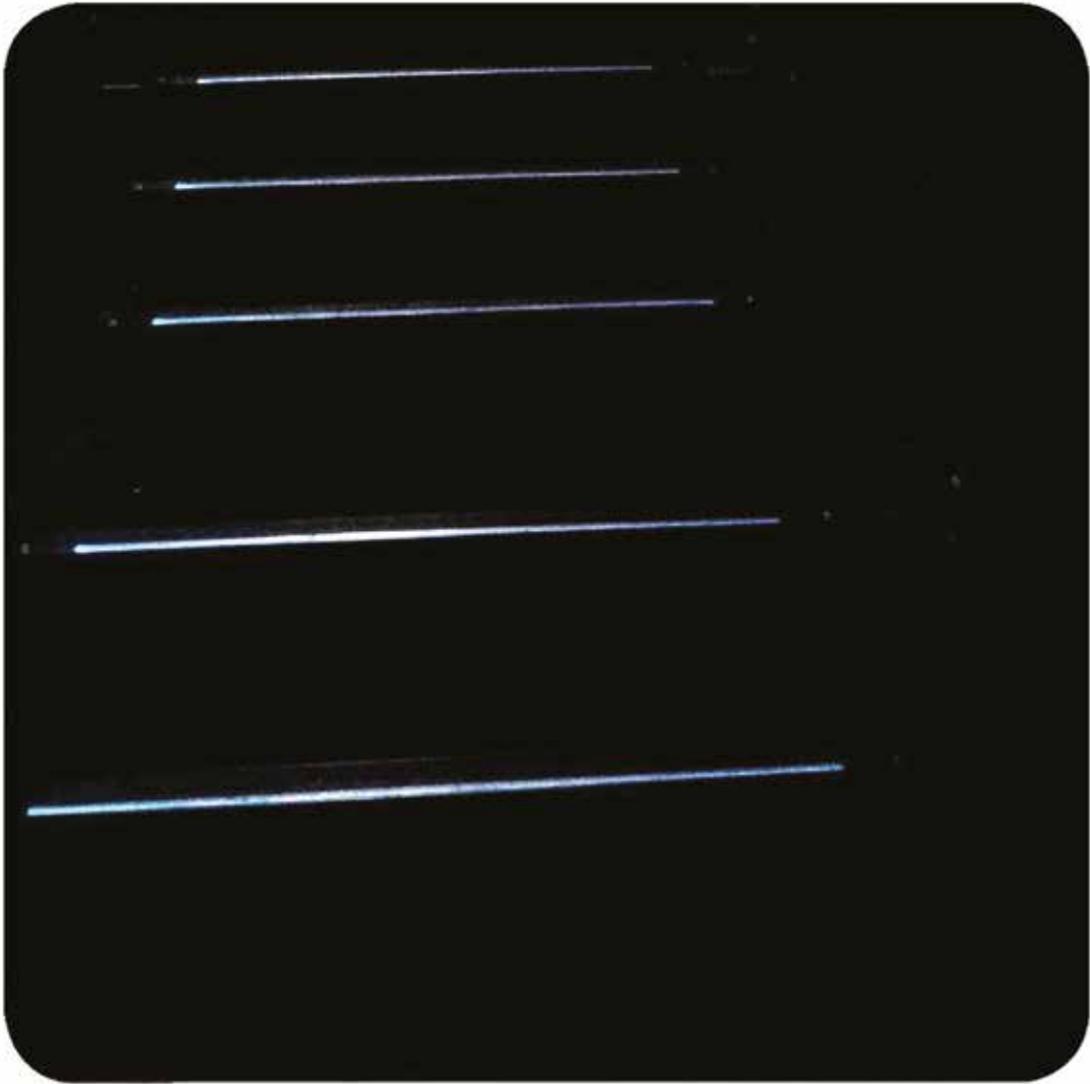
It is, of course, indispensable in Socratic discussion that all participants be masters of the concept up for analysis, since the aim is to match a real defining expression to a term in active use, and the test for adequacy presumably consists in showing that the former analyzes and applies to all and only those things of which the latter is true. The popular disclaimer notwithstanding, then, Socrates' auditors purportedly knew what art was as well as what they liked; and a theory of art, regarded here as a real definition of 'Art', is accordingly not to be of great use in helping men to recognize instances of its application.



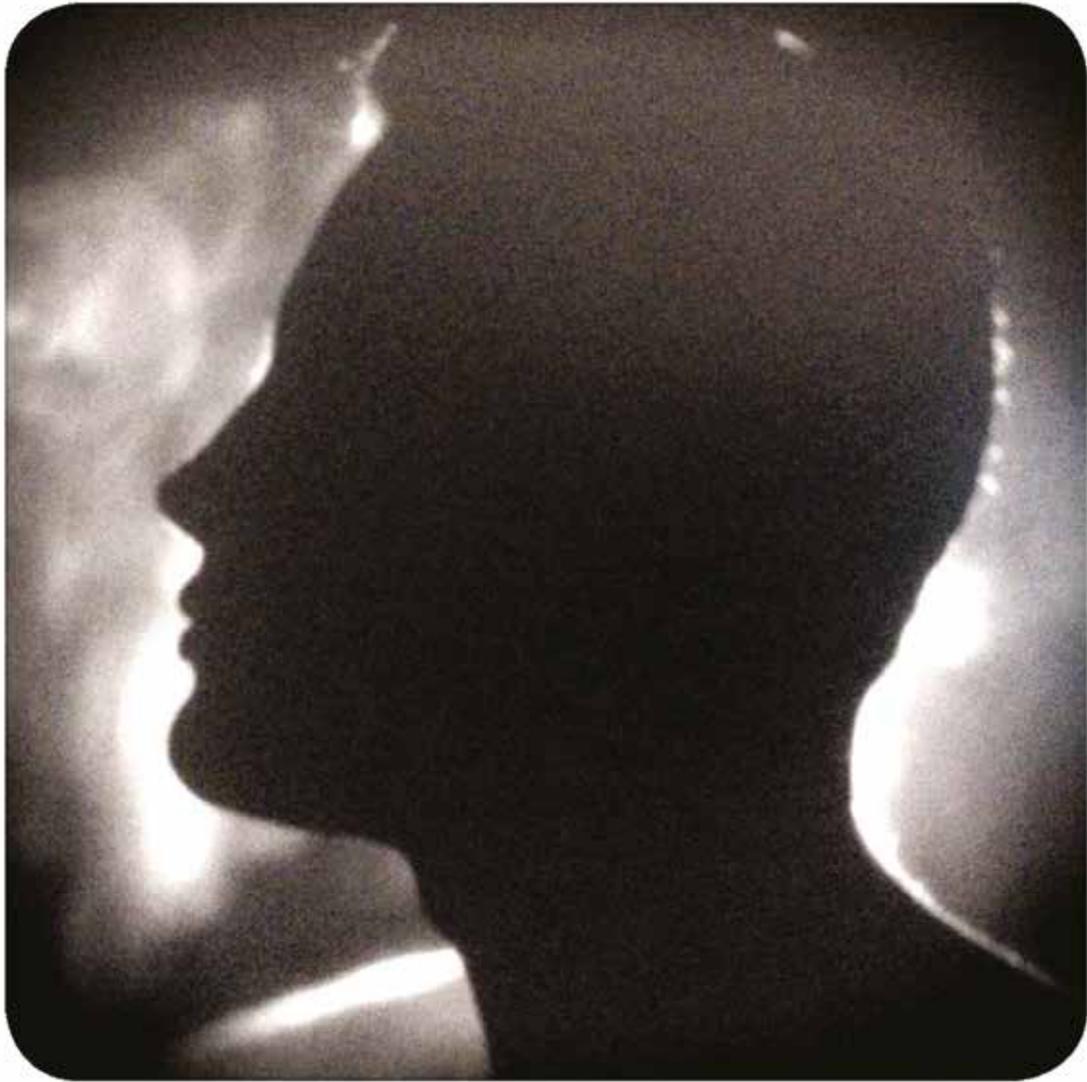
To be sure, I distort by speaking of a theory: historically, there were several, all, interestingly enough, more or less defined in terms of the II. Art-historical complexities must yield before the exigencies of logical exposition, and I shall speak as though there were one replacing theory, partially compensating for historical falsity by choosing one which was actually enunciated.



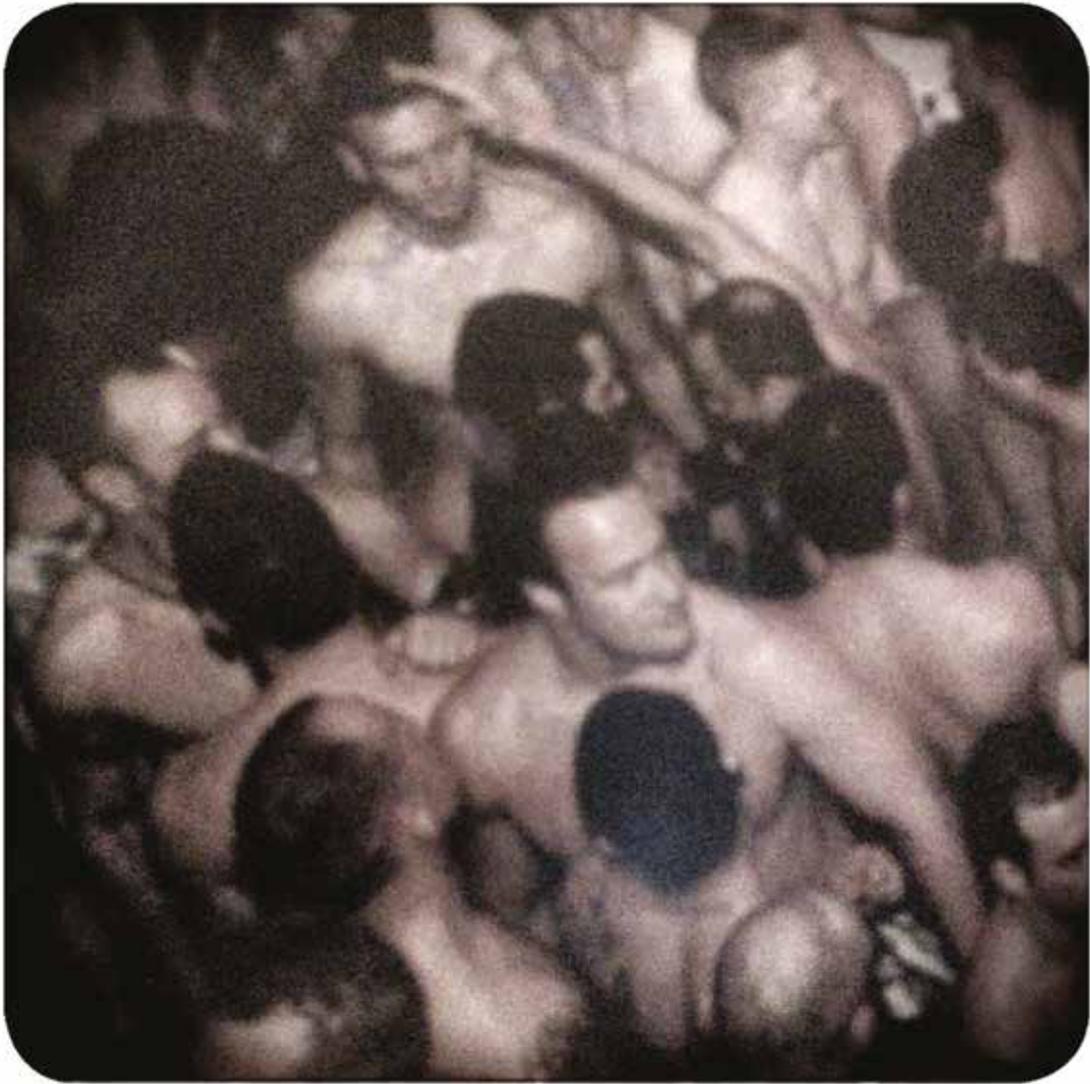
We are used to distinguishing between refugees and stateless people, but this distinction was not then as simple as it may seem at first glance, nor is it even today. From the beginning, many refugees, who were not technically stateless, preferred to become such rather than return to their country.



Quelques-uns, sans plus attendre, s'assyaient d'avance à table, à leurs places. Cela, c'était la désolation, car ce serait d'un mauvais exemple pour les autres arrivants, aller faire croire qu'il était déjà midi, et prononcer trop tôt à ses parents la parole fatale : Allons, ferme ton livre, on va déjeuner. Tout était prêt, le couvert était entièrement mis sur la nappe où manquait seulement ce qu'on n'apportait qu'à la fin du repas.



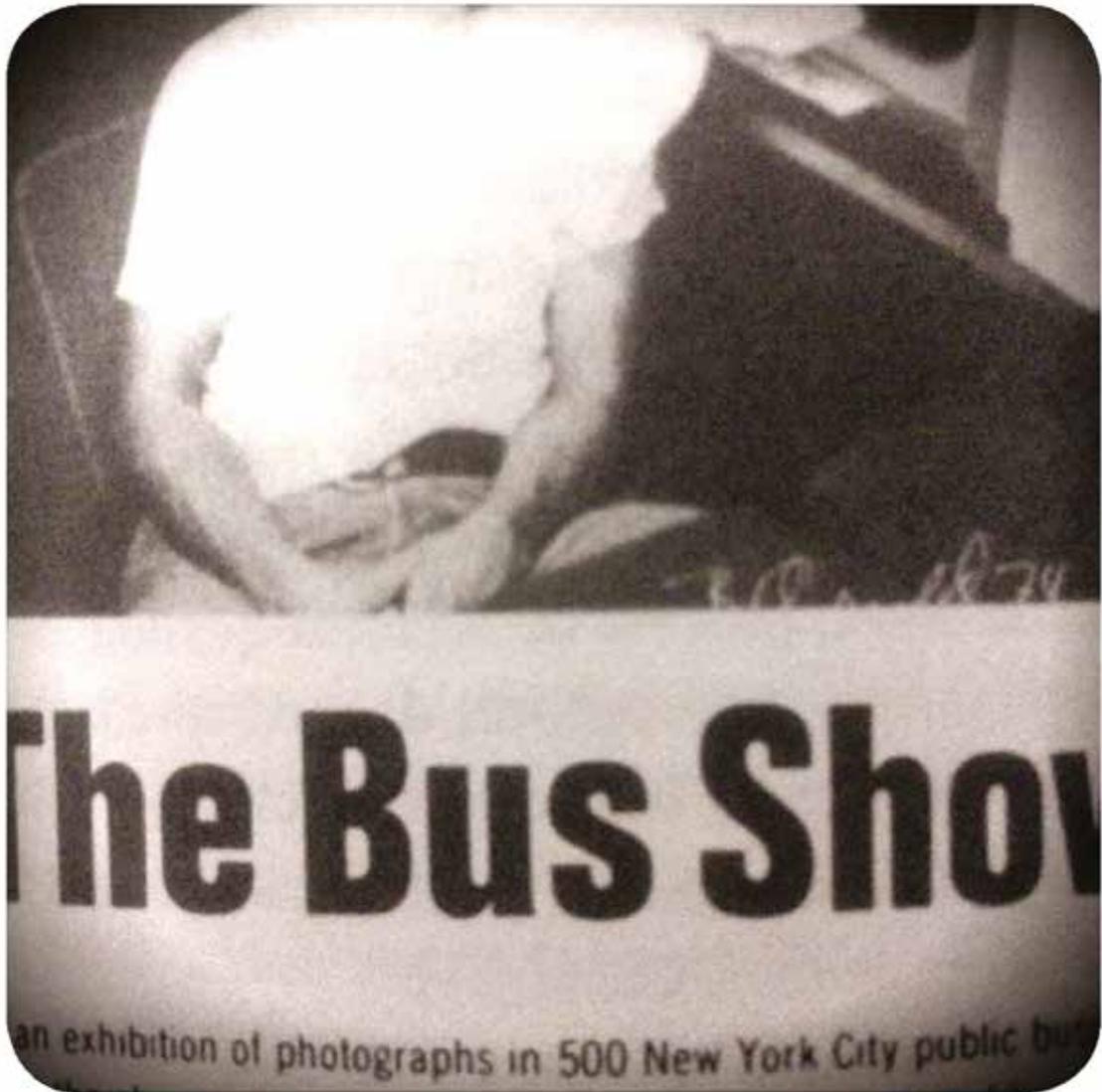
Et le dernier équipage passé, quand on sent avec douleur qu'elle ne viendra plus, on va dîner dans l'île ; au-dessus des peupliers tremblants, qui rappellent sans fin les mystères du soir plus qu'ils n'y répondent, un nuage rose met une dernière couleur de vie dans le ciel apaisé.



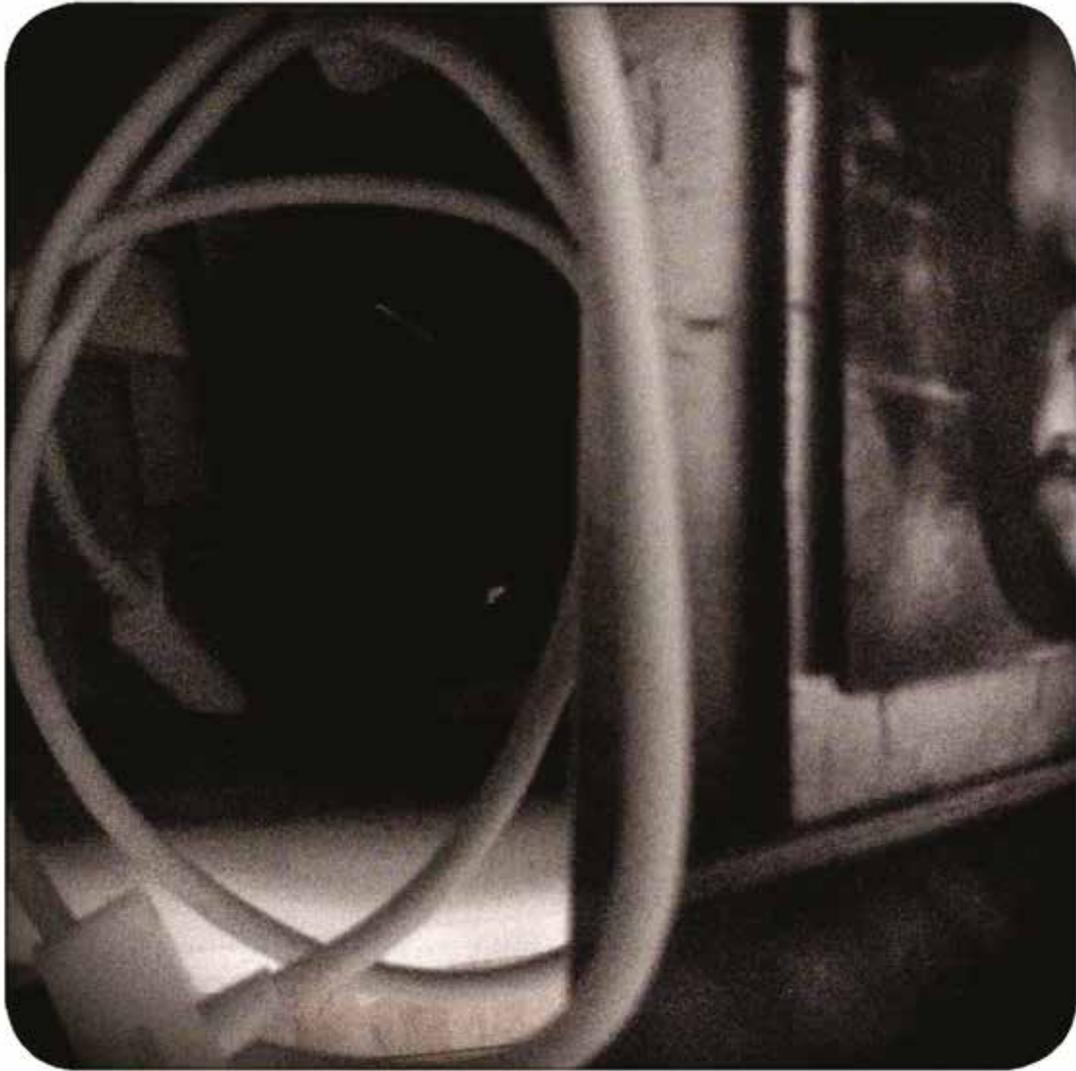
Le soleil tout à coup jaunissait cette mousseline de verre, la dorait et, découvrant docement en moi un jeune homme plus ancien, qu'avait caché longtemps l'habitude, me grisait de souvenirs, comme si j'eusse été en pleine nature devant des feuillages dorés où ne manquait même pas la présence d'un oiseau.



Je sentais que malgré moi je la regardais trop fixement dans ma curiosité de savoir ce qu'elle avait de changé. Cette curiosité fut d'ailleurs bientôt satisfaite quand elle s'écroula, car, malgré toutes les précautions qu'elle y mit, par toutes les couleurs qui restèrent sur le mouchoir, en faisant une riche palette, je vis qu'elle était complètement peinte.



This is not the facile complaint of personal co-optation or institutional récupération: that the artist is only tactical in a careerist sense, or that the museum and the media absorb everything in pure malevolence (indeed we know they cannot). Rather my concern is with the structural effects of the realist assumption in political, here quasi-anthropological, art, in particular with its siting of political truth in a projected alterity. I mentioned the problem of automatic coding of artists vis-à-vis alterity, but there are additional problems here as well: first, that this projection of politics as other and outside may detract from a politics of here and now. And second, since it is in part a projection, this outside is not other in any simple sense.



Again, this projection is at work in other practices that often assume, covertly or otherwise, an ethnographic model. The other is admired as one who plays with representation, subverts gender, and so on. In all these ways the artist, critic, or historian projects his or her practice onto the field of the other, where it is read not only as authentically indigenous but as innovatively political!



Let it be so; thy truth, then, be thy  
dower:  
For, by the sacred radiance of the sun,  
The mysteries of Hecate, and the night;  
By all the operation of the orbs  
From whom we do exist, and cease to be;  
Here I disclaim all my paternal care,  
Propinquity and property of blood,  
And as a stranger to my heart and me  
Hold thee, from this, for ever.



On thine allegiance, hear me!  
Since thou hast sought to make us break our vow,  
Which we durst never yet, and with strain'd pride  
To come between our sentence and our power,  
Which nor our nature nor our place can bear,  
Our potency made good, take thy reward.  
Five days we do allot thee, for provision  
To shield thee from diseases of the world;  
And on the sixth to turn thy hated back  
Upon our kingdoms: if, on the tenth day following,  
Thy banish'd trunk be found in our dominions,  
The moment is thy death. Away! by Jupiter,  
This shall not be revoked.



A credulous father! and a brother noble,  
Whose nature is so far from doing harms,  
That he suspects none: on whose foolish honesty  
My practices ride easy! I see the business.  
Let me, if not by birth, have lands by wit:  
All with me's meet that I can fashion fit.



O efeito de verdade não é semblante. Está aí o Édipo para nos ensinar, se vocês se permitirem, que ele é sangue vivo. Só que, vejam, o sangue vivo não refuta o semblante, ele o colore, torna-o re-semblante, propaga-o. Um pouquinho de serçagem e o circo reconheça. É por isso mesmo que a questão de um discurso que não fosse semblante pode elevar-se ao nível do artefato da estrutura do discurso. Entrementes, não existe semblante de discurso, não existe metalinguagem para julgá-lo, não existe Outro do Outro, não existe verdade sobre a verdade.



Escolheremos como exemplo a história da Cidade Eterna. Os historiadores nos dizem que a Roma mais antiga foi a Roma Quadrata, uma povoação sediada sobre o Palatino. Seguiu-se a fase dos Septimontium, uma federação das povoações das diferentes colinas; depois, veio a cidade limitada pelo Muro de Sêrvio e, mais tarde ainda, após todas as transformações ocorridas durante os períodos da república e dos primeiros césares, a cidade que o imperador Aureliano cercou com as suas muralhas. Não acompanharemos mais as modificações por que a cidade passou; perguntar-nos-emos, porém, o quanto um visitante, que imaginaremos munido do mais completo conhecimento histórico e topográfico, ainda pode encontrar, na Roma de hoje, de tudo que restou dessas primeiras etapas. À exceção de umas poucas brechas, verá o Muro de Aureliano quase intacto. Em certas partes, poderá encontrar seções do Muro de Sêrvio que foram escavadas e trazidas à luz. Se souber bastante - mais do que a arqueologia atual conhece -, talvez possa traçar na planta da cidade todo o perímetro desse muro e o contorno da Roma Quadrata.



A felicidade passível de ser conseguida através desse método <sup>4</sup>, como vemos, a felicidade da quietude. Contra o temível mundo externo, só podemos defender-nos por algum tipo de afastamento dele, se pretendermos solucionar a tarefa por nós mesmos. Há, é verdade, outro caminho, e melhor: o de tornar-se membro da comunidade humana e, com o auxílio de uma técnica orientada pela ciência, passar para o ataque à natureza e sujeitá-la à vontade humana. Trabalha-se então com todos para o bem de todos. Contudo, os métodos mais interessantes de evitar o sofrimento são os que procuram influenciar o nosso próprio organismo. Em última análise, todo sofrimento nada mais é do que sensação; só existe na medida em que o sentimos, e só o sentimos como consequência de certos modos pelos quais nosso organismo está regulado. O mais grosseiro, embora também o mais eficaz, desses métodos de influência é o químico: a intoxicação.



Even the most perfect reproduction of a work of art is lacking in one element: its presence in time and space, its unique existence at the place where it happens to be. This unique existence of the work of art determines the history to which it was subject throughout the time of its existence. This includes the changes which it may have suffered in physical condition over the years as well as the various changes in its ownership. The traces of the first can be revealed only by chemical or physical analyses which it is impossible to perform on a reproduction; changes of ownership are subject to a tradition which must be traced from the situation of the original.



This situation might also be characterized as follows: for the first time—and this is the effect of the filmmaker has to operate with his whole living person, yet forgoing its aura. For aura is tied to his presence; there can be no replica of it. The aura which, on the stage, emanates from Macbeth, cannot be separated for the spectators from that of the actor. However, the singularity of the shot in the studio is that the camera is substituted for the public. Consequently, the aura that envelops the actor vanishes, and with it the aura of the figure he portrays



All efforts to render politics aesthetic culminate in one thing: war. War and war only can set a goal for mass movements on the largest scale while respecting the traditional property system. This is the political formula for the situation.



Por um lado a imagem está sempre caindo na condição de clichê: porque se insere em encadeamentos sensorio-motores, porque ela própria organiza ou induz seus encadeamentos, porque nunca percebemos tudo o que há na imagem, porque ela é feita para isto (para que não percebamos tudo, para que o clichê nos encubra a imagem ... ).  
Civilização da imagem?



Não somente a imagem é inseparável de um antes e de um depois que lhe são próprias, que não se confundem com as imagens precedentes e subsequentes, mas, por outro lado, ela própria cai num passado e num futuro, dos quais o presente não é mais que um limite extremo, nunca dado.



A técnica da imagem remete sempre a uma metafísica da imaginação: são como duas maneiras de conceber a passagem de uma a outra. Nesse sentido, os estados oníricos são, em relação ao real, um pouco como os estados "anómalos" de uma língua em relação à língua corrente: ora sobrecarga, complexificação, sobressaturação, ora ao contrário, eliminação, elipse, ruptura, corte, desprendimento.



But I am strongly inclined to suspect that the most frequent cause of variability may be attributed to the male and female reproductive elements having been affected prior to the act of conception. Several reasons make me believe in this; but the chief one is the reductive system; this system appearing to be far more susceptible than any other part of the organisation, to the action of any change in the conditions of life. Nothing is more easy than to tame an animal, and few things more difficult than to get it to breed freely under confinement, even in the many cases when the male and female unite. How many animals there are which will not breed, though living long under not very close confinement in their native country! This is generally attributed to vitiated instincts; but how many cultivated plants display the utmost vigour, and yet rarely or never seed! In some few such cases it has been found out that very trifling changes, such as a little more or less water at some particular period of growth, will determine whether or not the plant sets a seed.



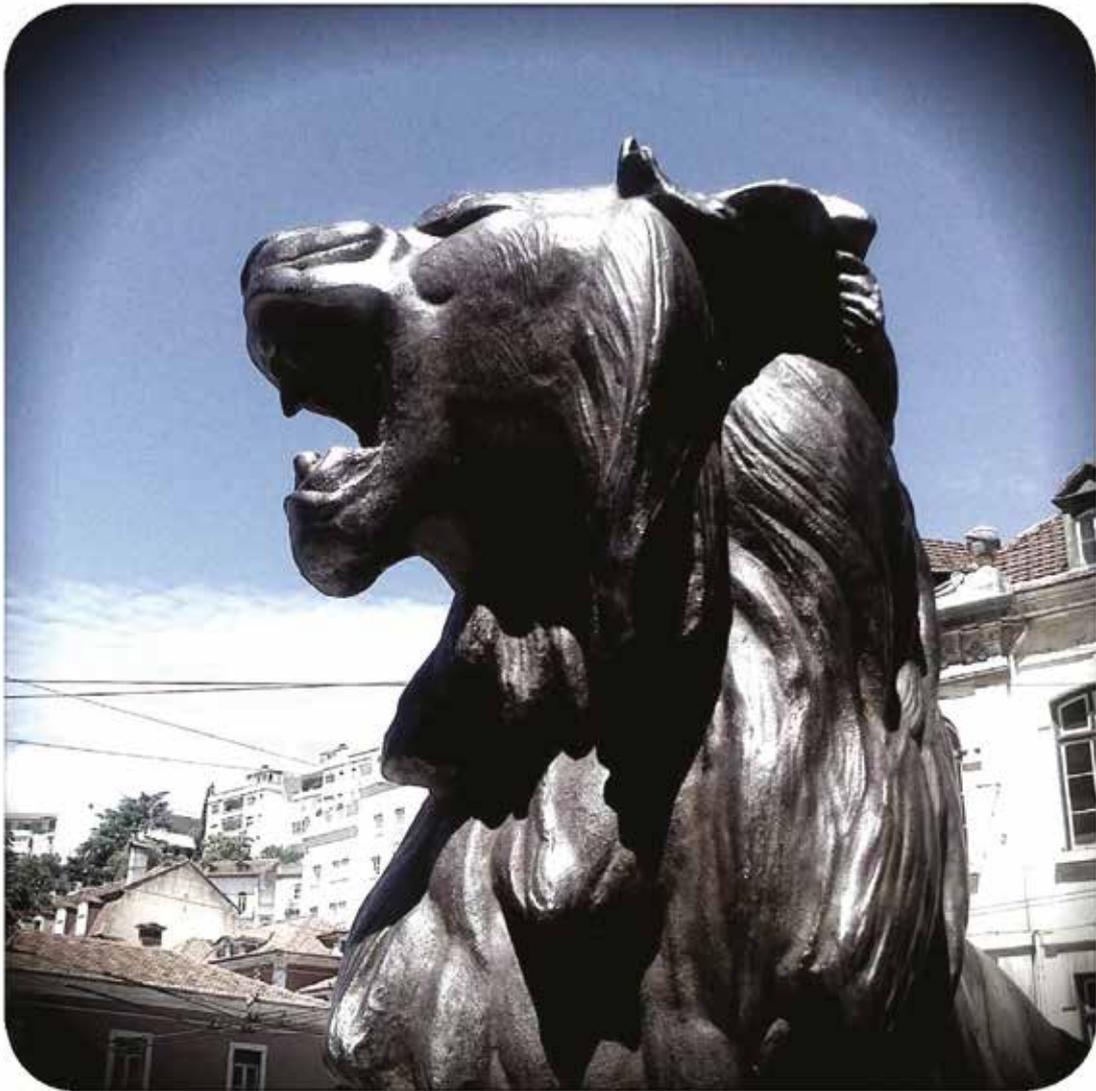
Habit also has a decided influence, as in the period of flowering with plants when transported from one climate to another. In animals it has a more marked effect; for instance, I find in the domestic duck that the bones of the wing weigh less and the bones of the leg more, in proportion to the whole skeleton, than do the same bones in the wild-duck; and I presume that this change may be safely attributed to the domestic duck flying much less, and walking more, than its wild parent. The great and inherited development of the udders in cows and goats in countries where they are habitually milked, in comparison with the state of these organs in other countries, is another instance of the effect of use. Not a single domestic animal can be named which has not in some country drooping ears; and the view suggested by some authors, that the drooping is due to the disuse of the muscles of the ear, from the animals not being much alarmed by danger, seems probable.



Hence the supposed aboriginal stocks must either still exist in the countries where they were originally domesticated, and yet be unknown to ornithologists; and this, considering their size, habits, and remarkable characters, seems very improbable; or they must have become extinct in the wild state. But birds breeding on precipices, and good fliers, are unlikely to be exterminated; and the common rock-pigeon, which has the same habits with the domestic breeds, has not been exterminated.



Nesta passagem a um espaço cuja curvatura já não é a do real, mas a da verdade, a era da simulação inicia-se, pois, com uma liquidação de todos os referenciais - pior: com a sua ressurreição artificial nos sistemas de signos, material mais dócil que o sentido, na medida em que se oferece a todos os sistemas de equivalência, a todas as oposições binárias, a toda a álgebra combinatória. Já não se trata de imitação, nem de dobragem, nem mesmo de paródia. Trata-se de uma substituição no real dos signos do real, isto é, de uma operação de dissolução de todo o processo real pelo seu duplo operatório, máquina sinalética metaestável, programática, impecável, que oferece todos os signos do real e lhes curto-circuita todas as peripécias. O real nunca mais terá oportunidade de se produzir - tal é a função vital do modelo num sistema de morte, ou antes de ressurreição antecipada que não deixa já qualquer hipótese ao próprio acontecimento da morte. Hiper-real, doravante ao abrigo do imaginário, não deixando lugar senão à reconstrução orbital dos modelos e à geração simulada das diferenças.



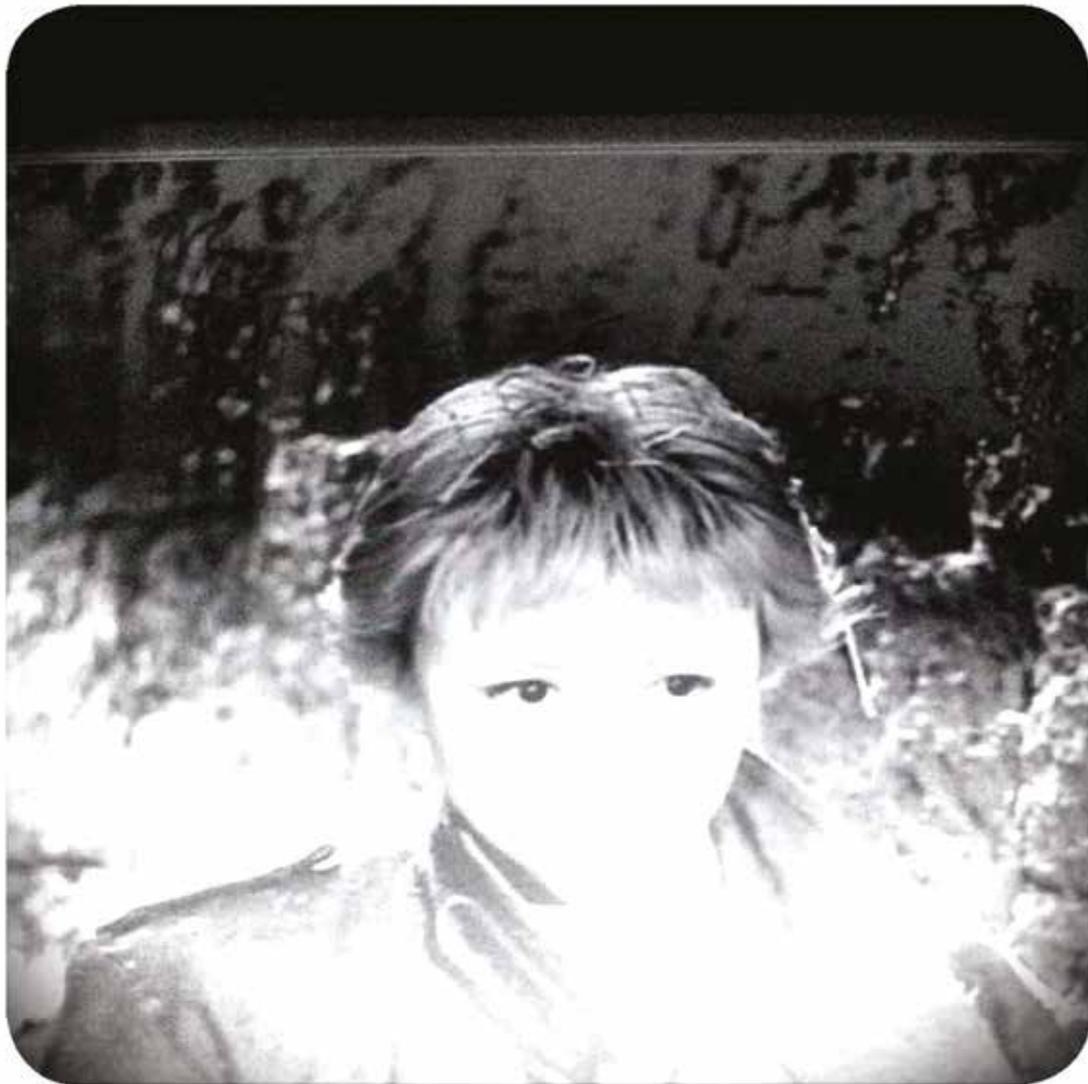
Vemos assim que os iconoclastas, acusados de desprezar e negar as imagens, eram os que lhes davam o seu justo valor, ao contrário dos iconolatrias, que nelas apenas viam reflexos e se contentavam em venerar Deus em filigrana. Mas podemos dizer, contrariamente, que os iconolatrias foram os espíritos mais modernos, mais aventureiros, uma vez que, sob a luz de uma transparição de Deus no espelho das imagens, representavam já a sua morte e a sua desapareição na epifania das suas representações (das quais talvez soubessem que já não representavam nada, que eram um jogo puro, mas que era esse precisamente o grande jogo - sabendo também que é perigoso desmascarar as imagens, já que elas dissimulam que não há nada por detrás delas. Assim farão os Jesuítas, que fundarão a sua política sobre a desapareição virtual de Deus e a manipulação mundana e espectacular das consciências - desaparecimento de Deus na epifania do poder - fim da transcendência que já não serve senão de alibi a uma estratégia completamente livre das influências e dos signos. Por trás do barroco das imagens esconde-se a eminência parda da política.



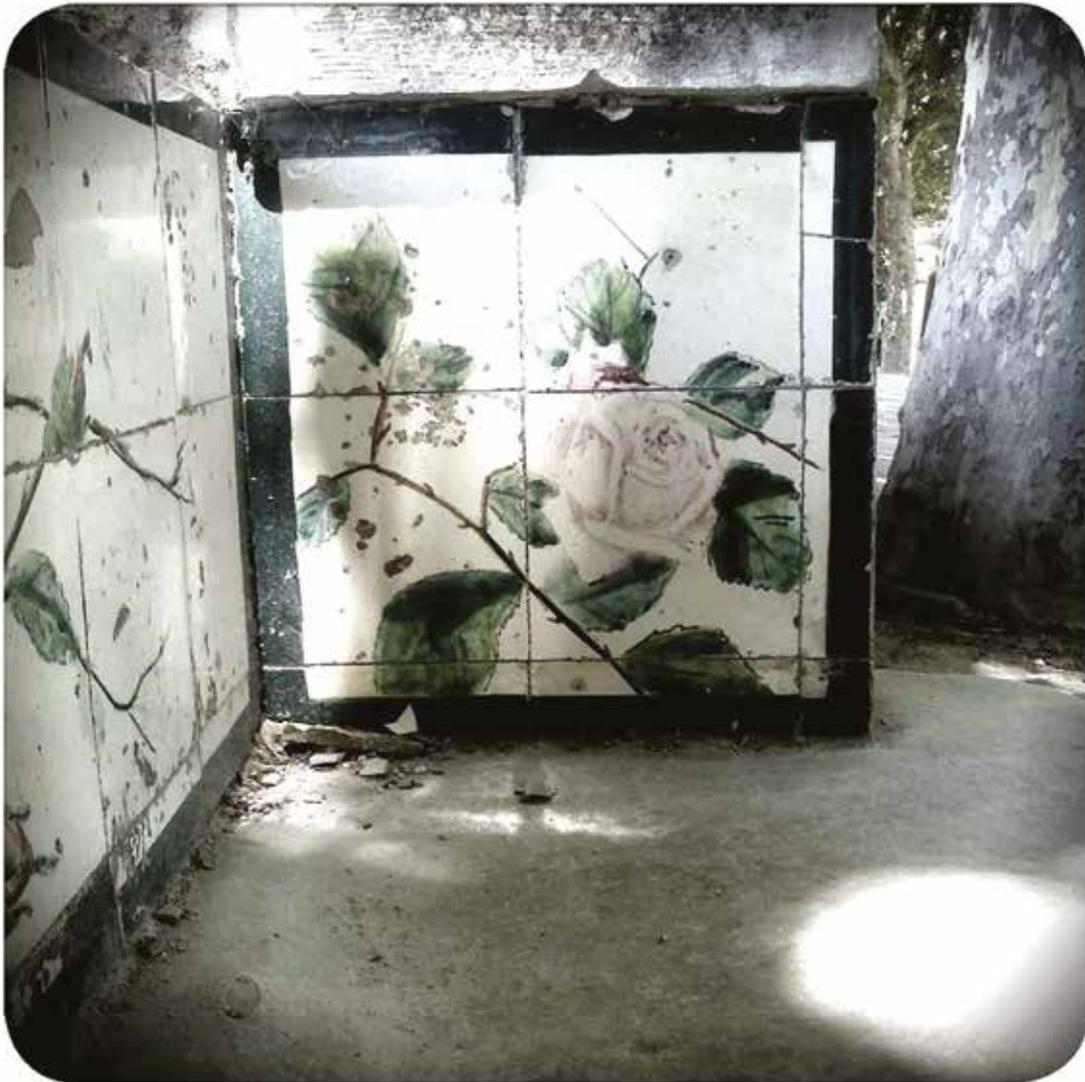
E por isso mesmo que esta escolhe sempre o real. Na dúvida, prefere sempre esta hipótese (também no exército se prefere tomar o simulador por um verdadeiro louco). Mas isto torna-se cada vez mais difícil, pois se é praticamente impossível isolar o processo de simulação, pela força de inércia do real que nos rodeia, o inverso também é verdadeiro (e esta mesma reversibilidade faz parte do dispositivo de simulação e de impotência do poder): a saber que é doravante impossível isolar o processo do real e provar o real.



A sintaxe, segundo a definição dos lógicos, deveria tratar das relações entre os signos. Na realidade, ela limitou seu domínio ao eixo sintagmático (eixo dos encadeamentos) da língua. A semântica estuda as relações entre a língua e os sistemas de signos não-lingüísticos. O estudo da paradigmática, ou do eixo das substituições, foi negligenciado. Por outro lado, a existência de signos cuja principal função é sintática vem obscurecer o problema.



Primeiramente a poética: o que ela estuda não é a poesia ou a literatura mas a "poeticidade" e a "literaridade". A obra particular não é para ela um fim último; se ela se detém nesta obra e não em outra, é porque esta deixa transparecer mais nitidamente as propriedades do discurso literário. A poética estudará não as formas literárias já existentes mas, partindo delas, um conjunto de formas virtuais: o que a literatura pode ser mais do que o que ela é. A poética é ao mesmo tempo menos e mais exigente que a crítica: não pretende determinar o sentido de uma obra; mas pretende ser ela própria muito mais rigorosa que a meditação crítica.



A imagem da narrativa primordial não é uma imagem fictícia, pré-fabricada para as necessidades de uma discussão. Ela está implícita tanto em certos julgamentos sobre a literatura atual quanto em certas observações eruditas sobre obras do passado. Fundamentando-se numa estética própria da narrativa primordial, os comentaristas das narrativas antigas declaram estranha ao corpo da obra tal ou tal de suas partes; e, o que é pior, acreditam não se referirem a nenhuma estética particular. Precisamente, a propósito da *Odisseia*, onde não se dispõe de certeza histórica, essa estética determina as decisões dos eruditos sobre as "inserções" e as "interpolações"



Tenemos ya ante nosotros una cierta visión de conjunto de las dos teorías rivales acerca de las fuentes del conocimiento, así como algunas indicaciones a propósito de sus respectivos orígenes. La teoría platónica encuentra el tipo ideal del conocimiento en los objetos eternos y la estructura lógica coherente de la geometría. En este campo se pueden obtener descubrimientos indefinidamente a través de un pensamiento concentrado en sí mismo que no necesita para su ejercicio de la referencia a las cosas visibles y tangibles. Parecía evidente que con este avance el pensamiento puro estaba delimitando el ámbito de una realidad invisible e inaccesible a los sentidos, en vez de extraer o abstraer el conocimiento a partir de una afluencia de impresiones sensibles. El Fedón y otros diálogos del período medio no dejan lugar a dudas sobre la opinión de Platón de que esta teoría del conocimiento está estrecha e indisolublemente vinculada con la creencia firme en un alma inmortal o inteligencia, la cual pertenece al mundo de la realidad invisible y que se aloja temporalmente en un cuerpo dotado de sentidos y deseos animales. Gran parte de la doctrina de la "anámnesis" era cierta y, como esperaba Platón, una verdad demostrable.



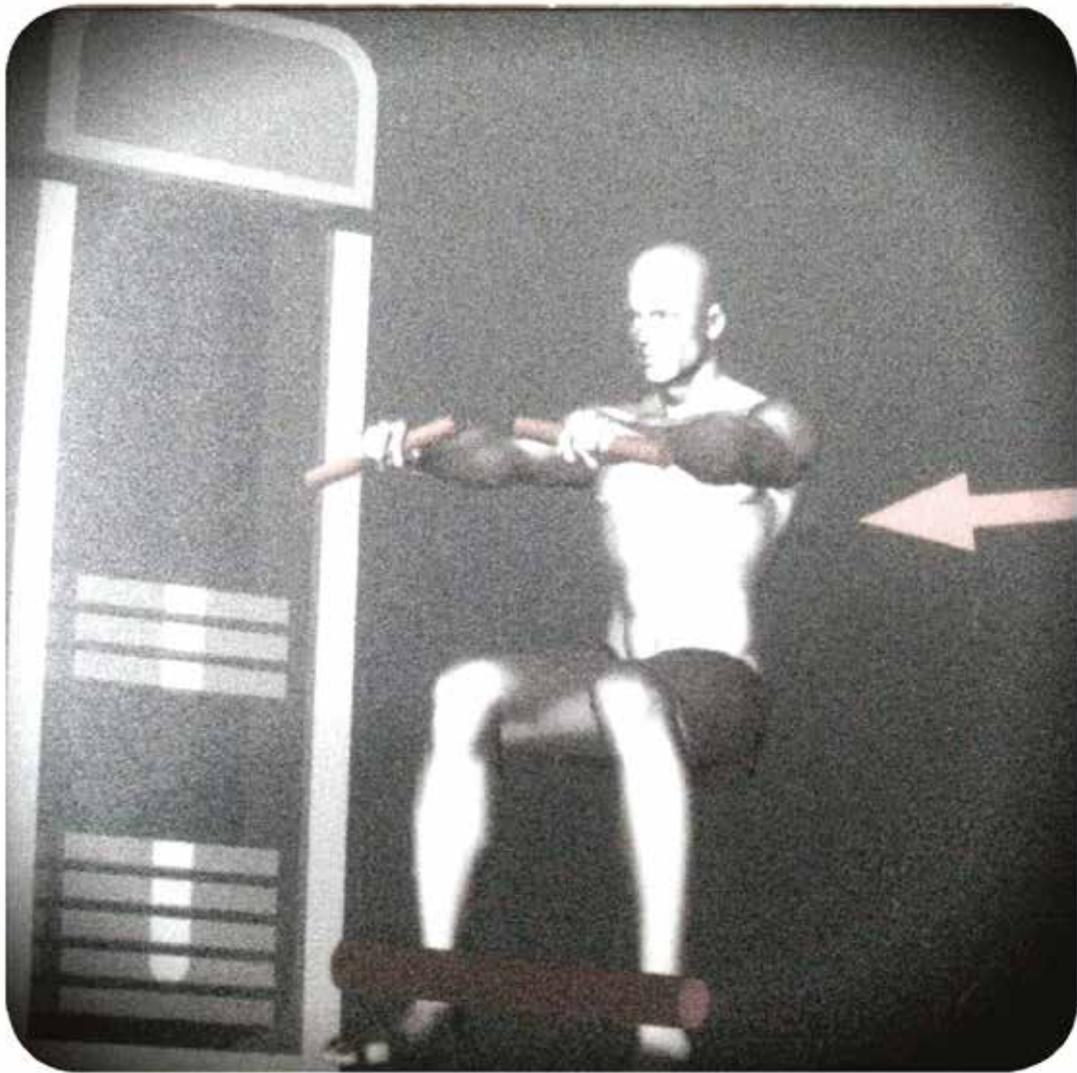
Pero lo que ahora nos preocupa son las evidencias que muestran que la unión del profeta, el poeta y el sabio en la misma persona no es un invento de Platón o de Pitágoras. Apolo era, por encima de todo, un dios, y su culto y mitos exhiben una cantidad sorprendente de atributos además de los que figuran en el complejo que acabamos de considerar. Estaremos más cerca de la tierra y de la historia si nos fijamos en la figura humana de Orfeo, el cual, igual que el dios Hiperbóreo, parece que llegó a Grecia desde el lejano Norte. Orfeo, como subraya Hermitas, combinaba todas las formas de locura divina, en su calidad de fundador de los misterios, profeta, poeta e hijo de la Musa Calíope, además de instructor de Museo. Existen otras figuras emparentadas con esta y que están más o menos envueltas en una nube de leyenda sobrenatural. Bakis, inspirada por las Musas, purificaba y curaba a las mujeres de Esparta cuando sufrían ataques de locura, y predijo la invasión de Jerjes. Museo, de quien la familia de Ereus descendiente de Romolpo de Tracia decía que se trataba de uno de sus antepasados, hijo de una Ninfa o de una Musa o de Selene, era un reputado autor de una teogonía y de oráculos en verso. Onomácrita, a quien se representa por su capacidad de volar por el aire por el favor de Boreas.



Además, podemos comprender por qué Platón avanzó tanto con respecto a su maestro. En efecto, en un sentido, la totalidad del platonismo es una expansión y cumplimiento de la doctrina socrática que identifica la Bondad con el conocimiento. La teoría de las Ideas aporta un contenido más definido para esta fórmula, añadiéndole una concepción más clara de la naturaleza del conocimiento y sus objetos; también nos dice cómo se obtiene este conocimiento. Pero este desarrollo no surge exclusivamente de una reflexión sobre la fórmula socrática. La nueva luz tiene su origen en otra fuente que ya se indicó en el Górgias, la filosofía matemática y religiosa de los pitagóricos. Aristóteles describe la teoría platónica de las Ideas como una variedad del pitagorismo, cuyos rasgos peculiares se deben a la reflexión sobre lo que suponía el intento socrático de definir los términos morales. A sus ojos, el platonismo era más un pitagorismo modificado por la influencia de Sócrates que un socratismo modificado por la influencia pitagórica. Esta opinión tiene una autoridad que no se puede poner en duda a menos que se encuentre alguna prueba que muestre su inconsistencia con los escritos de Platón. En mi opinión, no contamos con esta prueba.



The various more recent approaches toward the clarification of the genesis of the autonomy of art were not confronted with each other here but not because such efforts should be discouraged. Quite the contrary; I believe that they are extremely important. Yet it is also true that such confrontation shows the danger of historical-philosophical speculation. Especially a science that understands itself as materialist should be on guard against it. This is not meant as a call to blindly abandon oneself to the 'material' but as a plea for an empiricism that is informed by theory.



