



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Ana Cristina Alves


**Na expectativa das imagens**

Rio de Janeiro

2018

Ana Cristina Alves

**Na expectativa das imagens**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.  
Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Inês de Araújo

Rio de Janeiro

2018

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

A474 Alves, Ana Cristina .  
Na expectativa das imagens / Ana Cristina Alves. – 2018.  
140 f. : il.

Orientadora: Inês de Araújo.  
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de  
Janeiro, Instituto de Artes.

1. Imagem (Filosofia) – Teses. 2. Arte - Filosofia - Teses. 3. Alegorias  
– Teses. 4. Enigmas lógicos – Teses. 5. Memória na arte – Teses. I. Araújo,  
Inês de. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III.  
Título.

CDU 7.01

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta  
dissertação, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Ana Cristina Alves

**Na expectativa das imagens**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 14 de dezembro 2018.

Banca Examinadora:

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Inês de Araújo (Orientadora)  
Instituto de Artes – UERJ

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Cristina Adam Salgado  
Instituto de Artes – UERJ

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Marcia Yoko Lucena Nishio  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2018

## DEDICATÓRIA

Ao Eliot, com amor.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à vida, por tudo.

Aos meus filhos, Mahyrah e Emanuel, pelo amor e confiança.

À minha orientadora Inês de Araújo, por me permitir seguir o próprio caminho durante esse processo, dando-me total liberdade de pesquisa. A liberdade é a condição máxima de confiança que um orientador pode ter para com seu orientando.

À professora Cristina Salgado, pelo gentil e valoroso apoio desde o meu ingresso na graduação.

À professora Regina de Paula, pelo estímulo e carinho.

À professora Yoko Nishio, pela alegria com que acolheu o meu convite para participar da banca de avaliação.

Aos professores do Instituto de Artes da UERJ, especialmente Heloisa Brantes e Jorge Menna Barreto, sempre compreensivos com o delicado momento da minha formação acadêmica, contribuindo para que eu conseguisse conciliar o tempo dedicado à escrita com o trabalho em sala de aula.

Aos amigxs do peito, pelas trocas de experiências e escutas.

À equipe de apoio do Instituto de Artes, especialmente Marcelo Oliveira e Jorge Lima, pela atenção e generosidade.

Aos queridos alunos, por revigorarem as minhas crenças de que somente a arte pode nos salvar da verdade e de que o prazer da vida está em se reinventar.

À UERJ, pela estrutura acessível e de qualidade.

Que o ensino público, estadual, gratuito, com direitos garantidos a todos os membros da comunidade acadêmica se mantenha e se amplie, para que a pesquisa no país possa chegar a patamares cada vez mais qualificados.

## RESUMO

ALVES, Ana Cristina. *Na expectativa das imagens*. 2018. 140 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

Esta dissertação trata da questão da imagem como rastro e enigma. Com base nos pensamentos, análises e reflexões de autores como: Walter Benjamin, Didi-Huberman, Marie-Jose Mondzain, Gilles Deleuze, entre outros, busco explorar os conceitos de alegoria, apropriação, montagem, diferença, repetição, aura, reprodutibilidade, memória e coleção através de processos artísticos voltados para a produção e reprodução de imagens. Longe da intenção de falar pelas imagens, essa escrita reflete um interesse de pensar a imagem como um fenômeno sensível, uma aparição no campo do visível e, sobretudo, como a presença de uma ausência. Considerando que esta pesquisa se encontra na expectativa das imagens, tomo a liberdade de concluir este resumo com duas imagens: o “Salto para o vazio”, de Yves Klein, e uma fotografia autoral de um trecho do céu. É necessário considerar essa montagem como uma espécie de pré-texto visual que melhor resume a intenção dessa pesquisa, qual seja, tornar visível, e legível, um processo de criação onde o sentido das imagens surge do encontro entre a expectativa e a experimentação.

Palavras-chave: Imagem. Alegoria. Rastro. Enigma.

## RÉSUMÉ

ALVES, Ana Cristina. *Dans l'expectative de les images*. 2018. 140 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

Cette thèse traite de la question de l'image en tant que trace et énigme. Basé sur les pensées, analyses et réflexions d'auteurs tels que Walter Benjamin, Didi-Huberman, Marie-José Mondzain, Gilles Deleuze, entre autres, je tente d'explorer les concepts d'allégorie, d'appropriation, de montage, de différence, de répétition, d'aura, de reproductibilité, de mémoire et la collection à travers des processus artistiques centrés sur la production et la reproduction d'images. Loin de l'intention de parler à travers des images, cette écriture traduit un intérêt à penser l'image en tant que phénomène sensible, une apparition dans le domaine du visible et, surtout, en tant que présence d'une absence. Considérant que cette recherche est dans l'attente des images, je me permets de conclure ce résumé avec deux images: "Saut dans le vide" d'Yves Klein et une image de copyright d'un petit fragment du ciel. Il est nécessaire de considérer cet assemblage comme une sorte de prétexte visuel qui mieux résume l'intention de cette recherche, c'est-à-dire, rendre visible, et lisible, un processus de création dans lequel le sens des images provient de la rencontre entre l'attente et l'expérimentation.

Mots-clés : Image. Allégorie. Tracé. Énigme.



## LISTA DE IMAGENS

Figura 1 –	Salto para o Vazio .....	11
Figura 2 –	Trecho do céu .....	11
Figura 3 –	N... te ama .....	14
Figura 4 –	Riscos .....	15
Figura 5 –	Da série Atenção com o vão entre o trem e a plataforma ....	18
Figura 6 –	Da série Atenção com o vão entre o trem e a plataforma (b)	19
Figura 7 –	Da série Atenção com o vão entre o trem e a plataforma (c)	20
Figura 8 –	Da série atenção com o vão entre o trem e a plataforma (d)	21
Figura 9 –	Supremus nº 58. 1916/19 .....	25
Figura 10 –	A terra ensolarada .....	25
Figura 11 –	Fotografia aérea .....	26
Figura 12 –	Diagrama nº 16 .....	26
Figura 13 –	Alegoria .....	29
Figura 14 –	Expectadores – da série O mundo dos museus .....	36
Figura 15 –	Expectadores – da série O mundo dos museus (b) .....	37
Figura 16 –	Expectadores – da série O mundo dos museus (c) .....	38
Figura 17 –	Expectadores – da série O mundo dos museus (d) .....	39
Figura 18 –	Expectadores – da série O mundo dos museus (e) .....	40
Figura 19 –	Cavernadas mãos .....	42
Figura 20 –	Auto-impressão .....	49
Figura 21 –	X .....	50
Figura 22 –	10.11.01 – da série Plantas baixas .....	51
Figura 23 –	Casa-libélula .....	52
Figura 24 –	Sândalos .....	53
Figura 25 –	Vero ícone .....	54
Figura 26 –	Acúmulos I – da série O mundo dos museus .....	55
Figura 27 –	Acúmulos II - da série O mundo dos museu. ....	55
Figura 28 –	Acúmulos III - da série O mundo dos museus .....	56
Figura 29 –	Acúmulos IV - da série O mundo dos museus .....	57
Figura 30 –	Acúmulos IV - da série O mundo dos museus (detalhe) ....	57

Figura 31 –	O mundo dos museus .....	62
Figura 32 –	O mundo dos museus (detalhe) .....	62
Figura 33 –	O mundo dos museus (b) .....	67
Figura 34 –	O mundo dos museus (c) .....	68
Figura 35 –	O mundo dos museus (d) .....	69
Figura 36 –	O mundo dos museus (e) .....	70
Figura 37 –	O mundo dos museus (f) .....	71
Figura 38 –	O mundo dos museus (g) .....	72
Figura 39 –	O mundo dos museus (h) .....	74
Figura 40 –	O mundo dos museus (i) .....	75
Figura 41 –	O mundo dos museus (j) .....	76
Figura 42 –	O mundo dos museus (k) .....	77
Figura 43 –	O mundo dos museus (l) .....	77
Figura 44 –	O mundo dos museus (m) .....	78
Figura 45 –	O mundo dos museus (n) .....	79
Figura 46 –	O mundo dos museus (o) .....	79
Figura 47 –	O mundo dos museus (p) .....	80
Figura 48 –	O mundo dos museus (q) .....	81
Figura 49 –	O enigma de Isadore Ducase .....	82
Figura 50 –	Wrapped Magazines .....	83
Figura 51 –	A invenção da vida .....	83
Figura 52 –	Enigmas .....	86
Figura 53 –	Enigmas (b) .....	87
Figura 54 –	Enigmas provocados .....	87
Figura 55 –	D’or .....	88
Figura 56 –	D’or (b) .....	89
Figura 57 –	D’or (c) .....	90
Figura 58 –	O homem do saco .....	90
Figura 59 –	Garotx .....	92
Figura 60 –	Isolados .....	93
Figura 61 –	Figura .....	94
Figura 62 –	Derrubando uma urna da Dinastia Han .....	97
Figura 63 –	Chn + Alt + Del .....	98

Figura 64 –	Estudo de perspectiva .....	100
Figura 65 –	Coca-Cola Vase .....	102
Figura 66 –	Sem título – Série Depilagem .....	102
Figura 67 –	Sem título .....	103
Figura 68 –	Linha pontilhada - da série “Imagens perdidas...” .....	107
Figura 69 –	Entre aspas - da série “Imagens perdidas...” .....	108
Figura 70 –	Entre parênteses - da série “Imagens perdidas...” .....	109
Figura 71 –	Notas de rodapé - da série “Imagens perdidas...” .....	112
Figura 72 –	Notas de rodapé (b) - da série “Imagens perdidas...” .....	113
Figura 73 –	Ibidem – da série “Imagens perdidas...” .....	114
Figura 74 –	Idem Ibid - da série “Imagens perdidas...” .....	115
Figura 75 –	Matriz .....	116
Figura 76 –	Letras dobradas .....	117
Figura 77 –	Letrasdobradas (b) .....	118
Figura 78 –	Molde dos bichos .....	119
Figura 79 –	Bicho (máquina) .....	120
Figura 80 –	Andares .....	121
Figura 81 –	Andares (b) .....	122
Figura 82 –	Andares (c) .....	123
Figura 83 –	Convivas .....	126
Figura 84 –	Gênesis .....	127
Figura 85 –	Gênesis (detalhe) .....	127
Figura 86 –	Cabeça dinossauro .....	128
Figura 87 –	Cabeça dinossauro (detalhe) .....	129
Figura 88 –	Cabeça dinossauro (detalhe b) .....	129
Figura 89 –	Palácio (na galeria) .....	133
Figura 90 –	Palácio (na sacada) .....	134
Figura 91 –	Palácio (na sacada – detalhe) .....	135
Figura 92 –	Palácio (no interior da biblioteca) .....	135
Figura 93 –	Palácio (no Museu de Arte do Rio) .....	136

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
1	<b>[R A S T R O GRAPHIAS]</b> .....	13
2	<b>ATENÇÃO COM O VÃO ENTRE O TREM E A PLATAFORMA</b> .....	16
2.1.	<b>Conflito, contraste e caos: dinâmicas de montagem</b> .....	21
2.2.	<b>Mudança de plano</b> .....	27
3	<b>DA ALEGORIA</b> .....	30
3.1.	<b>Revista no Museu</b> .....	34
4	<b>A GRAVURA COMO ENSAIO: IMPRIMINDO DIFERENÇAS</b> .....	41
4.1.	<b>Do corpo e das coisas: rastros</b> .....	47
4.2.	<b>Autenticidade e imagem: questão de contato</b> .....	58
5	<b>O MUNDO DOS MUSEUS: COLEÇÃO E COLECIONADOR</b> .....	63
5.1.	<b>Apropriação e montagem: “o museu é o mundo”</b> .....	66
5.2.	<b>[ O MUNDO É O M U S E U ]</b> .....	73
6	<b>O ENIGMA COMO EMBLEMA DA EXPECTATIVA</b> .....	82
7	<b>OUTROS ARTISTAS</b> .....	94
7.1.	<b>Mira Schendel: esquizografias espelhadas</b> .....	94
7.2.	<b>Ruínas do presente: Ai Weiwei</b> .....	95
7.3.	<b>Nino Cais: o papel das imagens</b> .....	102
8	<b>PÓS-ESCRITOS</b> .....	106
8.1.	<b>Imagens Perdidas</b> .....	106
8.2.	<b>Letras dobradas: alfabeto enigmático</b> .....	116
8.3.	<b>Andares</b> .....	120
8.4.	<b>Bactérias</b> .....	124
8.5.	<b>Palácio</b> .....	130
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	137
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	139

Figura 1 – Salto para o vazio



Yves Klein. *Salto para o vazio*. 1960. Fotografia.

Figura 2 – Trecho do céu



Ana Alves. *Trecho do Céu*. 2016. Fotografia.

## INTRODUÇÃO

Uma imagem é aquilo que nos é dado a ver. Uma vez diante da imagem, o objeto, o sujeito e o ato de ver não se esgotam naquilo que é visível. No livro *O que vemos, o que nos olha*, o filósofo e historiador Georges Didi-Huberman (2010, p. 77) afirma que “o ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis”, pois “dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito”. Diante da “inelutável cisão que separa em nós aquilo que vemos e aquilo que nos olha”, vemos a imagem, mas não tudo aquilo que nela está envolvido. Toda imagem carrega um excesso ao qual nós nunca temos acesso, pois o que é visto jamais é o que vemos. Podemos pensar esse excesso como aquilo que transcende o nosso ponto de vista, e toda imagem esconde e revela um enigma. A princípio, a inquietação do ato de olhar reside nisso, em ver o não-visto através dos olhos das imagens, assim toda imagem faz da visão um ato interminável. Em relação ao meu processo de criação, proponho-me a inventar imagens, provocar as que já existem e ouvir seus ecos: perscrutar os desvios apontados por elas, pois “as imagens têm um inelutável devir que as faz e desfaz interminavelmente, para fazer de sua própria desapareição - ou de sua perda de vista temporal - o objeto de uma memória, de uma sobrevivência” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 30).

Em minhas experiências no campo da arte - da gravura ao cultivo de bactérias -, o que existe para ser visto sobrevive como imagem, é sempre indecidível, polissêmico e jamais unívoco. Considerando que o melhor caminho não anda em linha reta, sobretudo quando o rumo segue em direção às imagens, no plano teórico busco investigar a natureza incerta dessa trajetória através dos conceitos de alegoria, reprodutibilidade, repetição e diferença. Creio que o principal desafio desta escrita consiste em estabelecer os pontos de convergência entre os campos do visual e do verbal, pois,

por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas o que as sucessões da sintaxe definem (FOUCAULT, 1999, p. 12).

Sem perder de vista a primazia da forma visível sobre a forma enunciativa, gostaria de traçar um breve esquema teórico-prático, de modo que o pensamento pudesse ser contemplado como arte e os conceitos como práticas.

## 1. [ R A S T R O GRAPHIAS ]

Duas imagens: uma mão que escreve e a outra que risca. Entre a palavra e o risco, a escrita e o desenho: rastros da memória. Aqui, trata-se de dois *frames*, recortes extraídos de uma sequência de imagens em movimento. Frames de vídeos<sup>1</sup> que sequer são fotografias, mas imagens de natureza binária que ainda podem ser amplamente filtradas. Convém examiná-las como fragmentos. O enquadramento, em primeiríssimo plano, não nos permite acessar o contexto em que essas ações foram produzidas nem quem as produziu ou quando, apenas vestígios de narrativas sobre memória e apagamento.

Em *N... te ama* (Fig. 3), o que permanece são os rastros de apagamento: desmemória. *N... te ama* é sobre o encontro da escrita com a incerteza, sobre a dúvida suspensa entre o ato de escrever e apagar, sobre a repetição do gesto de escrever e apagar palavras dentro de uma frase que não se completa.

Em *Risco* (Fig. 4) há uma fixação pela imprecisão do traço como memória reinventada. Se, em *N... te ama*, a escrita vacila, em *Risco* o traço é firme e veloz como um grito. Nos anos 1980, no Rio de Janeiro, sobre o muro da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, havia marcas de linhas sobrepostas que iam de uma extremidade a outra. Essas marcas resultavam de acúmulos de riscos produzidos por uma pessoa que, durante aquele período, sempre que passava por ali, riscava o muro com uma pedra. A imagem do *Risco* deriva da memória do rastro de um outro desconhecido. Da repetição do ato de gravar um risco sobre o muro, surge a imagem: *eikon*. Entre o muro e a mão, a imagem do risco emerge de uma memória vaga. Os dois *frames* indicam questões que se aproximam da gravura. Em *N... te ama*, a imagem deriva da adição de camada, o grafite e o rastro do seu apagamento; em *Risco*, a imagem é um efeito da subtração da matéria do muro. A parede e o muro suportam procedimentos desiguais. Sobre a parede, o limite da mão se confronta com a escrita e o rastro do seu apagamento; sobre o muro, o limite da mão é a incisão de um risco que retorna mudo. Na imagem *N... te ama* a memória quer esquecer. Sobre o muro, a memória insiste em lembrar. A natureza indicial dessas experiências aponta para a questão da memória como uma escolha entre o que lembrar e o que esquecer.

---

<sup>1</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zT64O8hquEM&t=73s>;  
<https://www.youtube.com/watch?v=y5sBW7CokCE&t=60s> . Acesso em: 2 set. 2017.

Figura 3 – N... te ama



Ana Alves. *N... te ama*. 2015. Frame. Vídeo.



Figura 4 – Riscos



Ana Alves. *Risco*. 2015. Frame. Vídeo.

## 2. ATENÇÃO COM O VÃO ENTRE O TREM E A PLATAFORMA

A frase que dá título a este capítulo está adesivada no chão da plataforma do MetrôRio. “Atenção com o vão...” adverte que qualquer distração em relação a este pode vir a provocar um acidente. Originalmente, o substantivo “vão” empregado na frase refere-se à descontinuidade entre um plano e outro dos pisos.

*Como vão entre o trem e a plataforma?* Nessa outra frase, de minha autoria, a palavra “vão” é termo conjugado do verbo ir, presente do indicativo, terceira pessoa do plural. Em outra frase qualquer, “vão” poderia aparecer na função de adjetivo, significando aquilo que é desprovido de fundamento real, ineficaz, frívolo, ilusório, simulado, fantasioso como no seguinte exemplo: *A atenção com o trecho entre o trem e a plataforma não é um ato vão.*

Inicialmente, meu encontro com o *vão* se dá a partir desses jogos semânticos, em que o significado da sentença original permite ser desconstruído em função da ambiguidade do próprio termo. Na sentença, a progressiva erosão do significado da palavra “vão” decorre de um procedimento de composição, montagem. Conforme diz Walter Benjamin (apud OWENS, 2004, p. 123) em *Origem do drama barroco alemão*, o pensamento alegórico abre “uma clareira na massa sólida do significante [verbal] e força o olhar às profundezas da linguagem”. Na série *Atenção com vão entre o trem e a plataforma*, o sentido do termo “vão” adquire valor similar àquele da frase de advertência do MetrôRio, apropriado como intervalo por meio de exercícios de montagem com superfícies bidimensionais. Em outras palavras, o *vão* vai ser investigado como “lugar de passagem” entre os planos de linha-cor, surgindo dos encontros entre um plano e outro. Nesta série, as colagens dialogam indiretamente com a estética de sinalização (a sinalética) empregada nas estações do metrô, e diretamente com as vitrines reservadas para a publicidade quando não ocupadas por anúncios (Fig. 5, fig. 6, fig. 7 e fig. 8). Na série, os planos de superfície são construídos com retalhos de papéis variados, unidos por fitas adesivas. Num amplo sentido, convém tratar essas construções *não-objetivas* como práticas que emergem, na colagem, da ideia do *vão* como alegoria. O *vão*, na série em questão, funciona como uma espécie de “não-lugar” entre o transitório e a permanência.

Numa outra série, que também se vale da técnica de colagem e será analisada adiante, a alegoria do *vão* voltará a ser empregada. Desta vez, porém, o sentido adjetivo de “vão” como algo ilusório ou destituído de fundamento real aparecerá como elemento de provocação dentro de um outro contexto: o museu.

A respeito de montagem como procedimento alegórico, pode-se dizer que, quando os

artistas modernistas discutiam as linguagens e categorias como, por exemplo, o plano da pintura e/ou a narrativa do cinema, eles estavam problematizando seus próprios meios segundo a própria condição específica da arte e, nesse sentido, a alegoria modernista surge como alegoria da própria linguagem artística. Quando Walter Benjamin propõe a alegoria como categoria crítica indispensável para a compreensão dos fenômenos estéticos, sua teoria - muito mais do que constituir a categoria-chave para a compreensão do barroco literário alemão do século XVII - estava voltada para uma categoria estética capaz de dar conta das condições históricas do seu tempo. Na arte contemporânea, com a dissolução das linguagens tradicionais, a especificidade não está mais em seus processos e técnicas, assim como a relação entre obra e espectador não se limita apenas ao fenômeno estético. O artista contemporâneo é um *manipulador de signos* mais do que um produtor de objetos. Ao se transformar em um propositor de conceitos, passa a utilizar todos os meios disponíveis, de modo que sua arte tende a se tornar cada vez mais alegórica, pois, enquanto arte, só se revela e acontece como visualidade, haja vista que é preciso se materializar para dizer a ideia. É nesse sentido que os procedimentos alegóricos conferem aos artistas a oportunidade de falar das coisas do mundo por intermédio de outra coisa: seu trabalho de arte. No caso das colagens na série *Atenção com o vão entre o trem e a plataforma*, a ideia de *vão* surge como alegoria do intervalo e, conseqüentemente, da montagem. Sendo assim, através da construção de áreas com fitas adesivas e papéis, ou seja, através do que vou chamar de esquemas visuais, passo a explorar a passagem de uma superfície a outra em função dos intervalos ou descontinuidades que surgem da justaposição entre os planos de cor-matéria. Em outras palavras, é o encontro com o intervalo e a descontinuidade entre os planos da composição que desperta o meu interesse pela montagem e apropriação enquanto procedimentos alegóricos. A abstração formal da série carrega um diálogo implícito com a alegoria na medida em que apreende o espaço como um *tópos* constituído por múltiplas temporalidades.

Figura 5 – Da série *Atenção com o vão entre o trem e a plataforma*



Ana Alves. *Da série Atenção com o vão entre o trem e a plataforma*. 2014. 80 x 100 cm.

Figura 6 – Da série *Atenção com o vão entre o trem e a plataforma* (b)



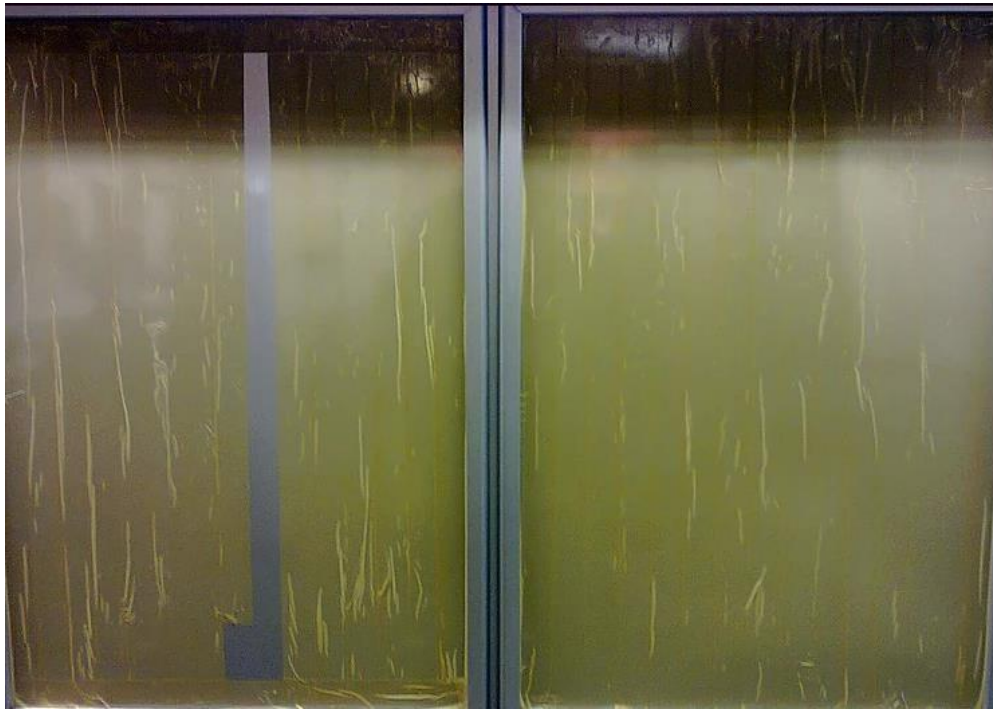
Ana Alves. *Da série Atenção com o vão entre o trem e a plataforma*. 2014. Colagem 60 x 80 cm.

Figura 7 – Da série *Atenção com o vão entre o trem e a plataforma* (c)



Ana Alves. *Da série Atenção com o vão entre o trem e a plataforma*. 2014. 80 x 100 cm.

Figura 8 – Da série *Atenção com o vão entre o trem e a plataforma* (d)



Ana Alves. *Da série Atenção com o vão entre o trem e a plataforma*. 2014. Vitrine.

## 2.1 Conflito, contraste e caos: dinâmicas de montagem

De modo geral, o termo montagem se refere a um processo que consiste em selecionar, ordenar e ajustar planos com propósitos específicos. Seja qual for o meio, audiovisual ou gráfico, a montagem, edição ou composição, pode ser explorada de maneiras diferentes. No cinema, a noção de montagem inclui desde a justaposição de duas imagens fixas, gerando uma ilusão de movimento, até as complexas combinações de diferentes sistemas de signos, como, por exemplo, na montagem vertical proposta pelo cineasta russo Serguei Eisenstein (1898- 1948), onde dois pedaços de filme justapostos criam um novo conceito. Eisenstein (2002, p.14), concebia a montagem como um procedimento que reflete um *pensar por imagens*, de maneira que, para ele, “esta [a montagem] não é, de modo algum, uma característica peculiar do cinema, mas um fenômeno encontrado sempre que lidamos com a justaposição de dois fatos, dois fenômenos, dois objetos”. Para Eisenstein, o potencial dialético das práticas de montagem reside na dimensão de *conflito* provocada pelo valor do intervalo, pela irregularidade e desequilíbrio entre as imagens e ritmos das cenas.

Portanto, montagem é conflito. Como a base de toda arte é conflito (uma transformação “imagística” do princípio dialético). A tomada (plano) surge como célula da montagem. Por conseguinte, deve ser também considerada a partir do ponto de vista de um conflito (EISENSTEIN, 1977, p. 177).

Eisenstein percebe o conflito como essencial, pois é ele quem determina o princípio dinâmico das coisas: sem o conflito de opostos, não há movimento. A concepção construtivista da montagem *eisensteiniana* consistia na própria evidência da produção do discurso pelas imagens. Suas noções de choque, conflito, colisão de imagens e ritmo na construção do filme constituíram não apenas um procedimento de composição fílmica, mas também, e sobretudo, uma forma de raciocínio visual e pensamento que reconheceu na dialética das imagens, recurso e potência para a reflexão. Nessa perspectiva, Eisenstein destacou pelo cinema e, sobretudo, pela montagem construtivista, uma nova forma de trabalhar conceitos e torná-los mais acessíveis às consciências da época. Inserido no contexto das vanguardas estéticas europeias do início do Século XX, o *Construtivismo russo*, 1913, teve grande influência na arte moderna. Para os artistas construtivistas, as *Belas Artes*, enquanto parâmetro de análise e produção artística superior às “artes práticas”, não faziam mais sentido. Os representantes do movimento construtivista defendiam a valorização da estética materialista com base na correlação estrutural entre os elementos e os materiais. A pintura e a escultura passam a ser pensadas como construções, e não como representações, guardando proximidade com a arquitetura em termos de procedimentos e objetivos. Em síntese, esse movimento caracterizou-se pela utilização constante de elementos geométricos, cores primárias e fotomontagem. Entre os artistas que fizeram parte do construtivismo, destaco o pintor russo Kazimir Maliévitch (1878-1935), fundador da corrente suprematista. Suas ideias sobre as formas e significados da arte acabariam por constituir a base teórica *não-objetiva* da arte abstrata. Sua pintura se baseia nas formas geométricas planas, sem qualquer preocupação de representação. O Suprematismo de Maliévitch fundou um sistema filosófico de cores construídas no tempo e no espaço baseado num princípio de montagem como prática da lei dos contrastes. Gostaria de chamar a atenção para os diagramas analíticos elaborados por Maliévitch entre 1924 e 1927, período em que o artista estava lecionando no Instituto de Cultura Artística de Leningrado (Ginkhuk) e liderava o Departamento Teórico Formal, setor dedicado à análise formal de pinturas. Maliévitch compôs 22 diagramas, divididos de acordo com seu conteúdo: “Análise de uma obra de arte” (quadros 1-8), “Análise de sensações” (quadros 9-16) e “Métodos de ensino” (quadros 17-21). Destaco o diagrama 16, no qual Maliévitch dispôs reproduções de obras de arte de forma relativamente diferente dos outros. Três molduras retangulares de orientação vertical definem os limites de cada um dos movimentos (Cubismo, Futurismo e Suprematismo). Em cada



retângulo, reproduções de obras de artistas desses movimentos dividem o espaço com imagens diversas: recortes de jornal, reproduções, o desenho de um violino em papel transparente, um pedaço de madeira. O artista não usa legendas, mas somente imagens para demonstrar os estímulos ambientais recebidos por cada movimento. No diagrama 16 (Fig. 12), as imagens se encontram justapostas de modo a permitir inúmeras possibilidades de leitura. No quadro do Futurismo, podemos ler as imagens como agrupamentos de conteúdos semelhantes, como as máquinas, engrenagens e zepelins. Na moldura relativa ao Cubismo o padrão é outro. Maliévitch agrega materiais usados pelos cubistas, como um pedaço de madeira e recortes de jornal, criando uma montagem semelhante às composições cubistas. Ao mostrar o contexto que teria estimulado o Suprematismo, as vistas aéreas exibem evidentes similaridades formais, especialmente no que diz respeito à dinâmica da linha diagonal, sistematizada como o elemento adicional do movimento. A influência das fotografias aéreas na construção da pintura de Maliévitch evidenciam uma mudança na percepção do mundo, que passa a ser traduzido como um sistema de relações espaço-temporais entre formas geométricas e cores primárias. Sobre a relação entre a organização do quadro no Suprematismo e a visão do ponto de vista aéreo, Allain Dubois escreve que:

..a partir de 1914, artistas como Lissitsky e Maliévitch interessam-se pelas fotografias aéreas, quer se trate de vistas efetivamente tomadas de avião e exibindo paisagens terrestres “transformadas”, mal “identificáveis – sem horizonte, nem profundidade, sem buracos, nem saliências, achatadas, geometrizadas, “abstraídas”, metamorfoseadas em texturas, em configurações cromáticas ou formais, em jogos de formas “a serem interpretados”... Em suma, as vistas aéreas são então verdadeiros “elementos de base” (Maliévitch) do suprematismo, e é com base nelas que esses artistas pioneiros da abstração conceberam noções plásticas e teóricas como as de “espaço novo”, “irracional”, “universal”, “flutuante”, “giratório” etc. (DUBOIS, 1993, p. 261)

Voltando ao procedimento da montagem no diagrama de Maliévitch, Didi-Huberman (apud WEDEKIN; MAKOWIECKY, 2016)<sup>2</sup> reconhece seu lugar num seleto grupo de pesquisadores-artistas que, contemporaneamente a Aby Warburg, balançaram as estruturas epistemológicas da época, como Walter Benjamin, Georges Bataille, Sergei Eisenstein, Dziga Vertov, e artistas, como Kurt Schwitters, László Moholy-Nagy, Man Ray, August Sander, Walker Evans, Marcel Duchamp, Hanna Höch e Georges Grosz. As produções desses expoentes da vanguarda histórica contribuem para novas perspectivas epistemológicas, novos

<sup>2</sup> Cf. WEDEKIN, L. M.; MACKOWIECKY, S. Kazimir Maliévitch: teoria e história da arte em montagem. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. Nº 9, pp. 44-53, Segundo semestre 2016. Disponível em: [http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article\\_2.php&obj=242&vol=9](http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=242&vol=9) Acesso em: 01 set. 2017.

paradigmas de pensamento pautados pelo anacronismo, pela transposição de fronteiras disciplinares, pela simultaneidade e não-linearidade. Os diagramas analíticos de Maliévitch podem ser alinhados a esta atitude que Didi-Huberman identificou em Warburg, de “querer pensar todas as imagens em conjunto, com todas as suas relações possíveis” (apud WEDEKIN; MAKOWIECKY, 2016, p. 51).

Nesse sentido, cumpre lembrar que, segundo Benjamin Buchloh (2000, p. 180), “os inventores da estratégia da montagem, desde o início de sua prática, eram conscientes de sua natureza intrinsecamente alegórica”. Durante as primeiras décadas do século XX, os inventores das técnicas de colagem/montagem passam “a criar a partir de materiais locais, quase sempre heterogêneos, uma nova unidade que fez irromper uma imagem espelho, visual e cognitivamente nova, de um período de caos pleno de guerras e de revoluções” (GROSZ apud RICHTER, 1993 apud BUCHLOH, 2000, p. 179)<sup>3</sup>. Marcado de perto pela experiência da Primeira Guerra Mundial surge o Dadaísmo – movimento de crítica cultural mais ampla, que interpela não somente as artes, mas modelos culturais passados e presentes. Representante do grupo Dada de Berlim, Georg Grosz (1893-1959), um dos inventores da fotomontagem, relembra:

... Sobre um pedaço de cartão, colávamos uma confusão de anúncios publicitários de contas para hérnia, de cadernos de música para estudantes, de comida para cachorro, de rótulos de Schnaps e de garrafas de vinho, de fotos recortadas de uma revista ilustrada, para dizer, em imagens, o que seria descartado pelos censores se nós o disséssemos com palavras. (GROSZ apud RICHTER, 1993 apud BUCHLOH, 2000, p. 179).

Ao descrever os materiais utilizados, assim como seus métodos alegóricos de confiscação e fragmentação, Grosz situa a dialética da estética da montagem entre a contemplação meditativa da reificação e a manipulação de um poderoso instrumento de propaganda de agitação de massa. O caráter intencionalmente caótico de suas montagens sugere um tom explicitamente político que se opõe à sociedade e ao suposto progresso social.

Ao apresentar a prática da montagem através do pensamento e obras de Eisenstein, Maliévitch e Grosz, minha pretensão foi demonstrar que todo procedimento de montagem deriva de um imaginário alegórico. Seja como dispositivo gerador de conflito entre as imagens ou como método de construção baseado nas relações de contraste entre formas geométricas ou como máquina de subversão de sentidos, à estratégia da montagem se aplicam todos os

---

<sup>3</sup> GROSZ, G. apud RICHTER, H. *Dada: arte e anti-arte*, Martins Fontes, São Paulo, 1993. Apud BUCHLOH, B. Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea. *Arte & Ensaio*, EBA/UFRJ, 2000. p. 179.

princípios alegóricos, da apropriação e subtração de sentido, fragmentação e justaposição dialética dos fragmentos, separação do significante e do significado.

