



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Artes

Alessandra Oliveira da Silva Caetano

**Transbordamentos: elementos para uma
cartografia dos campos cegos nos jogos da
arte**

Rio de Janeiro
2011

Alessandra Oliveira da Silva Caetano

**Transbordamentos: elementos para uma cartografia
dos campos cegos nos jogos da arte**

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

Orientadora: Prof.^a Dra. Isabela Nascimento Frade

Rio de Janeiro
2011

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

C128 Caetano, Alessandra Oliveira da Silva.
Transbordamentos: elementos para uma cartografia dos campos cegos nos jogos da arte / Alessandra Oliveira da Silva Caetano. – 2011.
281 f. : il.

Orientadora: Isabela Nascimento Frade.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Arte – Teses. 2. Artes plásticas – Teses. 3. Percepção visual – Teses. 4. Percepção de imagens – Teses. 5. Espaço (Arte) – Teses. I. Frade, Isabela Nascimento. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 73

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

Assinatura

Data

Alessandra Oliveira da Silva Caetano

**Transbordamentos: elementos para uma cartografia
dos campos cegos nos jogos da arte**

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

Aprovada em 29 de março de 2011.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dra. Isabela Nascimento Frade (Orientadora)
Instituto de Artes da UERJ

Prof. Dr. Luciano Vinhosa Simão
Departamento de Arte da UFF

Prof. Dr. Aldo Victório
Instituto de Artes da UERJ

Rio de Janeiro
2011

DEDICATÓRIA

A meus pais Antônio (em memória) e Tânia, a minha irmã, Fabrícia, e a todos os amigos da ONG Laboratório Cultural.

AGRADECIMENTOS

À minha família e amigos, pelo apoio e confiança.

À professora Isabela Frade, minha orientadora, e a todos os professores que, ao longo do curso de mestrado contribuíram, com seus esforços e conhecimentos, para a sedimentação e realização desta dissertação.

RESUMO

CAETANO, Alessandra Oliveira da Silva. *Transbordamentos: elementos para uma cartografia dos campos cegos nos jogos da arte*. 2011. 281f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

O trabalho explora a dinâmica dos jogos plásticos nas artes e das operações de suas obras enquanto “máquinas de visão”, dispositivos através dos quais determinados aprendizados se desenvolvem enquanto promovem certos processos de invisibilização. Entre negociações dos “modos de ver” se instaura a instituição do estatuto coletivo do visível. Fatores sociais, tecnológicos, econômicos e políticos se imbricam nessas negociações, implicando na expansão dos processos de produção e reprodução de imagens que culminam na constituição dos “campos cegos” na cultura visual, áreas abarrotadas de visibilidades ofuscantes. A arte, ciente de ser elemento ativo na constituição dos limites da visão, responde a esse panorama com ações de transbordamento e alargamento desses limites. Adota os “campos cegos” e suas dinâmicas internas como base para práticas reflexivas. Direciona-se para a identificação de um estatuto do invisível como parte da constituição do próprio estatuto do visível na proposição de experiências sensíveis a partir de diálogos com a invisibilidade. Algumas dessas experiências são analisadas nesta dissertação que reconhece nelas elementos para um mapear dos “campos cegos” e para uma discussão ampliada da visão.

Palavras-chave: Transbordamentos. Máquinas de visão. Campos cegos. Visibilidade. Invisibilidade.

ABSTRACT

The work explores the dynamics of plastic games in arts and how they work as "seeing machines", or devices which allow them to develop certain types of learning while promoting certain processes of invisibility. Among the negotiations of certain "ways of seeing" the institution of the collective status of the visible is established. Social, technological, economic and political factors overlap in those negotiations, resulting in the expansion of the processes of production and reproduction of images that culminate in the formation of "blind spots" in visual culture, areas marked by dim visibility. Aware that it itself is partially responsible for establishing visual limits, art responds to this situation by overflowing and flooding these limits. It adopts "blind fields" and their internal dynamics as a basis for reflective practices. It works towards identifying an invisible status as part of the constitution of the visible statute itself in the proposition of sensory experiences from dialogues with invisibility. Some of these experiments are analyzed in this thesis, which recognizes elements in them and allows for a mapping of "blind spots" and for an expanded discussion of vision.

Keywords: Overflowing. Vision machines. Blind fields. Visibility. Invisibility.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Ilustração 1 - Alessandra Caetano. Primeira Experiência. Série Experiências Pictóricas Expandidas. 2007. Percevejos coloridos de latão sobre cortiça. 60 x 80 cm.....30
- Ilustração 2 - Alessandra Caetano. Experiências Pictóricas Expandidas. 2007. Instalação.....35
- Ilustração 3 - Alessandra Caetano. Experiências Pictóricas Expandidas. 2007. Instalação.....36
- Ilustração 4 - Alessandra Caetano. Experiência pictórica expandida 01. 2007. Fotografia. 15 x 21 cm.....37
- Ilustração 5 - Alessandra Caetano. Experiência pictórica expandida 11. 2007. Fotografia. 15 x 21 cm.....37
- Ilustração 6 - Alessandra Caetano. Experiência pictórica expandida 23. 2007. Fotografia. 15 x 21 cm.....37
- Ilustração 7 - Alessandra Caetano. Experiência pictórica expandida 26. 2007. Fotografia. 15 x 21 cm.....37
- Ilustração 8 - Alessandra Caetano. Experiência pictórica expandida 29. 2007. Fotografia. 15 x 21 cm.....37
- Ilustração 9 - Alessandra Caetano. Experiência pictórica expandida 31. 2007. Fotografia. 15 x 21 cm.....37
- Ilustração 10 - Alessandra Caetano. Experiência pictórica expandida 34. 2007. Fotografia. 15 x 21 cm.....37

Ilustração 11 - Alessandra Caetano. Experiência pictórica expandida 42. 2007. Fotografia. 15 x 21 cm.....	37
Ilustração 12 - Alessandra Caetano. Objeto 06. Série Objetos Invadidos (pelo olhar). 2007. Objeto escultórico em cerâmica/ Fotografia/ Desenhos.....	45
Ilustração 13 - Alessandra Caetano. Objeto 06. Série Objetos Invadidos (pelo olhar). 2007. Objeto escultórico em cerâmica/ Fotografia/ Desenhos.....	46
Ilustração 14 - Alessandra Caetano. Objeto 02. Série Objetos Atravessados (pelo olhar). 2007. Objeto Escultórico em cerâmica/ Fotografia/ Desenhos.....	47
Ilustração 15 - Alessandra Caetano. Objeto 02. Série Objetos Atravessados (pelo olhar). 2007. Objeto escultórico em cerâmica/ Fotografia/ Desenhos.....	48
Ilustração 16 - Alessandra Caetano. Objeto 42. Série Objetos Desdobrados (pelo olhar). 2007. Objeto escultórico em cerâmica/ Fotografia/ Desenhos.....	49
Ilustração 17 - Alessandra Caetano. Sem título. Objeto 10. Série Objetos Desdobrados (pelo olhar). 2007. Desenhos.....	50
Ilustração 18 - Alessandra Caetano. Sem título. Objeto 10. Série Objetos Desdobrados (pelo olhar). 2007. Desenhos.....	51
Ilustração 19 - Alessandra Caetano. Infinito Particular. 2008. Instalação/ Conjunto escultórico em cerâmica.....	55
Ilustração 20 - Alessandra Caetano. Infinito Particular. 2008. Instalação/ Conjunto escultórico em cerâmica.....	56
Ilustração 21 - Alessandra Caetano. Infinito & Totalidade. 2009. Instalação/ Conjunto	

escultórico em cerâmica/ Desenhos.....	58
Ilustração 22 - Alessandra Caetano. Infinito & Totalidade. 2009. Instalação/ Conjunto escultórico em cerâmica/ Desenhos.....	59
Ilustração 23 - Alessandra Caetano. Infinito & Totalidade. 2009. Instalação/ Conjunto escultórico em cerâmica/ Desenhos.....	60
Ilustração 24 - Alessandra Caetano. Infinito & Totalidade. 2009. Instalação/ Conjunto escultórico em cerâmica/ Desenhos.....	61
Ilustração 25 - Alessandra Caetano. Infinito & Totalidade. 2009. Instalação/ Conjunto escultórico em cerâmica/ Desenhos.....	62
Ilustração 26 - Martha Holmes. Foto de Jackson Pollock. 1949. Fotografia.....	70
Ilustração 27 - Ahree Lee. Me. 2001. Vídeo. 3'.....	104
Ilustração 28 - Leandro Lima e Gisela Motta. Dê Forma # 5. 2005. Fotografia manipulada.....	113
Ilustração 29 - Leandro Lima e Gisela Motta. Dê Forma # 6. 2005. Fotografia manipulada.....	114
Ilustração 30 - Autor desconhecido. Stanchina. s/d. Fotografia.....	115
Ilustração 31 - Autor desconhecido. Senhora. s/d. Fotografia.....	116
Ilustração 32 - Autor desconhecido. 4. s/d. Fotografia.....	117
Ilustração 33 - Autor desconhecido. Madre. s/d. Fotografia.....	118
Ilustração 34 - Evgen Bavcar. Masks in Venice. Fotografia.....	124

Ilustração 35 - Evgen Bavcar. Masks in Venice. Fotografia.....	127
Ilustração 36 - Evgen Bavcar. Masks in Venice. Fotografia.....	128
Ilustração 37 - Evgen Bavcar. A Close Up View. 1997. Fotografia.....	129
Ilustração 38 - Alessandra Caetano. Sem título. 2008. Fotografia digital.....	139
Ilustração 39 - Alessandra Caetano. Objeto 10 – Série Objetos Desdobrados (pelo olhar). 2008. Desenho.....	144
Ilustração 40 - Alessandra Caetano. Objeto 10 – Série Objetos Desdobrados (pelo olhar). 2008. Desenho.....	145
Ilustração 41 - Regina Silveira. Botão (Série Armarinhos). 2002. Ploter e vinil adesivo.....	174
Ilustração 42 - Regina Silveira. O paradoxo do santo. 1994. Ploter e vinil adesivo.....	175
Ilustração 43 - Regina Silveira. In absentia M. D. (detalhe). 1983. Látex sobre piso de cimento e painéis de madeira. 10x20m.....	176
Ilustração 44 - Brígida Baltar. A coleta da maresia (da série A coleta de maresia). 2001. Fotografia.....	180
Ilustração 45 - Brígida Baltar. Coleta de Neblina (do projeto Umidades). 1996- 2001.....	181
Ilustração 46 - Brígida Baltar. Coleta de Neblina (do projeto Umidades). 1996- 2001.....	182
Ilustração 47 - Lygia Clark. Bicho de bolso. 1966. Escultura em alumínio. 10,5x35cm.....	188

Ilustração 48 - Lygia Clark. Caminhando. 1964. Ação.....	191
Ilustração 49 - Lygia Clark. O dentro e o fora. 1963. Escultura em alumínio.....	192
Ilustração 50 - Hélio Oiticica. Parangolé. 1964.....	193
Ilustração 51 - Hélio Oiticica. Parangolé. 1964.....	194
Ilustração 52 - Lygia Pape. Divisor. 1968. Ação.....	195
Ilustração 53 - Lygia Pape. Divisor. 1968. Ação.....	196
Ilustração 54 - Robert Smithson. Spiral Jetty. 1970. Site Specific.....	209
Ilustração 55 - Richard Long. A line made by walking. 1967. Site Specific.....	210
Ilustração 56 - Michael Heizer. Duplo Negativo. 1969. Site Specific.....	211
Ilustração 57 - Michael Heizer. Duplo Negativo. 1969. Site Specific.....	212
Ilustração 58 - Christo Javacheff. The Reichstag. Berlim. Alemanha. 1995. Intervenção.....	219
Ilustração 59 - Christo Javacheff. Wrapped Trees – Fondation Beyeler and Berower Park. Riehen. Switzerland. 1998. Intervenção.....	220
Ilustração 60 - Fox Photos. John Lennon and Yoko Ono 'Happening in a Sack'. 1969. Vintage Gelatin Silver Print. 16 x 25 cm.....	221
Ilustração 61 - Man Ray. O enigma de Isidore Ducasse. 1920. Objeto.....	222
Ilustração 62 - Lucio Fontana. Conceito Espacial (série Conceitos Espaciais).1949. Objeto.....	233

Ilustração 63 - Robert Barry. Inert Gas: Neon. 1969. Two photographs and text.....	236
Ilustração 64 - Robert Morris. Sem título. 1968-1969. Ação.....	237
Ilustração 65 - M. C. Escher. Hand with reflecting sphere. ca. 1935. Gravura.....	238
Ilustração 66 - M. C. Escher. Céu e Água. 1938. Gravura.....	239
Ilustração 67 - Anish Kapoor. Ascension. 2003. Instalação.....	240
Ilustração 68 - Anish Kapoor. Ascension. 2003. Instalação na Galeria San Gimignano.....	241
Ilustração 69 - Anish Kapoor. When I am Pregnant. 1992. Intervenção.....	242
Ilustração 70 - Anish Kapoor. Non Object (Mirror). 2009. Intervenção.....	243
Ilustração 71 - Anish Kapoor. Floor-Mirror: Urban Iris. 2009. Intervenção.....	244
Ilustração 72 - Rosana Ricalde. A luz. 2004. Instalação com páginas do livro Ensaio sobre a cegueira de José Saramago.....	251
Ilustração 73 - Rosana Ricalde. A luz (Detalhe). 2004. Instalação com páginas do livro Ensaio sobre a cegueira de José Saramago.....	252
Ilustração 74 - Rosana Ricalde. Labirinto. 2004. Colagem com palavras do livro Ensaio sobre a cegueira de José Saramago.....	253
Ilustração 75 - Rosana Ricalde. Cidades Invisíveis – Madri. 2008. Desenho/ colagem com frases do livro As Cidades Invisíveis de Ítalo Calvino.....	254
Ilustração 76 - Rosana Ricalde. Mares do mundo. 2009. Desenho.....	257
Ilustração 77 - Rosana Ricalde. Mares do mundo. (Detalhe). 2009. Desenho.....	258

Ilustração 78 - Mira Schendel. Sem título. Série Objetos Gráficos. 1972. Monotipia sobre papel de arroz.....	259
Ilustração 79 - Mira Schendel. Sem título. Série Objetos Gráficos. 1967. Monotipia sobre papel de arroz.....	260
Ilustração 80 - Jackson Pollock. Number one. 1948. Pintura.....	262

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
1 APRESENTAÇÃO: POÉTICAS E PROCESSOS.....	26
1.1 Experiências de um olho pictórico – pinturas e olhares expandidos.....	28
1.2 Campo ampliado da miniatura – mesmas coisas, outros lugares.....	41
1.2.1 <u>Infinitas totalidades</u>	53
1.3 Visibilidades transbordantes.....	57
2 INCONTINÊNCIAS VISUAIS.....	66
2.1 Supercomplexidades do visível.....	69
2.2 Campos cegos e transbordamentos do visível.....	82
3 IMAGEM, MEMÓRIA E INVISIBILIDADE.....	99
3.1 Imagem, palavra e memória.....	99
3.2 Imagem, visibilidade e ficção.....	108
3.3 Invisíveis indizíveis: imagens faladas e palavras fotografadas.....	122
3.4 Velaturas da máquina de visão.....	133
3.5 Osmoses do olhar – membranas, dobras, camadas, limites, fronteiras.....	152
4 IMAGENS VIVAS, LUGARES PERDIDOS – TRANSBORDAMENTOS PERCEPTIVOS NA ARTE.....	160
4.1 Incorporais e invisíveis.....	170
4.2 Ausências, vazios, deslocamentos e fragmentos.....	206
4.3 O branco, o vazio e o invisível.....	226
4.4 Legível/ visível X legível-visível.....	246
5 CONCLUSÕES.....	267
REFERÊNCIAS.....	273

INTRODUÇÃO

[...] há uma reversibilidade daquele que vê e daquilo que é visto, assim como no ponto em que se cruzam as duas metamorfoses nasce o que se chama percepção [...].

Merleau-Ponty

Esta dissertação é parte de um processo de investigação artística voltado para uma problematização de limites estabelecidos em torno das noções de *visibilidade* e *invisibilidade*. Limites negociados coletivamente e determinadores da vigência de um modo de ver sobre outros em um jogo constante de disputa entre interesses e pontos de vista que resulta na instituição e na destituição de realidades.

É um estudo da linha de pesquisa *Arte, Cognição e Cultura* deste Programa de Pós-Graduação em Arte que se baseia em processos de experimentação pessoal no campo da produção artística.

Caracteriza-se como uma pesquisa cujas bases foram lançadas inicialmente por estudos de graduação na área de artes, já voltados para aspectos culturais e cognitivos da constituição contemporânea de visibilidades coletivas e para o modo como esses mesmos aspectos e visibilidades são partilhadas, pensadas, apropriadas e subvertidas artisticamente.

A referência a procedimentos e desdobramentos de uma pesquisa artística pessoal se evidencia no texto dissertativo, principalmente alimentando discussões e ampliando-as pelo viés da experiência, ao possibilitar variados níveis de reflexão visual para o problema abordado. Permeia o modo como essas reflexões, as conclusões as quais conduziram e os capítulos nos quais são expostas foram organizados e apresentados. Esse modo de estruturação do texto não foi guiado por uma disposição descritiva de um “cronograma” de desenvolvimento desse proceder artístico em suas etapas, mas pelo critério do impacto que determinadas questões e conceitos identificados no campo da experiência exerceram sobre a pesquisa. Esse impacto foi determinante para a composição de um texto dissertativo que, mais do que o relato de um processo, constitui-se no interior do mesmo, integrando-o e, por sua vez, incentivando outras experimentações e outros textos visuais, poéticos.

Entre as contribuições da experimentação em múltiplas linguagens artísticas para esta dissertação cabe ressaltar o papel exercido pela modelagem em argila, pelo desenho e pela fotografia no que se referiu a um repensar aspectos diversos da formação do olhar contemporâneo e a um expandir da trama de conceitos envolvidos na discussão da percepção visual.

A modelagem abriu caminho neste estudo para uma pesquisa de uma materialidade oscilante, da forma e do informe. De uma matéria suscetível a se apresentar sob múltiplos estados de coesão e densidade, passando pela liquidez e inconstância da lama, pela placidez da pasta, pela maleabilidade dócil da massa, pela solidez ao mesmo tempo rígida e frágil da pedra e pela instabilidade e volatilidade do pó. Possibilitando uma investigação pautada sobre princípios de uma investigação de limites táteis e visuais, tátil-visuais, por meio de uma busca pelos limiares da manipulação da matéria e da visibilidade nas pequenas dimensões, onde passou a operar uma visão não mais exclusiva do olho, mas também da pele e das unhas. Um processo visual comandado pelas mãos, no qual o olhar toma parte trocando impressões com a pele, negociando com ela. E onde as informações de um e de outro podem divergir, mas não se excluir ou anular.

A fotografia, por sua vez, foi experienciada não apenas como mecanismo de registro, um meio produtor e reproduzidor de uma memória visual do processo artístico epidérmico da modelagem. Ela foi abordada como dispositivo de uma mediação entre olho e objeto, entre olho e matéria. Um recurso para a imobilização de percepções, para a desaceleração e a fragmentação do tempo do olhar. Um filtro que possibilitou uma multiplicação de análises, mais lentas, mais aproximadas ou mais aceleradas e afastadas desse objeto, dessa materialidade, conforme a etapa e o interesse de cada momento do estudo em desenvolvimento. A fotografia consistiu nesta pesquisa em um modo de navegação do olho em sua movimentação sobre o objeto. Uma ferramenta que não buscou orientar ou direcionar essa navegação, mas possibilitar um campo mais amplo para um navegar exploratório e que atuou desmaterializando o objeto cerâmico (objeto modelado em argila que foi submetido a queima em temperatura entre 900°C e 1200°C), convertendo a taticidade da modelagem em um contato entre luminosidade e as superfícies sensíveis da lente, do papel fotográfico, das membranas e mucosas do olho.

Com a inclusão do desenho, esse navegar se tornou, uma vez mais, um processo do olho e da mão em parceria. A ação de um olhar que está também nos

dedos, sem se perder do diálogo com a matéria iniciado pela cerâmica. Um movimento de investigação do visível que é tanto do olho quanto do pulso e das falanges. Que não é uma simples transposição ou tradução em linhas sobre o papel, por parte da mão, dos percursos realizados pelo olho sobre as coisas visíveis, afastando-se de um procedimento de ver nas formas “[...] apenas o desenho que as delimita e esquecer o gesto da mão que os engendrou.” (BRUN, 1991, p.170). Que é, como a modelagem, outro processo tátil, corporal, de reconhecimento e de produção de visibilidades, valendo-se de outra matéria que não a cerâmica, mas o grafite do lápis, as fibras e a granulidade do papel, e o próprio movimento do corpo, da mão que desenha, responde ao mover do olho com seus respectivos passos e ritmo, como em uma dança. Uma dança da mão e do olho que deixa sobre a superfície do papel um rastro, uma memória.

Essas três linguagens, com suas respectivas questões, arcabouços, ferramentas e processos foram integradas neste estudo de maneira a contaminarem-se mutuamente, exercendo umas sobre as outras provocações e estremecimentos, promovendo misturas e diálogos visuais e poéticos, mantendo suas características e diversidades. Possibilitando discussões gráficas da modelagem, materiais da fotografia, fotográficas do desenho, em constantes fusões de atributos e procedimentos, caracterizando um estudo permeado por

[...] cruzamentos produtores de novos sentidos entre linguagens, procedimentos e processos criativos, relações espaço-temporais, formas, suportes, objetos e elementos diversos constituintes das obras, e até mesmo entre processos de instauração das mesmas. (CATTANI, 2007, p. 11)

Cruzamentos impuros (REY, 2007) entre linguagens e pensamentos “em tensão na obra a partir de um princípio de agregação que não visa fundi-los numa totalidade única, mas mantê-los em constante pulsação” (CATTANI, 2007, p. 11) foram fatores determinantes para a estruturação desse estudo como um processo de constituição de um “pensamento visual” (CATTANI, 2007, p. 11).

Ao lado da condição de artista-pesquisadora que se consolidou no decurso deste trabalho (da graduação ao mestrado), este pensamento visual se fortaleceu sobre a proposição de um texto dissertativo no qual os produtos deste estudo artístico pessoal são abordados e discutidos em paralelo a produções de outros artistas, trocando impressões com outros pensamentos visuais. Contribuindo para que a dissertação não se convertesse em um processo exteriorizado, ou se

embasasse em uma observação afastada do campo das artes, mas dialogasse, internamente a este campo, com as questões com as quais esta pesquisa se encontra envolvida, operando na mesma esfera de atuação das obras e dos artistas em cujas reflexões se referencia, ao partilhar com eles de um anseio semelhante, que neste texto se define na construção de uma “cartografia” dos jogos visuais da arte.

A busca pelos elementos necessários a esse mapear da cultura visual resultou em uma dissertação que se volta para abordagens da produção e do pensamento contemporâneo em arte, sobre os “conceitos” merleau-pontyanos de *visível* e *invisível*, em um exercício de identificação e posicionamento dos primeiros referenciais para a proposição de uma cartografia dos “campos cegos” da visibilidade e dos “transbordamentos” da arte. Para isso, estuda alguns dos mecanismos visuais utilizados pela contemporaneidade (artística, cultural, social, tecnológica) para estruturar sistemas culturais de valores no interior dos quais são construídas *visibilidades* coletivas. Sistemas que se apropriam de linguagens e trabalham-nas segundo princípios de fragmentação, liquefação e ressignificação da percepção visual, reinventando ferramentas culturais para a constituição de modos de ver (BERGER, J. 1999) determinantes nas maneiras de se compreender um mundo sensível e produzir conhecimento. “Modos de ver” que constituem o próprio pensamento e as estruturas cognitivas de um grupo.

Baseando-se na análise de alguns desses coletivos de percepção (a partir de seus limites, franjas, áreas de convivência e contaminações mútuas), este estudo se organiza sobre um conceito de *visão ampliada*, o qual não se limita a uma concepção retiniana da noção do visual. Dialoga com uma compreensão sensível (sensorial) do ver, abrangendo visibilidades táteis, sonoras, olfativas, gustativas, além de visuais, abrindo-se tanto a noção de um *olho* que “apalpa, espora as coisas visíveis” (MERLEAU-PONTY, 2005, p. 130), quanto a uma dimensão eróptica do olhar (CANEVACCI, 2008). Pressupõe uma *visão* que tateia, que toca e manuseia, mas ao mesmo tempo compõe “as dobras secretas de nossa carne e de nosso corpo” (MERLEAU-PONTY, 2005, p. 117), que se dá em nível de peles, de membranas, de mucosas e papilas, de liberação de secreções e humores, lubrificantes e corrosivos, que toca, abarca, envolve, engloba, engole, ausculta, degusta, deglute, aspira, mas também é tocada, abarcada, envolvida, englobada, auscultada, degustada, deglutida e aspirada.

O ato de ver é compreendido aqui como um dos aparatos socioculturais da percepção (mas também da interpretação, da tradução, da comunicação e da expressão), como tal, suscetível a transformações conceituais associadas a reorganizações e movimentos internos aos campos da cultura, promovidos por dinâmicas de “mestiçagem”.

Essas dinâmicas são entendidas aqui no sentido de “misturas de elementos distintos que não perdem suas especificidades” (CATTANI, 2007, p. 11), constituidoras de “uma rede sem centro nem margens e sem hierarquias, a semelhança do conceito de rizoma, de Deleuze e Guattari” (CATTANI, 2007, p. 27). No sentido dos cruzamentos, das contaminações, das migrações, das antropofagias e autofagias, e ao mesmo tempo da proliferação de “modos de ver” e produzir visibilidades que operam lado a lado na multiplicação dos discursos visuais, culminando em uma visibilidade supercomplexa (BARNET, 2005) onde vários desses discursos convivem, e seus produtos visuais, em especial as imagens, inundam a visão, ofuscando-a. Onde são criadas imagens “em abismo”, “que nos levam a perder-nos num labirinto de sentidos múltiplos.” (CATTANI, 2007, p. 25).

Isso implica uma compreensão expandida do *olhar* como uma das ferramentas humanas para apreensão, ressignificação e produção de realidades, em um processo ininterrupto de negociação entre visões e imaginários (CESAR, 2009). Um *olhar* permeado por uma intrincada rede de mecanismos culturais articulados e orientados por princípios de fragmentação, movimento, enfoque, recorte, enquadramento, ponto de vista, que estabelecem molduras para o *visível* (MANGUEL, 2001), traduzidas em processos de escolha, justaposição, sobreposição, fronteiras, limites, franjas, osmose e contaminações. É um olhar que, ao mesmo tempo em que se *sabe* emoldurado, busca ver a si mesmo e, para isso, procura se tornar imagem – no caso deste estudo, se tornar modelagem, fotografia, desenho. Um *olhar* que conversa com múltiplas concepções de realidade. Cujas operações de percepção, apreensão, reprodução e representação se encontram vinculadas a processos de constituição de imagens sobrepostas, em camadas de *visibilidade*, contudo sem estar reduzida a processos de produção de *simulacros* (FOSTER, 2005).

Três ideias, emprestadas e traduzidas de diferentes pensamentos sobre o contemporâneo, compuseram, então, a base para a busca promovida pelos

componentes e fundamentos que possibilitariam o mapear almejado neste estudo: as noções de “máquina de visão”, de “campo cego” e de “transbordamento”.

Em *A Máquina de Visão* (2002), Paul Virílio propõe paralelos entre a dinâmica da percepção visual e os mecanismos tecnológicos de apreensão e reprodução do visível, identificados por ele em ferramentas próprias às linguagens fotográfica, videográfica e cinematográfica. Virílio aproxima a dimensão sensível do *olhar* a uma condição mecânica, maquinaica, igualmente constituída por anteparos, lentes e reflexos, permeada por processos físicos, químicos e socioculturais que se organizam em torno de dinâmicas e dispositivos alternados tanto de *exposição e revelação*, quanto de *ocultação, sobreposição, de oclusões e de veladuras*. Propõe, então, o conceito de uma “máquina” perceptiva, uma “máquina de visão” na qual se combinariam estruturas e dispositivos orgânicos, mecânicos e sociais, equipada e operada por disposições culturais múltiplas.

Ecoando o conceito proposto por Virílio, esta dissertação buscou promover um estudo do *olhar* pensado no contexto das operações de uma máquina de “invisibilização”, simultânea as das “máquinas de visão” e regidas por relações fluidas de percepção nas quais interagem as dimensões do arbitrário, do aprendizado coletivo, das trocas intraculturais e interculturais. E, ao mesmo tempo, remetendo a definição de cultura apresentada por Roque de Barros Laraia (2004) como um jogo de lentes que atuaria determinando a “visão de mundo do homem”.

Propôs-se, desse modo, análises de alguns dos mecanismos por meio dos quais os mesmos princípios socioculturais que estruturam a “máquina de visão” preconizada por Virílio atuam simultaneamente convertendo-a em outras “máquinas” perceptivas. Ao mesmo tempo em que se propôs considerar criticamente as implicações que o encurtamento das distâncias entre sistemas culturais variados e suas respectivas “máquinas de visão” exercem sobre os processos de trocas e contaminações entre os diversos imaginários contemporâneos (CESAR, 2009).

Essa escolha implicou estudar dispositivos por meio dos quais a cultura visual contemporânea, ao *tornar visíveis* determinados elementos formais, cromáticos, simbólicos do “ambiente visual” (CANEVACCI, 1990, p. 11) *invisibilizaria* uma série de outros objetos da percepção.

Ver seria, então, para este estudo, uma ação determinada por *máquinas culturais de visão*, uma composição de dispositivos culturais integrados dos quais fariam parte processos e fatores sociais, econômicos, históricos e artísticos. A

realidade seria determinada, percebida, dentro das molduras criadas por essas máquinas produtoras de imagens. O mundo seria uma imagem, a percepção de um mundo se daria como a percepção de uma imagem (BURKE, 2004), contida nos limites do enquadramento, do recorte, do enfoque, da iluminação dessas máquinas perceptivas.

A ação dessas máquinas, aproximadas por possibilidades oferecidas pelas tecnologias da comunicação e da informação, conduziria a um processo de aceleração dos mecanismos de produção, reprodutibilidade e troca de imagens entre sujeitos e grupos que resultaria na formação de “campos cegos”.

Os “campos cegos”, termo emprestado do pensamento urbano de Henri Lefebvre, seriam áreas de nublamento e ofuscação da visão pelo acúmulo de apreensões e interpretações visuais. Uma condição visiva em que se vê sem ver, resultante de uma suposta democratização de autorias e temáticas na produção de imagens, que se teria aberto do campo das artes para todos os demais estratos da cultura e seus diversos campos de estudo e produção de conhecimento.

Os “campos cegos” afligem a arte, desafiam seu papel no mundo contemporâneo e se apropriam de suas próprias imagens, multiplicadas, transplantadas, manipuladas e reproduzidas ilimitadamente nessas áreas de turvamento da visibilidade na qual o próprio mundo-imagem é submetido à ameaça de desaparecer, encoberto por suas reproduções em outras imagens.

Contudo, a arte não se aparta dos campos cegos. Não os nega. Pelo contrário, reconhece neles campos para a manipulação das fronteiras do visível e neles vai buscar imagens, relações e situações que lhe permitam questionar o próprio “estatuto do visível”. Igualmente, a arte não está isenta de responsabilidade pela constituição desses “campos cegos”. Reconhece-se e questiona-se (ao menos em alguns de seus segmentos) como dispositivo cultural, operadora de máquinas vivas em uma “cultura da arte”, delimitadora de olhares, produtora e reprodutora de visibilidades, oclusora, e passa (em alguns casos) a atuar manipulando e questionando essa sua própria face.

Faze-o pela atuação de um *olhar sensível*, um *olhar em movimento*, *olhar que vê e é visto*, compreendido como parte de uma trama de sistemas culturais na qual os atos de *ver* e *não ver* se complementam como parcelas de um mesmo processo constitutivo – um processo relativo, fundamentado em percepções fragmentadas e que culmina em extravasamentos e expansões promovidas pela arte contra os

limites e fronteiras impostos à constituição do visual. Um olhar que promove “transbordamentos”.

A noção de “transbordamentos” do visível se constituiu nesta dissertação a partir de uma leitura dos conceitos de uma modernidade líquida proposta por Zigmund Bauman (2001), caracterizados por atributos próprios aos corpos líquidos, que são capazes de se infiltrar, vazar e transbordar limites e obstáculos sólidos, erodir princípios e fundamentos solidamente instituídos. Uma condição que na experiência com a modelagem da argila, esteve presente durante muito tempo na observação das alterações e movimentos da matéria encharcada, da argila seca, empedrada que, diluída e conduzida ao estado de lama, converte-se em um caldo de material criativo que precisava ser contido em recipientes até ter seu excesso de líquidos drenado e atingir um estágio propício à manipulação e à modelagem.

As operações do olhar sensível no interior dos campos cegos seriam direcionadas para relações visuais liquefeitas que se desdobrariam em um *transbordar* das fronteiras da visibilidade, por uma aproximação com a invisibilidade.

Analisar ações desse olho sensível, sensibilizado, no âmbito dos *campos cegos* direcionou os estudos relacionados a esta pesquisa de mestrado a uma análise de práticas, manifestações e produtos culturais que ocupariam uma dimensão intermediária, ou limítrofe, entre o *visível* e o *invisível*. E do modo pelo qual investigações promovidas por nomes da produção artística como Evgen Bavcar, Anish Kapoor, Brígida Baltar, Rosana Ricalde, Regina Silveira, Lygia Clark, Lygia Pape, entre outros, evidenciam e ocupam essa região limítrofe, através de ações que envolvem propor objetos, situações, relações e manifestações, situadas nas bordas culturais da invisibilidade, buscando, ao mesmo tempo expandir essas bordas, transitar além delas, tencioná-las e mantê-las em movimento (pois elas não são imóveis).

Para falar sobre a relação entre as obras problematizadoras desses artistas e seus dispositivos visibilizantes/ invisibilizantes, esta dissertação propôs abordá-las como “pesquisadoras” de campos de *invisibilidade* – noção aqui entendida enquanto condição fronteira, fluída, líquida e oscilante da percepção. A *invisibilidade* neste estudo é apresentada como uma situação ou condição de reversibilidade (MERLEAU-PONTY, 2005) ao mesmo tempo de exclusão (*nem visível nem invisível*), mas também de sobreposição (*visível e invisível*), configurando-se como uma dimensão de “entre”, conforme apresentado por Rodrigues (2008), Sá (2009) e

Cattani (2007), com a qual os artistas acima citados travam diálogos em diversas linguagens ao proporem-se produzir arte em meio aos “campos cegos” (LEFEBVRE, 1999) e suas visibilidades ofuscantes gerados pela aceleração das trocas culturais e a intensificação do comércio dos olhares (CESAR, 2009).

Conseqüentemente, ao propor uma análise de alguns dos mecanismos e processos constitutivos da visibilidade contemporânea, este estudo buscou discutir aspectos da produção e da circulação de imagens pensados pela arte como campos de possibilidades estéticas nos quais atuam conjuntos de forças visuais, em dinâmicas que oscilam entre o *dar a ver* e o *ocultar*. Essas dinâmicas determinam instâncias indissociáveis na proposição de um *estatuto do visível* e podem ser tratadas como “conceitos que tremem” (Apud. RODRIGUES, 2008) ¹. Ao tremer (ou ao serem estremecidos) esses “conceitos” abrem espaço para a instituição de um *estatuto do invisível* como uma face desdobrada do *estatuto do visível*.

A escolha desses “conceitos” trêmulos implicou pensar aspectos da formação de uma percepção visual que se assenta sobre um “terreno movediço”, permeada por “conceitos” quase definidos (RODRIGUES, 2008) que conduzem à abertura de múltiplas vertentes discursivas, às vezes sobrepostas. Problematizaram-se mecanismos conceituais, culturais e tecnológicos que atuam manipulando as fronteiras entre *visibilidade* e *invisibilidade*, a partir de uma característica indecidível (RODRIGUES, 2008) na determinação de sua própria constituição visiva e em sua relação com o sujeito que vê.

Os capítulos seguintes buscam identificar e dialogar com relações visuais problematizadas como imagens, como pensamento, como conhecimento, como memórias. A dimensão das relações culturais e sociais, enquanto matéria abstrata da constituição de “imagens invisíveis” pela arte, permeou a discussão como um todo, aproximando abordagens variadas e até divergentes.

Desse modo (e tendo em vista a característica de se apoiar sobre uma pesquisa artística pessoal), em um seu primeiro capítulo, este estudo apresenta um breve histórico das principais etapas de seu desenvolvimento em relação aos aspectos artísticos e conceituais que resultaram em sua organização como texto

1- CRAGNOLINI, M. B. Temblores del pensar: Nietzsche, Blanchot, Derrida. Disponível em: <www.jacquesderrida.com.ar/comentarios/temblores.html>. Última consulta em: 9 maio 2007.

dissertativo, bem como suas características e desdobramentos atuais, enquanto processo de pesquisa em arte.

Em seguida, no segundo capítulo, a dissertação se volta para uma análise de processos culturais contemporâneos de compreensão, produção, circulação e pensamento sobre a percepção visual, abordando implicações sociais, históricas, econômicas e tecnológicas sobre as dinâmicas de trocas culturais e a reprodução acelerada de imagens, bem como as consequências desses processos para a conformação dos “campos cegos” na contemporaneidade, articulando análises e discussões promovidas por autores como Ronald Barnet (2005), Pierre Lévy (2002), Clifford Geertz (1997), Jacques Derrida (1999), Neil Leach (2005) e Henri Lefebvre (1999) a cerca das dinâmicas culturais organizadoras do pensamento e da imagem.

O terceiro capítulo aborda a imagem fotográfica – imbuída de múltiplas funções e significados nas diversas esferas da cultura, e uma das linguagens essenciais a partir das quais este estudo vem sendo desenvolvido desde suas etapas iniciais – a partir de autores como Roland Barthes (1984), Phillippe Dubois (1993), Susan Sontag (2006) e Lucia Santaella (2005). Estabelecem-se paralelos com conceitos antropológicos, filosóficos e estéticos, propostos por autores como Massimo Canevacci (1990/ 2008), Michel Mafesolli (1998), Serge Grusinsk (2001), Scott Head (2009) e Peter Burke (2004), os quais debatem a *visão* e a imagem em uma dimensão sociocultural por diferentes contextos e desdobramentos. A fotografia é discutida como “texto cultural” que circula entre estratos sociais e estabelece em torno de si um leque cada vez mais amplo de questões ao agregar as possibilidades da tecnologia digital, compondo uma trama sobreposta de camadas visuais e conceituais de significado, norteadas por práticas e textos culturais (STOREY, 2001). A máquina fotográfica, pensada como um prolongamento do olho, (SANTAELLA, 2005) – mas não apenas sob aspectos mecânicos associados tanto à máquina quanto ao olho – é debatida na condição de componente de uma “máquina de visão” complexa, uma máquina operando entre as engrenagens de outras máquinas.

O quarto capítulo adota como questão *os processos pelos quais a arte responde aos movimentos visibilizadores e invisibilizadores das máquinas de visão na contemporaneidade*, introduzindo-os a partir de análises de trabalhos de artistas como Anish Kapoor, Rosana Ricalde, Brígida Baltar e Lygia Clark, assim como a

partir das instalações *Experiência Pictóricas Expandidas* (2007) ², *Infinito Particular* (2008) ³ e *Infinito & Totalidade* (2009) ⁴ resultantes da pesquisa artística efetuada por este estudo. O capítulo discute essas produções artísticas enquanto diálogos com o invisível promovidos por meio de ações, registros de percursos, resíduos de processos. Diálogos nos quais se visibilizam forças e potenciais invisíveis da criação artística e pelos quais as fronteiras da visibilidade são, elas mesmas tomadas como matéria para a criação e a experimentação.

Considerações sobre o pensamento do visual tecidas por Merleau-Ponty (2004/ 2005) e Didi-Huberman (1998), assim como reflexões oriundas das experiências da modelagem, da fotografia e do desenho nesta pesquisa permearam o texto como um todo em aproximações e diálogos propostos por este estudo com os diversos autores e artistas discutidos.

Por fim, em seu capítulo conclusivo, as bases para uma cartografia dos “campos cegos” nos jogos da arte são apresentadas a partir de uma condensação das conclusões obtidas por este estudo, bem como alguns possíveis desdobramentos para as mesmas são indicados como objetos para estudos futuros.

2- Alessandra Caetano. *Experiências Pictóricas Expandidas*. 2007. Instalação.

3- Alessandra Caetano. *Infinito Particular*. 2008. Instalação/ Conjunto escultórico em cerâmica.

4- Alessandra Caetano. *Infinito & Totalidade*. 2009. Instalação/ Conjunto escultórico em cerâmica/ Desenhos.

1- APRESENTAÇÃO: POÉTICAS E PROCESSOS

[...] jamais existiu “visão fixa” [...] a fisiologia do olhar depende dos movimentos dos olhos [...].

Paul Virílio

Os estudos artísticos que impulsionaram e influenciaram esta dissertação de Mestrado foram iniciados entre os anos de 2005 e 2008 como parte de atividades vinculadas ao curso de graduação em Artes Plásticas concluído no Instituto de Artes (IART) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) no primeiro semestre do ano de 2008. Exercícios teóricos e questionamentos estéticos que culminaram na apresentação de duas pesquisas em arte, entre o segundo semestre do ano letivo de 2007 e o primeiro semestre do ano letivo de 2008, cujo desenvolvimento se deu de forma quase simultânea. Resultados e questionamentos de uma influenciaram de múltiplas maneiras as propostas e produtos da outra, de maneira que as duas pesquisas podem ser compreendidas como vertentes distintas e complementares de um mesmo processo artístico norteado por problemáticas comuns, abordadas sob pontos de vista diversos, mas não divergentes e que resultaram na apresentação deste texto dissertativo.

O primeiro desses trabalhos de pesquisa a ser concluído, intitulado *Pintura expandida – um olhar sobre o pictórico na contemporaneidade*, caracterizou-se como Monografia de graduação em Artes Plásticas, orientada pela Professora Doutora Maria Luiza Fatorelli. As análises, questionamentos e discussões desenvolvidas neste trabalho se voltaram para transformações materiais e conceituais que se desenrolaram no campo da pintura entre fins do século XIX e a contemporaneidade assim como para a constituição de um processo de experimentação visual determinado para a multiplicidade de meios, recursos e possibilidades sensoriais oferecidos pelo campo da arte.

O segundo recebeu o título de *Sobre as relações miniaturizantes – visão, poética e espaço na produção artística contemporânea* e foi desenvolvido junto ao Projeto Cerâmicaviva, sob orientação da Professora Doutora Isabela Nascimento Frade. Inicialmente foi apresentado como pesquisa de *Iniciação Acadêmica (Pró-Iniciar)* no ano de 2005, passando a pesquisa de *Extensão* no ano de 2006 e

chegando, por fim, a pesquisa de *Iniciação Científica* em Artes Plásticas, entre agosto de 2007 e agosto de 2008, sendo premiado durante a 17ª SEMIC (Semana de Iniciação Científica) da UERJ no mesmo ano. Nesta fase de estudo, a pesquisa se voltou para transformações conceituais identificadas no campo da produção artística quanto às relações dimensionais estabelecidas entre sujeito, objeto e espaço, a partir de uma análise das condições da prática da miniaturização e do objeto miniaturizado na contemporaneidade.

A característica processual e inter-relacional desses dois exercícios de reflexão artística previa para ambos uma prática acadêmica de reconsideração de seus respectivos princípios norteadores e principais pontos abordados. Buscava uma posterior identificação de resultados e conclusões, em uma atividade direcionadora de outros possíveis vieses reflexivos para a continuidade do processo de formação artística a que esses dois estudos deram início.

Consideradas a partir de uma lógica de constante mutabilidade, instabilidade e relativização, as dinâmicas culturais da percepção direcionaram, já nesses dois momentos, as discussões promovidas tanto em *Pintura Expandida* quanto em *Sobre as Relações Miniaturizantes* para uma análise crítica do *estatuto cultural do visível* em um debate de diferentes modos pelo qual ato de ver é instituído, manipulado, apropriado e transformado na esfera da produção e do pensamento em arte.

A *visão* como produto de modelos culturais historicamente construídos (seja sob o viés das relações cromáticas e das concepções contemporâneas de um *estatuto pictórico*, seja sob a ótica das *relações de miniaturização* compreendidas a partir da lógica da “mesma coisa em outro lugar”) se evidenciou nesses dois estudos enquanto questão que se manteve presente, constantemente atravessando as variadas etapas de desenvolvimento dos dois trabalhos. E apontou na retomada das atividades de pesquisa outros direcionamentos e caminhos para a continuidade dos estudos. Manteve-se como aspecto ainda a ser aprofundado em suas implicações e operações, em alguns de seus modelos e dispositivos de atuação, como matéria para práticas da arte.

Tanto em *Pintura Expandida* quanto em *Sobre as Relações Miniaturizantes* se identificou enquanto problemática um conjunto de processos de instituição de limites culturais debatidos em campos interespecíficos da percepção visual. Contudo, ao pesquisar as fronteiras da pintura e da miniaturização a partir de sua fluidez, esses estudos direcionaram o processo a uma questão ainda mais específica e

determinante para sua relevância conceitual: a sobreposição dos limites entre *ver* e *não ver* no campo da arte e o modo como diversos momentos da produção e do pensamento desse campo lidaram com esses limites.

O enfoque de ambas as pesquisas, igualmente, já se encontrava estabelecido sobre práticas de “contaminações provocadas pelas coexistências de elementos diferentes e opostos entre si, [...] ressignificando-se, recontaminando-se mutuamente” e sobre obras nas quais se identificavam “migrações de materiais, técnicas, suportes, imagens [...], gerando poéticas marcadas pela transitoriedade e pela diferença; o único dá lugar, assim, à coexistência de múltiplos sentidos” (CATTANI, 2007, p. 22). E os dois estudos foram movidos pela proposição de obras pautadas sobre uma concepção de arte como “campo de experimentação no qual todos os cruzamentos entre passado e presente, manualidade e tecnologia, materiais e formas diversos se tornam possíveis” (CATTANI, 2007, p. 25). Obras constituídas por relações entre objetos, imagens, espaços, olhares e corpos nas quais diferentes linguagens, misturadas em suas possibilidades e características, combinaram-se para a construção de visibilidades que, cada qual a sua maneira, já se moviam no interior de “campos cegos” e buscavam identificar seus próprios limites e “transbordar” a si mesmas.

1.1- Experiências de um olho pictórico – pinturas e olhares expandidos:

Experiências Pictóricas Expandidas foi o título escolhido para designar exercícios visuais apresentados em *Pintura Expandida – um olhar sobre o pictórico na contemporaneidade*. Foi proposto como uma afirmação da carga experimental e processual que determinou a realização do trabalho e buscava ressaltar uma metodologia criativa estabelecida sobre o desejo de um amadurecimento artístico.

A proposta de exercício visual que deu origem às *Experiências Pictóricas Expandidas* foi desenvolvida durante uma aula da disciplina Pintura – integrante do módulo básico do currículo de graduação então vigente do Instituto de Artes desta universidade – ministrada pela professora Maria Luiza Fatorelli, que veio mais tarde a orientá-la. A expansão conceitual/ material do objeto pictórico foi apresentada pela referida professora como proposição criativa sob o título de “pintura expandida”: a

produção de um objeto no qual estivessem presentes os componentes "que constituem os meios de que a pintura se serve" designados por Clement Greenberg (1997), como "superfície plana", "forma do suporte" e "propriedades das tintas", valendo-se de outros recursos e materiais que não a própria tinta.

Foi a ênfase conferida à planaridade inelutável da superfície que permaneceu, porém, mais fundamental do que qualquer outra coisa para os processos pelos quais a arte pictórica criticou-se e definiu-se a si mesma no modernismo. Pois só a planaridade era única e exclusiva da arte pictórica. (GREENBERG, 1997, p. 37)

Diante dessa proposta, um primeiro esboço de objeto artístico, cujos conceitos e técnicas remetesse aos princípios do pós-impressionismo e as pinturas de Georges Seurat, foi desenvolvido: uma composição através da justaposição de pontos coloridos, os quais deveriam ser obtidos por outro meio técnico que não o emprego de tinta aplicada através de toques de pincel sobre a superfície de uma tela.

A referência ao "contraste simultâneo das cores", a citação visual à técnica pontilista e o recurso da apropriação de uma unidade formal circular à disposição no mercado, identificada em "percevejos" de latão (utilizados durante as aulas de pintura para a fixação das lonas enteladas sobre chapas de compensado que eram usadas como cavaletes), já se encontravam presentes neste primeiro momento. Mas este projeto inicial se encontrava focado estritamente no objeto resultante da experimentação plástica, a primeira *Experiência Pictórica Expandida* (**Ilustração 1**). O deslocamento do campo de interesse estético do objeto para o processo apenas seria cogitado posteriormente, já diante da possibilidade de seu amadurecimento para um Trabalho Final de Graduação, momento a partir do qual duas vertentes orientaram a abordagem, o processo de experimentação e a configuração final deste trabalho.

Pensar a pintura de acordo com algumas de suas questões contemporâneas, através de uma análise da relação entre o estatuto pictórico e a mestiçagem das categorias de criação artística foi a primeira delas. A segunda consistiu em, através de um recorte, estabelecer diálogos com a produção contemporânea, aproximando-se de obras de artistas como Anish Kapoor e Nelson Leirner, com o objetivo de destacar tramas de relacionamento visual entre produções desses artistas, um estatuto pictórico e uma concepção colorística baseada na fragmentação cromática.

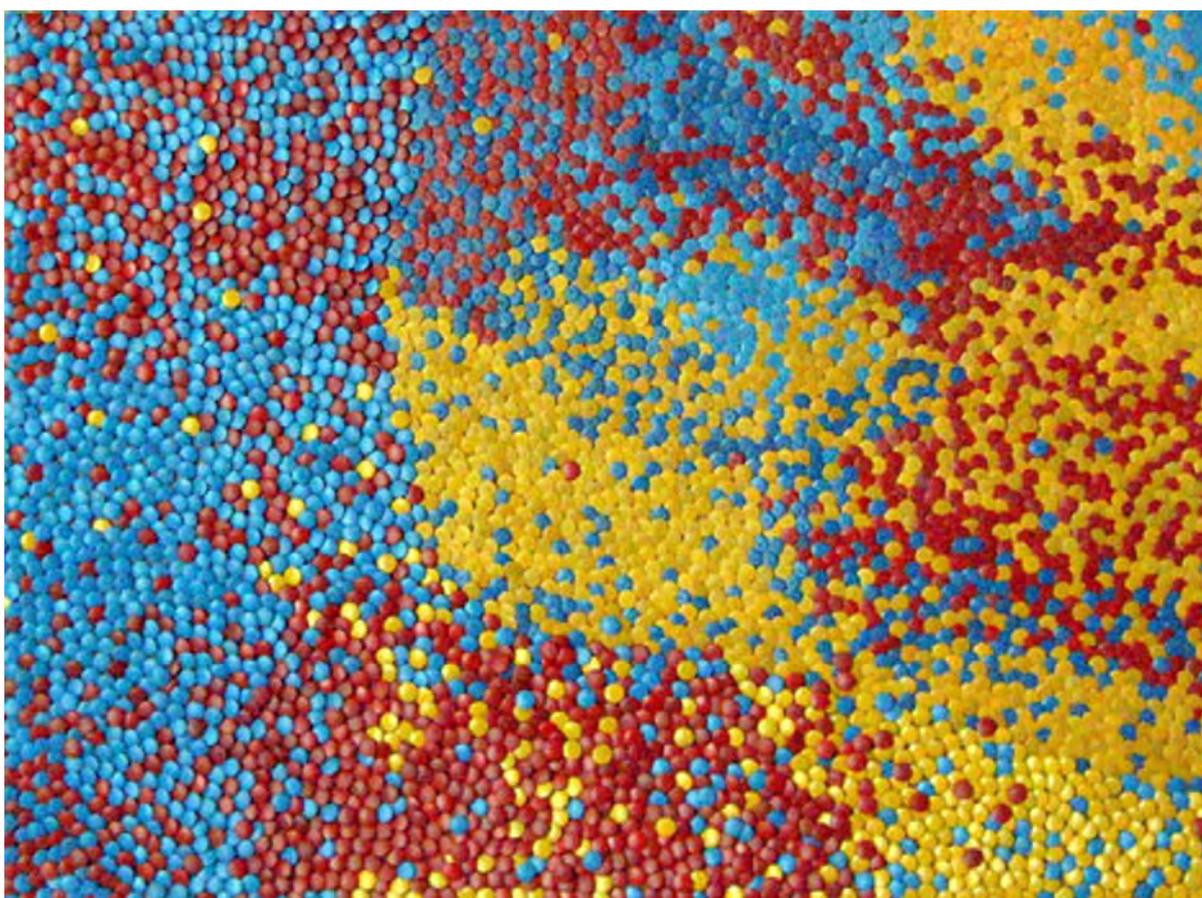


Ilustração 1: Alessandra Caetano. Primeira Experiência. Série Experiências Pictóricas Expandidas. 2007. Perceijos coloridos de latão sobre cortiça. 60 x 80 cm.

O projeto também passou a englobar veículos tecnológicos diversos daqueles originalmente pensados para sua realização, mas seu objetivo geral foi mantido: pensar os conceitos e teorias cromáticas desenvolvidas pelo neoimpressionismo e retraduzi-los pela sua aplicação no interior do conceito geral de uma "pintura expandida".

A inclusão da fotografia na constituição de um estudo e de um vocabulário artístico ampliou as possibilidades visuais do trabalho e apontou outros pontos de vista para a análise das questões da pintura das primeiras décadas do século XX até a contemporaneidade. Ao longo das constantes reformulações as quais o trabalho foi submetido, a mídia fotográfica sofreu gradativo deslocamento funcional. Transpôs a condição de mecanismo de registro para se transformar em um dado metodológico a mais na constituição do processo criativo e, conseqüentemente, assumiu papel de elemento poético, que estabeleceu conexões entre momentos diversificados da pintura na História da Arte.

A linguagem fotográfica foi incorporada como elemento experimental com o objetivo de ampliar os elos entre as *Experiências Pictóricas Expandidas* e uma problemática pontilista, ao tecer referências conceituais à relação estabelecida entre fotografia e pintura no fim do século XIX e início do XX, da qual o Impressionismo e o Pós-Impressionismo extraíram parte de seu arcabouço e sobre a qual estabeleceram suas questões.

