

farol

Biblioteca Setorial do Centro de Artes – Universidade Federal do Espírito Santo

FAROL – Revista do Programa de Pós-graduação em Artes. Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes – número 17 (1999) – Vitória : Centro de Artes/UFES, Dezembro de 2017.

Semestral

ISSN 1517 - 7858

1.Artes – Periódicos . 2. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes.

CDU 7 (05)

Dezembro de 2017 – número 18, ano 13
Centro de Artes – Universidade Federal do Espírito Santo

ISSN: 1517 - 7858

farol

Apresentação

Em 1971, Michel Foucault escreveu: “A genealogia é cinzenta: ela é meticulosa e pacientemente documentária. Trabalha com pergaminhos embaralhados, riscados, muitas vezes reescritos” (FOUCAULT, 2005, p. 261). Colocar a questão da pertinência da genealogia nos faz reativar uma aproximação com a tradição secular do artista pesquisador. A necessidade de abordar esse sujeito nos pareceu bastante coerente, sobretudo para aqueles que se sentem como tal e participam nesse número 18 da já consolidada Revista **Farol**.

Quando retomamos as palavras genealogia, artista e pesquisador, elas nos levam para uma tradição herdada do renascimento florentino, momento em que alguns artistas transformaram o status das artes ao colocar em destaque seu caráter intelectual e teórico e ao mostrar uma grande operatividade de sua prática. Sabemos que, de acordo com as diversas maneiras em que a obra se desenvolve através do tempo, sua genealogia exige a minúcia do saber, o conhecimento da diversidade de notas de trabalho, ensaios, escritos críticos e a preocupação com a palavra que nem sempre guarda sua direção, ela se desloca no tempo. Ainda, ao pensar em “imagem”, essa não-coincidência, essa diacronia, é uma relação com o próprio tempo, daí sua genealogia deve se construir com certa “obstinação na erudição”.

Também poderíamos pensar na imagem como “imagem de imagem”, o que nos parece uma ampliação dos mecanismos para lidar com ela. O “artista pesquisador”, portanto, e temos aí um personagem, que é exposto cotidianamente a um espectro de meios de massa, uma experiência que só foi inaugurada no século XX, encontra, a partir do “saber da arte e do saber sobre a arte”, suas forças em filtrar a multiplicidade de imagens e fazer fluir sua contemporaneidade, sua “singular relação com o próprio tempo”. É inevitável a suspeita de que, ao se aderir a este [tempo], “dele toma distâncias”, sob o signo de uma temporalidade intempestiva (AGAMBEN, 2008, p. 19).

O “artista pesquisador” surge como um alfinete no mapa de poucas coordenadas e continentes por descobrir, que é nosso sistema de produção e comunicação. Hoje, provavelmente, não nos agarramos a esperança de poder construir genealogias num tempo idealizado como plenamente apreensível. Nossa visão sobre o tempo lhe confere diversos graus de aderência, topografias e sinuosidades que mais fariam de uma cartografia de forças que de uma História contável. Com uma pergunta mais consistente e com o risco de embaralhar termos pesados, como proceder a uma arqueologia de nosso campo e apresentar seus conteúdos de modo a evidenciar seus jogos de poder?

Sem ilusões. A resposta para essa questão e tantas outras recorrentes não estará integral nas páginas que seguem. Seria mesmo contraditório uma resposta apenas. O que apresentamos a seguir são alfinetes no controverso mapa do pensamento em Arte. E é com consciência da necessidade de sempre expandir os limites do debate sobre nosso campo que inauguramos nossa Seção Temática.

Diversa das seções de Artigos, Relatos, Ensaios e Traduções, a Seção Temática foi pensada para abarcar dossiês e conteúdos diversos, previamente organizados, de grande relevância para o cenário, mas que não poderiam ser absorvidos pelas diretrizes dos demais blocos da revista. Mantemos, de todo o modo, a publicação de nossas seções fundamentais, com chamada pública e permanente de trabalhos e com o compromisso de realizar aproximações e diálogos em autores e pesquisas. Nesse sentido, agradecemos aos autores e autoras que contribuíram para a composição desta edição e, em especial, os nomes de **Bruno Zorzal**, **Ignez Capovilla** e do Prof. **François Soulages**.

Por fim, é importante ressaltar uma das características constantes nos últimos números da Revista **Farol**: o internacionalismo. Como periódico com mais tempo em atividade no Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo e como mecanismo de divulgação de pesquisas com escopo relacionado ao Programa de Pós-Graduação em Artes dessa instituição, a **Farol** entende o compromisso com a criação de pontes em variados cenários, com a realização de parcerias e com a manutenção do fluxo de entrada e saída de conhecimentos.

Convidamos, assim, nossos leitores, para explorarem estas páginas e compartilharem dessa busca por novos modos de pensar e fazer Arte.

Editores
Dezembro de 2017

Referências

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

AGAMBEN, Giorgio. *Qu'est-ce que le contemporain?* Paris: Payot & Rivages, 2008.

SUMÁRIO

ENSAIO

9

La Photographicité: comme reflexion sur les images (d'images)

François Soulages

SEÇÃO TEMÁTICA

20

Introdução

François Soulages, Bruno Zorzal e Ignez Capovilla

23

A fotografia contemporânea: da apropriação e manipulação visual à ressignificação semântica da memória

Almerinda Lopes

35

Imagens de Imagens e a Fotografia Digital: Penelope Umbrico

Bruno Zorzal

42

O jogo da Existência

Raphaël Yung Mariano

50

Sobre Fotos de Fotos: Experiências Afetivas e Alguns Questionamentos de Gênero Presentes na Iconografia Vernacular Esgarçada (e Refotografada) pela Obra de Thaisa Figueiredo

Isabella Valle

63

A experiência estética provocada pela fotografia

Ignez Capovilla

73

Retrato Oficial: manipulação e materialidade da imagem fotográfica

Rafael Pagatini

81

Reservatório de Memórias: Imagens Encontradas e Incorporadas em uma Prática Contextual

Miro Soares

89

Souvenires (Corcovado)

Gabriel Menotti

ARTIGOS

101

Perambular - modo operativo em torno do barro e de Deleuze

Carlos Augusto Nunes Camargo (Carusto)

111

Um sujeito em processo de tornar-se objeto: Investigação dos princípios pré-expressivos a partir de escritos de Roland Barthes

Mauricio Schwab Veloso

123

A crítica de valor em Marcel Duchamp: efeitos na contemporaneidade

Julia Zulian Coimbra Martin

130

Jeff Wall: O Inconsciente Fotográfico

Carlos Alexandre de Mello Libardi

TRADUÇÃO

142

A Fotograficidade: Como Reflexão Sobre as Imagens (de Imagens)

François Soulages

Tradução de Angela Grando e Darcilia Moysés

153

NORMAS DE PUBLICAÇÃO

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

François Soulages
Universidade Paris 8

Soulages é professor doutor 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.

*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 ou moins
des images d'images.
[...] C'est une réflexion sur les images.
Christian Boltanski¹*

Boltanski a raison : images d'images chez Lichtenstein et chez lui.

Mais est-ce propre à Lichtenstein ? Non. À un premier niveau d'analyse, on pourrait dire qu'un certain nombre d'artistes partent non pas de la réalité, mais de tableaux déjà existants, d'images déjà existantes, soit pour s'en inspirer, soit en étant marqués par elles, soit pour les détourner, etc... Mais, à un deuxième niveau d'analyse, il serait intéressant de se demander si cela n'est pas le propre de l'art. À savoir, non pas de peindre la réalité, mais de s'inscrire consciemment dans le monde de l'art, dans l'histoire de l'art pour peindre ou faire image en fonction de ces deux réalités – monde et histoire de l'art. Est-ce que Malraux ne disait pas déjà cela ?

Ainsi, l'artiste serait artiste quand il n'aurait plus la tâche de peindre la réalité, mais de faire image en fonction de l'art. Ce serait ce changement de pratique qui signifierait l'entrée dans l'art. Donc, l'image serait le signe de l'artisanat, l'image d'images le signe de l'art.

Faire le portrait de quelqu'un en photographie ne serait donc pas de l'art, mais de l'artisanat. Travailler une image déjà faite, celle d'un autre ou la sienne, ce serait entrer dans l'art, choisir une nouvelle posture, celle de l'artiste, choisir un nouveau type de produit, le produit artistique. Véritable révolution copernicienne à la

Kant : non plus autour de l'objet, mais autour du sujet. Le sujet créateur serait le corrélat de l'image d'images ; il ne serait plus dépendant de l'objet-réalité ; il choisirait librement un objet-image déjà intégré dans un monde. Quel monde ? Celui de l'art ou du sans-art ? Là se pose une autre question.

Peindre à partir de la photographie

Remarquons que cette peinture d'une image d'un paysage et non d'un paysage pourrait s'entendre de différentes manières.

D'abord, l'artiste peindrait non directement dans la nature un paysage, mais à partir d'une image (photographique, picturale, cinématographique, vidéo, etc.) déjà existante. Depuis que la photographie existe, cela se produit : une photo est alors une image grâce à laquelle l'artiste crée son image d'image.

La position de Baudelaire peut alors être instructive. En effet, il reproche principalement deux choses à la photographie : son réalisme et son industrie. D'un côté, par son réalisme elle risque de devenir le modèle et la norme de l'art ; elle pourrait ainsi le mettre à mort. Baudelaire pressentait déjà à la fois l'image d'image et la photographie comme surmoi esthétique de la peinture et de tout art, ennemie de tout non-réalisme, non-vérisme : « Puisque la photographie nous donne toutes les garanties désirables d'exactitude (ils croient cela, les insensés !), l'art, c'est la photographie.² » Réécoutons cette formule paradoxalement très art-contemporain de Baudelaire : « l'art, c'est la photographie. » Entre art conceptuel et art hyper-visuel. Telle est, pour le poète, l'argumentation de ceux qui utilisent la photographie pour se dispenser de comprendre

¹ Cité par 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.

et de goûter l'art ; la photographie développe et garantit leur incompétence et leur erreur sur l'art. L'histoire de l'art et des images d'images nous oblige à lire au second degré les écrits de Baudelaire, non pas comme auteur ronchon et réactionnaire (« c'était mieux avant »), mais comme celui dont l'inconscient instruit quand il donne la parole à son adversaire.

D'un autre côté, par son industrie la photographie, pour le poète, devient la concurrente de l'art et risque de l'étouffer. Autant elle est utile pour le voyageur, le naturaliste ou l'astronome - elle est « le secrétaire et le garde-notes de quiconque a besoin dans sa profession d'une absolue exactitude, jusque là rien de mieux³ » (depuis plus d'un quart de siècle tout artiste contemporain digne de ce nom est archiviste et garde-notes !) -, autant la photographie est nuisible quand elle prétend concurrencer l'art : « L'industrie, faisant irruption dans l'art, en devient la plus mortelle ennemie, [...] la confusion des fonctions empêche qu'aucune soit bien remplie. [...] S'il est permis à la photographie de suppléer l'art dans quelques-unes de ses fonctions, elle l'aura bientôt supplanté ou corrompu tout à fait, grâce à l'alliance naturelle qu'elle trouvera dans la sottise de la multitude. [...] S'il lui est permis d'empiéter sur le domaine de l'impalpable et de l'imaginaire, sur tout ce qui ne vaut que parce que l'homme y ajoute de son âme, alors malheur à nous.⁴ » Nous verrons dans un moment comment justement l'imaginaire peut être l'allié de la photographie. Mais, pour Baudelaire, la photographie est l'ennemie de la poésie et du rêve : avec elle, la technique remplace l'âme de l'homme.

En fait, Baudelaire cantonne la photographie au statut de faiseuse d'images, images qui pour-

ront servir bien sûr pour le sans-art, pour l'artisanat et l'industrie, mais aussi pour les arts qui feront alors – ô surprise ! - des images d'images : « Il faut donc qu'elle rentre dans son véritable devoir, qui est d'être la servante des sciences et des arts, mais la très humble servante, comme l'imprimerie et la sténographie qui n'ont ni créé, ni suppléé la littérature.⁵ » La photographie n'est en rien un art, mais une simple technique matérielle de reproduction ; ne pas le comprendre contribue « à l'appauvrissement du génie artistique⁶ » et développe le narcissisme de la masse. On ne peut être plus critique à l'égard de la photographie.

Mais, par cette critique, Baudelaire fonde une pratique particulière, celle d'images d'images, et ce, paradoxalement en art.

L'image puissance deux

Mais il y aurait une deuxième lecture possible de la phrase de Boltanski : une lecture inverse. La photographie d'une œuvre d'art déjà réalisée : la pratique de l'art puissance deux⁷.

Avec une œuvre d'art, la photographie peut opérer comme avec les phénomènes visuels : elle peut non seulement l'enregistrer, mais aussi, à partir d'elle, faire une photo qui soit elle-même une œuvre d'art, non pas parce qu'elle serait la fidèle réplique de l'œuvre de départ - la photographie n'est jamais fidèle, mais toujours métamorphosante -, mais parce qu'elle peut créer une image, à savoir ici une image d'image quand l'œuvre de départ est une gravure, une peinture, un film, une vidéo, voire même une statue, une architecture, etc.

D'ailleurs, le droit ne s'y trompe pas quand il

⁵ *Ibidem*, p. 1035.

⁶ *Idem*.

⁷ Cf. François Soulages, *Esthétique de la photographie*, 1998, Paris, Armand Colin, 2017, ch. 12.

³ *Ibidem*, p. 1035.

⁴ *Ibidem*, pp. 1035-1036.

Bruno Zorzal,
Sans titre 12, in
Nous les voisins
de Pier Paolo,
2016



parle du droit à l'image : l'image est alors à la fois l'image physique et l'image au sens métaphorique, comme quand on parle de « l'image d'une entreprise ou d'un produit ». En conséquence, le concept d'image doit être enrichi : il faut non pas en rester au sens purement matériel, mais prendre en compte aussi les sens donnés par l'image poétique, l'image idéologique, l'image métaphorique, l'image littéraire, l'image psychique, etc. Ce sont tous ces sens qu'il faut intégrer dans le concept d'images d'images, qui est alors beaucoup plus riche que l'on croit ; pour l'artiste, les possibilités de modalités de création sont

alors immenses.

C'est en cela et pour cela que nous pouvons dire que la photographie est un *art puissance deux* : elle joue notamment avec le point de vue du photographe, avec le cadrage de la photo et avec le choix des paramètres photographiques. Un écart infini peut d'ailleurs séparer l'œuvre de départ et l'œuvre d'arrivée, à savoir la photo créée : telles sont la force et la valeur de la photographie. En photographiant une autre œuvre d'art, le photographe l'interprète et ainsi crée à son tour par cette réception créatrice. C'est aussi de cette manière que son œuvre s'inscrit dans

l'histoire de l'art - sa création étant engendrée par une autre création.

L'image puissance deux est donc le corrélat de l'art puissance deux.

Photographier une œuvre d'art

Mais qu'est-ce que photographier une œuvre d'art ? L'analyse que fait André Malraux est décisive. Ainsi, dans *Le Musée imaginaire*, il montre combien la photographie métamorphose ce qu'elle vise : la peinture ou la gravure photographiée n'est plus reçue comme elle l'était dans son lieu d'origine, ni comme elle l'est au musée : elle est, écrit Malraux, « dans un monde différent de celui du musée⁸ » ; déterritorialisée, décontextualisée, elle n'est plus la même. Ainsi, avec la photographie, un détail secondaire – le *punctum* – peut prendre de la valeur et engendrer une nouvelle réception, plus riche que la précédente, en tout cas toute autre, comme avec cette image d'image de Bruno Zorzal.

La photographie non seulement transforme la réception d'une œuvre, mais, de plus, rapproche les œuvres entre elles et instaure des liens là où jusqu'à maintenant il n'y en avait pas : cela est dû au travail de l'artiste photographe qui prend les photos et à celui qui les présente en les mettant en rapport de façon particulière et en les interprétant selon son point de vue : il les contextualise autrement ; d'où l'intérêt capital du concept opératoire d'image d'image pour tout commissaire d'exposition, pour tout faiseur de livres et de produits multimédia articulant des images déjà faites, pour tout récepteur.

Malraux met l'accent sur la richesse à la fois de la prise de vue, du travail de présentation et du travail du négatif - plus tard, ce sera le travail de la matrice numérique : « La photographie

en noir et blanc 'rapproche' les objets qu'elle représente, pour peu qu'ils soient apparentés. Une tapisserie, une miniature, un tableau, une sculpture et un vitrail médiévaux, objets fort différents, reproduits sur une même page, deviennent parents.⁹ » Une nouvelle géographie des arts remplace alors l'histoire de l'art ; par l'image d'image, la photographie devient le cœur de l'art, car elle peut contenir, à sa manière, tous les arts visuels, même ceux des images-mouvement. Elle fait unité articulatoire des arts, à sa manière : c'est ce que redoutait Baudelaire, c'est ce que comprend Malraux ; c'est ce que goûtent les artistes qui pratiquent l'image d'image.

Les conséquences sont importantes : « Les œuvres perdent leur échelle, écrit Malraux. C'est alors que la miniature s'apparente à la tapisserie, à la peinture et au vitrail. [...] La reproduction délivre leur style des servitudes qui le faisaient mineur.¹⁰ » La photographie transforme le monde de l'art, au point de modifier totalement la réception d'une œuvre d'art et de métamorphoser un art mineur en art majeur et de transformer le commissaire en créateur : « L'agrandissement fait de certains arts mineurs, depuis longtemps étudiés comme tels, des rivaux de leurs arts majeurs.¹¹ » Le travail de présentation des photos modifie en effet notre réception des œuvres : les détails, la grandeur, le style, la classification des arts, tout est changé. Avec la photographie, l'œuvre d'art peut appartenir à deux mondes : le monde réel où elle est née, celui que le musée réel tente de restituer, et le monde irréel où elle est métamorphosée et devient photographique, celui que le musée imaginaire peut instaurer ; ce « monde irréel qui le prolonge [...] n'existe que par la photographie.¹² » Conséquences capitales

8 André Malraux, *Le musée imaginaire*, Paris, Gallimard, 1965, p. 110. Le texte de 1965 est légèrement différent de celui de 1952, car il a été remanié et complété en 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.

pour l'artiste, le commissaire et même le récepteur : ils deviennent « comme maître et possesseur » (Descartes) de la situation. Et cela d'autant plus fortement avec internet et le *online*.

Les arts fictifs

En conséquence, la photographie crée des *arts fictifs*¹³ ; comme art puissance deux, elle crée de nouvelles œuvres, comme si elles appartenaient à un art fictif. L'image d'image nous fait passer du réalisme à la fiction, du mimétisme à la création : l'art devient adulte et relativement autonome, justement dans la mesure où, paradoxalement, il dépend d'autres arts et d'autres œuvres, où, paradoxalement, l'image dépend d'autres images et s'impose comme images d'images. Plus précisément, il acquiert une autonomie par rapport à la réalité au prix d'une dépendance par rapport à l'art, même s'il est en rupture avec l'art, en transgression, en séparation : la transgression est toujours un problème de filiation et de dépendance, ce qui relativise toute transgression. Et, par la fiction, l'image d'image entre dans l'imaginaire, celui de l'artiste, celui du commissaire, celui du récepteur : le temps du récit peut alors advenir.

Malraux comprend très bien ce que l'on peut lui objecter : « Expériences de revues spécialisées ? Sans doute, mais faites par des artistes, pour des artistes, et non sans conséquences.¹⁴ » Plus que toute pratique, celle d'image d'image est celle de l'artiste et de l'art ; c'est elle qui fait se déployer l'art, au point que « parfois, les reproductions d'œuvres mineures suggèrent de grands styles disparus ou possibles.¹⁵ » Le photographe est alors artiste, pleinement artiste. Avec lui, de nouveaux arts apparaissent et sont

inventés, des styles naissent, tout devient grand, noble et majeur. La notion d'« art fictif » désigne cette réunion, par la photographie, d'œuvres qui sont, dans leur essence, totalement différentes ; ce regroupement photographique fait qu'elles sont alors reçues comme appartenant à un même art ; or ce même art n'est pas réel, mais une fiction produite grâce à la force de la photographie. Mais cette fiction est réelle ; en conséquence, l'art fictif est réel, et ce, grâce à l'image d'image. Ainsi Malraux met bien l'accent sur le fait que la photographie engendre la fiction – il est de l'ordre du « ça a été joué¹⁶ » – et non la reproduction – le « ça a été » barthésien dont l'art, ici, se débarrasse. C'est parce qu'elle peut induire en erreur ou en fiction que la photographie peut être un art, et non parce qu'elle serait mimétique. En fait, ces arts fictifs peuvent être reçus soit comme de nouveaux arts, soit comme des sous-ensembles de l'art photographique : la remarque est capitale, car on peut ainsi comprendre de deux manières l'art-contemporain. C'est parce que la photographie est un art de la fiction, de l'image d'image qu'elle intègre en elle les arts fictifs.

Non seulement la photographie par sa pratique d'images d'images réunit tous les arts, mais surtout elle les intègre en elle, elle s'en nourrit : rien ne peut échapper à la photographie – la vie quotidienne, le sans-art, comme les arts, les paysages comme les portraits, etc. La photographie opère non seulement un premier déplacement du sans-art à l'art, mais aussi un second des arts et du non-art à l'art. Tout peut devenir photographique ; tout peut générer une image d'image, car tout peut devenir image ou être pris comme image, eu égard à l'agrandissement opéré précédemment du concept d'image. La photographie est l'art de cette totalité qu'elle

13 André Malraux, « Le Musée imaginaire », *op. cit.*, 1952, p. 22.

14 *Idem*.

15 *Idem*.

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



peut métamorphoser dans un même mouvement en fiction (photographique) et en art (photographique). Ainsi, avec la photographie, la question de la réception est deux fois posée : d'abord, comment une photo est-elle reçue ? Puis, comment la photographie est-elle déjà une réception particulière - des phénomènes visuels, mais surtout des autres arts ? C'est cette double réception qui explique ce double déplacement fondamental.

C'est pour les mêmes raisons que l'image d'image peut sortir de l'histoire pour accéder à l'éternité du musée et à l'omnitemporalité du récepteur. Ainsi, avec la photographie qui est image d'image, toute œuvre devient actuelle. La photographie actuelle rend ainsi actuel tout art, qu'il soit contemporain ou non : la notion d'actualité a donc pour corrélat celle d'omnitemporalité.

Avec la photographie, une coupure radicale s'installe dans l'histoire de l'art et l'histoire des hommes en général : nous pouvons recevoir les images de toutes les œuvres d'art. Universalité et fiction caractérisent cette réception ; ainsi pouvons-nous connaître les artistes réels et les « sur-artistes imaginaires¹⁷ », auteurs, grâce à la

¹⁷ *Ibidem*, p. 22.



photographie, des images d'images, des œuvres des arts fictifs.

La photographicité, Bernard K est

Par des voies diff erentes, des photographes ont montré, par leurs œuvres, que la photobiographie peut être un prétexte, un moteur à création et engendrer soit des légendes du photographe, soit des critiques de la photographie, en tout cas, des images d'images ; sa fonction n'est plus tant la vérité du passé que la réalisation d'une œuvre à partir d'une autre image. Ou, plus exactement, c'est tout à la fois les deux : superbe exemple de l'esthétique du «   la fois ».

Image d'image ? Reconstruction du passé ? Construction de l'œuvre ? La photographie s'y prête ; l'artiste s'y engouffre : «  a se murmure. On ne sait pas d'où ça vient, et on ne sait pas quand,  a re-murmure,  a ressouvient, ça se souvient. On y revient. Re-photographier c'est photographier. » écrit K est¹⁸ : re, re, re, est-ce suffisant pour re-construire ? En tout cas, ça l'est pour faire image, images d'images, pour faire œuvre.

¹⁸ Bernard K est, *J'aurais temps aimé ! Aux frontières d'Argenton*, Paris, L'Harmattan, collection RETINA.CRÉATION, 2015, p. 3. Voir dans ce livre le chapitre de cet artiste et celui de Sophie Armache Jamoussi qui lui est consacré.

Le travail de Køest est, en effet, pour la problématique de l'image d'images, un des plus lucides, efficaces et remarquables : il enregistre la remise en question du sujet photographiant-photographié, il fonde le sujet photographique et il indique que la véritable autobiographie en photographie est peut-être celle de l'humanité toujours menacée du pire ; nous passons alors du sans-art à l'art pour rejoindre le questionnement existentiel et éthique. En effet, Køest approfondit le problème de l'image d'image avec son livre *J'aurais temps aimé ! Aux frontières d'Argenton*¹⁹, notamment, en articulant images photographiques et images poétiques : « On s'amuse avec (l'histoire). Avec ses bribes, des cubes à placer dans le bon sens pour que se précise l'image qui contient d'un coup tout le récit. [...] Le photographe, époux naïf de ce qu'il croit être son sujet, habitué des illustrations immédiates, se prend à l'évidence pour un conteur. De toute sa bonne foi, il a pris le risque d'é luder le drame.²⁰ »

Le problème de l'image d'image d'une histoire personnelle est rejoué et déjoué : de l'air neuf arrive sur la photographie, sur l'image et sur le sujet. Car le sujet n'est pas sage comme une image, le créateur nous l'apprend par la tension entre images, images d'images et mots. L'image d'image du sujet est alors belle et rebelle : elle travaille les frontières, toutes les frontières : celles d'Argenton, celles de l'argentique et du numérique, celles du deuil impossible. Celles – plus temporelles que spatiales – entre Conlie, Argenton et Manosque : tripléité de l'existant ou bien de l'existence ?

L'existence ? La rattraper ou la vivre ? La reconstruire ou la créer ? C'était le problème de Rimbaud, poète de l'image d'image, poète d'une

nouvelle poésie ; Køest le travaille à sa manière : « C'est pareil qu'une première fois que nous ne pouvons raconter parce qu'elle nous dépasse. La surprise est perpétuelle et appelle donc une sur prise de vues. La vie est une vue quotidienne, et intime.²¹ »

Car l'image d'image de la vie est le problème de tous, mais particulièrement ici à la fois du vivant (ou de celui qui a vécu) et du photographe ; c'est l'expérience de l'irréversible et de l'inachevable. « La vie est-elle vraiment irréversible ? Et pourquoi pas, on retourne bien un film ? Et la photo ? On peut la regarder par derrière, enfin on essaye. C'est dingue ça, de se sentir toujours en retard sur l'événement, de toujours lire le journal de la veille.²² » Or l'articulation de l'irréversible et de l'inachevable, c'est la photographicité, qui se révèle ainsi être le cœur de l'image d'image : on photographie toujours deux fois, d'abord en faisant la matrice numérique, le négatif ou la plaque, ensuite en l'exploitant pour faire la photo, qui est donc dans son essence même déjà image d'image, de même que nos souvenirs ne sont que des souvenirs de souvenirs.

Et le concept d'après-coup, offert par la psychanalyse, semble une clé : « L'après-coup – un concept – résistera lui aussi. Pourquoi n'aurais-je pas le droit de le matérialiser, ce pont-là qui relie ce jour-là à celui-ci : au premier plan devant la barque sur la photo, je prends – presque – la place du sujet.²³ » Avec l'image d'image, Køest travaille l'esthétique de l'après-coup. Ce n'est pas tant l'image ou le « moi » que le temps qui œuvre pour Køest et son œuvre : rôle du souvenir, du passé perdu et retrouvé, du charme d'une époque révolue qui nous rappelle nos rêves autour de Proust. Le temps fait passer les photos du sans-art à l'art, de l'image à l'image d'image.

19 *Op.cit.*,

20 *Ibidem*, p. 5.

21 *Ibidem*, p. 8.

22 *Ibidem*, pp. 8-11.

23 *Ibidem*, pp. 40-41.

Parfois même, pour d'autres photographes, comme pour Lartigue, le papier jauni ou les autochromes désuets sont des agents de la mise en œuvre à leur tour et à leur manière ; l'anecdote disparaît au profit du photographique. Avec le temps, l'œuvre se réorganise, mieux s'organise *a posteriori*. L'image d'image et l'œuvre viennent après coup, après l'art ; l'après-coup désigne, chez Freud, le remaniement d'expériences, d'impressions et de traces mnésiques « en fonction d'expériences nouvelles (et) de l'accès à un autre degré de développement²⁴ » ; ainsi, grâce à ce travail de la photo, les photos accèdent à un nouveau sens et à une nouvelle dimension, celle de l'art.

Et cela permet une vie après-coup, après tout : « Vivre en différé l'événement, je dois m'y essayer. Et ça marche presque, ce sont bien nos trois silhouettes que l'on distingue.²⁵ » Les silhouettes ou les images d'images, comme chez Modiano.

Ainsi, grâce à son livre, Koest dessine et interroge les frontières des reconstructions artistiques, car il unit images, images d'images et écrits. Il utilise des images que d'autres ont faites et fait des images d'images ; mieux, il les crée. Car il s'approprie les premières images, plus pour se réapproprier son passé, ses images d'images, son histoire que pour les reconstruire : « Qui a pris cette photo ce jour-là où Maman m'accompagnait ? *Nobody knows*. Eh ! bien, ça sera moi. Oui, je me place, je nous précède et nous suis, et clic quatre fois.²⁶ » Il est dieu créateur grâce aux images d'images. En s'installant auteur de ces images, il avance vers son moi.

C'est pourquoi son livre est un livre d'images d'images qui nous questionne justement sur

les images du moi et des images, en mettant en cause les frontières image/images d'images, corrélats des frontières (image du moi / moi de l'image) : ainsi, se forme un tout énigmatique et réflexif. Images d'images visuelles, scripturaires, littéraires, imaginaires, inconscientes. Et toujours le langage, la langue et l'écrit. Écrits qui jouent avec ces images d'images, de même que les images d'images travaillent toujours avec ces écrits.

Et ce livre est une création, jamais un recueil d'images ou d'écrits, encore moins un agrégat d'images et d'écrits, mais toujours une œuvre totale et autonome faite avec des images d'images et des mots. Et ce, en questionnant les frontières²⁷ des rêves et des images en général.

Le problème est que le sujet est non pas double, mais au moins triple... Moi, image, image du moi... , sans oublier les cris et l'écrit ; bref, image d'images d'images, etc.

Images d'images : nous sommes donc face à une réalité généralisée et un problème important.

Une réalité généralisée : il y a de plus en plus d'images d'images, que ce soit dans le monde du sans-art ou dans le monde de l'art. Dans le monde du sans-art : les images de la publicité sont retouchées pour faire d'autres images, les affiches combinent plusieurs images pour en faire une nouvelle, chacun d'entre nous fait des images à partir d'autres images, c'est technologiquement facile et peu cher. Mais cela est vrai aussi dans le monde de l'art : on connaît les collages, les photomontages, les détournements d'images, les (ré)appropriations d'ima-

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

25 Koest, *op. cit.*, p. 40.

26 *Ibidem*, p. 55.

27 Cf. *Les frontières des rêves*, François Soulages (codir.), Paris, L'Harmattan, collection *Eidos*, série RETINA, 2015, et *L'homme qui rêve*, François Soulages (codir.), Paris, L'Harmattan, collection *Eidos*, série RETINA, 2015.

François Soula-
ges, Palimpseste
d'images 53,
Paris, 2017



ges, etc²⁸. Cette réalité différenciée doit être pensée pour des raisons anthropologiques, sociales, politiques et esthétiques.

Raisons anthropologiques, car les hommes doivent savoir ce qui se joue quand il regarde une image : est-elle une image d'image et, si oui, quelles conséquences peut-on en tirer ? Raisons sociales : qu'en est-il d'une société qui utilise les images d'images ? Le fait-elle en toute transparence ou bien s'en cache-t-elle plus ou moins ? Raisons politiques donc : quels liens y-a-t-il entre ces usages et d'un côté l'exercice du pouvoir, de l'autre le gouvernement des hommes ? Raisons esthétiques : en quoi la généralisation des images d'images transforme-t-elle

l'art et le marché de l'art ?

Boltanski a raison : « des images d'images. [...] C'est une réflexion sur les images. »

Vitoria, Brésil, le 11 septembre 2017.

44 ans après ou bien 16 ans après ?

11 septembre 1973, coup d'Etat à Santiago du Chili,

11 septembre 2001, attaque du World Trade Center à New York.

Image d'image, histoire d'histoire, répétition et différence.

²⁸ Cf. Bruno Zorzal, *Les photos, un matériau pour la photographie et Esthétique de l'exploitation photographique des photos déjà existantes*, tous les deux édités à Paris, L'Harmattan, coll. Eidos, série Photographie, 2017.

SEÇÃO TEMÁTICA

Introdução: Imagem à Segunda Potência

*É uma imagem que eu persigo,
nada mais.*

Gérard de Nerval¹

Problemática

Uma imagem é sempre uma imagem de algo; Husserl nos ensinou, até mesmo quando esse algo é misterioso, evasivo, infotografável. Mas o que significa esse “de”? O que significa essa relação? Certo, essa relação pode ter modalidades variadas: nós a percebemos no sem-arte, nós nos surpreendemos e nos realizamos com as imagens, as obras e os artistas que nos oferecem um número infindável de modalidades, o que dá a peculiaridade, a especificidade, a singularidade de cada obra. Uma modalidade desta relação, deste “de” designa, às vezes, o estilo do artista, da obra, da imagem.

No entanto, desde a metade do século XX ou talvez desde sempre, as imagens se encontram divididas entre imagens da “realidade”, tornar-se imagens de outras imagens (especialmente da arte e da cultura) e ser imagens que se referem apenas a si mesmas em uma auto-referencialidade: relação à “realidade”, relação à história (da arte e/ou da cultura), relação auto-concedida à imagem ela mesma; três concepções da imagem, três concepções do eu, três concepções da arte; ou melhor, três concepções de externalidade².

Os artistas reivindicam, como fonte possível de uma obra de arte, todo objeto que compõe a “realidade” – inclusive as imagens: eles podem então passar das imagens às imagens de ima-

gens, às imagens à segunda potência.

Mas, e quanto aos usos e apropriações criativas de imagens fotográficas na arte contemporânea e, então, às imagens de imagens? Um olhar poético sobre os processos fundados no uso artístico de fotos nos permite refletir sobre o estatuto dessas últimas, ou ainda de toda imagem sem-arte, bem como sobre seus modos atuais de funcionamento. O que pensar, nesse caso, de uma obra (fotográfica)? Quando o fazer assume o ar de um refazer, nos relacionamos da mesma maneira às obras, aos processos de criação, bem como à fotografia e à arte? De que modo as imagens de imagens renovam os problemas relativos, ao mesmo tempo, à concepção, difusão e recepção de obras fotográficas?

Diante dos problemas e implicações artísticos, jurídicos, éticos e estéticos, mas também políticos, sociológicos e filosóficos relativos às ações centradas no uso de imagens de imagens, podemos explorar novas hipóteses sobre os fenômenos de uso de imagens sem-arte e sobre os trabalhos de criadores dessas imagens. Tal foi o objeto do livro que publicamos³ em 2017. Tal é, igualmente, o objeto desta seção temática que a revista Farol dedica às *Imagens de Imagens*.

Estudaremos teses relativas a esta problemática, trabalharemos obras e, finalmente, os artistas refletirão sobre suas próprias criações.

Publicação

Esta publicação se apoia em um colóquio internacional que organizamos e dirigimos, realizados, por um lado, no Brasil, nos dias 11 e 12 de setembro de 2017, na Universidade Espírito Santo (Ufes), em Vitória, e na Universidade de Vila Velha (UVV); e, por outro lado, na França, em

1 Gérard de Nerval, in Laura Alcoba, *La danse de l'araignée*, Paris, Gallimard, 2017.

2 François Soulages & Gilles Picarel (co-org.), *Art & extériorité*, Paris, L'Harmattan, col. *Eidos*, 2017, e dos mesmos autores, *Photographie & extériorité*, *idem*.

3 François Soulages & Bruno Zorzal (co-org.), *Images d'images*, Paris, L'Harmattan, col. *Eidos*, série *Photographie*, 2017.

7 de novembro de 2017, na Universidade Paris 8. Os colóquios e as publicações são ainda um aprofundamento das nossa reflexão sobre a imagem, desde *Estética da fotografia* até *Esthétique de l'exploitation photographique de photos déjà existantes*⁴.

Colóquios e publicações que se tornaram possíveis graças à essas instituições, precisamente ao PPGA, ao PÓSCOM, ao Centro de Artes, ao Baile à Galeria Espaço Universitário da Ufes, ao Curso Superior em Fotografia, da UVV, à Alplás, ao Laboratório AIAC (*Art des images et art contemporain*) da Universidade Paris 8, ao grupo de pesquisa EPHA (*Esthétique, pratique et histoire de l'art*), e à Cooperativa Internacional de Pesquisa RETINA.Internacional (*Recherches Esthétiques & Théorétiques sur les Images Nouvelles & Anciennes*).

Em particular Márcia Capovilla, Neusa Mendes, Gabriel Menotti e Gaspar Paz; que sejam aqui calorosamente agradecidos, assim como todos os artistas que aceitaram gentilmente que suas imagens (de imagens) fossem reproduzidas, com um agradecimento todo especial a Oscar Muñoz que gentilmente ilustra nossa capa.

François Soulages, Bruno Zorzal & Ignez Capovilla

⁴ François Soulages, *Estética da Fotografia*, São Paulo, Senac, 2010; Bruno Zorzal, *Les photos, un matériau pour la photographie*, Paris, L'Harmattan, coll. *Eidos*, série Photographie, 2017, et Bruno Zorzal, *Esthétique de l'exploitation photographique des photos déjà existantes*, *idem*.

O conteúdo dos textos presentes na Seção Temática é de inteira responsabilidade dos autores

A FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA: DA APROPRIAÇÃO E MANIPULAÇÃO VISUAL À RESSIGNIFICAÇÃO SEMÂNTICA DA MEMÓRIA

CONTEMPORARY PHOTOGRAPHY: FROM THE APPROPRIATION AND VISUAL MANIPULATION TO THE SEMANTIC RESIGNIFICATION OF MEMORY

Alminda Lopes
PPGA-UFES

Resumo: O texto aborda o processo de inflação e banalização das imagens, de modo especial a partir do advento das câmaras digitais e aparelhos de telefonia móvel, que em razão de sua portabilidade, acessibilidade social, e facilidade de manipulação e uso permitem a qualquer indivíduo capturar e consumir imagens, em sintonia com a lógica do consumo capitalista. O surgimento de softwares de edição e tratamento de imagens, e o acesso à Internet facultaram tanto o contato com o patrimônio imagético, artístico e fotográfico de todos os tempos, como a sua apropriação, manipulação e (re) funcionamento da memória visual.

Palavras-Chave: Imagens digitais, Apropriação, Manipulação, Banalização, Memória e Esquecimento.

Abstract: *The text addresses the process of inflation and banalization of images, especially since the advent of digital cameras and mobile telephones, which because of their portability, social accessibility, and ease of manipulation and use, allow any individual capture and consume images, in tune with the logic of capitalist consumption. The emergence of software for editing and processing images and access to the Internet provided both contact with the image, artistic and photographic heritage of all times, as well as its appropriation, manipulation and (re) functioning of visual memory.*

Keywords: Digital images, Appropriation, Manipulation, Banalization, Memory and Oblivion.

Introdução

Vivemos rodeados de imagens e somos também constantemente instigados por essa verdadeira inflação icônica. Nesse universo sufocante de imagens de diferentes formulações, significados e naturezas, a fotografia assume destacada posição, seja por sua especificidade icônica seja no processo de manipulação que abordaremos a seguir. Nesse sentido vale indagar: o que nos dão a ver hoje as imagens fotográficas e as que são manipuladas por diferentes processos, em tempos de tecnologia digital, de softwares e do advento da Internet? Se não resta dúvida de que esses últimos dispositivos contribuíram desmesuradamente para modificar os modos de criação e o acúmulo de imagens artísticas e fotográficas, também ampliaram as formas de ver, perceber, (re) significar e fazer circular as imagens da história da arte e da cultura universal. Por outro lado, há teóricos que atribuem aos dispositivos técnicos tanto a banalização do legado da História da Arte, quanto a geração de “imagens sem imaginação, que, por possuírem pouco valor de evocação, petrificam o pensamento”¹.

Os artistas contemporâneos, como forma de se mostrarem conscientes de seu papel no mundo que os cerca, delegam cada vez menos importância à imaginação, à subjetividade e às formas estéticas, que se tornam cada vez mais precárias e banalizadas. Posicionam-se não raramente como arqueólogos, sociólogos, antropólogos, filósofos, escritores, cientistas, ou deixam que a respectiva produção artística se contamine e se hibridize com tais saberes,

afastando assim as construções visuais de sua própria especificidade, para inseri-las no espaço social. Muitos se engajam como ativistas em defesa da paz, da proteção dos animais, na luta pela alteridade e pelo respeito às diferenças minoritárias, por um mundo autossustentável ou menos poluído desigual: outros atuam em diferentes frentes ou desenvolvem ações específicas em comunidades periféricas e desassistidas pelo poder público. O objetivo da maioria dessas ações se desvia do campo poético para o do social: execução de hortas orgânicas e jardins, processamento e distribuição de alimentos, construção, restauração, decoração e ocupação de espaços ociosos por famílias em situação de risco ou de exclusão, reciclagem do lixo industrial, preservação da natureza e do patrimônio cultural, etc.

As práticas artísticas se transformaram assim em atitudes que não deixam de manter um viés romântico ou utópico, ao se instituírem como estratégias políticas de enfrentamento à precariedade, à indiferença social e às mazelas do poder². Nesse caso, ao invés de visarem a produção de imagens estéticas e bem acabadas, geram esboços, projetos, arquivos, depoimentos, registros fotográficos, vídeos, gravações, nos que o processo motivador ou desencadeador de tais ações, sua execução e inserção social prevalece sobre o resultado final.

Mas se não vivemos mais a época do primado da forma e do conteúdo, o que seria arte hoje e qual o seu papel? Qual a razão de nos maravilharmos com imagens tão precárias ou canhestras, continuando a nomeá-las arte? Sem qualquer pretensão de buscar respostas para a complexidade dessas e outras indagações, talvez se possa conjecturar que a simplicidade e a precariedade das imagens artísticas se colocam

1 Juan Martín Prada, *Qué nos da a ver el Arte? Creación Artística y teoría de la imagen em el Tiempo de las Redes Sociales*. Conferência proferida no dia 23 de outubro de 2017, na abertura do I Seminário Internacional de Investigación em Arte Y Cultura Visual: dispositivos y artefactos/Narrativas y mediaciones, em Montevideo, Uruguai.

