

A FOTOGRAFICIDADE: COMO REFLEXÃO SOBRE AS IMAGENS (DE IMAGENS)

*LA PHOTOGRAPHICITÉ: COMME RÉFLEXION
SUR LES IMAGES (D'IMAGES)*

François Soulages

tradução de Angela Grandó e Darcilia Moysés

Soulages é professor titular da Universidade Paris 8 e do Instituto Nacional de História da Arte, em Paris, na França. Seu livro *Estética da Fotografia: perda e permanência*, publicado na França em 1998, traduzido em 10 países, entre eles o Brasil [Ed. Senac, 2010], é obra de referência para o estudo da fotografia e das imagens. Fundador e presidente da cooperativa de pesquisa RETINA. Internacional, reunindo cerca de 200 professores membros ao redor do mundo, é professor convidado no Brasil, Chile, China, Estados Unidos, Malta, Tunísia. Editor e diretor de coleções na editora Klincksieck e L'Harmattan, de Paris, coordenou e publicou mais de 100 livros.

*Quando Lichtenstein mostra uma paisagem,
ele não pinta uma paisagem,
mas uma imagem de paisagem.
E eu, o que faço,
são sempre mais ou menos
imagens de imagens.
[...] É uma reflexão sobre as imagens.
Christian Boltanski¹*

Boltanski tem razão: imagens de imagens em Lichtenstein e nele próprio.

Mas é singular de Lichtenstein? Não. Em um primeiro nível de análise, pode-se dizer que certo número de artistas partem não da realidade, mas de quadros já existentes, imagens já existentes, quer seja para se inspirar nelas, ou porque está marcado por elas, quer seja para desviá-las, etc. Mas, em um segundo nível de análise, seria interessante se perguntar se isso não é próprio da arte. Ou seja, de pintar não a realidade, mas de se inscrever conscientemente no mundo da arte, na história da arte para pintar ou fazer imagem em função dessas duas realidades – mundo e história da arte. Malraux já não dizia isso?

Assim, o artista seria um artista quando ele não mais tivesse a tarefa de pintar a realidade, mas de fazer imagem em função da arte. Seria essa transformação de prática que significaria a entrada na arte. A imagem seria, então, sinal de artesanato, a imagem das imagens, indício de arte.

Retratar alguém na fotografia não seria, então, arte, mas artesanato. Trabalhar em uma imagem já feita, a de outrem ou a sua própria, seria entrar na arte, escolher uma nova postura,

da do artista, escolher um novo tipo de produto, o produto artístico. Uma verdadeira revolução copernicana à Kant: não mais em torno do objeto, mas em torno do sujeito. O sujeito criador seria o correlato da imagem de imagens; ele não seria mais dependente do objeto-realidade; ele escolheria livremente uma imagem-objeto já integrada em um mundo. Qual mundo? O da arte ou o do sem-arte? Nisso se instaura uma outra questão.

Pintar a partir da fotografia

Note-se que essa pintura de uma imagem de uma paisagem e não de uma paisagem poderia ser entendida de diferentes maneiras.

Primeiro, o artista pintaria uma paisagem não diretamente na natureza, mas a partir de uma imagem já existente (fotográfica, pictórica, cinematográfica, videográfica, etc.). Desde que a fotografia existe, isso se produz: uma foto é então uma imagem graças à qual o artista cria sua imagem da imagem.

A posição de Baudelaire pode então ser instrutiva. Na verdade, ele reprova principalmente duas coisas na fotografia: seu realismo e sua indústria. Por um lado, pelo seu realismo, ela corre o risco de se tornar o modelo e a norma da arte; ela poderia, assim, condená-la à morte. Baudelaire já pressentia tanto a imagem da imagem quanto a fotografia como superego estético da pintura e de toda arte, inimiga de todo não-realismo, não-verismo: “Uma vez que a fotografia nos dá todas as garantias desejáveis de precisão (eles acreditam nisso, os insensatos!), a arte é a fotografia.”² Escutemos novamente Baudelaire nesta fórmula paradoxalmente muito arte-contemporânea: “a arte, é a fotografia.” Entre arte conceitual e arte hiper-visual. Tal é, para o poe-

¹ “Quand Lichtenstein montre un paysage, il ne peint pas un paysage, mais une image de paysage. Et moi ce que je fais, ce sont toujours plus au mois des images d’images. [...] C’est une réflexion sur les images.” Citado por Michel Nuridsany, *Métamorphoses*, Tom Drahos, Paris, Créatis, 1980, p. 13.