Figura 9 - Supremus nº 58. 1916/19



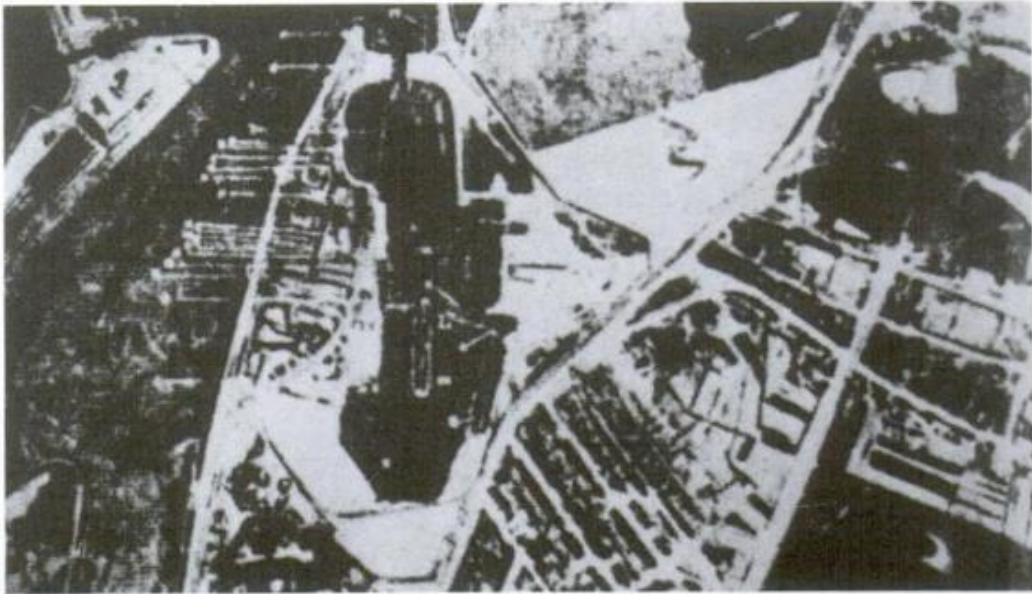
Kazimir Maliévitch. *Supremus nº 58*. 1916/19.

Figura 10 - A terra ensolarada



Georg Grosz. *A terra ensolarada*.

Figura 11 – Fotografia aérea



Kazimir Maliévitch . *Fotografia aérea.*

Figura 12 – Diagrama nº 16



Kazimir Maliévitch. *Diagrama nº 16.* 1925.

## 2.2 Mudança de plano

Saltemos para o conceito de *flatbed* – termo que se refere à placa horizontal de um prelo, e que foi tomado de empréstimo pelo crítico de arte Leo Steinberg para descrever o plano do quadro característico dos anos 1960. Para Steinberg (2008, p. 116), a mudança de ângulo do plano pictural em relação à postura humana é a “pré-condição de seu conteúdo transformado”. Se na pintura do Renascimento o plano vertical é a condição essencial do quadro enquanto espaço de representação do mundo apreendido em relação à postura ereta normal, a partir dos anos 50, a pintura no Modernismo vai insistir “numa orientação radicalmente nova, na qual a superfície pintada não é mais o análogo de uma experiência visual da natureza, mas de processos operacionais” (STEINBERG, 2008, p. 117). Para Steinberg, a mudança do plano vertical – onde o naturalismo é o reflexo dos dados sensíveis experimentados na postura vertical – para o plano horizontal, vai expressar “a passagem da natureza à cultura”, ou seja, a passagem do *ver* para o *fazer*; da representação para o conceito; do autor para o leitor. De acordo com Steinberg (2008, p. 117), essa mudança diz respeito ao modo “como a imagem interpela o nosso psiquismo, seu modo específico de se dirigir à nossa imaginação”. Quando Rauschenberg propõe o plano do quadro do tipo *flatbed* como fundamento de sua linguagem artística, ele está lidando com um tipo de experiência diferente, diz Steinberg. Desde o *Grande Vidro*, de Duchamp, a pintura não se apresenta mais como análogo de um mundo percebido a partir de uma postura vertical, mas como “uma matriz de informação estabelecida, por conveniência, numa situação vertical” (STEINBERG, 2008, p. 118). Na visão de Steinberg, essa mudança se encontra muito mais envolvida com a materialidade física dos planos do que propriamente com a localização física do quadro:

O plano do quadro do tipo *flatbed* faz alusão simbólica a superfícies duras, como tampos de mesa, chão de ateliê, diagramas, quadros de aviso, - qualquer superfície receptora em que são espalhados objetos, em que se inserem dados, em que informações podem ser recebidas, impressas, estampadas, de maneira coerente ou confusa (STEINBERG, 2008, p. 117).

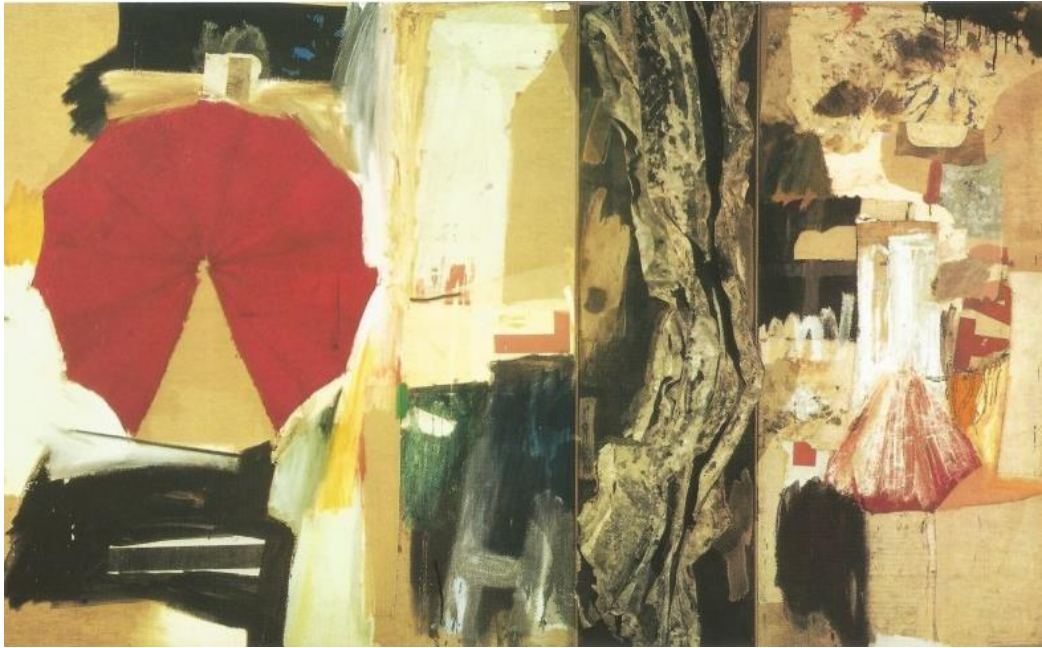
E uma vez que a superfície do quadro deixa de ser entendida como espaço de representação, essa nova orientação demonstra uma mudança na percepção do mundo, não mais lido em relação à postura vertical, mas como um espaço sobre o qual agimos por meio de processos operacionais.

Quando no início dos anos 1960 Robert Rauschenberg (1925-2008) trabalhou com transferências fotográficas, suas imagens interferiam-se mutuamente de maneira que as sugestões de significado se anulavam em favor de um tipo de “ruído ótico” entre resíduos e detritos da comunicação e a mensagem, ambos sobre um mesmo plano do quadro. Os trabalhos de Rauschenberg resultam de acúmulos de mensagens urbanas dispostas sobre uma superfície concebida como uma espécie de quadro de avisos onde, a princípio, qualquer coisa pensável pode aderir, segundo Steinberg:

Por vezes parecia que a superfície de trabalho de Rauschenberg equivalia ao próprio cérebro – depósito, reservatório, central de distribuição, abundante de referências concretas livremente associadas como num monólogo interior -, o símbolo externo da mente como transformador contínuo do mundo exterior, absorvendo constantemente dados brutos a serem inscritos num campo sobrecarregado (STEINBERG, 2008, p. 121).

A singularidade do trabalho de Rauschenberg consiste em afirmar a planeza do quadro de maneira a romper com qualquer ilusão de profundidade que corresponda a um tipo de composição ideal. “A planeza do quadro não deveria ser um problema maior do que a planeza de uma escrivinha ou assoalho não varrido” (STEINBERG, 2008, p. 121). Na verdade, as experiências do artista com o plano do tipo *flatbed* admitem qualquer experiência como matéria de representação, tornando o plano do quadro útil a todos os propósitos e a qualquer conteúdo que não evoque um acontecimento ótico anterior. Nesse sentido, sua alegoria reflete o descontínuo, o fragmentário como emblema alegórico na pós-modernidade.

Figura 13 – Alegoria



Robert Rauschenberg. *Alegoria*. 1959.

### 3 DA ALEGORIA

Etimologicamente, alegoria deriva do grego *allos* (outro) e *agoreuein* (falar na ágora), ou seja, falar em público. Falar alegoricamente representa dizer uma coisa para significar outra. No ensaio *O impulso alegórico: sobre uma teoria do pós-modernismo*, Craig Owens (2004) vai analisar os aspectos alegóricos na arte contemporânea a partir de um levantamento esquemático sobre o impacto da alegoria na arte recente. Na literatura, a alegoria representa uma figura de linguagem. Do ponto de vista da retórica, é tradicionalmente definida como simples metáfora, sinédoque e/ou metonímia. Se em termos estruturalistas a metáfora está associada à poesia e ao romantismo, e a metonímia à prosa e ao realismo, a linguagem alegórica é igualmente possível no verso e na prosa. Ao subentender todas as categorizações estilísticas, a alegoria é capaz de transformar “o mais determinado realismo num barroco ornamental exageradamente surrealista” (FINEMAN, 1981 apud OWENS, 2004, p 117). Segundo Craig Owens (2004, p. 117), esse “descuido” pelas categorias estéticas é explícito na reciprocidade que a alegoria propõe entre o verbal e o visual, uma vez que, as “palavras são frequentemente tratadas como fenômeno puramente visual, enquanto as imagens visuais são oferecidas como texto a ser decifrado”. De modo geral, a alegoria ocorre sempre que um texto é dublado por outro. A princípio, essa descrição não chega a ser uma definição, vale apenas para situar a origem da alegoria nos comentários e interpretações. Enquanto elemento estrutural na literatura, a alegoria não deve ser encarada como um simples floreio retórico anexado pela interpretação crítica isolada. Segundo a indicação do crítico literário Northrop Frye (apud OWENS, 2004, p. 114), “o trabalho alegórico tende a prescrever a direção do seu próprio comentário” e, nesse sentido, em literatura, a alegoria é metatextual; a estrutura alegórica permite que um texto seja *lido* por intermédio de outro, mesmo que essa relação seja descontínua ou fragmentária, assim o paradigma para todo trabalho alegórico é o palimpsesto, ou seja, aquilo que se forma pelo acúmulo de camadas de escrita. Assim concebida, a alegoria se torna o modelo de todo comentário e crítica envolvidos em reescrever um texto primário em termos de sua significação figural.

Mas, o que ocorre no interior dos trabalhos de arte quando a alegoria descreve a sua estrutura? Segundo a definição de Owens (2004, p. 114), o “imaginário alegórico” é um “imaginário apropriado”, e ao se apropriar das imagens, o alegorista lhes sobrepõem um outro sentido. Na visão do autor, o alegorista não está em busca de interpretar ou restaurar



significados perdidos, ele não inventa imagens, mas as confisca; toda prática alegórica parte de uma ação de apropriação; nas mãos do alegorista, a imagem se transforma em outra coisa. Enquanto dispositivo de interpretação, a alegoria não visa restaurar um sentido original supostamente perdido ou vago, sua intenção é anexar outro significado à imagem de maneira que o *significado alegórico* suplante o seu antecedente. Owens observa a relação entre a arte contemporânea e a alegoria através de práticas de apropriação de imagens. Geralmente, o recurso da apropriação vale-se do uso de imagens já reproduzidas para, em seguida, submetê-las a diversos outros procedimentos, sempre em função de provocar um esvaziamento no significado. Na medida em que o meu processo criativo envolve estratégias de montagem e apropriação, tomo a liberdade de confiscar o artigo de Owens, de modo que os comentários sobre obras e artistas citados em seu texto serão substituídos por trabalhos de minha autoria, mais especificamente aqueles que dialogam com os princípios alegóricos apresentados no artigo comentado. Inspirada na ideia de uma escrita performativa - conceito homônimo de Peggy Phelan (1959), feminista americana e uma das fundadoras da *Performance Studies International*, limito-me a aplicar sua ideia apenas no sentido de uma escrita que se expressa simultaneamente a si própria e a partir do que a motivou. Em relação à leitura crítica das minhas experiências, os comentários podem surgir na forma do discurso indireto livre. Sendo assim:

Toda operação pela qual Ana A. submete as imagens na série *O mundo dos museus* representa a expectativa de um olhar em busca de resgatar a autenticidade na gravura; a ideia é construída a partir de um confronto entre o *agora* e o *outrora*, por conseguinte, o resultado provoca uma disparidade de sentidos entre objetos ordinários e ilustres ícones das Belas Artes. Alegorias do contrassenso. (Fig. 31)

No livro *Origem do drama barroco alemão*<sup>4</sup>, Walter Benjamin desenvolve uma reflexão estética e histórica a partir de dois conceitos-chave: alegoria e melancolia. Ao comparar a modernidade com o *trauerspiel* (o drama/tragédia barroco onde reina a melancolia), Benjamin reconhece, ao mesmo tempo que identifica, os teores históricos daquela época dentro de um outro tempo. Ao propor uma interpretação dialética e não evolucionista da história, Benjamin lança mão da alegoria como chave interpretativa do seu método. Segundo um movimento regido pela alegoria – "fragmento amorfo" que traduz melhor do que a falsa aparência da totalidade simbólica, a experiência moderna de um tempo de "homens partidos" – é possível romper com a noção de um significado definitivo. Valendo-se de um pensamento alegórico, Benjamin instaura a possibilidade de reinterpretar a representação histórica de uma época em que as

---

<sup>4</sup> Publicado originalmente em 1928, após ter sido recusado como tese de livre-docência pela Universidade de Frankfurt.

formas de manifestação se transformam a todo instante.

O contexto histórico da modernidade dos anos 1930 reflete um período entre guerras, marcado pela introdução generalizada do modo de produção capitalista; da transformação dos objetos materiais em mercadorias e, diante da qual “o desejo de agir e produzir, e a ideia de uma prática política recuam para uma atitude, geralmente dominante, de contemplação melancólica” (BUCHLOH, 2000, p. 180). Na acepção de Owens, o olhar melancólico na arte contemporânea vai refletir o que Benjamin identifica como temperamento alegórico na modernidade. Na visão de Benjamin (apud OWENS, 2004, p. 115), quando um objeto se torna alegórico sob o olhar da melancolia é porque esta já se encontra sob o poder do alegorista: “o que significa dizer: que ela é agora completamente incapaz de emanar qualquer sentido ou significado de si própria; o significado que ela tiver o adquire do alegorista.”

Na série *O mundo dos museus*, juntei o inútil dos objetos-matrizes ordinários com o agradável das reproduções de obras de arte a fim de provocar algum tipo de contaminação entre valores distintos. A cada montagem, o encontro inusitado entre o resíduo e a tradição propõe transformar os ícones culturais, reproduzidos em massa, em objetos ordinários e, estes, em signos da tradição. (Fig. 36)

A atração da alegoria pelo fragmento, o imperfeito e o incompleto é descrito por Owens (2004, p. 115) como um tipo de afinidade que encontra a sua máxima expressão na ruína – elemento identificado por Benjamin como emblema alegórico por excelência, pois “permanece para a história como um processo irreversível de dissolução e decadência, um progressivo distanciamento da origem”. Distanciamento da origem enquanto *vir-a-ser* daquilo que se origina, pois, na concepção de Benjamin, a origem é um salto em direção ao novo: “o termo origem (*Ursprung*) não designa o *vir-a-ser* daquilo que se origina, e sim algo que emerge do *vir-a-ser* e da extinção” (BENJAMIN, 1989, p. 67). Sendo assim, a ruína se afasta da origem enquanto conceito relacionado à ideia de totalidade, pois, de acordo com Benjamin (1989, p. 68): “O originário não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, como incompleto e inacabado.”

Para construir a alegoria, o mundo precisa ser fragmentado; as coisas, deslocadas de seu contexto funcional. Segundo Owens, na arte contemporânea o culto alegórico à ruína está presente no trabalho de *site-specific* – emblema alegórico da transitoriedade, da contingência e do efêmero. O *site-specificity* é um gênero de arte que emerge com o minimalismo no final da década de 1960. Inicialmente “focava no estabelecimento de uma relação inextricável, indivisível entre trabalho e sua localização, bem como na presença física do espectador para

completar o trabalho” (KNON, 2004, p. 167). Geralmente, trata-se de obras que acompanham as especificidades do local em que se encontram, tanto em termos topográficos quanto culturais e/ou psicológicos. Owens considera que o trabalho de *site-specific* remete a uma *monumentalidade pré-histórica*, assim como seu conteúdo tende a ser frequentemente mítico.

*D'or*, na língua francesa, quer dizer *ouro*, mas se abstrairmos o apóstrofo, encontramos a palavra *Dor*, em português. O objeto foi recusado em uma exposição por ter sido considerado “*un peu léger*”, mas, na verdade, trata-se de uma experiência sobre o *memento-mori* na contemporaneidade: um monumento aos desvalidos. (Fig. 55-57)

Devido ao seu caráter efêmero, a preservação do *site-specific* vai se dar por meio da documentação fotográfica. Nesse sentido, a própria fotografia revela o seu potencial alegórico e, na medida em que nos permite apreciar a transitoriedade da vida, “representa o nosso desejo de fixar o transitório, o efêmero, em uma imagem estável e estabilizante” (OWEN, 2004, p. 116). Por extensão, a alegoria também vai aparecer na fotomontagem, processo que consiste em empilhar fragmentos de fotografias num único conjunto, sem objetivo definido que não seja o de separar o significante do significado. Outra ligação entre a alegoria e a arte contemporânea aparece em trabalhos regidos por estratégias de acumulação – método de construção que consiste em gerar progressões a partir de séries de elementos organizados de forma sucessiva, um após o outro.

Durante o processo de construção dos *Acúmulos* havia uma compulsão pela seriação por intermédio de variações na estrutura dos elementos dispostos em série. As imagens são organizadas em ordem de sucessão; fotografadas, fotocopiadas e impressas; a passagem de um meio a outro cria um distanciamento progressivo da matriz original (Fig. 26-28). Em outra série, *Letras dobradas*, exploro variações na forma das letras do alfabeto através de matrizes articuláveis. Nessa experiência, trabalho com a ideia de metamorfose da matriz – concebida como um tipo de organismo que tem um funcionamento próprio. (Fig. 75-77). *Andares* faz parte de um conjunto de gravuras com impressão de algarismos numéricos, sobrepostos entre si, e organizados em sequências descontínuas. A escolha pela aparente aleatoriedade corresponde à intenção de garantir uma leitura do ponto de vista de um leitor em queda. (Fig. 80-82).

O *impulso alegórico* na arte pós-modernista vai atravessar as mais variadas linguagens artísticas e estratégias, como apropriação, *site-specific*, impermanência, montagem, discursividade, hibridização etc., mesmo assim, segundo Craig Owens, a crítica permanece incapaz de julgar esse impulso quando pensa a alegoria como um *erro estético* – atribuição conferida pela teoria da arte romântica e que foi herdada sem crítica pelo modernismo. Na verdade, o problema da alegoria foi ter sido interpretada tão somente como um complemento. A estética moderna – a estética formalista em particular –, opõe-se ao suplemento alegórico,

pois este desafia a segurança das fundações sobre as quais a estética é erigida. “Na estética moderna, a alegoria é regularmente subordinada ao símbolo, que representa a unidade supostamente indissolúvel da forma e substância que caracteriza a obra de arte como pura presença” (OWENS, 2004, p. 120). A teoria ocidental da arte é que vai excluir do trabalho artístico tudo o aquilo que compromete a unidade entre “forma” e “conteúdo”, mas:

Se o símbolo, na sua plenitude imediata, indica a utopia de uma evidência do sentido, a alegoria extrai sua vida do abismo entre expressão e significação. Ela não tenta fazer desaparecer a falta de imediaticidade do conhecimento humano, mas se aprofunda ao cavar esta falta, ao tirar daí imagens sempre renovadas, pois nunca acabadas. (GAGNEBIN, 1999, p. 38)

### 3.1 Revista no Museu

A ideia do “vão” como lugar de passagem vai ao encontro da ideia do intervalo como um “não-lugar” ou lugar do tempo impuro, esburacado, múltiplo, residual e em desvio. Nas montagens com os planos de linha-cor, o “vão” aparece como intervalo mínimo que permite perceber a diferença entre uma superfície e outra. Na série *Expectadores* (Fig. 14-18), os materiais e meio de expressão empregados permanecem os mesmos: fitas adesivas e colagem. No entanto, diferente das colagens *não-objetivas* referentes às estações de metrô, agora, o suporte usado é o das páginas da revista *O mundo dos museus*, uma enciclopédia publicada em fascículos nos anos 1960, que contém reproduções de imagens de obras de arte.

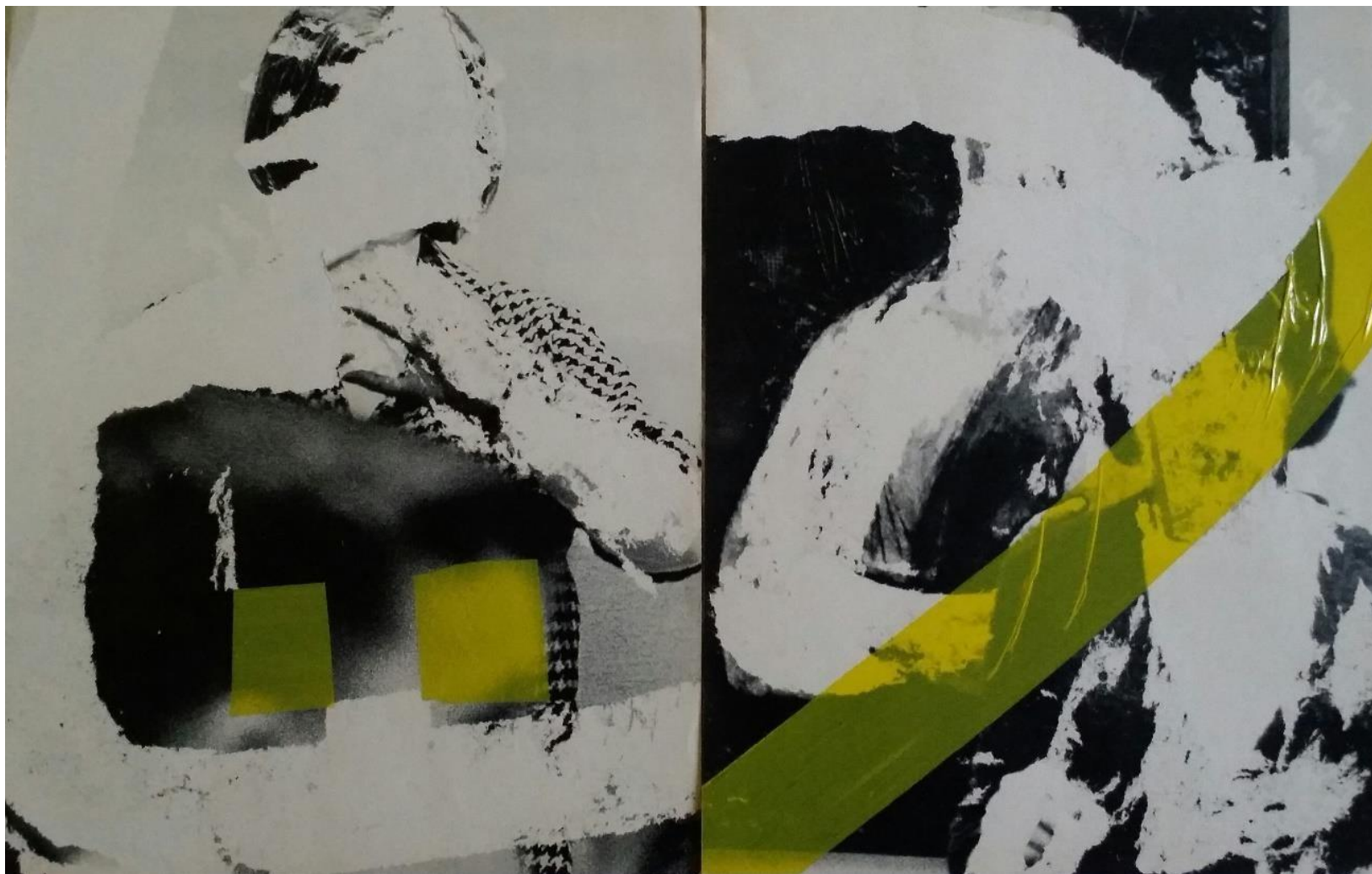
Na série *Expectadores*, a ideia de intervalo surge por meio de interferências produzidas nas imagens, especificamente sobre as figuras humanas – aquelas que estejam presentes no interior do museu e/ou aquelas que estejam representadas nas pinturas documentadas na revista. A princípio, são os rostos que determinam os “locais” onde são gerados os intervalos. Nos trabalhos, a fita adesiva não serve à função de unir dois ou mais elementos, mas funciona como material, técnica e materialidade na produção dos intervalos. Nessa série, as imagens são revistas a partir desses intervalos produzidos sobre elas. Considero a experiência de elaboração dessa série como o primeiro passo, no meu processo criativo, em direção à “ocupação” e apropriação de mídias impressas como suporte de experiências gráficas (posteriormente, nos meus trabalhos de gravura, o “intervalo” é gerado com o uso de objetos ordinários como matrizes de impressão).

Quando não significa especificamente “publicação periódica”, o substantivo *revista*

guarda diversas outras acepções. Além disso, o termo pode ser usado como adjetivo ou verbo. Neste último caso, pode ser forma conjugada dos verbos rever, revistar e revestir, cujos sentidos, de certo modo, atravessam minhas experiências com montagem e colagem, nas quais as imagens são revistas através da ideia de “intervalo/vão”. Ao ser incorporado como conflito na montagem, o “vão” entra em confronto com a imagem figurada. Ao velar a imagem, o “vão” aparece como elemento de visualidade em razão de sua textura, cor, dimensão, escala, ponto, linha, forma, direção e movimento. Desta maneira, *O mundo dos museus* é revisto através de uma alegoria do “vão” como *design*. Ao folhear uma revista sobre arte e museus, me pergunto: o que define uma verdadeira revista de arte?

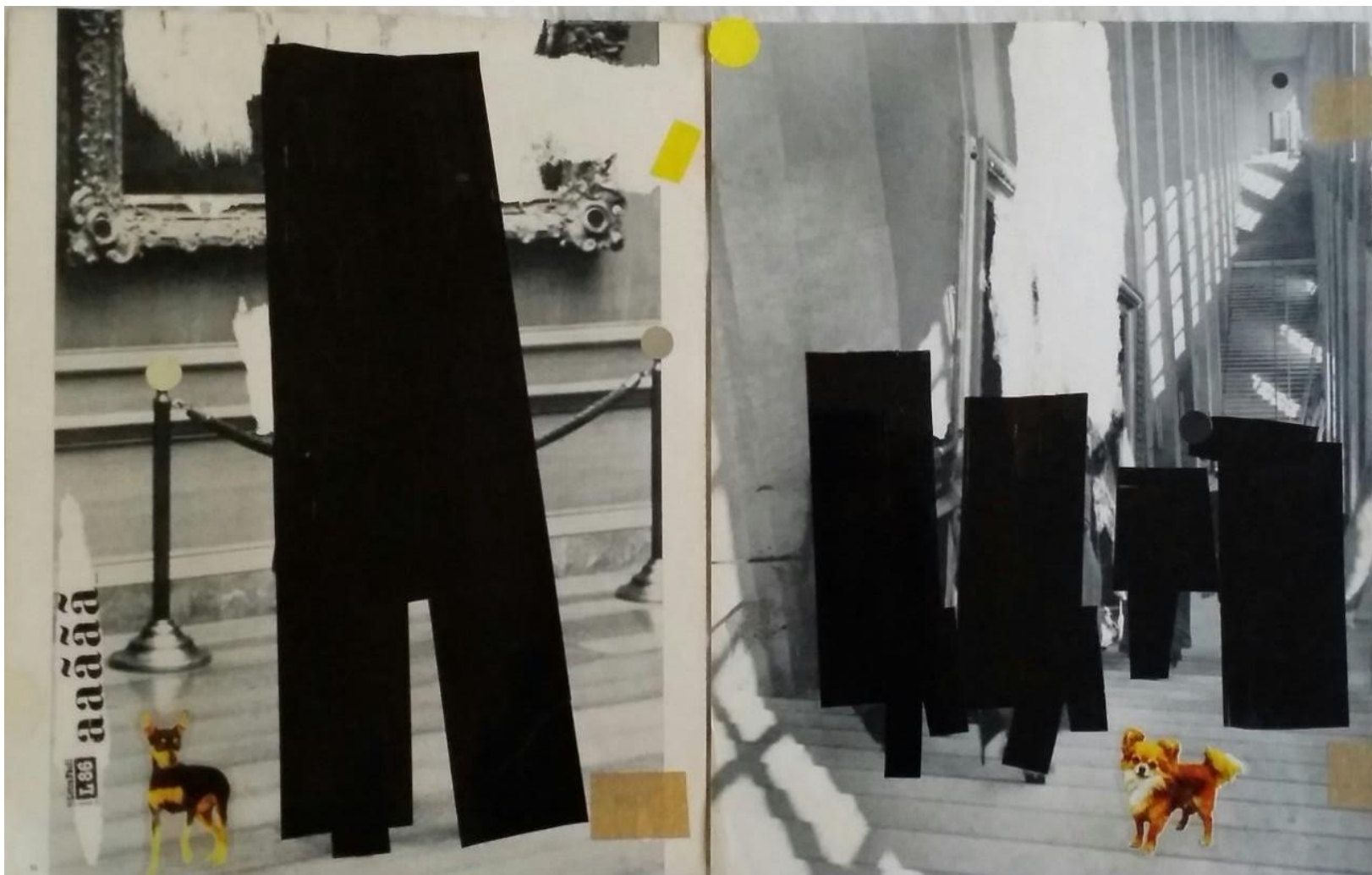
Na série *Expectadores*, o “vão” é investigado como elemento de abertura e produção de fraturas, o que gera tanto uma quebra da narrativa da revista quanto a alteração da estrutura física do próprio suporte – e relembremos aqui a formulação de Roland Barthes, para quem os entes fotográficos são seres de papel, cuja matéria alimenta toda ficção. O conteúdo da revista, tudo o que havia para ser visto sobre o espaço interior dos museus, as obras e os espectadores, é atravessado por intervalos gráficos, (in) formais, concretos, pontuais e arbitrários. Destacam-se, ainda – pela estranheza quase absurda que imprimem ao conjunto –, as figuras de cães. Do ponto de vista alegórico, entre o artifício da imagem impressa e a artificialidade destes decalques, entramos no museu através dos olhos figurados de um cão.

Figura 14 – Expectadores – da série O mundo dos museus



Ana Alves. *Expectadores* - da série *O mundo dos museus*. 2013. De-colagem. 30 x 50 cm.

Figura 15 – Expectadores – da série O mundo dos museus (b)



Ana Alves. *Expectadores* - da série *O mundo dos museus*. 2013. Colagem. 30 x 50 cm.

Figura 16 – Expectadores – da série O mundo dos museus (c)



Ana Alves. *Expectadores* - da série *O mundo dos museus*. 2013. Colagem. 30 x 50 cm.



Figura 17 – Expectadores – da série O mundo dos museus (d)



Ana Alves. *Expectadores* - da série *O mundo dos museus*. 2013. Transfers, decolagem e colagem. 30 x 50 cm.

Figura 18 – Expectadores – da série O mundo dos museus (e)



Ana Alves. *Expectadores* – da série *O mundo dos museus*. 2013. Colagem e decalques. 30 x 50 cm.

#### 4 A GRAVURA COMO ENSAIO: IMPRIMINDO DIFERENÇAS

O termo gravura diz respeito a uma técnica artística por meio da qual é possível reproduzir várias cópias (únicas) de uma imagem a partir de uma matriz original. Chamamos de pinturas rupestres as imagens produzidas nas paredes das cavernas na pré-história, como, por exemplo, os contornos de mãos na *Caverna das Mãos*, na Patagônia (Fig. 19). No caso dessas impressões, como a maioria retrata a mão esquerda, os arqueólogos costumam argumentar que seus realizadores provavelmente apoiaram uma das mãos nas paredes enquanto seguravam, com a outra, os ossos usados para soprar (e espirrar) as “tintas”. Seguindo essa hipótese, o uso da mão exerce a mesma função dos dispositivos mecânicos de produção e multiplicação da imagem. Sabemos que, do ponto de vista técnico, as imagens das mãos na pré-história não derivam exatamente de um processo de gravação, mas resultam de impressão a “jato de tinta”. Por sua vez, a experiência do uso do corpo como matriz de impressão coloca em evidência um certo conhecimento e domínio técnico sobre práticas de multiplicação da imagem, assim como a repetição da imagem favorece a percepção da passagem do tempo. Não seria exagero afirmar que em toda experiência criadora, a obra de arte, segundo a definição de Walter Benjamin (1987, p. 166), “sempre foi reprodutível”, de modo que a invenção da reprodução técnica representou apenas um novo processo. De modo geral, o termo gravura está relacionado aos desenhos feitos – em superfícies duras como madeira, pedra e metal – por meio de incisões, corrosões e talhos realizados com instrumentos e materiais específicos. Dependendo da técnica e do material empregados, a gravura recebe uma nomenclatura específica: litografia, gravura em metal, xilogravura, serigrafia etc. Do ponto de vista histórico, a reprodução técnica da obra de arte se inicia com a xilogravura, na Idade Média, seguida das estampas em chapa de cobre, água-forte, até a litografia, que surge no início do século XIX. É importante lembrar que foi a partir da xilogravura que o desenho se tornou pela primeira vez tecnicamente reprodutível, muito antes que a imprensa prestasse o mesmo serviço para a palavra escrita. A princípio, todos os procedimentos técnicos empregados na gravura estão voltados para a criação de uma matriz como dispositivo de reprodução da imagem. Segundo a tradição, “uma gravura é considerada original quando resulta diretamente de uma matriz criada pelo artista que, com essa base, imprime e reproduz a imagem em exemplares iguais, numerados e assinados”<sup>5</sup>. A rápida disseminação das técnicas de gravura no final do século XV

---

<sup>5</sup> ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo4626/gravura>. Acesso em: 10 set. 2017.

corresponde ao que podemos chamar de início de uma primeira era da reprodutibilidade na arte europeia – superada apenas pelos processos fotomecânicos em meados do século XIX, sendo que, a partir da invenção da fotografia (1839), o processo de reprodução da imagem vai libertar a mão das responsabilidades artísticas para passar a se concentrar unicamente no olho.