2 Id. Ib.

tanto como estratégias para ironizar a supremacia da aparência, como para se confrontar com a realidade traumática, cruel e desumana em que se transformou o mundo civilizado. Isso parece se confirmar se atentarmos que diante de um mundo fragmentário e vazio, muitos artistas buscam refúgio no passado, outros se voltam para a infantilização dos objetos artísticos (recorrência aos jogos, aos brinquedos, aos bichos de pelúcia e ao colecionismo de objetos triviais ou banais). Mas o que melhor exemplifica a ideia de vazio e de esgotamento do conceito de originalidade e de novidade e a conseqüente volta ao passado é a avassaladora apropriação de imagens existentes, que são modificadas com o auxílio das tecnologias digitais.

Os novos dispositivos tecnológicos e a proliferação de imagens fotográficas

Os avanços da tecnologia e a conseqüente simplificação de uso, manuseio, acessibilidade e rápida universalização das câmaras digitais e de softwares se por um lado aceleraram a produção de imagens triviais, por outro também modificaram o seu estatuto, acarretando a proliferação de processos de manipulação, de apropriação ou usurpação da iconografia existente. Conseqüentemente, isso também aumentou o consumo e a progressiva banalização das imagens, em sintonia com a lógica consumista do capitalismo e com as profecias de Walter Benjamin. O filósofo alemão preconizou, ainda na primeira metade do século passado, que o avanço dos processos técnicos e mecânicos de geração e reprodutibilidade de imagens (gravura, fotografia e cinema), faria com que o valor de culto das imagens cedesse cada vez mais espaço à exposição, circulação, consumo, manipulação e banalização dos produtos criativos³.

Embora não se saiba que a manipulação de imagens artísticas e fotográficas é tão antiga quanto elas, o advento das mídias digitais e da rede mundial de computadores amplificou tal procedimento, seja pela facilidade que geraram seja pela possibilidade de acesso a bancos de imagens de diferentes tempos e latitudes. A manipulação de imagens artísticas e fotográficas se tornaria, assim, uma prática cada vez mais fora de controle. A facilidade de produção e manipulação de imagens, bem como a criação de uma iconografia precária e banal, tem algumas razões. A acessibilidade das massas aos aparelhos de telefonia móvel, às câmeras digitais e aos softwares de edição e tratamento de imagens, possibilitou que qualquer indivíduo produza instantaneamente as próprias imagens. Tais dispositivos também facultaram o acesso ao legado de imagens existentes, cuja criação em muitos casos antecedeu séculos a própria origem do apropriador. Disponíveis em sites e bancos de dados, tais imagens são reeditadas, modificadas e postas novamente em circulação, sem que exista, até o momento, regulamentação legal para essa prática, fator que também contribuiu para a mudança do estatuto das imagens e, certamente, para o processo de hibridização da arte contemporânea.

Soma-se a tais fatores o processo de apropriação, achatamento, esterilização e banalização das imagens artísticas pela publicidade e pela indústria cultural. Tais instâncias separam de maneira drástica a forma do conteúdo, promovendo o esvaziamento estético das imagens artísticas e da fotografia de seu sentido crítico, para submetê-las a uma esterilização difusa ou à lógica da indiferença, e à cultura rasteira da coletividade.

3 Walter Benjamin, *A Obra de arte na época de sua reprodução*

bilidade técnica. 1ª Edição. Trad. Francisco de A. P. Machado. Porto Alegre (RS): Zouk, 2012.

Por outro lado, também se pode entender que, a fotografia, assunto deste estudo, de produto caro e acessível apenas às elites, até o início do século XX, com o desenvolvimento, barateamento, portabilidade e facilidade de manipulação das câmaras, tornou-se um produto ao alcance de toda a sociedade contemporânea. Como diferenciar ou salvaguardar, então, a arte e a fotografia geradas por artistas da banalização e do mero consumo? Sem a pretensão de esgotar o assunto, parece-nos possível conjecturar que, se o papel da arte é produzir um sentido original para o mundo, através de um pensamento autônomo, livre e libertador, tal peculiaridade é por si só instauradora de dúvida, incerteza e incompletude, sobre a própria natureza e conceito da realidade que se dá a ver nas imagens. Isso porque, em sua prática criativa o artista ou o fotógrafo dialogam com a realidade objetiva, atribuindo-lhe elementos extraídos de sua própria subjetividade, o que torna as imagens artísticas signos, que apontam, sem nomear, ou seja, instauram uma relação original ou paradoxal com o mundo, a ser desvelado pelo interlocutor. E é justamente essa indeterminação dos signos artísticos a que se refere Baudrillard, a potência que diferencia as imagens artísticas das imagens publicitárias.

A trama articulada nas imagens artísticas é sempre tão instigante quanto sedutora ao olho e ao pensamento do espectador. Seduzido pela forma impactante ou mesmo pela estranheza causada pelas imagens, o interlocutor/interpretante é desafiado a dialogar com elas, para tentar encontrar o fio do novelo para desatar a trama. Pela natureza e especificidade das imagens, a referência ao mundo analógico será sempre fictícia, ou seja, o que se dá a ver é outra realidade, a da indeterminação e do inacabamento, como se estivéssemos diante de um “espelho opaco”, através do qual não é possível ver,

a não ser pelo viés do imaginário e da reflexão. Como observa Baudrillard “a sedução é aquilo que desloca o sentido do discurso e o desvia de sua verdade [...], fazendo com que transpareçam nas imagens determinações e indeterminações profundas”⁴.

No mundo contemporâneo em que sobra muito pouco espaço para a reflexão, a interpretação e, conseqüentemente para a problematização da arte, o processo de decodificação das imagens artísticas torna uma prática cada vez menos solicitada ou exercitada. Enquanto signos, as imagens dependem da percepção e da lógica do interpretante para serem decodificadas ou traduzidas e se comunicarem. Com sua percepção, pensamento reflexivo/crítico e experiência, o interlocutor romperá a barreira da aparência e da indeterminação, para ampliar o sentido das imagens. Se como observa Baudrillard, “todo o discurso de sentido quer dar fim às aparências”⁵, para tornar as imagens singulares, a singularidade das imagens cedeu a vez à multiplicidade e à prática coletiva. Por essa razão, na arte contemporânea a natureza estética foi desbancada pela precariedade das imagens, que ao negarem os valores sociais da tradição se instituem como contraimagens⁶.

Para que fique mais clara a progressiva recorrência à manipulação de imagens, a partir do advento da fotografia e a apropriação que fizeram dela alguns movimentos de vanguarda, abrimos aqui rápido parênteses. A automação das câmeras e o desenvolvimento da indústria química a partir da metade do século XIX foram conquistas de grande significado para a moder-

4 Jean Baudrillard. *Da Sedução*. 2ª Edição Trad. Tânia Pellegrini, Campinas (SP): Papirus, 1992, p. 61.

5 Idem Id., p. 62.

6 Régis Debray. *Vie et mort de l' image. Une histoire du regard em Occident*. Paris: Gallimard, 1992 (Collection Bibliothèque des Idées).

nidade, pois abriram a possibilidade de produzir e fixar imagens com muito mais rapidez, precisão e verismo, que as geradas a partir de uma matriz de gravura – processo mecânico mais utilizado até então – cujos resultados se mostravam mais esquemáticos que precisos, como observou Ivins Jr.⁷ A crença na fidedignidade, a instantaneidade e reprodutibilidade da fotografia não apenas encurtaram as distâncias, como propiciaram também uma nova relação com o mundo, pois as imagens produzidas pela câmera puseram o homem em contato com fragmentos do mundo e com lugares até então inacessíveis ou desconhecidos à maioria. Também trouxeram maior confiabilidade ao processo de observação dos fenômenos naturais, do que era possível ao olho. A fotografia facilitou, portanto, a captação e a repetição de uma mesma imagem, de maneira muito mais rápida, eficaz e precisa que as geradas, até então, por todos os processos técnicos e artísticos em voga. Tornava, portanto, obsoletos os diferentes experimentos e procedimentos mecânicos, utilizados de longa data por artistas e por profissionais da área científica e de outros campos do conhecimento, facilitando, inclusive, a reprodução e a multiplicação de todo tipo de imagens.

Assim, a possibilidade de capturar imagens recorrendo a um anteparo mecânico, cada vez mais rápido e fácil de manipular, de modo especial a partir do final do século XIX, tornava-se uma conquista marcante da modernidade e da funcionalidade técnica da revolução industrial. Contribuiu, portanto, para o aumento progressivo da produção e consumo da imagética fotográfica e também para modificar o conhecimento que o homem tinha, até então, de si próprio e do mundo. Apesar das críticas que lhe eram diri-

7 William Ivins Jr. *Imagen Impresa Y conocimiento. Análise de la imagen prefotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975, p. 88-89.

gidas, muitos se entusiasmaram com a possibilidade de a fotografia se tornar um meio muito mais eficaz ou preciso que a gravura, na ilustração de livros e de outras publicações impressas e como recurso que facilitaria a observação dos fenômenos na natureza, que os artistas ansiavam representar na pintura. É preciso destacar, porém, que isso não iria ocorrer de imediato, ou seja, a transferência de uma imagem fotográfica para uma matriz de impressão demoraria ainda algum tempo. A fotografia precisava ser copiada por um gravador especializado, para uma matriz de madeira, metal ou pedra, o que significa que a gravura continuou sendo utilizada, como meio intermediário entre a imagem fotográfica e a indústria gráfica. Nesse processo de produção de imagens de imagens, que consistia em transferir uma fotografia para outro meio ou suporte, a veracidade indiscutível da fotografia sofreria modificações ou adulterações. Isso significa que desde sua origem a mesma sofreria interferências, acréscimos, supressões, sobreposições feitos por pintores e gravadores. Estes últimos, ao procurarem transferir para determinada matriz os elementos da fotografia, acabavam por reinterpretá-la, demolindo assim um de seus principais fundamentos ou crenças: a ideia de fidedignidade. Mas talvez se possa afirmar que era justamente essa passagem de um estado a outro pela ação artesanal, o fator capaz de atribuir um ingrediente artístico à fotografia. Nesse princípio parecem ter se balizado inúmeros artistas, quando recorreram à fotomontagem muito difundida a partir do dadaísmo, ou utilizaram a fotografia como referência em suas obras, conforme destacaremos adiante.

Não se pode negar – concordando novamente com Ivins Jr.⁸ –, que a fotografia também contribuiu para aumentar a circulação de imagens

8 William M. Ivins Jr. *Id. Ib.*

impressas em todo o mundo, e ampliou o ato de ver, possibilitando desvelar detalhes das obras de arte clássicas – de modo especial os modelados e os volumes escultóricos – que a olho nu não conseguiríamos apreender. Por outro lado, a invenção do retoque e de outras formas de interferência – do negativo fotográfico, ao processo de revelação, edição final das imagens fotográficas –, além de tentar imitar os modelados ou os sombreados que os artistas inseriam nas obras, também confirma que a manipulação fotográfica ocorre desde sua origem, isto é, muito antes do advento do photoshop.

A facilidade de manipulação e a popularização das câmaras digitais possibilitaram a geração de fotografias não mais a partir de um negativo de vidro ou filme de celuloide – que era a matriz ou o original das imagens –, mas de um programa armazenado em um disco rígido ou ambiente virtual, ao qual o olho não tem acesso nem pode controlar. Por essa razão, alguns preferem denominar as imagens digitais, virtuais ou numéricas de pós-fotografia, afirmando que não possuem código nem autoria, podendo ser replicadas infinitas vezes. Se esses novos equipamentos facultam, ainda, o acesso a bancos de imagens, os softwares de edição e tratamento de imagens instauraram infinitas possibilidades de manipulação, adulteração, transformação, transfiguração e reedição de imagens existentes.

A apropriação e reciclagem de imagens por artistas contemporâneos

Sabe-se que em suas origens, para ser reconhecida como arte, a fotografia fez uso de procedimentos e artifícios usados pelos pintores. Estes por sua vez – apesar das críticas que faziam às imagens mecânicas, temerosos de terem seu prestígio e atividade profissional ameaçada –, pouco depois de sua invenção iriam

recorrer a imagens capturadas por diferentes fotógrafos ou por eles próprios, utilizando-as como referência visual nas respectivas obras pictóricas e escultóricas. Tal recorrência foi, no entanto, omitida e ocultada por artistas realistas e impressionistas, como Courbet, Degas, Renoir, Monet, razão pela qual somente muito mais tarde – quando a fotografia passou a ser objeto de investigação acadêmica –, é que alguns estudiosos desvelaram o emprego de imagens fotográficas por esses e por outros nomes.

Ao longo das vanguardas da primeira metade do século XX, diferentes artistas pautaram-se em pensamentos hipotéticos ou ontológicos, na experiência e na ideia de novo pelo novo. Inventaram formas e preceitos inusitados, que romperam com os valores sacralizados do passado clássico, apoiando-se em “uma política da diferença” em relação ao já feito.

Se não podemos ignorar que exceção deve ser feita ao enunciador Marcel Duchamp (ao qual nos referiremos a seguir), os artistas contemporâneos, iriam se contrapor à ideia de novo pelo novo. Transitam livremente tanto pelo legado imagético fotográfico como pela História da Arte, elegendo, se apropriando e citando determinadas imagens do passado, perdidas ou esquecidas, que por alguma razão os instigariam. Ao reciclarem, modificarem e incorporarem novos elementos a tais imagens do passado, além de subverterem a sua imobilidade e a anestesia que o tempo lhes impôs, atualizam e revitalizam tal imagética, inserindo-a em novos contextos, criando com ela ou a partir dela outros vocabulários e procedimentos artísticos. Ao porem essas imagens do passado, recente ou remoto, novamente em circulação, através de novas mídias, tais artistas potencializam os sistemas de troca de informação, facultando o acesso de todo o indivíduo ao legado de imagens artísticas e fotográficas de diferentes tempos.

O francês Marcel Duchamp (1887-1968), embora tenha iniciado a carreira como pintor, logo se interessou pela fotografia, de modo especial pelas pesquisas com o movimento desenvolvidas no final do século XIX por Marey e Muybridge, utilizando-as em obras como *O nu descendo uma escada* (1912). Subsequentemente, esse mesmo artista iria ironizar os valores de culto da obra de arte, pondo em xeque a ideia de originalidade, a aura do objeto único e a questão da autoria, ao instituir os ready-mades. Trata-se da apropriação de objetos utilitários do cotidiano, produzidos em série e a sua introdução em outro contexto, os quais perdem a sua função e adquirem o estatuto de arte. Duchamp substituiu, assim, o fazer tradicional pelo ato de escolher. Em outra emblemática proposição, interferiu simbolicamente na obra de Leonardo da Vinci, *Monalisa* (1503) – um dos principais ícones da pintura renascentista –, inserindo um bigode e um cavanhaque na reprodução fotográfica da pintura, impressa em um cartão postal, adquirido pelo artista na loja do museu do Louvre. Essa reprodução modificada pelo artista gerou uma imagem ready-made, rebatizada por Duchamp de *Monalisa de Bigode* ou *L.H.O.O.Q.* (1919), trocadilho bem humorado que significa grosso modo: *Elle a chaud au cul*. Ironizava, assim, a carga semântica atribuída à obra renascentista, ou seja, o seu valor de culto⁹ e a questão da autoria.

Se ao introduzir esses elementos estranhos Duchamp ressignificou a imagem de Da Vinci, especula-se, também, que teria se referido, mesmo que de forma velada, à tão discutida homossexualidade do pintor, questão que se tornou, a

partir de então, uma das questões centrais da obra do artista francês. Abriu, ainda, uma nova possibilidade de inserção da fotografia no campo da arte, criando autorretratos performáticos fotografados por Man Ray. Nessas imagens o artista aparece travestido de mulher, usando a mesma roupa e chapéu, apresentando entre elas sutis variações nas poses e nos efeitos tonais de luz e sombra. Essa personagem andrógina, denominada *Rose Sélavy* (1921), trocadilho para “*rose c’est la vie*”, seria citada pelo artista como sendo seu alter ego ou sua segunda personalidade.

A autoimagem de Duchamp serviu de inspiração ou de referência para os inúmeros autorretratos criados por Andy Warhol, desde a década de 1940, em cuja encenação diante da objetiva o americano recorreu igualmente a trajes femininos, perucas e maquiagens. Se nas séries fotográficas iniciais procurava comparar-se ou identificar-se com celebridades hollywoodianas que admirava, nos autorretratos capturados posteriormente por Makos, Warhol formalizou um padrão de “*beleza andrógina*”, como meio de transfigurar sua própria aparência física, com a qual nunca se identificou e que se tornou, ao longo da vida, motivo de declarada insatisfação e de perturbação¹⁰. Se a imagem de *Rose Sélavy* criada por Duchamp coloca-se como um antecedente das performances, a série de autorretratos de Warhol, nela inspirados, situa-se em uma espécie de fronteira entre imitação, citação e apropriação.

Entre 1935 e 1968, Duchamp confeccionou artesanalmente 300 múltiplos de sua *Caixa-maleta* (*Boîte-en-valise*), também chamada *Caixa verde* – em razão da cor do material com que

⁹ Sabe-se, porém, que já no século XIX Eugène Bataille (1854-1891), com o pseudônimo de Arthur Sapeck, fez uma intervenção sobre uma ilustração da *Monalisa*, publicada em *Le Rire* (1883), que consistiu em acrescentar um cachimbo na boca da figura retratada por Da Vinci.

¹⁰ Annateresa Fabris, “De Shirley Temple a “imagem alterada”: Andy Warhol e alguns usos da fotografia”. *Anais do Seminário Pesquisa na ABCA: balanço e perspectivas*, São Paulo, 2013, pp. 166-177.

o objeto-caixa foi confeccionado –, que ao ser aberta se desdobrava em diversos compartimentos, lembrando as salas de um museu. Inspirado no conceito de Museu Imaginário de André Malraux, dentro da caixa o artista colocou reproduções fotográficas de grande parte de suas próprias obras e miniaturas de outras, cujos materiais e processo de reconstrução das imagens não seriam exatamente idênticos, a cada exemplar.

Mas Duchamp além de citar a si mesmo, através da réplica de seus próprios trabalhos, criou com elas um museu portátil, que podia transitar facilmente pelo mundo e ser instalado em qualquer local, parodiando assim a ideia convencional de original e cópia, de obra única e de museu fixo. A Caixa-maleta antecipava, assim, a prática que os artistas contemporâneos instaurariam décadas depois: a de transpor imagens de um domínio para outro, explorando diferentes meios de refazê-las, manipulá-las ou recriá-las, o que significa que, a partir de Duchamp, o problema da artisticidade da fotografia foi contornado¹¹.

A partir do advento da era digital e da Internet, todas as ideias anteriores sobre a fotografia se tornariam utópicas ou românticas, pois a arte passava a incorporar as imagens técnicas e as reproduções, sem que estas perdessem, no entanto, o valor de culto. Isso talvez permita afirmar que a recorrência à apropriação, à citação, à resignificação e à simples manipulação, tornou usual a prática de violar ou de vampirizar imagens pré-existentes. A arte contemporânea nos coloca, assim, diante de imagens de imagens, criando um a estética da indiferença, em que uma imagem se refere ou cita outra.

Se a já citada *Monalisa*, um dos ícones da His-

tória da História da Arte, foi de longa data banalizada, nas últimas décadas tornou-se, talvez, a imagem mais parodiada, reciclada, transformada, transfigurada, manipulada, adulterada, reeditada de diferentes maneiras e processos, pela ação de inúmeros artistas contemporâneos. Para não citar outros, lembramos a sequência de cem interferências paródicas feitas pelo brasileiro Nelson Leirner. Consistiu em introduzir manualmente acessórios femininos coloridos e espalhafatosos (brincos, óculos, batom, bigode, lenços de cabeça, perucas, tiaras, echarpes, entre outros) sobre reproduções fotográficas da referida pintura renascentista. Formulou com a série um inventário ou arquivo, a partir de uma mesma imagem, que foi apresentado pelo brasileiro na Bienal de Veneza, em 1999.

Nessa mesma década Leirner, se apropriou e fez variadas interferências sobre reproduções fotográficas de outras pinturas de Leonardo da Vinci, entre elas a Última Ceia (1495-1497), no monastério da Igreja de Santa Maria Delle Grazie, em Milão, Itália. Em algumas dessas intervenções os apóstolos e a figura de Cristo foram obstruídos por decalques de rosas; em outras, o artista coloca sobre a mesa em torno da qual se reúnem as figuras bíblicas, alimentos industrializados contemporâneos, como hambúrgueres e pedaços de pizza, ironizando assim o poder do imperialismo industrial.

O pintor e fotógrafo capixaba Orlando da Rosa Farya atua como sequestrador ou usurpador de imagens, adentrando clandestinamente os museus com a câmara digital escondida sob as vestes. Elege e se posiciona discretamente diante de alguns ícones da história da pintura expostos nessas instituições. Espera o melhor momento de disparar a objetiva, de modo a não ser flagrado cometendo o ato ilícito, em instituições que não permitem fotografar as obras que guardam.

¹¹ Laura G. Flores. *Fotografia e Pintura: dois meios diferentes?* São Paulo: Martisn Fontes, 2011, p. 190.



Fig. 1. Nelson Leirner, Monalisa, 1999. Interferência sobre reprodução fotográfica da obra de mesmo título de Leonardo da Vinci. Fonte: <https://www.google.com.br/search?q+Nelson+Leirner+se-quência+de+Mona+Lisa>. Acesso em 11/10/2017.

Se a experiência e o olhar treinado possibilitam ao artista vislumbrar ou pelo menos ter alguma ideia do resultado que gostaria de obter com essa captura às cegas, somente ao descarregar a câmara é que vai conferir ocorrências e a coerência ou não das imagens capturadas, aproveitando-as ou descartando-as. Em parte dessas imagens flagra o espectador de costas observado a obra, de maneira a inseri-lo na obra ou a fazer parte da mesma, sem que este se dê conta disso. Em outros casos, capta apenas um recorte ou fragmento da obra, manipulando depois a imagem: modifica a escala tonal ou satura a cor original das pinturas, amplia as fotografias em escalas muito maiores que as próprias pinturas registradas pela câmara no Museu, causando estranhamentos e paradoxos visuais.

Rosângela Rennó (1962) é outra artista contemporânea brasileira que embora se reconhe-

ça fotógrafa, não fotografa. Apropria-se de fotos abandonadas, esquecidas ou descartadas, interferindo, reciclando e (re) contextualizando as imagens encontradas por ela em arquivos públicos, no lixo ou em velhos álbuns, adquiridos em ateliês fotográficos e em mercados de pulgas. Retrabalha e desfuncionaliza o código fotográfico pelo mecanismo da desconstrução e da intervenção, negando a função social da fotografia, para estabelecer novas narrativas, novos sentidos e possibilidades de reelaboração dessas imagens preexistentes.

Em 1995 Rennó descobriu a existência do arquivo de identificação de detentos, no Museu Penitenciário de São Paulo, cujo acervo pertenceu ao setor de Psiquiatria e Criminologia do antigo complexo penitenciário do Carandiru. Inicialmente teve o acesso a essas imagens negado, com a alegação de que a identidade dos prisioneiros precisava ser preservada. Mas ao

Fig. 2. Orlando da Rosa Farya, Sem Título, 2005. Fotografia apropriada da pintura de Édouard Manet, *Le déjeuner sur l'herbe* (1863), Museu d'Orsay (Paris). Acervo do artista.



se certificar da existência de publicação científica, ilustrada com parte dessas fotos, retornou ao arquivo, sendo-lhe, então, concedida autorização para copiar os negativos. Como os prisioneiros são identificados nas fotos pelas características físicas: cor da pele, estatura, peso, deformações, cicatrizes ou tatuagens, a artista criou, a partir de tais referências, algumas séries fotográficas com essas imagens, entre as quais, *Vulgo* e *Cicatriz*, na década de 1990.

Se a ideia de apropriação de imagens permite pensar em falsificação – o que parece ter fascinado muitos artistas modernos –, o desenvolvimento das tecnologias digitais contribuiu para que muitos contemporâneos passassem a produzir, sem qualquer preconceito, as próprias imagens a partir da iconografia preexistente. Por mais paradoxal que a apropriação de imagens fotográficas possa parecer, vale

lembrar que, desde sua origem, o próprio conceito de fotógrafo foi associado à do caçador, e o de fotografia remete a usurpação, sequestro, aprisionamento, apreensão, uma vez que não costumamos dizer criar fotografias, mas tirar ou capturar fotos.

A brecha aberta por Duchamp, o criador das imagens ready-made, permite, todavia, pensar hoje a prática da apropriação e a interferência nas imagens existentes, para além do conceito de violação ou de falsificação, caracterizando-a como ato de identificação, de escolha e de (re)significação, em um mundo que é essencialmente publicitário e no qual tudo é submetido a espetacularização, das formas ordinárias do mundo à própria vida. Assim, ao inventarmos meios inusitados de suprimir, incluir ou acrescentar novos elementos, como maneira de reinterpretar, recriar, reprogramar as imagens do

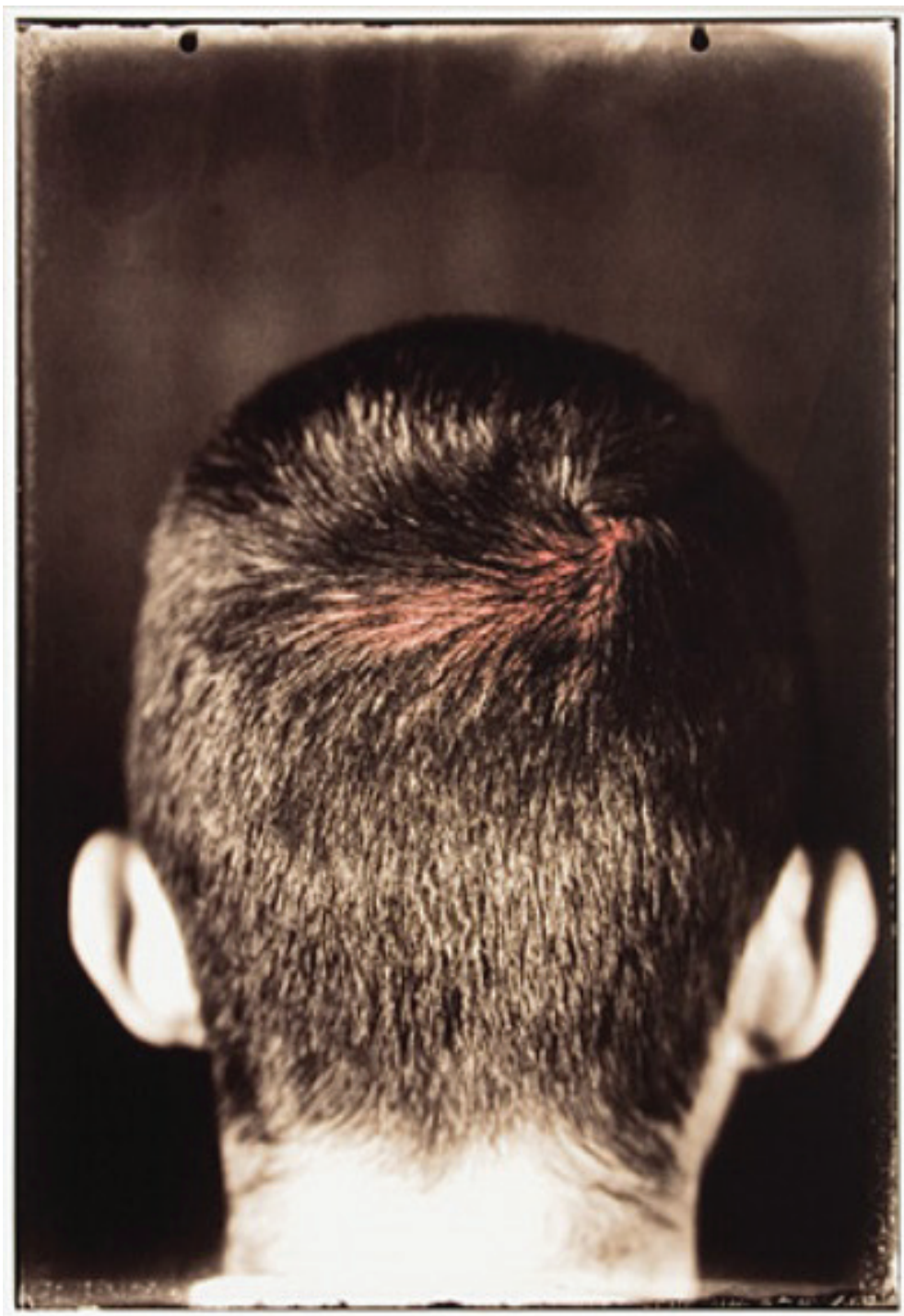


Fig. 3. Rosângela Rennó, Whip, série Vulgo, 1999. Coleção Pirelli, MASP. Foto: autor não identificado, arquivo MASP.

passado recente ou remoto, os artistas atuais, além de não desconsiderarem o atributo ético, revitalizam e atualizam imagens, retirando-as do esquecimento ou de sua proximidade com a morte. Os artistas contemporâneos mais do que criarem imagens novas são produtores de memória, ao “inventarem protocolos de uso para os modos de representação e as estruturas formais existentes”, e ao “tomarem todos os códigos da cultura, todas as formas concretas da vida cotidiana, todas as obras do patrimônio mundial e colocá-los em funcionamento”¹².

Almerinda Lopes

É doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e realizou pós-doutorado pela Universidade de Paris I (Sorbonne). Atualmente é professora titular da Ufes, atuando na graduação e no mestrado em Artes. Autora de livros e outras publicações centradas na arte moderna e contemporânea e na fotografia. É pesquisadora de Produtividade do CNPq, Membro da ANPAP e curadora independente.

12 Nicolas Bourriaud. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009, pp. 12-14.

IMAGENS DE IMAGENS E A FOTOGRAFIA DIGITAL: PENELOPE UMBRICO

*IMAGES OF IMAGES AND THE DIGITAL PHOTOGRAPH:
PENELOPE UMBRICO*

Bruno Zorzal
Universidade Paris 8

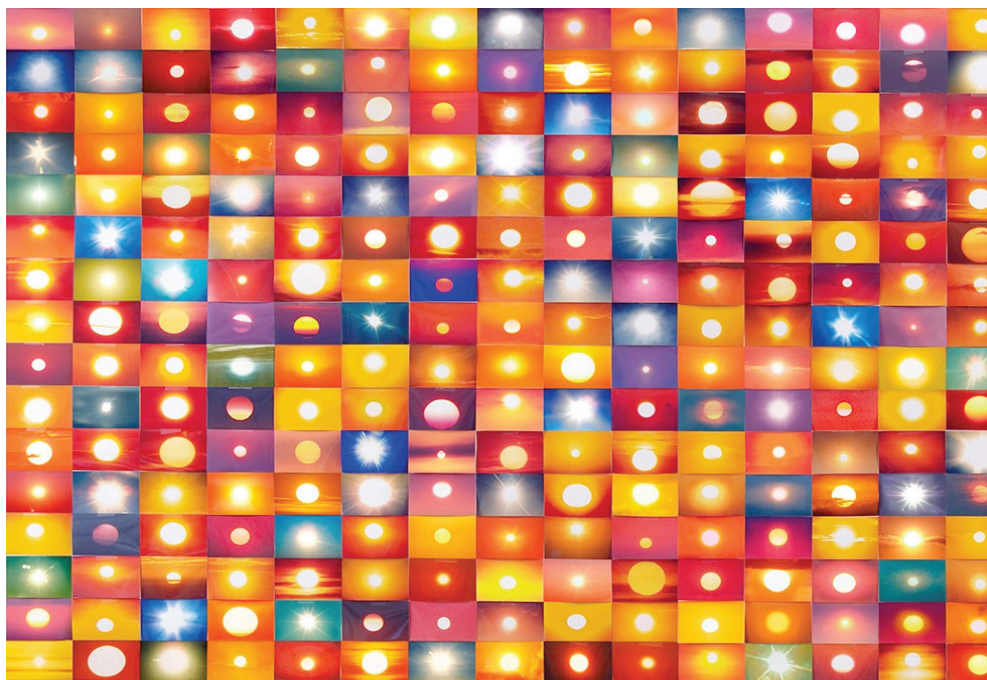
Resumo: Se o digital fornecer uma outra imagem, teríamos, então, outras imagens de imagens. Mas quais imagens de imagens possíveis? Em outras palavras, diante de fotos desmaterializadas, atualizáveis em qualquer lugar sobre uma tela e, virtualmente presentes em lugar algum, o que seria de uma imagem dessa imagem? Como pensar a (re)utilização artística de imagens fotográficas à era do digital? Como pensar a própria noção de reprise, de apropriação face de uma imagem da ordem do cambiável e do intercambiável? Portanto, quais poéticas, estéticas, filosofias, e também, quais políticas, éticas seriam possíveis a partir dessas outras imagens (de imagens)? Três obras da artista Penelope Umbrico nos ajudam a pensar estas questões.

Palavras-Chave: Desmaterialização, atualização, (re)utilização, (re)apropriação, digital.

Abstract: *If the digital provides another image, then we would have other images of images. But what images of possible images? In other words, according to dematerialized photos, updateable anywhere on a screen and virtually present nowhere, what would a picture of that image be? How to think the (re) artistic use of photographic images to the digital era? How can one think of the very notion of repetition, of appropriation in the face of an image of the order of the changeable and of the interchangeable? Therefore, which poetics, aesthetics, philosophies, and also, what political, ethical ones would be possible from these other images (of images)? Three works by the artist Penelope Umbrico help us to think about these issues..*

Keywords: Dematerialization, updating, (re) utilization, (re) appropriation, digital.

Figura 1: Penelope Umbrico, *Sunsets* (From *Suns From Flickr*), 2006.



As extremidades nos restam sempre desconhecidas.

Edmond Jabès¹

Descrição

Sunsets (From *Suns From Flickr*) [fig. 1] é um projeto que a artista inicia em 2006, quando encontra meio milhão de imagens de pores do sol usando a palavra-chave *sunset* (pôr do sol) no site de hospedagem e difusão de imagens, Flickr. Posteriormente, reenquadrando apenas os sóis de uma amostra dessas fotos encontradas, a artista as imprime em 10x15 cm. Suas composições são obtidas, por fim, dispondo as fotos impressas umas ao lado das outras, respeitando as dimensões do espaço disponível para a exibição.

Para cada instalação nas diferentes exposições,

o título reflete o número de ocorrências para “pôr do sol” no Flickr no dia em que a obra foi composta – por exemplo, *2.303,057 Suns From Flickr (Partial) 9/25/07* e *3.221,717 Suns From Flickr (Partial) 3/31/08*. Número que chega, no início de 2011, a 8.730,221. Um aspecto é a destacar: se por um lado, como a artista explica, “[...] o próprio título se torna um comentário sobre o uso cada vez maior de comunidades de fotos na web e uma reflexão sobre a ubiquidade de conteúdos coletivos [...]”²; por outro lado, a forma assumida pelo trabalho ilustra a impossibilidade de se acessar a totalidade destas fotos.

Dois anos depois, Umbrico reinveste estas fotos e cria o vídeo *Sun Burn (Screensaver)*³, ou *Queimadura de Sol (Protetor de tela)*. Para tanto, ela reutiliza 365 fotos do trabalho anterior e cria uma apresentação de slides que, então, vem convertido em protetor de tela, como refe-

1 « Les extrémités nous demeurent toujours inconnues. » *Le petit livre de la subversion hors de soupçon*, Paris, Gallimard, 1982, p. 28.

2 Penelope Umbrico, *Photographs*, New York, Aperture, 2011.

3 Disponível em www.penelopeumbrico.net/index.php/project/suns.

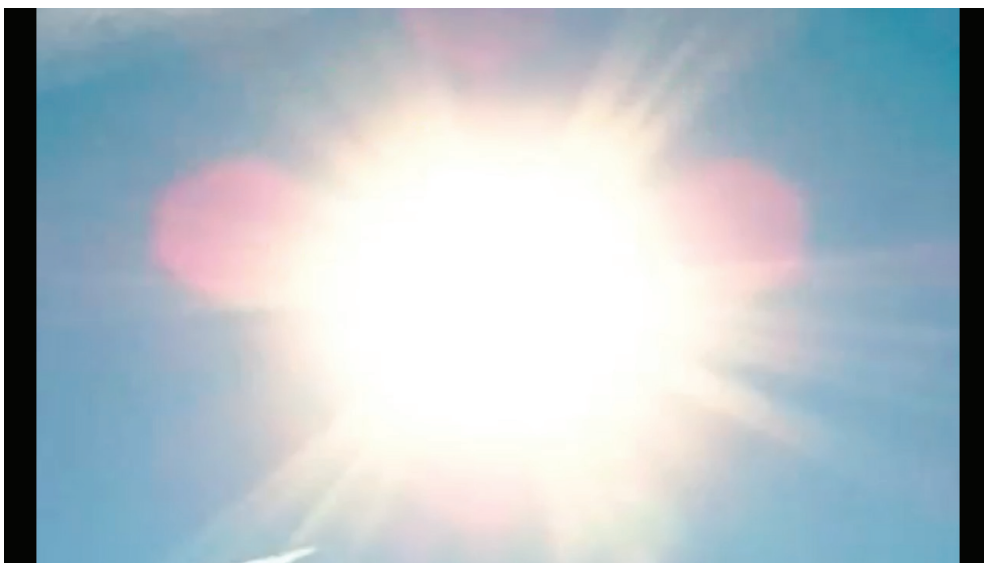


Figura 2: Fotografia de Sun Burn (Screensaver) (2008), de Penelope Umbrico.

renciado no título. O resultado é a exposição de imagens muito claras que se intercalam a toda velocidade provocando uma sensação de quase repulsa em relação à tela. À fotografia, acrescenta-se o tempo do vídeo.

A curiosidade sobre a forma final assumida pelo trabalho é que os protetores de tela, hoje em dia, não têm mais utilidade. Uma vez que a longevidade dos monitores não é mais afetada pela intensidade da luz que os atravessa, os protetores de tela tornaram-se uma mera distração para os usuários. Além disso, eles consomem ainda mais energia do que um computador em repouso. Anacronismo que, no entanto, acaba por se somar ao trabalho enquanto elemento sensível.

A auto-apropriação praticada por Umbrico, esse modo pelo qual a artista cria explorando obras já criadas anteriormente, por sua vez, a partir de fotos apropriadas na internet, funda, ainda, o trabalho *Sun/Screen [Sol/Tela]*⁴, de 2014.

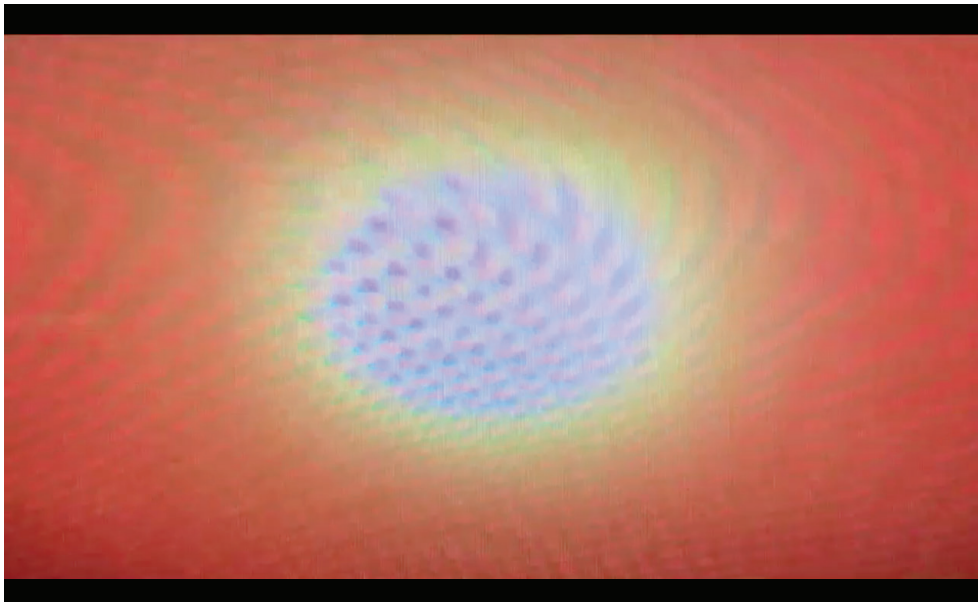
A obra reúne, em uma apresentação de sli-

des, as mesmas fotos reenquadradas a partir de milhares de imagens de pôr do sol tiradas da internet e usadas nos dois trabalhos anteriores. Com a inserção de uma transição, cada imagem se dissolve lentamente na próxima. Em seguida, o vídeo é reproduzido em uma tela de computador e regravado pela artista com a ajuda de um *smartphone*. Processo por meio do qual outro vídeo é criado. Ao contrário do vídeo anterior, as fotos se sucedem muito lentamente. Além do ritmo vagaroso, este trabalho mostra ainda, como novo elemento, o moiré causado pela passagem da imagem da tela do computador para o sensor do *smartphone*. Vê-se, então, as fotos, o movimento de transição e, principalmente, a interferência causada pelo moiré: efeito físico que dá ao trabalho algumas passagens completamente abstratas e marca, ao mesmo tempo, a presença da própria imagem da tela do computador, este objeto gravado em vídeo e sobre o qual se vê uma imagem.

A obra é então constituída por uma espécie de soma de diferentes imagens de origens distintas. Diante disso, o espectador é convidado a iniciar uma travessia de uma imagem a outra, de

⁴ Disponível em www.penelopeumbrico.net/index.php/project/suns.

Figura 3: Fotografia de Sun/Screen (2014), de Penelope Umbrico.



um meio a outro, de uma superfície a outra, etc. As imagens de imagens criadas pela artista ganham sentido nessas passagens: inicialmente, do sem-arte à arte e da internet à parede; então, da fotografia ao vídeo; finalmente, de um vídeo ao outro... em uma dinâmica que pode não conhecer fim. Tudo isso constitui a obra e serve como base para as estéticas possíveis. Se inicialmente, essas imagens de imagens revelam processos baseados no refazer, elas expõem, finalmente, uma condição particular assumida pelas imagens.

