

# ESPELHOS PARALELOS: PASSAGENS, TROCAS, REESCRITAS E RECONSTRUÇÕES DE IMAGENS

MIROIRS PARALLÈLES: PASSAGES, D'ÉCHANGES ET DE  
RECONSTRUCTIONS IMAGES RÉÉCRITS

**Beatriz Rauscher**  
**Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia/UFU/FAPEMIG**

## RESUMO

“Parallel mirrors” é um conjunto de trabalhos em processo, que reúne imagens criadas a partir da passagem por processos fotográficos e digitais. Este artigo relaciona alguns problemas teóricos que dele emergem para buscar os limites entre o que podemos chamar de fotografia e aqueles artefatos iconográficos que não temos propriamente uma palavra para definir. O termo “espelhos paralelos”, escolhido para nomear a série, foi adotado a partir da ideia do deslocamento do referente resultante da apropriação de imagens e sua submissão às operações poéticas do cruzamento, edição e remixagem.

Palavras-chave: Imagem; cruzamento de processos; apropriações.

## RESUME

“Parallel mirrors” est un ensemble de travaux en cours qui rassemble des images créées à partir du passage par les procédés photographiques et numériques. Cet article répertorie certains problèmes théoriques qui en émergent, à chercher les limites entre ce que nous appelons la photographie et les objets iconographiques qui n'ont pas fait un mot à définir. L'expression «miroirs parallèles», choisies pour nommer la série, a été adoptée à l'idée de déplacer le référent résultant de l'appropriation d'images et de soumission aux opérations poétiques d'hybridation, l'édition et le remixage.

Mots-clés: Image; Processus d'hybridation; Appropriation d'images.

### Reinventando imagens

O conjunto de trabalhos “*parallel mirrors*” (Figuras 1, 2, 3 e 4) reúne imagens criadas a partir da passagem por processos fotográficos e digitais. Estes trabalhos são resultado e desdobramento do projeto poético de investigação em fotografia que busca os limites entre o que podemos chamar de fotografia e aqueles artefatos iconográficos que não temos propriamente uma palavra para definir, mas que, por falta de outro termo, continuamos a chamar de fotografia. Mesmo considerando a captação ótica, via objetivas do aparelho, a passagem pelo digital modifica seu estatuto, e o caráter indicial, intrínseco às imagens fotográficas parece não ser mais uma invariável.

O termo “espelhos paralelos”, escolhido para nomear a série, foi adotado a partir de ideia de Dubois (que veremos mais a diante), e coloca ênfase no modo de produção, ou seja, o processo

de criação que levou ao conjunto aqui descrito. Inserido nesta questão, temos um segundo problema, pois estas imagens são determinadas também pelo seu modo de captação e fontes. Tratam-se de fotografias cujo referente não é a realidade do mundo, mais o próprio mundo das imagens, em especial as imagens originadas de narrativas ficcionais. Assim, elas são apropriadas e submetidas às operações poéticas do cruzamento, edição e remixagem afim de serem investidas de outros significados.

Veremos como os trabalhos e as suas diversas camadas – processual e paradigmática - colocam em discussão o conceito de imagem. Para pensá-los, vamos considerar (1) os efeitos na recepção e nos modos de criação decorrentes da cultura digital e da disponibilidade das imagens; (2) a imagem fotográfica e sua potência em produzir tensões entre o real e o ilusório, a fim de se instaurar como um campo propício às