Voltando às *impressões rupestres*, a descoberta do uso da mão como dispositivo mecânico de produção e reprodução da imagem pode ser lida como um primeiro gesto de apropriação (*ready-hand*). Em relação à totalidade das imagens produzidas na pré-história, como, por exemplo, as populares cenas de caça, os rastros das mãos se diferem da maioria por terem sido gerados com o uso do corpo como molde de impressão. Podemos imaginar que, do ponto de vista da praticidade, a natureza do meio (a mão como matriz), a espontaneidade do gesto e o acaso tenham contribuído para a descoberta da repetição, bem como para o domínio e percepção da relação de semelhança entre as imagens. Grosso modo, a impressão das mãos sobre as paredes da caverna na Patagônia coincide com a técnica de reprodução do rosto de Cristo sobre o véu de Verônica, e nesse sentido, ambas podem ser descritas como exemplos de *vero ícone*, a verdadeira imagem.

Figura 19 – *Caverna das mãos*



Caverna das Mãos. Patagônia, Argentina. Entre 13.000 a 9.000 anos atrás.

Tomo a liberdade de lançar outra hipótese. Em que medida o valor de exposição é intrínseco à reprodutibilidade das imagens? Haja vista que são impressões realizadas sobre as paredes externas da caverna, imagens “abertas” para o mundo.

(...)

Sobre o significado da palavra “imagem”, a filósofa Marie-José Mondzain, especialista em estudos sobre o estatuto das imagens, esclarece que, em geral, a distinção entre os termos ícone, ídolo e a imagem envolve termos que não se recobrem de todo. A palavra imagem não é a tradução do latim *imago*, assim como essa não é a tradução do grego *eikon*. Ainda que os objetos que vemos nas igrejas ortodoxas sejam chamados de *eikon*, ou ícones, a palavra *eikon* não designa um substantivo. De acordo com a filósofa, quando Platão, ou mesmo os padres da Igreja falam de *eikon*, eles não designam uma coisa, mas um modo de aparição no campo do visível. Em grego, o termo *eikon* é análogo a uma forma verbal no particípio presente, e quando em grego se quer dizer a coisa, a coisa icônica, se toma a raiz dessa palavra, *eikon*, e a coloca no neutro pela adição do sufixo “ma” – “*eikonisma*”, “*apeikasma*”, “*fantasma*”. As palavras no neutro também terminam com “on”, como “*eidolon*”, que fez “ídolo”, e designam, no visível, as operações das coisas, dos objetos, no seu efeito de real. Aqui, importa perceber que o grego distingue o estatuto da coisa da ação que a traz à existência. Embora *eikon* tenha sido traduzido por “ícone”, Mondzain o emprega no sentido literal, ou seja, como “semblante” ou “coisa aparente” que, “quanto ao retorno da aparência”, é o mesmo que “semelhante”. Em parte, isto explica o porquê de as imagens terem sido rejeitadas pelo platonismo, pois, aquilo que “parece” não tem um estatuto ontológico de verdade. Ao colocar o *eikon* ao lado daquilo que “parece”, Platão está dizendo que não há saber sobre a imagem. Nesse sentido, a imagem se torna ontologicamente insuficiente, pois, sobre aquilo que “parece” não se pode construir um saber, haja visto que “a filosofia platônica só reconhece dignidade àquilo que permite construir um saber e uma verdade, associando o ser das coisas à verdade do discurso sobre tal ser das coisas” (MONDZAIN, 2016, p. 178). Apesar de tudo, segundo a autora, Platão reconhece que uma aparência não significa exatamente um não-ser, mas tão somente aquilo que se encontra entre o ser e o não-ser. Nesse sentido, o *eikon* é esse modo de ser “entre” o ser e o nada, ou seja, “um modo de aparição do mundo que coloca o olhar em crise” (MONDZAIN, 2016, p. 178). Antes de ter sido um objeto, o *eikon* foi designado pela língua grega como um regime singular da aparência e da semelhança. De acordo com a autora, entre o *eikon* e o *eidolon* há uma distinção definitiva, ou mesmo uma contradição, pois *eikon* designa uma relação e *eidolon* designa um objeto. Para Mondzain, importa saber que regimes de pensamento e operações do

olhar conferem à imagem seu estatuto de “eikon” ou de “eidolon”, pois, é a maneira de construir o olhar que reifica ou não seu objeto. Nesse sentido, o ídolo é muito mais o modo pelo qual o visível não produz o sujeito, mas o reduz ao estado de objeto, pois, “o ídolo é o que reifica o sujeito, ao ser uma reificação da imagem”. Mondzain compreende a questão da imagem como parte envolvida na gênese do sujeito, e chama a atenção para o fato que “antes de dar testemunho de uma linguagem ou mesmo de uma escritura, [os signos] designavam o *modus imaginis* ou modo da imagem como primeiro gesto de separação” (MONDZAIN, 2016, p. 182) entre a visão e a representação.

(...)

Sobre a questão da repetição e da semelhança como atributos da imagem, no que diz respeito às minhas experiências no campo da gravura, investigo a produção de rastros através da impressão de objetos ordinários. Com base na ideia de cópia original, interessa explorar a autonomia da imagem impressa em relação ao seu referente, e nesse sentido, minha pesquisa com dispositivos técnicos de produção e reprodução da imagem busca investigar o paradoxo da repetição em relação à semelhança entre modelo e cópia. Do ponto de vista prático-teórico, as relações entre repetir e reproduzir, diferença e semelhança serão abordadas a partir da ideia de imagem técnica. Em *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, o filósofo e historiador Walter Benjamin reflete sobre a mudança que ocorre no modo de percepção das coletividades quando a experiência do *aqui e agora* no instante do encontro com obra de arte, ou seja, em sua existência única no lugar em que se encontra, é substituída pelas imagens técnicas. Ao definir o conceito de aura como “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 1987, p. 170), Benjamin conclui que, na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte, o declínio da aura é consequência da crescente difusão da imagem e da intensidade dos movimentos das massas. Segundo o autor, a tendência de superar o caráter único de todos os fatos vem de uma irresistível necessidade de possuir o objeto tão perto quanto possível, por meio da sua cópia, da sua reprodução e reprodutibilidade. De acordo com Benjamin (1987, p. 170), a destruição da aura caracteriza uma forma de percepção “cuja capacidade de apreender ‘o semelhante no mundo’ é tão aguda que graças à reprodução ela consegue captá-lo até no fenômeno único”. Mas, se com as imagens técnicas o que aparece é tão mais próximo de nós quanto mais distante se encontra daquilo que o gerou, em que medida o rastro é menos a coisa que o produziu, que a sua imagem no instante único? Por sua vez, segundo o significado da palavra imagem, enquanto fenômeno da aparição, ela não se encontra no objeto nem no rastro do objeto. Em relação às minhas experiências no campo da gravura, me interessa investigar a autonomia do rastro em relação à

distância do seu referente. A experiência diante da impressão do rastro é única, enquanto imagem, ele surge como uma aparição de algo longínquo, algo que comunica tanto pelo contato da perda como da perda de contato. É no sentido da surpresa do encontro com a diferença, naquilo que se repete – nunca como o mesmo, pois sempre único -, que repetir não é reproduzir, não no sentido da representação de um referente ou simulação de uma simples imagem, de um significante isolado. Sobre a questão da repetição, cabe lembrar que, de acordo com Hal Foster (2014, p. 128), quando Jacques Lacan define o traumático como um “encontro faltoso com o real”, ele o define em função de afirmar que na condição de faltoso, o real não pode ser representado, mas somente repetido, e por mais que a repetição venha a ser um meio prático de nos proteger do real que nos escapa, este, por sua vez, rompe com o anteparo da repetição para retornar como diferença<sup>6</sup>. Do ponto de vista filosófico, Gilles Deleuze (1925-1995), na tese *Diferença e repetição*, trata da questão da diferença de forma minuciosa e ampla. Segundo Deleuze, a repetição só pode se afirmar como diferença, ou seja, como repetição positiva. Apesar de constatar que só há repetição do diferente, Deleuze fala de duas repetições, repetição do mesmo e do diferente:

Uma é negativa e por deficiência; a outra é positiva e por excesso. (...). Uma é, de fato, sucessiva, enquanto a outra, de direito, é coexistência. Uma é estática, a outra é dinâmica. Uma é em extensão, a outra é intensiva. Uma é ordinária, a outra é relevante e repetição de singularidades. Uma é horizontal, a outra é vertical. Uma é desenvolvida, devendo ser explicada; a outra é envolvida, devendo ser interpretada. Uma é repetição de igualdade e de simetria no efeito, a outra é repetição de desigualdade bem como de assimetria na causa. Uma é da exatidão e de mecanismo, a outra é de seleção e de liberdade. Uma é repetição nua, que só pode ser mascarada por acréscimo e posteriormente; a outra é repetição vestida, cujas máscaras, deslocamentos e disfarces são os primeiros, os últimos e os únicos elementos. (DELEUZE, 2000, p. 454)

Meu interesse pela Diferença na gravura surge a partir de experiências onde exploro modos produzir dessemelhanças sobre as imagens que retornam a cada repetição, portanto, ao constatar que a diferença é um dado constante a cada repetição, em que se baseia a noção de semelhança entre a matriz e a cópia? No livro *Isto não é um cachimbo*, o filósofo Michael Foucault nos fala sobre o conceito de semelhança e similitude a partir de uma leitura analítica sobre a obra do pintor René Magritte. Ao longo do texto, Foucault (2014, p. 61) afirma que “não cabe à semelhança ser a soberania que faz surgir”. Em seu diálogo com o pintor, Foucault pergunta: “A semelhança, que não é da ordem das coisas, não é própria do pensamento?” A esta pergunta, Magritte responde: “Só ao pensamento é dado ser semelhante; ele assemelha sendo o que vê, ouve ou conhece; torna-se o que o mundo lhe oferece”. Magritte dissocia a semelhança

<sup>6</sup> Cf.: FOSTER, H. *O retorno do real: A vanguarda no final do século XX*, Cosac Naify: São Paulo, 2015. p. 128.

da similitude, e para Foucault a semelhança não é da ordem das coisas porque as coisas estão nas relações de similitude:

A semelhança tem um “padrão”: elemento original que ordena e hierarquiza a partir de si todas as cópias, cada vez mais fracas, que podem ser tiradas. Assemelhar significa uma referência primeira que prescreve e classifica. O similar se desenvolve em séries que não têm nem começo nem fim, que é possível percorrer num sentido ou em outro, que não obedecem a nenhuma hierarquia, mas se propagam de pequenas diferenças em pequenas diferenças. A semelhança serve à representação, que reina sobre ela; a similitude serve à repetição, que ocorre através dela. A semelhança se ordena segundo o modelo que está encarregada de acompanhar e de fazer reconhecer; a similitude faz circular o simulacro como relação indefinida e reversível do similar ao similar. (FOUCAULT, 2014, p. 58)

Partindo desta reflexão, meu trabalho na gravura está voltado para a ideia de similitude entre matriz e cópia, em oposição a ideia de semelhança como representação do “mesmo”. Ao imprimir rastros, busco tornar visível “aquilo que os objetos reconhecíveis, as silhuetas familiares escondem” (FOUCAULT, 2014, p. 61) e, normalmente, impedem de ver. Convém ainda avaliar a distinção entre o original e sua reprodução em termo de duas espécies de imagens: as cópias e os simulacros. Voltando ao pensamento de Deleuze (2000, p. 221): “A distinção modelo-cópia existe apenas para fundar e aplicar a distinção cópia-simulacro pois as cópias são justificadas, salvas, selecionadas em nome da identidade do modelo e graças à sua semelhança interior com este modelo ideal.”

Segundo o filósofo, entre as páginas mais insólitas de Platão há aquelas que sugerem que “o diferente, o dessemelhante, o desigual, em suma, o devir, poderiam muito bem não ser apenas deficiências que afetam a cópia”, mas “terríveis modelos do *pseudos*”, e é neste sentido que Platão se refere ao simulacro como “duplo sem semelhança” onde “tudo muda de natureza, (...), em que a semelhança e a imitação dão lugar a repetição” (DELEUZE, 1968, p. 222-223). De acordo com Deleuze (apud FOSTER, 2014, p. 140), “o simulacro implica grandes dimensões, profundidades e distâncias que o observador não pode dominar”, e “é porque não as domina que ele experimenta uma impressão de semelhança”.

No que se refere às *experiências indiciais* no campo da gravura, a intenção inicial dessa abordagem diz respeito a questões que escapam aos princípios fundamentais da gravura tradicional. Não obstante a complexidade dos conceitos tratados aqui, e ainda que tenham sido apresentados de modo breve, as relações entre diferença e repetição, similitude e semelhança, simulacro e cópia tangenciam minhas práticas com dispositivos técnicos de impressão e reprodução de imagens, bem como norteiam o sentido deste ensaio gráfico. E, nesse sentido, as experiências realizadas não se encontram subordinadas a uma explicação causal, antes, seguem à margem de qualquer método hierárquico, priorizando o descontínuo na imagem, “pois veem



nela uma espécie de dialética em suspenso” que recusa qualquer conclusão. Sendo assim, é necessário que “ensaiemos para ver se a coisa funciona ou não, se desvela ou turva o nosso olhar, e, de um modo ou de outro, insistamos na tentativa” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 148). Antes de tudo, as imagens a seguir são todas quase-gravuras, “duplos sem semelhança”, múltiplos fragmentos gráficos na forma de um ensaio impresso como *opus incertum*.

#### 4.1 Do corpo e das coisas: rastros

O conjunto de impressões apresentadas neste subitem reúne experiências a partir da apropriação de objetos do cotidiano, como “folhas”, em madeira, de leques; resíduos plásticos, papéis de bala; *xerox* de fotografias de capas de revista, discos, colagens, decalques; tecidos “caseados”, enfim, matérias planas impressas sobre papéis, como o *canson*, cartão e contracapas de revistas.

*Souáguia* (Fig.20), é uma impressão onde uso o corpo como matriz. Dos seios à marca de um beijo com batom: essa impressão incorpora rastros cutâneos. De modo geral, minha pesquisa na gravura investiga suportes que preservam as marcas do tempo; neste caso, somam-se à impressão do corpo as manchas amarelas de oxidação do papel, uma marca de ferrugem no formato de um clipe de metal e traços de cola de fita adesiva. Geralmente, das matrizes aos suportes, as coisas carregam memórias esquecidas, e é a partir dessas memórias perdidas que imprimo outras lembranças, novos indícios. Retorno a essa impressão do corpo, e ao corpo como matriz efêmera, para pensar o rastro como um fragmento estranhamente incompleto. *X*, *101101* e *Sândalos* são trabalhos com impressões de coisas achadas pelo caminho ou, segundo a visão do colecionador, coisas que vêm de encontro a mim, e cada novo elemento provoca um tipo de modificação no conjunto das peças. Quando utilizadas como matrizes de impressão na gravura, tais coisas passam a existir como rastros de uma alegoria incógnita. *X*, (Fig. 20) a superfície é gravada a partir de dois tipos de impressão: por adição de uma camada de fita isolante e por moldagem do papel através da marca d’água dos objetos. *X* reúne um conjunto com três marcas díspares entre si: matéria, signo e figura. Entre a certeza e a incógnita, na gravura *X*, os rastros impressos emergem como sombras através das matérias (as matrizes) que os imprimem e na matéria (o papel) que os conforma. Na gravura *101101* (Fig. 22), as mesmas matrizes são impressas duas vezes, lado a lado. Curiosamente, 101 é um número palíndromo, palavra de origem grega que significa repetição, retorno. Na informática

corresponde ao código binário, um sistema de codificação onde todos os valores são representados por 0 e 1, onde 0 significa uma posição sem valor, e 1 uma posição com valor. Falar sobre código binário também é falar sobre armazenamento e memória. Na gravura *101101*, o rastro numérico aparece espelhado. A justaposição do número na montagem, impresso à esquerda da forma irregular, que também é duplicada, remete ao método de catalogação de achados arqueológicos. A repetição dos números aponta para a diferença entre os objetos, “duplos sem semelhança”. *Casa libélula e Sândalos* (Fig. 23 e 24), são *experiências indiciais* em que sigo investigando a produção e apropriação de matrizes não convencionais. Tanto os tecidos costurados à máquina quanto as “folhas” soltas de um leque são impressos de modo a destacar a similitude na semelhança. A gravura *Vero ícone* (Fig. 25) toma a altura do corpo como referência de medida e tempo. Nessa experiência, a imagem é reproduzida por meio do uso de *transfers*<sup>7</sup> a partir da fotografia de um trabalho da série *Atenção com o vão entre o trem e a plataforma*, fotocopiada em número equivalente à minha idade. Nesse exercício, o processo de reprodução da imagem decorre das sucessivas passagens de um meio a outro. Da fotografia à fotocópia até o *transfer* final, a mesma imagem é reproduzida e repetida por meio de sobreposições que, por sua vez, geram uma mancha que se estende ao longo de 169cm. *Acúmulos* (Fig. 26, 27, 28, 29 e 30) são impressões que, na prática, seguem a mesma lógica, ou seja, a partir de fotografias autorais, essas imagens são fotocopiadas e transferidas para superfície do papel. Nessas montagens, as sobreposições e justaposições variam em função de dois tipos de encadeamento, linear e aleatório. Nesse sentido, o *transfer* funciona como um dispositivo multiplicador da imagem fotográfica. Trata-se de gravuras onde exploro a produção de séries uniformemente variadas segundo uma poética de montagem que prioriza a variação na sequência.

---

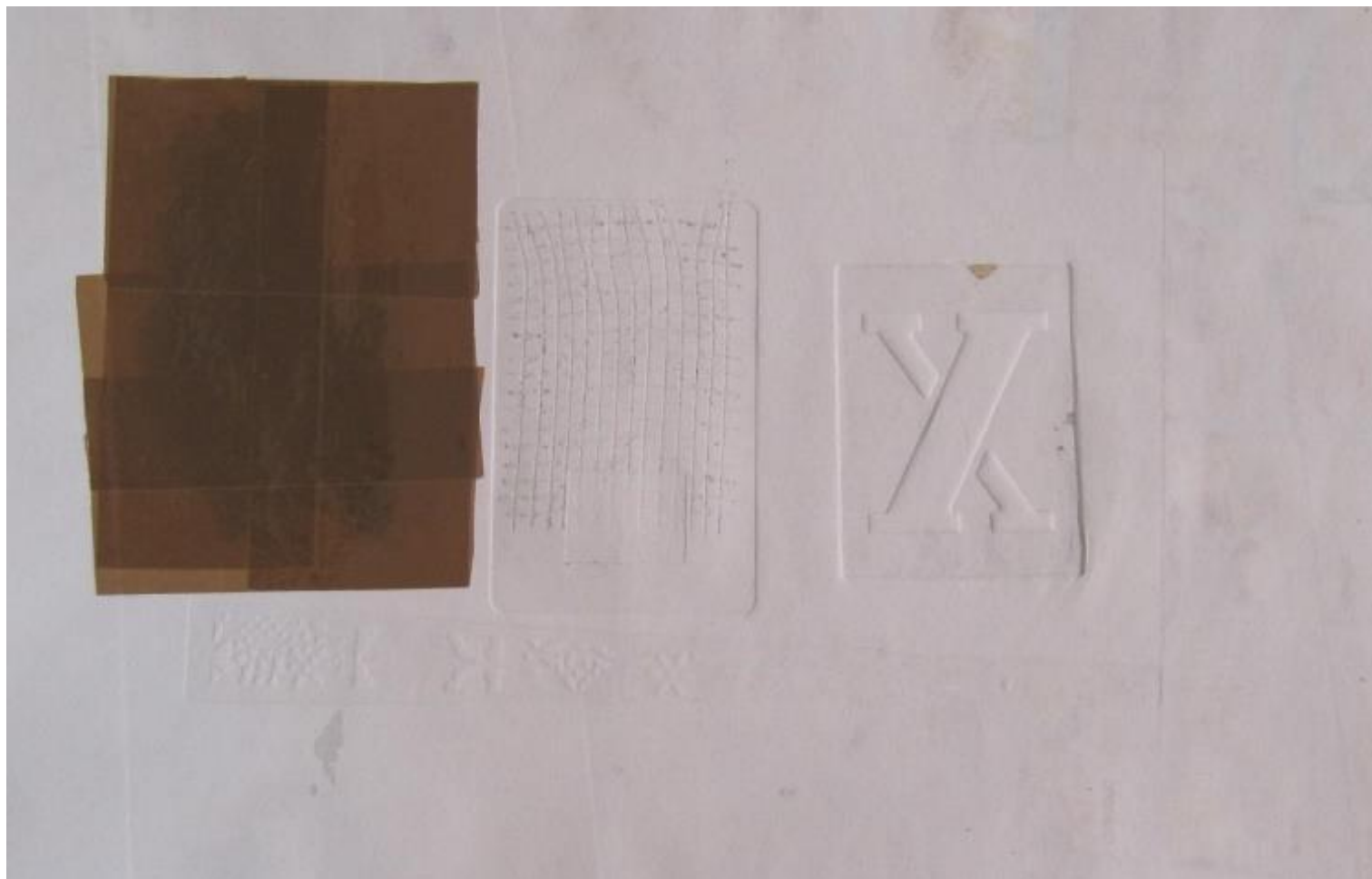
<sup>7</sup> Técnica de transferência utilizada na gravura que consiste em transferir algo que já foi impresso em outra superfície através de solventes específicos.

Figura 20 – Auto-impressão



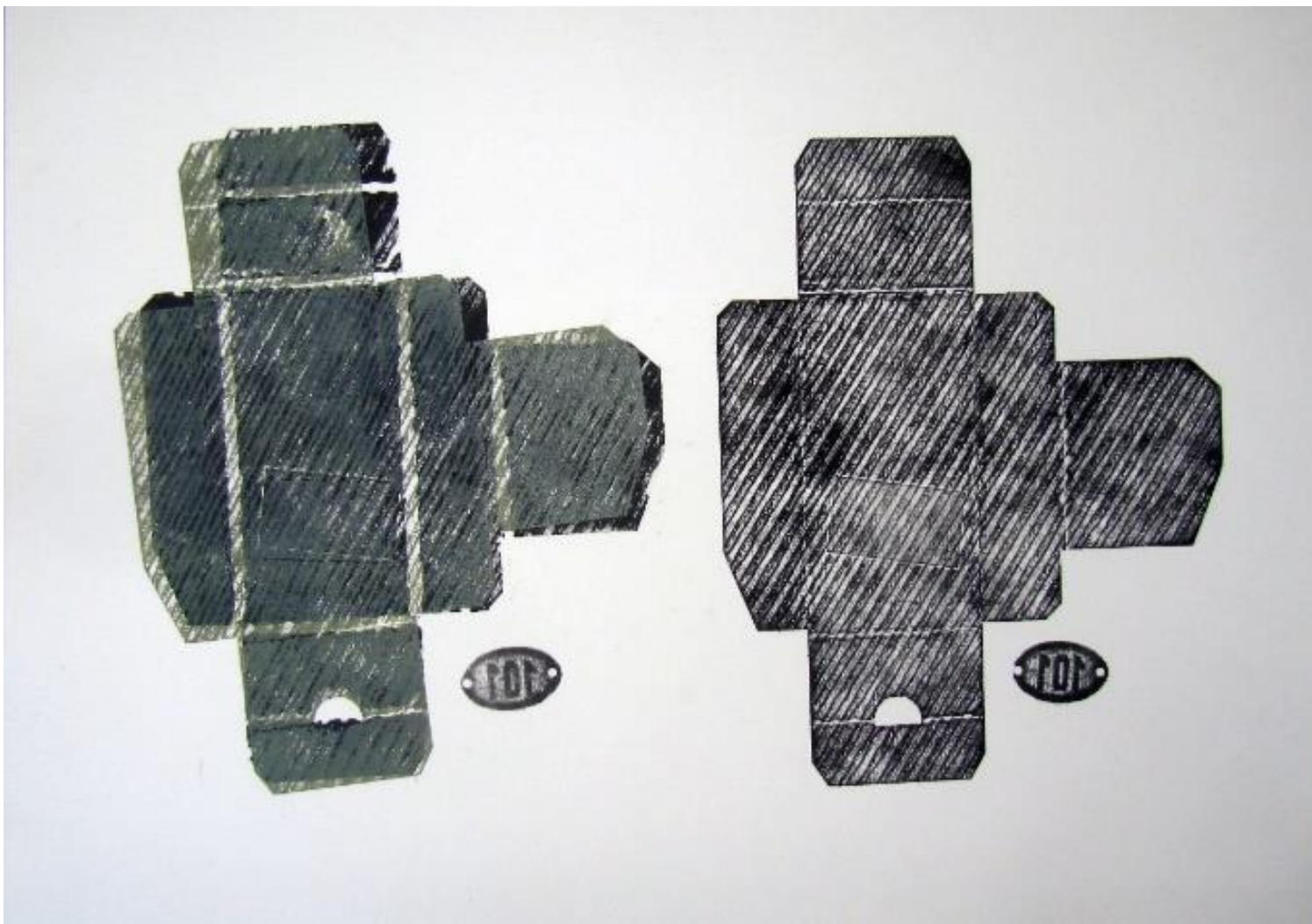
Ana Alves. *Auto-impressão*. 2001. Impressão. 30 x 42 cm.

Figura 21 – X



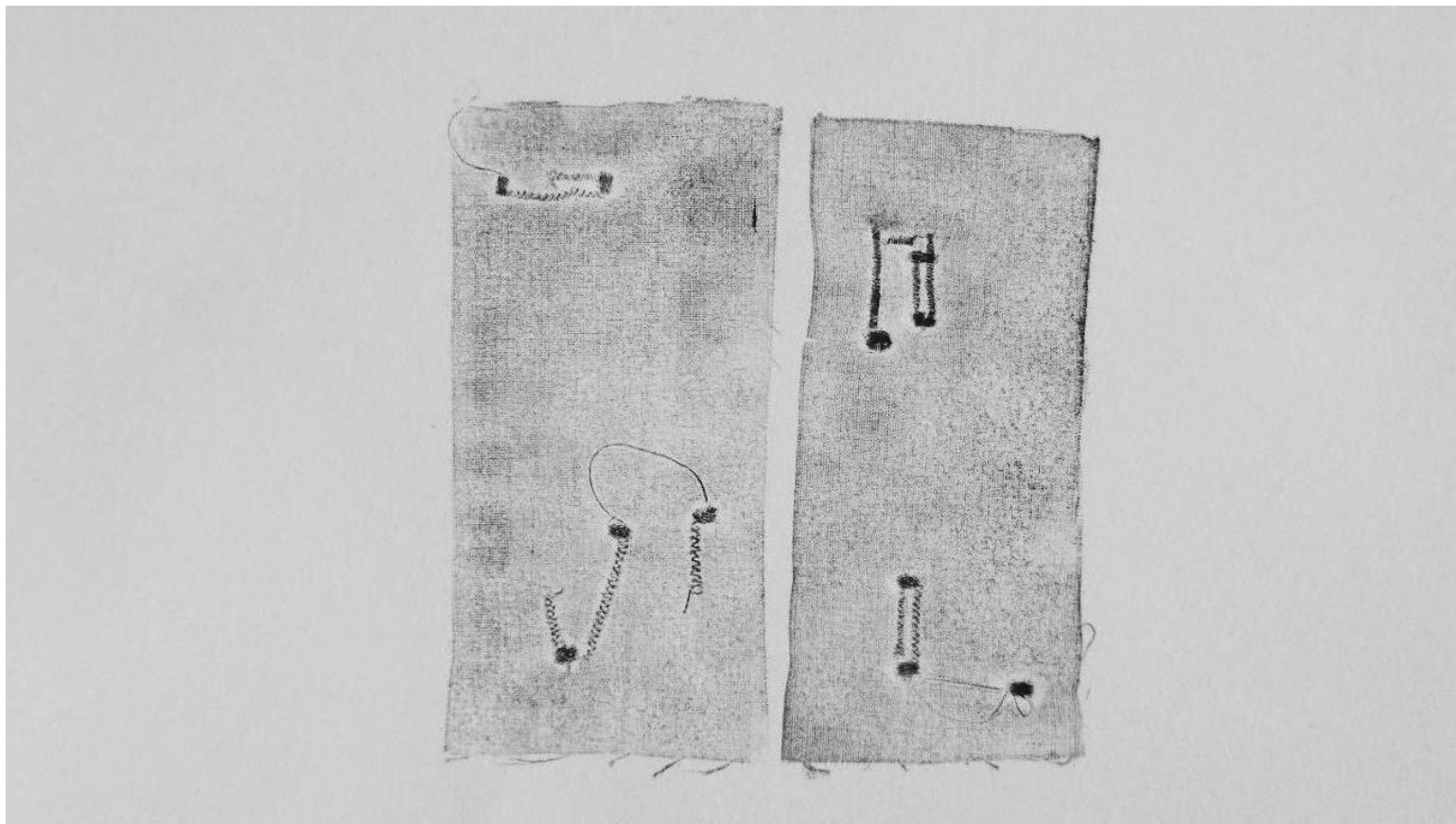
Ana Alves. X. 2012. Impressão e colagem. 30 x 42 cm

Figura 22 – 10.11.01 – da série Plantas baixas



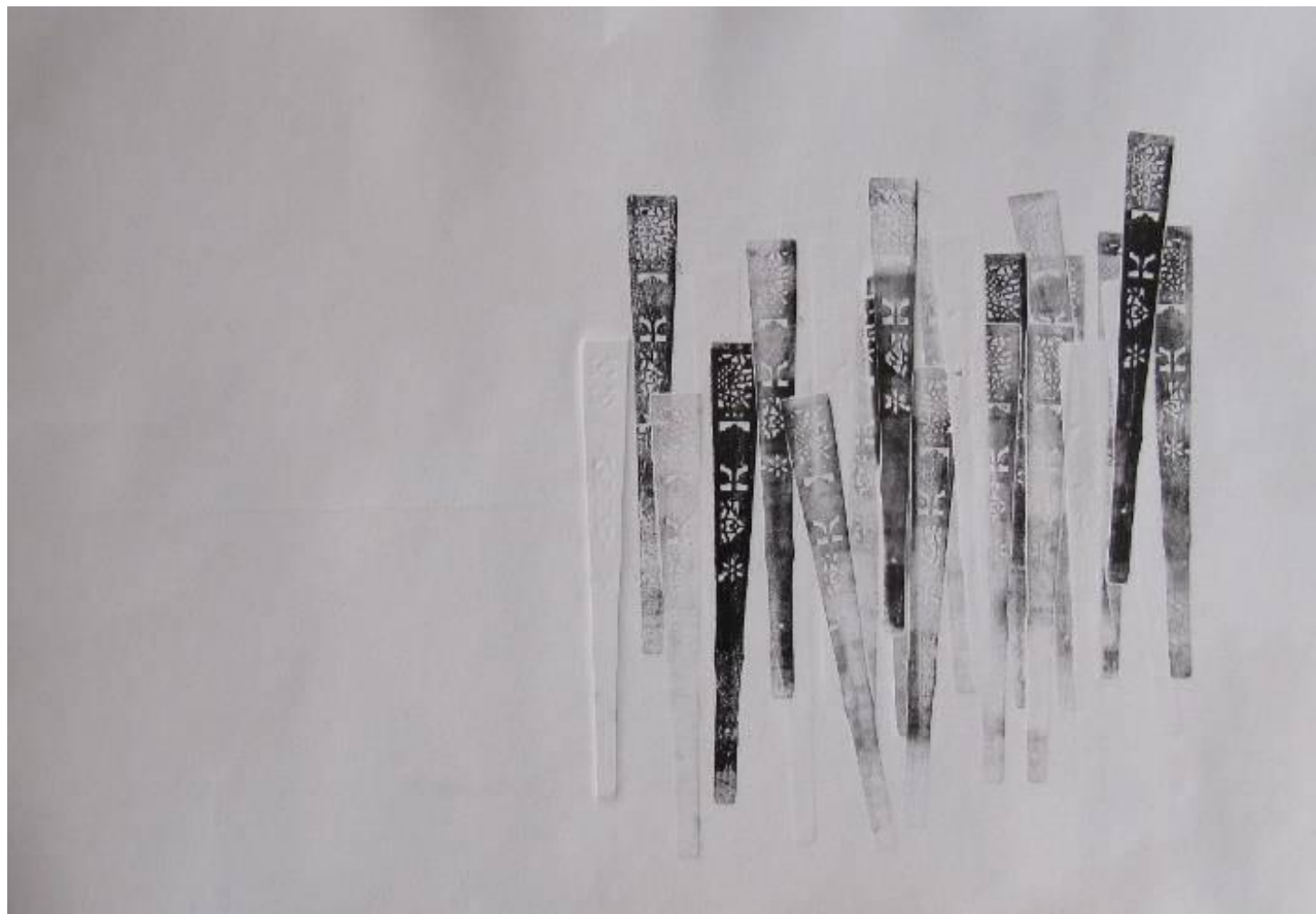
Ana Alves. *10.11.01 - da série Plantas baixas*. 2014. Impressão. 30 x 42 cm.

Figura 23 – Casa-libélula



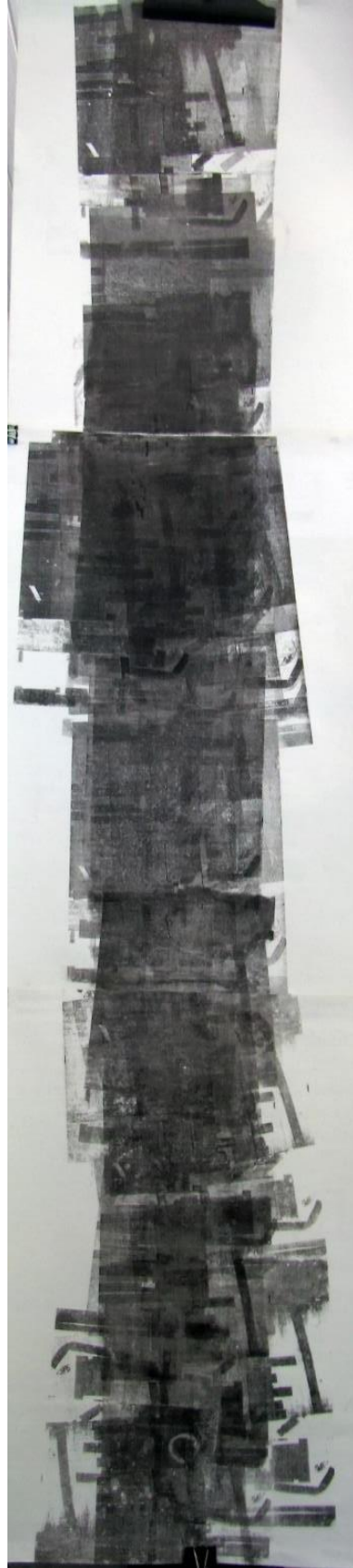
Ana Alves. *Casa-libélula*. 2014. Impressão. Tecido costurado à máquina. 30 x 42 cm.