Mas os resultados obtidos através da incorporação da linguagem fotográfica ultrapassaram o objetivo original de estabelecer referências visuais entre as *Experiências Pictóricas* e o Pós-Impressionismo. O processo de experimentação aproximou visualmente o trabalho às obras do Expressionismo Abstrato e atraiu seu foco para o papel assumido pela pintura diante dos novos compromissos das linguagens artísticas.

As *Experiências Pictóricas Expandidas*, se apresentaram, então, como estudos sobre uma pintura contemporânea. Nesses estudos, conceitos vinculados à percepção da cor, enquanto fenômeno sujeito a múltiplas possibilidades de experimentação, seu condicionamento por fatores culturais, uma análise das concepções e noções pós-impressionistas referentes ao papel da pintura e sua relação com a realidade e com a representação foram abordados através de possibilidades visuais mantidas em aberto para que cada "observador" pudesse desenvolver diferentes construções em sua interação com a obra. Desse modo,

Pintura Expandida – um olhar sobre o pictórico na contemporaneidade se estruturou em três eixos.

O primeiro foi organizado em uma visão histórico-artística da teoria pós-impressionista na qual a produção de Georges Seurat, sua relação com o Impressionismo e seu tratamento da questão cromática foram abordados de maneira a apresentar aspectos conceituais que se configuraram como elementos influenciadores das *Experiências Pictóricas*. O segundo, apresentou uma discussão pautada nas diferentes teorias da cor desenvolvidas por artistas e estudiosos como Wassily Kandinsky (2000) e Fayga Ostrower (1996), evidenciando aspectos culturais e relativos da percepção cromática. O terceiro se dedicou a uma análise da própria pintura no contexto contemporâneo, debatendo questões como as possibilidades desenvolvidas por diferentes artistas voltados para o estatuto pictórico e a mestiçagem dos meios na obra de arte.

Antes de um estudo sobre “a pintura”, *Pintura Expandida* foi desenvolvido como um debate de um “estatuto contemporâneo do pictórico”. E, como tal, já apresentava em sua estrutura reflexiva os “conceitos”, ainda apenas indiretamente enunciados da “máquina de visão” e do “transbordamento”, reconhecidos por sua vez em dois pontos-chave da discussão. O primeiro desses pontos consistiu em uma análise dos princípios culturais e da relatividade relacionados à percepção das cores, a partir da noção de contexto colorístico (OSTROWER, 1996). A cor foi problematizada como um dado sensorial.

A cor se caracteriza pela carga de *sensualidade* que lhe é inerente. Ao vê-la diante de nós, sensual, é que podemos dar-nos conta do quanto nosso conhecimento anterior, através das informações verbais, fora intelectual. [...] Por maior que seja nossa experiência prática, uma coisa é imaginar cores e outra, completamente diferente, é percebê-las. (OSTROWER, 1996, p. 236 – grifo da autora)

E, em sua sensualidade inerente, como um elemento profundamente carregado de atribuições culturais, de relações simbólicas complexas determinantes na própria constituição de um “vocabulário cromático” entre diversos campos culturais e no estabelecimento de múltiplos níveis de leitura simbólica da qual tomam parte fatores socioculturais, históricos e econômicos, como evidencia Umberto Eco.

Durante os primeiros séculos [da Idade Média] o azul-escuro foi considerado, junto com verde, uma cor de escasso valor, provavelmente porque ainda não conseguiam obter azuis vivos e brilhantes e, portanto, as roupas ou as imagens azuis tinham uma aparência desmaiada e pálida.

A partir do século XII o azul torna-se uma cor apreciada: basta pensar no valor místico e no esplendor estético do azul dos vitrais e rosáceas das catedrais, que domina sobre as outras cores e contribui para filtrar uma "luz celestial". (ECO, 2004, p. 123)

Ao mesmo tempo em que é “sensação produzida por certas organizações nervosas sob sensação da luz, [...] sensação provocada pela ação da luz sobre o órgão da visão” cujo aparecimento está condicionado “a existência de dois elementos: a luz [...] e o olho [...]” (PEDROSA, 2000, p. 17), a cor consiste em um elemento visual que não compreende uma percepção isolada, só se faz visível enquanto cor a partir de sua relação com outras cores, relação da qual também é extraída toda possível gama de associações simbólicas e dialetos cromáticos.

Para o artista, não faz o menor sentido [...] dizer, como se as cores inicialmente já estivesse impregnadas de algum conteúdo expressivo: “o vermelho excita, o verde acalma”. O vermelho, o verde, ou qualquer outra cor, pode vir a ter significados múltiplos e até bem diversos, uma vez que a expressividade da cor dependerá das funções que desempenhe. (OSTROWER, 1996, p. 235)

De onde se compreende que a interação entre sujeito e obra pictórica, mesmo que se considere apenas as relações colorísticas próprias da pintura, desconsiderando quaisquer outras relações iconográficas e iconológicas, ainda se baseia em um jogo de remetimentos e de transposições, de traduções e “máquinas de visão” em movimento.

É costume atribuir valores positivos ou negativos também às cores, embora os estudiosos por vezes se contradigam sobre a significação desta ou daquela cor, por duas razões principais: [...] para o simbolismo medieval cada coisa pode ter dois significados opostos segundo o contexto em que em que é vista [...]; em segundo lugar, a Idade Média durou quase dez séculos, e num período de tempo tão longo verificam-se mudanças no gosto e nas convicções acerca de tais significados. (ECO, 2004, p. 121)

O segundo ponto se determinou sobre “expansões” do estatuto pictórico contemporâneo identificadas em produções de artistas como Leirner e Kapoor. Relacionou aspectos de um movimento de mestiçagem de categorias de produção em arte que diluem, ou ao menos, flexibilizam fronteiras entre pintura, escultura, instalação, performance, etc. Ou, mais precisamente, um “transbordar” de fronteiras próprio ao pensamento da arte e que pressupõe mobilidade e instabilidade, operando sobre o próprio “modo de ver” a pintura, de entender o pictórico.

Esses dois pontos-chave determinaram a composição da obra *Experiências Pictóricas Expandidas (Ilustração 2 a Ilustração 11)*. Uma instalação que combinou

elementos e fundamentos das linguagens da pintura, da fotografia, da instalação, da apropriação e da assemblagem e consistiu de duas etapas específicas de experimentação cromática.

Da primeira etapa resultou um objeto, abordado no interior do processo como um objeto pictórico e designado como *Primeira Experiência (Ilustração 1)*: um painel composto pela justaposição de "percevejos" de latão (coloridos industrialmente em azul, vermelho e amarelo). A escolha das cores (as mais próximas possíveis das cores primárias encontradas à venda) assim como a dinâmica de disposição dos elementos cromáticos, parcialmente sobrepostos de maneira a se confundirem visualmente conforme a distância da qual fossem observados, foram determinadas por princípios de decomposição cromática e de interação entre cores, de maneira a criar uma gama limitada de "contextos colorísticos" específicos.

Em um segundo momento, as relações ópticas (em um sentido espacial e corporal) da *Primeira Experiência* foram exploradas em experimentações fotográficas, nas quais se exploraram relações visuais resultantes de aproximações e afastamentos drásticos entre painel e uma câmera digital, promovendo fenômenos da percepção colorística, decomposição de cores e multiplicação de pontos de vista possibilitadas e apreendidas pelo anteparo visivo da câmera fotográfica e seus dispositivos: lentes, foco, zoom.

As *Experiências Pictóricas Expandidas* se desenvolvem sobre um processo no qual

[...] a imagem deve ser vista a uma determinada distância, o observador se encarregando de fazer seu próprio foco, exatamente como quando se utiliza de um aparelho óptico, com os grãos se fundindo então no efeito de luminosidade, e sua vibração de emergência das figuras e das formas. (VIRÍLIO, 2002, p. 33)

As *Experiências Pictóricas* não se destinaram a reiterar princípios de mistura aditiva ou ilustrar fenômenos nervosos pelos quais captamos e decodificamos os estímulos luminosos interpretados como cores, mas tomá-las como base para o desenvolvimento de uma dimensão poética da visibilidade, ressaltando seu aspecto cultural e sua conseqüente multiplicidade, bem como evidenciar essa multiplicidade como condição da arte, enquanto atividade criadora, marcada por um constante fluxo de trocas e reflexões, referências e citações, na condição de um grande campo de possibilidades sensoriais.

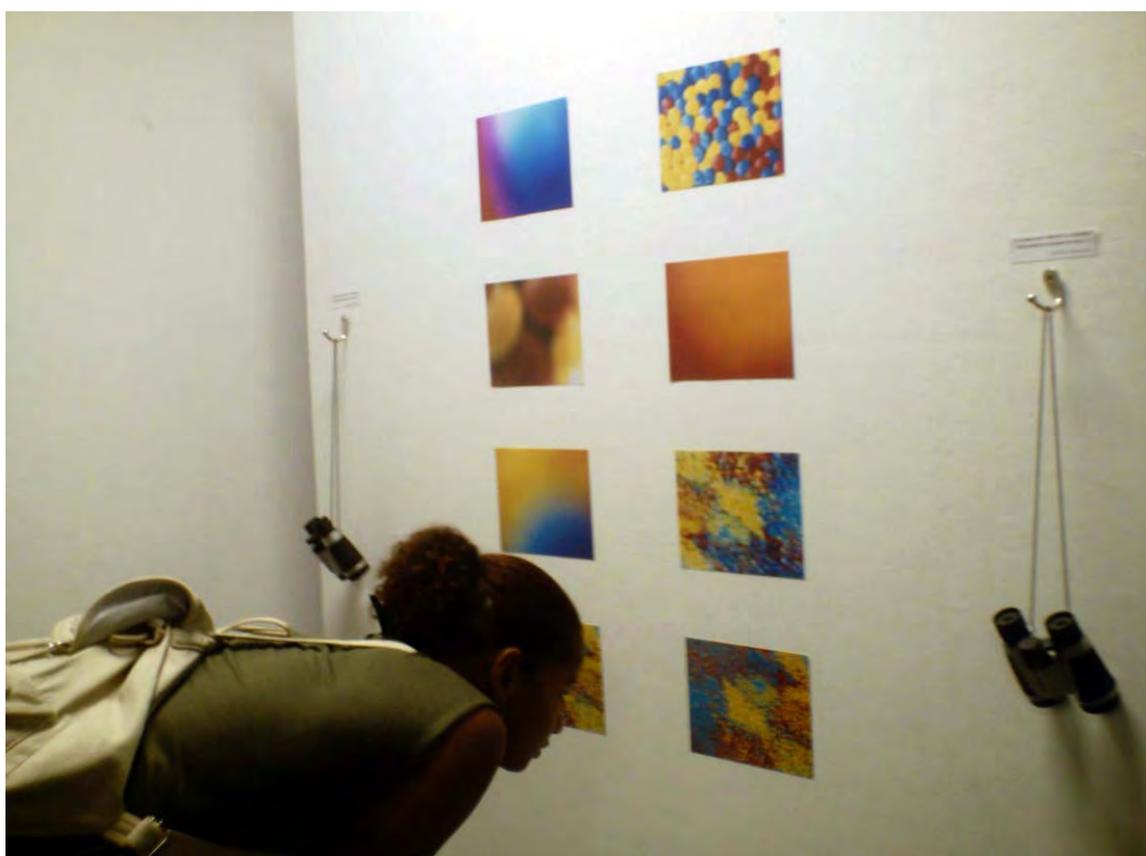


Ilustração 2: Alessandra Caetano. Experiências Pictóricas Expandidas. 2007. Instalação.



Ilustração 3: Alessandra Caetano. Experiências Pictóricas Expandidas. 2007. Instalação.

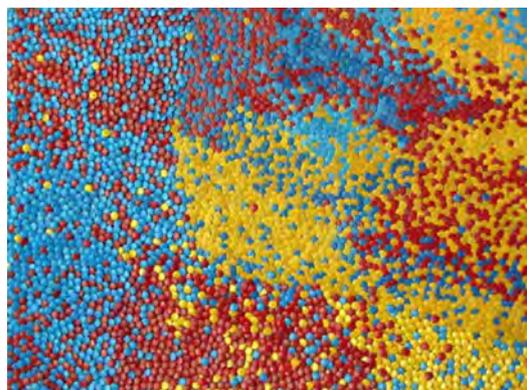
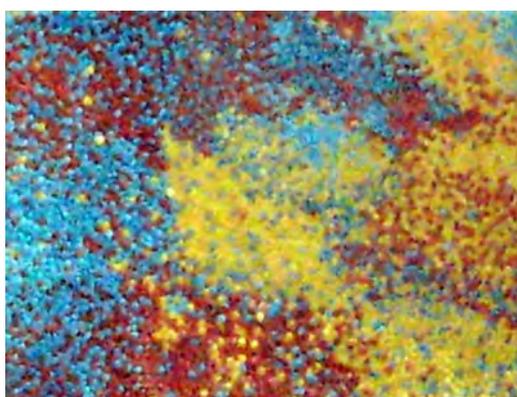
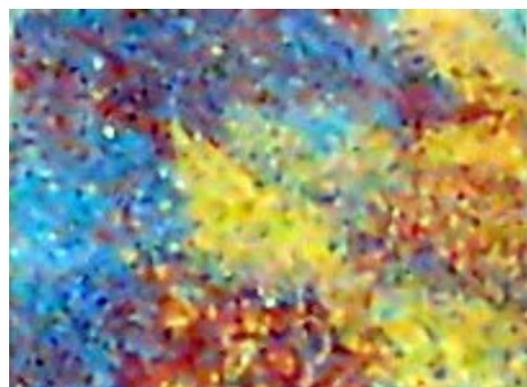
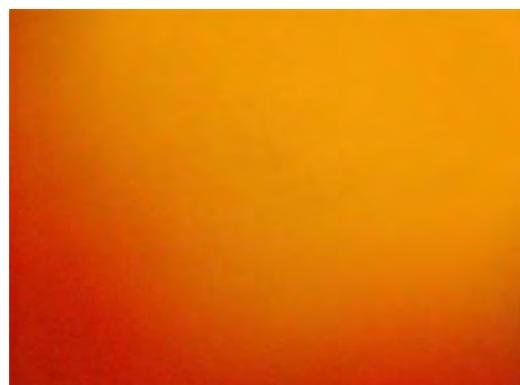


Ilustração 4: Alessandra Caetano. Experiência pictórica expandida 01. 2007. Fotografia. 15 x 21 cm.

Ilustração 5: Alessandra Caetano. Experiência pictórica expandida 11. 2007. Fotografia. 15 x 21 cm.

Ilustração 6: Alessandra Caetano. Experiência pictórica expandida 23. 2007. Fotografia. 15 x 21 cm.

Ilustração 7: Alessandra Caetano. Experiência pictórica expandida 26. 2007. Fotografia. 15 x 21 cm.

Ilustração 8: Alessandra Caetano. Experiência pictórica expandida 29. 2007. Fotografia. 15 x 21 cm.

Ilustração 9: Alessandra Caetano. Experiência pictórica expandida 31. 2007. Fotografia. 15 x 21 cm.

Ilustração 10: Alessandra Caetano. Experiência pictórica expandida 34. 2007. Fotografia. 15 x 21 cm.

Ilustração 11: Alessandra Caetano. Experiência pictórica expandida 42. 2007. Fotografia. 15 x 21 cm.

Cada uma das *Experiências Pictóricas Expandidas* foi composta em torno de um princípio cromático composicional que se relaciona com aquilo que Jean Baudrillard (2003) designa fragmento. E compreendidas como fragmentos, foram identificadas e diferenciadas entre si por números referentes à relação ordinal de sua produção e ao mesmo tempo, evidenciando a infinitude própria ao processo, que poderia ser indefinidamente estendido e multiplicado, por exemplo, através da participação de outros sujeitos no processo de captação das imagens. Isso porque o processo de produção das *Experiências Pictóricas* não é apenas mecanizado, mas também “culturalmente mecânico”.

Um recurso escolhido para ampliar a obra, abrindo-a a participação de outras pessoas foi a inclusão na instalação de mais um dispositivo óptico externo para a interação com a instalação, no caso, binóculos, que, por sua vez, possibilitaram aproximações e distanciamentos visuais intensos, multiplicando uma vez mais as operações em jogo, a introdução de mais um conjunto de lentes às “máquinas de visão” já em operação e abrindo as *Experiências Pictóricas* a uma “filosofia da distância”, semelhante a que Jean Brun reconhece nas lunetas e microscópios. Uma filosofia que “abre dimensões inacessíveis ao olho”, onde “as anamorfozes aceleram ou retardam a perspectiva” e a partir da qual “a distância é, antes de mais nada, tida por aquilo em que o homem pode viajar, graças a seus olhos.” (BRUN, 1991, p. 170)

As *Experiências* se estruturaram e produziram significados vivos enquanto fragmentos que ofereciam possibilidades sensoriais e, ao mesmo tempo, convidavam a investigação e a multiplicação pelo “sujeito que vê”. Na pluralidade dos pontos de vista e impressões, o diálogo com a dinâmica pictórica pontilista se fez presente, por meio de referências e citações.

Ao citar Seurat, as *Experiências* interpretaram-no segundo a lógica do fractal. Isto significa que o trabalho se valeu de aspectos da estética pontilista para a promoção da defesa de um ponto de vista, o qual combinou elementos oriundos do pensamento de vários artistas, ecoando Baudrillard (2003, p. 34): “[...] a gente já não apreende as mesmas coisas, os objetos se transformam, quando são visto no detalhe em uma espécie de vazio elíptico”.

Apropriando-se de características da pintura divisionista para compor pequenos recortes de percepção possível frente ao objeto artístico (os quais se convertem por si próprios em unidades independentes), cada uma das designadas *Experiências Pictóricas Expandidas* pretendeu, atuar transformando a *Primeira*

Experiência, que também foi oferecida ao público, cujo arbítrio determinaria suas próprias escolhas de pontos de observação. Cada *Experiência Pictórica* se apresentou na condição de um fragmento, uma parte, um pedaço de uma visibilidade que compunha, por sua vez, outra visibilidade. Não tencionou dar conta do todo, mas refletir e tentar transpor, através de meios variados de apreensão, a parcialidade da percepção. Produziu ao redor de si mesma um vazio semelhante àquele do qual fala Baudrillard, uma vez que se ofereceu ao público como multiplicidade. Vazio que este público trataria de preencher por si mesmo, interagindo com a Primeira Experiência e seus desdobramentos.

Nesse processo, a linguagem fotográfica desempenhou papel mais do que instrumentador, deslocando o pictórico – de acordo com visão de historiadores como Argan (1992) – para outra lógica de apreensão e representação. Pensando a relação com a realidade atribuída à fotografia – pretendida mecanismo imparcial, afastado por sua condição mecânica das deturpações oriundas das particularidades culturais da percepção, aclamada por uma suposta objetividade, que a própria arte tratou de por à prova pela apropriação dos recursos da linguagem fotográfica como mídia para a expressão e registro da subjetividade – as *Experiências Pictóricas Expandidas* abordam-na como reprodutora, mas também produtora de realidades que só se fazem possíveis por intermédio de suas lentes.

Remetendo a relativização artística de um meio aparentemente objetivo de interação com o mundo, as *Experiências* fizeram uso da fotografia para externalizar, ou pelo menos tentar reproduzir, impressões obtidas a partir da *Primeira Experiência*. Impressões transpostas para o âmbito coletivo. Cada *Experiência Pictórica*, cada imagem fotográfica, compunha o mapa de uma navegação pela *Primeira Experiência*. Expostos em frente a ela, esses mapas a estremecem, põem a *Primeira Experiência* em movimento e provocam uma necessidade constante por outros mapeamentos. Pois as *Experiências Pictóricas Expandidas* partiram do princípio da interação entre as partes e o todo. O ponto de partida aqui foi uma abstração geométrica da parte. A unidade abstrata primária do “ponto” em sua noção indivisibilidade.

Esse jogo entre todo e parte (todo partido e totalidade das partes) ainda oferecia possibilidades de desdobramentos nas quais a questão cromática seria temporariamente afasta para a adoção de uma visibilidade ainda mais fluída. Todavia, de contrastes mais drásticos no branco e no preto, nos brilhos e nas

sombras. Ao mesmo tempo, daria lugar a um pensamento mais corporificado e tátil da visão, em uma abertura maior a materialidade e a manipulação dessas partes e desse todo que compuseram *Infinito Particular* e *Infinito & Totalidade*, partes do segundo estudo que resultou nessa dissertação.

1.2- Campo ampliado da miniatura – mesmas coisas, outros lugares:

Sobre as relações miniaturizantes apresentou como um dos resultados mais marcantes de seu processo investigativo um desdobramento da abordagem da miniatura, interna à própria pesquisa, e responsável por alargar questionamentos e experimentações abrangidos por seu processo criativo. Consequência de uma prática de análise crítica de manifestações artísticas voltadas para questões da construção de um espaço como parte da obra, um espaço que é obra, e de experimentações visuais pautadas nessas discussões, a pesquisa reorientou seu conceito de miniaturização, submetendo-o a reconsiderações conceituais referentes à compreensão da relação entre a miniatura e a dinâmica sujeito-objeto-espaço.

Inicialmente considerada meio para a discussão de relações espaciais da arte, a miniaturização passou a ser analisada na condição de uma construção espacial variável, subordinada a percepção, ao movimento e, uma vez mais, a fragmentação – vinculados às interações do olhar e do corpo com a espacialidade decorrente do conjunto que compõem com o objeto. De uma concepção da poética dimensional presente na interação entre o observador, o objeto e o espaço, orientada para a multiplicação e a fração do olhar, foram construídas relações espaciais de miniaturização fluídas, que podem ser constantemente desconstruídas e reconstruídas pelo sujeito do processo criativo e da experimentação artística.

No contexto das proposições e questionamentos apresentados neste texto, o termo “campo ampliado da miniatura” fez referência a este alargamento da concepção de objeto miniaturizado e ao conceito proposto por Rosalind Krauss (1979) para o pensamento do objeto artístico. Não o fez apenas em um sentido semântico, mas também em uma citação à expansão da experiência escultórica pelo pensamento contemporâneo, a qual se associam ações e gestos para além do desbastar e modelar. No interior do “campo ampliado da miniatura” foram

relacionadas questões do olhar, do espaço, do corpo e da imaginação. A estética miniaturizante é analisada enquanto transpositora do ato miniaturizador em sua concepção puramente geométrica, orientada para uma ação de transpor medidas de uma escala maior para outra menor. As concepções de objeto, espaço e sujeito sobre a qual este trabalho fundamentou suas questões foram analisadas a partir do conceito de imaginação miniaturizante, apropriado do pensamento de Gaston Bachelard (2000).

Na trama de conceitos e experiências as quais o recorte epistemológico promovido por esta pesquisa adotou como bases para a problematização das relações miniaturizantes na arte contemporânea, tomaram parte não apenas experimentações plásticas produtoras de relações espaciais miniaturizadas, mas também discussões evidenciadoras dos papéis da percepção subjetiva e da mobilidade do olhar e do corpo para a construção da miniatura em obras literárias de cunho narrativo, ficcional ou poético. Tal arcabouço foi, em parte, consequência da adoção da abordagem que Gaston Bachelard realiza, no capítulo dedicado à miniatura do seu *A Poética do Espaço* (2000), do objeto miniaturizado e do conceito de imaginação miniaturizante como bases para a estruturação do processo artístico que compôs este trabalho. Bachelard analisa concepções espaciais construídas através da palavra. Explorando as relações que essas construções linguísticas estabelecem com o mundo que criam, o autor propõe um paralelo antagônico entre as possibilidades matemática e lírica da miniatura.

Ao adotar como base para discussão o espaço miniaturizado *Sobre as relações miniaturizantes* se voltou, também, para o potencial miniaturizante identificado nas relações de desnaturalização da interação entre sujeito e espaço construídas por contos de fadas e obras de ficção como *Alice no País das Maravilhas* e *As Viagens de Gulliver*. Recorreu a experiências diversas das relações miniaturizantes e a possibilidades múltiplas de abordagem do espaço sob outros olhares. Organizou-se sobre um exercício de apropriação inicialmente estruturado sobre uma memória alimentada por experiências literárias e posteriormente empregadas na estruturação de uma dinâmica visiva. E ao eleger enquanto foco de estudo, não propriamente a miniatura, mas as relações estéticas espaciais que dão origem a situações de miniaturização, a pesquisa estabeleceu como condição da construção de um espaço miniaturizado, o contato entre espectador e "obra", a partir do qual a reflexão tem origem. Essa experiência sensorial, da qual se origina a

miniatura, deu início a uma dimensão visual que implicou uma imersão em outro parâmetro de relacionamento com um mundo. Foi sobre essas experiências construtoras de um espaço miniaturizado que *Sobre as relações miniaturizantes* se debruçou com o objetivo de discutir os conceitos de objeto, espaço e observador/fruidor estético em suas interações. Todo processo de experimentação que foi apresentado e discutido nesse estudo se fundamentou sobre a intenção de focalizar o caráter tridimensional do objeto miniaturizado, destacando-se sua espacialidade construída na interação do sujeito-fruidor da experiência estética.

Ao propor uma inversão nessas interações por meio da conversão do próprio objeto em espaço, a pesquisa reconsiderou relações espaciais ordinárias, promovendo deslocamentos e “congelamentos” do olhar – recortes na percepção da miniatura – valendo-se dos mecanismos e recursos da linguagem fotográfica, tais como as possibilidades de “aprofundamento” identificadas nos mesmos mecanismos de ampliação e aproximação utilizados nas *Experiências Pictóricas Expandidas*.

E repensando a estrutura textual proposta em *Pintura Expandida, Sobre as relações miniaturizantes* foi organizado em cinco momentos. O primeiro apresentou uma discussão do próprio processo de constituição da pesquisa, apresentando e detalhando o conceito de miniatura sobre a qual se fundamentaram os questionamentos desenvolvidos, enfatizando uma vez mais uma condição processual orientada para a constituição de uma linguagem artística. No segundo, a partir de uma apresentação histórico-artística da estética miniaturizante, foram efetuados questionamentos sobre a concepção da miniatura e as relações espaciais construídas em torno do objeto miniaturizado com base em suas primeiras manifestações e implicações. O terceiro apresentou a concepção miniaturizante de Bachelard, aprofundaram-se os conceitos de “imaginação miniaturizante” e “campo ampliado da miniatura”. A partir da concepção espacial de Bachelard foram analisadas construções poéticas nas quais relações conflitantes entre corpo e espaço foram abordadas. No quarto, algumas das abordagens e problematizações das relações espaciais englobadas na concepção do objeto de arte pela produção contemporânea foram analisadas diante de suas respectivas contribuições para o desenvolvimento da pesquisa. E no quinto a discussão das experiências de criação artística desenvolvidas pela pesquisa, possibilitou o desenvolvimento de análises sobre as dinâmicas da relação espacial na arte contemporânea. O papel ocupado pela percepção na construção dessas dinâmicas foi debatido, construindo-se

paralelos com as relações espaciais, construídas a partir das experimentações fotográficas proposta pela pesquisa, sobre séries de objetos oriundos desse processo experimental: *Invadidos (pelo olhar)*, *Atravessados (pelo olhar)* e *Desdobrados (pelo olhar)*.

Nos *Objetos Invadidos (pelo olhar)* (**Ilustração 12 e Ilustração 13**) o olho modelou a matéria, deformou-a, invadiu-a. As relações entre objeto e espaço se tornaram instáveis e fluidas, sujeitadas às constantes ressignificações, de maneira ao objeto fosse evidenciado enquanto outro espaço, contido no primeiro, ocupado pelo sujeito da experiência estética.

Essa instabilidade das relações espaciais foi aprofundada na série *Objetos Atravessados (pelo olhar)* (**Ilustração 14 e Ilustração 15**), na qual os espaços interno e externo (ao objeto) se complementavam e se confundiam. Um se fez extensão do outro e as fronteiras entre ambos eram menos facilmente distinguíveis. O olhar atravessou o espaço interno do objeto e atingiu novamente o espaço externo. Os *Objetos Atravessados* eram objetos através dos quais se via, que filtravam e afunilavam a visão e através dos quais a percepção do espaço “macro” era afetada por essa filtragem promovida por seu espaço “mini”, constituindo uma percepção espacial miniaturizada.

Já os *Objetos Desdobrados (pelo olhar)* (**Ilustração 16 a Ilustração 18**) diluíram a distinções entre espaço do objeto e espaço circundante no interior de *Sobre as relações miniaturizantes*, uma vez que a matéria, ao conduzir o movimento do olhar pelo espaço, promovia recortes nesse espaço. Os princípios norteadores de “fora” e “dentro” se confundiram, o exterior se fez ao mesmo tempo interior, a partir do movimento, do olhar e da percepção fragmentada do objeto que promoveram.

Essas três séries de objetos foram modeladas em argila de acordo com a concepção fractal de registrarem simultaneamente diferentes etapas de um movimento desencadeado por uma ação do olhar. Um olhar que moldou a matéria cerâmica, modelou-a, invadiu-a, transpassou-a, desdobrou-a.

As mesmas séries de objetos foram, uma vez mais, submetidas a recortes fotográficos, aproximações visuais bruscas que, igualmente, invadiram, atravessaram, vazaram e desdobraram cada um desses objetos, multiplicando-os em diversos outros. Ao mesmo tempo, o desenho foi agregado ao processo, tomando parte na composição de mais um meio de apreender e pensar esses objetos miniaturizados em diversas relações dimensionais.

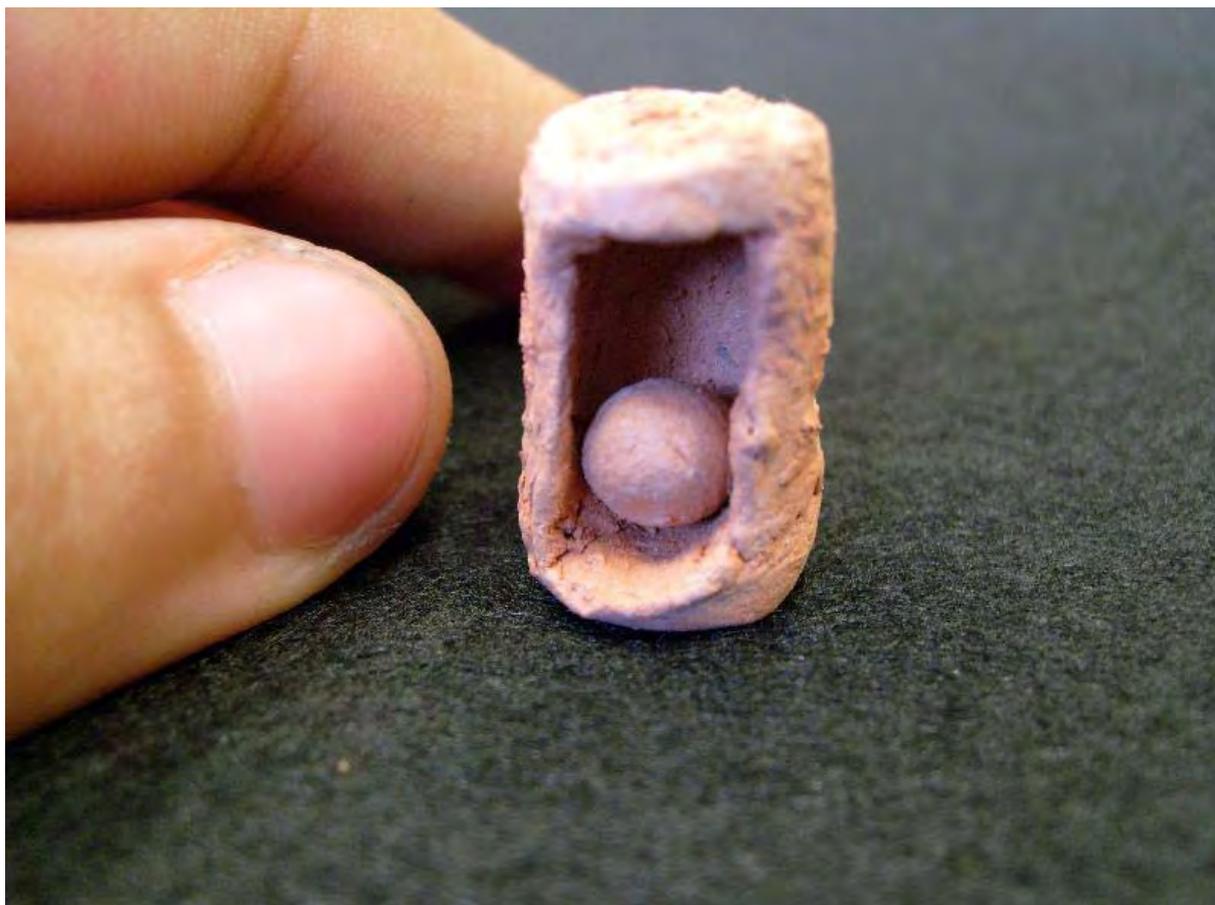


Ilustração 12: Alessandra Caetano. Objeto 06. Série Objetos Invadidos (pelo olhar). 2007. Objeto escultórico em cerâmica/ Fotografia/ Desenhos.



Ilustração 13: Alessandra Caetano. Objeto 06. Série Objetos Invadidos (pelo olhar). 2007. Objeto escultórico em cerâmica/ Fotografia/ Desenhos.



Ilustração 14: Alessandra Caetano. Objeto 02. Série Objetos Atravessados (pelo olhar). 2007. Objeto Escultórico em cerâmica/ Fotografia/ Desenhos.



Ilustração 15: Alessandra Caetano. Objeto 02. Série Objetos Atravessados (pelo olhar). 2007. Objeto escultórico em cerâmica/ Fotografia/ Desenhos.



Ilustração 16: Alessandra Caetano. Objeto 42. Série Objetos Desdobrados (pelo olhar). 2007. Objeto escultórico em cerâmica/ Fotografia/ Desenhos.

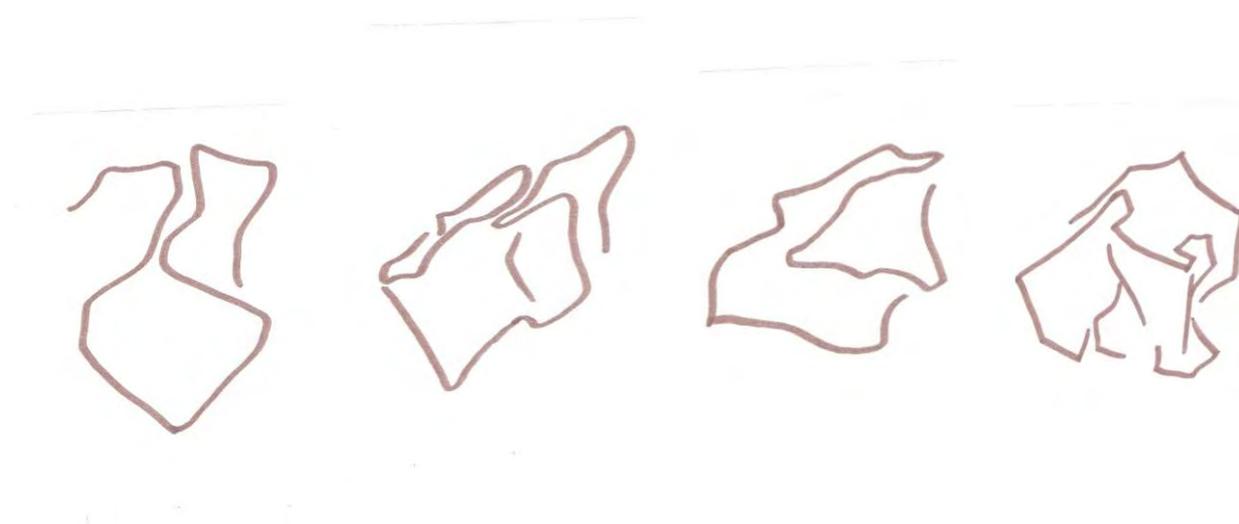


Ilustração 17: Alessandra Caetano. Sem título. Objeto 10. Série Objetos Desdobrados (pelo olhar). 2007. Desenhos.

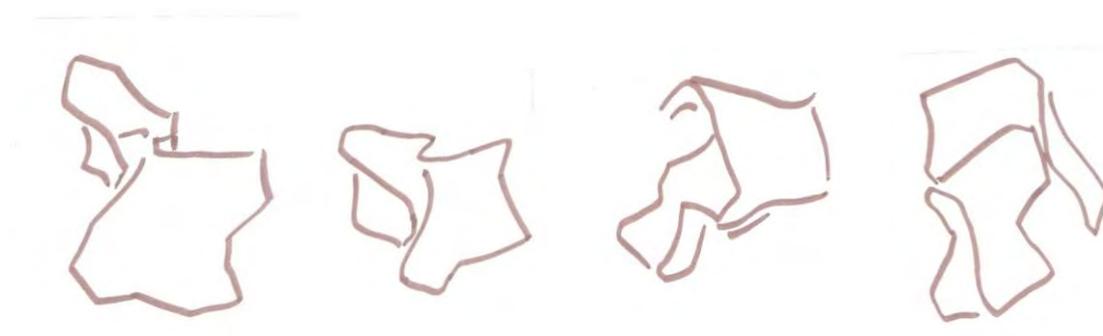


Ilustração 18: Alessandra Caetano. Sem título. Objeto 10. Série Objetos Desdobrados (pelo olhar). 2007. Desenhos.

Cada fotografia e desenho, antes de outro olhar se fez outro objeto nesses processos. Um desdobramento de mais uma camada de visibilidade anteriormente invisível, oculta no movimento, que aponta em direção a um infinito almejado e direcionou a busca por limites dimensionais na miniaturização. Antes de substituir o olhar enquanto ferramenta para a percepção, a fotografia o partiu, planificou, ampliou, segmentou, selecionou e potencializou, evidenciando sua característica parcial e sua fundamentação como experiência estética embasada no espaço e no movimento. E o desenho, empregado inicialmente nas etapas de concepção e projeção dos objetos miniaturizados tomou parte no processo experimental visando à multiplicação e à fragmentação das possibilidades do olhar na construção das relações dimensionais miniaturizantes.

Sua potência enquanto exercício de percepção e interpretação do real passou a ser explorada como mais um mecanismo reflexivo, o qual toma parte tanto nas etapas de projeção quanto na posterior fragmentação do objeto, a partir da seleção de ponto de vista diversificados para sua representação.

Desenhos, fotografias e objetos compuseram um conjunto de possibilidades reflexivas não orientadas por princípios hierárquicos. Os produtos de cada uma das linguagens envolvida na pesquisa foram abordados como objetos estéticos, os quais se alternam e interagem em uma construção reflexiva processual. O conjunto composto por objetos e imagens conferiu à pesquisa outros direcionamentos, de maneira que a atividade de modelagem se descentralizou sem ser abandonada, abrindo espaço para uma a conversão do objeto em espaço, por meio de uma segmentação do olhar e a movimentação através de múltiplos “contexto dimensionais”.

A miniaturização foi debatida como uma situação dimensional instável, determinada por processos perceptivos de enquadramento, recorte, aproximação, distanciamento, ponto de vista. Enquanto condição perceptiva fundamentada por dinâmicas dos movimentos do olhar que possibilita percepções dimensionais diversificadas de um mesmo objeto. E as “relações miniaturizantes” foram abordadas sob a condição de dinâmicas perceptivas múltiplas e relativas, regidas por “máquinas de visão”. Uma vez mais a pluralidade da percepção visual – agora não apenas uma percepção cromática, mas uma percepção dimensional –, a relação entre espectador e obra e a pluralidade material e técnica na experimentação artística foram os conceitos norteadores do processo investigativo.

Discutir e analisar a miniaturização como produto de relações dimensionais para além de uma associação com jogos de equivalência, projeções numéricas, cálculos e reduções matemáticas frente à escala “ordinária” (no sentido daquilo que se conforma a uma “ordem habitual das coisas”) de interação com o mundo. Evidenciá-la como um “momento”, uma situação, uma variável da percepção. Essas foram premissas norteadoras do trabalho.

Nele, a potência visual da dobra em seu atributo de momento, de movimento de camadas de conceito e de percepção se somou às propriedades quase obsessivas da visibilidade da miniatura. Os objetos miniaturizados propostos por *Sobre as relações miniaturizantes* eram objetos que se desdobravam sob o olhar, “objetos desdobrados pelo olhar”, um olhar também dobrado sobre si mesmo, um olhar miniaturizado que se manifestou em mais duas instalações.

Havia tanto nos *Objetos Invadidos*, quanto nos *Objetos Atravessados* e nos *Objetos Desdobrados* uma procura por um limite, sempre a ser tencionado, um pouco mais distendido na busca por um objeto ainda menor que os anteriores, por uma imagem ainda mais aproximada. Uma busca por uma dimensão do “inatingível”, para a mão e para o olho. Um constante por vir, vir a ser, vir a ser visto, que na modelagem assumiria uma faceta devoradora e quase obsessiva, presente em *Infinito Particular* (2008) e *Infinito & Totalidade* (2009).

1.2.1- Infinitas totalidades:

Infinito Particular (**Ilustração 19 e Ilustração 20**) foi apresentada em 2008 na exposição coletiva *Campus de Convivência*, no Centro Cultural da UERJ por ocasião da realização do seminário de lançamento do livro *Fetichismos Visuais: corpos erópticos e metrópole comunicacional*, do antropólogo Massimo Canevacci. Embora ainda existisse em uma condição intimista de sua experiência material e visual que levava os olhos a se debruçarem sobre ela, já dialogava com as noções de uma visibilidade erotizada e com processos de fetichização das imagens. Nesse caso, faziam-se ainda fetiches (como o conceito é pensado por Canevacci), fetiches visuais em seu jogo particular de aproximação e afastamento, em sua leveza visual, sua fragilidade material que intimida e convida ao toque ao mesmo tempo.

Infinito Particular já efetuava um convite a uma experiência visual do corpo e não somente dos olhos, quando seus objetos foram tocados, acariciados visual e tatilmente pelo público cujos corpos se punham no mesmo plano de disposição do trabalho. Um das faces da experiência visiva desse público foi mediada pelos filtros e lentes de máquinas fotográficas e celulares com câmeras (pertencentes aos visitantes da exposição) em uma navegação sobre os diversos objetos que compunham a obra como uma das reações provocadas pelo campo visual criado.

De maneira semelhante, as *Experiências Pictóricas Expandidas* também já operavam no sentido da promoção de uma experiência visiva do corpo, de um olho corporal, que vê pelo movimento, convidado a tocar a imagem com os olhos. Mas esse olho-corpo das *Experiências Pictóricas* a quem foram oferecidas manchas de cor fixadas em paredes opostas em um espaço branco de cerca de dois metros de comprimento ainda era um olho-corpo duplamente filtrado.

O olhar nas *Experiências Pictóricas* foi filtrado tanto por seus processos e princípios culturais de visão quanto pelos dispositivos lente da câmera fotográfica e dos binóculos que ficavam a sua disposição, pendurados nos quatro cantos da sala de exposição, podendo ou não ser utilizados. Os mecanismos visuais estão fisicamente presentes, no caso dos binóculos, e disponibilizados para o uso que o público lhes quisesse dar, ou presentificados em seus produtos, no caso das fotografias que explicitavam a utilização da máquina fotográfica em etapas de construção da obra.

Em *Infinito Particular* o público passou a escolher seus filtros e mecanismos de interação com a obra, de acordo com os dispositivos ópticos que possuíam a disposição por os trazerem consigo, e sem qualquer instrução direta por parte da instalação ou do contexto expositivo.

Não havia menção a fotografia ou a ferramentas ópticas na composição da instalação, o que não significa que se possa dizer que essas não se encontravam presentificadas diante de todas as questões visuais e contexto cultural com os quais se relacionava e que evocava. As escolhas culturais envolvidas no ato de ver se fizeram mais evidentes e poderosas conforme o “corpo que vê” foi desde as *Experiências Pictóricas* até *Infinito Particular*, lentamente, acrescentando à posição mais comum para a observação no espaço expositivo, de pé, em frente ao que é visto, a possibilidade de assumir outras relações possíveis com o campo visual criado pela obra.



Ilustração 19: Alessandra Caetano. Infinito Particular. 2008. Instalação/ Conjunto escultórico em cerâmica.



Ilustração 20: Alessandra Caetano. Infinito Particular. 2008. Instalação/ Conjunto escultórico em cerâmica.

Em *Infinito & Totalidade* (Ilustração 21 a Ilustração 25), os meios de interação entre a obra e público e a dimensão corporal do olhar eclodiram em um olho e um corpo que, de fato, entraram na obra, penetraram-na e a percorreram, circundaram-na, transpassaram-na, tocaram e foram tocados por ela, viram e foram vistos por ela, viram e se viram nela. A instalação foi exposta individualmente em 2009 na galeria Gustavo Schnoor, também no Centro Cultural da UERJ, estabelecendo-se então na potência do anseio pela amplidão e pela infinitude, assumindo abertamente o movimento de suas dobras, dobrando-se sobre si mesmo e dobrando o espaço da galeria. Dobrando o olhar de quem a vê, os 1001 *Objetos Desdobrados* reunidos na instalação integram mais uma dobra, o princípio de um movimento espiralado. O trabalho como um todo se abriu em espaço, a ser percorrido, adentrado, visto de dentro e de fora.

Assim como *Infinito Particular*, *Infinito & Totalidade* foi composta a partir da associação de pequenos objetos cerâmicos, combinando as linguagens da modelagem, da fotografia e do desenho. E do mesmo modo que nas *Experiências Pictóricas Expandidas* nos deparamos com uma fotografia que se propõe como pintura, uma fotografia pictórica, em *Infinito Particular* e *Infinito & Totalidade* temos um processo no qual as linguagens se integram e misturam a tal ponto que a fotografia modela e a modelagem fotografa, assim como o desenho modela e desenha, e assim por diante. Em cada um dos exercícios artísticos aqui apresentados os mecanismos da percepção e a multiplicação das linguagens constituíram o eixo a partir do qual se tornou possível desenvolver ramificações, tramas e conceitos, dando origem aos estágios iniciais da estruturação de uma espécie de pensamento rizomático. Partilhando questões estéticas abordadas conforme o enfoque determinado pela linha norteadora de cada obra, a percepção e suas dinâmicas culturais se destacaram igualmente nas *Experiências Pictóricas Expandidas*, em *Infinito Particular* e em *Infinito & Totalidade*.

1.3- Visibilidades transbordantes:

A partir dessas questões foi desenvolvido outro projeto de pesquisa, ao qual se deu inicialmente o título *Entre o visível e o invisível* – posteriormente *Visibilidades Transbordantes* –, apresentado a este Programa de Pós-Graduação em Arte.



Ilustração 21: Alessandra Caetano. Infinito & Totalidade. 2009. Instalação/ Conjunto escultórico em cerâmica/ Desenhos.



Ilustração 22: Alessandra Caetano. Infinito & Totalidade. 2009. Instalação/ Conjunto escultórico em cerâmica/ Desenhos.



Ilustração 23: Alessandra Caetano. Infinito & Totalidade. 2009. Instalação/ Conjunto escultórico em cerâmica/ Desenhos.



Ilustração 24: Alessandra Caetano. Infinito & Totalidade. 2009. Instalação/ Conjunto escultórico em cerâmica/ Desenhos.



Ilustração 25: Alessandra Caetano. Infinito & Totalidade. 2009. Instalação/ Conjunto escultórico em cerâmica/ Desenhos.

A abrangência das múltiplas poéticas do olhar, do movimento e do fragmento abordadas por *Pintura expandida* e *Sobre as relações miniaturizantes* teve seu foco direcionado para um recorte epistemológico voltado para uma análise das relações da visibilidade contemporânea. Avança em direção a uma análise mais adensada dos sistemas visuais que determinam tanto as dinâmicas cromáticas quanto as relações de miniaturização, tanto as possibilidades de uma pintura que acontece no olho quanto as infinitas dobras, desdobras e redobras de um corpo-imagem. Dinâmicas que apontam para a construção de uma visibilidade (uma entre inúmeras outras possíveis) questionadora dos próprios limites e bordas.

O projeto desta dissertação resultou em uma proposta de análise sobre as transformações mútuas estabelecidas entre instâncias diversas do pensamento que evidencia a arte como produto cultural. Ao mesmo tempo, buscou estabelecer conexões e cruzamentos entre conceitos filosóficos, artísticos, antropológicos e tecnológicos dialogando com a característica múltipla da produção artística e do pensamento.

Ao propor um debate de manifestações, intervenções e objetos artísticos como resultantes de um conjunto de fatores históricos, sociais, econômicos, dentre outras possibilidades, este novo estudo considerou como enfoque de seu interesse uma área de sangria, no interior da qual múltiplas áreas de conhecimento contribuem para a formatação de uma concepção multidisciplinar daquilo em que consistiria o ato de *ver* (ou de *não ver*).

De maneira a preservar a coerência com tal interesse, esta dissertação propôs uma pesquisa que permeou possibilidades de relações históricas e críticas, processos artísticos, culturais e cognitivos dentre as diversas instâncias que compõem o que se denomina a produção e o pensamento contemporâneos em arte. Ao mesmo tempo, a construção de *visibilidades dominantes* por veículos e produtos dos meios culturais acadêmicos foi uma das questões evocadas por esta dissertação ao analisar e questionar os *parâmetros do visível* em articulação com um pensamento artístico, determinando o desenvolvimento deste estudo em duas vertentes principais.

A primeira se estruturou sobre a análise crítica de abordagens dos limites entre *visível* e *invisível* identificados em produções artísticas contemporâneas. Buscou-se nesta etapa o desenvolvimento de um estudo comparativo sobre as diferentes dimensões e subversões da *visibilidade* preconizadas por diferentes

artistas, promovendo situações conceituais nas quais o *visível* e o *invisível* se permeiam constantemente chegando a se confundir. A etapa se deu a partir de visitas a exposições, consulta a catálogos e a textos de artistas. Foi dedicada a identificação, análise e problematização de outros objetos culturais cujas abordagens visuais dialogam com a proposta deste estudo, procurando-se debater o *estatuto cultural do visível*.

A segunda vertente foi estabelecida sobre um processo de investigação conceitual e produção textual embasado em etapas distintas de obtenção de material informativo, as quais incluíram pesquisa bibliográfica focada em publicações as mais variadas como livros, catálogos e publicações especializadas em produção artística contemporânea, notas, artigos e críticas disponibilizadas em veículos de comunicação – inclusive virtuais – como jornais, revistas e sites, englobando-se novamente textos literários de cunho poético e ficcional que abordam questões vinculadas aos processos socioculturais e artísticos de constituição e desconstrução de modelos de visibilidade.

Em ambas são retomados elementos presentes em *Pintura Expandida* e *Sobre as relações miniaturizantes*, que em suas respectivas experiências de modelagem, fotografia e desenho já circulavam nesse área de sangria, nesse “entre-espaço” que se faz campo de investigação desta dissertação. Elementos que relacionados a outras proposições de relações visuais oscilantes, a outras formas de pensar os processos de instituição do visível, fornecem coordenadas para os primeiros ensaios de uma cartografia dessa região indecidível, esse “entre-mundo” no qual se movem proposições e operações artísticas diversas.

Essas coordenadas não se consolidam como referenciais fixos, imóveis, solidificados em suas posições, mas são propostas como elementos igualmente oscilantes. Absorvem das experiências artísticas de *Pintura Expandida* e *Sobre as relações miniaturizantes*, das quais se lançam, a transitoriedade entre múltiplos estágios de coesão própria da modelagem em argila, que possibilita a esses elementos escorrer sob estado de lama, ser modelados pelo encaminhar da pesquisa e, quando necessário, solidificar-se ou liquefazer-se outra vez. Instaurando um processo de investigação no qual outros meios de navegação além da fotografia e do desenho, propostos por outros artistas e pensadores para atuar e criar nos campos cegos descortinam modos de se relacionar com o visível, com o invisível e com o “entre”.

Talvez a expressão mais adequada a esse processo não seja, então, *traçar* os elementos para a constituição de um futuro mapa, mas *modelá-los*, moldá-los, considerando suas capacidades de se condensar e dispersar, seus relevos e suas dobras, suas rugosidades e reentrâncias, deixando nesse primeiro ensaio de mapa as marcas e impressões de sua própria constituição, as marcas deixadas pelo toque da pele e do olho. Pois os elementos dessa cartografia dos campos cegos não são apenas elementos de um experiência do olhar “retiniano” ou de um tatear a esmo, mas resultados de um exercício visual ampliado.

2- INCONTINÊNCIAS VISUAIS

Para os outros, o universo parece honesto. Parece honesto para as pessoas de bem, porque elas têm os olhos castrados. É por isso que temem a obscenidade.

Georges Bataille

“Ao contrário da fotografia, o mundo não tem uma moldura: o olho divaga e pode apreender aquilo que está além das margens”. (MANGUEL, 2001, p. 92) Esta afirmação preconiza, inicialmente, uma característica de incontinência que seria própria da percepção visual. Confronta-nos com uma visibilidade que transborda os limites estabelecidos por quaisquer mecanismos que se proponham apreender e reproduzir a realidade. Uma visibilidade que engloba tanto “aquilo que atinge o olho de frente, as propriedades frontais do visível” como “também aquilo que o atinge por baixo, a profunda latência postural na qual o corpo se ergue para ver”, e mesmo “aquilo que atinge a visão por cima, todos os fenômenos do vôo, da natação, do movimento, em que ela participa, não mais do peso das origens, mas dos desempenhos livres” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 44). Essa visibilidade é apresentada em oposição às margens delimitadoras e fragmentadoras de uma fotografia que resultariam em uma percepção composta de pedaços, recortes arbitrários que ainda que posicionados lado a lado nos ofereceriam apenas uma dentre muitas percepções possíveis de um mesmo mundo, uma vez que:

Em uma fotografia a localização da borda é uma decisão primordial, já que compõe – ou decompõe – o que ela circunda. O enquadramento, a edição, o corte – estabelecendo limites – acabam tornando-se elementos importantes da composição. (O'DOHERTY, 2007, p.10)

Ao estabelecer a fotografia como parâmetro e medida para a atividade visiva do olho, Manguel (2001) propõe não somente uma dicotomia entre ferramentas perceptivas, mas aponta para os processos por meio dos quais a fotografia se tornou em si mesma paradigma e mecanismo para apreender e compreender o visível, atentando para dinâmicas visuais próprias a um mundo que se habituou a ser visto como que por trás das lentes de uma câmera, no qual por meio do “olho da lente, o passado tornou-se contemporâneo e o presente se resumiu a uma iconografia

coletiva. [...] A fotografia democratizou a realidade. Ou a fabricou?” (MANGUEL, 2001, p. 92) Mas Manguel não confronta duas percepções opostas, uma “natural” e outra “artificial”, ou uma percepção “plena” e outra “incompleta”. No confronto entre a fotografia e o olho encontramos o posicionamento, lado a lado, de duas faces ou fases diferentes de uma mesma máquina de visão (Virílio, 2002). Dispositivos e componentes distintos, os quais, todavia, operam a partir de uma lógica semelhante.