La vanguardia rechaza la idea de arte como representación. En tanto que productor de una realidad específica, el arte renuncia a cualquier cometido de traducir en figuras realidades ajenas a su propio universo: la obra de arte vanguardista contiene lo real en calidad de juicio respecto al uso de los materiales -instrumentos técnicos, valores, mitos- que la historia ofrece; como condición implícita de posibilidad de la forma, no como referente de alusiones simbólicas; expresa su modo particular de referirse a lo existente, de modo que el sentido estético de la aproximación constituye el referente de naturaleza intelectual con el que dará quien se empelle en forzar su iconografía.



We have seen that the production of the autonomous work of art is the act of an individual. The artist produces as individual, individuality not being understood as the expression of something but as radically different. The concept of genius testifies to this. The quasitechnical consciousness of the makeability of works of art that Aestheticism attains seems only to contradict this. Valéry, for example, demystifies artistic genius by reducing it to psychological motivations on the one hand, and the availability to it of artistic means on the other.



Historicamente, o discurso da ausência é sustentado pela Mulher: a Mulher é sedentária, o Homem é caçador, viajante; a Mulher é fiel (ela espera), o homem é inconstante (ele navega, corre atrás de rabos-de-maia). É a Mulher que dá forma à ausência, elabora-lhe a ficção, pois tem tempo para isso; ela tece e ela canta; as Flandrianas, as Canções de fiar dizem ao mesmo tempo a imobilidade (pelo ronron da Roca) e a ausência (ao longe, ritmos de viagens, vaças marinhas, cavalçadas). Segue-se que, em todo homem que diz a ausência do outro, o feminino se declara: este homem que espera e sofre com isso é miraculosamente feminizado. Um homem não é feminizado porque é invertido, mas porque está enamorado. (Mito e utopia: a origem pertenceu, o futuro pertencerá aos sujeitos em quem o feminino está presente.)



Um koan budista diz: "O mestre segura a cabeça do discípulo debaixo da água, durante muito, muito tempo; pouco a pouco as bolhas começam a se rarefazer; no último momento, o mestre tira o discípulo, reanima-o: quando você desejar a verdade como desejava o ar, então saberá o que ela é." A ausência do outro segura minha cabeça debaixo da água; pouco a pouco, sufoco, meu ar se rarefaz: é por essa asfixia que reconstruo minha "verdade" e preparo o Intratável do amor.



O presente amoroso é procurado, escolhido e comprado na maior excitação - excitação tal que parece ser da ordem do gozo. Calculo diligentemente se esse objeto agradará, se não decepcionará, ou se, ao contrário, parecendo desmesurado, não denunciará por si mesmo o delírio - ou o engodo no qual estou envolvido. O presente amoroso é solene; atrastado pela metonímia devoradora que rege a vida imaginária, transporta-me integralmente nele. Através desse objeto, dou a você meu Todo, toco você com meu falo; é por isso que fico louco de excitação, que percorro as lojas, que me obstino a encontrar o fetiche certo, o fetiche brilhante, exato, que se adaptará perfeitamente a seu desejo.



Portanto o corpo sai de si mesmo, adquire novas velocidades, conquista novos espaços. Veste-se no exterior e reverte a exterioridade técnica ou a alteridade biológica em subjetividade concreta. Ao se virtualizar, o corpo se multiplica. Criamos para nós mesmos organismos virtuais que enriquecem nosso universo sensível sem nos impor a dor. Trata-se de uma desencarnação? Verificamos com o exemplo do corpo que a virtualização não pode ser reduzida a um processo de desaparecimento ou de desmaterialização. Correndo o risco de sermos redundantes, lembremos que essa virtualização é analisável essencialmente como mudança de identidade, passagem de uma solução particular a uma problemática geral ou transformação de uma atividade especial e circunscrita em funcionamento não localizado, dessincronizado, coletivizado. A virtualização do corpo não é portanto uma desencarnação mas uma reinvenção, uma reencarnação, uma multiplicação, uma vetorização, uma heterogênesse do humano. Contudo, o limite jamais está definitivamente traçado entre a heterogênesse e a alienação, a atualização e a reificação mercantil, a virtualização e a amputação. Esse limite indeciso deve ser constantemente considerado, avaliado com esforço renovado, tanto pelas pessoas no que diz respeito a sua vida pessoal, quanto pelas sociedades no âmbito das leis.



Consideremos, para começar, a oposição fácil e enganosa entre real e virtual. No uso corrente, a palavra virtual é empregada com frequência para significar a pura e simples ausência de existência, a "realidade" supondo uma efetuação material, uma presença tangível. O real seria da ordem do "tenho", enquanto o virtual seria da ordem do "terás", ou da ilusão, o que permite geralmente o uso de uma ironia fácil para evocar as diversas formas de virtualização. Como veremos mais adiante, essa abordagem possui uma parte de verdade interessante, mas é evidentemente demasiado grosseira para fundar uma teoria geral.

A palavra virtual vem do latim medieval *virtualis*, derivado por sua vez de *virtus*, força, potência. Na filosofia escolástica, é virtual o que existe em potência e não em ato. O virtual tende a atualizar-se, sem ter passado no entanto à concretização efetiva ou formal. A árvore está virtualmente presente na semente. Em termos rigorosamente filosóficos, o virtual não se opõe ao real mas ao atual: virtualidade e atualidade são apenas duas maneiras de ser diferentes.



Se ler consiste em hierarquizar, selecionar, esquematizar, construir uma rede semântica e integrar idéias adquiridas a uma memória, então as técnicas digitais de hipertextualização e de navegação constituem de fato uma espécie de virtualização técnica ou de exteriorização dos processos de leitura.

Graças à digitalização, o texto e a leitura receberam hoje um novo impulso, e ao mesmo tempo uma profunda mutação. Pode-se imaginar que os livros, os jornais, os documentos técnicos e administrativos impressos no futuro serão apenas, em grande parte, projeções temporárias e parciais de hipertextos online muito mais ricos e sempre ativos. Poeto que a escrita alfabética hoje em uso estabilizou-se sobre um suporte estático, e em função desse suporte, é legítimo indagar se o aparecimento de um suporte dinâmico não poderia suscitar a invenção de novos sistemas de escrita que explorariam melhor as novas potencialidades. Os "ícones" informáticos, certos videogames, as simulações gráficas interativas utilizadas pelos cientistas representam os primeiros passos restaurai em direção a uma futura ideografia dinâmica.

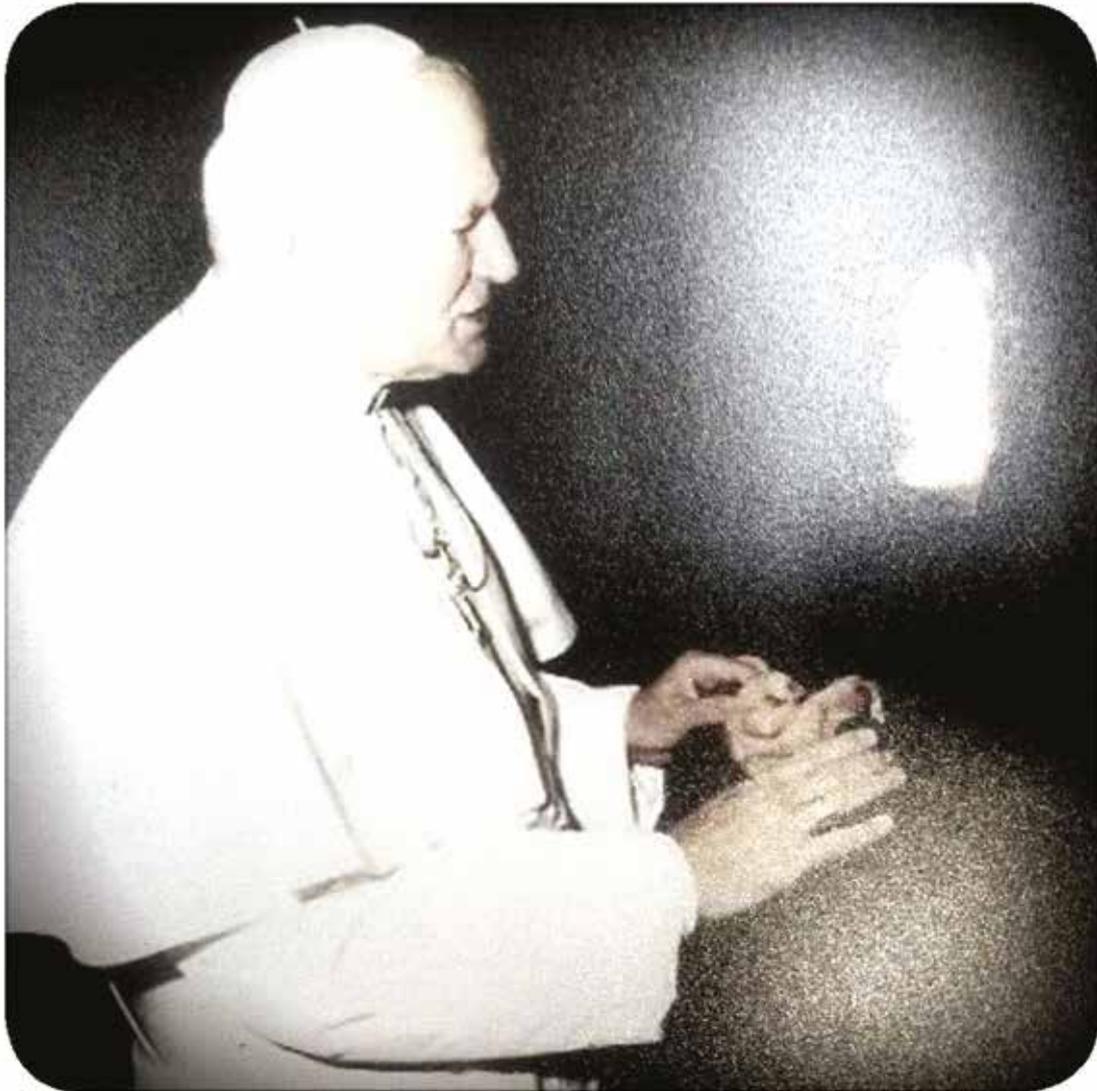
A multiplicação das telas anuncia o fim do escrito, como dão a entender certos profetas da desgraça? Esta idéia é muito provavelmente errônea. Certamente o texto digitalizado, fluido, reconfigurável à vontade, que se organiza de um modo não linear, que circula no interior de redes locais ou mundiais das quais participante é um autor e um editor potencial, esse texto diferencia-se do impresso clássico.



At the same time, I began reading Proust. I would often bring my copy of *Swann's Way* into the lab and read a few pages while waiting for an experiment to finish. All I expected from Proust was a little entertainment, or perhaps an education in the art of constructing sentences. For me, his story about one man's memory was simply that: a story. It was a work of fiction, the opposite of scientific fact. But once I got past the jarring contrast of forms—my science spoke in acronyms, while Proust preferred meandering prose—I began to see a surprising convergence. The novelist had predicted my experiments. Proust and neuroscience shared a vision of how our memory works. If you listened closely, they were actually saying the same thing.



The eight artists in this book are not the only people who tried to understand the mind. I have chosen them because their art proved to be the most accurate, because they most explicitly anticipated our science. Nevertheless, the originality of these artists was influenced by a diverse range of other thinkers. Whitman was inspired by Emerson, Proust imbibed Bergson, Cézanne studied Pissarro, and Woolf was emboldened by Joyce. I have attempted to sketch the intellectual atmosphere that shaped their creative process, to highlight the people and ideas from which their art emerged.



For Walt Whitman, the Civil War was about the body. The crime of the Confederacy, Whitman believed, was treating blacks as nothing but flesh, selling them and buying them like pieces of meat. Whitman's revelation, which he had for the first time at a New Orleans slave auction, was that body and mind are inseparable. To whip a man's body was to whip a man's soul.

This is Whitman's central poetic idea. We do not have a body, we are a body. Although our feelings feel immaterial, they actually begin in the flesh. Whitman introduces his only book of poems, *Leaves of Grass*, by imbuing his skin with his spirit, "the aroma of my armpits finer than prayer": Was somebody asking to see the soul?

See, your own shape and countenance . . .  
Behold, the body includes and is the meaning, the main  
Concern, and includes and is the soul



De facto, mesmo invertida, a fábula é inutilizável. Talvez subsista apenas a alegoria do Império. Pois é com o mesmo imperialismo que os simuladores actuais tentam fazer coincidir o real, todo o real, com os seus modelos de simulação. Mas já não se trata de mapa nem de território. Algo desapareceu: a diferença soberana de um para o outro, que constituía o encanto da abstracção. Pois é na diferença que consiste a poesia do mapa e o encanto do território, a magia do conceito e o encanto do real. Este imaginário da representação, que culmina e ao mesmo tempo se afunda no projecto louco dos cartógrafos, de uma coextensividade ideal do mapa e do território, desaparece na simulação - cuja operação é nuclear e genética e já não especular e discursiva. E toda a metafísica que desaparece. Já não existe o espelho do ser e das aparências, do real e do seu conceito. Já não existe coextensividade imaginária: é a miniaturização genética que é a dimensão da simulação. O real é produzido a partir de células minia tu rizadas, de matrizes e de memórias, de modelos de comando - e pode ser reproduzido um número indefinido de vezes a partir daí. Já não tem de ser racional, pois já não se compara com nenhuma instância, ideal ou negativa. É apenas operacional. Na verdade, já não é o real, pois já não está envolto em nenhum imaginário. É um hiper-real, produto de síntese irradiando modelos combinatórios num hiperespaço sem atmosfera.



Quando o real já não é o que-era, a nostalgia assume todo o seu sentido. Sobrevalorização dos mitos de origem e dos signos de realidade. Sobrevalorização de verdade, de objectividade e de autenticidade de segundo plano. Escalada do verdadeiro, do vivido, ressurreição do figurativo onde o objecto e a substância desapareceram. Produção desenfreada de real e de referencial, paralela e superior ao desenfreamento da produção material: assim surge a simulação na fase que nos interessa - uma estratégia de real, de neo-real e de hiper-real, que faz por todo o lado a dobragem de uma estratégia de dissociação.



Precisamos de um passado visível, um *continuum* visível, um mito visível da origem, que nos tranquilize sobre os nossos fins. É que no fundo nunca acreditamos nisso. Daí esta cena histórica da recepção da múmia no Aeroporto de Orly. Porque Ramsés era uma figura despótica e militar? Decerto. Mas sobretudo porque a nossa cultura sonha, por detrás desse poder defunto que tenta anexar, com uma ordem que não tenha nada que ver com ela, e sonha com isso porque a exterminou exumando-a como o seu próprio passado.



ANTES MESMO DE PROPOR UMA EPIGRAFE, solicito-lhes o tempo para duas confissões, que são também duas concessões. Dizem respeito à fábula e ao fantasma, ou seja, ao espectral. Como se sabe, em grego, *phántasma* significa também aparição do espectro: fantasma ou alma de outro mundo. O fabuloso e o fantasmático têm um traço em comum: *stricto sensu* e no sentido clássico destes termos, eles não pertencem nem ao verdadeiro nem ao falso, nem ao veraz nem ao mentiroso. Antes, assemelham-se a uma espécie irreduzível do simulacro ou da virtualidade. É certo que não constituem verdades ou enunciados verdadeiros propriamente ditos; tampouco são erros, enganos propostos, falsos testemunhos ou perjúrios.



É a razão por que, já que a imagem-substituto não remete doravante ao original nem mesmo a um original representado de forma lisonjeira, mas o substitui com vantagem, passando do estatuto de representante ao de substituto, o processo da mentira moderna já não seria a dissimulação que veio encobrir a verdade, mas a destruição da realidade ou do arquivo original: "Em outros termos, a diferença entre a mentira tradicional e a moderna equivale, no mais das vezes, à diferença entre esconder e destruir" (In other words, the difference between the traditional lie and the modern lie will more often than not amount to the difference between hiding and destroying) (8).



Por outro lado, os objetos em questão, aqueles a respeito dos quais teríamos de nos pronunciar, não constituem realidades naturais *em si*. Dependem de interpretações, mas também de interpretações performativas. Não estou falando aqui do ato de linguagem performativo pelo qual, ao confessar uma culpabilidade, um chefe de Estado produz um acontecimento e provoca uma reinterpretação de todas as linguagens de seus predecessores. Não se trata disso. Quero salientar, antes de tudo, a performatividade operante nos próprios objetos das declarações: a legitimidade de um Estado supostamente soberano, a posição de uma fronteira, a identificação ou atestação de uma responsabilidade são atos performativos. Quando os performativos têm sucesso, produzem uma verdade cujo poder se impõe às vezes para sempre: a posição de uma fronteira, a instauração de um Estado são sempre violências performativas que, se as condições da comunidade internacional o permitem, criam o direito, duravelmente ou não, onde não existia ou deixara de existir, onde não era ou deixara de ser forte.



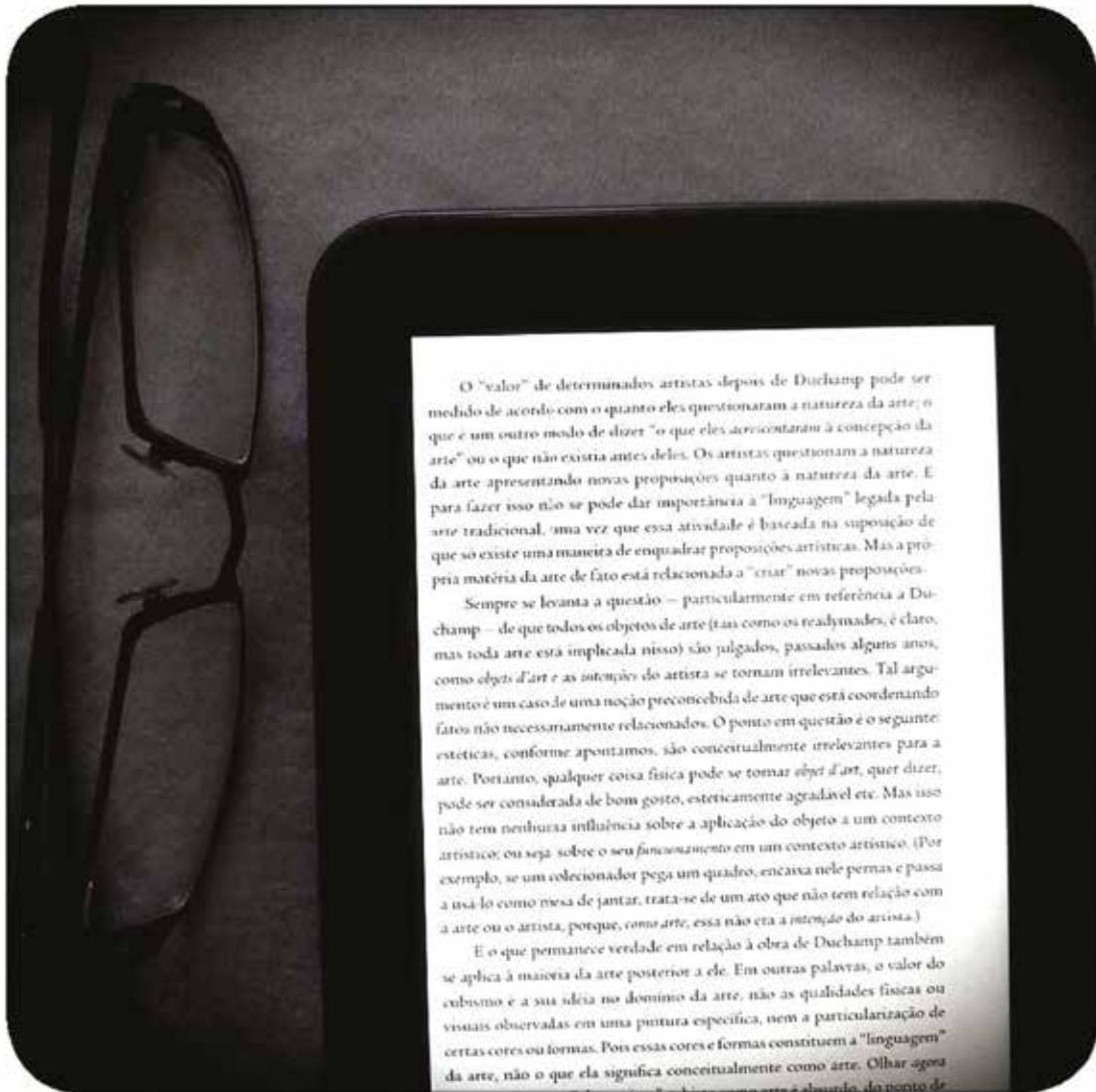
Tanto o argumento do desconhecimento quanto o do mal-entendido requerem assim duas medicinas da linguagem, que consistem em ensinar o que quer dizer falar. Vêm-se facilmente seus limites. A primeira deve prestar constantemente esse desconhecimento do qual ela é o avesso, o saber reservado. A segunda aplica em demasiados campos seu interdito de racionalidade. Inúmeras situações de palavra em que atua a razão podem ser pensadas dentro de uma estrutura específica de desentendimento que não é nem de desconhecimento a pedir um saber suplementar, nem de mal-entendido a solicitar uma rarefação das palavras.



O problema, evidentemente, é que com isso ainda não está definida nenhuma ordem política. A política começa justamente onde se pára de equilibrar lucros e perdas, onde se tenta repartir as parcelas do comum, harmonizar segundo a proporção geométrica as parcelas de comunidade e os títulos para se obter essas parcelas, as axiai que dão direito à comunidade. Para que a comunidade política seja mais do que um contrato entre quem troca bens ou serviços, é preciso que a igualdade que nela reina seja radicalmente diferente daquela segundo a qual as mercadorias se trocam e os danos se reparam.



Existe política porque - quando - a ordem natural dos reis pastores, dos senhores de guerra ou das pessoas de posse é interrompida por uma liberdade que vem atualizar a igualdade última na qual assenta toda ordem social. Antes do logos que discute sobre o útil e o nocivo, há o logos que ordena e confere o direito de ordenar. Mas esse logos primeiro já está mordido por uma contradição primeira. Há ordem na sociedade porque uns mandam e os outros obedecem. Mas, para obedecer a uma ordem, são necessárias pelo menos duas coisas: deve-se compreender a ordem e deve-se compreender que é preciso obedecer-lhe.

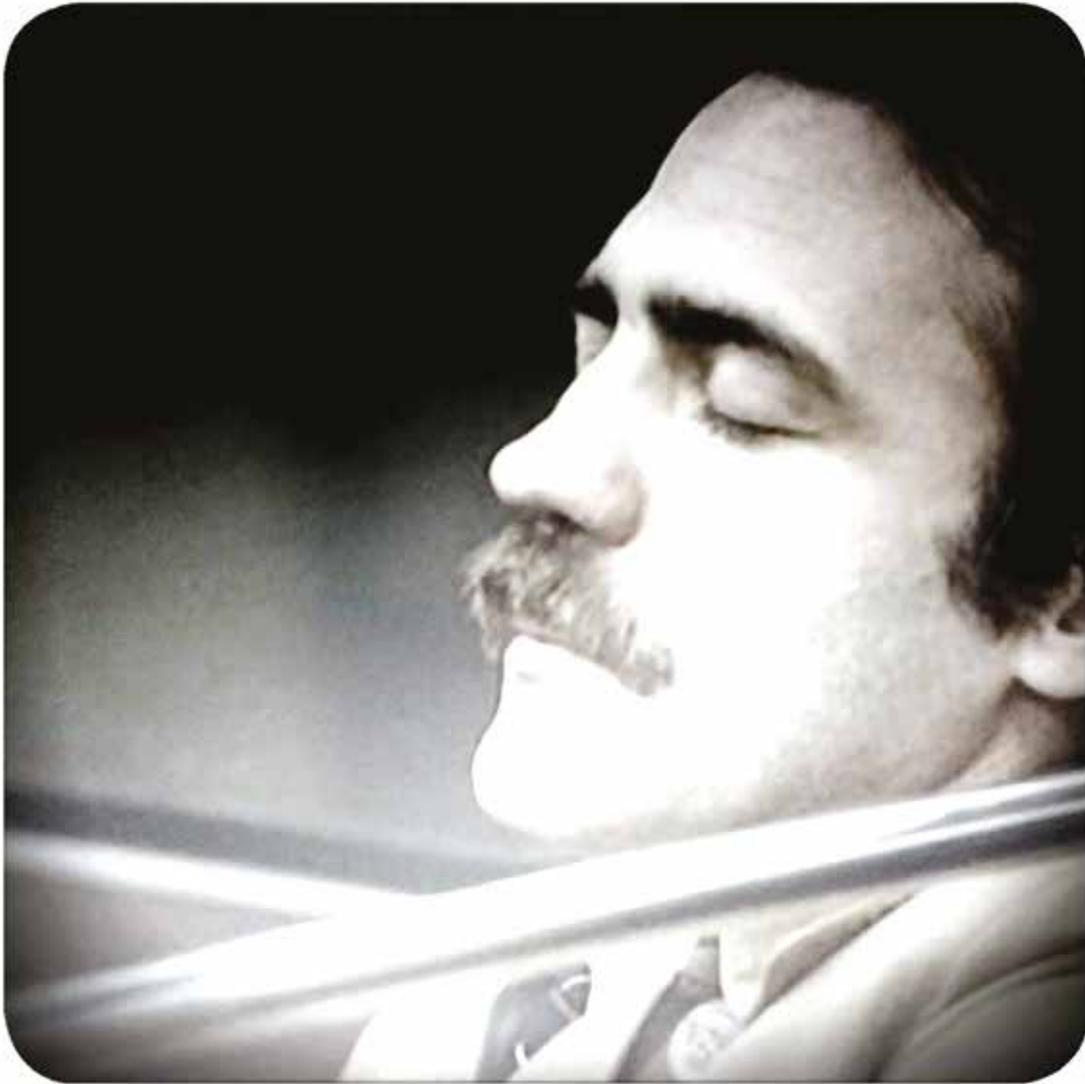


O "valor" de determinados artistas depois de Duchamp pode ser medido de acordo com o quanto eles questionaram a natureza da arte; o que é um outro modo de dizer "o que eles acrescentaram à concepção da arte" ou o que não existia antes deles. Os artistas questionam a natureza da arte apresentando novas proposições quanto à natureza da arte. E para fazer isso não se pode dar importância à "linguagem" legada pela arte tradicional, uma vez que essa atividade é baseada na suposição de que só existe uma maneira de enquadrar proposições artísticas. Mas a própria matéria da arte de fato está relacionada a "criar" novas proposições.

Sempre se levanta a questão — particularmente em referência a Duchamp — de que todos os objetos de arte (tais como os *readymades*, é claro, mas toda arte está implicada nisso) são julgados, passados alguns anos, como *objets d'art* e as intenções do artista se tornam irrelevantes. Tal argumento é um caso de uma noção preconcebida de arte que está coordenando fatos não necessariamente relacionados. O ponto em questão é o seguinte: estéticas, conforme apontamos, são conceitualmente irrelevantes para a arte. Portanto, qualquer coisa física pode se tornar *objet d'art*, quer dizer, pode ser considerada de bom gosto, esteticamente agradável etc. Mas isso não tem nenhuma influência sobre a aplicação do objeto a um contexto artístico, ou seja, sobre o seu funcionamento em um contexto artístico. (Por exemplo, se um colecionador pega um quadro, encasa nele pernas e passa a usá-lo como mesa de jantar, trata-se de um ato que não tem relação com a arte ou o artista, porque, como arte, essa não era a intenção do artista.)

E o que permanece verdade em relação à obra de Duchamp também se aplica à maioria da arte posterior a ele. Em outras palavras, o valor do cubismo e a sua ideia no domínio da arte, não as qualidades físicas ou visuais observadas em uma pintura específica, nem a particularização de certas cores ou formas. Pois essas cores e formas constituem a "linguagem" da arte, não o que ela significa conceitualmente como arte. Olhar agora

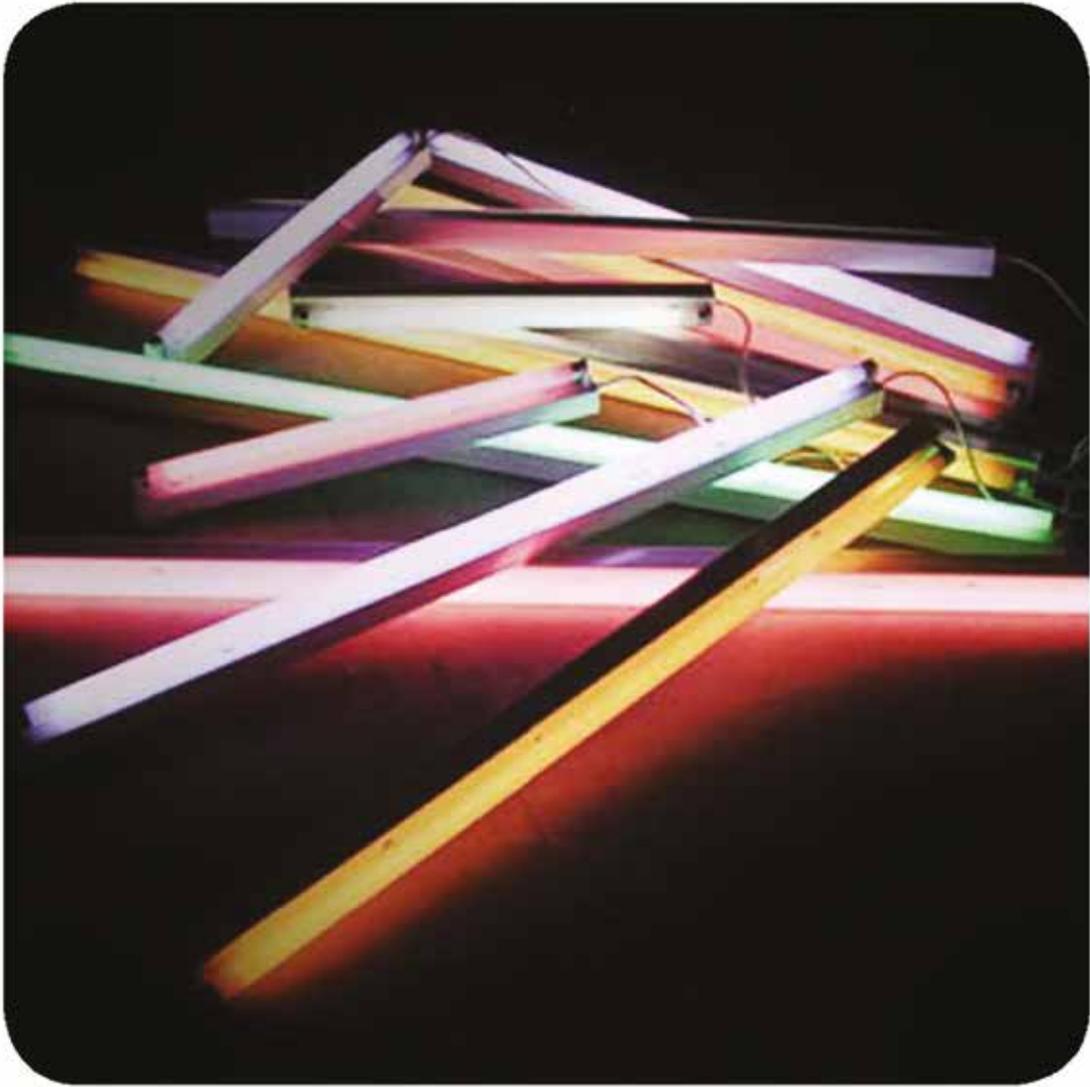
It is necessary to separate aesthetics from art because aesthetics deals with opinions on perception of the world in general. In the past one of the two prongs of art's function was its value as decoration. So any branch of philosophy that dealt with "beauty" and thus, taste, was inevitably duty bound to discuss art as well. Out of this "habit" grew the notion that there was a conceptual connection between art and aesthetics, which is not true. This idea never drastically conflicted with artistic considerations before recent times, not only because the morphological characteristics of art perpetuated the continuity of this error, but as well, because the apparent other "functions" of art (depiction of religious themes, portraiture of aristocrats, detailing of architecture, etc.) used art to cover up art.



The strongest objection one can raise against a morphological justification for traditional art is that morphological notions of art embody an implied a priori concept of art's possibilities. And such an a priori concept of the nature of art (as separate from analytically framed art propositions or "work," which I will discuss later) makes it, indeed, a priori impossible to question the nature of art. And this questioning of the nature of art is a very important concept in understanding the function of art.



The case is often made - particularly in reference to Duchamp - that objects of art (such as the Ready-mades, of course, but all art is implied in this) are judged as objets d'art in later years and the artists' intentions become irrelevant. Such an argument is the case of a preconceived notion ordering together not necessarily related facts. The point is this: aesthetics, as we have pointed out, are conceptually irrelevant to art. Thus, any physical thing can become objet d'art, that is to say, can be considered tasteful, aesthetically pleasing, etc. But this has no bearing on the object's application to an art context; that is, its functioning in an art context. (E.g., if a collector takes a painting, attaches legs, and uses it as a dining table it's an act unrelated to art or the artist because, as art, that wasn't the artist's intention.)



Pure Expressionism, continuing with Ayer's terms, could be considered as such: "A sentence which consisted of demonstrative symbols would not express a genuine proposition. It would be a mere ejaculation, in no way characterizing that to which it was supposed to refer." Expressionist works are usually such "ejaculations" presented in the morphological language of traditional art. If Pollock is important it is because he painted on loose canvas horizontally to the floor. What isn't important is that he later put those drippings over stretchers and hung them parallel to the wall. (In other words what is important in art is what one brings to it, not one's adoption of what was previously existing.) What is even less important to art is Pollock's notions of "self-expression" because those kinds of subjective meanings are useless to anyone other than those involved with him personally. And their "specific" quality puts them outside of art's context.

**chair** (tshère), *n.*, chaise, a professor) chaire, *f.*; (of the president of an assembly) fauteuil, *m.* Arm- —; *fauteuil-grotte*, *f.* Sedan- —; *chaise-longue*, *f.* Rocking- —; *berçoir*, *f.* Rocking- —; *Deck* —; *chaise longue*, *f.* in the —; *occupez le fauteuil*, à l'ordre! To fill the —; *presider* —; *lever la séance*. With *la présidence de . . .*



It comes as no surprise that the art with the least fixed morphology is the example from which we decipher the nature of the general term "art." For where there is a context existing separately of its morphology and consisting of its function one is more likely to find results less conforming and predictable. It is in modern art's possession of a "language" with the shortest history that the plausibility of the abandonment of that "language" becomes most possible. It is understandable then that the art that came out of Western painting and sculpture is the most energetic, questioning (of its nature), and the least assuming of all the general "art" concerns. In the final analysis, however, all of the arts have but (in Wittgenstein's terms) a "family" resemblance.



Works of art are analytic propositions. That is, if viewed within their context - as art - they provide no information whatsoever about any matter of fact. A work of art is a tautology in that it is a presentation of the artist's intention, that is, he is saying that that particular work of art is art, which means, is a definition of art. Thus, that it is art is true a priori (which is what Judd means when he states that "if someone calls it art, it's art").



Works of art are received and valued on different planes. Two polar types stand out; with one, the accent is on the cult value; with the other, on the exhibition value of the work. Artistic production begins with ceremonial objects destined to serve in a cult. One may assume that what mattered was their existence, not their being on view. The elk portrayed by the man of the Stone Age on the walls of his cave was an instrument of magic. He did expose it to his fellow men, but in the main it was meant for the spirits. Today the cult value would seem to demand that the work of art remain hidden. Certain statues of gods are accessible only to the priest in the cella; certain Madonnas remain covered nearly all year round; certain sculptures on medieval cathedrals are invisible to the spectator on ground level. With the emancipation of the various art practices from ritual go increasing opportunities for the exhibition of their products. It is easier to exhibit a portrait bust that can be sent here and there than to exhibit the statue of a divinity that has its fixed place in the interior of a temple. The same holds for the painting as against the mosaic or fresco that preceded it. And even though the public presentability of a mass originally may have been just as great as that of a symphony, the latter originated at the moment when its public presentability promised to surpass that of the mass.



By close-ups of the things around us, by focusing on hidden details of familiar objects, by exploring common-place milieus under the ingenious guidance of the camera, the film, on the one hand, extends our comprehension of the necessities which rule our lives; on the other hand, it manages to assure us of an immense and unexpected field of action. Our taverns and our metropolitan streets, our offices and furnished rooms, our railroad stations and our factories appeared to have us locked up hopelessly. Then came the film and burst this prison-world asunder by the dynamite of the tenth of a second, so that now, in the midst of its far-flung ruins and debris, we calmly and adventurously go traveling. With the closeup, space expands; with slow motion, movement is extended. The enlargement of a snapshot does not simply render more precise what in any case was visible, though unclear: it reveals entirely new structural formations of the subject. So, too, slow motion not only presents familiar qualities of movement but reveals in them entirely unknown ones "which, far from looking like retarded rapid movements, give the effect of singularly gliding, floating, supernatural motions." Evidently a different nature opens itself to the camera than opens to the naked eye—if only because an unconsciously penetrated space is substituted for a space consciously explored by man. Even if one has a general knowledge of the way people walk, one knows nothing of a person's posture during the fractional second of a stride. The act of reaching for a lighter or a spoon is familiar routine, yet we hardly know what really goes on between hand and metal, not to mention how this fluctuates with our moods. Here the camera intervenes with the resources of its lowerings and liftings, its interruptions and isolations, its extensions and accelerations, its enlargements and reductions. The camera introduces us to unconscious optics as does psychoanalysis to unconscious impulses.



Suppose one thinks of the discovery of a whole new class of artworks as something analogous to the discovery of a whole new class of facts anywhere, viz., as something for theoreticians to explain. In science, as elsewhere, we often accommodate new facts to old theories via auxiliary hypotheses, a pardonable enough conservatism when the theory in question is deemed too valuable to be jettisoned all at once. Now the Imitation Theory of Art (IT) is, if one but thinks it through, an exceedingly powerful theory, explaining a great many phenomena connected with the causation and evaluation of artworks, bringing a surprising unity into a complex domain. Moreover, it is a simple matter to shore it up against many purported counterinstances by such auxiliary hypotheses as that the artist who deviates from mimeticity is perverse, inept, or mad. Ineptitude, chicanery, or folly are, in fact, testable predications.



**Projeto#3**  
**Das imagens cegas,**  
**das imagens de cegos e**  
**das imagens efêmeras.**



## CAPÍTULO III

### 1. Como você sabe disso tudo?

Susan Sontag, no livro *On Photography*, traz uma coletânea de ensaios que surgiram originalmente no *New York Review of Books*. Sontag analisa a fotografia a partir da perspectiva dos espectadores, dos assuntos e dos fotógrafos. Ela considera fotos como objetos de fotografia, como um meio diante da evolução da tecnologia, do uso da câmara por amadores, dos compradores, dos profissionais e dos criadores de imagens. Assim, Sontag reflete, por sua vez, na direção de uma crítica pós-moderna de *nossa imagem do mundo*. Ela argumenta que se tornaram *imagem-viciadas* as fotografias de consumo que traduziram toda a experiência em imagem. As fotografias tanto permitem o acesso a uma visão privilegiada do mundo que teria sido impensável sem a câmara, quanto, ao mesmo tempo, medeiam a compreensão do que vemos ao traduzir a nossa experiência em um encontro despersonalizado com apenas uma imagem. Sontag sugere que o excesso de imagens em nosso mundo tem nos habituado ao poder da fotografia de modo que há uma dificuldade em distinguir entre imagens e realidade no atual momento cultural.

*A realidade, como tal, é redefinida pela fotografia*, escreve ela ao discutir as relações entre os acontecimentos e as imagens produzidas a partir delas. Sontag mostra como as noções de fato e representação se embaralham nas sociedades industriais e consumistas, *onde tudo existe para terminar numa foto*.<sup>136</sup>

Esta dificuldade de lidar com a imagem, sua memória e o tempo atual pode ser vista no filme *Jal Aljido Mot-hamyeonseo*, que é uma comédia dramática e elíptica escrita e dirigida pelo cineasta sul coreano Hong Sang-soo. A tradução do título seria *Como você*

.....  
136- SONTAG, Susan.

*sabe tudo*<sup>137</sup> É um filme que explora o familiar por meio de eventos ordinários e com ironia. Impulsionado por uma lucidez melancólica, o filme se desenrola em pequenos blocos. O resultado é uma comédia cativante que divertidamente examina uma geografia emocional e social. Ku Kyung-nam (Kim Tae-woo) nunca dirigiu um filme bem-sucedido comercialmente, mas ele é adorado pelos críticos e conhecido no exterior e respeitado em sua terra pela sua obra. Convidado para servir no júri do Festival de cinema *Jecheon International Music*, Ku logo percebe que o evento tem pouco a ver com o amor pelo cinema. Moças bonitas da organização do festival são apresentadas para críticos de cinema superficiais e outros profissionais da indústria; durante as sessões de julgamento dos filmes, quase todos os jurados roncam ruidosamente na frente da tela, recuperando-se das noites longas, movidos a álcool. Na verdade, conversar em festas e beber *soju* parecem ser as principais atividades do festival. Enquanto está sem rumo vagando pela cidade com ressaca e ponderações existencialistas, Ku reencontra um velho amigo que insiste que ele venha jantar em sua casa. Este encontro inesperado leva a um epílogo ainda menos previsível num cenário de eventos desajeitados: Ku encontra-se em apuros com uma suposta acusação de seduzir a esposa desse amigo. Dias mais tarde, em um *resort* à beira-mar em outra parte do país, na *Ilha Jeju*, onde foi convidado para dar uma conferência, nosso anti-herói encontrará ainda um outro velho amigo, seu mentor, que se casou com uma antiga colega da faculdade que havia-se recusado a casar-se com ele, quando o mesmo ganhou uma bolsa de estudo para o exterior.

Mas é o diálogo do cineasta Ku com o pintor Sr. Yang, seu mentor, que trago para discutir a memória e a construção de uma suposta recordação de uma imagem: *O senhor é a razão pela qual eu me tornei um diretor de cinema. Sério? Eu me lembro que nos encontramos no escritório da faculdade, no meu primeiro ano. Você era o professor na época. Então você disse: 'Você não seria nada bom como pintor. O que acha de ser diretor de cinema?' Eu pensei a respeito naquela noite. Esse foi o começo. Pode ter sido um conselho qualquer para o senhor. Mas isso mudou toda a minha vida. Eu tenho sorte.*

137- Em inglês "Like You Know It All" ou literalmente do título original: "You Think You Know It All But You Don't"

- Obrigado. - *Eu me lembro. Sério? Eu estava apenas sendo honesto. Eu respeito demais o senhor. Obrigado.* Neste momento é que entra o conflito sobre esta recordação: *Mas isso não foi no escritório. Isso foi no jardim. Eu me lembro claramente. Nós estávamos olhando para a grama verde. Eu gostei do que eu disse. Foi um belo discurso.* Ku retruca: *Não, nós estávamos no escritório. Você estava bebendo na hora. Eu tenho uma boa memória. Minha memória é excelente,* diz o Sr. Yang: *Nós estávamos olhando para a grama do jardim quando eu disse isso. Lembro claramente. Não é verdade,* esclarece Ku: *Nós estávamos no escritório.* O pintor fica alterado: *Está me contradizendo? Acha que eu não lembro?* O professor que convidou para a conferência Ku pontua: *Ele disse que foi no jardim. Pare de insistir.*

Polarizando este diálogo, penso que, na verdade, os dois personagens podem estar certos ao ter a imagem do lugar onde estavam. O pintor se lembra da cor, o cineasta se lembra de um lugar e de uma ação. O pintor poderia estar dentro do escritório, olhando uma vidraça e a grama verde, que o cineasta não via. Mas, ao recordar do fato, cada um tem a imagem que mais lhe aviva a lembrança. O resto é o *vazio*, é o que faltou para completar a lembrança de cada um.

Depois Ku convida o Sr. Yang para um momento, com bebidas, mais tranquilo no quarto. A preleção do pintor é também um ponto importante para reflexão: *Se vocês tiverem a ganância de querer saber tudo, não descobrirão nada de novo. O processo errado só resulta em um resultado ruim. Convencionalidade é o pior crime na arte. Arte é criar algo novo para os sentidos. Pular na água com uma tela em branco.*

Antes, Ku Kyung-nam, depois da projeção de seu filme para os alunos na conferência tem um diálogo tenso com uma aluna. A aluna diz: *Eu amo filmes e sei um bocado sobre como fazê-los. Mas por que você faz filmes assim?* Ku, atônico, exclama: *Oi?* A aluna rebate: *Eu não entendo porque você faz filmes assim. As pessoas não entendem seus filmes de jeito nenhum, então por que continua fazendo isso? Uma pergunta afiada,* ameniza o professor dos alunos e que convidou Ku. Mas Ku retruca: *Se você não entendeu, não entendeu e pronto. Eu apenas faço os filmes, o resto depende de vocês. Meus filmes não são aqueles*

*dramas que estão acostumados a ver. Nenhuma mensagem clara, ambígua no melhor dos casos. Sem imagens bonitas também. Eu só sei fazer uma coisa. Eu mergulho em um processo sem ideias preconcebidas. Eu reúno as peças que encontrei e as transformo em uma só. Você pode até não gostar do resultado. Pode ser que ninguém goste. Eu acredito que as coisas mais preciosas da vida são livres. Eu quero ser despretenso. Com ironia a aluna o enfrenta: O que há de tão despretenso nisso? Você não está sendo irresponsável? Ku ainda tenso, mas com calma responde: Me perguntando o que eu realmente sei... Vendo tudo de forma clara, sem ideias fixas... Descobrimo coisas novas, apreciando cada momento. Agora mesmo! A aluna finaliza o diálogo: Você não é um diretor de cinema, mas sim um filósofo. Depois deste embate, não há mais perguntas.*

A história que acabei de esboçar nos traz a questão que gostaria de construir sobre a visão e a miopia. O míope não enxerga ao longe, mas pode examinar tudo bem de perto. O que está distante é como um emaranhado e uma névoa. Olhando para o último terço do século vinte, divisamos que o mundo foi caracterizado por uma relativa paz e prosperidade, ainda que tenha sido preenchido com uma espécie de desespero. Há uma sensação de exaustão em filosofia, política e artes. Nossa preocupação é que a vaidade, o materialismo e o cinismo reinante na nossa vida cívica corroeram o que é real, e que perdemos o contato com os valores fundamentais. Mas o discurso do cineasta alerta-nos para não termos *ideias fixas*. E seu mentor afirma que *o processo errado só resulta em um resultado ruim*. Deveríamos, então, rever nossos processos ou nossas ferramentas?

## 2. Narciso e a cegueira

Penso agora em Narciso e no seu mergulho profundo em sua própria imagem. Narciso em minha retina se confunde na lembrança que tenho da pintura de Caravaggio. Uma imagem que, libertada torna-se um carimbo para o mito. A aparente limitação do rosto no lago constitui, no fundo, um enfrentamento de possibilidades artísticas. A estética não pode desempenhar o papel de lógica da arte. O jogo de espelhos e reflexos nesta pintura de Caravaggio já remete para os *selfies*<sup>138</sup> das redes sociais contemporâneas. Enigmático e fascinante, traz em si um conflito: ver-se ou viver, ver-se e não viver ou não se ver e viver.

Autônomo, porém, em solidão, evita qualquer aproximação e não respeita a sociabilidade. É submerso em si, invalida a alteridade, o outro. Tem tudo, basta-se a si mesmo. É recluso em sua própria aparência, que lhe é irresistível e isso o faz sofrer. Sofre porque não alcança aquela imagem para si. Está tão perto e ao mesmo tempo tão afastado. Desempenha o eterno conflito da autossedução que não se realiza. A imagem de si mesmo é intangível, pode ser somente observada. Tocar a fonte de Téspias seria deformar aquela imagem tão estética e perfeita.

Narciso nasceu tão belo que sua mãe, Liríope, pediu a um oráculo – Tirésias – que fizesse tudo para que ele continuasse sempre bonito. *Se ele não se vir* – respondeu o adivinho. Assim, ele teria sempre de fugir de qualquer espelho. Próximo ao *virtual* e evitando o *real*. Narciso despertou encantamentos com sua beleza. Em especial a Eco, que fez tudo para conquistá-lo, mas fracassou. Narciso gostava demais de si mesmo e não conseguia desejar os outros. Depois de muitas tentativas, Eco, decepcionada, transforma-se num apático rochedo.

138- *Selfie* é uma palavra em inglês, um neologismo com origem no termo self-portrait, que significa autorretrato, e é uma foto tirada e compartilhada na internet. Normalmente uma selfie é tirada pela própria pessoa que aparece na foto, com um celular que possui uma câmera incorporada, com um smartphone, por exemplo. Também pode ser tirada com uma câmera digital ou webcam. A particularidade de uma selfie é que ela é tirada com o objetivo de ser compartilhada em uma rede social como *Facebook*, *Orkut* ou *Myspace*, por exemplo. Uma selfie pode ser tirada com apenas uma pessoa, com um grupo de amigos ou mesmo com celebridades. Em 2013, os responsáveis pelos dicionários da Oxford escolheram *selfie* como a palavra do ano. Um dos motivos para esta escolha foi o fato de esta palavra ter crescido 17000% em 2013, o que confirma o seu estatuto de uma das palavras mais procuradas em um ano. (Online)

Hoje, Narciso está cada vez mais em evidência, pois a sedução do *virtual* sobrepujou os limites do *real*. A imagem reina suprema, ela é o *visual* por excelência. Vivemos o tempo da imagem corrigida, transformada, a imagem não precisa ser verdadeira, precisa ser encantadora para ser vista. Em Narciso, o real pesa e é intrincado e evidente.

O desejo de Narciso é devorar-se. Tem a beleza ambicionada, ideada, que todos querem possuir. A ruína significa ver somente o ideal de si. O que acontece quando passa um tempo sem vermos? A mão que avança no escuro e tateia o mover do corpo e o encontro de uma memória.

Ovídio, em suas *Metamorfoses*, nos relata o drama:

“...o rosto fixo, absorvido com esse espetáculo, ele parece uma estátua de mármore de Paros. Deitado no solo, contempla dois astros, seus próprios olhos, e seus cabelos, dignos de Baco, dignos também de Apolo, suas faces imberbes, seu pescoço de marfim, sua boca encantadora e o rubor que colore a névea brancura de sua pele. Admira tudo aquilo que suscita a própria admiração. Em sua ingenuidade, deseja a si mesmo. A si mesmo dedica seus próprios louvores. Ele mesmo inspira os ardores que sente. Ele é o elemento do fogo que ele próprio acende. E quantas vezes dirigiu beijos vãos à onda enganadora! Quantas vezes, para segurar seu pescoço ali refletido, inutilmente mergulhou os braços no meio das águas. Não sabe o que está vendo, mas o que vê excita-o e o mesmo erro que lhe engana os olhos acende-lhe a cobiça. Crédula criança, de que servem estes vãos esforços para possuir uma aparência fugitiva? O objeto de teu desejo não existe. O objeto de teu amor, vira-te e o farás desaparecer. Esta sombra que vês é um reflexo de tua imagem. Não é nada em si mesma; foi contigo que ela apareceu, e persiste, e tua partida a dissiparia, se tivesses coragem de partir.”<sup>139</sup>

Trago para este momento uma cegueira simulada, ou a cegueira que é recusar as imagens? Por que recusar? Porque as têmeoras e os estímulos cansados gostariam de ter um pensamento límpido e uma clareza nos sentidos. Ver, para quem enxerga, só se recusa fechando os olhos. Mas pode se recusar de olhos abertos? É quase impossível. Narciso, na desordem entre os limites da arte, é um mundo célere.

139- <http://www.sofadasala.com/lendas/narciso.htm>

Mas Narciso não se afastou. Permaneceu entorpecido de amor pela imagem aprisionada no espelho d'água. Não comia, não bebia para não se apartar da imagem no lago, não dormia. Com a inanição, morreu de fome, de sede e esgotamento. Mesmo morto, não teve paz nas profundezas do Hades: Narciso permanece na autocontemplação debruçado às margens do rio Estige<sup>140</sup>. Na terra e nos bosques, as ninfas almejam fazer as cerimônias fúnebres, mas o corpo desapareceu e no seu lugar brotou a flor amarela e branca que hoje conhecemos pelo nome daquele que amou somente a si mesmo.