Reflexão

Condição de existência das imagens

Como a Internet, as obras de Umbrico são constituídas por centenas de milhares de fotografias da pluralidade de objetos que nos cercam na realidade. Fenômeno em meio ao qual o ato fotográfico, ele também, pode ser visto como um gesto a mais, indiferenciado entre outros tantos do cotidiano. Estas condições de existência das fotos digitais ao interno do trabalho de Umbrico reflete, por assim dizer, aquelas

próprias às imagens que compõem o fluxo da internet. Ou seja, lida-se com um corpo de imagens sobre o qual não se tem controle, visível somente por fragmentos de uma totalidade de imagens inacessíveis. Além disto, as imagens que compõem a internet não vêm somente de câmeras fotográficas tradicionais, mas de uma série de ferramentas tecnológicas: circuitos fechados de vigilância, imagens de satélites, escaneamentos corporais, etc. Imagens, não raro, feitas por máquinas e para as máquinas⁵. Não hierarquizadas, ou mesmo não hierarquizáveis. Sujeitas a uma repetição do mesmo, as imagens atingem um estado de indiferenciação umas em relação às outras. De modo que podemos perceber uma paradoxal condição de invisibilidade das fotos, que teriam se tornado imperceptíveis⁶.

Não queremos dizer que temos imagens em

5 Cf. entrevista com Trevor Paglen em www.revistazum.com.br (março 2018).

6 Tal como podemos desenvolver em *Les photos, un matériau pour la photographie*, Paris, L'Harmattan, coll. *Eidos*, série Photographie, 2017.

excesso com o digital, mas que estas existem diversamente. Na verdade, a associação entre a fotografia e o digital produz uma outra imagem: uma foto digital é uma outra foto. De natureza diferentemente híbrida: não mais físico-química, fundada sobre a imagem latente, na relação negativo-positivo, mas no absolutamente reprodutível, no inexistente em algum lugar para que esta imagem possa se atualizar em todos os lugares onde há uma tela. Nessa lógica, a imagem, enquanto dado digital, encontraria seu modo de existência, em potência, onde quer que se encontre um disco rígido e/ou Internet. Aspecto que nos permitiria perguntar se, em um disco rígido, uma foto existiria em um estado latente. De todo modo, uma imagem se encontra à espera não mais da revelação química para existir, mas de uma tela para se atualizar. Tipo de latência que remete à tela como um “lugar de espera”, tal como proposto por Eric Bonnet⁷.

De fato, se o digital fornecer uma outra imagem, teríamos, então, outras imagens de imagens. Mas quais imagens de imagens possíveis? Em outras palavras, diante de fotos desmaterializadas, atualizáveis em qualquer lugar sobre uma tela e, virtualmente presentes em lugar algum, o que seria de uma imagem dessa imagem? Pensando, em seguida, nas modalidades de criação fundadas sobre a (re)fabricação de imagens, sobre o fazer a partir de uma foto já feita, como pensar a (re)utilização artística de imagens fotográficas à era do digital? Assim, como pensar a própria noção de reprise, de apropriação face de uma imagem da ordem do cambiável e do intercambiável⁸? Portanto, quais

poiéticas, estéticas, filosofias, e também, quais políticas, éticas seriam possíveis a partir dessas outras imagens (de imagens)?

Impermanência das imagens – imagens impermanentes

A imagem digital assume, portanto, uma condição particular dentro do corpo de obras em Umbrico; precisamente nas passagens de uma imagem da Internet a uma imagem fotográfica, de uma foto a um vídeo, de um *slideshow* a um outro vídeo, de uma imagem em vídeo a uma outra ainda, etc. Essa condição de imagem constantemente reatualizável seria comparável a uma condição assumida pelas fotos no fluxo da internet. Passando de um álbum de um usuário a muitos outros (para não mencionar as *timelines...*); podendo passar ainda de uma página pessoal a um vídeo de artista, de um álbum de viagens a uma simulação em realidade virtual... Tudo isso, sem jamais deixar sua condição e seu espaço de existência, ou seja, de imagem digital existente em redes. A partir desses aspectos identificáveis nas imagens de imagens em Umbrico, poderíamos propor que as obras, ou o corpo de obras da artista, incorporam a fluidez, característica própria às imagens existentes no fluxo da Internet. Em outras palavras, as imagens da artista atualizariam a condição de existência de imagens circulantes na web.

Pensando na condição em que se encontra a imagem, ou melhor, pensando no estado dinâmico dessas que, no contexto das imagens de imagens, podem sempre dar forma a outras obras, ser atualizadas de outra maneira assumindo outros significados, podemos propor, finalmente, que as imagens não perduram. Com esta fluidez, a obra (que é uma imagem de imagens), pensada enquanto imagem, ganha uma mutabilidade peculiar às imagens com as quais

⁷ Eric Bonnet (org.), *Esthétique de l'écran, lieux de l'image*, Paris, L'Harmattan, coll. *Eidos*, série RETINA, 2013.

⁸ Cf. François Soulages, “Photographie-contemporaine & art-contemporain”, in François Soulages et Marc Tamisier (org.), *Photographie contemporaine & art contemporain*, Paris, Klincksieck, 2012.

elas são feitas. De fato, uma certa impermanência é revelada por estas imagens de imagens. Impermanência que se refere, ao mesmo tempo, ao estado das imagens no digital e à condição das imagens feitas obras.

A imagem de imagem colocam em questão as imagens: nos permite refletir, criticar e conduzir as imagens que nos cercam a outros horizontes. Podemos, então, nos perguntar: o que seria da arte da recriação, do (re)fazer fotográfico, face a uma imagem (de imagem) que deixaria a fixidade do *ser* para se abrir em direção ao *estar*? Quando passamos de uma imagem que *é* ao que ela pode, constantemente, *se tornar*; ou, então, a uma imagem que *é* em construção. De que forma essa transição do *ser* ao *sendo* seria indício de uma impermanência que caracterizaria, então, toda imagem neste contexto?

Condição de impermanência assumida por imagens impermanentes, em primeiro lugar, porque elas não se fixam: elas se atualizam brevemente sobre a tela, por períodos relativamente curtos em relação à vida (útil) das imagens – enquanto os códigos binários são conservados –, permanecendo, portanto, na maior parte do tempo, invisível. Em segundo lugar porque, existindo em fluxo, eles passam, transcorrem constantemente nas telas. Elas permitem uma relação com o tempo. A única certeza: uma imagem deixará espaço para a próxima, sempre haverá outra. É então o espectador que, por sua vez, não para diante de nenhuma imagem. Em terceiro lugar, pensando nas obras, poderíamos falar de uma condição de impermanência assumida pelas imagens dentro dos processos de criação: eles ganham constantemente outras formas, atualizam-se em espaços diferentes, saltando, assim, de um sentido a outro. Fato que nos permite um questionamento sobre a origem das imagens mas, sobretudo, sobre seu destino e, então, sobre o alcance dessas

imagens quando elas se tornam, precisamente, imagens de imagem.

Se a imagem digital é uma outra imagem, seria tanto por razões ontológicas que midiológicas; isto é, por um lado, seria de outra “natureza” enquanto, por outro, se constituiria justamente a partir dos outros modos de nos relacionamos a estas imagens feitas, vistas e usadas de outras maneiras⁹. Usos que terminariam por defini-las. As imagens digitais provocam de forma diferente quem a faz, quem a faz circular e quem a recebe. Assim, pensar *as* imagens digitais é pensar imagens *no* digital. De modo que poderíamos propor, a partir de François Soulages, que uma abordagem essencialista das imagens não seria mais suficiente para sua reflexão. Ao contrário, teríamos que pensar estas a partir dos usos que fazemos¹⁰.

Da fixidez ao fluxo

Diante das imagens de imagens, bem como dos indivíduos, não falamos mais de *ser*, mas de um *estado*: estado do objeto, estado do ser. No entanto, o estado atual de uma imagem diferiria daquilo que é uma imagem ou, ao contrário, o estado da imagem possibilita apontar o que é a imagem?

Se podemos fazer uma imagem que representa o tempo atual, essa deve ser atravessada por tensões que constituem esta realidade. Ela deveria ser feita como o mundo ou, pensando em Merleau-Ponty, da mesma carne do mundo¹¹, isto é, mutável, viva, impregnada por dinâmicas próprias a este tempo. Nenhuma fixidade! Nem mesmo para as imagens (ditas) fixas da fotografia. Neste sentido, seria precisamente a imagem

9 Cf. Régis Debray, « Vie et mort de l'image », in *Esprit*, nº 199, fevereiro de 1995.

10 François Soulages, *op. cit.*

11 Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible* (1964), Paris, Gallimard, 1988.

de imagem a fornecer uma imagem possível a este momento? A imagem a partir da qual se pode ver o aspecto instável e efêmero próprio às realidades particulares em que são fabricadas?

Avançar, de estado em estado, sempre atual, calcado na atualidade. Algo em transformação, suscetível a mudanças, e então fluido, mantendo um certa indefinição. Imagens que mal persistem no tempo, ou duram apenas o suficiente para se notar que elas mudam constantemente de forma e de sentido.

Bruno Zorzal

É artista e pesquisador, doutor em Estética, Ciência e Tecnologia das Artes Plásticas e Fotografia, pela Universidade Paris 8, na França. Membro de RETINA.Internacional e pesquisador associado do laboratório Art des images & art contemporain (Labo AIAC), Universidade Paris 8, na França. Publicou, em 2017, *Les photos, un matériau pour la photographie* e *Exploitation photographique de photos déjà existantes*, pela editora L'Harmattan, de Paris, e co-dirigiu, com François Soulages, o livro *Images d'images*, pela mesma editora. Expõe, desde 2007, no Brasil e no exterior.

O JOGO DA EXISTÊNCIA

THE EXISTENCE GAME

Raphaël Yung Mariano
Universidade Paris 8

Resumo: Hoje em dia, as imagens estão em todos os lugares. Mais do que nunca se torna indispensável pensá-las, mas também cada vez mais complexo visto a multiplicação das telas e outras mídias onde ganham visibilidade. E ainda, por que falar de imagem de imagem? Qual interesse em complexificar algo já difícil de definir? Isso pediria uma transformação do problema centrado sobre a imagem aos da nossa relação com ela. De modo que a intenção seria nem tanto pensar a foto, este objeto, mas sim como as criações a partir de imagens nos permite vê-las de outro modo.

Palavras-Chave: Oscar Muñoz, identidade, Bertillon, fotografia, automatismo.

Abstract: *Nowadays, the images are everywhere. More than ever, it is essential to think about them, but also increasingly complex, since the multiplication of the screens and other media where they gain visibility. And yet, why talk about image image? What interests in complexifying something already difficult to define? This would call for a transformation of the image-centered problem from our relationship with it. This way intention is not so much to think of the photo, this object, but rather as the creations from images allows us to see them in another way..*

Keywords: Oscar Muñoz, identity, Bertillon, photography, automatism.



Figura 1: Oscar Muñoz, *El juego de las probabilidades*, de 2007. 12 fotografías, 47 x 40 cm (cada)

Hoje em dia, as imagens estão em todos os lugares. Mais do que nunca se torna indispensável pensá-las, mas também cada vez mais complexo visto a multiplicação das telas e outras mídias onde ganham visibilidade. E ainda, por que falar de imagem de imagem? Qual interesse em complexificar algo já difícil de definir? Isso pediria uma transformação do problema centrado sobre a imagem aos da nossa relação com ela. De modo que a intenção seria nem tanto pensar a foto, este objeto, como um material novo para os artistas, escreve Bruno Zorzal¹, mas sim como as criações a partir de imagens nos permite vê-las com os “olhos de um outro²”; e, então, como isso nos permite refletir sobre a imagem. Pensar as imagens de imagens, sair de uma relação com a realidade para passar a uma relação de relação, o que permitiria ver com “olhos novos” a imagem e pensar seus usos. Dessa maneira, a imagem se torna uma origem, o começo de um universo, como escreveu Marcel Proust³, e esse deslocamento oferece a possibilidade de abordá-las de uma outra maneira.

O artista colombiano Oscar Muñoz ajuda nessa reflexão. Em particular, a obra *El juego de las probabilidades*, de 2007. Composta de 12 fotografias 47 x 40 cm em cores, é fruto do trabalho sobre nove fotos de identidade do artista mesmo, em 3 x 4 cm, retiradas de vários passaportes e outros documentos oficiais. Muñoz corta cada 3 x 4 em cinco tiras horizontais e quatro verticais e reconstrói um retrato usando uma tira de cada foto. Por fim, a obra é constituída de 12 imagens diferentes, com 12 rostos (re)construídos a partir dessas nove fotos de identidade feitas em um período de 30 anos. O que permite ao artista manter a forma do seu rosto e, aos

que vêm, reconhecê-lo são as características das fotos de identidade, que podemos resumir em três palavras: uniformidade, objetividade e neutralidade.

A foto de identidade – enquadramento frontal, rosto sem expressão em fundo branco – foi inventada por Alphonse Bertillon, no final do século XIX, para reconhecer, comparar e classificar as pessoas. Sistema ainda hoje utilizado em fotos de passaporte e outros documentos oficiais. Em 1879, Bertillon começa a trabalhar no Departamento de Polícia de Paris onde classifica as fichas de identificação dos condenados. A fotografia é, até então, utilizada sem metodologia precisa, sem um padrão. Bertillon elabora um sistema inédito de classificação, baseado em uma série de medidas do corpo. Se trata um procedimento específico que garante uma coerência entre cada foto realizada. Se torna impossível, com esse dispositivo, fazer fotos de outro tipo.

Bertillon quer eliminar qualquer erro, e estabelece um sistema em que o fotógrafo não existe, não é considerado, ele é simplesmente um “operador⁴” que aplica o manual de instruções, reduzindo, dessa maneira, a parte humana do processo fotográfico. A chegada do *Photomaton* confirma o apagamento de todo traço humano nesse processo: a imagem é feita por uma máquina. Num primeiro tempo, o *Photomaton* fazia quatro fotos diferentes e sucessivas, e vários artistas aproveitaram desse dispositivo para fazer sequências de fotos. No começo dos anos 2000, com a digitalização das máquinas, uma mesma foto se repete, confirmando, dessa maneira, a uniformização da imagem.

Outra particularidade é que a foto de

1 Bruno Zorzal, *Les photos, un matériau pour la photographie*, Paris, L'Harmattan, 2017, p. 190.

2 *Idem*.

3 Marcel Proust, *La Prisonnière*, Paris, Gallimard, 1925, p. 69.

4 Alphonse Bertillon, « La photographie judiciaire », *Identification anthropométrique. Instructions signalétiques*, Melun, Imprimerie administrative, 1893, p. 129.

identidade é ligada ao instante, ao presente, ao agora. Após seis meses, ela perde seu valor oficial: esse limite de validade administrativa funciona também com nossa relação a essa imagem. Todos dividimos uma mesma sensação: quando acabamos de fazer uma foto de identidade, raramente ficamos contentes com o resultado – “não sou eu”, “que cara estranha”, “não parece comigo”, etc. – mas alguns anos depois, quando a vemos novamente, temos outra impressão. Com o tempo, ela perde algumas características e já não a olhamos como uma foto de identidade mas como uma foto pessoal, como uma lembrança de um tempo passado. Quer dizer que, mais o tempo passa, mais essa foto pobre e sem interesse (cuja função é administrativa) se transforma em uma foto rica e cheia de lembranças, como se fosse uma outra foto, com outras propriedades.

As fotos de cenas de crime são menos conhecidas que as fotos de identidade, mas me parece interessante saber, na perspectiva do apagamento do ser humano, que Bertillon provou o sistema dele com cadáveres. O mesmo dispositivo podia ser utilizado, então, para os mortos e para os vivos. Tal iniciativa mostra que ele se interessava unicamente pelo corpo – como objeto a ser medido –, e não pela vida do ser humano. A foto de identidade, talvez mais do que todas as fotografias, é particular por causa dessa dupla relação com a morte.

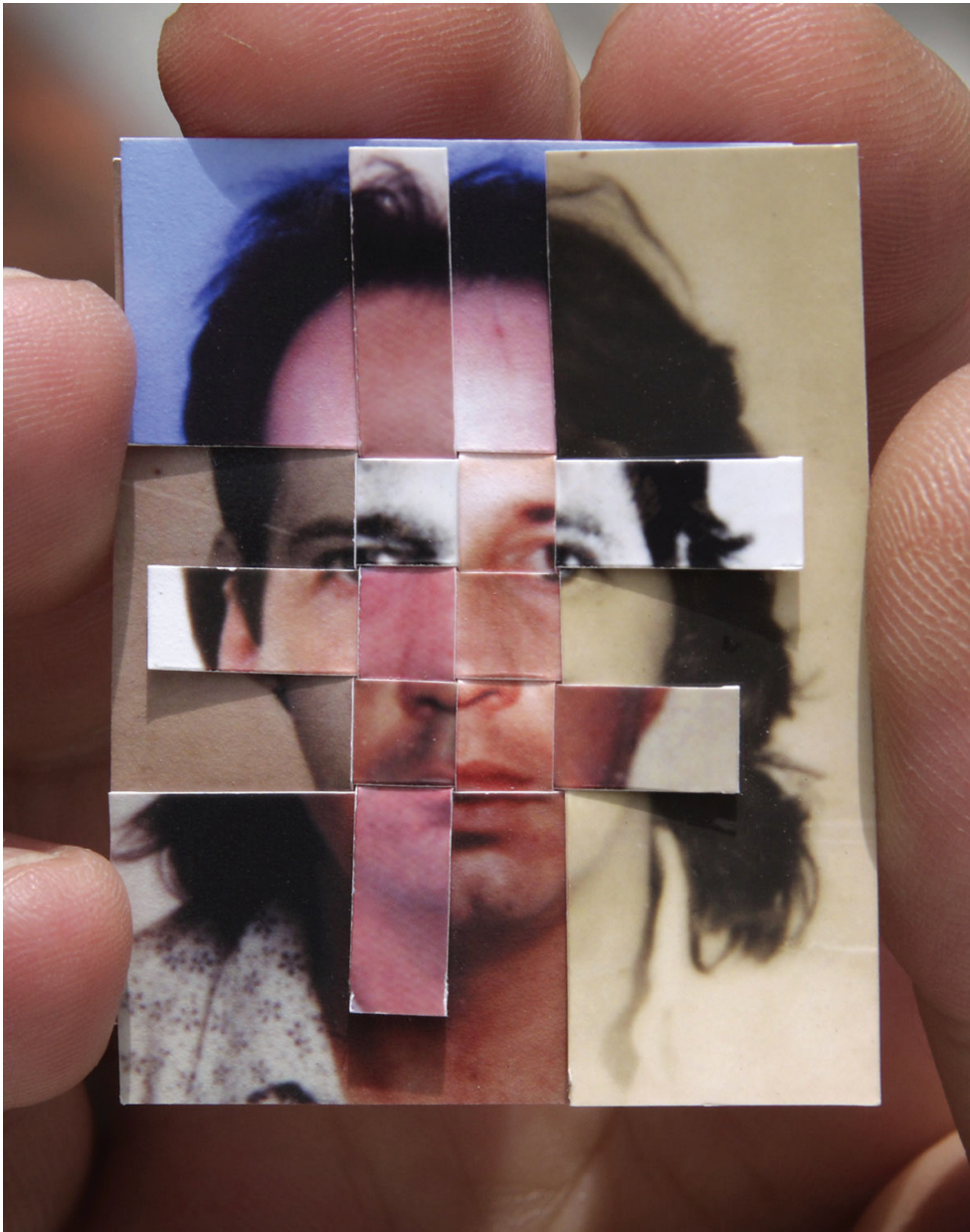
“Fotografar, escreve François Soulages, é sempre expor à morte aquilo que é vivo, mesmo que essa morte possa resultar em uma ressurreição artística.” Agora que vimos as características da foto de identidade, quais as implicações da criação de um foto a partir desta foto sem interesse? O que muda na passagem à imagem de imagem? Vamos estudar essa “ressurreição artística” e passar, dessa maneira, do sem-arte à arte.

É fazendo uma fotografia dessas fotos de identidade que Oscar Muñoz reintroduz uma dimensão humana no dispositivo automático, neste processo que sempre ocultou o fotógrafo. Além de incluir o fotógrafo-artista na foto por meio do ato fotográfico, Muñoz corta a foto original: a intervenção não é só por meio do (re)fazer fotográfico; esta começa, de fato, na destruição e na reconstrução, na remontagem desta imagem. Passamos assim da objetividade típica da foto de identidade a uma dupla subjetividade, justamente com a (re)apropriação dessa imagem pelo artista.

É fazendo uma fotografia destas fotos de identidade que Oscar Muñoz passa das estatísticas a um jogo de probabilidades. Uma das razões, em Bertillon, para a concepção deste sistema é a criação de uma estatística, essa disciplina inventada pelo seu avô, da criminalidade em Paris. E desejo é fazer um inventário; é classificar e organizar. É um desejo de controlar, uma vez que cada indivíduo passa a ser reconhecível. Mas a probabilidade é o contrário da estatística. É a abertura a outro registro: nos direcionamos ao futuro, nos abrindo ao mundo do possível. As probabilidades não podem ser controladas. É um jogo, é uma ficção. Desta maneira, passando da foto de identidade a uma foto de foto de identidade, Muñoz passa de uma imagem-prova, imagem-fato, imagem-controle, a uma imagem-ficção, com todo o imaginário que implica tal transformação. Desta maneira, a fotografia se vê liberada do sistema Bertillon – “bertillonage” –, sistema que hoje em dia está infiltrado, generalizado como um câncer, em todos os níveis de administração.

Fazendo uma fotografia de fotos de identidade, Oscar Muñoz passa do instante ao tempo. Misturando nove fotos de épocas diferentes, o artista consegue juntar várias temporalidades em uma única imagem, vários

Figura 2: Uma das 12 imagens de Oscar Muñoz compoendo a obra *El juego de las probabilidades*, de 2007, 47 x 40 cm



tempos diferentes – que cobre um período de 30 anos – em uma única foto única: uma composição de nove momentos da existência da mesma pessoa. Bergson escreve que “a consciência é memória, conservação e

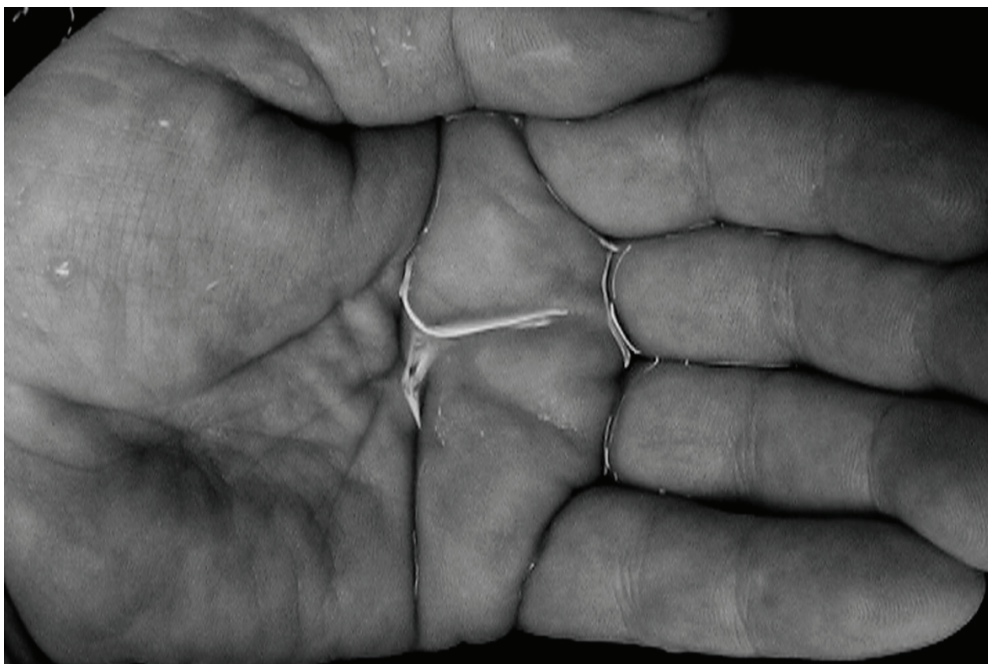
acumulação do passado no presente⁵”. O artista desvela uma memória a essas fotos que, para o poder público, são válidas somente por seis

⁵ Henri Bergson, *L'énergie spirituelle, Œuvres*, t. 2, Paris, Livre de Poche, 2015, p. 47. Em tradução livre.



Figuras 3, 4 e 5:
Fotogramas da
obra de Oscar
Muñoz, *Linhas
del destino*,
2006.





meses. Ele acumula, recarrega o passado para dar uma profundidade temporal a esta imagem.

Finalmente, fazendo uma fotografia dessas fotos de identidade, Oscar Muñoz trata do problema da existência. Baseado nas características da foto de identidade, o artista libera o indivíduo o considerando como um homem. A junção de nove fotos de épocas diferentes permite a passagem do problema da identidade ao problema existencial do ser humano.

Existência vem de *ex-stare* – “estar fora” – e fazer uma imagem de imagem seria então uma maneira de sair, de se extrair da imagem pra pensá-la de outro modo. A existência se caracteriza pelo conceito de finitude. Essa relação com sua própria morte, com seu próprio desaparecimento, é encontrada em outro trabalho de Oscar Muñoz e, para confirma nossa hipóteses vamos “sair” da primeira obra, nos extrair, para estudarmos *Lineas del destino*⁶.

Vemos na palma de uma mão, uma pequena quantidade de água refletindo uma imagem do rosto do artista. Dessa vez, a imagem não é mais segura nas pontas dos dedos, mas liberada, transformada em um líquido que escorre entre os dedos. Tudo que poderia remeter à foto de identidade desaparece. Tanto o formato da imagem quanto as impressões digitais, indispensáveis nas atuais normas internacionais. O que muda é a temporalidade: não se trata mais uma fotografia mas de um vídeo, implicando, portanto, uma duração. Na primeira obra existe uma mistura de vários instantâneos representando vários momentos da vida do artista. Nesta segunda obra, temos a duração, a existência do artista que é simbolizada pela água escorrendo pouco a pouco, até o fim; até não termos mais rosto, até desaparecer, até a morte. As duas obras são complementares. Na primeira, vimos um refazer da imagem da identidade que esta-

⁶ *Linea del destino*, 2006, vídeo 4/3, preto e branco, sem

som, 1 min 54 s.

ria do lado da aparência, do superficial, das impressões digitais. Na segunda obra, e como uma resposta, o jogo das probabilidades se torna um jogo da existência, que remete mais ao conteúdo, à profundidade.

“Para evocar o passado sob a forma de uma imagem, é preciso poder afastar-se da ação presente, é preciso saber agregar valor ao inútil, é preciso querer sonhar.⁷”

Nossa reflexão – sobre e a partir das características da foto de identidade – nos permitiu “dar valor à coisas inúteis” e pensar, assim, as transformações fruto do uso artístico dessa imagem. Com o trabalho de Oscar Muñoz, conseguimos fazer abstração “da ação presente”, reintroduzindo o tempo e a memória na foto de identidade, abrindo-a a probabilidades futuras. Mas “precisa querer sonhar”, escreve Bergson, e se fizemos esse estudos das obras do Oscar Muñoz foi para descobrir um mundo novo, um outro lugar que as imagens de imagens podem evocar. Depois dessas linhas, Bergson escreve que “só o homem é capaz de um tal esforço”. Foi necessário reintroduzir o homem no dispositivo do qual ele havia sido apagado, e é fazendo uma foto de uma foto que foi possível dar vida a esta “imagem-morta”. Fazer uma imagem de imagem permite criar a distância necessária para nos colocarmos fora da imagem, para termos um olhar exterior: é um aspeto existencial da nossa relação com a fotografia. Foi o refazer que criou essa ponte, essa dissociação, abrindo novos horizontes e várias pistas de reflexão para transformar uma imagem pobre e simples em uma obra de arte complexa e profunda; permitindo pensar as imagens a partir do conceito filosófico de existência.

Curador de várias exposições de Oscar Muñoz,

José Roca aponta, no trabalho do artista colombiano, uma distância entre a imagem fotográfica do sujeito representado e o “suporte que a acolhe”. É nesse “espaço indefinido que acontece e experiência da obra⁸”. Justamente por conta dessa distancia, própria à imagem de imagem, foi possível fazer uma experiência de jogo da existência.

Raphaël Yung Mariano

É mestre em Etudes cinématographiques pela Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 e doutorando na Universidade Paris 8, na França. Pesquisa, atualmente, junto ao Laboratório Art des images et art contemporain (Labo AIAC), Paris 8, a relação entre identidade e imagens. É membro de RETINA. Internacional.

7 Henri Bergson, *Matière et mémoire, Œuvres*, t. 1, Paris, Livre de Poche, 2015, p. 412. A tradução e minha

8 *Protographies : Oscar Muñoz*, Catalogue de l'exposition au Jeu de Paume, Paris, Filigranes, 2014, p. 14.

SOBRE FOTOS DE FOTOS: EXPERIÊNCIAS AFETIVAS E ALGUNS QUESTIONAMENTOS DE GÊNERO PRESENTES NA ICONOGRAFIA VERNACULAR ESGARÇADA (E REFOTOGRAFADA) PELA OBRA DE THAISA FIGUEIREDO

*ABOUT PHOTOS OF PHOTOS: AFFECTIVE EXPERIENCES AND
SOME QUESTIONS OF GENDER, PRESENTS IN THE VERNACULAR
ICONOGRAPHY, FRAYED (AND REPHOTOGRAPHED) BY THAISA
FIGUEIREDO'S WORK*

Isabella Valle
DECOM-UFPB

Resumo: Por muito tempo, a História da Fotografia, majoritariamente escrita por homens sobre homens e para homens, considerou enquanto documentos históricos aquelas fotografias produzidas na esfera do público e do profissional. Fotógrafos de guerra, fotojornalistas, fotógrafos de rua, de viagens: foram eles que construíram a memória coletiva, nosso repertório iconográfico social. Pouco se atentou às questões do mundo privado. Pouco se valorizou aquelas imagens vernaculares feitas por mulheres sobre mulheres e para mulheres. Este texto se instala, justamente, neste questionamento a respeito da construção da história por meio de fotos e da fotografia.

Palavras-chave: História, gênero, documento, fotografia vernacular..

Abstract: *For a long time, the History of Photography, mostly written by men for men and about men, considered as historical documents photographs produced in the public and professional environments. War photographers, photojournalists, street photographers, travel photographers: they were the ones who built the collective memory, our social iconographic repertoire. Limited attention was given to private world issues. There was a restricted appreciation for original images made by women about women and for women. This paper lays, precisely, on the questioning about the development of history through photos and photography.*

Keywords: History, gender, document, photography vernacular..

A cada vez realiza-se um registro, seja para recebê-lo como se fosse uma relíquia do passado ou de um ser, seja para criticá-lo, seja para brincar com ele, seja para desfrutar dele formalmente, seja para fazer o imaginário trabalhar, seja para se abrir às outras artes, seja para se debruçar sobre si mesmo.

François Soulages¹

Mulheres, fotografia de família e memória

Quando Daguerre² lançou na França o seu invento, rapidamente patenteado e comercializado, afirmando que “este pequeno trabalho”, a daguerreotipia, ou seja, a fotografia, “poderá agradar bastante às mulheres”³, era uma forma de introduzir o novo dispositivo também no âmbito do doméstico, para além dos usos públicos e profissionais (tão historicamente reservados aos homens). “Uma associação foi então rapidamente imposta entre a nova técnica e as qualidades tradicionais atribuídas ao sexo feminino (habilidade manual, delicadeza, senso de detalhe, paciência, etc.). Mas ela apenas transpôs a divisão ‘natural’ dos papéis de homens e mulheres para a indústria fotográfica nascente”⁴. Tais papéis, que, dentro da cultura patriarcal, reafirmam a mulher no lugar de fragilidade, dependência e dedicação total à família.

Na Grã-Bretanha inicialmente não foi tão diferente. Logo quando Talbot publicou *The Pencil of Nature* (1844-1846), a fotografia “foi, então, tomada como digna de ser praticada, como *hobby*, pelas mulheres desta boa sociedade, à

qual pertencem Lady Hawarden ou Julia Margaret Cameron. Ela vem, assim, a se unir, como nos mostram os álbuns de família lindamente decorados, à aquarela e ao desenho, no *hall* dos lazes femininos”⁵.

Associar o fazer fotográfico às mulheres envolve historicamente uma relação com: uma prática amadora, não profissional, realizada no lar, como um passatempo, uma distração; uma experiência artesanal, manual, delicada, que lembra os afazeres domésticos, como a culinária ou a costura; uma atividade sem muitas complicações técnicas, ou seja, relativamente fácil de fazer e que a princípio não exigiria competências muito elaboradas (já que a inteligência das mulheres era subestimada).

Assim, quando a Eastman-Kodak lançou as primeiras câmeras fotográficas automáticas e mais compactas, de manuseio ainda mais facilitado, as mulheres passaram a ser intensamente reafirmadas como público-alvo de um mercado direcionado para a prática fotográfica vernacular. É com as campanhas publicitárias da empresa sobre as mulheres, lançando em 1893 a *Kodak Girl*, que atrela a imagem libertária da fotógrafa à de tradicional mantenedora da memória familiar e de consumidoras promissoras.

Esta aparente emancipação é logo desmascarada: a prática, agora instantânea, foi basicamente considerada a vitória do progresso e da técnica baseada na suposta incompetência e superficialidade femininas⁶.

1 François Soulages, *Estética da fotografia: perda e permanência*, São Paulo, Editora Senac, 2010, p. 326

2 Louis Jacques Mandé Daguerre. *Daguerreotype*, Paris, 1838.

3 Todos os textos em língua estrangeira citados aqui foram traduzidos ao português pela autora deste artigo.

4 Thomas Galifot, “La femme photographe n'existe pas encore positivement en France' ...Femmes, féminité et photographie dans le discours français au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle”, in *Qui a peur des femmes photographes?* Paris, musées d'Orsay et de l'Orangerie, 2015, p. 35.

5 Dominique de Font-Réaulx, “Où sont les femmes photographes? Femmes photographes françaises au milieu du XIX^e siècle”, in *Qui a peur des femmes photographes?* *ibid.*, p. 55.

6 Thomas Galifot, *op. cit.*, p. 42.

Figura 1: Peça publicitária da Kodak no Brasil, 1920



KODAK

Sejam os meninos jogando, os adultos ocupados no seu recreio favorito, ou paisagens e cenas interessantes, basta premir o botão da Kodak, e os momentos agradáveis do presente passarão para sempre ao futuro em forma de nitidas photographias.

Todas as Kodaks são Autographicas

Kodak Brasileira, Ltd., Rua Camerino 95, Rio de Janeiro

Louis Gastine⁷ sentencia às mulheres, a partir do “acesso” que lhes é oferecido por meio da fotografia instantânea: “é muito mais às mulheres do que aos homens que a fotografia amadora convém”. O autor diz ainda que tal fotografia familiar seria ótima para a economia do lar, pois distrai as mulheres, o que favorece a “tranquilidade” dos pais e dos maridos.

Albert Reyner, em 1900, ironiza sarcasticamente a inserção das mulheres nos laboratórios: “muito melhor do que nós poderíamos fazer, a mulher saberá colocar ordem no laboratório, verificar a limpeza dos aparelhos. Em vez de uma classificação racional baseada nas propriedades ou na natureza dos produtos, talvez veremos uma classificação simétrica com base no tamanho dos frascos”⁸. Ele também categoriza as fotografias de mulheres em dois interesses: um lado sentimental (para registrar a vida dos filhos, um bordado, um buquê de flores, etc.) e um lado utilitário (decorar a casa).

Os primeiros concursos de fotografia exclusivos para mulheres (já que essas eram impedidas de participar de concursos ditos gerais, ou seja, de homens) têm como mote o mundo doméstico: “o arsenal de temas desenvolvidos para elas apenas valorizavam seus papéis tradicionais de mãe, esposa e dona de casa. [...] O concurso de 1896 tinha dois prêmios especiais: para a ‘melhor cena entre bebês’ e para o ‘menu fotográfico mais bonito’”⁹.

Por sermos impedidas de ocupar as esferas públicas, nos tornamos fotógrafas de família por excelência, verdadeiras documentaristas do mundo privado. Na Grã-Bretanha, com a já mencionada invenção fotográfica de Henry

Talbot, o calótipo, surgiu uma prática chamada “álbuns de mulheres”, que não se tratavam de *scrapbooks* privados ou sentimentais, mas de álbuns a serem partilhados de forma comunitária, baseada na afinidade da troca de poemas, desenhos e fotografias, entre mulheres da época (década de 1840). Esses álbuns criaram uma espécie de rede feminina de fotografia e virou um tipo de distração visual comum na corte inglesa e também nas casas burguesas.

Era também na esfera dessa prática vernacular que as mulheres poderiam experimentar a linguagem e a técnica fotográfica. Vale destacar que a própria Constance Talbot (esposa do supracitado Henry), em seu álbum, usou um papel fotográfico inventado por seu marido para reproduzir versos escritos à mão por Thomas Moore. Os poemas foram copiados fotograficamente (em papel quimicamente sensibilizado, sem uso de câmera) por ela. Um experimento bastante original para reprodução de texto, que alia a intimidade do manuscrito com as potências de difusão da cópia fotográfica¹⁰.

Por muito tempo, a História da Fotografia, majoritariamente escrita por homens sobre homens e para homens, considerou enquanto documentos históricos aquelas fotografias produzidas na esfera do público e do profissional. Fotógrafos de guerra, fotojornalistas, fotógrafos de rua, de viagens: foram eles que construíram a memória coletiva, nosso repertório iconográfico social. Pouco se atentou às questões do mundo privado. Pouco se valorizou aquelas imagens vernaculares feitas por mulheres sobre mulheres e para mulheres.

Sendo a própria história revisitada e reescrita constantemente, as pesquisas contemporâneas vêm questionando esse lugar. A palavra

7 Louis Gastine, “Le concours de photographie des dames français”, in *La Photographie française*, Paris, 4 de abril 1896, p. 49.

8 *Apud* Thomas Galifot, *op. cit.*, p. 43.

9 Thomas Galifot, *Ibid.*, pp. 43-44.

10 Patrizia Di Bello, “Femmes et photographies en Grande-Bretagne (1839-1870) : de la marge à l'avant-garde”, in *Qui a peur des femmes photographes ?*, *op. cit.*, p. 66

documento vem do latim *docere*, que significa ensinar, demonstrar. Não há neutralidade no documento, ao contrário, ele orienta. Permitir essa orientação, ao olhar para o documento enquanto tal, ao estabelecer algo como documento mesmo, é o que nos esforçamos a fazer ao tratarmos de memória coletiva questionando a iconografia familiar. Estamos olhando para o mundo do privado, do doméstico, esse mundo que tanto fala das histórias das mulheres, e permitindo que ele nos ensine.

Documento, memória e fotografia se articulam. “A nível ontológico, a memória e a fotografia funcionam de maneira parecida, trazendo ao presente as imagens do passado de um modo visual. Uma, a memória, o faz de modo mental enquanto que outra, a foto, o faz de modo material”¹¹.

Boris Kossoy¹² diz que, assim como a memória, a fotografia possui uma “realidade própria”, diferente da realidade que envolveu o objeto referente no momento do registro. Seria uma segunda realidade, a realidade de representação, de documento, construída, codificada, atraente, o elo material do tempo e do espaço representado, do passado.

Maurice Halbwachs (2006), defende que a memória dita histórica, que cria um passado reinventado conforme certos interesses, não necessariamente coincide com a memória coletiva. Na verdade, para ele, a expressão “memória histórica” seria uma verdadeira contradição, já que memória e história seriam, para o autor, conceitos que se excluem. Enquanto a história cristaliza e busca a permanência, a memória traz mudanças de perspectivas e relativismos. Aqui, ao estudarmos tais mudanças de pontos

de vista sobre as fotografias vernaculares dos séculos passados, através de fotos de fotos, nos localizamos na discussão da construção da própria memória coletiva, que, segundo o autor, recompõe o passado.

São as nossas memórias presentes e individuais que reforçam a possibilidade de elaboração de uma memória coletiva:

Para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser reconstituída sobre uma base comum.¹³

Geralmente nossas impressões pessoais estão no fluxo das diversas correntes do pensamento coletivo, dos grupos de que participamos. Apenas percebemos a nossa relação com a vida histórica depois de um tempo, quando a própria história é estabelecida e conseguimos relacionar o que vivemos, os nossos marcadores sociais, com as memórias gerais que escolheram estabelecer posteriormente.

O passado deixa vestígios na vida presente: imagens, lugares, hábitos e ideias são mantidos e repetidos pelas pessoas na sociedade. A história vivida estabelecida é diferente da história viva da memória, pois ela constrói um panorama ativo e natural em que conservamos e reencontramos a imagem do passado.

Lembrar, para Halbwachs, é reconstruir “o passado de dados tomados de empréstimo ao presente e preparados por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a

11 Laura González Flores, *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?* Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2005, p. 140.

12 Boris Kossoy, *Realidades e ficções na trama fotográfica*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2002, p. 22.

13 Maurice Halbwachs, *A memória coletiva*, São Paulo, Centauro, 2006, p. 39.

imagem de outrora já saiu bastante alterada”¹⁴.

Assim, através da memória temos contato com antigas impressões. A lembrança soma a elas as narrativas, testemunhos e confidências dos outros para construir nossa ideia de passado. Halbwachs diz que não há lembrança se não há impressão guardada de algo que aconteceu. Pode haver recordação, diz ele, a partir do que nos contam dos eventos de que participamos, mas não lembranças.

Assim, fotografias são lembranças. Se as antigas fotografias de família são base para a construção de uma memória coletiva situada sobretudo no âmbito da vida privada, muito culturalmente consolidada, as fotografias dessas fotografias reconstróem e permitem-nos reconstruir memórias no presente. Refazer a história.

As mulheres se tornam, então, figuras-chave nesse movimento de autocompreensão e de elaboração de uma memória de si próprias enquanto grupo: escritoras (mesmo que não assinem suas obras), personagens e leitoras, nesse campo de exploração da fotografia vernacular.

Thaís Figueiredo: colecionadora, articuladora, fotógrafa

Thaís Figueiredo nasceu em 1988 na pequena cidade de Custódia, sertão pernambucano. E foi em casa, a partir dos laços entre duas mulheres da família – ela e sua avó –, que iniciou-se grande parte do seu trabalho como fotógrafa.