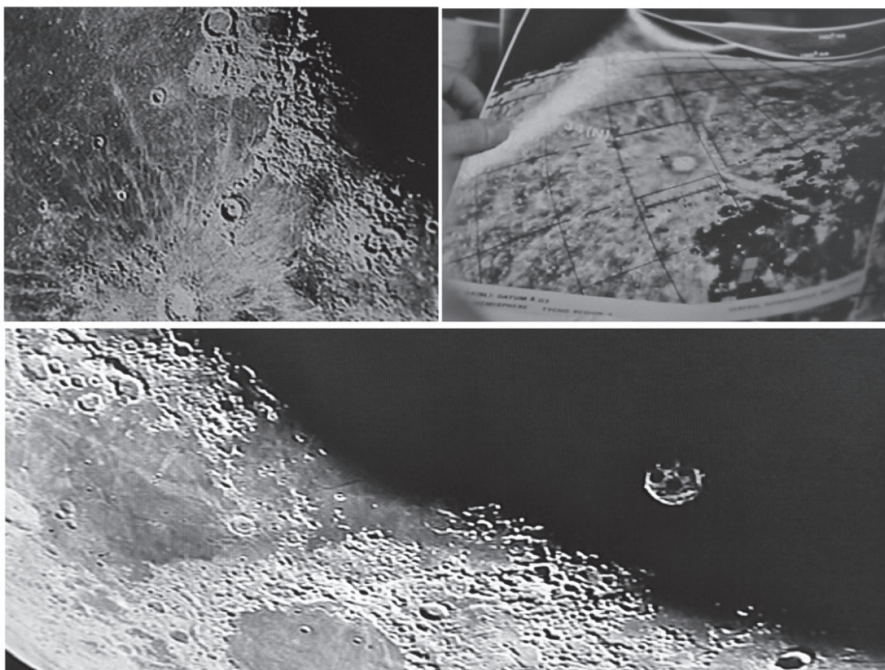


Figura 1. Beatriz Rauscher. Moonscape. 3 fotografias digitais impressas (metacrilato); 30 x 40 cm; 30 x 40 cm e 33 x 82 cm. (dimensão do conjunto 66 x 86 cm); 2014. Fonte própria.

ficções artísticas. A conclusão se fará pela apresentação da poética de “*parallel mirros*” como decorrente desse conjunto de contingências.

### **A cultura digital e a disponibilidade das imagens.**

Os trabalhos que constituem a série “*parallel mirrors*” são fruto de uma pesquisa que tem como ponto de partida a atenção aos veículos da imagem, aqui entendidos como máquinas de imagens que permitem a fabricação, a combinação e a leitura de objetos visuais. Os conceitos postos em obra apelam às ideias de passagens, trocas, reescritas e reconstruções, ou seja, imbricamentos técnico-estéticos que enfatizam as ambiguidades e desordens que permeiam o sistema das imagens.

Vilém Flusser se debruçou sobre a questão do transporte das imagens propondo, em sua análise, três situações nas quais se estabelece a relação das imagens com seus receptores. A primeira e a segunda situação dizem respeito, sucessivamente, à imagem do animal na caverna, feita por um caçador pré-histórico, e à imagem em um quadro feita por um pintor que navega na história. A terceira diz respeito à “revolução cultural dos tempos atuais” (2007, p.153), seria a das imagens incorpóreas, que podem ser reproduzidas à vontade.

Estão neste contexto as questões que interessam na reflexão sobre o processo de criação de “*parallel mirrors*”. Vilém Flusser em seus escritos reconhece nas imagens técnicas duas tendências básicas como utopias negativa e positiva. A primeira refere-se à inflação de imagens (e também da aceleração da sequência de imagens), que impossibilitaria qualquer escolha (2007, pp. 156-157). Assim, reduzido em sua capacidade crítica, o receptor é levado, pelas imagens, à condição de consumidor de coisas e de opiniões. Mais que uma questão de meios

técnicos, trata-se para Flusser, de uma intenção, que é subjacente aos próprios meios (2007, p.158). A “outra indica o rumo da sociedade telemática dialogante dos criadores das imagens e dos colecionadores das imagens” (2008, p.14). Trata das imagens computadorizadas e nos mostra que podemos observar “como elas são transmitidas por um emissor a um receptor para serem processadas por esse receptor e retransmitidas de volta” (Flusser, 2007, p.159) caminhos, na sua opinião, para superar a situação atual da emissão das imagens ( ... ) que mostram que é possível neutralizar de um modo técnico o ‘poder’ político, econômico e social.

Com essa mudança, o conceito de imagem, como superfície incorpórea, se abre à projeção de significados, passando das “imagens como modelos de comportamento que fazem dos homens meros objetos” às imagens como portadoras de significados e “os homens designers de significados” (idem, p.159).

As operações poéticas da apropriação, cruzamento, edição estão na origem do processo de criação de “*parallel mirrors*”. O conjunto é devedor da multiplicação da oferta de produções cinematográficas, a nível doméstico, disponíveis e incorporadas no imaginário contemporâneo como objetos banais da cultura. O olhar fotográfico aqui se dirige não ao mundo em si, mas ao mundo feito de imagens. O trabalho está determinado por estratégias/atitudes artísticas que Nicolas Bourriaud reuniu sob o termo “pós-produção” (2009). Em sua análise, estes procedimentos não se restringem à produção de imagens a partir de imagens, mas de tomar posse de todos os códigos da cultura e das mais diversas formas, para “habitá-las” (CERTEAU apud BOURRIAUD, 2009, p.21). Assim, o trabalho em questão se propõe como *mise en abyme* no qual imagens aludem a outras imagens.