*Autorretratos de Cego*<sup>141</sup> são autorretratos realizados por mim e que foram divulgados em meu perfil no *Facebook*. Eles visam a reinterpretar o tema da cegueira, ao se sobreporem em tempos e intervalos distintos. Algumas imagens foram feitas antes do tempo digital e outras no processo de captura rápida da câmera do computador. Estes trabalhos foram realizados a partir do livro do filósofo Jacques Derrida e de uma exposição denominada por ele *Memórias de cego: o autorretrato e outras ruínas*.

Da cegueira como tema clássico de Narciso, Tirésias, Édipo, Homero e etc. Uma busca dos retratos, dos autorretratos, do desenho e da memória, elementos que tensionam a identidade.

A ruína de Narciso neste mergulho em sua própria imagem revela a importância na identidade moderna, que apresenta uma ideia de constante mutação. As redes sociais configuram este fantasma criando o desejo de refrearmos quem somos e o que ajuízam de nós.

Exemplos desse artifício pontuam alguns personagens atuais no imaginário atual, e talvez tenhamos no mito de Narciso um dos exemplos mais atraentes de uma *persona* que não apenas viveu dependente da projeção de si como também aceitou essa projeção como um encerramento para a sua vivência. Toda a vida de Narciso foi reclusa e

140- Na luta de Zeus contra os Gigantes, o pai dos deuses e dos homens pediu auxílio de todos os imortais e a primeira a chegar foi Estige que, com seus filhos, muito contribuiu para a vitória final do Olímpico. Para recompensá-la, Zeus concedeu que ela fosse a garantia dos juramentos solenes pronunciados pelos deuses. Dava-se o nome de Estige a uma fonte da Arcádia, a qual nascia num alto rochedo e perdia-se nas entranhas da terra. Suas águas, dizia-se, tinham propriedades mágicas: eram um veneno mortal para homens e animais; corroíam e destruíam tudo que nelas fosse lançado: ferro, metais e louça. As águas do rio infernal Estige formado pelas águas da fonte do mesmo nome tinham igualmente propriedades extraordinárias. (Online)

141- MIGUEL, Sebastião. Poéticas (texto, imagem, som e vídeo) - Autorretratos de cego, *Em Tese* - V. 19, N. 3 (2013), P. 190-194.

restringida à imagem que fora criada dele e, uma vez sabedor dessa imagem, tornou-se incapaz de proferir outras probabilidades para o seu viver. Narciso, a partir deste ponto, é um cativo metafísico que perpetuou a procura pela conservação de uma identidade: a perfeição e a beleza física. No reflexo do lago, Narciso observa a grandeza de sua *persona* e a impossibilidade de a repudiar. Uma semelhança que pode ser justaposta àqueles que não conseguem desobrigar-se das redes sociais como um espaço de projeção de si mesmos. Os contatos reais e concretos passam a ser simulacros das suas identidades midiáticas.

Ao começar a publicação de meus autorretratos nas páginas do *Facebook*, o que me espantava era que esta publicação sobrepujava as outras publicações. A cada troca de minha imagem de identificação no perfil, dezenas e centenas de *likes* começavam em segundos. Um estranhamento que fui percebendo à medida que minha rede social aumentava. Mas não é uma popularidade de uma pessoa pública. Como que cercado em uma floresta de informações, as pessoas gostavam de ver meu metamorfosear em personagens, que aparentemente era sempre eu mesmo.

Desde o início de minhas primeiras experiências fotográficas, sempre gostei de me fotografar, a princípio pela falta de modelos. Mas depois comecei a gostar de me ver transformado pela luz e pelo ambiente. Mas esta obsessão pessoal nunca foi pública. Com o aparecimento das redes sociais é que este exercício tomou forma e comecei a fazê-lo de forma deliberada com intervalos de dias e semanas. Ao todo, até este momento da escrita foram quase 200 autorretratos, e alguns destes retratos foram feitos por outra pessoa. Mas o impacto deles continua a surgir efeito, como no primeiro ano de publicação. A revista *Em Tese* (Faculdade de Letras UFMG), diante deste fato e através de um dos editores, sugeriu que eu fizesse disto uma proposta de publicação na secção *Poéticas*.

Ao começar a pensar no formato da publicação, não pude me esquecer de Narciso, era como se me visse debruçado em um lago, mas um lago turbulento e cheio de reflexos, onde o exterior acima de mim criava camadas na minha *imagem* original.



Fonte: Reprodução.



**Fig.45** Lodovico Cardi - Homme nu, de dos, bras gauche levé ; étude pour Narcisse à la fontaine - Dessin, Période création/exécution 16e siècle ; 17e siècle. Paris ; musée du Louvre département des Arts graphiques. Numéro d'inventaire INV 905, Fronte e verso

De alguma maneira, também é uma forma de sedução ao criar tipos *moldados* para serem *perfil*, um resumo midiático de minha presença no mundo.

Este alerta a partir desta publicação fez-me trazer para a *A Imagem Emancipada* o mito de Narciso, já que dentro de minhas propostas para a escrita já menciono o tencionamento das redes sociais e a publicação de imagens na rede. Mas por que *de cego*? Porque o livro derivado da curadoria de Jacques Derrida – *Memórias de Cego, o auto retrato e outras ruínas* — me trouxe a primeira *brecha* para o tema, *Imagem Emancipada*. No livro *Memórias de Cego*, na página 73, deparei com uma representação de Narciso num desenho de Cigoli. Mais à frente encontrei esta observação de Derrida: *a partir do*

*momento em que se considera, fascinado, preso à imagem, mas desaparecendo aos seus próprios olhos no abismo, o movimento pelo qual um desenhador tenta desesperadamente recuperar-se é já, mesmo no seu presente, um acto de memória. Lembros-nos Derrida que, Baudelaire sugeria-o em L'art mnémonique: o operar [mise en oeuvre] da memória não está ao serviço do desenho; tão-pouco também o conduz, como o seu dono ou a sua morte - é a própria operação do desenho, e justamente a sua mise en oeuvre. O fracasso em recapturar a presença do olhar fora do abismo, onde ele mergulha, não é um acidente ou uma fraqueza, antes figura a própria chance da obra, o espectro do invisível que ela dá a ver sem jamais o apresentar. Do mesmo modo que a memória não restaura aqui um presente passado, também a ruína do rosto — e do rosto fitado ou desfigurado [dévisagé] no desenho - não significa o envelhecimento, a usura, a decomposição antecipada ou esta mordedura do tempo de que frequentemente um retrato trai a apreensão. A ruína não sobrevém como um acidente a um monumento ontem intacto. Adverte-nos: No começo há a ruína.*

*Para Derrida, ruína é o que acontece aqui à imagem desde o primeiro olhar. Ruína é o auto-retrato, este rosto fitado ou desfigurado como memória de si, o que resta ou retorna como um espectro desde que, ao primeiro olhar sobre si lançado, uma figuração se eclipsa.*

*Derrida esclarece que, a figura vê então a sua visibilidade encetada, perde a sua integridade sem se desintegrar. Porque a incompletude do monumento visível se deve à estrutura eclíptica do traço [trait], somente remarcada, impotente para se reflectir na sombra do auto-retrato. Outras tantas proposições reversíveis. Podem muito bem também ler-se os quadros de ruínas como as figuras de um retrato, ou mesmo de um auto-retrato.*<sup>142</sup>

*Este abismo, olhar e prática com que se refere ao desenho pode também ser transferido para a captura de imagens, para o navegar nas imagens (web) e a saturação visual em um sistema em que *imagens já não valem mais que mil palavras*. As imagens estão tão carregadas que necessitam *mais que mil palavras* para serem decodificadas. Esta inversão neste conceito tão apregoado correu pela pós-modernidade e adentra a*

142- DERRIDA, *Memórias de Cego, o auto retrato e outras ruínas*, p. 71- 74.

contemporaneidade como um apelo ao afogamento. O canto das ninfas já não pode conduzir o cortejo fúnebre.

Ao apresentar meu projeto de doutoramento deparei-me com o conto, Miguilim,<sup>143</sup> de Guimarães Rosa – e o tema começou a se delinear também a partir do filme documental do diretor alemão Werner Herzog, *Land des Schweigens und der Dunkelheit* (*Terra do Silêncio e da Escuridão*).

Embora o filme seja classificado como um documentário, Herzog tem uma abordagem muito original para a categoria de não ficção, pois *A Terra do Silêncio e da Escuridão* apresenta um enfoque que diverge consideravelmente das tradições mais convencionais. Enquanto “cinema verdade” esforçando-se para documentar a realidade de uma forma que permite uma narrativa sem estrutura para apresentar momentos espontâneos.

O interesse de Herzog em documentar a *realidade* existe na medida em que ele pode organizar as imagens para caber dentro de uma narrativa cuidadosamente concebida. Herzog utiliza técnicas de documentário como um ponto de partida para contar uma história e desconsidera a expectativa de produzir uma reflexão autêntica da realidade. Por essa razão, *A Terra do Silêncio e da Escuridão* é disposto de uma maneira que aborda a vida da protagonista do filme, Fini Straubinger, em um tom altamente estetizado e emocional. Fini Straubinger é surda e cega.

O filme é posto como um documentário, mas, a partir do momento em que se desenvolve mostra uma estrutura em que uma narrativa mais complicada está em jogo. O espectador pode notar que, ao contrário de documentários mais tradicionais, que empregam a narração onisciente de forma eficaz e para transmitir a narração aqui ela é feita pelo próprio Herzog, e é propositadamente escassa e parece funcionar apenas para acentuar o drama das imagens em vez de fornecimento de informações.

A narrativa padrão de dramas envolve a figura do herói, que tem de enfrentar algum tipo de vilão ou desafio. Esta norma pode levar o espectador a supor que o herói do

.....  
143- ROSA, in *Campo Geral. Manuelzão e Miguilim. e-book*.

filme seja Fini Straubinger e seu desafio seja sua luta por ser surda e cega. No entanto, Herzog resiste à narrativa familiar do herói implausível que vence as suas deficiências contra todas as probabilidades.

Enquanto Fini Straubinger é retratada como uma figura graciosa e audaciosa, seu desafio não é conquistar com sua deficiência. Em vez disso, os desafios da Straubinger estavam nas dificuldades de usar a linguagem para transmitir uma ideia de sua realidade e como tais limitações impedem que os outros imaginem sua existência. Mesmo assim, pode-se argumentar que o desafio que impulsiona o sentido do filme se estende para além das dificuldades individuais enfrentadas por Straubinger.

O diretor apresenta um desafio mais fundamental e abstrato sobre a natureza e o papel da linguagem. A linguagem molda um mundo mental e funciona como instrumento predominante de comunicação.

Ao contar a história da mulher cujo acesso à linguagem é tão mitigado pela sua condição, Herzog provoca o espectador a fazer perguntas fundamentais sobre a essência e o significado da linguagem. Ou seja, os desafios abstratos da linguagem e da comunicação são materializados através da humanidade de Straubinger.

A loucura do sujeito pela projeção de si dialoga com a visão que Narciso teve de sua imagem no reflexo do lago — uma imagem perfeita, funcionando como uma identidade imaculada e adoração. Essa inquietação que o mito constrói para si funda uma reciprocidade com milhares de pessoas. Caso esta analogia de fato seja conexa, qual seriam as suas consequências para as pessoas que estariam assim dependentes?

Levando em conta o mito de Narciso, a resposta parece ser nefasta, uma vez que o seu fim foi sua destruição psíquica e a ruína completa da sua individualidade. A ruína e cegueira de Narciso chama-nos a percepção de que somos totalmente inábeis em dominar nossa identidade. Ter uma *linguagem* é fundamental nas redes sociais, mas é armadilha que cria ilusões de estarmos constantemente acompanhados.

Há uma cena poderosa que elucida o potencial e as limitações da linguagem no filme *A Terra do Silêncio e da Escuridão* é a cena do comboio. Herzog configura a cena para que ela pareça ser sincera e natural, incluindo filmagens de Straubinger passeando e interagindo com o cobrador do trem. Sem avisar, Straubinger faz uma descrição da experiência de ser surda e cega. Ela diz: *Se eu fosse pintora...Eu representaria nossa condição assim :A cegueira como um rio negro...fluindo lentamente com uma suave melodia...em direção a uma grande cachoeira. Nas suas margens, árvores e flores...e pássaros cantando docemente. O ouro rio, vindo do outro lago...é claro como o mais puro cristal. esse também flui devagar...porém sem som nenhum. Bem no fundo há um lago... muito negro e fundo...Aonde os dois rios se encontram. Aonde eles se encontram, tem pedras...fazendo com que ás águas espumem...para deixa-las mais tarde fluir...devagar e silenciosamente...até o sombrio reservatório...que se mantém numa calma mortal...só agitado por uma ocasional encrespação...representando as batalhas dos cegos-surdos. Eu não sei se você entende isso.*<sup>144</sup>

Pasmos por Straubinger tentar descrever a cegueira evocando a imagem de uma pintura ou o som de uma melodia, o espectador é surpreendido com metáforas sobre a beleza. O efeito é intensificado porque o espectador está consciente de que as palavras representam conteúdo que vem da imaginação de Straubinger ao invés de sua memória.

.....  
144- A partir do artigo: Story in Werner Herzog's the land of silence and darkness, <http://sheilaetxeberrriawriting.tumblr.com/post/49839084293/story-in-werner-herzogs-the-land-of-silence-and-30> de março 2014, 13h57.

### 3. Evgen Bavčar e as imagens de cego

Evgen Bavčar nasceu em 1946 em Lokavek, na Eslovênia. Aos 11 anos de idade, perdeu a visão do olho esquerdo em um acidente com um galho de árvore. O destino ajeitou outra desventura: ao manipular uma mina transformada em brinquedo, aos 11 anos, tem ferido o seu olho direito, de forma a deixar-lhe ainda alguns meses para despedir-se de paisagens e rostos que lhe foram tão caros na infância. *Eu não fiquei bruscamente cego, mas pouco a pouco, como se tratasse de um longo adeus à luz.* Como ele relata em seu livro *Le Voyeur Absolu*, neste instante uma monocromia usurpou sua existência e lhe exigiu arquitetar uma capacidade de apreender os sítios pelo detalhe. Depois de estudar filosofia e estética em Paris, ele trabalhou desde 1976 no Instituto de Estética da Arte Contemporânea, onde se tornou engenheiro em 2001. Ele tornou-se cidadão francês em 1981 e trabalhou para o CNRS. Em abril de 1987, fez a primeira exposição de fotografias, *Evgen Bavčar*, realizada em Paris. Desde então, tem feito exposições, com catálogos e publicações de sucesso em vários países europeus como Alemanha, França, Espanha, Suíça, etc. Essa experiência surpreende em muitos aspectos, continua gerando perguntas. Sendo cego, como ele conseguiu substituir uma visão que não tem?

Esta experiência única, sem paralelo na história da arte, levanta, é claro, a questão crucial: não seria fotografar, em primeiro lugar, uma imagem mental do mundo, e só isso? Em 1992, ele publicou *Le Voyeur Absolu* pela editora *Seuil*.

*(...) je m'intéresse à la photographie non comme technique mais comme idée. Non à l'invention du dix-neuvième siècle de Niepce ou Daguerre mais à ses origines conceptuelles. Pour moi, la première chambre noire est la caverne de Platon. Il faut distinguer le visuel, ce que voient nos yeux, du visible, ce que voit notre esprit. Le sens n'est pas donné seulement par les expériences visuelles, mais aussi par celles invisibles à l'œil. D'ailleurs la science n'aurait pas de sens, sans cela, déclara Bavčar<sup>145</sup>.*

145- Bavčar, Evgen. *Le voyeur absolu*. Paris: Seuil, 1992. (Estou interessado em fotografia, não como arte, mas como uma ideia. Não a invenção do século XIX, mas a de Niepce e Daguerre com suas origens conceituais. Para mim, a primeira câmara escura é a caverna de Platão. Devemos distinguir o visual, o que os nossos olhos veem, o visível, o que vê a nossa mente. O significado é determinado não apenas pela experiência visual, mas também por aquilo que é invisível a olho nu. Além disso, a ciência não faria sentido sem ela.)

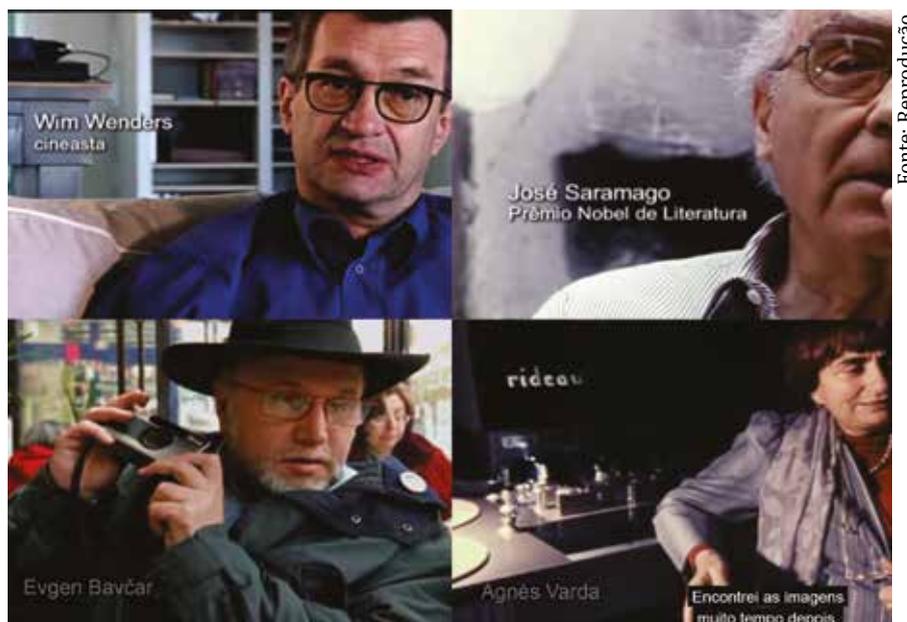
Não por acaso, um dia em meu trabalho (Itaú Cultural - Belo Horizonte), adentra um senhor de chapéu conduzido por uma amiga. Era Evgen Bavčar, que estava na cidade para uma série de palestras (congresso *Arte Sem Barreiras*, em Belo Horizonte, 2003) e iria realizar uma sessão de fotos no *Mercado Central*, lugar considerado pitoresco em Belo Horizonte. Por meia hora ou mais ficou ali falando de fotografias, embora detrás de seus óculos escuros pudesse ver os olhos como que semicerrados, ou totalmente colados, a memória me falha. Foi uma surpresa e um ponto revelador na minha carreira como artista, pois trabalhava em um centro informatizado sobre arte, com tecnologia de ponta. E Bavčar, com sua câmara pendurada no pescoço e envolto na sua escuridão, estava além de todos aqueles equipamentos e parafernália.

(...) Para Bavčar, fotografia é sobretudo uma escritura feita com a luz. Em seu trabalho, podemos perceber o quanto o verbo e a imagem entrelaçam-se oferecendo-nos, em estranha narrativa, suas memórias de eterna noite, onde sonho e realidade não têm mais nenhuma necessidade de distinção. Certa vez declarou: “Eu tento fazer surgir objetos, imagens, a partir de um berço de trevas”. Definindo-se como artista conceitual, afirma partir de uma pré-imagem, concebida em pensamento, antes de torná-la realidade visível.<sup>146</sup>

Elida Tessler observou que o espelho é um objeto caro a Evgen Bavčar, *que tem o hábito de usar um como broche na lapela, a fim de que seus interlocutores possam encontrar o retorno de seu olhar ao conversar com ele. Pois como um cego poderia fazê-lo melhor? Na casa do fotógrafo, nos conta Tessler, encontramos espelhos dos mais diferentes formatos, colocados em vários locais não muito habituais. Na parede, em alturas diversas, nas prateleiras de livros, na cabeceira da cama. Neste último local, também podemos ver uma ou duas bonecas, com o rosto de borracha voltado para a parede. Afirma que somente ele, em sua intimidade absoluta, pode “ver” os olhos delas. Detalhes de sua maneira de viver que nos indicam que o seu pensamento constrói a visibilidade do mundo. Os espelhos também ajudam Bavčar a fazer com que seu interlocutor assumira um outro ponto de vista. Para Bavčar, o espelho captura tudo o que se dissipa nas sombras do nada.*<sup>147</sup>

146- TESSLER, Elida. *Evgen Bavčar em Diagonal*. [www.elidatessler.com/textos\\_pdf/textos\\_artista/even\\_Bavcar.pdf](http://www.elidatessler.com/textos_pdf/textos_artista/even_Bavcar.pdf), última consulta em 01 de setembro de 2013. 12h23.

147- *Ibidem*.



Fonte: Reprodução.

**Fig.46** Fotogramas: Janela da Alma - Documentário

No documentário *Janela da alma*<sup>148</sup> ele diz: *Fiquei cego em consequência de dois acidentes: Primeiro, acidente atingiu o olho esquerdo. Depois, na guerra um detonador de minas atingiu o olho direito. Sou realmente uma vítima de guerra, posterior à guerra.*

Ao contrário da **pós-imagem** do mundo virtual, a **pré-imagem** de Bavčar nos traz o contraponto para a dicotomia que tentamos encontrar para *A Imagem Emancipada*. Ao argumentar que esses fenômenos, **pós-imagem** e **pré-imagem** estão ligados à transição de uma cultura dominada pela palavra impressa para um mundo dominado por imagens em movimento. No entanto, esta tese que a imagem cega tem o potencial para ajudar a resolver a crise do espírito fornece as ferramentas - ferramentas intelectuais e artísticas - necessárias para a construção de novos entendimentos.

No mesmo documentário, o cineasta Wim Wenders diz em depoimento: *a maioria de nós é capaz de ver com os ouvidos, de ouvir e ver com o cérebro, com o estômago e com a alma. Creio que vemos em parte com os olhos, mas não exclusivamente.*<sup>149</sup>

148- JANELA DA ALMA. Direção de João Jardim e Walter Carvalho. Produção de Flávio R. Tambellini. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 2002. 1 DVD (73min), son., color. Dezenove pessoas com diferentes graus de deficiência visual - da miopia leve a cegueira total - discutindo como eles se veem, como veem os outros e como percebem o mundo. O escritor e prêmio Nobel José Saramago, o músico Hermeto Paschoal, o cineasta Wim Wenders, o cego franco-esloveno fotógrafo Evgen Bavčar, o neurologista Oliver Sacks, a atriz Marieta Severo, o vereador cego Arnaldo Godoy, entre outros, fazem revelações pessoais e surpreendentes sobre vários aspectos da visão - o funcionamento fisiológico do olho, o uso de óculos e o que isso significa sobre a personalidade, o significado de ver ou não ver em um mundo saturado de imagens, e, também, a importância das emoções na transformação da realidade, se isso é ou não uma preocupação comum a todos. Imagens incomuns, de árvores ou desertos vazios queimando, vinculam as entrevistas, que variam de profundas a engraçadas a poéticas. < <http://www.copacabanafilmes.com.br/index.php/cinema/janela-da-alma/>>  
149- *Ibidem*

Mas é o pensamento de Bavčar que nos surpreende pela agudeza em perceber o estereótipo da produção de imagens na contemporaneidade:

Mas vocês não são videntes clássicos, vocês são cegos porque, atualmente, vivemos em um mundo que perdeu a visão. A televisão nos propõe imagens — imagens prontas e não sabemos mais vê-las, não vemos mais nada porque perdemos o olhar interior, perdemos o distanciamento. Em outras palavras, vivemos em uma espécie de cegueira generalizada. Eu também tenho uma pequena televisão e assisto-a sem enxergar. Mas há tanto clichê, que não é preciso que eu veja, fisicamente, para entender o que está sendo mostrado. Às vezes, verifico por telefone, telefone para alguém e me dizem: “sim, tem razão, é isso que está acontecendo.” *Fiquei cego em consequência de dois acidentes. Sou inválido de guerra. Primeiro, um acidente atingiu o olho esquerdo. Depois, um detonador de minas atingiu o olho direito. Sou realmente uma vítima de guerra, posterior à guerra.* Já era cego quando tirei minhas primeiras fotos, no colégio. Na época, minha irmã tinha comprado uma *Zork 6*, uma máquina russa. Ela me emprestou a máquina, e tirei algumas fotos de colegas da escola. Depois, levei o filme a um fotógrafo, que já morreu. Ele o revelou, e aconteceu o milagre: lá estavam as imagens. Fiquei chocado, e surpreso. Disse a mim mesmo “não vejo as imagens e, contudo, sou capaz de fazê-las”.<sup>150</sup>



Fonte: Reprodução.

Fig.47 Imagem da infância - fotografia de Evgen Bavčar, 1997

150- *Ibidem*.



Fonte: Reprodução.

**Fig.48** Fotograma de *Janela da Alma*

No documentário, Evgen Bavčar descreve uma foto:

*Esta é minha sobrinha Verônica a quem fotografei em um campo que vira há muito tempo. Pedi a ela que corresse e dançasse, ela usava um sininho, que eu escutava. Na verdade, fotografei o sininho, mas este não pode ser visto. Trata-se, então, de uma fotografia do invisível. Às vezes, percebo por mim mesmo, ou escuto e oriento a máquina em direção à voz. Às vezes, alguém me conta às vezes, são os livros que me contam às vezes, é meu coração que me conta às vezes, apaixono-me por uma paisagem ou por uma mulher e tento torná-la mortal, pois minhas fotos são bíblicas. Se faço nus de mulheres faço-o por razões bíblicas, pois quando Adão e Eva se deram conta de que estavam nus compreenderam também que haviam tornaram-se mortais. Eis porque fotografo a mortalidade das mulheres. É um pouco trágico, mas é belo, ao mesmo tempo. É preciso dar-se conta da mortalidade das mulheres para amá-las mais, ao longo da vida e do tempo. Lembro-me da época em que era mais jovem e perguntava aos rapazes “estão vendo alguma moça bonita?” Cheguei a me apaixonar por moças que agradavam a meus amigos, mas não a mim. Atualmente, prefiro olhar ao vivo. Isso é muito importante. Não devemos falar a língua dos outros nem utilizar o olhar dos outros, porque, nesse caso existimos através do outro. É preciso tentar existir por si mesmo.<sup>151</sup>*

Quando surgiu a televisão, foi necessário, em um estágio inicial de aperfeiçoamento, pois se tratava, principalmente, da imitação de outras formas de comunicação. Mesmo

151- *Ibidem*.

o cinema durante este tempo, não havia ainda avançado *tecnicamente*. Vivemos hoje apenas o começo de um desenvolvimento de técnicas originais que exploram todo o potencial das imagens tanto em produção quanto em sua aplicação e potência. A pré-imagem e a pós-imagem situam-se entre a miopia, o ver em absoluto e a fabricação de uma cegueira que é o cansaço de uma produção clichê e excessiva.

Marilena Chauí em seu artigo, *Janela da alma, espelho do mundo*, observa que falamos em visões do mundo para referir a diversidades culturais ou para caracterizarmos diferentes ideologias. Lembra-nos, a partir de Marx que quando jovem, observou que a partir da retina e da câmara escura as imagens se apresentam invertidas, uma visão iludida. *Falamos em revisão quando pretendemos dizer mudança de ideias, correção do rumo do pensamento ou da escrita, sem indagarmos por que referimos ao olhar alterações de ideias, convicções, práticas ou dizeres.*<sup>152</sup>

Comenta Chauí que, falamos, porque cremos nas palavras, e esse crer está ligado ao nosso olho: *cremos que as coisas e os outros existem porque os vemos e que os vemos porque existem. Somos, pois, espontaneamente realistas. Ilusões e alucinações, longe de destruírem nossa crença na existência de um mundo em si.* Lembra o que conceito que Merleau-Ponty chamava de *nossa fé perceptiva, porque a ilusão carrega a promessa de uma visão verdadeira que corrigiria a ilusória, desde que corrijamos nosso ponto de vista, pois temos consciência da ilusão e da decepção apenas quando já substituímos uma evidência por outra.* Lembra-nos Chauí que a alucinação, traz consigo nossa convicção de que o mundo verdadeiro foi acidentalmente vetado por nossas *fantasias e fantasmas*, e que podem por referência ser refeitos. *Mas não costumamos indagar qual a origem das palavras fantasia e fantasma, como não nos surpreende a distinção entre as palavras alucinado e lúcido, isto é, que loucura e sanidade sejam designadas como ausência ou presença de luz.*<sup>153</sup>

*Las imágenes son un espacio de lucha*, foi o título de uma entrevista que o filósofo Didi-Huberman deu ao *Público-es* em 18 de dezembro de 2010, concedida a Estefanía García

152- CHAUI, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, A. *O olhar*, p.32.

153- *Ibidem*.

e David Cortes no bar do Museo Reina Sofía quando da mostra *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*<sup>154</sup> A exposição propunha tornar visível o quadro de pensamento introduzido pelo historiador de arte alemão Aby Warburg com o conhecimento histórico e imagens, e seu objetivo não era uma abordagem ou uma exposição monográfica sobre Warburg, mas uma viagem através da história das imagens de 1914 até o presente, em que o pensamento warburgiano é o *genius loci*. A mostra teve a curadoria de Didi-Huberman.

### **Falas de duas formas de cegueira e invisibilidade.**

Sim, a primeira é por falta de luz e chamo de subexposição. A segunda é por excesso de luz, a sobreexposição. Jean-Luc Godard disse algo muito verdadeiro: cremos que podemos ver tudo, mas em realidade se ocultam mil coisas. Na televisão e na grande indústria do espetáculo existe uma censura de imagens. Tomemos por exemplo o evento do 11 de Setembro, foram censuradas muitas imagens (os cadáveres por exemplo, etc) Mas junto com a censura temos visto tantas imagens das Torres que já não vemos nada. Cada imagem nos exige ser *vista*. Não só contemplada uma vez ou outra.

### **É possível neste momento uma resistência através da imagem?**

Há uma saturação de imagens, uma sobreexposição de imagem que nos impede ver. Além disso oculta a subexposição da censura. Diante disso há quem diga: “as imagens não são outra coisa que um reflexo do poder e da sociedade do espetáculo”. Este exemplo no caso de Guy Debord, que paradoxalmente compôs em seus filmes um espantoso atlas de imagens. Esta não é minha posição inicial. Imaginemos que em lugar de imagens falamos de palavras: estamos completamente rodeados da linguagem do poder: a linguagem televisiva, a linguagem do mercado, etc. Por acaso então não podemos falar? Talvez porque desde Goebbels até Sarkozy a linguagem seja usada para mentir, devemos deixar de usar a linguagem? Em absoluto, há que usar a linguagem de maneira correta, isso é tudo. Devolver à linguagem sua força, devolver às palavras seu sentido. Com as imagens ocorre o mesmo: são um espaço de luta. Na polémica entre Godard e Lanzmann, eu estou evidentemente ao lado de Godard, porque Godard pensa que devemos fazer um uso das imagens como arma, com um sentido político.<sup>155</sup>

154- ATLAS ¿Cómo llevar el mundo a cuestras? 26 noviembre, 2010 - 27 marzo, 2011 / Edificio Sabatini, Planta 1. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Espanha.

155- FERNÁNDEZ-SAVATER, Amador. <http://blogs.publico.es/fueradelugar/183/las-imagens-son-un-espacio-de-lucha>, última consulta 01 de setembro de 2013, 16h21.

Mais à frente ele responde a questão *O que você quer dizer quando afirma que “as imagens tocam o real”?* A resposta de Didi-Huberman é que a relação entre imagem e realidade é um debate filosófico que remonta à discussão entre Platão e Aristóteles. Platão pensava que as imagens formam parte do mundo sensível e que, portanto, não podem nos dizer a verdade sobre as coisas, porque a verdade passa pelo mundo das ideias. Sua distinção entre aparência (imagem) e essência (verdade): a verdade de uma taça é a ideia desta taça, não o que você vê, nem o que você toca. Hoje, muitos platônicos pensam que a imagem é somente um simulacro, uma farsa e uma mentira.<sup>156</sup> Para Platão, a verdade do mundo está contida nas ideias, mais real por isso do que todos os fenômenos sensíveis. E todo o mundo visível não é senão imagem, reflexo.

Mesmo na reprodução mais perfeita falta uma coisa: o aqui e agora da obra de arte — a sua existência única no lugar em que se encontra. É, todavia, nessa existência única, e apenas aí, que se cumpre a história à qual, no decurso da sua existência, ela esteve submetida. Nisso, contam tanto as modificações que sofreu ao longo do tempo na sua estrutura física, como as diferentes relações de propriedade de que tenha sido objeto. Os vestígios da primeira só podem ser detectados através de análises de tipo químico ou físico, que não são realizáveis na reprodução; os da segunda são objeto de uma tradição que deve ser prosseguida a partir do local onde se encontra o original.<sup>157</sup>

Evgen Bavčar explica o que, para ele, o que o texto pode fazer pela imagem: *para mim, linguagem e imagem estão ligadas, isto é o verbo é cego, mas é o verbo que torna visível. Sendo cego, o verbo torna visível, cria imagens graças ao verbo, temos as imagens. Atualmente, as imagens se criam por si mesmas deixaram de ser o resultado do verbo, e isso é muito grave. É preciso que haja um equilíbrio entre verbo e imagem. Por exemplo, Michelangelo não viu Moisés! Ele não foi segui-lo no Monte Sinai. Não viu como o Decálogo foi lançado sobre o bezerro de ouro. Mas leu o texto.*<sup>158</sup> Evoco, aqui, o personagem bíblico, Tomé<sup>159</sup>, que necessitou “ver”, para “crer”. Ele necessitou do sentido do “tato”, para acreditar.

156- *Ibidem*.

157- BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica*, in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e política*. Relógio D'Água, Lisboa, 1992.

158- *Ibidem* nota 148.

159- Bíblia Católica: São João, 20, 27. <<http://www.bibliacatolica.com.br/biblia-ave-maria/sao-joao/20/#.U7uFUfldWS0>>

#### 4. Rodin além das esculturas e o polvo de Oki

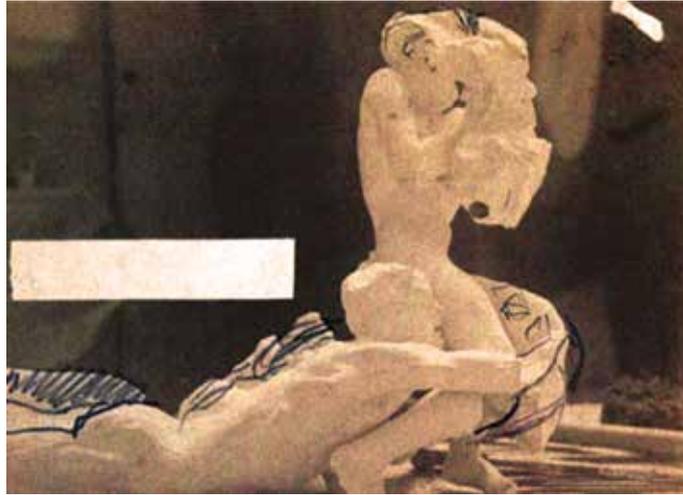
Foi com uma *virada imagética* que me deparei ao visitar a exposição *Rodin, do ateliê ao museu*,<sup>160</sup> na Casa Fiat de Cultura (Nova Lima, MG- 13 agosto a 13 outubro de 2009)— o que me surpreendeu foram as inúmeras fotografias com anotações e interferências. Esse procedimento que até o momento acreditava ser algo perdido em notas dos artistas, ou mesmo nos meus procedimentos como artista ao marcar e rabiscar sobre imagens revelava uma consciência de como a fotografia desde seu início, foi uma ferramenta importante entre a tradição, a modernidade e a contemporaneidade.

As representações clássicas no início da fotografia se utilizaram das fotos como instrumento em substituição aos modelos vivos, como no caso de Louis-Camille d'Olivier, que fundou a *Sociedade Fotográfica* em 1853, cuja produção era uma série de nus para artistas, ou simplesmente para uso do devaneio leviano.

Aqui não entro na discussão deste valor, já que ele foi incorporado aos procedimentos e técnicas de vanguarda, mas onde a fotografia faz esta relação real e virtual nos campos inteligíveis e sensíveis da produção artística tanto figurativa quanto abstrata. Gostaria de me ater nestes registros dentre as categorias disponíveis, as intenções, a ocultação ou revelação deste primeiro procedimento. *“Ao fotografar, o fotógrafo salta de região para região por cima de barreiras.”*<sup>161</sup> Este *carimbo* do olhar não é a única garantia de um valor artístico. Como, então, na exposição de Rodin, percebi uma grandiosidade que iria além do registro do ateliê e das esculturas? Como suas anotações, às vezes como ruídos, poderiam nos contar uma história de relações entre fotografia e arte?

160- Essas poucas palavras sintetizam aquilo que Rodin criticava na imagem fixa: sua forma de impor uma única visão, sua incapacidade de captar o movimento e sua dificuldade para expor o modelado das esculturas. Apesar das reticências expressas na frase, em 1880 o escultor abriu as portas do ateliê para fotógrafos locais, amadores, editoras especializadas em retratos e fotógrafos artistas, que produziram diferentes interpretações de sua obra. É essa diversidade de pontos-de-vista, buscada e encorajada por Rodin, que apresentamos aqui, a partir da seleção de algumas das 7 mil imagens colecionadas em vida pelo escultor. Os bronzes e o mármore apresentados nesta exposição ressaltam a riqueza do diálogo entre escultura e fotografia. [Hélène Pinet-Curadora da Exposição e Coordenadora científica da coleção de fotografias. Responsável pelo setor de pesquisa, documentação, biblioteca e arquivos do Museu Rodin.]

161- FLUSSER, Vilém- *Filosofia da Caixa Preta*, p. 30.



Fonte: Reprodução.

**Fig.49 Anônimo - Mercure [Mercurio] C. 1889-** Albúmen- intervenção a bico de pena e tinta violeta 10,5X13,6cm.  
Museu Rodin Paris.

Ao argumentar a autonomia dessas imagens em relação às outras linguagens da arte, tento revelar que estes registros têm sua especificidade, e que muitos artistas, ao perceber esta importância, descartaram a fotografia como intermediária e assumiram este caráter simbólico e narrativo que trouxe outra materialidade aos objetos de arte.

Se a realidade natural (registro fotográfico) e a realidade artificial (a Arte) possuem vantagens que se inter-relacionam, o presente projeto tende a ser uma investigação de como a fotografia deixa de ser *intermediária*, para ser o *meio*. Ao longo de uma longa tradição, é na arte contemporânea que se deflagra abertamente o uso da fotografia como ferramenta.

*Rodin, do ateliê ao museu* apresentou um tema relevante não só em seu processo como também para a própria arte moderna: a importância da fotografia. A exposição, organizada em parceria com o *Museu Rodin*, em Paris, reuniu 22 esculturas e 194 imagens que refletem a relação de fato intensa entre o artista e seus fotógrafos. Rodin começou a registrar suas obras e seu ateliê em 1880, quando esse procedimento tornava-se mais maduro, após 40 anos de experimentação.

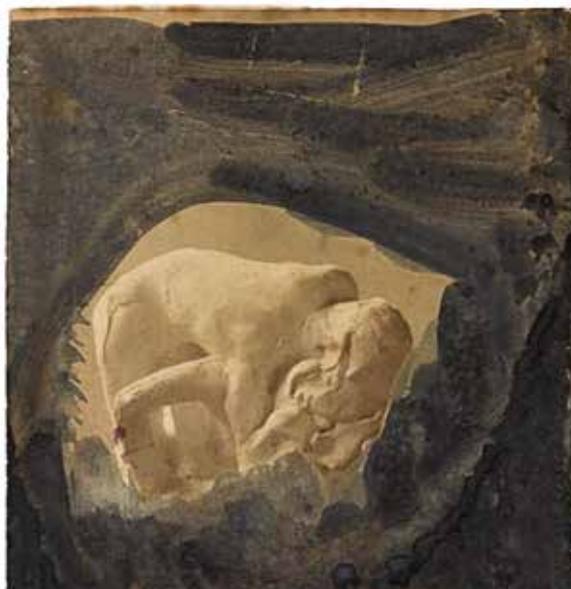
Em seus arquivos, foram descobertas nada menos do que 25 mil fotografias, sendo que 7.000 delas foram encomendas do próprio Rodin. Por tudo isso, pode-se entender como



Fig.50 Intervenção em fotos das esculturas de Rodin - Reprodução Folha de São Paulo

mesmo os fotógrafos se interessavam em registrar as esculturas de Rodin, um objeto mais simples de trabalhar, quando eram necessários alguns minutos para conseguir registrar uma imagem com foco. Desde 1896, o artista *exibia suas esculturas junto de fotografias*, o que comprova a importância que Rodin dava a estas últimas. Um dos exemplos mais significativos disso é o painel com 71 fotos de Eugène Druet expostas da mesma maneira como o artista e seu fotógrafo o fizeram em 1900, em sua exposição na *place d'Alma*. Composto por imagens ora repetidas, ora realizadas por ângulos distintos, esse painel é um testemunho de que Rodin não via a fotografia somente como um registro, mas como algo mais complexo.

Nos tempos modernos, que se firmavam na virada do século 19 para o 20, quando Rodin realizou tal exposição, a aceleração dos processos de reprodução e *circulação* era essencial, e a fotografia, um de seus meios mais eficazes. Rodin era tão consciente do papel crescente desse processo e do eventual prejuízo que ele poderia causar, que tinha contratos de exclusividade com os fotógrafos com quem trabalhava, controlando seu modo de fazer. No contrato assinado com Ernest Bulloz, um dos presentes na mostra, ele manteve para si “a direção artística da reprodução de suas obras no que tange à iluminação e à forma de exposição”. O percurso da mostra, então, apresenta os vários fotógrafos de diversas nacionalidades que trabalharam com Rodin num sistema de real



Fonte: Reprodução.

Fig.51 Intervenção em fotos das esculturas de Rodin - Reprodução Folha de São Paulo

parceria, como Eugène Druet, seu favorito, Bulloz, que o sucedeu, e os experimentais ingleses Stephen Haweis e Henry Coles, que gostavam de registrar as esculturas no momento do pôr do sol.<sup>162</sup>

Este episódio da parceria de Rodin junto aos fotógrafos nos traz a frequência como as obras são entendidas por nós. Não é o misterioso, é o fato de continuarmos a apreender obras que foram lançadas por gerações muito precedentes à nossa, e de, ainda hoje, prosseguirmos a produzir incessantemente imagens. Na produção desta ou daquela imagem, existe um grande alargamento temporal, que, ainda assim, não extinguiu a nossa disposição em abismar-se. O vazio que se produziu entre nosso conhecimento de fatos, nosso olhar efêmero sobre nossa própria história, ou a história das imagens. O argumento antirromântico da imagem que deu margem a diferentes pensamentos que se seguiriam ao ensaio *A obra de arte no período de sua reprodutibilidade técnica*, de Walter Benjamin. O texto de Benjamin, foi por muito tempo, uma admirável crítica e deferência do resultado da propagação de imagens resultadas dos meios técnicos de reprodução no âmbito da arte. A fotografia, para Benjamin, foi um meio que seguramente consentiu a difusão de uma grande quantidade de cópias retiradas a partir de uma única peça de arte. A dificuldade era que, ao fazer isso, a reprodução de uma obra de

162- CYPRIANO, Fábio. Mostra resalta importância que escultor dava à fotografia. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, São Paulo, domingo, 01 de novembro de 2009. <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0111200917.htm>, última consulta em 09 de setembro de 2012, 11h12.

arte retirava aquilo que Benjamin acreditava ser a sua *aura*, o sagrado do original, sua unicidade.

Diz Benjamin que, *em sua essência, a obra de arte sempre foi reproduzível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão das obras, e finalmente por terceiros, meramente interessados no lucro. Em contraste, a reprodução técnica da obra de arte representa um processo novo, que se vem desenvolvendo na história intermitentemente, através de saltos separados por longos intervalos, mas com intensidade crescente.* E sobre a autenticidade afirma que *mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra. Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as relações de propriedade em que ela ingressou. Os vestígios das primeiras só podem ser investigados por análises químicas ou físicas, irrealizáveis na reprodução; os vestígios das segundas são o objeto de uma tradição, cuja reconstituição precisa partir do lugar em que se achava o original.*<sup>163</sup>

No ensaio de Benjamin, copiar uma obra fotograficamente não seria apenas dizer que aquela cópia não era o original, mas também dizer que ela era a própria negação da obra. Rodin, no início da fotografia, indisposto a todas estas características, não só a acatou, bem como colocou-as lado a lado numa exposição de sua obra.

Este efeito relacional adquirido pela cópia sobre seu original, para Rodin, é como se perpetuasse sua obra de arte. Aby Warburg, através do *Mnemosyne*, previa escrever um tipo de história da arte sem palavras, utilizando apenas imagens. Ver uma imagem reproduzida a partir de um original, é para o público e os estudiosos, a probabilidade de chegar mais perto daquilo que a obra de arte representa. Mais do que a palavra, a imagem reproduzida guarda circunscrições consideravelmente análogas e consegue estabelecer com o original uma relação muito mais próxima.

163- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. In *Magia e técnica, arte e política - ensaios sobre a cultura*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987. Pag. 166/167.

A arte existe hoje num estado de pluralismo: nenhum estilo ou mesmo modo de arte se mostra dominante, e nenhuma posição crítica é ortodoxa. No entanto, esse estado também é uma posição, e essa posição também é um alibi. Como condição geral, o pluralismo tende a absorver o argumento - o que não quer dizer que não promova antagonismo de todos os tipos. Só se pode começar por um descontentamento com esse *status quo*: pois num estado pluralista a arte e a crítica tendem a se dispersar e portanto a se tornar impotentes. Um desvio mínimo é permitido apenas para resistir a essa mudança radical, e é esse conformismo sutil que deve ser desafiado.<sup>164</sup>

No filme *Ok-hui-ui Yeonghwa (O Filme de Oki, de Hong Sang-Soo, 2010)* no episódio *Após a Tempestade de Neve*, depois de uma aula que não aconteceu devido a uma grande tempestade, o professor recebe dois alunos: Oki que havia sido sua amante e o rapaz (Jingu) que agora era o namorado de Oki. O professor resolve, depois de uma conversa existencialista com os dois alunos, desistir de ser professor durante um diálogo com um colega da universidade. Sai para almoçar. Ele come polvo, mas o polvo não lhe cai bem. Caminhando pela neve, ele tem ânsia de vômito. O polvo é lançado para fora. Enquanto ele se afasta, a câmera aproximou-se em *close* do polvo que está na neve. O polvo ainda se mexe, não foi digerido. Este talvez tenha sido o mal-estar no professor a causa de seu desconforto.

Não existe uma demarcação muito aparente entre o filme e o filme dentro do filme neste longa-metragem de Hong Sang-soo. Os quatro curtas, ou o que quer o diretor quer que entendamos como tal, que compõem a estrutura de *O Filme de Oki*, conversam entre si, mas também existem de forma independente. Os mesmos atores interpretam os mesmos personagens em situações – e sob pontos de vistas – diferentes. O universo, assim como *O Dia em que Ela Chegar*, é o das pessoas que fazem cinema, o que empresta à obra um clima improvisado, de filme caseiro.

É como se o cinema repassasse tudo o que realmente importa para o diretor. É como se Sang-soo desejasse que seu dia fosse só cinema. *A narrativa, “como na vida”, acontece em recortes, oferecidos em cada capítulo, e estabelece os personagens em categorias que não*

.....  
164- FOSTER, Hall. *Recodificação. Arte, Espectáculo, Política Cultural*. Pág. 33.

*obedecem a uma lógica específica. No terceiro curta, um deles, o professor, é interrogado sobre a vida, o mundo e o amor, e suas respostas refletem a mesma desilusão do cineasta.*

*No quarto e último ato do filme, que é o título do longa e fecha o ciclo das histórias e da proposta, Oki, a estudante de cinema, nos apresenta as diferenças entre os dois homens com que está romanticamente envolvida. Nele, Sang-soo, o diretor de cinema, contrapõe as cenas em que Oki repete um mesmo trajeto com cada um de seus interesses amorosos. O momento em que as duas histórias se encontram é o momento em que a personagem percebe que a decisão, que parece estar tomada, não depende apenas dela.<sup>165</sup>*

O fenômeno das fotografias de Rodin e as leituras de *O Filme de Oki* implicam inúmeras reflexões. Porém, o que mais se aproxima de nossa alegoria são as percepções da migração de valores e registros que se interpõem.

O acervo fotográfico que comenta as esculturas trata, de forma cronológica, das etapas provisórias da criação das esculturas de Rodin. A natureza fluida dos personagens no *O Filme de Oki* e suas histórias e relacionamentos são sutilmente diferentes em cada curta-metragem (como as anotações em cada foto das esculturas) e nos trazem uma experiência única e inquietante, reforçada pela frieza geral do filme. Em muitas fotos, o escultor deixou anotações, títulos e rabiscos. Revela, assim, parte de seu processo criativo. O segmento final do filme, construído com as "anotações", coloca os acontecimentos em perspectiva e nos surpreende. Com sagacidade, visualidade naturalista e seca, cria um *insight* psicológico. Hong investiga os sonhos e as ilusões da juventude e da idade.

Podemos afirmar que as fotos anotadas de Rodin, e as sequências em camadas do filme, criam uma metalinguagem que nos afasta do lugar-comum.

---

165- Ver Resenha em: Filme do Chico Resenha in <http://filmesdochico.uol.com.br/o-filme-de-ok/>, ultima consulta 11.set.2013, 17H41.

## 5. Gênesis: dissolvendo as trevas

No princípio era a Imagem. A vida estava na Imagem à luz que resplandece nas trevas. A história da criação encontrada no livro do Gênesis narra um começo sobrenatural para a Imagem. Neste princípio, foi criado o homem: *façamos o homem à nossa Imagem, conforme a nossa semelhança*. Comer dos frutos da árvore do conhecimento seria a extinção. O homem come os frutos e *seus olhos foram abertos*. Assim, expulsa a Imagem que foi feita à semelhança de Deus, buscando seu próprio destino.

No livro sexto da *República*<sup>166</sup>, Platão debruça-se sobre o problema, definindo “imagem” como [...] *primeiramente [as] sombras depois [os] reflexos que se vêem nas águas ou na superfície dos corpos opacos, polidos e brilhantes, e a todas as representações semelhantes*. Mais tarde, a retórica medieval define imagem como *aliquid stat pro aliquo*, algo que está no lugar de outra coisa, apontando já para algo que pode ser fabricado.

Deveria, no entanto, distinguir-se entre a opinião de Baudrillard e o seu tema. O receio de que nas imagens, por nós próprios produzidas, se desvaneça a diferença entre imagem e facto, hoje em dia, tornou-se geral. Implica igualmente o discurso sobre a idolatria. Afirma Vilém Flusser que as imagens já não são janelas, que “em vez de representarem o mundo, na verdade, o alteram”, até que o homem, em vez de as decifrar criticamente, as projecta no mundo “indecifradas”. “Esta inversão da função imaginal pode apelidar-se de idolatria”.<sup>167</sup>

*Blue* é o décimo segundo e último filme do diretor Derek Jarman, lançado quatro meses antes da sua morte devido a complicações relacionadas com a SIDA. Tais complicações deixaram-no parcialmente cego no momento do lançamento do filme. Este filme foi o seu último testamento como cineasta e consiste numa única e saturada cor azul, preenchendo a tela. Como pano de fundo, uma banda sonora no qual Jarman e alguns dos seus atores favoritos fazem uma narração e descrevem a sua vida e as suas visões.

Reflexões pessoais sobre a arte, a poesia, a memória, o tempo e a morte.

166- PLATÃO, *A República*.