Thaís herdou da sua avó um tesouro: uma vasta coleção de fotos antigas. São fotos de sua própria família, das famílias de amigas de sua avó, de parentes distantes. São tanto álbuns como fotografias soltas. De 3x4 a postais. Fotos do âmbito do doméstico, fotos vernaculares.

Publicitária de formação, a fotógrafa fez mes-

trado em Fotografia Artística e Contemporânea, na EFTI, em Madri (Espanha), quando começou a trabalhar com tais arquivos e imagens do seu acervo familiar. Enquanto a avó mantinha laços afetivos diretos com as pessoas retratadas nas imagens guardadas, Thaís expandiu a coleção:

Eu fiz o mestrado e lá eu comecei a fazer um trabalho de apropriação com imagens de família. Parti do arquivo da minha avó. Mas, durante o mestrado mesmo, eu entendi que esse arquivo familiar é de certa forma universal. E que a gente tem uma memória desse arquivo familiar que é muito parecida. Tem os mesmos ritos representados, as mesmas formas de representação. Então, quando eu entendi isso, eu disse: “eu posso me apropriar da foto de qualquer pessoa”. Eu me reconheço nessas memórias de certa forma, são memórias coletivas e que são construídas nesses álbuns familiares. Já no mestrado eu comecei a misturar as fotos do meu arquivo com fotos que eu comprava em casa de sebo, no mercado informal, etc. Eu, olhando esses arquivos, comecei a me perguntar: “como é que a gente está construindo essa memória universal compartilhada? Como é que a gente está se representando?” Porque é um arquivo que é feito por nós mesmos de forma muito espontânea. Não é um fotógrafo de publicidade que está construindo em cima do corpo. São as nossas representações corriqueiras, em relação aos papéis que se imprimem ali, de uma forma quase sem filtro, porque são tão naturalizadas!¹⁵

Segundo ela, o que a leva a fotografar é “o questionamento daquilo que já foi construído em imagens, o que está comumente aceito”. Assim, o trabalho da fotógrafa consiste na revisão da memória histórica, a partir da sua coleção. De fotos de fotos.

¹⁵ Todos os depoimentos de Thaís Figueiredo foram obtidos através de entrevistas com a mesma realizadas pela autora deste artigo.

¹⁴ *Ibid.*, p. 91.



Figura 3: Vivian Maier, Autorretrato, 1954

fotografia. Pode muito. O trabalho de pesquisa fotográfica de Thaisa se tornou, por si só, um projeto político.

Ao revisitarmos esses álbuns enquanto documentos, com foco no questionamento de nossas memórias coletivas a partir do âmbito do doméstico, revisitamos também o emudecimento, a invisibilidade de incontáveis fotografias mulheres, e de suas fotografias, que nunca vieram a público enquanto obra ao longo da história.

Vivian Maier é o exemplo provavelmente mais conhecido na contemporaneidade. Descoberta

por acidente, em 2007, por um jovem corretor de imóveis que passeava por feiras de antiguidades, a obra de Maier se tornou frisson no meio artístico. Comprada despreziosamente por quatrocentos dólares, uma caixa com trinta mil negativos, mil e seiscentos rolos de filmes não revelados, surpreendeu o meio fotográfico por mostrar um verdadeiro panorama da vida nova-iorquina dos anos 1950 e 1960. Documentos. Entre as suas fotografias, centenas de autorretratos. Apenas em 2009 seu acervo veio a público, mas Vivian morreu no mesmo ano, aos oitenta e três anos (soube-se depois), sem nunca

ter sido reconhecida em vida. Vivian era babá. Além de fotografar crianças – principalmente as de que ela cuidava –, mulheres – de senhoras pomposas a freiras –, bêbados e outras figuras emblemáticas, ela se fotografava e também fotografava sua própria sombra e reflexo. Documentos que nos ensinam e que desestabilizam o que foi estabelecido como História.

As questões de gênero analisadas no acervo de Thaisa, segundo ela mesma, estão completamente vinculadas a suas experiências afetivas em relação à iconografia familiar que ela passou a acessar.

Halbwachs¹⁶ diz que as nossas lembranças influenciam diretamente as percepções que temos no presente, que por sua parte influenciam o que serão nossas memórias. Ao lembrarmos coletivamente é possível construir lembranças comuns a vários (ou mesmo a todos) os membros de um grupo, apesar de existirem certas divergências. Assim, quanto mais impressões formarem a base de nossa lembrança, mais exata será nossa recordação coletiva, pois a base será mantida pelo maior número de pessoas. É essa visão ampla, partilhada, e encontrada não só no grande arquivo da fotógrafa, mas em suas obras refotografadas, que fabrica e refabrica a memória coletiva de muitas mulheres, por exemplo.

Halbwachs defende, ainda na mesma obra, que, quando várias correntes sociais se encontram em nossa consciência, surgem o que ele chama de “intuições sensíveis”, que não estão ligadas totalmente a um ou outro grupo, mas a nós mesmos, como forma de estados individuais. Foram as intuições sensíveis de Thaisa, os afetos e sua condição enquanto mulher que a levam a grande parte do desenvolvimento de sua obra. Álbuns de família são produções amorosas. Nelas, intencionalidades estratégicas se

dissolvem e as marcas sociais se imprimem quase que espontaneamente.

O trabalho fotográfico de Thaisa é arqueológico. Em uma fotografia, por exemplo, vemos três pessoas sobre uma escada: duas mulheres e, ao centro, entre elas e um degrau acima, um homem. Outra imagem mostra uma moça sentada em uma poltrona, em cujo braço senta-se um moço, que envolve a tal mulher com o seu próprio braço. Sutilmente delimitando um espaço visual. Para Thaisa, deliberadamente demarcando um território. A fotógrafa, então, cirurgicamente, com uma pinça, arranca esses homens das imagens. Ali, resta a textura do papel. E o que era uma sutileza se torna uma camada clara e exposta de outros papéis, aqueles de gênero, que, para a artista, fazem parte de uma dinâmica opressora, presente na vida das mulheres e em uma vasta iconografia doméstica, que agora saltam nesta obra, não por acaso denominada *Feridas* (2015). É isso que nos é apresentado pelas novas fotografias das antigas fotografias: fotografias sem homens. Ou melhor: fotografias em que a presença dos homens é quase que fantasmagórica (como tantos autores colocaram a fotografia na ordem do fantasma...).

Os gestos opressores da imagem são significados pelo gesto político-estético de Thaisa, que, ao apropriar-se das imagens, performa fotograficamente. Há uma fabricação e um questionamento do discurso de gênero a partir do discurso visual presente nas imagens de sua coleção, articulados pela intuição sensível. Quando pergunto como a série surgiu, ela me responde: “eu acho que estava lendo Butler¹⁷ e, em algum momento, ela fala sobre construção do papel feminino. Aí eu peguei as fotos, abri e

¹⁶ Maurice Halbwachs, *op. cit.*

¹⁷ Judith Butler é uma filósofa norte-americana, referência nas pesquisas contemporâneas sobre feminismo, teoria queer e política.



Figura 4: Thaisa Figueiredo, Feridas, 2015

Figura 5: Thaisa Figueiredo, Feridas, 2015

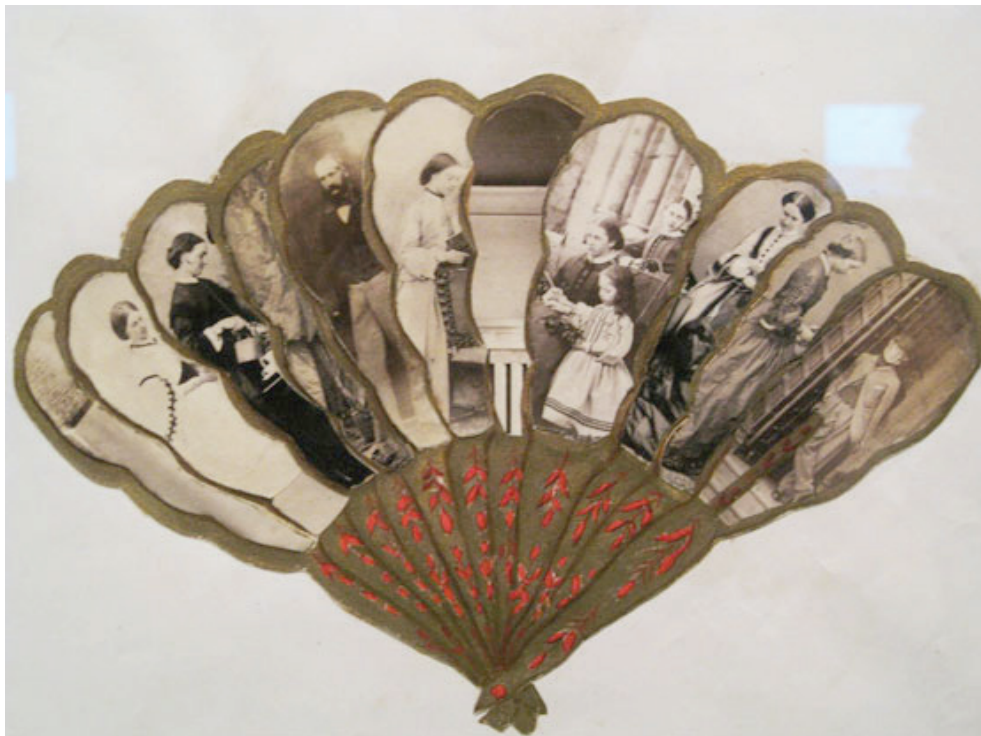


Figura 6: Georgiana Louisa Berkeley, fotocolagens da família Cavendish (1866-1871). Acervo: Paris, Musée D'Orsay



Figura 7: Georgina Louisa Berkeley, fotocolagens da família Cavendish (1866-1871). Acervo: Paris, Musée D'Orsay

pensei: 'está tudo aqui!'

Feridas pode nos remeter aos tais “álbuns de mulheres”, que citei anteriormente, produzidos na Grã-Bretanha, no século XIX, plenos de fotocolagens e de uma complexidade simbólica imagética que rende análises elaboradas sobre o lugar da mulher na sociedade da época.

A vitoriana Georgina Louisa Berkeley, por exemplo, usava de objetos, como um leque (assessorio atribuído às mulheres), para dispor isoladamente retratos recortados de membros da família. Ela também deslocava personagens de outras fotografias para “brincar” de criar homens travestidos, por exemplo, com rostos de figuras conhecidas da sua época. As identidades expostas nessas obras-documentos, tanto nos de Thaisa como nos de Georgina, não é uma essência, mas uma performance. Há uma fabricação e um questionamento do discurso do gêne-

ro nas imagens. Elas interrogam a feminilidade e seus papéis.

Sobre fotos de fotos

É falando sobre registro que François Soulages disserta sobre “arte ao quadrado¹⁸”. Ao analisar a obra de Tom Drahos, o filósofo diz que “a fotografia não se reduz à simples tomada de imagem no momento do ato fotográfico, no tempo do irreversível; o que precede esse momento e o que vem depois dele é pelo menos igualmente importante, se não mais.”¹⁹

No caso de Thaisa, é no inacabável trabalho de apresentação das imagens que se instaura a arte. Assim como quando é fotografada uma performance ou uma instalação. Às vezes, a

18 Do francês *art puissance deux*, também traduzido como “arte à segunda potência” (N. do E.)

19 François Soulages, *op. cit.* p.317.

fotografia é a própria obra, a finalidade da própria performance ou instalação. Às vezes, ela funciona como um vestígio, um documento, um índice, algo que aponta e que luta contra o imperceptível efêmero do que pode ser discutido a partir da performance ou da instalação. Quando fotografamos fotografias, elevamos esta potência ao quadrado, criamos uma dupla camada de significação, um jogo.

A fotografia não só transforma a recepção de uma obra, mas, além disso, aproxima as obras entre si e instaura vínculos onde até então não existiam: isso é devido ao trabalho do artista fotógrafo que tira as fotos e ao daquele que as apresenta colocando-as em relação de modo particular e interpretando-as segundo seu ponto de vista: ele as contextualiza de modo diferente.²⁰

O que a coleção de Thaisa diz sobre a memória coletiva, sem sua análise e intervenção, sem a articulação e as novas fotografias que ela nos apresenta é completamente diferente do que nos dirá a obra de Thaisa. Primeiro, reconhece-se o documento. Mas a performance está no gesto da pinça. A obra está em (re)fotografar essas imagens (inter)feridas e uni-las enquanto trabalho. “De simples instrumento, a fotografia tornou-se o lugar da criação, lugar a ser questionado – encontrando esse questionamento o dos grandes criadores da fotografia: esta pode assim ser tomada como objeto de sua própria busca”²¹.

Man Ray fotografava em preto e branco seus próprios quadros e, segundo ele mesmo, um dia chegou até “a destruir o original para conservar somente sua reprodução”²². Thaisa não deixa de destruir seus originais. Ela desmancha sua co-

leção, ela (re)elabora discursos, ela estabelece novos documentos, outras memória. Ela corta, ela rasga, ela esgarça, ela refaz. Afinal, o que é um vestígio?

A fotografia oferece um campo de possibilidades semióticas e políticas. Sua estética e sua filosofia questiona a si mesma, suas práticas, seus paradigmas, questionando também toda uma sociedade, suas práticas e seus paradigmas. A fotografia aliada à re-fotografia nos permite, enquanto lembrança legítima, reconstruir a memória coletiva, entendendo que não há neutralidade nessa construção, mas um conjunto de forças muito pungentes. São essas forças que operam hoje enfrentando outras tantas, de opressão de gênero, que Thaisa Figueiredo evoca.

Isabella Valle

É fotógrafa, pesquisadora e professora doutora do Departamento de Comunicação da Universidade Federal da Paraíba. Mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, desenvolveu sua tese de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco a respeito das mulheres fotógrafas do Recife. Isabella foi pesquisadora convidada da Université Paris 8, onde realizou doutorado sanduíche sob a orientação de François Soulages.

²⁰ *Ibid.*, p. 327

²¹ *Ibid.*, pp. 319-320

²² Apud Soulages, *ibid.*, p. 320.

A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA PROVOCADA PELA FOTOGRAFIA

THE AESTHETIC EXPERIENCE PROVOKED BY PHOTOGRAPHY

Ignez Capovilla
UVV

Resumo: O registro fotográfico devolve à arte efêmera certa materialidade, e o acontecimento é substituído por sua cópia, assim as obras de arte são transformadas em bidimensionais e abstratas, a fotografia. Percebemos então alguns movimentos no sentido de restituição das imagens através do mecanismo da reprodução, como veremos nos trabalhos de Vinicius Guimarães (Brasil), Loiuise Lawler (EUA), Orlando da Rosa Farya (Brasil), em que podemos testemunhar um aproveitamento da reprodutibilidade observada por Benjamin, que disparam diferentes possibilidades de rever a história, questionar o sistema da fotografia, da arte, e da sociedade.

Palavras-chave: Fotografia, Arte, estética

Abstract: *The photographic record returns to ephemeral art certain materiality, and the event is replaced by its own copy, so the works of art are transformed into two-dimensional and abstract plane, the photography. We then perceive some movements towards the restitution of images through the mechanism of reproduction, as we will see in the works of Vinicius Guimarães (Brazil), Loiuise Lawler (USA), Orlando da Rosa Farya (Brazil), where we can witness a use of observed reproducibility by Benjamin, who trigger different possibilities of revising history, questioning the system of photography, art, and society.*

Keywords: *photography, Art, Aesthetic*

A potência de um trabalho artístico encontra sua excelência *in loco*, em contato direto com o observador, espectador.¹ No entanto, quantas obras a grande maioria dos estudantes de artes tiveram a oportunidade de ver pessoalmente? Desde o início da História da Arte, podemos acessar seu conteúdo por meio de reproduções. Crimp argumenta que “Esse museu é constituído por todas as obras que estão sujeitas à reprodução mecânica e, portanto, o discurso que a reprodução mecânica tornou possível: a história da arte.” (CRIMP, 2005, p. 91)

Compreender a fotografia como um dos suportes para história da arte é imprescindível para que se entenda as mudanças da experiência artística, alterada pela presença da fotografia no campo da arte, onde toda arte é passível de registro e transformação.

A perda da experiência.

Em 2011 aconteceu *Presença*, uma instalação que faz parte de uma série denominada *Inquilino*, de Júlio Tigre², artista de Vitória, ES. Nessa série, o artista atua diretamente em um lugar abandonado, criando um sítio específico. A obra é pensada a partir das especificidades do lugar, criando uma relação própria com aquele espaço.

A intervenção se deu no centro de Vitória, no segundo andar de uma casa abandonada, cujo primeiro andar costumava funcionar um bar. Só era permitida a entrada de uma pessoa por vez. Ao subir as escadas, acontecia um inusitado encontro entre o espectador e a obra de arte.

Um lugar sombrio, de baixa luz amarelada, cheio de fios de aço esticados pelo espaço criando obstáculos entre um cômodo e outro. O percurso era feito espontaneamente por cada

visitante, como um labirinto, uma deriva individual. E a cada presença um novo acontecimento.

A própria presença construía a obra, e o espectador tinha liberdade para compor seu próprio labirinto, misturando também suas referências culturais, seus traumas e medos. O conceito de casa vazia e abandonada era projetado pelo repertório individual dos conceitos das coisas, das janelas, dos sons e das luzes.

Presença ativou a ação do espaço a partir da presença do espectador, assim como apontava Hélio Oiticica e Lygia Clark, onde o avivamento do espaço se dá através da ação do sujeito enquanto experiência de obra.

Esse dinâmica acentuava a acuidade de todos os sentidos do espectador, pois além do cheiro do lugar, a movimentação do corpo, e das imagens projetadas nas paredes, reverberava ainda um som amplificado, um ruído grave e distorcido. Havia uma caixa amplificadora que capturava o som da própria casa, fazendo ecoar pelo espaço. Era o som do próprio ambiente distorcido, um sítio específico, uma obra pensada a partir do seu próprio lugar de execução, em diálogo com o mesmo.

Quando o trabalho ganhou o MAES³, em 2011, novos dispositivos foram programados. As imagens captadas dentro daquela casa foram projetadas em tecidos dentro no museu. Um não-site? A princípio, sim. Mas a questão é que a presença do percurso jamais será revivida em sua completude por um espectador póstumo, e este nunca terá experiência de “estar” na obra.

De certa forma, esse trabalho do Júlio Tigre nos faz pensar a importância do diálogo da arte com seu entorno, e a problematização da experiência do espectador para além da imagem. Quando Benjamin nos diz que os homens que-

1 BERGUER, John.

2 Tigre, Julio. Matias Brotas Galeria de Arte.

3 Edital 11, MAES, Vitória, ES, 2011.

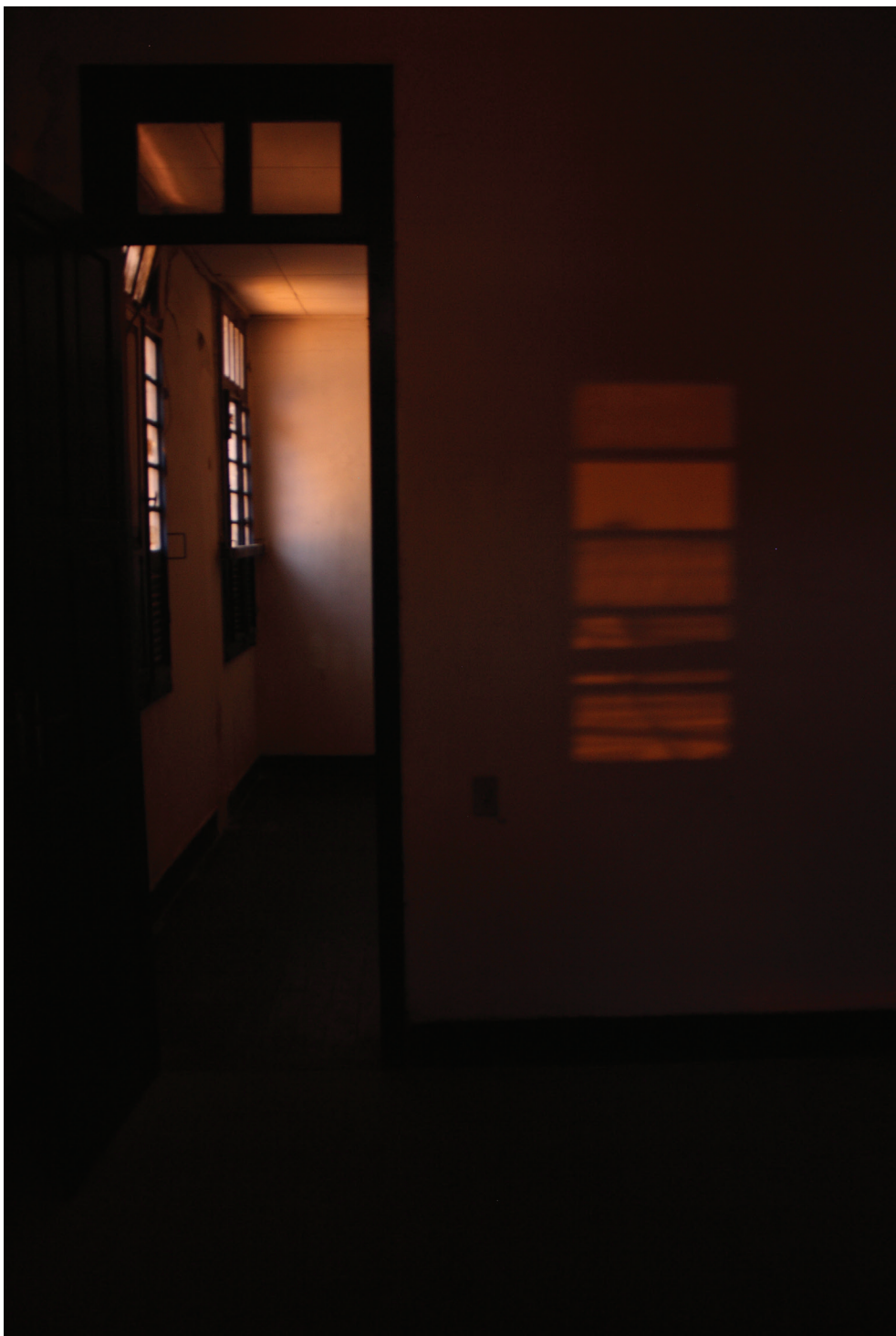


Figura 01: Julio Tigre, Presença, Projeto Inquilino 3ª edição, Vitória, março de 2011. (imagem cedida pelo autor)

rem se libertar de toda experiência (BENJAMIN, 1955, p. 118), está exatamente fazendo um paralelo à experiência do entretenimento, enquanto Julio nos proporciona o inverso quando nos faz presenciar criticamente o espaço, pensar a nossa própria presença corpórea no mundo a partir da arte.

O registro do museu.

“Mesmo em sua reprodução mais perfeita um elemento está ausente: o aqui e o agora da obra de arte” (BENJAMIN, 1955. p. 181)

Benjamin problematiza a reprodução do museu em 1955, com a substituição da gravura pela fotografia com a finalidade de construção da memória desses acertos e das obras, numa tentativa de eternizar essa arte. Se a reprodução não contém todos os elementos constitutivos da obra, algo se perde (SOULAGES, 2010. P. 319). A fotografia não é um meio neutro, como se pensava em seus primórdios.

Vários artistas compreendem esse ciclo, como é o caso do André Malraux, que expõe essa condição do acesso apenas “a história do que é fotografável”. Uma grande escultura passa a ter a mesma dimensão que uma pintura, e ambas estão comparadas por superfícies bidimensionais.

Qualquer obra de arte passível de ser fotografada pode tomar assento no supermuseu de Malraux. Mas a fotografia não assegura somente que uma diversidade de objetos, fragmentos de objetos e detalhes de objetos tenha acesso ao museu; ao reduzir a heterogeneidade agora ainda mais ampla a uma única e perfeita similitude, ela assume o papel também de instrumento organizador. Através de reprodução fotográfica, um camafeu é posto ao lado da página onde aparece um relevo feito em superfície redonda; um detalhe de um Rubens em Antuérpia é comparado ao de um Michelangelo em Roma (CRIMP, 2005, p. 50.)

Em continuidade à essas problematizações do próprio modernismo da necessidade da materialidade da obra é que as “performances” e os “happenings” vão acontecer, nessa tentativa de trazer o efêmero, ou algo que não pudesse ser capturado.

Quando nos encontramos com um livro ou um obra de arte, esse encontro permite um bloco de sensações. Mas ao longo de uma pesquisa percebemos como o registro de uma obra não nos dá informação suficiente para o entendimento da ampla experiência das obras de arte contemporâneas.

Quando há registro, há perda, no entanto, como guardar esse acontecimento? E mais, o que fazer com esse acervo construído e em constante crescimento?

O melhor registro do trabalho de Júlio Tigre, não conseguirá alcançar a *presentidade*⁴ da obra. Se por um lado, o registro da obra não alcança a presença da obra, possibilita amadurecimento global dos artistas, pois traz a história da arte⁵ para o mesmo nível virtual.

O registro é um grande aliado da pesquisa acadêmica, já que amplifica o amadurecimento da sociedade produzindo fonte confiável de referência, ao passo que coloca o trabalho em acesso direto com o mundo.

Quando uma obra de arte é reproduzida perde-se o aqui e agora, a experiência com o acontecimento e o controle sobre a imagem. Essa distorção,⁶ que John Berger comenta em “Modos de ver”, é o ponto de vista fixo sobre uma obra.

No processo de digitalização dos acervos, as instituições priorizam algumas características e anulam outras. Além disso, o visitante também faz parte dessa disseminação com suas

4 FRIED, Michael. Arte e objetividade, Revista Artforum, 1967.

5 CRIMP, Douglas. Sobre as ruínas do museu, p. 91.

6 BERGUER, John. Modos de Ver. 1994

distorções de amator, aumentando ainda mais, a perda do controle da imagem reproduzida.

Ora, parece que uma das relações fundamentais que a fotografia pode manter com as artes contemporâneas é o registro. Coloca-se um problema: em sua relação de registro com as artes contemporâneas a fotografia será somente um meio ou poderá se tornar fim? Será um simples instrumento neutro para as artes contemporâneas ou será a condução essencial de sua exibição, de sua comunicação, de seu conhecimento e de sua recepção, ou o que de certa forma, as transforma, ou ainda – a situação seria então totalmente invertida – uma arte que realiza uma obra a partir das artes contemporâneas consideradas então como condição, e mesmo como instrumento? (SOULAGES, 2010, p. 315)

Pois a arte vai passar pela fotografia em algum momento. O que temos são diferentes práticas para exercitar esse processo de seleção. Se hoje *Fonte*⁷ pode ser acessada com apenas um clique sem perder a intenção do autor, é porque uma câmera foi capaz de reproduzir sua ideia em imagem.

Segundo Horn (HORN, 2014, p.03.), com os *ready-made*, Marcel Duchamp introduz na arte o princípio de seleção registro. O que aproxima da fotografia enquanto os dois têm em comum tratar as coisas como materiais, e se diferem no seu modo de ação sobre elas. A fotografia copia, já que não utiliza o objeto em si como resultado e sim o reflexo de sua luz.

Os *ready-made* partem, como a fotografia de coisas completamente feitas e com uma função específica. Para convertê-las em arte acontece um duplo processo, como na fotografia: a seleção, feita pelo artista e o registro feito pela instituição

que acolherá a obra. (HORN, 2014, p.03.)

Toda obra é seleção, seja ela fotográfica ou não. Outro artista que expõe esse processo de reprodução, e a “não presença” no trabalho, é Robert Smithson em seus sítios específicos a obra acontece na natureza, fora do museu, mas o acesso a ela se dá através do registro fotográfico.

Em *Spiral Jetty* a maior parte do público é virtual. Pouco sabemos sobre espectadores que tiveram a experiência do píer construído no lago em Otah, mas as intenções do artista estão claras e podem ser acessadas através da imagem da obra, e hoje até pelo Google Earth:

Dessa maneira, a arte conceitual faz questão de igualar a fotografia a qualquer outra parte do processo do artista. Nesse sentido, ela é tratada como um acessório⁸. Esses movimentos possibilitam o acesso da fotografia ao campo da arte, mas raramente sozinha. Geralmente com outros elementos não fotográficos, como mapas, textos, esquemas e objetos.

Joseph Kosuth, com *Uma* e três cadeiras, aponta a camada entre o registro e objeto. O conceitualismo usa a fotografia como parte do processo da obra, mas não é a obra em si. Assim como as “performances” e os “happenings”.

Almerinda Lopes clareia o pensamento nesse sentido, quando observa trabalhos que a partir da década de 1960 “iriam modificar a hierarquia tradicionalmente aceita entre fotografia e arte”. Trabalhos como a arte corporal, a *land art*, e a arte conceitual abriram as portas das galerias e dos museus à fotografia.

Fotografia enquanto registro de obras que eram mais produzidas para serem mostradas do espaço dos museus, mas sim de obras in situ, em site specific, produzidas para o mundo, para espaços

7DUCHAMP, Marcel. 1914.

8ROUILLE, André. 2009. Pág 311.

específicos e muitas vezes de caráter efêmero, e que tinham nesses registros documentais, vendidos então pelas galerias e museus, os únicos comprovantes de que realmente existiram. (LOPES, 2008. p. 05.)

Mais tarde aparece o termo **off site**, que grosso modo é aquilo que se leva da galeria quando se visita de uma exposição, um catálogo por exemplo, ou um folder explicativo da obra. Assim, o trabalho está entre o lado de dentro e o lado de fora da galeria. Crítica ao espaço da galeria, enquanto espaço único de fruição da arte, utilização de espaços públicos, mas é acessado do lado de dentro da galeria, como um anexo, ou uma “nova montagem” para dentro do museu.

A restituição das imagens.

Essa maneira encontrada de revalidar a obra de arte demanda uma produção cultural prévia e mantém o limite institucional da arte. Se por um lado esse artista pensa o espaço público como matéria prima para seu trabalho; por outro a instituição enfraquece o discurso do artista criando apenas uma leitura da obra.

Todo esforço do artista consiste em encontrar uma nova maneira de explorar e de aproveitar essa possibilidade que é o registro para, de novo e a cada vez, fazer da fotografia uma arte do registro ou praticar uma arte com a fotografia como registro. (SOULAGES, 2010. P. 326)

É possível enxergar essa prática no trabalho de Vinicius Guimarães denominado *Cosmocópia*, um processo experimental desenvolvido no Ateliê do coletivo EMBIRA⁹, em 2009. O trabalho

⁹ EMBIRA: coletivo realizado para o Bolsa Atelier em Artes Visuais da SECULT-ES, em 2009, dos artistas Alex Vieira, Julio Tigre, Raphael Araújo e Vinicius Guimarães.

parte de uma folha em branco que é exposta à uma cópia, essa cópia é novamente exposta a uma nova cópia, e assim sucessivamente, até que a última cópia chegue ao preto absoluto. Isso acontece devido ao “erro” da máquina ao fazer esse procedimento, um pequeno ruído se acumula e cria camadas e mais camadas de “ruídos”. Quando Vinicius projeta essas imagens em *loop* em forma de vídeo, cria um filme a partir de seu próprio suporte, e cada parte desse processo passa a ser um frame do processo final. As imagens escaneadas para formato digital em forma de frame, colocadas em sequências e apresentadas ao público. Isso nos remete novamente ao ato mecânico de produção de imagem da era industrial, de produção em larga escala de um mesmo objeto. Mas quando Vinicius registra esse desgaste traz uma certa autenticidade pra esse ato, pois cada máquina vai provocar uma mancha diferente, num lugar diferente da outra.

Soulages (SOULAGES, 2010. p. 317) nos alerta sobre o registro das obras serem o fim da arte, pois toda obra passa pelo processo de registro, e nesse processo a fotografia tem uma posição fundamental. A imagem registro de Vinicius Guimarães sobre seu trabalho, aliado ao seu título, dispensam, descrição:

Em “Museu sem paredes” André Malraux expõe sua compreensão e critica o processo de reprodução das obras. Reporta o nivelamento que acontece às obras de arte quando reproduzidas, e as coloca em pé de igualdade dentro do museu, fazendo-as pertencerem ao mesmo plano bidimensional e abstrato.

Alguns artistas também questionam esse procedimento de “existência” da obra de arte. A artista Louise Lawler usa o mecanismo fotográfico e dialético para produzir arte e fotografia. A artista compreende os papéis do museu e atua nessa borda, como Duchamp. Exalta a seleção,

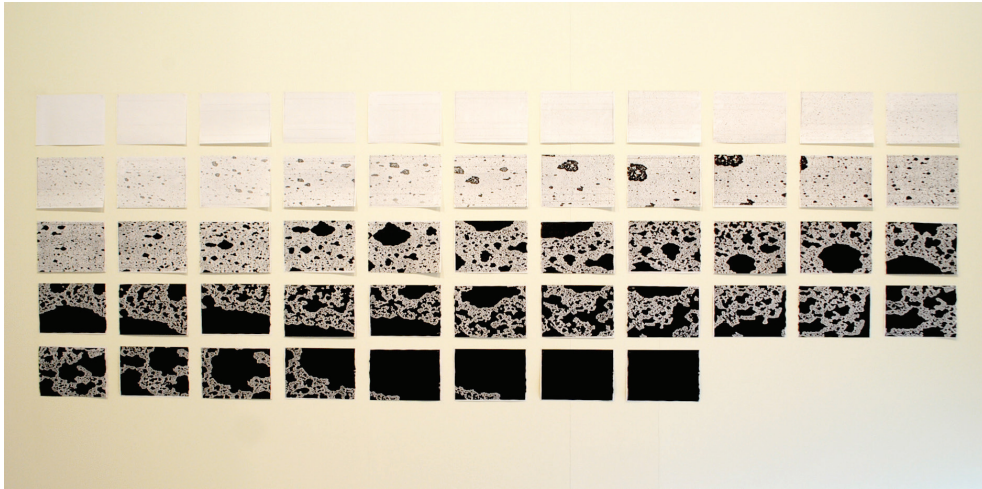


Figura 02: Vinicius Guimarães, *Cosmocópia*, cópia sobre papel, 2010. (imagem cedida pelo artista)

matéria prima da fotografia, como conceito de seu trabalho. Recombina o que é visto usando o próprio museu, o próprio sistema da arte, para validar sua obra.

O registro passa a ser a representação da obra de arte para o museu. E se o primeiro acesso de pesquisa se dá hoje no mundo virtual, passamos a “experenciar” as obras de arte aleatoriamente e guiados pela História da Arte. As performances da década de 60 não se preocupavam com a imagem final, mas ao procurarmos informações sobre qualquer um desses acontecimentos, imediatamente recorreremos às imagens fotográficas, no fim elas é que são acessadas pela grande maioria do público.

O que resta da experiência artística nas instituições de arte é passado. Não no sentido cronológico, mas no sentido de obsolescência ao ritmo acelerado da pós-modernidade, que expande as experiências da galeria de arte, e expande a cada dia seus conceitos e suas formas, e é o artista que atua nessa borda, nessa margem da criação, sempre à caminho de novas descobertas e maneiras de produzir.

Em seu texto “A ruptura com a estética fotoclubista capixaba: a obra de Orlando Rosa

Farya”¹⁰, Almerinda da Silva Lopes ressalta essa fotografia do artista, que desrespeita a proporção original da tela, com cerca de 210 cm x 264 cm, a fotografia mede 300cm x 400 cm. Dessa maneira o artista cria um outro espaço entre os diferentes tempos, da tela, do museu, mostrando o poder do falso entre o espaço real e o espaço virtual.

Fabris (FABRIS. 2006, p. 175) nos mostra ainda a questão problemática da imagem hoje, que nos obriga a rever categorias operacionais, estratégias e funções cognitivas, em virtude de uma mudança conceitual profunda, de “representação” para “apresentação”, e do “simulacro” para a “simulação”.

E nesse lugar de escolha entra a instituição que deve vir para ampliar a obra do artista. Criar esse registro da melhor maneira possível. Algumas instituições tentam apresentar melhor essas simulações, a fim de ampliar a obra, como é o caso do projeto Arte Brasileira Contemporânea¹¹, que fez uma reunião de artistas, com

10 Palestra proferida por Almerinda Lopes no seminário Arte e Fotografia, organizado por Tadeu Chiarelli na ECA USP em 08/10/2008.

11 DUARTE, Paulo Sergio. 2008.

Figura 03:
Orlando da Rosa
Farya, Dejener
com meu pai.
Acervo do artis-
ta, 2005.



textos sobre das obras, vídeos com detalhes e movimentação, circulação, que nos aproximam da escala e do entorno da obra.

Inhotim, Museu de Arte Contemporânea de Brumadinho, nos disponibiliza registros fotográficos e videográficos, além de permitir que o que o visitante do museu participe da disseminação da obra quando permite que o visitante fotografe o museu e as exposições, e instrui seu público a fotografar sem flash quando necessário.

Outro caso muito interessante pode ser visto no documentário sobre “O artista é presente”, de Marina Abramovic, desenvolvido pelo Moma – Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, onde conseguimos ver parte da simulação da obra sem perder o conceito da artista. Conseguimos acompanhar toda a preparação da artista, suas técnicas corporais, seus traumas. Há uma narrativa clara. E ao meu ver essa é a questão da

fotografia contemporânea, a tomada de posição a partir do suporte, que já foi questionado e reafirmado sua necessidade desde os primeiros movimentos modernos.

De certa maneira Lawler, Vinicius e Lando se apropriam dos dispositivos da fotografia para apresentar uma tomada de posição em relação ao aparelho, conscientes de suas condições de operadores. Seus registros multiplicam o entendimento da obra, e não perdemos conceito e conteúdo nos seus trabalhos.

Quando Crimp defende a restauração da aura vê na subjetividade a potência dos trabalhos de arte. Que ora acontecem em um suporte, ora em outro, e muitos na fotografia. Colocando no mesmo nível todo processo que exija uma escolha do artista, que é hoje um grande coletor de inspirações, no qual a fotografia está colocada. O que se apresenta é uma dinâmica de combinações e alargamento da poética da imagem.

Referências

ABRAMOVIC, Marina. <<http://marinafilm.com>> acesso em 23 de agosto de 2017.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura** / Walter Benjamin; tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. – 7. Ed. – São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v.1)

BERGUER, John. **Modos de Ver**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2000.

BRITO, Ronaldo. **O moderno e o Contemporâneo, (o novo e o outro novo)**, Arte Brasileira Contemporânea – Caderno de Textos 1, Funarte, Rio de Janeiro, 1980.

CLARK, Lygia. **A propósito da magia dos objetos**, 1965. On: <<http://www.lygiaclark.org.br>> acesso 08 de setembro de 2014.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu** / Douglas Crimp; fotos Louise Lawer ; tradução Fernando Santos ; revisão da tradução Aníbal Mari. – São Paulo: Martins Fontes, 2005. – (Coleção A)

DUARTE, Paulo Sergio. 2008. **Arte brasileira contemporânea: um prelúdio** / [curadoria, textos, seleção de artistas e obras, edição de conteúdo, bibliografia] Paulo Sergio Duarte; [projeto, coordenação e edição Silvia Roesler; versão para o inglês Steve Yolen e Peter Warner]. – Rio de Janeiro: Eilvia Roesler Edições de Arte, 2008.

FABRIS, Annateresa, KERN, Maria Lucia Bastos. **Imagem e Conhecimento**. São Paulo, Editora de São Paulo, 2006.

FARYA, Orlando da Rosa. <<http://www.matiastrotas.com.br/portfolio-items/orlando-da-rosa-farya/>> acesso em 23 de agosto de 2017.

FRIED, Michael. **Arte e Objetividade**, Artforum, Nova York, 1967.

GUIMARÃES, Vinicius.

<[\[ject/cosmocopia/\]\(#\)> acesso em 21 de dezembro de 2017.](http://www.viniciusguimaraes.com.br/pro-</p></div><div data-bbox=)

HORN, Evelyse. **Fotografia-Expressão: a fotografia entre o documental e arte contemporânea**. On: <<http://www.poscom.ufc.br>> acesso em 09 de janeiro de 2017.

LOPES, Almerinda. **A ruptura com a estética fotoclubista capixaba: a obra de Orlando Rosa Farya**. Palestra proferida por Almerinda Lopes no seminário Arte e Fotografia, organizado por Tadeu Chiarelli na ECA USP em 08/10/2008.

TIGRE, Julio. <<http://www.matiastrotas.com.br/portfolio-items/julio-tigre-3/>> acesso em 23 de agosto de 2017.

TIGRE, Julio. <<https://www.flickr.com/people/juliotigre/>> acesso em 20 dezembro de 2017.

INHOTIM. <<http://www.inhotim.org.br>> acesso em 23 de agosto de 2017.

ROUILÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea** / André Rouillé; tradução Constança Egrejas. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SMITHSON, Robert. <<https://www.robertsmithson.com>> acesso em 23 de agosto de 2017

SOULAGES, François. **O Registro em Estética da fotografia: perda e permanência** / François Soulages; tradução de Iraci D. Poleti e Regina Salgado Campos. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

Ignez Capovilla

Artista, pesquisadora da fotografia, mestranda em Estudos em História, Teoria e Crítica da Arte na UFES, professora no Curso Superior de Fotografia na Universidade da Vila Velha, ES, graduada em Artes Visuais (Ufes) e Fotografia (UVV). Participa de exposições coletivas desde 2006, seus últimos trabalhos foram exibidos em “Desdobrando Imagens”, mos-

tra internacional do Besides the Screen, GAP, UFES, 2017, "Transitoriedade", Maes, Vitória, 2017 e "Imagem-passageiro : dinâmicas da fotografia em contexto de viagem", no Centro Cultural Sesc Gloria, em 2016. Em 2014 iniciou o processo de Registro do Acervo da Galeria de Arte Espaço Universitário, na Ufes, que apontou caminhos para sua atual pesquisa que reflete a experiência estética provocada da fotografia.