O termo “máquina de visão” não é adotado aqui, assim como não o é por Virílio, somente no sentido de mecanismo ou equipamento visivo. Para Virílio, as “máquinas de visão” implicam processos de constituição e conformação de modos de ver dos quais os mecanismos fotográficos, videográficos e cinematográficos tomam parte ativamente enquanto produtores não apenas de imagens mas de percepções. Assim, a “máquina de visão” consiste para esta dissertação em uma prótese, um dispositivo visual utilizado para captar e capturar percepções, tal qual uma máquina fotográfica. E, como toda prótese, a naturalização de seu uso advém de um longo processo de adaptação e aprendizado, um exercício contínuo de integração ao corpo, com o objetivo de fundir-se e confundir-se a ele em suas operações e, mesmo, sua aparência.

A máquina fotográfica em si mesma não consistiria em uma “máquina de visão”. A máquina fotográfica como é pensada por este estudo seria parte de uma das “máquinas de visão” instituídas por um contexto sociocultural em que ver é uma forma de pensar e onde “a própria visão, o próprio pensamento são [...] 'estruturados como uma linguagem'” (MERLEAU-PONTY, 2005, p. 123), uma linguagem que seria “ela mesma, um mundo, ela mesma, um ser – um mundo e um ser de segunda potência, já que não fala no vazio, fala *do* ser e *do* mundo, redobrando, pois, seu enigma, em vez de fazê-lo desaparecer”. (MERLEAU-PONTY, 2005, p. 98) Um contexto para o qual

[...] a visão é panorama; pelo buraco dos olhos e do fundo de meu invisível domínio o mundo e o encontro lá onde ele está. Há uma espécie de loucura da visão que faz com que, ao mesmo tempo, eu caminhe por ela em direção ao próprio mundo e, entretanto, com toda a evidência, as partes desse mundo não coexistem sem mim: [...] o mundo é visão do mundo e não poderia ser outra coisa. O ser é contornado em toda a sua extensão por uma visão do ser que não é um ser, que é um não-ser. Para quem coincide verdadeiramente com o olhar e se instala verdadeiramente na posição de vidente, isso é incontestável. (MERLEAU-PONTY, 2005, p. 79)

Nesse mundo que é, em si mesmo uma “visão do mundo”, o modo pelo qual nos relacionamos visualmente com as “coisas visíveis” são processos de adoção de

dispositivos protéticos onde identificamos um paralelo entre olho e máquina fotográfica que, inversamente à proposição inicial de Manguel se baseia em um reconhecimento das margens e das molduras como elementos constitutivos da visão, cuja “segurança dada pela delimitação determina toda experiência em seu interior”. (O'DOHERTY, 2007, p. 9) No entanto, as margens estabelecidas pelas “máquinas de visão” assim como as margens da fotografia são sujeitas a estremecimentos.

A fotografia iniciante reconhecia a margem mas retirou-lhe a retórica, atenuou sua presença absoluta e a transformou em uma zona, ao contrário do reforço que ela constituiria mais tarde. De qualquer modo, a margem, como convenção inabalável que encerra o tema, tornara-se frágil. (O'DOHERTY, 2007, p. 11)

No “olho que divaga” e apreende o que está “além das margens” enunciado por Manguel encontramos a proposição de um olhar que se move, se desloca, um “olhar caminhante”, uma visão que “depende do movimento” e que, por sua vez fragiliza as margens delimitadas pelas “máquinas de visão”. Uma desnaturalização das próteses visuais.

Só se vê o que se olha. Que seria a visão sem nenhum movimento dos olhos, e como esse movimento não confundiria as coisas se ele próprio fosse reflexo ou cego, se não tivesse suas antenas, sua clarividência, se a visão não se antecipasse nele? Todos os meus deslocamentos por princípio figuram num canto de minha paisagem, estão reportados no mapa do visível. Tudo o que vejo por princípio está ao meu alcance, pelo menos ao alcance de meu olhar, assinalado no mapa do “eu posso”. (MERLEAU-PONTY, 2005, p. 16)

Um “mapa do eu posso” determinado por um olhar que por um lado ultrapassa as fronteiras estabelecidas pela fotografia, mas que por outro se move de uma fotografia para outra e, nesse movimento, nesse salto, completa a lacuna deixada pelas margens, preenche os interstícios entre os fragmentos, preconiza o invisível, fazendo das margens, das molduras e do espaço entre elas, zonas de visibilidades latentes, visibilidades em “devir”. Vemos-nos diante de uma visibilidade supercomplexa, multidesdobrada (BARNET, 2005) que nos aponta “máquinas de visão supercomplexas” as quais encontram no campo das artes fatores de perturbação da dinâmica visual que estabelecem e na própria fotografia um mecanismo para sua apropriação. Perturbações do visual que podemos reconhecer em ações e procedimentos criativos como os desenvolvidos por Jackson Pollock, que em seus processos pictóricos captados pela fotografia de Martha Holmes

(Ilustração 26), estabelece uma dinâmica visual própria que se baseia em uma visibilidade da presença de seu próprio corpo, convertido em imagem, em tinta e cor, pelos rastros deixados por sua ação de pintar sobre a superfície da tela.

O espaço do quadro em Pollock é o espaço de seu corpo, o espaço ocupado por seu corpo, percorrido por seu olhar, no ato de pintar, e as margens do quadro não interrompem a visibilidade do gesto, que continua, para além das molduras da tela. Molduras que não representam mais apenas “uma resolução de excluir tudo o que a circunda” ou “um parêntese” (O'DOHERTY, 2007, p. 10). Pollock imprime o movimento de seu olho sobre a tela. O movimento desse olho corporificado que se exprime em uma pintura que se derrama sobre o espaço, ultrapassando os limites impostos pelo quadro, escorrendo para uma dimensão situada entre a realidade da pintura e a realidade externa a ela. Seu modo de pintar, que se baseia em um olho que caminha, na pintura de um caminho do olho, partilha a agitação e a intensidade de um olhar que se move e se choca contra as fronteiras do visível em “múltiplos cruzamentos” produtores de visibilidades “[...] que mantém em seu interior tensões irresolvidas, sempre em vir a ser, marcas de pulsões internas e aberturas ao devir [...]” (CATTANI, 2007, p. 29)

Porém esse olhar que se move (em Pollock com uma potência que se traduz em emaranhados visuais de respingos, rastros e filetes de tinta) não é, tampouco, um olhar desprovido de limites e molduras. É um olhar que se move sobre um mundo igualmente emoldurado por processos culturais. Ele é um olhar que reconhece a atuação das máquinas culturais da visão. E por reconhecê-las, por saber identificar seus procedimentos e operações, age para alargar essas molduras, transbordá-las. Tenciona-as sabendo, no entanto, que isso não significa destruí-las. É um olhar que atua em meio de “visibilidades transbordantes”, que se derramam sobre as bordas dos parâmetros supercomplexos do visus (CANEVACCI, 2008) contemporâneo.

2.1- Supercomplexidades do visível:

Ronald Barnett (2005) apresenta e discute o conceito de *supercomplexidade* a



Ilustração 26: Martha Holmes. Foto de Jackson Pollock. 1949. Fotografia. Fonte: <http://bestoflife.tumblr.com>. Último acesso: dezembro de 2010.

partir de suas implicações sobre diferentes aspectos da estruturação da sociedade contemporânea, voltando-se, especificamente, para o papel desempenhado pela *universidade* na conformação de um contexto sociocultural *supercomplexo* e as implicações que a imersão nesse mesmo contexto agregam à organização das instituições de ensino superior.

Para Barnet, a *universidade* possui um papel elementar na constituição da *supercomplexidade* e, ao mesmo tempo, precisa se afastar dela para não ser engolfada e desestruturada.

A *supercomplexidade* é consequência de um sistema de produção de pensamento que Barnet define como após-moderno, no sentido de uma posição filosófica assumida pelas instâncias produtoras e consumidoras de pensamento para se relacionar com o mundo pós-moderno. Tal sistema se embasaria na incredulidade frente as *metanarrativas*, resultando não do fim desses discursos universalizantes do conhecimento, mas da própria proliferação cada vez mais intensa de “universais” na atualidade, em especial nos campos das ciências biológicas, biomédicas, tecnológicas, econômicas e sociais. Para o autor, a situação de *supercomplexidade* se origina, então, a partir da impossibilidade de se dispor cada uma dessas *metanarrativas* contemporâneas em campos opostos e confrontá-las, uma vez que se desenvolvem com base em aspirações, valores, critérios, conceitos e estruturas variadas, que conduzem a campos diversificados de reflexão.

Dessa pluralidade de narrativas se desenvolve a situação a qual Barnet dá o nome de *supercomplexidade*, e com a qual designa um contexto no qual os próprios conceitos e estruturas empregados por um sujeito ou grupo para organizar e compreender um mundo são postos em dúvida, posicionando a sociedade em uma situação de fragilidade que não implicaria exclusivamente uma “dissolução” desses conceitos e critérios social e culturalmente estabelecidos, mas uma sobreposição de estruturas racionais (culturais) igualmente dotadas de validade que podem ser utilizadas para conferir significado ao real – considerado aqui a partir de Berger e Luckmann (1985) enquanto experiência situada nos níveis sensorial e intelectual da percepção e da interpretação, o dado sensível da experimentação – e selecionar os parâmetros para determinar a realidade – entendida, de acordo com os preceitos dos mesmos autores, enquanto construção sociocultural estabelecida a partir de critérios pré-determinados coletivamente para a experiência do real, resultante de um processo político de disputa entre entendimentos, percepções, visões, pontos de

vista a cerca daquilo em que consistiria o próprio real, com base naquilo que se consegue apreender do real.

Para Barnet, quando se multiplicam as estruturas disponíveis para a interrogação e a decodificação, o resultado é uma situação de indefinição de critérios na qual prevaleceriam os discursos da dissolução dos valores enquanto categorias de pensamento, estando todos situados na esfera da cultura, desse modo, no campo do arbitrário. Logo, Barnet distingue a *supercomplexidade* da *hipercomplexidade* (Apud, BARNET, 2005, p. 95)⁵, estabelecendo níveis de *complexidade*. Enquanto a *hipercomplexidade* seria “uma forma estendida ou expandida da complexidade” (BARNET, 2005, p. 95), a *supercomplexidade* se caracterizaria como

[...] uma forma de ordem maior da complexidade na qual nossas estruturas para entender o mundo são, elas mesmas, problemáticas. É essa forma de desafio em que nossas estratégias para lidar com a complexidade estão sendo questionadas. É uma ordem maior de complexidade em que temos que descobrir formas de viver e até mesmo prosperar, se possível, em um mundo onde nossas estruturas estão sendo constantemente testadas e desafiadas. (BARNET, 2005, p. 95)

Barnet aplica sua compreensão de *supercomplexidade* a uma esfera ampliada do pensamento e da produção de conhecimento no ocidente, abrangendo explícita e implicitamente múltiplos campos da dimensão social e cultural que ele define como pós-modernidade, tais como o tecnológico, o político, o econômico, o educacional. Já esta dissertação, contudo, em diálogo com as asserções de Barnet, aborda somente as implicações de uma situação de *supercomplexidade* sobre manifestações de determinados segmentos da cultura visual: aproxima a noção de supercomplexidade especificamente de mecanismos culturais responsáveis pela estruturação da maneira como sujeitos de uma determinada cultura organizam sua experiência visual e identifica uma dinâmica semelhante de multiplicação de formas de ver sobre as quais inovações científicas e tecnológicas, trocas culturais e processos estéticos exercem variados níveis de influência.

Os limites entre o que é *visto* e o que *não é* são determinados no interior dos grupos humanos de acordo com critérios que combinam fatores e valores que permeiam aspectos tecnológicos, econômicos, históricos, políticos, artísticos de suas práticas sociais e culturais. É o que nos diz Michael Baxandall (1988) quando pondera a respeito da conjunção de fatores que teria contribuindo para a

5 - DELANTY, 1998b: 109.

constituição dos processos de percepção e representação do real que culminariam no modelo mimético renascentista. Baxandall (1988) vincula as “habilidades interpretativas” do sujeito italiano do século XV ao conceito de bagagem cultural, remetendo-a ao princípio básico segundo o qual:

[...] the picture is sensitive to the kinds of interpretative skill – patterns, categories, inferences, analogies – the mind brings to it. A man's capacity to distinguish a certain kind of form or relationship of forms will have consequences for the attention with which he address a picture. (BAXANDALL, 1988, p. 34)⁶

Nessa *capacidade visiva* Baxandall destaca a relevância dos fatores sociais e culturais, as habilidades advindas do conjunto de experiências da vida cotidiana em seus aspectos históricos, econômicos, políticos e simbólicos, sobre as “habilidades inatas”, determinantes de uma sensibilidade retínica aos estímulos luminosos recebidos pelos olhos e interpretados pelo cérebro como formas e cores.

[...] some of the mental equipment a man orders his visual experience with is variable, and much of this variable equipment is culturally relative, in the sense of being determined by society which has influenced his experience. Among these variables are categories with which he classifies his visual stimuli, the knowledge he will use to supplement what his immediate vision gives him, and the attitude he will adopt to the kind of object seen. The beholder must use on the painting such visual skills as he has, very few of which are normally special to painting, and he is liked to use those skills his society esteems highly. The painter responds to this; his public's visual capacity must be his medium. Whatever his own specialized professional skills, he is himself a member of the society he works for and shares its visual experience and habit. (BAXANDALL, 1988, p. 40)⁷

Essas habilidades interpretativas obtidas através das experiências diárias da vida social variariam de um grupo para outro e sua utilidade também variaria em função do tipo de pintura ao qual fossem aplicadas. Segundo Baxandall, ver uma pintura italiana do século XV seria um exercício que implicaria, entre outros fatores,

6 - [...] a pintura é sensível aos tipos de habilidade interpretativa – padrões, categorias, inferências, analogias – que a mente dá a ela. A capacidade que um homem possa ter para distinguir certa forma, ou uma relação entre formas, irá influenciar a atenção com que ele examina um quadro. (Tradução livre)

7 - [...] parte da bagagem intelectual com a qual um homem ordena sua experiência visual é variável, e grande parte desta bagagem variável é culturalmente relativa, no sentido de que é determinada pela sociedade que influenciou a experiência de vida deste homem. Entre essas variáveis estão as categorias com as quais ele classifica seus estímulos visuais, o conhecimento que utilizará para contemplar aquilo que a visão imediata lhe fornece, e a atitude que ele irá adotar com relação ao tipo de objeto artificial que vê. Ao olhar o quadro, o observador tem que utilizar todas as habilidades visuais que possui; poucas delas são normalmente específicas para a pintura, e provavelmente ele utilizará as habilidades que sua sociedade mais valoriza. O pintor responde a isto; a capacidade visual de seu público é seu meio. Quaisquer que sejam suas próprias competências profissionais especializadas, ele próprio é um membro da sociedade para a qual trabalha e compartilha sua experiência visual e seus hábitos. (Tradução livre)

os conhecimentos integrados de noções geométricas e de representação em perspectiva, além do domínio dos elementos e fundamentos da mitologia cristã. E entre os fatores culturais responsáveis pela formação de uma sensibilidade coletiva baseada nesses conhecimentos específicos, convergindo com a pintura para criar o “olhar da época” italiana do quatrocento, estariam as instituições e práticas religiosas como os sermões populares, que segundo a leitura que Clifford Geertz (1997) faz das considerações de Baxandall

[...] classificavam e subclassificavam os eventos revelatórios e os personagens da mitologia cristã, e estabeleciam o tipo de atitude – inquietação, reflexão, questionamento, dignidade, admiração – apropriado para cada caso, bem como ofereciam máximas sobre como deveriam ser as representações visuais desses temas (GEERTZ, 1997, p 158).

Baxandall destaca pregadores e pintores como personagens cujas ações se complementavam: “The preachers coached the public in the painters' repertory, and the painters responded within the current emotional categorization of the event” (BAXANDALL, 1988, p. 55).⁸ E ressalta a ação dos pregadores populares como diferença significativa na formação dos imaginários coletivos dos séculos XV e XVI.

Sermons were a very important part of the painter's circumstances: preacher and picture were both of the apparatus of a church, and each took notice of the other. The fifteenth century was the last fling of the medieval type of popular preacher: the fifth Lateran Council of 1512-17 took measures to suppress them. It is one of the underlying cultural differences between the fifteenth and sixteenth centuries in Italy. The popular preachers were no doubt tasteless and inflammatory sometimes, but they filled their teaching function irreplaceably; certainly they drilled their congregations in set of interpretative skills right at the centre of the fifteenth-century response to paintings. (BAXANDALL, 1988, p. 48)⁹

Outra manifestação do contexto intelectual italiano desse período é apontada em uma atividade de caráter prático por Baxandall, a “avaliação”, que consistia em habilidade comercial de estimar quantidades, volumes, proporções e outras medidas, fazendo parte de “programas” de educação secundária laica da época.

8 - Os pregadores treinaram o público no repertório dos pintores, e os pintores responderam dentro da classificação emocional corrente dos eventos. (Tradução livre)

9 - Os sermões foram parte muito importante da situação econômica do pintor: pregador e pintura foram ambos parte dos instrumentos de uma igreja, e um tomou conhecimento do outro. O século XV foi a última tentativa do tipo medieval de pregador popular: o quinto Concílio de Latrão de 1512-17 tomou medidas para suprimi-los. Essa é uma das diferenças culturais subjacentes entre o século XV e o XVI na Itália. Os pregadores populares foram sem dúvida inflamatórios e de mau gosto algumas vezes, mas eles exerceram sua função insubstituível de ensinar; certamente eles treinaram suas congregações no conjunto de habilidades interpretativas adequadas a reação do século XV às pinturas. (Tradução livre).

It is a important fact of art history that commodities have come regularly in standard-sized containers only since the nineteenth century: previously a container – the barrel, stack or bale – was unique, and calculating its volume quickly and accurately was a condition of business. How a society gauged its barrels and surveyed its quantities is important know because it is an index of its analytical skill and habits. [...] On the one side, many of the painters, themselves business people, had gone through the mathematical secondary education of the lay schools: this was the geometry they knew and used. On the other side, the literate public had same geometrical skills to look at picture with: it was a medium in which they equipped to make discriminations, and the painters knew this. (BAXANDALL, 1988, p. 86-87)¹⁰

Indo além, Baxandall relaciona essa capacidade visual avaliadora e suas técnicas aos princípios que irão fundamentar a linguagem visual na produção artística do ocidente, tanto em composições figurativas quanto abstratas. Um processo que o autor reconhece em exercícios e práticas que possibilitavam, por exemplo, a decomposição visual de massas e superfícies irregulares em conjuntos constituídos por formas geométricas regulares e mais simples, possibilitando que se compreendesse colunas como cilindros, pilhas de grãos como pirâmides e assim por diante. Sobre esses exercícios Clifford Geertz afirma:

A conexão desse tipo de habilidade com a pintura, e com a percepção de uma pintura, não depende tanto dos processos de cálculo propriamente ditos, mas principalmente de uma capacidade de ver a estrutura de formas complexas como combinações de formas mais simples, mais regulares e mais compreensíveis. (GEERTZ, 1997, p. 162-163)

Por fim, Baxandall destaca a relevância da “dança social”, ou da *bassa danza*, no processo descrito de constituição de um modelo de apreensão e representação do visível. Sua dinâmica e a divergência entre tal prática e aquilo que compreendemos como dança na atualidade solicita de Baxandall uma descrição detalhada, por se tratar de uma manifestação de caráter mais gráfico, mais visual do que relacionado a música, mais ligado ao agrupamento de corpos no espaço do que ao movimento rítmico desses corpos.

In the first place it was an articulate art with its own treatises [...] and its own theoretical terminology: like the art of rhetoric, dancing had five Parts – *aere*,

10- É um fato importante da história da arte que mercadorias tenham passado a vir regularmente em recipientes de tamanho padrão apenas a partir do século XIX: antes disso um recipiente – o barril, saco ou fardo – era único, e calcular seu volume de forma rápida e precisa era uma condição do comércio. Saber como uma sociedade aferia seus barris e avaliava quantidades é importante porque é um índice da sua capacidade analítica e seus hábitos. [...] Por um lado, muitos dos pintores, eles mesmos pessoas de negócios, haviam passado pela educação matemática secundária das escolas leigas: esta era a geometria que eles conheciam e usavam. Por outro lado, o público letrado possuía as mesmas habilidades geométricas com as quais olhar para uma pintura: era um meio em que eles estavam equipados para fazer distinções, e os pintores sabiam disso. (Tradução livre.)

maniera, misura di terreno, memoria. Secondly, the dancers were conceived and recorded as groups of figures in patterns; unlike the French, the Italians did not use a dance notation but described movements of the figures fully, as if they were being seen by spectator. (BAXANDALL, 1988, p. 77 - grifos do autor)¹¹

Geertz, por sua vez, em sua leitura de Baxandall ressalta sobre a dança:

A dança, portanto, não só dependia da capacidade de distinguir o intercâmbio psicológico entre figuras estáticas agrupadas em desenhos sutis, uma espécie de organização de corpos, como aguçava essa capacidade – uma habilidade que os pintores também possuíam e usavam para provocar uma resposta do público. (GEERTZ, 1997, p. 159-160)

Baxandall nos oferece uma seleção de fatores os quais, combinados, ajudaram a determinar o desenvolvimento da pintura na Itália do século XV, fazendo-a diferente de outras produções pictóricas realizadas em outras localidades no mesmo período. As manifestações religiosas, a “dança social” e a “avaliação”, participam da constituição de uma maneira específica de se relacionar visualmente com o mundo, estabelecendo códigos *iconográficos* e *iconológicos* para a percepção e a interpretação visiva do real, resultando em uma categoria específica de arte mimética.

O que Baxandall faz é efetuar um recorte social e cultural específico e identificar dentro dele um determinado contingente de fatores determinantes para a organização coletiva de um modo de compreender e organizar o real e produzir significado sob a forma de imagens “esquematizadas” e “simplificadas” do mundo. O autor admite não ter considerado toda a gama de prováveis elementos culturais disponíveis para a estruturação de sua análise. Essa análise se desenvolve considerando um contexto didaticamente fechado sobre suas necessidades, preferências e soluções identificadas para determinados problemas vinculados a uma compreensão do mundo enquanto imagem a partir de três campos delimitados de conhecimento: o mítico-religioso, o prático-cotidiano e o artístico. Ele estabelece três dos pilares sobre os quais se constitui uma determinada máquina perceptiva cujo movimento das engrenagens e operações internas ainda se fazem sentir na visibilidade contemporânea. Baxandall evidencia processos por meio dos quais se

11- Em primeiro lugar, foi uma articulação da arte com seus próprios tratados [...] e sua própria terminologia teórica: como a arte da retórica, a dança tinha cinco peças – *aere, maniera, misura, misura di terreno, memoria*. Em segundo lugar, os bailarinos foram concebidos e registrados como grupos de figuras em padrões, ao contrário dos franceses, os italianos não usavam uma notação da dança, mas descreviam os movimentos das figuras integralmente, como se estivessem sendo vistos pelo espectador. (Tradução livre.)

constrói aquilo que esta dissertação optou por designar uma máquina de visão, tomando emprestado o termo cunhado por Paul Virílio (2002) e expandindo-o para além das questões de uma pura “mecânica óptica” para abarcar as dinâmicas e as “mecânicas” culturais envolvidas na produção de visibilidades, de “modos de ver”, os processos de constituição e movimentação das lentes (LARAIA, 2004) da cultura.

Contudo, como Geertz por sua vez também afirma em análises de outros processos culturais, é necessário considerar dinâmicas de troca, contaminação, difusão, aculturação, enfim, a proliferação de discursos e práticas nos variados campos de conhecimento e compreensão do mundo, que abrem espaço para a confrontação de múltiplos critérios para determinação daquilo que é visto, daquilo que não é, e da região intersticial do que está situado no espaço localizado entre *ver* e *não ver*. Dinâmicas que Geertz reconhece, por exemplo, nos sistemas classificatórios e cromáticos da pintura dos abelhan a partir de uma leitura de relatos de Anthony Forge.

Forge descreve processos complexos por meio dos quais os abelhan utilizam um vocabulário colorístico para designar e organizar elementos e fatores relacionados a seus eventos rituais. A importância ritual de uma flor ou um pássaro é fator determinante para esse grupo na classificação detalhada das características de sua espécie a partir de critérios cromáticos, enquanto que as diferenças entre outras famílias de plantas ou animais entre si podem ser sistematicamente nubladas, oclusas. As cores para os abelhan são um critérios poderosos de classificação e organização de seu mundo mítico e ritual, determinando, inclusive a abrangência de seu vocabulário e de sua percepção. Pois entre eles

[...] para que a cor seja descrita, é preciso que seja objeto de interesse ritual. As palavras para as quatro cores são... na realidade, palavras para tintas. A tinta é um substância essencialmente poderosa e talvez não seja surpreendente que o uso das palavras que se referem a cor seja restrito às partes do meio ambiente que foram selecionadas como relevantes para o ritual... (Apud, GEERTZ, 1997, p.153)¹²

Ver cores e falar das coisas visíveis em termos colorísticos nesse contexto cultural, portanto, consiste em uma ação ritualizada que afasta de uma percepção mais aprofundada aqueles seres e objetos que não participam da esfera do ritual determinada pelo grupo.

12- A. FORGE, “Learning to See in New Guinea”, in *Socialization, the Approach from Social Anthropology*, org. P. Mayer, Londres, 1970, p. 184-86.

Ao mesmo tempo esse critério de relacionamento com a realidade baseado em cores determina uma interpretação diversa por parte desse grupo das imagens publicitárias encontradas em revistas europeias, segundo Forge. A profusão de cores fazem com que páginas de anúncios de produtos alimentícios, por exemplo, sejam destacadas e usadas pelos abelan em suas casas de cerimônia. O forte atributo cromático dessas imagens converte-as para os abelan em instrumentos de poder. Uma prática que evidencia para este estudo uma multiplicidade de “máquinas de visão” cujos componentes não se encontram fixados e “aparafusados”, mas que passam por constantes processos de “manutenção”, “adaptação”, máquinas que são desmontadas e remontadas continuamente, trocando peças e componentes entre si, sofrendo “transplantes” em seus dispositivos que se fazem mestiços, e resultam na produção de visibilidades igualmente mestiças, que não são “da ordem do homogêneo, mas do heterogêneo” que “ao invés de fundir os diversos elementos em um todo único [...] os acolhe em permanente diversidade” (CATTANI, 2007, p. 28), pois como quaisquer maquinários, as máquinas perceptivas não são feitas para a imobilidade.

Máquinas abandonadas à imobilidade são máquinas que se deterioram, são corroídas pela ferrugem, invadidas pela poeira que trava suas engrenagens e embaça suas lentes. Precisam ser regularmente abertas, desmontadas, limpas, oleadas, remontadas. Às vezes, nesse processo de desmontagem e remontagem, as peças e componentes podem ser acidentalmente ou arbitrariamente dispostos em uma ordem diversa daquela que prevalecia antes de iniciada a desmontagem. Componentes de outras “máquinas visuais” podem ser agregados, em substituição ou em acréscimo aos dispositivos, outros podem ser suprimidos, sem prejuízo para o funcionamento geral do equipamento.

Essas dinâmicas não são uma característica exclusiva da sociedade contemporânea e suas máquinas perceptivas, todavia, não se pode negar a aceleração que tais processos sofreram entre os séculos XIX e XX, em grande parte sob influência das pesquisas tecnológicas relacionadas à comunicação e à circulação de pessoas e bens (materiais e imateriais), categorias as quais as tecnologias digitais conferem inúmeras possibilidades frente à “desmaterialização” e à “abstração” cada vez maiores dos meios necessários à circulação e à troca de conhecimentos.

A supercomplexidade dos processos visuais contemporâneos que resulta dessas trocas e contaminações aproxima diferentes critérios perceptivos, diferentes “máquinas de visão”, coloca-as em convivência. Mais do que isso, possibilita a fusão e a mistura de componentes heterogêneos entre si, mesclando-as na relação estabelecida entre a sociedade contemporânea e a imagem. Um processo onde a ideia de mistura não se limita a uma noção de “algo heterogêneo a alguma coisa”, mas implica uma concepção “do heterogêneo em si mesmo, como qualidade intrínseca, regulando as relações dos elementos de um conjunto”. (CATTANI, 2007, p. 28)

Nos campos de convívio entre mecanismos perceptivos, as possibilidades tecnológicas fragmentam, multifacetam e diluem os limites entre as instâncias pública e privada, individual e coletiva da memória, conduzindo sua aplicação midiática e documental a outros níveis. Um deles, identificado por Pierre Lévy (2002) na partilha de imagens por meio de páginas e álbuns virtuais permitindo a todos “tornarem-se jornalistas de si mesmos, mas também, de tudo quanto é possível testemunhar com uma câmera digital, um gravador ou um teclado em mão”. (LÉVY, 2002, p. 52) Aspecto que se manifestou fortemente para este estudo em *Infinito Particular* (Ilustração 19 e Ilustração 20), diante da interação estabelecida entre público e obra. Munidos de câmeras digitais e celulares os espectadores passaram a não apenas documentar a obra, mas a se apropriar de partes dela.

Manipulando vários dos pequenos objetos que compunham o trabalho, selecionando-os por critérios diversos, isolando-os e reagrupando-os, constituindo imagens que depois registrava em outra imagem (uma série de imagens) cada pessoa que interagiu com *Infinito Particular* documentou suas próprias percepções, compondo um pequeno álbum ou apanhado de impressões que se descolaram de certa maneira da obra e assumiram sua própria condição de experiências estéticas. Uma coletânea de percepções a ser não só resguardada contra o esquecimento, mas partilhada, que só se faz possível em um contexto sociocultural em que:

A maior parte da nossa vivência só se torna perfeitamente clara pela mediação. O exemplo comum é a foto. Você só confirma como se divertiu nas férias de verão pelas fotos. Pode-se então adaptar a vivência a certos princípios de “divertimento”. Esses ícones em cores são usados para convencer os amigos de que você se divertiu – se eles acreditarem, você acredita. Todo mundo quer ter fotografias não só para comprovar mas para inventar uma experiência. (O'DOHERTY, 2007, p. 57)

A dinâmica mediadora da fotografia identificada em *Infinito Particular* apontou neste estudo para uma relação de invenção de experiências visivas pautadas sobre meios eletrônicos de expansão de uma memória que se caracteriza por certa efemeridade. Por um processo constante de um descarregar da memória individual (delimitada pela capacidade interna de armazenamento da máquina fotográfica digital ou do celular com câmera), particular, para outra, coletiva (das páginas de relacionamento, álbuns virtuais, etc.). Na qual a perenidade solene e simbólica dos álbuns familiares abre espaço para a obsolescência quase imediata, assim como as práticas aceleradas de produção e descarte dos dados armazenados e veiculados através da rede mundial de computadores, a Internet (talvez o mais amplo de todos os campos de convivência visual identificados por este estudo). A “verdade” se fragmenta e pluraliza diante das imagens em tempo real, produzidas por testemunhas oculares institucionalizadas ou não, dotadas de perspectivas, equipamentos visuais (culturais e tecnológicos) e pontos de vista diversos, divergentes ou não, ao mesmo tempo em que a variedade dos assuntos que se tornam noticiados e noticiáveis, rompendo os limites entre o pessoal e o público. Desses, a proliferação de aparelhos de telefonia móvel equipados com recursos fotográficos e de audiovisual possibilita a produção de reportagens e documentações “instantâneas”, cuja orientação pode oscilar entre a denúncia, a autopromoção e a invasão de privacidade.

Os sítios pessoais multiplicam-se, expõem as mais diversas convicções e idéias, pormenorizam ao mundo inteiro, apoiados em fotos, os detalhes mais íntimos e as extravagâncias pessoais mais estranhas da vida de uns e outros. Os *reality shows* da televisão e, em breve, da rede, atingem um nível de crueza inimaginável ainda há poucos anos. As novas necessidades da vida colectiva e a disponibilidade dos meios de comunicação vão ao encontro da paixão humana pelo reconhecimento e pela celebridade. Dos cientistas aos artistas, passando pelos homens de negócios e pelos políticos, todos querem ser conhecidos, citados, fotografados, entrevistados, passar pela televisão, aparecer na Internet. Quanto mais o universo dos *media* (o espaço público) se expande e se diversifica, mais os sítios que difundem informação se multiplicam, mais aumenta a multidão de pessoas que podem efetivamente tornar-se célebres, senão, universalmente famosas, pelo menos “conhecidas” num certo meio, acabando os mais “sortudos” por se transformar em ícones. (LÉVY, 2002, p. 52)

Diante da constituição de “uma esfera pública fractal, rizomática, que se refrata em milhões de ângulos diferentes nos sítios e nas comunidades virtuais do ciberespaço” (LÉVY, 2002, p. 52), as estruturas e os critérios para ver o mundo são problematizados, evidenciando um “comércio dos olhares” que se transforma “na gestão comercial do visível”, momento no qual

[...] o mercado dos espetáculos constrói "o império das barbáries". A extenuação da imagem condena o olhar e sua liberdade à servidão de "iconocracias", das igrejas à publicidade, dos estados autoritários ao mercado extremamente lucrativo da produção visual. (CESAR, 2009, p. 16-17)

Estruturas e critérios, construções culturais, discursos não enunciados constituídos por camadas de valores supostamente universais, são questionados na contemporaneidade pela ciência, pela filosofia, pela sociologia, a antropologia e a arte, as quais passam, por sua vez, a oferecer seus próprios critérios para a determinação de uma categoria de visibilidade *ofuscante*, que interage com a visibilidade *transbordante* preconizada pelo olhar que se sabe circulando entre máquinas perceptivas operantes.

Este *ofuscamento* do visível se baseia em um elevado nível de produção, reprodução e circulação de imagens a partir de um processo de apreensão, compreensão e tradução de um mundo enquanto imagem, no qual tomam parte fatores culturais e tecnológicos variados, os quais não excluem aqueles enumerados por Baxandall (1988) ou quaisquer outros estabelecidos em outros contextos culturais.

A integração de dispositivos fotográficos digitais, páginas de relacionamento online, circuitos integrados de vigilância audiovisual, filmes em DVD, vídeos postados no *YouTube*, álbuns virtuais, flagrantes em "tempo real" de fatos e acontecimentos disponibilizados simultaneamente para diversos países, etc., compõem um gigantesco mecanismo visual contemporâneo em que imagens "fazem sentido por si mesmas, pois produzem em nós um efeito de realidade, como também promovem um efeito emocional, identitário e psíquico" através do qual estamos "convictos quando vemos uma imagem, acreditamos que a imagem é uma forma de testemunho material. O uso de suas práticas mercadológicas são potentes construções de visibilidade". (FRANCA-HUCHET, 2009, p. 106-107)

Essa máquina de visão contemporânea, instituída em meio a um contexto sociocultural supercomplexo, aproxima diferentes máquinas de visão. Engloba-as promovendo vertiginosas trocas entre elas, sobrepondo múltiplos critérios para ver o mundo que resultam em uma percepção "distraída" na qual aceitamos "que uma câmera (de TV, por exemplo) possa substituir nossa presença diante de um acontecimento, diante de um fato: um substituto de nosso olho como testemunha" (FRANCA-HUCHET, 2009, p. 106-107), mas sem dissolver completamente suas diferenças estruturais, mantendo seus ritmos internos individuais e o sentido próprio

de rotação de suas engrenagens, resultando em uma imensa quantidade de visibilidades que se oferecem a nós, de imagens que nos solicitam nossa crença, nossa “fé perceptiva” (MERLEAU-PONTY, 2005), que nós lhes oferecemos “de forma distraída”. Que se tornam verdadeiras para nós, para nossos contextos culturais e nossas máquinas de visão “quase por princípio, simplesmente porque foram filmadas ou fotografadas”. (FRANCA-HUCHET, 2009, p. 107)

A visibilidade em um contexto sociocultural *supercomplexo* resulta assim, em parte, em uma situação semelhante a que Neil Leach (2005) identifica como uma inundação de imagens, em um processo de ofuscamento visual.

Um ofuscamento que ainda assim evidencia os princípios de uma relação com a imagem, fotográfica e videográfica, que “cita a realidade de maneira deturpada”. (MANGUEL, 2001, p. 93) Um ofuscamento que nubla nosso conhecimento “dos limites de um documento fotográfico”, de “que ele mostra apenas aquilo que o fotógrafo quis enquadrar e aquilo que determinada luz e sombra lhe permitiram revelar” (MANGUEL, 2001, p. 92) e acaba por nos cegar para esses processos.

2.2- Campos cegos e transbordamentos do visível

Trabalhamos a partir daqui, então, com duas categorias ou duas espécies de operações visuais. Uma *transbordante*, que implica um transitar no campo delimitado pelas fronteiras do visível se apropriando delas e tencionando-as ao movimento, e outra *ofuscante*, que resulta da “supercomplexificação” dos mecanismos de instituição dessas mesmas fronteiras e seus movimentos.

Esses duas operações não se excluem. A primeira reage a segunda. Ambas estão profundamente integradas aos processos culturais de constituição de visibilidades. Ambas integram e respondem a um sistema de negociação entre pontos de vista, a uma economia visual (CESAR, 2009) que lhes estipula uma realidade. E ambas respondem a essa “economia visual”, tomam parte ativa dessas negociações através da produção de imagens.

A primeira se derrama para o espaço situado entre as bordas do visível. Ali se mistura, se mescla, se dilui em meio ao que há além da borda. Um transbordar, que

pressupõem um derramar e que pode se comportar como uma enxurrada ou como uma infiltração de acordo com a ocasião.

Por outro lado, o ofuscamento também pressupõe uma ruptura, a transposição de uma “massa crítica”. Nesse sentido, o ofuscamento é também um ato de romper. Não um romper das fronteiras do visível, mas um fender da capacidade que essas fronteiras nos conferem de ver. Um nublamento de nossa capacidade visiva, uma submersão em um fluxo tão caudaloso de visibilidades que ameaça cegar nossa percepção e que Neil Leach (2005) identifica como uma “inundação”.

Em *A Anestésica da Arquitetura* Leach reflete sobre a maneira como “o desenvolvimento das telecomunicações e dos métodos de reprodução visual” (LEACH, 2005, p. 13) seriam responsáveis pelo que o próprio Leach designa como uma “inundação de imagens”: um processo no qual mecanismos de reprodução, veiculação, difusão e circulação de informações visuais como “as televisões, os faxes, as fotocopiadoras e os computadores” teriam sido convertidos em “janelas virtuais da era da auto-estrada da informação, condutoras de impulsos digitalizados que ligam o indivíduo a uma rede global de comunicações.” (LEACH, 2005, p. 13)

Leach identifica nesse processo evidências e consequências de uma capacidade tecnológica para a reproduzibilidade cujos limites se encontrariam cada vez mais distendidos e diluídos – não mais fixamente determinados pela característica perecível da dimensão material dos meios de reprodução e circulação e, ao mesmo tempo, confrontados com o campo de possibilidades, ainda indefinido em muitos aspectos, da dimensão virtual dos bancos de dados, *HD's* virtuais, páginas de relacionamentos, *blogs*, *fotologs*, etc.

Na abordagem de Leach, a questão parece ultrapassar a diluição da aura, conforme apontada por Walter Benjamin na esfera das obras de arte (1985b), para se estabelecer sobre as possibilidades da reproduzibilidade técnica e alcançar a instância de uma reproduzibilidade turística (SÁ, 2006) norteada por uma visibilidade imagética “precisa em sua superfície, fácil de imprimir-se na memória e repleta de vontade de potência”. (SÁ, 2006, p. 26). Expandir-se para os mais diversos campos fenomenais da cultura e resultar não em um processo de dissolução, mas de saturação e transbordamento, uma ruptura de limites materiais e conceituais da imagem e da informação, na qual não haveria mais distinção de valor entre original e cópia.

A casa e o escritório moderno transbordam de reproduções de imagens e de informação: notícias em cima da hora e a toda as horas; filmes em antestreia, estreados, lançados no mercado, clonados em vídeo e emitidos gota a gota na televisão por cabo. É uma cultura da cópia, uma sociedade de saturação, o segundo dilúvio. O mundo tornou-se infinitamente “fotocopiado”. (LEACH, 2005, p. 13)

Uma questão que se faz evidente para este estudo quando os dispositivos visuais não são mais oferecidos ao público como nas *Experiências Pictóricas Expandidas (Ilustração 02 e Ilustração 03)*, mas continuam presentes na interação com a obra, como em *Infinito Particular (Ilustração 19 e Ilustração 20)*, quando se destaca como objeto de interesse o fato de o público os trazer consigo.

Dialogando com uma estrutura visual da sociedade que situa a imagem em uma condição de projeção imparcial, ao mesmo tempo falante e silenciosa, de um real neutro e silencioso – Leach situa-nos em uma “cultura de cópias”, uma sociedade que se organizaria a partir de imagens, baseando-se em uma compreensão do próprio mundo apreendido como imagem: algo que pode ser lido, iconográfica e iconologicamente, interpretado, ressignificado simbolicamente, evidenciando também uma dimensão das imagens como elementos que Sá reconhece como “fundamentais para o processo de autoconhecimento de uma cultura numa determinada época” e que os artistas transformariam em “instrumento a ser utilizado a favor de suas respectivas práticas artísticas” (SÁ, 2006, p. 27) e resultando em

[...] um inelutável hábito de imitação de si mesmo que parecem comuns. Basta pensarmos na fotografia digital (a quantidade cada vez surpreendente de máquinas desse tipo, presentes até em telefones celulares) e na Internet, em que o papel é eliminado, e a imagem se estabelece por meios virtuais, ou melhor, em que a imagem se aproxima mais daquilo que deseja: virtualidade. A fotografia digital termina diminuindo os custos, possibilitando o aumento da produção dessas imagens. E, se tais imagens aumentam, o processo de captura de tais fotos também aumenta. Aumentam também uma carga de inautenticidade e o desejo constante de tornar-se todo-imagem, bem como a experiência da morte (afinal, toda fotografia implica um ato de objetivar seu sujeito) e da desertificação de si próprio. (SÁ, 2006, p. 26)

Vale ressaltar aqui que a concepção de uma “cultura de cópias” não equivale a proposição de uma cultura mimética.

A mímeses é diferente da imitação e é oposta a cópia. [...] o ato mais significativo da atividade mimética está em *alterar* a própria identidade fragmentando-a, pluralizando-a, fluidificando-a; está no interagir com o outro para levá-lo, por sua vez, a modificar-se, sem aceitá-lo como o *original*, legitimando o seu poder imodificável: ser uma máquina que cospe fotocópias iguais à máquina que faz fotocópias. (CANEVACCI, 2008, p. 309)

Leach questiona a associação imediata entre um mundo transbordante de imagens que não buscam ser imitações nem mímeses. Imagens que não se pretendem interpretações umas das outras (mesmo que isso não seja totalmente possível), mas que buscariam ser a mesma várias vezes, infinitas vezes.

Sobre esse mundo Leach volta sua análise de uma suposta “sociedade de informação” responsável por um fluxo elevado de comunicação baseado em amplas trocas culturais e em uma complexa trama rizomática de produção de sentido e conhecimento. Citando Jean Baudrillard, Leach identifica nesse fluir acelerado e de crescimento exponencial envolvendo tecnologia e informações visuais, um processo no qual haveria uma produção de sentido cada vez menor, uma vez que seria “nesta clonagem até o infinito, na infinita propagação dos signos, que o próprio signo se torna invisível e deixa de ter significado”. (LEACH, 2005, p. 14)

Seguindo ainda as considerações de Baudrillard, Leach baseia a relação entre informação e produção de sentido em um princípio de negação segundo o qual a informação imagética atuaria devorando seu próprio conteúdo, resultando um “autodesgaste” no processo de produção de sentido, inviabilizando, ou ao menos dificultando, os processos de comunicação e de trocas culturais.

Quando restrita ao campo da imagem, a discussão de Leach se volta para a relação entre imagem e realidade que ecoa a “teoria do simulacro” de Baudrillard, na qual a separação entre imagens e mundo se faz cada vez menos evidente, onde “[...] o papel da imagem altera-se e deixa de refletir a realidade, passando a disfarçar e perverter a mesma realidade. Destituídos da própria realidade, resta-nos um mundo de imagens, de hiper-realidade, de puro simulacro”. (LEACH, 2005, p. 18)

As máquinas de visão não se destroem nesse contexto supercomplexo. A movimentação acelerada de suas engrenagens não desarticula seus componentes. Os filtros não se desfazem, eles se confundem em determinados momentos de seus movimentos, mas permanecem operando por seus critérios e juízos.

Em consonância com as afirmações de Peter Burke (2004) o mundo seria percebido e compreendido a partir de suas imagens e como uma coleção de imagens, de acordo com a bagagem cultural (BAXANDALL, 1988) de cada grupo humano, onde toda realidade consiste em um sistema simbólico, um jogo de representações. As imagens as quais Leach se refere, se encontrariam encadeadas em um extenso processo visual de produção de imagens a partir de imagens que resultam em perda de sentido. E para Burke não se associaria, necessariamente,

qualquer menção a uma distinção platônica entre um mundo de ideias puras e outro de cópias: “Se a paisagem física é uma imagem que pode ser lida, então a paisagem reproduzida numa pintura é a imagem de uma imagem”. (BURKE, 2004, p. 53) Ainda que para Leach haja um complexo processo de estetização esvaziada do mundo envolvido na

[...] desanexação destas imagens da sua complexa situação cultural de origem, descontextualiza-as. São fetichizadas e julgadas pela sua aparência, à custa de qualquer leitura mais aprofundada. Essa cultura de reificação aliena todo o acto de ver, depreciando a profundidade, a perspectiva ou o relevo, permitindo apenas “passar os olhos pelos objectos e resumi-los à sua própria condição de objectos”. No processo de leitura de um objecto enquanto simples imagem, o objecto é esvaziado de grande parte do seu sentido original. Tudo se resume a imagens. Tudo é transportado para um nível estético e valorizado pela sua aparência. O mundo tornou-se estetizado. Tudo foi apropriado como arte. (LEACH, 2005, p. 18-19)

Essa estetização ilimitada do mundo resultaria, para Leach, em um desaparecimento da própria noção de arte em um mundo de planura, uma vez que o atributo estético caberia a toda e qualquer manifestação cultural, resultando no que o autor define como um mundo “compreendido em termos de imagens estéticas vazias de conteúdo” (LEACH, 2005, p. 22). Para Sá esse processo implicaria no advento de uma “sociedade de controle”,

[...] uma sociedade de vigilância intermitente que utiliza, como um de seus vários métodos, o elemento imagético como meio de policiamento e de indução de significância. Esse tipo de sociedade tem como estratégia fundamental o esvaziamento da imagem como poética e o preenchimento da imagem como fonte de informação, deslocando-se de sua função, fazendo com que a compreendamos como a própria expressão dos acontecimentos. A era da reprodutibilidade turística vale-se disso, e a imagem, antes mesmo de detectar uma informação a ser veiculada, quer auto-afirmar-se como um olhar onipresente de vigilância incansável. (SÁ, 2006, p. 27)

O desaparecimento da noção de arte diagnosticado por Leach e o controle visivo identificado por Sá caracterizam, ao mesmo tempo, no campo da percepção e da reprodução visual, motivação consistente para a busca pela *invisibilidade*, necessidade que Leach e Lefebvre identificarão como resultando na constituição de espaços marcados pela ausência da visão, que ultrapassam a fronteiras do visível, áreas de cegueira.

Aproximando as questões pontuadas por Leach de uma abordagem mais específica de aspectos da cultura visual, pode-se dizer que o autor identifica na proliferação de imagens e na estetização excessiva a constituição de um ponto cego

– que Merleau-Ponty (2005) também atribui ao olho do espírito – na estruturação da visibilidade contemporânea, semelhante àquele analisado por Henri Lefebvre em *A revolução urbana* (1999), e que, tal qual o ponto cego de Merleau-Ponty, não pode ser ignorado ou apenas tratado como “simples estado de não-visão” (MERLEAU-PONTY, 2005, p. 42).

Entre os campos, que não são aprazíveis, mas campos de forças e de conflitos, existem *campos cegos*. Não somente obscuros, incertos, mal explorados, mas cegos no sentido em que há, na retina, um ponto cego, centro da visão e, contudo, sua negação. Paradoxos. O olho não se vê. Ele necessita de um espelho. O ponto central da visão não se vê, nem sabe que é cego. Esses paradoxos não se estendem ao pensamento, à consciência, ao conhecimento? (LEFEBVRE, 1999, p. 37-38)

A metáfora de Lefebvre (1999) para cegueira é inicialmente relacionada a uma impossibilidade de se tentar olhar para um desses campos intersticiais, “cegos”, com “os olhos, os conceitos, formados pela prática e teoria” (LEFEBVRE, 1999, p. 38) de outro, princípio que poderia ser aqui interpretado da mesma maneira enquanto uma impossibilidade de se relacionar com uma determinada concepção de mundo enquanto imagem a partir dos fundamentos de linguagem visual de outra estrutura sociocultural. Contudo, assim como afirma Lefebvre, essa seria uma simplificação das questões em debate.

Não se trata somente de uma ausência de educação, mas de uma ocultação. O que olhamos, na verdade, não enxergamos. Quantas pessoas percebem “perspectivas”, ângulos e contornos, volumes, linhas retas ou curvas, mas não podem ver, nem conhecer, percursos múltiplos, espaços complexos! (LEFEBVRE, 1999, p. 38)

Os “campos cegos” que se pretende discutir neste texto se apresentam, de maneira semelhante aos “campos cegos” abordados por Lefebvre, como centros da visão que são incapazes de ver a si mesmos, espécie de espaços delimitadores entre *o que é visto* e *o que não é*, e que se estabelecem em uma relação de paradoxos na qual não se trata mais apenas de *ver*, mas também de *sentir*, estabelecendo-se um processo experimental de *sinestesia*.

Para Merleau-Ponty, ver-se e sentir-se enquanto corpo é condição para a constituição de uma autocompreensão humana.

Se nossos olhos fossem feitos de tal modo que nenhuma parte de nosso corpo se expusesse ao nosso olhar, ou se um dispositivo maligno, deixando-nos livres para passar as mãos livremente sobre as coisas, nos impedisse de tocar nosso corpo – ou simplesmente se, como certos animais, tivéssemos olhos laterais, sem

recobrimento dos campos visuais –, esse corpo que não se refletiria, não se sentiria, esse corpo quase adamantino, que não seria inteiramente carne, tampouco seria o corpo de um homem, e não haveria humanidade. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 17)

O corpo vidente e senciente preconizado por Merleau-Ponty existe no limite de sua auto-experiência situada entre “vidente e visível, entre tocante e tocado, entre um olho e o outro, entre a mão e a mão se produz uma espécie de recruzamento, quando se acende a faísca do senciente-sensível” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 18), estabelece-se sobre o “enigma” de que ele “que olha todas as coisas, pode também se olhar, e reconhecer no que vê então o ‘outro lado’ de seu poder vidente. Ele se vê vidente, ele se toca tocante, é visível e sensível para si mesmo” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 17) e como tal integra o mundo percebido, visto, tocado, ouvido, degustado, inalado, falado.

Visível e móvel, meu corpo conta-se entre as coisas, é uma delas, está preso no tecido do mundo, e sua coesão é a de uma coisa. Mas dado que vê e se move, ele mantém as coisas em círculo ao seu redor, elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas em sua carne, fazem parte de sua definição plena, e o mundo é feito do estofado mesmo do corpo. Essas inversões, essas antinomias são maneiras diversas de dizer que a visão é tomada ou se faz do meio das coisas, lá onde persiste, como água-mãe no cristal, a indivisão do senciente e do sentido. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 17)

Contudo, o olho não se vê. Ele está fora de seu próprio campo visual, ele constitui em si mesmo um “campo cego”, uma zona desconhecida, oculta, auto-oculta. O centro da percepção retiniana é incapaz de ver a si mesmo sem o auxílio de algum dispositivo, de uma prótese, é um ponto de fissura que, todavia, integra uma dinâmica entre um “mundo visível”, aquele “que o vê” e “suas relações com os outros 'visionários'” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 47) que estrutura o pensamento.

Por sua vez, Lefebvre situa seus “campos cegos” na esfera da representação, na categoria da percepção traduzida do real, de transposição do real para a condição de realidade, analisando-os enquanto elementos da produção de qualquer espécie de conhecimento. “Os campos cegos instalam-se na re-presentação. Há, de início, a *apresentação* dos fatos e dos conjuntos de fatos, o modo de percebê-los e de agrupá-los. Em seguida, há a *re-presentação*, a interpretação dos fatos”. (LEFEBVRE, 1999, p. 39 – grifo do autor)

Se focalizarmos a abordagem dos “campos cegos” no campo das imagens, estaremos localizando tais campos na dinâmica da representação visual, da tradução do real através de imagens, remetendo-nos, uma vez mais a noção de uma

percepção do mundo estabelecida a partir de uma prática cultural de cópias, não apenas em um sentido mimético obtido a partir do real, mas também no sentido cultural da maneira como lemos e transcrevemos o mundo e nossas lembranças dele.

Nesse processo, nos deparamos com o estabelecimento de fronteiras que determinariam os limites da capacidade de cada sujeito nas etapas de “apresentação” e “representação” de constituir determinada percepção/ interpretação, em acordo com a formatação cultural de seu “campo visual”. Assim, o *não-ver*, conforme pensado por Lefebvre, não se estabelece apenas enquanto o oposto do ato de *ver*, ou o *invisível* como a negação do *visível*. Para Lefebvre (1999), a cegueira resultaria de uma relação de complementaridade entre o cegante, isto é, aqueles conhecimentos a respeito do real que são adotados dogmaticamente, e obtidos a partir do contexto social, político, histórico, econômico, etc., e da bagagem cultural do sujeito, e o cegado, tudo aquilo que se faz desconhecido para esse sujeito a partir de suas experiências, tal qual para Merleau-Ponty a visão é uma operação que implica a integração entre um vidente e um visível.

O cegante é a fonte luminosa (conhecimento e/ ou ideologia) que projeta o fecho de luz, que ilumina *alhures*. O cegado é o olhar ofuscado; é também a zona deixada na sombra. De um lado uma via se abre à exploração; de outro, há uma barreira a romper, uma sanção a transgredir. (LEFEBVRE, 1999, p. 40 – grifo do autor)

O estatuto do *visível* é determinado pela relação entre o que é e o que não é visto, estabelecendo-se uma região intermediária entre a visão e a cegueira, que pode muitas vezes oscilar entre essas duas dimensões do visível. “Se há cegueira, não se deve apenas ao fato de não se ver os objetos e o espaço parecer vazio.” (LEFEBVRE, 1999, p. 47)

O limite entre *visível* e *invisível*, para Lefebvre, pode ser entendido como “[...] um campo de tensões altamente complexo; [...] uma virtualidade, um possível-impossível que atrai para si o realizado, uma presença-ausência sempre renovada, sempre exigente” (LEFEBVRE, 1999, p. 47), que evoca a dinâmica de um olho vidente, que integra um mundo visível, mas que permanece invisível a si mesmo.