167- BELTING, *A Verdadeira Imagem*, p. 21



Fig.52 Fotograma *Blue*, Derek Jarmam

Trago este filme para esta discussão sobre a imagem porque os olhos saturados pelo azul, como os olhos de um cego, blindados por uma película azulada, retiram, desta cor azul, imagens que vão muito além de registos fotográficos e de encenações cinematográficas. Esta é a maior prova de que a Imagem Emancipada já não pertence à categoria dos registos mecânicos e nem é apenas uma ilustração de factos (reais ou não) ou das fantasias e previsões dos artistas. No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. Ele estava no princípio com Deus. Todas as coisas foram feitas por ele, e sem ele nada do que foi feito se faria. Nele estava a vida, e a vida era a luz dos homens. E a luz resplandece nas trevas, e as trevas não a compreenderam.

O filme termina com as palavras: *Com o tempo, ninguém se lembrará do nosso trabalho e a nossa vida passará como os rastros de uma nuvem que é dispersa como o nevoeiro, perseguido pelos raios do sol. O nosso tempo é a passagem de uma sombra E as nossas vidas correrão como faíscas numa palha. Eu deixarei uma espora de jardim, Azul, sobre o seu túmulo.*<sup>168</sup>

168- JARMAN, Derek. *Blue* (1993 film). Texto completo em: <http://www.evanizer.com/articles/blue/index.html>. Última consulta em 03 de outubro de 2012. [In time,/No one will remember our work/ Our life will pass like the traces of a cloud/And be scattered like/Mist that is chased by the/Rays of the sun/For our time is the passing of a shadow/And our lives will run like/Sparks through the stubble./I place a delphinium, Blue, upon your grave]

A cor azul foi o mote que criei para uma pintura — realizada para uma mostra de que participei — chamada *Inútil Paisagem* foi uma parceria com o poeta e hoje doutor em Estudos Linguísticos da Faculdade de Letras-UFMG, Bruno Zenóbio. Ao Bruno cabia uma proposta sobre a materialidade da palavra, que ele chamou de *Simulacra*. Eram experiências linguísticas que se constituíam em jogos de representações.

Bruno apresentou grandes poemas plotados em tamanho A1. A montagem era seca, sem grandes pretensões. O conjunto do trabalho dele e meu recebeu o nome de *Pretextos*<sup>169</sup>, nome da exposição.

A exibição aconteceu na Galeria Genesco Murta no Palácio das Artes, um espaço enorme; solucionei esta questão fazendo uma antecâmara escura que precedia ao trabalho do Bruno — vale lembrar que não consistiam de “objetos de arte”, mas de experimentações linguísticas, uma produção literária efêmera, uma vez que as reproduções foram destruídas.

Depois da obra de Bruno chega-se ao espaço intitulado *Inútil Paisagem*. Consistia de uma entrada com o “homenzinho” ícone da AOL. Depois, uma meia sala pintada de azul, com uma pintura que descreverei mais adiante, e luz negra. Um poema. Vários postais que eram desdobramentos da pintura e seis desenhos recortados em vinil colocados diretamente na parede.

---

169- SEBASTIÃO, Walter. *INSTALAÇÕES SEMIÓTICAS* in Estado de Minas, Caderno Cultura, pág. 4, 17 dezembro de 2001. [Um experimento, construído deliberadamente sobre os limites entre o verbal e o não verbal, de olho na expansão da linguagem, é o que propõe a exposição *Pretextos*, com obras de Sebastião Miguel e Bruno Zenóbio, que vai ser aberta hoje, no Palácio das Artes. A proposta trabalha, basicamente, com instalações, mas também com motivos da pintura, do desenho e da poesia. O campo em questão pontua desde a reutilização de imagens até a procura por campos inéditos para a expressão. Um tema recorrente nas obras de Sebastião Miguel é a questão da paisagem, vista a partir das relações entre o virtual e o real, do postal com aforismas e de uma decupagem de seus elementos constitutivos. É a estreia do autor no campo das instalações, e ele explica que se vale desta expressão por considerar que a pintura (“um ato de resistência”) precisava de um ambiente - “só quadros na parede, em minha opinião, não tem muito sentido”, afirma. As obras, que levam o nome de *Inútil Paisagem*, pontuam ainda os temas do espaço e do pensamento, “com ironia, mas colocando coisas que considero importantes”, avisa. O autor defende a necessidade da reciclagem “de todos e em todos os sentidos”. Bruno Zenóbio trabalha com textos de várias origens. Considera as obras jogos de linguagem, “poesia semiótica”, diz, usando conceito da professora Vera Casanova. Em cena, está “a concretude da palavra que não está presa ao suporte abstrato da escrita, que é a o papel em branco. A letra não pode se prender ao território da academia; a forma e a cor não podem se prender ao espaço da galeria”, defende o autor, que se considera “um artista da cultura e não de um território específico dela”. Avisa que os trabalhos são “uma tentativa de levar a linguagem até seus limites e propor outras estruturas de imagem. Ainda há muito por se fazer”, argumenta, criticando quem acha que tudo já foi feito. (WS) Instalações e poesia semiótica de Bruno Zenóbio e Sebastião Miguel. Galeria Genesco Murta do Palácio das Artes, Av. Afonso Pena, 1537, Centro. 17 de dezembro Até 20 de janeiro de 2001, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.



Fonte: Reprodução.

Fig.53

(Estas imagens, algumas retiradas de um sitio onde se encontram logotipos de multinacionais, carregam sentidos duplos, na verdade estava mais interessado na simbologia “arcaica” do que no sentido imediato que convida ao consumo. *Camelo* - é comumente considerado símbolo da sobriedade e de caráter difícil. É o atributo da temperança. *Cavalo*- Força e rapidez: estas são as qualidades que se atribui ao cavalo. *Monte* - ou montanha, o simbolismo é múltiplo, prende-se à altura e ao centro, transcendência. *Reciclar*, processos de mudança ou tratamento para reutilização. *Portal*, local de passagem entre dois estados, entre dois mundos, entre o conhecido e o desconhecido. *Rosa*, designa uma perfeição acabada, uma realização sem defeito).

A pintura em questão era uma representação do Monte Fuji que retirei em um site na Internet onde este monte é filmado e colocado *online* durante as 24 horas. Captei um *frame* de um amanhecer enevoado. A partir dessa imagem, realizei a pintura em tons de azul. Abaixo, à esquerda, reproduzi o “homenzinho” da AOL em amarelo, uma seta branca como a de um rato, pronta para clicar, e a palavra em inglês “Flee”<sup>170</sup>, ou seja “fugir”. Uma referência literal a imagem “O Fuji”.

Instaurei uma classificação espontânea, já que na minha pintura, realizada tradicionalmente, óleo sobre linho, desloquei ícones do mundo virtual, jogando semanticamente com a sonoridade dos idiomas. Leitura que desdobrei nos postais que ficavam ao alcance das mãos. Todo visitante poderia retirá-los e levá-los como souvenir. Atrás da mesma imagem repetida, imprimi um aforismo diferente. Este mesmo aforismo que estava no verso do postal também estava afixado na parede. Em alguns momentos ou horas, as imagens multiplicadas se transformavam em outra paisagem: uma paisagem de palavras, um embaraço na memória do espaço criado. Um

170- *Run away, escape, fly.*

livro desdobrado de frases feitas, que seria recomposto com as mesmas imagens repetidas, até que um próximo gesto pudesse revelá-las novamente em sua imobilidade.

Neste jogo de dissimulações, o que me interessava era a presença de uma imagem do “mundo distante”: O Monte Fuji como algo longínquo e inacessível, do outro lado do mundo.

Toda esta reflexão me lembra o professor Stéphane Huchet em uma aula expositiva nos falando de São Tomaz de Aquino: *É um caminho no horizonte da imagem. Caminhar na imagem da imagem*.<sup>171</sup> Não sei ao certo, mas as reflexões sobre o *semelhante e o dessemelhante* pairaram sobre a minha lembrança desta pintura.

Quando o visitante retornava para casa com sua reprodução, que não é uma foto da pintura, mas o estudo original que se tornou a pintura, ficava imaginando o lugar em que o “meu monte” iria ocupar: dentro de um livro? Jogado em um lixo? Emoldurado e colocado na parede? Qual seria o significado daquele aforismo para aquela pessoa? Que repercussões teriam aquelas palavras?

Afinal, se estamos diante de um impulso cooperativo por meio do qual a leitura realizaria o sentido da obra, como devemos entender essa “interferência autoral” do leitor? Qual é, finalmente, o campo da interpretação?

Um bom exemplo desta controvérsia aparece no debate travado entre o semiólogo italiano Umberto Eco e o filósofo francês Jacques Derrida acerca dos limites do processo interpretativo. Podemos dizer que, de certa maneira, tal controvérsia já é um exercício de interpretação acerca de uma célebre frase de Paul Valéry: “Il n’y a pas de vrai sens d’un texte» (não há verdadeiro sentido de um texto).<sup>172</sup>

171- Aula expositiva do dia 28-XI-2003- "Imagem/ representação /presença" – UFMG. [HUCHET, Stéphane Denis Albert René Philippe.. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq - Nível 2. Pesquisador do CNPq, Bolsa em Produtividade. Membro do Comitê Brasileiro de História da Arte. Professor Associado IV na Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais. Pós-doutorado na França (supervisão Prof. Jean-Marc Poinot, Université de Haute-Bretagne, Rennes II) sobre o tema: Documentar a arte, uma investigação sobre os espaços e suportes de apresentação, documentação e construção da memória da arte (2008-09). Doutorado em Histoire et Théorie de l'art, Formation "Formes, Signes, Représentation", Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (1990). Mestrado em Artes, Université de Paris I (Panthéon-Sorbonne) (1984). Graduação em Histoire, Université de Haute-Bretagne (1981), em Histoire de l'art et archéologie, Université de Paris IV (Paris-Sorbonne) (1982). Publicou os seguintes livros: Fragmentos de uma Teoria da Arte, (Stéphane Huchet, org.) São Paulo: Edusp, 2012 Intenções Espaciais. A plástica exponencial da arte (1900-2000), Belo Horizonte: C/Arte, 2012 Castaño. Situação da Pintura, Belo Horizonte: C/Arte, 2006 Le tableau du monde. Une théorie de l'art des années 1920, Paris: L'Harmattan, 1999. Foi Coordenador do Núcleo de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo de sua Escola no período 2001-03. Foi Chefe do Departamento de Análise Crítica e Histórica da Arquitetura e do Urbanismo da mesma entre 2006 e 2008 e o 2012-14. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em História, Teoria e Crítica das Artes, atuando principalmente nos seguintes temas: arte contemporânea, práticas espaciais tanto artísticas quanto arquitetônicas. 172- RABENHORST, Eduardo R. Sobre os limites da interpretação. O debate entre Umberto Eco e Jacques Derrida- PRIM@ FACIE – ANO 1, N. 1, JUL./DEZ. 2002

Este mesmo trabalho posteriormente foi apresentado no Museu Metropolitano de Curitiba na exposição coletiva “Conduta da Imagem” (Grupo Linha Imaginária). Mas a pintura já estava deslocada dos postais. Lá só foram apresentados 33 postais (em Belo Horizonte foram 99) e sem a presença da pintura. Em Curitiba, o procedimento também foi alterado, pois não havia substituições para a retirada dos postais, somente os aforismos e um 34º postal como lembrança da imagem retirada por quem chegou ali primeiro. Os visitantes posteriores só podiam contemplar *alegorias* e criar outras imagens com aquelas palavras. Nada concreto: um amontoado de frases, uma vaga lembrança de já ter lido aquilo em algum lugar.

Nenhuma *figura*, da mesma raiz de *fingere, figulus, fictor e effigies*.<sup>173</sup> Esta imaginação que, para a mesma imagem, outra frase obstante não poderia ser mais apreendida, pois o postal restante e deslocado apenas se configurava como uma menção sem sentido. Após a retirada das imagens, descolava-se o aforismo. Sobrava apenas a máxima como expiação e julgamento.

Neste momento me contamina da parceria com Bruno, crio simulacros que vão se deslocando “no horizonte da imagem”. Pretextos para distribuição de uma imagem vinculada a máximas que podem estar em qualquer lugar: numa citação erudita, na “Folhinha do Sagrado Coração”, em um diário adolescente.

O Monte Fuji e a erudição, longes do cotidiano, redistribuídos como coisas iguais — mas cada frase diferencia a imagem, pois as associações são múltiplas.

E cada frase se torna a mesma ao se colar na “mesma imagem”.

Não se poderá argumentar então, diz Gombrich- que quando a grande maneira clássica da pintura narrativa morreu de morte natural no século XVIII, foi essa nova função da arte que levou a pintura de paisagens ao primeiro plano e compeliu o artista a intensificar a busca de verdades particulares?<sup>174</sup>

173- AUERBACH, *Figura*, p.13.

174- GOMBRICH, *Arte e Ilusão*, p. 155.

O espaço amplo, a distância como formas de reflexão. Mas em “Inútil Paisagem” a imagem original do amanhecer no Fuji<sup>175</sup> são projeções deslocadas de tentar apreender e representar a realidade.

Muito longe da proposta de Alberti em seu *Da Pintura*<sup>176</sup> onde ele pressagia: *O que vier depois de nós- se houver alguém de empenho e engenho maior que o nosso- esse, segundo creio, fará pintura absoluta e perfeita.*

Na teoria da Obra Aberta, Umberto Eco define a arte como uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados em um só significante. Este conceito de obra de arte inaugura a chamada abertura de primeiro grau. Por outro lado, a noção de poética como programa operacional proposto pelo artista corresponde ao projeto de formação de determinada obra. Os graus de abertura da obra servirão para equacionar a participação.

Nesta busca de interações para aquilo que chamei “paisagem”, deparei-me com o trabalho do fotógrafo Duane Michals.

Duane Michals é um fotógrafo principalmente atrelado ao código fotográfico, um articulador das possibilidades instaladas aos dispositivo da prática fotográfica. Suas séries fotográficas ou mesmo alguns instantâneos são sempre uma inserção no mundo da narrativa propriamente fotográfica e da significação imagética na montagem, nas quais nada é fortuito ou insignificante. E, mesmo quando o fortuito é aprisionado no tempo fotográfico, torna-se tão explícito que nos engana na sua relação com outros elementos da narrativa, e somente o fotógrafo pode-nos dizer o que foi fortuito na fotografia. Em algumas fotografias, o próprio Duane Michals diz que *aconteceu um acaso*, mas devemos entender esse acaso dentro de um jogo lúdico propiciado pelo fotógrafo dentro do próprio código.<sup>177</sup>

175- <http://www.city.fujiyoshida.yamanashi.jp>

176- ALBERTI, *Da Pintura*, p-140.

177- TACCA, Fernando de (Resenha: " The Essential Duane Michals". Texto de Marco Livingstone Thames and Hudson Ltd, London, 1997. <http://www.studium.iar.unicamp.br/zero/1.htm>, última consulta em 02 de julho de 2014, 10h16.

Duane, tem uma série de fotografias chamada *Take one and see Mt. Fujiyama*. Na qual a ereção do artista sobre os lençóis lembra o Monte Fuji nevado.

Percebi então que neste *caminhar na imagem da imagem* estava mais próximo da emancipação da Imagem.



Fonte: Reprodução.

Fig.54 Take one and see Mt. Fujiyama, and other stories by Duane Michals.

Olhemos com calma o *Ephraemi Codex*:



Fonte: Reprodução.

**Ephraemi Codex**, agora na Biblioteca Nacional de Paris, tendo sido trazido do Oriente para a Itália no início do século XVI, e levado da Itália para Paris pela rainha Catarina de Médici. Este manuscrito é um exemplo proeminente de um destino que se abateu sobre muitos livros antigos, na Idade Média, antes da introdução do papel na Europa. Quando pergaminho tornou-se escasso, um escriba, que era incapaz de obter uma quantidade suficiente de que era capaz de levar algum manuscrito em que ele dava pouco valor, lavar ou raspar a tinta tão bem quanto ele podia, e, em seguida, escrever o seu livro sobre o pergaminho, assim, parcialmente limpo. Manuscritos assim tratados são chamados palimpsestos, a partir de uma palavra grega que implica a remoção da escrita original. O Codex Ephraemi é um palimpsesto, e seu nome vem do fato de que a escrita posteriormente inscrito sobre seu pergaminho (provavelmente no século XII) é composto pelas obras de Santo Efrém da Síria.

**Fig.55** Descrição e imagem de "Nossa Bíblia e os Manuscritos antigos" por Sir Frederick Kenyon (1895 -. 4 Ed 1939) Página 142 e placa XVIII. (Página seleção ilustrado: 22,5 x 18cm Página- tamanho- . 30,5 x 24 centímetros)

O manuscrito original continha toda a Bíblia grega, mas apenas folhas espalhadas dele foram usadas pelo escriba de obras de *Santo Efrém*, e o restante foi provavelmente destruído. Apenas 64 folhas ficaram do *Antigo Testamento*; do *Novo Testamento* há 145 (de 238), contendo porções de todos os livros, exceto um Tessalonicenses e dois de João.

É escrito em letras unciais<sup>178</sup> médias, as páginas medem 30 por 21 cm (aproximado) e com apenas uma coluna na página. As seções *Eusebianas* e a divisão em capítulos

178- Uncial é uma grafia particular dos alfabetos latino e grego, utilizada a partir do século III ao século VIII nos manuscritos, pelos amanuenses latinos e bizantinos. Posteriormente, do século VIII ao século XIII, foi usada sobretudo nos títulos, capítulos ou seções de livros, sendo gradativamente substituída pela minúscula carolina. Constituíam-se de letras grandes, arredondadas que, mesmo conservando a forma das maiúsculas, já prenunciavam as minúsculas carolinas. É por excelência a grafia dos codex adaptada à pena. Com o advento da imprensa, desapareceu definitivamente do uso corrente. Os manuscritos unciais (escritos em koiné maiúsculo) destacam-se em relação aos manuscritos na escrita cursiva (escritos em minúsculas) devido principalmente ao fato de serem mais antigos e portanto mais próximos dos originais "autógrafos". Suas letras eram bem juntas umas das outras a fim de economizar espaço no pergaminho. Há pelo menos 170 porções de unciais no Novo Testamento, sendo 44 delas escritas em folhas de pergaminho e não em rolos de papiro. (Wiki)

aparecem nos *Evangelhos*, mas não há vestígios de divisões nos outros livros. A escrita é geralmente aceita como sendo do quinto século, talvez um pouco mais tarde do que o *Codex Alexandrinus*, e dois corretores deixaram sua marca sobre o texto, o primeiro no século seis, e outro no nono. Claro que vai ser entendido, em referência a outros manuscritos, assim como este, que as leituras de um corretor precoce podem ser tão valiosas quanto as do próprio manuscrito, uma vez que eles devem ter sido tirados de outros exemplares, talvez não menos antigos então existentes.<sup>179</sup>

Esta pequena página que são *letras-imagens* e que substancialmente foi alterada evidencia virtualmente uma acepção de fuga, de apagamento e de vazio. O mesmo que *Carrie Mathison*<sup>180</sup> tentou ao sobrepor imagens. No vazio ela *leu* outra escrita que correspondia a uma outra realidade que foi sobreposta pelo movimento e pelo virtual. Se conseguirmos escapar da generalização dos fatos, das imagens que nos são impostas, das posturas determinadas, poderemos passar para esta *terceira imagem, a imagem emancipada* que espera ser revelada.

Quando o biólogo marinho Roger Hanlon capturava uma cena no fundo mar, se surpreendeu, pois em um lugar onde aparentemente só havia pedras e plantas surgiu um polvo. Este, perseguido a todo momento, camuflava sua aparência a fim de ser oculto no ambiente. Hanlon, cientista no *Marine Biological Laboratory in Woods Hole*, estuda a camuflagem em cefalópodes - lulas, chocos e polvos. Eles são mestres da ilusão de ótica.<sup>181</sup> Esta similaridade visual entre um animal e o ambiente ao redor, que permite que o mesmo se oculte de predadores ou de presas, pode ser lida em alguns comportamentos visuais no mundo contemporâneo. Vende-se uma coisa como sendo outra. Ou usamos imagens como disfarce para um discurso que sabemos efêmero. Ou mesmo, ao contrário, afirmamos em imagens aquilo que estamos a dizer em palavras.

De fato, assinala Martine Joly, a utilização das imagens se generaliza e, contemplando-as ou fabricando-as, todos os dias acabamos sendo levados a utilizá-las, decifrá-las,

179- In <http://www.katapi.org.uk/BibleMSS/master.html?http://www.katapi.org.uk/BibleMSS/Ch7.htm#C>, última consulta em 12 de setembro de 2013, 1h11.

180- *Homeland*- TV series.

181- <http://zip.net/bvkVRG>, ultima consulta em 12 de setembro de 2013, 14h17.

interpretá-las. Uns dos motivos pelos quais elas podem parecer ameaçadoras é que estamos no centro de um paradoxo curioso: por um lado, lemos as imagens de uma maneira que nos parece totalmente *natural*, que, aparentemente, não exige qualquer aprendizado e, por outro, temos a impressão de estar sofrendo de maneira mais inconsciente do que consciente a ciência de certos iniciados que conseguem nos *manipular*, afogando-nos com imagens em códigos secretos que zombam de nossa ingenuidade.<sup>182</sup>

Martine Joly, no livro, *Introdução à análise da imagem*, traz uma história da Odisseia em que Proteu era um dos deuses do mar. Tinha o poder de adquirir todas as formas que desejasse: animal, vegetal, água, fogo. Usava particularmente esse poder para fugir dos que faziam perguntas, porque também tinha o dom da profecia. Embora certamente não exaustivo, o vertiginoso apanhado das diferentes utilizações do termo “imagem” lembra-nos o deus Proteu: parece que a imagem pode ser tudo e seu contrário visual e imaterial, fabricada e “natural”, real e virtual, móvel e imóvel, sagrada e profana, antiga e contemporânea, vinculada à vida e à morte, analógica, comparativa, convencional, expressiva, comunicativa, construtora e destrutiva, benéfica e ameaçadora. E, no entanto, essa “imagem” proteiforme aparentemente não bloqueia nem sua utilização nem sua compreensão. Em nossa opinião, isso não passa de uma aparência que destaca pelo menos dois pontos sobre os quais esta obra se propõe a refletir.

Para Joly, há dois pontos que devemos observar:

O primeiro ponto é que existe necessariamente um núcleo comum a todas essas significações, que evite a confusão mental. A nosso ver, só urna reflexão, por menos teórica que seja, pode ajudar a isolar esse núcleo e enxergá-lo um pouco melhor. O segundo é que, para compreender melhor as imagens, tanto a sua especificidade quanto as mensagens que veiculam, é necessário um esforço mínimo de análise. Porém, não é possível analisar essas imagens se não se souber do que se está falando nem porque se quer fazê-lo. E nisso, então, que vamos nos empenhar.<sup>183</sup>

.....  
182- JOLY, *Introdução à análise da imagem*, p.10.

183- *Ibidem*. p.27 e 28.

Ao aproximar o *palimpsesto*, a *camuflagem*, o *proteiforme* das imagens, percebemos que elas são um instrumento de comunicação entre as pessoas, mas também podem servir de instrumento de interferência entre o homem e o mundo. Poderíamos dizer também sobre estas imagens que elas são *miméticas*.

Arthur Danto nos esclarece que *a arte mimética surgiu na Grécia junto com a filosofia, um pouco como se a filosofia tivesse encontrado na primeira um paradigma para toda a gama de problemas a que a metafísica responde. Deve-se creditar à teoria antiga o mérito de ter compreendido corretamente a relação entre arte e realidade, e seu único erro ou estreiteza de visão residiu na suposição de que a representação se restringe a estruturas imitativas; por isso, a teoria da arte como representação não foi capaz de encontrar um lugar para as obras que apesar de terem propriedades representacionais eram claramente não miméticas*. Mas não há razão para condescendência, afirma Danto, *o fascínio da mimese é tão grande que até pensadores modernos, como Wittgenstein, foram levados a crer que para representar o mundo a linguagem precisaria retratá-lo no sentido literal*.

Para dar coerência à sua concepção. Wittgenstein foi obrigado a repensar o mundo como um conjunto de tacos, e portanto como dotado de uma estrutura de proposições possíveis de ser refletidas pelos ícones proposicionais. Mas como a linguagem assim concebida era uma linguagem idealizada e a forma lógica de suas frases era inequívoca, a pergunta sobre como nossas linguagens naturais poderiam representar o mundo não foi respondida. É possível ler as obras do último Wittgenstein como se oferecessem uma resposta a essa pergunta mediante a teoria de que a linguagem natural não representa em absoluto a realidade, de que ela tem um uso mas não um significado descritivo. E como se Wittgenstein jamais tivesse abandonado a teoria pictural da representação, que continuava a ser um modelo impossível, e o fracasso em conformar-se a esse modelo tornasse necessário refletir sobre que outra conexão poderia haver entre a linguagem ordinária e o mundo.<sup>184</sup>

Estas proposições, de qualquer forma são uma afirmação radical da opinião de que uma *imagem* é uma *semelhança*, não uma *imagem*. Mesmo Maimônides<sup>185</sup> admite

184- DANTO. *A Transfiguração do lugar-comum*, p.135.

185- Rabbi Moshe Ben Maimon (1135-1204), o RAMBAM, nasceu em Córdoba, na Espanha Islâmica, em 1135.

que a imagem é um *equivoco* ou *amphibolous*<sup>186</sup>, termo que pode se referir a “forma específica” (ou seja, a identidade ou “espécies” de uma coisa) ou “artificial” (a sua forma corpórea). Nossa compreensão da história das palavras tem sido orientada em torno da epistemologia empírica, tendemos a pensar mais o concreto, a aplicação material da palavra com seu sentido original, primitivo, porque temos um modelo de derivação de palavras a partir das coisas por meio de *imagens*.<sup>187</sup>

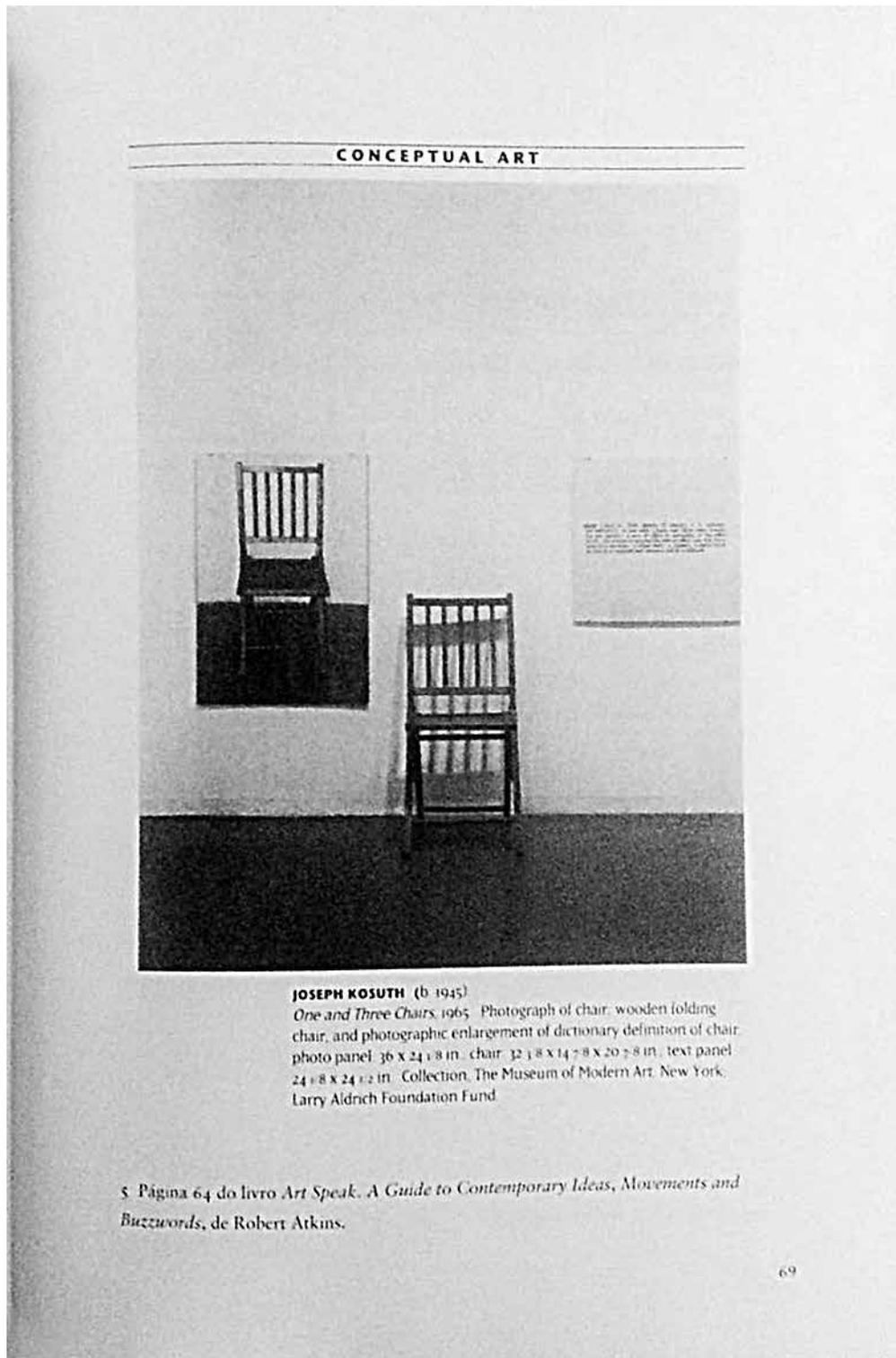
Belting anota que na instalação de 1965 em que se tornou célebre Kosuth, o artista, expôs *uma única cadeira três vezes: a cadeira real, a imagem da cadeira e a cadeira tal como é explicada no verbete do dicionário, a saber, a cadeira como princípio. A contraposição entre imagem e descrição é artilosa, pois visa igualar imagem e texto e a nivelar a diferença tradicionalmente reconhecida entre eles: também a imagem se reduz aqui a uma mera definição. Visto como um todo, o comentário prevalece sobre a obra, levando-a ao desaparecimento. Não obstante, a solução da tarefa impossível não é realizada com facilidade. O texto exposto, afixado na parede, ocupa o lugar de uma imagem que não lhe pertence.*

A instalação de Kosuth era uma tese que podia ter sido expressa em qualquer época, mesmo cem anos antes. Mas só poderia se apresentar como arte apenas uma única vez nos anos 60 - e está tão fortemente datada por esse ato que qualquer coisa semelhante exposta hoje como arte depararia com esse acontecimento de 1965. Assim considerada, a história da arte passa de repente a funcionar de maneira estranhamente incorpórea e arbitrária. Por isso deixei-me convencer a reproduzir a instalação de Kosuth, talvez inteiramente de acordo com seu sentido, não numa “foto original”, tal como pareceria se fosse montada hoje ou tal como parecia quando foi exposta pela primeira vez. Ao contrário, ela foi reproduzida segundo uma cópia do guia de arte de Robert Atkins, onde não designa mais a cadeira em sua trindade, mas algo totalmente diferente, um chavão da história da arte mais recente: a arte conceitual.<sup>188</sup>

186- Latim tardio *amphibolus*.

187- MITCHELL .W. J. T. *Iconology, Image, Text, Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.

188- BELTING, *Fim da História da Arte*, p.38.



Fonte: Reprodução.

**Fig.56** Pagina 69 do livro *Fim da História da Arte* de Hans Belting, que reproduz a página do livro *ArtSpeak : A Guide to Contemporary Ideas Movements and Buzzwords* de Robert Atkins.

No seu texto *A Arte depois da Filosofia* (1969) — *Art after philosophy*, que é um manifesto de Joseph Kosuth<sup>189</sup> ele define a natureza tautológica da condição artística, onde se ressalta a responsabilidade de cada artista pela leitura de seu próprio trabalho.

Para Kosuth, é necessário separar a estética da arte porque a estética lida com opiniões sobre a percepção do mundo em geral. Recordamos que, no passado, *um dos dois destaques da função da arte era seu valor como decoração*.

Assim Kosuth percebe, que, *qualquer ramo da filosofia que lidasse com a “beleza”, e portanto com o “gosto”, era inevitavelmente obrigado a discutir também a arte. Foi a partir desse “hábito” que surgiu a noção de que havia uma conexão conceitual entre a arte e a estética*. Afirma Kosuth que isso não é verdade.

Observa que essa ideia, até recentemente, nunca havia entrado em conflito de maneira drástica *com as considerações artísticas, não só porque as características morfológicas da arte perpetuavam a continuidade desse erro, mas também porque as aparentes “funções” da arte (representar temas religiosos, retratar aristocratas, detalhar arquitetura etc.) usavam a arte para encobrir a arte. Quando objetos são apresentados no contexto da arte, (e até recentemente os objetos eram sempre usados), afirma Kosuth que eles são passíveis de considerações estéticas assim como quaisquer objetos no mundo, e uma consideração estética de um objeto existente no reino da arte significa que a existência do objeto, ou o funcionamento em um contexto de arte, é irrelevante para o juízo estético*.

A relação da estética com a arte para Kosuth *não é diferente da relação da estética com a arquitetura, em que a arquitetura tem uma função muito específica, e o valor de seu projeto, o quanto ele é “bom”, está relacionado primordialmente ao desempenho de sua função*. Conclui, então *que juízos acerca de sua aparência correspondem ao gosto*.

189- Joseph Kosuth [Toledo, 1945] - Joseph Kosuth é um proeminente artista da tendência conceitual, aberta por Henry Flynt, músico e matemático que em 1963 publicou seu ensaio "Concept Art", na famosa coletânea *An Anthology* (organizada por La Monte Young). Para Flynt, assim como o som constitui o material da música, a linguagem instaura o sentido das artes visuais. Em fins dos anos 70, é Sol LeWitt quem publica seus "Parágrafos..." e "Sentenças sobre arte conceitual" (ver p.176 e 205). Mel Bochner, Dan Graham e Kosuth seriam outros importantes artistas a interessar-se pela relação entre arte e linguagem, assim como o grupo Art&Language, que terá em comum com Kosuth o fato de assumir o texto teórico como trabalho de arte. Kosuth estudou no Instituto de Arte de Cleveland e depois na Escola de Artes Visuais. Em 1967, fundou o Museum of Normal Art, onde realizou sua primeira exposição individual. No início dos anos 70, colaborou com várias edições de artistas, como a revista e o jornal *Avalanche*, sendo editor das publicações *Art-Language* e *The Fox*, "uma publicação da Fundação Art&Language". In FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (Org). *Escritos de Artistas*, anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar. E.book

Mostra-nos dentro da história os diferentes exemplos de arquitetura que são louvados em períodos de tempo distintos: *dependendo da estética de cada uma das épocas em particular. O pensamento estético chegou até mesmo a fazer de exemplos de arquitetura, de modo algum relacionados à “arte”, obras de arte em si mesmas (como as pirâmides do Egito).*<sup>190</sup>

A questão da ruptura e da história e o pensar as imagens como intervenção no campo dos discursos e práticas. Não estabelecemos um projeto hierático ou hierárquico e mensurável entre as coisas, entre, superior e, inferior. Ou um antes e um depois na dinâmica de tentar chegar a uma *Imagem Emancipada*. Um índice desse movimento é Warburg antes de estar em voga. Ao expandir a imagem e sua dialética, a imagem contemporânea torna-se um testemunho em relação à crise de informação.

A atitude crítica dos meios de comunicação, o compromisso político da utopia humanitária ou democrática, o documentário. Nesta perspectiva, a revisitação teórica surge especialmente nas principais questões que se referem à pergunta sobre o valor das imagens. Não apenas as velhas categorias de *valor de uso* ou *valor simbólico*, mas o valor por si mesmo, como um princípio que oferece oportunidades para a pertinência artística. Mais do que documento, porque introduz questões éticas no campo da arte: valor de verdade de valor (a testemunha) da autoridade (o documento), o valor de patrimônio líquido (na relação entre o espectador e a imagem).<sup>191</sup>

Os meus autorretratos poderíamos chamar de uma cultura da fotografia ou performance fotográfica. Uma cultura em que a não-informação e o subjetivo partem de uma comunicação aberta. Uma análise e, ao mesmo tempo uma defesa da cultura narcisista através de meus destes autorretratos publicados no *Facebook*. Não há um estilo próprio. O discurso de legitimação pode ser observado sobre o que pode ser o conceito de “autoria” em fotografia. Embora a maioria das imagens sejam feitas por mim, apropriei-me de fotografias feitas por amigos ou parentes. Paradoxalmente, é

190- KOSUTH apud FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (Org). *Escritos de Artistas, anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar. E.book.

191- DUBOIS, Philippe. *Michel Poivert, La Photographie contemporaine, Paris, Flammarion, 2002, 192 p.*, ill. NB & coul., 35 E.in Études Photographiques. p. 147-149. Online: <http://etudesphotographiques.revues.org/408>, última consulta em 17 de setembro de 2013, 10h21.

uma exposição *work in progress* com uma potência distância para o reconhecimento de um museu. Elas só existem no contexto virtual e para estes comentários nesta tese. Mas há de chegar um dia em que não deverei mais ter uma conta no *Facebook*, e a referência destes autorretratos só terão existência nestas páginas. O Narciso já terá mergulhado no “grande lago virtual”, desaparecido na submersão cibernética. Estas imagens líricas, românticas, em construção e donas de uma ficção, necessitam de um retorno à experiência física direta do mundo. Não defendo uma espécie de revisão ontológica de relatar a experiência fora da mídia.

A noção de “autoria” e o que poderia formar a relação avançada entre fotografia e a arte, na verdade, estabelecem uma relação de distinção: arte e fotografia são, portanto, contemporâneos no modo de negação. De uma forma mais geral, esta recusa contemporânea está perfeitamente ilustrada pelas contradições internas deste autor no campo fotográfico. Ao invés de chegar para o espectador e refletir a realidade, forneço o espelho que reflete um contato emocional, formando uma nova distância entre os fatos e restituição da fruição artística que seria a contemplação de uma obra em uma galeria ou em um museu.

O caráter destes autorretratos dá-me uma incrível liberdade, não é necessária a verossimilhança. É nessa liberdade, em que os espectadores, na sua capacidade de sentimentos e ideias, projetam nas fotografias uma assistência, que eu diria, que é herdada do teatro. *Fotografias como performance*. De um teatro que pode, então, ser entendido como um valor que excede o aspecto formal da construção da imagem, um legado da arte do teatro que mantém a relação com o imaginário. Portanto, o segmento que liga a fotografia contemporânea e a teatralidade identifica a encenação da fotografia como um jogo que é realizar uma imagem.

A noção de teatralidade retorna para todos nas páginas do *Facebook*: pelos comentários percebo como as pessoas podem imaginar um mundo que provavelmente estou a viver. Porque, à distância, é fundamental nesta questão. À medida que a distância é percorrida nas redes, as imagens cujo caráter deva ser documental são rapidamente ficcionadas em uma iconografia com riqueza de

significados. Assim, para muitos espectadores, este ato desempenhado pela imagem cria uma reciprocidade que lembra a organização de um texto e a construção de uma ficção.

Esta ação um tanto iconoclasta como modalidade artística isola meu papel de executor e de gerador de imagem. Mas, no entanto, para muitos, este teatro é a noção da realidade. Minha experiência lançada em um modo mental, que não é para sugerir apenas, mas elaborar uma forma mais direta do face a face. De alguma forma, meu(s) rosto(s) realizam a sobreposição de atos. É emblemático nesta prática onde a ação é definida inteiramente ao regime da imagem virtual. Pergunto se há uma violência que justifica esta ação na prática artística. O dispositivo que é a fotografia contemporânea como uma ação teatral. As imagens sugerem o encontro entre o ponto de vista do ator e do espectador, não a relação entre uma coisa vista por um fotógrafo e apresentada como resultado desta visão.

A teatralidade da imagem não é a única exigência na estática ou imobilidade da minha performance virtual; o mais difícil é manter os jogos de acontecimentos e fazer crer às pessoas do outro lado do ecrã, que esta sombra que veem não é a realidade, mas acontecimentos dentro da caverna, como no mito de Platão.





# Obra realizada: Autorretratos de Cego



198

**AUTORRETRATOS DE CEGO**  
Sebastião Miguel\*

O artista expõe autorretratos publicados em seu perfil no *facebook*. Eles visam a reinterpretar o tema da cegueira, ao se sobrepor em tempos e intervalos distintos. Algumas imagens foram feitas antes do tempo digital e outras no processo de captura rápida da câmera do computador. O artista parte do livro do filósofo Jacques Derrida e de uma exposição denominada por ele *Memórias de cego: o autorretrato e outras ruínas*. Da cegueira como tema clássico de Narciso, Tiresias, Édipo, Homero e etc. Uma busca dos retratos, dos autorretratos, do desenho e da memória, elementos que tensionam a identidade.

\* Mestre em Artes Visuais pela UFMG (2005) e bacharel em Artes Plásticas pela UEMG (1985). Atualmente cursa Doutorado em Arte Contemporânea no Colégio das Artes pela Universidade de Coimbra. Foi Vice-diretor da Escola Guignard-UEMG (2006/2012). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em pintura, desenho e fotografia, atuando principalmente nos seguintes temas: discussão sobre pintura, artes gráficas, artes visuais, literatura, cinema e novas mídias.  
sebastiao.miguel@gmail.com



199



Poéticas

Autoretratos publicados no *Facebook* e republicados na Revista Em Tese.



Poéticas



Poéticas

Autoretratos publicados no *Facebook* e republicados na Revista Em Tese.



↑01de Agosto de 2013  
01 de Dezembro de 2011↓





↑01 de Junho de 2011  
01 de Maio de 2012↓





↑01 de Outubro de 2009  
02 de Abril de 2014↓





↑02 de Junho de 2013  
03 de Dezembro de 2013↓



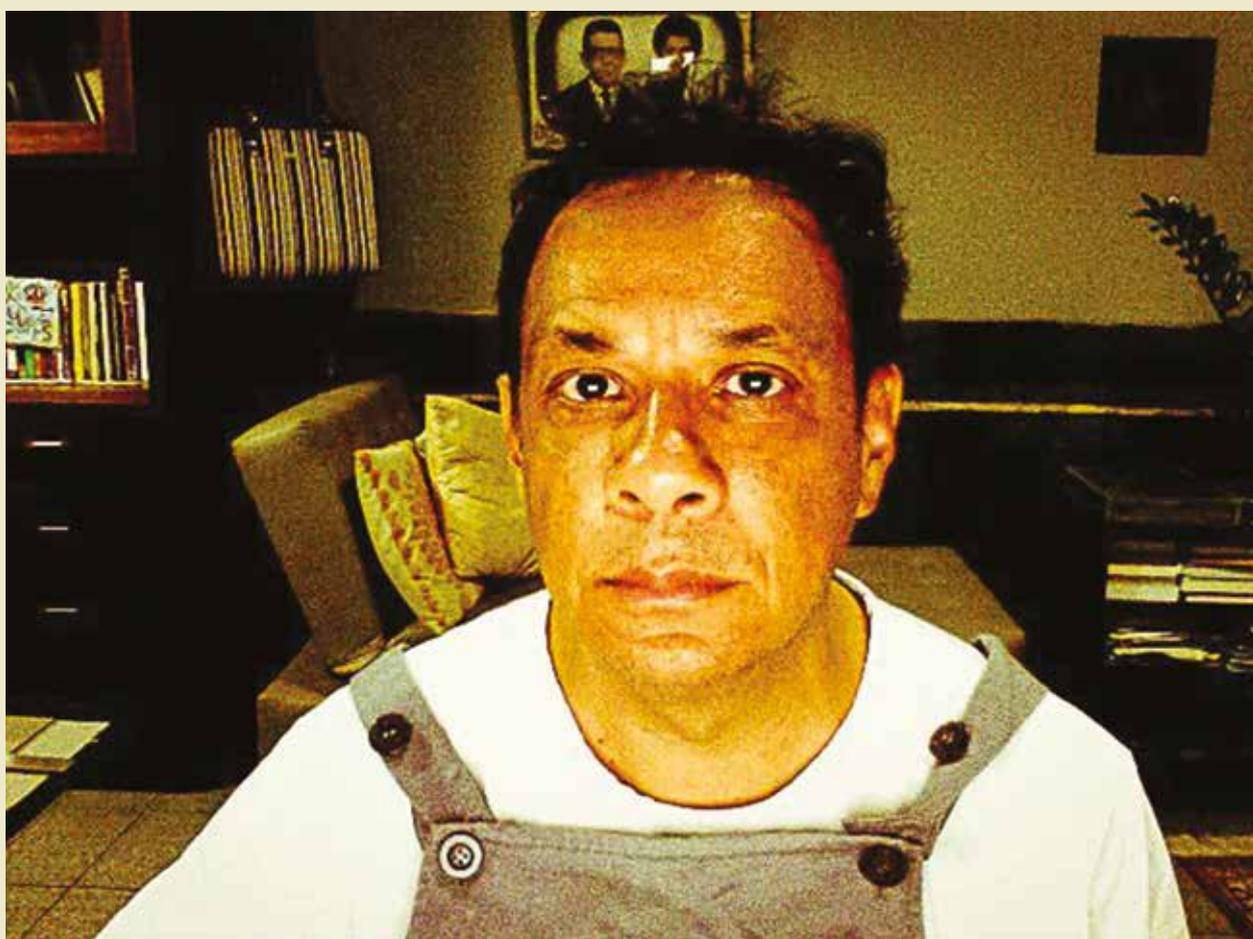


↑03 de Março de 2011  
03 de Março de 2013↓





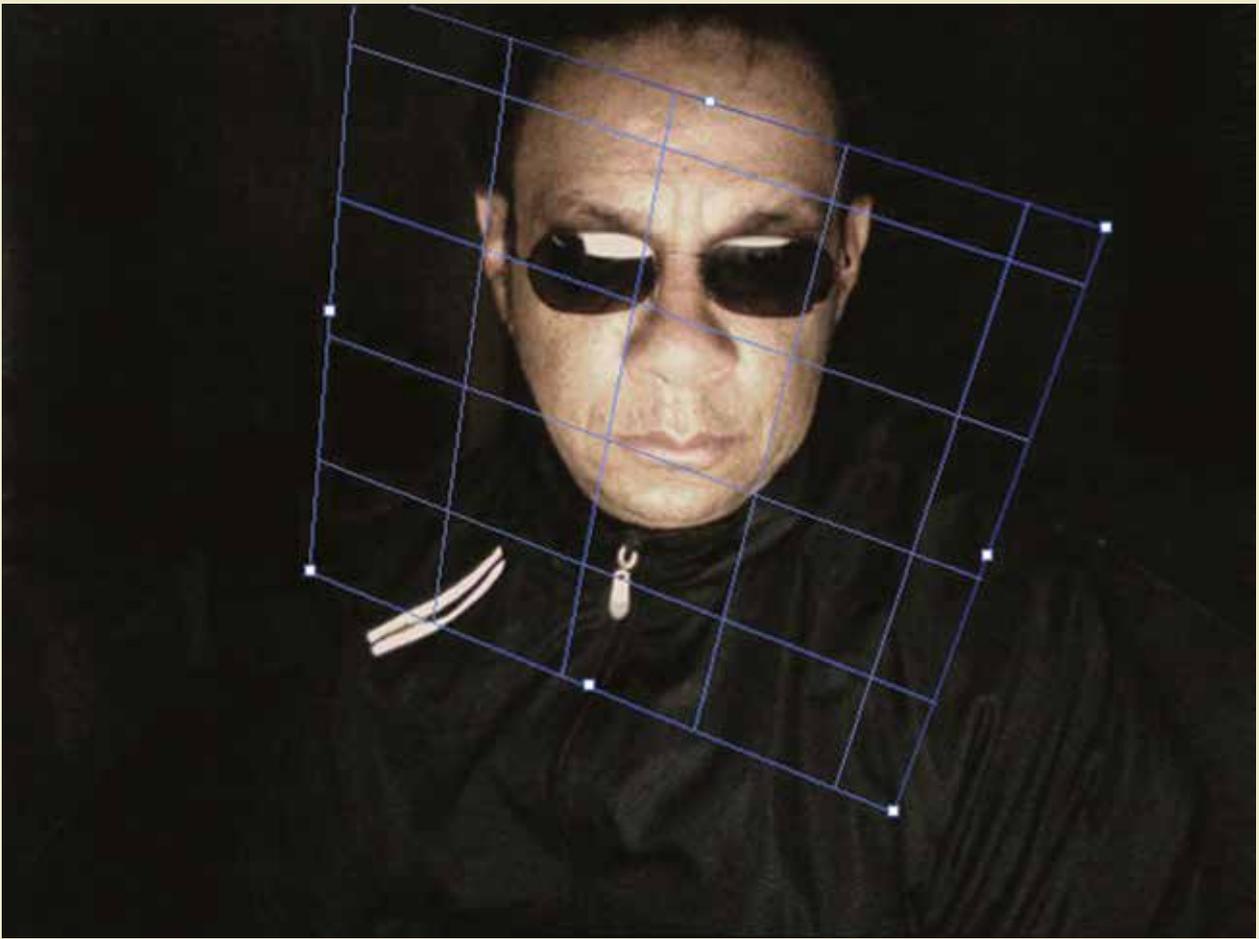
↑05 de Fevereiro de 2012  
05 de Maio de 2011↓





↑06 de Fevereiro de 2011  
06 de Novembro de 2013↓





↑06 de Setembro de 2010  
07 de Agosto de 2011↓





↑07 de Janeiro de 2011  
07 de Junho de 2010↓





↑07 de Junho de 2012  
07 de Maio de 2012↓





↑07 de Setembro de 2012  
08 de Agosto de 2013↓





↑08 de Março de 2011  
08 de Março de 2014↓





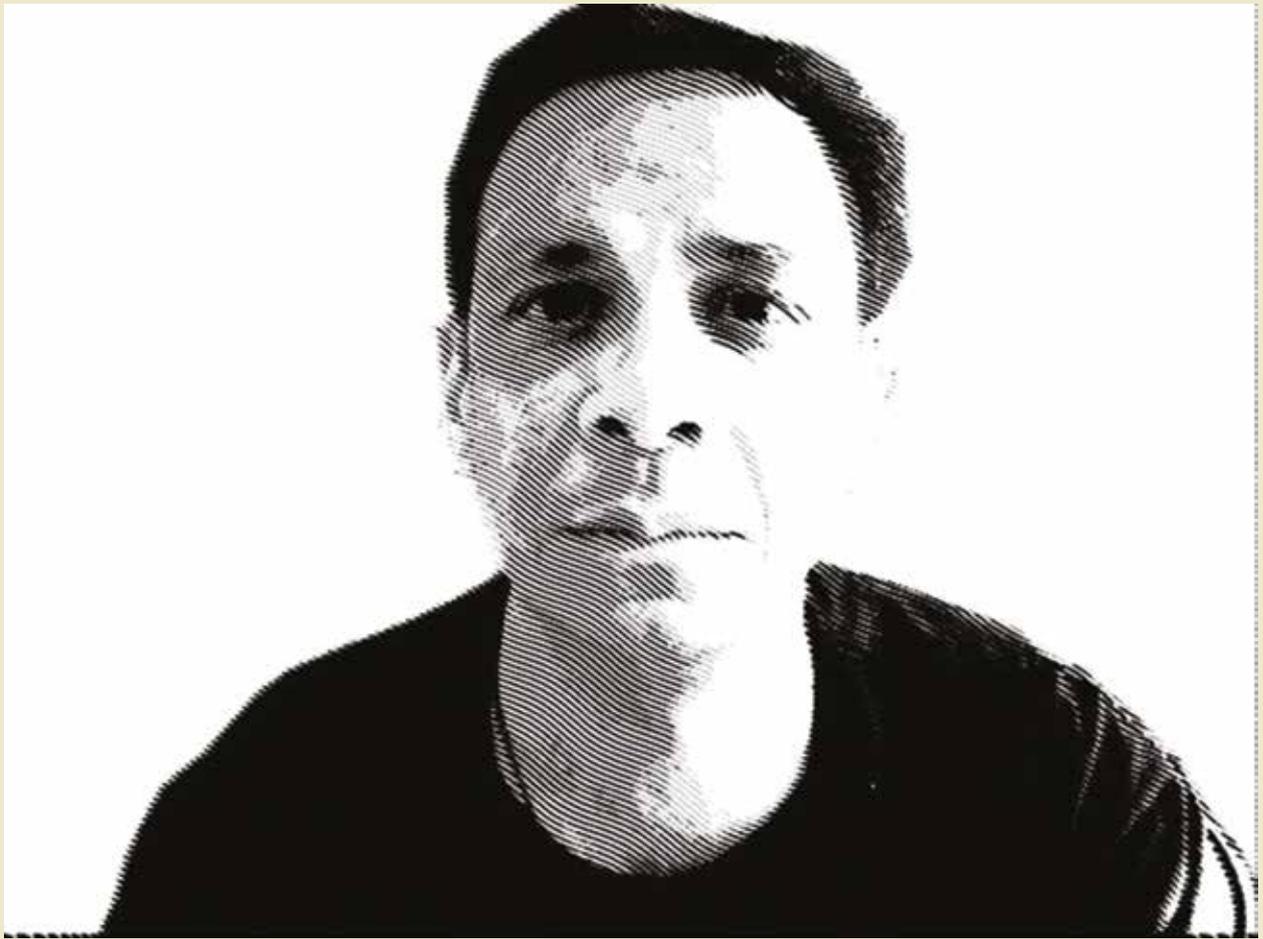
↑10 de Abril de 2012  
10 de Julho de 2010↓