RETRATO OFICIAL: MANIPULAÇÃO E MATERIALIDADE DA IMAGEM FOTOGRÁFICA

TÍTULO EM ESPANHOL

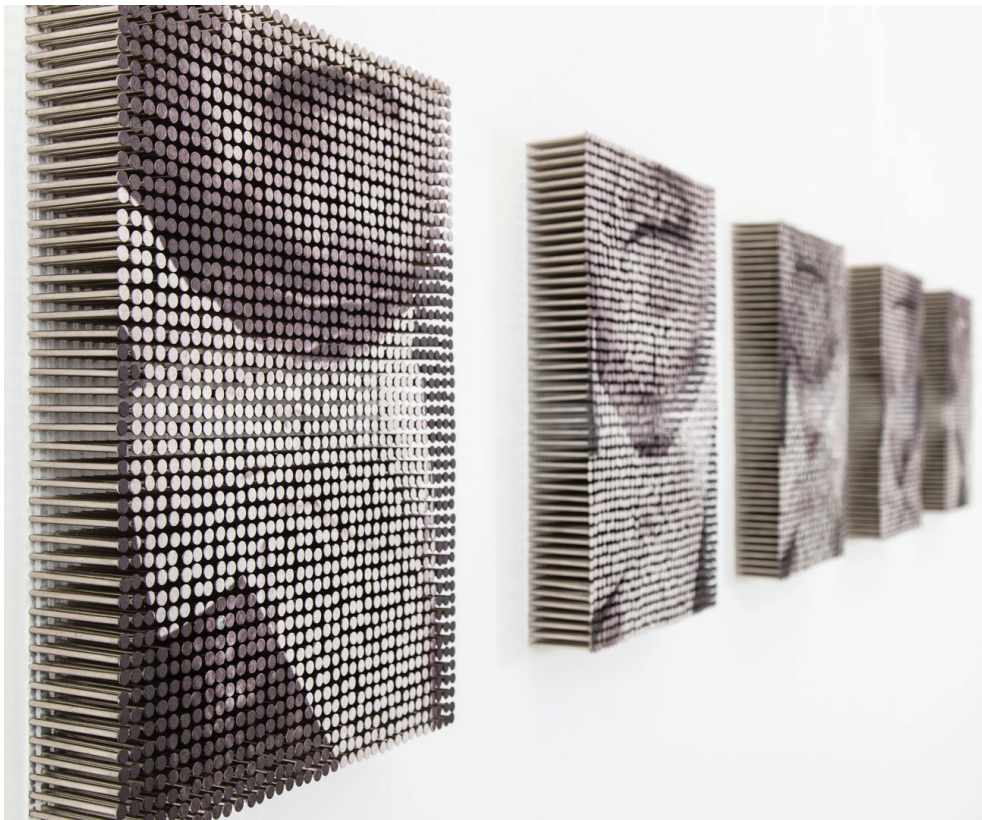
Rafael Pagatini
DAV-UFES

Resumo: O presente artigo discute o processo de criação da produção artística Retrato Oficial. O trabalho apresenta o detalhe das bocas dos presidentes militares (1964-1985) impressas sobre pregos de aço cravados na parede do espaço expositivo. O artigo analisa o uso da imagem oficial do governo militar como matéria para a criação artística. Investiga os retratos dos presidentes brasileiros para identificar a constituição do pensamento em torno da imagem, a fim de promover a desconstrução da ideia de oficialidade das fotografias dos chefes de estado no período. Dessa forma, busca refletir sobre os usos da imagem para a reconstrução de narrativas históricas e os conflitos existentes no processo de representação.

Palavras-chave: Retrato oficial, governo militar, desconstrução, oficialidade, narrativas, representação .

Resumen: El presente artículo discute el proceso de creación de la producción artística Retrato Oficial. El trabajo presenta en detalle las bocas de los presidentes militares (1964-1985) impresas sobre clavos de acero clavados en la pared del espacio expositivo. El artículo analiza el uso de la imagen oficial del gobierno militar como materia para la creación artística. Investiga los retratos de los presidentes brasileños para identificar, a través de la iconografía, la constitución del pensamiento en torno a la imagen, a fin de promover la desconstrucción de la idea de oficialidad de las fotografías de los jefes de estado en el período. De esta manera, busca reflexionar sobre los usos de la imagen para la reconstrucción de narrativas históricas y los conflictos existentes en el proceso de representación .

Palavras-Clave Official portrait, military government, deconstruction, officialdom, narratives, representation.



A fotografia oficial de um chefe de estado é o resultado de construções de visibilidade, jogos de poder, manipulações, maquinações, intrigas e formas de se criar uma imagem, de se forjar a suposta legalidade de um governo, ou seja, apresenta a representação da ideologia do governo de exceção brasileiro (1964-1985). As ligações entre militares e civis ao longo do regime que governou o país por 21 anos se estabeleceram como uma aliança, a qual administrou e construiu as bases do Brasil contemporâneo. Dessa forma, a partir da problematização do tipo fotográfico presidencial no Brasil, o presente artigo propõe uma reflexão sobre o processo de desenvolvimento da produção artística *Retrato Oficial*, a partir das escolhas realizadas ao longo do processo de criação. O artigo parte

do processo de análise das imagens e os procedimentos de apropriação, manipulação, impressão, bem como a instalação do trabalho no espaço expositivo para refletir sobre a relação entre memória e representação.

Retrato Oficial: a suposta oficialidade

O processo de pesquisa do trabalho *Retrato Oficial* partiu da análise sobre a construção de imagens, as formas pelas quais elas materializam discursos e relações sociais como elementos do próprio pensamento artístico. Para isso foram utilizadas para a investigação as fotografias oficiais do governo militar brasileiro (1964-1985). Dessa forma, a pesquisa se baseou na investigação iconográfica com o objetivo de indicar os ecos que essas imagens ainda repercu-

tem na atualidade. Nesse contexto, os retratos dos presidentes brasileiros são resultados de processos de construção ideológica, de formas de visibilidade que indicam um pensamento que se materializa e denota as relações de poder e conflitos dentro do estado brasileiro.

O desenvolvimento da imagem pública do chefe de estado ao longo do regime militar apresenta também o imaginário relacionado ao presidente. Ela oferece a visualidade fotográfica que contrasta com a tradição do retrato oficial, anteriormente utilizada pelos chefes de estado. Ao longo do período republicano, desde a República Velha até a atualidade, as fotografias presidenciais seguem uma lógica compositiva e temática do retrato que atravessa as décadas e que compõe um tipo fotográfico presidencial. O predomínio do masculino, a pose ereta, a face voltada para frente da objetiva ou ainda de três quartos indicam uma tipologia que permeou o imaginário de gerações de fotógrafos do governo. A partir da reflexão de Marion Gautreau¹ sobre o tipo fotográfico presidencial no México, podemos identificar duas tipologias fotográficas nos retratos dos presidentes brasileiros: o tipo fotográfico político, constante na imagem do homem civil usando terno e gravata ou roupa de gala; e o tipo fotográfico militar, no qual a farda é ostentada como emblema da ligação e reverência às forças armadas. Nos retratos da galeria de presidentes, no Palácio do Planalto, em Brasília, pode-se observar que todos que possuíam patentes militares e que assumiram o poder anteriormente a 64, vestiram a farda militar ao posarem para a fotografia oficial do governo. Como exemplo podemos indicar os retratos de Manoel Deodoro da Fonseca (1889-

1891), Floriano Vieira Peixoto (1891-1894), Hermes Rodrigues da Fonseca (1910-1914) e Eurico Gaspar Dutra (1946-1951).

Essas duas tipologias levam à contradição da representação dos generais brasileiros ao longo do regime, justamente pelo predomínio da presença do tipo fotográfico político de 1964 a 1985. Chama a atenção a ausência da farda, justamente no período comandado por militares: Castelo Branco (1964-1967), Artur da Costa e Silva (1967-1969), Emilio Garrastazu Médici (1969-1974), Ernesto Geisel (1974-1979) e João Baptista Figueiredo (1979-1985). Esse fato merece destaque, tendo em vista que o uniforme se estrutura como elemento importante dentro do imaginário militar, ele apresenta a união do coletivo e sua importância dentro do espírito da organização, da qual o então presidente fazia parte. Diferentemente de outros países latino-americanos, nos quais os militares apresentavam-se com a farda nas fotografias oficiais de seus governos, como por exemplo, Augusto Pinochet no Chile, no Brasil ela foi subtraída, como estratégia na tentativa de dar ares de legalidade ao governo de exceção.

Os mandatários do período de 1964-1979 vestiram ternos de gala em seus retratos, o que sugeria associação com a tradição do retrato, enquanto o último, Figueiredo, reintroduz o terno e gravata, o que contrasta com os demais e promove a criação de uma visualidade mais moderna relacionada ao imaginário presidencial. No entanto, a construção da imagem de Figueiredo representa a tentativa de criar o emblema de um governo de transição, de abertura política, o que é ressaltado pela ausência do óculos e o sorriso mais amplo e mais arrojado que os demais, como afirma o autor da fotografia, Roberto Stuckert: “Já era o momento de abertura do país para a democracia, mas os óculos eram pe-

¹ Marion Gautreau, “Militar o político: la imagen del presidente durante la Revolución”, disponível em <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/historias/article/view/2251/2172>, acessado em 22/10/2017.

sados demais para passar isso para o público”².

A ausência da farda apresenta o pensamento autoritário e reacionário que floresceu e promoveu a tentativa de dar uma suposta oficialidade ao regime instaurado, após um golpe de estado que retirou do exercício do mandato o então presidente João Goulart em 1964. Essa constatação expõe a relação entre civis-militares na imagem do poder e fomenta o debate sobre a prática política do Brasil, principalmente tendo em vista o uso da força pela estrutura que gestou e estruturou o golpe militar, mas igualmente pelo corpo institucional tanto do congresso brasileiro, quanto do poder judiciário. Assim, podemos definir que essas fotografias apresentam os presidentes como uma força que promoveu um golpe não apenas militar, mas também institucional, que se aproxima da definição proposta por Heiji Tanaka³ ao abordar os acontecimentos de 1964 e a relação entre políticos e militares, do golpismo como prática política no Brasil. Essa prática teria se perpetuado através da articulação da elite brasileira com as forças armadas, fato que, nesse contexto, se expressa nos retratos dos militares posando com roupas de civis. Cabe destacar que essa aproximação incorporou, igualmente e de forma orgânica, grande parte do empresariado brasileiro que, juntamente com o capital internacional, se beneficiaram com as políticas econômicas implantadas pelos militares⁴. Capital privado que provinha principalmente da influência americana no Brasil, como fica evidente no apoio do governo americano.

2 Entrevista com o fotógrafo disponível em: <http://gq.globo.com/Prazeres/Poder/noticia/2014/05/todos-os-retratos-da-presidencia.html>, acessado em 22/10/2017.

3 Heiji Tanaka, “De Vargas ao Militarismo: o golpismo como prática política”, *Akrópolis*, Revista de Ciências Humanas da Unipar, 2005, disponível em <http://revistas.unipar.br/index.php/akropolis/article/view/457>, acessado em 22/10/2017.

4 René Armand Dreifuss, *1964: A conquista do Estado*, Petrópolis, Vozes, 1981, 899p.

Embora o contexto conservador tenha prevalecido, as imagens dos retratos ainda ecoam na atualidade, seja por um contexto político conservador que ascendeu ao poder, seja pelo desconhecimento da dimensão da participação civil no governo militar. Apenas em 2014 a Comissão Nacional da Verdade⁵ publicou um relatório ainda inconcluso no qual apresenta indicações das relações de empresários e políticos envolvidos com o governo de exceção, bem como crimes cometidos por eles. Assim nos parece uma possibilidade de reação o questionamento de organizações sociais que, tendo em vista da proximidade do debate e as possíveis consequências, em 2017, promoveram uma ação civil pública que pede a retirada dos retratos dos presidentes militares da galeria presidencial no Palácio do Planalto, por danos à memória nacional, à honra e à dignidade de grupos sociais e ao patrimônio brasileiro. A ação judicial⁶ solicita a retirada de todas as honrarias e a suspensão do processo de ascensão ao poder dos generais. Ela se baseia na sessão de 2013 do congresso brasileiro, que declarou nula a sessão de 1964 que afastou o então presidente João Goulart e deu início ao golpe militar. A ação civil pública demonstra mais do que apenas o interesse de um grupo em reescrever a história; ela nos indica que existe algo latente nessas imagens, as quais atravessam a história e nos mostram que a construção do pensamento relacionado às imagens à própria história do regime militar brasileiro ainda está em disputa. O passado é apresentado a partir da forma pela qual é observado pelo presente. Essa construção constante nos permite perceber a instabilidade da memória coletiva, principalmente quando ela envolve os espaços públicos construídos como espaços de rememoração.

5 Comissão Nacional da Verdade. <http://www.cnv.gov.br/>

6 Link da ação judicial: <https://www.poder360.com.br/wp-content/uploads/2017/08/ACP.pdf>, acessado em 22/10/2017.



A fotografia como reconstrução da história

As cinco fotografias apresentadas acima e registradas entre 1964-85 foram utilizadas como matéria para a construção do trabalho *Retrato Oficial* pelos conflitos latentes que manifestam e atualizam o debate sobre a violência no Brasil. Esse fato pode ser observado através da referência ao processo de vinculação da relação civil-militar ao semblante austero, no qual as bocas fechadas e semiabertas dos militares se associam à própria representação da condição histórica do período. Os relatos esparsos e o pouco debate manifestam o silêncio como característico do período militar e que reverbera na imagem das bocas. A autoridade da lei marcial silencia e persegue ideias e ideologias, leva à paranoia, à tortura, ao medo e à prisão. Nessa situação, o relato de José Roberto Salinas que descreve sessões de tortura no livro *Retrato Calado* oferece a imagem do retrato do regime na representação das bocas fechadas como elemento compositivo que ecoa nos retratos oficiais. Salinas narra o drama psicológico de ser torturado, a paranoia criada, a convivência com a injustiça e o silenciamento. Por meio de seu texto, o autor busca uma “anistia ampla, geral e irrestrita” que, no contexto brasileiro, promoveu o desconhecimento de parte da história e memória do período.

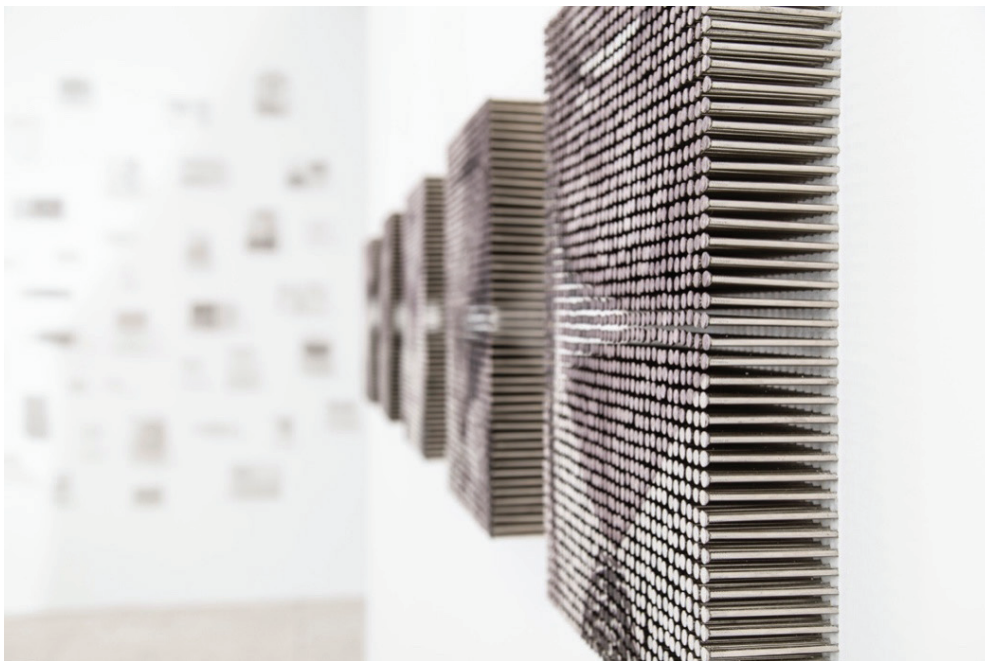
A única coisa que sou capaz de dizer no momento é que se as escrevo – as memórias – é

para dar a mim mesmo, conceder-me em benefício próprio, uma “anistia ampla, geral e irrestrita”, já que ninguém me concede. Por que não? Quem impede? Uso deste espaço para não deixar que tudo se perca, se evapore. E continuo dizendo dessa forma canhestra e imprecisa, infiel e abstrata. O fato é que tudo mudou, que era o mundo antes, o meu, bem diferente. E tudo vai ficar por isso mesmo? Eles torturaram, mataram, destruíram, tripudiaram, achincalharam, humilharam e continuam aí, juízes finais, são eles que decidem o que é certo ou errado, o que é bom ou mau.⁷

A partir dos retratos foram selecionados detalhes das bocas com o objetivo de promover a representação do poder oficial desenvolvido pelo próprio estado. Desse modo, a pesquisa partiu da análise da imagem e suas possibilidades de manipulação. O silenciamento do retrato oficial e a perseguição de ideias e ideologias presentes no texto de Salinas apresentam a fala como instrumento de controle e nos mostram como os retratos oficiais dos militares carregam a visibilidade do poder, presente até a atualidade.

Neste contexto, a fotografia se constitui como possibilidade de problematizar a ideia de oficialidade das imagens. Ela se torna matéria para ser remodelada, reenquadrada, manipulada, com o objetivo de apresentar uma história latente no espírito de cada período histórico. Ademais, as

⁷ José Roberto Salinas, *Retrato Oficial*, São Paulo, Cosac Naify, 2012, 136p., p. 80.



bocas fechadas sugerem a violência institucional presente na constituição do estado militar “camuflado com a farda civil”.

A fotografia se coagula no metal para potencializar as características presentes na construção do pensamento em torno da imagem. Neste cenário, *Retrato Oficial* busca no gesto forte do prego forjado em aço entrando na parede do espaço expositivo a referência a violência através das mais de 9000 marteladas. O aço, como elemento que não contamina e não deixa contaminar, manifesta uma pureza e assepsia, ideais presentes no pensamento de modernização econômico brasileiro. É o aço das construções e edificações, o aço do minério de ferro e dos sonhos nacionalistas que povoaram o imaginário dos anos 70 e da euforia no Milagre Brasileiro. Dessa forma, os pregos aguçam a interação do espectador com a obra, ao constituírem a superfície irregular que recebe as imagens, ao mesmo tempo em que criam uma tridimensionalidade ao sair da parede e criar o volume. Vis-

tos de lado, mostram a sua força e conjunto.

Além disso, à medida que o público se posiciona em frente ao trabalho, a fotografia é ressaltada. As imagens são vistas frontalmente e quanto maior a distância, mais a referência fotográfica é salientada. Esse processo reforça a relação entre perda e permanência da referência da imagem fotográfica dos retratos oficiais dos presidentes militares. Quanto mais distantes do olhar do observador, melhor é a observação dos detalhes da boca e do colarinho. A aproximação do público com o trabalho realça as camadas de cores que flutuam entre o branco, o preto e o violeta. Dessa forma, a fotografia entra num processo de sublimação, passando do estado etéreo da imagem para a uma materialização no aço. Nesse processo de ressignificação da imagem fotográfica, remodelamos o tempo e o estendemos à infindáveis possibilidades de reconstrução do próprio instante de captura da imagem. É importante ressaltar ainda que não é apenas a imagem que se remodela, mas a

própria conjuntura política-história que é incorporada à fotografia. Esse lastro histórico ativa possibilidades de percepção sobre a fotografia e mecanismos críticos sobre a construção do retrato e da própria oficialidade. Desse modo, ocorre um processo de “instabilização” do suporte fotográfico no qual tudo se torna ruína, de forma que a autoridade reforçada pela materialidade também se torna fugaz, inconstante, mutável, possibilitando assim uma nova forma de olhar sobre a imagem e, conseqüentemente, sobre a história.

O processo de impressão das bocas gera um ruído que transforma a imagem em outra. Neste processo, a fotografia sobre os pregos se associa à constituição histórica da gravura como processo de reprodução de imagens. Como código numérico, a fotografia digitalizada se materializa através de impressão UV ao promover a impregnação da imagem na superfície do metal. A luz UV seca o pigmento em frações de segundo e faz a união entre a fugacidade do re-

trato em pó e os pregos. O ruído transforma a imagem, gera uma nova relação cromática e faz com que a transposição do fotográfico para um novo suporte potencialize a própria condição do retrato e seu aspecto fantasmático inerente à condição da fotografia como um vestígio do referente. Dessa forma, a transposição se associa à tradução, pela produção de uma nova imagem a partir daquela já existente, sendo que a perda de alguns elementos da referência original se associa à própria restrição técnica, no caso da impressora, com seus limites de cores e qualidades de impressão. O “original” não existe, mas sim uma nova forma de construção da própria imagem. O processo de digitalização dos retratos já aponta possíveis mudanças, pois a luz permeia todo o processo desde o instante em que o fotógrafo mede a luminosidade do ambiente, arranja a cena com as roupas, a faixa presidencial, o semblante dos generais e aperta o botão do disparador, até a impressão e secagem por meio da luz UV. Em *Retrato Ofi-*



cial, a luz que forma a fotografia se estrutura como a constituição da própria imagem; ela é o passado que se revela, reatualiza, reinscreve, e se materializa no olhar do observador quando esse percebe as nuances do trabalho ao se aproximar ou se distanciar da obra. Assim, a luz escreve a história justamente por se constituir como passado, memória de um instante de captação fotográfica que é reconfigurada e retrabalhada. Nesse contexto, a perda não é apenas do instante de captação⁸, mas um conjunto de perdas que passam, seja da própria consciência histórica, seja do vão entre os pregos, os quais fazem com que parte da imagem escoe e acentue a relação entre ausência e presença. Desse modo, o procedimento de perda envolve todo o trabalho, ao mesmo tempo em que promove a construção de outra imagem a partir de uma suposta oficialidade.

Em conclusão, cabe destacar que *Retrato Oficial* busca, através do estudo das imagens, refletir sobre a elaboração da representação do chefe de estado e sobre as questões que permeiam a construção do retrato. As imagens apropriadas revelam uma latência em sua percepção na atualidade, indicam assim conflitos existentes na constituição da narrativa histórica sobre o período militar e o quanto as discussões sobre o tema ainda reverberam na contemporaneidade. Assim, a fotografia do retrato presidencial ao ser utilizada como matéria para a construção de um trabalho de arte evoca discussões e debates que povoam o imaginário em torno da imagem. A arte, nesse contexto, possibilita a ressignificação da visualidade relacionada à construção imagética do governo de exceção, ao mesmo tempo em que atualiza o debate e apresenta como as narrativas sobre aconteci-

mentos marcantes da memória nacional ainda estão em disputa.

Rafael Pagatini

É mestre em Artes Visuais pela UFRGS e doutorando no PPGArtes, da Unicamp. É artista visual, pesquisador e professor do Departamento de Artes Visuais da Ufes. Trabalha principalmente com procedimentos associados a gravura, a fotografia e a instalação. Sua produção recente se caracteriza pela crítica da sociedade contemporânea, através da investigação das relações entre a arte, a memória e o política. Realizou exposições individuais e coletivas, tais como *Fissuras*, Paço das Artes, 2016; *Conversas com a Paisagem*, João Pessoa, PB, 2014; *Rumos Itaú Cultural*, 2013; *Em Suspensão*, Santander Cultural, 2012; Possui obras em coleções públicas e privadas. Recebeu o Prêmio Energi-sa Artes Visuais, Bolsa Estímulo a Produção em Artes Visuais, FUNARTE, Bolsa Iberê Camargo - Ateliê de gravura e V Prêmio Açorianos de Artes Plásticas.

⁸ François Soulages, *Estética da Fotografia, Perda e Permanência*, São Paulo, Senac, 2010, 384p.

RESERVATÓRIO DE MEMÓRIAS: IMAGENS ENCONTRADAS E INCORPORADAS EM UMA PRÁTICA CONTEXTUAL

MEMORY POOL: FOUND PICTURES EMBEDDED IN A CONTEXTUAL PRACTICE

Miro Soares
DAV-UFES

Resumo: Este texto procura investigar o uso da fotografia vernacular como parte integrante de uma de minhas séries fotográficas. Interessa saber, no caso de uma criação artística baseada no contexto, isto é, fundada mais nos estímulos do lugar do que em uma ideia predeterminada, como um local particular – entre tantos outros – interpela o olhar e se torna o objeto de uma foto ou uma série de fotos. Interessa também saber qual é o status das imagens encontradas, entre passado e presente, enquanto objetos deslocados no interior do quadro de outra representação.

Palavras-chave: fotografia vernacular; série fotográfica; criação artística.

Abstract: *This paper investigates the use of vernacular photography as an integral part of one of my photographic series. It examines the genre of context-based artistic creation as a practice underpinned on responses to local stimuli rather than predefined projects, and seeks to understand how a particular place might appeal to the gaze and become the subject of a picture or a series thereof. Moreover, it speculates about the status of the found pictures, suspended between past and present, as objects displaced into the frame of another representation.*

Keywords: vernacular photography; photographic series; artistic creation.

Figuras 1, 2, 3, 4 e 5: Miro Soares, *Memory Pool* (Reservatório de Memórias, 2016)



Observar, compreender, registrar, extrair, coletar, jogar com o lugar

Memory Pool (Reservatório de Memórias, 2016) é uma série fotográfica que, a partir de uma prática contextual e da utilização de imagens encontradas, lida com a memória de uma cidade na Letônia e suas transformações após o fim do regime soviético. As imagens mostram uma piscina ao ar livre, abandonada, dentro da qual são vistos submersos portas, janelas e objetos pessoais. As imagens mostram também o resultado de um gesto: fotos e cartões postais espalhados no interior da piscina.

Este trabalho foi realizado como parte de uma residência artística proposta pelo Centro de Arte Mark Rothko na cidade de Daugavpils, terra natal do pintor reconhecido entre os representantes do expressionismo abstrato americano. Durante uma semana, dez artistas deviam criar uma série fotográfica inédita. Não havia nenhuma imposição de regra ou temática.

A especificidade do trabalho em residência é

frequentemente no sentido de apresentar obras inéditas a partir da criação no local. Trata-se então de praticar o espaço, de transformar a experiência do lugar em formas artísticas. A experiência do mundo, aquela que segundo Maurice Merleau-Ponty “[...] recomeça para mim a cada manhã assim que abro os olhos [...]”¹, se torna o próprio objeto da criação. A imersão, a exploração e a sensibilidade do olhar são fundamentais para traduzir o contexto geográfico e cultural do lugar. Um elemento importante é adicionado a este processo: o caráter fortuito e aleatório que participa da criação no local. Toda prática artística baseada no princípio de trabalhar a partir dos estímulos do lugar está inevitavelmente sujeita às circunstâncias. A experimentação e o acaso vão completar, fazer emergir ou problematizar os elementos geográficos e culturais que podem ser trabalhados de maneira mais

¹ Do original: « [...] recommence pour moi chaque matin dès que j'ouvre les yeux [...] ». Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 56. Tradução do autor.



consciente ou controlada.

A postura de trabalhar em deslocamento (no exterior, em uma cidade que não conhecemos), e em contexto (sem uma ideia predeterminada) favorece naturalmente a experiência direta do lugar e coloca o artista em um estado de espírito modificado. Ela favorece a condição criativa de que fala Vilém Flusser em seu ensaio *Exil und Kreativität* (*Exílio e criatividade*, 1983). Neste ensaio, Flusser aborda a situação do exílio ao mesmo tempo como um desafio e uma motivação para a atividade criativa. Apesar do fato de que aqui não tratamos exatamente da condição do exílio, podemos ainda assim tomar emprestado esse pensamento no contexto da mobilidade voluntária. Flusser considera que o exílio obriga o indivíduo a estar em um constante exercício criativo, mesmo nas tarefas mais simples da vida cotidiana. Segundo o filósofo, o hábito é como um cobertor que encobre a realidade das coisas. Quando removemos o cobertor, tudo se torna então “[...] incomum, monstruoso, no

verdadeiro sentido da palavra perturbador²”. É justamente nessa condição que há espaço para descobertas. O trabalho em deslocamento e em contexto favorece igualmente o surgimento de novas formas, frequentemente abertas, que vão além das narrativas tradicionais e incorporam características de imprecisão, de incerteza e de desequilíbrio.

A imagem de um tempo

Frequentemente o processo de criação em contexto começa com a observação do lugar. Quando da chegada, percebemos suas características físicas e como os elementos e as pessoas se comportam neste universo. Pouco a pouco, adquirimos mais conhecimento, nos sentimos mais à vontade para nos mover den-

² Tradução a partir da versão em inglês: “[...] unusual, monstrous, in the true sense of the word un-settling.”.

Vilém Flusser, “Exile and Creativity”, p. 105, in *Vilém Flusser - Writings*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002. Tradução do autor.



tro deste universo e para interagir com ele. Sem ideia pré-concebida, longas caminhadas pelo interior e pela periferia da cidade, excursões a lagos e florestas em seus arredores, bem como viagens a localidades vizinhas são alguns dos dispositivos motores desta prática.

Situada na região de Latgale, sudeste da Letônia, próximo à fronteira com a Lituânia, a Bielorrússia e a Rússia, Daugavpils é a segunda maior cidade do país. Embora a cidade tenha somente o Letão como língua oficial, ela é caracterizada por uma população de maioria russa ou de descendência russa, que em parte sequer fala a língua do país em que vive. Outro aspecto marcante é o grande número de edifícios de arquitetura soviética abandonados em certas áreas, em contraste com uma nova arquitetura que emerge no centro da cidade. Esses espaços abandonados são um testemunho do período anterior à independência do país, em 1990, quando a Letônia ainda era uma república da União Soviética.

A piscina que se vê nas imagens faz parte desse contexto. Ao ar livre, ela está localizada em uma área residencial, em meio a uma floresta nos limites da cidade. Ao redor da piscina encontramos vários edifícios abandonados e no seu interior portas, janelas e outros entulhos oriundos desses prédios. Esta cena insólita, com objetos do espaço doméstico deslocados para a piscina e relegados a ação das intempéries durante anos, parece materializar uma imagem – enquanto representação mental – de um período histórico que o país procura deixar para trás, perdido no tempo.

Imagens encontradas

Ao contrário das portas e janelas, que lá já se encontravam, as imagens que são vistas no fundo da piscina foram inseridas durante a realização da obra. Tratam-se de fotos de família e cartões postais de paisagens da região, adquiridas no mercado de pulgas da cidade. Encontradas por acaso, essas imagens foram então separa-



das em grupos, como pranchas que poderiam ser organizadas por conteúdo. Por exemplo, um grupo é composto de paisagens de rios e lago, outro de edifícios da cidade, outro de fotos de famílias, de casais com seus filhos, ou ainda um outro grupo com jovens militares em viagens, etc. As imagens encontradas – bem como dois objetos pessoais (uma mala e um par de patins) – foram jogadas na piscina para serem em seguida re-fotografadas. Cada imagem da série engloba um desses grupos de imagens que mantém uma relação em comum.

Ao fazer uso desse tipo de imagem, o trabalho se insere numa tradição fotográfica baseada em imagens encontradas (*found photography*), um gênero de prática que envolve a recuperação e eventual exposição de fotos perdidas ou abandonadas, muitas vezes de autoria desconhecida. A ação de apropriação e deslocamento das fotos permite recuperar essas imagens do esquecimento, bem como promover a visibilidade, o reconhecimento e a discussão sobre

elas. O uso dessas imagens abandonadas colabora também enquanto reflexão sobre o que é descartável e o que deve ser preservado como memória histórica ou afetiva.

Ao trazer elementos externos para a piscina, o trabalho se constrói, portanto, através da observação e do gesto. Através da observação porque parte de um olhar que identifica, em um espaço público, uma cena de natureza lírica. E através do gesto porque produz uma ação de intervenção que a completa, também no sentido da expressão.

Trabalhar sobre e a partir do lugar significa estar em uma atenção permanente e em uma ação criativa contínua, isto é, olhar para todas as coisas como potenciais objetos de criação. Trata-se de explorar o contexto geográfico e cultural do lugar a fim de conhecê-lo e de identificar possibilidades para a criação de novas obras. Trata-se igualmente de estar atento às coisas que acontecem por acaso e cultivar a *serendipidade*, que é ao mesmo tempo um acaso



afortunado e uma condição de exploração criativa do inesperado. Ver, entender, se surpreender, se intrigar, se questionar... trabalhar a partir do lugar é experimentar o mundo e estabelecer relações de todo o tipo.

Uma superfície de aparição de imagens

A piscina de *Memory Pool* se torna então uma espécie de abertura para a memória da cidade ao mesmo tempo em que se abre também para a descoberta, permitindo a ligação entre o passado e o presente. De certa maneira, ela evoca alguns modelos paradigmáticos do século XX em termos de manifestações do arquivo e da imagem que pensam a história e o conhecimento sob a perspectiva da multiplicidade de relações possíveis entre objetos de espaços e tempos distintos. Uma referência essencial neste sentido é o pensamento introduzido pelo historiador de arte alemão Aby Warburg (1866-1929), a partir de sua obra emblemática, *Der Bilderatlas Mnemosyne* (*Atlas de Imagens Mnemosi-*

ne). Este trabalho é considerado um verdadeiro momento de ruptura epistemológica e uma referência maior para se pensar o papel das imagens em nosso conhecimento da história. Trata-se de um importante conjunto de imagens que esteve em processo, constantemente desmontado e remontado entre 1924 e 1929, ano em que sua concepção foi interrompida pela morte de seu autor. *O Atlas Mnemosyne* abre o caminho para uma arqueologia do conhecimento visual e oferece hoje aspectos metodológicos de grande interesse para a historiografia e para práticas artísticas, bem como para estudos das mídias e da informação.

O modelo de trabalho de Aby Warburg vai inspirar, por exemplo, Georges Didi-Huberman, em várias de suas pesquisas e exposições, a trabalhar sobre a forma do atlas no contexto do conhecimento histórico através da imagem. Didi-Huberman descreveu o atlas de Aby Warburg como um atelier, um processo de um pensamento sempre latente. Ele concebe a forma

do atlas como um dispositivo de agenciamentos que trabalha com as informações, com o arquivo, estabelecendo conexões, analisando diferenças e similaridades, enfim, produzindo conhecimento. Como observa Didi-Huberman, o atlas é uma forma visual do conhecimento, caracterizada por uma forma móvel, sempre em metamorfose, em um desdobramento indefinido, com fertilidade insubstituível. Seu funcionamento não é sequencial ou linear e sua forma é reconstruída a cada utilização:

Além disso, um atlas começa frequentemente – como logo verificaremos – de maneira arbitrária ou problemática, bastante diferente do início de uma história ou da premissa de um argumento; quanto a sua finalidade, ela é frequentemente levada à aparição de uma nova terra, de uma nova zona do conhecimento a ser explorada, de modo que um atlas quase nunca possui uma forma que se possa dizer definitiva.³

Didi-Huberman enfatiza que, no uso do atlas, muitas vezes combinamos dois gestos que são *a priori* distintos: nós o abrimos para procurar informações precisas e depois acabamos por percorrê-lo de maneira errática, sem intenção precisa, simplesmente seguindo um fluxo de conexões que se encadeiam. Para além de uma aparente simplicidade que ele é susceptível de ter (por exemplo, a de ser confundido com um livro tradicional), o atlas é dotado de uma complexidade que subverte os paradigmas das for-

mas canônicas.

A exemplo do *Atlas Mnemosine* de Aby Warburg, o célebre *Le Musée imaginaire* (*Museu Imaginário*) de André Malraux é uma das mais importantes manifestações que trabalha sobre o arquivo e a imagem no século XX. O *Museu Imaginário* é um ensaio no qual o escritor francês trabalhou ao longo dos últimos quarenta anos de sua vida, juntando, desmontando e remontando montagens de reproduções fotográficas. Neste trabalho, Malraux analisa a maneira como o museu e, posteriormente, a reprodução fotográfica modificaram a percepção das obras de arte. O *Museu Imaginário* tem a capacidade prática e técnica de proporcionar o encontro, num mesmo lugar, de objetos distanciados no espaço e no tempo.

A utilização dialética das imagens, isto é, das imagens em diálogo com outras imagens, tornou-se uma das atitudes que marcaram a arte do século XX. Podemos identificar uma forte expressão dessa prática no *Atlas* do pintor alemão Gerhard Richter. Seu *Atlas* é um projeto em andamento, que consiste em uma coleção de fotografias, jornais recortados e esboços que o artista vem coletando desde a década de 1960. Cada prancha reflete diferentes fases da vida e da obra do artista. O *Atlas* de Richter se desdobra em centenas de pranchas (hoje, mais de 800 pranchas) nas quais vemos rostos, fotos, montanhas, cidades, pinturas, velas, nus, paisagens, etc., em suma, todo o material que alimentou suas obras. Trata-se de um testemunho do que o artista viu, do que ele coletou e também da maneira como ele organizou todo esse material. Podemos também pensar na *Kulturgeschichte 1880-1983* (*História Cultural 1880-1893*), uma instalação monumental de sua compatriota Hanne Darboven, composta por 1589 documentos em papel e 19 esculturas como síntese de suas diversas pesquisas.

3 Do original: « D'ailleurs un atlas commence souvent – nous aurons sous peu à le vérifier – de façon arbitraire ou problématique, bien différemment du début d'une histoire ou de la prémissa d'un argument; quant à sa fin, elle est souvent renvoyée à la survenue d'une nouvelle contrée, d'une nouvelle zone du savoir à explorer, en sorte qu'un atlas ne possède presque jamais une forme que l'on pourrait dire définitive ». Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet: L'œil de l'histoire*, 3, Paris, Éditions de Minuit, 2011, p. 11. Tradução do autor.

Todas essas referências e procedimentos de confrontação de imagens e de objetos aqui evocados constituem não apenas métodos de organização de seus elementos específicos, mas servem igualmente de modelos para a construção de conhecimento. Através da multiplicidade de suas formas e dos agenciamentos produzidos, eles nos ajudam a pensar a era atual e certas práticas artísticas contemporâneas.

Uma diferença fundamental em relação a esses modelos, cuja organização das imagens tem frequentemente uma importância marcante (disposição sequencial, planchas numeradas, etc.), é o fato de que a piscina de *Memory Pool* apresenta imagens de modo precário. Ao contrário da famosa foto realizada por Maurice Jarroux em 1953, onde vemos André Malraux trabalhando de maneira metódica em seu *Museu Imaginário*, em sua casa em Boulogne-sur-Seine, esta série fotográfica apresenta uma aglomeração caótica. As fotos e os cartões postais são dispostos completamente ao acaso: próximos ou distantes uns dos outros, eles estão sob o risco de se moverem a qualquer momento ou mesmo de serem vistos invertidos, dobrados, ou de cabeça para baixo. Ora boiando na superfície da água, ora submersas, essas imagens produzem um efeito inesperado em contato com os objetos da piscina. Os quadros das janelas e das portas se comportam como molduras de fotografia. Mas, pela disposição aleatória das imagens que não coincidem com as molduras, essa relação parece apontar para um estado de fragilidade, como se as imagens não tivessem o abrigo seguro das molduras, ou como se as molduras – elas sim fragilizadas – já não pudessem conter as imagens em seu interior.

Ao contrário de um modelo organizacional eficiente, capaz de fornecer uma compreensão clara dos fatos, esta série fotográfica se exprime enquanto dúvida, deixando em questão a real

capacidade do indivíduo apreender o contexto em questão. Reafirmada pelo título, a série reconhece essa piscina como um lugar de contingência, que abriga reunidas inúmeras memórias pessoais e coletivas que podem ser interligadas e potencialmente reativadas tanto a partir dos restos de espaços domésticos relegados ao desuso quanto a partir das imagens de pessoas que os habitavam, impressas em fotos igualmente abandonadas.

Miro Soares

É doutor em Artes e Ciências da Arte pela Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. É professor adjunto do Departamento de Artes Visuais da Ufes. É artista visual, filmmaker, pesquisador e viajante. Trabalha na interseção dos campos da fotografia, do cinema, do vídeo e de novas mídias. Seus trabalhos têm sido exibidos em exposições, festivais de cinema e festivais de arte e tecnologia em mais de vinte países, incluindo: Centre Pompidou e Forum des Images (França), Bergen Kunsthall (Noruega), Amber Art and Technology Festival (Turquia), MAM – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Centro Cultural Oi Futuro e FILE – Festival Internacional de Linguagem Eletrônica (Brasil).

SOUVENIRES (CORCOVADO)¹

SOUVENIRS (CORCOVADO)

Gabriel Menotti
PÓSCOM-UFES

Resumo: Souvenires (Corcovado) é uma série de esculturas realizadas a partir de vídeos do Cristo Redentor encontrados na Internet. Os frames foram processados automaticamente por computador, resultando em formas que, embora não se assemelhem ao referente, o representam de maneira hiperfiel aos sistemas de visão da máquina.

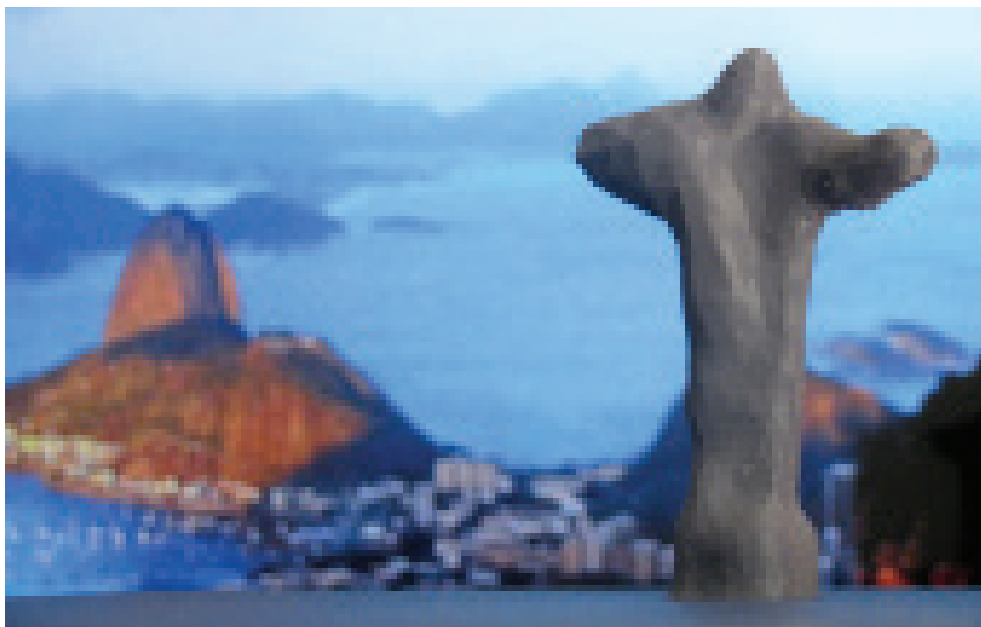
Palavras-chave: found footage, fotogrametria, réplicas digitais, impressão 3D

Abstract: *Souvenires (Corcovado) is a series of sculptures of Christ the Redeemer made from found footage collected from the Internet. The frames have been automatically processed by computer, resulting in shapes that, though different from their referent, stand as its hyperfidelity representation to systems of machine vision.*

Keywords: found footage, photogrammetry, digital replicas, 3D printing.