### A ideia de criação e a “mítica do ato criador” em questão, em prol da ideia de “aventura” segundo Flusser

Atento ao campo da imagem, Vilém Flusser, em *Elogio da superficialidade* afirmou que “no curso do processo da recombinação de informações (*data processing*), pode surgir um acaso pouco provável (...), é o momento criativo” (2008, p.117). Para este autor acasos resultantes de “momentos de criatividade” e meros acasos são indistintos. Por não haver, para Flusser, até aquele momento, resposta satisfatória à questão, permitiu que afirmasse:

(...) que estamos atualmente no limiar de criatividade nova; que não estamos mais condenados a criar empiricamente (com ‘intuição’ ou ‘inspiração’); (...) Em outros termos: que o verdadeiro processo criativo apenas emerge e que a telemática é a forma sob a qual este processo está emergindo. (FLUSSER, 2008, p.118).

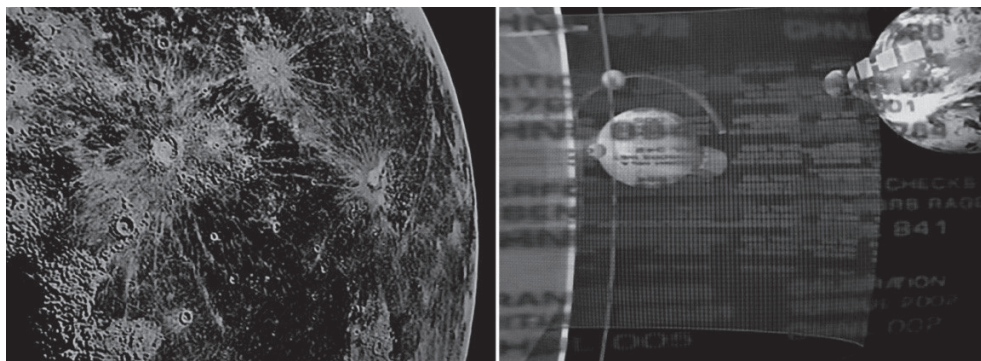
Assim, o segundo aspecto operativo para pensar “*parallel mirrors*” como um conjunto de trabalhos determinados pela cultura das imagens digitais e da potencialidade da web, é a abordagem do filósofo sobre o potencial dialógico da cultura digital, para pôr em questão a ideia de criação e “mítica do ato criador”, em prol da ideia de “aventura”.

Então, Flusser pergunta “qual o sentido tem falar-se em criatividade no caso da produção coletiva de informações eternamente reproduzíveis, como serão dentro em breve todas as fotografias, vídeos, e, sobretudo, as imagens sintetizadas por grupos graças a computadores” (2008, p.101). Para ele, o termo ‘criatividade’ (enquanto produção de obra ‘individual’) perdeu todo o sentido. Flusser sugere que, na situação emergente (que já estamos de fato absolutamente imersos), o conceito seja totalmente reformulado.

Dessa forma, as máquinas que produzem imagens nas quais se multiplicam originais, eliminam o mito do autor “ao eliminar definitivamente a função da autoridade, ao esvaziar do conceito de ‘autor’ de todo significado.” Estas máquinas desconstroem a autoridade porque automaticamente constroem pontes entre o consumidor e a fonte da mensagem. “O termo autoridade perde o sentido quando a função autoritária não funciona mais” (2008, p.103).

Assim, temos na apropriação a primeira fase da pós-produção (BOURRIAUD, 2009) presente no ato de atribuir uma nova ideia a um objeto, inaugurada com os ready-mades, praticada nos anos de 1960 pelos novos realistas europeus e norte-americanos da Pop Arte. Ela surge no campo das imagens, pelas fotomontagens dadaístas dos anos 1920, e reaparece com o uso da fotografia pelos artistas (principalmente na

Figura 2. Beatriz Rauscher. Jupiter two. 2 fotografias (p/b) digitais impressas (metacrilato); 30 x 40 cm (dimensão do conjunto 30 x 81 cm); 2014. Fonte própria.



década de 1980), como sintoma do declínio da especificidade na arte. Dominique Baqué explica que a recusa desses artistas em produzir novas imagens fundava-se na reação ao excesso de imagens. Sherrie Levine e Richard Prince são artistas do período que negaram a noção de autor, de obra e de originalidade (BAQUÉ, 1998) refotografando fotografias e obras de arte conhecidas e consagradas.

rephotographier des photographies, c'est consommer le deuil de l'aura préalablement diagnostiqué par Walter Benjamin, en finir avec les mythologies du génie expressif (Walker Evans, Edward Weston..), dévaluer a priori la rareté, donc la valeur, des clichés. (BAQUÉ, 1998, p.181).