² Charles Baudelaire, “Le public moderne et la photographie”, in *Salon de 1859*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1971, p. 1034.

ta, o argumento daqueles que usam a fotografia para se dispensar de compreender e degustar arte; a fotografia desenvolve e garante sua incompetência e seus erros sobre a arte. A história da arte e das imagens de imagens nos obriga a ler no segundo grau os escritos de Baudelaire, não como um autor mal-humorado e reacionário (“antes era melhor”), mas como aquele cujo inconsciente instrui quando ele dá a palavra a seu adversário.

Por outro lado, para o poeta, a fotografia torna-se, por sua indústria, o concorrente da arte e arrisca-se a sufocá-la. Tanto quanto é útil para o viajante, o naturalista ou o astrônomo – ela é “o secretário e o escriba de quem precisa de absoluta exatidão em sua profissão, até aí, nada melhor³” (há mais de um quarto de século, qualquer artista contemporâneo digno do nome é um arquivista e um escriba!) – tanta fotografia é nociva quando pretende competir com a arte: “A indústria, irrompendo na arte, torna-se seu mais mortal inimigo, [...] a confusão das funções impede que nenhuma delas seja bem preenchida [...]. Se à fotografia é permitido complementar a arte em algumas de suas funções, em breve a irá suplantiar ou corromper completamente, graças à aliança natural que encontrará na estupidez da multidão. [...] Se lhe é permitido invadir o domínio do impalpável e do imaginário, em tudo o que apenas vale porque o homem acrescenta a sua alma, então ai de nós.⁴” Veremos em um momento como precisamente o imaginário pode ser o aliado da fotografia. Mas, para Baudelaire, a fotografia é o inimigo da poesia e do sonho: com ela, a técnica substitui a alma do homem.

Na verdade, Baudelaire confina a fotografia ao status de *fazedora* de imagens, imagens que poderão servir, é claro, para o sem-arte, para o

artesanato e a indústria, mas também para as artes que farão então – ó surpresa! – imagens de imagens: “É preciso, portanto, retornar ao seu verdadeiro dever, que é ser serva das ciências e das artes, mas a serva muito humilde, como a impressão e a estenografia que não criaram nem complementaram a literatura.⁵” A fotografia não é de modo algum uma arte, mas uma simples técnica material de reprodução; não entender isso contribui para “o empobrecimento do gênio artístico.⁶” e desenvolve o narcisismo da massa. Não se pode ser mais crítico em relação à fotografia.

Mas, com esta crítica, Baudelaire funda uma prática particular, a das imagens de imagens, e isso, paradoxalmente, em arte.

A imagem à segunda potência

Mas haveria uma segunda leitura possível da frase de Boltanski: uma leitura reversa. A fotografia de uma obra de arte já realizada: a prática da arte à segunda potência.⁷

Com uma obra de arte, a fotografia pode operar como opera com os fenômenos visuais: ela pode não só registrar, mas também, a partir dela, fazer uma foto que seja em si uma obra de arte, não porque seria a réplica fiel da obra inicial – a fotografia nunca é fiel, mas sempre metamorfoseante –, mas porque ela pode criar uma imagem, que é aqui uma imagem de imagem, quando a obra inicial é uma gravura, uma pintura, um filme, um vídeo, até mesmo uma estátua, uma arquitetura, etc.

Além disso, o direito não se engana quando ele fala do direito à imagem: a imagem é então ao mesmo tempo a imagem física e a imagem no sentido metafórico, como quando falamos

⁵ *Ibidem*, p. 1035.

⁶ *Idem*.