¹ Este texto foi escrito durante um estágio pós-doutoral no Center for 21st Century Studies da Universidade de Wisconsin-Milwaukee, viabilizado com o suporte da Comissão Fulbright. A série Souvenires (Corcovado) foi criada graças ao apoio do Edital 11/2014 da Secult-ES ao projeto Objetos Provisórios, realizado pelo autor sob a orientação de Lucas Bambozzi.



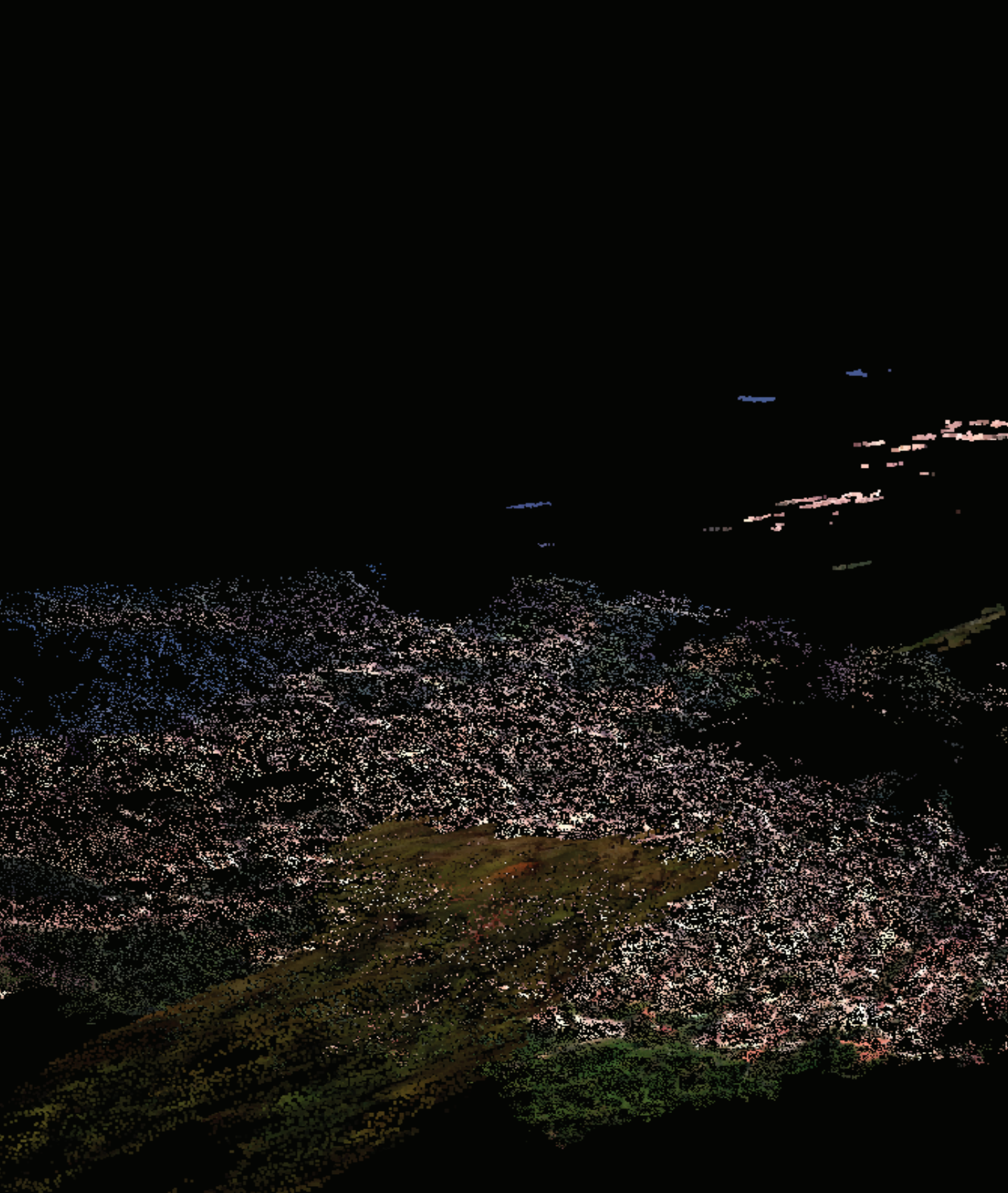


A câmera se aproxima e pivota suavemente no espaço, fazendo uma varredura completa da estátua. O movimento nos dá oportunidade de reconhecer a cidade ao redor, mas não é como se não soubéssemos desde o primeiro *frame* onde estamos – como se não tivéssemos visto, tantas vezes, aquele mesmo emparelhamento entre figura e fundo. O vídeo, nesse sentido, não serve tanto para nos apresentar um cenário desconhecido quanto para proclamar a sua exuberância. A mesma coreografia se repete em outros trechos avulsos, com variações mínimas no ângulo de abordagem, nas condições atmosféricas ou na hora de gravação. Eventualmente, a câmera não conclui a sua volta. Eventualmente, ela passa sobre os ombros do monumento e vai repousar num *tableau* da baía de Guanabara, materializando um ponto-de-vista sobrehumano para o qual a cidade existe eternamente como panorama.

Em contraplano, daqui de baixo, ora por sua vantagem topográfica, ora por seu apelo turístico, o Cristo Redentor se faz quase onipresente. Mesmo quando não está

compondo a paisagem carioca, ele se multiplica em cartões postais e miniaturas, postos à venda em qualquer banca de esquina. Numa competição *on-line* decidida por voto popular, conduzida entre 2000 e 2007, essa que é a maior estátua *art deco* do mundo foi eleita uma de suas novas Sete Maravilhas. Desde 2012, ela também integra a seleta lista de coisas classificadas pela UNESCO como Patrimônios da Humanidade. Com tantos reconhecimentos de cima abaixo no espectro cultural, não é de se espantar que o monumento tenha se consolidado como uma representação praticamente imediata do Brasil. Na famosa capa da *The Economist* de Novembro de 2009 sobre o (então inesperado, agora questionável) surto de desenvolvimento nacional, é o Cristo de pés turbinados que se vê decolar. A sua presença no cenário opera como uma expressão taquigráfica do país, servindo perfeitamente à economia narrativa dos meios audiovisuais.

Nesse sentido, tampouco é inesperado que o tráfico de sua imagem tenha se ampliado com a dilatação informática de nossos sistemas







de representação. Não é difícil obtê-la em qualidade de cinema, livre de *royalties* para fins não-publicitários, nem mesmo por quem nunca tenha chegado perto do monumento. Um banco de imagens cobra entre 39,00 e 199,00 dólares por cada cena com cerca de trinta segundos. O preço varia de acordo com a resolução desejada. Entre as opções de vídeos que retratam o Cristo, predominam filmagens aéreas – talvez porque, mesmo com a popularização de drones, continuam sendo as mais difíceis de serem realizadas. Além do mais, estão entre as poucas que, a

despite do tamanho e localização do objeto, conseguem dar conta de seu perímetro em uma única tomada. É como se a forma suscitasse uma programação do olhar, à qual também respondem os pilotos de parapente e os roteiros de vôo turísticos. O clímax dos passeios de helicóptero que partem da Lagoa Rodrigo de Freitas é a volta em torno do Cristo. A aventura está fartamente documentada em filmagens amadoras publicadas no YouTube.

No alvorecer das tecnologias de reprodução automática de imagem, Walter Benjamin expressava o receio de que as cópias viessem









Exposição Periscopio, Espacio de Arte Contemporáneo, Montevideo (Uruguai) (foto de Guillermo Sierra)

a desgastar a singularidade do objeto. A multiplicação midiática do Cristo parece, pelo contrário, individualizá-lo ainda mais. Cada reprodução ressalta o monumento no imaginário coletivo, contribuindo para a sua inflação simbólica e tornando-o um destino cada vez mais atraente para o público. Talvez a imagem alimente o desejo de nos colocarmos na presença da estátua como ela se coloca no território. Cada *selfie*, mais do que uma tentativa de inscrever o monumento em narrativas prosaicas de viagem, seria um modo de inconscientemente nos integrarmos à entidade difusa que dele emana, e que poderia quem sabe nos sobreviver pela eternidade.

Essa profusão documental também faz do Cristo um objeto particularmente estimulante para as inteligências artificiais. As imagens disponíveis na Internet propiciam um conjunto cada vez maior de referências para

a racionalização do monumento por redes neurais. Alimentado com esses dados, o sistema pode ser treinado para identificá-lo com relativa precisão, mesmo em contextos que nunca tenha encontrado anteriormente. Se a espécie humana se fosse de uma hora para a outra e os computadores precisassem se virar sozinhos para compreender o que deixamos para trás, o Cristo bem poderia ser uma das primeiras criaturas a serem reconhecidas.

É dessa premissa – de ficção científica ou profecia – que surgem as estatuetas que compõem a série *Souvenirs (Corcovado)*. Cada uma foi gerada a partir do reconhecimento computacional da forma do Cristo em um vídeo encontrado on-line. São imagens que, a exemplo das *acheiropieta* do catolicismo ortodoxo, tal como o Véu de Verônica e o Santo Sudário, não foram criadas por mãos humanas. Nesse caso, o milagre foi operado por algoritmos de *structure*

from motion, que são capazes de reconstruir um corpo tri-dimensional a partir de conjuntos de *frames* sobrepostos. Trata-se de uma tecnologia de escaneamento muito utilizada na digitalização de artefatos históricos, tendo em vista a sua documentação, preservação e acesso. O processo resulta num modelo virtual que pode ser realizado fisicamente por meio de impressão 3D.

Cada estatueta materializa o esforço de recuperar a imagem a partir de outras imagens – de consolidar o monumento a partir dos diversos rastros que dele se espalham. Não obstante, ainda que os modelos sejam completamente fiéis às informações disponíveis, eles não apresentam mais do que uma vaga semelhança com o objeto que deveriam representar. Suas idiossincrasias formais estabelecem um violento contraste com o emprego mimético da tecnologia de escaneamento no campo do patrimônio cultural. No lugar da alta fidelidade que costumamos esperar dos meios digitais, encontramos uma espécie de *hiperfidelidade* que trai os pormenores do processamento computacional e coloca a condição ontológica da *cópia* sob suspeita. O aspecto convulso dos *Souvenirs* parece aludir ao fato de que a maior parte de nossa memória coletiva é constituída não por monumentos nacionais e registros preservados cuidadosamente em coleções de museu, mas sim por bugigangas baratas, versões derivadas e erros de cálculo.

Além de fotografias que mostram as estatuetas em exposição, esse ensaio traz algumas imagens derivadas do seu processo de realização: uma sequência de *frames*, nuvens de pontos tri-dimensionais, mapas de textura fotorrealistas e renderizações dos modelos em programas de animação. Esse conjunto de elementos intermediários sugere o modo radicalmente fragmentado com que o computador identifica

o objeto. O que se manifesta no mundo como uma entidade autocontida, por vezes autoevidente, se encontra traduzida num agregado de informações cuja totalidade precisa ser continuamente administrada, interpretada e re-produzida. Cada uma de suas expressões parece anteceder ao mesmo tempo em que supera distinções categóricas entre o monumento e a paisagem – entre figuratividade e abstração – entre os regimes simbólico e indexical da imagem.

Gabriel Menotti

É doutor em Media and Communications por Goldsmiths, Universidade de Londres. É professor adjunto do Departamento de Comunicação da Ufes e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades da mesma instituição. Atua como curador e pesquisador nas mais variadas formas de cinema. Teve trabalhos apresentados em eventos tais como o *International Symposium of Electronic Arts*, a Bienal de Arte de São Paulo, os *Rencontres Internationales Paris/Berlin/Madrid* e o *Festival Transmediale*. É autor de *Através da Sala Escura* (Intermeios, 2012) e co-editor das coletâneas *Besides the Screen: Moving Images Through Distribution, Promotion and Curation* (Palgrave, 2015) e *Cinema Apesar da Imagem* (Intermeios, 2016). Seu próximo livro é *Movie Circuits: Curatorial Approaches to Cinema Technology*, a ser publicado pela Universidade de Amsterdã em 2018. Coordena a rede de pesquisa internacional *Besides the Screen*.

ARTIGOS

PERAMBULAR - MODO OPERATIVO EM TORNO DO BARRO E DE DELEUZE

WANDERING: OPERATIVE WAY AROUND CLAY AND DELEUZE

Carlos Augusto Nunes Camargo (Carusto)
Instituto de Artes UFRGS

Resumo: Elaborado no prazer da experiência da escrita, em confidências com imagens e trechos referentes a produção do autor-artista-professor, este artigo propõe questionamentos referentes ao posicionamento do artista frente a obras participativas e se mostra um apaixonado pela utilização da metodologia cartográfica como agenciadora de processos criativos e reflexivos em arte, como forma de potencializar liberdades e coletivos de forças. Perambula em torno do pensamento de Deleuze e da experiência-afetação de outros corpos. De uma comunidade de 70 pessoas em Portugal, como em 30 anos de confronto, devir e desejo em torno do corpo cerâmico que o impregna e pensa.

Palavras-chave: Deleuze; arte baseada em comunidade; processo criativo; cartografia.

Abstract: *This article proposes questions about the artist in relation to community based art it evidences the cartographic as a methodology for accompanying creative and reflexive collective processes in art, as a way to enhance freedoms and collective forces. It is based on Deleuze's thought about wandering and the experience-affectation of other bodies. Elaborated since the pleasure of being author-artist-teacher who writes experiences, this study is a case focused on a Portuguese community of 70 people. To deal with it, the work was based on my experience with ceramic art, more than 30 years of work that involves confrontation, becoming and desire around clay, memories and impregnations.*

Keywords: *Deleuze; community based art; wandering; creative process; cartography.*

Lugar da fala

Sobre a colina deste castelo, balançando qual criança no campanário da Igreja Santiago, abaixo de duas “Sentinelas” que guardam minhas muralhas cerâmicas, observo o povoamento que, a partir do século XVI, deste local se deslocou em direção à encosta e a rota comercial Lisboa - Évora e na atualidade, concentra seu convívio social e familiar confinados em outros muros. Muros que rodearam as percepções de meu corpo e produção artística durante o ano de 2014, quando vindo do Brasil, vivenciei a história, a cultura, as festas e as comemorações de Portugal, seus sabores, cheiros e cores, o acolhimento cultural e afetivo da comunidade Montemor-o-Novo. As cerâmicas presentes no interior da igreja se apropriaram deste novo universo, impregnando-o em suas superfícies de fronteira, entre o eu e o outro, entre o passado e o presente, entre o sujeito e o objeto artístico (CAMARGO, 2014).

Em *Muralhas do Corpo*, projeto de Pós-Doutorado realizado na Universidade de Lisboa, desejava ampliar o núcleo poético gerador de minha produção artística em direção a uma proposta

de arte pública participativa que considerasse as especificidades históricas, simbólicas, estéticas e sociais do lugar. O lugar escolhido foi a encosta do castelo da cidade de Montemor-o-Novo, em Portugal. A ação participativa foi desenvolvida em 2014, com uma comunidade de 50 pessoas. Areia, terra, argila, palha e água com sumo de piteira, foram misturados e amassados com os pés, pelo caminhar, cantar e compartilhar em roda e confeccionaram cerca de 1500 tijolos de adobe. Durante um mutirão de quinze dias, tomando como base as técnicas vernaculares de construção conhecidas pelos integrantes do grupo, foi construída a instalação *Entremuros* (CAMARGO, 2015) que desejava criar um movimento de transposição coletiva

Esquerda: Campanário da Igreja Santiago, Centro Interpretativo do Castelo, Montemor-o-Novo - Portugal, 2014. Foto de Joana Torgal.



Direira: “Sobre a colina de um castelo”, Carusto Camargo 2014, cerâmica. 1260 °C, 66 x 33 x 33 cm. Foto de Joana Torgal





continuada de outros muros e distâncias sócio-afetivas e políticas da cidade de Montemor -o-Novo. As aberturas de passagem presentes no projeto criaram espaços de convívio e diálogo com o percurso do caminhante, possibilitaram a projeção de cinema ao ar livre, o acontecimento de espetáculos de música, teatro, bonecos e consolidou o lugar como local de encontro da comunidade.

Com as chuvas, areia, argila, terra e palha retornarão, um dia, ao solo e o *Entremuros* deixará de existir. Nesse momento, quando se esvaí de sua materialidade e autoria e somente existir em lembrança e oralidade, conseguirá perpetuar o desejo de transposição das muralhas que nos separam e reproduzir, em memória, um estado de pertencimento coletivo que ocorreu durante a ação participativa. Mesmo assim, me questiono. Dentro de um



Esquerda:
“Entremuros e percursos”, 2014, detalhe, cerâmica 1240 °C, 39 x 51 x 51 cm. Foto de Joana Torgal.

Direita: “Entorno de um corpo”, 2014, detalhe de impressão de umbigo do artista. Foto de Joana Torgal.

Esquerda abaixo: “Entorno de um corpo”, 2014, cerâmica 1260 °C, 43 x 30 x 30 cm. Foto de Joana Torgal.



Direita abaixo: “Entremuros e percursos”, 2014, detalhe, cerâmica 1240 °C, 39 x 51 x 51 cm. Foto de Joana Torgal.

discurso direcionado ao outro, me apropriei de seu lugar e realidade sem gerar ganhos reais a comunidade? E mais, quais seriam estes ganhos? Transformar? Dar visibilidade ao entorno, a comunidade e não à obra?

Os contextos e as relações envolvidas em ações participativas estabelecem dois núcleos complementares e de certa forma antagônicos, pontuados nos termos Arte Contextual utilizado por Paul Ardenne (2002) e Estética Relacional elaborada por Nicolas Bourriaud (2009). Enquanto Bourriaud aborda obras que tratam de *utopias de proximidade*, onde “[...] o artista

Desenvolvimento da ação participativa “Entremuros”, elaboração dos tijolos e construção da instalação de adobe (fotos Centro Juvenil).



habita as circunstâncias dadas pelo presente para transformar o contexto de sua vida (sua relação com o mundo sensível ou contextual) num universo duradouro.” (2009, p.18), Ardenne enfoca o posicionamento político engajado do artista frente a sua ação pública, sua contaminação pelo contexto e seu desejo de relação direta e presencial com o corpo do outro. Um desejo de ativação da experiência cotidiana que vê a participação do outro como uma nova forma de atuação, um “otrismo”. Apesar de em 2010, Bishop reconhecer as polarizações internas às *obras participativas* como “[...] binômios paradigmáticos; arte politicamente engajada versus ‘transcendência’; ética versus liberdade artística; participação versus passividade; autor versus públicos; individualidade versus coletividades.” e, afirmar que “a participação não deve ser um fim em si mesmo, mas um dos caminhos que a proposição artística pode suscitar.”, o antagonismo entre a arte contextual e a estética relacional estará



sempre presente (BIENAL, 2013).

Após 30 meses, a instalação “Entremuros” permanece intacta e sua presença marcante me causa um grande desconforto. Conceitualmente, conforme abordado acima, tinha claro qual deveria ser meu posicionamento frente ao lugar e sua comunidade. Uma ação, programada para 20 dias, se estendeu por seis meses, para que um processo de contaminação cruzada ocorresse. Seduzido por um pragmatismo construtivo, por uma praxe estética-formativa, não me foi possível potencializar liberdade formal a estrutura, apesar de terem ocorridos interferências em seu projeto inicial. Por se tratar de uma construção de grandes dimensões com riscos reais de cair sobre as pessoas, durante seu processo de decomposição, foram, previamente, construídas as fundações e colunas de sustentação da instalação. Desta forma, tivemos uma grande equipe de trabalho, entorno de um projeto formal único estabelecido previamente. Não era o caso de se fazer reuniões comunitárias para se pensar formalmente o projeto. Quando de um ônibus desce um grupo de cerca de 70 pessoas, com as mais diversas necessidades e modos de comunicação, estamos falando de relações corporais, de um processo de comunicação externo a razão, pautado pelo afetividade, permeado de risos, piadas, medos e descobertas. Dois mil

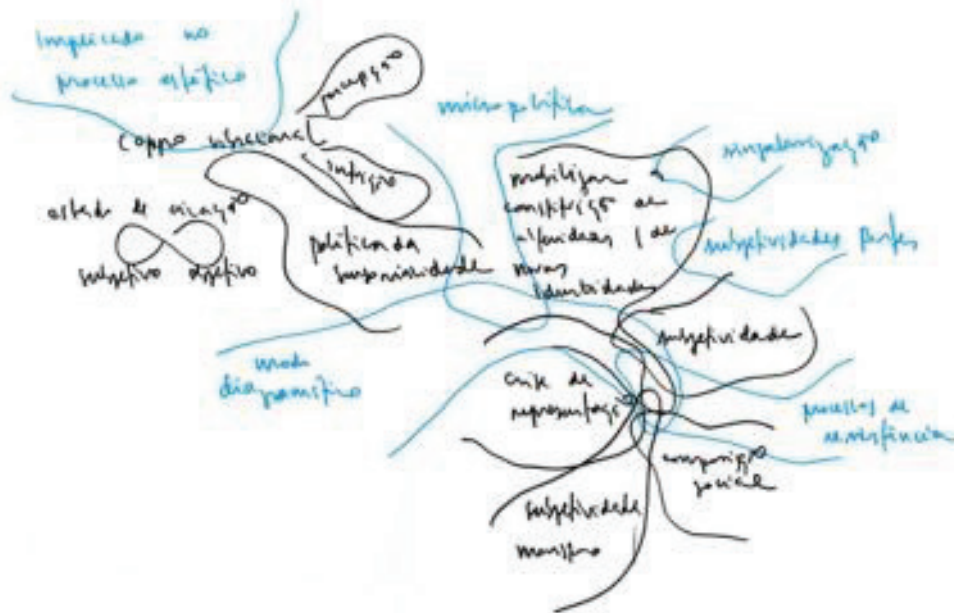
tijolos de adobe...poderiam ter sido agrupados nas mais diversas formas, qual brinquedo de montar, como bancos, ou mesmo, levados para casa....Em setembro próximo, volto à cidade para uma nova residência e desejaria desmontar o “Entremuros”, mas não me compete esta decisão. Compete, porém, questionar a praxe institucional metodológica que me pensa. Não me transformar, mas ter consciência de meu lugar e modo de fala, dos territórios que ocupo e das linhas de fuga que fluem minha sensibilidade artística e teórica. E, principalmente, ter mais generosidade na escuta.

Questionar, agenciar e escutar

Considero o artista, o educador e o aluno como ativadores, exploradores sem destino, que vagueiam entre o entorno que os engloba e as fronteiras sociais e institucionais que os confinam. O lugar da ação não é o de cá nem o de lá. O “Lugar de fala” é transitório. É necessário ter consciência histórica e político-artística de nosso estado. Não desejar ser verdade.

Compreender a fala e o lugar do outro. Não ocupar o local de fala do outro, ou mesmo, operar um *outrismo* ardenniano (ARDENE, 2002), mas pelo outro, encontrar modos de atuar poética e criticamente em uma coletividade humanizada. Mais do que atingir um fim objetivado, agenciar territórios, linhas de fuga e cotidianos. Mais que buscar uma prática metodológica normativa, construir e potencializar atitudes.

É necessário construir projetos pelo avesso. Projetos de um sujeito que não mais se encontra externo ao objeto de estudo a utilizar uma metodologia cartesiana pautada em causas e efeitos, desencadeada ao longo de um diagrama de árvore. Situação em que o lugar da pesquisa se encontra em dívida com o nós anteriores em relação de culpa e subjugação. Onde, as bifurcações inerentes ao caminho, pautadas dentro de um conceito cronológico evolutivo e linear, transformam a escolha em um ato de perda, na impossibilidade de saborear outros percursos e ramos.



Cartografia de processo de Cristina Thortenberg Ribas Ribas seminário de Artes Visuais “Processos de pesquisa e criatividade processual: práticas transversais em processos estético-políticos” IA UFRGS 2017.

É importante diferenciar entre a metodologia que é utilizada na formatação acadêmica dos procedimentos e resultados de uma pesquisa, e a metodologia que agencia uma potencialidade criativa. A metodologia cartesiana (justificativa, hipótese, procedimentos, cronograma, análise dos resultados) pode e é utilizada na padronização dos projetos e relatórios finais. Como agenciadora de pesquisa criativa, creio que somente se adequa quando os processos envolvidos operam com um deslocamento linear progressivo, partindo, geralmente, de um referencial teórico definido. O espaço da obra, sua materialidade e relações perceptivas realimentam o ciclo metodológico, mas serão sempre decorências teóricas redutoras da pesquisa. Quando o movimento é inverso, disperso, com múltiplas direções e sentidos, gestado no pensamento da mão, ao gosto dos materiais, do contexto do lugar e do transeunte, entre subjetividades coletivadoras imersas em percursos cotidianos, privados e públicos, carecemos de um outro modelo.

Na introdução do primeiro volume de *Mil Platôs*, Deleuze e Guattari (1995) ao considerarem os modos possíveis de estruturação e desencadeamento de conteúdos de um livro, definiram o conceito de rizoma pautado nos princípios de conexão e de heterogeneidade, de multiplicidade, de ruptura a-significante, de cartografia e decalcomia. Contrapondo ao tipo livro-raiz, semelhante ao método de pesquisa cartesiana, na estrutura rizomática não existem mais posições e pontos definidos, mas linhas dinâmicas de conexão, que mudam de natureza e se conectam umas as outras, gerando multiplicidades. Ao mesmo tempo que o rizoma é territorializado, organizado e significado por linhas de segmentaridade, constantemente foge, sem parar, percorrendo linhas de fuga e ou desterritorialização. O rizoma não pode ser

representado por um diagrama estrutural ou gerativo, sua natureza se assemelha a um mapa.

O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantes. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo ou grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995).

Processos artísticos com características rizomáticas, necessitam de uma prática singular de pesquisa e fluxo de análise que considere a dinâmica de seus movimentos territoriais. A cartografia, formulada por Deleuze e Guattari, se apresenta como uma alternativa possível. Em, *Cartografia: uma outra forma de pesquisar*, Luciano Bedin (2014) observa que o método cartográfico não deve ser aplicado, mas experimentado como uma atitude de pesquisa que atue sobre encontros, contaminações, importâncias e indagações de um pesquisador que precisa estar no território, sem julgar, questionando as forças que pedem julgamento e colocando sua sensibilidade sob constante suspeita.

O primeiro movimento libertário cartográfico do pesquisador-artista é identificar os territórios que se aglutinam, conforme critérios vivos, subjetivos e transitórios, nas prateleiras de suas bibliotecas pessoais. Livros, catálogos, cadernos de registros, mesmos os não lidos, em espera, velam a estrutura oculta de um pensamento a ser potencializado. É latente “Traçar linhas, mapear territórios, acompanhar movimentos de desterritorialização, promover rotas de escape”(OLIVEIRA; PARAISO, p.159) e, dentro do possível, mesmo inseridos dentro de uma estrutura acadêmica, diminuir distâncias e fron-

teiras entre a teoria e a prática artística. Entre as intenções do artista e o universo do espectador. Entre a presença da obra e o contexto do lugar. Entre o olhar do orientador e do orientando. E promover mais brilho, transpirações e fluidez poética entre nossos muros e nossos percursos, no campo da arte e na cidade.

Uma questão importante se coloca. Admitindo que a atitude cartográfica do artista será permeada de múltiplas conexões e rupturas, por vezes, atemporais estabelecidas em espaços difusos, como a práxis de sua pesquisa se apresenta exteriormente, a percepção do outro. Será que qualquer tentativa de significação em imagem, palavra, escrita, ou mesmo, produção artística será sempre redutora? Talvez tenhamos que aprender a apreciarmos a perda para saborear o todo, como uma experiência de liberdade.

Se eu tivesse que escrever um livro para comunicar o que eu já penso, antes de ter começado a escrever, eu jamais teria coragem de empreendê-lo. Eu não o escrevo senão porque eu não sei ainda exatamente o que pensar desta coisa que eu gostaria tanto de pensar. De sorte que o livro me transforma e transforma o que eu penso (...) Eu sou um experimentador e não um teórico. (...) Eu sou um experimentador no sentido que escrevo para me mudar e não mais pensar a mesma coisa de antes. (Foucault apud LOBO, 2012, p.16).

Em torno do pensar a matéria poética

A produção artística é de leitura e compreensão além e muitas vezes aquém do próprio artista. A reflexão contextualiza os processos criativos envolvidos, os modos de pensar e revela diálogos com seus pares e a tradição. A produção artística gera e é gerada pela reflexão; é um todo indissociável quando o texto é elaborado em forma de materialidade poética da palavra

teórica. Produção, percepção, estudo, diálogos, reflexão, silêncio..., novamente produção, percepção, estudo, diálogos, reflexão e novo silêncio. O texto, antes de se tornar uma linguagem escrita deve em sua intenção primeira, ser uma representação da linguagem artística, dos objetos produzidos, uma proposta de reflexão contextualizada que possibilite liberdade de construção e de diagramação, que forneça materialidade e estrutura poética tanto para a palavra quanto para a imagem, que se considere também uma criação poética capaz de suprir a ausência dos objetos e prolongar a coexistência de ambos, o texto e a produção artística. Um refluxo dos processos criativos sobre a teoria.

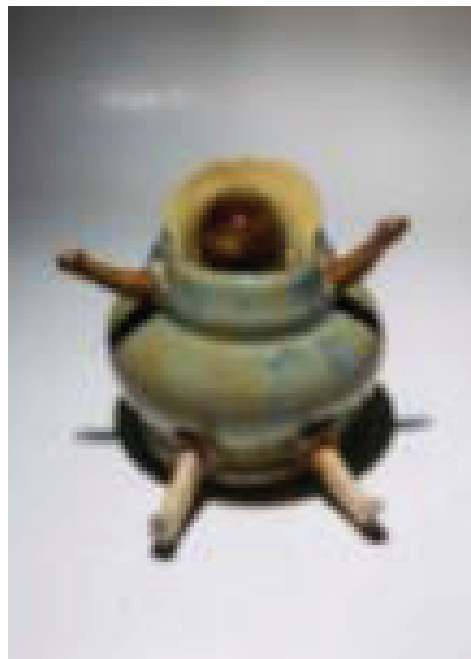
Na realidade, o código verbal não pode se desenvolver sem imagens. O nosso discurso verbal está permeado de imagens ou, como Pierce diria, de iconicidade. Assim, a teoria das imagens sempre implica o uso de imagens. A palavra “teoria”, aliás, já contém na sua raiz uma imagem, pois “teoria”, na sua etimologia, significa “vista”, que vem do verbo theorein “ver, olhar, contemplar ou mirar” (SANTAELLA, 2008, p. 14).

Muitas vezes sem reconhecê-lo, o artista constrói um outro pensar, pela mão, pelo esquecimento do discurso, impregnado em seu gesto e percepção. Um pensar interno aos processos criativos, as escolhas, aos desdobramentos técnicos, em confronto silencioso com a matéria. Durante a modelagem, seu corpo constantemente percebe-se impresso na superfície e observa as marcas de suas mãos, o gesto interrompido, sua ação e intenção poéticas. Constantemente, grava e apaga o registro de sua memória sobre a matéria e durante este processo amplia a intimidade de seu olhar, de sua percepção e em um determinado momento, não mais recua, não mais avalia a forma, se

"Vazocorpo",
2002

"No Picadeiro",
2015

"Entremuros e
Corpos", 2016.



curva, tangencia a superfície, torna-se sua respiração e percorre os espaços do processo, cultuando-os. Percebe o percurso de seu corpo em torno da materialidade de seu meio expressivo e, dessa forma, habita esta superfície de significação e fronteira, entre o artista e a obra, entre ambos e o entorno que os engloba e afeta.

Por um momento, é necessário se considerar conhecedor e dono de verdades, interromper o fluxo das dúvidas, formular hipóteses e confianças para ampliar a afetação do corpo além da segurança de estar na superfície e ser a obra. Observar e deixar se afetar pelo entorno. Ocupar e se impregnar de outras superfícies que

permeiam o cotidiano do Outro. Mais do que ser contaminado, desejar um *coeficiente de coletivização* desvinculado das dicotomias entre teoria-prática, sujeito-objeto, natureza-cultura (ESCÓSSIA, 2012, p. 51). Mais do que ocupar o subjetivo e o outro, o aqui e o lá, que definem a organização do tecido social e político, potencializar um *coletivo de forças* e relações de reciprocidade que assegurem cruzamentos múltiplos. Ser mais linha de fuga e atitude, não tomar posse dos territórios, fluir na tessitura da realidade com *olhares-ciganos*, a procura de novos encontros e afetações.

...olhares ciganos – sim, porque os olhos de um cartógrafo são muitos e, acreditem, não precisam estar nem mesmo no rosto, espalham-se por todo corpo – não há pontos fixos, não há uma unidade principal, uma raiz, um encadeamento, uma ordenação. Os olhares ciganos da cartografia vão desterritorializando as formas e os territórios de uma vida, abrindo-a ao encontro com os devires. Surgem como um exercício de erosão de nossas vidas, do tempo e da história, que não permite às coisas se assentarem e persiste e insiste no meio delas (OLIVEIRA; PARAISO, , 2012, p.170).

Perambular - modo operativo

Vagueio, borboleteio ao redor das superfícies cerâmicas dos objetos cerâmicos que produzo e observo na mesa de jantar, nos restaurantes, nos livros, museus e galerias. Pouso na borda, na fronteira entre o exterior da forma que a define esteticamente e o interior que recebe o conteúdo-conceito que sorvo. Tateio, sinto no vazio da mão, seu volume, na ponta dos dedos a frieza do vidro que a impermeabiliza, a aspereza das cracas e texturas que a carícia repelem. De resgueio, com o canto do olho percebo vestígios de gestos anteriores, de outro ceramista, oleiro, artista, artesão, operário, design e por vezes do

projetista. Giro-a, examino por baixo, por cima, meço a espessura com a pressão dos dedos polar e indicador. Sinto o balanço, o equilíbrio de seu peso, o ínfimo empuxo causado pelo o ar que sua superfície desloca. O peso de sua alma.

Imerso, repouso, observo, escuto... sou afetado e espreito o outro, externo a superfície que me confine e define. Sou vazio, vaso, “vazocorpo”, vestígio de um corpo oculto, que deseja a pele do objeto cerâmico. Sou circense “no picadeiro” a desejar o olhar do outro. Sou muro, elemento vazado, cobogó-umbigo. De meu lugar de fala, me afeto além das superfícies dos objetos cerâmicos. “Entremuros” e outros corpos perambulo entre conceitos que me eram estranhos, encontro palavras e indagações. Por mais que não os reproduza esses conceitos no viés teórico em que foram forjados, impregno-os em minha prática artística e pedagógica. No Brasil de 2016, perdemos o presente, é preciso cartografar e provocar liberdades para construir o futuro, mesmo que distante.

Referências

ARDENNE, Paul. **Um art contextual:** creación artística em médio urbano, em situación, de intervención, de participación. Murcia: Flammation, 2002.

BIENAL DE SÃO PAULO. É impossível remover o poder da Arte: Claire Bishop fala dos desafios da crítica. In **Cotidiano**. Disponível em: <www.bienal.org.br/fbsp/pt/29bienal/canal29>. Acesso em: 10 jul. 2013.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins, 2009. Madri: Vision Libros, 2012.

CAMARGO, Carlos A. N.. **Entremuros e percursos:** catálogo curadoria Serviço de Patrimônio Cultural. - Montemr-o-Novo. Portugal, 2014.

_____. **Entremuros -uma poética participativa na encosta de um castelo / Anais**

24º Encontro ANPAP. Santa Maria, UFSM, 2015.

COSTA, Luciano Bedin da Costa. **Cartografia:** uma outra forma de pesquisar. Revista digital do LAV - Santa Maria - vol. 7, n.2, p. 66-77 - mai./ago.2014.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs:** capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1995.

ESCÓSSIA, Liliana da. **Coletivizar** in Pesquisar na diferença: um Abecedário / organizado por Tania Mara Galli Fonseca, Maria Lívia do Nascimento, Cleci Maraschin. – Porto Alegre: Sulina, 2012.

LOBO, Lilia Ferreira. **Pesquisar: A geologia de Michel Foucault** in Pesquisar na diferença: um Abecedário / organizado por Tania Mara Galli Fonseca, Maria Lívia do Nascimento, Cleci Maraschin. – Porto Alegre: Sulina, 2012.

OLIVEIRA, Thiago R. M. de; PARAISO, Marlu-
cy A.. **Mapas, dança, desenhos:** a cartografia como método de pesquisa em educação. in Pro-Posições vol.23 no.3 Campinas Sept./Dec. 2012.

SANTAELLA, Lúcia. **Imagem:** cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 2008.

Carusto Camargo, Carlos Augusto Nunes Camargo

É artista e pesquisador, professor na UFRGS, doutor em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Unicamp. Supervisiona projetos artísticos em espaços públicos, da universidade e da cidade de Porto Alegre, propostos por alunos/bolsistas do Núcleo de Instauração Artística - NIA, onde exerce a coordenação em parceria com a professora Blanca Brites. A partir de 2015, desenvolve padronagens e painéis cerâmicos utilizando a fotocerâmica e as técnicas tradicionais da azulejaria portuguesa. Em Portugal, é representado pelas galerias Ratton e Diferença.

UM SUJEITO EM PROCESSO DE TORNAR-SE OBJETO: INVESTIGAÇÃO DOS PRINCÍPIOS PRÉ-EXPRESSIVOS A PARTIR DE ESCRITOS DE ROLAND BARTHES

*A SUBJECT IN PROCESS OF BECOMING OBJECT
INVESTIGATION OF PRE-EXPRESSIVE PRINCIPLES THROUGH WRITINGS
OF ROLAND BARTHES*

Mauricio Schwab Veloso
Friedrich-Alexander Universität Erlangen Nürnberg Alemanha

Resumo: Este ensaio se propõe a analisar os princípios do corpo pré-expressivo tomando aspectos da teoria da imagem de Roland Barthes (sistema semiológico duplo, sentido obtuso e Punctum) como ponto de partida, possibilitando uma compreensão diferenciada do processo de comunicação entre atores e espectadores.

Palavras-chave: pré-expressividade, Barthes, semiologia

Abstract: *This essay proposes to examine the principles of pre-expressive body taking aspects of image theory of Roland Barthes (double semiotic system, obtuse meaning and Punctum) as a starting point, allowing a differentiated understanding of the process of communication between actors and spectators.*

Keywords: pre-expressivity, Barthes, semiotic.

Introdução

A investigação dos processos de constituição da subjetividade é um dos principais temas que persegue o filósofo francês Roland Barthes durante as diferentes fases de sua obra. Um dos aspectos fundamentais desta constituição, de acordo com ele, é a relação paradoxal que o sujeito estabelece com a linguagem, compreendida não somente em sua esfera verbal, mas nas diferentes formas de comunicação do sujeito com o mundo: ao mesmo tempo em que a linguagem contribui para a padronização da recepção, desempoderando o sujeito no processo comunicativo, ela possui um potencial subversivo que tem a capacidade de intensificar a recepção intuitiva da mensagem, reforçando novamente a importância da subjetividade.

Esta relação entre o sujeito e o processo de objetivação que ele sofre a partir da relação com a linguagem permite o desenvolvimento de uma analogia que, conforme será discutido neste ensaio, pode contribuir para a constituição de uma nova perspectiva na investigação da relação entre o performer e sua representação. Para embasar esta investigação serão utilizados quatro textos de Barthes, nos quais sua teoria de recepção é descrita e discutida em diversos aspectos: *Mitologias*, *A retórica da imagem*, *O terceiro sentido*¹ e *A câmera clara*.

A concretização da analogia proposta neste ensaio pressupõe a possibilidade de se compreender a atividade do performer como uma prática genérica, ou seja, independente dos conceitos específicos de uma determinada estética ou valores culturais. A Antropologia Teatral, com seu conceito de pré-expressividade, propõe uma abertura para tal pensamento, pois sugere

a possibilidade de existência de um corpo cênico ‘elementar’, comum a diferentes técnicas cênicas codificadas de diferentes culturas. Este corpo ‘pré-expressivo’ será descrito e analisado neste ensaio a partir de quatro aspectos da obra de Barthes: a relação entre sujeito e objeto, a constituição de um sistema semiológico duplo, a possibilidade de existência de um significante puro e a existência do *Punctum* como elemento determinante do processo comunicativo.

Um corpo capaz de não comunicar nada

Este ensaio parte, portanto, do pressuposto que determinados aspectos do processo de comunicação entre ator e espectador podem ser analisados independentemente da estética individual de cada trabalho e das especificidades culturais com as quais ele dialoga. Dando base a este pressuposto está a investigação de princípios físicos elementares capazes de constituir um corpo pré-expressivo – ou seja, um corpo capaz de atrair a atenção do espectador, antes que haja a intenção de representar algo – desenvolvido por Eugenio Barba juntamente à ISTA (International School of Theatre Anthropology): “A antropologia teatral postula que existe um nível básico de organização comum a todos os atores e define este nível como *pré-expressivo* (...) O nível que se ocupa com o como tornar a energia do ator cenicamente viva, isto é, com o como o ator pode tornar-se uma presença que atrai imediatamente a atenção do espectador é o nível pré-expressivo (...)”²

Essa força pré-expressiva provoca uma ‘dilatatação’ da energia do corpo que amplia os canais de comunicação entre o ator e o espectador através do desenvolvimento de uma

¹ *A retórica da imagem e O terceiro sentido* podem ser encontrados na coletânea de ensaios *O óbvio e o obtuso*.