↑10 de Junho de 2012  
09 de Abril de 2012↓





↑10 de Março de 2011  
10 de Outubro de 2011↓





↑11 de Agosto de 2011  
11 de Dezembro de 2010↓





↑11 de Junho de 2012  
11 de Maio de 2013↓





↑11 de Outubro de 2013  
12 de Agosto de 2011↓





↑12 de Dezembro de 2010  
12 de Janeiro de 2012↓



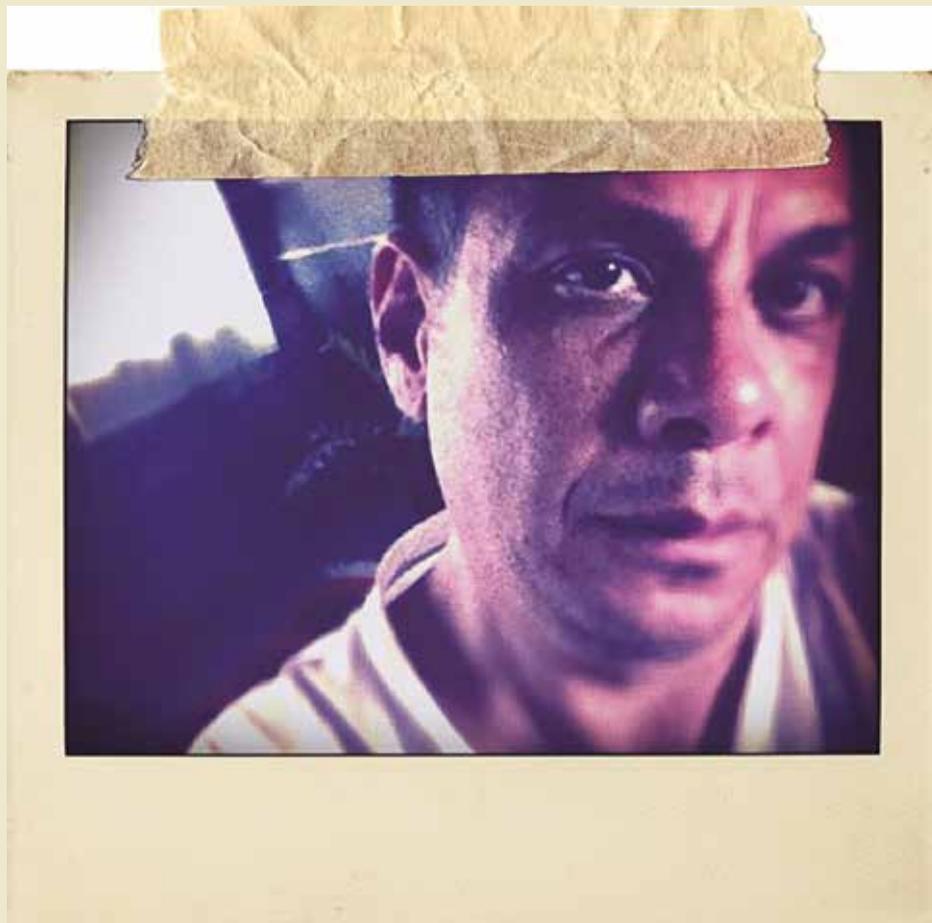


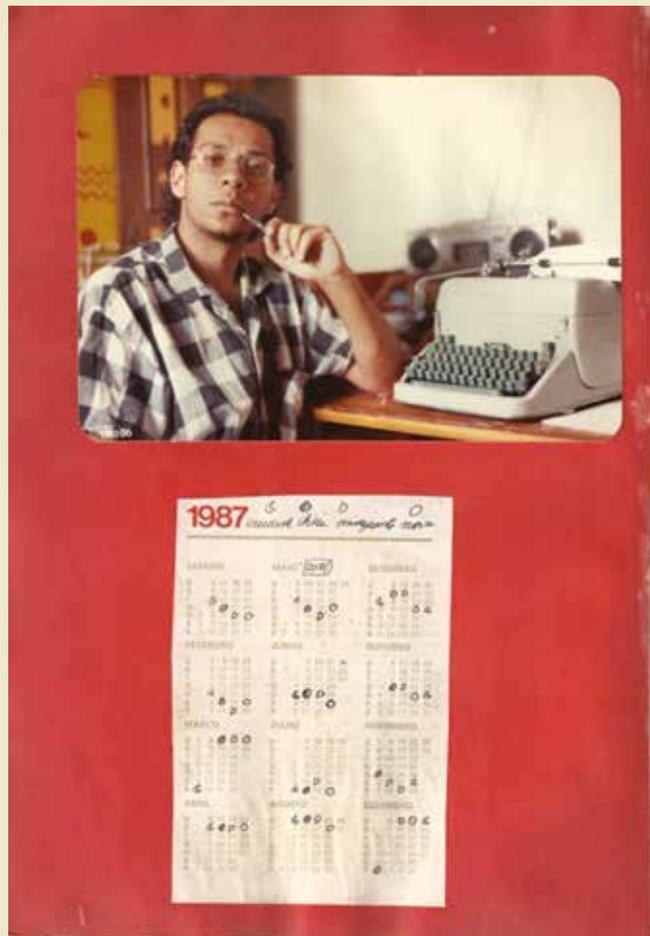
↑12 de Maio de 2012  
12 de Março de 2011↓



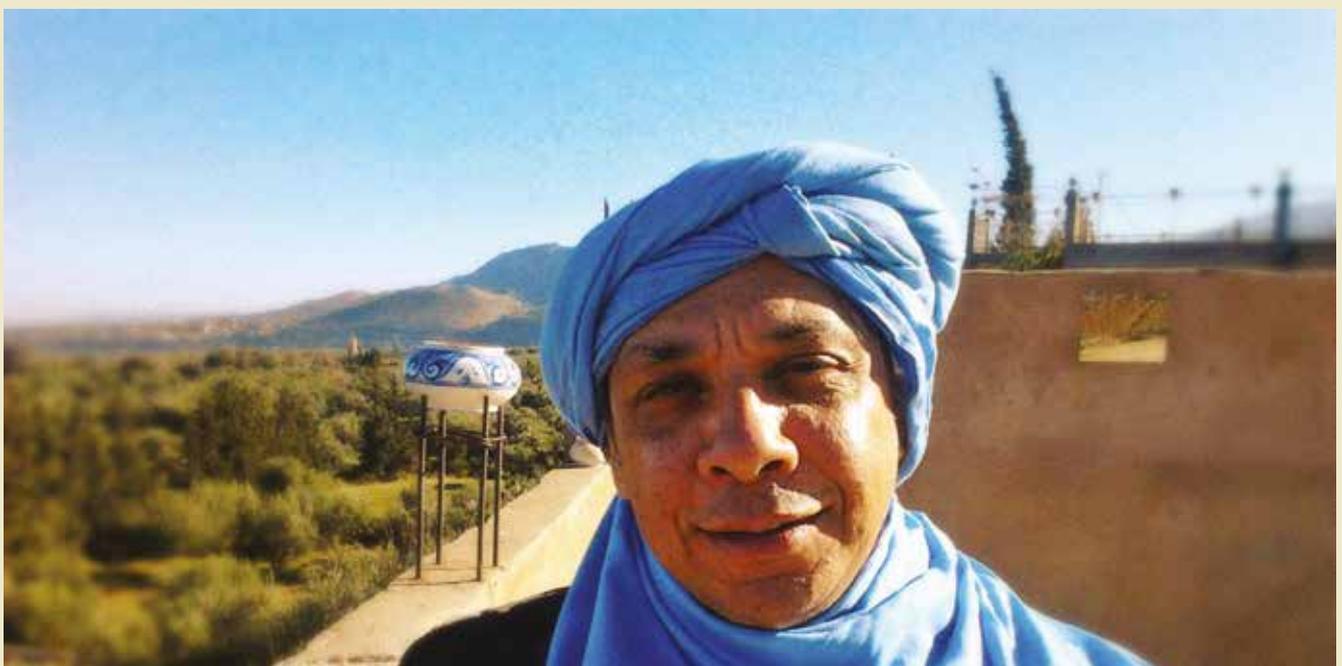


↑12 de Outubro de 2010  
12 de Setembro de 2011↓





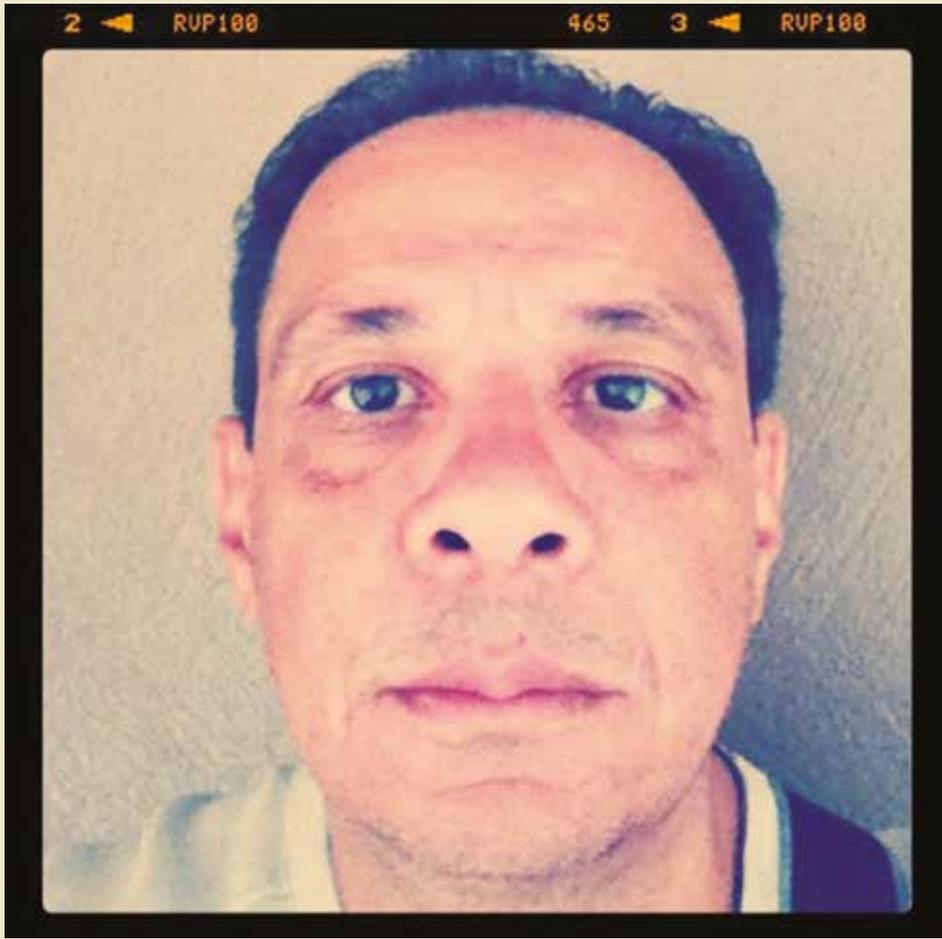
↑14 de Agosto de 2011  
14 de Janeiro de 2013↓





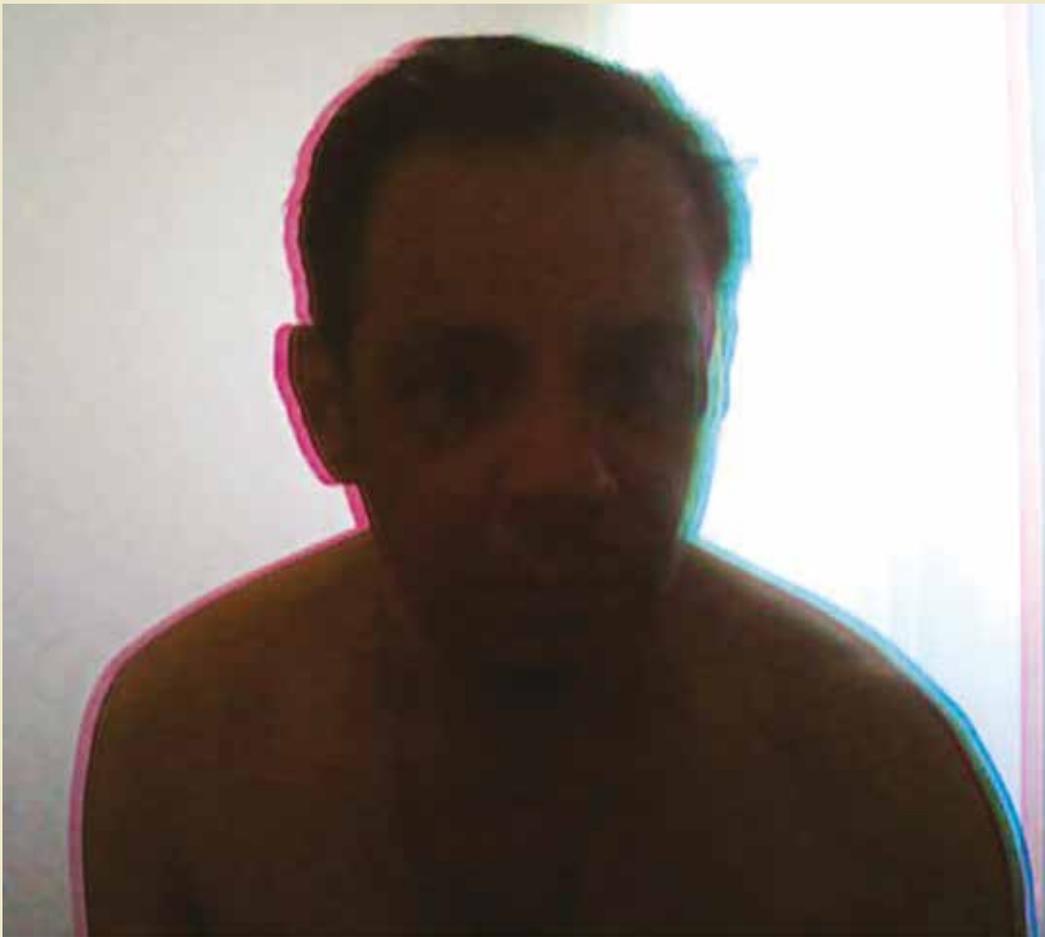
↑14 de Março de 2011  
14 de Outubro de 2012↓





↑15 de Fevereiro de 2011  
15 de Junho de 2013↓





↑15 de Março de 2012  
15 de Novembro de 2013↓





↑16 de Fevereiro de 2012  
16 de Janeiro de 2011↓





↑16 de Outubro de 2010  
16 de Setembro de 2012↓



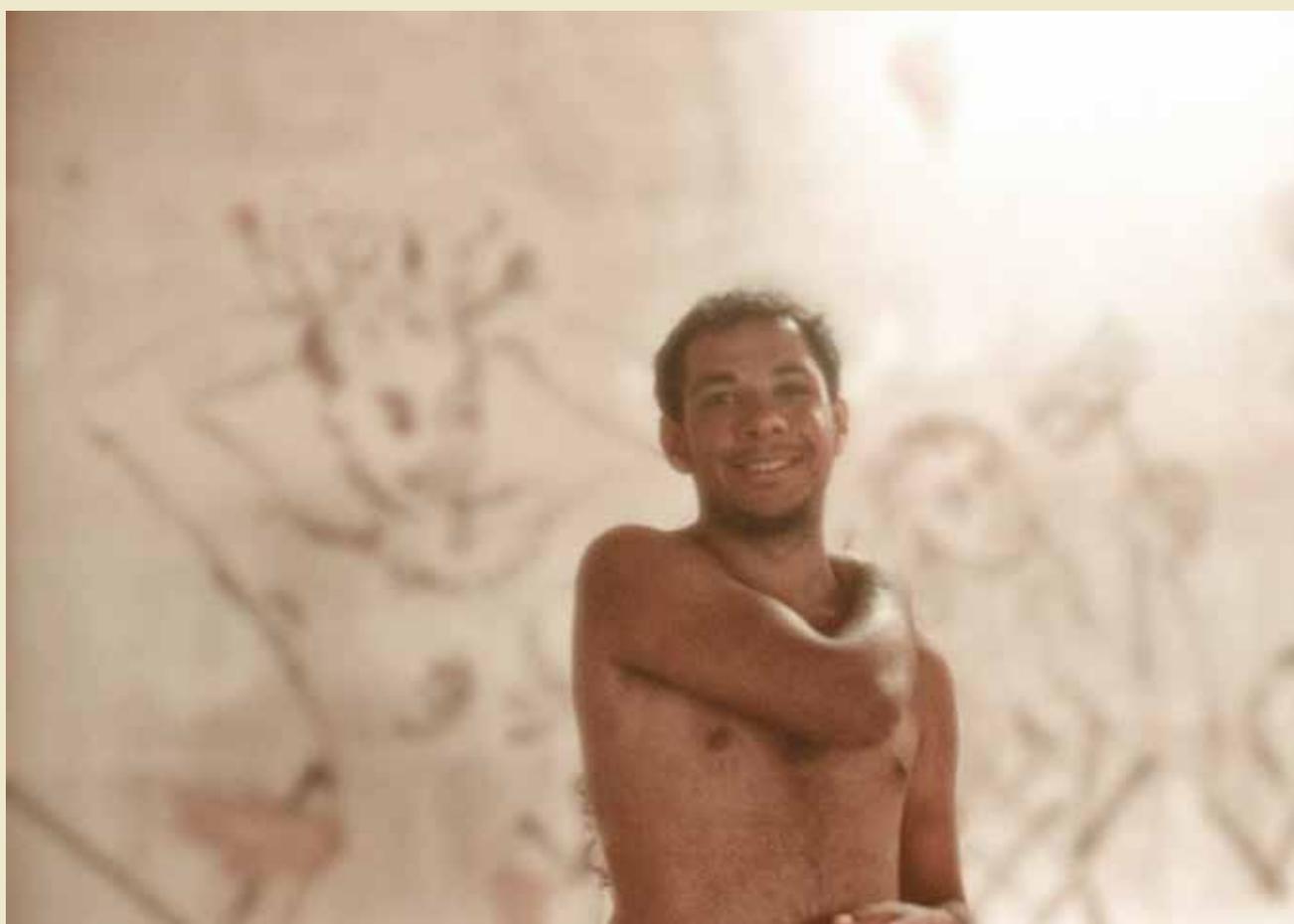


↑17 de Fevereiro de 2014  
17 de Janeiro de 2013↓





↑17 de Maio de 2010  
17 de Setembro de 2012↓



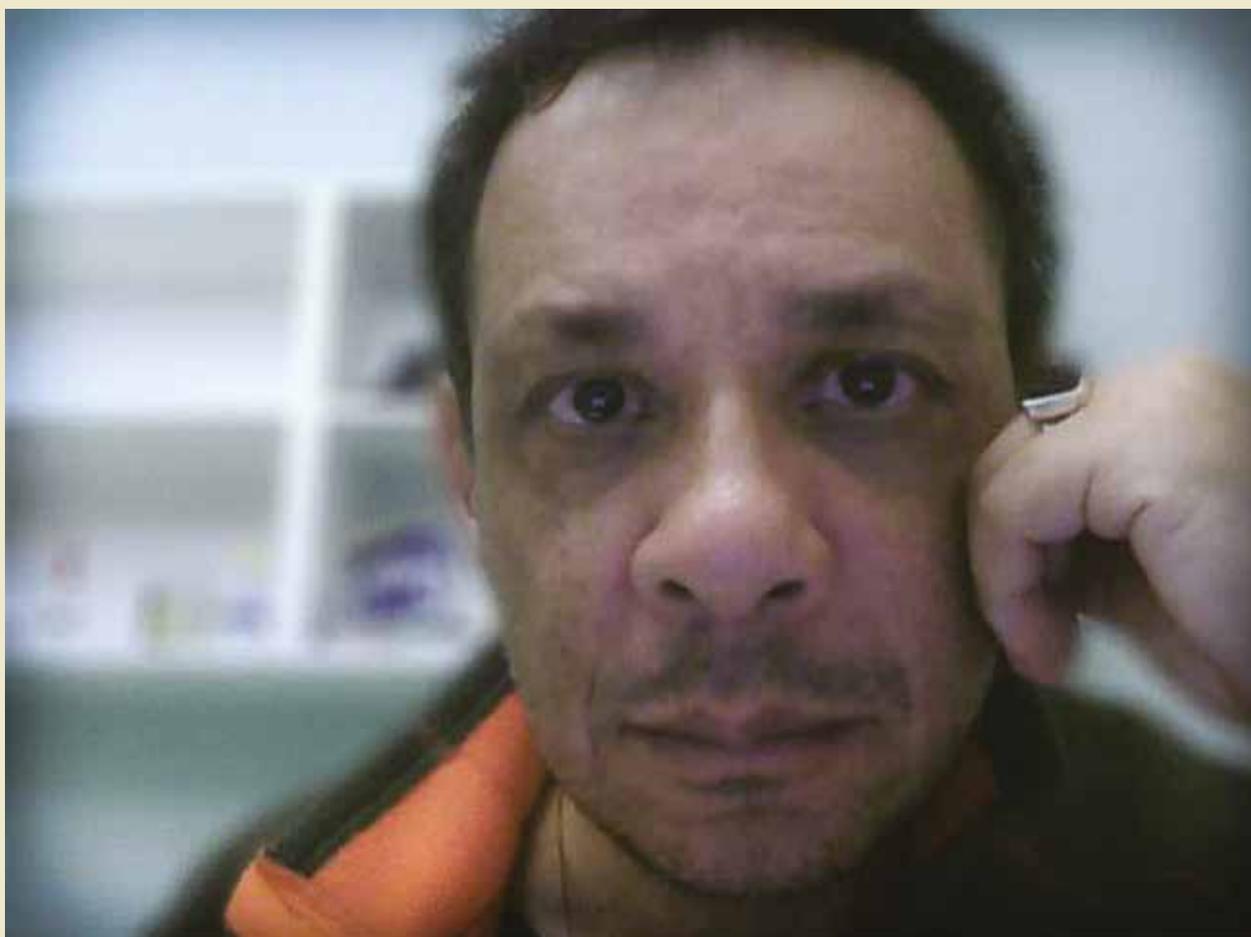


↑17 de Fevereiro de 2011  
18 de Junho de 2012↓



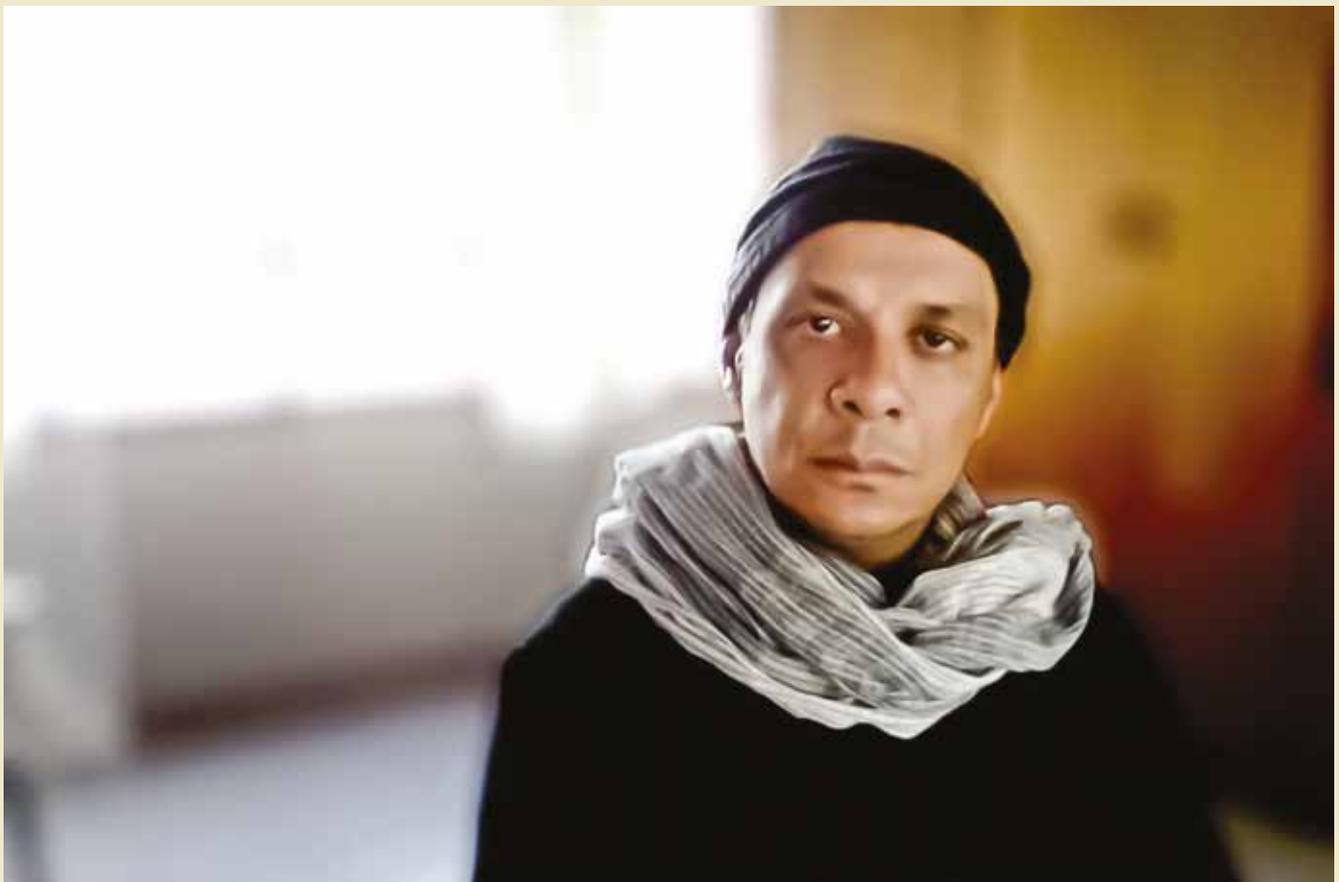


↑18 de Novembro de 2010  
18 de Novembro de 2011↓



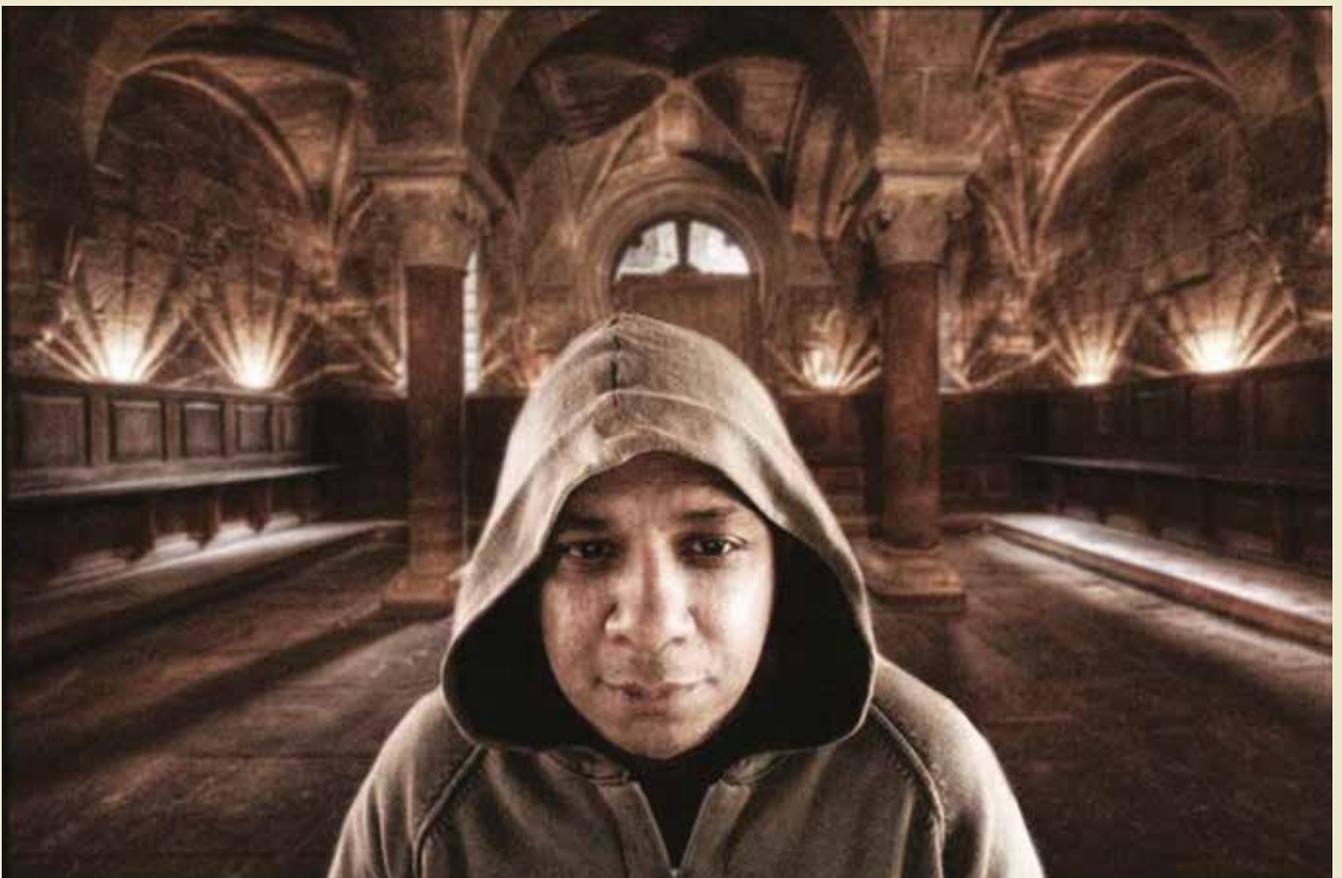


↑18 de Setembro de 2010  
18 de Setembro de 2011↓





↑19 de Abril de 2013  
19 de Agosto de 2010↓





↑19 de Novembro de 2010  
19 de Janeiro de 2013↓





↑19 de Julho de 2011  
19 de Junho de 2012↓





↑19 de Maio de 2013  
19 de Outubro de 2013↓





↑20 de Fevereiro de 2011  
20 de Novembro de 2013↓





↑21 de Agosto de 2010  
21 de Março de 2011↓



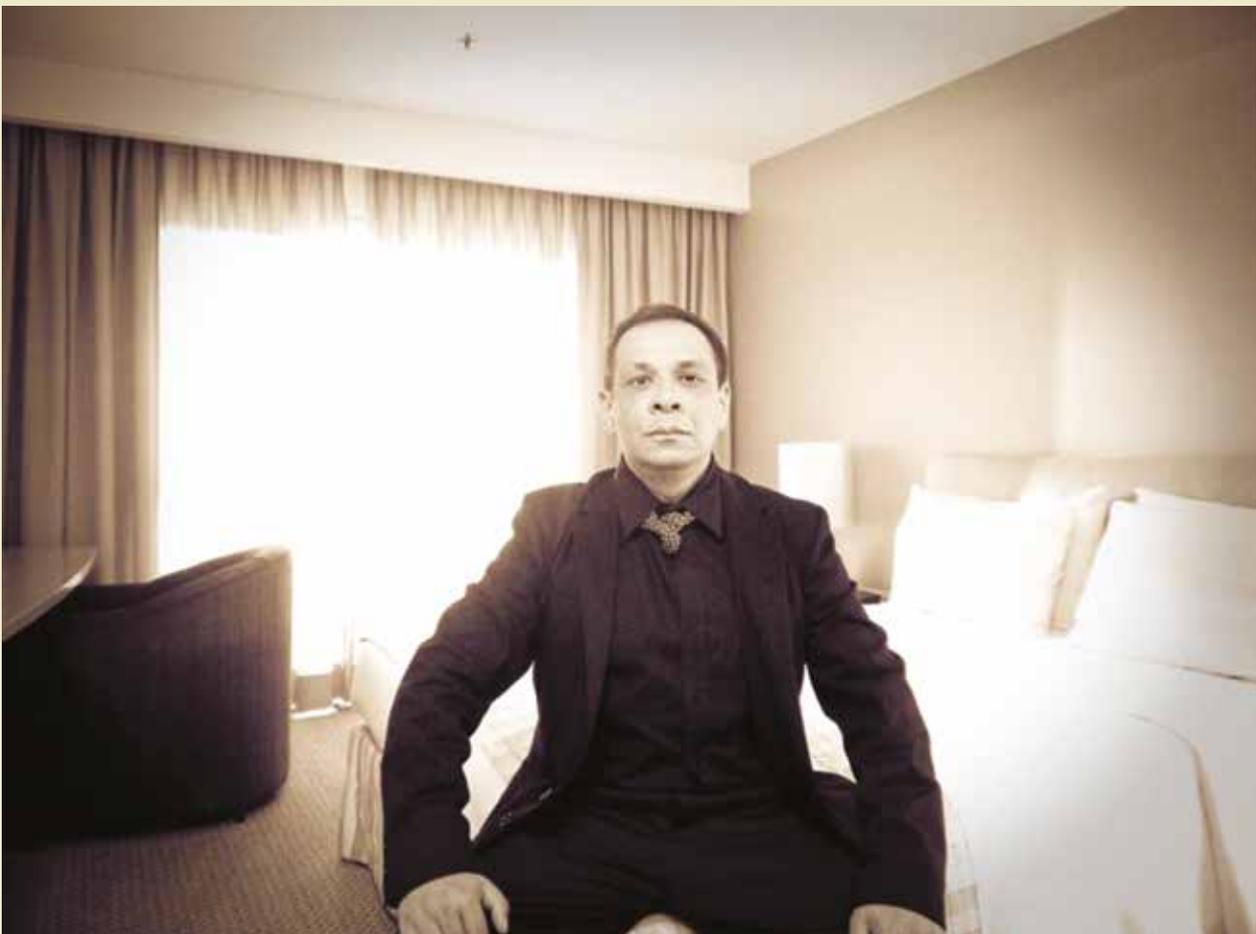


↑21 de Março de 2012  
21 de Novembro de 2010↓





↑21 de Novembro de 2011  
21 de Outubro de 2010↓





↑22 de Julho de 2012  
22 de Setembro de 2012↓





↑23 de Abril de 2014  
23 de Janeiro de 2011↓





↑23 de Outubro de 2011  
24 de Fevereiro de 2014↓





↑24 de Janeiro de 2012  
24 de Janeiro de 2013↓





↑24 de Junho de 2012  
24 de Outubro de 2012↓





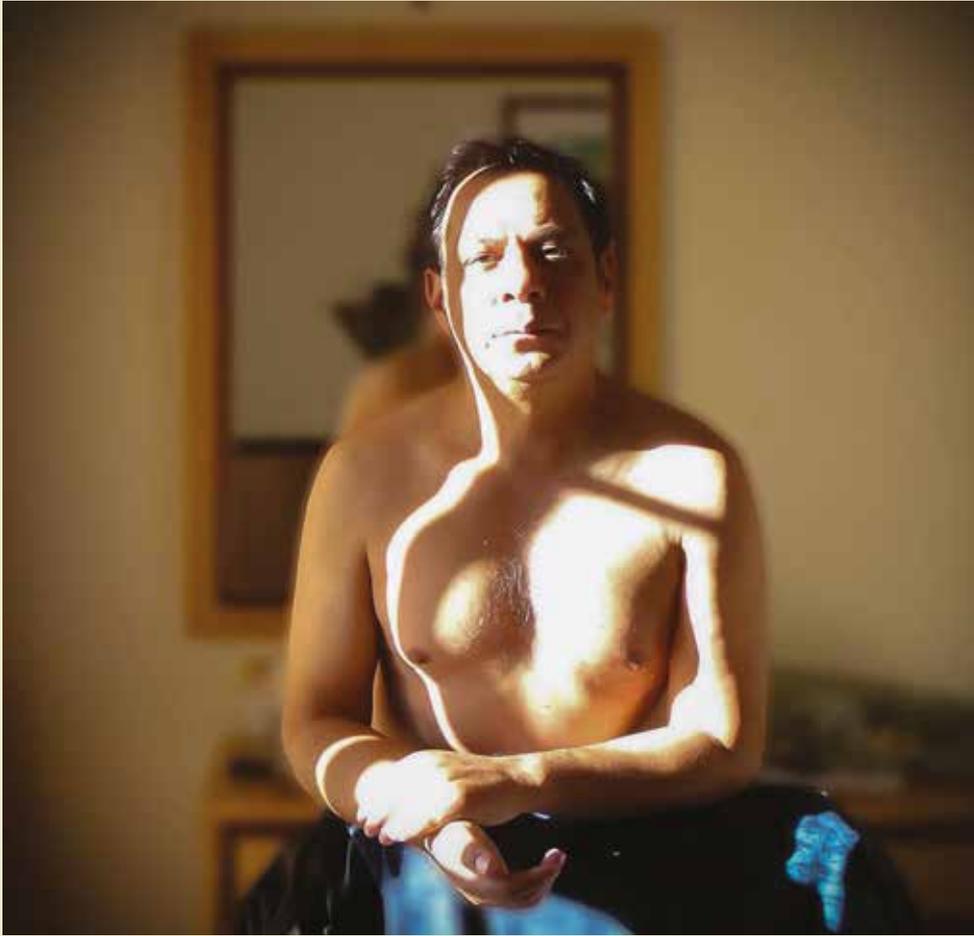
↑25 de Abril de 2012  
25 de Agosto de 2012↓





↑25 de Dezembro de 2010  
25 de Dezembro de 2011↓





↑26 de Novembro de 2013  
26 de Setembro de 2012↓





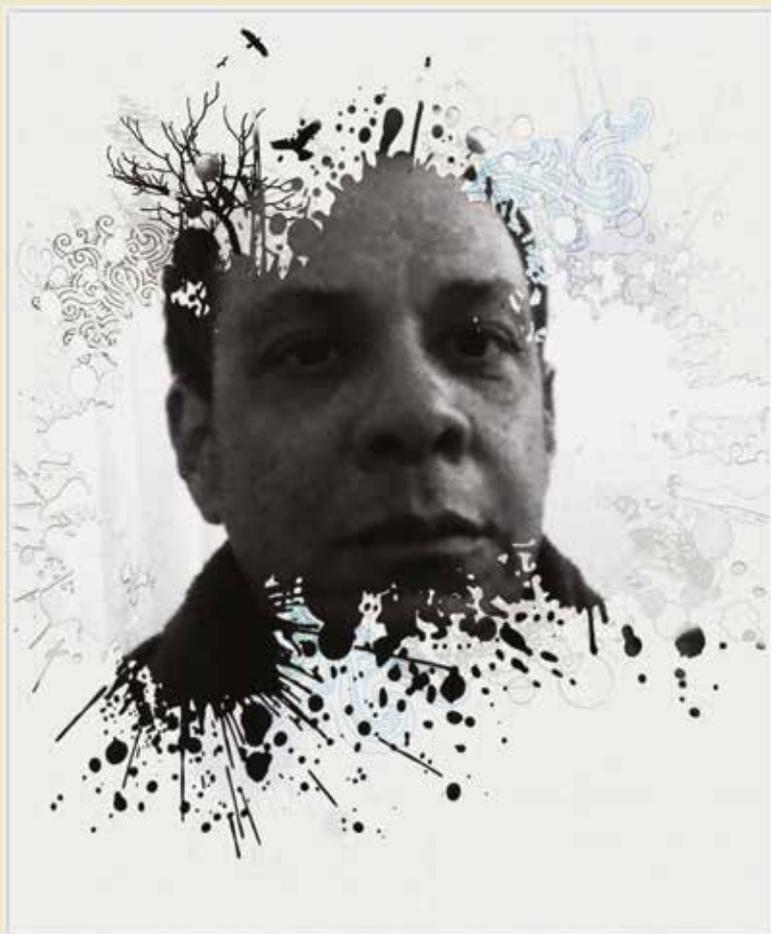
↑27 de Dezembro de 2011  
27 de Fevereiro de 2013↓



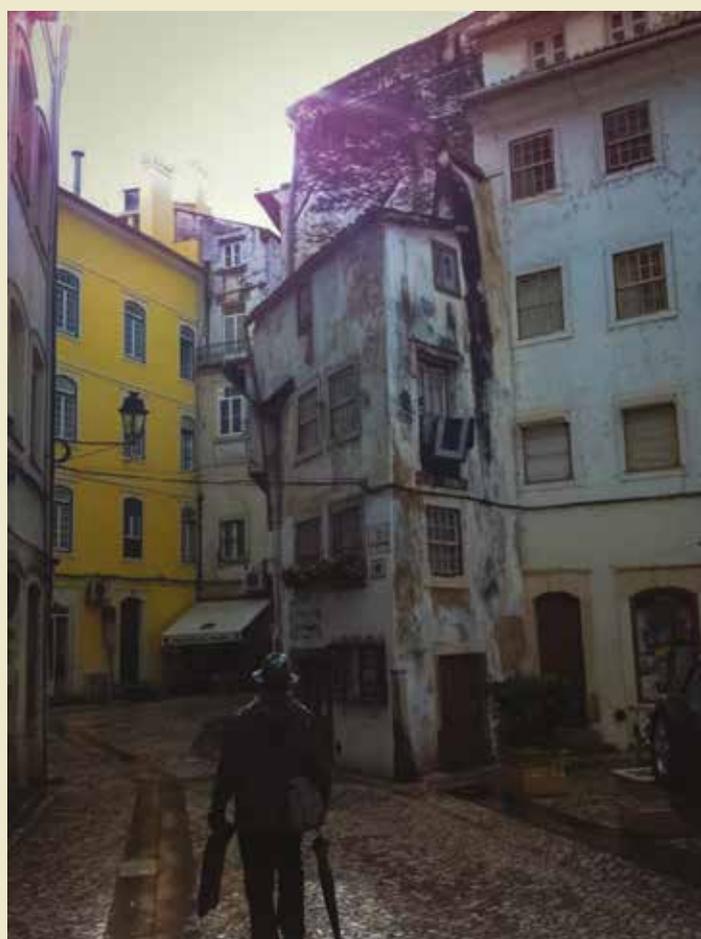


↑27 de Janeiro de 2013  
27 de Junho de 2013↓





↑27 de Março de 2013  
27 de Outubro de 2012↓





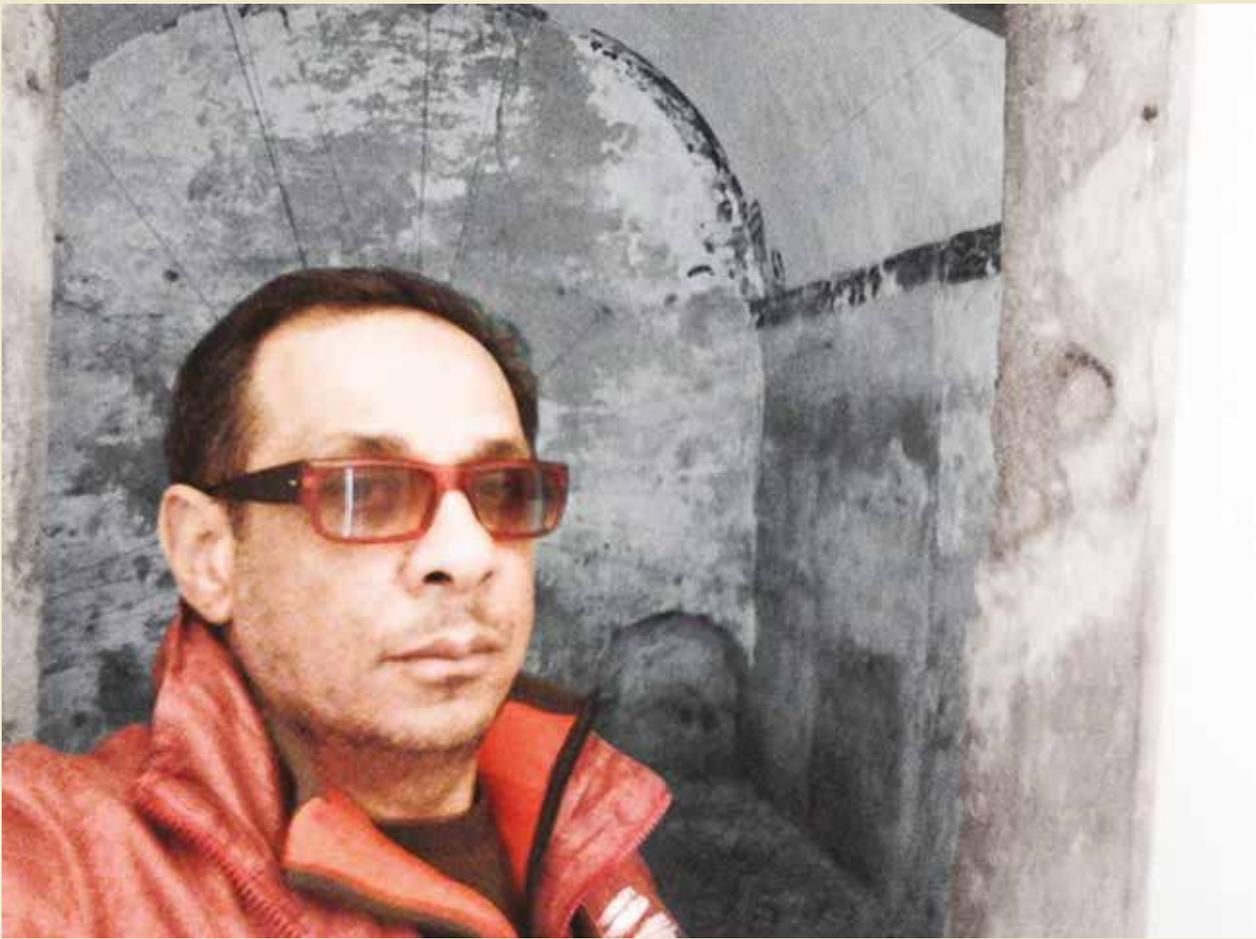
↑28 de Junho de 2013  
28 de Março de 2012↓





↑28 de Novembro de 2011  
29 de Abril de 2012↓





↑29 de Janeiro de 2012  
29 de Março de 2013↓





↑30 de Agosto de 2013  
30 de Janeiro de 2013↓



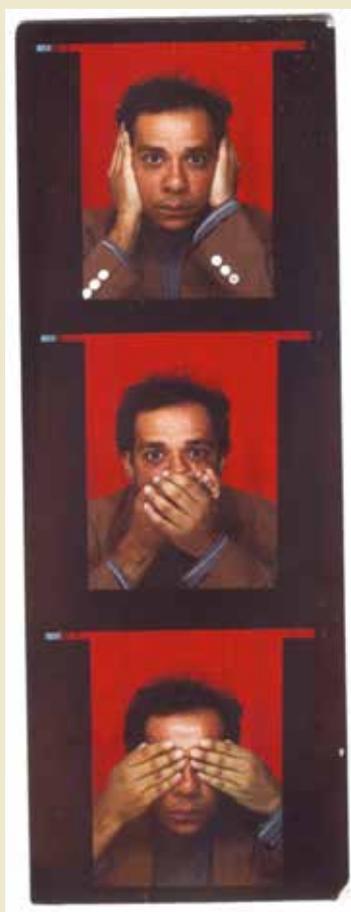


↑30 de Julho de 2010  
30 de Julho de 2013↓



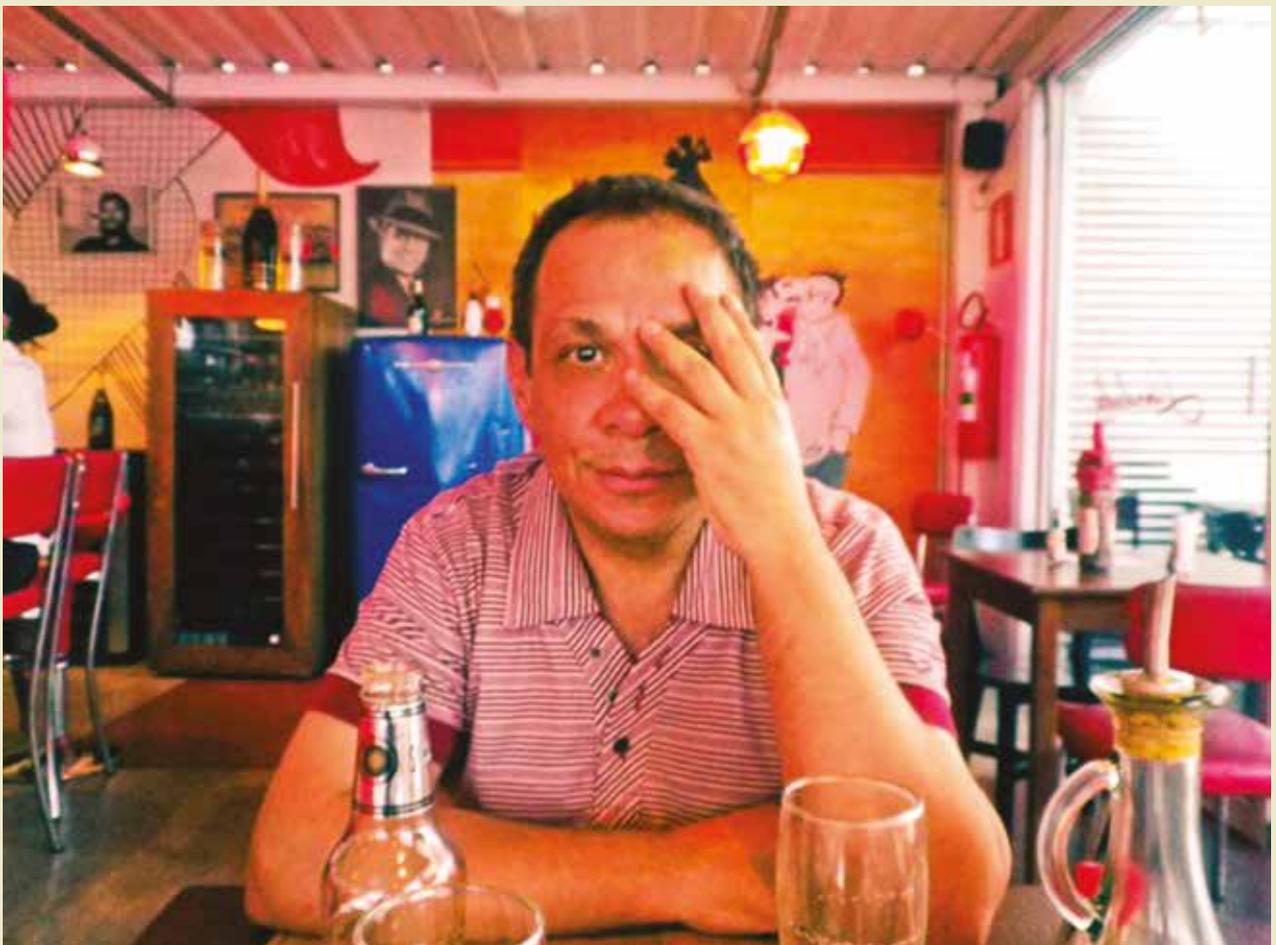


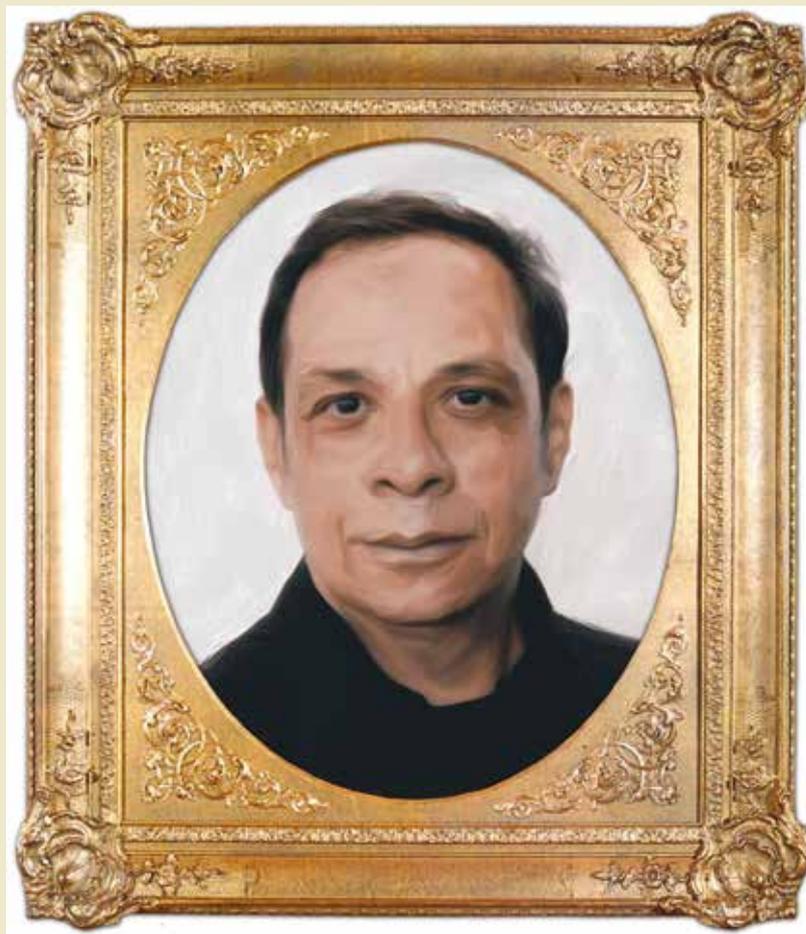
↑30 de Junho de 2012  
30 de Maio de 2011↓





↑30 de Março de 2011  
30 de Outubro de 2010↓





↑30 de Outubro de 2013  
30 de Setembro de 2012↓





↑31 de Outubro de 2012  
31 de Outubro de 2012↓





↑20 de maio de 2014  
28 de maio de 2014↓





## CONCLUSÃO

*O círculo que atravessamos não nos deixa ver nada... Nem princípio nem fim. Nada pronuncia a verdade: De onde viemos, para onde vamos! O Mestre que criou todas as coisas... por que as condenou à imperfeição? Se suas imagens são feias, de quem é a culpa? E se belas, por que buscar sua ruína? Omar Khayyam<sup>192</sup>*

Agora, ao segurar o exemplar da publicação que fiz para preparação de minha tese *A Imagem Emancipada*, também me deparo com um texto de Hans Belting: *Sísifo ou Prometeu? Da Arte e da Tecnologia, Hoje*. Embora nem tivesse começado a ler o texto já me foi entregue o sentimento de inaptidão que estava sentido ao reler, cortar e refazer os artigos que, supostamente aleatórios, organizei para a minha escrita. Sim, é um lançar descobertas para cima e depois vê-las despedaçar e recomeçar o trabalho, ou mesmo me sentir acorrentado a um rochedo com uma águia a comer meu fígado.