⁷ Cf. François Soulages, *Estética da Fotografia*, São Paulo, Senac, 2010, cap. 12.

³ *Ibidem*, p. 1035.

⁴ *Ibidem*, pp. 1035-1036.



Figura 1. Bruno Zorzal, Sem título 12, in Nós os vizinhos de Pier Paolo, 2016.

de “a imagem de uma empresa ou de um produto”. Consequentemente, o conceito de imagem deve ser enriquecido: é necessário não permanecer apenas em seu sentido puramente material, mas também levar em conta os significados dados pela imagem poética, a imagem ideológica, a imagem metafórica, a imagem literária, a imagem psíquica, etc. São todos esses sentidos que devem ser integrados ao conceito de imagens de imagens, que é, então, muito mais rico do que pensamos; para o artista, as possibilidades de modalidades criativas são imensas.

É nisso e por essa razão que podemos dizer que a fotografia é uma *arte à segunda potência*:

ela joga, em particular, com o ponto de vista do fotógrafo, com o enquadramento da foto e com a escolha dos parâmetros fotográficos. Aliás, uma lacuna infinita pode separar a obra inicial e a obra de chegada, ou seja, a foto criada: tais são a força e o valor da fotografia. Ao fotografar outra obra de arte, o fotógrafo, por sua vez, interpreta-a e assim cria com essa recepção criativa. É também assim que seu trabalho instala-se na história da arte – sua criação estando engendrada por outra criação.

A imagem à segunda potência é, portanto, o correlato da arte à segunda potência.

Fotografar uma obra de arte

Mas o que é fotografar uma obra de arte? A análise de André Malraux é decisiva. Assim, em *O Museu Imaginário*, ele mostra o quanto a fotografia metamorfoseia aquilo que ela visa: a pintura ou gravura fotografada já não é recebida como estava em seu lugar de origem, nem como está no museu: ela está, escreve Malraux, “em um mundo diferente daquele do museu⁸”; desterritorializada, descontextualizada, não é mais a mesma. Assim, com a fotografia, um detalhe secundário – o *punctum* – pode tomar intensidade e gerar uma nova recepção, mais rica do que a anterior, em todo caso, completamente outra, como nesta imagem de imagem de Bruno Zorzal.

A fotografia não só transforma a recepção de uma obra, mas, além disso, aproxima as obras entre si e estabelece ligações onde, até então, não existia: isso se deve ao trabalho do artista fotógrafo que faz as fotos e àquele que as apresenta, colocando-as em relação de modo particular e interpretando-as de acordo com seu ponto de vista: ele contextualiza-as de maneira diferente; daí o interesse vital do conceito operacional de imagem de imagem para todo curador, para todo fabricante de livros e produtos multimídia articulando imagens já feitas, para todo receptor.

Malraux enfatiza ao mesmo tempo a riqueza da tomada fotográfica, do trabalho de apresentação e do trabalho do negativo – mais tarde, será o trabalho da matriz digital: “A fotografia em preto e branco ‘aproxima’ objetos que ela representa, mesmo não existindo, entre esses, relações preestabelecidas. Uma tapeçaria, uma miniatura, um quadro, uma escultura e um vitral medieval, objetos muito diferentes, reproduzi-

dos na mesma página, tornam-se parentes.⁹ Uma nova geografia das artes substitui, assim, a história da arte; pela imagem de imagem, a fotografia se torna o cerne da arte, pois ela pode conter, à sua maneira, todas as artes visuais, mesmo as de imagens-movimento. Ela faz unidade articulatória das artes, a seu modo: é o que Baudelaire temia, é o que Malraux entende; é o que provam os artistas que praticam a imagem de imagem.