² Barba, Eugenio & Savarese, Nicolai. Campinas, 1995. Pág. 187.

qualidade expressiva específica, uma espécie de contaminação na qual a transformação do estado emocional e energético do ator estimula uma transformação semelhante no espectador. Os princípios que geram essa dilatação são basicamente dois: a acentuação de oposições na musculatura, que geram uma espécie de tensão corporal básica através da produção de movimentos opostos que se anulam, e o estabelecimento de posições em 'equilíbrio precário'³, nas quais a dificuldade de equilíbrio leva a musculatura a um estado de tensão ativa, alerta à manutenção do eixo. Ambos os processos possuem em comum a produção de uma tensão dinâmica em um corpo sem movimento, elevando o nível básico de energia através do acionamento consciente da musculatura.

Graças a sua constituição essencialmente física, os princípios pré-expressivos podem ser formalizados, repetidos e transmitidos, o que os torna independentes da individualidade do ator. É possível inclusive afirmar-se que a superação desta individualidade é fundamental para a constituição do corpo pré-expressivo, pois o potencial para expressar diferentes tipos de corpos - uma de suas características fundamentais - pressupõe que ele não esteja limitado a uma mensagem específica. O corpo pré-expressivo, portanto, se desenvolve no espaço entre o corpo cotidiano e o performativo, entre o indivíduo e a representação de um outro, anulando conscientemente seu significado individual para, tornando-se vazio, possibilitar que diferentes mensagens sejam agregadas a ele.

3 O equilíbrio é para Barba um ponto fundamental para a compreensão do corpo dilatado: ele identifica em diferentes práticas teatrais a existência de posições que colocam o corpo em uma espécie de equilíbrio precário, como a 'pontata' no balé ou a posição na parte externa do pé no Kathakali indiano.

Um sujeito em processo de tornar-se objeto

De que forma esse ponto de transição entre o sujeito e a expressão de um outro aparece no pensamento de Roland Barthes? Um paralelo interessante pode ser traçado considerando-se as três perspectivas de sujeitos ligadas ao ato de fotografar, que o pensador francês descreve em *A Câmera Clara*: o *Operator* (aquele que fotografa), o *Spectrum* (aquele que é fotografado) e o *Spectator* (aquele que observa a fotografia pronta).

Traçando-se uma analogia com os sujeitos ligados ao processo comunicativo no teatro, temos o espectador como *Spectator*, aquele que observa uma obra pronta, sobre a qual tem pouca ou nenhuma influência; o diretor e o dramaturgo como dois possíveis *Operators*, pois estruturam a forma definitiva da obra; o ator, nessa analogia, é o *Spectrum*, pois representa o intermediário entre a construção de significado proposta pelo *Operator* e a condução desta mensagem simbólica para o espectador.

Como Barthes descreve o *Spectrum*? Quando um sujeito posa frente à câmera ele tende a perder sua naturalidade, buscando produzir um resultado específico na fotografia a partir de mudanças de sua postura, sorriso, etc. Entretanto, atingir esse objetivo é muito mais complexo do que o *Spectrum* imagina; na maior parte dos casos há uma diferença significativa entre sua expectativa ao ser fotografado e o resultado que contempla, fazendo com que ele não reconheça o indivíduo que desejava na fotografia pronta.

Para Barthes essa sensação de perda é o resultado da dissociação entre o indivíduo e a consciência: ao ser fotografado, ao tentar controlar o significado que vai emitir, o *Spectrum* passa por uma transformação forçada na qual se torna um outro, um processo de dissociação no qual perde o controle sobre a própria suje-

tividade: “Imaginariamente, a Fotografia (aquela de que tenho a *intenção*) representa esse momento muito sutil em que, para dizer a verdade, não sou nem um sujeito nem um objeto, mas antes um sujeito que se sente tornar-se objeto(...)”⁴.

A experiência de ser fotografado, portanto – com a consciência da própria existência, mas a perda do controle sobre o significado comunicado por esta existência – representa o momento em que o indivíduo se encontra na fronteira entre a própria subjetividade e seu processo de objetivação. Por isso o ato de ser fotografado serve como metáfora de uma morte momentânea, uma ideia que persegue Barthes durante toda *A Câmera Clara*.

O ator em estado pré-expressivo também se encontra em um ponto de tensão entre subjetividade e objetividade: para intensificar seu grau de percepção e transformar a reação física aos estímulos, ele se conecta com um estado instintivo de ‘atenção’, abrindo mão de sua identidade cotidiana (subjetividade) e do controle sobre a sua capacidade expressiva individual. Nesse estado de ‘atenção’ o ator se conecta a uma parte especial de sua memória - encontrada em regiões arcaicas do cérebro - que evoca padrões inatos de resposta, reduzindo a possibilidade de influência de experiências individuais na tomada de decisões (a base do que constitui a individualidade).

Resumindo: a pré-expressividade se caracteriza pela objetivação do sujeito através da ativação de um estado instintivo de ‘atenção’, que provoca, através da transformação da qualidade das memórias evocadas, um enfraquecimento da influência da subjetividade na ação. Como já foi discutido, essa objetivação é fundamental para permitir que o corpo pré-expressivo seja capaz de comportar diferentes

potenciais expressivos dentro de si, a base característica de sua constituição.

Dessa forma, a transformação do corpo cotidiano em um corpo pré-expressivo pode ser comparado ao processo de objetivação do sujeito que Barthes descreve em *A câmera clara*. O ator deve esvaziar temporariamente seu significado subjetivo, concentrando-se em um estado de presente absoluto e passando a existir como ‘forma sem significado’. Como ocorre esse processo? Quais as suas consequências?

Representação como um sistema semiológico duplo

Em *Mitologias* Barthes analisa o processo de formação do mito na sociedade contemporânea. Ele descreve e analisa diferentes objetos de seu tempo, cuja percepção ele considera ‘mitificada’ (como um carro, o rosto de uma atriz ou um guia de viagens) e acaba por descobrir princípios gerais que definem a base de constituição destes mitos. Para Barthes, o mito é composto através de um sistema semiológico duplo: em seu primeiro nível é formado um símbolo a partir do significante do objeto (sua fisicalidade) e seu significado original; no segundo nível esse símbolo é utilizado novamente como significante, sobre o qual um novo significado é projetado, possibilitando a constituição de um segundo símbolo (mitificado): “(...) o mito é um sistema particular, visto que ele se constrói a partir de uma cadeia semiológica que existe já antes dele: *é um sistema semiológico segundo*. O que é signo (isto é, totalidade associativa de um conceito e de uma imagem) no primeiro sistema, transforma-se em simples significante no segundo.”⁵

Como um mesmo significante não pode

4 Barthes, Roland. Rio de Janeiro, 2015. Pág. 20.

5 Barthes, Roland. São Paulo, 1982. Pág. 136.

sobrepor dois significados, passa a ser condição para a constituição do mito que o símbolo original sofra uma *deformação* que lhe permita, através da perda de seu significado e transformação em uma forma pura, adquirir um novo significado. A relação entre este processo e a objetivação do *Spectrum* descrita em *A câmera clara* é evidente: tal como o objeto a ser mitificado, o *Spectrum* passa por um processo de perda de sua subjetividade no momento em que é fotografado, tornando-se o veículo (significante), sobre o qual o olhar do fotógrafo (*Operator*) projeta o significado desejado. Não é de se admirar que o *Spectrum* se observe em uma fotografia com uma sensação de estranhamento: o símbolo apresentado na fotografia (sua fisicalidade + sentido proposto pelo fotógrafo) não condiz com o significado que ele imaginava comunicar, pois houve a deformação deste e a projeção de um novo significado sobre ele.

Mas não é apenas o significado, que o símbolo original (ou 'sentido', como Barthes o denomina) deve perder para assumir um segundo significado: "(...) passando do sentido à forma, a imagem perde parte do seu saber: torna-se disponível para o saber do conceito."⁶ Barthes propõe, portanto, que a transformação que ocorre no sujeito para a assimilação de um significado mítico modifique não apenas sua estrutura comunicativa (já que o significado é algo que se constitui na relação entre emissor e receptor) mas também a sua própria estrutura interna, abrindo mão do conhecimento sobre a própria subjetividade para se encaixar de maneira plena ao significado mítico.

Esta perspectiva do processo de formação do mito permite uma analogia com o conceito

de 'organicidade' - definido⁷ por Eugênio Barba como uma das bases do corpo pré-expressivo - através do qual é descrita uma qualidade de ação cênica caracterizada por uma ligação dinâmica entre impulso e movimento *sem interferência direta da consciência* (ou seja, um movimento que não é planejado antes de ser executado, mas que parece fluir 'naturalmente' do corpo como consequência do movimento anterior, baseado nas intenções e sensações internas do ator). Essa definição fica mais clara através de um exemplo fornecido por Thomas Richards, ator de Grotowski, que conceitua a organicidade destacando sua qualidade instintiva ao compará-la com a qualidade dos movimentos de um gato: "Se eu observo um gato, noto que todos os seus movimentos estão no devido lugar, seu corpo pensa sozinho. O gato não possui uma mente discursiva que bloqueia a reação orgânica imediata, que atua como obstáculo."⁸

Se o corpo pré-expressivo é formado a partir de uma perda de subjetividade (significado) e a qualidade orgânica de sua ação pode ser relacionada com a perda de conhecimento necessária à formação do mito, parece ser possível se intuir que o processo de comunicação de um ator também pode ser descrito a partir de um sistema semiológico duplo. Em um teatro mais tradicional - baseado na construção de personagens em situações verossímeis - o desenvolvimento desta suposição parece ser relativamente simples: no primeiro sistema se mesmo, que segue o mesmo princípio de dissolução da identidade cotidiana e construção de encontraria o ator (sujeito), uma combinação de significante (seu corpo) e significado (sua individualidade). Seguindo a lógica de pensamento proposta por Barthes, esse 'sentido' deve, para projetar uma

6 Idem, Pág. 141.

7 A partir dos trabalhos de Konstantin Stanislawski e Jerzy Grotowski.

8 Richards, Thomas. São Paulo, 2012. Pág. 73.

segunda camada de significado sobre si mesmo (a personagem), anular seu significado e se tornar significante puro. Este significante puro, resultado da 'deformação' do sentido, representaria o corpo pré-expressivo, sobre o qual diferentes novos significados podem ser aplicados.

Um pensamento semelhante pode ser desenvolvido em práticas teatrais mais contemporâneas. Mesmo que o ator se mostre simultaneamente como ator e como personagem, o que é apresentado em cena não pode ser tomado por real: são ações codificadas e selecionadas, muitas vezes sugeridas ou organizadas por um diretor (uma interferência estranha ao ator). Mesmo quando um ator apenas 'apresenta a si mesmo' (ao invés de representar uma personagem) o pensamento vale: ele está inserido em uma situação cênica específica, suas ações são previamente definidas ou pelo menos planejadas, ele se utiliza de uma técnica vocal e corporal diferente da cotidiana, etc. Parece ser plausível se pressupor que, mesmo quando aparentemente se representa, o ator está na verdade construindo uma versão cênica de si um novo significado.

Qual a justificativa para a constituição deste sistema semiológico duplo? Quais as especificidades que ele trás para o processo comunicativo no teatro? Barthes acredita que a relação do receptor com o mito se dá fora da esfera racional: "O que se espera dele (o mito, M. V.) é um efeito imediato: pouco importa se em seguida o mito é desmontado, presume-se que a sua ação é mais forte que as explicações racionais que podem pouco depois desmentilo"⁹ A justificativa está, para ele, no sistema semiológico duplo, que provoca uma confusão de significados: a percepção racional tende a ver o significado original de um objeto; este entretanto perdeu sua importância graças

aos processos de deformação e projeção de um novo significado. Este significado – artificialmente projetado sobre o objeto original – não tem necessariamente uma conexão lógica com o objeto e, portanto, tem que se conectar ao receptor através de seu valor emocional. Por exemplo, quando um carro esportivo vira um símbolo de status, ele perde o seu significado como automóvel (a facilidade de deslocamento) e vira um símbolo para expressar riqueza e sucesso, um valor emocional.

Observando o processo de recepção do espectador no teatro, podemos fazer uma analogia desta 'confusão de significados': a subjetividade (natural) do ator que se encontra no palco deixa de ser o aspecto importante da comunicação, que é transferido para um significado cênico (artificialmente codificado sobre este). Seguindo o pensamento de Barthes, isso implica em um deslocamento na esfera da comunicação, que passa a ser essencialmente emocional; de fato, mesmo que haja um texto, uma personagem, uma estória a ser contada, não é a lógica dessa estória que atinge o espectador, mas a capacidade de se envolver profundamente com aquilo que está sendo retratado. Dessa forma, a qualidade da assimilação do significado cênico pelo corpo pré-expressivo parece representar um valor fundamental do processo de comunicação no teatro: quanto mais orgânica for esta assimilação, mais intensa se torna a capacidade de comunicação estabelecida com o espectador.¹⁰

⁹ Barthes, Roland. São Paulo, 1982. Pág. 151.

¹⁰ A assimilação orgânica do conteúdo não está necessariamente ligada com a percepção verossímil de uma personagem. Mesmo em um teatro político como o de Brecht, é necessário que a mensagem seja assimilada de organicamente para que o estranhamento possa provocar o efeito desejado (questionar esta mensagem).

O corpo pré-expressivo como significante puro

Mesmo que o corpo pré-expressivo se caracterize pela ausência de significado próprio, o que permite que ele incorpore e reproduza diferentes significados cênicos, ele parece ser capaz de influenciar a leitura da mensagem, ampliando e definindo as formas de recepção de seu conteúdo. De que maneira isto ocorre? Analisando a pungência que determinados fotogramas de Eisenstein exercem sobre ele, Barthes discute, em seu ensaio *O terceiro sentido*, a possibilidade de existência de uma camada do processo comunicativo – que ele denomina *sentido obtuso* – cuja mera presença provocaria um ruído na comunicação do sentido conotativo (informativo e simbólico). Esse sentido se encontraria além da mensagem – no significante, portanto – e sua existência intensificaria a constituição de um nível subjetivo de percepção: “(...) o sentido obtuso é um significante sem significado; daí a dificuldade em nomear: a minha leitura fica suspensa entre a imagem e sua descrição, entre a definição e a aproximação. Se não podemos descrever o sentido obtuso é porque, contrariamente ao sentido óbvio, ele não copia nada: como descrever o que não representa nada?”¹¹

O *sentido obtuso* é, portanto, uma utopia que, mesmo podendo ser ‘sentida’ por qualquer um que observe a imagem, não tem definição e não pode ser descrita. Esta intangibilidade do *sentido obtuso*, entretanto, não compromete a sua existência ou seu efeito. Pelo contrário, Barthes considera que a impossibilidade de ser definido linguisticamente é uma característica fundamental da constituição deste sentido, pois ele existe exatamente para intensificar a percepção

intuitiva e relativizar o significado, ampliando o seu campo de ação: “o terceiro sentido, também ele, me parece maior que a perpendicular pura, direta, cortante, legal, da narrativa: parece-me que abre o campo do sentido totalmente, isto é, indefinidamente; aceito até, para este sentido obtuso, a conotação pejorativa.”¹²

Estas características do *sentido obtuso* são especialmente interessantes quando analisadas em relação ao sistema semiológico duplo proposto por Barthes em *Mitologias*. A deformação de um símbolo completo e a projeção de um novo significado sobre este permitem, de acordo com o pensador francês, que um significado produzido artificialmente possa ser percebido como natural pelo receptor. Sendo o segundo significado definido externamente, não há como o significante influenciar diretamente esta definição. Sua presença, entretanto, transforma a leitura do significado, pois ele ao mesmo tempo define uma leitura específica deste, já que projeta as suas possibilidades sobre um objeto específico (um carro como símbolo de status tem uma característica diferente de um telefone celular, por exemplo) e possibilita novas leituras a partir da relação com suas características específicas (a ideia de status, por exemplo, se amplia na projeção sobre um automóvel a partir de sua relação com a velocidade, com a possibilidade de estar em lugares distantes rapidamente, etc.)

Um processo semelhante ocorre com o ator: ainda que trabalhe com um significado projetado sobre ele, por exemplo, uma personagem preconcebida dramaticamente em uma estrutura cênica proposta por um diretor, ele influencia diretamente a concretização desta realidade cênica; uma mesma personagem realizada por atores diferentes ganha contornos completamente diferentes, pois cada ator corporifica a

11 Barthes, Roland. Lisboa, 2015. Pág. 53.

12 Idem. Pág. 45.

personagem de uma maneira distinta, transformando a leitura do espectador. Dessa forma, a presença de um ator (significante) específico contribui para uma recepção específica do sentido, simultaneamente definindo características do símbolo e ampliando suas possibilidades de compreensão.

No teatro contemporâneo, como já discutido, mesmo que um ator represente parcial ou completamente a si próprio, ele representa na verdade uma teatralização de si (algo que foi selecionado e organizado teatralmente, que é apresentado para uma plateia, etc.), projetando de forma similar um significado artificial sobre si mesmo. Parece, entretanto, haver pelo menos uma diferença significativa: neste tipo de teatro o ator tem uma influência determinante sobre a construção da dramaturgia, pois é quem, pelo menos em primeira instância, seleciona o que deseja (ou não) relatar, bem como a forma como se apresenta nestes relatos. Dessa maneira, o significado do segundo sistema não é completamente estranho a ele, e pode-se imaginar que a deformação necessária para a projeção do segundo significado seja menos profunda.

De qualquer forma, o processo de naturalização de um significado artificial, conforme o proposto pelo sistema semiológico duplo, corresponde ao objetivo principal de praticamente todo tipo de teatro: a criação de uma realidade cênica plena. O sistema semiológico duplo permite, através dos processos de deformação e projeção, a transformação desta realidade construída artificialmente em um universo capaz ser percebido pelo espectador como 'real' em si¹³. Para o ator, tornar esse universo real

significa encontrar os impulsos que permitam que cada ação nasça organicamente de seu corpo pré-expressivo, não implicando necessariamente em um envolvimento absoluto com a realidade cênica ou perda da consciência da artificialidade de suas ações.

Partindo dessa relação entre a comunicação no teatro e o sistema semiológico duplo proposto por Barthes, e da compreensão do *terceiro sentido* como parte deste processo comunicativo, resta estabelecer a posição do corpo pré-expressivo dentro desta discussão. Como já analisado, o corpo pré-expressivo pode ser utopicamente considerado como um significante puro, ausente de significado: "Este substrato pré-expressivo está incluído no nível de expressão, percebido na totalidade pelo espectador. Entretanto, mantendo este nível separado durante o processo de trabalho, o ator pode trabalhar no nível pré-expressivo, *como se*, nesta fase, o objetivo principal fosse a energia, a presença, o *bios* de suas ações e não o seu significado."¹⁴

Entretanto, como todo significante, na prática, só pode ser percebido em conjunto com um significado, o corpo pré-expressivo também só pode ser percebido como um símbolo completo, ou seja, em conjunto com aquilo que representa. A presença deste substrato pré-expressivo, entretanto, influencia diretamente a qualidade da recepção da mensagem, pois adiciona outras camadas ao significado, ampliando sua capacidade de atingir sensivelmente o espectador. Graças a sua existência, portanto, a comunicação da mensagem conotativa é relativizada, tornando a experiência teatral multifacetada.

13 Não se deve confundir a idéia do universo da cena como algo real (conceito, com uma existência própria) com a busca por verossimilhança ligada a uma dramaturgia de tempo e

espaço que caracteriza determinadas estéticas teatrais.

14 Barba, Eugenio & Savarese, Nicolai. Campinas, 1995. Pág. 188.

A presença de alguém que já não existe

Esta ideia de que determinadas imagens possuem um sentido oculto atrás do significado retorna em diversos escritos de Roland Barthes. As duas perspectivas já apresentadas - o embate entre os dois sistemas semiológicos em *Mitologias* e a discussão sobre a mensagem denotativa em fotogramas de Eisenstein de *O terceiro Sentido* - são complementadas e desenvolvidas pelo filósofo francês em *A câmera clara* através da análise do *Studium* e do *Punctum*, as duas formas a partir das quais uma fotografia pode provocar o observador.

O *Studium* representa para Barthes o conjunto de informações objetivas contidas na fotografia, como o lugar fotografado, o acontecimento, o momento do dia, iluminação, etc. Ele possui uma relação direta com a experiência individual e cultural, pois depende do grau de informações que o observador dispõe sobre a foto (aonde ela foi tirada? Em que circunstâncias? Quem são as pessoas que aparecem na imagem?) bem como de seu conhecimento a respeito do universo fotografado e de sua percepção do mundo em geral.

Já o *Punctum* é descrito por Barthes como uma camada oculta atrás do significado, que 'salta' da imagem e 'ataca' aquele que a observa, que "parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar".¹⁵ Ele não comunica em si um significado, mas atinge o observador 'fisicamente', rompendo qualquer tipo de barreira que se apresente à sua frente e transformando a percepção das informações apresentadas pelo *Studium*. Essa fisicalidade, bem como a transformação do significado através de sua presença é que tornam possível compreender o *Punctum* como um desenvolvimento da ideia

apresentada pelo *sentido obtuso*, como observa Doris Kolesch: "O *Punctum* é um elemento ativo da foto, que perfura o observador ou a observadora como uma flecha. Em um estudo sobre imagens individuais, os chamados fotogramas, do filme 'Ivan, o terrível' de S. M. Eisenstein, Barthes também denomina este fenômeno, que ultrapassa as camadas informativa e simbólica se mostrando como um significante sem significado, de 'terceiro sentido', ou ainda 'sentido obtuso'".¹⁶

Se o *Studium* está intrinsecamente relacionado ao significado da imagem, e, portanto, às camadas simbólica e informativa, o *Punctum* ultrapassa esse limite e se conecta diretamente ao significante, situando-se, portanto, - da mesma forma que o *sentido obtuso* - além da possibilidade de ser definido ou explicado: "Eu acabava de compreender que por mais imediato, por mais incisivo que fosse, o *punctum* podia conformar-se com uma certa latência (mas jamais com qualquer exame)".¹⁷

Mesmo sabendo da impossibilidade de definir esta força, Barthes busca identificar critérios para analisar a sua presença nas imagens que ele descreve. Nesta busca, ele encontra uma imagem que o toca especialmente - uma foto de sua mãe quando criança - na qual ele acredita perceber uma nova forma de pungência que ele relaciona ao *Punctum*: a transitoriedade do tempo. De acordo com ele, a fotografia nos recorda de nossa transitoriedade, pois apresenta pessoas e momentos cuja existência real está implícita na realização da própria imagem, que porém, não existem mais da forma como estão representadas. A fotografia, portanto, representa para Barthes muito mais do que a cópia de um sujeito, ela é a prova

15 Barthes, Roland. Rio de Janeiro, 2015. Pág. 29.

16 Kolesch, Doris. Frankfurt/Main, 1997. Pág. 102. Minha tradução.

17 Barthes, Roland. Rio de Janeiro, 2015. Pág. 52.

concreta de sua existência passada.

Essa transitoriedade contida na fotografia contamina o observador, provocando uma relação nostálgica com a existência presente, cuja transitoriedade é ressaltada através da observação da imagem: “Além disso, a fotografia provoca uma alteração no conceito de tempo, uma modificação na idéia de tempo-espaço: uma foto apresenta como vivo e existente algo que, no momento em que é visto, já é passado.”¹⁸ Ou seja, a transitoriedade presente na fotografia provoca uma relação de identificação entre o sujeito fotografado e o observador, na qual a ‘contemplação’ (que graças à presença do *Punctum* se torna um processo ativo) evoca sensações e pensamentos sobre a fugacidade da existência do próprio observador.

Esse tipo de identificação entre o observador e o observado constituiu a base de organização do teatro durante muitos séculos: desde a catarse no teatro grego até o fim do século XIX, praticamente todo o pensamento teatral partiu da idéia de que a observação ou compartilhamento de determinados eventos poderia levar a uma purgação de (ou reflexão sobre) aspectos específicos da personalidade do espectador. Mesmo no teatro contemporâneo, ainda pode-se falar de uma identificação, que ultrapassa os limites da situação dramática para se constituir diretamente na relação entre ator e espectador: ao cogitar a possibilidade de se colocar no lugar de um bailarino realizando uma sequência de movimentos perigosos, ou de um ator que exhibe sua própria fragilidade, o espectador cria uma identificação direta com aquele corpo e questiona inconscientemente sua própria capacidade de se expor ao risco ou ao ridículo, estabelecendo uma outra qualidade

de relação sensorial com o que observa.

É sobre essa perspectiva que pode-se pensar a relação entre a transitoriedade do tempo proposta pelo *Punctum* e a pré-expressividade. Como já discutido, o corpo pré-expressivo se constitui (utopicamente) como um significante puro, que não carrega nenhuma mensagem e não comunica, portanto, nenhum sentido simbólico ou informativo. O *Punctum*, de acordo com Barthes, também representa um elemento essencialmente significante: não é a mensagem da fotografia que perfura o observador, e sim algo escondido atrás dessa mensagem, que não pode ser definido ou compreendido. Sua pungência deriva exatamente dessa característica, pois ela permite que ele ultrapasse a cordialidade do significado e se comunique diretamente com os sentidos. O corpo pré-expressivo, da mesma forma, se constitui através da negação de qualquer significado, permitindo que se ultrapasse a barreira imposta pela mensagem e se crie uma comunicação sensorial direta com o espectador.

Além disso, a intensificação da sensação de transitoriedade gerada pelo *Punctum* também é um tema importante dentro do discurso teatral, podendo ser diretamente relacionada com o corpo pré-expressivo. Ao contrário da fotografia, que confronta o observador com um presente que não existe mais, o teatro permite a vivência de um presente, absoluto, pois apresenta algo que não se concretiza em uma forma fixa e, portanto, só pode ser percebido no exato momento em que ocorre. Dessa maneira o teatro também acaba por ressaltar a transitoriedade da experiência, levando o espectador a perceber e refletir sobre a própria transitoriedade. Nesse sentido, as palavras de Doris Kolesch sobre a teoria de Roland Barthes poderiam perfeitamente fazer parte de um ensaio sobre a experiência teatral: “A foto insere

18 Kolesch, Doris. Frankfurt/Main, 1997. Pág. 107. Minha tradução.

o observador no passado – próprio ou de um outro – e, apesar da presença concreta do objeto fotografado, acentua simultaneamente a sua ausência, a morte do(a) representado(a). Dessa forma, ela mostra às pessoas a sua própria transitoriedade.¹⁹

Conclusão

Através da análise desenvolvida ao longo deste ensaio é possível, portanto, se aprofundar a compreensão do corpo pré-expressivo como parte do processo comunicativo no teatro, ultrapassando os limites colocados por sua intangibilidade e intensificando a percepção dos efeitos de sua presença sobre o espectador.

De acordo com a semiótica, base dos escritos de Barthes utilizados aqui, todo objeto é composto pela soma de suas características físicas (significante) e o sentido que ele comunica (significado); tendo como característica intrínseca mais importante a capacidade de adquirir diferentes significados, gerada através da superação de um significado específico qualquer, o corpo pré-expressivo é essencialmente significante: em seu processo de descoberta, por exemplo, a concentração do foco do ator deve se direcionar para a *ação* e tentar ignorar o significado contido por esta, desenvolvendo a capacidade de esvaziar-se e agregar novos significados (em um processo análogo à deformação proposta por Barthes).

Se o corpo pré-expressivo existe (utópica-mente) sem um significado conectado a ele, como é possível que ele influencie o processo de comunicação? Barthes, em diversos momentos de sua teoria, trabalha com a possibilidade de que o processo de percepção de um símbolo seja contaminado diretamente pelo significan-

te, cuja presença agrega, abre e transforma os valores contidos no significado. Nesse sentido, dois momentos se destacam: *o sentido obtuso*, que Barthes intui analisando fotogramas de Eisenstein e o *Punctum* como ponto de partida para uma relação de identificação entre observador e fotografado através da intensificação da sensação de transitoriedade do tempo.

Um dos aspectos importantes que esses dois elementos apresentam em comum é a pungência que eles agregam ao processo de comunicação. Para o filósofo francês, a informação contida em uma imagem aguarda passivamente que o observador venha assimilá-la; o *Punctum*, por outro lado, (bem como o *sentido obtuso*) ‘salta’ aos olhos e o atrai o observador para a imagem, intensificando e transformando – através do aprofundamento da comunicação subjetiva do símbolo - a percepção objetiva do significado.

O corpo pré-expressivo transforma de forma semelhante a recepção do espectador, tornando a percepção dos símbolos apresentados em cena mais intensa e cheia de sentidos. Sua presença desenvolve a possibilidade de uma comunicação sensível direta com o espectador, gerando uma intensificação na percepção da fugacidade do ato teatral e possibilitando um embate com a transitoriedade da própria existência. Mesmo sem poder ser definido ou explicado, o corpo pré-expressivo, como o *Punctum*, “parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar.”²⁰, tornando-se uma parte insubstituível do processo de comunicação no teatro.

Referências

Barba, Eugenio & Savarese, Nicolai. **A arte secreta do ator. Dicionário de antropologia Teatral**. Editora Hucitec & Editora da Unicamp;

19 Idem. Pág. 113. Minha tradução.

20 Barthes, Roland. Rio de Janeiro, 2015. Pág. 29.

Campinas, 1995.

Barthes, Roland. **Mitologias**. DIFEL Difusão Editorial S. A; São Paulo, 1982.

----- **A câmara clara. Notas sobre a Fotografia**. Editora Nova Fronteira; Rio de Janeiro, 2015.

----- **O óbvio e o obtuso**. Edições 70; Lisboa, 2015.

Burnier, Luís Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação**. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

Ferracini, Renato. **A Arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Editora da Unicamp; Campinas, 2001.

Kolesch, Doris. **Roland Barthes**. Campus Verlag; Frankfurt/Main, 1997.

Richards, Thomas. **Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas**. Editora Perspectiva; São Paulo, 2012

Röttger-Denker, Gabriele. **Roland Barthes zur Einführung**. Junius Verlag; Hamburg, 1989.

Mauricio Schwab Veloso

Diretor e ator de teatro, Mestre em Teatro na Freie Universität Berlin, Alemanha, Doutorado na Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg e Bacharel em Teatro na Universidade de São Paulo.

A CRÍTICA DE VALOR EM MARCEL DUCHAMP: EFEITOS NA CONTEMPORANEIDADE

THE CRITIC OF VALUE IN MARCEL DUCHAMP: EFFECTS ON THE CONTEMPORANEITY

Julia Zulian Coimbra Martin
PUC - SP

Resumen: O presente trabalho conecta três pontos no tempo: a pré-modernidade, a modernidade e a pós-modernidade, levantando algumas questões inerentes a cada período. Questões que são formadoras do conceito contemporâneo de arte, expondo a crítica de valor contida na obra de Marcel Duchamp e seus respectivos efeitos na atualidade.

Palabras clave: Estética da arte; Modernidade; Pós-modernidade; Marcel Duchamp; Semiótica.

Abstract: *The present study connects three points in time: the pre-modernity, the modernity and the post-modernity, raising some inherent questions about each period. Questions that are concept's formers of contemporary art, exposing the critic of value contained in Marcel Duchamp's works and its respective effects in the actuality.*

Key words: *Art Aesthetics; Modernity; Postmodernity; Marcel Duchamp; Semiotics*

Nomeando a arte, ou a arte de nomenclatura

Afinal de contas, o que é ciência? – quis saber a moça da roça. – Ciência? – exclamou o doutor – Bem, ciência é simplesmente classificação. Ciência é apenas dar um nome a tudo.” [...] dar nome as coisas, embora não seja em si um conhecimento, é consequência natural do processo do conhecimento. [...] reflexo de um intento sistemático de enumerar os fenômenos, de classificá-los e aos objetos conhecidos. Uma reação usual a este ato – já mais consistente que a mera nomeação –, que compartilha do nosso mal-estar perante a sucinta declaração do chinês, reside na refutação da taxonomia como fim do conhecimento científico. A crítica, justificada, ao afã classificatório, que se compraz em criar categorias e subcategorias, e que se encerra em distribuir dentro destas todos os fenômenos novos. Por um lado, uma ramificação excessiva invariavelmente sufoca qualquer operatividade que possa ter – recai-lhe o espectro do inútil. [sic] (PAZ Apud FINNEY, 2008).

De certa forma, tudo o que a arte havia feito até o final do século XIX era nomear; inserir o objeto no mundo da nomenclatura, atribuir a matéria à esfera dos significados. Enquanto que nas duas primeiras décadas do século XX as vanguardas artísticas passam a movimentar-se no sentido de uma corrente inversa: elas separam o objeto do seu significado e conseqüentemente do seu nome, distanciando a arte do processo classificatório e tornando dissociável o conceito de significante e significado primordiais àquele signo.¹

Se hoje nós costumamos discutir a reflexão

1 Analogia baseada nos conceitos de semiótica de Jacques Fontanille, professor da Universidade de Limoges, em *Semiótica do Discurso*, e em Octávio Paz, poeta, ensaísta e diplomata, em *Duchamp ou o castelo da pureza*, onde esse último expõe o ato de Duchamp de arrancar o objeto do seu significado, cf. página 27 para aprofundamento.

em torno da imagem, é graças aos vanguardistas dessas duas primeiras décadas. É nesse movimento que a lógica ordenadora da realidade é desconstruída, para inserir um novo conceito no corpo do suporte. Essa ideia de indexar o efêmero ao sensível traz certa virtualidade, e passam a existir obras que não são necessariamente compreendidas ou consagradas em seu tempo contemporâneo.

Dentre os muitos artistas das vanguardas europeias que se sucederam à época, Marcel Duchamp é um dos precursores na arte conceitual, tendo introduzido os conceitos acima, dentre tantos outros que se deixam aperceber partindo da interpretação dos seus “*ready-made*”. Seus suportes são objetos comuns, onde o silêncio e indiferença são constância e parte da obra.

Junto da Primeira Guerra Mundial e sua conseqüente crise, cresce o movimento vanguardista, pois a destruição causada pela guerra culmina na destruição de tudo aquilo que artistas como Van Gogh e Rimbaud acreditavam.²

Como fruto do final da guerra, a fé em um futuro melhor para a humanidade se vê como uma possibilidade abalada, passando a ser questionada a crença antes indiscutível na tecnologia como propulsora do bem-estar geral. Assim, justamente para desorientar e fazer repensar a vida e arte como um todo, cresce a possibilidade de releitura do conhecido em benefício da indeterminação³, fazendo esmaecerem todas as antigas noções de solidez e clareza, propiciando abertura para um horizonte onde não existem mais duas coisas similares entre si, e sim um culto a unicidade; onde cada objeto têm própria essência e quando manipulado cria ainda outra

2 Conferir Mario de Michele, escritor e crítico de arte, em *As vanguardas artísticas*, trecho que ele fala sobre o anseio desses artistas por um tempo melhor, o anseio por uma futura revolução inerente que não se concretizou.

3 Conferir Octávio Paz, op. cit., p. 19-20.

essência que difere da sua original.

Através dessa desfragmentação a arte de vanguarda buscava mostrar que se tudo parece em paz é porque algo está errado; é porque nos amornamos e acostumamos à temperatura daquilo que nos incomodava há tempos atrás. A paz de espírito, não seria um estado natural do ser humano, seria um estado programado por aqueles que se ensimesmam exercendo poder sobre aqueles que debaixo deles estão.

Até pouco antes das vanguardas artísticas europeias a arte era ciência: era observação, identificação e nomenclatura; era formulado, técnica e racionalidade. Com as vanguardas a arte olha de volta o criador; e a coerência que une suas formas, planos e sons não precisa mais se ater a uma lógica sistemática, podendo afinal ser empírica. É nesse momento que podemos enxergar a ruptura da arte com os parâmetros tradicionalistas, rumo à modernidade e à pós-modernidade.

[A arte] Cria um campo de confronto e experimentação, produz uma nova realidade, dá forma ao conceito, e compõe em si mesma o signo, significado e significante. A arte como signo ganha tal autonomia que a imagem acústica já não condiz com o significado presente nos dicionários, e daí podemos questionar quão autônomo é o campo. Trata-se de uma ciência? Mas o que é a ciência se não o próprio mito da contemporaneidade? Como definir algo que ainda não está pronto, que está em desenvolvimento? Quando criamos as coisas, primeiro criamos e só depois nomeamos elas. (CASTILHOS, 2012)

Despindo a arte, ou a arte desnuda

Se o centro é oscilação permanente, se as antigas noções de matéria sólida e razão clara desaparecem em benefício da indeterminação, o resultado é a desorientação geral. Duchamp se propõe a perder para sempre “a possibilidade de reconhecer ou identificar duas coisas semelhantes”: as únicas leis

que lhe interessam são as leis da exceção, vigentes só para um caso e em uma só ocasião. (PAZ Apud DUCHAMP, 2012, p. 19-20)

A aceleração do tempo de produção das mercadorias, possibilitada pela revolução industrial; a alteração do estado de consciência de uma sociedade, possibilitada pelo iluminismo; a transição para uma sociedade racionalista, possibilitada pela revolução científica e a transformação das classes sociais, possibilitada pela revolução francesa, criou uma ruptura na linha cronológica ocidental⁴, marcando o início de uma modernidade que conecta o mundo caminhando para um estado de compressão do espaço-tempo, consumado pela pós-modernidade com o processo de transição do fordismo para um modelo de acumulação flexível.⁵

É nessa sociedade moderna que a arte ganha autonomia, justamente por não estar mais diretamente relacionada aos cânones que a prenderam em um passado não muito distante – ser imitação da natureza, narrar a religião, etc... Essa ruptura com a tradição, iniciada por essas vanguardas artísticas, se dá em ocorrência diretamente proporcional ao aumento da interferência tecnológica na natureza, mostrando que a arte está apta a criar uma nova natureza, que não a frequentemente interpretada no conceito Aristotélico.⁶

4 A primeira quebra, ou seja, a primeira modernidade teria ocorrido no século XV para alguns autores, com o advento das colonizações e consequente início da globalização. Sendo assim a segunda quebra, ou a “segunda modernidade”, estaria diretamente relacionada com os acontecimentos acima citados. (N. da A.)

5 Para aprofundar o conceito conferir no livro do geógrafo David Harvey, *A Condição Pós-Moderna*, o capítulo A compressão do tempo-espaço e a condição pós-moderna, onde o autor explica a transição do fordismo para a acumulação flexível.

6 Segundo Augusto Boal, diretor, dramaturgo e ensaísta, a afirmação de Aristóteles que “a arte imita a natureza” teria sido mal traduzida por uma interpretação isolada do texto.

Passado o momento em que a arte tinha uma função narrativa de dizer o verdadeiro e passado, também, o momento de indissociável ligação religiosa a ela, a arte está livre para experimentar em suas formas outros conteúdos. Mas não sendo a arte inteligível, esse conteúdo passa por um processo de assimilação intrapessoal, onde cada um por direito diz apenas o que vê ou o que olha, coexistindo inúmeras conotações em torno da obra em questão, que transitam através do objeto denotado.

A desordem age como ordem nas obras de vanguarda, sempre atenta para o fato de que não existe uma verdade absoluta, ou para o fato de que se existe, então, o homem não tem condição de conhecê-la. E de suma importância: essa desordem está ansiosa por conduzir os pensamentos que se cruzam com ela, justamente para o caminho que indaga qual a necessidade da verdade absoluta.

Afinal, se tudo parte da nossa experiência intrapessoal inextensível e intransponível ao outro, tal como ela o é, resta apenas que essa experiência seja comunicada. Assim as vanguardas plasmas entre todas as possibilidades materiais visuais, tácteis, olfativas e sonoras, contanto que seja um poder ser do imaterial: um rever para ver; um desconstruir para construir.

A arte de vanguarda é a arte da possibilidade; da possibilidade de encerrar em si a interpretação do mundo como construção humana e como construção humana, muita coisa é ilusória ou ilusiva.

Octávio Paz cita em seu texto que o artista é aquele quem define sua época, e sua apreciação está diretamente correlacionada com o grau de

unicidade de sua obra, que não mais pretende ser melhor ou mais bela, como se pretendiam as obras dos movimentos artísticos na consciência ascendente às vanguardas.⁷

A noção de “ser de todos os séculos sem deixar de ser do instante”⁸, que corrobora a vertigem do retardamento proposta por Duchamp, é a noção do contemporâneo, refletida nesse movimento das vanguardas, também afirmada em Agamben.⁹

Duchamp mostra que os objetos são passíveis de revalorização, e, assim como outros artistas depois dele viriam a fazer, ele retira a coisa do seu estado e lugar comum, reposicionando-a em outra situação, transferindo significado fresco àquela peça, que não o possuía antes por seu significante; moldando peculiaridade à sua forma. Ele cria uma inversão de valores, em que a pintura enquanto suporte é crítica à própria noção de pintura¹⁰. “Em suas mudanças nosso tempo só se afirma para negar-se e só se nega para inventar-se e ir mais além de si.” (PAZ, 2012, p. 7)

Desadjetivando a arte, ou arte crítica

7 Baseado em trecho de Octávio Paz, op. cit., p. 9. Cf. conceito de arte conforme unicidade e não qualidade, onde o autor diz sobre Picasso e Duchamp, respectivamente, o seguinte: “... cada um a sua maneira, definem a nossa época: o primeiro por suas afirmações e seus achados; o segundo por suas negações e explorações. Ignoro se são os “melhores” pintores desse século. Não sei o que quer dizer a palavra “melhor” aplicada a um artista. [...] me apaixona não por ser melhor mas por ser único.”

8 Citação extraída de Octávio Paz, op. cit., p. 8.

9 Conceito desenvolvido por Giorgio Agamben, filósofo italiano, em O que é o contemporâneo e outros ensaios, no qual ele coloca a seguinte questão: “De quem e do que somos contemporâneos? E, antes de tudo, o que significa ser contemporâneo?”. Cf. p. 57-53.

10 Baseado em Octávio Paz, op. cit., p.8, onde ele fala da ação duchampiana, que podemos estender ao criticismo das vanguardas: “Esta frase nos deixa vislumbrar o sentido de sua ação: a pintura é a crítica do movimento mas o movimento é a crítica da pintura.”

Boal afirma que para Aristóteles “a arte recria o princípio criador das coisas criadas”. Portanto a arte imitaria o próprio criador, que é a natureza e não apenas o modelo exterior da mesma. Cf. em Teatro do oprimido: e outras poéticas políticas, capítulo: A arte imita a natureza. (N. da A.)