Assim, a cegueira conforme analisada neste texto, igualmente consistiria em não ver “os vetores e tensões inerentes ao campo [da visibilidade], sua lógica e seu movimento dialético, a exigência imanente; no fato de só se ver coisas, operações,

objetos (funcionais e/ ou significantes de uma maneira plenamente consumada)". (LEFEBVRE, 1999, p. 47)

Como na concepção urbana de Lefebvre, haveria na questão da visibilidade/ invisibilidade contemporânea uma "dupla cegueira", cujos "vazio" e "virtualidade" seriam também "ocultos pelo preenchimento". (LEFEBVRE, 1999, p. 47)

Se para Lefebvre este preenchimento se encontra na esfera do "urbanismo", nos campos da visibilidade e da invisibilidade os vazios dessa dupla cegueira a serem ocultos pelo preenchimento nos remetem uma vez mais as questões levantadas por Leach.

Será que o transbordamento de imagens evocado por Leach, que resultaria, segundo ele, na dissolução do sentido e na *invisibilização* dos signos não poderia ser interpretado como um fenômeno de criação de um "campo cego" no processo de perceber e interpretar visualmente o real? Um "campo cego" que não se limitaria a uma simples separação entre o *visto* e o *não visto*, mas evocaria a existência de um espaço limítrofe, ocupado por uma dimensão visual desconhecida, uma vez que a ideia de um "campo cego" segundo Lefebvre não se restringe a

uma distinção trivial entre o que fica na sombra e o que é iluminado, mesmo se acrescentarmos que a "iluminação" intelectual tem limites, afasta ou menospreza isto ou aquilo, projeta-se aqui e não ali, põe aquilo entre parênteses e isto em evidência. E isso não é tudo: há o que não se sabe e o que não se pode elucidar. (LEFEBVRE, 1999, p. 39)

Esse "campo cego", região intermediária de fronteiras móveis e indeterminadas, se estabeleceria, então, por uma dinâmica de camadas sobrepostas e intercaladas de *presença* e *ausência* de visibilidade, excesso e falta, em um jogo de forças visuais responsável por uma dinâmica geradora de fendas, ou fissuras no estatuto da visibilidade, brechas pelas quais se infiltrariam outras formas de ver.

A cegueira, nesse caso, assim como para Lefebvre, não seria uma cegueira produzida pela falta de visão, mas uma cegueira promovida pelo excesso, pela visão transbordante. Talvez uma cegueira metaforicamente branca, luminosas quase, leitosa, semelhante à evocada por José Saramago em *Ensaio sobre a cegueira* (1995):

O cego ergueu as mãos diante dos olhos, moveu-as, Nada, é como se estivesse no meio de um nevoeiro, é como se tivesse caído num mar de leite, Mas a cegueira não é assim, disse o outro, a cegueira dizem que é negra, Pois eu vejo tudo branco,

Se calhar a mulherzinha tinha razão, pode ser coisa de nervos, os nervos são o diabo [...]. (SARAMAGO, 1995, p. 13)

Saramago propõe uma situação diversificada de ausência de visão que se traduz, enquanto imagem, por uma imersão no branco. Talvez o branco da luz, composto de todas as cores do espectro solar, em oposição à escuridão da ausência de luz. Poder-se-ia falar então em uma “cegueira aditiva” em paralelo a outra “subtrativa”? E, ao mesmo tempo, seria possível discutir a dimensão do *não ver* em sua relação com a maneira como produzimos conhecimento sobre o mundo?

O branco que evoca metaforicamente o vazio e, ao mesmo tempo o preenchimento luminoso de um espaço. Este espaço de cegueira, cegueira branca, que esvazia e preenche a um só tempo, consistiria, então, no mergulho no “campo cego”, em ser engolido por ele, mover-se entre suas fronteiras, explorar-lhe os limites. Onde talvez seja necessário aprender a fechar os olhos para ver.

Uma questão semelhante é abordada por Jacques Derrida (1999) em *O olho da universidade*. Derrida discute a conexão entre o *ver* e o *saber* retomando a *Metafísica* de Aristóteles, na qual o “desejo de saber” é apontado como característica inerente ao ser humano, evidenciada pelo prazer do saber desprovido de finalidade prática, identificado no prazer obtido da “sensação inútil” que seria “mais verdadeiro para a vista do que para os demais sentidos” (DERRIDA, 1999, p. 125).

Preferimos sentir “pelos olhos” não apenas para agir (*prattein*), mas mesmo quando não temos em vista nenhuma práxis. Esse sentido naturalmente teórico e contemplador ultrapassa a utilidade prática e nos dá a conhecer mais do que qualquer outro: com efeito, descobre numerosas diferenças (*pollas deloi diaphoras*). Preferimos a vista como preferimos o desvelamento das diferenças. (DERRIDA, 1999, p. 125)

Essa abordagem da visão e da relevância conferida ao aspecto visual da percepção e da constituição do pensamento se refere a um parâmetro ocidental de interação entre os sentidos e o que é concebido como real. No entanto, a análise de Derrida sobre o papel da visão como mecanismo para interação com o real e a consequente produção de conhecimento, ainda que não seja um conhecimento aplicável a quaisquer dos aspectos práticos do cotidiano, não se limita a refletir sobre a relevância da capacidade de *ver* ou do que é *visto* no interior desse processo subjetivo/ cognitivo. Na esfera do *visível* e do *invisível*, Derrida questiona a importância do *não visto*, do *não ver*, enquanto uma opção prática/ conceitual e uma

ferramenta para a constituição dos modelos vigentes de realidade, bem como para transmiti-los a outros, constituindo processos socioculturais de formação.

Mas, quando se tem a vista, tem-se o suficiente? Saber desvelar as diferenças será suficiente para aprender e para ensinar? Em certos animais a sensação engendra a memória, o que os torna mais inteligentes (*phronimôtera*) e mais dotados para aprender (*mathetikôtera*). Mas, para saber aprender e aprender a saber, a vista, a inteligência e a memória não bastam, é mister também saber ouvir, poder escutar o que ressoa (*tôn psonphôn akouein*). Brincando um pouco, eu diria que se deve saber fechar os olhos para escutar melhor. (DERRIDA, 1999, p. 125 – grifos do autor)

Derrida focaliza sua discussão em torno dos processos de aprendizagem, os quais, todavia, não se limitam, necessariamente a processos cognitivos e racionais, mas podem abarcar uma ampla gama de processos e relações de natureza social e cultural, englobando inclusive relações estéticas, materiais, perceptivas, linguísticas, etc., enfatizando o papel da escuta e da recepção nesse processo.

Assim estabelece a metáfora baseada no princípio de “abrir o olho para saber, fechar o olho, ou pelo menos escutar, para saber aprender e aprender a saber”, entendido pelo autor como “um primeiro esboço do animal racional” (DERRIDA, 1999, p. 127), ao mesmo tempo abre a discussão para uma abordagem do visual que não se limita a uma dinâmica do ver exclusiva dos olhos, mas implica uma imersão sensorial mais aprofundada, que incluiria o ouvir (e talvez pudesse englobar também o tocar, o degustar e o cheirar) como dispositivo do perceber, do ver.

Analisando a metáfora empregada por Derrida a partir do pensamento aristotélico, com base em uma esfera mais ampla e geral dos processos, práticas e manifestações da cultura visual na contemporaneidade, é possível tecer algumas reflexões passíveis de dialogar com a “cultura do piscar de olhos” que o autor alega não ser sua proposição, ainda que não negue suas possibilidades conceituais.

Em seu *Peri psychés* (Da Alma, 421b), ele [Aristóteles] distingue o homem dos animais de olhos duros e secos (*tôn sklerophthalmôn*), desprovidos de pálpebras (*ta blephara*), essa espécie de élitro ou membrana tegumentária (*phragma*) que vem proteger o olho e permite, a intervalos regulares, encerrar-se na noite do pensamento interior ou do sono. O que é aterrador no animal de olhos duros e olhar seco é que ele vê o tempo todo. O homem pode abaixar o *phragma*, regular o diafragma, limitar a vista para ouvir melhor, lembrar-se, aprender. (DERRIDA, 1999, p. 127)

Para Derrida a Universidade não deve ser “um animal escleroftálmico”, “um animal de olhos duros”, mas sim ser capaz de, baixando suas pálpebras, analisar a si mesma, questionar sua existência e suas funções junto a sociedade. Reconhece

no movimento dos olhos, no baixar involuntário ou consciente das pálpebras, um movimento do olho no sentido de reconhecer sua invisibilidade, uma tentativa de olhar para si mesmo que, ao mesmo tempo, para Merleau-Ponty exerce influências significativas sobre as demais coisas visíveis:

[...] meus movimentos e os de meus olhos fazem vibrar o mundo como se pode, com o dedo, fazer mexer um dólmen, sem abalar-lhe a solidez fundamental. A cada batida de meus cílios, uma cortina se baixa e se levanta, sem que eu pense, no momento, em imputar esse eclipse às próprias coisas; a cada movimento de meus olhos varrendo o espaço diante de mim, as coisas sofrem breve torção, que também atribuo a mim mesmo; e quando ando pela rua, os olhos fixos no horizonte das casas, todo o meu ambiente mais próximo, a cada ruído do salto do sapato sobre o asfalto, estremece para depois voltar a aclamar-se em seu lugar. (MERLEAU-PONTY, 2005, p. 19)

E cada movimento desse “olhar caminhante” desse olho móvel evidencia-nos que a percepção como um fenômeno “mutável e somente provável” que verifica “a pertencença de cada experiência ao mesmo mundo, seu poder igual de manifestá-lo, a título de *possibilidades do mesmo mundo*”. (MERLEAU-PONTY, 2005, p. 49 – grifo do autor)

Cada percepção envolve a possibilidade de sua substituição por outra e, portanto, uma espécie de desautorização das coisas, mas isso também quer dizer: cada percepção é o termo de uma aproximação, de uma série de “ilusões”, que não eram apenas simples “pensamentos”, [...] mas possibilidades que poderiam ter sido, irradiações desse mundo único que há “... – e que, desse modo, nunca retornam ao nada ou à subjetividade, como se nunca tivessem aparecido, sendo antes, [...] “riscadas” ou “barradas” pela “nova” realidade. (MERLEAU-PONTY, 2005, p. 49)

Transpondo a questão para o âmbito da *visibilidade* na cultura ocidental contemporânea, a problemática levantada por Derrida levaria ao questionamento da importância da capacidade de *não ver* para a estruturação de uma cultura visual.

Derrida nos confronta com uma perspectiva assustadora que pode ser resumida em “ver tudo o tempo todo”, dialogando, desse modo com a argumentação de Leach quanto às implicações de uma cultura saturada de informação visual, cuja intensificação dos processos globais e locais de circulação de imagens acabaria resultando em dinâmicas e trocas culturais esvaziadas de sentido, pois, segundo Lefebvre, o “campo cego” é o espaço da ausência de significado: “O que existe no campo cego é o *insignificante*, cujo sentido será atribuído pela pesquisa.” (LEFEBVRE, 1999, p. 39 – grifo do autor) Contudo, nessa saturação visual apontada por Leach, podemos considerar não somente as implicações da aceleração dos processos de reprodução e difusão de imagens, com base em possibilidades

tecnológicas, mas também a confluência de imagens oriundas de sistemas culturais diversos, estabelecidas a partir de critérios, às vezes divergentes, de entendimento do real enquanto imagem, produzindo-se não apenas um transbordamento de imagens, mas também um transbordamento de modo de ver e traduzir o visível.

Os “campos cegos” da visualidade contemporânea podem ser entendidos como espaços ocupados por visibilidades latentes, formadas pelo acúmulo de percepções/ interpretações visuais cujos significados são reconstruídos, continuamente, em processos experimentais envolvendo elementos básicos da linguagem visual, dinâmicas, processos e práticas cotidianas.

[...] os campos cegos são, ao mesmo tempo mentais e sociais. Para entender sua existência, é preciso reportar-se ao poder das ideologias (que iluminam outros campos ou fazem surgir campos fictícios) e, por outro lado, ao poder da linguagem. Não existe “campo cego” ora quando a linguagem está ausente, ora quando há abundância e redundância de metalinguagem (discurso sobre discurso, significantes flutuantes longe dos significados)? (LEFEBVRE, 1999, p. 40)

Das afirmações de Lefebvre é possível compreender que os “campos cegos” são produtos da linguagem, neste caso, da ideologia, ou da confluência e da convergência de linguagens. São resultados da *visibilidade*, ou de *visibilidades* em seus múltiplos objetos e manifestações.

Identificar esses campos e explorar suas possibilidades implica “uma conversão que abandone a ótica e a perspectiva anteriores” (LEFEBVRE, 1999, p. 44) – isto é, as diversas óticas empregadas para ver o mundo, cujas sobreposições e cruzamentos acabam por gerar estes campos – e o reconhecimento das possibilidades do *não ver* enquanto situação igualmente passível de produzir maneiras variadas de apreender e interpretar o mundo visualmente.

Tal dinâmica, todavia, transcenderia um sistema binário de oposição entre o que *é visto* e o que *não é* frente ao critério empregado para organizar visualmente o mundo, mas incluiria aquilo que não somos capazes de ver, o que nos é desconhecido, por não caber em nossa estrutura orgânica e cultural para produzir compreensão a partir do que nos é dado ver do mundo.

Diante de um contexto cultural em que os próprios critérios utilizados para analisar e compreender o real são postos em dúvida e se enredam em uma trama de múltiplos critérios sobrepostos, uma dinâmica de “cegueira”, ainda que temporária e controlável, revela-se um mecanismo importante para a produção de níveis variados de conhecimento e visibilidades invisibilizantes ou invisibilizadoras,

manifestando-se como uma resposta à “cegueira” apontada por Leach, mesmo sem se opor a ela.

Derrida não afirma a visão como alternativa para a cegueira, mas uma forma distinta de *não ver* contra a sobrecarga de informações visuais e modos de ver que nos são, constantemente, ofertados com o apoio de recursos tecnológicos.

Este *não ver* encontra um paralelo, por exemplo, em algumas práticas e experiências de caráter artístico e técnico envolvendo procedimentos e equipamentos para a captura e revelação de imagens fotográficas. Em especial experiências voltadas para a reconstituição de mecanismos analógicos de produção de imagens fotográficas em seus recursos “primários”, como as possibilitadas pela prática de fotografia Pin Hole.

Na retomada de processos fotográficos – químicos e mecânicos – marcados por forte presença quase “artesanal” ou “manufaturada” característica dessa modalidade de produção fotográfica identificamos um processo que evoca uma reversão para a “instantaneidade” de processos e procedimentos de produção de visibilidades associada à fotografia digital, dos quais não se exclui a determinação de fatores técnicos como o tempo de exposição, através de processos empíricos de construção de conhecimento e pensamento imagético.

Em um contexto cultural de supercomplexidade, é possível afirmar que os limites do *visível* e do *invisível* também se apresentam como instâncias supercomplexas, marcadas pela ambiguidade, a mobilidade, talvez até seja possível afirmar, caracterizadas pela fluidez, tal qual abordada por Zygmunt Bauman (2001), sofrendo “uma constante mudança de forma quando submetidos a tal tensão” (BAUMAN, 2001, p. 7), permitindo-nos falar em invisibilidades, tomadas *visibilidade* e *invisibilidade* como instâncias mutuamente constitutivas e não obrigatoriamente excludentes a partir de fatores culturais, sociais, tecnológicos, históricos, etc., que alimentam os processos contemporâneos de constituição e atualização de visibilidades “liquefeitas”, que

[...] “se movem facilmente. [...] “fluem”, “escorrem”, “esvaem-se”, “respingam”, “transbordam”, “vazam”, “inundam”, “borrifam”, “pingam”, são “filtradas”, “destiladas” [...] contornam certos obstáculos, dissolvem outros e invadem ou inundam seu caminho. (BAUMAN, 2001, p. 8)

Que se expandem para além das fronteiras dicotômicas entre *ver* e *não ver* e escoam em uma região intermediária da percepção que a produção artística

contemporânea procura identificar e alcançar. Nesse sentido, tem-se uma visualidade mutável no tempo que, para ser alcançada implica uma fluidez equivalente dos mecanismos de percepção e interpretação, os quais não podem se pautar por um critério “sólido” de visibilidade, rigidamente determinado por recortes espaciais precisos.

A imagem não é, então, mais compreendida como um fragmento do real capturado e imobilizado no tempo, mas enquanto um fragmento que adquire uma temporalidade própria quando “separado” do real e cujos “contornos” se encontram constantemente à deriva, sendo percebidos, analisados e interpretados a partir de critérios múltiplos e simultâneos, incorporando narrativas, textos, leituras, recortes e impressões que não se consegue separar por serem dotadas da mesma “densidade”, compondo uma espécie de “solução” na qual “soluto” e “solvente”, ainda que identificados, não podem ser completamente separados.

Em outras palavras então, ofuscamento e transbordamento são operações complementares na constituição das múltiplas camadas visibilidade contemporânea.

Os campos cegos nascidos das operações de ofuscamento são áreas de possibilidade que clamam pela operação de transbordamento, que as provocam, as instigam. Essa administração visual do campo cego abarca tanto a dimensão do visível quanto a do invisível na constituição de percepções auto-questionadoras e questionadoras dos termos que regem a economia visual.

Que papel, então, as operações de transbordamentos confeririam à fotografia?

A fotografia em sua dinâmica dúbia e fragmentada cujos processos e princípios se baseiam simultaneamente em admitir a “subjetividade da câmera” repousar na “nossa convicção de que aquilo que nós, os espectadores, vemos existiu de fato, que aquilo ocorreu em determinado e exato momento e que, como *realidade*, foi apreendido pelo olho do observador” (MANGUEL, 2001, p. 93) se apresenta como uma das linguagens e dos mecanismos que possibilitam essa situação “liquefeita” da visibilidade.

Qualquer fotógrafo, conscientemente censurado ou inconscientemente manipulado, manifestamente artificial (como na obra de Man Ray) ou esmeradamente fraudulento (como nos falsos instantâneos de Cindy Sherman), e mesmo que se apresente

como "fixo, rígido, incapaz de qualquer intervenção" ¹³, depende integralmente desse embuste necessário. (MANGUEL, 2001, p. 93)

O faz não apenas ao se caracterizar como um dos dispositivos de produção (e o esvaziamento) de imagens que teria contribuído para a enxurrada visual preconizada por Neal Leach – ao se instituir enquanto dispositivo que, pode-se dizer, contribuiu para fazer da produção de imagens um domínio não mais exclusivo da esfera da arte, abrindo-se aos objetos, interesses e técnicas dos mais diversos campos da cultura e acentuando seu próprio “parentesco” com “a mercadoria industrial e serial” através da “proliferação sem limite de seus temas” (SOUTIF, 2006, p. 201) e de sua autoria.

Não só qualquer pessoa pode fotografar, mas, além disso, tudo pode ser fotografado, sem reserva, com a condição, claro, de que certas condições técnicas, aliás incessantemente recuadas, sejam respeitadas. Nesse sentido, só um *medium*, a escrita, é comparável à fotografia, que merece, pois, perfeitamente seu nome de "grafia" luminosa. (SOUTIF, 2006, p. 201 – grifos do autor)

Mas também no sentido de que, ao possibilitar uma produção cada vez mais acelerada de fragmentos perceptivos, a fotografia torna esse processo de fragmentação tão intenso e acelerado que acaba por operar como uma espécie de liquidificador (BAUMAN, 2001) do visível. Torna esses fragmentos de visibilidade cada vez menores, mais fluídos, mais transparentes e mais efêmeros, a despeito do fato de antes de se tornar ela mesma objeto, museificável, ter sido atribuído à fotografia, assim como ao museu, um papel de conservar. (SOUTIF, 2006)

Sob certo aspecto, a fotografia “funda a própria ideia de conservação, isto é, aquela de museu”. (SOUTIF, 2006, p. 200) Ainda que uma conservação que teria antecipado “a entrada maciça de não-importa-o-quê no museu sob as espécies de Pop Art, de Nouveau Réalisme ou da Arte Povera, para citar apenas algumas correntes artísticas famosas” (SOUTIF, 2006, p. 200). Uma abertura a qualquer objeto e tema que se teria manifestado na fotografia ainda na “época de sua invenção por Niepce, Daguerre e Fox Talbot, isto é, no mais tardar 1839” quando esta teria absorvido “com absoluta tranquilidade, aquele não-importa-o-quê”. (SOUTIF, 2006, p. 200)

13 - CORTÁZAR, Julio. Las babas de diablo [intitulado em inglês como Blow-up] em Final de juego. Buenos Aires: Sudamericana. 1956.

Não teríamos desde os primeiros ensaios do procedimento fotográfico, tudo fotografado? A primeira fotografia da história mostra, por volta de 1826, aquilo que Nicéphore Niepce via de sua janela, nem mais, nem menos. Hoje perdida, outra fotografia atribuída a Niepce conservava a imagem de uma mesa posta. Desde 1839, ano da revelação do procedimento ao público, pela célebre comunicação de Arago à Academia de Ciências de Paris, Daguerre imortaliza sobre uma de suas placas uma simples coleção de conchas. (SOUTIF, 2006, p. 200)

Esse não-importa-o-quê preconizado pela prática do fotográfico ter-se-ia aberto contemporaneamente a processos de uma “museificação efêmera”. Nele, as velocidades das trocas culturais teria, contraditoriamente, transformado as diversas versões contemporâneas do “museus sem paredes” de Malraux em museus descartáveis, efêmeros. Museus atualizados de instante a instante, museus invisibilizados por sua própria visibilidade vertiginosa. Outro aspecto das operações de “ofuscamento”.

A eles as operações de transbordamento promovidas pela arte responderiam, apropriando-se da própria linguagem fotográfica. Apropriando-se de suas relações visuais e, inclusive de alguns desses museus. Em alguns momentos do próprio ofuscamento visual em algumas de suas faces mais nubladas. Operando nas áreas de fluidez e imprecisão, nas visibilidades ambíguas e, algumas vezes, forçando os limites do visível.

3- IMAGEM, MEMÓRIA E VISIBILIDADE

3.1- Imagem, palavra e memória

[...] para cada homem existe uma imagem que faz o mundo inteiro desaparecer.

Aragon

Como lembra Milton Guran (2005) na exposição *Fotografia – Suporte da Memória, Instrumento da Fantasia*, a linguagem fotográfica permeia tanto os limites do campo fenomenal da arte quanto as esferas pública e privada da cultura do cotidiano, exerce funções e exhibe faces que englobam o pessoal, o oficial, o lazer, o consumo, a comunicação, a preservação e o registro; a foto toma parte desde os mecanismos burocráticos de identificação civil aos processos subjetivos de formação da identidade social e cultural, seja por meio de sua presença obrigatória nas carteiras de identidade e outros documentos, seja através da rede de significação cultural que se estende dos álbuns encadernados de família aos *photoblogs*. Autores como Jacques Le Goff (2003) discutem a foto como uma das manifestações mais significativas da memória coletiva entre os séculos XIX e XX (juntamente com a construção de monumentos funerários após a Primeira Guerra Mundial) e outros, como Roland Barthes encontram na fotografia uma conexão simbólica e conceitual com os limites da existência marcados na presença/ ausência material.

No âmbito de um sistema cultural entre guerras, as dimensões anônima e pessoal da morte convergem na propagação dos memoriais coletivos e particulares, dos monumentos “a todos os mortos” e dos álbuns de família, a fotografia “revolucionaria a memória”, “[...] multiplica-a e democratiza-a, dá-lhe uma precisão e uma verdade visuais nunca antes atingidas, permitindo, assim, guardar a memória do tempo e da evolução cronológica” (LE GOFF, 2003, p. 460). E, quando analisados pelo ponto de vista de Roland Barthes, fotografias e memoriais de guerra, aproximados historicamente por Le Goff, se manifestam como fenômenos quase mutuamente excludentes da concepção e da preservação da memória.

fazer a fotografia, mortal, o testemunho geral e como natural “daquilo que foi”, a sociedade moderna renunciou ao Monumento. (BARTHES, 1984, p. 139).

Tanto Barthes quanto Le Goff identificam nas relações culturais com a morte uma conexão com a experiência fotográfica. Barthes chega mesmo a afirmar a fotografia enquanto uma forma de “morte”, enquanto Le Goff enfatiza, em especial, a dimensão conferida à fotografia e sua interpretação histórica do tempo cronológico na esfera da vida doméstica onde ecoa igualmente a noção da experiência do ser fotografado enquanto uma micro-experiência de morte (BARTHES, 1984) ao aproximar a relação estabelecida com o passado nos álbuns com aquela proporcionada pelos mausoléus. O álbum de família de Le Goff, num confronto com a leitura de Barthes sobre a fotografia, se manifesta como um memorial doméstico também aos que foram, ao menos, parcialmente “mortos” pela fotografia.

As imagens do passado, dispostas em ordem cronológica, “ordem de estações” da memória social, evocam e transmitem a recordação dos acontecimentos que merecem ser conservados porque o grupo vê um fator de unificação nos monumentos da sua unidade passada ou, o que é equivalente, porque retém do seu passado as confirmações da sua unidade presente. É por isso que não há nada que seja mais decente, que estabeleça mais confiança e seja mais edificante que um álbum de família: todas as aventuras singulares que a recordação individual encerrada na particularidade de um segredo são banidas, e o passado comum ou, se se quiser, o menor denominador comum do passado, tem a nitidez quase coquetista de um monumento funerário frequentado assiduamente. (Apud. LE GOFF, 2003, p. 460)¹⁴

Conforme apresentada por Le Goff e Barthes, a imagem fotográfica manifesta um valor histórico-cultural de documento e “memorial particular”, marcado por certa instabilidade sociocultural ao caracterizar a “popularização” de uma categoria de materialização e pluralização da memória visual coletiva ao mesmo tempo destinada à preservação e a destruição, a eternização e a morte. Barthes expande essa relação da fotografia com a morte para além do plano conceitual, vinculando-a também a esfera material ao associá-la aos aspectos mais “prosaicos” da deterioração e do descarte, da substituição frente à possibilidade quase inesgotável da reprodução mecânica, enfim, a mais uma espécie de “morte”. Por outro lado, Philippe Dubois (1993) também reflete quanto à “mortalidade” da foto por meio da dinâmica de negociação entre luz e trevas identificável nas diversas etapas de obtenção da imagem fotográfica, desde a exposição do filme à “revelação” da

14- BOURDIEU, Pierre. *Un art moyen. Essai sur tes usages sociaux de la photographie*. Paris: Minuit, 1965. pp. 53-54.

fotografia, na qual o ato de fotografar se faz um jogo entre ver (ou, literalmente, “revelar”) e ocultar, em que a luz, necessária ao surgimento da imagem, “é também o que pode fazê-la desaparecer, apagá-la, eliminá-la por inteiro”, da qual é preciso tanto se proteger tanto quanto é necessário procurar, pois “o corpo fotográfico nasce e morre na luz e pela luz”. (DUBOIS, 1993, p. 221) A primazia da imagem fotográfica na construção da memória e da fantasia nos dois últimos séculos (GURAN, 2005) se estabelece, desse modo, sobre a condição ambígua da fragilidade material do suporte fotográfico (mais recentemente, a fragilidade imaterial dos arquivos corrompidos em bancos de dados virtuais por *bugs* e vírus), ao mesmo tempo em que atua como um dispositivo para a ordenação da visualidade e da memória nas esferas individual e coletiva, uma vez que a foto não somente

[...] tem em geral o destino do papel (perecível), como também, mesmo que esteja fixada em suportes mais duros, não se torna menos mortal: como um organismo vivo, nasce dos próprios grãos de prata que germinam, desabrocha por um instante, depois envelhece. Atacada pela luz, pela umidade, ela empalidece, extenua-se, desaparece; só resta jogá-la fora. (BARTHES, 1984, p. 139)

No entanto, mesmo diante de uma “fotografia morta”, jogada fora, danificada pelo tempo, pela luz e pela umidade, é quase impossível ignorar a potência, de proporções que podem beirar a esfera supersticiosa, conferida a foto por sua própria condição de *invisibilidade*, que Barthes conecta a uma necessidade de associação com um *referente*, dada sua característica indicial, marcando uma dinâmica de retorno ao real determinada pela potência do testemunho (BURKE, 2004). “[...] uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos” (BARTHES, 1984, p. 16), diante de uma fotografia, o que vemos não é a foto apenas em si, mas também uma lembrança, a memória que temos daquilo que vemos nela. Esse, obviamente, é um critério para que qualquer tipo de imagem evoque alguma forma de significado ou sentido, seja de natureza narrativa, formal ou iconológica. É necessário, uma vez mais, que a imagem, seus elementos compositivos e dinâmicas visuais, encontre respaldo na “bagagem intelectual” do sujeito, ou olhar da época (BAXANDALL, 1988), que determina a capacidade (ou a incapacidade) de ver e a interpretação de uma imagem, influenciando na apreensão e na compreensão de um objeto ou imagem.

Se, de acordo com Baxandall, a capacidade da percepção visual não consiste em uma formação exclusiva de atributos artísticos ou perceptivos, aprender a “ler” uma imagem significa aprender a ver, a interpretar os objetos da percepção visual de

acordo com um conjunto de códigos culturalmente construídos que elaboram a própria prática perceptiva, e significa determinar também a maneira como a memória de um grupo será estruturada. No caso da fotografia, nos deparamos muitas vezes com um exercício de associação que exige um nível de reconhecimento que vá além da mera identificação iconográfica de elementos visuais em termos genéricos, pois, conforme afirmado por Barthes, ao observarmos uma foto, o fazemos com a certeza de estarmos frente a frente com um resquício de algo ou alguém de cuja existência não podemos duvidar, ainda que essa existência não coincida cronologicamente com a nossa.

Barthes situa essa dimensão de *veracidade testemunhal* culturalmente associada à fotografia na posição de um relato silencioso não “*daquilo que não é mais*”, mas apenas e com certeza, ou testemunho (BURKE, 2004), “*daquilo que foi*” (BARTHES, 1984, p. 123; 127), afirmando a foto como “um certificado de presença” (BARTHES, 1984, p. 129), ou ao menos, de existência, ainda que seja uma existência restrita ao plano de sua própria realidade de imagem na qual “não existe ideal de equivalência um por um entre o signo e o mundo” (SANTAELLA, 2005, p. 109) e, como afirma Lúcia Santaella, se manifesta como uma presença que não é completa ou plena, mas na qual se realiza “a convivência dos termos opostos – presença e ausência” (SANTAELLA, 2005, p. 128). Essa relação entre *presença* e *ausência*, bem como a fragilidade da condição testemunhal da fotografia foi abordada visualmente pela chinesa Ahree Lee no vídeo *Me*, (**Ilustração 27**) de três minutos de duração, no qual Lee exhibe uma sequência de fotografias produzidas de seu próprio rosto diariamente ao longo de três anos.

Além de efetuar uma leitura sobre a passagem do tempo, o vídeo analisa a fotografia enquanto um resquício imobilizado da memória visual. Lança mão da face enquanto objeto de (auto) reconhecimento e (auto) identificação do sujeito (em uma apresentação semelhante em muitos aspectos a impessoalidade das fotografias 3x4), importante elemento configurador de uma identidade visual (inclusive agregada a constituição de uma identidade civil em documentos), e o converte em fator de estranhamento, ressaltando que: “Uma vez apagados os traços que distinguem o rosto, restam apenas os órgãos, entregues à convulsão interna da carne, operando num corpo que prescindir da mediação do espírito” (MORAES, 2003, p. 19). Ao mesmo tempo, relata processos quase imperceptíveis à memória visual, vinculados a transformação, a mudança e a morte (ainda que uma morte invisibilizada),

enfatizando a fotografia enquanto um congelamento parcial e incompleto desses processos. Após migrar para o *site YouTube* a ação visual de Lee deu origem a uma quantidade considerável de releituras e paródias as quais circularam livremente no próprio *YouTube* e em outros *sites* e páginas de relacionamento na Internet. Essas releituras que não assumiram diretamente compromisso com uma reflexão artística (ainda que essa reflexão esteja subtendida), abrangeram desde variações no intervalo de tempo entre uma fotografia e outra (apresentando-se vídeos que alegavam intervalos que variavam entre dois segundos até doze anos) a substituição dos rostos dos fotografados por objetos variados em uma leve evocação a René Magrite.

A repercussão e as respostas à provocação de Lee podem ser atribuídas ao fator midiático de sua circulação na rede mundial de computadores, mas também se podem atribuir à escolha efetuada por Lee dentre as possíveis categorias de produção na linguagem fotográfica. Ao escolher o retrato, ainda mais, o autorretrato, Lee passa a trabalhar com uma categoria de imagem que “[...] ocupa uma posição privilegiada na história da representação figurativa: é a descrição, não da comunidade, mas da singularidade identificável, não de uma espécie, mas de um indivíduo”. (MANGUEL, 2001, p. 146) Apesar de estarmos “todos refletidos de algum modo nas numerosas e distintas imagens que nos rodeiam, uma vez que elas já são parte daquilo que somos”, são presenças “que completamos com o nosso desejo, experiência, questionamento e remorso” e que “assim como as palavras, são a matéria de que somos feitos” (MANGUEL, 2001, p. 20-21), apesar disso

[...] os retratos levam a representação para além da própria imagem, destinados a serem lidos não apenas como a identidade do modelo, como registro histórico ou privado, mas também como símbolo do que aquela pessoa significava: autoridade, amor, amizade.

É nesse sentido que o retrato, que parece confirmar ou representar o seu tema, também para subvertê-lo. Por exemplo, pode usurpar a realidade do tema, substituindo a autoridade real de carne e osso por um fantasma de tinta e madeira, e depois conferindo preeminência ao símbolo, não como símbolo, mas como realidade. (MANGUEL, 2001, p. 149)

Em uma sequência de imagens congeladas do próprio rosto que oscilam em direção a um *memento mori*, Lee opta por uma série de retratos em que, como modelo, ela mesma “se apresenta diretamente para nós”, exigindo “uma relação mais dinâmica entre tema e espectador”, um retrato que “muda a narrativa para a primeira pessoa, para uma história em que o tema se dirige ao espectador nos



Ilustração 27: Aheer Lee. Me. 2001. Vídeo. 3'. Fonte: ANTENORI, Armando; DELFINI, Mariana. Três anos em três minutos. Na Internet 2 – Seção Primeira Fila. Bravo! 115. Março de 2007, p. 19.

termos íntimos e tantalizantes de convenções aparentemente partilhadas” (MANGUEL, 2001, p. 150-151). Um retrato que

[...] aceita como natural a presença de um espectador, um espectador que concorda em participar de um diálogo em que as palavras são apresentadas pelo tema, mas em que o significado deve ser inventado pelo espectador. A troca é íntima: o retrato é oferecido à contemplação do espectador, como se fosse uma velha foto de família vagamente familiar a que o espectador deve ligar um nome, uma história, um parentesco. [...] Num retrato, a ausência de foco contradiz a própria premissa em que um retrato se baseia. (MANGUEL, 2001, p. 151)

O vídeo de Lee se converte, então, em um “auto retrato que reflete o espectador”, que o aproxima ao expor-lhe três anos da vida da artista resumidos em três minutos, sintetizados nas transformações sutis (mas que no conjunto da obra assumem a profundidade quase assustadora de um lembrete, fazendo do trabalho um registro condensado dos processos biológicos do envelhecimento e da morte que se perdem nas relações e percepções cotidianas, que se fazem invisíveis em função da pouca idade da retratada, mantendo em evidência as transformações culturais pelas quais sua face passa ao longo desses mesmos três anos) operadas pela passagem do tempo em seu rosto. Ao mesmo tempo, o espectador vê na passagem do tempo sobre o rosto de Lee, guardada em suas fotografias, sua própria experiência ante a passagem do tempo. “Na alquimia do ato criativo, todo retrato é um espelho”. (MANGUEL, 2001, p. 177) Mas se “todo retrato é um espelho; por outro lado, os espelhos, quer instrumentos da vaidade, quer reflexos da alma, são retratos”. (MANGUEL, 2001, p. 195)

Barthes aborda a mesma tensão desse jogo entre *presença* e *ausência*, memória e morte – memória da morte – que é identificado e explorado por Lee, discutindo a fotografia como um resquício ou resíduo de si mesmo deixado pelo objeto/ sujeito fotografado por meio da luz refletida pelos corpos que teria adentrado a máquina fotográfica, com o qual nos relacionamos por meio de jogos de remetimento: “[...] a coisa de outrora, por suas radiações imediatas (suas luminâncias), realmente tocou a superfície que, por sua vez, meu olhar vem tocar”. (BARTHES, 1984, p. 122) Philippe Dubois, por sua vez, aproxima esses resquícios/ remetimentos aos mitos e crenças sobre a capacidade da máquina fotográfica de “roubar almas”, descrevendo seus processos de duplicação e remetendo a um “processo de ‘fantasmização’ dos corpos” (DUBOIS, 1993, p. 222) a que Gabriel Garcia Marquéz se refere em uma passagem de *Cem Anos de Solidão*:

[...] quando se viu a si mesmo e a toda a sua família plasmados numa idade eterna sobre uma lâmina de metal com reflexos, ficou mudo de espanto. Dessa época data o oxidado daguerreótipo em que José Arcadio Buendía com o cabelo arrepiado e cinzento, o engomado colarinho da camisa fechado por um botão de cobre, e uma expressão de solenidade assombrada, e que Úrsula descrevia morta de rir como “um general assustado”. Na verdade, José Arcadio Buendía estava assustado, na diáfana manhã de dezembro em que lhe fizeram o daguerreótipo porque pensava que a pessoa se ia gastando pouco a pouco, à medida que a sua imagem passava para as placas metálicas. (MARQUÉZ, 1967, p. 50)

Marquéz enfatiza o aspecto quase sobrenatural conferido a fotografia em sua atividade de duplicação, destacando o assombro do personagem, que por sua vez se duplica igualmente em sua imagem fotográfica. A duplicação para José Arcadio Buendía toma a consistência de um processo ao fim do qual o duplo fotográfico aparentaria uma “presença” talvez maior do que a exibida pelo fotografado, tornado um ser desgastado, apagado, conforme sua imagem se fixa sobre a chapa do daguerreótipo, ou, mais tarde, a superfície do papel fotográfico. Para José Arcadio, então, a fotografia não é um fantasma, mas sim, ele mesmo estaria sob o risco iminente de se tornar um fantasma ao se submeter a imobilidade necessária a captura de sua imagem. A duplicação fotográfica apresentada por Marquéz, desse modo, não se apresenta entendida como uma multiplicação do sujeito pela reprodução de sua imagem, mas como uma divisão do ser fotografado, que teme desaparecer por deixar uma parte de si impressa, ao mesmo tempo em que o faz como um recurso para evitar seu desaparecimento completo após a morte.

Lúcia Santaella situa esse processo de produção de “duplos”, ainda que parciais, do qual Garcia Marquéz fala, no momento em que o ser humano “tornou-se capaz de fixar, através do traço, uma imagem da natureza”, incluindo aí a produção de “réplicas do visível, do imaginado e até mesmo do invisível” (SANTAELLA, 2005, p. 130), assim como Dubois ao dedicar um ensaio a experiências envolvendo tentativas de “testemunhar”, “capturar” o invisível, por meio da apreensão de imagens fotográficas de almas, auras, espectros, etc., e que também são abordadas e convertidas em elementos narrativos por Garcia Marquéz:

José Arcadio Buendía pareceu fulminado, não pela beleza da melodia, mas pelo movimento autônomo do teclado da pianola, e instalou na sala a máquina de daguerreotipia de Melquíades, com a esperança de obter o retrato do executante invisível. (MARQUÉZ, 1967, p. 59)

Nesses casos têm-se processos de criação e experimentação visual nos quais se lança mão da fotografia como meio para “presentificar” ausências. A

ambiguidade dessa *presença-ausente* no âmbito da cultura doméstica é discutida por Gabriel Garcia Marquéz diante do limite da relação presença-ausência, marcado, uma vez mais, pela morte:

Úrsula ordenou um luto de portas e janelas fechadas, sem entrada nem saída para ninguém a não ser para assuntos indispensáveis; proibiu falar em voz alta durante um ano, e pôs o daguerreótipo de Remédios no lugar em que se velou o cadáver, com uma fita negra em diagonal e uma lâmpada de azeite acesa para sempre. As gerações futuras, que nunca deixaram apagar a lâmpada, haveriam de se desconcertar diante daquela menina de saia pregueada, botinhas brancas e laço de organdi na cabeça, que não conseguiam fazer coincidir com a imagem acadêmica de uma bisavó. (MARQUÉZ, 1967, p. 83-84)

O daguerreótipo de Remédios ocupa no espaço doméstico da narrativa um lugar deixado vazio pela remoção do cadáver para o enterro e a fotografia se torna uma presença, um documento, que gera desconforto e constrangimento. Imobilizada em um fragmento de tempo, a imagem de Remédios é reconhecível ao mesmo tempo em que causa estranhamento. A verossimilhança da fotografia não é negada, no entanto, Marquéz expressa em sua narrativa a distância que se estabelece entre a fotografia e seu objeto a partir do próprio momento em que a imagem é obtida por meio do disparo da máquina fotográfica, uma distância semelhante a que Barthes (1984) experimenta diante de uma fotografia de infância de sua mãe, uma distância promovida pelo tempo e que transpõe a dimensão puramente técnica. A fotografia, que para Le Goff constituiria junto com os cartões postais a “iconoteca familiar” (2003, p. 461), ou que se definiria como uma “morte mortal” para Barthes, toma então parte de uma rede de relações culturais que engloba a esfera doméstica do álbum de família, o testemunho mortal da Morte, a percepção do tempo, da realidade e da arte.

A relação estabelecida entre a cultura contemporânea no ocidente, a memória e a imagem fotográfica, em cuja concepção se combinam tanto a “verossimilhança do realismo” quanto as “fantasmagorias do imaginário”¹⁵ (Apud. DEMETRESCO, 2000, p. 123) determina, portanto, os parâmetros por meio dos quais a percepção visual contemporânea interage com a realidade.

[...] foi tal a atração exercida pela beleza sobre a fotografia que, hoje, toda as coisas belas que vemos acabaram por adquirir a aparência de fotografias. Foi tal a crença no valor de veracidade, registro da realidade, permitido pela fotografia que, longe de

15- E.P. Cañizal, *Semiótica das paixões*. In.: E. Landowski a A. C. de oliveira (eds.). *Do inteligível ao sensível*. São Paulo: Educ, 1995. p. 205.

apenas registrar a realidade, as fotografias tornaram-se normas para o modo como as coisas nos aparecem. (SANTAELLA, 2005, p. 124)

3.2- Imagem, visibilidade e ficção:

Na imagem fotográfica identifica-se a expressão de um modo de ver estabelecido sobre uma dinâmica na qual a distância entre o que é *dado a ver* e que é *mantido oculto* se estabelece a partir de um constante jogo de forças entre instâncias do olhar em que a fotografia atua não somente como uma extensão material da memória visual ou um recorte congelado de algo que já aconteceu, mas também como uma espécie de vitrina dessa memória ou desse congelamento, numa lógica segundo a qual o próprio mundo já é percebido e codificado na condição de uma imagem da qual a fotografia se torna uma segunda imagem fragmentada (BURKE, 2004), um simulacro, em cuja concepção se combinam tanto a “verossimilhança do realismo” quanto as “fantasmagorias do imaginário” (Apud. DEMETRESCO, 2000, p. 123) ¹⁶

Uma proximidade entre a fotografia e a vitrina, ambas entendidas como “manifestação discursiva que não se restringem à comunicação [...]” (DEMETRESCO, 2000, p. 13), não se limita a apresentar a fotografia apenas como uma seleção dentre os fatos, objetos e sujeitos, daqueles que se pretende que a memória seja preservada em detrimento de outros, mas também em comparar os processos por meio dos quais tanto a fotografia quanto a vitrina se constituem visualmente (no caso da vitrina, às vezes também se valendo de outros recursos sensoriais) por meio de uma relação entre percepções. É na relação com diferentes percepções que a fotografia gera significação; em outras palavras, é diante do olhar do sujeito (tanto do fotógrafo quanto daqueles que veem a imagem fotográfica) que se estabelecem camadas de *visibilidade* em uma fotografia. Tal como a vitrina em relação àquilo que expõe, a fotografia:

[...] abrange também uma construção textual de um mundo no qual [...] passa a existir por se colocar em relação com os que [...] [a] percebem. Constrói-se, pois, uma encenação geradora de significação em que a vitrina [e a fotografia] é um

16- E.P. Cañizal, *Semiótica das paixões*. In.: E. Landowski a A. C. de oliveira (eds.). *Do inteligível ao sensível*. São Paulo: Educ, 1995. p. 205.

espaço que significa e que se faz por esse seu peculiar modo de existência.
(DEMETRESCO, 2000, p. 13)

A fotografia “morre” e “mata” uma vez mais quando o vínculo estabelecido pela memória entre ela e aquele que a percebe é desfeito. As razões para essa ruptura variam, no entanto, uma das maneiras pelas quais a cultura contemporânea se apropria e problematiza essa ruptura pode ser identificada na página de abertura do site www.fotosencontradas.com.ar onde Pablo Cruz Aguirre questiona os visitantes sobre suas próprias relações com fotografias que, por motivos variados, teriam tido rompidos os laços estabelecidos para com o sujeito pela memória e, desse modo, destinadas a destruição ou ao descarte:

¿Recuerdan haber roto, quemado o tirado fotos? A veces, un gesto poco agraciado, una vestimenta pasada de moda o la compañía de personas que queremos olvidar, bastan para decidirnos a tirar algunas de nuestras fotos. Lo mismo ocurre cuando nos encontramos con fotos de familiares con quienes ya no nos une ningún lazo afectivo o cuando el tiempo ha borrado toda referencia.¹⁷

O site mantido por Aguirre é um de variados acervos virtuais de imagens destinados à coleção e exposição de fotografias perdidas, descartadas ou parcialmente destruídas, de acordo com nota publicada na edição da revista *Bravo!* de março de 2007. Um museu virtual destinado a conservação de museificações (SOUTIF, 2006) descartadas. O acervo de Aguirre parece ser composto, em sua maior parte, de retratos, o que pode ser apenas consequência da relação que a atividade mantém com o acaso e as vertentes subjetivas e afetivas vinculadas culturalmente à fotografia no cotidiano, mas também é sintoma de uma relação entre o *invisível* e a *foto*. Barthes situa a relação entre o retrato e a realidade ou entre o retrato e memória numa dimensão corpórea que implica uma transformação prévia do corpo em imagem, uma “descorporificação”, desse modo, situa a memória contida no retrato numa posição de um registro, novamente um resquício de algo que já é uma imagem ao ser capturado pelas lentes da máquina fotográfica.

[...] a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a “posar”, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem. Essa transformação é ativa: sinto que a Fotografia cria meu corpo ou o modifica, a seu bel-prazer [...] (BARTHES, 1984, p. 22)

17- Lembram-se de ter rasgado, queimado ou perdido fotografias? Às vezes, um gesto pouco apreciado, uma roupa fora de moda ou a companhia de pessoas que queremos esquecer, bastam para decidirmos descartar algumas de nossas fotografias. O mesmo ocorre quando nos deparamos com fotografias de familiares com quem já não nos une nenhum laço afetivo ou quando o tempo apagou toda referência. (Tradução livre.)

Barthes (assim como Burke) não afirma o retrato como menos “realista” ou verdadeiro do que outras categorias de fotografia. Inclui um quê de estranhamento na relação entre o retrato e o retratado, o fragmento de memória composto pela fotografia se torna, então um fragmento que é, ao menos em parte, ficcional, a constituição de outro que existe a cada vez que sua imagem é confrontada pelo sujeito ao observar/ analisar sua própria imagem plasmada sobre a superfície, seja de uma folha de papel ou de um monitor de computador, de onde provém parte do espanto personificado por José Arcádio Buendía frente à máquina de daguerreotipia. Ao mesmo tempo em que se reconhece e à família, retratados, também os estranha na imobilidade “eterna” que a chapa metálica sugere. São eles mesmos, mas também não o são, são lembranças deles mesmos que apenas existem no daguerreótipo, pois são lembranças encenadas. A máquina fotográfica é uma “máquina de memória” e parte de uma “máquina de visão” que, ao mesmo tempo oscila entre ser uma “máquina de invisibilização”, processo em que a máquina fotográfica se faz também uma “máquina de ficção” (DUBOIS, 1993, p. 222) na qual

[...] sou “eu” que não coincido jamais com minha imagem; pois é a imagem que é pesada, imóvel, obstinada (por isso a sociedade se apóia nela), e sou “eu” que sou leve, dividido, disperso e que, como um ludião, não fico no lugar, agitando-me em meu frasco [...] a Fotografia é o advento de mim mesmo como outro (...) (BARTHES, 1984, p. 24-25)

Sem pretender entrar numa discussão sobre níveis de verossimilhança ou estabelecer qualquer tipo de juízo de valor entre categorias da imagem fotográfica, é possível afirmar que há no retrato a expressão de uma relação ambígua entre a memória e o real que ultrapassa a questão da pose ensaiada, das roupas meticulosamente escolhidas, da expressão repetitiva. Aguirre define sua atividade de coleta e coleção de fotografias enquanto “uma possibilidade de espiar o passado”, “uma forma barata de viajar no tempo e um voyeurismo inocente”. Contudo, ainda que seu acervo não possua uma motivação declaradamente artística, o “fotosencontradas”, enquanto um espaço virtual de problematização da memória e da imagem, estabelece em sua relação com a fotografia, em especial o retrato, um debate com as dinâmicas da *invisibilidade* e da memória e que esbarra, uma vez mais, na dimensão “indicial” da fotografia.

O retrato é entendido por ele como indício de uma existência, de uma narrativa, de um bloco de memórias que mesclam arcabouços coletivos e individuais

e aos quais, no caso das imagens reunidas em “fotosencontradas”, não se tem total acesso. Essas assumem uma posição entre revelar e ocultar que é explorada por Aguirre e que transparece em sua concepção dessas imagens como frestas através das quais se pode apenas espiar e que pode ser entendida como uma condição pertinente à fotografia de uma maneira geral.

Em uma ação quase oposta àquela a qual Aguirre se dedica, Leandro Lima e Gisela Motta em *Dê Forma*, de 2005 (**Ilustração 28 e Ilustração 29**) promovem uma série de experiências fotográficas baseadas na manipulação de imagens de rostos (ícones da identidade individual) para a construção de faces fictícias pela mescla de seus elementos. Os artistas promovem a fusão dos elementos faciais de dois indivíduos de sexos opostos, compondo retratos de “possíveis filhos” desses casais aleatórios. O resultado é um jogo visual onde as ligeiras distorções das proporções gera uma mescla de reconhecimento e estranhamento quando “afastada a correspondência direta entre imagem e referente, a montagem toma então o primeiro plano”. (RIVERA, 2006, p. 71) Mas é também uma acervo de falsos retratos, um museu de rostos imaginários que dialoga com princípios compositivos da pintura, evocando processos de “superposição de fotografias de indivíduos de um determinado grupo, gerando retratos compósitos, imagens um tanto embaçadas nas quais se ressaltam os traços fisionômicos comuns” (RIVERA, 2006, p. 71) e resultando em uma falsa memória, uma vez que “unindo traços de pessoas diferentes, constrói-se uma imagem de ninguém, o retrato de um conceito, fosse ele imaginado como traço de personalidade ou de família. [...] não é aleatório o uso da fotografia como ilustração do mecanismo”. (RIVERA, 2006, p. 71) Ao contrário dos retratos manipulados por Lima e Motta que simulam memórias, a maior parte das imagens coletadas por Aguirre são também produções “amadoras”, possivelmente extraviadas de álbuns, bolsas ou carteiras, outras possuem registros de estúdios no qual teriam sido produzidas (**Ilustração 30**). Quase todas estão irremediavelmente separadas das relações de memória originais que lhe conferiam a condição de testemunhos silenciosos (BURKE, 2004), com os quais Aguirre, em sua atividade de “coletor”, estabelece outra relação de memória, sobreposta as primeiras, desconhecidas, e baseada em critérios territoriais e pessoais que limitam o acervo às imagens encontradas por ele mesmo em seus percursos por ruas específicas de Buenos Aires:

Todas las fotos y los objetos que se muestran aquí han sido encontradas en las calles de Buenos Aires, sobre todo en los barrios de Once y Paternal. Gran parte de ellas estaban dentro de las bolsas de residuos de los domingos, muchas otras tiradas en la vereda o en la calle o extraviadas por sus dueños.¹⁸

Afastadas de suas respectivas relações de memória não perdem, todavia, sua dimensão de testemunhas, como no caso da fotografia reproduzida na **Ilustração 30**, componente do acervo de Aguirre. A potência de seu relato silencioso permanece latente, abrindo espaço para especulações que se apoiam na “leitura” dos resquícios mais superficiais (no sentido daquilo que se encontra na superfície, as camadas mais expostas da imagem enquanto uma sobreposição de rastros) e incompletos – o envelhecimento do papel, as roupas da criança, a capa desgastada que forma uma espécie de díptico ou invólucro para imagem e a propaganda de um estúdio fotográfico impressa sobre ele – para a constituição de uma narrativa fictícia em torno dessa imagem, ao menos em seus aspectos mais básicos como a data em que a foto teria sido tirada e a função a qual deveria se prestar, baseada em uma leitura sintomática (STOREY, 2005) de suas camadas *visíveis* e *invisíveis*.

Sintomática no sentido de uma leitura de elementos ocultos, ou pelo menos não abertamente declarados, que possibilitaria identificar “sintomas” nela enquanto texto cultural daquilo que não é dito nem mostrado, suas mensagens e ideologias submersas. Mas ao mesmo tempo cabe questionar até que ponto a realização de dessa leitura sintomática ou iconografia/ iconológica não acabaria por tornar a própria fotografia ainda mais *invisível* do que afirma Barthes ao buscar visibilizar seus significados ocultos ou memória desconhecida que registra. A sobreposição de camadas narrativas/ discursivas, baseadas na interpretação iconográfica e iconológica, vinculadas a um exercício de imaginação ou de ficção não resultariam na sobreposição de mais uma camada de rastros que resultaria em outra categoria de ocultação/ revelação ao se embasar sobre discursos culturais (GEERTZ, 1997), formados a partir de bagagens culturais multifacetadas? A identificação dos “sintomas” inscritos em uma imagem fotográfica se configurariam como elementos para o delineamento do contexto cultural no qual a fotografia foi tirada, porém resultando em um encobrimento dos atributos estritamente visuais da imagem.