Como me amparar ou superar pensadores tão coerentes e prolíferos como George Didi-Huberman, Hans Belting, Jacques Rancière? Só para citar aqueles de quem mais me aproximei para compor este *puzzle* inquieto.

Confirmo então que sou um artista e só posso começar a juntar as pontas das linhas de cores deste imenso tapete que tentei criar a partir de minhas criações. Mas minha trajetória como artista sempre foi instável. Nunca satisfeito com o desenho, com a pintura, com a fotografia, com a gravura e agora muito menos com as possibilidades digitais. Mas continuo usando todos, e ao mesmo tempo fazendo destes suportes um sintoma ao investigar *Imagens*.

Sempre ouço a questão: é sobre fotografia, é sobre cinema? Eu respondo quase balbuciando: não, é sobre Imagem a minha investigação. A resposta é sempre desconfiada e como um eco – Imagem?

.....  
192- A partir do filme *Tiresia* (2003) de Bertrand Bonello. Ver: MUCCI, Latuf Isaias. *O Mito de Tirésias Revisitado: Ética & Estética na Ótica do Cinema*. Amaltea — Revista de Mitocrítica. Vol. 2 (2010) | pp. 199-207 - <<http://www.ucm.es/info/amaltea/revista.html>>

Minha proposta foi ler, fazer obras, escrever. Tudo ao mesmo tempo e intrincado. Mas as informações por vezes são desencontradas. Ao terror sabido de que o assunto que estou a escrever acaba de ser publicado. Quando abro o livro, está tudo ali, mais bem pensado, mais bem aproximado. Mas não devo temer porque a minha investigação faz parte deste imenso universo de pessoas que estão na tentativa de escapar do subjugar das verdades relativas.

Para a capa da publicação *A Imagem Emancipada*, escolhi um pedaço do oceano, um *frame* dentro do filme *Film Socialisme* de Godard. Um azul que me remeteu à tinta azul das canetas tinteiro, aquele azul indelével, que manchava os dedos, que respingava no papel áspero. Um respingar que por vezes me fazia descartar o papel, recomeçar a escrita e, ao recomeçar o pensamento, acrescentar ou retirar elementos. Isto é muito familiar com esta tese, isto é muito próximo de minha tentativa de esclarecer a questão das imagens que se emancipam. Escolhi para a contracapa, ou o verso da capa, uma estampa que simula um papel antigo e gasto, escolhi também uma tipografia que me lembrava os tipos da velha *Remington* que dedilhei desde os meus oito anos de idade. Aquela velha máquina, pesada e cinza, na qual escrevia cartas, compunha memórias.

Mas na escola era proibido levar trabalhos escolares datilografados. Tudo tinha que ser feito em papel pautado, com a caneta tinteiro. Nem esferográfica naquele tempo nos permitiam. Mas isso durou um período curto de tempo; depois da decisão de liberar as esferográficas foi um pulo para os trabalhos e textos datilografados. A fita de duas cores, preto e vermelho, ou azul e vermelho. E, às vezes, uma cor sobrepunha a outra no fim do rolo de fita com tinta usada até o seu último desgaste.

Ao iniciar a publicação, começo com uma foto da autópsia do filme *Providence* de Alain Resnais. *O dicionário diz-nos que providência vem do latim, de providentia, e significa “disposição ou medida prévia que se toma para promover um bem, evitar um mal, conseguir um fim, remediar uma necessidade” (perto de cautela, prudência e prevenção), “pessoa que guarda” (protector), “circunstância ou acontecimento feliz” e “omnipotência com que Deus dirige o curso dos acontecimentos, de forma a que os seres cumpram os seus destinos”*

— a Divina Providência. No filme de Alain Resnais, é-nos primeiro apresentada como uma coisa muito simples: o nome da imensa moradia de Clive Langham (interpretado por John Gielgud)<sup>193</sup>. As última palavras do escritor delirante: *Sans baisers... sans au revoir. Avec ma bénédiction. Je crois avoir juste le temps... d'en boire un dernier.*<sup>194</sup> Um gesto de adeus. Confesso que, em minha ousadia, gostaria de ter escrito minha tese como Resnais fez o filme: fragmentos, memórias, pesadelos. Um grafismo de ocorrências superpostas, no qual a realidade, a metáfora, a vida quotidiana se entrelaçam, onde só é possível morrer e bendizer a vida.

Como introdução, escolho a página de um livro de George Didi-Herman, *Quando las imágenes toman posion*, riscado a lápis um parágrafo, afirmo junto com ele: as imagens não nos dizem nada, nos mentem ou são obscuras como hieróglifos. Porém se temos a coragem de lê-las, ou melhor, de analisá-las, decompô-las, remontá-las, interpretá-las, distanciá-las fora dos “clichês linguísticos”, que nos trazem tantos clichês visuais. Algo assim. Minha tradução é emotiva, sem registro e de memória.

Memória esta que apelo para a construção desta publicação, que agora parece deslocada, que está fora do tempo. Mas folheando, como se não a tivesse realizado, vou encontrando pistas, vou recusando alguns registros. E é nestas rejeições que observo onde está a prova de minha investigação.

Rancière nos chama para:

A questão da arte e da tecnologia não provem de qualquer dúvida sobre a possibilidade da arte no seio das atuais tecnologias. Visa antes o sentido que as artes plásticas podem reclamar para si num quadro de coexistência (ou, segundo alguns, convergência) tecnológica. Arte e tecnologia foram, até ao romantismo, rivais no campo do progresso e da descoberta. Para Leonardo da Vinci ainda constituíam um projeto comum, mas, sem esforço, a tecnologia ganhou esta corrida, conquistando assim o mundo com o seu modelo global de identidade e revolucionando a nossa percepção. Aparentemente, a arte torna-se redundante neste projeto, restando-lhe apenas seguir outras vias, que

193- PALHARES João. *Providence (1977) de Alain Resnais*. in[<http://apaladewalsh.com/2012/11/23/providence-1977-de-alain-resnais/>]

194- RESNAIS, Alain. *Providence*.

de seguida comentaremos. O antigo privilégio de um livre espaço pessoal no campo da arte manteve-se até aos dias de hoje. Ao mesmo tempo que os meios de comunicação colonizam os sonhos privados com veemência comercial, os artistas conservam ainda o direito à auto expressão em público, o que já é impensável para os mandatários ou magnatas da economia - a não ser através de representações estereotipadas.<sup>195</sup>

E Rancière continua nos alertando que as controvérsias referem-se hoje ao espaço em que os indivíduos, em nome da arte, levantam questões pessoais que não se contentam com as respostas banais, que, com respeito, chamamos *informação*.

Penso que estas informações estão localizadas onde o poder das imagens, além da banalização muitas vezes aqui citada, retira também o poder simbólico, ou mesmo como me arguiu meu orientador Doutor Luís Umbelino: onde estaria o *estatuto* das imagens?

Ao se considerar a relação do homem com o mundo, volta-se mais uma vez ao tema da percepção. Mundo revelado na experiência estética, o mundo do artista é algo partilhado, em sua origem, pelo espectador. Para Merleau-Ponty, é pela análise do ajuste existente entre o homem e o mundo que podemos conhecer o fundamento de qualquer ação e vice-versa. Esta troca que acontece a todo momento como se fosse a afirmação contínua de um pacto inicial realizado por ocasião do nascimento, entre o próprio homem e seu corpo.

Mas, ao iniciar minha publicação com um mar azul como tinta, o azul que nos lembra a cegueira, e, entre o começo do livro e os meus registros fotográficos, a autópsia de um corpo velho altera esta minha percepção. A morte da imagem e o seu desgaste. Nesta tentativa que nos aponta Didi-Huberman em lê-las, analisá-las, decompô-las, remontá-las, interpretá-las, distanciá-las — as imagens já não estão no mundo simples da percepção. Estão fora do mundo, não digo a palavra *imundo*, pelas conotações alusivas a *sujeira*. Mas é como se isso realmente acontecesse: elas entram para o descarte, para

---

195- RANCIERE, Jacques. *Sísifo Ou Prometeu? da Arte e da Tecnologia, Hoje*. E.book. Ymago.

o lixo, para o reciclável. O uso inicial e sua pureza na realidade são destruídos pela falta de compreensão ou pelo saqueamento que as mídias atuais fazem das imagens. Voltamos a Rancière e para seu texto iluminador:

Albert Camus repensou, de forma radical, o mito de Sísifo no seu livro homônimo como um «ensaio sobre o absurdo». Neste escrito, publicado em 1942 em plena Segunda Guerra Mundial, defendia Sísifo como «o herói absurdo», que responde ao mundo, afirmando-o subversivamente a fim de «criar a sua própria realidade». Ele é, para o escritor, a figura simbólica de uma revolta que expressa na criação artística a experiência de um mundo absurdo. Sísifo tem consciência da futilidade da sua revolta, e só este conhecimento lhe restitui a autonomia pessoal que, de outro modo, perderia ou teria perdido. Os artistas levam a cabo um gesto de autoafirmação, embora saibam que este nada irá mudar no mundo; mas podem fixar e estabelecer na consciência o seu estado. «Reside aí a alegria oculta de Sísifo. O seu destino, agora, pertence lhe só a ele. A luta contra o cume [da montanha] ... Pode encher o coração de um homem. Devemos imaginar Sísifo como um ser humano feliz».<sup>196</sup>

*Rolar* a minha proposta *A Imagem Emancipada* fez-me ter descobertas tão alegóricas ou destoantes que mal posso querer afirmar que cheguei a um ponto. Por isso devo reivindicar que as imagens que produzi devam se configurar como texto.

No Projeto #1 - *Das imagens virtuais, das imagens fantasmas e das imagens sociais*, estou à procura dos fantasmas de minhas próprias imagens. As invenções ópticas, o aceleração da virtualidade, as holografias fazem parte do contexto de assentar as imagens fora da biplanalidade. Já na esterografia existe ainda uma certa ingenuidade, como se algo mágico estivesse para acontecer.

Estes apontamentos, em princípio, estavam fora do mundo da arte, pois neles estavam embutidos uma certa diversão, a surpresa, o inusitado e a falta de reflexão. Pois o mundo da arte sempre reivindicou para si mais do que a criação de imagens: reivindicava na filosofia e na história o seu direito também de ser conhecimento.

.....  
196- *Ibidem*.

O escritor argentino Jorge Luis Borges publicou, ainda em vida um livro: *Atlas*. Nesse livro, por meio de ensaios e contos e das perambulações que o autor realizou, seleciona elementos da natureza e da paisagem urbana que o tocaram e os utiliza para construir histórias baseadas em mitos mundiais. Empreende também a relação engendradora entre memória e experiência. Na Irlanda, por exemplo, resgata os personagens de *Ulisses*, de James Joyce, e pode vê-los a caminhar pelas ruas do país.

Jorge Luis Borges teve como companheira María Kodama. Kodama ajudou o autor a escrever quando ele, na velhice, deixou de enxergar. *Atlas* é ilustrado com as fotos tiradas por ela.

Borges poderia estar no Projeto#3: *Das imagens cegas, das imagens de cegos, das imagens efêmeras*. Mas só recordei-me deste livro ao folhear o livro *Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta*, de George Didi-Huberman.

Em uma página deparei-me com a foto do *Punhal Pehuajó*, que imediatamente postei no *Facebook* e marquei uma amiga argentina, Maria Melendi, que foi de minha classe no Bacharelado em Artes Plásticas, quando tive minhas primeiras experiências com as câmeras estereográficas com Dieter Jung. Morando no Brasil, ela já havia estudado letras em Buenos Aires e, não por acaso tinha frequentado as classes de Borges na sua formação em literatura. Como não tenho o livro, ela me postou a resposta:

El puñal - En un cajón hay un puñal. Fue forjado en Toledo, a fines del siglo pasado; Luis Melián Lafinur se lo dio a mi padre, que lo trajo del Uruguay; Evaristo Carriego lo tuvo alguna vez en la mano. Quienes lo ven tienen que jugar un rato con él; se advierte que hace mucho que lo buscaban; la mano se apresura a apretar la empuñadura que la espera; la hoja obediente y poderosa juega con precisión en la vaina. Otra cosa quiere el puñal. Es más que una estructura hecha de metales; los hombres lo pensaron y lo formaron para un fin muy preciso; es, de algún modo eterno, el puñal que anoche mató un hombre en Tacuarembó y los puñales que mataron a César. Quiere matar, quiere derramar brusca sangre. En un cajón del escritorio, entre borradores y cartas, interminablemente sueña el puñal con su sencillo sueño de tigre, y la mano se anima cuando lo rige porque el metal se anima, el metal que presiente en cada contacto al homicida para

quien lo crearon los hombres. A veces me da lástima. Tanta dureza, tanta fe, tan apacible o inocente soberbia, y los años pasan, inútiles.<sup>197</sup>

Neste retorno imediato, apreendi como pode funcionar novamente o *jogo das imagens* em mundo de intrincadas tecnologias e redes sociais. Fulgurações de memórias: minha lembrança dela e dos tempos dos primeiros experimentos em arte. O auxílio de Maria Kodama ao artista cego, o punhal que foi do pai de Borges, que saiu de Toledo e chegou ao Uruguai. Que faz lembrar o punhal que tirou a vida de César, e outros fatos que desconhecemos. A foto do punhal no livro de Borges e depois no livro de Didi-Huberman. A minha postagem, os meus amigos que viram esta imagem e desconhecem o texto. A temporalidade da imagem e do objeto físico. Não é um punhal que está à venda, não é um punhal de um filme de terror qualquer, pode ser o punhal do filme de Alfred Hitchcock, da cena do banho em *Psycho*.

Este punhal me trouxe a resposta como uma equação matemática: as imagens estão livres, as imagens tomam o lugar que elas aspiram. As imagens se transfiguram nas memórias e nos seus rastros.

Didi-Huberman pergunta ao leitor se ele imagina e se ele sabe o que é um *atlas*. Diz que muitos possuem um *atlas*, mas teriam alguma vez o lido? *Provavelmente não. Não se «lê» um atlas como se lê um romance, um livro de história ou uma dissertação filosófica, da primeira à última página. Além disso, um atlas começa amiúde - não tardaremos a verificá-lo de forma arbitrária ou problemática, muito diferente do início de uma história ou da premissa de uma tese; quanto ao seu final, remete-nos geralmente para o surgimento de uma nova região, de uma nova zona do saber ainda por explorar, de modo que um atlas raramente possui uma forma que se possa tomar por definitiva, Ademais, um atlas dificilmente se constitui por «páginas» no sentido habitual do termo: será antes por tabelas, por pranchas, onde se encontram dispostas imagens, pranchas que consultamos com um fim específico ou que folheamos por prazer, deixando divagar, de imagem em imagem e de prancha em prancha, a nossa «vontade de saber».*<sup>198</sup>

197- BORGES, *Obra Poética*, p. 81-82

198- DIDI-HUBERMAN, *Atlas Ou a Gaia Ciência Inquieta* .

Minha experiência demonstra que usei minha proposta de tese combinando estes dois gestos, aparentemente tão distintos: começamos por abri-la à procura de uma informação concreta, mas, uma vez obtida alguma informação como *imagem emancipada*, estereografias, imagens cibernéticas, imagens virtuais, imagens fantasmas e imagens sociais etc, somos deslocados para vazios.

Compreendemos, segundo Didi-Huberman, *a evocação deste uso desdobrado, paradoxal, que o atlas, sob uma aparência utilitária e inofensiva, bem poderia revelar-se, para quem o olha com atenção, um objeto dúplice, perigoso ou mesmo explosivo, ainda que inesgotavelmente generoso. Numa palavra, uma mina. O atlas é uma forma visual do saber; uma forma sábia do ver. Mas ao reunir, ao imbricar ou implicar os dois paradigmas que esta última expressão supõe — paradigma estético da forma visual, paradigma epistêmico do saber —, de fato o atlas subverte as formas canônicas a que cada um destes paradigmas atribui a sua excelência e mesmo a sua condição fundamental de existência.*<sup>199</sup>

Assim, reivindico, para a minha escrita, *A Imagem Emancipada*, esta forma, ou esta *fôrma*, chamada *Atlas*. Texto e imagens intrincados são minha forma de discurso e a maneira com que posso explorar para provar uma teoria que acredito possível. Mas não são reivindicações da limitação de um artista; antes de tudo é como artista e do uso que faço das imagens é que solicito que elas possam formar o mapa de minha tese.

Esta tese que, como citei no início do texto, ao chegar ao topo, torna a rolar abaixo. Minha esperança é que o leitor não se canse, que o leitor se aproxime e este mesmo leitor faça comigo o trabalho árduo de *caminhar na imagem da imagem*.

Santo Agostinho, no seu *Confissões* reflete sobre as imagens e memória sensorial: (...) *e não se limita a isto a imensa capacidade de minha memória. Ali estão, como em um lugar recôndito, que aliás, não é um lugar, todas as noções aprendidas das artes liberais, pelo menos as que ainda não esqueci. Mas, neste caso, não são as imagens delas que trago em mim, mas as próprias realidades em si. As noções de literatura, a dialética, as diferentes*

.....  
199- *Ibidem*.

*espécies de questões, tudo o que sei a respeito desses problemas estão em minha memória, mas não estão ali como a imagem solta de uma coisa, cuja realidade se deixou fora. Nesse caso seria como um som que se ouve e passa, como a voz que deixa no ouvido um rastro, que permite que a lembremos, como se ainda soasse embora já não soe; ou como o perfume que, ao passar e desvanecer-se no ar, atinge o olfato e grava sua imagem na memória, imagem que a lembrança reproduz; ou como o alimento, que perde o sabor no estômago, mas o conserva na memória; ou como um corpo que se sente pelo tato e que, ausente, é imaginado pela memória. Todas essas Realidades não nos penetram a memória, mas tão somente são captadas as suas imagens com maravilhosa rapidez, e dispostas, digamos, em compartimentos admiráveis, de onde são extraídas pelo milagre da lembrança.*<sup>200</sup>

A lembrança, a memória — *ars memoriae*; há um vínculo profundo entre faculdades mentais como a memória e a constituição moderna da noção de *si mesmo*. A teoria artística sem proveito e sem um exercício incessante, a mnemônica é uma teoria quase sem valor ao tentar compreender meus trabalhos como soluções invisíveis de minha concentração. Pode soar estranho, pois as regras da memória artificial não podem explicar a capacidade das reflexões anteriores *de onde são extraídas pelo milagre da lembrança*, como em Santo Agostinho.

Didi-Huberman nos lembra que a palavra *atlas*, em grego, é formada pela combinação do “a” prostético (ou seja, da adjunção, no início de uma palavra, de um elemento não etimológico que não modifica o sentido da própria palavra) e de uma forma do verbo *tlao*, que significa “«portar”, “suportar”. *Tlas* ou *atlas* é, portanto, no sentido literal, o portante, o *portador* por excelência. Mas suportar não é, de todo, um gesto simples. Suportar só é possível graças ao encontro de dois vetores antagonistas: o peso por um lado, a força muscular por outro. Suportar manifesta, portanto, a *potência* do portador, mas igualmente o *sofrimento* a que está sujeito sob o peso que suporta. Suportar é um ato de coragem, de força, mas também de resignação, de força oprimida: são os vencidos, são os escravos aqueles que mais intensamente sentem o peso daquilo que carregam.<sup>201</sup>

200- AGOSTINHO. Santo. *CAPÍTULO IX, A memória intelectual* in Confissões.

201- DIDI-HUBERMAN, *Atlas ou A Gaia Ciência Inquieta*, p.76.

Retrocedendo à publicação *A Imagem Emancipada*, vemos que o seu *modo atlas* é um ensaio constante de reorientação. Qualidade que julgo inseparável para a arte de hoje. A partir da década de 60, o atlas, o arquivo, o índice e a biblioteca, enquanto sistemas fragmentários e incompletos tem levado os artistas a penetrar nestas categorias com tenacidade. Mas esta insistência, têm um contexto de reorganização e reorientação do mundo e da história da arte e também da história pessoal destes artistas. Incluo-me na categoria autobiográfica, pois minhas reflexões partem de uma experiência em que o compartilhamento é pouco significativo. Fora das galerias, dos salões e das mostras de arte, a minha investigação segue como o tatear em um mundo escuro. A minha necessidade não esbarra na necessidade coletiva, embora aqui e ali descubra pontos de encontro com outros artistas, numa convergência de olhares e teorias.





## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *O aberto; O homem e o animal*. Lisboa: Edições 70, 2011.

AGOSTINHO, Santo, Bispo de Hipona, 354-430. *Confissões*. Tradução de J. Oliveira Santos e Ambrósio de Pina. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

ALMEIDA, Ana Cláudia Vespeira de. *Da cidade ao museu e do museu à cidade: uma proposta de itinerário pela azulejaria de autor na Lisboa da segunda metade do Século XX*. 2009. 202 f. (Mestrado em Museologia e Museografia) – Faculdade de Belas Artes, Universidade De Lisboa, Lisboa, 2009.

ALMEIDA, Milton José de. *Cinema: arte da memória*. Campinas: Autores Associados, 1999.

\_\_\_\_\_. *As idades, o tempo*. *Revista Pro-posições*. Campinas: Faculdade de Educação da UNICAMP, 2004.

ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Campinas: Editora Unicamp, 1999.

ALCAIDE, Victor. *La luz, símbolo y sistemas visuais*. Madrid: Cadernos Arte Cátedra, 1989.

ALVES, Antônio Frederico de Castro. *O Navio Negreiro*. Domínio Público. Disponível em <[http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=1786](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=1786)>.

AMAR, Pierre-Jean. *História da Fotografia*. Lisboa: Edições 70, 2011.

ANDRIEU, Bernard. *A nova filosofia do corpo*. Lisboa: Instituto Piaget, 2004.

AQUINO, Tomás de. *O ente e a essência*. Versão do latim e Introdução de Mário A. Santiago de Carvalho. Porto: Edições Contraponto, 1995.

ARAUJO, Inácio. *Tabu* reafirma português como um dos jovens talentos do cinema. *Folha de S.Paulo*. São Paulo, 19 out. 2012. Ilustrada.

ARGAN, Giulio Carlo, *Arte Moderna, do Iluminismo aos Movimentos Contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. *Clássico e anticlássico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

AUERBACH, Erich. *Figura*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Editora Ática, 1997.

AUGÉ, Marc, *Não-Lugares - Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papyrus, 2005.

\_\_\_\_\_. *Por uma antropologia dos mundos contemporâneos*. São Paulo: Bertrand Brasil, 1997.

\_\_\_\_\_. *A guerra dos sonhos*. São Paulo: Papyrus, 1998.

\_\_\_\_\_. COLLEYN, Jean-Paul. *A Antropologia*. Lisboa: Edições 70, 2008.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. São Paulo: Papyrus Editora, 2002.

\_\_\_\_\_. *O olho interminável; Pintura e Cinema*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. *A estética do filme*. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1995.

AZEVEDO, Maria Isabel da Fonseca e Castro Moreira. *A luz como material plástico*. 2005. 216 f. (Dissertação de Doutorado). Departamento de Física, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2005.

BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Liberdade, 1996.

BARATA, Gilda Nunes. *Onde é que você estava no 25 de abril?* Lisboa: Oficina do Livro, 2004.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 2009.

\_\_\_\_\_. *Mitologias*. Lisboa: Edições 70, 2007.

BATAILLE, Georges. *História do olho*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

\_\_\_\_\_. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Tradução de Teresa Cruz. 5. ed. Lisboa: Nova Vega, 2009.

BAUDRILLARD, Jean. *Tela total; mito-ironias do virtual e da imagem*. Porto Alegre: Sulina, 2005.

\_\_\_\_\_. *A ilusão vital*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

\_\_\_\_\_. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BAURET, Gabriel. *A Fotografia – História, Estilos, Tendências, Aplicações*. Lisboa: Edições 70, 2011.

BAVČAR, Evgen. *Le voyer absolu*. Paris: Seuil, 1992.

\_\_\_\_\_. *Memórias do Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

BAZIN, André. *O cinema; ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BECKER, Howard S. *Mundos da arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BELTING, Hans. *A verdadeira imagem*. Porto: Dafine Editora, 2011.

\_\_\_\_\_. *Antropologia da imagem*. Lisboa: KKYM, 2014.

\_\_\_\_\_. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

\_\_\_\_\_. *Sísifo ou Prometeu? Da arte e da tecnologia, hoje*. Lisboa: KKYM + IHA. E.Book, 2014.

BENJAMIN, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem política*. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

BERMEJO, Pedro Juan Sánchez. *Virtualidad y creatividad escultórica*. 2011. 398 f. (Tesis Doctoral). Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2011.

BEUYS, Joseph. *Cada Homem um artista*. Lisboa: 7 Nós, 2011.

BLANC, Mafalda de Faria. *Introdução à ontologia*. Lisboa: Instituto Piaget, 2011.

BLANCHARD, Pascal. *Human zoos; Science and Spectacle in the Age of Empire*. Liverpool: Liverpool University Press, 2008.

BORGES, Jorge Luis; KODAMA, María. *Atlas*. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. *Obra Poética, 1923-1970*. Madrid: Alianza Tres Emecé, 1977.

BOSWORTH, Patricia. *Diane Arbus - A Biography*. New York: Open Road, 2012. Kindle Edition.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós Produção; como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

\_\_\_\_\_. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRANCO, Patricia Silverinha Castello. *Imagem, Corpo, Tecnologia; A Função háptica das novas imagens Tecnológicas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2013.

BREWSTER, David (Sir.). *The stereoscope: its history, theory and construction*. London: John Murray, Albemable Street, 1856.

BUENO, Maria Lúcia, *Artes Plásticas no século XX – modernidade e globalização*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

BURUCÚA, José Emilio. *Historia, arte, cultura de Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.

CALLE, Sophie. *Histórias reais*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas Estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. Tradução de Ana Regina Lessa, Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 2006.

CARDOSO, Abílio Hernandez. Joyce e Homero: Proteu na rota de Ulysses. *Biblos*. Coimbra, v. LXVII, p. 153-176, 1991.

\_\_\_\_\_. Narrativas: da letra no filme à imagem no texto. *Senso - Revista de Estudos Fílmicos da Universidade de Coimbra*. Coimbra, n. 1, p. 15-33, outubro de 1995.

\_\_\_\_\_. James Joyce, o canto das sereias e o segundo fôlego de *bloulisses* em Dublin. *HVMANITAS*. Coimbra, v. XLVII, p. 1133-1148, 1995.

CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea, uma introdução*. São Paulo: Marrtins Fontes, 2005.

CENTRE POMPIDOU. *La subversion des images*. Paris: Centre Pompidou, 2009.

COLLI, Giorgio. *O nascimento da Filosofia*. Lisboa: Edições 70, 2010.

CONFORD, F. M. *Principium sapientiae*; Los orígenes del pensamiento filosófico griego. Madrid: Visor, 1988.

CORDEIRO, Ana Dias. O nosso *Apocalypse Now*. *Jornal O Público*. Porto, sexta feira 29 junho 2012, p. 7. Seção “Ípsilon”.

COUCHOT, Edmond. *A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual*. Tradução de Sandra Rey. Porto Alegre: Coleção Interfaces, Editora da UFRGS, 2003.

CUNHA, Isabel Ferin. *Análise dos media*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

CURTIS, Neal. *The pictorial turn*. London, New York: Rotledge, 2010. Ebook.

CYPRIANO, Fábio. Mostra ressalta importância que escultor dava à fotografia. *Folha de São Paulo*. São Paulo, domingo, 01 de novembro de 2009. Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0111200917.htm>>. Acesso em: 9 set. 2012.

DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

\_\_\_\_\_. *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DEBORD, Guy. *Sociedade do espetáculo*; Comentários sobre Sociedade do Espetáculo. Lisboa: Contraponto Editora, 1997.

DEBRAY, Régis. *A vida e Morte da imagem; Uma história do olhar no ocidente*. Petrópolis: Vozes, 1993.

DEL RIO, Victor. *Factografía. Vanguardia y comunicación de masas*. Madrid: Abada Editores, 2010.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon; Lógica da sensação*. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.

\_\_\_\_\_. *Cinema 1 – A imagem-movimento*. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. *A Imagem-Tempo – Cinema 2*. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro; Revisão filosófica de Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo; uma impressão Freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

\_\_\_\_\_. *Memórias de Cego – o auto-retrato e outras ruínas*. Lisboa: Gulbenkian, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: Kkym-Imago, 2012.

\_\_\_\_\_. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

\_\_\_\_\_. *Atlas ou a gaia ciência inquieta*. Lisboa: KKYM, 2013.

\_\_\_\_\_. *La imagen supervivente. Historia del Arte Y Tiempo de Los Fantasmas Según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores, 2009.

\_\_\_\_\_. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

\_\_\_\_\_. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid: Reina Sofía, 2010.

\_\_\_\_\_. *Remontages du temps subi; L'OEil de l'histoire, 2*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2010.

\_\_\_\_\_. *L'image ouverte; Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*. Paris: Gallimard, 2007.

\_\_\_\_\_. *Ninfa moderna*. Essai sur le drapé tombe. Paris: Gallimard, 2002.

\_\_\_\_\_. *La ressemblance informe; Ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris: Macula, 1995.

\_\_\_\_\_. *Devant l'image*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990.

\_\_\_\_\_. *La peinture incarnée*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.

\_\_\_\_\_. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: A. Machado Libros, 2008.

\_\_\_\_\_. Aby Warburg et l'archive des intensités. *Études Photographiques*; La ressemblance du visible/Mémoire de l'art. Paris, n. 10, p. 144-168, novembre 2001. Disponível em: <<http://etudesphotographiques.revues.org/index268.html>>.

\_\_\_\_\_. *Grisalha poeira e poder do tempo*. Lisboa: KKYM + IHA. Ebook, 2014.

DIEL, Paul. *O simbolismo na mitologia grega*. São Paulo: Attar, 1991.

DOMINGUES, Diana (org.). *Arte, ciência e tecnologia*; passado, presente e desafios. São Paulo: Unesp, 2009.

\_\_\_\_\_. *Arte Tecnologia: A arte no século XXI*: a humanização das tecnologias. Caxias do Sul: Gráfica da UCS, 1995.

\_\_\_\_\_. *Criação e interatividade na ciberarte*. São Paulo: Editora Experimento, 2002.

DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60*: transformações da arte no Brasil. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. São Paulo: Papirus, 1994.

\_\_\_\_\_. Michel Poivert; La Photographie contemporaine. *Études Photographiques*. Paris, n. 15, p. 147-149, novembre 2004. Disponível em: <<http://etudesphotographiques.revues.org/408>>. Acesso em: 17 set. 2013.

DUCHAMP, Marcel. *Engenheiro do tempo perdido*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1990.

ECO, Humberto. *A definição da arte*. Lisboa: Edições 70, 1995.

\_\_\_\_\_. *Obra aberta*. Tradução de Giovanni Cutolo São Paulo: Perspectiva, 1991.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ENTLER, Ronaldo. A fotografia e as representações do tempo. *Revista Galáxia*. São Paulo, n. 14, p. 29-46, dez. 2007.

\_\_\_\_\_. *Para reler A câmara clara. FACOM*; Revista ds Faculdade de Comunicação – FAAP. São Paulo, n. 16, 2º semestre de 2006.

ESCOLA de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. *Revista Ars*. São Paulo, n. 3, 2005.

FABRIS, Annateresa (dir.). *Fotografia – Usos e funções no séc. XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

FERNÁNDEZ, Karina de Freitas Silva. *Linguagem, corpo e comunicação na arte de Eduardo Kac: em estudo a Holopoesia, a Arte da Telepresença e a Bioarte*. 158 f. 2010. (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

FERREIRA, Glória; COTRIN, Cecília (org.). *Escritos de Artistas, Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

FERRY, Luc. *Homo aestheticus*. Lisboa: Edições 70, 2012.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta*; ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

\_\_\_\_\_. *Lingua e realidade*. São Paulo: Annablume, 2007.

\_\_\_\_\_. *Pós-História: Vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Annablume, 2011.

FOCILLON, Henri. *A vida das formas*. Lisboa: Edições 70, 2001.

FOSTER, Hal. *Recodificação; Arte, Espectáculo, Política Cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

\_\_\_\_\_. O artista como etnógrafo. *MArte*. Lisboa, n. 1, março 2005.

\_\_\_\_\_. (Edited by) *The Anti-aesthetic; essays on postmodern culture*. Port Townsend: Bay Press, 1983.

FOSTER, Michèle. Using call-and-response to facilitate language mastery and literacy acquisition among African American students. Disponível em: <<http://www.cal.org/resources/digest/0204foster.html>>. Acesso em: 29 jul. 2013.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FRADE, Pedro Miguel. *Figuras do espanto; a fotografia antes da sua cultura*. Porto: Edições Asa, 1992.

FRANCA-HUCHET, Patricia. Anarquivos: fotografias tempo história. *Palíndromo; Teoria e História da Arte*. Florianópolis, n. 3, 191, 2010.

FRAZER, Sir James George. *O ramo de ouro versão ilustrada*. Prefácio do Professor Darcy Ribeiro; Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Zahar Editores, 1982.

FREIRE, Cristina Freire. *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FREITAS, Guilherme. Formas de vida: Jacques Rancière fala sobre estética e política. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2012/12/08/formas-de-vida-jacques-ranciere-fala-sobre-estetica-politica-478094.asp>>. Acesso em: 26 ago. 2012.

FREEDBERG, David. *The power of images*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

FREUND, Gisèle. *Fotografia e sociedade*. 3. ed. Lisboa: Nova Veja, 2010.

GANDILLAC, Maurice de. *Gêneses da Modernidade*. Tradução de Lúcia Cláudia Leão e Marília Pessoa. São Paulo: Editora 34, 1995.

GARANGER, Marc. *Femmes algériennes*; 1960. Biarritz: Atlantica, 2002.

GIBSON, William. *Neuromanver*. Tradução de Fábio Fernandes. São Paulo: Editora Aleph, 2003.

GIL, José. A catedral subterrânea. In: SCHEIN, Françoise. *De Lisboa para o mundo – azulejos para o Metropolitano de Lisboa*. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo/Instituto Português de Museus, 2007. p. 11. (Catálogo de exposição).

GLIBOTA, Ante. *Dieter Jung. Hologrammes, peintures, dessins*. Paris: Paris Art Center, 1989.

GLUSBERG, Jorge. *Arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GODARD, Jean-Luc; SHAGHPOUR, Youssef I. *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*. Tours: Farrago, 2000.

GOLIOT-LETÉ, Anne; JOLY, Martine; LANCIEN, Thiedrri; LE MÉE, Isabelle-Cécile; VANOYE, Francis. *Dicionário de imagem*. Lisboa: Edições 70, 2011.

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993.

\_\_\_\_\_. *Arte e ilusão*; Um estudo da psicologia da representação pictórica. Tradução de Raul de S. Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

\_\_\_\_\_. *Aby Warburg: his aims and methods*: an Anniversary Lecture Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. London, v. 62, p. 268-282, 1999. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/751389>>.

\_\_\_\_\_. *Los usos de las imágenes*; Estudio sobre la función social del arte y la comunicación visual. Mexico: Phaidon, 1999.

GOMES, Miguel (dir.). *Tabu*. Produção de Sandro Aguilar e Luís Urbano. Portugal, Brasil, França, Alemanha: Gullane Filmes, Komplizen Film, Radiotelevisão Portuguesa (RTP), Shellac Sud, ZDF, Arte, 2012. 118 min., son., color.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Os lugares da crítica de arte*; ABCA. São Paulo: Imprensa Oficial, 2003.

GROSSMANN, G. Ulrich. El aura de la obra de arte y la desaparición del original. Traducido por Karla Richterich. *Revista Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México, v. 34, n. 100, maio 2012. Disponível em: <[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0185-12762012000100011&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0185-12762012000100011&script=sci_arttext)>.

GRUZINSKI, Serge. *A Guerra das Imagens - De Cristóvão Colombo a Blade Runner (1492-2019)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GUASCH, Anna Maria. Aby Warburg y el trabajo con la memoria. *Revista Despalabro*, n. II – Cartografias, mayo 2008.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, Editora PUC-Rio, 2010.

HABACUC, Guillermo Vargas. Arte X Ética. Disponível em: <<http://planetaterra2010.wordpress.com/2008/04/23/arte-x-etica/>>. Acesso em: 05 jul. 2014.

HAUSER, Arnold. *Teorias da arte*. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guairá Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HEGEL, George Wilhelm Friedrich. *Fenomenologia do espírito*. São Paulo: Vozes, 2002.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 2010.

\_\_\_\_\_. *Que é uma coisa?* Lisboa: Edições 70, 2002.

HOCKNEY, David. *O conhecimento secreto*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

HOME, Stuart. *Assalto à cultura*. Cambuci: Conrad, 2005.

HUSERL, Edmond. *A ideia de fenomenologia*. Lisboa: Edições 70, 2008.

HUYGHE, René. *O poder da imagem*. Lisboa: Edições 70, 2009.

\_\_\_\_\_. *Diálogo com o visível*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1955.

INTERCOM. *Enciclopédia Intercom de Comunicação*; Volume 1 – Conceitos. São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2010.

JARDIM, João; CARVALHO, Walter (dir.). *Janela da alma*. Produção de Flávio R. Tambellini. Brasil: Copacabana Filmes, 2002. 73min, son., color.

JEUDY, Henry-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Lisboa: Edições 70, 2008.

JOY, Martine. *Uma Introdução à análise da Imagem*. Lisboa: Edições 70, 2008.

KAC, Eduardo. *Holopoetry - Essays, manifestoes, critical and theoretical writings*. University of Kentucky Department of Art New Media Area Lexington: New Media Editions, 1995.

KELLERT, Stephen R.; WILSON, Edward O. *The biophilia hypothesis*. New York: Island Press, 1993.

KRAUSS, Rosalind. *O Fotográfico*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

\_\_\_\_\_. A note on photography and the simulacral, v. 31, p. 49-68, winter, october 1984. Disponível em: <<http://links.jstor.org/sici?sici=0162-2870%28198424%2931%3C49%3AANOP AT%3E2.0.C0%3B2-R>>.

\_\_\_\_\_. *Notas sobre el Índice*; La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

LACAN, Jacques. *O mito individual do neurótico*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1980.

LAHUD, Michel. *A vida clara: linguagens e realidade segundo Pasolini*. São Paulo: Companhia das Letras/Unicamp, 1993.

LAZCANO, Marcela Ossio. Luz y creatividad en la obra holográfica de Dieter Jung. *La Prensa*, 15 out. 2011. Disponível em: <[http://www.laprensa.com.bo/diario/entretendencias/cultura/20111015/luz-y-creatividad-en-la-obra-holografica-de-dieter\\_9273\\_15548.html](http://www.laprensa.com.bo/diario/entretendencias/cultura/20111015/luz-y-creatividad-en-la-obra-holografica-de-dieter_9273_15548.html)>.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e significado*. Lisboa: Edições 70, 2010.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34, 1999.

\_\_\_\_\_. *A máquina universo – criação, cognição e cultura informática*. Porto Alegre: Atmed, 1998.

\_\_\_\_\_. *A ideografia dinâmica: rumo a uma imaginação artificial?* São Paulo: Loyola, 1998.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. (org.) *A pintura; O mito da pintura*. São Paulo: Editora 34, 2004. v. 1.

\_\_\_\_\_. (org.) *A pintura; A teologia da imagem, e o estatuto da pintura*. São Paulo: Editora 34, 2004. v. 2.

\_\_\_\_\_. (org.) *A pintura; A idéia e as partes da pintura*. São Paulo: Editora 34, 2004. v. 3.

\_\_\_\_\_. (org.) *A pintura; O Belo*. São Paulo: Editora 34, 2004. v. 4.

\_\_\_\_\_. (org.) *A pintura; Da imitação à expressão*. São Paulo: Editora 34, 2004. v. 5.

\_\_\_\_\_. (org.) *A pintura; A figura humana*. São Paulo: Editora 34, 2004. v. 6.

\_\_\_\_\_. (org.) *A pintura; O paralelo das artes*. São Paulo: Editora 34, 2004. v. 7.

\_\_\_\_\_. (org.) *A pintura; Descrição e interpretação*. São Paulo: Editora 34, 2004. v. 8.

\_\_\_\_\_. (org.) *A pintura; O desenho e a cor*. São Paulo: Editora 34, 2004. v. 9.

\_\_\_\_\_. (org.). *A pintura; Os gêneros pictóricos*. São Paulo: Editora 34, 2004. v. 10.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *O ecrã global*. Lisboa: Edições 70, 2010.

MACHADO, Arlindo. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

MAJOR, Jean-Louis. Roland Barthes fragmentaire. *Voix et images*. Montréal, v. 16, n. 1, (46), p. 150-153, 1990. Disponível em: <<http://id.erudit.org/iderudit/200882ar>>.

MALRAUX, André. *O museu imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2014.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens; Uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. *Uma História da Leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

MAPPLETHORPE, Robert. *Photographien 1984-1986*, ausgewählt und eingeleitet von Germano Celant. Italy: Schirmer/Mosel, 1986.

\_\_\_\_\_. *Altars*. New York: Randon House, 1995.

MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*. Lisboa: Edições 70, 2007.

MAROT, Gérard. *Collages*. Paris: Éditions Imagine, 1983.

MARTELO, Rosa Maria. *O cinema da poesia*. Lisboa: Documenta, 2012.

MATOS, Sara Antónia; SARDO, Delfim. *Caveiras, casas, pedras e uma figueira* (Júlio Pomar, Álvaro Siza Vieira, Luís Noronha da Costa, Fernando Lanhas). Lisboa: Documenta, Cadernos do Atelier-Museu Júlio Pomar, 2013.

MCLUHAN, Marshall. *(Understanding Media) Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 2002.

MEDEIROS, Margarida. *Fotografia e Verdade – uma história de fantasmas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

\_\_\_\_\_. *A última imagem (fotografia de uma ficção)*. Lisboa: Documenta, 2012.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. *O olho e o espírito*. Tradução de Gerardo Dantas Barretto. Rio de Janeiro: Grifo Edições, 1969.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Paris: Macula, 1998.

MIGUEL, Sebastião Brandão. Alvos. *Revista Fólio*. Belo Horizonte: Pós Graduação Escola Guignard – UEMG, 2003.

\_\_\_\_\_. *Execuções*. 2005. 150 f. (Dissertação de Mestrado em Belas Artes) – Escola de Belas Artes, UFMG, Belo Horizonte, 2005. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/VPQZ-728HQ8>>.

\_\_\_\_\_. *A imagem emancipada*. Coimbra: Romãs, 2013.

\_\_\_\_\_. *Sacrifício x dor x arte*. Disponível em: <[goo.gl/BIVNiM](http://goo.gl/BIVNiM)>. Acesso em: 05.jul.2014.

MITCHELL, W.J.T. *Iconology; image, text, ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.

\_\_\_\_\_. *Teoría de la imagen*. Madri: Akal, 2009.

MONDZAIN, Maria-José. *A Imagem pode matar?* Lisboa: Passagens, 2009.

MONTEIRO, Paulo Filipe. *Imagens da imagem*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

MORRISROE, Patrícia. *Mapplethorpe*. Rio de Janeiro: Record, 1995.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.

NABAIS, João-Maria. A arte do retrato n'As Meninas de Velásquez. *Ciências e Técnicas do Património*; Revista da Faculdade de Letras. Porto, I Série, v. V-VI, p. 363-389, 2007.

NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo: Companhia das letras, 1988.

OBRIST, Hans Ulrich. *Uma breve história da curadoria*. São Paulo: Bei, 2008.

\_\_\_\_\_. *Entrevistas*. Rio de Janeiro, Belo Horizonte: Cobogó – Inhotim, 2009. v. 1.

\_\_\_\_\_. *Entrevistas*. Rio de Janeiro, Belo Horizonte: Cobogó – Inhotim, 2009. v. 2.

\_\_\_\_\_. *Entrevistas*. Rio de Janeiro, Belo Horizonte: Cobogó – Inhotim, 2010. v. 3.

OLAIO, Antonio. *I think differently now that I can paint*. Guimarães: Centro Cultural Vila Flor, 2007.

OLIVA, Daigo. Fotografia *print screen*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/tec/117816-fotografia-print-screen.shtml>>. Acesso em: 28 ago. 2013.

OLIVEIRA, Maria do Céu Diel. *Imagens do inferno: lugares da memória, palavras de Dante*. 2000. 98 f. (Tese de Doutorado em Educação). Faculdade de Educação, UNICAMP, Campinas, 2000.

OLIVEIRA, Luís Miguel. Lágrimas de crocodilo. *Jornal O Público*. Seção Ípsilon. Disponível em: <<http://ipsilon.publico.pt/cinema/filme.aspx?id=301730>>. Acesso em: 23 mar. 2013.

O'REILLY, Sally. *The body in contemporary art*. New York: Thames & Hudson, 2009.

ORLANDO, José Antônio. O animal humano. Disponível em: <[http://semioticas1.blogspot.com/2011/12/o-animal-humano.html?utm\\_source=feedburner&utm\\_medium=email&utm\\_campaign=Feed%3A+blogspot%2Fqiqidv+%28Semi%C3%B3ticas%29](http://semioticas1.blogspot.com/2011/12/o-animal-humano.html?utm_source=feedburner&utm_medium=email&utm_campaign=Feed%3A+blogspot%2Fqiqidv+%28Semi%C3%B3ticas%29)>. Acesso em: jan. 2012.

ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. Lisboa: Passagens, 2008.

PAGLIA, Camille. *Personas sexuais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. *Sexo, arte e cultura americana*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

\_\_\_\_\_. *Estudos de Iconologia*. Lisboa: Editorial Estampa, 1986.

\_\_\_\_\_. *Idea: a evolução do conceito de belo; Contribuição à História do Conceito da Antiga Teoria da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

\_\_\_\_\_. *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1993.

PARENTE, André. *Imagem Máquina*. São Paulo: Editora 34, 1993.

PASOLINI, Pier Paolo. O desaparecimento dos pirilampos. *Pier Paolo Pasolini; o sonho de uma coisa*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2006.

PAZ, Octavio. *Um mais além erótico: Sade*. São Paulo: Mandarim, 1999.

\_\_\_\_\_. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*. Lisboa: Tinta da China, 2013.

PLATÃO. *O banquete* (O simpósio ou o amor). Lisboa: Guimarães Editores, 1998.

\_\_\_\_\_. *A República*. São Paulo: Rideel, 2005.

POIVERT, Michel. *La photographie contemporaine*. Paris: Flammarion, 2010.

POMAR, Júlio. *Notas sobre uma arte útil. Parte escrita I*. Lisboa: Atelier Museu Julio Pomar, 2014.

\_\_\_\_\_. *Da cegueira dos pintores. Parte escrita II*. Lisboa: Atelier Museu Julio Pomar, 2014.

PORTUGAL, Daniel B. W.J.T. Mitchell e a virada imagética. Disponível em: <<http://filosofiadodesign.wordpress.com/2011/07/03/w-j-t-mitchell-e-a-virada-imagetica/>>. Acesso em: 11. set. 2013.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido; No caminho de Swann*. Tradução de Mário Quintana. Rio de Janeiro: Globo, 2006. v. 1.

QUINTAIS, Luís. Fluidez tectónica. As bio-tecno-ciências, a bio-arte e a paisagem cognitiva do presente. *Revista Crítica de Ciências Sociais*. Lisboa, n. 79, p. 79-94, dezembro 2007.

\_\_\_\_\_. Mondrian, Derrida, and the biotechnologies. In: MENEZES, Marta de. *Decon: deconstruction, decontamination, decomposition*. Oeiras, Lisboa, Ectopia: Instituto Gulbenkian de Ciência / Fundação Calouste Gulbenkian, 2009. p. 56-63.

\_\_\_\_\_. *O essencial sobre cultura e cognição*. Coimbra: Angelus Novus, 2009.