Figura 24 – Sândalos



Ana Alves. *Sândalos*. 2014. Impressão. 30 x 42 cm.

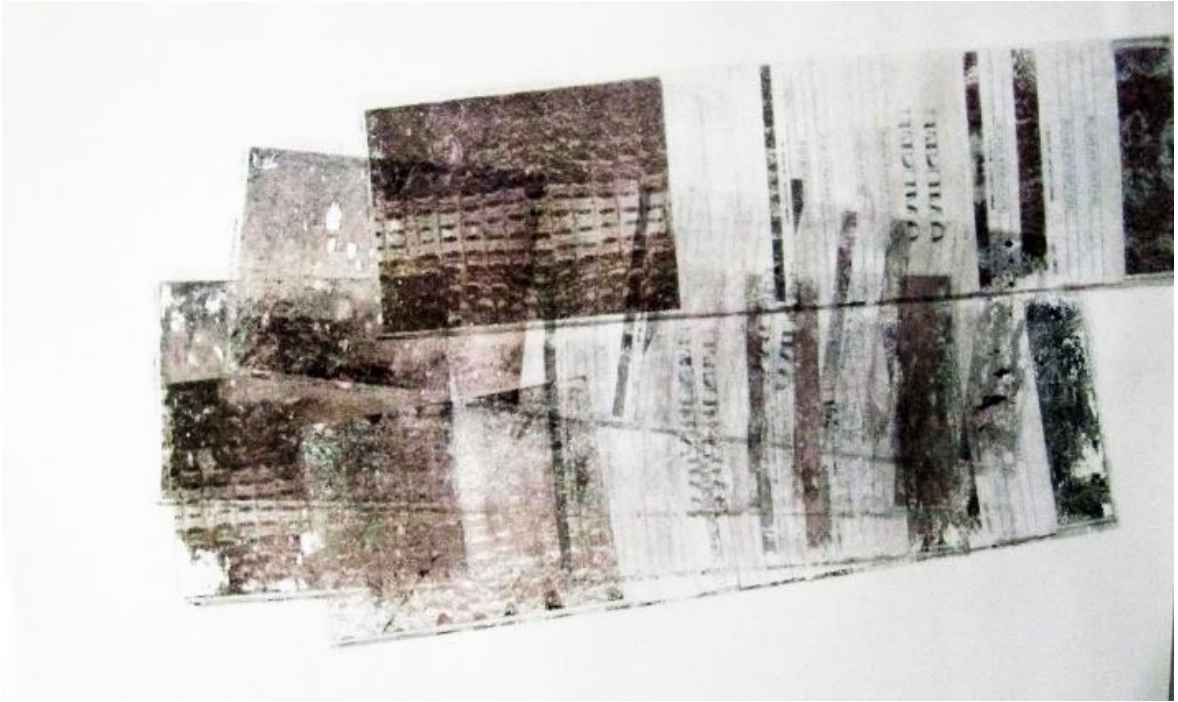
Figura 25 – Vero ícone



Ana Alves. *Vero ícone*. 2012. Transfer. 168 x 40 cm.



Figura 26 – Acúmulos I – da série O mundo dos museus



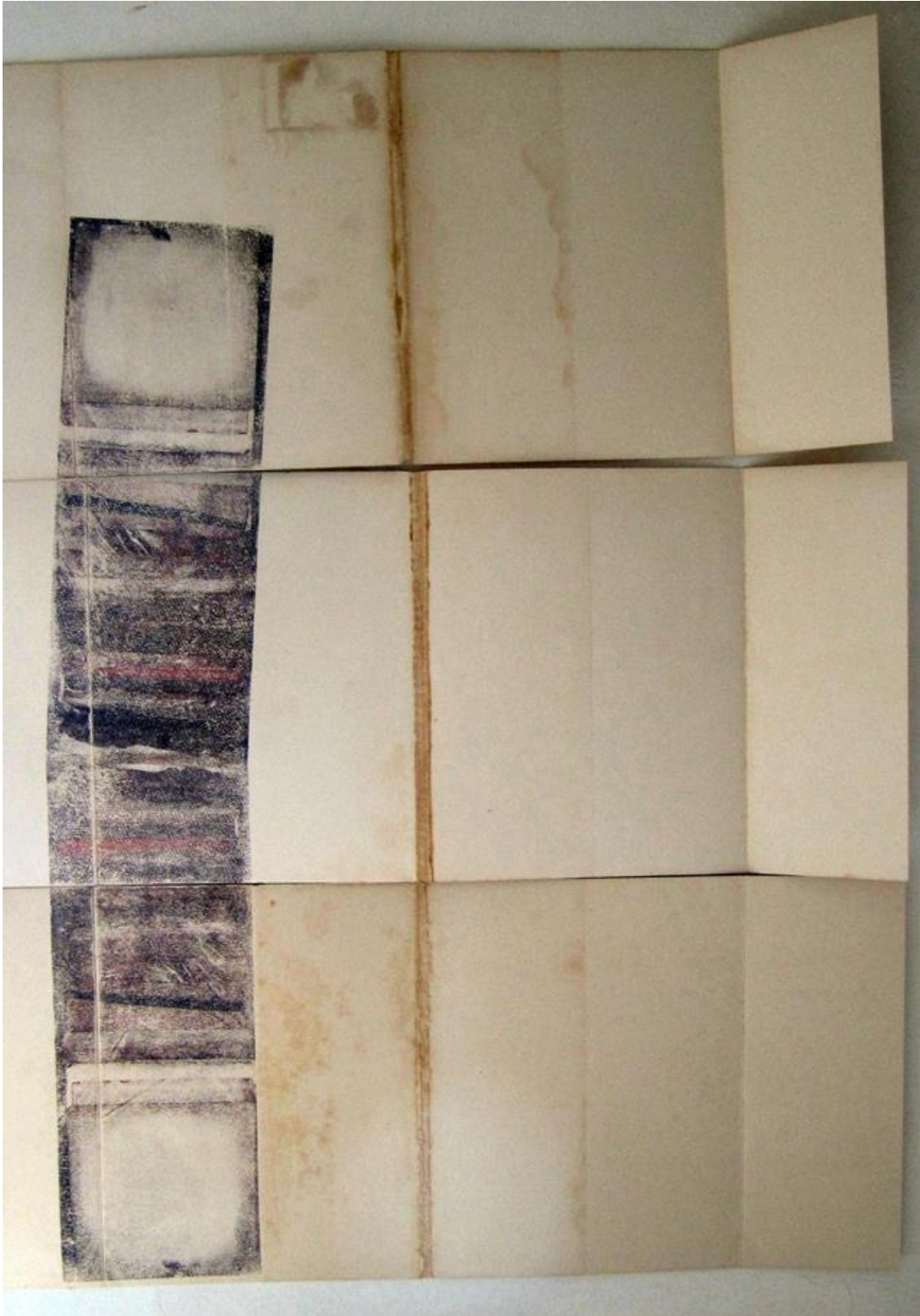
Ana Alves. *Acúmulos I* - da série *O mundo dos museus*. 2012. Transfer. 40 x 60 cm.

Figura 27 – Acúmulos II - da série O mundo dos museus



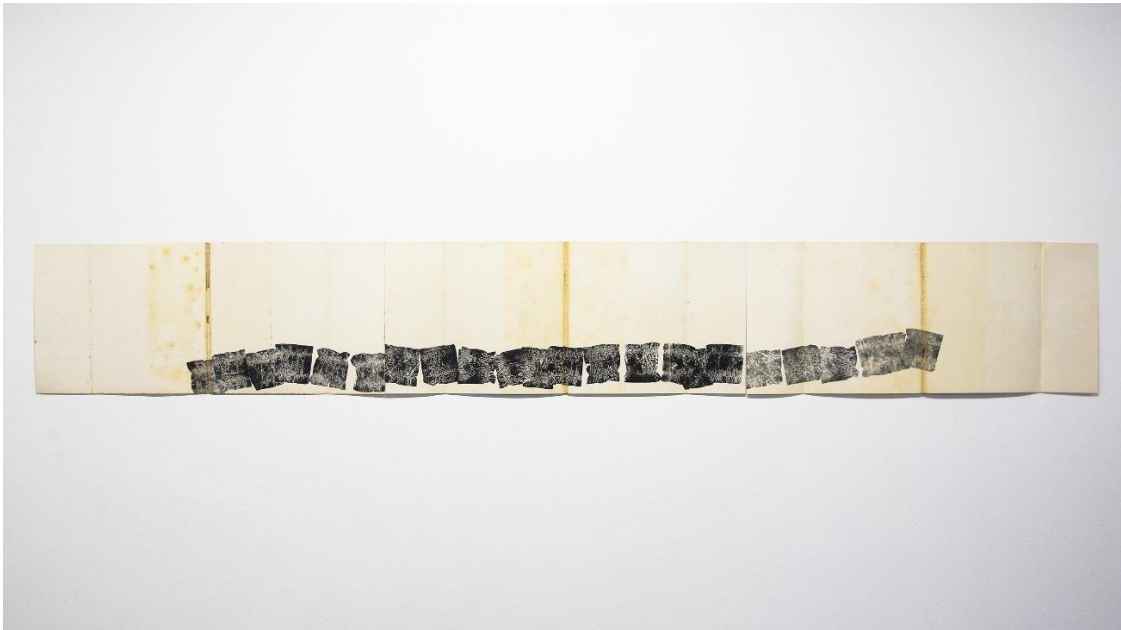
Ana Alves. *Acúmulos II* - da série *O mundo dos museus*. 2012. Transfer. 40 x 60 cm.

Figura 28 – Acúmulos III - da série O mundo dos museus



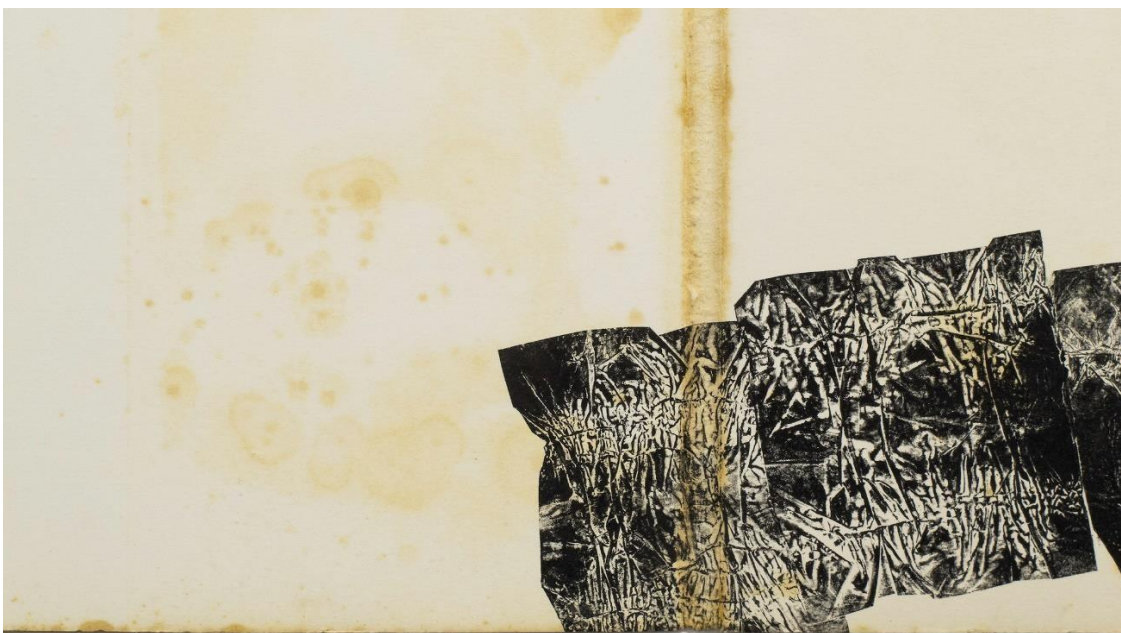
Ana Alves. *Acúmulos III* - da série *O mundo dos museus*. 2014. Transfer. 93 x 74 cm.

Figura 29 – Acúmulos IV - da série O mundo dos museus



Ana Alves. *Acúmulos IV - da série O mundo dos museus*. 2014. Impressão. 31 x 222 cm

Figura 30 - Acúmulos IV - da série O mundo dos museus (detalhe)



Ana Alves. *Acúmulos IV - da série O mundo dos museus (detalhe)*. 2014.

#### 4.2 Autenticidade e imagem: questão de contato

A partir dos avanços técnicos no século XIX, tanto a mecanização quanto a industrialização da imprensa contribuíram para a expansão do livro impresso – que passou a servir à crescente indústria editorial voltada aos interesses do grande público. No que diz respeito aos dispositivos técnicos de impressão na gravura, depois das experiências com as transferências e das matrizes com objetos do uso cotidiano, passei a utilizar reproduções fotomecânicas como suporte. A princípio, a apropriação da coleção *O mundo dos museus – enciclopédia universal da pintura* está diretamente relacionada ao seu valor de uso, ou seja, à qualidade técnica das imagens e do papel como suporte na gravura. Lançada no Brasil nos anos de 1960, pela editora *CODEX*<sup>8</sup>, a coleção contribuiu para a difusão da arte e cultura entre os colecionadores de fascículos de enciclopédias vendidos em bancas de jornal. Apesar de manter uma “visão convencional e não-dialética do museu como um acontecimento histórico progressista” (CRIMP, 2005, p. 180), cada fascículo apresenta um ensaio fotográfico autoral, em preto e branco, sobre a relação do público com o contexto expositivo dos museus. Trata-se de uma enciclopédia que buscou oferecer uma exposição da totalidade dos grandes museus do mundo; orientada por uma pretensão à exaustividade, a coleção reúne mais de 100 títulos ilustrados com reproduções de obras de arte e museus. De certa forma, as propriedades do “gênero” Enciclopédia, como: seletividade, similitude, descontinuidade, deriva, sistema, atualização, prospecção e heurística esbarram em questões que dizem respeito às minhas experiências com montagem e apropriação. No que diz respeito ao campo da gravura, a apropriação das imagens técnicas remete a questões que giram em torno dos conceitos de reprodutibilidade e autenticidade. Ao imprimir um papel de bala sobre a reprodução fotomecânica do retrato de *Mme. Recamier* (1800), obra do pintor neoclássico Jacques-Louis David, é gerado um conflito entre as cópias (Fig. 30). A questão da autenticidade entra em dúvida sobre a produção mecânica da pintura e a impressão manual do papel de bala. Sabemos

---

<sup>8</sup> O *Codex* foi uma grande editora argentina que inicia sua atividade em meados dos anos de 1940. Inicialmente, dedica-se especialmente à publicação de histórias infantis, clássicos literários para o público jovem, dicionários, enciclopédias e obras voltadas à Ciência, História e Arte. A partir dos anos de 1960 dá a esses conteúdos um novo formato, o do fascículo, comprado em bancas de jornais e, ao final, trocados pela encadernação. Sua grande expansão acontece em 1963, quando da abertura de uma subsidiária na Espanha, assim como, anteriormente, no México. Considerado como o editor com maior alcance na língua espanhola, seu grande crescimento acaba por acarretar problemas financeiros que aumentaram no final da década de 1960, culminando com o governo de fato que o coloca sob o controle do Estado, em 1976. Acrescenta-se a isto, o sequestro e desaparecimento do funcionário do Editorial, o jornalista e cineasta Raymundo Gleizer, durante a ditadura militar. Em 1978, o *Codex* foi colocado à venda por licitação pública internacional, após passar pela falência e absorção subsequentes pelo Estado autoritário.

que na era da fotografia o conceito de autenticidade, bem como a diferença entre cópia e original não faz mais sentido. Mas no âmbito da gravura, cabe analisar as relações entre “fabricar” e “produzir”, “reproduzir” e “repetir”, “aura” e “autenticidade”.

Em *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, Walter Benjamin escreve uma série de reflexões sobre a natureza da aura como essência da obra de arte, bem como sobre o seu declínio a partir dos progressos da técnica, nomeadamente a fotografia e o cinema. Benjamin começa por fazer a distinção entre reprodução e reprodução técnica. Ao lado da reprodutibilidade técnica, coloca a xilogravura e a imprensa como reprodução técnica do desenho e da escrita. Quanto à autenticidade, Benjamin realça a importância do “aqui e agora” enquanto referências espaciais e temporais que determinam o caráter único da obra de arte. Apoiando-se na noção de tradição da obra como objeto original, irreproduzível e igual a si mesmo, o autor defende a ideia de que “mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o “aqui e agora” da obra de arte, sua existência única, no lugar em que se encontra” (BENJAMIN, 1987, p. 167).

Nas gravuras – com impressão de coisas/objetos sobre imagens técnicas –, a sobreposição vai gerar um acúmulo de tempos distintos: o tempo das obras nos museus, da publicação da revista e dos objetos utilizados como matriz. Quanto ao caráter indicial dessas imagens, a reprodução fotográfica é tão inseparável da sua experiência referencial quanto os objetos impressos. Vimos que, de acordo com Benjamin, o fenômeno da aura depende da experiência do “aqui e agora” no encontro com o original, e Benjamin não reconhece a autenticidade na reprodução. Mas, o que acontece com o conjunto das imagens nessas gravuras quando se imprime algo sobre uma reprodução fotomecânica? A reprodutibilidade deslegitima a autenticidade do rastro impresso por contato direto? Ou, a impressão do rastro perde sua singularidade quando sobreposta à imagem técnica? Na impressão do rastro, o contato é original ou é a perda do original? A impressão produz o único, o aurático ou o serial? O semelhante ou o diferente? A decisão ou o acaso? A identidade ou o estranho? Em relação às imagens fotomecânicas, em que medida há um resgate da autenticidade das reproduções fotomecânicas quando um rastro é diretamente impresso sobre elas?

Quanto ao valor da autenticidade e tradição, Benjamin (1987, p. 168) não submete por completo a imagem produzida tecnicamente à perda da aura, segundo ele, se o “autêntico preserva toda a sua autoridade com relação à reprodução manual, em geral considerada uma falsificação, o mesmo não ocorre no que diz respeito à reprodução técnica”. Seguindo essa linha de raciocínio, uma obra de arte reproduzida pelas mãos do homem, mesmo que seja uma falsificação, ainda é original, visto que houve um novo momento e situação para sua confecção.

No caso da gravura, ainda que se queira considerar que nada “fabrique”, toda impressão produz algo, um produto final. Do ponto de vista técnico, a gravura é uma produção; uma revelação. Sobre a realização de uma impressão, Didi-Huberman (2012 apud GERALDES, 2014, p. 32) escreve: “Parce que faire une empreinte, c’est toujours produire un tissu de relations matérielles qui donnent lieu à un objet concret (par exemple une image estampée) mais que engagent aussi tout un ensemble de relations abstraites, mythes, fanstasmes, connaissances etc”<sup>9</sup>.

Didi-Huberman defende que a impressão é simultaneamente um processo e um paradigma, uma vez que abrange os dois sentidos da noção de experiência, ou seja, como

provação (que exige que ela seja padecida, que não seja decidida, que se espere de certo modo que ela venha nos surpreender, olhar-nos e nos deixar desarmados diante dela) e experimentação (que exige simetricamente a atividade e a decisão, a acuidade do ver e do saber, já que procede por variação regrada das formas da experiência). DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 392).

Para Didi-Huberman, o gesto na realização de uma impressão não depende necessariamente das tecnologias de ponta, mas é, acima de tudo, a experiência de uma relação, o relato do surgimento de uma forma num substrato impresso. No campo da experimentação, o autor afirma que a forma, na impressão, não é rigorosamente previsível: “La forme, dans le processus d’empreinte, n’est jamais rigoureusement “prévisible”: ele est toujours problématique, inattendue, instable, ouverte.”<sup>10</sup> (DIDI-HUBERMAN apud GERALDES, 2014, p. 32).

Segundo Didi-Huberman, o verdadeiro aperfeiçoamento do objeto técnico não resulta do seu nível de automatismo, mas antes de uma margem para o indeterminado, uma abertura para o acaso. No caso das minhas gravuras, às reproduções fotomecânicas somam-se impressões que possuem uma representação física, produzida pela operação de imprimir. Ao contrário da cópia fotomecânica, na qual a imagem corresponde a uma imitação do modelo que acaba por se distanciar dele, pois apenas reflete a sua aparência, a impressão (do rastro) é uma cópia com características táteis, produzida pelo contato direto com o objeto-matriz. Quanto à questão da autenticidade na gravura, a impressão por contato – que atribui o poder do único ao objeto – mais a ideia de emissão desse poder através da reprodutibilidade, vai remeter ao

---

<sup>9</sup> “Porque fazer uma impressão é sempre produzir um tecido de relações materiais que dão origem a um objeto concreto (por exemplo, uma imagem estampada), mas que também englobam todo um conjunto de relações abstratas, mitos, fanstasmas, conhecimento, etc.” (Tradução minha).

<sup>10</sup> “Nos processos de impressão, a forma nunca é rigorosamente ‘previsível’: é sempre problemática, inesperada, instável, aberta.” (Tradução minha).

paradoxo entre o único e o múltiplo<sup>11</sup>. Sendo assim, é devido à capacidade de reproduzir múltiplos, cópias únicas, que o poder da impressão não se perde na disseminação que possibilita. Para Didi-Huberman, é o elemento de contato que garante a unicidade, autenticidade e poder à obra, para além da sua reprodutibilidade: “Ce n’est pas la reproduction en soi que fait “disparaître” l’aura, comme on l’affirme trop souvent; plutôt la perte de contact que supposerait une répétition sans matrice et sans processus d’empreinte.”<sup>12</sup> (DIDI-HUBERMAN apud GERALDES, 2014, p. 33).

Em outras palavras, a autenticidade na gravura deriva da experiência do “aqui e agora” na presença da impressão do rastro, como origem da perda do contato e contato da perda. Nas impressões com matrizes ordinárias, a imagem devém do rastro – objeto e testemunho, presença e ausência. Imagem. Benjamin não perde a aura para a reprodutibilidade sem antes salvar a imagem da reprodução, e escreve: “Cada dia fica mais nítido a diferença entre a reprodução, como ela nos é oferecida pelas revistas ilustradas e pelas atualidades cinematográficas, e a imagem. Nesta, a unidade e a durabilidade se associam tão intimamente como, na reprodução, a transitoriedade e a repetibilidade.” (BENJAMIN, 1987, p. 170).

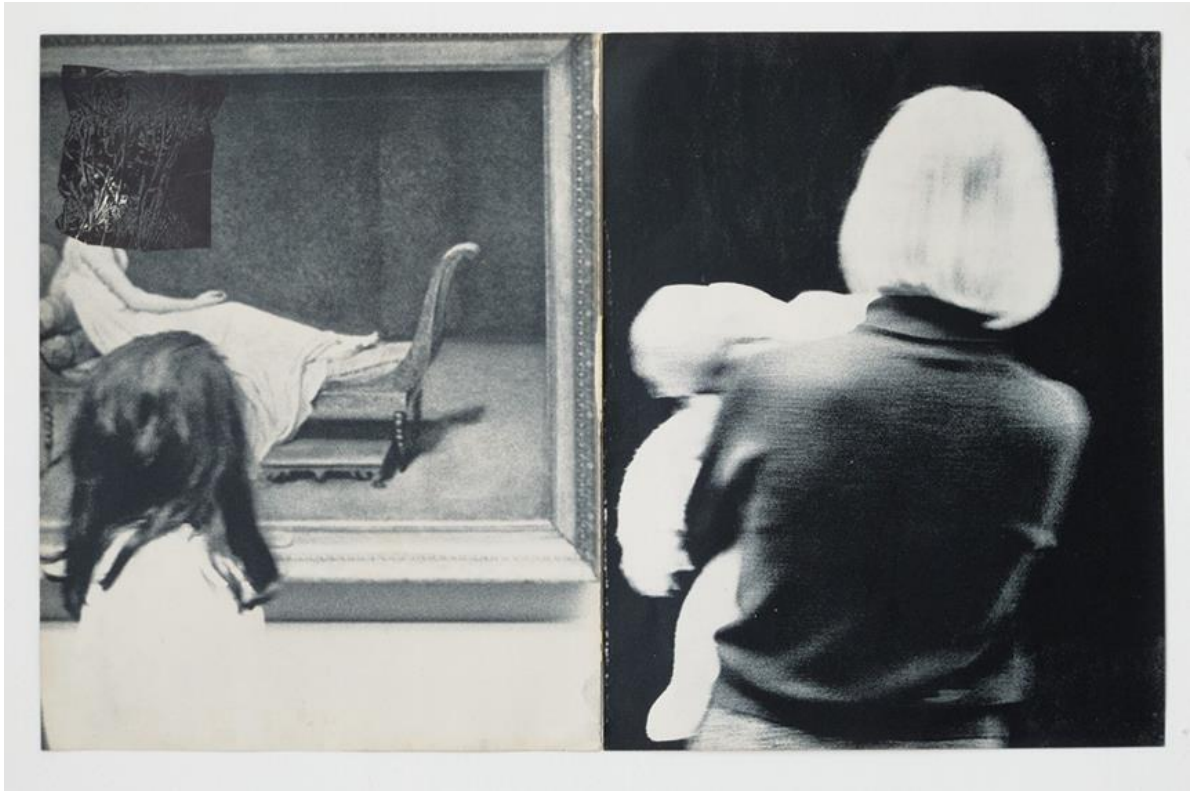
Em minhas experiências na gravura, a imagem do rastro emerge da repetição daquilo que retorna como diferença, sua unidade e durabilidade correspondem à singularidade da imagem no espaço e no tempo: múltiplos.

---

<sup>11</sup> Cf.: <https://multiplosdearte.wordpress.com/2011/03/03/multiplos- Duchamp/> Acesso em: 15 de set. de 2017. Um “múltiplo” dentro do universo das artes, se caracteriza por objetos pensados para serem produzidos em série, industrialmente ou manualmente sem que exista uma peça original, mas que cada exemplar contenha a ideia que o artista quer propagar. “Múltiplos quebram com categorias tradicionais da arte porque eles são edições que se parecem com o original”.

<sup>12</sup> “Não é a reprodução em si que faz desaparecer a aura, como muitas vezes se afirma; mas sim a perda de contato, o que poderia supor uma repetição sem matriz e sem processo de impressão.” (Tradução minha).

Figura 31 – O mundo dos museus



Ana Alves. *O mundo dos museus*. 2016. Impressão. 31 x 49 cm.

Figura 32 – O mundo dos museus (detalhe)



Ana Alves. *O mundo dos museus (detalhe)*. 2016. Impressão.



## 5 O MUNDO DOS MUSEUS: COLEÇÃO E COLECIONADOR

Voltando aos museus, segundo o historiador Jacques Le Goff (1924-2014), os museus são formados no bojo de um movimento de expansão da memória, com o qual contribuem as enciclopédias, os dicionários, as bibliotecas e os arquivos.

Os museus devem os seus nomes aos antigos templos das musas, que os gregos em sua mitologia consideravam "filhas da memória". Isso nos leva a pensar a criação dessas instituições - voltadas para a conservação de acervos históricos, culturais, científicos e artísticos, e para a organização de exposições públicas - como parte de um processo histórico de expansão da memória escrita e iconográfica. (ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural, 2017, sem paginação).<sup>13</sup>

Na Idade Média, a aristocracia e a Igreja são as responsáveis pela organização das coleções que, posteriormente, deram origem aos museus. A partir da metade do século XVI, com a formação de novos grupos sociais, definidos em função do monopólio de conhecimentos e capacidades específicos, surgem novos locais em que se formam as coleções: as bibliotecas e gabinetes. Até o século XVIII, a maior parte da população não tem acesso às coleções particulares, exceto aos acervos da Igreja, mas a partir desse período são criados os primeiros museus de caráter público e permanente. O apogeu dessas instituições vai acontecer entre fins do século XIX e meados da década de 1920, considerada como a “era dos museus”, sendo que:

A marca distintiva da museologia do século XIX é a especialização dos museus e, fundamentalmente, a separação entre "beleza" e "instrução", que resulta na criação de museus que lidam com artefatos científicos - os museus de história natural - e os que lidam com objetos estéticos, os museus de arte (ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural, 2017, sem paginação).<sup>14</sup>

A coleção *O mundo dos museus – enciclopédia universal da pintura* surge na década de 1960 – período no qual a mecanização da impressão e sua industrialização já dominavam o emprego de processos fotomecânicos de reprodução de imagens em alta qualidade –, como mídia impressa voltada para a exposição e difusão do patrimônio artístico da humanidade. Não obstante a sua importância como veículo de informação dirigido ao grande público – que passa a ter acesso às reproduções de obras de arte através de “viagens imaginárias” aos grandes museus do mundo –, a coleção *O mundo dos museus* pertence à categoria dos bens de consumo e reflete o lugar da cultura dentro do sistema de produção capitalista. Hoje, mais precisamente

<sup>13</sup> Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3807/museu> Acesso em 15 out. 2017.

<sup>14</sup> Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3807/museu> Acesso em 17 out. 2017.

a partir da década de 90, com o avanço da *Internet* inúmeros *links* nos conectam às páginas de museus virtuais onde, além das informações oferecidas sobre o acervo, é possível visualizá-los, bem como interagir com as obras. Os fascículos de *O mundo dos museus – enciclopédia universal da pintura* ainda podem ser encontrados em sebos e sites de venda *on-line*, embora sua mídia tenha se tornado tão obsoleta quanto a figura do colecionador.

(...)

No livro *Sobre as ruínas do museu*, o historiador e crítico de arte Douglas Crimp vai analisar a construção do significado da obra de arte dentro das “condições institucionais de formulação” (CRIMP, 2005) os espaços expositivos. No capítulo *Isto não é um museu de arte*, o autor faz uma leitura crítica sobre o projeto *Museu das Águias* (1968-1972), do artista belga Marcel Broodthaers (1924-1976), a partir do olhar de Walter Benjamin sobre a relação entre coleção e colecionador. No livro *Passagens* (1927 - 1940), obra que reúne uma extensa coletânea de esboços, notas e materiais sobre a Paris do século XIX, Walter Benjamin apresenta suas anotações sobre o [coleccionador]. No verbete [H], o próprio texto se apresenta como uma “coleção” de fragmentos e, a partir dos seus vários objetos, Benjamin tenta abarcar uma parte do mundo ou, neste caso, uma ideia. No início do texto o autor cita obras “fracassadas”, mais especificamente o *mass media*, encontradas em lugares arruinados: “percorremos o corredor estreito e escuro até o lugar onde, entre uma livraria com liquidações, na qual maços de papel empoeirados e amarrados com barbante expressam todas as formas de falência, e uma loja só de botões...” (BENJAMIN, 1982, p. 237). Na coleção, cada item tem lugar próprio dentro de um arranjo que só faz sentido para o próprio colecionador, já que seus interesses, experiências e histórias de alguma maneira se encontram refletidos neste arranjo.

Pois é preciso saber: para o colecionador, o mundo está presente em cada um de seus objetos e ademais, de modo organizado. Organizado, porém, segundo um arranjo surpreendente, incompreensível para uma mente profana. Esse arranjo está para o ordenamento e a esquematização comum das coisas mais ou menos como a ordem num dicionário está para uma ordem natural. (BENJAMIN, 1982, p. 241)

Para Benjamin, os verdadeiros colecionadores, “o contratipo daquilo que entendemos como colecionador”, resistem às exigências do capital “retirando o uso” dos objetos que fazem parte da sua coleção:

O contratipo *positivo* do colecionador – e que é ao mesmo tempo a consumação deste, na medida em que liberta as coisas da servidão da utilidade – deve ser descrito de acordo com estas palavras de Marx: “A propriedade privada nos fez tão idiotas e passivos que um objeto só se torna *nosso* se o possuímos, ou seja, se ele existe para nós enquanto capital ou se é *usado* por nós” (CRIMP, 2005, p. 179).

Nesse sentido, os contratipos dos colecionadores são capazes de escavar o significado histórico secreto das coisas que acumulam. Na coleção, é imprescindível que “o objeto esteja livre de todas as suas funções originais” (CRIMP, 2005, p. 179), e uma vez opostos a condição de uso, os objetos colecionados passam a se situar sob a categoria da completude - como uma tentativa de transcender o caráter irracional “da simples presença do objeto no mundo, integrando-o em um novo sistema histórico criado com propósitos específicos: a coleção” (BENJAMIN apud OWENS, 2005, p. 179). De acordo com Crimp, em seu ensaio autobiográfico Benjamin autodescreve-se como um colecionador e, ao mesmo tempo, profetiza a morte do gênero de colecionador pessoal, singular, cujo papel foi usurpado pela assim chamada coleção particular (contemporânea) e pela coleção pública (museu), para Benjamin, “o fenômeno da coleção perde o seu significado quando perde a pessoa do colecionador” (CRIMP, 2005, p. 180). “[...] oposta à coleção *pessoal* de Benjamin – [o fenômeno da coleção particular] está ocupado pelos colecionadores ‘estúpidos e passivos’, cujos objetos só existem para eles à medida que, literalmente, os possuem e os utilizam” (CRIMP, 2005, p. 180).

De acordo com Crimp (2005, p. 181), Benjamin se refere “à visão convencional e não dialética do museu como um acontecimento histórico progressista”. Ao opor o materialismo histórico à história cultural, Benjamin define a coleção, tal como a conhecemos no museu, como um conjunto de objetos arrancados “de seus contextos históricos originais não como um ato de celebração política, mas com o objetivo de criar a ilusão do conhecimento universal”.

Na instalação *Museu de arte Moderna, Departamento das águias* (1968), Marcel Broodthaers produz um museu fictício no qual assume o papel de diretor e curador. Segundo o próprio artista, nesse trabalho, o que se põe em jogo é a “identidade da águia como ideia e da arte como ideia” (KRAUSS apud PIMENTEL, 2014, p. 207), e no qual a águia funciona como um emblema da arte conceitual. Broodthaers não quer representar o fim da arte, mas expor o término da arte como especificidade de um meio. A “coleção” do artista belga demonstra a maneira como essa perda de especificidade submete as artes individuais aos mais diversos lugares e por meio de uma diversidade de suportes: fotografias, palavras, vídeo, objeto *readymade*, etc. “A operação de Broodthaers consiste em reunir uma coleção de objetos e imagens sob o modelo do museu, lugar que concentra historicamente esse papel institucional na definição dos limites da arte, e no qual o próprio “museu” de Broodthaers está inserido” (PIMENTEL, 2014, p. 207-208).