18- Todas as fotografias e os objetos exposto aqui foram encontrados nas ruas de Buenos Aires, sobretudo nos bairros de Once e Paternal. Grande parte delas estava dentro dos sacos de lixo dos domingos, muitas caídas na calçada ou na rua ou perdidas por seus donos. (Tradução livre)



Ilustração 28: Leandro Lima e Gisela Motta. Dê Forma # 5. 2005. Fotografia Manipulada. Fonte: SERVIÇO SOCIAL DA INDÚSTRIA. Departamento Nacional. Prêmio CNI SESI Marcantonio Vilaça Artes Plásticas: 2006/2008 (Catálogo) – Brasília, 2007. p. 55.



Ilustração 29: Leandro Lima e Gisela Motta. Dê Forma # 6. 2005. Fotografia Manipulada. Fonte: SERVIÇO SOCIAL DA INDÚSTRIA. Departamento Nacional. Prêmio CNI Sesi Marcantonio Vilaça Artes Plásticas: 2006/2008 (Catálogo) – Brasília, 2007. p. 55.



Ilustração 30: Autor desconhecido. Stanchina. s/d. Fotografia. Fonte: www.fotosencontradas.com.ar. Último acesso: julho de 2010.



Ilustração 31: Autor desconhecido. Senhora. s/d. Fotografia. Fonte: www.fotosencontradas.com.ar. Último acesso: julho de 2010.





Ilustração 33: Autor desconhecido. Madre. s/d. Fotografia. Fonte: www.fotosencontradas.com.ar. Último acesso: julho de 2010.

A imagem sem texto ou legenda, sem referente, produz em torno de si uma vacuidade, um conflito entre o reconhecimento e o estranhamento, entre o testemunho visual e o falado, que gera uma necessidade ainda mais irresistível de falar sobre ela – imediatamente seguida por uma incapacidade igualmente maior de fazê-lo. Enquanto testemunhos daquilo que foi (BARTHES, 1984), as imagens fotográficas se encontram munidas de variados níveis de sentido através do discurso, da narrativa, das tentativas problemáticas de “leitura” que recebem na relação que estabelecem com aqueles com os quais interagem através da percepção visual. Imagem e memória se tornam dimensões indissociáveis da palavra da qual a foto necessita para produzir e receber sentido. Por sua vez, as imagens “mortas”, deterioradas, fragmentadas, rasgadas, esmaecidas, danificadas pela passagem do tempo ou por alguma ação humana destrutiva (**Ilustração 31, Ilustração 32 e Ilustração 33**) ocupam na coleção de Aguirre um espaço duplamente fetichizado. São fragmentos de memória que sobrevivem à existência ou à vontade de seu autores/atores. Ainda que incompletos, até quase irreconhecíveis, estão vinculados a múltiplas camadas de leituras sintomáticas.

Ao associarem a ausência de legendas que viabilizem ou facilitem seu reconhecimento às camadas de narrativas e ficções que cercam os elementos/fragmentos ausentes, são elevados por Aguirre à condição quase de relíquias. Aguirre continua tentando lê-las, ao selecionar, agrupar, catalogar e conferir títulos (como nas **Ilustrações 31 e 33**) a esses fragmentos alheios de imagens e memórias, ainda que essas tentativas de leitura se limitem ao campo mais superficial da interpretação iconográfica e iconológica.

Aguirre compõem, então, uma espécie de relicário, ou uma versão virtual de coleção heteróclita, ordenando fragmentos cujo sentido lhe escapa, e criando outras relações de sentido que ocupam o espaço daquelas que se perderam, a partir de critérios e experiências próprios a sua bagagem cultural. Dialoga com os limites das dimensões pública e privada da memória, ainda que encontre amparo legal para sua prática ao declarar que apenas expõe imagens e objetos coletados em vias públicas e lixeiras, além de alegar estar disposto a remover de sua página imagens identificadas e reclamadas por seus supostos autores ou fotografados.

A página mantida por Aguirre aparenta se estruturar sobre princípios semelhantes àqueles analisados por Roland Barthes em *A Câmara Clara* (1984). Diante de um quadro de relações sociais e culturais que remontam a mais de um

século de práticas, costumes, abordagens e usos, Roland Barthes, embora evidencie a fotografia enquanto constituída por um conjunto de códigos visuais e culturais, também situa a imagem fotográfica como estando além da possibilidade da leitura ao afirmar: “[...] a despeito de seus códigos, não posso ler uma foto [...]” (BARTHES, 1984, p. 134). Barthes transpõem a relação entre a fotografia e aquele que a vê como uma leitura de pequenos fragmentos pungentes, elementos e partes cuja interpretação e a potência visual produzem “pequenas picadas” nos olhos dele enquanto observador, mas não hesita em retroceder sobre suas próprias observações, identificando outros “punctuns”, outras “pungências”, reiterando a complexidade do processo de tentar “ler” uma imagem, em especial uma imagem fotográfica – prática, de certa maneira, adotada também por Aguirre, ao determinar critérios visuais, espaciais, iconográficos, etc., para organizar e intitular os itens de sua coleção, ainda que sem um compromisso conceitual ou artístico bem definido.

Em uma linha de pensamento aproximada, Peter Burke (2004), ao discutir as possibilidades interpretativas vinculadas às análises iconográfica e iconológica (sejam de fotografias, pinturas ou desenhos), evoca a imagem enquanto caracterizada pela potência do indizível, na qual Aguirre parece esbarrar constantemente. Capaz de comunicar, de se transportar através do tempo e do espaço e de transportar fragmentos de objetos, pessoas, atos e fatos com ela, a imagem não se limitaria a um veículo de comunicação. Burke problematiza a eficácia de se tentar traduzir imagens por meio de palavras, prática na qual identifica uma condição daquilo que Barthes define como “a pressão do indizível que quer se dizer” (1984, p. 35) e que consistiria na potência da atração que a imagem exerce sobre aqueles que a veem e que tentam falar sobre ela.

Antes de tentar ler imagens “entre linhas”, e de usá-las como evidência histórica é prudente iniciar pelo seu sentido. Porém, pode o sentido de imagens ser traduzido em palavra? [...] imagens são feitas para comunicar. Num outro sentido elas nada nos revelam. Imagens são irremediavelmente mudas. Como disse Michel Foucault, “o que vemos nunca está no que dizemos”. (BURKE, 2004, p. 43)

Clifford Geertz (1997) também irá apontar esse aspecto indizível, identificado e discutido por ele de maneira mais abrangente nos objetos de arte de maneira geral – sejam eles visuais, auditivos, literários, táteis, etc. – apontado como códigos e relações linguísticas que pareceriam incapazes de abarcar a amplitude da dimensão estética do objeto de arte.

[...] é difícil falar de arte. Pois a arte parece existir em um mundo próprio, que o discurso não pode alcançar. Isso acontece mesmo quando ela é composta de palavras, como no caso das artes literárias, mas a dificuldade é ainda maior quando se compõem de pigmentos, sons, ou pedras, como no caso das artes não-literárias. Poderíamos dizer que a arte fala por si mesma [...] (GEERTZ, 1997, p. 142)

Segundo Geertz, a arte, através de suas manifestações, transporia os limites da significação e da comunicação, existindo em uma esfera própria da produção de sentido a qual os discursos sobre suas variadas manifestações não teriam pleno acesso, não sendo capazes de dar conta da complexidade abstrata dessa dimensão em que se combinam aspectos simbólicos, estéticos, materiais, políticos, econômicos, etc. Todavia, pensar, e discursar, sobre arte seria, para Geertz – assim como, implicitamente, falar sobre imagens e fotografias para Burke e Barthes – uma atividade necessária e consequência dessa mesma incapacidade de traduzir um objeto estético em palavras. Diante de imagens (sejam consideradas como obras de arte ou apenas como objetos dotados de valor estético, afetivo, memorialista, etc.) que “falam por si mesmas” e são ao mesmo tempo mudas também não seria possível escapar à necessidade da fala, mesmo quando: “Aquilo que vimos, ou imaginamos ter visto, parece ser tão maior e tão mais importante que o que logramos expressar [...]” (GEERTZ, 1997, p. 143). Para Geertz (1997) os discursos sobre arte podem ser culturais (os quais analisam o objeto de arte como parte de um conjunto de práticas e valores que organizam a vida de um grupo) ou técnicos (analisam o objeto de arte com base em aspectos do objeto em si, tais como forma, cor, grafismos, etc.), contudo, a definição de um objeto como objeto de arte, em qualquer grupo humano, sempre transcenderia questões puramente estéticas ou “intra-estéticas”, conforme terminologia adotada pelo próprio autor, e englobaria questões socioculturais. Visando transpor uma análise meramente descritiva e estabelecer outros níveis de pensamento “[...] analisamos, comparamos, julgamos, classificamos; elaboramos teorias sobre criatividade, forma, percepção, função social; [...] buscamos metáforas científicas, espirituais, tecnológicas, políticas [...]” (GEERTZ, 1997, p. 143). O potencial estético dessa problemática com a palavra, identificado desde a pesquisa sobre as “fotos encontradas”, todavia, só veio a ser mais profundamente pensado em suas possibilidades articuladoras no contato com reproduções de algumas das fotografias produzidas pelo fotógrafo esloveno Evgen Bavcar e com relatos a cerca de seu processo de produção dessas mesmas imagens, em que se identificam relações entre visão, invisibilidade e palavra.

3.3- invisíveis indizíveis: imagens faladas e palavras fotografadas:

Maks in Venice (**Ilustração 34**) foi, talvez, a primeira das fotografias produzidas por Bavcar sobre a qual este estudo se deteve. A princípio, o que nela causou impressão não foi necessariamente a “invasão” da imagem por parte do fotógrafo, ou o fato de ter sido produzida por um fotógrafo cego, mas a sombra que atravessa o quadro em diagonal desde o canto superior direito e se infiltra sob o que sugere a aba de um chapéu, se estendendo sobre a mão do fotógrafo, e esconde os olhos do mascarado, fazendo da boca delineada um centro de força na imagem que atrai o olhar. Aspectos semelhantes estão presentes nas outras produções de Bavcar, integrantes da série *Masks in Venice* (**Ilustração 35 e Ilustração 36**), bem como em outras de suas fotografias, como *A Close Up View* (**Ilustração 37**).

Após investigar os métodos e técnicas que o fotógrafo emprega para obter suas imagens, estas fotografias se tornaram ainda mais significativas para esta dissertação por conterem o registro, ou a memória explícita, de parte do processo pela qual foram concebidas: o contato por meio do qual Bavcar busca identificar a distância entre si e aquilo que quer retratar, a câmera posicionada na altura dos rostos/ objetos, (focalizando a boca, talvez por que o fotógrafo se oriente pelas vozes para enquadrar seus retratados). Estas fotografias, em especial, se apresentam não apenas como um testemunho visual da existência de um objeto, sujeito ou fato, um registro traduzido visualmente das percepções de um sujeito, por guardarem também a memória de um processo por meio do qual esse sujeito registra suas impressões, o que leva momentaneamente para segundo plano a relevância conceitual da cegueira do fotógrafo trazendo para o primeiro plano a convergência do ouvir e do tocar nesse processo.

A visão oferece-nos um sonho em perspectiva, e as distâncias segundo as quais esse mundo está organizado são muito mais representadas do que vividas; a extensão visual é sempre uma extensão onde as coisas estão afastadas de nós e onde nós estamos afastados delas; aliás, os nossos olhos, que andam sempre por aqui e por ali, nunca se demoram indefinidamente num mesmo ponto. A extensão visual é uma extensão pródiga em direções e em pluralidades; pela visão, o homem vagabundeia nela, interessa-se para logo se desinteressar, é agarrado, solta-se, vai, vem, torna a partir, dispersando-se num panorama de disponibilidades. É o que se quer dizer, quando se fala numa sensação visual que é sintética e instantânea: a visão situa-nos no próprio centro da continuidade.

Ao contrário, a sensação tátil implica uma sucessão e uma análise que lhe dão o mundo sob a categoria da descontinuidade; e é nisso que a extensão tátil é mais uma extensão vivida do que uma extensão pensada. Com efeito, para que possa

haver tocar é preciso que a mão parta à exploração e à conquista da distância que nos separa da alteridade, e a mão que procura tocar está perpetuamente em busca de uma vitória sobre a dimensão. (BRUN, 1991, p. 171)

Ao tocar aquilo que pretende fotografar Bavcar percorre a distância visual entre a máquina fotográfica e o objeto. Ele projeta seu corpo no espaço da fotografia. Se fotografa, de certo modo diminuindo momentaneamente “[...] o abismo que separa a visão que dá certa promessa de ubiquidade, do tocar que leva ao problema da escolha” (BRUN, 1991, p. 173). Em *A Close Up View* (**Ilustração 37**) nós o vemos enquanto ele vê com as mãos. Visão e tocar se integram enquanto procedimentos “[...] que têm ambos acesso à forma, dão-nos duas experiências da distância e do transporte”. (BRUN, 1991, p. 174). Nessa imagem:

[...] o tocar acaba por ser a aprendizagem da mediação e do intervalo que nos separa do que nos rodeia. A mão é o órgão que sonda a dimensão do mundo e vive a separação ontológica, pois faz verdadeiramente a experiência do outro como não-ser. [...] A mão é assim o órgão do risco, pois se o olhar não se fere, a mão que parte à aventura leva consigo o eu e expõe-no, em todos os sentidos do termo. (BRUN, 1991, p. 174)

A Close Up View oferece-nos o registro da visão de Bavcar, uma visão em close up, em proximidade, a visão de uma mão que avança na direção daquilo que busca ver pelo toque algo que nessa imagem, significativamente, é uma criatura cega, de órbitas esvaziadas. Uma mão que “[...] tem o privilégio de dar forma ao informe e de esboçar, pelo gesto que desenha, uma via de acesso para aquilo que, afinal, ela procura, ou seja, o intangível.” (BRUN, 1991, p. 175) Um intangível que é também invisível e que se torna imagem através de palavras. A fotografia na obra de Bavcar se relaciona duplamente com a *visibilidade*, pela imagem e por meio da palavra, uma vez que ele se vale de relações verbais, além de táteis e sonoras, para a produção de sobreposições e imagens, muitas vezes difusas e de definição ambígua. Por meio do relato, da expressão verbal descritiva/ subjetiva daqueles que podem ver as imagens produzidas, Bavcar, ao mesmo tempo, se aproxima e se distancia da “realidade” fotografada e da imagem fotográfica gerada. A fotografia se torna, em parte, uma narrativa, confrontando aqueles que veem com o desafio de expressar por meio de palavras aquilo que percebem por meio da visão, pois, conforme o próprio Bavcar afirmou em entrevista a Lucrecia Zappi, em sua obra “a palavra é uma parte da imagem”. Bavcar, desse modo, inverte o processo sobre o qual Aguirre constrói seu site, indo da palavra à imagem.



Ilustração 34: Evgen Bavcar. Masks in Venice. Fotografia. Fonte: <http://personajesfotograficos.blogspot.com>.
Último acesso: junho de 2010.

Os resultados visuais obtidos sob a forma de fotografias, contudo, permanecem invisíveis para Bavcar, para além dos limites de sua imaginação, sua capacidade de produzir imagens mentais, bem como estas permanecem invisíveis para aqueles que, por meio de palavras, contribuem para a constituição de cada fotografia.

Camadas de *visibilidades* e *invisibilidades* nas quais se combinam as subjetividades do fotógrafo e daqueles que veem as fotografias e fazem relatos verbais delas se combinam para a constituição não apenas de uma imagem, mas de uma relação visual/ verbal que resulta, simultaneamente, em imagens que podemos e não podemos ver. Mas a proposição de uma *imagem verbal*, ainda que apenas em parte, por Bavcar, não escapa ao caráter “indizível”, seja da arte ou, mais especificamente, da imagem. As imagens de Bavcar operam como traduções acumuladas – jogos de equivalência e aproximações –, formadas por arcações e “bagagens intelectuais” que se dobram umas sobre as outras continuamente. Como Geertz (1997) ressalta, mesmo uma obra de arte composta por palavras ainda nos confronta com a dificuldade de falar sobre ela.

Bavcar, ao se valer da máquina fotográfica e das palavras para a constituição de uma experiência visual, não somente elabora um sistema de produção de imagens que traduza sua percepção de mundo para outros, mas explora as possibilidades da fotografia enquanto linguagem no que se refere a sua interação com a realidade. Segundo Lúcia Santaella “[...] a fotografia não só representa a realidade, como também a cria e, finalmente, é capaz de distorcer nossa imagem do mundo representado”. (SANTAELLA, 2005, p. 109), o que, nas fotografias de Bavcar, implica a estruturação de *visibilidades* e *invisibilidades* determinadas pelas possibilidades oferecidas pela máquina fotográfica, a qual é operada, desse modo, como um filtro ótico, mas também cultural, que associado a outros filtros culturais do fotógrafo e dos observadores, determina a configuração final das imagens produzidas.

O primeiro dos indicadores dessa capacidade da fotografia de se constituir enquanto linguagem é apresentado pela própria Santaella mais adiante, discutindo a sua pretensa neutralidade mecânica:

[...] o espelho da câmera nada tem de inocente. Sob quaisquer pontos de vista, angulação, enquadramento, proximidade ou distância, a fotografia é sempre um

feixe de indicadores da posição ideológica, consciente ou inconsciente, ocupada pelo fotógrafo em relação àquilo que é fotografado. (SANTAELLA, 2005, p. 120)

Em sua prática criativa, Bavcar está “limitado” pelas possibilidades técnicas da fotografia e pelo arcabouço linguístico-cultural daqueles que buscam “ler” suas imagens, traduzi-las em palavras, ou seja, pelos próprios limites estruturais de ambas as linguagens com a qual opera, pois

[...] o fotógrafo [...] só pode fotografar dentro dos limites daquilo que o aparelho permite. [...] aquilo que é registrado pela foto necessariamente obedece a leis de codificação da visualidade que estão já inscritas na câmera. Isso sem mencionarmos os pontos de vista do fotógrafo, que são sempre histórica e culturalmente convencionados. (SANTAELLA, 2005, p. 126)

No entanto, antes de ser considerado como uma limitação, no sentido restritivo conferido à palavra, os filtros estabelecidos pelas lentes da máquina fotográfica e pelas construções da língua podem ser pensados enquanto ferramentas a serem manipuladas pelo fotógrafo de maneira a dialogar e problematizar essa *invisibilidade* criada pela máquina, culturalmente assimilada como um modo de ver dominante na cultura cotidiana, como afirma Lúcia Santaella:

Tendo o enquadramento como um limite intransponível, o fotógrafo pode tirar tal partido desses limites a ponto de ser capaz – através de angulações, afastamentos, aproximações, iluminação, tempo de abertura do obturador etc. – de alargar os limites do próprio visível. (SANTAELLA, 2005, p. 127)

Bavcar joga simultaneamente com a subjetividade e a dimensão testemunhal da fotografia. Sua produção se apoia sobre “testemunhos mudos” (e no caso do próprio fotógrafo, também invisíveis), que são transpostos para palavras, para testemunhos verbais de caráter narrativo-descritivo, ao invés de a imagem ser transcrita em palavras. Esses testemunhos adquirem sua existência na relação que se estabelece entre a imagem e o sujeito. Não é a fotografia que “fala”, mas o sujeito que fala sobre e através de uma imagem que, ao mesmo tempo, existe enquanto evocada mentalmente por cada pessoa que elenca palavras para recompô-la; como composição imaginária para a mente do fotógrafo, na qual é formada e materialmente; enquanto foto – de modo que cada uma é, a sua própria maneira, única. Apresenta, assim, certa atração ao evocar, uma vez mais, discussões como as desenvolvidas por Walter Benjamin (1985b) em torno da aura da obra de arte diante da possibilidade da “reprodutibilidade técnica” vinculada à fotografia.



Ilustração 35: Evgen Bavcar. Masks in Venice. Fotografia. Fonte: <http://www.graf.ge>. Último acesso: junho de 2010.



Ilustração 36: Evgen Bavcar. Masks in Venice. Fotografia. Fonte: <http://www.graf.ge>. Último acesso: junho de 2010.



Ilustração 37: Evgen Bavcar. A Close Up View. 1997. Fotografia. Fonte: <http://deficienciavisual9.com.sapo.pt>.
Último acesso: junho de 2010.

O surgimento das possibilidades de produção e reprodução mecânicas de imagens rompe com o que Benjamin (1985b, p. 170) definiu como aura da obra de arte, qualificada pelo caráter ímpar atribuído até então à imagem artística.

Quando nos referimos ao processo adotado por Bavcar para produção de fotografias (formadas também, ainda que parcialmente, através de palavras), a imagem se multiplica em si mesma.

Isso se dá não apenas pelo viés da reprodutibilidade, que nesse caso não se configura somente como técnica, mas assume igualmente um caráter quase artesanal (no sentido de que possui uma individualidade que se apresenta quase como uma barreira intransponível). Rompem em si mesmas com um discurso aurático, ao se proporem traduzir mecanicamente uma realidade composta por sons, toques, palavras, vozes.

Abre caminho para uma reformulação da imagem pictórica diante daquilo que Argan (1992, p. 75) definiu como "a necessidade de redefinir sua essência e finalidades frente ao novo instrumento de apreensão mecânica da realidade." Remete-nos, desse modo, às considerações de Ítalo Calvino (1990) a cerca da "imaginação visiva" (evocada por Dante na descrição dos Círculos do Inferno, o Purgatório e o Paraíso), bem como se aproxima da maneira pela qual imagem e palavra estruturam os princípios da prática da mnemotécnica, segundo Frances Yates (2007) em *As Três Fontes Latinas da Arte Clássica da Memória*.

Calvino discute a *visibilidade* a partir do viés identificado por ele na relação entre palavra e imagem nas práticas de construção de imagens mentais, nas quais se combinam experiências da "memória visiva" (1990, p. 107) particular e do imaginário cultural, indicando um caminho semelhante aos que Bavcar e Aguirre adotam, seja como um sistema de retroalimentação no qual se busca extrair palavras de imagens e imagens de palavras ou em um exercício de acúmulo de imagens oriundas de sistemas de memória visiva que já não limitam o sujeito "ao patrimônio de suas experiências diretas e a um reduzido repertório de imagens refletidas pela cultura [...]", mas submetem nossa memória a "mil estilhaços de imagens" anônimas que nela "se depositam, por estratos sucessivos" (CALVINO, 1990, p. 107).

Em um contexto de globalização de práticas e produtos culturais em que as dimensões *global* e *local* assumem cada vez mais a possibilidade das trocas culturais (facilitada pelas possibilidades tecnológicas ligadas aos meios de circulação

material e virtual de bens, serviços, sujeitos, etc.), bancos de imagens verbais/visuais formados por contribuições de sujeitos variados (mesmo de diferentes partes do mundo) podem assumir uma dimensão mais pessoal/ subjetiva do que o álbum de família, por exemplo, ao mesmo tempo em que o sujeito se faz cada vez mais suscetível à dúvida como a expressa por Barthes em *A Câmara Clara*: “não sei o que a sociedade faz de minha foto, o que ela lê nela (de qualquer modo, há tantas leituras de uma mesma face)” (1984, p. 28).

A fotografia, ou melhor, a circulação cultural da imagem fotográfica, cada vez mais submete o sujeito a múltiplas leituras (a interpretações locais e globais, a níveis simultâneos e sobrepostos de retroalimentação entre palavra e imagens) que conferem à noção de *studium* proposta por Barthes uma amplitude espacial e temporal cada vez maior, porém ainda baseada em princípios de criação e consumo.

Calvino aponta aspectos negativos desse processo de confusão entre patrimônios visuais individuais e coletivos, nacionais e estrangeiros, *globais* e *locais*, direcionando-nos para um movimento de perda da capacidade de pensar por imagens e propõe uma

pedagogia da imaginação que nos habitue a controlar a própria visão interior sem sufocá-la e sem, por outro lado, deixá-la cair num confuso e passageiro fantasiar, mas permitindo que as imagens se cristalizem numa forma bem definida, memorável, auto-suficiente, “icástica”. (CALVINO, 1990, p. 108)

Essa disseminação da memória visual (e do esquecimento) através dos recursos oferecidos pela tecnologia pode significar um processo de acúmulo e mistura cada vez maior entre as instâncias individual e coletiva da memória visiva, na qual álbuns familiares, imagens extraídas da televisão e de materiais publicitários já não são, como afirma Calvino, tão facilmente discerníveis entre si.

Nesse contexto, tanto coletâneas de fotografias encontradas em ruas e lixeiras e fotografias orientadas por parâmetros auditivos e verbais de composição de imagens, enquanto práticas culturais e estéticas, configuram-se como respostas a essas possibilidades e vertentes da fotografia, seu acúmulo de funções e suas dinâmicas sociais.

Enquanto com Aguirre palavra e imagem caminham paralelamente sem chegar a convergir em uma narrativa verbo-visual constitutiva de um modo de ver próprio de uma sociedade que estaria sendo sufocada pelo consumo e a necessidade de refletir sobre seus próprios “detritos visuais”, em Bavares imagem e

palavra tentam alcançar uma espécie de unidade que não chega a ser nem visual nem verbal, oscilando numa espécie de indecidibilidade (RODRIGUES, 2008) que convida todos a problematizar a maneira como veem e traduzem aquilo que veem.

Aguirre e Bavcar, ainda que cada qual a sua maneira, tecem discussões permeadas pelas instâncias da memória, da visão e do discurso em que, muitas vezes, o que não é visto se faz mais relevante do que aquilo que é revelado.

O que nos instiga no contato com o “fotosencontradas” é, às vezes, mais do que aquilo que cada uma das fotografias ali exposta nos revela, mas aquilo que cada uma delas oculta, a razão pela qual o momento, objeto, fato ou sujeito retratado foi escolhido para ter uma pequena parte de si plasmada à superfície do papel em detrimento de outros, e também aquilo que o enquadramento, o recorte, o enfoque suprimiu do plano da imagem e que se perdeu, talvez definitivamente, ao ter se perdido o discurso, o texto, que compunha, juntamente com a imagem sobrevivente, a memória dessa invisibilidade.

Já em Bavcar somos atraídos, também, talvez não somente pelas imagens, mas pelo acúmulo de *visibilidades invisíveis* que a compõe, pela maneira como suas fotografias jogam com a condição fronteira da visibilidade, podendo provocar um descolamento nas fronteiras entre o *ver* e o não *ver*, ocupando, como a prática de coletor de Aguirre, um espaço do *entre*, que não apresenta limites fixos ou uma localização precisa, um “entre-lugares, entre-espacos, entre-tempos” no qual

[...] os sentidos não se encontram em seus diversos elementos construtivos, mas elaboram-se nas relações que tecem entre si, mantendo-se sempre móveis e mutantes. O *entre* é próprio das obras realizadas sob o princípio das mestiçagens, das quais surge a diferença sem lugares fixos, alterando sem cessar seus limites internos e externos; [...] (CATTANI, 2007, p. 27 – grifo da autora)

Nas imagens produzidas por Bavcar e naquelas colecionadas por Aguirre

O *entre* também se torna o princípio pelo qual se pode identificar o *punctum* [...]. Esse *punctum* não transparece num detalhe transformando-o num centro de atenção, como na definição proposta por Roland Barthes [...] para a fotografia. Ele se constitui, pelo contrário, no vazio entre dois pontos, substituindo, como no barroco, o princípio de centralidade do círculo pela bipolaridade da elipse. (CATTANI, 2007, p. 27 – grifos da autora)

Nelas, também, o princípio da dobra (DELEUZE, 1991), faz-se presente “sob o signo das mestiçagens, pelas diversas camadas de sentido que acumulam e a

partir das quais estabelecem jogos de palimpsestos e velamentos – desvelamentos”. (DELEUZE, 1991, p. 27-28)

3.4- Veladuras da máquina de visão

Assim como Barthes, Peter Burke (2004) não opõe retrato (obtido mediante a construção de uma pose ou a seleção de indivíduos, objetos, paisagens/ cenários) e instantâneo enquanto categorias mais ou menos “realistas” ou adequadas de produção de imagens fotográficas, mas utiliza a expressão “cultura de instantâneos” (2004, p. 44) para designar uma relação identificada em diferentes instâncias do pensamento contemporâneo – em geral vinculada ao “senso comum” – que estabelece uma concepção de verossimilhança aplicada à noção de fotografia.

De acordo com Burke, a associação da possibilidade de produção instantânea de imagens promovida pela fotografia proporciona uma primeira inclinação geral a se pensar a imagem fotográfica (e em especial o instantâneo fotográfico em oposição à fotografia posada ou composta) como a captura de um momento em sua totalidade e ausente de contaminações subjetivas.

A fotografia seria assim, segundo Burke, muitas vezes, entendida como uma ferramenta capaz de “aprisionar” a realidade de um momento, fato, movimento ou objeto fotografado. Essa maneira de pensar a fotografia, de acordo com o autor, provocaria uma espécie de confusão entre fotografia e realidade, uma vez que a fotografia, instantânea, seria facilmente pensada como uma imagem “realista”, um recorte preciso e automático do real, promovido e regulamentado por princípios ópticos naturais e meios estritamente técnicos.

O autor problematiza essa relação entre fotografia e real a partir de uma leitura do ato fotográfico – suas dinâmicas sociais e culturais, sua circulação e recepção – debatendo a dimensão testemunhal conferida à fotografia, a potência nela contida que equivaleria à afirmação “daquilo que foi” (BARTHES, 1984, p. 139).

Phillipe Dubois (1993) – assim como Lucia Santaella (2005) e Susan Sontag (2006), dentre outros autores que se dedicaram a discutir a foto para além de seu aspecto técnico – irá apontar a dimensão mecânica do ato fotográfico como base

sobre a qual se assenta o carácter de veracidade atribuído à imagem fotográfica o analisado por Burke:

Foi-lhe atribuída [à fotografia] uma credibilidade, um peso de real bem singular. E essa virtude irreduzível de testemunho baseia-se principalmente na consciência que se tem do processo *mecânico* de produção da imagem fotográfica, em seu modo específico de constituição e existência: o que chamou de *automatismo de sua gênese técnica*. (DUBOIS, 1993, p. 25 – grifos do autor)

A concepção da fotografia como um meio de produção de imagens que dependeria exclusivamente de condições luminosas, químicas e mecânicas, agrega, segundo esses autores, à máquina fotográfica o estigma de um olho imparcial.

[...] a fotografia, pelo menos aos olhos da *doxa* e do senso comum, *não pode mentir*. Nela a necessidade de “ver para crer” é satisfeita. A foto é percebida como uma espécie de prova, ao mesmo tempo necessária e suficiente, que atesta indubitavelmente a existência daquilo que mostra. (DUBOIS, 1993, p. 25 - grifos do autor)

A essa interpretação da dinâmica fotográfica, Burke (2004) interpõe a prática da análise iconográfica, a qual apresenta como um modo de pensar a imagem, de maneira geral, que não a desvincula de intenções intelectuais, simbólicas, filosóficas, etc., daquele que a produziu e da época em que foi produzida. Desse modo, a fotografia, apesar de seu carácter “instantâneo” de produção de imagens, não estaria isenta de manipulações identificáveis desde o nível da escolha do objeto, momento, cena, fato, etc., a ser fotografado, o ponto de vista do qual a fotografia deve ser obtida, a iluminação, o tempo de exposição, a granulação, a cor, etc., uma vez que a imagem fotográfica consiste em uma leitura do mundo visível/ sensível realizada por intermédio de uma série de mecanismos, anteparos, lentes e filtros (materiais e conceituais), apontando para a afirmação de Lucia Santaella, citando Umberto Eco: “em fotografias, não existe ideal de equivalência um por um entre o signo e o mundo, logo elas podem mentir” (SANTAELLA, 2005, p. 109).

A imagem, de acordo com Burke, (não apenas a fotografia) se caracterizaria por uma relação com a “realidade” específica ao sistema cultural no qual foi produzida, no interior dos quais sua proximidade com o real seria determinada pelo próprio conceito de realidade conforme concebido por aqueles que produzem imagens quanto por aqueles que as recebem e analisam, o qual consistiria no primeiro dos filtros determinantes, instalados entre o objeto fotografado e a fotografia.

Michel Maffesoli (1998, p. 55), afirma “uma distinção clássica na filosofia alemã, entre a realidade: *Realität*, e o mundo real: *Wirklichkeit*”. Segundo ele, “a *Realität* (realidade) engloba a *Wirklichkeit* (mundo real), e lhe dá sentido”. Se analisarmos a fotografia a partir de sua relação com essa “dupla realidade”, podemos afirmar que a foto consiste em algo que possui uma dupla relação com o real. A fotografia faz parte do *mundo real* enquanto “objeto”, seja impressa em papel, integrando álbuns, compondo anúncios publicitários. No caso da fotografia digital sua relação com o *mundo real* é mais instável, ambígua, inconstante, a partir do momento em que ela passa a existir como um conjunto de dados numéricos, uma sequência binária. Em ambos os casos a fotografia não deixa de ser um monumento precíval, frágil, sujeito ao desgaste, seja pela ação do tempo sobre seu suporte de papel, seja pelo risco da danificação dos arquivos de dados que a compõe. Mas em ambos os casos a imagem fotográfica armazena um fragmento do mundo real do qual faz parte, é englobada e recebe sentido a partir da realidade com a qual se mantém em diálogo permanente. É dessa duplicidade de sua interação com o real que Burke, extrai os argumentos chave para discutir a fotografia, ainda que direcionada para outros aspectos dessa relação entre a imagem fotográfica e o real.

Diante dessa relação ambígua entre imagem e realidade, Burke problematiza a dimensão comunicativa da imagem – não apenas da imagem fotográfica – aproximando-a novamente da dimensão do “indizível”, da qualidade de entidade que possui por função comunicar, mas que simultaneamente não diz coisa alguma. O autor posiciona a imagem numa dimensão muda, situando-a além daquilo que pode ser dito.

Assim, ainda que não descarte a capacidade da imagem de guardar e transportar algo do meio no qual e para o qual foi produzida, Burke situa-a além da mera reprodução ou representação da realidade. Focalizando a questão estritamente sobre a imagem fotográfica, Burke situa-a além de sua condição de testemunha da existência de pessoas e objetos, da ocorrência de fatos, para identificá-la como não somente um registro ou recortado da realidade que, por sua vez, integra o mundo real, mas como algo capaz de criar outras realidades, podendo estas serem, inclusive, mentiras. A imagem fotográfica não atua apenas como uma narrativa silenciosa sobre lugares, pessoa e acontecimentos. Ela apresenta uma capacidade de nos fazer falar diante dela (DUBOIS, 1993) e, desse modo, dar origem a variadas realidades.

Ao mesmo tempo, quando se aplica o princípio do mutismo das imagens, conforme apresentado por Burke a partir da citação de Michel Foucault, para a dimensão assumida contemporaneamente pela imagem fotográfica após a popularização da fotografia digital, dos álbuns virtuais, da propaganda fortemente embasada em imagens, os quais parecem conferir à imagem um papel de linguagem universal, capaz de comunicar e transmitir mensagens a um nível global, podemos pensar na problemática de uma imagem muda a qual se atribui a necessidade de falar várias línguas simultaneamente, de dialogar com múltiplos conceitos de realidade, deixando de ser um “espelho do real” para se tornar matéria para a construção de realidades variadas a partir de elementos e fragmentos dos objetos, sujeitos e acontecimentos retratados. A fotografia se apresenta, desse modo, em sua capacidade de criar realidades, também como uma *tradução*.

A tradução é pensada por Derrida na condição de “um ato de força” (SANTIAGO, 1976, p. 95) por meio do qual “um dos níveis de significação” é colocado “como depositário de todo o significado” (SANTIAGO, 1976, p. 95). Enquanto *tradução*, a imagem fotográfica teria uma de suas diversas camadas de significado revelada, posta em evidência de acordo com as necessidades e o contexto com o qual interage. No entanto, “é passível de demonstrar outras faces, ocultas pela tradução”. Ao circular entre as instâncias do *local* e do *global*, a fotografia passa a receber diferentes níveis simultâneos de tradução, os quais se sobrepõem continuamente uns aos outros.

Diante da fotografia digital, que por um lado “revelaria” quase automaticamente a realidade da imagem obtida, aparentemente conduzindo esse processo de produção mecânica de “realidades enquadradas”, é possível identificar que a mesma instantaneidade que poderia facilmente promovê-la a categoria de ferramenta imparcial, também torna mais fácil e instantânea a edição, o recorte, as mudanças no enquadramento e na luminosidade, nas cores e mesmo o descarte de imagens cujos resultados, e as diversas traduções possíveis de serem feitas dele, não correspondam a “realidade” que se deseja captar ou transmitir. No entanto, tal possibilidade não deve ser interpretada como uma “invenção” exclusivamente vinculada aos avanços da tecnologia digital. Conforme afirma Phillipe Dubois:

[...] no final do século XIX, alguns fotógrafos quiseram ir contra a tradição [...], pretenderam, apesar de tudo, tornar a fotografia *uma arte*, disso decorreu, como por acaso, o que foi chamado de “*pictorialismo*”. Pretendendo reagir contra o culto

dominante da foto como simples técnica de registro objetivo e fiel da realidade, o pictorialistas não conseguem propor algo além de uma simples inversão: tratar a foto *exatamente como uma pintura*, manipulando a imagem de todas as maneiras: efeitos sistemáticos de *flo* “como num desenho”, encenação e composição do sujeito, e sobretudo: inúmeras intervenções sobre o próprio negativo e sobre as provas, com pincéis, lápis, instrumentos e vários produtos. (DUBOIS, 1993, p. 33 – grifos do autor)

Todavia, a noção de manipulação da realidade por parte da fotografia não se resume (como já não se resumiria no século XIX) ao retoque, seja empregando pincéis e lápis ou ferramentas digitais de edição de imagens. E não se pode negar que a ideia de uma “cultura de instantâneos” aparenta atingir um patamar ainda mais complexo diante da fotografia digital, suas possibilidades e seus usos, que encolhe o tempo entre a captura da imagem e sua visualização ao dispensar as etapas e princípios químicos da *revelação* em estúdio. A imagem digital, em especial a fotografia, torna o caráter testemunhal muitas vezes atribuído à imagem, e também discutido por Burke, ainda mais instável e paradoxal ao acentuar a dimensão frágil e etérea da fotografia enquanto monumento que busca aprisionar um determinado instante sem que com isso consiga interromper o fluxo geral do tempo.

De fato, o corte do tempo (tempo da captura, da exposição, da revelação, da reprodução, da circulação), que se dá de maneira cada vez mais imediata na fotografia digital, não significa uma proximidade maior entre a imagem e o real ou uma *revelação* de aspectos ocultos à percepção, ao olho, embora também abra esse canal ao explorar as possibilidades do detalhe, do fragmento, dos movimentos que se dão em um átimo, num esforço cada vez maior de se fazer testemunha também do *invisível*, remetendo-nos às experiências descritas por Dubois (1993), realizadas entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do século XX, nas quais máquinas fotográficas foram empregadas em tentativas de captar as “auras” emanadas dos objetos, situações e pessoas, e que podemos identificar ainda hoje através da quantidade de páginas na Internet, livros, catálogos, exposições e outras mídias de maneira geral, dedicados a divulgar imagens daquilo que os olhos não são capazes de captar.

Essas invisibilidades geradas pelo detalhe, pela velocidade do movimento, pelo tamanho dos objetos, ao mesmo tempo em que é convertida quase milagrosamente em visibilidades pela potência das lentes, pela velocidade dos disparadores e do abrir e fechar dos obturadores, abrem espaço para a condição ambígua de imagens que se fazem visíveis apenas por meio da fotografia. Ao

mesmo tempo em que uma série de outras, se tornam invisíveis ao serem descartadas pelo plano, pelo enquadramento, pela aproximação.

Uma das primeiras experimentações e reflexões visuais, promovidas por este estudo, da série que resultou em *Infinito & Totalidade*, voltou-se especificamente para algumas dessas questões atreladas à relação entre a fotografia digital e a constituição de uma visualidade contemporânea e se encontra reproduzida na **Ilustração 38**, na obra *Sem Título*, de 2008. Consistiu em um exercício visual guiado por uma lógica semelhante à identificada em *Mask in Venice* e *A Close Up View*, de Bavarcar e que consistiu na produção de uma imagem que se constitui na “documentação” de seu próprio processo de construção, guardando em sua configuração final um relato, ainda que parcial desse processo.

Efetou-se pela apropriação fotográfica de um pequeno objeto cerâmico selecionado entre os integrantes de uma série de objetos designada como *Objetos Invadidos (pelo olhar)*, proposta durante a realização da pesquisa intitulada *Sobre as Relações Miniaturizantes: visão, poética e espaço na produção artística contemporânea*. Os objetos da série em questão, datados de 2008, foram pensados na condição de conterem em si os princípios de um movimento apreendido quadro a quadro, os princípios de um desdobramento registrados como em uma imagem congelada no tempo, uma fotografia obtida pelo pausar de um vídeo.

A meio caminho de se caracterizarem como objetos absolutamente fechados em si e em sua quantidade de matéria cerâmica (que seria sempre a mesma para cada objeto da série) ou abertos a um olhar investigador, tão intenso que junto com as mãos que modelam, teria manuseado e escavado suas entranhas pondo-o em movimento, levando-o a iniciar um movimento de dobra, desdobra e redobra (DELEUZE, 1991) que se ampliaria posteriormente em *Infinito Particular* e em *Infinito & Totalidade*.

Nenhum dos objetos dessa série, nem os que se dariam a ver em *Infinito Particular* e em *Infinito & Totalidade*, seriam propostos como tentativas de ilustrar o conceito deleuziano de dobra. As dobras e redobras “que envolvem essas unidades” processam “uma interminável descoberta das possibilidades de dimensão e forma, entre expansão e contração no espaço, como veículo gerador de infinitude” (FRADE, 2009) ¹⁹

19- Texto extraído do folder da exposição *Infinito & Totalidade*. Departamento Cultural da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Galeria Gustavo Schnoor – Centro Cultural. 27 de abril a 22 de maio de 2009.

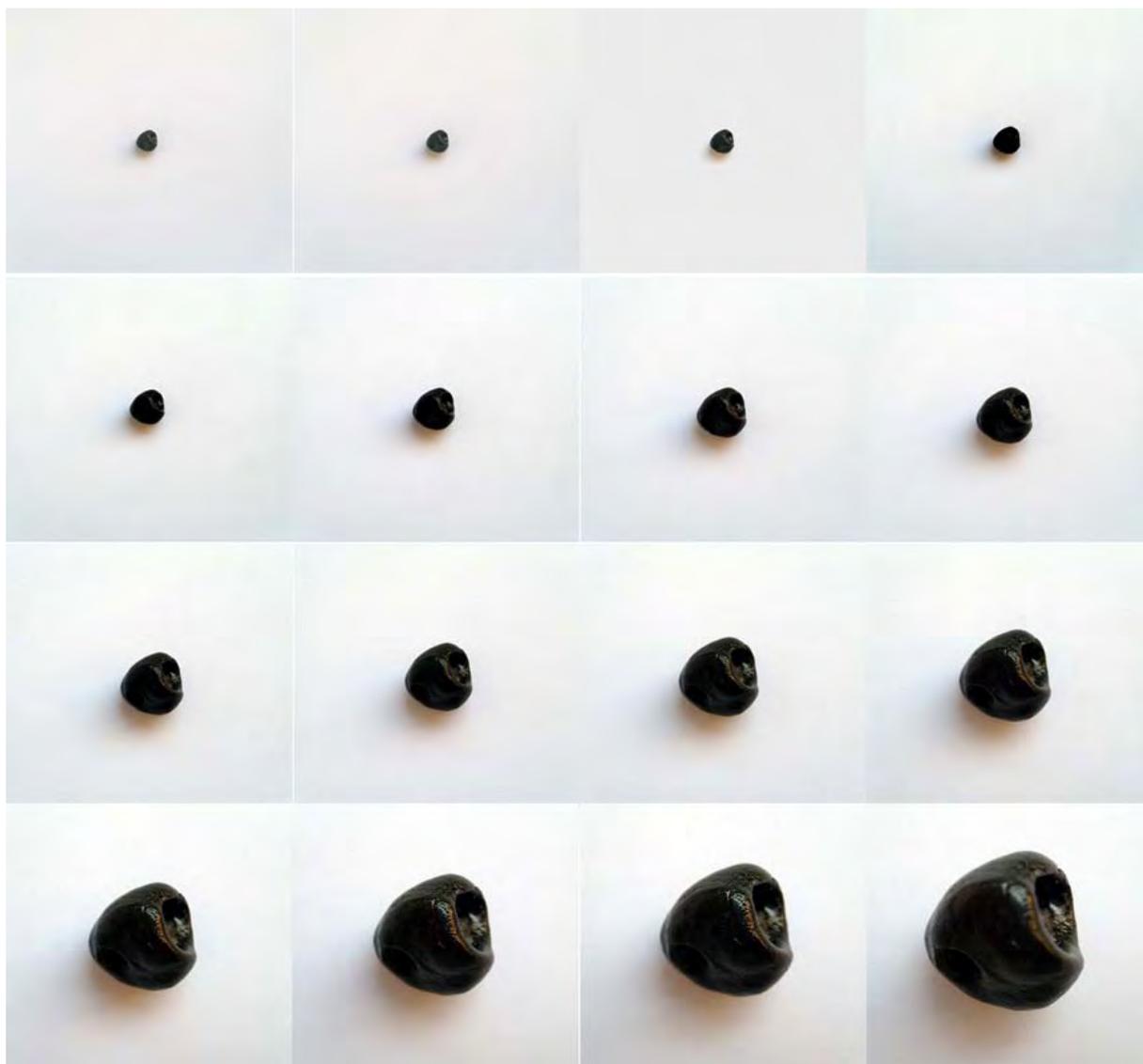


Ilustração 38: Alessandra Caetano. Sem título. 2008. Fotografia digital.

O objeto em questão foi escolhido entre os demais integrantes da mesma série pela concentração matéria que encarnava, um objeto fechado, denso em suas proporções reduzidas (cerca de dois centímetros de diâmetro). A dobra ainda se encontrava latente em sua conformação (viria a se abrir em 1001 movimentos independentes e distintos mais tarde).

Ao mesmo tempo, o material cerâmico foi escolhido para a produção desses objetos e daqueles que compõem *Infinito Particular* e *Infinito & Totalidade*, por guardar na maleabilidade de seu estado úmido de massa uma taticidade “ativada como material da memória em sua lisura, leveza e maleabilidade, guardando cada gesto, se flexionando sutilmente a cada determinação” (FRADE, 2009) do toque. A cerâmica antes de ser moldada se molda e responde a cada toque, gesto, pressão, compressão, a cada olhar tátil, a cada toque visual que se oferece a ela. A memória desses toques e gestos permanece armazenada na massa assim como as impressões digitais e palmares (e mesmo resíduos do tecido epitelial) de quem a modela, as marcas, ranhuras e texturas de ferramentas usadas para tratá-la, desbastá-la e alisá-la, permanecem na superfície do objeto cerâmico. Assim, traça-se um paralelo entre os processos cerâmico e fotográfico no interior dessa produção, ambos partilham de uma dimensão testemunhal que na matéria cerâmica possui uma clara dimensão epidérmica a partir da qual propõe-se aqui uma propriedade fotográfica própria do objeto cerâmico.

A experiência sem título identificada na **Ilustração 38** foi composta a partir de uma sequência de fotografias sucessivas desse mesmo objeto obtidas a partir de um ponto de vista fixo, variando-se apenas a distância focal através dos dispositivos de ampliação e aproximação disponibilizados pela máquina fotográfica utilizada.

O produto final consistiu na justaposição de cada uma das imagens obtidas do objeto em questão, desprovidas de referências de escala ou proporção, resultando em outra imagem, composta por fragmentos, percepções congeladas, que sugere uma relação comparativa entre objetos, ou algum sistema de classificação na qual a mesma face de um mesmo objeto se agiganta a ponto de revelar para a lente da câmera fotográfica os rastros, resquícios e fiapos de memória de seu processo de constituição que habitam sua pele (as pequenas fendas, fissuras, rugosidades, ranhuras deixadas pela modelagem) ou se miniaturiza, convertendo-se em algo que remete a um ponto, uma pequena gota de sombra silenciosa.

Postas lado a lado como uma mesma imagem (a mesma sim, mas não única, a mesma imagem, mas uma imagem múltipla), organizadas pelo critério cronológico de sua apreensão, cada fotografia desse objeto evoca uma relatividade dimensional e visual que se traduz em uma compreensão miniaturizante da relação de “uma mesma coisa em outro lugar” e da percepção como movimento.

Essa primeira experiência já buscava traçar uma reflexão visual sobre a maneira como a instantaneidade na produção de imagens contemporâneas passa não apenas pela possibilidade da revelação instantânea, no sentido de dar algo a ser visto, mas também da ocultação instantânea. Não apenas no sentido daquilo que pode ser automaticamente descartado, destruído ou *invisibilizado* pela ação de apertar um botão, mas também no sentido de que o automatismo facilmente vinculado a esse processo de produção seriada de imagens promove uma espécie de *veladura*, na qual se constituem modos de *ver* e *não ver* que se encontram imbricados e entrelaçados. Camadas de sentido são sobrepostas em um movimento oscilatório constante que abre espaço para a “indecidibilidade” entre o *ver* e o *não ver* que expõe-nos não apenas a uma nova categoria intermediária possível de percepção, mas toda uma gama de possibilidades situadas no “entre”.

Os *indecidíveis* de Derrida parecem fazer questão de nos lançar não no cinza – o que seria um novo lugar –, mas nos inúmeros matizes que existem entre o preto e o branco, em um deslocamento permanente que obriga a cada vez a nova tomada de posições, que interpela a cada outro. (RODRIGUES, 2008, p. 102 – grifo da autora)

Diante da “instantaneidade” da fotografia lidamos tanto com princípios de dupla exclusão (*nem ver nem não ver*) como de participação (*ver e não ver*), com as possibilidades do entre, explorando as dobras e “entredobras” das camadas de visibilidade que fazem da tarefa de pensar os mecanismos da visão um desafio de lidar com conceitos que permanecem deslizando um sobre os outros continuamente.

O pensamento do *nem/ nem* assusta, já que nos coloca nesse lugar (não-lugar) indiscernível, inidentificável do “entre”. Diante da metafísica opositiva, caracterizada pelo binarismo, o pensamento da desconstrução se colocou no “entre” das oposições: *nem verdade nem falsidade, nem presença nem ausência, se não “entre”*. O “entre” está apontando para um âmbito de oscilação do pensamento [...]. (Apud. RODRIGUES, 2008, p. 102-103)²⁰

20 - CRAGNOLINI, M. B. Temblores del pensar: Nietzsche, Blanchot, Derrida. Disponível em: <www.jacquesderrida.com.ar/comentarios/temblores.html>. Última consulta em: 9 maio 2007.

A “instantaneidade” e a desmaterialização da imagem digitalizada faz da memória virtual um local de acúmulo no qual as imagens se encadeiam em um processo contínuo de revelação e ocultamento latentes, mas também um *entre*, caracterizado pelo *estar* e *não estar* ali simultaneamente na medida em que as imagens convertidas em dados numéricos provocam a impressão ambígua de existir apenas enquanto visíveis, a partir do momento em que são executadas pelos devidos programas que possibilitam sua visualização – como se levassem o princípio de existir pela interação daquele que as percebe ao extremo.

As memórias virtuais integradas transpõem fronteiras físicas e culturais, tornando mais rápida e fácil a possibilidade de uma mesma imagem poder ser lida em múltiplos contextos simultâneos, recebendo interpretações e promovendo leituras, muitas vezes díspares, num conjunto de punctus (BARTHES, 1984), objetos parciais, fragmentos de percepção, que convivem. Essas diferentes leituras existiriam a partir do confronto uma com as outras, por meio da afirmação de suas diferenças, processo que originaria, por sua vez, diferentes imagens, tal como o significado se estabeleceria por meio de um sistema de diferenças entre significantes e significados (não haveria nem significante nem significado em si).

Este estudo se voltou para mais de uma categoria de produção de imagens, explorando as possibilidades do desenho, juntamente com a fotografia para a constituição de imagens fragmentadas de um mesmo objeto, as quais evidenciaram, no âmbito desse estudo, uma condição indissociável entre *visível* e *invisível*. O desenho contínuo de um mesmo corpo, ao mesmo tempo em que busca visibilizar processos e forças invisíveis – constituindo uma luta contra a “cegueira” e, ao mesmo tempo, sua aceitação enquanto possibilidade de questionar os parâmetros da visibilidade –, explicita a invisibilidade desses processos, ao conferir destaque à impossibilidade de apresentar mais de uma face, aspecto, dobra ou processo de um objeto ao mesmo tempo. Simultaneamente, a inserção do desenho (**Ilustração 39 e Ilustração 40**) no processo criativo/ experimental contribuiu aqui para evidenciar um processo de “desenho fotográfico” que já se encontrava presente na **Ilustração 38**.

Um desenho que se revezou entre uma ação projetista, delineando dobras, planejando-as, traduzindo-as em linhas e outra ação reprodutora, transpondo para linhas e massas de tinta preta múltiplas apreensões de uma mesma dobra, múltiplos desdobramentos de uma mesma dobra, fazendo das dobras e redobras visuais e conceituais deste estudo uma operação simultânea da mão e do olho.

A partir desses estudos (gráficos e fotográficos), os conceitos de *visível* e *invisível*, assim como os de *interior* e *exterior*, *dobra* e *desdobra*, passaram a ser entendidos como apenas existentes pelo confronto de um com o outro. *Visível* e *invisível* se estabeleceriam como rastros um do outro, numa analogia entre os conceitos de *natureza* e *cultura* conforme apresentados por Rodrigues, a partir da leitura de Duque-Estrada:

[...] o signo “cultura” só consegue alcançar seu objetivo de querer dizer respeito a um certo campo quando se contrapõe ao signo “natureza”. O mesmo vale para o signo “natureza”, cuja estrutura de significação também não existe “enquanto tal”, mas se manifesta no confronto com o signo “cultura”. Nas palavras de Duque Estrada, “‘natureza’ e ‘cultura’ só se manifestam enquanto estruturas de significação por comportarem, reciprocamente, uma o rastro da outra”. (Apud: RODRIGUES, 2008, p. 99-100)²¹

Ver e não ver se definem não por aquilo que *são*, mas por aquilo que *não são*. A capacidade de ver algo se encontra atrelada à impossibilidade de ver várias outras coisas.