As consequências são importantes: “Os trabalhos perdem sua escala, escreve Malraux. É então que a miniatura assemelha-se à tapeçaria, à pintura, ao vitral [...]. A reprodução libera seu estilo das servidões que o tornavam menor.¹⁰” A fotografia transforma o mundo da arte, a ponto de modificar totalmente a recepção de uma obra de arte e metamorfosear uma arte menor em uma arte maior e transformar o curador em recriador: “A ampliação torna algumas artes menores, estudadas como tal há muito tempo, rivais de suas artes maiores.¹¹” O trabalho de apresentação das fotos realmente modifica nossa recepção das obras: os detalhes, o tamanho, o estilo, a classificação das artes, tudo é alterado. Com a fotografia, a obra de arte pode pertencer a dois mundos: o mundo real, onde ela nasceu, aquele a que o verdadeiro museu tenta voltar, e o mundo irreal, onde ela é metamorfoseada e se torna fotográfica, aquele que o museu imaginário pode instaurar; esse “mundo irreal que a expande [...] só existe por meio da fotografia.¹²” Consequências capitais para o artista, o curador e mesmo para o receptor: eles se tornam “como mestres e donos” (Descartes) da situação. E muito mais fortemente com a Internet e o *online*.

8 André Malraux, *Le musée imaginaire*, Paris, Gallimard, 1965, p. 110. O texto de 1965 é ligeiramente diferente do de 1952, uma vez que foi retrabalhado e completado em 1963.

9 André Malraux, “Le Musée Imaginaire”, *op. cit.*, 1952, p. 19.

10 *Ibidem*, p. 20.

11 André Malraux, *Le Musée Imaginaire*, *op. cit.*, 1965, p. 94.

12 *Ibidem*, p. 110.

As Artes fictícias

Consequentemente, a fotografia cria *artes fictícias*¹³; como arte à segunda potência, ela cria novas obras, como se pertencessem a uma arte fictícia. A imagem de imagem leva-nos do realismo à ficção, do mimetismo à criação: a arte torna-se adulta e relativamente autônoma, precisamente na medida em que, paradoxalmente, ela depende de outras artes e outras obras, em que, paradoxalmente, a imagem depende de outras imagens e impõe-se como imagens de imagens. Mais precisamente, ela adquire autonomia em relação à realidade à custa de uma dependência em relação à arte, mesmo se ela está em ruptura com a arte, em transgressão, em separação: a transgressão é sempre um problema de filiação e de dependência, o que relativiza toda transgressão. E, pela ficção, a imagem de imagens entra no imaginário, o do artista, o do curador, o do receptor: o tempo da narrativa pode, então, acontecer.

Malraux compreende muito bem o que se poderia opor a ela: “Experiências de revistas especializadas? Sem dúvida, mas feitas por artistas, para artistas, e não sem consequências.¹⁴” Mais do que qualquer prática, a da imagem de imagem é a do artista e da arte; é ela quem faz desdobrar-se a arte, a ponto de “às vezes, as reproduções de obras menores sugerirem grandes estilos desaparecidos ou possíveis.¹⁵” O fotógrafo é então um artista, plenamente artista. Com ele, novas artes aparecem e são inventadas, os estilos nascem, tudo se torna grande, nobre e maior. A noção de “arte fictícia” designa essa convergência, por meio da fotografia, de obras que são, na sua essência, totalmente diferentes; esse agrupamento fotográfico faz com que elas sejam, então, recebidas como per-

tencentes à mesma arte; ora, essa mesma arte não é real, mas uma ficção produzida graças à força da fotografia. Mas essa ficção é real; consequentemente, a arte ficcional é real, graças à imagem de imagem. Assim, Malraux enfatiza o fato de que a fotografia engendra a ficção – ela é da ordem do “isto foi encenado¹⁶” – e não a reprodução – o “isso existiu” de Roland Barthes do qual a arte, aqui, se liberta. É porque ela pode induzir ao erro ou à ficção que a fotografia pode ser uma arte, e não porque seria mimética. De fato, essas artes fictícias podem ser recebidas como novas artes ou como subconjuntos da arte fotográfica: a observação é capital, porque se pode, assim, compreender de duas formas a arte contemporânea. É porque a fotografia é uma arte da ficção, da imagem de imagem que integra, nela, as artes fictícias.