\_\_\_\_\_. *O vidro; poesia*. Porto: Assírio & Alvim, 2014.

RAMOS, José António Sanches. *A realidade transformada a fotografia e a sua utilização*. 2004. 189 f. (Tese de Doutoramento em Belas Artes). Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível; estética e poética*. São Paulo: Editora 34, 2005.

\_\_\_\_\_. *Béla Tarr o tempo do depois*. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.

\_\_\_\_\_. *O destino das imagens*. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.

\_\_\_\_\_. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

\_\_\_\_\_. *Os intervalos do cinema*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

\_\_\_\_\_. *O mestre ignorante - Cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Tradução de Lilian do Valle. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

REIS, António (coord.). *Portugal. 20 Anos de Democracia*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1994.

RIEGL, Alois. *O culto moderno dos monumentos; e outros ensaios estéticos*. Lisboa: Edições 70, 2013.

ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim*. São Paulo: Nova Fronteira, 2001.

ROUILLE, André. *A fotografia; entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009.

SAMAIN, Etienne. As “Mnemosyne(s)” de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte. *Revista Poiésis*. Rio de Janeiro, n 17, p. 29-51, jul. de 2011.

SÁNCHEZ, Domingos Hernández. *A comédia do sublime*. Lisboa: Nova Vega, 2012.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. *Imagem; cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de (org.). *Políticas do corpo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

SANTORO, Maria Teresa. O fantástico mundo de Matthew Barney. *Trópico*. Disponível em: <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/print/1549.htm>>. Acesso em: 15 nov. 2011.

SARDO, Delfim. *A visão em apneia*. Lisboa: Athena, 2011.

SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada; Ensaio de Ontologia Fenomenológica*. Tradução e notas de Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 2007.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Resenha de *Sobrevivência dos vaga-lumes*, de Didi-Huberman. *O Globo*, 10 set. 2011. Disponível em: <[goo.gl/PZScUj](http://goo.gl/PZScUj)>. Acesso em: 22 set. 2013.

SEBASTIAO, Walter. Instalações semióticas. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 17 de dezembro de 2001, p. 4. Caderno Cultura.

SENNETT, Richard. *Carne e pedra. O corpo e a cidade na civilização ocidental*. Tradução de Marcos Aarão Reis. Rio De Janeiro, São Paulo: Editora Record, 2003.

SHINER, Larry. *La invención del arte; una historia cultural*. Barcelona: Paidós, 2004.

SMITHERMAN, Geneva. *Talkin and testifyin*. Boston: Houghton Mifflin, 1977.

SONTAG, Susan. *On photography*. New York: Picador, 1990.

\_\_\_\_\_. *Ensaio sobre fotografia*. Lisboa: Quetzal, 2012.

\_\_\_\_\_. *A Barthes Reader*. New York: Hill and Wang, 1982.

SOUGEZ, Marie-Loupe. *História da fotografia*. Lisboa: Dinalivro, 2001.

STOICHITA, Victor. *O efeito Pigmalião*. Lisboa: KKYM, 2011.

SYLVESTER, David. *Entrevistas com Francis Bacon; a brutalidade dos fatos*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

TACCA, Fernando de. Resenha de *The Essential Duane Michals*, 1997. Disponível em: <[goo.gl/efNwLW](http://goo.gl/efNwLW)>. Acesso em: 2 jul. 2014.

TAVARES, António Luís Marques. A fotografia artística e o seu lugar na arte contemporânea. *Sapiens: História, Património e Arqueologia*, n. 1, p. 118-129, julho de 2009. Disponível em: <[http://www.academia.edu/1155767/A\\_fotografia\\_artistica\\_e\\_o\\_seu\\_lugar\\_na\\_arte\\_contemporanea](http://www.academia.edu/1155767/A_fotografia_artistica_e_o_seu_lugar_na_arte_contemporanea)>. Última consulta, 05.jul.2014.

TAVARES, Emília. *Botânica - Vasco Araújo*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado, Documenta, 2014.

TESSLER, Elida. Evgen Bavčar em Diagonal. Disponível em: <[www.elidatessler.com/textos\\_pdf/textos\\_artista/evgen\\_Bavcar.pdf](http://www.elidatessler.com/textos_pdf/textos_artista/evgen_Bavcar.pdf)>. Acesso em: 1<sup>a</sup> set. 2013.

THURAM, Lilian (General Curator). *Human Zoos; The invention of the savage*. Disponível em: <<http://www.quaibrantly.fr/en/programmation/exhibitions/currently/human-zoos.html>>.

TOMKINS, Calvin. *As vidas dos artistas*. São Paulo: Bei, 2009.

TOTA, Anna Lisa. *A sociologia da arte – do museu tradicional à arte multimédia*. Lisboa: Estampa, 2000.

TRACHTENBERG, Alan (org.). *Ensaio sobre fotografia*. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.

UMBELINO, Luís António Ferreira Correia. *Somatologia subjectiva: a percepção de si e o corpo em Maine de Biran*. Lisboa: Gulbenkian, 2010.

VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

VEGA, María José. Holopoemas, la palabra ilusoria. *Quimera*. Barcelona, n. 220, p. 55-58, 2002. Disponível em: <<http://www.ekac.org/quimera.holopoema.html>>.

VERA, César Horacio Espinosa. El holopoema está hecho de luz. *Escáner Cultural; Revista Virtual de Arte Contemporáneo y Nuevas Tendencias*. Santiago, ano 8, n. 88, outubro de 2006. Disponível em: <<http://www.escaner.cl/escaner88/signos.html>>.

VERNANT, Jean-Pierre. *As origens do pensamento grego*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

VIEIRA DA SILVA, Maria Helena; SZENES, Arpad. *Escrita íntima*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2013.

VIRILIO, Paul. *El Cibermundo, la política de lo peor*; Entrevista con Philippe Petit. Traducción de Mónica Poole. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 1997.

\_\_\_\_\_. *A máquina de visão*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1994.

WARBURG, Aby. *O nascimento de Vênus e a Primavera - Sandro Botticelli*. Lisboa: KKYM-Imago, 2012.

\_\_\_\_\_. *L'Atlas Mnémosyne; Avec un essai de Roland Rechet*. Paris: L'écarquillé-INHA, 2012.

WENDERS, Wim. *A lógica das imagens*. Lisboa: Edições 70, 2010.

WENYON, Michael. *Understanding holography*. New York: Arco Publishing, 1978.

WOLFE, Tom. *A palavra pintada*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

WOLLHEIM, Richard. *A pintura como arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

YATES, Frances A. *A arte da memória*. São Paulo: Editora Unicamp, 2007.

## **CATÁLOGOS**

ENCONTROS DA IMAGEM. *Catálogo*. Braga, 1997.

ENCONTROS DA IMAGEM. *Catálogo*. Braga, 1999.

ENCONTROS DA IMAGEM. *Catálogo*. Braga, 2002.

ENCONTROS DA IMAGEM. *Catálogo; Memórias da Cidade*. Braga, 2002.

ENCONTROS DA IMAGEM. *Catálogo; Margens da Solidão*. Braga, 2002.

ENCONTROS DA IMAGEM. *Catálogo; Trasmutação da Paisagem*. Braga, 2010.

ENCONTROS DA IMAGEM. *Catálogo; Love will tear us apart*. Braga, 2013.



## **ANEXOS**

### **ANEXO 1**

#### **Introdução. 2 - Fotografia: a arte e o objeto**



## Fotografias de Bernd e Hilla Becher



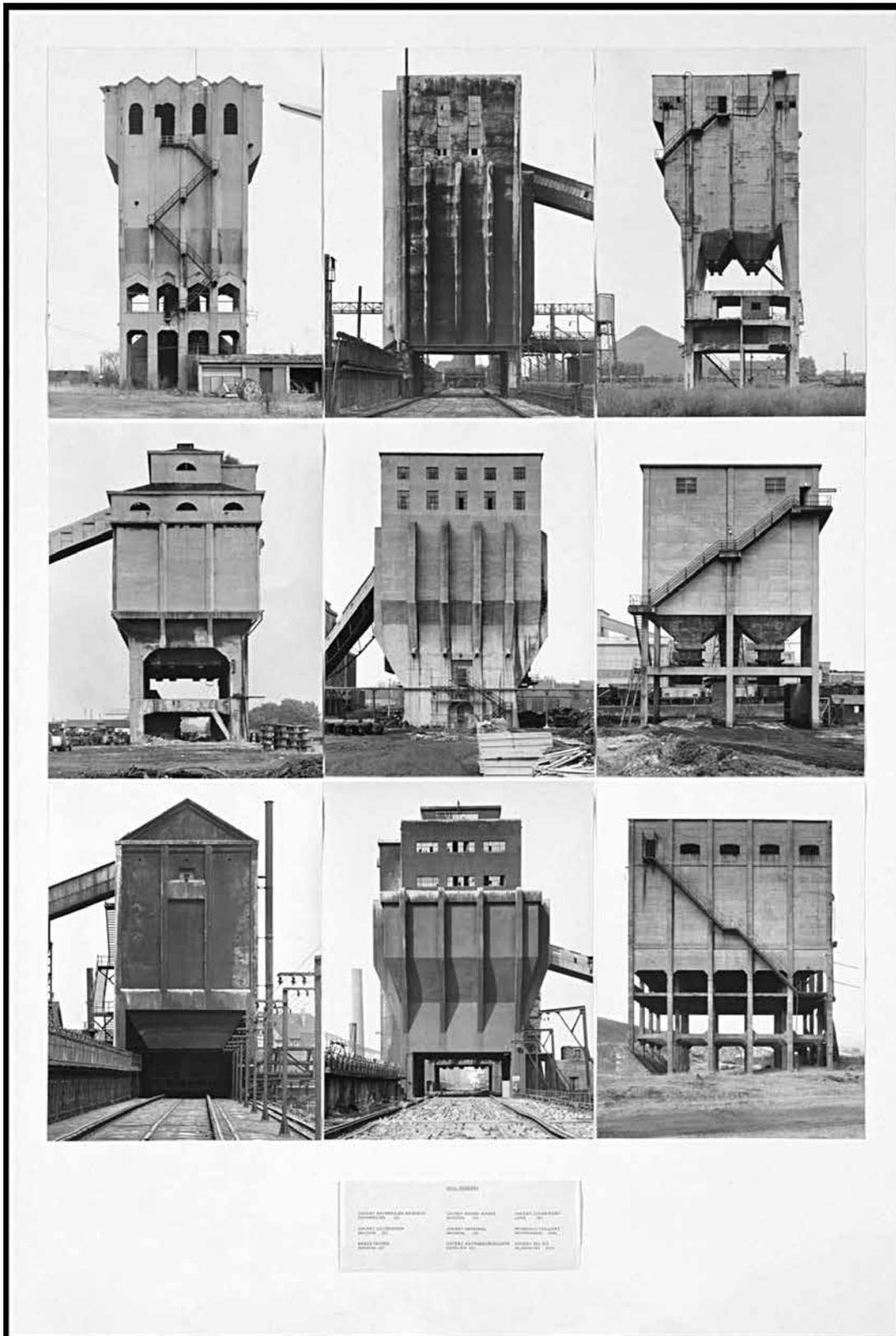
Bernd Becher and Hilla Becher (1931-2007, born 1934)

Pitheads - 1974

9 photographs, black and white, on paper on board

1133 x 1318 mm

Collection Tate



Bernd Becher and Hilla Becher (1931-2007, born 1934)

Coal Bunkers - 1974

9 photographs, black and white, on paper on board

1495 x 1003 mm

Collection Tate

## Fotografias de Thomas Ruff



Thomas Ruff (born 1958)  
Portrait 1986 (Stoya) - From Portraits - 1986  
Photograph, colour, on paper  
1600 x 1205 mm  
Collection Tate

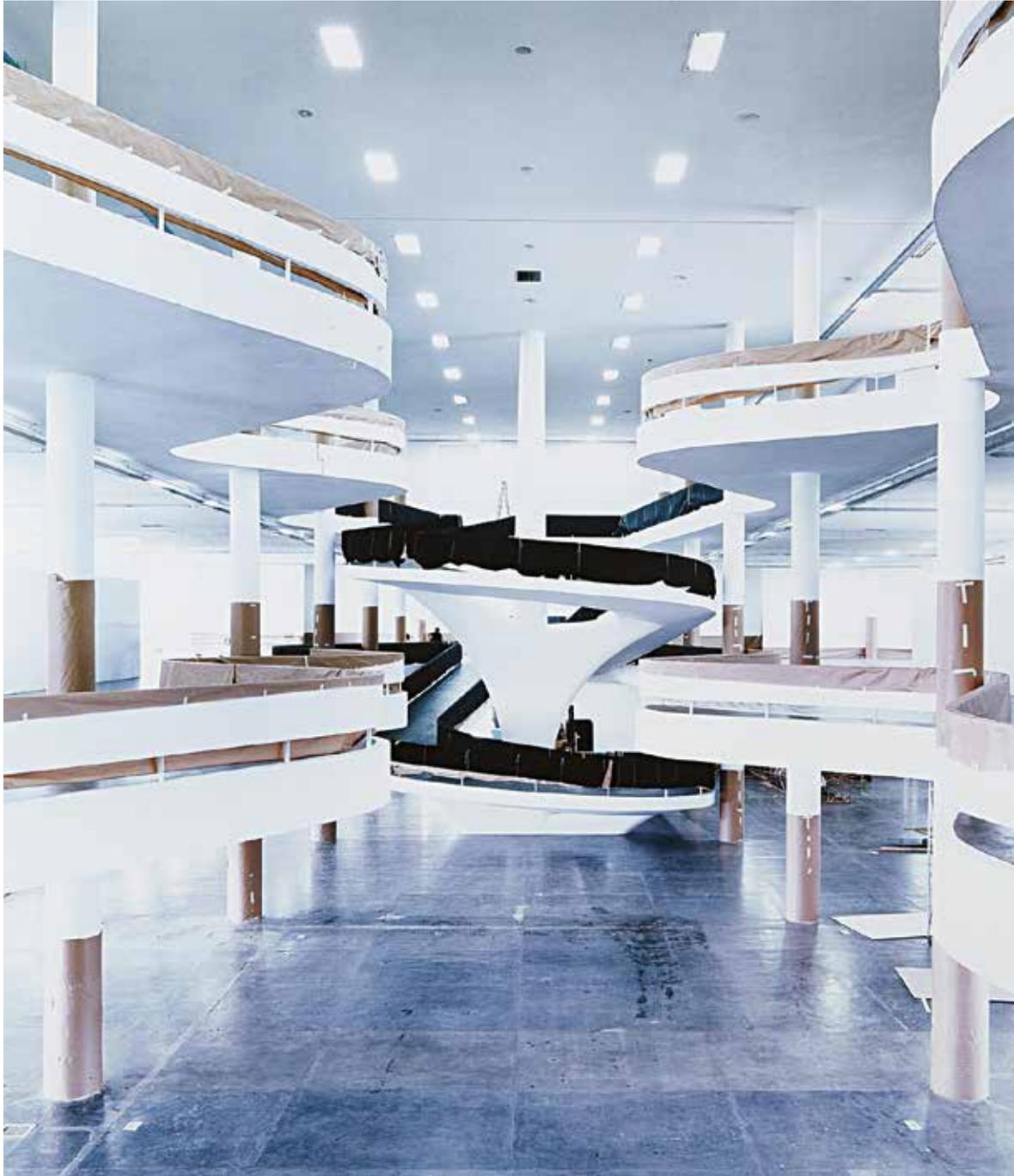


Thomas Ruff (born 1958)  
Goetz Collection - Sammlung Goetz - 1994  
Photograph, colour, on paper  
1290 x 2425 mm  
CollectionTate

## Fotografias de Candida Hofer



Candida Höfer (German, b. 1944)  
Théâtre municipal Calais I, 2001  
chromogenic print - Edition: 3/6  
119 x 138 cm. (46.9 x 54.3 in.)



Candida Höfer (German, b. 1944)  
Fundação Bienal de São Paulo XI, 2005  
chromogenic print, mntd -Edition: 4/6  
162.6 x 139.7 cm. (64 x 55 in.)

## Fotografias de Andreas Gursky



Andreas Gursky (born 1955)  
Parliament - Bundestag -- 1998  
Photograph, colour, on paper  
2370 x 1645 mm  
Collection Tate



Andreas Gursky (born 1955)  
Centre Georges Pompidou - 1995  
Photograph, colour, Chromogenic print, on paper  
1376 x 2630 mm  
Collection Tate

## Fotografias de Jeff Wall

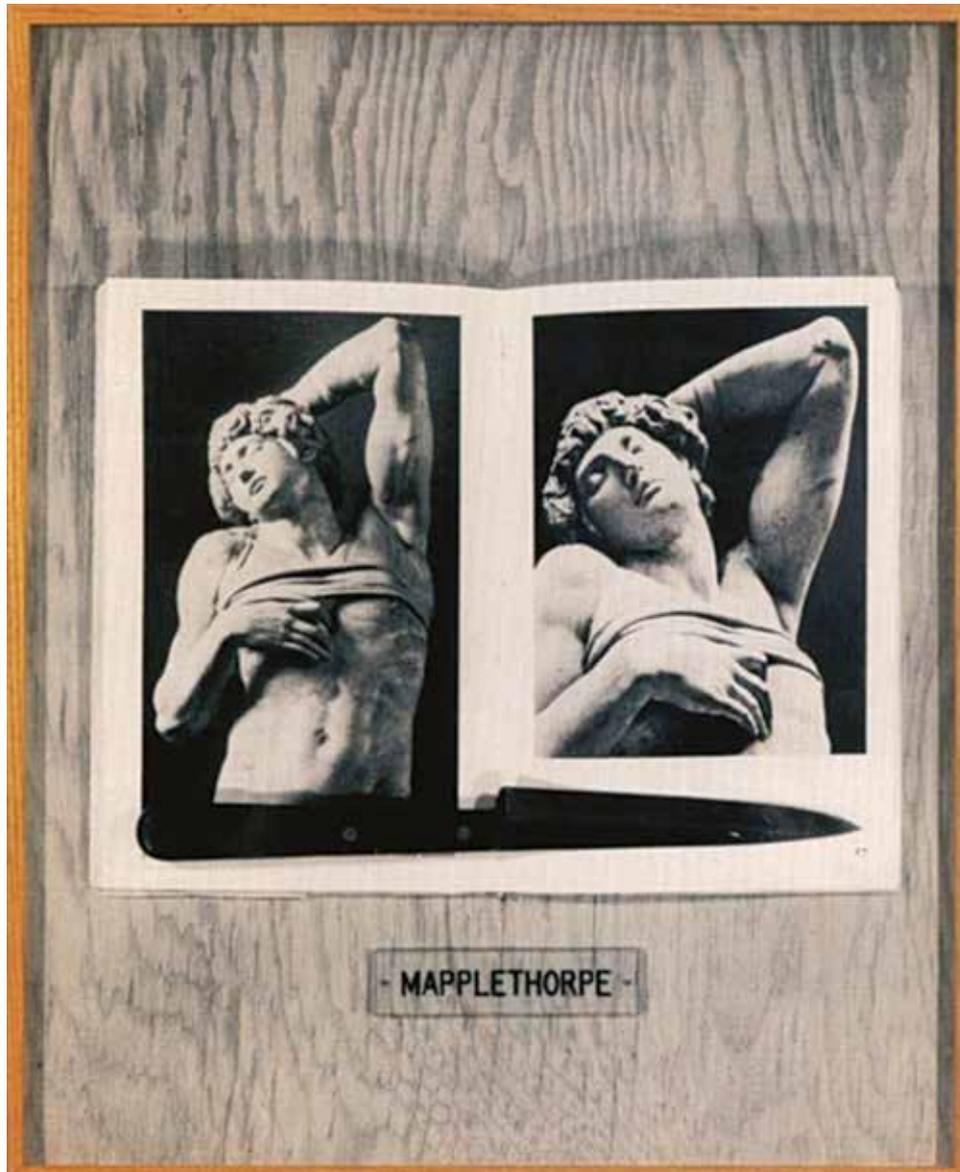


Jeff Wall (born 1946)  
A Sudden Gust of Wind (after Hokusai) - 1993  
Transparency on lightbox  
Dimensions object: 2500 x 3970 x 340 mm  
Collection Tate

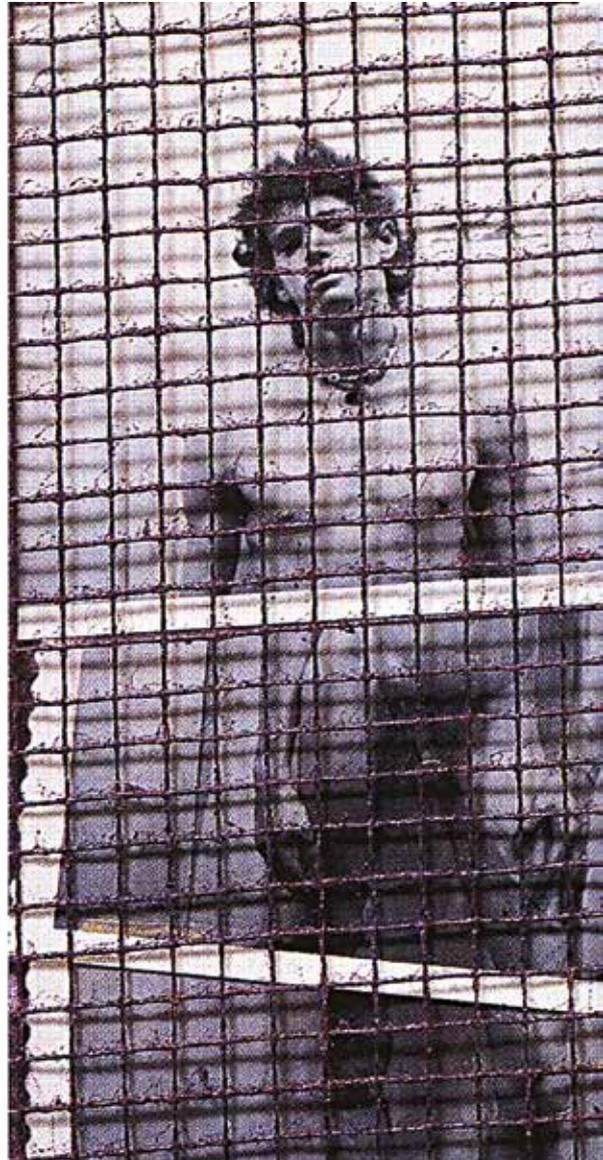
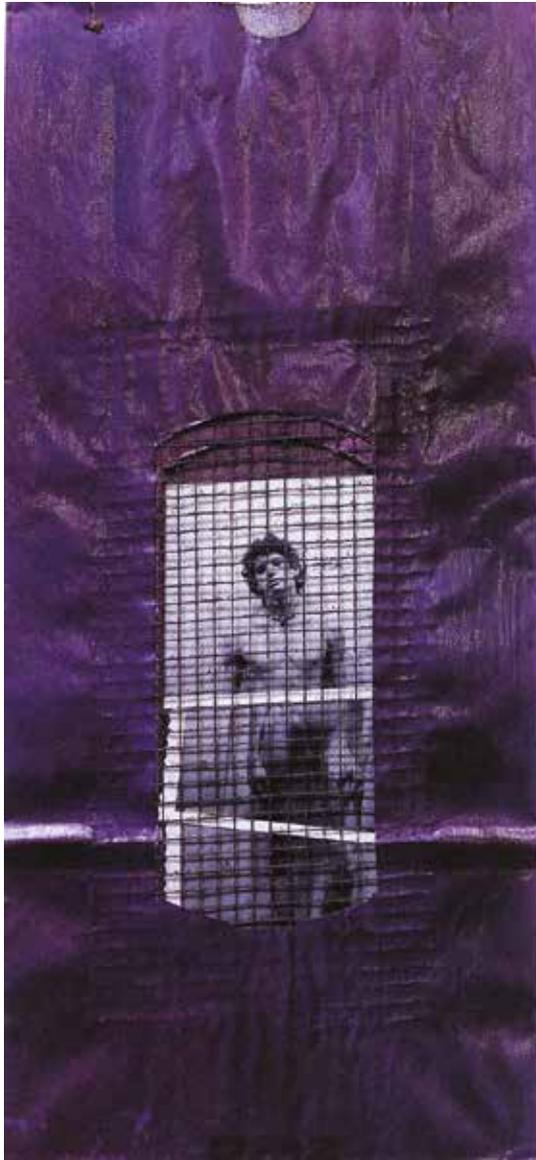


Jeff Wall (born 1946)  
A View from an Apartment - 2004-5  
Transparency on lightbox  
Dimensions support: 1670 x 2440 mm  
Collection Tate

## Fotografias de Robert Mapplethorpe



Robert Mapplethorpe  
The slave, 1974,  
Fotomontagem e objeto



Robert Mapplethorpe  
Self Portrait 1971  
Fotomontagem - Técnica Mista

## Fotografias de Cindy Sherman



Cindy Sherman (born 1954)  
Untitled #97 - 1982  
Photograph, colour, on paper - 1150 x 760 mm  
Collection Tate



Cindy Sherman (born 1954)  
Untitled #126 - 1983  
Photograph, colour, on paper- 1828 x 1218 mm  
Collection Tate

## Fotografias de Nan Goldin



Nan Goldin (born 1953)  
Greer and Robert on the bed, NYC, 1982  
Photograph, colour, Cibachrome print, on paper mounted onto board  
695 x 1015 mm  
Collection Tate  
© Nan Goldin, courtesy Matthew Marks Gallery, New York

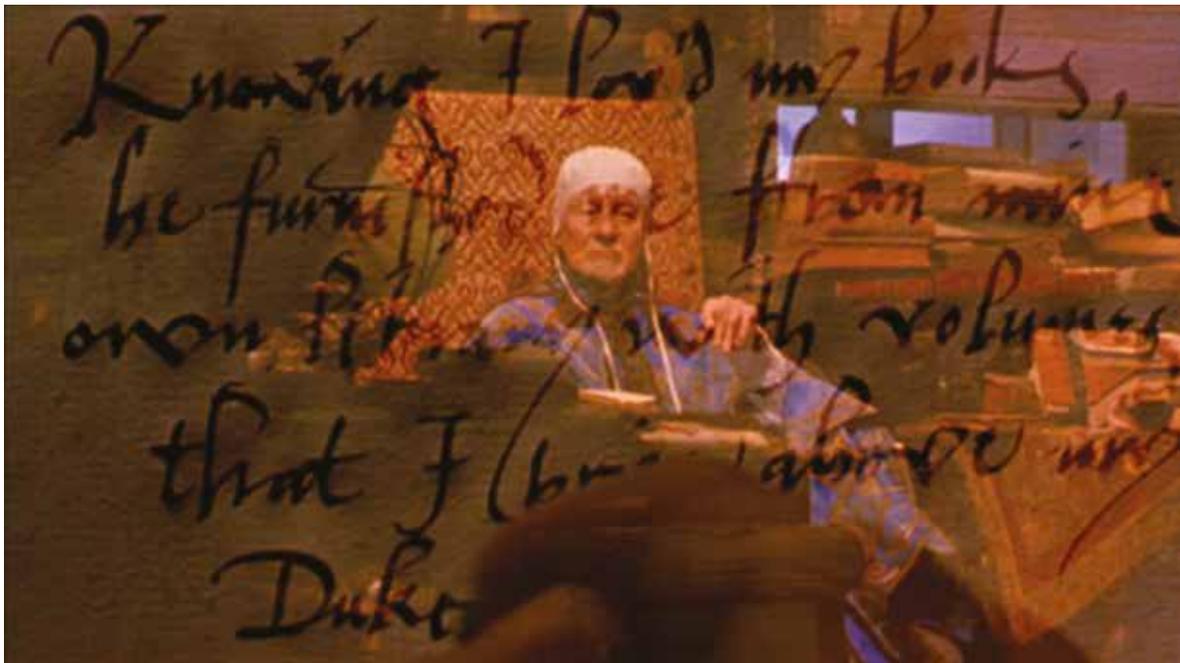


Nan Goldin (born 1953)  
Misty and Jimmy Paulette in a taxi, NYC, 1991  
Photograph, colour, Cibachrome print, on paper mounted onto board  
695 x 1015 mm  
Collection Tate  
© Nan Goldin, courtesy Matthew Marks Gallery, New York

**Peter Greenway**



Prospero's Books (1991)  
Peter Greenaway



Prospero's Books (1991)  
Peter Greenaway

## Pier Paolo Pasolini



**Edipo re** (1967)

Pier Paolo Pasolini

Pier Paolo Pasolini interpreta ele mesmo o papel episódico de líder popular que agrada a Édipo sugerindo-lhe para agir no interesse do povo, não para tentar salvar sua reputação. Posição política dessa pessoa é semelhante com a de alguns políticos democráticos de hoje que estão interessados apenas em benefício imediato para o povo e não com a justiça para o indivíduo que está marcado para a destruição pelo ódio conservador. Pasolini mostra neste caráter as limitações do tipo descuidado ou cru do “humanismo” (isto é, sem sofisticação intelectual e perspectiva filosófica). (<http://www.actingoutpolitics.com/pier-paolo-pasolini-edipo-re-oedipus-rex/>)



**Edipo re** (1967)

Pier Paolo Pasolini

Este frame registra uma das imagens simbólicas mais importantes e significativas. Pasolini cria no filme - um gesto de Édipo obsessivo a morder a parte de trás da sua mão (seu destino), quando ele se sente preso a ele, apesar de todas as suas tentativas de evitá-lo. (<http://www.actingoutpolitics.com/pier-paolo-pasolini-edipo-re-oedipus-rex/>)

**ANEXO 2**

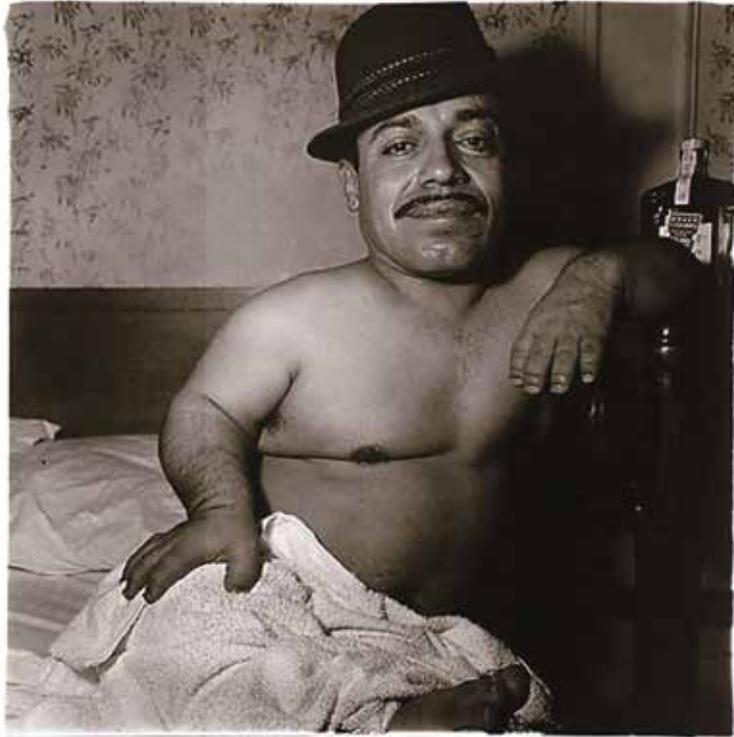
**3. O selvagem, o monstruoso e o exótico: *sudium e punctum***

**Fotografias de Diane Arbus**





Diane Arbus  
Child with a toy hand grenade in Central Park, N.Y.C. 1962  
© The Estate of Diane Arbus



Diane Arbus  
Mexican dwarf in his hotel room in N.Y.C. 1970  
© The Estate of Diane Arbus



Diane Arbus  
A Jewish giant at home with his parents in the Bronx, N.Y. 1970  
© The Estate of Diane Arbus



Diane Arbus  
Untitled (1) 1970-71  
© The Estate of Diane Arbus



Diane Arbus  
Untitled (6) 1970-71  
© The Estate of Diane Arbus



**ANEXO 3**  
**4. Arte degenerada: sobre xenofobia, morte e desvios**



15 April 2014 The museum shops are closed today. Connect | Calendar | Press | Contact Search site

# NEUE GALERIE

MUSEUM VISIT EXHIBITIONS COLLECTION SHOPS CAFÉS PROGRAMS MEMBERSHIP SUPPORT

Current Exhibitions

- Degenerate Art Installation

Upcoming Exhibitions

Past Exhibitions

## CURRENT EXHIBITIONS

**Degenerate Art: The Attack on Modern Art in Nazi Germany, 1937**  
 March 13–June 30, 2014  
 On March 13, 2014 Neue Galerie New York will open the exhibition "Degenerate Art: The Attack on Modern Art in Nazi Germany, 1937." This will be the first major U.S. museum exhibition devoted to the infamous display of modern art by the Nazis since the 1991 presentation at the Los Angeles County Museum of Art.

[Read More](#) [Exhibition Images](#)

**Posters of the Vienna Secession, 1898-1918**  
 February 20–June 30, 2014  
 Neue Galerie New York presents a special exhibition on posters of the Vienna Secession, focusing on the period from 1898 to 1918. The Vienna Secession was a groundbreaking artists' association, established in 1897 under the presidency of Gustav Klimt.

[Read More](#) [Exhibition Images](#)

### RELATED

Download the Degenerate Art audiobook for iPhone or Android.

Click here to view installation images from the exhibition.

Sitemap | Privacy Policy | Terms & Conditions © Neue Galerie New York 2014

---

MUSEUM VISIT EXHIBITIONS COLLECTION SHOPS CAFÉS PROGRAMS MEMBERSHIP SUPPORT

## CURRENT EXHIBITIONS

**Degenerate Art: The Attack on Modern Art in Nazi Germany, 1937**

March 13–June 30, 2014

On March 13, 2014 Neue Galerie New York will open the exhibition "Degenerate Art: The Attack on Modern Art in Nazi Germany, 1937." This will be the first major U.S. museum exhibition devoted to the infamous display of modern art by the Nazis since the 1991 presentation at the Los Angeles County Museum of Art.

Exhibition Images

The term "degenerate" was adopted by the National Socialist regime as part of its campaign against modern art. Many works branded as such by the Nazis were seized from museums and private collections. Following the showing of these works in a three-year traveling exhibition that crisscrossed Germany and Austria, most were sold, lost, or presumed destroyed. In this light, the recent discovery in Munich of the Gurlitt trove of such artwork has attracted considerable attention. The film "The Monuments Men," directed by George Clooney and due to open in February 2014, suggests the level of popular interest in the subject.

Highlights of the show include a number of works shown in Munich in the summer of 1937, such as Max Beckmann's *Cattle in a Barn* (1933); George Grosz's *Portrait of Max Hermann-Neisser* (1925); Erich Heckel's *Barbershop* (1913); Ernst Ludwig Kirchner's *Winter Landscape in Moonlight* (1919); *The Brücke-Artists* (1926/27); Paul Klee's *The Angler* (1921); *The Twistering Machine* (1922); and *Ghost Chamber with the Tall Door* (1925); Oskar Kokoschka's *The Duchess of Montespoulet-Ferzanac* (1910); Ewald Mataré's *Lurking Cat* (1928); Karel Niestrahl's *Hungry Girl* (1925); Emil Nolde's *Self-Life with Wooden Figure* (1911); *Red-Haired Girl* (1919); and *Milk Cows* (1913); Christian Rohlf's *The Towers of Soest* (ca. 1918) and *Acrobats* (ca. 1918); Karl Schmidt-Rottluff's *Pharisees* (1912); and Lasar Segal's *The Eternal Wanderers* (1919), among others.

The Neue Galerie exhibition is accompanied by a fully-illustrated catalogue published by Prestel Verlag. The publication provides a complete historical overview of the period and examines not only the genesis of the "Degenerate Art" show but also the rise of the topic "degenerate." Additional essays examine the National Socialist policy on art, the treatment of "Degenerate Art" in film, and the impact of this campaign in post-war Germany, and the world at large, as the claims of restitution arose. Dr. Olaf Peters serves as the catalogue editor, which features contributions from scholars Bernhard Fulda, Ruth Hellwig, Mario-Andreas von Lutichau, Karsten Müller, Olaf Peters, Jonathan Petropoulos, Ernst Rühl, Ines Schlenker, Aya Saka, and Karl Stamm.

Neue Galerie New York  
 Museum for German and Austrian Art  
 1048 Fifth Avenue  
 New York, NY 10028

Tel. +1 (212) 628-6200  
 Fax +1 (212) 628-8824

### RELATED

Download the Degenerate Art audiobook for iPhone or Android.

Click here to view installation images from the exhibition.

Sitemap | Privacy Policy | Terms & Conditions © Neue Galerie New York 2014

Captura paginas da Neue Galerie, em Nova York, 2014, com a reedição da Mostra Arte Degenerada.



**ANEXO 4**  
**2. O Documento como Evento**



JUNE 11, 2014 | [UNCOLLECTIBLE EXPERIMENTAL DESIGN](#)

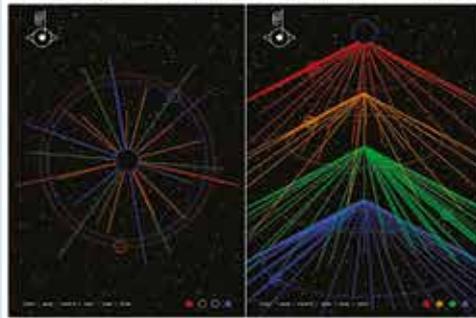
## Biophilia, the First App in MoMA's Collection

Posted by [Facki Artcholi](#), Senior Curator, Department of Architecture and Design

Scott Sautermeister + 49 Mathias-Augustyniak and Michael Amstutz of dMM Paris, Scott Sribble, Sarah Sencer and Mark Tarras of Rutgers School, Touch Press, Mac, Museum of Modern Art, 1981, Oskar, Touch, Milano (it), and John P. Wilson, *Biophilia*, 2011, the native digital application for tablet devices. (Left of Scott and Lisa Life Index)

I cannot forget the first time I heard and saw Björk. It was 1987, she was part of the Sugarcubes, and she was singing the most arresting song, "Scissors." The video was shot in Reykjavik—otherworldly light, curious characters, peculiar architecture. She looked like an alien Tolkien and her voice was simultaneously haunting, comical, and incredibly moving. In the decades since, Björk has never ceased to experiment and surprise. The multidimensional nature of her art—in which sound and music are the spine, but never the confines, for multimedia performances that also encompass graphic and digital design, art, cinema, science, illustration, philosophy, fashion, and more—is a testament to her curiosity and desire to learn and team up with diverse experts and creators. It was just a matter of time before she would invade and conquer the territory of design.

*Biophilia*—a hybrid software application (app) and music album with interactive graphics, animations, and musical scoring—reflects Björk's interest in a collaborative process that here included not only other artists, engineers, and musicians, but also splendid amateurs—the people that download and play the application. Upon opening the program, players encounter a galaxy punctuated with 10 songs represented by brighter, colorful stars. Touching a star launches a mini-app in which one may both listen to and contribute to a song.



Scott Sautermeister and Lisa Wilson of Creative Works, Third view of "Solstice," from *Biophilia*, 2011

The interactive graphics and animations of the mini-apps relate directly to the themes of each song and are the musical instruments. In the song "Solstice," for example, players control the orbits, speed, and coordinates of planets orbiting a star. Rendered as simple colored lines, each planet and coordinate represents and controls the string music accompanying Björk's vocals. In this elegant [player-organ collaboration](#), users create alternately sparse or highly layered and complex music, and are given the option to record and save their own, unique Björk composition. For the romantic song "Virus," a close-up view of cells being attacked by a virus represents what app designer Scott Sribble referred to as "a kind of love story between a virus and a cell. And of course the virus loves the cell so much that it destroys it." As the song progresses, [players can choose](#) to halt the attack of the virus, though if they succeed the song will cease. Only by allowing the virus to attack and infect the cell can the player hear the rest of the song. At the formal Admissions Committee meeting where *Biophilia* was proposed—and accepted into the collection—Paul Galloway, MoMA's Architecture and Design Study Center Supervisor and the mastermind behind our digital acquisitions, played a demo for the committee members.



Scott Sautermeister and Scott Sribble, "New view of 'Virus,'" from *Biophilia*, 2011

The scientific term *biophilia* refers to research that suggests an instinctive biological bond between humans and other living systems. This suggestive link forms a powerful subject to both the lyrics and visuals of the 10 songs in the app. I started thinking about acquiring *Biophilia* when it was released, in 2011. At that time, a year after the iPad had been introduced, designers and developers were excitedly experimenting with apps that took advantage of a screen bigger than the iPhone. With *Biophilia* however, Björk truly innovated the way people experience music by letting them participate in performing and making the music and visuals, rather than just listening passively.

*Biophilia* also happened to be designed by several masters of interaction design, from the aforementioned Scott Sribble—a major figure in the field whose pioneering work has influenced the youngest generation of artists and designers—to the other great artists that designed the 10 song/apps (and whose names are listed in the caption above). Among them is [Oskar Stark](#), who was part of the MoMA exhibition [Tab to the Designer and the Commentator, between People and Objects](#) in 2011. The "mother app"—the gallery—was conceived by Björk and Mathias Augustyniak and Michael Amstutz of dMM Paris, the artist's longtime design collaborator.

*Biophilia* is the first downloadable app in MoMA's collection. Apps—short for applications—are packaged, portable programs that are designed as products one can purchase from digital shelves. We have in the past acquired several digital artifacts, from dynamic visualizations to films and video games. For all of our digital acquisitions, we have established a protocol that speaks to the modalities of acquisition—code, file, video—conservation, and display. The first apps added to the collection were John Maeda's 1994 [Interactive Books](#), distributed on floppy disks inside do-echole physical books. Even more than [video games](#), apps are highly "collectible" because of their finite or semi-finite nature—they might be connected to live feeds and to the Web, but their infrastructure design is static and defined, unlike that of websites. Instead, in the case of an app like *Biophilia*, the only variable left open is the exquisite interaction that the artwork welcomes and invites, a testament to the equally exquisite experimental nature of the artist that conceived it.

Collaboration, creativity, open-mindedness, curiosity, and endless talent are the basic ingredients of most great meaningful gifts to the world.

Article

Support the Division

Collection &amp; Exhibitions

Design

Events &amp; Programs

Funding &amp; Inks

File

MoMA PS1

MoMA Team-Upovers

Text

They Work at MoMA

Video

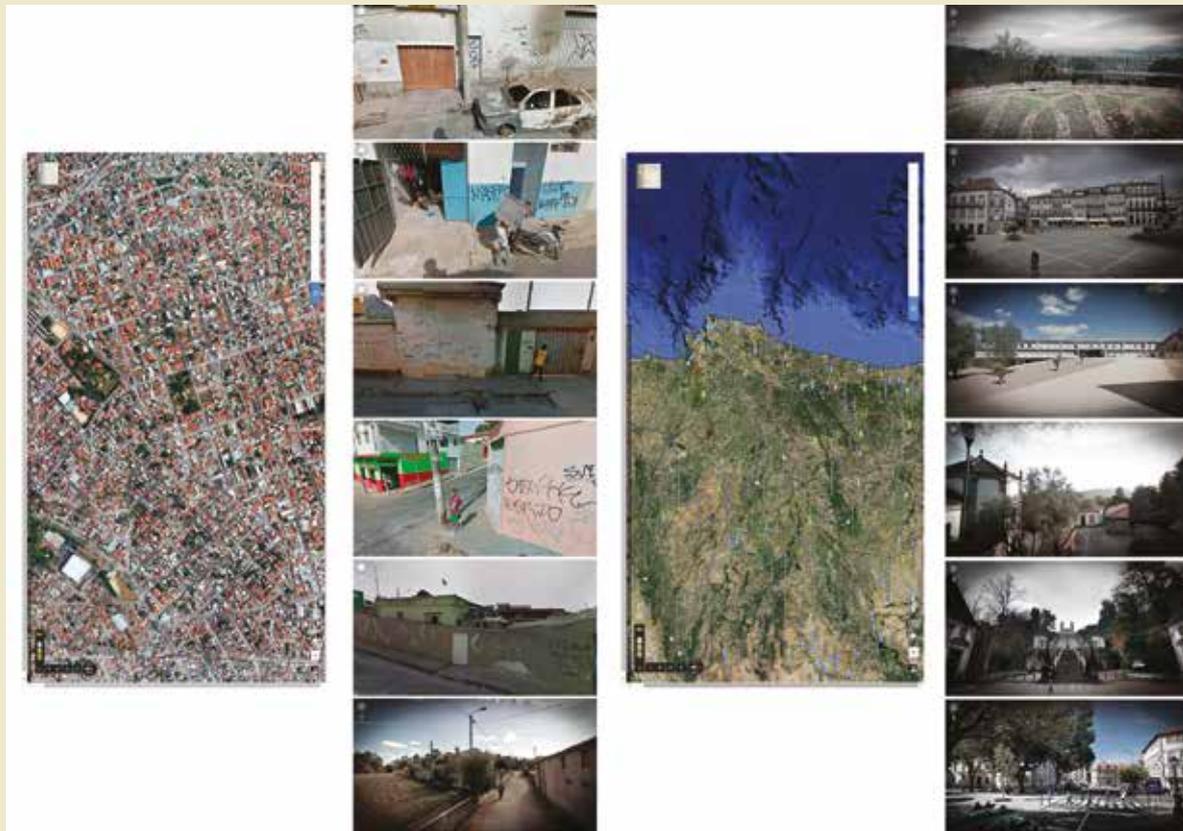
Visiting



**ANEXO 5**  
**4. Cibercultura**

**Obra realizada: *Street View***

Lugares visitados através do *Street View – Google Maps*. Captura dos lugares que viajei por Portugal e posteriormente ao redor onde resido no Brasil. A leitura e a captura são completamente distintas da realidade vividas nestes lugares. Impressão em papel *photo smooth fine art., 20x30 cm, cada*. Mapa de localizações dos lugares. Uma possível montagem:





Street View Rua Belmiro Cruz - Contagem - Minas Gerais | Brasil  
Impressão fine art em papel de algodão 30X20 cm.



Street View Rua Belmiro Cruz - Contagem - Minas Gerais | Brasil  
Impressão fine art em papel de algodão 30X20 cm.



Street View Rua Belmiro Cruz - Contagem - Minas Gerais | Brasil  
Impressão fine art em papel de algodão 30X20 cm.



Street View Rua Belmiro Cruz - Contagem - Minas Gerais | Brasil  
Impressão fine art em papel de algodão 30X20 cm.



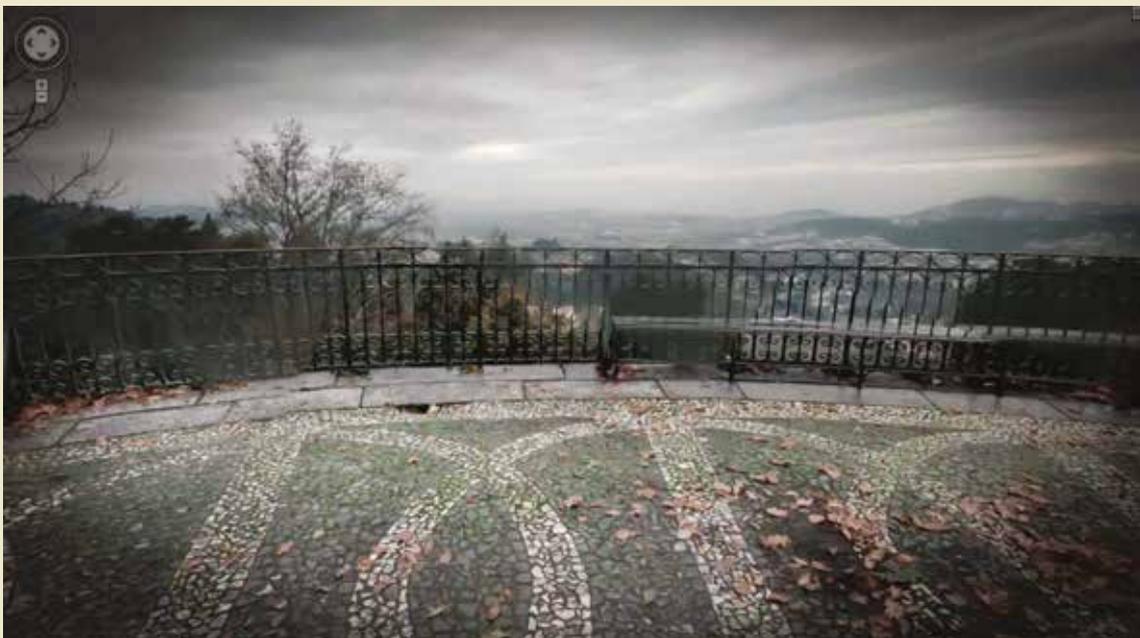
Street View Rua Belmiro Cruz - Contagem - Minas Gerais | Brasil  
Impressão fine art em papel de algodão 30X20 cm.



Street View Lugares visitados em Portugal  
Impressão fine art em papel de algodão 30X20 cm.



Street View Lugares visitados em Portugal  
Impressão fine art em papel de algodão 30X20 cm.



Street View Lugares visitados em Portugal  
Impressão fine art em papel de algodão 30X20 cm.



Street View Lugares visitados em Portugal  
Impressão fine art em papel de algodão 30X20 cm.



Street View Lugares visitados em Portugal  
Impressão fine art em papel de algodão 30X20 cm.



Street View Lugares visitados em Portugal  
Impressão fine art em papel de algodão 30X20 cm.



Street View Lugares visitados em Portugal  
Impressão fine art em papel de algodão 30X20 cm.

**ANEXO 6**  
**5. O pixel e o atlas**  
**Textos e excertos para *Exegesis secular***



Conjuntos de citações recolhidas, como um códice e também como um *rodapé*, para as imagens e *Exegesis Secular*. Propositamente os nomes e referências aos autores foram retirados, *frase cegas*, para deflagar o início da escrita e para que ao correr junto com as imagens elas não se fixassem apenas um conceito uma ideia.

A etimologia da palavra *códice*: *lat. codex, ĩcis 'tabuinha de escrever, registro, escrito, livro' no lat. tar 'código, coleção de leis'; ver codi(co)-*

Sem sua origem, elas formam um conjunto de ponderações sobre a imagem e seus caminhos. Apresentadas na sequencia de realização da obra *Exegesis Secular*.

1 - Pero apesar de la supuesta veracidad que confiere autoridad, interés, fascinación a todas las fotografías, la labor de los fotógrafos no es una excepción genérica a las relaciones a menudo sospechosas entre el arte y la verdad.

2- Cuando los fotógrafos niegan hoy estar haciendo obras de arte, es porque piensan que están haciendo algo mejor.

3- Pero es improbable que la defensa de la fotografía en cuanto arte amaine alguna vez del todo.

4- Do mesmo modo que as sepulturas foram os museus das civilizações sem museus, assim também nossos museus são, talvez, os túmulos característicos das civilizações que já não sabem edificar túmulos.

5- O espectro. Imago? O molde em cera do rosto dos mortos que o magistrado transportava no funeral e colocava em casa nos nichos do átrio, a salvo, na prateleira. Uma religião fundada sobre o culto dos antepassados exigia que eles sobrevivessem pela imagem.

6- Desde que se desliga das paredes da grotta, a imagem primitiva se envolve com o osso, o marfim, o chifre, a pele do animal; ora, todos esses materiais se obtêm pelo assassinio.

7- Segundo uma convenção consagrada, o exergo se articula com a citação. Citai antes

de começar é dar o tom deixando ressoar algumas palavras cujo sentido ou forma deveria dominar a cena.

8- O sorriso do bartender ficou ainda maior. Sua feiúra era legendária. Numa era em que ser bonito saía barato, havia alguma coisa de heráldica na ausência de beleza que exibia.

9- Um ano ali e ele ainda sonhava com o ciberespaço, a esperança morrendo um pouco a cada noite. Todo o speed que tomou, todas as voltas que deu e as esquinas de Night City por onde passou, e ainda assim ele via a matrix em seu sono, grades brilhantes de lógica se desdobrando sobre aquele vácuo sem cor...