[...] cada elemento só adquire identidade em sua diferenciação com os outros elementos do mesmo sistema, o que faz com que cada elemento esteja sempre *marcado por aquilo que não é*. O rastro seria a indicação da ausência de um outro que nunca pode estar presente. (RODRIGUES, 2008, p. 100)

De maneira semelhante à maneira como a fotografia guarda um rastro ou traço do real, uma vez que para ser produzida deve haver contato entre o material fotossensível e a luz que é refletida pelo objeto fotografado, sendo determinada pela oposição entre a imagem produzida e o objeto, o *visível* guarda rastro do *invisível* e vice-versa. “No rastro nunca se encontra uma presença. Rastro é apagamento da presença, é algo que nunca está *lá* e que, portanto, não tem significado próprio; só adquire significado a partir de um jogo de remetimentos”. (RODRIGUES, 2008, p. 101) A oposição entre uma leitura proveniente de uma “cultura de instantâneos” e uma análise baseada em princípios iconográficos e iconológicos, a partir das questões apontadas por Burke, possibilita uma discussão dos limites entre *visibilidade* e *invisibilidade* para além de um esforço decodificador, voltado para a análise de imagens, empenhado em buscar seus possíveis ou latentes “significados ocultos”.

21- DUQUE-ESTRADA, P.C. Derrida e a escritura. In: Às margens da filosofia, op. cit., p. 19; 27.

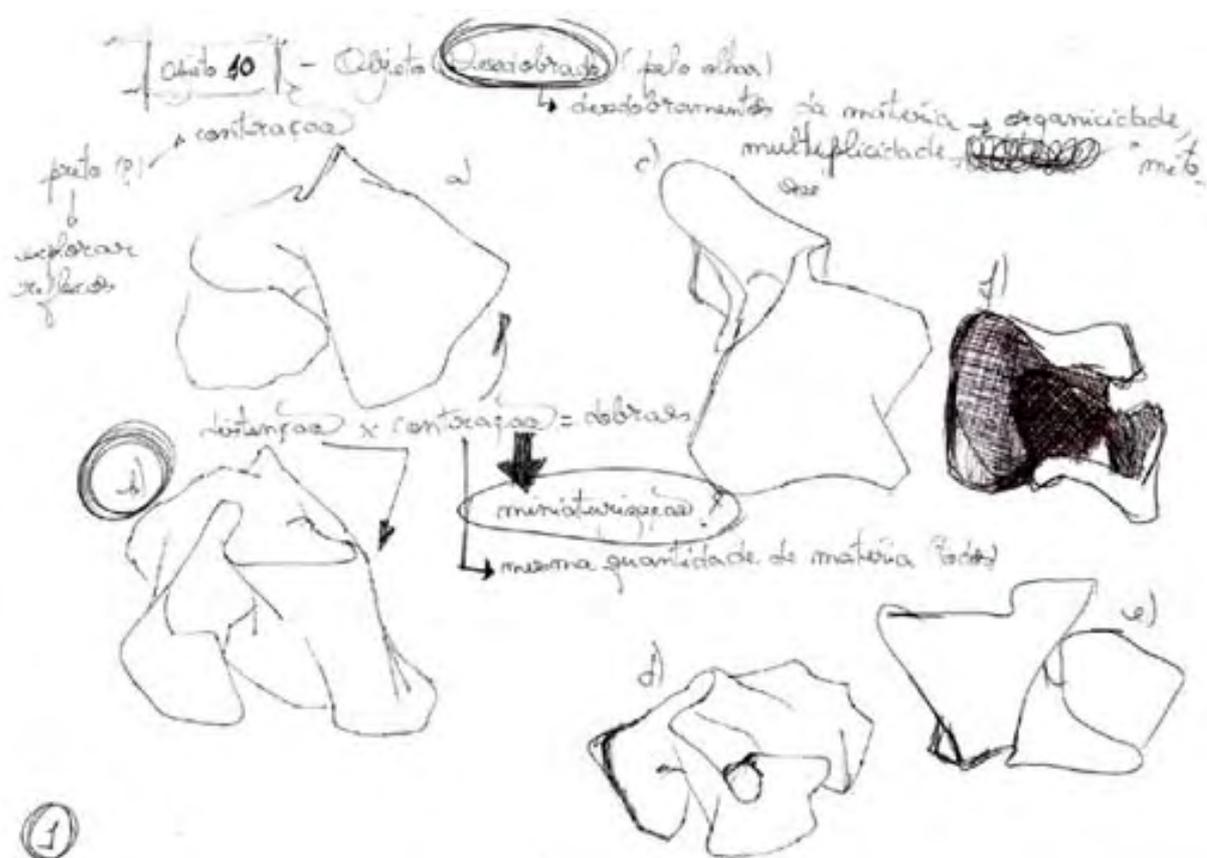


Ilustração 39: Alessandra Caetano. Objeto 10 – Série Objetos Desdobrados (pelo olhar). 2008. Desenho.



Ilustração 40: Alessandra Caetano. Objeto 10 – Série Objetos Desdobrados (pelo olhar). 2008. Desenho.

A fotografia não se configura, desse modo, como uma presentificação de algo que está ausente, mas como um apagamento da presença daquilo que foi fotografado, pois apenas abriga um “rastros” do que pretende guardar, somente pode remeter. Esta abordagem da imagem fotográfica abre espaço, uma vez mais, para paralelos poéticos e quase anedóticos com uma dimensão comprobatória e inquestionável como a atribuída pelo personagem José Arcádio em *Cem anos de solidão*, em seus esforços para comprovar a existência divina por meio de tentativas para a obtenção de um “daguerreótipo de Deus”.

Enquanto isso, Melquíades acabou de plasmar nas suas placas tudo o que era plasmável em Macondo e abandonou o laboratório de daguerreotipia aos delírios de José Arcadio Buendía, que tinha resolvido utilizá-lo para obter a prova científica da existência de Deus. Mediante um complicado processo de exposições superpostas, tomadas em lugares diferentes da casa, estava certo de fazer mais cedo ou mais tarde o daguerreótipo de Deus, se existisse, ou acabar de uma vez por todas com a suposição da sua existência. [...] O Padre Nicanor aproveitou a circunstância de ter sido a única pessoa que pudera se comunicar com ele para tratar de infundir a fé no seu cérebro transtornado. Todas as tardes se sentava junto ao castanheiro, predicando em latim, mas José Arcadio Buendía se afezrou em não admitir meandros retóricos nem transmutações de chocolate e exigiu como única prova o daguerreótipo de Deus. Nicanor levou-lhe então medalhas e figurinhas e até uma reprodução da fazenda da Verônica, mas José Arcadio Buendía repeliu-os por serem objetos artesanais sem fundamento científico. (MARQUÉZ, 1967. p 53; 79)

José Arcádio, além de exigir um “prova científica” da existência divina, dialoga com a *presença-ausente* de um ser onipresente e invisível aos olhos humanos. No entanto, ao invés de materializar a presença de Deus, o daguerreótipo em questão enquanto um “rastros”, materializaria uma relação de ausência, diante da falta de uma referência visível a que remetê-lo e por caracterizar uma presença incompleta e deslocada.

Uma vez que o rastros não é uma presença, mas o simulacro de uma presença que se desloca, se transfere, se reenvia, ele não tem propriamente lugar, o apagamento pertence a sua estrutura. Não apenas o apagamento que sempre deve poder surpreendê-la, em o qual ela não seria rastros, mas indestrutível e monumental substância, mas o apagamento que desde o início o constitui como rastros, que o instala na mudança de lugar e o faz desaparecer na sua aparição, sair de si na sua posição. (Apud. RODRIGUES, 2008, p. 100)²²

De maneira semelhante, as imagens (modeladas, fotografadas e desenhadas) apresentadas neste estudo foram pensadas na condição de rastros de um movimento, instantâneos da ação da imagem de se dobrar sobre si mesmas em suas camadas de visibilidade, cortes dessas camadas nos quais a noção de dentro

22- DERRIDA, J. A diferença. In.:_____. *Margens da filosofia*. Campinas, SP: Papyrus, 1991, p. 58.

e fora, direito e avesso se confundem e visível e invisível passam a ser entendidos como momentos de percepção.

Esta conexão entre a ideia de uma “instantaneidade verdadeira” discutida de maneiras distintas por Burke e Gabriel Garcia Márquez, possibilita a abertura de uma conexão entre esta concepção da fotografia na discussão da dissolução dos limites entre as instâncias do *visível* e do *invisível* a partir de uma mesma “máquina de visão”: uma máquina que poderia fazer *visível* o *invisível*, provando sua existência ou uma máquina que faz o *visível* *invisível*, questionando essa existência?

Analisando a questão pontuada por Burke sob outro viés, Scott Head, em um comentário tecido a partir da análise uma imagem produzida pelo próprio autor durante seus estudos etnográficos sobre a prática da Capoeira de Angola, se refere ao corte fotográfico como um processo, uma escolha, visual, narrativa, estética, que realiza uma fixação, segundo ele, “não só da imagem, mas do movimento” (2009, p. 61). Nesse caso, o autor pensa o corte não apenas no sentido de uma “edição”, mas enquanto um “congelamento”, a captação de um movimento em uma fração, o aprisionamento de um instante, de sua passagem, sua transformação em uma imagem estática que, muitas vezes, contradiz o que seria considerado verdadeiro ou possível em relação ao movimento, ação, situação, objeto, etc., fotografado.

Head analisa o corte realizado em uma fotografia específica como uma imagem que “congela dois corpos ‘antes’ em movimento, ‘agora’ fixados ‘para sempre’” (HEAD, 2009, p. 62), um corte epistemológico realizado pelo movimento do obturador. Ele cita e dialoga com Susan Sotang, apresentando a visão da autora sobre o corte como uma ação de retirar as pessoas, objetos, momentos retratados do “fluir no tempo”, “falsificando” ou “contradizendo” o processo social e o fluir da vida, mas ao mesmo tempo evidenciando algo que tende a ser camuflado nos retratos posados, estabelecendo assim um paralelo com o conceito de “cultura de instantâneos” de Peter Burke (2004, p. 44) analisando a imagem como um fragmento de uma passagem, algo que está entre dois momentos específicos.

O recorte aparece na análise de Head como uma possibilidade de tornar visíveis aspectos e elementos de um fato ou movimento que uma fotografia posada não permitiria. Contudo, ao captar e congelar essas etapas distintas de um movimento, a imagem daria origem a *visibilidades* possíveis apenas enquanto fragmentos congelados, uma vez que seriam partes intermediárias de movimentos, originando movimentos e poses que os corpos e objetos em questão não poderiam

manter no “fluxo da vida”, evidenciando desse modo o *invisível* que entremeia o *visível*.

No entanto, é possível remeter essa dinâmica do recorte conforme pensada por Head aos aspectos discutidos por Burke e analisá-lo enquanto *ocultamentos*, uma vez que oferecem apenas uma parcela do movimento, um fotograma, aproximando-os tanto da noção do fotograma conforme empregada pelo cinema, no sentido de uma fração da imagem, mas também podendo analisá-los conforme a ideia de fotograma enquanto uma experiência descrita por Phillippe Dubois em *O Ato Fotográfico* (1993), que consistiria em aplicar os objetos sobre a própria superfície fotossensível, criando-se “negativos” nem sempre facilmente associáveis com os objetos empregados para a produção de imagens. Desse modo, podemos identificar na abordagem do “corte” conforme realizada por Head, um diálogo com a “realidade” sensível/ visível que se funda no estranhamento e que, muitas vezes, supera o reconhecimento normalmente associado à imagem fotográfica.

É interessante analisar como Head, desviando-se da afirmação de uma veracidade inquestionável da imagem fotográfica, direciona a discussão em torno dela enquanto uma falsificação, algo que vai contra a realidade ao mesmo tempo em que a fragmentaria e aprisionaria. Head parece apontar para um “realismo enganoso”, presente na imagem fotográfica, algo que parece contradizer a confusão entre fotografia e realismo conforme apresentada por Burke ao produzir uma realidade específica que surpreende, incomoda e causa dúvidas, mas que ainda se apoia no sentido de “real acontecido”, na afirmação do “isso foi” de que nos fala Barthes (1984). Tal como o daguerreótipo que José Arcádio Buendía exige como única prova concreta (científica, mecânica, química, não artesanal) da existência de Deus, a fotografia em Head ocupa outra dimensão de testemunha, frente ao invisível, circulando entre os eixos do “improvável possível” e do “provável impossível”. Assim, a noção de “ocultamento” deve ser entendida conforme a pensada por Heidegger e apresentada por Carla Rodrigues: “Para Heidegger, o ser – ou a verdade, que para ele são o mesmo – só se mostra se ocultando, num movimento em que a aproximação impediria o desvelamento”. (RODRIGUES, 2008, p. 109)

De maneira semelhante à experiência do fotograma descrita por Dubois (1993), o corte fotográfico produziria imagens que simultaneamente dão a conhecer e ocultam a um só tempo, ao oferecer apenas parte do movimento, do objeto, do

sujeito, operando por um princípio de incompletude que leva aquele que observa a imagem a realizar um esforço mental para completá-la, continuar o movimento, o ato, o objeto. Head, desse modo, também problematiza a fotografia enquanto componente de uma “máquina de visão”, embora o faça a partir do viés específico de seu emprego enquanto ferramenta de estudos etnográficos, destacando a relação estabelecida entre imagens e textos nesses estudos, para a constituição de *visibilidades* e *invisibilidades* específicas, capazes de induzir leituras. A máquina fotográfica aparece no pensamento de Head desempenhando um papel em relação ao olhar do etnógrafo o qual Massimo Canevacci irá situar numa dimensão do “fazer-se olhar”:

A descoberta da máquina fotográfica impele o antropólogo a levantar-se de sua mesinha e sair de seus muros para dirigir-se ao campo. A olhar e fazer-se olhar. A imagem fotográfica, de fato, produz uma tal força documentária que desafia o corpo todo a se mover no impulso inicial do próprio olho. (CANEVACCI, 2008, p. 261)

A fotografia para Head é o meio pelo qual o pesquisador *vê* e *não vê*, *vê* e *se faz ver*, é parte do discurso que ele irá construir sobre seu objeto de estudo e uma projeção da maneira como ele compreende esse objeto, e como espera que outros o compreendam. Imagens e textos atuam para Head, no âmbito de uma pesquisa etnográfica, como forças capazes de influenciar umas às outras na constituição de recortes epistemológicos nos quais imagens ou textos podem ser parcialmente encobertos ou ocultados um pelo outro. Nesse ponto, a análise de Head também se aproxima da discussão de Burke, transitando no âmbito das imagens ocupando a dimensão do indizível.

Ao voltar-se para a dimensão “textual” da imagem, Head aproxima-a dos princípios da linguagem, situando-a na posição de algo capaz de comunicar coisas das quais as palavras não dão conta, mas também discutindo a relação que as palavras exercem sobre as imagens e vice-versa, atraindo a atenção para os múltiplos códigos culturais que compõem uma imagem e a maneira de vê-la, analisá-la e interpretá-la.

Um paralelo interessante se estabelece entre as noções de corte e de texto debatida por Head e as comunidades na Internet dedicadas a colecionadores de fotografias perdidas ou extraviadas como a página mantida por Aguirre, ou seja, cortes fotográficos, recortados uma segunda vez, ao se perderem dos álbuns e contextos que lhes conferiam sentido, dos textos com os quais originalmente se

relacionavam, abrindo espaço para a criação de outras interpretações e visibilidades a partir daquilo que ocultam ou invisibilizam.

As imagens conforme apresentadas por Head carregam camadas de significados e *visibilidades* dobradas umas sobre as outras e que vão sendo evidenciadas, veladas ou desveladas, conforme o contexto, e o equipamento visual daquele que as observa, podendo estar ou não em acordo com as lentes daquele que as produziu, aproximando-se de determinadas dinâmicas do pensamento ameríndio conforme debatidas por Viveiros de Castro, que analisa a relação estabelecida pelo pensamento ameríndio entre as diferentes esferas e categorias de seres situados nos campo do humano (do natural e do sobrenatural) afirmando que no âmbito do chamado “perspectivismo’ indígena, animais seriam pessoas “travestidas” (uso essa palavra por não encontrar outra que expresse melhor meu entendimento de uma transformação determinada pela sobreposição de camadas *visuais* e materiais que aproximem física e visualmente um corpo de outro). Segundo o autor:

Tal concepção está quase sempre associada à idéia de que a forma manifesta de cada espécie é um envoltório (uma ‘roupa’) a esconder uma forma interna humana, normalmente visível apenas aos olhos da própria espécie ou de certos seres transespecíficos, como os xamãs. (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 351)

O pensamento perspectivista estaria embasado em dimensões *visíveis* e *invisíveis* dos seres que ultrapassam uma aproximação primária com as noções de *corpo* e *alma* difundidas pelo cristianismo ou com os princípios da *essência* e da *aparência*. De acordo com a maneira como Viveiros de Castro aborda a questão, o perspectivismo aparenta não estabelecer juízos hierárquicos de valor entre essas dimensões da visibilidade e da invisibilidade, ou entre as dimensões interna e externa de um animal que sejam plenamente equiparáveis àqueles desenvolvido pelas noções judaico-cristãs de *corpo* e *alma*, ou aos ideais de *aparência* e *essência*, mas discutem-nas na condição de instâncias indissociáveis de um mesmo ser, sua exterioridade e interioridade. As dimensões de *velar* e *revelar*, apresentadas pelo autor, parecem estar vinculadas a noções de grupos e contextos que a regulam e determinam. Ultrapassar as fronteiras é tarefa de seres que possuem a capacidade de transitar entre as esferas da humanidade, da natureza e da sobrenatureza sem se confundir com elas.

Nesse sentido, a “roupa” que faz os animais parecerem animais aos olhos humanos é pensada não como algo que tenha a função de esconder, ou de invisibilizar, encobrir uma essência com uma aparência, mas algo que deve ser “animado”, que deve assumir uma função “reveladora”. A noção de “roupa” para essa categoria de pensamento indígena assume um papel ambíguo entre as instâncias do *visível* e do *invisível*. Ao mesmo tempo em que encobre ela revela, dá a conhecer, mas não no sentido de um agente de mediação, um sinalizador ou algo que funcione como um indicador de categoria ou de campo.

De maneira semelhante, os mecanismos que produzem a *visibilidade* também *invisibilizam*, sem que as diversas camadas de “visibilidades” e significados identificados em uma imagem exerçam papéis de aparência e essência, ou de “verdades ocultas” sob camadas de percepções enganosas. As imagens possuiriam características visíveis apenas a indivíduos de um determinado contexto, intercaladas a outras, visíveis para outros contextos, visibilidades identificadas a partir de diferentes “máquinas de visão”, no interior das quais se poderia transitar a partir da adoção de lentes trans-específicas. No entanto, cada uma dessas camadas visíveis e invisíveis atuaria “animando” as demais, conferindo-lhe sentido e significados, em um constante movimento dessas camadas, deslizando uma sobre as outras que produz a visibilidade.

Viveiros de Castro evidencia o papel do xamã no contexto do perspectivismo ao defini-lo enquanto um sujeito trans-específico, dotado da capacidade de atravessar a fronteira entre natureza, humanidade e sobrenatureza e ainda assim preservar sua identidade.

Por meio de transe produzidos pelo uso de substâncias alucinógenas, ritos e práticas que compõe as lentes de sua “máquina de visão” eles se tornam capazes de ver entre as diversas camadas de *visibilidade*, e de deslizar entre as dobras dessa *visibilidade* alterada. A potência do papel social do xamã parece estar em sua habilidade em manipular as lentes de acordo com a necessidade, reorganizá-las de maneira a adequar sua visão àquilo que precisa ver ao invés de ter sua experiência em todos os planos do mundo filtradas e distorcidas pela mesma disposição de lentes.

A imagem (em especial a imagem fotográfica) conforme debatida por Burke e Head, se encontra em uma condição igualmente trans-específica, fluída, oscilando entre fronteiras, não apenas entre *visibilidade* e *invisibilidade*, mas entre dizível e

indizível, entre realidades, etc., implicando a necessidade de uma manipulação consciente da máquina de visão por parte do sujeito, aproximando-se das análises de Serge Gruzinski sob o tema do “pensamento mestiço”.

Contudo, antes de iniciar a discussão sobre o espaço limítrofe ocupado pela “máquinas de visão”, é preciso ressaltar a distinção entre as diferentes concepções de limite apresentadas por Isabela Sielski (2007):

Falar de *limite* é referir-se a um espaço estranho, desconhecido, limitado. Mas esse conceito não deve exclusivamente ser compreendido em sua acepção negativa. Partindo dos conceitos de limite a partir de Eugenio Trias em sua *Lógica del Limite*, percebe-se que existiria um limite que separa, delimita, ou seja, um *limite-obstáculo*, outro que o mesmo tempo que separa, une em termos de conjunção, fronteira, e ainda o que, na união de um com o outro, justo na fronteira, se conforma como uma franja, como um *espaço fronteiriço* onde não ocorre nem uma delimitação radicalizada, nem uma contaminação que seria a influência das fronteiras. Esse é um lugar no qual costuma-se ocorrer múltiplos significados, já que o limite deixa de ser um algo negativo, que opera em termo de oposição e exclusão para transformar-se em um lugar positivo, um limes desde o qual pode dar-se o encontro de áreas distintas, ou de elementos opostos que atuam em complementação. (SIELSKI, 2007, p. 158 – grifos da autora)

3.5- Osmoses do olhar – membranas, dobras, camadas, limites, fronteiras :

A fronteira é pensada por Gruzinski (2001) como algo poroso, permeável, flexível, que se desloca e pode ser deslocado de acordo com a mobilidade e a maleabilidade dos próprios campos que delimita. Em decorrência dessa característica a fronteira se faria difícil de ser pensada, analisada, discutida, “ela parece a um só tempo real e imaginária, intransponível e escamoteável” (GRUZINSKI, 2001, p. 49). Sua mobilidade, fluidez e arbitrariedade fariam das fronteiras, de um modo geral, espaços de contaminação, de indefinição, de troca de fluidos, em estado de mudança, necessitando ser constantemente repensadas e retraçadas. Funcionariam como membranas, possibilitando um movimento de osmose entre campos de visibilidade. É importante ressaltar que, conforme afirma Maffesoli (1998, p. 70), essa é uma situação na qual “as fronteiras entre os diferentes elementos são mantidas e, não obstante, resulta uma singular organicidade” e “[...] o fluxo das mudanças e os movimentos naturais” fazem “interagir todos os elementos um sobre os outros.” (MAFFESOLI, 1998, p. 68)

As fronteiras em sua mobilidade estariam no eixo da produção de mestiçagem, cuja dificuldade de debater e analisar, tanto por parte da indefinição do termo quanto em decorrência dos valores e noções negativas geralmente associadas a ele. Segundo Gruzinski: “Fronteiras podem oscilar antes de parar em posições definitivas, como podem passar por etapas transitórias ou aleatórias. Algumas continuam a se deslocar num ciclo quase infinito [...]”.(GRUZINSKI, 2001, p. 50).

O autor pensa as fronteiras em uma dimensão etnográfica, analisando sua característica indecível (RODRIGUES, 2008) em sua aplicação a limites geográficos e étnico-culturais (citando como exemplo para sua análise desde fronteiras materialmente concretas cuja presença e extensão simbólica permaneceram instáveis, oscilantes, e indefinidas, produzindo um desconforto quase físico, como o Muro de Berlim), a fronteiras identitárias, cuja permeabilidade dá origem a “mestiçagens” orgânicas, a “hibridizações” étnicas, genéticas e a criação de indivíduos desprovidos de um lugar específico na organização preexistente do mundo e seus corpos (como a separação entre grupos étnicos na América colonial).

No entanto, o conceito de fronteira conforme abordado por Gruzinski pode ser aplicado outros campos conceituais e abstratos, que podem ser analisados como partilhando limites tênues e problemáticos, cuja permeabilidade permite que se pense situações intermediárias e de transitoriedade nas quais os mecanismos geradores do *visível* produzem também o *invisível*.

Pensar as máquinas de visão contemporâneas como mecanismos fronteiros, equipamentos oscilantes da percepção, cujas lentes podem ser dissolvidas, sobrepostas e movidas consiste em um paralelo possível com o pensamento de Gruzinski, a partir da análise de visões sobrepostas, compostas e fluidas, que produzam visibilidades desfocadas, ambíguas, às vezes desconfortáveis e de ponto de vista que já não estão fixamente determinados, ocupando no pensamento e na produção contemporânea em arte o espaço do *limes*, conforme apresentado por Isabela Mendes Sielski (2007).

Na lógica que viemos discorrendo, encontramos no conceito de *limes* metáfora que permite abarcar as preocupações de nossa presente época, não só no campo do artístico, já que exatamente o *limes* é um espaço de convivência, de encontro, uma franja que permite os diálogos simultâneos entre diversas áreas, ou para falar de arte, permite o encontro das diferenças. O *limes* é um lugar de inclusão, no qual, até as diferenças demarcadas pela fronteira e dissolvem. (SIELKI, 2007, p. 163 – grifos da autora)

A invisibilidade ocuparia, portanto, essa dimensão limítrofe da percepção e do pensamento, determinado pela condição do “entre”, de não pertencer nem ao campo do visível nem do invisível, permeando, simultaneamente, ambas as esferas da percepção.

Com Eugênio Trias vemos que esse conceito de limite refere-se a uma franja, a um espaço determinado que existiria no entre, no espaço formado justo na fronteira, mas que não se trata de um *algo* e sua *negação* (Hegel) senão uma zona de convivência, limítrofe, um limes. (SIELKI, 2007, 163-164 grifo da autora.)

A noção da visibilidade como uma condição limítrofe, fronteira, mutante estabelece diálogo com Viveiros de Castro, uma vez mais, em sua análise da concepção de “ponto de vista” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 372-373) a partir do pensamento indígena ao apresentar a concepção ameríndia de “alma” como associada a “capacidade de ponto de vista”, uma vez que a “alma” condensaria “capacidades de intencionalidade consciente e de agência” (que poderiam ser entendidas como capacidades do olho) “que facultam a ocupação de posição enunciativa de sujeito”, partilhadas por humanos e não-humanos. “Almas”, de acordo com o autor, seriam compreendidas nesse contexto como “categorias perspectivas”.

A “condição de sujeito” estaria atrelada à atribuição de um *ponto de vista*, assim, estabelecendo um paralelo com o que o autor designa “nossa cosmologia construcionista” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 373), resumindo-a na fórmula “o ponto de vista cria o objeto”. De acordo com Viveiros de Castro, no perspectivismo ameríndio, ao invés de o sujeito constituir-se na “condição originária fixa de onde emana o ponto de vista”, o sujeito se encontra “ativado ou ‘agenciado’ pelo ponto de vista”, de maneira que “o ponto de vista cria o sujeito”. Assim, o autor estabelece a “cultura” como “natureza do sujeito” formado pelo ponto de vista (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 374) no âmbito do perspectivismo, uma vez que ela consistiria na forma pela qual “todo agente experimenta sua própria natureza”.

Nesse sentido é possível estabelecer um diálogo com a concepção antropológica da cultura enquanto constituidora da maneira como os indivíduos compreendem e veem o mundo, ou seja, a cultura como formadora de pontos de vista específicos, lentes (LARAIA, 2004) em uma “máquina de visão”. A cultura poderia, assim, ser debatida como mutuamente formadora e formada pelo “ponto de vista”, dada sua relação intrínseca com o sujeito.

As questões do *dar a ver* e do *ocultar*, enquanto estabelecidas pelo ponto de vista, não seriam então apenas analisadas sob a condição de que o ponto de vista torne *visível* ou *invisível* o objeto, de acordo com o contexto cultural no qual o objeto se encontra inserido, dentro do qual tenha sido produzido, recebido significado, etc. Também não apenas sob a noção de que o contexto cultural confira ao sujeito os dispositivos e conceitos para ver determinados objetos, imagens, etc. Mas, para o que nos interessa explicar aqui, partindo do pressuposto de que o sujeito é aquilo que ele é capaz de ver como constituindo a sua máquina de visão. A condição de sujeito, fundamentada a partir do ponto de vista, estaria vinculada a um contexto específico no interior do qual o sujeito seria capaz ou não de ver, mas que se constitui igualmente a partir daquilo que o sujeito pode ver ou não pode, elemento que atuariam igualmente na formação do sujeito.

Adaptando estas questões para a visibilidade contemporânea, a formação do sujeito e do objeto estaria fundada entre fronteiras móveis e instáveis, cada vez mais sujeitas a cadeias de ressignificações e transformações contínuas. O ponto de vista não seria entendido como algo fixo e constante, mas como uma condição cada vez mais aproximada da dimensão trans-específica também mencionada por Viveiro de Castro que envolveria reconstruções do sujeito e do objeto na reconstrução dos limites entre visível e invisível, bem como um acelerado desenvolvimento dos ciclos culturais, engendrando *visibilidades* e *invisibilidades* múltiplas, mistas, desprovidas de um lugar fixo, mas que se transformam a partir das constantes sobreposições de lentes nas máquinas de visão. Nesse contexto de fronteiras em estado de mobilidade, o conceito de “atrator” parece se estabelecer enquanto parte integrante dessa dinâmica de pontos de vista flutuantes.

O “atrator” é tratado por Canevacci como algo que “fixa o olhar de quem olha” (CANEVACCI, 2008, p. 236), algo que “fixa as faculdades perceptivas do sujeito” e “olha” esse sujeito “com uma intensidade mono-direcional dilatada e alucinada” (CANEVACCI, 2008, p. 236) e no qual os fetichismos se encarnariam. Os “atratores” (que, de acordo com Canevacci, podem ser produtos artísticos, publicitários, científicos, etc.) seriam capazes de “penetrar” o corpo daquele cujo olhar é fixado por eles, invadindo-o através das pupilas. Canevacci afirma que cada “atrator”, nesse processo de fixar e invadir o observador se “faria olho”, seria um “fazer-se olhar, um fazer-se ver, um fazer-se olho” (CANEVACCI, 2008, p. 237), estabelecendo-se uma “relação comunicacional” “entre olho e olho”, onde “o olho

pode ser fundamentado por olhares diversos” e onde “o olho da *coisa* fetichista se metamorfoseia [...] em olhar quando se encontra com o olho do sujeito em trânsito: e é através deste cruzamento de olhares que ambos vivificam” (CANEVACCI, 2008, p. 236 – grifo do autor).

O olho, entendido como “*aquilo* que foi sensibilizado por um certo impacto do mundo” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 19-20 – grifo do autor), é pensado por Canevacci é um olho-fetice, um olho que promove uma relação comunicacional que transita entre uma dimensão óptica e outra erótica, fundindo-se em um órgão “eróptico” da percepção e do pensamento, “uma interzona dilatada pela qual sai-entra uma pupila de forma redonda e ímpar”, dono de um “palpitar” de uma “excitação oscilante – reentrantes e exilantes – de uma pupila repleta de lábios úmidos e ao centro uma *petite bouche* iridescente”. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 263 – grifos do autor)

Para Canevacci, portanto, o fazer-se olho pressupõe uma concepção de olhos que, tanto quanto para Merleau-Ponty “são muito mais que receptores para as luzes, as cores e as linhas” ou “computadores do mundo que têm o dom do visível”. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 19) Assim como a dinâmica do “fazer-se olho” pressupõe um processo

[...] de subsumir o olho como reflexividade perceptiva, desejante e cognitiva. Um fazer-se olho, não no sentido de mediador entre razão e erotismo, mas como atravessador de fragmentos óptico-eróticos: *erópticos*. São eles que, nas suas mutáveis justaposições, solicitam e estimulam um “além de” multilógico. O olho, no seu fazer-se olhar, não tem nada de natural, mas se desloca em novas interzonas coléricas de fetichismo comunicacional. O olho não é mais só um instrumento sensorial do *voyeur*, quanto um órgão reflexivo que se faz ele mesmo fetice. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 260 – grifos do autor)

Processo esse no qual o “atrator” atua como algo que é olhado e olha, algo que é visto e também vê, preconizando uma dupla condição inerente ao ato de ver que também é percebida por Didi-Huberman.

O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Seria preciso assim partir de novo paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 29)

Diante dessa dupla condição do ver que o “atrator” de Canevacci evidencia, o próprio “atrator” opera em uma dinâmica pautada sobre a “reversibilidade” que é “capaz de estabelecer entre os corpos relações que [...] além de alargarem, irão

definitivamente ultrapassar o campo do visível”, “uma flexibilidade do tocar, da vista e do sistema tocar-visão” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 140).

Ao fixar o olhar do sujeito, invadir-lhe o corpo através dos olhos, o “atrator” dá origem a olhares, a visibilidades, a visões, ao mesmo tempo em que estabelece “um círculo do visível e do vidente” onde

[...] o vidente não existe sem existência visível; há até mesmo inscrição do palpante no visível, do vidente no tangível e reciprocamente; há, enfim, propagação dessas trocas para todos os corpos do mesmo tipo e do mesmo estilo que vejo e toco – e isso pela fundamental fissão ou segregação do setiente e do sensível, que, lateralmente, faz os órgãos de meu corpo entrarem em comunicação, fundando a transitividade de um corpo a outro. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 139)

Onde vidente e visível, ou, nas palavras de Canevacci “coisa fetichizada” e “sujeito que vê” “são como o direito e o avesso, ou ainda, como dois segmentos de um único percurso circular que, do alto, vai da esquerda para a direita e, de baixo, da direita para a esquerda, constituindo, todavia, um único movimento em duas fases” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 134), uma dobra.

O “atrator” seria um visível que se faz “vidente” (no sentido de aquele que vê), mas poderia ser também algo que leva a não ver ou a não ser visto? O “atrator”, ao penetrar o corpo do sujeito, ao “fazer-se olho”, o “atrator” se tornaria parte de uma máquina de visão, um filtro ou uma lente específica? Ao fixar o olhar, direcioná-lo, invadi-lo, o “atrator” poderia camuflar ou ocultar outros corpos, imagens, objetos, fazendo-os invisíveis? Para existir (para ser visível) a fotografia depende da interação com o sujeito, ela deve se “fazer olho”, de maneira a que o sujeito, ao vê-la, seja também visto por ela e consiga se identificar de alguma maneira com aquilo que vê, de modo a que alguma realidade possa ser criada dessa interação?

As respostas possíveis para essas perguntas ampliam e adensam a trama de conceitos postos em jogo para pensar o visível, conceitos esses que se assentam em camadas (camadas de visibilidade e invisibilidade, de significado e sentido) como placas tectônicas – e como placas tectônicas, o movimento dessas camadas umas sobre as outras produzem alterações profundas (oscilações, elevações e rebaixamentos) no terreno da arte.

No âmbito desses movimentos tectônicos (que podem desde provocar tremores leves até alterar profundamente a superfície sobre a qual nos movemos, erguendo montanhas e cavando abismos), as “máquinas de visão” (seja aquela integrada pela máquina fotográfica ou por outro conjunto de lentes e anteparos

mecânico-culturais e seus produtos) atuam como “atratores”, concebidas para imitar e ampliar funções e possibilidades da percepção visual, para interagir com o corpo do sujeito que as emprega e que possuem a potência de se voltarem sobre esse corpo por meio dos olhos para que ambos confiram sentido um ao outro.

Nesse processo, as “máquinas de visão” circulam, permanentemente, entre fronteiras cuja demarcação se altera constantemente em função da movimentação das próprias “máquinas”, das lentes que as compõem, do enfoque do qual se utilizam. Compondo-se de dispositivos sociais e culturais responsáveis pela constituição de uma economia visual, a “máquina de visão” consiste em uma “espécie de diafragma de visão que, por compromisso com o todo a ver, fornece meu ponto de vista sobre o mundo”. Contudo, a máquina de visão

não é fixa: nada nos impede, pelos movimentos do olhar, de transpor os limites, mas essa liberdade permanece secretamente presa; podemos apenas deslocar o olhar, isto é, conduzir alhures os seus limites. Mas é preciso que sempre haja limite; o que se ganha de um lado perde-se do outro. Uma necessidade indireta e surda pesa sobre minha visão. Não a de uma fronteira objetiva, para sempre intransponível: os contornos de meu campo não são linhas, ele não se recorta em negro quando dele me aproximo, logo as coisas se dissociam, meu olhar se desdiferencia e a visão cessa, na falta de vidente e de coisas articuladas. Mesmo sem falar de meu poder motor não estou encerrado num setor do mundo visível. (MERLEAU-PONTY, 2005, p. 100-101)

As “máquinas de visão” ao estabelecerem as fronteiras das visibilidades, conseqüentemente estabelecem também o espaço do “entre”,

[...] um entre-espaço, um não-lugar, um espaço que se situa para além das duas já conhecidas margens e que não podemos ter acesso, como um eixo alternativo de funcionamento onde a separação e a dicotomia parecem impossíveis e improváveis, onde o plasma poético do existir (em sua ausência) inunda a concretude do mundo, soterrando sua divisão entre pólos, destruindo sua fragmentação. (SÁ, 2009, p. 66)

Esses espaços existem em função do movimento e da percepção das “máquinas de visão” e daqueles que as operam, em uma relação simbiótica por meio da qual se estabelecem critérios para a produção de significados e a constituição de parâmetros para a visão. Estabelecem uma busca por uma “terceira margem” pela qual se possa transitar em uma navegação orientada por mapas culturais superpostos, uma faixa de navegação que “parece ser o local da dúvida e da incerteza proveniente da opção de navegação em um leito pouco conhecido, estranho e selvagem. É a aventura sem venturas do exercício solitário de escolher o vazio como morada e a passagem como habitação”. (SÁ, 2009, p. 66)

Todavia, apesar de não abandonar sua condição inerente de “lugar de dúvida” e estranheza, a manipulação das “máquinas de visão” como dispositivos da arte fazem dessa “terceira margem” na qual os mecanismos da visão operam um entre-espaço que

[...] abre a possibilidade para uma perspectiva independente, um espaço no meio a partir do qual ambas as alternativas podem ser vistas, julgadas e consideradas. A terceira margem é, desse modo, um espaço radicalmente independente, um espaço livre de dogmas ou imposições, um lugar de observação. A terceira margem também une os que antes eram antagonistas num único campo de discussão. Quando Heidegger discutiu a imagem de uma ponte, ele poderia estar falando de uma terceira margem [...].²³ (SÁ, 2009, p. 66)

A apropriação e a manipulação das “máquinas de visão”, nas múltiplas linguagens que elas abarcam por parte do campo da arte, possibilitam “a constituição de uma realidade poética” que “se faz em processo de descoberta e eterna reinvenção, de um infinito movimento entre o fora e o dentro da sutileza da linguagem”. (SÁ, 2009, p. 60)

4 – IMAGENS VIVAS, LUGARES PERDIDOS: TRANSBORDAMENTOS PERCEPTIVOS NA ARTE

Como meu pai me concebeu cego (completamente cego), eu não posso arrancar meus olhos como Édipo.

Georges Bataille

Pensar o *visível* (e o *invisível*) direcionou o debate promovido por este estudo para as múltiplas dinâmicas culturais de proliferação visual no interior das quais interagem dispositivos midiáticos, tecnológicos, econômicos e políticos da constituição de imaginários coletivos. Onde um "imaginário contemporâneo" corresponde "tanto a produção quanto nossa relação com as imagens" (CESAR, 2009, p. 12). Isto é, corresponde às instâncias de produção, reprodução, circulação, difusão, etc., desenvolvidas por determinado grupo sociocultural em relação às imagens.

Ao mesmo tempo, evidenciou um processo de esvaziamento das relações visuais que direcionou este estudo para uma análise da maneira como a produção e o pensamento contemporâneos em arte se integram e se apropriam do manancial de imagens, o transbordamento visivo, identificado por Neal Leach (2005).

Isso implica, entre outros fatores, pensar a maneira pela qual os artista contemporâneos percebem e atuam no interior do “campo cego” – identificado neste estudo e proposto a partir do conceito homônimo preconizado por Lefebvre (1999) – enquanto um espaço visual desconhecido, resultante de um tal transbordamento visual que resultaria em uma espécie de cegueira invertida, uma cegueira por adição, na qual precisamos, talvez, fechar os olhos para sermos capazes de ver. Pensar

[...] as relações complexas entre palavra e imagem, olhar e pensamento. Pensar além das ressonâncias teológicas ou substanciais, na heterogeneidade dos começos, evitando o prolongamento e a presença de um fundamento, já que vivemos o paradoxo de, a um só tempo, recalá-lo sem conseguir apagar seus ecos e reflexos que seguem como espectros nas nervuras e nas sombras do que já somos. (CESAR, 2009, p. 24)

Bavcar atua duplamente no campo da cegueira. Apartado de um sistema retiniano de visão (mas não de todo excluído, o que evidencia conscientemente ao

optar pela linguagem fotográfica para a construção de suas visibilidades), escolhe o “campo cego” como seu espaço de criação visual, produzindo imagens que nos convidam a experimentar a cegueira, a percorrer com nossos corpos a distância física e visual que nos separa das coisas visíveis, ou, pelo menos, a ver com a pele, com os ouvidos e com a voz, ou a, paradoxalmente, abrir os olhos

[...] *para experimentar o que não vemos*, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda. Sem dúvida, a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um *ter*: ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, votada a uma questão de *ser* – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34)

O contato com as imagens de Bavcar, produzidas em meio a esses dois modos de cegueira que se incluem e excluem mutuamente, conduz este estudo à problematização de uma densidade necessária à imagem artística e de uma postura ética inerente ao fazer artístico que é igualmente posta em questão por Franca-Huchet (2009) ao confrontar-nos com uma responsabilidade atrelada a atividade de se criar obras de arte, e em especial de se criar imagens.

O artista, a cada obra, coloca e recoloca em jogo sua responsabilidade de produtor de obras e de imagens. Uma das ambições da arte, hoje, em vez de alimentar um mercado, seria propor, antes de mais nada, observar em que lugar e de que forma a imagem é suscetível de fundar operações de subjetivação. A autoria é muito importante, é preciso conhecer e perceber o que diz aquele que está dando voz a uma imagem. (FRANCA-HUCHET, 2009, p. 110)

Mesmo na prática de apropriação promovida por artistas há um processo de “reatualização” e “transformação” de imagens “que viajam e adquirem um sentido no lugar onde conseguem chegar: em um museu, catálogo, jornal, site, etc.”, no qual são produzidas “novas leituras” e um “novo contexto”. (FRANCA-HUCHET, 2009, p. 105)

Diante de uma “crise das pressões comerciais, mercadológicas e políticas” do visível, (FRANCA-HUCHET, 2009, p. 106), relacionada à inundação de imagens preconizada por Neil Leach, manifestar-se-ia uma situação na qual “veríamos muito, sem olhar mais nada”, limitando-nos a realização de

[...] atos de visão significando uma espécie de resposta fisiológica, fria, inconsistente, passiva, irresponsável, sem que nada do visto nos tocasse, nos penetrasse ou criasse uma possibilidade de contato duradouro entre nós e as

imagens. Essa nova situação [...] transformaria o visual, hoje em constante processo de circulação e perpétuo câmbio em um neocarcaísmo idolátrico. Tratar-se-ia de um fascínio. (FRANCA-HUCHET, 2009, p. 110)

Nesse contexto a visibilidade se mostra

[...] uma fonte de riscos e interesses e isso supõe que toda ela, qual seja, mantém uma parte de invisibilidade irreduzível ao seu estatuto, que é reenviada às implicações subjetivas e às operações técnicas e físicas que toda construção do visível coloca em cena. Desde uma imagem publicada em um jornal a um filme, a construção do visível se faz pela montagem, por processos manuais, por uma objetivação formal. Nós sabemos que as imagens são produções (construídas), são emanações da realidade e entretêm relações complexas com essa. Elas são signos de origem técnica. (FRANCA-HUCHET, 2009, p. 107)

Manifesta-se, assim, para a Arte, ao lidar com imagens e com “imaginários”, algo que França-Huchet designa como uma “responsabilidade”.

Um pouco como se, de forma involuntária, ele tomasse com sua produção uma certa posição dentro desse contexto cultural e simbólico. [...] será que o trabalho do artista [...] não faria sentido, precisamente como lugar crítico? Lugar suscetível de pensar as condições de possibilidades para criar imagens que tenham uma densidade e uma significância além do mero ato de produzir por produzir? (FRANCA-HUCHET, 2009, p. 110)

Ao mesmo tempo se evidencia a importância de uma "reflexão sobre o espectador – sua inclusão a respeito da imagem, não somente como sujeito olhante, mas como participante [...]" (FRANCA-HUCHET, 2009, p. 111). Bavcar, através de seu processo criativo, cujos rastros permanecem impregnados em suas fotografias, não se isenta dessa responsabilidade. Ahree Lee, ao propor uma obra que extrai grande parte de sua potência de um processo de auto-identificação por parte do espectador, do estabelecimento de uma espécie de empatia pela partilha de uma experiência visual e temporal, também não. Tal como Lima e Motta, em sua constituição de ficções visuais.

Por sua vez, Pablo Cruz Aguirre, ainda que não proponha sua atividade de “coletor profissional de fotos” como uma ação artística, parece identificar e dialogar permanentemente com essa responsabilidade estabelecida em torno do campo imagético ao se dedicar a não apenas resgatar imagens abandonadas como também a organizá-las, restaurá-las, catalogá-las e expô-las, compondo uma espécie de museu particular que, em mais de um sentido ecoa o “museu imaginário” de Malraux.

Aguirre aparenta compreender em um nível não declarado que:

O produtor de imagens tem uma responsabilidade estética, cultural e social, embora subjaz a isso a pergunta: a que tipo de "participação" convida, instiga a imagem produzida? [...] Na verdade, deve-se reforçar a ideia de que as imagens só podem adquirir a consistência de uma obra se elas satisfizerem a primeira característica da transitividade necessária para que alcancem um estatuto artístico: a contenção dessa propriedade concreta da obra, sem a qual a obra seria apenas um objeto morto. (FRANCA-HUCHET, 2009, p. 111)

Talvez por isso não se proponha a produzir imagens, mas apenas a compor jogos, tramas visuais e de memória, lançando mão de fragmentos de produções alheias, os quais uma vez agregados a sua coleção passam a oscilar entre certo "estatuto artístico" e a condição de "objetos mortos", enquanto mortes em si mesmas, em sua suposta imobilidade temporal (Barthes, 1984) e, ao mesmo tempo, condenados a deterioração e a destruição, partilhando com Lee de certa lembrança da morte.

O museu virtual de Aguirre se estabelece como "un lugar que inquieta nuestra visión, que inquieta nuestra memoria definida no como un lugar que atesora, sino como un lugar que pierde, un lugar que nunca sabrá por completo lo que retiene".²⁴ (AZNAR, 2010, p. 90)

Em um contexto onde o domínio dos meios e recursos do visível equivale a dominar a cultura visual, onde a visibilidade e seus dispositivos se configuram como mecanismos de poder (CESAR, 2009), mesmo a ação de Aguirre não pode ser considerada de todo inócua ou apenas encarada como um "voyeurismo inocente", mas como parte de um sistema de relações simbólicas no qual a agressão ou a destruição de uma imagem consiste em uma violência, um ato simbólico de violação, pois equivale a destruição de um "imaginário", de uma percepção de mundo específica a um grupo, uma cultura, a destruição de um modo de interação com o mundo (CESAR, 2009), de produzir conhecimento, a destruição dos produtos de uma "máquina de visão", senão da própria máquina perceptiva em si. Um sistema de relações simbólicas onde a imagem ocupa uma dimensão intermediária, fronteira, um não-lugar, um espaço situado nas fissuras, rachaduras e fendas entre a realidade e imaginário (enquanto produto da imaginação). Projetam e ecoam essas duas instâncias limítrofes, tomam corpo na condição de estruturas materiais igualmente intermediárias entre a matéria e a luz.

24 - [...] um lugar que inquieta nossa visão, que inquieta nossa memória não definida como um lugar que entesoura, e sim como um lugar que perde, um lugar que nunca saberá por completo o que retém. (Tradução livre)

Marisa Flório Cesar reforça as implicações envolvidas na produção artística e sua relação com esses sistemas simbólicos, com a “economia visual” contemporânea ao indagar-nos: “[...] se o império global manifesta-se pelo monopólio icônico, se quem detém as visibilidades domina mundos; quem detém as imagens da arte, detém os discursos de sua liberdade?” (CESAR, 2009, p. 19) E ela mesma responde, afirmando a arte em sua condição de dispositivo que não se encontra se isenta das relações visuais mercadológicas, que não escapa da “inundação visual”.

Um dispositivo que resiste e se rende ao mercado das visibilidades. Não por acaso hipertrofia-se cada vez mais o sistema de arte. Parafrazeando Mondzain, se “há cada vez menos imagem”, há cada vez mais artistas, circuitos de arte, espaços expositivos... Assistimos a um duplo movimento: enquanto muitos reconhecem na arte um espaço de liberdade capaz de escapar dos dispositivos que transformam a vida social em produto e imagem; a arte alia-se à mídia, insere-se na indústria do lazer e do turismo cultural. (CESAR, 2009, p. 19)

É pela consciência de sua condição de dispositivo da economia visual que a produção artística se posiciona em relação à formação dos “campos cegos” na cultura visual contemporânea. Atuando

[...] entre servidões e resistências. Servindo tanto aos impérios das submissões e dos silêncios quando colocando em questão a potência do olhar e as estratégias do véu (que resguardam a invisibilidade e a indeterminação dos sentidos). Eis sua máxima ambivalência: encarnar uma “liberdade incerta” e, talvez, improvável. (CESAR, 2009, p. 24)

O que implica compreender a “visibilidade (o desejo de ver o que permanece velado)” como uma instância que “não designa uma transcendência ou uma substância na imagem, mas sua potência em encarnar o desejo de jamais satisfazê-lo”. (CESAR, 2009, p. 13)

Parafrazeando Alexandre Sá, portanto:

Numa era de imagens, o que talvez reste aos artistas seja exatamente a produção incansável de muito mais imagens, que consigam por sua vez contrapostas à quantidade inesgotável de imagens públicas diariamente veiculadas, projetar novas imagens sobre o mundo que se apresenta, já que na era da reprodutibilidade turística a possibilidade de invenção de novos mundos (em diversas camadas de significância) é uma de nossas novas linhas de fuga que se anuncia. (SÁ, 2006, p. 27)

Trata-se, assim, de “[...] querer dirigir-se *para além da cisão* aberta pelo que nos olha no que vemos. Consiste em querer superar – imaginariamente – *tanto* o que vemos *quanto* o que nos olha”. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 40 – grifos do autor)

Em fazer da “[...] experiência do ver *um exercício da crença*: uma verdade que não é nem rasa nem profunda, mas que se dá enquanto verdade superlativa e invocante, estérea mas autoritária”. ((DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 41 – grifos do autor) De propor experiências visuais que, distanciando-se “da ingenuidade surrealista ao sonhar com um olho em estado selvagem” ((DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 77), pensem o ato de ver não como um ato de “dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do ‘dom visual’ para se satisfazer unilateralmente com ele”. Mas pensem a ação de dar a ver como uma ação de “inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito”. Uma operação visual em que ver “é sempre um operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Todo olho traz consigo sua névoa, além das informações de que poderia num certo momento julgar-se o detentor”. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 77)

Esse processo envolve a produção de imagens que atuam no sentido de “[...] desconstruir el discurso fabricado [...] y una buena parte de los medios de comunicación para los que las imágenes, no lo olvidemos, son fundamentales, abundantes y efímeras al mismo tiempo”.²⁵ (AZNAR, 2010, p. 90) Uma produção e um pensamento artístico que se volta para o próprio campo cego, para a região intersticial entre a *visibilidade* e a *invisibilidade*, entre a visão e a cegueira, como maneira de se relacionar com esse movimento cultural, social e tecnológico de esvaziamento e proliferação de imagens. Uma experimentação em arte que adota a reversibilidade entre o dar a ver e o ocultar como matéria para a produção visual e que se estabelece a partir de uma visibilidade oscilante, questionando as diversas esferas da reprodução visual. Que se reconhece igualmente como dispositivo de uma “máquina de visão”, analisando os processo de reversibilidade instaurado por essa máquina. Que reconhece que a responsabilidade da atividade artística advém não somente da dimensão de produto cultural própria a arte, mas da instituição de uma cultura da arte, que opera suas próprias máquinas invisibilizadoras, manipulando e, mesmo, castrando o olhar. Em outras palavras, a dinâmica cultural que resulta na proliferação dos campos cegos da visibilidade contemporânea é também uma dinâmica da arte, que não passa apenas por uma reprodução descomprometida e irresponsável de imagens por parte de “instâncias leigas” da

25- [...] desconstruir o discurso fabricado [...] e uma boa parte dos meios de comunicação para os quais as imagens, não esqueçamos, são fundamentais, abundantes e efêmeras ao mesmo tempo. (Tradução livre)

cultura contemporânea. Imagens e imaginários, são mecanismos de poder, o domínio dos olhares são o centro de uma disputa social pela determinação da realidade da qual a arte não é uma vítima ou apenas uma ação colateral. É, através de seus personagens e instituições (artistas, galeristas, curadores, críticos, etc.), protagonista nesse conflito cultural.

A arte é um campo de visibilidades em disputa no qual os espaços expositivos institucionais podem se converter tanto em espaços de convivência entre visibilidades conflitantes quanto em locais para a afirmação de um ponto de vista sobre a própria determinação da arte (da arte visível, a ser exposta, dada a ver ao público) que se sobrepõe e todos os demais. Situação em que é pensado enquanto “uma câmara de transformação, a partir da qual o mundo pode ser colonizado pelo olho convertido” (O'DOHERTY, 2007, p. 46) e o espectador, por sua vez, “[...] lançado na escuridão, privado de pistas para compreender, atordoado por refletores, [...] frequentemente observa sua própria imagem mutilada e reciclada em vários meios”. (O'DOHERTY, 2007, p. 39).

Nesse campo de disputas visuais as mesmas dinâmicas e espaços expositivos que evidenciam e visibilizam pontos de vista, percepções e sistemas estéticos também invisibilizam, em uma rede intrincada de jogos de poder nos quais a cultura da arte se manifesta na condição de uma grande máquina de engessamento de onde alguns produtores e produções se convulsionam para sair enquanto outros se acomodam e buscam aprisionar os olhares e manter sua posição privilegiada de iniciados. Nesse contexto não é inadequado falar de uma política do visual impetrada pelas dinâmicas da arte, entendendo-se política e arte conforme apresentadas por Jacques Rancière.

The relationship between art and politics is a relationship between two communities of sense. This means that art and politics are not two permanent realities about which we would have to discuss whether they must be interconnected or not. Art and politics, in fact, are contingent configurations of the common that may or may exist. Just as there is not always (though there is always music, sculpture, dance, and so on), there is not always forms of power and consent). Politics in specific communities of sense. It exists as a dissensual supplement to the other forms of human gathering, as a polemical redistribution of objects and subjects, places and identities, spaces, visibilities and meanings. In the respect we can call it an “aesthetic activity” in a sense that has nothing to do with that incorporation of state power into a collective work of art, which Walter Benjamin named the aestheticization of politics.