## 5.1 Apropriação e montagem: “o museu é o mundo”

A mente alegórica seleciona arbitrariamente do vasto e desordenado material que seu conhecimento lhe oferece. Ela tenta concordar uma peça com a outra, para ver se elas podem combinar-se. Esse sentido com essa imagem ou essa imagem com esse sentido. O resultado nunca é previsível, já que não há mediação orgânica entre os dois. (BUCHLOH, 2000, p. 181)

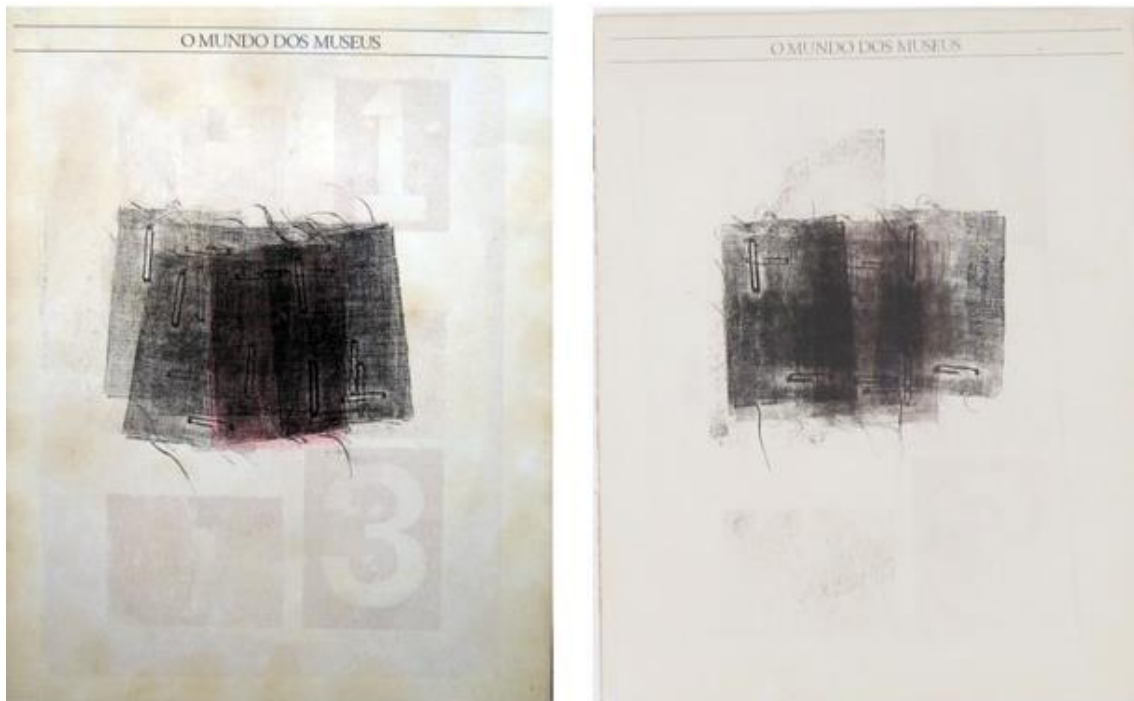
O cineasta, ensaísta, videoartista e teórico de mídia Harun Farocki (1944-2014) afirmou que “não é preciso procurar por novas imagens, mas é preciso trabalhar em cima das imagens já existentes de tal forma que elas se tornem novas”<sup>15</sup>. Considerado como um dos mais significativos documentaristas de sua geração, seus enquadramentos remetem a uma postura política diante do mundo que constrói e desconstrói o poder com as imagens. As estratégias de que lança mão para produzir o estranhamento, são desconcertar, desconstruir, focalizar, criar o caos, a insegurança.

Benjamin Buchloh, no artigo *Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea*, vai analisar as estratégias alegóricas a partir da concepção de alegoria desenvolvida por Walter Benjamin. O autor investiga os princípios da montagem na arte contemporânea, bem como suas relações com as instituições de arte, a cultura de massa e o sistema de produção capitalista. De acordo com Buchloh (2000, p. 181), “a montagem é um procedimento ao qual se aplicam todos os princípios alegóricos: apropriação e subtração do sentido, fragmentação e justaposição dialética dos fragmentos, separação do significante e do significado”. Segundo o crítico, a teoria da montagem de Benjamin demonstra objetivamente uma crítica histórica da percepção. O surgimento da vanguarda moderna coincide com um momento histórico no qual a crescente participação das massas na produção coletiva, graças aos meios de reprodução, vai gerar uma mudança de percepção diante da invalidação do mundo dos objetos materiais e sua transformação em mercadorias. É nesse contexto no qual a linguagem e a imagem já haviam sido colocadas a serviço da mercadoria na publicidade, que as estratégias de montagem e apropriação surgem em protesto contra a redução do objeto ao estado de mercadoria, desvalorizando-o uma segunda vez através de práticas alegóricas. Nesse sentido, a transformação da mercadoria em emblema “realiza-se por completo nos *readymades* de Duchamp, nos quais a declaração intencional de um objeto inalterado como significativo e o ato de sua apropriação alegorizavam a criação, associando-a a um objeto anônimo produzido em série.” (BUCHLOH, 2000, p. 181).

<sup>15</sup> Em entrevista gravada como parte integrante do projeto *Goethe-Institut* de Boston em 2013.

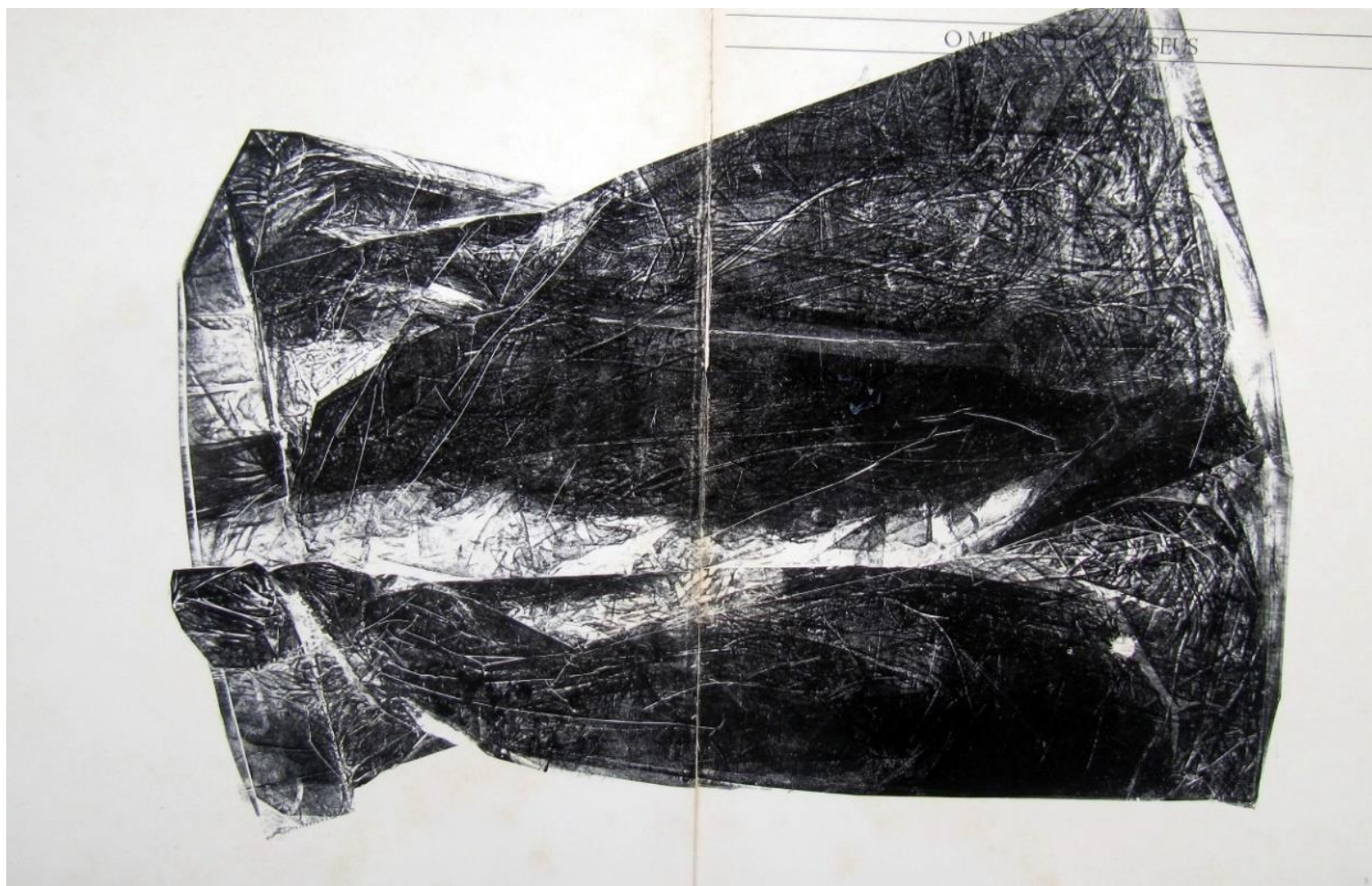
Quanto às práticas de apropriação e montagem, na série *O mundo dos museus*, as imagens impressas são submetidas aos procedimentos alegóricos de confiscação, montagem e colagem, gerando encontros inusitados entre a tradição e o descartável, o erudito e o popular, a forma e o informe, a reprodutibilidade e a produção, a repetição e a diferença.

Figura 33 – O mundo dos museus (b)



Ana Alves. O mundo dos museus. Impressão. 31 x 49 cm.

Figura 34 – O mundo dos museus (c)



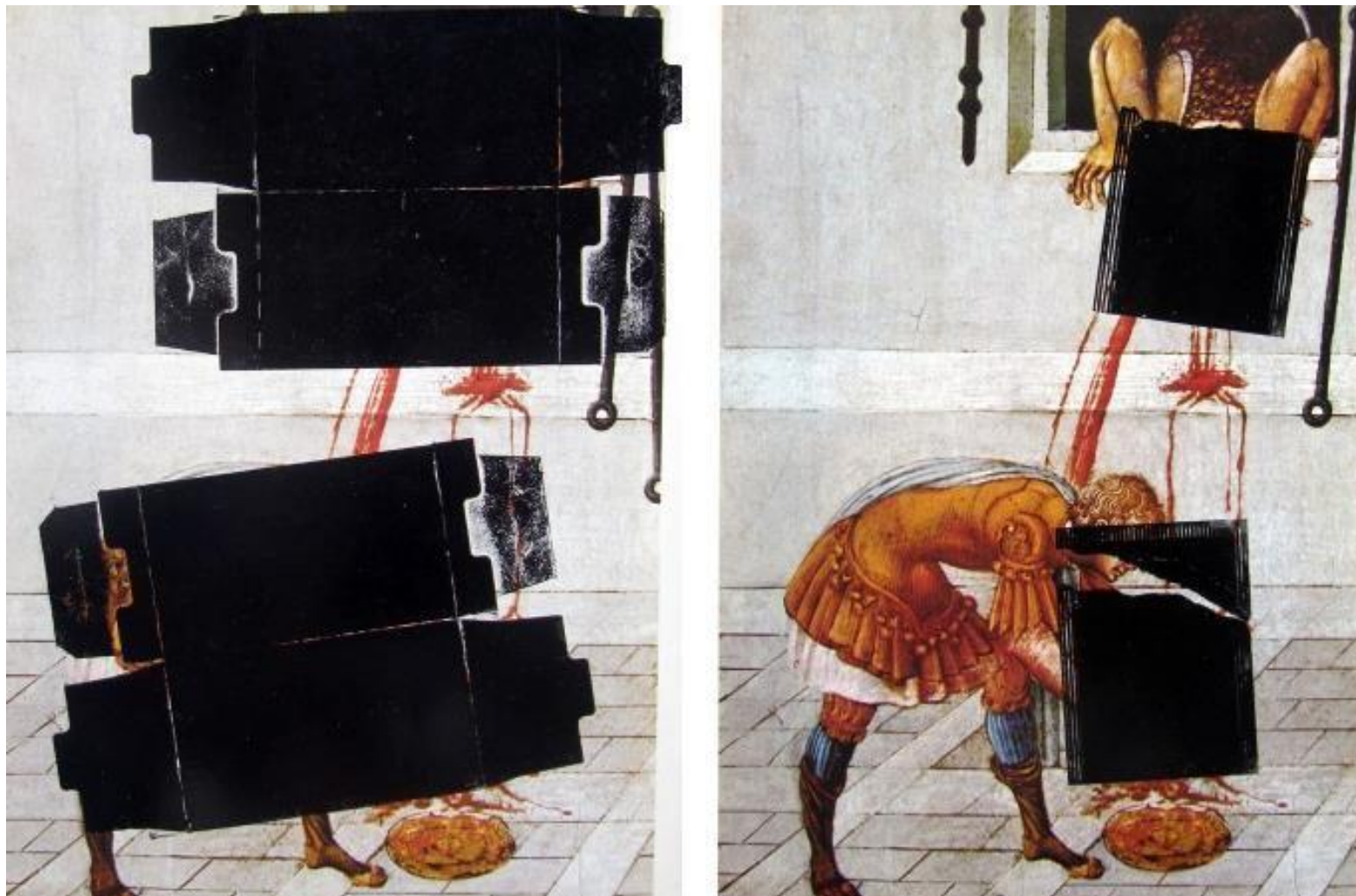
Ana Alves. *O mundo dos museus*. 2016. Impressão. 31 x 49 cm.

Figura 35 – O mundo dos museus (d)



Ana Alves. *O mundo dos museus*. 2016. Impressão. 31 x 49 cm.

Figura 36 – O mundo dos museus (e)



Ana Alves. *O mundo dos museus*. 2016. Impressão. 31 x 49 cm.

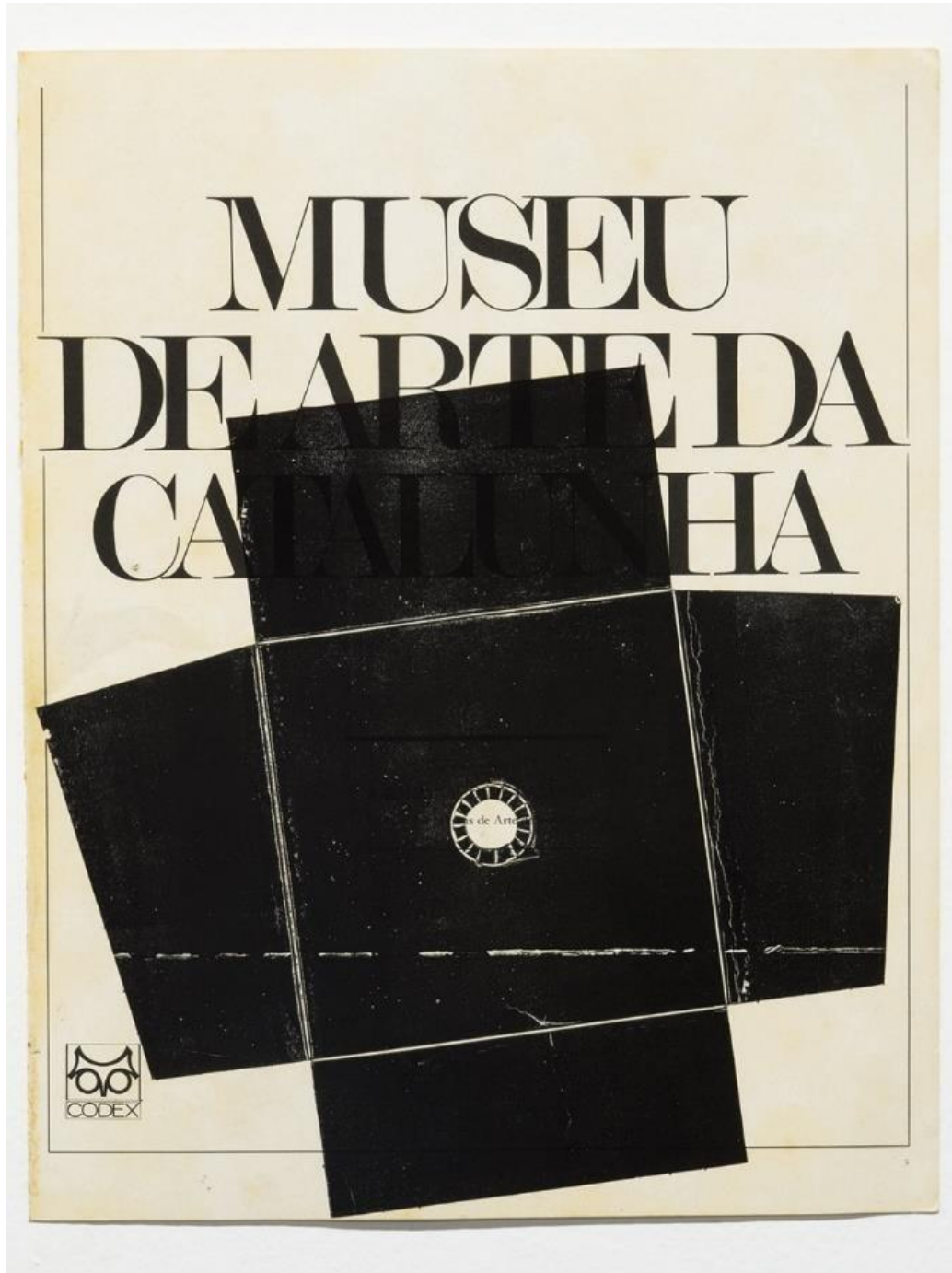


Figura 37 – O mundo dos museus (f)



Ana Alves. *O mundo dos museus*. 2016. Impressão. 62 x 73,5 cm.

Figura 38 – O mundo dos museus (g)



Ana Alves. *O mundo dos museus*. 2016. Impressão. 31 x 24,5 cm.

## 5.2 [ O MUNDO É O M U S E U ]

Considerado como artista seminal da vanguarda brasileira dos anos de 1950, 1960 e 1970, a trajetória poética de Hélio Oiticica (1937-1980) desloca-se da fatura impecável, quase asséptica, da sua produção inicial, marcada pelo “construtivismo” internacional, para um “construtivismo favelar”. A sua aspiração maior, a partir dos *Penetráveis* (que começam com o *Projeto Cães de Caça* e vão até o fim de sua produção), era de que fossem como espaços abertos e cósmicos, onde o indivíduo pudesse vivenciar suas próprias sensações sem condicionamentos históricos ou visuais. Ou seja, era de que pudesse encontrar dentro de si mesmo a chave para um “exercício experimental de liberdade”, como propunha Mário Pedrosa.

Tudo começou com a formulação do *Parangolé* em 1964, com toda a minha experiência com o samba, com descoberta dos morros, da arquitetura orgânica das favelas cariocas (e conseqüentemente outras, como as palafitas do Amazonas) e principalmente as construções espontâneas, anônimas, nos grandes centros urbanos – a arte das ruas, das coisas inacabadas, dos terrenos baldios, etc. *Parangolé* foi o início, a semente, se bem que ainda num plano de ideias Universalista (volta ao mito, incorporação sensorial etc.), da conceituação da Nova Objetividade e da Tropicália. (OITICICA, H. apud COCCHIARALE, F.; FILHO, C. O , 2013, sem paginação)<sup>16</sup>

No âmbito da discussão sobre as relações entre arte e museu, Hélio Oiticica vai apresentar um conceito de museu, não como espaço específico, isolado da sociedade, mas como “o mundo”. A crítica de Hélio se opõe à elitização do museu como espaço específico impossibilitado de habitar, de fazer a experiência.

Nas primeiras experiências com a revista *O mundo dos museus*, era como se eu pudesse levar as marcas da humanidade contemporânea para dentro da erudição, o que não significa uma generalização do valor de resíduo, ao contrário, trata-se de tornar visível o invisível, singularizar o universal.

---

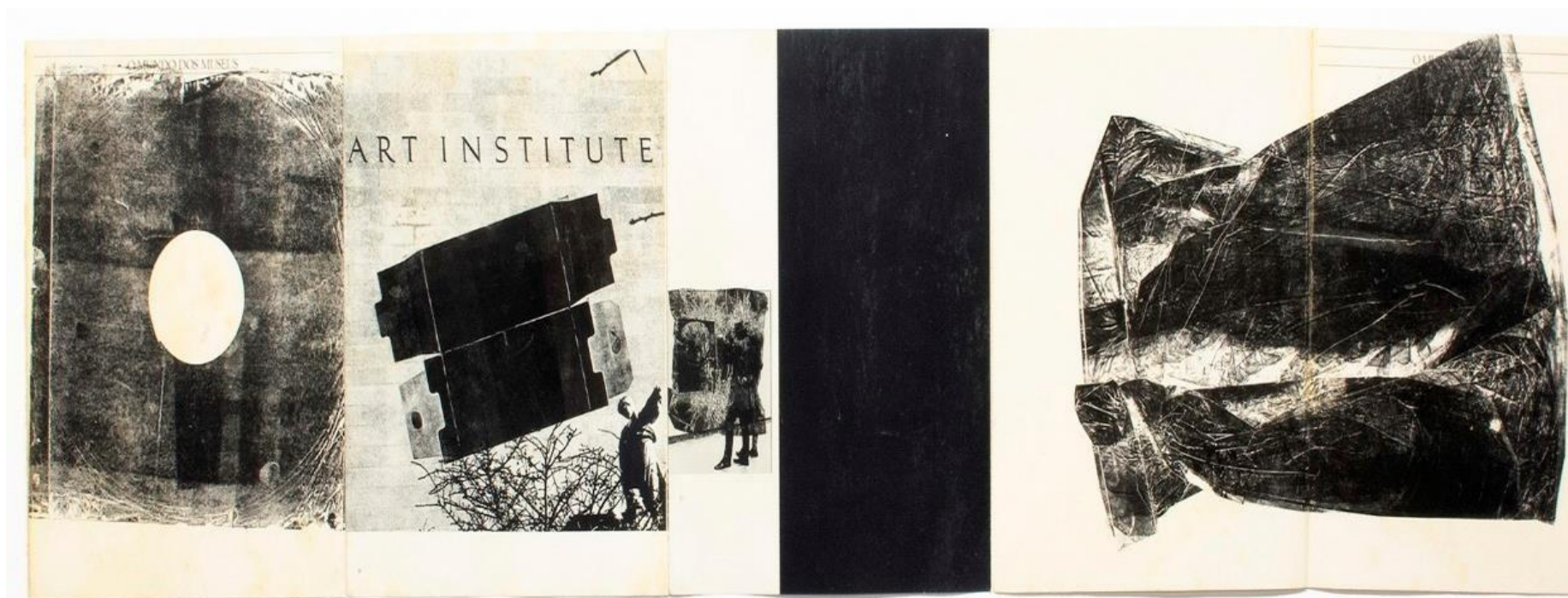
<sup>16</sup> Disponível em: <http://pt.museuberardo.pt/exposicoes/helio-oiticica-museu-e-o-mundo> Acesso em: 09 jan. 2018.

Figura 39 – O mundo dos museus (h)



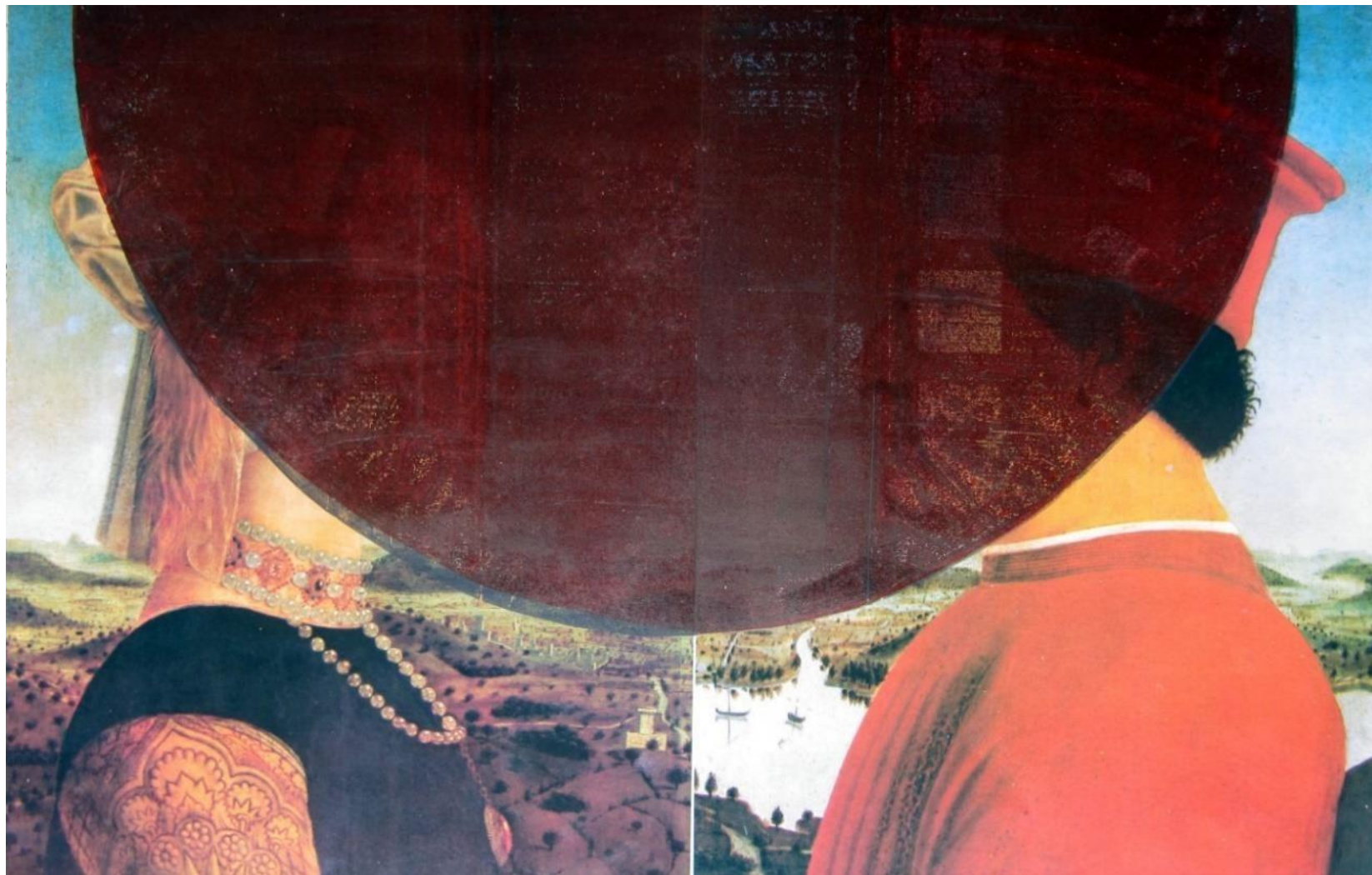
Ana Alves. *O mundo dos museus*. 2016. Impressão. 62 x 73,5 cm.

Figura 40 – O mundo dos museus (i)



Ana Alves. *O mundo dos museus*. 2016. Impressão. 31 x 123 cm.

Figura 41 – O mundo dos museus (j)



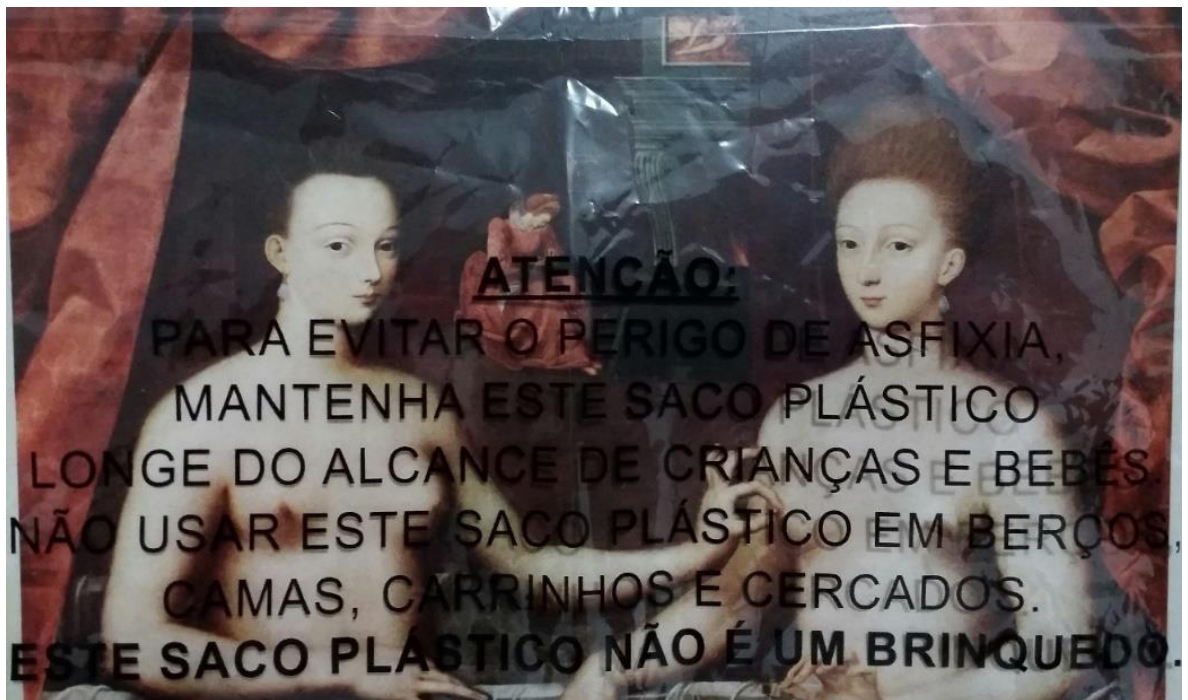
Ana Alves. *O mundo dos museus*. 2016. Impressão. 31 x 49 cm.

Figura 42 – O mundo dos museus (k)



Ana Alves. *O mundo dos museus*. 2017. Impressão. 31 x 49 cm.

Figura 43 – O mundo dos museus (l)



Ana Alves. *O mundo dos museus*. 2017. Montagem 31 x 49 cm.

Figura 44 – O mundo dos museus (m)



Ana Alves. *O mundo dos museus*. 2017. Impressão. 31 x 49 cm.



Figura 45 – O mundo dos museus (n)



Ana Alves. *O mundo dos museus*. 2017. Imagem modelada.

Figura 46 – O mundo dos museus (o)



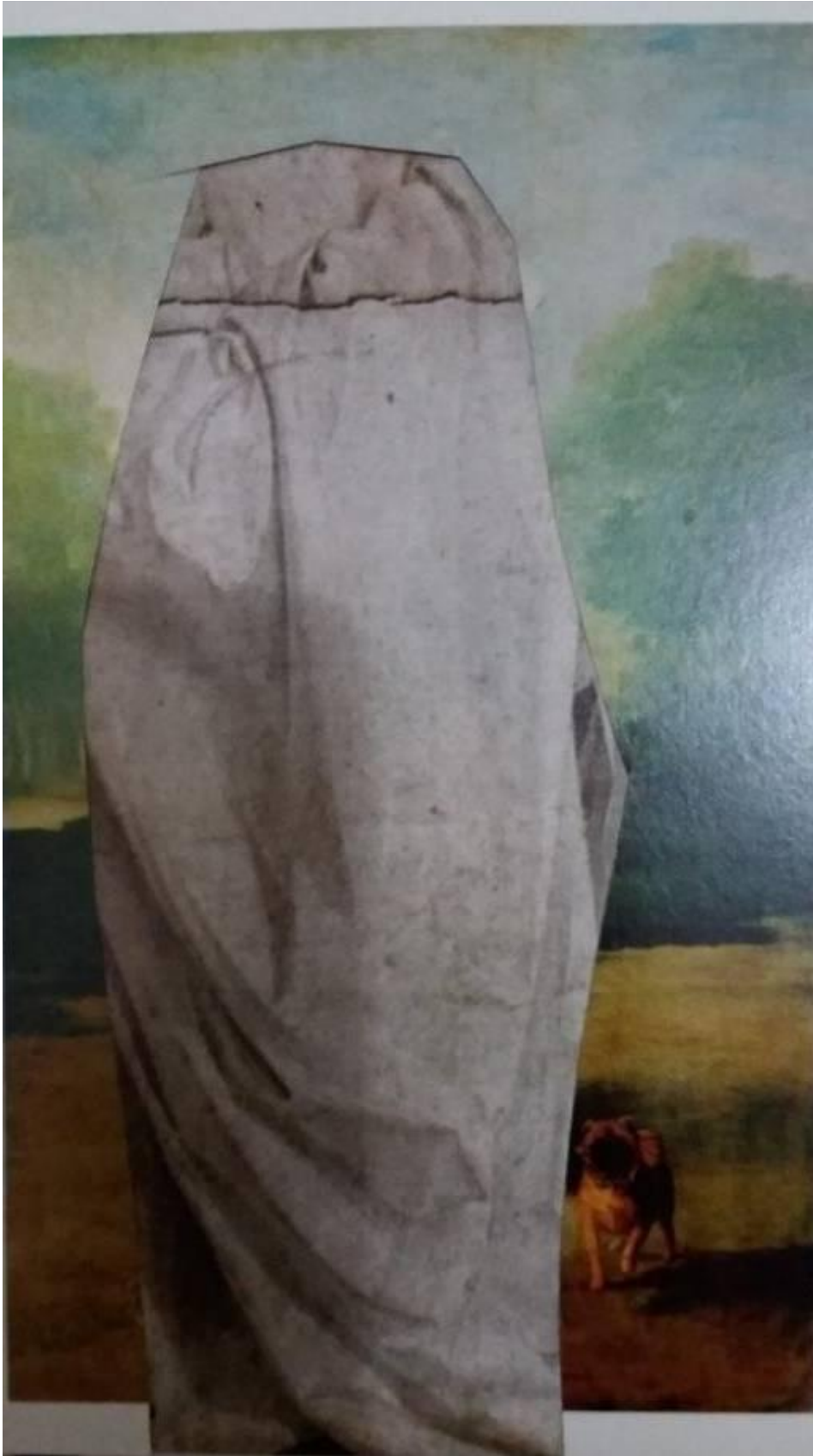
Ana Alves. *O mundo dos museus*. 2017. Montagem. 31 x 123 cm.

Figura 47 – O mundo dos museus (p)



Ana Alves. *O mundo dos museus*. 2017. Montagem. 31 x 24,5 cm.