10- Os pintores do vice-reinado apenas foram reconhecidos quando passaram a representar o mundo a partir dos cânones de uma arte ocidental que privilegiava, entre outros temas, a “docilidade” e o “conformismo” (p.160).

11- Para os rituais televisivos diários de imagens e sons em movimento ininterrupto, diferentes oficiantes são convocados: esportistas e artistas, para os entretenimentos; jornalistas, políticos profissionais e especialistas, para as seriedades.

12- The central event of the 20th century is the overthrow of matter. In technology, economics, and the politics of nations, wealth -- in the form of physical resources -- has been losing value and significance. The powers of mind are everywhere ascendant over the brute force of things.

13- Une symphonie en trois mouvements. Des choses comme ça: en Méditerranée, la croisière du paquebot. Multiples conversations, multiples langues entre des passagers presque tous en vacances... Notre Europe: le temps d'une nuit, une grande sœur et son petit frère ont convoqué leurs parents devant le tribunal de leur enfance. Ils demandent des explications sérieuses sur les thèmes de liberté, égalité, fraternité. Nos humanités: visite de six lieux de vraies/ fausses légendes, Égypte, Palestine, Odessa, Hellas, Naples et Barcelone.

14- A destruição da imagem é tão-só a outra faceta do culto da imagem, é o culto da imagem sob o signo contrário ou a violência contra as imagens em nome das quais se sofreu violência.

15- A história não deixou de adoptar as imagens e as obras de arte, é certo. Mas quando estas [...] não são, afinal, mais do que acereja em cima do bolo das ciências sociais, isto significa que a adopção disfarça mal o seu fundo de paternalismo, ou seja, de autoridade, de territorialização e, em última instância, de incompreensão. Significa então que as imagens não foram tomadas por aquilo que são na realidade, nomeadamente objectos problemáticos para a historicidade em geral, objectos para abrir a história até ao cerne dos seus modelos de inteligibilidade bem como dos seus instrumentos de interpretação.

16- The first basic fact which the student of the history of the classical art of memory must remember is that the art belonged to rhetoric as a technique by which the orator could improve his memory, which would enable him to deliver long speeches from memory with unfailing accuracy.

17- There is no doubt that this method will work for anyone who is prepared to labour seriously at these mnemonic gymnastics. I have never attempted to do so myself but I have been told of a professor who used to amuse his students at parties by asking each of them to name an object; one of them noted down all the objects in the order in which they had been named.

18- The specimen image just described was a 'memory for things' image; it was designed to recall the 'things' or facts of the case and the following loci of the system would presumably have held other 'memory for things' images, recording other facts about the case or arguments used in speeches by the defence or the prosecution. The other two specimen images given in *Ad Herennium* are 'memory for words' images.

19- Essas técnicas são, entre outras: a retórica, que é a arte de variar o banal recorrendo às substituições e aos deslocamentos de sentido; o arranjo, que permite dar a uma mensagem única.

20- De fato, só se pode comparar o incomparável com o não comparável.

21- Acabou-se. Eu fiz a imagem.

22- Tenha claro na sua mente a razão de sua luta

23- Mostrar, antes de tudo. Mostrar o que é possível. Isso é tudo.

24- Não falar sobre o invisível. Mostrá-lo.

25- Assegurando maquinicamente a transmissão múltipla e em tempo real da imagem (toda e qualquer imagem), a televisão, no fundo, transformou o espectador — que no anonimato da sala escura tinha ao menos uma forte identidade imaginária — numa espécie de fantasma indiferenciado, de tal modo.

26- Por outro lado, o que aparece claramente também desde este estágio, é que as máquinas, enquanto instrumentos (*technè*), são intermediários que vêm se inserir entre o homem e o mundo no sistema de construção simbólica que é o princípio mesmo da representação. Se a imagem é uma relação entre o Sujeito e o Real, o jogo das máquinas figurativas, e sobretudo seu progressivo incremento, virá cada vez mais distender e separar os dois pólos, como um jogo de filtros ou de telas se adicionando. Se a câmara escura permanece ainda uma máquina de visão simples, não distanciando demais o Sujeito do Real (a distância do olhar é uma medida muito humana), e se ela permanece uma máquina prévia, autorizando em seguida plenamente o contato físico do desenhista com a materialidade da Imagem num gesto interpretativo central, é evidente que a evolução ulterior das outras “máquinas de imagens” vai modificar consideravelmente esta relação com o Real.

27- Com a fotografia, a máquina de imagem torna-se, portanto, uma espécie de máquina celibatária (Michel Carrouges), que autoproduz sua própria representação sob o controle (às vezes aproximativo) do homem.

28- O hábito é basicamente uma rotina neurológica pela qual executamos uma tarefa

de modo mais ou menos automático, como escovar os dentes, dirigir pelo trajeto de sempre, acender um cigarro após as refeições ou, no caso de uma tartaruga marinha, voltar sempre à mesma praia em que nasceu para depositar seus ovos.

29- Antes de se trabalhar na decomposição do movimento, investigou-se o relevo e a noção de espaço; isto porque a decomposição do movimento deriva do instantâneo, e este não se pôde conseguir sem contar com uma emulsão rápida e de fácil aplicação, ou seja, até à data do gelatinobrometo. Pelo contrário, as tentativas de obter uma imagem em relevo datam dos começos da fotografia.

30- O que esse texto indica, muito fragmentariamente, é portanto a inaptidão da fotografia para exhibir toda a sutileza das nuances luminosas e não apenas reduzindo o espectro de cores a simples jogos de degrados do preto ao branco.

31- A midiologia da imagem tem toda a ambigüidade de uma abordagem situada no cruzamento de várias avenidas com relação às quais não possui qualquer título: a história da arte, a história das técnicas e a das religiões.

32- O ponto de partida das próximas considerações sobre a semiótica da imagem, da fotografia e da pintura é o aspecto da relação das imagens com seus objetos ou com aquilo a que se referem.

33- Las políticas de hibridación pueden servir para trabajar democráticamente con las divergencias, para que la historia no se reduzca a guerras entre culturas. Podemos elegir vivir en estado de guerra o en estado de hibridación.

34- The primitivist fantasy was active in two precedents of the quasi-anthropological paradigm in contemporary art: the dissident Surrealism associated with Georges Bataille and Michel Leiris in the late 1920s and early '30s, and the négritude movement associated with Leopold Senghor and Aimé Césaire in the late 1940s and early '50s. In different ways both movements connected the transgressive potentiality of the unconscious with the radical alterity of the cultural other. And yet, both movements

came to be limited by this very primitivist association. Just as dissident surrealism explored cultural otherness only in part to indulge in a ritual of self-othering, so the négritude movement naturalized cultural otherness only in part to be constrained by this second nature.

35- Today this envy has begun to run the other way too: a kind of ethnographer- envy consumes artists. Here as well they share this envy with critics, especially in cultural studies and new historicism, who assume the role of ethnographer, usually in disguised form—the cultural-studies ethnographer dressed down as a fellow fan (for reasons of political solidarity—but with what social anxieties!); the new-historicist ethnographer dressed up as a master archivist (for reasons of scholarly respectability—to oust the historians).’ But why the particular prestige of anthropology in contemporary art?

36- Consider this scenario, a caricature, I admit. An artist is contacted by a curator about a site-specific work. He or she is flown into town in order to engage the community targeted for collaboration by the institution. However, there is little time or money for much interaction with the community (which tends to be constructed as readymade for representation). Nevertheless, a project is designed, and an installation in the museum and/or a work in the community follows.

37- It is, of course, indispensable in Socratic discussion that all participants be masters of the concept up for analysis, since the aim is to match a real defining expression to a term in active use, and the test for adequacy presumably consists in showing that the former analyzes and applies to all and only those things of which the latter is true. The popular disclaimer notwithstanding, then, Socrates’ auditors purportedly knew what art was as well as what they liked; and a theory of art, regarded here as a real definition of ‘Art’, is accordingly not to be of great use in helping men to recognize instances of its application.

38- To be sure, I distort by speaking of a theory: historically, there were several, all, interestingly enough, more or less defined in terms of the IT. Art-historical complexities

must yield before the exigencies of logical exposition, and I shall speak as though there were one replacing theory, partially compensating for historical falsity by choosing one which was actually enunciated.

39- We are used to distinguishing between refugees and stateless people, but this distinction was not then as simple as it may seem at first glance, nor is it even today. From the beginning, many refugees, who were not technically stateless, preferred to become such rather than return to their country.

40- Quelques-uns, sans plus attendre, s'asseyaient d'avance à table, à leurs places. Cela, c'était la désolation, car ce serait d'un mauvais exemple pour les autres arrivants, aller faire croire qu'il était déjà midi, et prononcer trop tôt à mes parents la parole fatale: Allons, ferme ton livre, on va déjeuner. Tout était prêt, le couvert était entièrement mis sur la nappe où manquait seulement ce qu'on n'apportait qu'à la fin du repas.

41- Et le dernier équipage passé, quand on sent avec douleur qu'elle ne viendra plus, on va dîner dans l'île; au-dessus des peupliers tremblants, qui rappellent sans fin les mystères du soir plus qu'ils n'y répondent, un nuage rose met une dernière couleur de vie dans le ciel apaisé.

42- Le soleil tout à coup jaunissait cette mousseline de verre, la dorait et, découvrant doucement en moi un jeune homme plus ancien, qu'avait caché longtemps l'habitude, me grisait de souvenirs, comme si j'eusse été en pleine nature devant des feuillages dorés où ne manquait même pas la présence d'un oiseau.

43- Je sentais que malgré moi je la regardais trop fixement dans ma curiosité de savoir ce qu'elle avait de changé. Cette curiosité fut d'ailleurs bientôt satisfaite quand elle semoucha, car, malgré toutes les précautions qu'elle y mit, par toutes les couleurs qui restèrent sur le mouchoir, en faisant une riche palette, je vis qu'elle était complètement peinte.

44- This is not the facile complaint of personal co-option or institutional récupération:

that the artist is only tactical in a careerist sense, or that the museum and the media absorb everything in pure malevolence (indeed we know they cannot). Rather my concern is with the structural effects of the realist assumption in political, here quasi-anthropological, art, in particular with its siting of political truth in a projected alterity. I mentioned the problem of automatic coding of artists vis-à-vis alterity, but there are additional problems here as well: first, that this projection of politics as other and outside may detract from a politics of here and now. And second, since it is in part a projection, this outside is not other in any simple sense.

45- Again, this projection is at work in other practices that often assume, covertly or otherwise, an ethnographic model. The other is admired as one who plays with representation, subverts gender, and so on. In all these ways the artist, critic, or historian projects his or her practice onto the field of the other, where it is read not only as authentically indigenous but as innovatively political!

46- Let it be so; thy truth, then, be thy

dower:

For, by the sacred radiance of the sun,

The mysteries of Hecate, and the night;

By all the operation of the orbs

From whom we do exist, and cease to be;

Here I disclaim all my paternal care,

Propinquity and property of blood,

And as a stranger to my heart and me

Hold thee, from this, for ever.

47- On thine allegiance, hear me!

Since thou hast sought to make us break our vow,

Which we durst never yet, and with strain'd pride

To come between our sentence and our power,

Which nor our nature nor our place can bear,  
Our potency made good, take thy reward.  
Five days we do allot thee, for provision  
To shield thee from diseases of the world;  
And on the sixth to turn thy hated back  
Upon our kingdom: if, on the tenth day following,  
Thy banish'd trunk be found in our dominions,  
The moment is thy death. Away! by Jupiter,  
This shall not be revoked.

48- A credulous father! and a brother noble,  
Whose nature is so far from doing harms,  
That he suspects none: on whose foolish honesty  
My practices ride easy! I see the business.  
Let me, if not by birth, have lands by wit:  
All with me's meet that I can fashion fit

49- O efeito de verdade não é semblante. Está aí o Édipo para nos ensinar, se vocês me permitem, que ele é sangue vivo. Só que, vejam, o sangue vivo não refuta o semblante, ele o colore, torna-o re-semblante, propaga-o. Um pouquinho de serragem e o circo recomeça. É por isso mesmo que a questão de um discurso que não fosse semblante pode elevar-se ao nível do artefato da estrutura do discurso. Entrementes, não existe semblante de discurso, não existe metalinguagem para julgá-lo, não existe Outro do Outro, não existe verdade sobre a verdade.

50- Escolheremos como exemplo a história da Cidade Eterna. Os historiadores nos dizem que a Roma mais antiga foi a Roma Quadrata, uma povoação sediada sobre o Palatino. Seguiu-se a fase dos Septimontium, uma federação das povoações das diferentes colinas; depois, veio a cidade limitada pelo Muro de Sérvio e, mais tarde ainda, após todas as transformações ocorridas durante os períodos da república e dos

primeiros césores, a cidade que o imperador Aureliano cercou com as suas muralhas. Não acompanharemos mais as modificações por que a cidade passou; perguntar-nos-emos, porém, o quanto um visitante, que imaginaremos munido do mais completo conhecimento histórico e topográfico, ainda pode encontrar, na Roma de hoje, de tudo que restou dessas primeiras etapas. À exceção de umas poucas brechas, verá o Muro de Aureliano quase intacto. Em certas partes, poderá encontrar seções do Muro de Sêrvio que foram escavadas e trazidas à luz. Se souber bastante — mais do que a arqueologia atual conhece —, talvez possa traçar na planta da cidade todo o perímetro desse muro e o contorno da Roma Quadrata.

51- A felicidade passível de ser conseguida através desse método é, como vemos, a felicidade da quietude. Contra o temível mundo externo, só podemos defender-nos por algum tipo de afastamento dele, se pretendermos solucionar a tarefa por nós mesmos. Há, é verdade, outro caminho, e melhor: o de tornar-se membro da comunidade humana e, com o auxílio de uma técnica orientada pela ciência, passar para o ataque à natureza e sujeitá-la à vontade humana. Trabalha-se então com todos para o bem de todos. Contudo, os métodos mais interessantes de evitar o sofrimento são os que procuram influenciar o nosso próprio organismo. Em última análise, todo sofrimento nada mais é do que sensação; só existe na medida em que o sentimos, e só o sentimos como consequência de certos modos pelos quais nosso organismo está regulado. O mais grosseiro, embora também o mais eficaz, desses métodos de influência é o químico: a intoxicação.

52- Even the most perfect reproduction of a work of art is lacking in one element: its presence in time and space, its unique existence at the place where it happens to be. This unique existence of the work of art determined the history to which it was subject throughout the time of its existence. This includes the changes which it may have suffered in physical condition over the years as well as the various changes in its ownership. The traces of the first can be revealed only by chemical or physical analyses which it is impossible to perform on a reproduction; changes of ownership are subject to a tradition which must be traced from the situation of the original.

53- This situation might also be characterized as follows: for the first time—and this is the effect of the film— man has to operate with his whole living person, yet forgoing its aura. For aura is tied to his presence; there can be no replica of it. The aura which, on the stage, emanates from Macbeth, cannot be separated for the spectators from that of the actor. However, the singularity of the shot in the studio is that the camera is substituted for the public. Consequently, the aura that envelops the actor vanishes, and with it the aura of the figure he portrays

54- All efforts to render politics aesthetic culminate in one thing: war. War and war only can set a goal for mass movements on the largest scale while respecting the traditional property system. This is the political formula for the situation.

55- Por um lado a imagem está sempre caindo na condição de clichê: porque se insere em encadeamentos sensório-motores, porque ela própria organiza ou induz seus encadeamentos, porque nunca percebemos tudo o que há na imagem, porque ela é feita para isto (para que não percebamos tudo, para que o clichê nos encubra a imagem ...).  
Civilização da imagem?

56- Não somente a imagem é inseparável de um antes e de um depois que lhe são próprios, que não se confundem com as imagens precedentes e subseqüentes, mas, por outro lado, ela própria cai num passado e num futuro, dos quais o presente não é mais que um limite extremo, nunca dado.

57- A técnica da imagem remete sempre a uma metafísica da imaginação: são como duas maneiras de conceber a passagem de uma a outra. Nesse sentido, os estados oníricos são, em relação ao real, um pouco como os estados “anômolos” \* de uma língua em relação à língua corrente: ora sobrecarga, complexificação, sobressaturação, ora ao contrário, eliminação, elipse, ruptura, corte, desprendimento.

58 - But I am strongly inclined to suspect that the most frequent cause of variability may be attributed to the male and female reproductive elements having been affected prior to the act of conception. Several reasons make me believe in this; but the chief one is

the reductive system; this system appearing to be far more susceptible than any other part of the organisation, to the action of any change in the conditions of life. Nothing is more easy than to tame an animal, and few things more difficult than to get it to breed freely under confinement, even in the many cases when the male and female unite. How many animals there are which will not breed, though living long under not very close confinement in their native country! This is generally attributed to vitiated instincts; but how many cultivated plants display the utmost vigour, and yet rarely or never seed! In some few such cases it has been found out that very trifling changes, such as a little more or less water at some particular period of growth, will determine whether or not the plant sets a seed.

59- Habit also has a decided influence, as in the period of flowering with plants when transported from one climate to another. In animals it has a more marked effect; for instance, I find in the domestic duck that the bones of the wing weigh less and the bones of the leg more, in proportion to the whole skeleton, than do the same bones in the wild-duck; and I presume that this change may be safely attributed to the domestic duck flying much less, and walking more, than its wild parent. The great and inherited development of the udders in cows and goats in countries where they are habitually milked, in comparison with the state of these organs in other countries, is another instance of the effect of use. Not a single domestic animal can be named which has not in some country drooping ears; and the view suggested by some authors, that the drooping is due to the disuse of the muscles of the ear, from the animals not being much alarmed by danger, seems probable.

60- Hence the supposed aboriginal stocks must either still exist in the countries where they were originally domesticated, and yet be unknown to ornithologists; and this, considering their size, habits, and remarkable characters, seems very improbable; or they must have become extinct in the wild state. But birds breeding on precipices, and good fliers, are unlikely to be exterminated; and the common rock-pigeon, which has the same habits with the domestic breeds, has not been exterminated.

61- Nesta passagem a um espaço cuja curvatura já não é a do real, nem a da verdade, a era da simulação inicia-se, pois, com uma liquidação de todos os referenciais — pior: com a sua ressurreição artificial nos sistemas de signos, material mais dúctil que o sentido, na medida em que se oferece a todos os sistemas de equivalência, a todas as oposições binárias, a toda a álgebra combinatória. Já não se trata de imitação, nem de dobragem, nem mesmo de paródia. Trata-se de uma substituição no real dos signos do real, isto é, de uma operação de dissuasão de todo o processo real pelo seu duplo operatório, máquina sinalética metaestável, programática, impecável, que oferece todos os signos do real e lhes curto-circuita todas as peripécias. O real nunca mais terá oportunidade de se produzir — tal é a função vital do modelo num sistema de morte, ou antes de ressurreição antecipada que não deixa já qualquer hipótese ao próprio acontecimento da morte. Hiper-real, doravante ao abrigo do imaginário, não deixando lugar senão à recorrência orbital dos modelos e à geração simulada das diferenças.

62- Vemos assim que os iconoclastas, acusados de desprezar e negar as imagens, eram os que lhes davam o seu justo valor, ao contrário dos iconolatrias, que nelas apenas viam reflexos e se contentavam em venerar Deus em filigrana. Mas podemos dizer, contrariamente, que os iconolatrias foram os espíritos mais modernos, mais aventureiros, uma vez que, sob a luz de uma transparição de Deus no espelho das imagens, representavam já a sua morte e a sua desapareção na epifania das suas representações (das quais talvez soubessem que já não representavam nada, que eram um jogo puro, mas que era esse precisamente o grande jogo — sabendo também que é perigoso desmascarar as imagens, já que elas dissimulam que não há nada por detrás delas. Assim farão os Jesuítas, que fundarão a sua política sobre a desapareção virtual de Deus e a manipulação mundana e espectacular das consciências — desvanecimento de Deus na epifania do poder — fim da transcendência que já não serve senão de alibi a uma estratégia completamente livre das influências e dos signos. Por trás do barroco das imagens esconde-se a eminência parda da política.

63- E por isso mesmo que esta escolhe sempre o real. Na dúvida, prefere sempre esta hipótese (também no exército se prefere tomar o simulador por um verdadeiro louco). Mas isto torna-se cada vez mais difícil, pois se é praticamente impossível isolar o processo de simulação, pela força de inércia do real que nos rodeia, o inverso também é verdadeiro (e esta mesma reversibilidade faz parte do dispositivo de simulação e de impotência do poder): a saber que é doravante impossível isolar o processo do real e provar o real.

64- A sintaxe, segundo a definição dos lógicos, deveria tratar das relações entre os signos. Na realidade, ela limitou seu domínio ao eixo sintagmático (eixo dos encadeamentos) da língua. A semântica estuda as relações entre a língua e os sistemas de signos não-lingüísticos. O estudo da paradigmática, ou do eixo das substituições, foi negligenciado. Por outro lado, a existência de signos cuja principal função é sintática vem obscurecer o problema.

65- Primeiramente a poética: o que ela estuda não é a poesia ou a literatura mas a “poeticidade” e a “literaridade”. A obra particular não é para ela um fim último; se ela se detém nesta obra e não em outra, é porque esta deixa transparecer mais nitidamente as propriedades do discurso literário. A poética estudará não as formas literárias já existentes mas, partindo delas, um conjunto de formas virtuais: o que a literatura pode ser mais do que o que ela é. A poética é ao mesmo tempo menos e mais exigente que a crítica: não pretende determinar o sentido de uma obra; mas pretende ser ela própria muito mais rigorosa que a meditação crítica.

66- A imagem da narrativa primordial não é uma imagem fictícia, pré-fabricada para as necessidades de uma discussão. Ela está implícita tanto em certos julgamentos sobre a literatura atual quanto em certas observações eruditas sobre obras do passado. Fundamentando-se numa estética própria da narrativa primordial, os comentadores das narrativas antigas declaram estranha ao corpo da obra tal ou tal de suas partes; e, o que é pior, acreditam não se referirem a nenhuma estética particular. Precisamente, a propósito da Odisséia, onde não se dispõe de certeza histórica, essa estética determina as decisões dos eruditos sobre as “inserções” e as “interpolações”.

67- Tenemos ya ante nosotros una cierta visión de conjunto de las dos teorías rivales acerca de las fuentes del conocimiento, así como algunas indicaciones a propósito de sus respectivos orígenes. La teoría platónica encuentra el tipo ideal del conocimiento en los objetos eternos y la estructura lógica coherente de la geometría. En este campo se pueden obtener descubrimientos indefinidamente a través de un pensamiento concentrado en sí mismo que no necesita para su ejercicio de la referencia a las cosas visibles y tangibles. Parecía evidente que con este avance el pensamiento puro estaba delimitando el ámbito de una realidad invisible e inaccesible a los sentidos, en vez de extraer o abstraer el conocimiento a partir de una afluencia de impresiones sensibles. El Fedón y otros diálogos del período medio no dejan lugar a dudas sobre la opinión de Platón de que esta teoría del conocimiento está estrecha e indisolublemente vinculada con la creencia firme en un alma inmortal o inteligencia, la cual pertenece al mundo de la realidad invisible y que se aloja temporalmente en un cuerpo dolido de sentidos y deseos animales. Gran parte de la doctrina de la “anamnesis” era cierta y, como esperaba Platón, una verdad demostrable.

68- Pero lo que ahora nos preocupa son las evidencias que muestran que la unión del profeta, el poeta y el sabio en la misma persona no es un invento de Platón o de Pitágoras. Apolo era, por encima de todo, un dios, y su culto y mitos exhiben una cantidad sorprendente de atributos además de los que figuran en el complejo que acabamos de considerar. Estaremos más cerca de la tierra y de la historia si nos fijamos en la figura humana de Orfeo, el cual, igual que el dios Hiperbóreo, parece que llegó a Grecia desde el lejano Norte. Orfeo, como subraya Hermias, combinaba todas las formas de locura divina, en su calidad de fundador de los misterios, profeta, poeta e hijo de la Musa Calíope, además de instructor de Museo. Existen otras figuras emparentadas con esta y que están más o menos envueltas en una nube de leyenda sobrenatural. Bakis, inspirada por las Musas, purificaba y curaba a las mujeres de Esparta cuando sufrían ataques de locura, y predijo la invasión de Jerjes. Museo, de quien la familia de Êreusis descendiente de Eumolpo de Tracia decía que se trataba de uno de sus antepasados, hijo de una Ninfa o de una Musa o de Selene, era un reputado autor de una teogonía y

de oráculos en verso. Onomácrato, a quien se representa por su capacidad de volar por el aire por el favor de Boreas.

69- Además, podemos comprender por qué Platón avanzó tanto con respecto a su maestro. En efecto, en un sentido, la totalidad del platonismo es una expansión y cumplimiento de la doctrina socrática que identifica la Bondad con el conocimiento. La teoría de las Ideas aporta un contenido más definido para esta fórmula, añadiéndole una concepción más clara de la naturaleza del conocimiento y sus objetos; también nos dice cómo se obtiene este conocimiento. Pero este desarrollo no surge exclusivamente de una reflexión sobre la fórmula socrática. La nueva luz tiene su origen en otra fuente que ya se indicó en el *Górgias*, la filosofía matemática y religiosa de los pitagóricos. Aristóteles describe la teoría platónica de las Ideas como una variedad del pitagorismo, cuyos rasgos peculiares se deben a la reflexión sobre lo que suponía el intento socrático de definir los términos morales. A sus ojos, el platonismo era más un pitagorismo modificado por la influencia de Sócrates que un socratismo modificado por la influencia pitagórica. Esta opinión tiene una autoridad que no se puede poner en duda a menos que se encuentre alguna prueba que muestre su inconsistencia con los escritos de Platón. En mi opinión, no contamos con esta prueba.

70- The various more recent approaches toward the clarification of the genesis of the autonomy of art were not confronted with each other here but not because such efforts should be discouraged. Quite the contrary; I believe that they are extremely important. Yet it is also true that such confrontation shows the danger of historical-philosophical speculation. Especially a science that understands itself as materialist should be on guard against it. This is not meant as a call to blindly abandon oneself to the 'material' but as a plea for an empiricism that is informed by theory.

71- La vanguardia rechaza la idea de arte como representación. En tanto que productor de una realidad específica, el arte renuncia a cualquier cometido de traducir en figuras realidades ajenas a su propio universo: la obra de arte vanguardista contiene lo real en calidad de juicio respecto al uso de los materiales -instrumentos técnicos, valores,

mitos- que la historia ofrece; como condición implícita de posibilidad de la forma, no como referente de alusiones simbólicas; expresa su modo particular de referirse a lo existente, de modo que el sentido estético de la aproximación constituye el referente de naturaleza intelectual con el que dará quien se empelle en forzar su iconografía.

72- We have seen that the production of the autonomous work of art is the act of an individual. The artist produces as individual, individuality not being understood as the expression of something but as radically different. The concept of genius testifies to this. The quasitechnical consciousness of the makeability of works of art that Aestheticism attains seems only to contradict this. Valery, for example, demystifies artistic genius by reducing it to psychological motivations on the one hand, and the availability to it of artistic means on the other.

73- Historicamente, o discurso da ausência é sustentado pela Mulher: a Mulher é sedentária, o Homem é caçador, viajante; a Mulher é fiel (ela espera), o homem é inconstante (ele navega, corre atrás de rabos-de-saia). É a Mulher que dá forma à ausência, elabora-lhe a ficção, pois tem tempo para isso; ela tece e ela canta; as Fiandeiras, as Canções de fiar dizem ao mesmo tempo a imobilidade (pelo ronrom da Roca) e a ausência (ao longe, rirmos de viagem, vagas marinhas, cavalgadas). Segue-se que, em todo homem que diz a ausência do outro, o feminino se declara: este homem que espera e sofre com isso é miraculosamente feminizado. Um homem não é feminizado porque é invertido, mas porque está enamorado. (Mito e utopia: a origem pertenceu, o futuro pertencerá aos sujeitos em quem o feminino está presente.)

74- Um koan budista diz: “O mestre segura a cabeça do discípulo debaixo da água, durante muito, muito tempo; pouco a pouco as bolhas começam a se rarefazer; no último momento, o mestre tira o discípulo, reanima-o: quando você desejar a verdade como desejou o ar, então saberá o que ela é.” A ausência do outro segura minha cabeça debaixo da água; pouco a pouco, sufoco, meu ar se rarefaz: é por essa asfixia que reconstruo minha “verdade” e preparo o Intratável do amor.

75- O presente amoroso é procurado, escolhido e comprado na maior excitação - excitação tal que parece ser da ordem do gozo. Calculo diligentemente se esse objeto agradará, se não decepcionará, ou se, ao contrário, parecendo desmesurado, não denunciará por si mesmo o delírio - ou o engodo no qual estou envolvido. O presente amoroso é solene; arrastado pela metonímia devoradora que rege a vida imaginária, transporto-me integralmente nele. Através desse objeto, dou a você meu Tudo, toco você com meu falo; é por isso que fico louco de excitação, que percorro as lojas, que me obstino a encontrar o fetiche certo, o fetiche brilhante, exato, que se adaptará perfeitamente a seu desejo.

76- Portanto o corpo sai de si mesmo, adquire novas velocidades, conquista novos espaços. Verte-se no exterior e reverte a exterioridade técnica ou a alteridade biológica em subjetividade concreta. Ao se virtualizar, o corpo se multiplica. Criamos para nós mesmos organismos virtuais que enriquecem nosso universo sensível sem nos impor a dor. Trata-se de uma desencarnação? Verificamos com o exemplo do corpo que a virtualização não pode ser reduzida a uma processo de desaparecimento ou de desmaterialização. Correndo o risco de sermos redundantes, lembremos que essa virtualização é analisável essencialmente como mudança de identidade, passagem de uma solução particular a uma problemática geral ou transformação de uma atividade especial e circunscrita em funcionamento não localizado, dessincronizado, coletivizado. A virtualização do corpo não é portanto uma desencarnação mas uma reinvenção, uma reencarnação, uma multiplicação, uma vetorização, uma heterogênese do humano. Contudo, o limite jamais está definitivamente traçado entre a heterogênese e a alienação, a atualização e a reificação mercantil, a virtualização e a amputação. Esse limite indeciso deve ser constantemente considerado, avaliado com esforço renovado, tanto pelas pessoas no que diz respeito a sua vida pessoal, quanto pelas sociedades no âmbito das leis.

77- Consideremos, para começar, a oposição fácil e enganosa entre real e virtual. No uso corrente, a palavra virtual é empregada com freqüência para significar a pura e simples

ausência de existência, a “realidade” supondo uma efetuação material, uma presença tangível. O real seria da ordem do “tenho”, enquanto o virtual seria da ordem do “terás”, ou da ilusão, o que permite geralmente o uso de uma ironia fácil para evocar as diversas formas de virtualização. Como veremos mais adiante, essa abordagem possui uma parte de verdade interessante, mas é evidentemente demasiado grosseira para fundar uma teoria geral.

A palavra virtual vem do latim medieval *virtualis*, derivado por sua vez de *virtus*, força, potência. Na filosofia escolástica, é virtual o que existe em potência e não em ato. O virtual tende a atualizar-se, sem ter passado no entanto à concretização efetiva ou formal. A árvore está virtualmente presente na semente. Em termos rigorosamente filosóficos, o virtual não se opõe ao real mas ao atual: virtualidade e atualidade são apenas duas maneiras de ser diferentes.

78- Se ler consiste em hierarquizar, selecionar, esquematizar, construir uma rede semântica e integrar idéias adquiridas a uma memória, então as técnicas digitais de hipertextualização e de navegação constituem de fato uma espécie de virtualização técnica ou de exteriorização dos processos de leitura.

Graças á digitalização, o texto e a leitura receberam hoje um novo impulso, e ao mesmo tempo uma profunda mutação. Pode-se imaginar que os livros, os jornais, os documentos técnicos e administrativos impressos no futuro serão apenas, em grande parte, projeções temporárias e parciais de hipertextos online muito mais ricos e sempre ativos. Posto que a escrita alfabética hoje em uso estabilizou-se sobre um suporte estático, e em função desse suporte, é legítimo indagar se o aparecimento de um suporte dinâmico não poderia suscitar a invenção de novos sistemas de escrita que explorariam melhor as novas potencialidades. Os “ícones” informáticos, certos videogames, as simulações gráficas interativas utilizadas pelos cientistas representam os primeiros passos restaurem em direção a uma futura ideografia dinâmica.

A multiplicação das telas anuncia o fim do escrito, como dão a entender certos profetas

da desgraça? Essa idéia é muito provavelmente errônea. Certamente o texto digitalizado, fluido, reconfigurável à vontade, que se organiza de um modo não linear, que circula no interior de redes locais ou mundiais das quais participante é um autor e um editor potencial, esse texto diferencia-se do impresso clássico.

79- At the same time, I began reading Proust. I would often bring my copy of *Swann's Way* into the lab and read a few pages while waiting for an experiment to finish. All I expected from Proust was a little entertainment, or perhaps an education in the art of constructing sentences. For me, his story about one man's memory was simply that: a story. It was a work of fiction, the opposite of scientific fact. But once I got past the jarring contrast of forms—my science spoke in acronyms, while Proust preferred meandering prose—I began to see a surprising convergence. The novelist had predicted my experiments. Proust and neuroscience shared a vision of how our memory works. If you listened closely, they were actually saying the same thing.

80- The eight artists in this book are not the only people who tried to understand the mind. I have chosen them because their art proved to be the most accurate, because they most explicitly anticipated our science. Nevertheless, the originality of these artists was influenced by a diverse range of other thinkers. Whitman was inspired by Emerson, Proust imbibed Bergson, Cézanne studied Pissarro, and Woolf was emboldened by Joyce. I have attempted to sketch the intellectual atmosphere that shaped their creative process, to highlight the people and ideas from which their art emerged.

81- For Walt Whitman, the Civil War was about the body. The crime of the Confederacy, Whitman believed, was treating blacks as nothing but flesh, selling them and buying them like pieces of meat. Whitman's revelation, which he had for the first time at a New Orleans slave auction, was that body and mind are inseparable. To whip a man's body was to whip a man's soul.

This is Whitman's central poetic idea. We do not have a body, we are a body. Although our feelings feel immaterial, they actually begin in the flesh. Whitman introduces his

only book of poems, *Leaves of Grass*, by imbuing his skin with his spirit, “the aroma of my armpits finer than prayer”: Was somebody asking to see the soul?

See, your own shape and countenance . . .

Behold, the body includes and is the meaning, the main

Concern, and includes and is the soul

82- De facto, mesmo invertida, a fábula é inutilizável. Talvez subsista apenas a alegoria do Império. Pois é com o mesmo imperialismo que os simuladores actuais tentam fazer coincidir o real, todo o real, com os seus modelos de simulação. Mas já não se trata de mapa nem de território. Algo desapareceu: a diferença soberana de um para o outro, que constituía o encanto da abstracção. Pois é na diferença que consiste a poesia do mapa e o encanto do território, a magia do conceito e o encanto do real. Este imaginário da representação, que culmina e ao mesmo tempo se afunda no projecto louco dos cartógrafos, de uma coextensividade ideal do mapa e do território, desaparece na simulação — cuja operação é nuclear e genética e já não especular e discursiva. E toda a metafísica que desaparece. Já não existe o espelho do ser e das aparências, do real e do seu conceito. Já não existe coextensividade imaginária: é a miniaturização genética que é a dimensão da simulação. O real é produzido a partir de células minia tu rizadas, de matrizes e de memórias, de modelos de comando — e pode ser reproduzido um número indefinido de vezes a partir daí. Já não tem de ser racional, pois já não se compara com nenhuma instância, ideal ou negativa. É apenas operacional. Na verdade, já não é o real, pois já não está envolto em nenhum imaginário. É um hiper-real, produto de síntese irradiando modelos combinatórios num hiperespaço sem atmosfera.

83- Quando o real já não é o que-era, a nostalgia assume todo o seu sentido. Sobrevalorização dos mitos de origem e dos signos de realidade. Sobrevalorização de verdade, de objectividade e de autenticidade de segundo plano. Escalada do verdadeiro, do vivido, ressurreição do figurativo onde o objecto e a substância desapareceram. Produção desenfreada de real e de referencial, paralela e superior ao desenfreamento da produção material: assim surge a simulação na fase que nos interessa — uma

estratégia de real, de neo-real e de hiper-real, que faz por todo o lado a dobragem de uma estratégia de dissuasão.

84- Precisamos de um passado visível, um continuum visível, um mito visível da origem, que nos tranquilize sobre os nossos fins. É que no fundo nunca acreditámos nisso. Daí essa cena histórica da recepção da múmia no Aeroporto de Orly. Porque Ramsés era uma figura despótica e militar? Decerto. Mas sobretudo porque a nossa cultura sonha, por detrás desse poder defunto que tenta anexar, com uma ordem que não tenha nada que ver com ela, e sonha com isso porque a exterminou exumando-a como o seu próprio passado.

85- Antes mesmo de propor uma epígrafe, solicito-lhes o tempo para duas confissões, que são também duas concessões. Dizem respeito à fábula e ao fantasma, ou seja, ao spectral. Como se sabe, em grego, phántasma significa também aparição do espectro: fantasma ou alma de outro mundo. O fabuloso e o fantasmático têm um traço em comum: *stricto sensu* e no sentido clássico desses termos, eles não pertencem nem ao verdadeiro nem ao falso, nem ao veraz nem ao mentiroso. Antes, assemelham-se a uma espécie irreduzível do simulacro ou da virtualidade. É certo que não constituem verdades ou enunciados verdadeiros propriamente ditos; tampouco são erros, enganos propositados, falsos testemunhos ou perjúrios.

86- É a razão por que, já que a imagem-substituto não remete doravante ao original nem mesmo a um original representado de forma lisonjeira, mas o substitui com vantagem, passando do estatuto de representante ao de substituto, o processo da mentira moderna já não seria a dissimulação que veio encobrir a verdade, mas a destruição da realidade ou do arquivo original: “Em outros termos, a diferença entre a mentira tradicional e a moderna equivale, no mais das vezes, à diferença entre esconder e destruir” (In other words, the difference between the traditional lie and the modern lie will more often than not amount to the difference between hiding and destroying) (8).

87- Por outro lado, os objetos em questão, aqueles a respeito dos quais teríamos de nos pronunciar, não constituem realidades naturais em si. Dependem de interpretações, mas também de interpretações performativas. Não estou falando aqui do ato de linguagem performativo pelo qual, ao confessar uma culpabilidade, um chefe de Estado produz um acontecimento e provoca uma reinterpretação de todas as linguagens de seus predecessores. Não se trata disso. Quero salientar, antes de tudo, a performatividade operante nos próprios objetos das declarações: a legitimidade de um Estado supostamente soberano, a posição de uma fronteira, a identificação ou atestação de uma responsabilidade são atos performativos. Quando os performativos têm sucesso, produzem uma verdade cujo poder se impõe às vezes para sempre: a posição de uma fronteira, a instauração de um Estado são sempre violências performativas que, se as condições da comunidade internacional o permitem, criam o direito, duravelmente ou não, onde não existia ou deixara de existir, onde não era ou deixara de ser forte.

88- Tanto o argumento do desconhecimento quanto o do mal-entendido requerem assim duas medicinas da linguagem, que consistem em ensinar o que quer dizer falar. Vêm-se facilmente seus limites. A primeira deve pressupor constantemente esse desconhecimento do qual ela é o avesso, o saber reservado. A segunda aplica em demasiados campos seu interdito de racionalidade. Inúmeras situações de palavra em que atua a razão podem ser pensadas dentro de uma estrutura específica de desentendimento que não é nem de desconhecimento a pedir um saber suplementar, nem de mal-entendido a solicitar uma rarefação das palavras.

89- O problema, evidentemente, é que com isso ainda não está definida nenhuma ordem política. A política começa justamente onde se pára de equilibrar lucros e perdas, onde se tenta repartir as parcelas do comum, harmonizar segundo a proporção geométrica as parcelas de comunidade e os títulos para se obter essas parcelas, as axiai que dão direito à comunidade. Para que a comunidade política seja mais do que um contrato entre quem troca bens ou serviços, é preciso que a igualdade que nela reina seja radicalmente diferente daquela segundo a qual as mercadorias se trocam e os danos se reparam.

90- Existe política porque — quando — a ordem natural dos reis pastores, dos senhores de guerra ou das pessoas de posse é interrompida por uma liberdade que vem atualizar a igualdade última na qual assenta toda ordem social. Antes do logos que discute sobre o útil e o nocivo, há o logos que ordena e confere o direito de ordenar. Mas esse logos primeiro já está mordido por uma contradição primeira. Há ordem na sociedade porque uns mandam e os outros obedecem. Mas, para obedecer a uma ordem, são necessárias pelo menos duas coisas: deve-se compreender a ordem e deve-se compreender que é preciso obedecer-lhe.

91- It is necessary to separate aesthetics from art because aesthetics deals with opinions on perception of the world in general. In the past one of the two prongs of art's function was its value as decoration. So any branch of philosophy that dealt with "beauty" and thus, taste, was inevitably duty bound to discuss art as well. Out of this "habit" grew the notion that there was a conceptual connection between art and aesthetics, which is not true. This idea never drastically conflicted with artistic considerations before recent times, not only because the morphological characteristics of art perpetuated the continuity of this error, but as well, because the apparent other "functions" of art (depiction of religious themes, portraiture of aristocrats, detailing of architecture, etc.) used art to cover up art.

92- The strongest objection one can raise against a morphological justification for traditional art is that morphological notions of art embody an implied a priori concept of art's possibilities. And such an a priori concept of the nature of art (as separate from analytically framed art propositions or "work," which I will discuss later) makes it, indeed, a priori: impossible to question the nature of art. And this questioning of the nature of art is a very important concept in understanding the function of art.

93- The case is often made – particularly in reference to Duchamp – that objects of art (such as the Ready-mades, of course, but all art is implied in this) are judged as objets d'art in later years and the artists' intentions become irrelevant. Such an argument is the case of a preconceived notion ordering together not necessarily related facts.

The point is this: aesthetics, as we have pointed out, are conceptually irrelevant to art. Thus, any physical thing can become objet d'art, that is to say, can be considered tasteful, aesthetically pleasing, etc. But this has no bearing on the object's application to an art context; that is, its functioning in an art context. (E.g., if a collector takes a painting, attaches legs, and uses it as a dining table it's an act unrelated to art or the artist because, as art, that wasn't the artist's intention.)

94- Pure Expressionism, continuing with Ayer's terms, could be considered as such: "A sentence which consisted of demonstrative symbols would not express a genuine proposition. It would be a mere ejaculation, in no way characterizing that to which it was supposed to refer." Expressionist works are usually such "ejaculations" presented in the morphological language of traditional art. If Pollock is important it is because he painted on loose canvas horizontally to the floor. What isn't important is that he later put those drippings over stretchers and hung them parallel to the wall. (In other words what is important in art is what one brings to it, not one's adoption of what was previously existing.) What is even less important to art is Pollock's notions of "self-expression" because those kinds of subjective meanings are useless to anyone other than those involved with him personally. And their "specific" quality puts them outside of art's context.

95- It comes as no surprise that the art with the least fixed morphology is the example from which we decipher the nature of the general term "art." For where there is a context existing separately of its morphology and consisting of its function one is more likely to find results less conforming and predictable. It is in modern art's possession of a "language" with the shortest history that the plausibility of the abandonment of that "language" becomes most possible. It is understandable then that the art that came out of Western painting and sculpture is the most energetic, questioning (of its nature), and the least assuming of all the general "art" concerns. In the final analysis, however, all of the arts have but (in Wittgenstein's terms) a "family" resemblance.

96- Works of art are analytic propositions. That is, if viewed within their context – as art – they provide no information whatsoever about any matter of fact. A work of art is a tautology in that it is a presentation of the artist’s intention, that is, he is saying that that particular work of art is art, which means, is a definition of art. Thus, that it is art is true a priori (which is what Judd means when he states that “if someone calls it art, it’s art”).

97- Works of art are received and valued on different planes. Two polar types stand out; with one, the accent is on the cult value; with the other, on the exhibition value of the work. Artistic production begins with ceremonial objects destined to serve in a cult. One may assume that what mattered was their existence, not their being on view. The elk portrayed by the man of the Stone Age on the walls of his cave was an instrument of magic. He did expose it to his fellow men, but in the main it was meant for the spirits. Today the cult value would seem to demand that the work of art remain hidden. Certain statues of gods are accessible only to the priest in the cella; certain Madonnas remain covered nearly all year round; certain sculptures on medieval cathedrals are invisible to the spectator on ground level. With the emancipation of the various art practices from ritual go increasing opportunities for the exhibition of their products. It is easier to exhibit a portrait bust that can be sent here and there than to exhibit the statue of a divinity that has its fixed place in the interior of a temple. The same holds for the painting as against the mosaic or fresco that preceded it. And even though the public presentability of a mass originally may have been just as great as that of a symphony, the latter originated at the moment when its public presentability promised to surpass that of the mass.

98- By close-ups of the things around us, by focusing on hidden details of familiar objects, by exploring common-place milieus under the ingenious guidance of the camera, the film, on the one hand, extends our comprehension of the necessities which rule our lives; on the other hand, it manages to assure us of an immense and unexpected field of action. Our taverns and our metropolitan streets, our offices and

furnished rooms, our railroad stations and our factories appeared to have us locked up hopelessly. Then came the film and burst this prison-world asunder by the dynamite of the tenth of a second, so that now, in the midst of its far-flung ruins and debris, we calmly and adventurously go traveling. With the closeup, space expands; with slow motion, movement is extended. The enlargement of a snapshot does not simply render more precise what in any case was visible, though unclear: it reveals entirely new structural formations of the subject. So, too, slow motion not only presents familiar qualities of movement but reveals in them entirely unknown ones “which, far from looking like retarded rapid movements, give the effect of singularly gliding, floating, supernatural motions.” Evidently a different nature opens itself to the camera than opens to the naked eye—if only because an unconsciously penetrated space is substituted for a space consciously explored by man. Even if one has a general knowledge of the way people walk, one knows nothing of a person’s posture during the fractional second of a stride. The act of reaching for a lighter or a spoon is familiar routine, yet we hardly know what really goes on between hand and metal, not to mention how this fluctuates with our moods. Here the camera intervenes with the resources of its lowerings and liftings, its interruptions and isolations, its extensions and accelerations, its enlargements and reductions. The camera introduces us to unconscious optics as does psychoanalysis to unconscious impulses.

99- Suppose one thinks of the discovery of a whole new class of artworks as something analogous to the discovery of a whole new class of facts anywhere, viz., as something for theoreticians to explain. In science, as elsewhere, we often accommodate new facts to old theories via auxiliary hypotheses, a pardonable enough conservatism when the theory in question is deemed too valuable to be jettisoned all at once. Now the Imitation Theory of Art (IT) is, if one but thinks it through, an exceedingly powerful theory, explaining a great many phenomena connected with the causation and evaluation of artworks, bringing a surprising unity into a complex domain. Moreover, it is a simple matter to shore it up against many purported counterinstances by such auxiliary hypotheses as that the artist who deviates from mimeticity is perverse, inept, or mad. Ineptitude, chicanery, or folly are, in fact, testable predications.



## **ANEXO 7**

**Livro: A Imagem Emancipada - Sebastião Miguel**

80 exemplares números e assinados

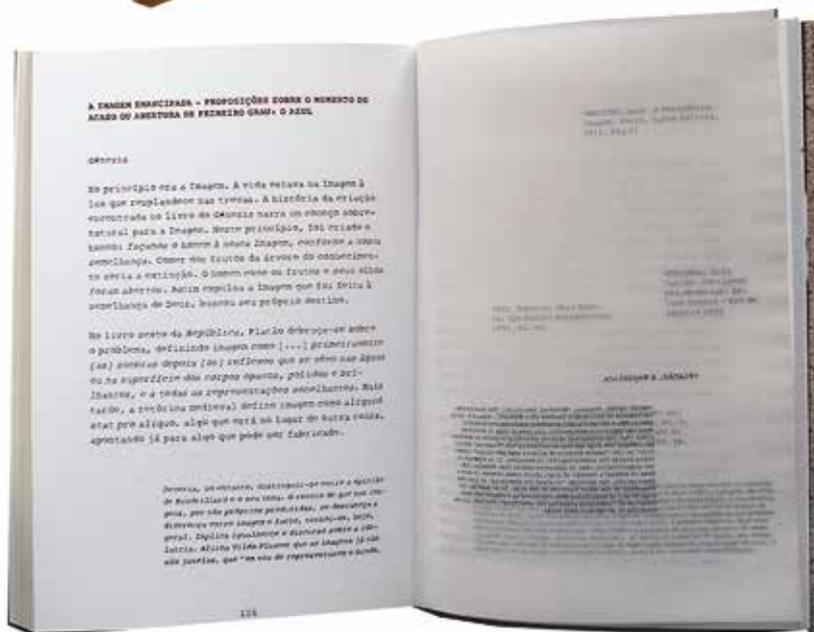
ISBN - 978-989-20-3655-7

Depósito Legal - 355530/3

Edição do autor - Romãs

Coimbra

2014



**A IMAGEM EMOCIONADA - PROPOSIÇÕES SOBRE O MEXICO DO ACADO OU ABERTURA DE FERREIRO GRAM - O AZUL**

Gêneria

No princípio era a Imagem. A vida estava na Imagem à  
 los que iriam sobre as ruínas. A história da criação  
 aconteceu no livro de Gênesis narra um choque sobre-  
 natural para a Imagem. Nesse princípio, foi criada a  
 imagem fechada e a terra à terra Imagem, evocando a terra  
 comilhões. Comer das frutas da árvore do conhecimento  
 seria a extinção. O homem comeu as frutas e seus olhos  
 foram abertos. Assim nasceu a Imagem que foi feita à  
 semelhança de Deus. Assim era a primeira Imagem.

No livro sobre da República, Plínio deve-se ao amor  
 o problema, definindo Imagem como (...) primordialmente  
 (as) ainda se dispõe (as) reflexões que se têm nas águas  
 ou na superfície das águas espumas, gólicas e arri-  
 lhantes, e a total ou representações semelhantes. Mas  
 não, a total ou reflexões. Assim Imagem como aliquid  
 está por si só, algo que está no lugar de outra coisa,  
 apontando já para algo que pode ser fabricado.

Imagem, um objeto, distanciado de tudo e aquilo  
 de realidade e o seu todo. O mesmo se que sua im-  
 pedia, por não poder ser produzida, em realidade e  
 distância entre Imagem e tudo, incluindo, Deus,  
 geral. Desde a primeira e distanciado entre a ob-  
 jeção. Assim Vito Piumi que se Imagem já que  
 não possui, que "em vez de representando a coisa,

Imagem, um objeto, distanciado de tudo e aquilo  
 de realidade e o seu todo. O mesmo se que sua im-  
 pedia, por não poder ser produzida, em realidade e  
 distância entre Imagem e tudo, incluindo, Deus,  
 geral. Desde a primeira e distanciado entre a ob-  
 jeção. Assim Vito Piumi que se Imagem já que  
 não possui, que "em vez de representando a coisa,

**Referências**

- Imagem, um objeto, distanciado de tudo e aquilo  
 de realidade e o seu todo. O mesmo se que sua im-  
 pedia, por não poder ser produzida, em realidade e  
 distância entre Imagem e tudo, incluindo, Deus,  
 geral. Desde a primeira e distanciado entre a ob-  
 jeção. Assim Vito Piumi que se Imagem já que  
 não possui, que "em vez de representando a coisa,

É minha imagem o que desejo multiplicar, mas não por narcisismo ou por megalomania, como se poderia facilmente pensar. Ao contrário: é para esconder, em meio a tantas imagens ilusórias de mim mesmo, o verdadeiro eu que as faz mover-se.

*Se um viajante numa noite de inverno - Italo Calvino*



Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior  
Processo BEX- 0403-12-1

Tutora - Profa. Doutora Maria do Céu Diel de Oliveira