Therefore, a relation between art and politics is a relation between two partitions on the sensible. It supposes that both terms are identified as such. In order to exist as such, art must be identified within a specific regime of identification binding together practices, forms of visibility, and patterns of intelligibility. The regime of identification under which art exist for us has a name. For two centuries it has been called aesthetics. The relationship between art and politics is more precisely a relationship

between the aesthetics of politics and the politics of aesthetics.²⁶ (RANCIÈRE, 2009, p. 32)

Toda ação no campo da arte é, portanto, uma ação política por meio da qual ao ser exposta, ao ser dada a ver, a arte é colocada entre aspas (O'DOHERTY, 2007). E uma política da arte compreende uma negociação não entre política e arte, mas entre duas políticas da estética (O'DOHERTY, 2007, p. 42) Toda ação de criar uma obra de arte, de expô-la, de dá-la a conhecer ao público, é um ato de criar uma visibilidade (em uma invisibilidade) do qual os museus e galerias participam como equipamentos visuais convertidos a função de instituir olhares. Ao fazê-lo, atuam igualmente no sentido de ocultar visões, promover oclusões e desapareições. Espaços expositivos são filtros tanto quanto podem ser espaços de convivência entre visibilidades diversas, no sentido de que é nesses espaços e por intermédio de seus administradores que é determinado aquilo que será dado a ver e a quem, nos jogos visivos da arte. O espaço expositivo é um dos campos no qual se trava a disputa de poder entre os imaginários da arte: “[...] espaço que socializa os frutos de uma consciência ‘radical’, a galeria é a sede das lutas pelo poder conduzidas por meio da farsa, da comédia, da ironia, da transcendência e, claro, do comércio”. (O'DOHERTY, 2007, p. 106)

Capturado pelos procedimentos e operações imputadas a esses espaços de determinação dos olhares da arte os espectadores, seus olhares, são submetidos a diversas abordagens e interpretações do papel que teriam a desempenhar nesses jogos de poder: o público é, então, sistematicamente expulso da galeria, aprisionado nela, convertido em obra ou em artista, tornado tema e artefato das exposições, hostilizado, afligido, submetido a situações de “angústia sensorial”. Seu papel na

26- O relacionamento entre arte e política é um relacionamento entre duas comunidades de sentidos. Isso significa que arte e política não são duas realidades permanentes sobre as quais nós teríamos que discutir se deveriam ser interconectadas ou não. Arte e política, de fato, são configurações contingentes do comum que podem ou não existir. Assim como não existe sempre arte (contudo existe sempre música, escultura, dança, e assim por diante), não existe sempre política (contudo existem sempre formas de poder e consentimento). Política existe em comunidades de sentido específicas. Existe como um suplemento dissensual para outras formas de ajuntamento humano, como uma redistribuição polêmica de objetos e sujeitos, lugares e identidades, espaços e tempos, visibilidades e significados. A esse respeito nós podemos falar em uma “atividade estética” em um sentido que não tem nada a ver com o que a incorporação do estado de poder em uma obra de arte coletiva, que Walter Benjamin nomeou a estetização da política. Portanto, a relação entre arte e política é uma relação entre duas partições do sensível. Supõe que ambos os termos são identificados como tal. Para existir como tal, a arte deve ser identificada dentro de um regime específico de identificação unindo práticas, formas de visibilidade, e padrões de inteligibilidade. O regime de identificação sob o qual a arte existe para nós tem nome. Por dois séculos tem sido chamado de estética. O relacionamento entre arte e política é mais precisamente um relacionamento entre a estética da política e a política da estética. (Tradução livre)

instituição do campo cultural da arte é posto em questão constantemente, bem como os meios e maneiras de sua participação e atuação no âmbito do espaço expositivo e sua relação com o próprio objeto de arte.

Quem é o Espectador, também chamado de Visitante, às vezes chamado de Observador, ocasionalmente de Percebedor? Ele não tem face, é principalmente costas. Ele se inclina e pondera; é um pouco inábil. Seu comportamento é indagativo; sua perplexidade, prudente. Ele [...] apareceu com o modernismo, como o desaparecimento da perspectiva. Parece ter nascido do quadro e, como um Adão sensível, é várias vezes atraído de volta para contemplá-lo. (O'DOHERTY, 2007, p. 37)

Para Danto, o personagem do espectador, ou do público, é efetivamente e sistematicamente excluído dos processos de determinação das visibilidades da arte. Estaria (com determinadas exceções que Danto reconhece, por exemplo nas dinâmicas produtivas de Christo Javacheff) privado de participação ativa nos jogos de poder comandados por personagens como curadores e galeristas. Submetido a um aposição de “coadjuvante complacente” (O'DOHERTY, 2007), o público

[...] não tinha voz na escolha da arte, e isso foi determinado pelo que chamo de curadoria – especialistas em arte que conhecem, como o público em geral não conhece, o que em arte é bom e o que não é. Não se pode duvidar de que isso poderia ser interpretado como um jogo de poder por parte da curadoria. (DANTO, 2006, p. 202)

O espaço expositivo caracteriza, nesse processo descrito por Danto, um mecanismo de poder utilizado para manter certa ordem estabelecida no interior do sub-universo cultural da arte, destinado a manter os personagens das disputas em seus respectivos lugares e no exercício de suas respectivas funções necessárias a manutenção da estabilidade do campo de conflitos culturais.

Os estranhos têm de ser *impedidos de entrar*, e mesmo conservados na ignorância da existência do subuniverso. Se, porém, não chegam a ignorá-lo e se o subuniverso requer vários privilégios e reconhecimento especiais da sociedade mais ampla, existe o problema de manter fora os estranhos e ao mesmo tempo fazer com que admitam a legitimidade deste procedimento. Isto é realizado por meio de várias técnicas de intimidação, propaganda racional e irracional (apelando para os interesses dos estranhos e para suas emoções), mistificação e, em geral, a manipulação dos símbolos de prestígio. Os íntimos, por outro lado, têm de ser *mantidos dentro*. Isto exige a criação de procedimentos práticos e teóricos pelos quais é possível reprimir a tentação de escapar do sub-universo. (BERGER e LUCKMANN, 1998, p. 121)

Com o objetivo de manter esse *status quo*, espectador e olho são separados. O olho-espectador é separado do corpo-espectador. Um olho puramente retiniano,

tolhido, castrado, que não percorre a distância visual que o separa das coisas, que as observa a distância. “Pelo fato de a transgressão fazer com que a pessoa se torne um pouco mais visível para si mesma, ela menospreza a linguagem corporal, estimula a convenção do silêncio e tende a colocar o Olho no lugar do Espectador”. (O'DOHERTY, 2007, p. 51) “Pois o Espectador e o Olho são convenções que estabilizam nosso ausente sentido de nós mesmos”. (O'DOHERTY, 2007, p. 63)

O olho pode ser dirigido, mas com menos certeza do que o Espectador, que, ao contrário do Olho, tem uma ânsia de satisfazer muito maior. O Olho é um conhecido super-sensível, com o qual se deve manter boas relações. É quase sempre questionado com certo nervosismo, e suas reações são recebidas com respeito. (O'DOHERTY, 2007, p. 40)

Segundo Berger e Luckmann, os que “ocupam as posições decisivas de poder estão prontos para usar seu poder a fim de impor as definições tradicionais da realidade à população submetida à sua autoridade”. (BERGER e LUCKMANN, 1998, p. 163). Situação que se replica nas diversas esferas da vida social, inclusive nas artes, implicando afirmar que aqueles que ocupam posições decisivas na determinação de um estatuto contemporâneo do visível lançam mão das ferramentas que esse poder lhes põe ao alcance para fazer prevalecer uma visibilidade dominante.

Através do que Berger e Luckmann definem como processo “reificação”, os resultados desses processos de negociação e desmembramentos de estruturas visuais tendem a ser naturalizados, e desse modo ocultos em todas as esferas da cultura.

O homem, o produtor de um mundo, é apreendido como produto deste, e a atividade humana como um epifenômeno de processos não-humanos. Os significados humanos não são mais entendidos como produzindo o mundo, mas como sendo, por sua vez, produtos da “natureza das coisas”. (BERGER e LUCKMANN, 1998, p. 123)

Um dos riscos envolvidos nesse processo de naturalização da realidade visual é o engessamento dos limites da experimentação da arte, a imobilização das lentes das máquinas de visão, a fixação das fronteiras de visibilidade e da invisibilidade.

Contudo, cabe questionar: nesse processo de negociações entre pontos de vista, teríamos de fato contato com o real, com as coisas visíveis, ou estaríamos presos a um constante jogo de remetimentos? Esse é um questionamento efetuado

através de diversas obras de arte que se voltam para esse complexo processo de negociação e instituição de visibilidades e o problematiza.

Obras que assumem, em maior ou menor grau, sua face de pensamento político sem, todavia, se tornarem panfletos (AZNAR, 2010), discutindo, mais especificamente, a política do visual da qual fazem parte e os meios e elementos de sua constituição. Nelas os papéis culturais do objeto de arte, da imagem, do artista, do espectador e do espaço expositivo são problematizados por meio de dinâmicas relacionais e jogos de reversibilidade.

O campo visual ocupado por essas obras não se estabelece sobre um processo de escolha “*entre* o que vemos (com sua conseqüência exclusiva num discurso que o fixa, a saber: a tautologia) e o que nos olha (com seu embargo exclusivo no discurso que o fixa, a saber: a crença)”. Nele, há “apenas que se inquietar com o *entre*” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 77 – grifos do autor), e o anseio por “voltar ao ponto de inversão e de convertibilidade, ao motor dialético de todas as oposições”. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 77) Um campo ocupado por manifestações e relações do invisível, do vazio, do legível, do buraco, da ausência, da desmaterialização, e que captura e confunde nosso olhar em um momento

[...] em que o que vemos justamente começa a ser atingido pelo que nos olha – um momento que não impõe nem o excesso de sentido (que a crença glorifica), nem a ausência de sentido (que a tautologia glorifica). É o momento em que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 77)

Um campo que Anne Cauquelin (2008) identificará, também, como permeado por experiências do incorporal que ameaçam passar despercebidas em nossas relações cotidianas e que são igualmente apropriadas pela Arte.

4.1- Incorporais e invisíveis

Discorrendo sobre os quatro conceitos "incorporais" segundo o pensamento estóico, Anne Cauquelin (2008) analisa experiências do incorporal a partir de interações cotidianas entre o sujeito contemporâneo e as instâncias do tempo, do lugar, do vazio e do exprimível.

Identifica parte dessas experiências incorporais em níveis quase imperceptíveis de suas manifestações diárias, muitas vezes relegadas a categoria das ocorrências banais e corriqueiras, vinculadas em sua grande parte ao campo da memória, a qual não é abordada pela autora enquanto "instância que retém – que sabe o que acumula", mas de maneira semelhante ao modo como Didi-Huberman compreende esse mesmo conceito: na condição de "instância que perde", "que jamais saberá por inteiro o que acumula. Por isso ela se torna a operação mesma de um desejo, isto é, um repor em jogo perpétuo, 'vivo' (quero dizer inquieto), da perda". (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 115)

Partilha de uma compreensão da memória "não como posse do rememorado – um *ter*, uma coleção de coisas passadas –, mas como uma aproximação sempre dialética da relação das coisas passadas a seu *lugar [...]*". (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 174 – grifos do autor)

A autora aborda a relação entre os "incorporais" e a memória em sua composição situada entre a lembrança e o esquecimento, na esfera dos lapsos e da incompletude, girando em torno de

[...] um momento de existência, de um fragmento de tempo vivido, misturando-se nessa reminiscência lugares, pessoas, tempo que passou, falas trocadas: um tecido frágil, que tende a se desfazer se for auscultado de muito perto e cuja consistência decorre exatamente da fluidez. O que se depreende dessa exploração é uma atmosfera, uma aparência, um invólucro de odores, de sabores e, aqui e ali, alguns elementos distintos, dotados de uma forma mais nítida. (CAUQUELIN, 2008, p. 10)

As experiências cotidianas do incorporal também estariam presentes na expressão e na transmissão de ideias e conceitos por meio de relações linguísticas. Nesse conjunto de vivências do incorporal estariam os jogos de palavras em sua vinculação aos objetos e noções aos quais designam através de relações puramente arbitrárias, evocando situações nas quais as palavras parecem insuficientes para abarcar aquilo que pretendem nomear. Momentos nos quais a significação escapa ao entendimento e ao domínio da palavra, ainda que evoquem uma noção geral mais ou menos internalizada, relações nas quais "as palavras em si", se apresentam na condição de "simples indicações em torno das quais se trama a significação." (CAUQUELIN, 2008, p. 10) Para Cauquelin, então, os incorporais se manifestam em relações pautadas sobre experiências verbo-sensoriais, caracterizadas pela fluidez e intangibilidade dos resquícios de sua realização. Experiências que, muitas vezes, se encontram a beira da dissolução e do escoamento frente a uma análise mais

aprofundada, a uma tentativa de observá-las sob um enfoque mais nítido ou a um exercício verbal descritivo mais apurado. Ocupam um espaço liquefeito (BAUMAN, 2001) que beira as dimensões do visível, do dizível, do lembrado, do presente, mas também as esferas do invisível, do indizível, do esquecido e do ausente.

As experiências diárias do incorporal partilham com os conceitos líquidos propostos por Bauman (2001) as características de mutabilidade e indecidibilidade" (RODRIGUES, 2008), a capacidade de escoar, escorrer, infiltrar-se através de experiências sólidas da percepção cotidiana, permeando-as e corroendo-as lentamente, erodindo-as em um fluxo de tempo próprio, que não se deixa reger por critérios cronológicos fixos, mas um tempo que se assemelha em seu ritmo – e em sua mensurabilidade apenas estimável – ao tempo geológico, ao tempo da formação de cavernas, de estalactites e estalagmites.

A imagem da caverna possui por sua vez um peso na cultura visual do ocidente que advém do mito platônico. Susana Oliveira (2007), evoca-a em sua característica (identificada na leitura do diálogo de Platão) de “aprisionar e limitar alguém a sua visualidade”, fator que justificaria “sua permanência e validade enquanto mito e invenção filosófica de uma cultura que, a partir daqui, se definiu como ópticocêntrica”. (OLIVEIRA, 2007, p. 60) A caverna platônica é uma “prisão óptica”, não apenas por encerrar em seu interior, em sua escuridão, a experiência visual daqueles que se encontram ali cativos, mas também por ser através da visão que os prisioneiros no mito da caverna “obtem todas as suas experiências, os seus juízos, o prazer, o deslumbramento e também o sofrimento”. (OLIVEIRA, 2007, p. 61) É de sua experiência retiniana lapidada pelos atributos da caverna que os sujeitos ali confinados extraem todo seu conhecimento, todas as suas percepções e todo o seu entendimento de si mesmos e da realidade que habitam. No âmbito da caverna, a visibilidade se manifesta como uma “armadilha” (OLIVEIRA, 2007, p. 63). Uma armadilha na qual o poder atrelado ao domínio da visibilidade (CESAR, 2009) se manifesta em uma situação extrema. Para além das bases do pensamento platônico nas quais a caverna e o mundo exterior são metáforas para nossa própria relação entre um mundo de cópias e um mundo de ideias, a caverna evoca os limites impostos por uma cultura centrada na visibilidade enquanto base para a percepção, a compreensão e a interpretação. Evoca um mundo de sombras e percepções fugidias, rastros e resquícios de outra visibilidade, uma visibilidade invisível que “cega” aqueles que em um primeiro momento tentam mover-se entre as

fronteiras de cada uma delas. Uma cegueira reversível, que também se dá na mão inversa, no momento em que se tenta voltar a caverna. Estar na caverna não significa estar cego, mas tornar-se cego é o preço a pagar pela mobilidade entre uma visibilidade e outra.

Uma artista que dialoga com as dinâmicas visual/ imagética da caverna é Regina Silveira, cuja obra focaliza, entre outros aspectos da percepção, o jogo de reversibilidade entre luz e sombra, evocando um jogo de representação apontado por Susana Oliveira no mito da caverna:

[...] a representação surgiu pela contemplação das sombras e pela possibilidade de fixação dessa projecção dos objetos. A projecção é, de resto, um processo garantido e fiável pois obedece a leis geométricas naturais – do modelo a imagem, a projecção luminosa efectua o trajecto que culmina na sombra figurada. (OLIVEIRA, 2007, p. 67)

O jogo de projecções que se estabelece em obras como *Botão*, da série *Armarinho*, de 2002 (**Ilustração 41**) e *O Paradoxo do Santo*, de 1994 (**Ilustração 42**), através de uma rede que integra objetos e plotagens em vinil adesivo, remete a um distanciamento entre o objeto e sua sombra, uma separação, um afastamento, que se extrema na exposição de sombras desprovidas de objetos como em *Absentia* (**Ilustração 43**), onde o ato apropriador duchampiano é recriado em uma intenção de “projectar-se na distância de um tempo em devir. Como um desejo. Não há qualquer movimento direccionado, qualquer transferência de energia entre um objecto e sua sombra”. (OLIVEIRA, 2007, p. 67)

Nesse jogo, Regina Silveira funde a caverna e o mundo exterior, a cegueira pela escuridão e a cegueira luminosa, em um mesmo espaço, e faz da relação entre os objetos e suas sombras um jogo de remetimentos e percepções, de provocações visuais, de multiplicações, propondo uma sombra que existe em um tempo diverso do tempo do espaço expositivo, uma sombra deslocada, distorcida, ampliada, multiplicada que não corresponde à luz local.

A projecção de sombras tem ainda outras e curiosas virtudes. Numa sala escura, como uma caverna, uma luz forte incide sobre um objecto fazendo projectar a sua sombra numa parede. Se não virmos a origem da luz sabemos localizá-la pela contemplação da sombra, tal como conseguimos adivinhar o objecto se não o estivermos a ver. O nosso olhar coloca-se projectivamente na fonte de luz. A sombra projectada permite-nos adoptar um ponto de vista que não é nosso, tal como a perspectiva. Assim, se estivermos a ver tanto a sombra como o objecto e a fonte de luz, dispomos de um ponto de vista duplo, isto é, estamos alternativa e simultaneamente no lugar da luz, no epicentro da projecção, e no exterior desse mesmo sistema. [...] A síntese de pontos de vista é operada intelectualmente. (OLIVEIRA, 2007, p. 67)





Ilustração 42: Regina Silveira. O paradoxo do Santo. 1994. Ploter e vinil adesivo. Fonte: <http://elle.abril.com.br>.
Último acesso: novembro de 2010.

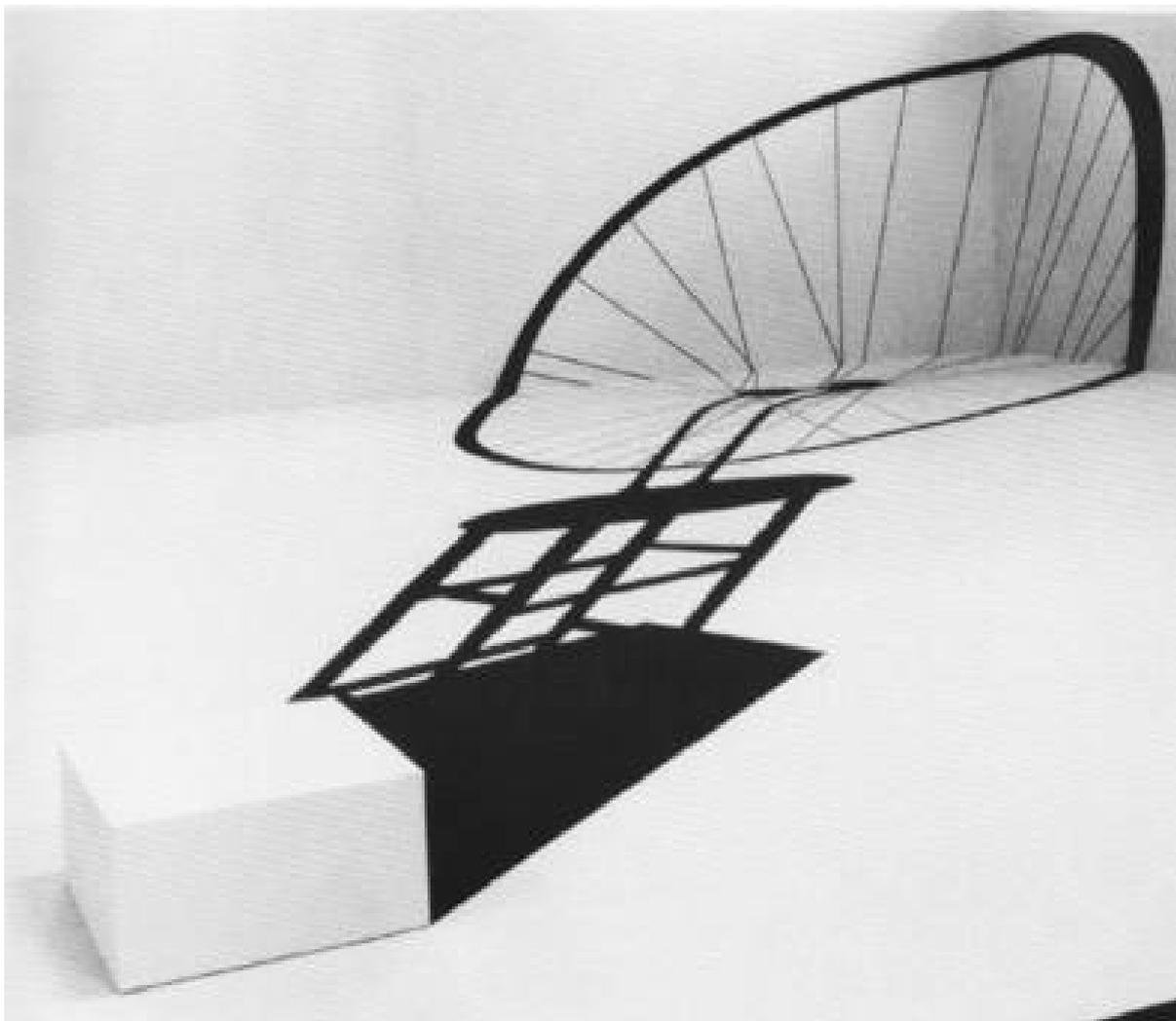


Ilustração 43: Regina Silveira. In absentia M. D. (detalhe). 1983. Látex sobre piso de cimento e painéis de madeira. 10x20m. Fonte: <http://arteformaindividualdeexpressao.blogspot.com>. Último acesso: novembro de 2010.

Sombras são imagens efêmeras, fluídas, dotadas de uma visibilidade transitória. São rastros, indícios de uma materialidade sólida. Pertencem aos corpos dos objetos que impõem sua existência e matéria à luz, no sentido de que se presentificam por meio da presença do objeto.

Desaparecido o objeto, oculto, também elas desaparecem, ou são ocultadas. Ao desaparecer a luz, a sombra uma vez mais desaparece engolida pela escuridão, fundindo-se a ela. Prevalece a "cor de buraco" a "ferida visual". Luz e sombra deixam, assim, de ser apenas fatores na determinação de contrastes.

Em determinados momentos Regina Silveira suprime o objeto mantendo a sombra, como em *In absentia* (**Ilustração 43**), por exemplo, onde sombra e objeto não coincidem. Trata objeto e sombra como entidades separadas, evocando a passagem lírica de Peter Pan, proporcionando-nos um espanto semelhante ao de Peter, quando, separado de sua própria sombra, não consegue se juntar a ela novamente.

[...] ele achava que ele e a sombra, quando se aproximassem, iam se juntar como duas gotas d'água. Quando isso não aconteceu, ele ficou espantado. Tentou colar a sombra com um pouco de sabonete do banheiro, mas também não deu certo. Aí Peter sentiu um calafrio, sentou no chão e começou a chorar. (BARRIE, 2006, p. 40)

As sombras em Regina Silveira se descolam, se tornam sombras-objetos, sombras-tecido, que se amassam e se dobram, se enrolam e podem ser guardadas em gavetas no gesto da artista de recortá-las e colá-las, "costurando-as" e "recosturando-as" aos objetos (aos mesmos ou a outros totalmente diversos), podendo mesmo amontoar sombras, como em *Botão* (**Ilustração 41**), evocando-a em uma materialidade muito próxima a que se pode identificar no gesto de Wendy ao costurar de volta a sombra amarrotada e relutante de Peter.

Pegou a caixinha de costura e começou a costurar a sombra no pé de Peter. Avisou:
 – Pode ser que doa um bocadinho...
 – Ah, mas eu não choro... – disse Peter, que já tinha certeza de que nunca tinha chorado na vida.
 Apertou os dentes e não chorou. Num instante, a sombra já estava se comportando bem, embora ainda estivesse um pouquinho amassada.
 – Talvez fosse melhor eu ter passado ela a ferro – disse Wendy, pensativa. (BARRIE, 2006, p. 43)

As sombras de Regina Silveira se formam no tempo da caverna e existem nele. Ocupam um campo difuso de existência, um campo que se encontra no limite entre os fenômenos físico e óptico. São congeladas nesse tempo, tornam-se corpos,

ou quase corpos, ainda que bidimensionais, lembranças de corpos fixadas e adesivadas sobre paredes, beirando o campo esgarçado da recordação, da expressão através de signos sonoros e gráficos, de reminiscências de apreensões olfativas, sonoras, gustativas e visivas do mundo, de experiências que compõe uma gama do que Cauquelin denomina "incorporais familiares", uma trama de "não vistos" e "não-ditos" que

[...] nos cercam, nos solicitam e nos escapam, assim como os não-ditos, as frases não pronunciadas que, contudo, entendemos apenas como "meia-palavra", vagamente, ou as advertências formuladas pela metade e cujo sentido, apesar de tudo, apreendemos. (CAUQUELIN, 2008, p. 11)

Essas experiências perceptivas e expressivas oscilantes, incompletas, vagas, borradas, difusas ou desfocadas permeiam as relações instituídas entre os sentidos, a memória e as palavras, provocam-lhes fissuras, rachaduras, inchaços e goteiras. Essas fissuras, essas rachaduras, esses inchaços e essas goteiras encontram no campo fenomenal da arte um espaço para serem pensadas, analisadas, problematizadas e apropriadas. Engolfadas em processos criativos, suas condições de ambiguidade e fluidez são convertidas em matéria artística. Criam áreas de respiração e transpiração material/ visual, ocos e nódulos, rugosidades e veios no interior dos quais é possível interrogar a apreensão e a compreensão do mundo e propor outras abordagens das instâncias da percepção sensorial, da palavra e da memória. Por guardarem em si uma impossibilidade latente de se manifestarem em um nível matérico-visual de contornos nítidos e volumes concretos, de limites físicos solidamente estabelecidos, são experiências que ao escaparem à percepção, à memória e a fala/ escrita, beiram a invisibilidade e mesmo a imaterialidade, integrando um jogo de traduções, metáforas e representações que, procura, deseja escapar, transbordar, vazar os limites estabelecidos pela matéria, pela forma e pelo espaço expositivo.

Mais do que isso, uma busca intermitente pela materialização e apropriação artística da ambiguidade e da fluidez dessas experiências do incorporal faria parte da atividade da arte culminando em processos de pesquisa material e conceitual da invisibilidade e da desmaterialização (CAUQUELIN, 2008). Experiências cotidianas do incorporal, do invisível e do indizível remeteriam a "uma espécie de incompletude cujo reflexo encontramos nas obras de arte"; ao mesmo tempo, e quase de maneira

contraditória "é nesse campo que o invisível é mais visível. E é lá que, no mais das vezes, nós o buscamos" (CAUQUELIN, 2008, p. 11).

A busca pelo invisível na produção artística extrapola os limites da representação (CAUQUELIN, 2008). Ela engloba questões da matéria, do corpo, do espaço e do tempo. Questões da memória, da palavra (escrita e falada), de processos intrincados de desmaterialização e rematerialização da obra de arte, por meio das quais "vários artistas contemporâneos têm em mente a mesma busca ou exigência, precisamente esta: perseguir o invisível, visar o inefável, desejar o nada, pretender-se transparente, apagar os próprios rastros, não ser nada". (CAUQUELIN, 2008, p. 12) Esse desejo pelo nada, por ser nada, por produzir nada, aparece com uma manifestação intensa nos trabalhos de Brígida Baltar, em séries como *A coleta da maresia*, de 2001 (**Ilustração 44**) e *Coleta de Neblina*, realizada entre 1996 e 2001 (**Ilustração 45 e Ilustração 46**). Em ambas as séries, o anseio pela desmaterialização da obra, sua transitoriedade, atinge os limites do invisível, quando os próprios rastros e resíduos da ação de coleta, a neblina ou a maresia, desaparecem por fenômenos naturais e inevitáveis de evaporação. Antes de capturar corpos voláteis, a artista opera capturando sensações, percepções táteis, olfativas, visibilidades corporais que deixam para trás apenas frascos, esferas, recipientes vazios e o testemunho silencioso das fotografias e dos vídeos por meio dos quais a artista registra suas ações. Ações que além desses testemunhos em si mesmos, não resulta em quaisquer outros produtos.

Em Baltar identificamos um anseio próprio da arte contemporânea, o desejo pelo desaparecimento, ou, ao menos, por uma visibilidade ambígua, oscilante, problemática e crítica de seus próprios mecanismos e ferramentas (CAUQUELIN 2008). Sob essas condições, apresentam-se produções artísticas que atuam ocupando e moldando múltiplos campos de visibilidade nos quais se evidenciam os anseios de uma arte 'movida pelo desejo de encontrar o invisível e de mostrá-lo, como se o artista tivesse, de forma inata, o dom (e o dever) de abrir a obra para o mundo da mística, ou ainda mais simplesmente, "de abrir o mundo" (CAUQUELIN, 2008, p. 13-14) enquanto resposta à responsabilidade implicada pelo próprio ato da criação artística e da produção de visibilidade em uma época que "experimenta uma coabitação de regimes estéticos que torna difícil dizer que acabamos com a função idolátrica das imagens ou que estaríamos acabando com sua função artística". (FRANCA-HUCHET, 2009, p. 109)



Ilustração 44: Brígida Baltar. A coleta da maresia (da série A coleta de maresia). 2001. Fotografia. Fonte: <http://blogmamam.wordpress.com>. Último acesso: janeiro de 2011.



Ilustração 45: Brígida Baltar. Coleta de Neblina (do projeto Umidades). 1996-2001. Fotografia. Fonte: <http://celezinski.blogspot.com>. Último acesso: janeiro de 2011.



Ilustração 46: Brígida Baltar. Coleta de Neblina (do projeto Umidades). 1996-2001. Fotografia. Fonte: <http://celezinski.blogspot.com>. Último acesso: janeiro de 2011.

Para isso, artistas como Brígida Baltar lançam mão de dispositivos materiais e técnicos oferecidos pela cultura e a tecnologia para a proposição de situações de experimentação visual que abrangem não somente a apropriação e a produção de imagens (visuais, sonoras, olfativas, gustativas, verbais, táteis), mas que também apresentam como questão básica uma indagação a cerca do que seria o visível e, conseqüentemente, o que seria o invisível. Produzindo imagens, visibilidades, ações visíveis, que possibilitam

[...] reconhecer que só haja imagem a pensar radicalmente para além do princípio de visibilidade, ou seja, para além da oposição canônica – espontânea, impensada – do visível e do invisível. Esse mais além, será preciso ainda chamá-lo *visual*, como o que estaria sempre faltando à disposição do sujeito que vê para restabelecer a continuidade de seu reconhecimento descritivo ou de sua certeza quanto ao que vê. Só podemos dizer tautologicamente *Vejo o que vejo* se recusarmos à imagem o poder de impor sua visualidade como uma abertura, uma perda – ainda que momentânea – praticada no espaço de nossa certeza visível a seu respeito. E é exatamente daí que a imagem se torna capaz de nos olhar.

Isto implica entre outras coisas que só há imagem a pensar radicalmente para além do princípio mesmo do espaço extenso, extensivo, a saber, a idéia medida do grande e do pequeno, do próximo e do distante, do fora e do dentro etc. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 105 – grifo do autor)

Brígida Baltar então desafia com suas ações de engarrafar névoa e capturar maresia – ações que, se não buscam capturar a própria matéria do invisível, ao menos perturbam e deslocam as fronteiras da visibilidade – o pressuposto a respeito das noções de visível e de invisível segundo o qual

[...] vemos objetos distintos, de contornos definidos. Aquilo que é distinguido, circunscrito, é também o que chamamos de visível. O que é visível tem uma forma, e nós percebemos um objeto na medida em que ele tem uma forma. O informe e o indistinto nos escapam. Poderíamos dizer, então, que o invisível é aquilo que não tem forma, que é indistinto, não-separado. (CAUQUELIN, 2008, p. 146)

Em *A coleta da maresia e Coleta de Neblina* a busca pelo invisível que se instaura ocuparia a dimensão de uma busca pelo informe, por aquilo que escapa a visão e ao entendimento, que escoar, constituindo-se em uma percepção senão liquefeita (BAUMAN, 2001), ao menos uma percepção gasosa, volátil. Uma percepção que se baseia na pluralização dos cânones culturais/ sociais (GEERTZ, 1997) da constituição do visível e sua tradução em imagem, que se baseia na própria compreensão visual do mundo enquanto baseada em imagens (BURKE, 2004).

Essas percepções "líquidas" (ou "vaporosas" nesse caso), desprovidas de limites ou formas definidas, geram poças, infiltrações, inundações, goteiras, névoas

e fenômenos de condensação perceptiva em meio a inundação de imagens (fotográficas, videográficas, etc.) que nos são disponibilizadas pela cultura visual contemporânea, dando origem aos "transbordamentos visuais" (no sentido de uma visão que não pode ser contida por fronteiras, limites, recipientes, ou frascos, ainda que continue sujeita a margens como uma fotografia) em meio aos quais a "caça ao invisível"

[...] à qual tantos artistas parecem se dedicar, seria uma tentativa de dar uma forma àquilo que não tem forma, ou de fazer sair algo de indistinto do domínio nebuloso onde *isso jaz* para disponibilizá-lo para nosso mundo, para pô-lo ao alcance da visão. (CAUQUELIN, 2008, p. 146)

Uma liquefação de percepções que em Georges Bataille (2003) se manifesta em uma dimensão escatológica de uma experiência sensorial associada ao transbordamento das secreções, ao extravasamento de líquidos e aos olhos vazios e embaciados de seu pai cego.

O mais constrangedor, aliás, era o modo como me olhava. Não vendo nada, sua pupila, na noite, perdia-se no alto, sob a pálpebra: esse movimento acontecia geralmente no momento de urinar. Ele tinha uns olhos grandes, muito abertos, num rosto magro, em forma de bico de águia. Normalmente, quando urinava, seus olhos ficavam quase brancos; ganhavam então uma expressão fugidia, tinham por único objeto um mundo que só ele podia ver e cuja visão provocava um riso ausente. Assim é a imagem desses olhos brancos que eu associo à dos ovos; quando, no decorrer da narrativa, falo do olho ou dos ovos, a urina geralmente aparece. (BATAILLE, 2003, p. 89)

As percepções em Bataille ocupam a esfera do que transborda os limites do corpo, vazam e escoam, inundando: lágrimas, sangue, urina, sêmen, apontando para uma dimensão do informe, percebido enquanto condição do visível em movimento, de um visível incontinente que se faz invisível, constituído

[...] por todos os avatares do líquido, cuja imagem é igualmente ligada ao olho, ao ovo e às glândulas, e não é apenas o licor que varia (lágrimas, leite do prato/ olho do gato, gema crua do ovo, esperma ou urina, mas por assim dizer, o modo de aparição do úmido; aqui a metáfora é bem mais rica que com o globular; do *molhado* ao *escoamento*, todas as variedades do *inundar* vêm completar a metáfora original do globo; objetos longínquos vêm-se aprisionados na cadeia metafórica, como as entranhas do cavalo ferido, jorrando "como uma catarata" à chifrada do touro. (BARTHES, 2003, p. 122 – grifos do autor)

Em Bataille, o olho tanto se move para dentro de si mesmo, revirando-se para dentro das órbitas, desaparecendo sob as pálpebras na vigência de uma experiência de extravasamento sensorial, quanto se move sobre os objetos e corpos em uma

mistura de doçura e horror. “O olho assemelha-se, portanto, à matriz de um percurso de objetos que são como que as diferentes “estações” da metáfora ocular.” (BARTHES, 2003, p. 121) Aliando-se a uma luz que escoia “como um líquido” e vem “se juntar, através da idéia de uma *luminosidade mole* ou de uma *liquefação urinária do céu*, ao tema do olho, do ovo e da glândula” (BARTHES, 2003, p. 122 – grifos do autor) esse olho de Bataille se faz ele mesmo um olho incontido, liquefeito, que se derrama sobre as coisas a as apreende pelo contato de sua superfície úmida, viscosa, um olho que vê escorrendo.

O que possibilita repensar a ação visibilizadora desse olho como uma operação que não se limitaria ao estabelecimento de um contorno para essa dimensão informe da percepção, uma limitação de seu corpo, a cercá-la por uma membrana, conferindo-lhe limites nítidos e precisos que a deem a ver, transmutando-a, conseqüentemente, em seu oposto, fixando-se a um jogo de dualidade e de oposição entre forma e sem forma, forma e fundo.

Há muito esquecemos que a "forma" designava antes de tudo um objeto ele próprio sem forma imediatamente reconhecível, um objeto que no entanto *dava forma* a outros objetos, segundo um duplo processo de inclusão e de impressão – de *traço* – negativo: era o molde, objeto de "legibilidade" sempre complexa, com aspecto sempre estranho, mas cujo poder reside precisamente no ato de dar a outros seu aspecto familiar e sua definição legível por todos. O vocabulário dos gregos rapidamente complexificou e ultrapassou essa relação semiótica de tipo indicial, entre o *eidos* e a *idea*, entre a *morphé* e o *schêma*, sem contar o *rythmos*. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 206 – grifos do autor)

Ao contrário de uma noção metafísica, transcendental e imaterial de invisibilidade, a produção e o pensamento contemporâneos em arte se voltam para uma compreensão do invisível enquanto parte integrante – em uma instância física, material e corporal – do visível. 'Pois de modo nenhum é a mesma coisa pensar a forma em sua oposição ao "fundo", ou então em sua oposição ao "conteúdo", ou ainda em sua oposição à "matéria" e a "aparência"'. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 206)

Adentramos um processo de constituição de visibilidades no qual “[...] a palavra 'forma' designa *também* a aparência de um objeto sensível, visível, sua matéria mesma, e certamente seu conteúdo [...]”, onde “[...] a palavra "forma" designa *também* tudo o que o vocabulário filosófico opôs a palavra 'forma' [...]”. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 208 – grifos do autor)

A invisibilidade em Baltar, então, não é pensada como inerente a uma esfera isolada da percepção, como algo a que se deve conferir uma pele de maneira a dar origem ao visível, como a fonte e a origem "primitiva" do visível.

Por trás do visível, por trás daquilo que é o objeto para nós, geralmente imaginamos algo de imperceptível de onde esses mesmos objetos emergiriam. Algo que não teria forma e ao qual nos apressaríamos a dar uma imagem para tentar representá-lo: fluxos, o ar, vapores, vibrações. Um fundo de quadro, de certa maneira. (CAUQUELIN, 2008, p. 146)

Brígida Baltar manipula esses fluxos, esses vapores, essas exalações. Coleta-as, em ações e processos que evidenciam sua suspensão, sua dispersão molecular, mas não opera uma busca pelo aprisionamento do invisível e do intangível. Tampouco se encontra empenhada em alcançar uma essência imaterial e intangível, interna ao visível, em extrair sua pele para encontrar aquilo que estaria por baixo, nas camadas mais profundas da visibilidade, em uma descorporificação do visível, uma busca por uma "essência" invisível da invisibilidade.

O invisível, enquanto aquilo que permaneceria oculto por trás, como fundo imperceptível e inatingível das coisas, desapareceu; ele subiu à superfície e, nesse mesmo movimento, priva o visível de profundidade e de todo questionamento mais ou menos místico sobre sua natureza espiritual. Passamos da metafísica do invisível primordial a mera física. (CAUQUELIN, 2008, p. 147)

Estamos ainda lidando com uma dimensão epidérmica (FRADE, 2009) do visível que evoca-nos uma vez mais o conceito da roupa para pensamento ameríndio como apresentado por Viveiros de Castro (2002) e na qual *visibilidade* e *invisibilidade* ocupam um mesmo patamar, uma mesma corporalidade, se sobrepõem como peles, tecidos, membranas, mucosas. Camadas e camadas de rugas, poros, vilosidades, pregas e dobras, compondo não um corpo visível, mas um tecido sensível, perceptível, que oculta e vela, mas que também se mostra, se dá a ver.

É pela dinâmica visual e conceitual da dobra (DELEUZE, 1991) que *Infinito Particular* e *Infinito & Totalidade* abordam, por sua vez, os limites da visibilidade e buscam expandi-los. Os objetos que integram as duas obras (na verdade, os mesmos objetos que compõem *Infinito Particular* estão presentes em *Infinito & Totalidade*, todavia integrando um conjunto significativamente maior, bem como uma configuração mais ampla e amadurecida), procuram jogar com a ideia de uma transformação provocada pelo olhar em movimento. Neles, combinam-se

[...] linguagens, compreendendo a acúmulo de memórias auto-referentes do processo investigativo, desde o manuseio da massa, à produção de formas lineares ou o registro fotográfico, que acabam se abrindo para outras vertentes e ampliando as possibilidades de leitura da obra. (CAETANO, 2009)²⁷

Cada dobra, desdobra e redobra que integra os dois trabalhos

[...] foi concebida como componente de um mesmo movimento não terminado, que nunca se fecha por já conter em si a força do seguinte, quase como uma sequência de fotogramas. Mas o que se tem não é só esse movimento partido em centenas (um milhar) de fragmentos de percepção isolados. Cada unidade processa todas as demais possibilidades (que incluem forma e dimensão) em estado de latência, não só as imediatamente seguintes ou anteriores, mas também aquelas que não “acontecem” materialmente no conjunto. Nesse sentido, o trabalho conduz a um fluxo inesgotável de possibilidade a serem descobertas (ou desdobradas). (CAETANO, 2009)²⁸

A dobra manifesta um anseio pela infinitude, um anseio pelo invisível, por aquilo que está encoberto, oculto pelas camadas de pele dobrada sobre si mesma. Não são ilustrações, são uma expressão de uma possibilidade congelada. De certo modo, são aqui o oposto dos *Bichos* de Lygia Clark (**Ilustração 47**) cujas dobras móveis de uma escultura maleável e manipuláveis, inteiramente feita de dobradiças pregas e placas metálicas presas umas as outras por uma estrutura complexa porém de aparência tênue, oscilando entre uma força e uma fragilidade que convidam ao toque, ao dobrar e torcer, ao formar e deformar. As dobras nos *Bichos* clamam por uma infinitude que se estabelece no movimento, ou na possibilidade do movimento, no reorganizar da escultura que se apresenta desprovida de uma visibilidade fixa. Ao abrir-se a interação com um público que não é pensado apenas a partir de parâmetros retinianos, mas um público que é convidado a se afastar do caráter proibitivo do museu e permitir-se uma experimentação visual da obra também com os olhos “das mãos”, através do mexer, do torcer, e também do sentir a textura do metal, ouvir o possível rangido das dobradiças, o tilintar das placas metálicas ao se tocarem ou se roçarem, cada gesto de dobrar ou desdobrar um *Bicho* cria outro *Bicho*, revela outra escultura, ocultando a anterior, que passam a existir em estado de latência, uma contida na outra, multiplicáveis indefinidamente, de acordo com a quantidade de componentes, de dobras das quais a escultura é formada.

27 - Idem 19.

28 - Idem 27.



Ilustração 47: Lygia Clark. Bicho de bolso. 1966. Escultura em alumínio. 10,5x35cm.
<http://www.galeriabergamin.com.br>. Último acesso: janeiro de 2011.

Já em *Infinito Particular e Infinito & Totalidade*, a dobra está fixa, imobilizada no clímax de seu movimento, como se cada uma fosse extraída do interior da outra, deixando o estado de latência para adotar a coexistência.

Em *Infinito & Totalidade* a relação com a infinitude se estabelece também por meio da eleição de uma quantidade arbitrariamente determinada de objetos, todavia fixados em um contingente que evoca abertura. Mil e uma dobras compõem uma cifra que possui em si a ideia de um conjunto aberto, móvel, não meramente limitado a um múltiplo do sistema decimal, além de remeter a uma dimensão cíclica e labiríntica, como a que se identifica nas histórias das *Mil e Uma Noites*.

Remete-nos a uma dinâmica de continuidade ininterrupta, um ciclo do qual não se consegue mais identificar o princípio ou o fim, como a dinâmica que reconhecemos em *Caminhando* de Clark, de 1964 (**Ilustração 48**), ou em seu antecessor, *O Dentro e o Fora*, de 1963 (**Ilustração 49**).

Na espiral de *Infinito & Totalidade*, dentro e fora, início e fim, dobra e desdobra, são estruturas que se confundem em uma invisibilidade gerada pela reversibilidade entre ver a parte e ver o todo, um todo que, ao se pretender infinitude, objeto-eterno, se encontra para além das fronteiras do visível.

Espaço e tempo originam múltiplas direções possíveis para a realização da obra que orientam o processo reflexivo aproximando-o de uma estrutura rizomática pelo entrelaçamento de conceitos estéticos. Camadas de significado (que incluem aspectos afetivos, preciosismo, valor artístico, amplidão ilimitada, focos diferenciadas, etc.) se sobrepõem umas às outras, alternadamente, discutindo “eternidade” em meio ao fluxo de possibilidades formais. A obra se embasa na possibilidade em movimento... assim, pode ser chamada de “objeto eterno”, uma vez que se estrutura em uma sucessão de acontecimentos que se renovam e ressignificam o espaço por meio das diferentes relações estabelecidas entre as partes no decurso do processo. (CAETANO, 2009)²⁹

Infinito & Totalidade ocupa um campo em que os discursos da substância e da transcendência se dissolvem e o conhecimento se dá no nível da pele, do perceptível, do sensível, de uma superfície que não é uniforme nem fixa, mas que se move constantemente, deslizando sobre si mesma, revelando-se e ocultando-se em partes, pelo movimento (DELEUZE, 1991) que Hélio Oiticica (*Parangolé*, 1964) (**Ilustração 50 e Ilustração 51**), por sua vez incorpora ao transformar o tecido-superfície da pintura, o tecido-tela, em tecido-pele.

²⁹ - Idem 27.

Uma pintura vestível, pintura-roupa, pintura em movimento, que existe pelo movimento. Vestida sobre o corpo, tornada corpo, transforma-se em pele-cor e toma existência no tempo, no acontecimento, na interação com o corpo que a veste, a torna outra camada de sua pele.

Vestir a pintura, vestir a cor, torná-la corpo rompe a dicotomia visível x invisível e confronta-nos com a instância “epidérmica” do visível-invisível e “o que vemos não é nem a pintura em seu estado fixo, nem uma obra de arte aprisionada nas coordenadas estabelecidas pelo museu para nos guiar”. (MANGUEL, 2001, p. 27)

Consiste no envelamento do visível sobre o corpo vidente, do tangível sobre o corpo tangente, atestado sobretudo quando o corpo se vê, se toca vendo e tocando as coisas, de forma que, simultaneamente, *como* tangível, desce entre elas, *como* tangente, domina-as todas, extraindo de si próprio essa relação, e mesmo essa dupla relação, por deiscência ou fissão de sua massa. Essa concentração dos visíveis em torno de um deles, ou esta explosão da massa do corpo em direção às coisas, que faz com que uma vibração de minha pele venha a ser o liso ou o rugoso, que *eu seja olhos*, os movimentos e os contornos das próprias coisas, esta relação mágica, este pacto entre elas e mim, pelo qual lhes empresto meu corpo a fim de que nele possam inscrever e dar-me, à semelhança delas, esta prega, esta cavidade central do visível que é minha visão, estas duas filas especulares do vidente e do visível, do palpador e do palpado, formam um sistema perfeitamente ligado no qual me baseio, definem uma visão em geral e um estilo constante da visibilidade de que não poderei desfazer-me, ainda que tal visão particular se revele ilusória, pois fico certo, então, de que, olhando melhor, teria tido a verdadeira visão, e que em todo caso, aquela ou outra, sempre *existe uma*. (MERLEAU-PONTY, 2005, p. 141-142 – grifos do autor)

Em Lygia Pape (Divisor, 1968) (**Ilustração 52 e Ilustração 53**) essa pele, esse tecido em movimento, multiplica-se enquanto corpo, passa a ser composto por vários corpos vestidos sob a mesma pele, vários corpos que dividem a mesma pele através da qual sentem, percebem, vivem, fragmentos em um movimento constante de coesão e dispersão. Ao mesmo tempo, deixa para trás a informação da cor e mergulha em uma quase desapareição a partir do branco, um mergulho no “mar de leite” de que fala Saramago (1995), mas do qual ainda emergimos, cabeça e ombros acima da superfície do vazio enquanto os corpos desaparecem sob a pele da obra, tornando-se um único corpo, branco, etéreo em sua presença-ausente. Ao fundar-se na relação entre sujeito, entre corpo, e obra, as ações promovidas por Pape e Oiticica rompem com um compromisso perceptivo óptico e mergulham em uma visibilidade tátil, sensível, que se dá no nível da pele.



Ilustração 48: Lygia Clark. Caminhando. 1964. Ação. Fonte: <http://isabellofgren.wordpress.com>. Último acesso: janeiro de 2011.

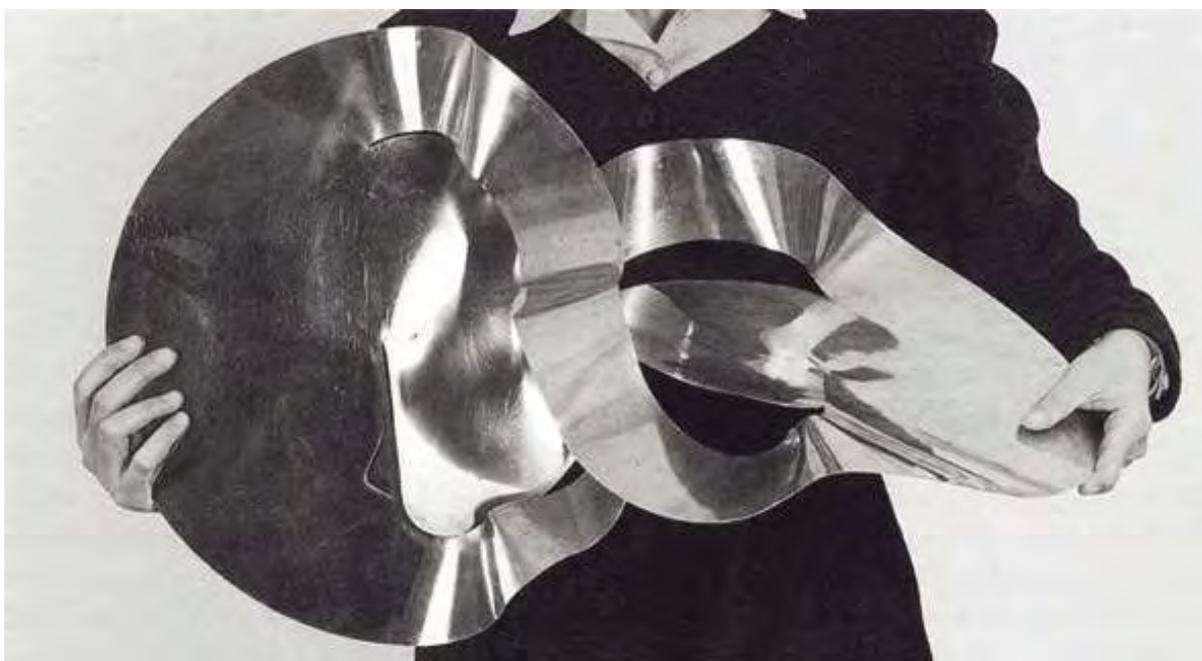


Ilustração 49: Lygia Clark. O dentro e o fora. 1963. Escultura em alumínio. Fonte: <http://portaldoprofessor.mec.gov.br>. Último acesso: janeiro de 2011.



Ilustração 50: Hélio Oiticica. Parangolé. 1964. Fonte: <http://margarethf.blogspot.com>. Último acesso: janeiro de 2011.





Ilustração 52: Lygia Pape. Divisor. 1968. Ação. Fonte: <http://brmenosmais.blogspot.com>. Último acesso: janeiro de 2011.



Ilustração 53: Lygia Pape. Divisor. 1968. Fonte: <http://brmenosmais.blogspot.com>. Último acesso: janeiro de 2011.

Propõem uma saída para a armadilha perceptiva opticocêntrica (OLIVEIRA, 2007) que se expressa na oposição entre *visível* e *invisível*, mas que, contudo, não se distancia totalmente ou procura negar a busca pela desapareição e pelo nada promovida por artistas que se propuseram a trabalhar nos limites da ausência e da negação do material, a manipular as fronteiras da dissolução do físico, a chegar aos extremos da desmaterialização e da dissolvência visual, como Brígida Baltar, Robert Barry, Robert Morris e Anish Kapoor.

Cada um deles está ainda lidando com uma instância corpórea da percepção (CAUQUELIN, 2008).

O invisível é corporal, Se quisermos exprimi-lo em outros termos: existem corpos invisíveis, tal como o sopro cálido, o "fogo artista" técnico, isto é, engenhosamente fabricado, que atravessa todos os seres, reunindo-os por simpatia e tensão (sendo os dois fenômenos físicos também). (CAUQUELIN, 2008, p. 147)

Uma compreensão corporal do invisível, compatível com um entendimento da visão enquanto um fenômeno perceptivo que se dá no nível do corporal, não apenas no nível retiniano, abrange um conjunto de fenômenos epidérmicos, táteis, que se dão tanto pelo contato entre emanações luminosas e a superfície membranosa dos olhos, mas que também se baseiam em apreensões táteis, sonoras, olfativas e gustativas do corpo na constituição de imagens do mundo, as quais, cada qual a sua maneira, se dão a nível da pele, das membranas, das mucosas, nos limites e fronteiras do corpo, em seus filtros, os quais as colocam em contato com as instâncias da memória, da imaginação, da criação, etc.

Didi-Huberman (1998), afirma uma fusão das experiências visuais e táteis, ecoando a concepção de Jacques Derrida (1999) de uma teoria da percepção visual baseada em "fechar os olhos" como uma forma de ver através de outros sentidos. De maneira que a experiência da visão não se daria em separado dos demais sentidos.