Figura 48 – O mundo dos museus (q)



Ana Alves. *O mundo dos museus*. 2016. Montagem. 31 x 24,5 cm.

## 6 O ENIGMA COMO EMBLEMA DA EXPECTATIVA

O que se mostra só se mostra porque não o vemos. Neste processo está implicado o que podemos chamar o silêncio da visão: abrimo-nos à experiência do olhar no momento em que o objeto nos impede de ver.

*Marcia Tiburi*

Figura 49 – O enigma de Isidore Ducasse



Man Ray. *O enigma de Isidore Ducasse*. 1920-1972.

Figura 50 – Wrapped Magazines



Christo. *Wrapped Magazines*. 1962.

Figura 51 – A invenção da vida



René Magritte. *A invenção da vida*. 1927.

Em 1920, o poeta e escritor Man Ray (1890-1976) se propôs a ocultar o objeto referência do surrealismo: utilizando barbante e lona, empacotou uma mesa de dissecação em que se encontrava um guarda-chuva e uma máquina de costura (Fig. 49). *O enigma de Isadore*

*Ducasse*, também chamado de *Objeto desconhecido embrulhado num pano*, evocava uma simbologia da ambivalência, pois ocultar as coisas também as coloca em evidência:

O objeto criado por Man Ray sugeria uma mortalha cobrindo um cadáver, da mesma forma como insinuava a preservação do que estava escondido, jogando simbolicamente com o binômio vida e morte. Essa ambivalência lançava o observador para um campo fantasmático, obrigando-o a atravessar o objeto para conhecê-lo mais profundamente (MORAES, 2010, sem paginação).

De modo geral, a ambiguidade se encontra inscrita em todo objeto. À primeira vista, as coisas se revelam apenas como uma aparência, ocultando imagens mais profundas e, nesse sentido, o visível é apenas uma das possibilidades do objeto. Não é raro que o inventário surrealista tenha conferido especial atenção aos objetos ocultos, perdidos, desaparecidos ou mesmo ausentes. O surrealismo foi um movimento artístico que surgiu na Europa dos anos 1920, cujo marco inicial foi o *Manifesto Surrealista*, de André Breton. Naquele momento, entre o final do século XIX e a Segunda Grande Guerra, diversos artistas e escritores se voltaram para a criação de imagens do corpo dilacerado, dispostos a subverter a tradição do antropomorfismo; o princípio base do modernismo era a fragmentação do espírito moderno; a consciência de um passado em ruínas e da instantaneidade do presente.

Fragmentar, decompor, dispensar: o vocabulário que define a postura modernista é exatamente o mesmo que serve para designar a ideia de caos, supondo a desintegração de uma ordem existente, e implicando igualmente as noções de desprendimento e de desligamento de um todo. Numa era de integridade perdida, o mundo só podia se revelar em pedaços... (MORAES, 2010, sem paginação).

As experiências selecionadas para compor essa discussão se aproximam das obras dos artistas René Magritte, Man Ray e Christo Javacheff (Fig. 49-51) no sentido das práticas de empacotamento de objetos e corpos. Nas imagens a seguir, a aparente ausência dos objetos aponta para a dúvida, a estranheza, a ironia e o desprezo como sintomas do enigma na presença do objeto-imagem. No caso dos surrealistas, o objeto adquiria o estatuto absoluto de objeto pela impossibilidade de atravessá-lo pelo olhar ou pelas mãos. Uma vez imperceptível e impalpável, sua presença não oferece nenhuma evidencia material, portanto, resiste em se transformar num objeto comum, conserva a sua integridade e sua realidade total. Quanto ao que diz respeito às minhas experiências com veladuras, a adição das coberturas visa ocultar o que há por detrás para, tão somente, revelar na imagem o sentido da sua ausência como presença. Aqui, interessa explorar o enigma da imagem enquanto um modo de aparição no campo do visível; um modo de aparição do mundo que coloca o olhar em crise; aparição frágil de uma aparência que se constitui a olhares subjetivos, em uma subjetivação do olhar. A partir do encontro com letreiros

de lojas cobertos com sacos pretos, muito comum na paisagem urbana, a imagem vai aparecer, se revelando em sua mais absoluta presença-ausência, como uma espécie de acontecimento que pertence à ordem do inominável. Ou seja, do que não quer “falar” sobre as coisas, não quer significar conceitos, não quer se expressar e, portanto, comprime, reduz e dissolve significações do espaço, tempo, do eu, do corpo, de personagens, de objetos, de fatos, de eventos e de ações como uma tentativa de, quiçá, eliminar a própria soberania da linguagem diante de uma realidade inominável. Nesse sentido, de acordo com Marie-Jose Mondzain (2016, p. 191), cabe lembrar o fato das imagens não possuírem uma realidade ontológica, pois, “ainda que tenha necessidade de um efeito real, a imagem o excede, e é sobre tal excesso que se constrói a liberdade do outro, a quem nos endereçamos”<sup>17</sup>.

Por sua vez, soma-se a essa ideia o fato de que, para mim, essas imagens atuam como imagens-objetos, no sentido conferido pelo pensamento do filósofo Gilbert Simondon, segundo o qual, quase todos os objetos produzidos pelo homem são *objetos-imagens* portadores de significações latentes, não somente cognitivas, mas que também impulsionam para a ação e afeto-emotivas. Sendo assim:

Os objetos imagens – obras de arte, roupas, máquinas – tornam-se obsoletos e transformam-se em lembranças larvárias, fantasmas do passado, que diminuem de importância com os vestígios das civilizações desaparecidas. A análise estética e a análise técnica vão no sentido da invenção, pois elas operam uma descoberta do sentido desses objetos imagens percebendo-os como organismos, e solicitando novamente sua plenitude imaginal de realidade inventada e produzida. Toda verdadeira e completa descoberta de sentido é, ao mesmo tempo, reinstalação e recuperação, reincorporação eficaz ao mundo; a tomada de consciência não é suficiente, pois os organismos não têm somente uma estrutura cognoscível, eles se estendem e se desenvolvem. É uma tarefa filosófica, psicológica, social, salvar os fenômenos, reinstalando-os no devir, recolocando-os em invenção mediante o aprofundamento da imagem que eles abrigam (SIMONDON apud ABREU, 2014, p. 33).

A propósito das diferentes formas de pôr em prática o que vou chamar de estratégias de produção de enigmas, as imagens-objetos que aqui apresento foram produzidas em contextos específicos. Mesmo assim, todas resultam da reflexão sobre a ambiguidade entre a ausência e a presença; o invisível e o visível; o oculto e a revelação. Em poucas palavras posso dizer que, em *Enigmas provocados* (Fig. 54), o adesivo sobre as reproduções impressas de pinturas clássicas produz um tipo de ruído na representação, desnudando a imagem como artifício, como se a fita amarela pudesse afixar o real sobre a superfície da imagem. Em *D’Or*, é através do ouro que a dor dos perdedores pulsa como um mal coletivo (fig. 55-57). Em nossa memória, a

<sup>17</sup> MONZAIN, Maria-José. Entrevista concedida a Sens Public Revue Web. Paris. Jan. 2008. Tradução disponível em: <https://cultureinjection.wordpress.com/2014/03/28/entrevista-com-marie-jose-mondzain/> Acesso em: 17 fev. 2018.

presença desses objetos-imagens remete imediatamente à imagem do morto, mas também a do desabrigado. A materialidade da cobertura permite refletir o exterior. Encarar essas ausências nos leva ao encontro da nossa própria imagem refletida. Não há como escapar, a dor não se esconde, ela é coletiva, semelhante. Na figura 56, vimos um saco de papel, aqueles utilizados para embrulhar alimento, nesse caso, pão. Sobre o saco é possível ler a seguinte frase: “feito com carinho pra você! Agradecemos a preferência”. Para fora do saco, um par de botinas de soldado escapa, denunciando à visão parte daquilo que se esconde. Além disso, por se tratar de um brinquedo movido à pilha, mais especificamente, um soldado de brinquedo que reproduz o movimento de um corpo em combate, um corpo que rasteja e atira contra tudo e acima de todos, tais movimentos, e sons (de metralhadora), vibram através da embalagem, causando um misto de surpresa, decepção e revolta. Através dessa triste ironia constatamos que o perigo veste farda. Através do *Homem do saco* é possível acessar o que se esconde por trás do discurso de “bom serviço”. Aqui, a imagem é bruta.

Figura 52 – Enigmas



Ana Alves. *Enigmas*. Imagem digital. 2015.

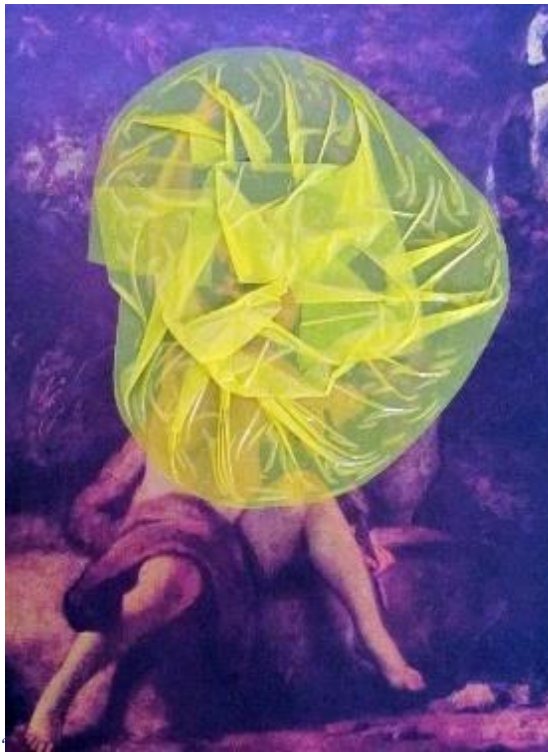


Figura 53 – Enigmas (b)



Ana Alves. *Enigmas*. Imagem digital. 2015.

Figura 54 – Enigmas provocados



Ana Alves. *Enigmas provocados*. Colagem. 2015.

Figura 55 – D'or



Ana Alves. *D'or*. Manta térmica. 2015.

Figura 56 – D'or (b)

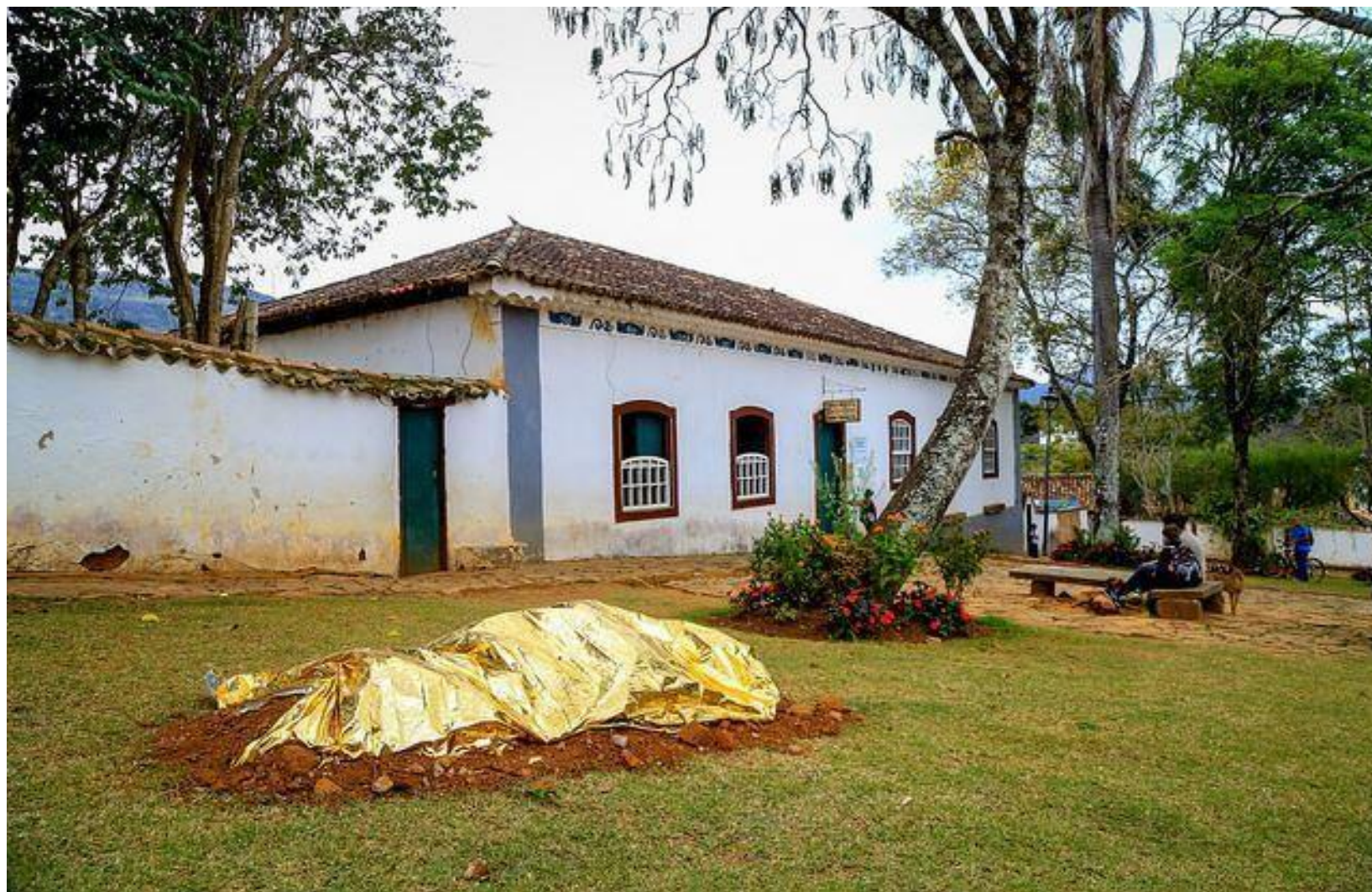
Ana Alves. *D'or*. Manta térmica. 2018.

Figura 57 – D’or (c)



Ana Alves. *D’or*. Manta térmica. 2018.

Figura 58 – O homem do saco



Ana Alves. *O homem do saco*. 2017.

Do ponto de vista linguístico, a grafia *Garotx* (Fig. 59) atualiza a noção de gênero, potencializando o sentido do substantivo para além da classificação binária. A princípio, quando arrematei, numa liquidação do comércio de doces em estado de falência, a bobina de

papel com o logotipo dos bombons *Garoto*, meu interesse era guardar essa memória. Algum tempo depois, dando seguimento às práticas de produção de enigmas, surgiu a ideia de embalar um corpo com o papel da *Garoto*, e de maneira que somente as mãos, os pés e o sexo fossem deixados à mostra. A ideia do corpo fragmentado, produto de um texto socialmente construído, refém de um sistema de escritura no qual ora representamos um corpo, ora somos representados por um sexo, é reflexo de discursos “historicamente carregados do poder de investir um corpo como masculino ou feminino, bem como segregar corpos que ameaçam a coerência lógica de sexo/gênero...” (PRECIADO, 2002, p. 23-24). Nesse empacotamento, o sexo exposto contradiz o sentido imposto na palavra. A imagem deixa à mostra um suposto sexo feminino ao mesmo tempo que o rotula com um substantivo masculino. Esse inusitado encontro entre o sentido do significante, do signo e do significado vai colocar o desígnio da linguagem em crise. No mesmo sentido, o corpo é demonstrado como objeto de consumo, algo para ser consumido e, nesse sentido, a transformação do corpo em emblema da cultura de gênero também é reflexo da sua condição de mercadoria.

Figura 59 – Garotx

Ana Alves. *Garotx*. 2015.

Já na série *Invisíveis* (Fig. 60), o enquadramento em primeiro plano, com alinhamento frontal anuncia um corpo cuja cabeça se encontra coberta por uma fronha de travesseiro. Aqui, a invisibilidade do sujeito retorna ao oculto como tema de uma espécie de alegoria do enigma. De modo geral, “enfronhado” quer dizer revestido de fronha, disfarçado, enquanto “isolado”

quer dizer aquilo que se isolou, sem outro ao lado e/ou cuja comunicação foi interrompida. Nessas imagens, o caráter alegórico do enigma confere um sentido de estranhamento, posto que, o que nelas aparece como familiar coincide com o seu oposto. A fronha funciona como um dispositivo de disfarce, mais precisamente, um figurino de neutralização e que anseia libertar o indivíduo de seu rosto ou quase-resto de corpo, enfronhado, trancado dentro do seu saco, no escuro, no quase exílio de um *rostolíngua* que nos lembra a cada segundo que ver é perder.

*Figura 60 – Isolados*

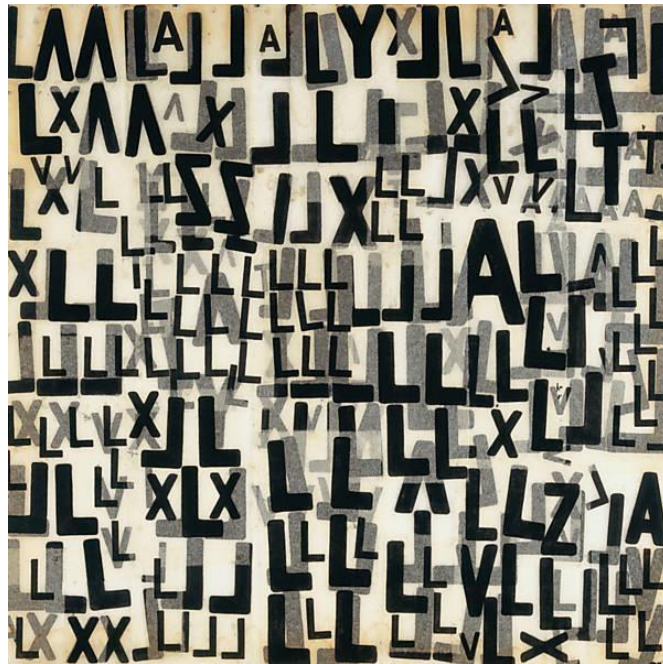


Ana Alves. *Isolados*. 2016.

## 7 OUTROS ARTISTAS

### 7.1 Mira Schendel: esquizografias espelhadas

Figura 61 – Figura



Mira Schendel. *Figura*. Objetos gráficos. 1967.

Marcada pela constante experimentação, a produção artística de Mira Schendel (1919-1988) é constituída por experiências bastante diversas quanto a formatos e dimensões, aos suportes escolhidos e às técnicas adotadas, todavia, todas guardam entre si coerência quanto às questões que suscitam. *Objetos Gráficos* (Fig. 61) faz parte das obras em que a autora explora a transparência. Sobre o papel de arroz, Schendel dispõe letras manuscritas ou tipos impressos, prensados entre duas grandes chapas de acrílico, depois suspensos por fios no teto, afastados da parede, podendo ser vistos pelos dois lados ao mesmo tempo, pois o efeito gerado pela transparência do papel permite que nos defrontemos com os dois lados de sua escrita, simultaneamente, como uma espécie de “poligrafia” visual. A configuração gráfica do trabalho de Schendel, surge como uma espécie de performance fonética. Seu “texto” apresenta uma textura gráfica constituída por camadas de letras sobrepostas numa desordem singular. A escritura “inventada” de Mira Schendel reverbera entre o ruído e o silêncio. Convertidas em “objetos gráficos”, sua tipografia nos remete a um tipo de leitura vertiginosa, ou quase-



leiturade muitas dimensões. O papel, a palavra e o tempo. Os *Objetos gráficos* tornam aparente a reciprocidade entre o visual e o verbal: enquanto as letras são tratadas como fenômeno puramente visual, as imagens visuais são oferecidas como texto a ser decifrado, condição enigmática e alegórica, ou mais apropriadamente, traços de uma alegoria enigmática. O que espera para ser decifrado se encontra em processo irreversível de dissolução. Aqui, o inominável se torna o emblema alegórico da sua escritura solta e abismal. A alegoria é, nesse sentido, a denúncia crítica de uma escrita catastrófica do mundo.

## 7.2 Ruínas do presente: Ai Weiwei

Considerado como um dos artistas-ativistas mais destacados da atualidade, Weiwei, é conhecido internacionalmente por defender os direitos humanos e a liberdade de expressão. Segundo as palavras do próprio artista: “a arte é mais política do que qualquer movimento político”<sup>18</sup>. Nesta breve exposição, a partir das obras *Derrubando uma urna da Dinastia Han* (1995), *Estudo de Perspectiva* (2005 – 2010) e *Coca-cola Vase* (2011), pretendo identificar o caráter alegórico da produção do artista com base no conceito de alegoria definido por Walter Benjamin.

Conhecida como símbolo de resistência ao regime opressor da China, *Derrubando uma urna da Dinastia Han* (1995) é um trabalho que mostra Weiwei deixando cair intencionalmente uma urna cerimonial de cerca de 2000 anos, da Dinastia Han, período da história da civilização chinesa. Considerada como subversiva, a ação foi capturada em três imagens fotográficas. A princípio, o caráter efêmero da proposta depende do registro fotográfico e, nesse sentido, o potencial alegórico da fotografia garante “uma apreciação da transitoriedade das coisas, e a concernência para resgatá-las da eternidade...” (BENJAMIN, 1984, p. 246). No que diz respeito à apropriação, Weiwei lança mão de um ícone da tradição histórico-cultural para destruí-lo, ou reiterar a desvalorização do objeto transformado pela mercadoria.

A sequência de imagens de Weiwei demonstra em três atos a passagem da tradição às ruínas. No livro *Origem do drama barroco alemão*, Benjamin expõe a relação entre um gênero literário e uma forma histórica para demonstrar que a estrutura que representa a história (moderna) se refere a um modo de configuração alegórico, próprio do Barroco. Segundo

---

<sup>18</sup> Cf.: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/10/a-arte-e-mais-politica-do-que-qualquer-movimento-politico-diz-ai-weiwei.shtml> Acesso em agosto 2018.

Benjamin, o pensamento histórico no Barroco contém uma concepção da história como natureza selvagem (transitória) e da política como uma prática de naturalização da história. Ao demonstrar o modo como a linguagem alegórica se relaciona com essas duas vertentes, Benjamin vai dizer que a alegoria se relaciona com a história-destino através da morte e com a utopia absolutista através da significação. Segundo Benjamin (1984, p. 40), na alegoria Barroca a morte é o conteúdo mais geral: “para que um objeto se transforme em significação alegórica, ele tem de ser privado de sua vida”. Ao arrancar o objeto de seu contexto, o alegorista o obriga a se converter em algo diferente. É Benjamin (1984, p. 40) ainda quem diz que “para construir a alegoria, o mundo tem de ser esquartejado. As ruínas e os fragmentos servem para criar a alegoria”, pois a ruína é a única coisa que resta da vida depois que a história-natureza exerceu sobre ela os seus direitos, e uma vez que “a palavra história está gravada, com os seus caracteres da transitoriedade, no rosto da natureza” (BENJAMIN, 1984, p. 39), ela só existe verdadeiramente no presente como ruína. Nesse sentido, “a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio” (BENJAMIN, 1984, p. 40).

Na sequência das imagens de Weiwei, o declínio da tradição, como descrito por Benjamin, pode ser comparado à quebra da urna da Dinastia Han, mas em termos de montagem, a sequência expõe uma complexidade ainda maior. Ao olharmos para a urna, entre a primeira e a terceira imagem, da esquerda para direita, é possível imaginar uma linha diagonal que interliga os três momentos dentro da sequência: o antes, o durante e o depois (Fig. 62). Ao acompanharmos esse percurso abstrato, a imagem da urna em ruínas é a consumação da queda. A transitoriedade da tradição é equiparada com a passagem do tempo, fragmentado em três instantes: passado, presente e futuro. Seguindo essa linha de raciocínio, a conclusão do ato, ou seja, o ponto final da ação, coincide com a última cena da montagem, onde nos deparamos com as ruínas. Em termos de significação, o imaginário alegórico de Weiwei não nos protege da mudança por toda a eternidade, ao contrário, em suas imagens nenhuma significação é estável. O sentido da ruína na obra de Weiwei vai ao encontro do sentido da história como eterno retorno da catástrofe (e da redenção). Nas mãos de Weiwei a tradição perde o sentido da significação, que o artista vai transformar em ruínas, “e as ruínas, portanto, permanecem para a história como um processo irreversível de dissolução e decadência, um progressivo distanciamento da origem” (OWENS, 2000, p. 115). Na exposição das três imagens em sequência, entre o fim e o começo, entre a intenção e o desfecho, a imagem do meio, enquanto ideia de tempo no presente, corresponde ao que podemos chamar “não-lugar”, e ao mesmo tempo o lugar de todos os tempos e nenhum. O tempo em queda livre, da tradição em suspenso, da eternidade em movimento pausado, mas não menos contingente, entre o antes e

o depois, nesse sentido, a alegoria da transitoriedade na obra de Weiwei liberta a história-natureza da naturalização política da história. O gesto de Weiwei em nenhum momento parece querer se opor ao passado; ao contrário, denuncia a maneira como não nos damos conta da transitoriedade do presente como futura ruína. O paradoxo, ou radicalidade de sua ação consiste em registrar a impermanência como condição do real.

Figura 62 – Derrubando uma urna da Dinastia Han



Ai Weiwei. *Derrubando uma Urna da Dinastia Han*. 1995.

Mas será que se trata mesmo de um vaso com mais de 2000 mil anos? E se for uma réplica? Mas, nesse caso, não teriam sido utilizadas as mesmas técnicas de fabricação? Que valores estão em jogo? Os valores de uso ou de mercado? Em todo sentido, quebrar é uma ação tão radical quanto irreversível, e o que se conserva daquilo que foi quebrado resta apenas como imagem-ruína no espaço-tempo. O que nos choca nessas imagens é “o desejo de eternidade e a consciência aguda da precariedade do mundo” (GAGNEBIN, 1999, p. 37). E o que pensar sobre o fato de que recentemente o ateliê do artista, em Pequim, foi demolido, sem aviso prévio, pelo governo chinês? A imagem da demolição é o retrato do “progresso como o eterno retorno da catástrofe” (OWENS, 2004, p. 122).

Figura 63 – Chn + Alt + Del



Ana Alves. *Chn + Alt + Del*. Montagem. 2018.

(...)

A genialidade do poeta e teórico da arte Charles Baudelaire (1821-1867), foi perceber a *modernidade* como uma memória do presente, um tempo que possui existência em si, e não somente em relação ao passado, mas em alteração e reorganização permanentes. O autor de *Le peintre de la vie moderne* compreendia a modernidade como um processo em devir. Seu trabalho reflete um temperamento alegórico diante da história – não simplesmente como

o lugar de uma decadência inexorável, como uma infinita melancolia poderia nos induzir a crer. Ao se despedir de uma transcendência morta e ao meditar sobre as ruínas de uma arquitetura passada, o pensador alegórico não se limita a evocar uma perda; constitui, por essa mesma meditação, outras figuras de sentido (GAGNEBIN, 1999, p. 46).

Na impossibilidade de recusar o meu próprio impulso alegórico, diante da imagem do momento crucial do desmonte do ateliê do artista (Fig. 63), somente uma palavra: *memento mori*. Lembrar. Não esquecer. Reiniciar: *Chn + Alt + Del* é uma paródia da combinação especial de teclas do computador (em que *Chn*, sigla de China, está no lugar do *Ctrl* da tecla *Control* - Controle), que na maioria dos sistemas operacionais permite que reiniciemos a “máquina”. Reiniciar o sistema para, novamente, constituir outras figuras de sentido, até uma próxima arqueologia, quiçá, da *nuvem*.

Sobre a demolição do ateliê de Weiwei, no dia 03/08/2018, foi publicada na Folha de São Paulo<sup>19</sup> uma matéria sobre o ocorrido. Segundo o jornal, o governo Chinês justificou o fato como necessário para “ampliar a área, construir centros comerciais e escritórios”; em outro trecho, o relato de uma testemunha dizia: “perto do edifício, entre os escombros, restos de obras famosas do artista formavam uma estranha retrospectiva fantasmagórica”. Consta que não é a primeira vez que isso acontece. Em 2011, quando Weiwei passou 81 dias na prisão, as autoridades também haviam destruído seu ateliê em Xangai. Morando em Berlim desde 2015, após ser informado sobre o ocorrido, o artista se manifestou através de uma breve nota que dizia: “Adeus”. Entre a transitoriedade das coisas e a arbitrariedade dos estados de exceção: ruínas.

*Estudo de perspectiva* (2005 – 2010) é o nome de outra série fotográfica onde o caráter militante da obra de Weiwei é expresso por meio de imagens do seu dedo médio apontando para diversos pontos turísticos e locais de poder como, por exemplo, a praça da Paz Celestial, em Pequim, local do massacre de 1989. Aqui, o gesto obscuro de Weiwei está dirigido para o maior ícone da pintura universal, a *Mona Lisa* (1503), de Leonardo da Vinci (1452-1519). O imaginário alegórico do artista procede da apropriação e da montagem – operação comum entre os dadaístas durante as primeiras décadas dos anos 1900.

Alvo de inúmeras apropriações ao longo dos tempos – algo em torno de 23 milhões de manipulações digitais na internet –, Marcel Duchamp foi o primeiro a corromper o maior ícone de todos os tempos com a sua *Mona Lisa* com bigode, intitulada *L.H.O.O.Q.* (1919). Duchamp “submeteu a imagem impressa aos procedimentos essencialmente alegóricos de confiscação e a inscreveu em uma configuração textual que existe como texto apenas em sua performance fonética” (BUCHLOH, 2000, p. 181). O Gesto de Weiwei é tão assertivo quanto o bigode na *Mona Lisa*, e mais contundente na sua performance gestual do que o código de letras de Duchamp. De acordo com Benjamin Buchloh (2000, p. 181), “a imagem mecanicamente reproduzida da obra, outrora única e aurática, opera como o complemento ideológico da mercadoria manufaturada que o *ready-made* enquadra em seu esquema alegórico”. Em *Estudo de perspectiva* (Fig. 64), a montagem se opõe não somente à tradição, mas se volta contra o sistema de arte, contra a superexposição e valorização da arte como objeto de consumo, consagrado ao espaço do museu, onde a tradição faz parte do roteiro do espetáculo. Considerando que a ironia é frequentemente registrada como uma variante do alegórico, sobretudo porque, nela, as palavras são usadas para significar seus opostos, e nesse sentido,

<sup>19</sup> Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/08/atelie-de-artista-chines-ai-weiwei-em-pequim-e-demolido-sem-aviso-previo.shtml> Acesso em: 04 mar. 2018.

cabe lembrar que, nos desenhos de observação de paisagem ou modelo vivo, geralmente utilizamos o lápis como referência para medir e/ou comparar as proporções entre as coisas, método que consiste em segurar o lápis e esticar o braço na altura dos olhos, logo, reconhecer a ironia do gesto de Weiwei em *Estudo de perspectiva* vai depender do ponto de vista.

Figura 64 – Estudo de perspectiva



Ai Weiwei. *Estudo de perspectiva*. 2005 – 2010.

Em *Coca-Cola Vase* (2007), um antigo artefato chinês, que também pertenceu à Dinastia Han, é adornado com o emblema do capitalismo americano (Fig. 65). Em parte, o potencial alegórico dessa ação resulta da apropriação de um símbolo do consumo de massa instalado em um objeto único ocasionando numa montagem onde a relação de contraste entre elementos definidamente contraditórios é apresentada de um modo evidente. Aqui, cabe lembrar da citação de Buchloh sobre os últimos textos de Walter Benjamin a respeito de Baudelaire, particularmente em *Fragmentos*, no capítulo *A mercadoria como objeto poético*, na passagem sobre a estética da colagem/montagem, na qual Benjamin descreve que “a depreciação dos objetos em alegoria é superada pela mercadoria no próprio mundo dos objetos [...]. Os emblemas retornam como mercadorias” (BUCHLOH, 2000, p.180) Walter Benjamin, em seus últimos textos a respeito de Baudelaire – particularmente em *Fragmentos*, no capítulo intitulado *A mercadoria como objeto poético*, na passagem sobre a estética da colagem/montagem –, já havia descrito que “a depreciação dos objetos em alegoria é superada pela mercadoria no próprio mundo dos objetos [...]. Os emblemas retornam como

mercadorias”<sup>20</sup>. Nesse sentido, a crítica de Weiwei vai de encontro à redução do objeto ao estado de mercadoria, e sua estratégia consiste em promover uma relativização entre esses estados. Ao se apropriar de uma logomarca industrial, e reproduzi-la de modo tão artesanal quanto o suporte que a ostenta, Weiwei chama a atenção para o fato de o vaso da Dinastia Han ter sido tão popular em sua época quanto a Coca-Cola nos dias atuais. Nesse sentido, a tradição é reinventada como condição de possibilidade da mercadoria, ou seria o contrário? Tendo em vista que no contexto do mercado da arte, segundo a redação promocional de vendas da Sotheby’s:

Pode-se até argumentar que a fusão entre os elementos cria uma alegoria apropriada para a cultura chinesa do século XXI. Apesar de os contrastes da composição de *Coca-Cola Vase* serem surpreendentes, este não é um trabalho destinado a chocar. [...] Ao confundir tal objeto emblemático com um símbolo tão carregado, o artista faz evoluir, à força, as relíquias de sua história cultural. A obra *Coca-Cola Vase* anuncia o surgimento de uma nova linguagem visual chinesa, construída sobre fundamentos hereditários, catalisada pela cultura contemporânea do capitalismo global e levada adiante pela arte de Ai Weiwei (SOTHEBY’S, 2011, sem paginação, tradução nossa).<sup>21</sup>

A parcialidade do discurso que apresenta a obra de Weiwei, e ao mesmo tempo, representa a Sotheby’s – multinacional especializada em vendas de obras de arte; a quarta casa de leilões mais antiga do mundo –, parece impelir o conceito de alegoria contra a sua própria armadilha, qual seja, a de proceder da percepção de que “qualquer pessoa, qualquer objeto, qualquer relação pode significar absolutamente qualquer coisa” (BENJAMIN apud OWENS, 2000, p. 122), de modo que, a tradição é formalmente subsumida pelo capital.

---

<sup>20</sup> HAUSMANN, R. apud BUCHLOH, B. Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea. Revista Arte& Ensaio, Rio de Janeiro, 2000. p. 180.

<sup>21</sup> Disponível em: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.56.html/2014/contemporary-art-evening-auction-114024> Acesso em 02 abr. 2018.