Não só a fotografia, por meio de sua prática de imagens de imagens, reúne todas as artes, mas, acima de tudo, ela as integra em si, ela se alimenta delas: nada pode escapar à fotografia – a vida cotidiana, o sem-arte, como as artes, as paisagens como os retratos, etc. A fotografia opera não apenas um primeiro deslocamento do sem-arte à arte, mas também um segundo das artes e não-arte para a arte. Tudo pode tornar-se fotográfico; tudo pode gerar uma imagem de imagem, pois tudo pode tornar-se imagem ou ser tomado como imagem, considerando a expansão operada anteriormente do conceito de imagem. A fotografia é a arte dessa totalidade que ela pode metamorfosear, em um mesmo movimento, em ficção (fotográfica) e arte (fotográfica). Assim, com a fotografia, a questão da recepção é duplamente formulada: primeiro, como uma foto é recebida? Em seguida, como a fotografia já é uma recepção especial – dos fenômenos visuais, mas especialmente de outras

13 André Malraux, “Le Musée imaginaire”, *op. cit.*, 1952, p. 22.

14 *Idem.*

15 *Idem.*

16 François Soulages, *op. cit.*, cap. 2.



artes? É essa dupla recepção que explica esse duplo deslocamento fundamental.

É pelas mesmas razões que a imagem da imagem pode sair da história para alcançar a eternidade do museu e a omnitemporalidade do receptor. Assim, com a fotografia que é imagem de imagem, toda obra se torna atual. A fotografia atual torna, assim, toda arte atual, seja ela contemporânea ou não: a noção de realidade tem, portanto, por correlato, a da omnitemporalidade.

Com a fotografia, uma ruptura radical ocorre na história da arte e na história dos homens em geral: nós podemos receber imagens de todas as obras de arte. Universalidade e ficção caracterizam esta recepção; assim podemos conhecer os artistas reais e os “super-artistas imaginários¹⁷”, autores, graças à fotografia, imagens de imagens, obras das artes fictícias.

A fotograficidade, Bernard Kœst

Por vias diferentes, os fotógrafos mostraram, com suas obras, que a fotobiografia pode ser um pretexto, um motor para criação e gerar seja lendas do fotógrafo, seja de críticos da fotografia, em todo caso, imagens de imagens; sua



função não é mais tanto a verdade do passado como a realização de uma obra a partir de outra imagem. Ou, mais exatamente, os dois ao mesmo tempo: um excelente exemplo da estética de “ao mesmo tempo”.

Imagem de imagem? Reconstrução do passado? Construção da obra? A fotografia se presta a isso; o artista aí se precipita: “Isso murmura. Não sabemos de onde vem, e não sabemos quando, isso re-murmura, lembra, se lembra. Nós voltamos a isso. Re-fotografar é fotografar.” Escreve Kœst¹⁸: re re re re re, é suficiente para reconstruir? Em todo caso, o é para fazer imagens, imagens de imagens, para fazer a obra.

Na verdade, o trabalho de Kœst é, para a problemática da imagem de imagens, um dos mais lúcidos, efetivos e notáveis: ele registra o questionamento do sujeito fotografando-fotografado, ele funda o sujeito fotográfico e indica que a verdadeira autobiografia na fotografia é, talvez, a da humanidade sempre ameaçada pelo pior; passamos do sem-arte à arte para chegarmos a um questionamento existencial e ético. Na verdade, Kœst aprofunda o problema da imagem de imagem com seu livro *J'aurais*

17 François Soulages, *op. cit.*, cap. 2.

18 Bernard Kœst, *J'aurais temps aimé! Aux frontières d'Argenton*, Paris, L'Harmattan, col. RETINA.CRÉATION, 2015, p. 3.

*temps aimé ! Aux frontières d'Argenton*¹⁹, principalmente, articulando imagens fotográficas e imagens poéticas: “Nós nos divertimos (com a história). Com seus fragmentos, cubos para colocar na direção certa para que se forme a imagem que, de repente, contenha toda a história. [...] O fotógrafo, marido ingênuo do que ele acredita ser seu assunto, acostumado a ilustrações imediatas, prende-se à evidência por um contador de histórias. Em toda a sua boa fé, ele assumiu o risco de evitar o drama.”²⁰

O problema da imagem de imagem de uma história pessoal é reençado e desencenado: um ar novo chega na fotografia, na imagem e no assunto. Porque o assunto não é comportado como uma imagem, o criador nos ensina isso pela tensão entre imagens, imagens de imagens e palavras. A imagem de imagem do assunto é, então, bela e rebelde: ele trabalha as fronteiras, todas as fronteiras: as de Argenton, as do analógico e do digital, as do luto impossível. Aquelas – mais temporais que espaciais – entre Conlie, Argenton e Manosque: triplicidade do existente ou, de fato, existência?