“O *ready-made* não postula um valor novo: é um dardo contra o que chamamos valioso. É crítica ativa: um pontapé contra a obra de arte sentada em seu pedestal de adjetivos.” (PAZ, 2012, p. 23). A contradição é inerente às vanguardas, uma contradição do próprio pensar, dizer e fazer. Pois no mesmo momento em que o artista retira o objeto de seu lugar-comum e atribui a ele valor de obra, consagrando-o em arte, o artista também gera conflito sobre a noção de obra, por trazer o objeto-comum ao lugar de objeto crítico e/ou filosófico.¹¹

Com isso, Marcel Duchamp está questionando o que valorizamos como obra, e o que a sociedade contemporânea consequentemente valida como arte.

Na atualidade a arte não mais se limita ao retiniano, e busca fazer-se física por outros meios em que essência e conteúdo não se desassociam um do outro, e que ao mesmo tempo não estão contidos ou representados necessariamente no mesmo simulacro.

Não existem mais significados e significantes diretamente relacionados ao signo conceitualmente: para Duchamp o significante pode ter e tem outro significado implícito.

Para ele, o que é compreensível e claro não é arte, é produto; logo não se aprecia, se compra. Assim sendo, para a arte não se levanta debate em torno da sua própria inteligibilidade, senão ela se haverá resumido como mero bem de consumo que não sucinta evolução no pensar, nem dialoga para além do consumado o ir além do

11 Baseado em Octávio Paz, autor do livro Marcel Duchamp ou o castelo da pureza, em trecho que fala sobre os *ready-made* de Duchamp, p.23: “Os *ready-made* são objetos anônimos que o gesto gratuito do artista, pelo único fato de escolhê-los converte em obra de arte. Ao mesmo tempo esse gesto dissolve a noção de obra. [...] A abundância de comentários sobre o seu destino [...] revela que o seu interesse não é plástico, mas crítico ou filosófico.” que podemos estender à desadjetivação da obra de arte.

consumado é a chave para uma percepção aguçada do mundo real.

Os antimecanismos¹², por exemplo, suscitam o interesse de Duchamp, pois eles revelam uma crítica ao maquinário, feita através das próprias máquinas uma vez que tais funcionam de modo imprevisível e não podem ser qualificadas como máquinas dentro do conceito objetivo da palavra. Se vistos sob esse panorama talvez se aproximem mais do humano, do ser, enquanto que a cidade pode ser identificada como uma grande ausência do ser, uma vez vista sob o viés de maquinaria¹³ que destrói a atmosfera.

O rompimento com a concepção tradicional de arte e o uso vulgar da linguagem¹⁴, prenuncia questões sempre presentes na contradição da arte de vanguarda: uma arte de investigação interior e exterior, que no caso de Duchamp busca se desdobrar, ao invés de dobrar o tempo no plano.

As vanguardas aprofundam um processo de transição, onde novas percepções sobre um mesmo objeto e suas dimensionalidades integram o universo da arte e se tornam uma ques-

12 Baseado no trecho de Octávio Paz, op. cit., p. 13: “Esses aparelhos são os duplos dos jogos de palavras: seu funcionamento insólito os nulifica como máquinas. Sua relação com a utilidade é a mesma que a de retardamento e movimento, sem sentido e significação: são máquinas que destilam a crítica de si mesmas.”

13 Baseado no trecho de Octávio Paz, op. cit., p. 13, em que ele explicita a denuncia de Duchamp sobre o caráter ruinoso da atividade mecânica: “Duchamp não é um adepto do seu culto; ao contrário, ao inverso dos futuristas, foi um dos primeiros a denunciar o caráter ruinoso da atividade mecânica moderna. As máquina são grandes produtoras de refugos e seus resíduos aumentam em proporção geométrica à sua capacidade produtiva. Para comprová-lo basta passear por nossas cidades e respirar sua atmosfera envenenada.”

14 Baseado em Octávio Paz, op. cit., p. 19: “Na evolução pessoal de Duchamp tem uma significação análoga à sua descoberta de Rossel: confirma a sua decisão de romper não somente com a pintura ‘retiniana’ mas com a concepção tradicional da arte e com o uso vulgar da linguagem (a comunicação).”

tão cada vez mais latente conforme caminhamos rumo pós-modernidade.

Está presente nos trustes de ideias da vanguarda mostrar que a lógica é arbitrária, mas, mais do que isso, mostrar que a vida social nos controla reproduzindo para os valores morais os seus próprios valores: os de uma sociedade sedenta por consumir. “Mais difícil [...] é resistir à tentação de fazer obras ou de transforma-se a si mesmo em obra”. (DUCHAMP apud PAZ, 2012, 29)

Consumindo a arte, ou a arte contemporânea

O belo, como a verdade, está ligado ao tempo em que se vive e ao indivíduo que é capaz de percebê-lo” e que a arte consiste tão somente “em saber encontrar a expressão mais completa da coisa existente. (MICHELI Apud COURBET, 2004, p. 10)

Aquilo que é belo se relaciona diretamente com a expressão de uma época¹⁵, sendo resultado de uma consciência coletiva que, através da sua experiência nesse mundo, está em constante renovação.

Como contemporâneos ao nosso tempo criamos formas diferentes de traduzir a mesma coisa, ou traduzimos por uma forma coisas diferentes. É uma forma de expor a consciência que a humanidade tem dela mesma, sempre em movimento, através do material que torna o abstrato visível.

O estímulo, o convite à nova percepção, que se encerra na obra de vanguarda, previu o estágio de arte contemporânea que se nos desdobra agora. A confusão perante o objeto, a coisa, a massa, que ali não apenas mais se deita, e sim se levanta, se movimenta, convida a participar,

15 Cf. Mario de Micheli, op. cit., p. 10, onde ele expõe o entendimento de Courbet em relação ao conceito de belo ligado diretamente à sua época contemporânea, para aprofundamento.

penetra nosso imaginário e é penetrada por nós.

Enfim expande-se o espaço dedicado para a inatividade, para o ócio, parte fundamental do processo de criação, como irá dizer Cao Guimarães, sobre a arte contemporânea; processo que necessita de respiro e espaço, assim como necessitaram as vanguardas.¹⁶ “O artista pertence ao seu tempo, vive dos seus hábitos e dos seus costumes, compartilha as suas concepções e representações.” (HEGEL apud MICHELI, 2004, p. 7)

Em tempos contemporâneos a única certeza é a fluidez; a única solidez é o evaporar das coisas. A obsolescência programada é a única certeza de conceito permanentemente ligado à eternidade, enquanto que os conceitos de durabilidade são registrados no transitório.¹⁷

Tudo é transformável, mas não por todos. É preciso reconhecer identidade na entidade. Essa é uma verdade cada vez mais contemporânea, basta olharmos para aquilo que o circuito das artes corrobora, enquanto outros circuitos periféricos proliferam como forma de resistência das expressões culturais e populares não consideradas em outros círculos.

O resultado é a criação de uma rede de circuitos, muitas vezes impenetráveis entre si, e incommunicáveis, que se pensam por si só as únicas movimentações culturais. É claro que esses circuitos também são permeáveis, como não poderia deixar de ser na atual aceleração perpetua da oscilação dos valores.

Em uma sociedade cada vez mais integrada, faz todo sentido pensar o dito de Octávio Paz, sobre os *ready-made* de Marcel Duchamp: eles são “um encontro com ninguém e sua finalidade

16 Vídeo no qual Cao Guimarães, cineasta e artista plástico, fala sobre “o ócio na criação e sobre a possibilidade do erro como fator essencial” à arte contemporânea.

17 Baseado em Marshall Berman, escritor e filósofo, Tudo que é sólido desmancha no ar.

é a não-contemplação.”

Vivemos essa dualidade na época contemporânea com muito mais intensidade do que se poderia imaginar. A revolução industrial possibilitou ao homem encurtar as distâncias, pela diminuição do tempo que se leva entre um ponto do globo terrestre e outro. Portanto, nós estamos do outro lado do mundo, enquanto acessamos uma notícia, imersos naquele cenário, mas ao mesmo tempo não estamos lá fisicamente.

Cada vez que buscamos estar presentes, não há presença. Cada vez que buscamos nos conectar, não há conexão. É um constante estar do mal-estar mal-estar no sentido de nunca estar por completo em um só lugar. Sempre estar com a consciência em outro tempo, em outra permanência.

Buscamos apreciar o novo, mas não dedicamos tempo a isso. Buscamos contemplar uma obra pelo simples passar de dedo em uma tela de cristal líquido, ou pelo simples ver e não olhar: um bater o olho. Exigimos respostas do artista e devemos aprender como olhar para elas, e não somente vê-las.

O poeta não pode viver no mundo dos sonhos, ele já é cidadão do reino da realidade dele contemporânea; todo o passado deve viver nele. A sociedade que ver nele não mais um consolador, mas um interprete da própria vida espiritual, ideológica, um oráculo que responde às perguntas mais árduas. (MICHELI Apud BELINSKI, 2004, p. 8)

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Santa Catarina: Editora Argos, 2009.
- BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar**.
- BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poé-**

ticas políticas. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2014.

FINNEY, Charles G. **As Sete Faces do Dr. Lao**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1979.

FONTANILLE, Jacques. **Semiótica do Discurso**. São Paulo: Ed. Contexto, 2008.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. “A compressão do tempo-espaço e a condição pós-moderna.” São Paulo: Loyola, 1994: 257-276.

ITAÚ CULTURAL. Cao Guimarães - **“VER É UMA FÁBULA”** (2013) - Parte 1/2. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n88leqcy1Rw>. Acesso em 11 de maio de 2016.

ITAÚ CULTURAL. Cao Guimarães - **“VER É UMA FÁBULA”** (2013) - Parte 2/2. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7iawZNq0Zhw>. Acesso em 11 de maio de 2016

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

MICHELI, Mario de. **As vanguardas artísticas**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2004.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou o castelo da pureza**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.

Julia Zulian Coimbra Martin

Mora e trabalha entre Jundiá e São Paulo. Possui formação em Artes Visuais, pelo CDS – Colégio Divino Salvador e bacharelado em Arquitetura e Urbanismo pela UAM – Universidade Anhembis Morumbi. Atualmente é pós-graduanda pela PUC – Pontifícia Universidade Católica no curso de especialização em Arte: Crítica e Curadoria. Suas pesquisas transitam entre a arquitetura, sociologia, antropologia e imagética. Atuou com cenografia e design gráfico para projetos de instituições educacionais e atualmente concebe e executa projetos arquitetônicos residenciais e comerciais. Também colabora em produções cinematográficas executando direção de arte e produção.

JEFF WALL: O INCONSCIENTE FOTOGRÁFICO

JEFF WALL: THE PHOTOGRAPHIC UNCONSCIOUS

Carlos Alexandre de Mello Libardi

UFES

Resumen: O texto busca, por meio de uma chave interpretativa que utiliza fundamentos da teoria da arte e da psicanálise, estabelecer relações entre o significante fotográfico de Jeff Wall e a cena onírica. Na fotografia encenada do artista, temos a simulação do modelo psicanalítico no qual o fotógrafo é o inconsciente, a fotografia (como meio) é o paciente, a foto é o sonho e o espectador, o analista. Nessa solicitação, cabe ao analista ideal dar o “ponto de estofo”, encontrar sentido na metáfora onírica. A fotografia como metáfora encobre um desejo persistente de questionar o reducionismo ontológico e formalista de genealogia fotojornalística como discurso hegemônico da fotografia.

Palabras clave: Jeff Wall; modelo psicanalítico; fotografia encenada; metáfora, reducionismo.

Abstract: *The text seeks to establish, through an interpretative key that uses fundamentals of the theory of art and psychoanalysis, to establish relations between the photographic signifier of Jeff Wall and the dream scene. In the artist's staged photograph, we have the simulation of the psychoanalytic model in which the photographer is the unconscious, photography (as a medium) is the patient, the photo is the dream and the spectator, the analyst. In this request, it is up to the ideal analyst to give the “padding point”, to find meaning in the dream metaphor. Photography as a metaphor masks a persistent desire to question the ontological and formalistic reductionism of photojournalistic genealogy as the hegemonic discourse of photography.*

Key words: *Jeff Wall; psychoanalytic model; staged photography; metaphor, reductionism.*

Introdução

Jeff Wall é um fotógrafo contemporâneo nascido em Vancouver em 1946. Antes do sucesso iniciado a partir da exposição de 1978 o fotógrafo já estava na cena artística atuando como fotógrafo conceitual e como professor e escritor de História da Arte.

Na segunda metade da década de 1970, a carreira do canadense teve uma inflexão. A exposição de 1978 marca o ponto da virada, a passagem do fotógrafo conceitual para o fotógrafo contemporâneo. O que veio antes de 1978 faz parte das experimentações como parte de um “romance de formação”.

O “romance de formação” teve como *cenário* a pouco *distinta* cidade de Vancouver, onde o fotógrafo esteve inserido na cena artística dos anos 1960 e 1970. A relação do fotógrafo com sua cidade vai além de ser esta o cenário de suas fotos.

Com a exposição de 1978, Wall rompeu, assim como outros de sua geração, com a fotografia artística de genealogia fotojornalística que tinha predominado até então. No texto *Sinais de indiferença*¹ Jeff Wall traz a cena dos anos 1960 e 1970 como um caldo primordial para o nascimento de sua fotografia. O canadense surgiu em 1978, com uma fotografia encenada e mnêmica que tencionou o “índice” peirceano,² o “isso foi” barthesiano³ e o “instante decisivo” bressoniano⁴ gerando uma fotografia auto reflexiva que

1 “*Sinais de indiferença*”: aspectos da fotografia na arte conceitual ou como arte conceitual. Nesse ensaio Wall contextualiza o uso da fotografia por artistas das décadas de 1960 e 1970.

2 “Índice” peirceano: refere-se a uma das três formas de relação entre signo e objeto estabelecidas por Charles S. Peirce (SANTAELLA, 2000, p. 37).

3 “Isso foi” barthesiano: Barthes em seu livro *A câmara clara* atribui como característica essencial da fotografia a sua aderência a um referente da realidade que ocorreu no passado (BARTHES, 1984).

4 O “instante decisivo”: foi o título do prefácio de um livro

questionou o reducionismo formalista e ontológico da fotografia de genealogia fotojornalística.

As fotos de Jeff Wall são capturadas a partir de uma encenação, elas possuem alta definição, cores, brilho, escala humana e são geralmente expostas em caixas de luz (*backlights*).⁵ Os temas são variados: cenas do cotidiano, pinturas dos grandes mestres, obras da literatura, etc. O fotógrafo não esconde o processo, não nega a encenação e chega a disponibilizar alguns *making-offs*.

Muitas fotos de Jeff Wall são elaboradas de cenas vivenciadas pelo fotógrafo, o *click* ocorre somente diante da cena mnêmica. Sendo esta a forma mais comum de elaboração fica a questão: será a imagem fotográfica de Jeff Wall pura reminiscência?

Caldo primordial

Vancouver é a cidade onde tudo começa e continua (é a cidade natal e onde está radicado o fotógrafo canadense). Conhecida por servir de cenário a céu aberto para diversas produções televisivas e cinematográficas estadunidenses. Vancouver, com sua vocação de servir como uma espécie de avesso de cartão postal, é para Jeff Wall não apenas seu lugar geográfico, mas também cenário para seus locais narrativos. Os *sinais de indiferença* de Vancouver permitem que esta possa se passar como uma cidade dos Estados Unidos, como esclarece Victor del Rio: “essa é precisamente sua função, ou seja, passar despercebida como lugar específico e conformar a imagem de uma cidade qualquer” (2012).

de Cartier-Bresson. No prefácio são abordados princípios relacionados à captura e manipulação da fotografia (CARTIER-BRESSON, 2004, p. 15).

5 *Backlight*, *lightbox*, caixas de luz ou ainda foto retroiluminada são sinônimos, é uma forma de apresentação de fotos muito usada por Wall. A impressão da foto é feita em folhas de *cibachrome*.

A fotografia de Jeff Wall não está preocupada em ser documento ou evidência de um fato da realidade, sua fotografia encenada, ficcional, dialoga com a Arte Conceitual, por isso, prescinde da veracidade em prol da validade. Nessa situação, a fotografia é um local narrativo, é síntese, e não um enquadramento (retalho) de um lugar geográfico. Jeff Wall pertence, e é afetado por seu lugar geográfico, pois afinal, “não se respira se não o ar que o lugar apresenta” (CHAVEIRO, 2014, p. 276).

A fotografia artística que predomina até meados da década de 1970 é de genealogia fotojornalística. O fotojornalismo surgiu na fase conhecida como pós-pictorialista da fotografia para atender à indústria editorial no início do século XX. Com o surgimento de máquinas fotográficas pequenas e silenciosas, os fotógrafos pareciam ter alcançado uma certa invisibilidade para flânar pelas cidades e trazer “lascas fortuitas” do mundo para os leitores. É com o fotojornalismo que a fotografia adquire uma linguagem própria e, mais do que isso, a fotografia artística passará a ser aceita de forma hegemônica a partir de uma genealogia fotojornalística (SONTAG, 2004, p. 84).

A vinculação da fotografia artística ao fotojornalismo criou conceitos dogmáticos como o “instante decisivo” bressoniano que estabelecia fidelidade à imagem captada e negava as manipulações em qualquer momento do processo fotográfico. A indústria editorial, com jornais e revistas ilustradas, não quis da fotografia outra noção que a preconizada por Henri Cartier-Bresson. Para a indústria editorial, a fotografia não podia mentir, pois, caso esta ideia fosse o senso comum, haveria suspeição do texto jornalístico e propagandas dos anunciantes. A fotografia precisava, mesmo que houvesse provas do contrário, ser um atestado de existência, um documento comprobatório. A indústria editorial, que

se expandia no período posterior a Primeira Grande Guerra, precisava dessa vinculação de credibilidade à imagem fotográfica, mas isto não se deu sem consequências. A vinculação da imagem fotográfica ao registro da realidade vinculou uma estética e uma ética que fundamentou o reducionismo formalista na fotografia.

O “instante decisivo” de Cartier-Bresson é uma ideia central para o entendimento de sua obra e do fotojornalismo. O fotógrafo entre 1930 a 1970, fez “mais de quinhentas reportagens” exercitando a técnica do instantâneo fotográfico (TASSINARI, 2008, p. 11).

O reducionismo formalista tem seus fundamentos explicitados no “instante decisivo” bressoniano, no qual temos a vinculação da estética à ética fotojornalística. Os fotógrafos absorveram os princípios bressonianos como um mantra. Mesmo que a aderência da imagem fotográfica ao referente da realidade tenha ocorrido desde o surgimento da fotografia, foi através do fotojornalismo que a imagem precisou se amalgamar ao referente.

No mesmo momento em que a questão ontológica da fotografia foi debatida com intensidade, Jeff Wall apresentava sua fotografia encenada e mnêmica. Philippe Dubois revela em entrevista que foi no eixo da década de 1980 que se discutiu a questão ontológica como nunca antes. Segundo Dubois o livro *A câmara clara*, de Roland Barthes, foi publicado na França em 1979; Susan Sontag teve seu livro *Sobre Fotografia* publicado na França, também em 1979; *O ato fotográfico* de Philippe Dubois foi publicado em 1983; e, em 1990, Rosalind Krauss reúne alguns estudos e publica nos EUA o livro *O Fotográfico* (FERREIRA e KORNIS, 2003).

O reducionismo ontológico ficou explícito no “isso foi” barthesiano, a fotografia como rastro ou como “índice” peirceano, portanto, sempre no pretérito. Tanto o “instante decisivo”, quanto

o “isso foi”, limitam a fotografia amarrando-a a um referente da realidade, o que limita e reduz as possibilidades da fotografia como meio de expressão artística.

Mas, a Arte Conceitual utilizou a fotografia justamente devido a aderência ao referente possibilitar veracidade ao registro das instalações e performances. Contribuía também para a sua utilização e vinculação como uma *não-arte*. Para Andre Rouillé, o uso da fotografia por parte dos conceitualistas foi contraditório; ele comenta:

Se a arte-fotografia vem opor uma espécie de quase-objeto (tecnológico) aos objetos artísticos canônicos (manuais) concretizados pela pintura, um quase-objeto é sempre um objeto, que no caso, vai assegurar uma permanência da arte-objeto diante de um movimento longo e crescente de desmaterialização da arte (a desmaterialização não sendo o desaparecimento total do objeto na arte, mas somente o fim de sua hegemonia e do culto a ele consagrado) (2009, p. 348-9).

Na Arte Conceitual a tendência à desmaterialização levou a fotografia para o centro das atenções. Para Anna Teresa Fabris (2004), isso ocorreu devido uma série de características da fotografia, como: “a leveza e a frágil consistência material, o menor investimento manual requerido, o déficit de legitimidade artística” o que contribuiu para “o declínio do objeto em favor das atitudes e dos processos”. Para Jeff Wall, a tendência à desmaterialização poderia levar a fotografia a um beco sem saída, já que é um meio que se baseia num objeto produzido através de uma máquina e, também, por ser este objeto uma imagem muito aderida ao referente da realidade. Jeff Wall escreveu a respeito:

A fotografia, ao contrário das outras artes, não pode encontrar alternativas para a des-

crição figurativa. A representação é intrínseca ao meio fotográfico. A fim de participar do tipo de reflexividade que tinha sido imposta a arte moderna, a fotografia só podia por em jogo sua condição própria e imperativa de ser uma representação-que-é-um-objeto (1995).

A fotografia artística, de genealogia fotoperiodística em preto e branco é a que predominava nas galerias e museus até a primeira metade da década de 1970. Essa fotografia tinha geralmente um percurso, era de início destinada aos periódicos e livros, para só depois chegar às galerias e museus. Porém a hegemonia dessa fotografia passa a ser questionada e as fotografias passam a ser destinadas (já de início) aos museus e galerias. A fotografia em cores passa a ganhar mais adeptos, o que vai culminar na ruptura do paradigma, chegando ao fim a hegemonia da fotografia artística de genealogia fotoperiodística.

Cor, escala e encenação

A ausência de cores nas fotografias presentes em galerias e museus incomodava Jeff Wall. A exposição de William Egleston sob a curadoria de John Szarkowski, no MoMA de Nova York em 1976, mostrando as cores do cotidiano de Memphis, criou outra possibilidade (WALL, 2007, p. 27-31).

Jeff Wall escreveu a respeito do contexto artístico dessa época:

Em 1977, quando comecei a fazer minhas grandes fotografias em cores, ainda era possível falar sobre fotografia em arte, ou como arte, não tão diferente de como falávamos sobre isso nas décadas de 1960 e 1970. Ainda predominava a ideia clássica da fotografia artística, e a “nova fotografia artística” foi surgindo. O trabalho de Cindy Sherman começava a ser conhecido, bem como Sherrie Levine, e estudantes de Bernd e Hilla Becher embora eles já tirassem suas fotos, ainda

Figura 1 – Jeff Wall, *O quarto Destruído - The Destroyed Room* (1978). Transparência em caixa de luz, 159 x 234 cm. Fonte: *arocena-blow.blogspot*.



não as exibiam. Walker Evans estava vivo e iria trabalhar até 1975. Naquele tempo relacionava de maneira indireta com essa fotografia clássica e gostava dos mesmos fotógrafos que gosto agora: Walker Evans, Eugene Atget, Joseph Frank e Weegee. Mas eu estava interessado de forma mais imediata no trabalho de Robert Smithson, Ed Ruscha e Dan Graham, porque vi como esta fotografia surgia como um confronto com os cânones da tradição documental, uma confrontação que sugeriu novas direções (2007).

A exposição de Jeff Wall, em 1978, marca o início de sua carreira fotográfica; mais precisamente, o início da carreira curricular, ou seja, período posterior às experimentações com a fotografia conceitual. Uma das imagens da exposição é, não por acaso, *Quarto destruído*, 1978, imagem inspirada na obra *A morte de Sardanapolo*, 1827, de Delacroix que, apesar de utilizar elementos figurativos na composição possui aspectos que a aproxima de uma obra abstrata. Na imagem, a

presença da destruição marca metaforicamente um rito de passagem: o período das experimentações de um artista em formação para o período de sua maioridade artística.

Após estar imerso na imensidão das obras e ver refletir o brilho das cores dos grandes mestres no Museu do Prado, Jeff Wall ao sair do museu, vê dimensão, cor e brilho similares nos letreiros dos luminosos espalhados pela cidade. O impacto que faltava às exposições fotográficas agora poderia ser alcançado por meio da utilização de suportes e materiais do ambiente comercial e publicitário através das *backlights*.

[Procurava] a escala e a claridade dos grandes mestres da pintura. Seu desejo era realizar uma imagem nítida em grande escala (os personagens estão praticamente em tamanho real), mas que retratasse uma cena cotidiana, como se a fotografia tivesse sido tirada casualmente na rua (ALMEIDA, 2009, p. 4).

A fotografia entrava no eixo dos anos 1980, nas galerias e museus com outra presença, não mais necessariamente pequena e sem cores: Jeff Wall leva a fotografia ao museu vestida com roupa de gala, em cores, brilho e escala, mas, paradoxalmente, traz a banalidade do cotidiano como tema aparente. A fotografia, que anteriormente fazia parte do processo da tendência à desmaterialização da obra de arte, entra no museu travestida de *quadro*, dizendo: “agora sou arte”.

Temos então a fotografia em cores, com escala humana, geralmente encenada e elaborada através da memória. A fotografia não é um *instantâneo* do fotojornalismo, mas dá a ilusão de um flagrante fotojornalístico. A imagem exposta, geralmente com retro iluminação, é captada em alta definição e, junto à escala e às cores, aproxima-se do Hiper-realismo. A imagem hiper-realista do cotidiano solicita a entrada do espectador na cena fotográfica. Mas, na fotografia de Jeff Wall, há sempre um ou outro detalhe que vai intencionalmente sabotar esse efeito especular, como: uma iluminação inverossímil, vestígios de objetos não totalmente apagados digitalmente, a emenda das duas folhas de *cibachrome* que pode ser menos sutil (como um rasgo na tela).

A auto sabotagem da cena hiper-realista do cotidiano pode acarretar estranheza e distanciamento na recepção. O fotógrafo chama o espectador para dentro da cena para depois rasgar a tela expulsando-o da cena, e firmando a fotografia não como mimese, fragmento especular da realidade, mas como local narrativo. Como local construído através da memória esta fotografia afasta-se relativamente do “indicial”, ou seja, a fotografia como índice da realidade, para mais aproximá-la do icônico e do simbólico.

A “outra cena”

Quando o aparente ato falho da técnica revela a obra como construção mnêmica, e não como registro/evidência de algo, o espectador percebe que a foto em questão não é cena do mundo, mas texto do sujeito. Então, temos a presença de um efeito disjuntivo, não há mais a coexistência simultânea das duas faces do fotógrafo como “escrivão e poeta”⁶, como argumentou Sontag (2004). Nesse caso a foto perde a intensidade da aderência ao referente da realidade e pode ser entendida como ato de enunciação.

Para fotografar a partir da encenação Wall geralmente utiliza atores não profissionais e não faz uso, obrigatoriamente, do mesmo local da cena original. Há na construção da cena abertura para improvisações, o que em virtude das circunstâncias gera uma imagem única, singular. Assim, mesmo que o fotógrafo elabore a encenação a partir da cena mnêmica, uma série de fatores inerentes à elaboração a transforma em “outra cena”⁷. Além disso, a foto, a “outra cena”, é uma imagem que para sua elaboração há a dragagem do inconsciente com conseqüente carregamento de imagens outras, imbricadas, e desejos submersos. A construção da imagem encenada e mnêmica de Wall está além da representação de um local ou fato ocorrido, não é reminiscência é ato de enunciação. Portanto, temos a foto estruturada como linguagem mais próxima do onírico do que da pura reminiscência.

Na imagem encenada, o referente soltou-se, trata-se da imagem como ideia, estruturada

6 No livro *Sobre fotografia* Susan Sontag (SONTAG, 2004, p.104-5) argumenta que diante da atividade fotográfica havia a coexistência dessas duas visões: o fotógrafo como escrivão e como poeta.

7 A “outra cena” Segundo Lacan é o inconsciente (LACAN, 1985, p. 156).

como uma linguagem a dissimular (a ocultar) o desejo. O que resiste em se inscrever aparece na imagem encenada, assim como na imagem onírica, como sintoma através das figuras de linguagem.

No livro *A metáfora viva*, de Paul Ricoeur (2000), o autor esclarece que na metáfora passamos de uma referência convencional para a possibilidade de abertura para uma referência de outro nível que ele denomina de segundo grau. Para ele, na metáfora há uma relação de duas ideias que abarca uma análise literal e uma metafórica. Portanto, temos o duplo sentido, o significante duplicado e até mesmo a recepção duplicada. Segundo esse mesmo autor, a metáfora utiliza de certos termos de forma literal, como um artifício, para que nestes possam ocorrer desvios semânticos. Para Ricoeur, “a metáfora ao abrir sentido para o imaginário, ela abre também para uma dimensão da realidade que não coincide com aquela a que a linguagem ordinária visa sob o nome de realidade natural” (2000, p. 315).

A visão de Ricoeur sobre a ligação da metáfora com o referente da realidade é a mesma que podemos verificar nas fotografias encenadas de Jeff Wall, o que gera um desdobramento que é fundamental: precisa acontecer a suspensão do referente da realidade, a ausência da mimese, para que o caráter especulativo da autorreferência apareça.

Jacques Lacan parte dos estudos de Sigmund Freud, Ferdinand Saussure e Roman Jakobson sobre figuras de linguagem para desenvolver seu estudo sobre a metáfora. Conceitos centrais para o entendimento da obra de Lacan estão relacionados à metáfora. Esses conceitos farão parte do processo de interpretação do inconsciente. Em vários artigos e seminários Lacan, considera que o inconsciente é “estruturado, tramado, encadeado, tecido de linguagem”, ou

seja, como um sistema (LACAN, 2008, p. 142).

Ao falar do inconsciente como cripta, Giorgio Agamben diz que neste o desejo articula-se como imagem. O desejo é verbo não dito, precisa ser mostrado dissimulado na encarnação do verbo.

Desejar é a coisa mais simples e humana que há. Por que, então, para nós são inconfessáveis precisamente nossos desejos, por que nos é tão difícil trazê-los à palavra? Tão difícil que acabamos mantendo-os escondidos, e construímos para eles, em algum lugar em nós, uma cripta, onde permanecem embalsamados, à espera. Não podemos trazer à linguagem nossos desejos porque o imaginamos. Na realidade a cripta contém apenas imagens (AGAMBEN, 2007, p. 49).

Para Lacan, a metáfora ocorre como uma interrupção da perpetuação do movimento da cadeia de significantes. A interrupção se dá na solução do enigma, na revelação do significado que ocorre no encontro de significantes. Para o psicanalista francês, a metáfora é um “ponto de estofa”, um “ponto de basta” no deslocamento perpétuo na cadeia de significantes (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 243).

Jeff Wall idealizou uma fotografia ficcional mnêmica, cuja construção da figurabilidade é semelhante ao trabalho onírico. O desdobramento possível desta idealização está na simulação da apropriação do modelo psicanalítico. Nessa apropriação, o fotógrafo é o inconsciente, a fotografia (como *meio*) é o analisando, a foto é a fala do analisando e o espectador é o analista.

Muitas fotos do fotógrafo canadense poderiam ser utilizadas para exemplificar o que já foi dito, como *Duplo autorretrato*, 1979, *Milk*, 1984, *Mimic*, 1982, *Vista do apartamento*, 2004, entre outras, mas aqui utilizaremos a foto *Garoto cai da árvore*, 2010, figura 2. Na foto, nos fundos do



Figura 2 – Jeff Wall, *Garoto cai da árvore*, 2010. Impressão a cores, 120 x 89cm. Fonte: *arocenablow.blogspot*.

quintal de uma casa, o menino cai literalmente, da árvore. É um instantâneo fotográfico, na verdade, a simulação da captura de um flagrante, mas não exatamente a captura de um “instante decisivo”. A fotografia é encenada, é feito um *making of* e as imagens ficam disponíveis ao público.

Um significante vem se juntar na análise é a fotografia de Cartier-Bresson, *Garagem da Praça Saint Lazare*, 1932, figura 3, uma das mais famosas do fotógrafo francês. A importância de retratar com ética a realidade (não manipulando, não reenquadrando) era fundamental para Cartier-Bresson. O mesmo cuidado que possuía em relação aos princípios éticos, o fotógrafo francês mantinha para captar o “instante decisivo” em que se dava o ápice estético da cena.

Na foto de Jeff Wall, temos em relação à foto de Cartier-Bresson:

a – a rejeição da harmonia geométrica da

composição bressoniana, os mesmos elementos da composição bressoniana estão colocados de lado, encostados: carrinho de mão, aros, arcos, escada, tanque de água (vazio); portanto a rejeição do “instante decisivo”, ou seja, da captura do ápice estético da cena;

b - a rejeição a mimese, pois Jeff Wall faz e divulga o *making of* da foto, enfatizando a foto como construída, como ficção; além de não utilizar o espelho d'água;

c – a rejeição ao salto elegante no espelho d'água, em Jeff Wall é substituído pela queda violenta e, sabemos, o corpo vai ser quebrado, vai ser destruído;

d – a rejeição, principalmente, ao reducionismo formalista; há algo como uma intersecção negativa.

Como no caso do Surrealismo, na fotografia de Jeff Wall também ocorre a simulação da ação do aparelho psíquico, mas aqui não cabe o equí-

Figura 3 – Cartier
-Bresson, *Praça
Saint Lazare*,
1932. Fonte:
Magnum Photos



voco surrealista de pensar a imagem como expressão da liberdade dos desejos. Na fotografia de Jeff Wall, o desejo está encoberto pela metáfora como um enigma.

Considerações finais

A falta de marcas de distinção em Vancouver como local geográfico influenciou e possibilitou a cidade ser cenário adequado para a construção dos locais narrativos de Jeff Wall. O fotógrafo canadense no início de sua carreira percebia a influência hegemônica da fotografia que predominou no século anterior e que limitava a expansão da fotografia artística.

Na ficção mnêmica de Jeff Wall há o desejo de ampliação das possibilidades da fotografia artística, mas através das interseções entre *meios* ocorrem torções no estatuto da fotografia. O referente fotográfico ao perder a aderência que possuía com a realidade acaba por relativizar seu caráter “indicial”.

A construção da ficção mnêmica idealizada por Jeff Wall não é mera reminiscência, e sim ato de enunciação o que possibilita a utilização do modelo psicanalítico como chave interpretativa. Na fotografia de Jeff Wall, ele é o inconsciente fotográfico a construir a imagem onírica da fotografia, que simultaneamente mostra e vela o desejo. Fazendo parte da estratégia que utiliza o modelo psicanalítico à recepção cabe o papel do analista. O analista ideal saberá dar o “ponto de estofo”. É preciso deixar ecoar imagens outras, para num encontro precipitar o desejo persistente de romper com o discurso hegemônico. Através da lente de Jeff Wall, a fotografia sonha!

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALMEIDA, Carolina Souza. **Intervencionismo na fotografia: as fronteiras entre o real e a fic-**

ção na obra de Jeff Wall. 2009. Disponível em: <as fronteiras entre o real e a ficção na obra de Jeff Wall>. Acesso em: 18 nov. 2014.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CARTIER-BRESSON, Henri. **O imaginário segundo a natureza**. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

CHAVEIRO, Eguimar Felício. Corporeidade e lugar: elos da produção de existência. In: MARRANDOLA JUNIOR, Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia de. **Qual o espaço do lugar?:** geografia, epistemologia, fenomenologia. São Paulo: Perspectiva, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**: questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 2013.

FABRIS, Annateresa. **Arte conceitual e fotografia**: um percurso crítico-historiográfico. 2004. Disponível em: < www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF16/A_Fabris.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2015.

FERREIRA, Marieta de Moraes; KORNIS, Mônica Almeida. **Entrevista com Philippe Dubois**. 2003. Disponível em: <Entrevista com Phillippe Dubois - Sistema de Bibliotecas>. Acesso em: 16 nov. 2014.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro III: as psicoses**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro II, O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

RICOEUR, Paul. **A metáfora viva**. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

RIO, Victor Del. **Jeff Wall e os subtextos da imagem**. 2012. Disponível em: < www.victordelrio.net/PDFS/Artistas/jeffwall.pdf>. Acesso em: 08 mar. 2016.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora SENAC, 2009.

SANTAELLA, Lucia. **A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas**. São Paulo: Editora Grazzelli Ltda, 2000.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

TASSINARI, Alberto. O instante radiante. In: MAMMI, Lorenzo; SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.) **8XFotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

WALL, Jeff. **Fotografia e inteligência líquida**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.

WALL, Jeff. **“Sinais de indiferença”**: Aspectos da fotografia na arte conceitual ou como arte conceitual. 1995.. Disponível em:<<https://theoryofimage.files.wordpress.com/.../jeff-wall-indiferenci...>>. Acesso em: 16 nov. 2016.

Carlos Alexandre de Mello Libardi

Possui graduação em Medicina Veterinária pela Universidade Federal de Viçosa (1991). Professor da Universidade Vila Velha durante 15 semestres. Tem experiência na área de Farmacologia, com ênfase em Toxicologia. Pós-graduado em Fotografia pela Universidade de Araguara (TCC: O surrealismo na estética fotográfica de Cartier-Bresson)

TRADUÇÃO

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 Darcília 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 suplantar 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 Soulaiges, Palimpsesto 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 Santiago, no Chile,

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

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

NORMAS DE PUBLICAÇÃO

1. A revista FAROL recebe artigos, entrevistas, traduções e resenhas em português, inglês ou espanhol.
2. Os textos em português e espanhol devem ser inéditos.
3. As resenhas, além de inéditas, devem referir-se a evento finalizado no máximo seis meses (uma exposição, por exemplo) ou, no caso de livro, lançado até um ano antes do envio da resenha.
4. Os artigos e as entrevistas devem ter em torno de 40.000 a 60.000 caracteres com espaço, estar editados em Word, sem hifenação, sem tabulação de parágrafo, sem imagens anexadas e com entrelinha em espaço 1,5.
5. As resenhas devem ter em torno de 20.000 caracteres com espaço, estar editadas em Word, sem hifenação, sem tabulação de parágrafo, sem imagens anexadas e com entrelinha 1,5.
6. As notas devem estar no rodapé da página, numeradas em algarismos arábicos.
7. Podem ser enviadas até cinco imagens, ficando a cargo dos editores a decisão a respeito de quantas serão publicadas com o texto. Elas devem estar em formato jpg / RGB ou grayscale / 150dpi / tamanho mínimo 12 x 18cm.
8. O autor deve possuir direito de publicação das imagens enviadas, cabendo a ele a total responsabilidade por seu uso.
9. As imagens devem ser indicadas ao longo do texto, entre parêntesis, em numeração arábica (figura.1). Ao final do texto, elas devem ser listadas e as legendas devem ser indicadas da seguinte maneira: autor, título, data, técnica, localização/fonte (museu, coleção, etc., cidade).
10. O texto será submetido à avaliação do tipo arbitragem cega por consultores membros do conselho editorial e/ou científico ou de consultores ad-hoc e poderá ser: aprovado, aprovado com

observações ou recusado.

11) Para garantir a arbitragem cega, a submissão do artigo o mesmo deve ser enviado exclusivamente por e-mail farolufes@gmail.com, contendo dois anexos com o mesmo título, porém com terminação diferente (_a e _b) sendo que: titulo_a deverá trazer o título do trabalho, o autor (es) filiação institucionais e todas as informações pessoais necessárias; e titulo_b deverá trazer apenas o título, resumo em português/espanhol e abstract, seguidos do texto completo com as especificações listadas nestas normas.

11. O autor será responsável pelo conteúdo do texto e deve garantir exclusividade até o recebimento do parecer.

12. Tendo publicado na Revista Farol, o autor deve cumprir período de dois anos para nova submissão de proposta, salvo em caso de convite dos editores ou indicação do Conselho Editorial.

13. Ao submeter seu texto, o autor transfere os direitos autorais para a revista Farol.

14. O texto aprovado e publicado não poderá ser republicado em periódico durante pelo menos dois anos. Caso seja publicado em livro, deverá citar em referência a publicação original na Revista Farol .

15. As referências bibliográficas devem aparecer de acordo com as seguintes normas:

LIVRO

SOBRENOME, NOME abreviado, Título: subtítulo (se houver) em itálico. Edição (se houver). Local de publicação: Editora, data de publicação da obra.

CAPÍTULO DE LIVRO

SOBRENOME, NOME abreviado do autor do capítulo, título: subtítulo (se houver) do capítulo entre

aspas. In: AUTOR DO LIVRO (Org., Ed., etc. se houver), Título do livro: subtítulo do livro (se houver). Local de publicação: editora, data de publicação. Volume. Paginação referente ao capítulo. Coleção.

ARTIGO

SOBRENOME, Nome (abreviado), “Título do artigo entre aspas”. Título do periódico em itálico. Local de publicação, volume, número do periódico, mês (abreviado) e ano de publicação, número ou fascículo, página citada.

TRABALHO EM ANAIS DE CONGRESSO

Elementos essenciais: autor(es), título do trabalho apresentado, subtítulo (se houver), seguido da expressão In: título do evento, numeração do evento, ano e local de realização, título do documento (Anais, Atas, Tópicos temáticos) local, editora, data de publicação, página inicial e final da parte.

DISSERTAÇÃO OU TESE

SOBRENOME, Nome (abreviado), Título e subtítulo do trabalho em itálico. (tipo de trabalho: tese, dissertação ou monografia) Vinculação acadêmica: local e data da apresentação ou defesa.

CATÁLOGO DE EXPOSIÇÃO

SOBRENOME, Nome (abreviado), Título em itálico. Catálogo de (nome da exposição em redondo). Local: editora, data.

RESENHA

SOBRENOME, Nome (abreviado), Título da resenha. Local: editora e data. Resenha de (Dados da publicação original segundo sua natureza: artigo, livro, capítulo de livro etc.)

DOCUMENTO DIGITAL

SOBRENOME, Nome (abreviado), Título. Disponí-

vel em: Endereço eletrônico. Acessado em: Data de acesso.

CITAÇÕES

A citação até quatro linhas aparecerá inserida no corpo de texto entre aspas duplas.

Quando esta tiver cinco linhas ou mais deve aparecer com recuo de 4 cm da margem esquerda, com letra menor que a do texto (Times New Roman 11) e sem a utilização de aspas.

A referência da citação (autor, data, página, por exemplo, GOMES, 2005, p. 21) deverá aparecer nas notas de rodapé, e não no corpo do texto.

Títulos de obras, expressões estrangeiras e termos em destaque aparecerão em itálico.--