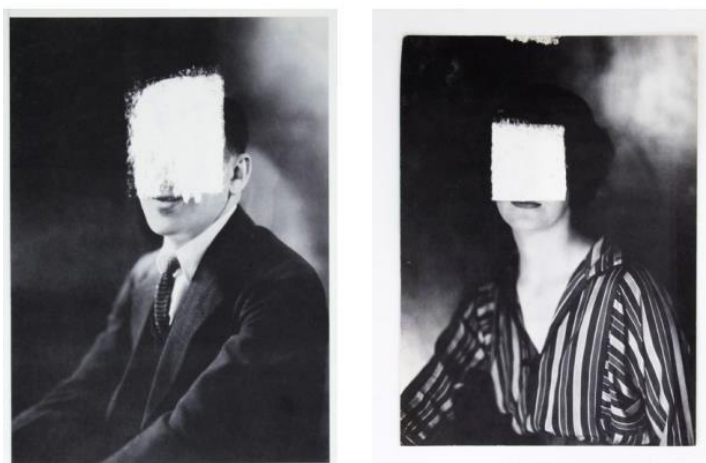
Figura 65 – Coca-Cola Vase



Ai Weiwei. *Coca-Cola Vase*. 2007.

### 7.3 Nino Cais: o papel das imagens

Figura 66 – Sem título – Série Depilagem



Nino Cais. "Sem título" - *Série Depilagem*. 2014.



Figura 67 – Sem título



Nino Cais. “Sem título”. 2016.

Nino Cais é um artista contemporâneo cuja produção é bastante diversificada em termos não apenas materiais, mas também pela vasta abrangência de discursos poéticos e narrativos. Não obstante a variação de meios empregados pelo artista, me interessa analisar como os procedimentos de montagem e apropriação atuam na construção do seu imaginário alegórico. Em primeiro lugar, cumpre destacar o papel das imagens técnicas no trabalho de Nino, bem como sua maneira de explorar a materialidade da imagem no seu aspecto físico. Se com a chegada da fotografia, o caráter único de todos os fatos foi superado pela necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, seja como cópia, seja como reprodução, a maneira como Nino Cais se apropria das imagens parece superar a sua própria condição física. Nino se apropria da matéria da imagem e a dissecar através de procedimentos incisivos, como rasgar, modelar ou apagar. Ao submeter a imagem técnica à sua fisicalidade constrói uma espécie de alegoria da fotografia. Sobre esse aspecto, de acordo com Rosalind Krauss:

[...] com a fotografia, não temos a sensação de que as imagens, ou os componentes da imagem estejam sobre o suporte, enquanto que esta sensação existe – ou pode existir – com a pintura. A imagem fotográfica está no interior de seu suporte: faz parte integrante do mesmo. Tudo o que caracteriza a fotografia, por exemplo o fato de poder ser ampliada em distintos formatos, reafirma que a relação física da imagem com

seu suporte específico é distinta da pintura. (KRAUSS, 2002, p. 102).

Essa imersão na “estrutura física” da imagem vai aparecer na série *Depilagem* (Fig. 66), na qual Nino Cais raspa a superfície das imagens até revelar a face oculta do papel (suporte). Na figura 65, Nino “abre” a imagem através da sua rasgadura para, em seguida, demonstrar a plasticidade do papel impresso, amassando-o. Ao amassar uma folha de papel, ela entra num processo de fragmentação irreversível.

No artigo, *Texto imagem*,<sup>22</sup> Villém Flusser (1920-1991) abre um debate sobre a revolução cultural das imagens a partir do ponto de vista da comunicação visual; o filósofo esclarece que o surgimento da cultura se dá a partir do momento em que o homem começa a produzir objetos portadores de informação, ou seja, quando se torna capaz de captar as suas experiências subjetivas diante do mundo objetivo e transformá-las em objetos culturais. Num segundo momento, graças à imaginação, o homem se afasta das circunstâncias objetivas através da invenção das imagens. São as imagens que permitem superar a efemeridade e a privatização da visão diante do mundo; através das imagens é possível fixar a visão, pois as imagens são abstrações da dimensão de profundidade da circunstância, ou seja, “projeção de volumes sobre as superfícies”. Segundo Flusser, a partir da invenção das imagens, o terreno do imaginário vai proporcionar uma orientação contextual entre o homem e o mundo.

Do ponto de vista alegórico, ao amassar o papel – suporte da imagem –, Nino estaria como que propondo um retorno ao “primeiro *medium* visual”<sup>23</sup> (conforme classificação de Flusser no artigo *Texto imagem*), ou seja, ao objeto cultural, portador de informação armazenada e transmissível. Mas de que tipo de informação os objetos-imagens de Nino são portadores? Ao se apropriar da condição técnica da imagem, o artista resgata a materialidade do suporte. Nino Cais recolhe fotografias de livros, catálogos e revistas, geralmente retratos individuais ou de grupos, arranca as páginas dessas publicações, rasga as imagens fotográficas dessas páginas. O seu gesto de apropriação deriva da escolha e retirada da imagem do contexto original em que ela foi colocada para transformá-la em fragmento, resto, sobra, espécies de remanescentes ou ruínas do que teria sido o sentido original da publicação. Quando Nino retira uma página do contexto de um livro, a página em si é o fragmento de um todo, assim como a foto ali impressa também não deixa de ser um fragmento da concepção original. Essa imagem, agora apartada do contexto que integrava, recupera sua condição de significante. Ao despregar a página com a imagem, Nino resgata a realidade do suporte que contém a imagem

---

<sup>22</sup> Disponível em: <http://www.flusserbrasil.com/art45.html> Acesso em 17 abr. 2018.

<sup>23</sup> Instituto Cultural Francês, Napoli, 03/02/1984.

e faz ressuscitar a dimensão de significante da imagem. Ao retirar a película superior, a reprodução fotográfica é revelada enquanto superfície carregada de pigmentos sobre o suporte do papel. E, ao agir sobre ele, amassando-o, ou raspando a imagem, o artista denuncia o tempo todo a dimensão de artifício que ali reside. Nesse sentido, as imagens de Nino Cais interagem conosco em sua dimensão de objeto no mundo. Há que ressaltarmos que, apesar do seu ímpeto destrutivo, ele jamais o radicaliza a ponto de suprimir o indicativo básico de cada uma das imagens sobre a qual age, pois ainda nos é dado perceber cada imagem como “retrato”, resguardando, assim, o caráter tradicional da fotografia e/ou da própria história da fotografia.

## 8 PÓS-ESCRITOS

Sou o dono dos tesouros perdidos no fundo do mar. Só o que está perdido é nosso para sempre.

*Mario Quintana*

### 8.1 Imagens Perdidas...

Enquanto construção humana, o valor da imagem é imanente ao que é visível, e segundo Marie-Jose Mondzain (2009, p. 30), “a imagem alcança a sua visibilidade na relação que se estabelece entre aqueles que a produzem e aqueles que a olham”. Sendo assim, a imagem “só pode mostrar o que é produzido pelo olhar que lhe dirigimos”. Em si-mesma, uma imagem não produz nenhuma evidência sobre o real - pois, se comunica, deixa de manifestar a natureza da imagem enquanto expectativa de um olhar. Segundo Mondzain (2009, p. 30-31), “a imagem é, já de si, fundamentalmente indecisa e indecível”, sua singularidade corresponde ao que se inscreve na visibilidade sem ser visível: “a força da imagem provém do desejo de ver, a do visível da sua capacidade de ocultar, de construir a distância entre o que é dado a ver e o objeto do desejo”.

*Imagens perdidas...* é uma série composta por imagens realizadas a partir da digitalização de fotografias tiradas durante um passeio em família à cidade de Petrópolis, nos anos 1960. Convêm chamá-las de “re-fotografias” na medida em que esse prefixo expressa uma ideia de movimento, repetição e diferença. Depois de re-fotografadas, as imagens foram alteradas no *Photoshop* e re-significadas através da colagem de sinais gráficos como aspas, linhas pontilhadas, parênteses e alfabetos numéricos. No processo de digitalização das fotografias, busco uma aproximação física, o máximo possível, até perder de vista a fisionomia dos corpos na imagem. Se, de acordo com Walter Benjamin, a última trincheira do valor de culto das imagens técnicas é o rosto humano, ao desfocar as imagens, os rostos se tornam rastros indefinidos, e sua memória obnubilada. Benjamin (1987, p. 170) escreve que com o advento das imagens técnicas “cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem ou, antes, na sua cópia, na sua reprodução”.

Esse trabalho possui uma conotação muito pessoal em relação à memória perdida das fotografias. Mesmo sendo capaz de identificar as pessoas, de me identificar entre elas, e ainda que eu conheça a história daquele passeio através de relatos, essas imagens me são completamente esquecidas. Essas fotografias são incapazes de me fazer lembrar daquele dia. Ao aproximar o meu corpo, através do dispositivo fotográfico, das fotografias, encontro a forma que melhor traduz o meu esquecimento e, apesar de tudo: fantasmas.

Figura 68 - Linha pontilhada - da série “Imagens perdidas...”



Ana Alves. *Linha pontilhada* - da série “Imagens perdidas...”. Re-fotografia. 2017.

Figura 69 – Entre aspas - da série “Imagens perdidas...”



Ana Alves. *Entre aspas* - da série “*Imagens perdidas...*”. Re-fotografia. 2017.

Figura 70 – Entre parênteses - da série “Imagens perdidas...”



Ana Alves. Entre parênteses - da série “Imagens perdidas...”. Re-fotografia. 2017.

Num trecho de *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, ao fazer um comentário sobre as fotografias das ruas desertas de Paris, flagradas pelas lentes de Atget, em 1900, Benjamin escreve:

A contemplação livre lhes é adequada. Elas inquietam o observador, que presente que deve seguir um caminho definido para se aproximar delas. Ao mesmo tempo, as revistas ilustradas começam a mostrar-lhe indicadores de caminho - verdadeiros ou falsos pouco importa. Nas revistas, as legendas explicativas se tornam pela primeira vez obrigatórias. (BENJAMIN, 2012, p. 19).

Através do relato de Benjamin, é possível imaginar o olhar do fotógrafo à procura de vestígios pelas ruas da Paris dos anos 1900, assim como, até os nossos dias, nosso próprio olhar ainda percorre os caminhos indicados pelas legendas, atrás de alguma explicação. Ao contrário daquilo que se entende como parte da necessidade de comprovação dos fatos através do testemunho das imagens, na série *Imagens perdidas...* me interesse pela produção e sobreposição de rastros como prova do meu “real” esquecimento diante dessas imagens. A desfocagem é testemunha da minha intenção tanto quanto as interferências gráficas, e na medida em que ambas cumprem o papel de evidenciar o inacessível como caminho, a utilização desses recursos me permite configurar, imaginar, uma imagem sem memória.

Quanto aos sinais gráficos, de modo geral, estes contribuem para a coerência ou coesão de textos, mas aqui são usados na ausência destes e por isso, não obstante a nitidez que os torna identificáveis, funcionam como signos universais fora de contexto e função. Ao serem inscritos nas cenas das fotografias, os signos encarnam uma presença de imagem no sentido do que há de mais inelutável diante da perda que suportam. A sobreposição dos códigos (sem referência) às imagens (sem definição) ativa uma impressão de estranhamento. Na medida da indefinição dessas imagens, o sentido torna-se refém do desejo, pois “sem o desejo de ver não há imagem, mesmo se o objeto deste desejo não é senão o próprio olhar” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 31). Segundo Didi-Huberman (2009, p. 31), diante da imagem “devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui”.

Em *Imagens perdidas...* busco a simultaneidade entre o visível e o invisível a partir da relação de dessemelhança entre imagens e legendas gráficas. Busco uma aproximação da distância entre o que ainda há para ser visto/lido e o sujeito que o contempla. Se os corpos são “reduzidos” a vultos, é para poder encarnar o “não visto” na imagem. Na verdade, trata-se de um modo específico de encarnação, pois, ao contrário de dar carne ao infigurável, encontra na *des-figuração* a sua própria carne. Nesse sentido, é necessário considerar que o “visível” nessas



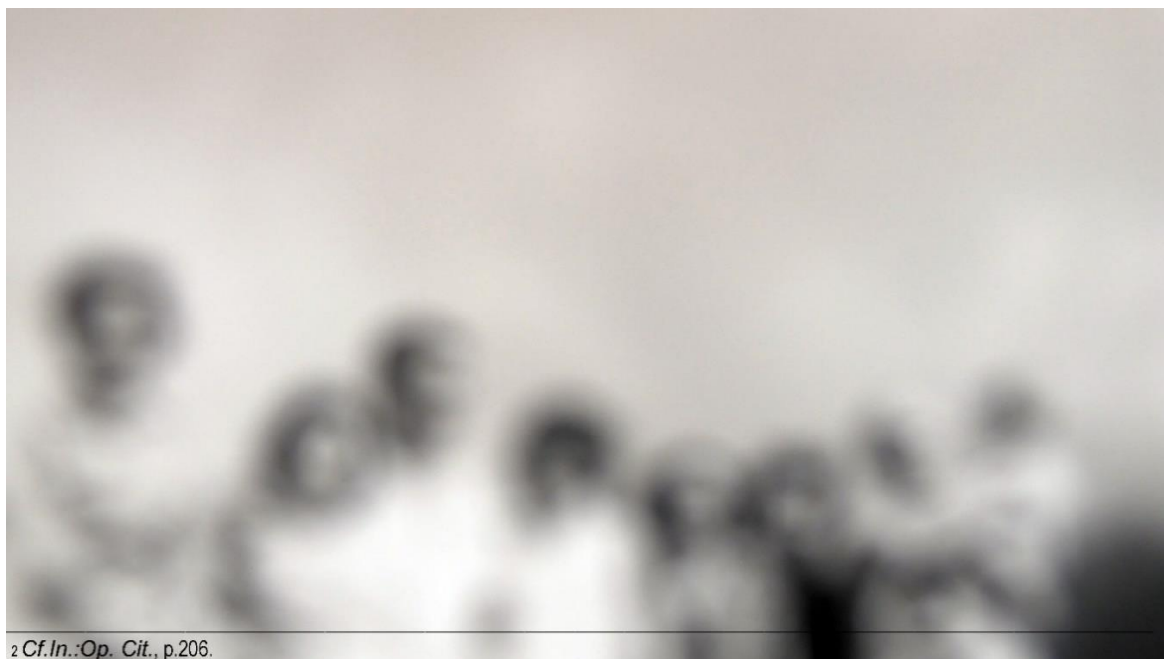
imagens se parece com o que lhes é substancialmente contraditório. Os sinais gráficos operam na indeterminação de si mesmos, ou seja, atuam como “campos ausentes” à espera de serem preenchidos (por algum sentido?), pois, ainda que “legíveis”, não passam de referências abstratas. Interessa explorar o *não visto* como presença na imagem. Mas como? Se “encarnar é operar na ausência das coisas” (MONDZAIN, 2009, p. 26), é pela *des-realização* dos corpos que busco fazer a imagem encarnar o esquecimento. Aqui, o “não visto” refere-se a uma memória perdida. Se os corpos se turvam e as referências são insólitas é porque as imagens retornam como esquecimento. Retornando ao pensamento de Marie-José Mondzain (2009, p.

25) para compreender o poder da imagem é preciso levar em conta que, “aquilo que faz dela uma imagem lhe é substancialmente estranho”, ou seja, toda imagem é imagem de um outro, e só a imagem pode encarnar, pois só a imagem tem “o poder específico de fazer ver, de pôr em cena formas, espaços e corpos que oferece ao olhar”. Questão: qual a imagem do esquecimento? Busco encarnar a ausência (da lembrança) como presença por meio da obnubilação dos corpos, ou seja, desfocando os indivíduos de seus semblantes. Da mesma forma, o que é “legível” através da nitidez dos códigos vai produzir no olhar uma visão cega, na medida em que as legendas gráficas tanto remetem a lugar nenhum quanto nada informam. Sendo assim, diante dessas imagens, e “mediante uma diferença intransponível relativamente àquilo que é designado, pois trata-se de ser a presença de uma ausência” (2009, p. 26), é preciso fechar os olhos para ver. A imagem que não aparece porque é fora de foco, mesmo assim, ainda é imagem: “... aparição frágil de uma aparência que se constitui a olhares subjetivos, em uma subjetivação do olhar”, segundo as palavras de Mondzain (2016, p. 180).

( ... )

Nas imagens que compõem o segundo momento dessa série, o sentido de perda é produzido pela inclusão de notas de referências apropriadas de outros de contexto. A relação criada entre imagem e “citação” intensifica o caráter ficcional da imagem na medida em que remete à uma especificidade sem “real” correspondência com o que é visto. As notas de rodapé são tão indiferentes às imagens quanto à imprecisão das imagens a si mesmas, e nesse sentido, tornam-se referências sem relatos.

Figura 71 – Notas de rodapé - da série “Imagens perdidas...”



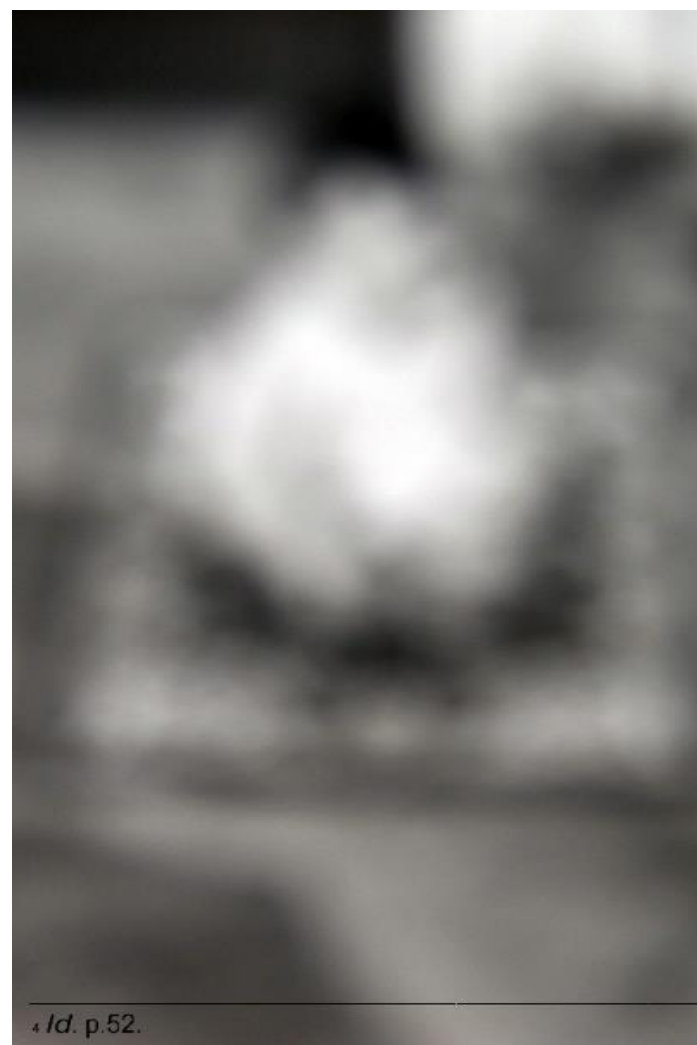
<sup>2</sup> Cf. In.:Op. Cit., p.206.

Ana Alves. *Notas de rodapé - da série “Imagens perdidas...”*. Re-fotografia. 2017.

Diante do meu olhar, as fotografias de família testemunham uma memória do esquecimento. Por sua vez, as notas de rodapé – descritas segundo as normas técnicas exigidas na produção de textos acadêmicos –, funcionam como enigmas sem respostas, desvios, rastros de pés virados – como os pés de Curupira.

Ao seguirmos as referências apontadas por essas notas, nos encontramos entre o que vemos e o que estas “dizem, mas não acessamos”. Nesse sentido, de acordo com Mondzain, “o que vemos, o que escrevemos, o que contamos, de modo intrínseco, faz parte daquilo que fazemos ver” (MONDZAIN, 2016, p. 191). Elevadas à condição de imagem, as legendas gráficas querem provocar uma desrealização do olhar através da visão do indefinido. A experiência do *ver* aponta para um encontro perdido. As provas são turvas e as legendas reproduzem notas de rodapé, vagas, sem referência concreta. São retratos de um esquecimento lembrado, a condição da imagem como perda, como presença da ausência.

Figura 72 – Notas de rodapé (b) - da série “Imagens perdidas...”



Ana Alves. *Notas de rodapé - da série “Imagens perdidas...”*. Re-fotografia. 2017.

Figura 73 – Ibidem – da série “Imagens perdidas...”



Ana Alves. *Ibidem* - da série “*Imagens perdidas...*”. Re-fotografia. 2017.

Figura 74 – Idem Ibid - da série “Imagens perdidas...”



Ana Alves. *Idem Ibid* - da série “*Imagens perdidas...*” Re-fotografia. 2017.

## 8.2 Letras dobradas: alfabeto enigmático

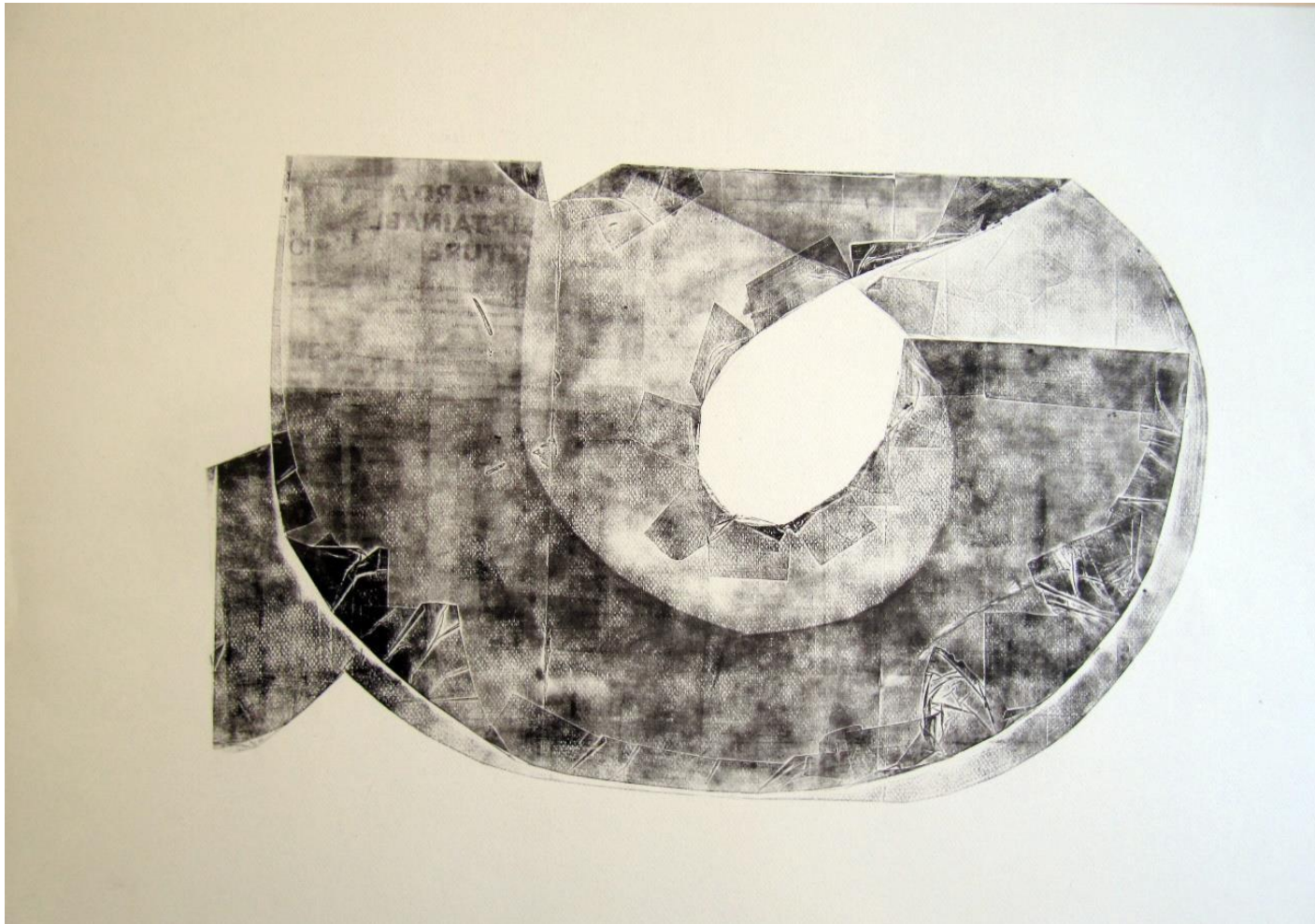
*Letras dobradas* é o nome da série de gravuras realizadas a partir de matrizes confeccionadas com papel cartão revestido com fita adesiva e que reproduzem as letras do alfabeto. O modo de construção das matrizes contribui para a criação de uma tipografia ampliada, pois cada letra possui uma estrutura articulável que permite dobrá-la, desdobrá-la e redobrá-la de várias maneiras, gerando diferentes formas a partir da mesma matriz. Através da modulação dos tipos é possível explorar movimentos de contração e expansão das formas. Por sua vez, esses movimentos possuem um limite de variação em função da forma característica do corpo de cada letra. Ainda que limitado, cada resultado apresenta um caráter impresso imprevisível, onde o som e o sentido se encontram libertos de suas representações convencionais, permitindo ativar outras possibilidades de leituras.

Figura 75 – Matriz



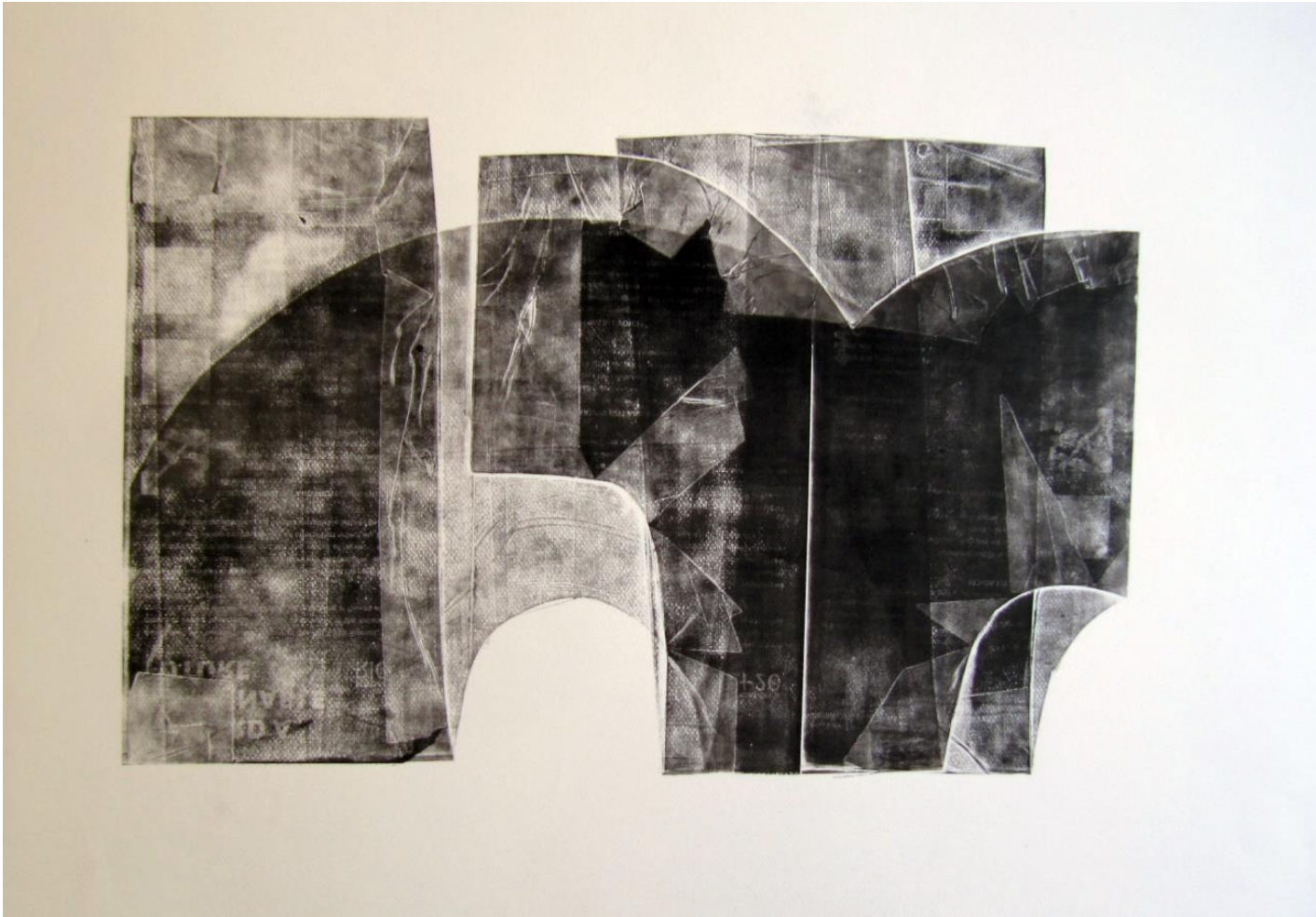
Ana Alves. *Matriz*. Série Letras dobradas. 2017.

Figura 76 – Letras dobradas



Ana Alves. *Letras dobradas*. Gravura. 42 x 59 cm. 2015.

Figura 77 – Letras dobradas (b)



Ana Alves. *Letras dobradas*. Gravura. 42 x 59 cm. 2015.



Nessas experiências gráficas, as variações da forma permitem gerar impressões que possuem uma organicidade própria, nesse sentido, as *letras dobradas* seguem como uma espécie de versão gráfica dos *Bichos* (1960), de Lygia Clark (1920-1988), obras constituídas por placas de metal polido unidas por dobradiças que lhe permitem a articulação, e dispostas à manipulação do espectador, que conjugada à dinâmica da própria peça, resulta em novas formas de configuração (Fig. 78-79), segundo a dinâmica da sua própria condição metamórfica.

Figura 78 – Molde dos bichos



Lygia Clark. *Molde dos Bichos*.

Figura 79 – Bicho (máquina)



Lygia Clark. *Bicho (máquina)*. 1962.

### 8.3 Andares

Série em que investigo a sensação de vertigem por meio da repetição de imagens dos números que indicam os pavimentos do prédio da UERJ. Uma vez capturados, digitalizados, as imagens são reproduzidas através de *xerox*, e estas utilizadas como matrizes de *transfers* para impressão na gravura. Faz parte da série o vídeo *A queda*<sup>24</sup>, no qual registro o percurso da descida à pé, do 12º ao 1º andar, com uma câmera pendente ao lado do corpo. Tanto nas gravuras (Fig. 80-82) quanto na imagem em movimento, o acúmulo de signos numéricos e sons do ambiente guardam impressões confusas, desordenadas, vagas, e atuam como provas, diante das quais o corpo é levado a testemunhar, com espanto, a ininterrupta passagem do tempo no espaço.

<sup>24</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iW9L71Ft1Jc> Acesso em 9 mai. 2018.

Figura 80 – Andares

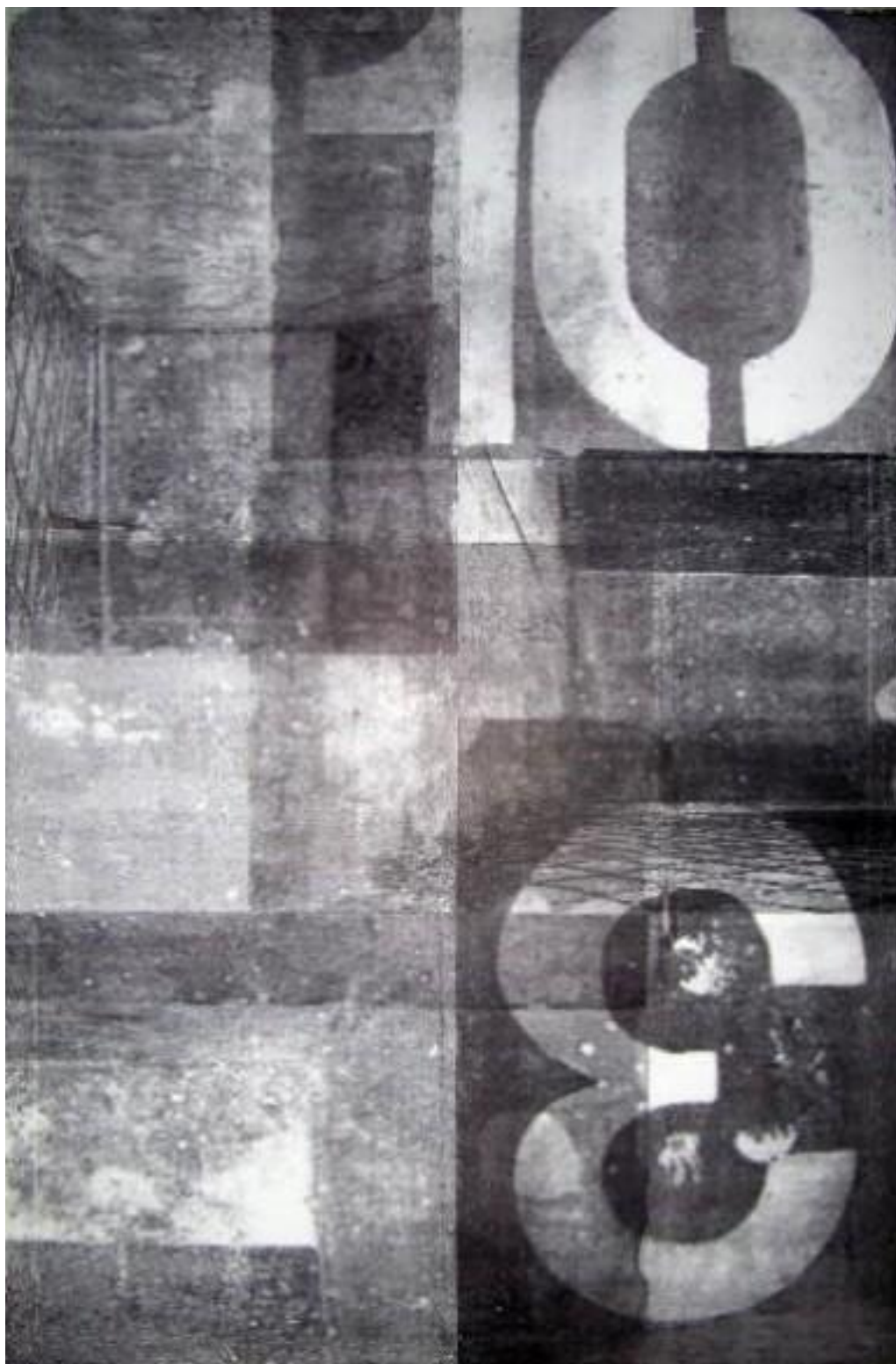
Ana Alves. *Andares*. 2015. Transfer. 60 x 40 cm.