Em sua indagação sobre, “se eliminado o autor, teremos também eliminado a criatividade” (2008, p.104) Flusser conclui dizendo que emerge assim um “outro nível de consciência, o nível da criatividade consciente. Tal emergência implica verdadeira revolução no estar-no-mundo humano” (Idem, p.106).

As informações precedentes se apresentam hoje como tendo sido sintetizadas inconscientemente (pelo método da ‘inspiração’, da ‘intuição’, isto é: pragmaticamente), enquanto as informações do futuro serão sintetizadas por método explícito, disciplinado e fundado sobre teoria. (FLUSSER, 2008, p.106).

Podemos arriscar que a resposta de Flusser indica as práticas pós-conceitualistas, mas o filósofo não a sugere de forma definitiva. Mesmo ressaltando que sua proposição é utópica, ele afirma que “no significado novo de ‘criatividade’, no significado de produção dialógica de informação eternamente reproduzível (e eternamente memorável), o tempo da criatividade

está apenas raiando. Estamos no limiar de aventuras, de situações imprevistas, de situações criadas disciplinadamente” (Idem, p.107).

### O paradoxo real-ilusório intrínseco à imagem fotográfica.

Sabemos que é possível aproximar imagem à “ideia” no sentido de uma figuração mental e ao campo da representação sensível (aparição, visão, fantasma), enquanto a fotografia especificamente, associamos, mesmo que temporaneamente, à “verdade” no sentido de espelhamento do real, herdada do positivismo científico, ainda vista como uma tecnologia a serviço da verdade.

A discussão sobre as imagens planas, como são as fotografias, pressupõe a sua dupla realidade perceptiva, um fenômeno psicológico explicitado por Jacques Aumont (2004) no qual essas “duas realidades” não são de natureza idênticas,



Figura 3. Beatriz Rauscher. Windows in space. 3 fotografias digitais impressas (metacrilato); nas medidas 75 x 45 cm, 75 x 32 cm e 75x32 cm; (dimensão do conjunto 75 x 109 cm); 2014 . Fonte própria.

pois uma delas é o objeto plano “que pode ser tocado, deslocado, e visto, enquanto a imagem como porção de mundo em três dimensões existe unicamente pela vista” (Op. Cit. p.63).

Porque vemos, em objetos de duas dimensões, objetos de três dimensões com referências espaciais, que as imagens são paradoxais e a essa característica se liga o fato de que as imagens mostram objetos ausentes dos quais são uma espécie de símbolo (AUMONT, 2004; p.66). Logo, na dimensão da interpretação das imagens, o caráter perceptivo duplo e sua ambiguidade não podem ser negligenciados.

Apreendemos a realidade nas imagens fotográficas, isso é possível a partir das ilusões produzidas pela imagem “quando seu espectador descreve uma percepção que não se concilia com um determinado atributo físico do estímulo” (Idem, p.67), no caso, a superfície bidimensional da foto. Mas, Aumont explica que a imagem produz a impressão de realidade, e o faz, pela capacidade que o sistema visual tem de associar às imagens características não visuais, particularmente espaciais. Esta seria a capacidade quase automática que temos de interpretar em superfícies planas, termos espaciais e tridimensionais, ou seja: na dupla percepção te-

mos uma única experiência que comporta dois aspectos, um do domínio da percepção (formal) e outro do domínio da cognição (interpretativo). A ilusão no caso do fotográfico é epifania icônica, necessária para que haja ficção.

A fotografia, justo por sua objetividade e por ativar nossa crença no real da imagem, é suporte privilegiado da ficção. O que vemos na imagem fotográfica é o próprio objeto (referente) sem ser o objeto. Traço do real e epifania icônica ativam a relação presença-ausência da coisa na sua aparência.