Existência? Alcançá-la ou vivê-la? Reconstruí-la ou criá-la? Era o problema de Rimbaud, poeta da imagem de imagem, poeta de uma nova poesia; Kœst o trabalha a seu modo: “É semelhante à primeira vez, em que não podemos contar porque está além de nós. A surpresa é perpétua e, portanto, requer uma *sur prise de vue*. A vida é uma visão diária e íntima.”²¹

Pois a imagem da imagem da vida é o problema de todos, mas, especialmente aqui, é tanto o do vivente (ou daquele que viveu) quanto do fotógrafo; é a experiência do irreversível e do

inacabável. “A vida é realmente irreversível? E por que não, vê-se um filme novamente? E a foto? Pode-se olhá-la por detrás, enfim, se tenta. É loucura, isso de se sentir sempre atrasado para o evento, de sempre ler o jornal do dia anterior.”²² Ora, a articulação do irreversível e do inacabável é a fotograficidade, que se revela, assim, como o cerne da imagem de imagem: sempre fotografamos duas vezes, primeiro fazendo a matriz digital, o negativo ou a placa, depois explorando-o para fazer a foto, o que já é, então, na sua essência, imagem de imagem, assim como nossas lembranças são apenas lembranças de lembranças.

E o conceito de *a posteriori*, oferecido pela psicanálise, parece uma chave: “*A posteriori* – um conceito – também resistirá. Por que não teria eu o direito de materializá-lo, esse elo que conecta aquele dia a este: em primeiro plano, na frente do barco na foto, tomo – quase – o lugar do sujeito.”²³ Com a imagem de imagem, Kœst trabalha na estética do *a posteriori*. Não é tanto a imagem ou o “eu” que o tempo opera para Kœst e sua obra: o papel da lembrança, do passado perdido e reencontrado, o encanto de uma era passada que nos lembra nossos sonhos em torno de Proust. O tempo faz passar as fotos do sem-arte à arte, da imagem à imagem de imagem. Às vezes, mesmo para outros fotógrafos, como para Lartigue, por sua vez, à sua maneira, o papel amarelado ou os autocromos obsoletos são agentes da elaboração; a anedota desaparece em favor do fotográfico. Com o tempo, a obra se reorganiza, ou melhor, se organiza *a posteriori*. A imagem de imagem e a arte final vêm após o fato, após a arte; o *a posteriori* significa, em Freud, o remanejamento de experiências, de impressões e de traços mnêmicos “em

19 *Op. cit.*

20 *Ibidem*, p. 5.

21 *Ibidem*, p. 8. [*Sur prise de vue* : trocadilho entre *surprise*, do francês surpresa, e *prise de vue*, tomada fotográfica. N. da T.]

22 *Ibidem*, pp. 8-11.

23 *Ibidem*, pp. 40-41.

função de novas experiências (e) do acesso a outro grau de desenvolvimento²⁴”; assim, graças a este trabalho da foto, as fotos alcançam um novo sentido e uma nova dimensão, a da arte.

E isso permite uma vida *a posteriori*, afinal: “Viver diferentemente o acontecimento, eu tenho que tentar. E isso quase funciona, são exatamente nossas três silhuetas que distinguimos”.²⁵ Silhuetas ou imagens de imagens, como em Patrick Modiano.