Figura 81 – Andares (b)

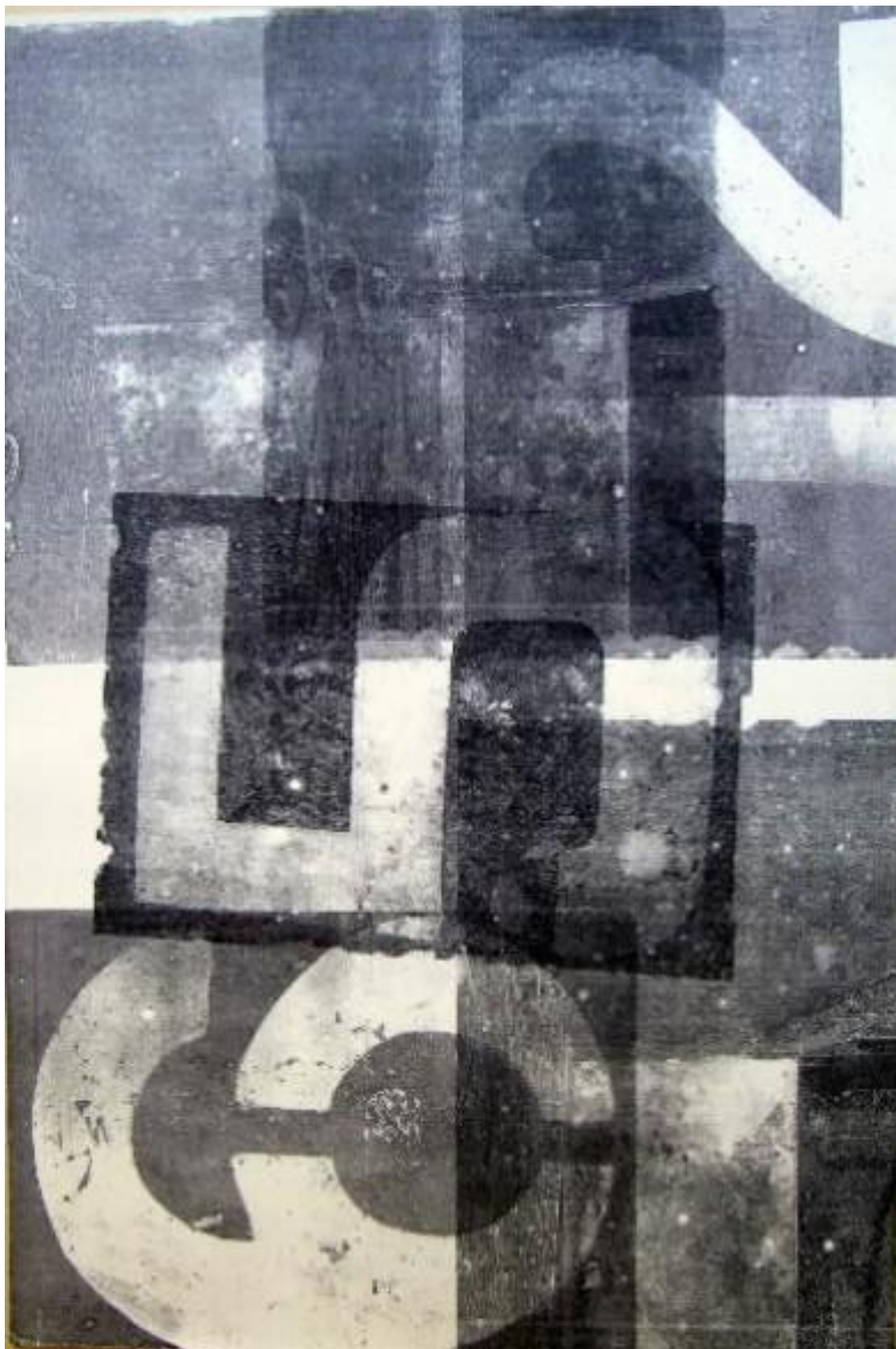
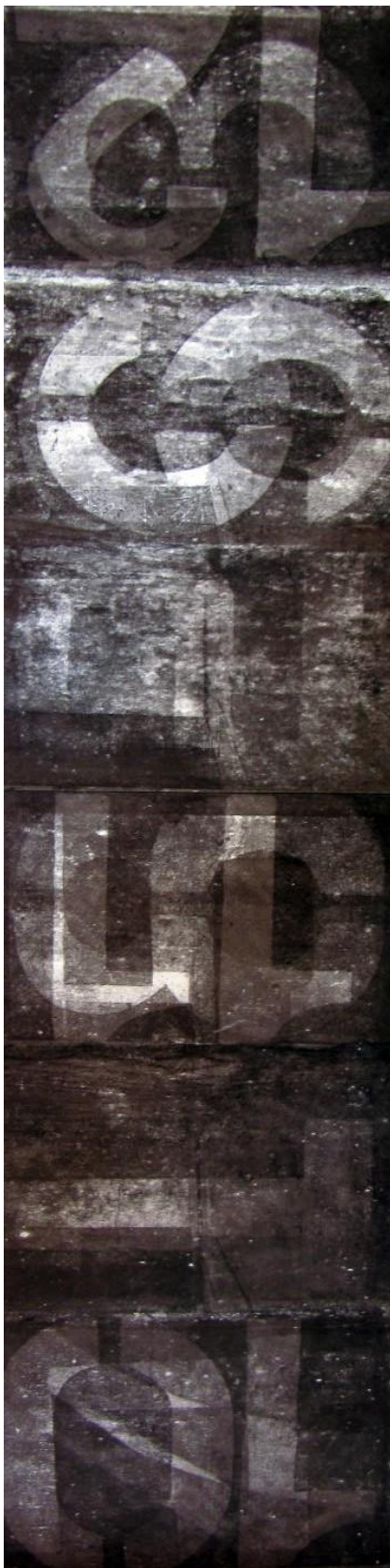
Ana Alves. *Andares*. 2017.

Figura 82 – Andares (c)

*Ana Alves. Andares. Transfer. 120 x 40 cm. 2015.*

## 8.4 Bactérias

### CABEÇADINOSSAUROPANÇADEMAMUTESPÍRITODEPORCO<sup>25</sup>

O poder incha. Corpo função = controle.

1

Aproximadamente, entre 208 e 145 milhões de anos atrás, os dinossauros representavam a espécie dominante.

2

Palavras-chave: Dominação. Coação. Violência.

3

A potência dança. Vida é criação e foge ao controle.

DEVIRDEVIRDEVIRDEVIRDEVIRDEVIRDEVIRDEVIRDEVIRDEVIR

Curiosidade: UM

De acordo com a ciência, mais da metade do nosso corpo não é humano. As células humanas constituem apenas 43% da contagem total do corpo. O resto são micro-organismos. Isso inclui bactérias, vírus, fungos e *arquea* (organismos que eram classificados de forma equivocada como bactérias, mas de características genéticas e bioquímicas diferentes). Conclusão: somos mais bactérias que a gente mesmo, e “o que nos torna humanos é a combinação do nosso próprio DNA com o DNA dos nossos micróbios”.<sup>26</sup>

Curiosidade: DOIS

*Quorum Sensing* é um termo empregado na biologia molecular que descreve o modo como as bactérias se comunicam entre si. Devido a presença de genes AI (AUTOINDUTORES), as bactérias são capazes de se comunicar em diferentes linguagens. A percepção de senso diz respeito ao consenso entre as colônias de bactérias para que, no momento certo, possam atuar em grupo, a fim de alcançar objetivos comuns.

Minhas primeiras experiências com bactérias se iniciam através de métodos de criação de campos de cultura e coleta de microorganismos presentes no corpo e outros veículos de acúmulos de microorganismos, como cédulas de dinheiro, maçanetas, solas de sapatos, etc. Os campos de cultura são criados a partir de uma base composta por uma mistura de ágar-ágar

<sup>25</sup> TITÃS. *Cabeça dinossauro*. Rio de Janeiro: Warner Music Brasil, 1986.

<sup>26</sup> Informação disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-43716220> Acesso em: 12 jun. 2018.

e proteína animal. Na figura 81, podemos ver um campo em estado avançado de proliferação, o qual chamei de *Convivas*.

Em seguida, organizei uma série onde crio um conjunto de colônias composto por 12 campos de cultura que abrigam bactérias e trechos selecionados da Bíblia Sagrada (Fig. 84 e 85), *Gênesis*.

*Há-mais-de-si-mesmo:*

Trata-se de um desdobramento das experiências anteriores, sendo que, dessa vez, a experiência possui um caráter microbioperformativo a partir do qual proponho estabelecer comunicações transversais entre indivíduos distintos.

Palavras-chave: Vida. Generosidade. Afetos.

Durante o Fórum do Instituto de Artes UERJ, realizado em 10/10/2017, foram coletadas 12 amostras – identificadas pelas iniciais dos nomes dos colaboradores (que gentilmente autorizaram a exposição de suas bactérias num evento que aconteceu em outubro de 2017, no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, chamado “Painéis de pressão também sibilam”, sob a curadoria de Fernanda Pequeno. As 12 amostras foram misturadas e distribuídas em 3 campos de cultura, discriminados pelas seguintes siglas: Campo I: CASG, IC, II, GM, BA, AA; Campo II: ER, PR, ABSS, AA; Campo III: MP, EB, JMB, AA. Na figura 83, elas ainda se encontram em seus estados latentes. Pertence à essa experiência um conjunto composto por 8 pequenos compartimentos de vidro onde se encontram pequenos polímeros com formato de dinossauros que crescem quando submersos na água (Fig. 83), podendo atingir um tamanho até 10 vezes maior que o inicial. À primeira vista, a escala dos potes em relação aos dinossauros é quase equivalente, mas após o preenchimento com água, os polímeros incham, aumentando de tamanho até a portabilidade máxima dos compartimentos. Mesmo oprimidos pela falta de espaço, os dinossauros chegam a atingir tamanhos para além do que lhes é permitido. Devido a isso, não é raro observar as deformações provocadas pelo embate entre força e resistência, o que muitas vezes faz com que as tampas dos vidros sejam forçadas para cima.

Voltando à definição de *Quorum Sensing*, uma vez que pode ser comparado a um tipo de linguagem universal, compartilhada por todas as espécies de bactérias, o objetivo dessa prática consiste em tornar visível *microagenciamentos* num meio específico de cultura, bem como demonstrar esteticamente que o acaso é aquilo a que nada pode desobedecer.

Figura 83 – Convivas

Ana Alves. *Convivas*. 2016.



Figura 84 – Gênesis

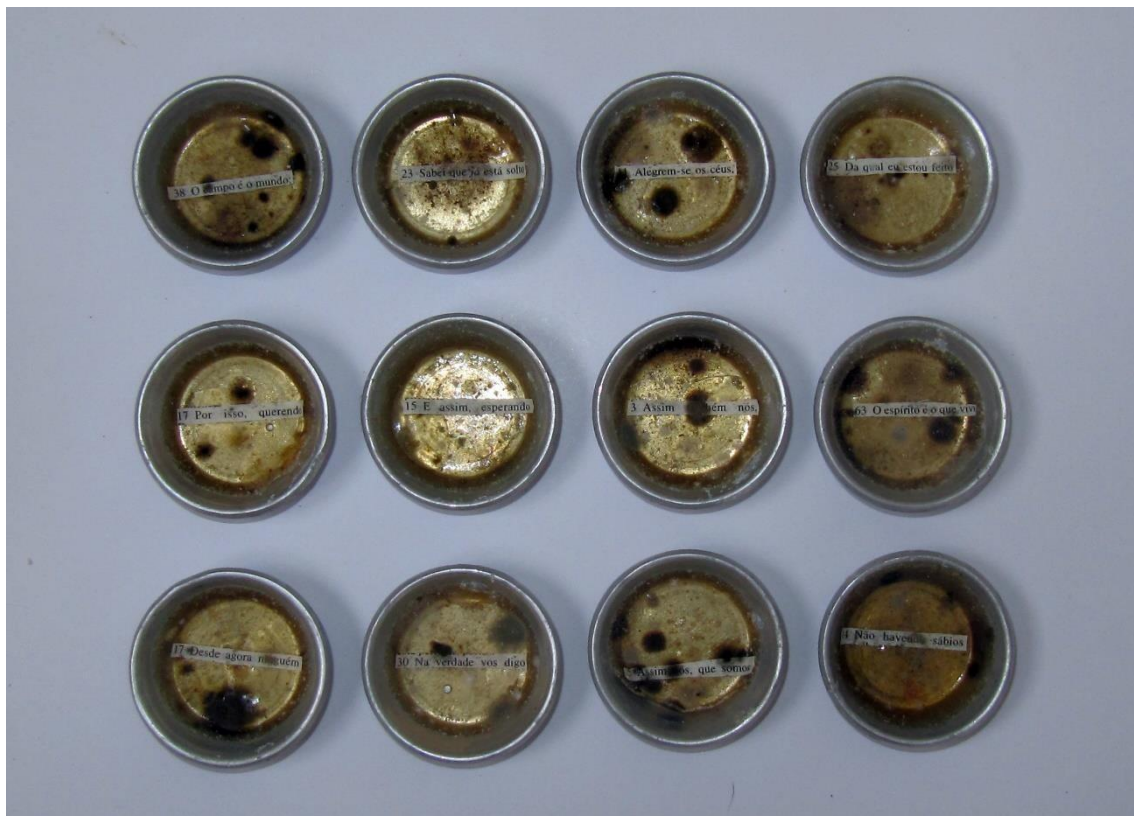
Ana Alves. *Gênesis*. 2016.

Figura 85 – Gênesis (detalhe)

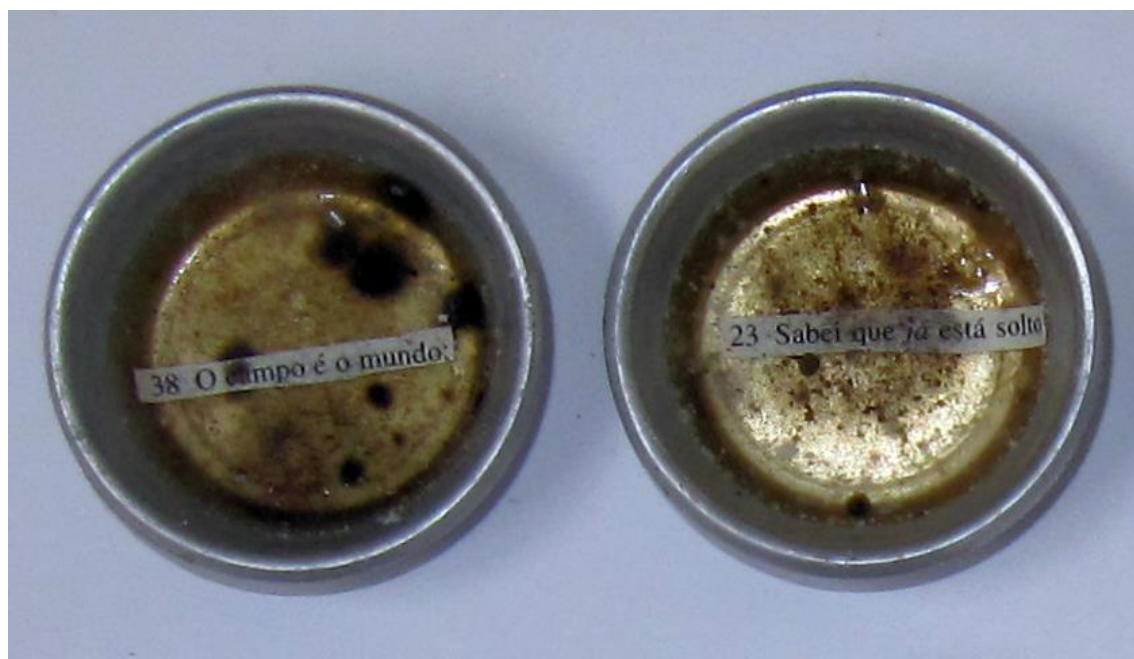
Ana Alves. *Gênesis (detalhe)*. 2016.

Figura 86 – Cabeça dinossauro



Ana Alves. *Cabeça dinossauro*. Bactérias, dinossauros polímeros. 2017.

Figura 87 – Cabeça dinossauro (detalhe)



Ana Alves. *Cabeça dinossauro (detalhe)*. Bactérias, Campo I. 2017.

Figura 88 – Cabeça dinossauro (detalhe) (b)



Ana Alves. *Cabeça dinossauro (detalhe) b)*. Dinossauros polímeros. 2017.

## 8.5 Palácio

Trata-se de uma operação que teve sua primeira exibição na “Exposição Coletiva: Achados e Perdidos”, na Galeria Gustavo Schnoor, UERJ, realizada em dezembro de 2018. Trago aqui um texto de apresentação do *palácio*, escrito para ser compartilhado com os alunos do curso de Artes, disciplina de Escultura, IART/UERJ.

### PARTE I

Literalmente, palácio quer dizer residência do monarca, castelo, mas, neste caso, diz respeito a um letreiro luminoso constituído por sete letras em vermelho, que entre outras possíveis combinações, formam a palavra palácio. Quando apresentei o *palácio* para os estudantes do curso de “Escultura: processos e modalidades”, do Instituto de Artes, UERJ, busquei indicar as relações entre volume, tempo e espaço através do jogo de palavras inserido na obra. Na galeria, os sinais gráficos haviam sido distribuídos de modo disperso, a fim de provocar a desconstrução da palavra inicial, que também faz menção ao título da proposição – *palácio* (Fig. 87). A ideia era envolver o leitor numa espécie de jogo de caça-enigmas. Quantas palavras cabem num palácio? Considero essa proposição como uma experiência que envolve o espectador não apenas como um observador diante de um fato, mas também como expectador, no sentido do termo expectativa, ou seja, daquele que permanece na expectativa de ser ativado pelo que vê, lê e/ou percebe. Quanto ao sentido clássico da escultura – linguagem formal em três dimensões restrita à representação –, é necessário pensar que “isto (o *palácio*) não é uma escultura”. Sugiro ver-ler-ouvir o conjunto de letras como um objeto alegórico, um conjunto de fragmentos de uma narrativa perdida, dispostos à deriva e à espera de serem decifrados. O próprio modo de montagem da obra, com a disposição não regular das letras no espaço, realça essa sugestão de descontinuidade na escrita. Dispersos no espaço, os caracteres se distanciam do título da obra, são quase autorreferenciais. Dissecar a palavra *palácio* era uma maneira de alterar o seu sentido; separar o significado do significante; provocar no leitor-observador uma experiência de leitura fraturada, ou seja, uma leitura que já nasce desfeita.

### PARTE II

Palavra-objeto: para uma leitura indeterminada ou em indeterminação no espaço-tempo.

Não fiz as letras, as encontrei prontas. Trata-se de uma apropriação; um tipo de *ready-made* (conceito criado pelo artista francês Marcel Duchamp que se refere a trabalhos de arte

feitos simplesmente pela seleção e designação de objetos cotidianos que não foram construídos para fins artísticos, segundo as convenções e materiais comuns a esse meio).

## FATOS

*Atenção! Não há nada que tanto gostamos de mostrar aos outros como o selo do segredo... sem esquecer o que há de debaixo.* (Friedrich Nietzsche)

Foi em 2012, durante uma aula-passeio no Centro do RJ, que avistei o letreiro do antigo Cine Palácio dispensado sobre a marquise daquele prédio. Tombado desde 2008 pelo prefeito César Maia, na ocasião se encontrava fechado para reformas. [REDACTED]

Entre uma descoberta e outra, havia escrito uma carta [REDACTED] [REDACTED] baseando-me no princípio de que esse letreiro, que pertenceu a um cinema de importância histórica como o Palácio (o primeiro cinema no Rio de Janeiro a exibir um filme sonoro em 1929, *Brodway Melody*), deveria ser conservado como emblema de uma memória local, [REDACTED]

[REDACTED] A primeira carta-pedido não havia sido remetida, [REDACTED] [REDACTED] uma proposta sem fins lucrativos. [REDACTED] minha mais sincera intenção era conservar e restaurar as letras para preservar a memória histórico-cultural do letreiro. Com base nesse fato, [REDACTED]

[REDACTED] as letras vieram parar em minhas mãos. Na época eu morava numa quitinete, e em termos de espaço, abrigar um “palácio” dentro de uma área de 28 m<sup>2</sup> era, no mínimo, curioso e, no máximo, [REDACTED]

um bem cultural.

[REDACTED] muitos destinos já me vieram à cabeça, [REDACTED] [REDACTED] por ocasião da exposição coletiva do projeto de extensão *Experiências indiciais*, tivemos a oportunidade de restaurá-las e, pela primeira vez, depois dessa longa história, expor o *palácio* numa galeria de arte.

Fechado em 2012, as pessoas que nasceram depois da segunda metade dos anos 1990 não tiveram tempo de assistir, no Cine Palácio, ao último filme da trilogia *O Senhor dos Anéis*, mas para aqueles que nasceram muito antes, como eu, é quase certo lembrar desse letreiro. Hoje, o prédio está sob a direção do grupo Riachuelo e funciona como “casa de espetáculos”. Uma réplica do letreiro, em tamanho menor, com o nome “Palácio”, ainda é mantida no local.

### PARTE III

*Achados e perdidos*. Exposição coletiva. 2018 – Galeria Gustavo Schnoor

A montagem dispôs as letras em desordem. Nossa intenção foi proporcionar uma leitura atravessada pelo enigma, e desse modo, pôr em prática o tema da exposição, em que achar e perder fazia parte do jogo.

### PARTE IV

Sobre as ativações: re-dobramentos

*Achados e perdidos* foi uma exposição cuja ideia central partiu de reflexões sobre arte e cultura 50 anos depois do ano 1968. Além dos trabalhos no interior da galeria, foram realizadas intervenções no *campus* da universidade. Voltar o olhar para o passado foi o que nos sensibilizou para a contingência do tempo presente. As intervenções buscaram formas de apreensão do espaço arquitetônico-paisagístico, político-institucional e comunicacional através de situações diversas. No caso do conjunto tipográfico *Palácio*, este foi instalado na sacada da biblioteca do 11º andar, do prédio da UERJ, campus Maracanã (Fig. 88) . Desde que saiu do seu lugar de origem, o “palácio” vem adquirindo diversos valores de uso. Do objeto à linguagem, as letras moventes são atravessadas por sentidos voláteis. É palavra solta, em desconstrução; provisória e improvisada. Com ou sem sentido, muitas palavras cabem dentro de um palácio. É possível formar dezenas de anagramas a partir das suas sete letras. Quando instaladas na varanda da biblioteca do 11º andar, formaram a palavra *dalacio*. Ora, mas o que quer dizer *dalacio*?

A palavra “palácio”, enquanto termo que carrega um significado preciso - foi colocada em crise. O palácio se tornou tão ambíguo quanto a forma da letra “d”, que também funciona como “b” ou “p”. Logo, dependendo da posição em que é disposta na palavra, cabe ao leitor atualizar o sentido da leitura. *Dalacio* não significa nada. Enquanto objeto, funciona como uma espécie de ruído luminoso (depois da restauração, as letras voltaram a ter iluminação interna) que projeta a palavra para além do seu sentido original. *Dalacio* quer dizer *dalacio*, um simulacro.

Na SACADA... No vão do MAR

Palavra-objeto luminoso: *Dalacio*.

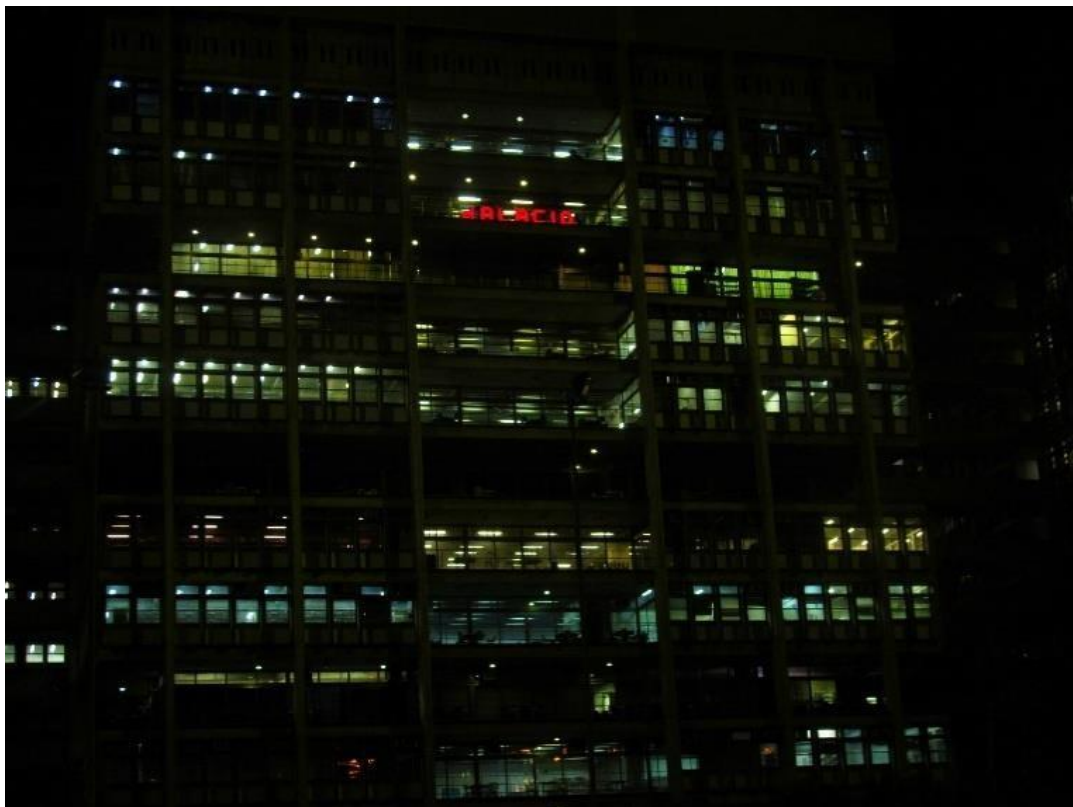
Uma vez na sacada do prédio da UERJ, foi possível visualizá-lo da Mangueira, da estação do trem e do metrô. Uma presença quase-cinema, propagada no espaço-tempo como um eco de luz. Enfim, uma palavra-imagem que desde então, vem sendo deslocada pela cidade, participando de encontros, conversas e outras possibilidades de construção de sentidos.

Figura 89 – Palácio (na galeria)



Ana Alves. *Palácio. Na galeria.* 2018.

Figura 90 – Palácio (na sacada)



Ana Alves. *Palácio. Na sacada.* UERJ. 2018



Figura 91 – Palácio (na sacada – detalhe)



Ana Alves. *Palácio. Na sacada. UERJ. 2018.*

Figura 92 – Palácio (no interior da biblioteca)



Ana Alves. *Palácio. No interior da biblioteca. UERJ. 2018.*

Figura 93 – Palácio (no Museu de Arte do Rio)



Ana Alves. *Palácio*. No Museu de Arte do Rio. 2018.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Proponho um retorno à introdução, na qual apresento o meu interesse pelas imagens. No âmbito da relação entre pensamento e imagem, há um quadro, uma pintura, de Victor Arruda, onde o artista faz da escrita uma imagem através da frase “se as imagens não falam por si, falam por quem?”, 2010, obra que dá nome ao título. O historiador de arte W. J. T. Mitchell vai mais além ao escrever o artigo “o que as imagens realmente querem?” (ALLOA, 2015, p. 165) Tanto o questionamento de Mitchell quanto o de Vitor Arruda não se limitam a explorar as imagens apenas em relação à sua função mediadora, mas, também, no seu papel de sujeito e, nesse caso, ambos parecem partir do princípio de que as imagens falam conosco, literal ou figurativamente, de modo que “silenciosamente nos devolvem o olhar através de um abismo não conectado pela linguagem” (MITCHELL, 2015, p. 167). Ao longo da minha escrita me vi, na maior parte do tempo, envolvida com o que há para ser decifrado nos enigmas que emergem das próprias imagens. *Na expectativa das imagens* busquei apresentar um conjunto de práticas artísticas à espera de encontros inusitados com o que as imagens escondem e revelam como enigmas. Do relato sobre experiências com a gravura no campo expandido, nas quais o rastro é investigado como escrita, à ideia de *vã*o como intervalo, às práticas de montagem como produção de conflitos, à apropriação de imagens técnicas, que vão gerar as impressões de objetos e o resgate da autenticidade na reprodução, resulta uma extensa produção de imagens-objetos que, por sua vez, não se esgotam no que é “visível embora descrito”. Nesse sentido, aquilo que me permite falar sobre as coisas do mundo através de outra, a alegoria, é o fio condutor e construtor do meu próprio imaginário, pulverizado e sempre em busca das imagens, e formas, que expressem não somente uma relação de continuidade entre si, mas, sobretudo, uma diferença em relação ao “estágio anterior”. Ao lidar com as imagens como uma espécie de organismo vivo, o grande desafio dessa dissertação consistiu em tentar decifrar o rastro das imagens, perscrutar a maneira como conversam entre si, e como nos olham, descobrir seus pontos de contato a partir da dinâmica dos procedimentos envolvidos. Quando, no espaço reservado ao resumo, escolho apresentar a imagem do *Salto para o vazio* (1960), de Yves Klein, e na sequência, a imagem de um céu azul com nuvens, em cuja legenda está escrito: “Não existe uma fórmula mágica para prever o mercado de ações. Muitas questões afetam as altas e as baixas dos valores das ações, sejam mudanças graduais ou topos acentuados. A melhor maneira de entender como o mercado tem flutuações é estudar as tendências”, minha intenção é provocar um modo de raciocínio que se

efetue de maneira alegórica. Nesse sentido, busco traduzir ideias através de imagens. Sendo assim, através dessa montagem quis propor uma experiência do “aqui e agora” da imagem como texto, e do texto como imagem. Entre “o salto e a tendência”; entre o movimento impetuoso de um corpo que se eleva do solo para atravessar o espaço rumo ao chão, e o fato de que “muitas questões afetam as altas e as baixas dos valores das ações”, o espaço se abre diante de um tempo imprevisível e, nesse sentido, diante das imagens nos resta a expectativa. Considerando que, ao longo do processo criativo, o artista passa da intenção para a realização por meio de uma cadeia de reações totalmente subjetivas, sua luta para chegar à realização é plena de errâncias, sofrimentos, satisfações, recusas, indecisões, que não podem e não devem ser plenamente conscientes, pelo menos no plano estético. Baseada nessa “razão inadequada”, diante desse processo indefinido, no qual a diferença entre a intenção e a realização não cabe ao artista ter consciência absoluta, resta permanecer na expectativa do impossível. Durante a produção dessa dissertação, busquei me envolver com a escrita como uma prática criativa e, muitas vezes, a transcrição/construção do percurso do meu próprio imaginário alegórico implicou numa série de riscos que, conseqüentemente, produziram desvios do sentido intencionado. Ao final de muitos capítulos, optei pelos sinais gráficos das reticências entre parênteses como uma forma de indicar que há lacunas não preenchidas. Ou seriam marcas de uma incompletude infinita? *Na expectativa das imagens* é o título que mais se aproxima da condição de quem se encontra à espera de ser surpreendido por impressões de ausência como presença, do invisível como visível, da perda de contato e do que resta como rastro da perda. Estar *na expectativa das imagens* quer dizer do estado que precede a surpresa diante da imagem como uma aparição, ou seja, da expectativa do encontro com a sua natureza de rastro – tão mais próximo quanto mais distante esteja daquilo que o gerou. Na medida da minha expectativa, são as imagens que me encontram, e “se pudermos pôr os cinco dedos através, é porque é uma grade, se não uma porta” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.30).

## REFERÊNCIAS

ALLOA, E. **Pensar a imagem**. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BADIOU, A. **Em busca do real perdido**. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BELTING, H. Por uma antropologia da imagem. **Revista Concinnitas**, Rio de Janeiro, ano 6, v. 1, n. 8, jul. 2005.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras Escolhidas, v.1)

\_\_\_\_\_. **Origem do drama barroco alemão**. 1. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

BUCHLOH, B. Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea. **Revista Arte e Ensaio**, Rio de Janeiro, n. 7, 2000.

CAMPOS, H. **Ideograma: lógica, poesia, linguagem**. 3. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.

CRIMP, D. **Sobre as ruínas do museu**. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DELEUZE, G. **A dobra: Leibniz e o barroco**. 4. ed. Campinas: Editora Papirus, 2007.

\_\_\_\_\_. **Diferença e repetição**. Lisboa: Relógio d'Água, 2000.

\_\_\_\_\_. **Lógica do sentido**. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DIDI-HUBERMAN, G. **Atlas ou Gaya ciência inquieta**. 1. ed. Lisboa: Editora KKYM + EAUM, 2013.

\_\_\_\_\_. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2013.

\_\_\_\_\_. De semelhança a semelhança. **Revista Alea**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, p. 26-51, jun. 2011.

\_\_\_\_\_. Quando as imagens tocam o real. **Revista PÓS**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, 2012.

\_\_\_\_\_. **O que vemos, o que nos olha**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DUBOIS, A. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 11. ed. Campinas: Papirus, 2008.

FISEROVA, Michaela. **Entrevista com Marie-José Mondzain**. Trad. HONESKO, Vinícius N. In: Culture Injection, portal de informações sobre arte e cultura. Disponível em: <<https://cultureinjection.wordpress.com/2014/03/28/entrevista-com-marie-jose-mondzain/>>

FOSTER, Hall. **O retorno do real: A vanguarda no final do século XX**. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. **Isto não é um cachimbo**. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

GAGNEBIN, J. **História e narração em Walter Benjamin**. 2. ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999.

GODOY, J. Arte, psicanálise e subjetivação. **Revista Entrevários**, CLIN-a, Pacaembu, n. 11, 2013.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. **GRAVURA**. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em:  
<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo4626/gravura>>. Acesso em: 18 de jul.2017.  
Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

\_\_\_\_\_. **MUSEU**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em:  
<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3807/museu>>. Acesso em: 11 de nov.2018.  
Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

KWON, M. Um lugar depois do outro: anotações sobre *site-specificity*. **Revista Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 17, 2008.

MACHADO, R. **Deleuze, a arte e a filosofia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora ZAHAR, 2010.

MARTINS, C.; PICCOLI, V.; TJABBES, P. **Impressões originais: a gravura desde o século XV**. 1. ed. Rio de Janeiro: Ed. CCB Rio, 2007.

MONDZAIN, MJ. **A imagem pode matar?** 1. ed. Lisboa: Nova Vega Editora, 2009.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível – a decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille**. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2017.

OWENS, C. O impulso alegórico: sobre uma teoria do pós-modernismo. **Revista Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 11, 2004.

PIMENTEL, L. **O inventário como tática: a fotografia e a poética das coleções**. 1. ed. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2014.

PRECIOSA, R. **Rumores discretos da subjetividade – Sujeito e escritura em processo**. 1. ed. Porto Alegre: Sulina Editora da UFRGS, 2010.

WEDEKIN, L. M.; MAKOWIECKY, S. Kazimir Maliévich: teoria e história da arte em montagem. **Caiana**, Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA), Buenos Aires, n. 9, 2016.

ZOURABICHVILI, F. **O vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.