As imagens técnicas produzem, conforme Flusser (2002, p.15) “determinados conceitos do mundo, a despeito da automaticidade da impressão do mundo” sobre a sua superfície. As máquinas de imagens são potentes em “gerar realidades” mais que mimetizar o mundo, assim permitem colocar semelhança e dessemelhança em tensão.

### Ficções sobre ficções

As imagens da série foram capturadas em filmes de ficção científica, a partir do monitor de televisão, e (re)criadas na passagem pela fotografia e por processos gráficos digitais. Assim, a imagem guarda da tela catódica a marca do impulso eletrônico, da varredura tramada de linhas e pontos, que por sua vez, já é passagem do filme-película (matéria e luz) para sinal de vídeo. Ao passar pelo digital entra no que Dubois chamou de “espiral infinita (...) a relação mimética funciona como dois espelhos paralelos, que se refletem e se repercutem ao infinito sem que saibamos qual foi o ponto de partida” (2004, p.53). Ao se oferecerem em outro dispositivo de visão (aqui a fotografia impressa sobre substrato acrílico, uma superfície por si mesma espelhada), indagam seu estatuto e perturbam o referente. Se, diferente do passado evocado no “isto foi” do fotográfico o vídeo nos fala da imagem sem-

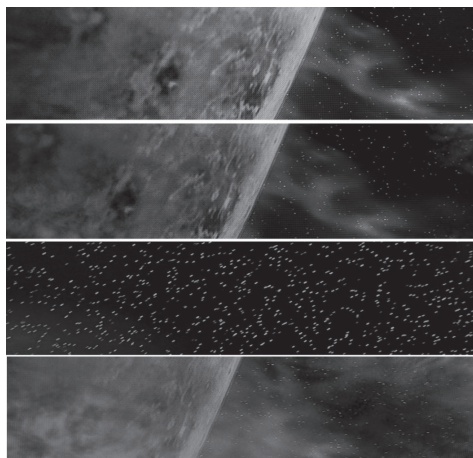


Figura 4. Beatriz Rauscher. Infinite spiral . 4 fotografias digitais impressas (metacrílico); 75 x 18 cm cada; (dimensão do conjunto 120 x 73 cm); 2014. Fonte própria.

pre no presente, o que se passa quando este é traduzido em fotografia? Quando se fotografa uma fotografia ou uma imagem na tela luminosa de um monitor de TV, a referência concreta daquele objeto no mundo real perde a importância. Operando no declínio da indicialidade a pergunta colocada pelo conjunto “parallel mirrors” se responde quando a imagem apresenta a si mesma. Em sua artificialidade não há lugar para crença. Mais que o jogo ficção/ não-ficção, próprio da operação imersiva do cinema, é na percepção da realidade do objeto que se desestabiliza o dado ficcional.

Os trabalhos da série “parallel mirrors” não tratam da imitação o mundo, trazem, antes a presença material de modos de ser das imagens em operações combinatórias e embaralhadas da fotografia, das imagens de TV, dos filmes e vídeos e das imagens digitais. Estabelecem, assim, relações entre a presença artificial da imagem e os conceitos forjados a partir da presença-ausência dos objetos nas imagens, por sua vez, captados de outras imagens. Enfatizando a artificialidade das imagens e seus reflexos em artefatos iconográficos “parallel mirrors” abre ainda para outras questões: os conceitos em obra constroem narrativas embaralhadas das imagens do disponível, mapas trocados de

mundos imaginários de um futuro que ficou para trás. “Parallel mirrors” são imagens metamórficas, imagens sem nenhuma hierarquia. Implosões de sentidos, acessos para inquietar a natureza das imagens.

#### **Referências:**

AUMONT, Jacques. O olho interminável [cinema e pintura]. (Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro) São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BAQUÉ, Dominique. La photographie plasticienne. Un art paradoxal. Paris: Regard, 1998.

BOURRIAUD, Nicolas. Pós-produção. Como a Arte Reprograma o mundo Contemporâneo. (Tradução: Denise Bottmann) São Paulo: Martins Fontes, 2009.

DUBOIS, P. Cinema, vídeo, Godard. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FLUSSER, Vilém. Filosofia da caixa preta. Ensaio para uma futura filosofia da fotografia (Tradução do autor). Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

\_\_\_\_\_. O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação (Tradução de Raquel Abi-Samara) São Paulo: Cosac Naify, 2007.

\_\_\_\_\_. O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.