Assim, graças ao seu livro, Køest desenha e questiona os limites das reconstruções artísticas, porque ele une imagens, imagens de imagens e escritos. Ele usa imagens que outros fizeram e produz imagens de imagens; ou melhor, ele as cria. Pois ele se apropria das primeiras imagens, mais para se reapropriar do seu passado, suas imagens de imagens, sua história do que para reconstruí-las: “Quem tirou essa foto naquele dia em que Mamãe me acompanhava? *Nobody knows*. Pois bem! Serei eu. Sim, eu me coloco, eu nos precedo e nos sigo, e clico quatro vezes.”²⁶ Ele é um deus criador graças às imagens de imagens. Ao estabelecer-se autor dessas imagens, ele se move em direção ao seu ego.

É por isso que seu livro é um livro de imagens de imagens que nos questiona, precisamente, sobre as imagens do eu e imagens, questionando fronteiras imagem/ imagem de imagens, correlatos das fronteiras (imagem do eu/o eu da imagem): assim, forma-se um todo enigmático e reflexivo. Imagens de imagens visuais, escriturais, literárias, imaginárias, inconscientes. E sempre a linguagem, a língua e a escrita. Escritos que brincam com essas imagens de imagens, assim como imagens de imagens sempre operam com esses escritos.

24 Laplanche (J.) et Pontalis (J.-B.), *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1973, p. 33.

25 Køest, *op. cit.*, p. 40.

26 *Ibidem*, p. 55.

E este livro é uma criação, nunca uma coleção de imagens ou escritas, muito menos um agregado de imagens e escritas, mas sempre um trabalho total e autônomo feito com imagens de imagens e palavras. E isso, questionando as fronteiras²⁷ dos sonhos e das imagens em geral.

O problema é que o sujeito é não duplo, mas pelo menos triplo... Eu, imagem, imagem do eu..., sem esquecer os gritos e a escrita; em suma, imagem de imagens de imagens, etc.

Imagens de imagens: estamos, portanto, diante de uma realidade generalizada e um grande problema.

Uma realidade generalizada: há cada vez mais imagens de imagens, seja no mundo do sem-arte ou no mundo da arte. No mundo do sem-arte: as imagens da publicidade são retocadas para fazer outras imagens, os cartazes combinam várias imagens para criar uma nova, cada um de nós faz imagens de outras imagens. É tecnologicamente fácil e barato. Mas isso também é verdadeiro no mundo da arte: conhecemos colagens, fotomontagens, apropriação indevida de imagens, (re)apropriações de imagens, etc.²⁸ Esta realidade diferenciada deve ser pensada por razões antropológicas, sociais, políticas e estéticas.

Razões antropológicas, porque os homens devem saber o que se passa quando se olha para uma imagem: ela é uma imagem de imagem e, se assim for, quais consequências se pode tirar disso? Razões sociais: sobre uma empresa que utiliza imagens de imagens? Ela faz isso em toda transparência ou o esconde em maior ou

27 Cf. *Les frontières des rêves*, François Soulages (co-org.), Paris, L'Harmattan, col. *Eidos*, série RETINA, 2015, e *L'Homme qui rêve*, François Soulages (co-org.), Paris, L'Harmattan, col. *Eidos*, série RETINA, 2015.

28 Cf. Bruno Zorzal, *Les photos, un matériau pour la photographie e Esthétique de l'exploitation photographique de photos déjà existantes*, Paris, L'Harmattan, col. *Eidos*, série Photographie, 2017.



Figura 3: foto de François Soula-
ges, Palimpse-
sto de Imagens
53, Paris, 2017.

menor grau? Razões políticas, portanto: por um lado, quais laços existem entre esses usos e o exercício do poder, e por outro, o governo dos homens? Razões estéticas: de que maneira a generalização de imagens de imagens transforma a arte e o mercado de arte?

Boltanski tem razão: “imagens de imagens. [...] É uma reflexão sobre imagens.”

Vitória, Brasil, 11 de setembro 2017.

44 anos após ou 16 anos após?

*11 de setembro 1973, golpe de Estado em San-
tiago, no Chile,*

*11 de setembro 2001, ataque do World Trade
Center em Nova York.*

*Imagem de imagem, história de história,
repetição e diferença.*