[...] ver só se pensa e só se experimenta em última instância numa experiência do tocar. [...] "Precisamos nos habituar", escreve Merleau-Ponty, "a pensar que todo visível é talhado no tangível, todo ser tátil prometido de certo modo à visibilidade, e que há invasão, encavalamento, não apenas entre o tocado e quem toca, mas também entre o tangível e o visível que está incrustado nele"³⁰. Como se o ato de ver acabasse sempre pela experimentação tátil de um obstáculo erguido diante de nós, obstáculo talvez perfurado, feito de vazios. [...] devemos

30- MERLEAU-PONTY, M. *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 177.

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. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 31)

Canevacci (2008) aborda essa dimensão corporal da visão a um nível extremo, situando a visão em um patamar equivalente ao da deglutição, estabelecendo uma proximidade entre o olho e a boca, postos enquanto órgãos devoradores, produtores que secreções corrosivas, humores digestivos, cada qual a sua maneira.

A eróptica reabre o olho. Dilata-o igual à boca, cujos lábios-pálpebras se abrem sobre uma língua-íris. O seu olho-íris é língua. Tateia e saboreia visões, engole-as correndo-as com a saliva. Saliva de lágrimas. Um humor ocular que corrói. Portanto, Bataile tem razão aqui: o olho é brutal – somente assim, durante sua desapegada brutalidade, emite lágrimas. Saliva. Humores... (CANEVACCI, 2008. p. 262)

Manifestações e produções em arte pautadas sobre esses princípios multi-sensoriais não se limitam a tentar conferir um contorno visível à invisibilidade, a fazer "o invisível advir à visibilidade, a mostrar o que se esconde, evocar o que não pode ser dito, tentar o indizível ou calá-lo" (CAUQUELIN, 2008, p. 196).

[...] essas são dimensões da arte frequentemente reivindicadas e vinculadas às noções mais ou menos obscuras de mistério, de profundidade, de interioridade, de espiritualidade. Podemos imaginar que essa busca está parcialmente esgotada quando o suporte artístico se torna ciberespacial, isto é, "imaterial"; esse material imaterial pode ser pensado, então, como espiritual – essa é uma alternativa que agrada a alguns – a menos que, outra alternativa, ele seja tomado exatamente por aquilo que é: um suporte físico, um *vazio* atravessado por impulsos, sem nenhuma conotação humanista. (CAUQUELIN, 2008, p. 196)

As visibilidades produzidas por essas obras ao transbordar dos olhos para os demais órgãos da percepção resultam em processos e produções em arte que se voltam para a criação de fissuras na visibilidade, fraturas na fronteira do visual através das quais escoam aquelas que serão aqui identificadas como "percepções liquefeitas" (uma vez mais em uma referência às reflexões desenvolvidas por Zigmund Bauman) e por meio das quais é possível vislumbrar a invisibilidade que o integra, não como algo que se encontra além do visível, oculto por ele, mas como uma de suas faces.

O processo de "liquefação" da visibilidade, neste estudo, desdobra-se como consequência e desenvolvimento do processo de fragmentação perceptiva, estando diretamente relacionada a um processo permanente de "liquefação" dos limites

culturais da percepção. “Vivemos entre os estilhaços do real que [...] não é hoje mais do que fluxo em nossas telas. Formado por fragmentos pré-mediados e premeditados, o olhar se pulveriza em sua fratura com o acontecimento real”. (FRADE, 2009, p. 17)

Como já foi dito, em parte esse processo de fragmentação e liquefação do visível se dá pela multiplicação indiscriminada de meios para a produção imagética que resulta em uma crise da imagem (FRANÇA-HUCHET, 2009) alimentada por um processo de instituição de uma dinâmica visual onde “tudo aquilo que é suscetível de emitir ou de refletir um feixe de raios luminosos na direção de uma superfície sensível, poderá deixar uma impressão fotográfica identificável como tal” e na qual “a todo momento a fotografia produz a mesma fratura no tecido do real, o mesmo distanciamento, literalmente, revelador: fotografado, o tema da fotografia é ipso facto transformado em objeto”. (SOUTIF, 2006, p. 201)

A fotografia exerce uma ação não só “produtora” de imagens reproduzíveis, mas uma ação “apropriadora” que se aparenta (uma parecença própria a sua condição de índice), ao processo constitutivo de um *ready made*. Diante da dinâmica “museificadora” que a linguagem fotográfica põe em operação “a percepção balança entre duas direções opostas: o objeto representado ou a fotografia considerada por sua vez objeto” e a fotografia “nada pode fazer além de gerar a simples certeza de que seu tema, um dia ou outro, existiu em algum lugar” (SOUTIF, 2006, p. 206), evocar o “isso foi” de que fala Barthes que se encontra “inscrito na própria natureza de seu procedimento” e que, ao mesmo tempo estabelece uma relação proibitiva com o espectador para quem “o objeto fotografado se torna intocável, ainda que permaneça plenamente visível [...], é sem tocar nem o objeto fotografado, nem sua imagem [...] que a fotografia se apodera tanto de um quanto do outro”. (SOUTIF, 2006, p. 211)

Ao propor-se responder a crise imagética pela produção de mais imagens (SÁ, 2006), incorporando em variados níveis os processos “apropriadores” e “proibitivos” da fotografia, o diálogo com percepções “liquefeitas” implica para a arte no reconhecimento e na adoção de campos de ação pautados em “imaginários revisitados” que culminam em uma antropofagia do visível, das imagens e dos próprios “imaginários”. Resulta na adoção de um “olhar caminhante”, um olhar entendido enquanto movimento da percepção diante de um “processo de contato provocado pela rede de comunicações altamente refinada” onde “a imagética

contemporânea se hibridiza, retratando a nova face da cultura” na qual estão “todos os acontecimentos em conexão”, por “termos formado, pelas máquinas, um fórum para a memória – memória expandida, concretamente, em todo o planeta por extensões elétricas”, em “velozes fluxos comunicacionais as imagens circulam em dispersão”. (SÁ, 2006, p. 18)

Um “olhar caminhante” consiste em uma experiência visual pautada no movimento, a qual reconhece a si mesma como integrante de uma máquina perceptiva, enquanto dispositivo cultural da construção dessa visibilidade fragmentada. Esse olhar sabe a si mesmo como limitado por fronteiras, por “molduras”, mas por ser olhar em movimento, ele busca expandi-las. Tenciona-as ao se apropriar em diversos níveis das “museificações” que compõe a visibilidade fragmentada, liquefeita a qual pertence e escolhe operar na própria fronteira do visível que circunscreve sua atuação, na própria moldura que lhe delinea um mundo visual.

Opera então no limes (SIELSKI, 2007), na região intermediária da percepção, a partir de um desejo pelo desaparecimento, pelo vazio, pelo invisível e pela infinitude, pela ruptura das fronteiras que o determinam enquanto olhar.

Busca, anseia pela percepção que está além das molduras determinadas cultural e socialmente, mas ao mesmo tempo se reconhece como constituinte e constituído por essas fronteiras e esses limites. Reconhece-se como “limes”, como franja, como espaço que oscila de ambos os lados da fronteira, que pertence aos dois campos perceptivos, o interno e o externo, uma vez que não se constitui como dispositivo apartado da “máquina de visão supercomplexa” e de cada uma das “máquinas de visão” que a integram, das “visibilidades supercomplexas” que põe em questionamento sua própria validade enquanto parâmetro para a percepção, a apreensão e a representação, uma vez que existe como parte de um “arcabouço cultural”, um “patrimônio de imagens reproduzidas, que está à nossa disposição na página e na tela” e que “Malraux chamou de 'museu imaginário’”. (MANGUEL, 2001, p. 27-28)

Nunca vemos uma imagem/ obra de arte, isoladamente, mas sempre em diálogo com outras imagens/ obras de arte que vieram antes ou depois dela. Não existe imagem pura, desprovida de influências visuais. Em uma época na qual as informações visuais são amplamente difundidas, alcançando diferentes estratos sociais e culturais por meio de mídias impressas e eletrônicas, na qual é possível

visitar museus e monumentos sentado diante de um monitor de computador ou televisão, e na qual essas mídias permitem a visualização em "tempo real", na qual narrativas fictícias se apropriam de imagens da realidade instituída para a composição de tramas, os "museus imaginários" contemporâneos abrigam imagens oriundas da História da Arte, mas também do cinema, das histórias em quadrinhos, das telenovelas, etc. Faz-se um museu bastante eclético, no qual estas imagens encontram-se cada vez mais fundidas umas as outras, compondo uma espécie de trama visual complexa e em constante expansão.

A imagem de uma obra de arte existe em algum local entre percepções: entre aquela que o pintor imaginou e aquela que o pintor pôs na tela; entre aquela que podemos nomear e aquela que os contemporâneos do pintor podiam nomear; entre aquilo que lembramos e aquilo que aprendemos; entre o vocabulário comum, adquirido, de um mundo social, e um vocabulário mais profundo, de símbolos ancestrais e secretos. (MANGUEL, 2001, p. 29)

Imagens consistem, então, em negociações entre percepções, negociações entre "museus imaginários" e sua interação com os objetos da realidade, negociações entre "máquinas de visão" das quais o "olho caminhante", o olho em movimento da arte toma parte ativamente.

As máquinas de visão delimitam as fronteiras, determinam os limites da visibilidade quando, ao instaurar modos de ver o fazem delimitando campos visuais, manipulando valores, juízos, práticas que compõe o imaginário coletivo de acordo com os processos analisados por Baxandall (1988) que fazem do ato de ver um ato de lembrar, uma vez que vemos e interpretamos a partir de nossas experiências, só vemos aquilo que nossa experiência cultural nos permite ver e como ela nos permite ver, uma vez que apenas vemos "as coisas para as quais já possuímos imagens identificáveis, assim como só podemos ler em uma língua cuja sintaxe, gramática e vocabulário já conhecemos". (MANGUEL, 2001, p. 27) É também na interação entre nossas próprias experiências e as experiências alheias, que os "museus imaginários" se expandem, integrando-se uns aos outros por meio de regimes de trocas culturais em meio as quais construímos nossas imagens através de ecos de outras imagens, "por meio do conhecimento técnico e histórico, por meio da fofoca, dos devaneios, dos preconceitos, da iluminação, dos escrúpulos, da ingenuidade, da compaixão, do engenho". (MANGUEL, 2001, p. 28)

Mas as máquinas perceptivas que determinam a "constituição dos museus imaginários" são também máquinas que oscilam entre *visibilizar* e *invisibilizar*,

através de processos culturais arbitrários pelos quais se determina o “enquadramento” do visual, o “recorte”, as lentes pelas quais a realidade será constituída, traçará as fronteiras, determinará a moldura da fotografia. Máquinas perceptivas que operam por princípios de reversibilidade segundo os quais para perceber o invisível devo parar de perceber o visível,

[...] uma reversibilidade sempre iminente e nunca realizada de fato. Minha mão esquerda está sempre em vias de tocar a direita no ato de tocar as coisas, mas nunca chego à coincidência; eclipsa-se no momento de produzir-se, cabendo sempre a seguinte alternativa: ou verdadeiramente minha mão direita passa para o lado do que é palpado mas então interrompe sua apreensão do mundo – ou ela a conserva mas então não a toco verdadeiramente, *de/la* apenas apalpo, com minha mão esquerda, o envólucro exterior. Do mesmo modo, não me ouço como ouço os outros, à existência sonora de minha voz é, por assim dizer, mal desdobrada; é antes um eco de sua existência articular, vibra mais através de minha cabeça do que lá fora. Estou sempre do mesmo lado de meu corpo, este se oferece a mim sob uma perspectiva invariável. (MERLEAU-PONTY, 2005, p. 143 – grifo do autor)

As máquinas de visão selecionam e determinam os parâmetros para a instituição de uma realidade visual a partir de processos de disputa entre modos de ver frente à experiência de um real supostamente neutro, supostamente naturalizado, um real invisibilizado (BERGER e LUCKMANN, 2004). Essa invisibilização do real instaura e reforça a instituição de uma realidade socialmente partilhada, constituindo ao mesmo tempo um mecanismo de controle sobre a realidade por meio de uma educação dos sentidos.

A política visual que se instaura por meio das máquinas de visão determina quais modos de ver, quais visibilidades, deverão predominar. Institui a distância entre aquilo que é percebido e o que não é no interior de cada grupo, institui a moldura do olho, que está sujeita a alterações conforme a própria máquina de visão também se altera (por força de processos culturais de troca, mestiçagem e hibridização entre políticas visuais) e com ela a política visual em vigor. Mas, ao mesmo tempo e conseqüentemente, institui também os modos de ver que não cabem ou coincidem com a política visual do grupo. Ao estabelecer social e politicamente o visível, estabelece também o invisível.

Por força desse processo, estamos sempre as vias de perceber o invisível ao perceber o visível. Mas ambos não podem ser não podem ser posicionados lado a lado e confrontados. São experiências perceptivas mutuamente excludentes, pois a visibilização de um resulta na simultânea invisibilização do outro. As máquinas de visão promovem duas experiências perceptivas que

[...] nunca se recobrem exatamente, se escapam no momento em que se encontram, se sempre há entre elas "algo que se mexeu", uma "distância", é precisamente porque minhas duas mãos fazem parte do mesmo corpo, porque este se move no mundo, porque me ouço por fora e por dentro; sinto, quantas vezes quiser, a transição e a metamorfose de uma das experiências na outra, tudo se passa como se a dobradiça entre elas, sólida e inabalável, permanecesse irremediavelmente oculta para mim. Este hiato entre minha mão direita apalpada e a mão esquerda apalpante, entre minha voz ouvida e a minha voz articulada, entre um momento de minha vida táctil e o seguinte, não é, porém, um vazio ontológico, um não-ser: está dominado pelo ser total de meu corpo e do mundo, e é zero de pressão entre dois sólidos que faz com que ambos adiram um ao outro. Minha carne e a do mundo comportam, portanto, zonas claras, focos de luzes em torno dos quais giram zonas opacas; a visibilidade primeira, a [...] das coisas não subsiste sem uma visibilidade segunda, a das linhas de força e das dimensões, a carne maciça, sem uma carne sutil, o corpo momentâneo, sem um corpo glorioso. (MERLEAU-PONTY, 2005, p. 143-144)

Ver e não ver são, portanto, fases e não faces da percepção. São conceitos que se encontram

[...] imbricados um no outro – se, correlativamente, a [...] superfície do visível, está em toda a sua extensão forrada por uma reserva invisível – e se, finalmente, tanto na nossa carne como na das coisas, o visível atual, empírico, ôptico, através de uma espécie de desdobramento, de invaginação, ou de estafamento, exhibe uma visibilidade, uma possibilidade que não é sombra do atual, mas seu princípio, que não é chegada de um "pensamento" mas sua condição, um estilo alusivo, elíptico, como todo estilo, e como todo estilo também inimitável, inalienável, horizonte interior e exterior, entre os quais o visível atual é uma compartimentação provisória, e que, contudo, abrem indefinidamente para outros visíveis, então – a distinção imediata e dualista entre o visível e o invisível, a extensão e o pensamento, sendo rejeitadas, não porque a extensão seja pensamento e o pensamento extensão mas porque uma está para o outro como o avesso está para o direito, e para sempre colocada uma atrás do outro [...]. (MERLEAU-PONTY, 2005, p. 147)

A arte, consciente de atuar nessa reversibilidade, enquanto parte das políticas visuais que a determinam, produz imagens que “por mais simples e "minimais" que sejam – sabem *apresentar* a dialética visual desse jogo no qual soubemos (mas esquecemos de) inquietar nossa visão e inventar lugares para essa inquietude”. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 97) Imagens que podem não consistir em nada mais “do que uma pincelada de cor, um naco de pedra, um efeito de luz na retina, que dispara a ilusão da descoberta ou da recordação” (MANGUEL, 2001, p. 316), mas que operam de acordo com um princípio “quiasmático”.

O quiasma óptico consiste em uma estrutura nervosa que estabelece a conexão entre os olhos e o cérebro, de maneira a promover a troca de informação entre esses dois órgãos e promover visão. O quiasma é constituído por dois nervos ópticos que se cruzam, compondo uma estrutura na qual cada retina projeta fibras simultaneamente para seu hemisfério cerebral correspondente e para o hemisfério oposto. Consequentemente, a visão a nível neurológico se dá através de um

intercruzamento nervoso no qual cada lado do cérebro recebe informações visuais duplicadas, referentes a seu campo visual correspondente e ao oposto, assim como as obras de arte em um contexto visual “supercomplexo” se dão por um intercruzamento entre instâncias perceptivas, instâncias duplas que coexistem e se integram para constituir o estatuto do visível assim como as informações captadas por cada um dos olhos e transmitida por ambos os hemisférios cerebrais resultam em uma percepção. Ao mesmo tempo, enquanto sujeitos da percepção, somos corpos quiasmáticos compostos pelo entrecruzamento de sua dupla condição de ser coisa visível entre outras coisas visíveis e, ao mesmo tempo, ser vidente, vendo as coisas e a nós mesmo. “Nos nos colocamos [...] em nós e nas coisas, em nós e no outro, no ponto onde, por uma espécie de *quiasma*, tornamo-nos os outros e tornamo-nos mundo” (MERLEAU-PONTY, 2005, p. 157 – grifos do autor), assim como as imagens da arte devem ver e se ver, ser videntes e visíveis para serem capazes de alargar as fronteiras visuais estabelecidas pela “máquina de visão” da qual fazem parte. Devem desenvolver sua própria política da visibilidade.

Como já foi dito, todavia, o olho possui um ponto cego, ele não se vê por seus próprios meios da mesma maneira que a cultura visual contemporânea apresenta campos cegos.

[...] é necessário que seja visível para si próprio, por uma espécie de torção, de reviravolta ou de fenômeno especular, resultante do simples fato de eu ter nascido, do mesmo modo, se as minhas palavras possuem um sentido não é *porque* ofereçam essa organização sistemática que o lingüista desvendará, mas porque essa organização, como o olhar, relaciona-se consigo mesma [...] (MERLEAU-PONTY, 2005, p. 148)

A cegueira é uma doença relacionada ao funcionamento inadequado do quiasma. No campo das artes, como vimos na produção do fotógrafo esloveno Egven Bavcar, a cegueira pode ser o espaço de abertura para essa torção do olho de que fala Merleau-Ponty, uma torção do olho caminhante. Ao mesmo tempo, como nos propõem cada qual a sua maneira, José Saramago e Henri Lefebvre, pode ser uma experiência de vendo, não ver. Mas ambas as experiências da cegueira discutidas aqui, tanto a “cegueira negra” quanto a “cegueira branca”, não são sinônimos do invisível. Elas são experiências perceptivas que, dentro de seus princípios e processos, apontam-nos para uma necessidade de alterar o sistema vigente de controle visual, dissolver um “fetichismo atual” que “se interconecta nos seus fluxos visuais entre a coisa e o olho, segundo modalidades atrativas que se

colam reciprocamente e *se-fazem-ver*. Fazem-se panoramas. Um olhar tudo. Um tudo olhar. Um todo-olho”. (CANEVACCI, 2008, p. 238 – grifo do autor) Dissolver um fetiche do olho que se institui através dos mecanismos de educação do olhar, em uma ação consciente da arte que consistiria em “uma processualidade arriscada que se teria para saltar dentro e fora do *frame* da comunicação visual fetichizada; *fazer-se ver* no sentido de fazer-se coisa-que-vê e que-se-vê” (CANEVACCI, 2008, p. 253 – grifo do autor), uma ação quiasmática, como preconiza Merleau-Ponty.

Contudo a que se reconhecer a possibilidade da instituição de um próprio sistema de arte fetichizado, determinado através dos “códigos”, “sinais” e “perfis” de “novas mercadorias qualitativas: não são fetiches sacralizados, nem de remoção, nem de alienados. São fetiches semióticos que ligam por um duplo vínculo o observador ao observado” (CANEVACCI, 2008, p. 251), que criam uma outra camada quiasmática e pressupõe instituir um segundo mecanismos de controle do visual interno ao primeiro. O olho do artista contemporâneo precisa, assim, estar aberto a uma “lógica expositiva” que

[...] tem como plano imanente a aceleração discursiva e imagética, talhada sobre uma exposição que gera estupor a cada vez que o nexos palavras-imagens se esclarece e se cruza. Se “ilumina”. Mas não porque se expõem “os fatos sem opiniões”, ao contrário, porque os posicionamentos críticos são imanentes à exposição e não externos (juízos). (CANEVACCI, 2008, p. 284)

Precisa “evitar a armadilha” de se instituir como um “pesquisador *separado*”, um pesquisador do visual “que se considera objetivo e neutro”, tanto quanto evitar ser um “pesquisador *valorial*” da visibilidade, “cheio de juízos morais sobre o bem e o mal”, optando por “uma outra via para o pesquisador *estupeficante*”, um pesquisador “que se insere na exposição da facticidade a dissolução da reificação”, (CANEVACCI, 2008, p. 284 – grifo do autor), para quem o “estupor” “é a pupila do observador”, uma observador que “não é neutro ou indiferente, não investiga no exterior – com consciência ferida – a intriga de emotividade incandescente, que se emite pela facticidade visual”. (CANEVACCI, 2008, p. 285)

O estupor se observa do interior, mas se observa dilatado no interior das faticidades carnis, porque é na interioridade sexuada das “coisas” que realiza o seu conceito: ou seja, “se estupefaz”. É o olho estupeficante que emite líquidos e os absorve. Permanecendo do lado de fora o estupor se enrijece em mera classificação, em moralismos vários, ou melhor, em negação invariada. Enquanto que – entrando entre as malhas somatizadas das faticidades – o estupor se move, se dilata, acrescenta-se como ato estupefato, como pragmática estupefata, como olhar reflexivo estupeficador. (CANEVACCI, 2008, p. 285)

O olho caminhante do artista, ao se propor um “olho estupeficante”, como olho reflexivo, um olho que se abre para um transbordamento das fronteiras do visível, por uma aproximação de um invisível que está sempre por ser alcançado, por percorrer a distância entre ver e não ver que se encontra na iminência de se encurtar. Um olho que se abre para o vazio, para a distância, para a crença visiva, para névoa, para os vapores, para as superfícies translúcidas e voláteis, para os reflexos e para as sombras, para as imagens faladas e escritas, para as ausências e para os deslocamentos. Um olho que os deseja, anseia por eles e os procura, identificando-os em níveis diversos da percepção e da fabricação visual cotidiana que são subvertidos em atos como o de um fotografar não retiniano, mas auditivo, verbal e tátil, como o de fotografar o tempo fotografando o próprio rosto, como o de fabricar rostos ou colecionar “micro experiências da morte” alheias (BARTHES, 1984). Mas um olho agente, que também os fabrica, por meio de ações como a de engarrafar neblina, “modelar” vapores, vestir pinturas, abrir vazios e “feridas visuais” sobre telas e volumes, confundir olhares, realizar ações, criar objetos e intervenções que não devem ser vistas. Um olhar que conscientemente ausenta, esvazia, desloca, fragmenta.

4.2- Ausências, vazios, deslocamentos e fragmentos:

Objetos, intervenções e ações artísticas realizadas e mantidas (total ou parcialmente) para além do alcance do olhar direto do espectador como parte de sua proposta conceitual podem ser analisadas e discutidas como estando situadas em uma região limítrofe dos campos de visibilidade. Fazem-se invisíveis, ocultas ou veladas, a partir dos princípios e mecanismos por meio dos quais são dadas a conhecer por parte do público, do mercado, da crítica e da História da Arte.

Exemplos dessa categoria de produção em arte podem ser amplamente identificados e analisadas dentre produções da Land Art norte-americana, em obras como *Spiral Jetty* (Robert Smithson, 1970), *A line made by walking* (Richard Long, 1967) e *Duplo Negativo* (Michael Heizer, 1969), que se caracterizam enquanto intervenções de natureza artística não somente realizadas em localidades isoladas, mas material e visualmente integradas à paisagens ermas e de difícil acesso. Parte

de sua condição conceitual se fundamenta na distância que se estabelece entre a obra, o público, os espaços expositivos institucionais e a crítica.

A noção de distância é compreendida aqui não apenas enquanto sinônimo para um afastamento físico estabelecido entre a obra, o público e os espaços institucionais de exposição e as instâncias críticas, passível de ser mensurado através de uma unidade convencional de medida, mas também como uma distância visual, "capacidade de nos atingir, de nos tocar, a distância óptica capaz de produzir sua própria conversão háptica ou tátil". (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 159)

Spiral Jetty, A line made by walking e Duplo Negativo operam em

[...] uma dimensão essencial do olhar, segundo a qual seria o jogo assintótico do próximo (até o contato, real ou fantasmado) e do longínquo (até o desaparecimento e a perda, reais ou fantasmados). Isto significa em todo caso [...] que a distância na experiência sensorial não é nem objetivável [...], nem suscetível de uma abstração conceitual [...]. Isto significa ainda que a distância é sempre dupla e sempre virtual [...]. A distância é sempre dupla – isto quer dizer, enfim, que *a dupla distância é a distância mesma*, na unidade dialética de seu batimento rítmico, temporal. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 162 – grifos do autor)

Em um contexto cultural/ visual onde o real é apreendido e interpretado na condição de imagem (Burke, 2004) – contexto no qual a construção visual da paisagem mantém uma relação de longa data com as categorias da pintura e a fotografia –, produções como as de Smithson, Long e Heizer dialogam, na dupla distância que estabelecem, com uma noção ambígua de vazio que para Cauquelin (2008) se expressa igualmente na paisagem.

Desse modo, assim como o fragmento é a forma literária por meio da qual o implícito se manifesta, e assim como o implícito é a forma familiar do virtual e do exprimível, a paisagem é, para nós, a figura familiar do incorporal, do lugar e do vazio. (CAUQUELIN, 2008, p. 215)

Ao se integrarem a espaços – lugares, sítios – nos quais aparenta predominar a ausência de sinais de uma atuação ou intervenção humana de caráter permanente, a ausência e os vazios destacados por Cauquelin são metaforizados por meio de ações que não se encontram submetidas ao controle da vontade e do arbítrio do artista, tais como a submersão pelas águas do Great Salt Lake, o desgaste e a transitoriedade da linha branca traçada sobre a relva, exposta ao sol e a chuva, ou pela própria aridez visual e climática do deserto de Nevada.

Spiral Jetty, A line made by walking e Duplo Negativo, apresentam-se como intervenções promovidas sobre paisagens variadas, que permanecem, muitas vezes,

como no caso de *Spiral Jetty* (Smithson, 1970), encobertas ou ocultas por elementos e fatores naturais. Manifestam-se como transbordamentos aos limites da visibilidade, ao esbarrar em questões como a distância física, material, dimensional e visual entre a obra e seu registro, as limitações oferecidas à experiência do público, a integração do registro ou testemunho a condição de obra, a crença no estatuto testemunhal da imagem, questões que integram a própria obra e que lhe conferem significado.

Smithson, em *Spiral Jetty* (**Ilustração 54**), promove uma discussão sobre os limites da percepção ao propor uma obra na qual o sujeito é inserido em uma relação espacial semelhante a que é proposta por Richard Long em *A line made by walking* (**Ilustração 55**) e por Heizer em *Duplo Negativo* (**Ilustração 56 e Ilustração 57**).

Em cada uma delas o sujeito tem seu olhar confrontado por uma obra da qual pode apenas ter fragmentos de percepção. Fragmentos cuja oferta ao museu, ao público e à crítica estão sujeitos ao arbítrio do artista e ao filtro dos mecanismos eleitos para efetuar o registro, a nuance da obra a ser dada a conhecer.

Em Smithson, a alteração do ponto de vista dá origem a transformações drásticas na percepção da obra, cuja configuração gráfica apenas pode ser apreendida em seus diversos ângulos de percepção através de recursos de deslocamento exteriores ao corpo do sujeito, por exemplo, um sobrevoo. As relações entre público e obra, neste caso, são alteradas por essa modificação no ponto de observação, mas também por fatores ambientais (o já mencionado ocultamento da espiral de rochas promovido pela elevação no nível das águas do lago).

No caso de Long, a intervenção pode ser compreendida em si mesma na condição de um registro físico, material, de uma ação, o resíduo que demarca o percurso do deslocamento de um corpo. A obra se constrói em uma sobreposição de rastros que incluem a linha branca traçada sobre a vegetação e as fotografias dessa linha. Opostamente a um ideal de continuidade, sugerido pela linearidade contínua da trajetória, a linha evoca uma percepção fragmentada, na qual cada passo do corpo em movimento corresponderia geometricamente a um ponto, um recorte, um congelamento, uma fotografia, e ao mesmo tempo, ao seu apagamento, compondo uma relação visual de memória e registro que implica a compreensão de que “a visibilidade da trajetória por vezes é desfeita pelo seu apagamento e que esse é inevitável, por ser componente do processo de conhecimento, situando-se entre o visível e o invisível”. (SÁ, 2009, p. 61)



Ilustração 54: Robert Smithson. Spiral Jetty. 1970. Site Specific. Fonte: <http://encycs.wordpress.com>. Último acesso: janeiro de 2011.



Ilustração 55: Richard Long. A line made by walking. 1967. Site Specific. Fonte: <http://representingplace.wordpress.com>. Último acesso: janeiro de 2011.



Ilustração 56: Michael Heizer. Duplo Negativo. 1969. Site Specific. Fonte: <http://www.lasvegassun.com>. Último acesso: janeiro de 2011.



Ilustração 57: Michael Heizer. Duplo Negativo. 1969. Specific. Fonte: <http://representingplace.wordpress.com>.
Último acesso: janeiro de 2011.

Ao mesmo tempo, a relação estabelecida entre a linha traçada sobre o solo, seus registros fotográficos e o observador remete-nos a um traçado geométrico de uma imagem em perspectiva no qual "o ponto de vista central, o ponto de fuga, estava ligado ao ponto de vista particular por uma trajetória, fixando às duas pontas da cadeia o presente (aqui) e o futuro (lá) [...]". (CAUQUELIN, 2008, p. 161)

A linha que aponta em direção ao horizonte (ou que a acompanha, paralelamente, dependendo do ângulo pelo qual a linha seja vista), sugere uma ideia de infinitude, contrastando com sua transitoriedade material, seu início e seu fim parecem desaparecer, quase inexistir, de maneira que cada parte da linha, cada ponto ou cada passo se oferece como um congelamento, o resquício de uma ação independente, um fragmento de memória de algo que aconteceu.

O aqui e o lá confundidos, a distância abolida [...]. Vemos e sentimos em tempo aproximado; o olhar, em vez de estar em suspensão, em expectativa, é cumulado. Como se o objeto evocado não entrasse em contato direto com o olho e não se apoderasse do conjunto dos órgãos de percepção para monopolizá-los. (CAUQUELIN, 2008, p. 158 – grifos da autora)

Desse modo, Long não nos dá a ver apenas uma linha que aponta para o horizonte, ou para o infinito, mas uma justaposição de pontos de vista que não se fixam, constituindo uma espécie de perspectiva que se desenrolaria no tempo, e não apenas no espaço (Cauquelin, 2008).

O ponto de fuga deve poder corresponder a uma multiplicidade de pontos de vista. Ele não pode ser unificado, nem fixo. Pelo fato de ter de intervir em tempo real, a perspectiva temporal deve ser partilhada em tantas perspectivas particulares quantos sejam os pontos de vista diferentes (isto é, de participantes). (CAUQUELIN, 2008, p. 161)

Em Heizer o espectador é confrontado com uma dupla ausência resultante, por um lado, de um deslocamento literal de uma parte do sítio que compõem a obra, e por outro, da ausência da obra, para aqueles que se encontram impossibilitados de percorrer o vazio deixado por esse deslocamento.

A obra, então, se constitui de

[...] uma espécie de vazio que ladeia as coisas a ponto de desorientá-las; ao mesmo tempo, o espaço horizontal parece acolher todo acontecimento corporal que nele venha se inscrever. [...] o vazio paisagístico, o anonimato de uma natureza contra a qual nada podemos, que desautoriza, em sua objetividade nua, toda veleidade de inefável, deixam abertas as possibilidades do sentido sem imprimir a elas movimentos obrigatórios. (CAUQUELIN, 2008, p. 214)

O contato do espectador com cada uma dessas obras de caráter intervencionista é "facilitado" por mecanismos e dispositivos de registro disponibilizados pelo artista: testemunhos, relatos, imagens, rastros, fotografias, vídeos, textos descritivos/ explicativos os quais atuam como pontes entre a obra, a galeria, o público e o artista, ocupando nos espaços expositivos institucionais o vazio promovido pela ausência da obra – presentificando a obra ao mesmo tempo em que acentuam sua ausência.

Simultaneamente, relatos e testemunhos da existência da obra, também se propõem como integrantes da obra, de seu processo de produção/ exposição, memórias de sua existência. Ocupam não somente a função de mecanismos comprobatórios e aproximadores, mas também materializam a ausência e a distância estabelecidas pela obra as quais deveriam atenuar, evidenciam a incompletude visual/ material dos mecanismos de registro.

Mesmo quando não passa pelo canal do visível, a intenção do artista deve ser comunicada, de uma maneira ou de outra, a seu destinatário, o público. O modo de existência das obras invisíveis requer uma apreensão periférica. Ela é possibilitada por um sistema de designações: lugares de inscrições, imagens da ausência, declarações e textos. (CAUQUELIN, 2008, p. 81-82)

Fotografias, vídeos, mapas, textos, muitas vezes acompanhados de elementos (como pedras, grãos de areia, punhados de terra, etc.) extraídos do sítio ocupado pela obra, se apresentam como memórias da obra ausente, ecos visuais de sua materialidade, direcionando o espectador a um exercício visual e conceitual baseado na reafirmação de crenças estabelecidas em torno da imagem na sociedade: crer a imagem (fotográfica, videográfica, textual, etc.) como um eco ou resquício da obra, crer na autenticidade do registro apresentado, estabelecendo-se uma espécie de

[...] jogo entre o longínquo, situado fora do alcance do espectador, e o documento (foto) exposto em uma galeria: de algum modo, um desmente o outro, e o conjunto da operação 'desmaterializa' ao mesmo tempo a galeria (que não expõe a obra), o documento (dado que não se trata de um original) e a própria obra, que se mantém invisível. Mas essa desmaterialização existe apenas como uma condição, a de se atribuir ao termo 'desmaterialização' o sentido de uma rejeição da instituição da arte, de sua realidade mercadológica, encarnada pelos museus e galerias. (CAUQUELIN, 2008, p. 67-68)

Em casos como o de Smithson, Long e Heizer, o registro visual parece ocupar uma dimensão semelhante à descrita por Georges Didi-Huberman (1998) ao discutir

o processo descrito por Freud de uma criança que brinca com um carretel, fazendo-o desaparecer ao lançá-lo para longe de si, para além das cortinas do quarto, e fazendo-o reaparecer ao puxá-lo de volta por um fio.

[...] nesse lançamento que vai e volta, no qual um lugar se instaura, no qual todavia a ausência dá conteúdo ao objeto" ao mesmo tempo que constitui o próprio sujeito, o visível se acha de parte a parte inquietado: pois o que está aí presente se arrisca sempre a desaparecer ao menor gesto compulsivo; mas o que desaparece atrás da cortina não é inteiramente *invisível*, ainda tatilmente retido pela ponta do fio, já presente na imagem repetida de seu retorno; e o que reaparece de repente, o carretel que surge, tampouco é visível com toda evidência e estabilidade, pois dá viravoltas e rola sem cessar, capaz a todo instante de desaparecer de novo. O que a criança vê, um jogo do próximo e do distante, uma *aura* de objeto visível, não cessa aqui de oscilar, e constantemente inquieta a estabilidade de sua própria existência: o objeto se arrisca constantemente a se perder, e também o sujeito dele ri. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 96 – grifo do autor)

Os registros e imagens atuam, então, compondo o "fio" que traria a tona cada uma dessas obras, aproximando-as do observador, extraíndo presença de sua ausência no espaço expositivo, o elo que uniria o visível e o invisível.

Obras como *Spiral Jetty*, *A line made by walking* e *Duplo Negativo*, além de suas questões materiais e espaciais inerentes as ações de "deslocamento" que promovem, problematizam, todavia, o papel social e cultural da imagem na arte (em especial a imagem fotográfica) e também o olhar "sempre suposto como o órgão de transmissão predominante para as artes plásticas" (CAUQUELIN, 2008, p. 70).

Essas obras existem em um campo de visibilidade que se expande para além dos limites materiais da obra em si, originando campos sobrepostos de visibilidade independentes da obra, porém ainda ligados a ela através de vínculos de memória, no caso, memória visual, no qual os registros visuais obtidos pelo museu e realizados pelo artista ganham existência própria, ocupando uma dimensão ambígua, situada entre integrar a obra e meramente afirmar que ela um dia existiu, ecoando o isso foi anunciado por Barthes (1984).

Como a visibilidade da obra não depende mais dela, que se tornou invisível, toda visibilidade se volta para a periferia, que se torna então uma área de sobrevisibilidade e passa para o primeiro plano, tornando-se o próprio centro da obra. (CAUQUELIN, 2008, p. 83)

Os resquícios e indícios da obra de arte passam, então, a partilhar com ela do estatuto de objeto de arte. Obra e registro ocupam espaços visuais distintos, e essa separação se faz necessária a manutenção da obra, ao mesmo tempo em que estabelece planos de existência individuais, porém inter-relacionados entre a obra e

seus registros: "Ao se retirar, a obra deixou sua pegada ou até envia uma cópia (um semelhante) do lugar onde se considera que ela se encontra enquanto original. Isso é o mesmo que dizer que ela só existe separada, retirada, de algum modo invisível." (CAUQUELIN, 2008, p. 86) Essa relação entre obra e imagem ultrapassa a relação entre original e cópia.

As variações sobre o duplo, sobre o não-original e a cópia fazem entrar na roda dos conceitos que tratam da imaterialidade a retirada, o desdobramento, o apagamento e, em todos os casos, uma noção com que já deparamos e que parece crucial: o deslocamento. (CAUQUELIN, 2008, p. 86)

Estruturam-se sobre ações que Cauquelin denomina "operações in-site/ ex-site", as quais "desorientam o olhar [...], quando não escapam inteiramente a ele" (CAUQUELIN, 2008, p. 70), porque não apenas se dão além de seus limites como também problematizam seus princípios, seus dispositivos e suas fronteiras.

Com a obra permanecendo fora do campo de visão, entramos no campo da ficção, da incerteza: o que vejo aqui (na galeria) é crível? O objeto – indicado como ausente – existe realmente? O deslocamento que se exhibe como tal não oculta muito simplesmente a desapareição ou a inexistência? (CAUQUELIN, 2008, p. 70-71)

Essa desorientação do olhar é expandida para a relação entre imagem, memória e objeto pela apropriação contemporânea da fotografia e do vídeo. Nessa ação apropriadora, a imagem fotográfica perde o estatuto de testemunho inquestionável ao estar sujeita a diferentes níveis de manipulação e ao transpor os limites do contexto e da autoria, uma fotografia que já se desobrigou

[...] da missão de capturar o tempo perdido – fotografia como emanção de um lastro morto – para tornar-se dispositivo que põe em crise o olhar por meio de operações aparentemente simples: justaposições, contrastes, assemblages, operações envoltas por um riso discreto, mas corrosivo. (PORTICH, 2008, p. 281)

Estabelece-se, desse modo, entre as obras analisadas uma situação por meio da qual "cada espectador construiria seu próprio acesso à invisibilidade no visível", instituindo-se uma espécie de "comércio dos olhares" (CESAR, 2009, p. 13), o qual consistiria não em algo como "uma experiência mística, uma aventura teológica", mas sim em "uma negociação entre o visível e o invisível, entre a distância e a proximidade. É, sobretudo, uma economia". (CESAR, 2009, p. 14)

No caso das produções da *Land Art*, identifica-se uma relação entre a obra e os espaços expositivos institucionais (o museu e a galeria) que se baseia em princípios de invisibilidade, desaparecimento e inexistência (ou ausência), uma vez que a obra se faz fisicamente impossível de ser contida por suas instalações, pois só existe enquanto obra ao ocupar o espaço para o qual foi concebida e no qual foi instalada.

Ainda na esfera de uma dinâmica de ocultamentos e deslocamentos, de veladuras, de oclusões e encobrimentos dos quais restam apenas rastros, resíduos e evidências como proposta artística podemos interpor experiências como as promovidas por Christo Javacheff (**Ilustração 58 e Ilustração 59**), Yoko Ono (**Ilustração 60**), que por sua vez evocam o ato de Man Ray (**Ilustração 61**).

Nessas ações, mesmo embrulhado, encoberto, prevalece um objeto que “virtual, oculto, perturbado, interpretado, imprevisível, achado, insólito, maravilhoso, selvagem – o objeto não deveria jamais ser idêntico a si mesmo.” (MORAES, 2002, p. 64)

Inventar um objeto implicava, a princípio, escondê-lo. O primeiro passo foi dado por Man Ray que, em 1920, se propôs ocultar nada menos do que o objeto referência do surrealismo: utilizando lona e barbante, ele empacotou uma mesa de dissecação onde se encontrava um guarda-chuva e uma máquina de costura. O *enigma de Isidore Ducasse*, também chamado de *Objeto desconhecido embrulhado num pano*, evocava uma simbologia da ambivalência: a exemplo do que ocorre com a figura da Salomé finisecular, o véu que serve para ocultar as coisas, fazendo-as desaparecer, não passa às vezes de um alibi para colocá-la 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 profundamente. (MORAES, 2002, p. 64 - grifos da autora)

O objeto valado se desdobra em uma presença ausente ao mesmo tempo em que, posicionado no espaço expositivo, subverte seu princípio básico de dar a ver e evidencia sua potência oclusora. O visível deixa de ser pensado como um sinônimo para o objeto em si – que se torna coisa em estranhamento, num jogo de formas que desafia nossa memória visiva dos objetos e formas – para se tornar uma de suas possibilidades perceptivas. Nós ainda o percebemos, mas agora enquanto corpo, enquanto massa, volume de feridas visuais (DIDI-HUBERMAN, 1998) no qual

[...] a verdadeira visão só seria dada para quem visitasse a noite secreta das coisas, onde se revelaria “o jogo das contradições”. O visível tornava-se, dessa forma, apenas uma das possibilidades do objeto. Não é de estranhar, portanto, que o imenso inventário surrealista tenha dado destaque aos objetos ocultos, perdidos,

desaparecidos ou mesmo ausentes. [...] O objeto ausente evoca o vazio, a não-matéria, o não-objeto. Mas, justamente pela impossibilidade de ser atravessado pelo olhar ou pelas mãos, ele adquiria o estatuto de objeto. Se permanecia imperceptível e impalpável, se sua presença não oferecia nenhuma evidência material, é porque ele resistia em transformar-se num objeto comum, para conservar sua integridade e sua realidade total. O objeto ausente responderia, assim, aos desejos mais inconscientes do homem, atingindo suas nostalgias mais profundas. Foi precisamente nesse ponto que Walter Benjamin reconheceu a revelação profana da descoberta dos surrealistas no sentido de “dominar esse mundo dos objetos e das coisas”. (MORAES, 2002, p. 65)

Por outro lado, Christo Javacheff oculta e embrulha espaços, o próprio espaço expositivo muitas vezes, ausentando e presentificando esses espaços que, por intermédio de sua ação ganham outra evidência, desviam-se de seus papéis originais e se tornam também coisas, coisificam-se.

Os empacotamentos de Christo são uma espécie de paródia das transformações artísticas sublimes. O objeto é possuído, mas a posse é incompleta. O objeto se perde e se mistifica. Unidade da estrutura – a morfologia de identificação é substituída por um contorno tênue no todo, uma síntese que como a maioria das sínteses incrementa a ilusão de compreensão. (O'DOHERTY, 2007, p. 123)

Já no happening realizado em 1969 por Yoko Ono e John Lennon os próprios corpos em sua totalidade, não apenas os olhos, são encobertos, velados, tornados em uma só massa informe e oscilante. São engolidos pela ação da obra e se fazem obra, tornando-se por inteiro órgãos pensantes (MORAES, 2002) de uma visibilidade ambígua. Nesse contexto de produção e pensamento em arte no qual as obras e os artistas se voltam para um questionamento do visual e seus mecanismos, situando ações, objetos, imagens, gráficos, e textos em um mesmo plano conceitual, as obras de arte, portanto, ocupam não uma dimensão espacial, mas uma dimensão temporal. São acontecimentos, são deslocamentos, são esvaziamentos e transbordamentos. Jogos de força em meio aos quais as dinâmicas de exposição, os espaços expositivos (apesar de todas as suas limitações frente a obras como as de Smithson, Long, Heizer, Man Ray, Christo e Yoko Ono uma vez que esses artistas, de uma maneira ou de outra, propõem trabalhos cuja apreensão e compreensão dependem de objetos e situações que se encontram fora das paredes do espaço de exposição (ao mesmo tempo em que engolem e abalam esses espaços), de toda uma rede de relações e processos sociais e culturais que, para além dos códigos sociais apontados por Baxandall e discutidos por Geertz (1997) para a compreensão da produção visual em arte em um determinado período histórico, se pode apontar para uma existência material/ visual/ verbal exterior ao espaço do museu.



Ilustração 58: Christo Javacheff. The Reichstag. Berlim. Alemanha. 1995. Intervenção. Fonte: <https://whatsnewlili.wordpress.com>. Último acesso: Março de 2011.



Ilustração 59: Christo Javacheff. Wrapped Trees – Fondation Beyeler and Berower Park, Riehen, Switzerland, 1998. Intervenção. Fonte: <http://whatsnewlili.wordpress.com>. Último acesso: Março de 2011.



Ilustração 60: Fox Photos. John Lennon and Yoko Ono 'Happening in a Sack' - 1969. Vintage Gelatin Silver Print. 16 x 25 cm. Fonte: <http://www.jameshymanphotography.com>. Último acesso: Março de 2011.



Ilustração 61: Man Ray. O enigma de Isidore Ducasse. 1920. Objeto. Fonte: <http://the-tarpeian-rock.blogspot.com>. Último acesso: Março de 2011.

Assim, quase contraditoriamente, estabelece-se ao mesmo tempo um sistema visual no qual "a exposição se torna um fenômeno primordial, o próprio acontecimento da existência da obra, de sua instalação – breve, mas repetível – no incorporal invisível do tempo e do vazio". (CAUQUELIN, 2008, p. 113)

Basicamente, é nos espaços expositivos que obras de arte como *Spiral Jetty*, *Duplo Negativo* e *O Enigma de Isidore Ducasse* deixam seus rastros, os resquícios visuais de sua existência temporal, onde se dá o encontro entre esses resíduos e o público, em uma dinâmica na qual "[...] exposição e reexposição, repetição – até mesmo imitação – atuam na área de extensão de uma presença: de um presente que se sabe ilimitado" (CAUQUELIN, 2008, p. 113), ainda que a potência da difusão desse resíduos por parte de instrumentos midiáticos contemporâneos como páginas na Internet não deva ser ignorada nesses casos.

No caso de algumas ações de Christo, o próprio espaço do museu seria empacotado e transformado em objeto artístico, como no Empacotamento do MAC de Chicago, experiência analisada por Brian O'Doherty como uma ação na qual "o continente, está ele próprio contido", onde a produção de um "duplo positivo" pelo gesto de "tornar a arte o continente que em si porta a arte" resultaria em "um negativo", "um ato de cancelamento, descarregando o conteúdo acumulado da galeria vazia" (O'DOHERTY, 2007, p. 123)

A reprodução visual nessas obras consistiria, então, em uma extensão da presença também no caso da imagem, um eco da obra de arte pensada enquanto imagem e que existe simultaneamente em sua manifestação enquanto uma espiral de pedras parcialmente submersas nas águas de um lago ou em um prédio embrulhado por milhares de metros de tecido, nos registros fotográficos e filmográficos dessa espiral ou desse pacote gigantesco, nos textos escritos sobre ela.

Reexposição, falsificação, plágio são as manifestações artísticas atuais de incorporalidade do tempo. O mesmo se pode dizer das repetições ou das reduplicações, ou ainda da famosa reprodutibilidade benjaminiana, que nunca se cessa de comentar nem estigmatizar. (CAUQUELIN, 2008, p. 101)

Ao estabelecer sua existência para além do espaço expositivo e para dentro dele mesmo, contudo, dependendo dele como uma das esferas de sua constituição, obras, conforme as de Smithson, Long, Heizer e Christo, lidam uma vez mais, desse modo, com as questões de uma "aura" dissolvida ante a reprodutibilidade que se

anuncia através da dupla distância (física e visual) que cada uma delas institui, dando origem a um contexto no qual

[...] mesmo que a aura, a presença, permaneça para muitos como um traço característico da obra, na "era de sua reprodução técnica", essa autenticidade e essa integridade parecem ter sido varridas e, com elas, a interpretação carismática da aura. O declínio da aura existe, é o que assegura Benjamin em seu texto célebre, e esse enunciado assume valor de verdade indiscutível, com as consequências que dele podemos tirar para o comentário e a prática da arte. (CAUQUELIN, 2008, p. 113-114)

Diante dessas obras, se manifestaria "[...] um espaçamento tramado do olhante e do olhado, do olhante pelo olhado. Um paradigma visual que Benjamin apresentava antes de tudo como um *poder da distância*" (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 147 – grifos do autor), o qual seria quase simultaneamente dissolvido pelos variados mecanismos de tradução e reprodução (que constituiriam um de seus extremos), composto de fotografias, vídeos, etc., indefinidamente multiplicáveis, e que não ocupam apenas a função de cópias ou testemunhos de sua existência, mas são propostos igualmente como obra.

Assim, nos encontramos diante de produções em arte que se apropriam das discussões instituídas em torno da reproduzibilidade, instaurando um jogo de distâncias aproximadas e ausências presentificadas, no qual a unicidade ou a multiplicidade não ocupam mais a posição de fatores opostos, mas se tornam faces de uma mesma obra.

Smithson, Long, Heizer e Christo propõem, desse modo "uma forma de varredura ou de ir e vir incessante, uma forma de heurística na qual as distâncias – as distâncias contraditórias – se experimentariam umas às outras, dialeticamente". (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 148) Promovem situações nas quais o objeto de arte se faz

[...] o índice de uma perda que ele sustenta, que ele opera visualmente: apresentando-se, aproximando-se, mas produzindo essa aproximação como o momento experimentado "único" (*einmalig*) e totalmente "estranho" (*sonderbar*) de um soberano distanciamento, de uma soberana estranheza ou de uma extravagância. Uma obra da ausência que vai e vem, sob nossos olhos e fora de nossa visão, uma obra *anadiômena* da ausência. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 148 – grifos do autor)

Nesse sentido, nos encontramos diante de situações e relações estéticas as quais promovem uma experimentação visual estruturada a partir de “[...] um olhar trabalhado pelo tempo [...], um olhar que deixaria à aparição o tempo de se

desdobrar como pensamento, ou seja, que deixaria ao espaço o tempo de se retramar de outro modo, de se reverter em tempo”. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 149)

Nos encontramos frente a obras de arte "cuja aparição desdobra, para além de sua própria visibilidade" (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 149), através do que

[...] devemos denominar suas *imagens*, suas imagens em constelações ou em nuvens, que se impõem a nós como outras tantas figuras associadas, que surgem, se aproximam e se afastam para poetizar, trabalhar, *abrir* tanto seu aspecto quanto sua significação [...]. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 149 – grifo do autor)

E que identificaram nos mecanismos de produção, circulação e difusão de imagens

[...] o "poder da proximidade" consecutivo à reprodutibilidade e à possibilidade, extraordinariamente ampliada desde a invenção da fotografia, de manipular as imagens – mas as imagens enquanto reproduções, enquanto multiplicações esquecidas daquela "única aparição" que fazia a característica do objeto visual "tradicional". (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 153)

Assim, dialogam com uma noção de "aura" a qual “terá como que voltado às condições formais elementares de sua aparição: uma dupla distância, um duplo olhar (em que o olhado olha o olhante), um trabalho de memória, uma protensão”, (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 160), valendo-se da produção e a circulação desenfreada de imagens, da inundação de imagens (LEACH, 2005), em meios impressos e eletrônicos que efetuam o papel que Cauquelin (2008) define como de abolir distâncias.

O declínio da aura é também a abolição da distância – completamente elitista – que afastava o público da obra sacra; ele favorece a aproximação entre da arte e do cotidiano das pessoas. A utopia política de uma arte de massas faz o restante, e, a seguir, vem a desilusão. A constatação desse declínio deriva de outra constatação, a da mudança das modalidades de produção da obra, ou seja, das técnicas de sua valorização, que repousam sobre a produção do original, sua exposição e disseminação. (CAUQUELIN, 2008, p. 114-116)

Contudo, no caso de obras como as em questão, essa "abolição de distâncias" não se dá apenas em um nível cultural e/ ou político, de dessacralização da obra que “libera a obra de seus vínculos culturais e permite sua disseminação entre um público popular”, onde o “valor de exposição ocupa o lugar do valor cultural, e a função artística passa para segundo plano”. (CAUQUELIN, 2008, p. 114)

A cada vez que o observador se encontra diante de um registro visual de uma dessas obras, seja em uma galeria ou museu, seja diante de uma tela de computador, "o espectador se encontra diante da obra", "ela é novamente percebida a cada vez, apesar da repetição, mecânica ou não, e apesar de sua exposição externa e de sua reexposição" (CAUQUELIN, 2008, p. 117).

Logo, essas obras se encontram duplamente ligadas à aura, "encontram-se ligadas a aura em presença e a aura em repetição" (CAUQUELIN, 2008, p. 117), ainda que, contraditoriamente, se apropriem de alguns dos mecanismos técnicos da reprodutibilidade, bem como de seus mecanismos culturais, que teriam contribuído, segundo Benjamin, para o "declínio da aura", o qual serviria

[...] de constatação de base para uma arte liberada da unicidade, da originalidade e da raridade de uma presença e desencadeia a virada de uma arte para si, não muito distanciada de uma arte pela arte [...], rumo a uma arte para os outros, voltada para a comunicação. (CAUQUELIN, 2008, p. 114)

Somos, então, postos diante de objetos, obras, imagens da Arte que existem na e através da reprodutibilidade (BENJAMIN, 1985b), existem para serem reproduzidas e extraem sua visibilidade da reprodutibilidade. Que se apropriam da reprodutibilidade técnica, de seus princípios e de seus efeitos sobre a visibilidade contemporânea e a convertem em uma resposta a reprodutibilidade turística (SÁ, 2006) Subvertem o papel conferido a reprodutibilidade no estabelecimento de uma sociedade de controle (SÁ, 2006) e duplicam a ação de conservar realizada tanto pela fotografia quanto pelo museu, em um jogo em que as imagens fotográficas (tanto quanto os mapas, os textos, os relatos, os resíduos que presentificam a ação ou a intervenção, que a documentam, que a biografam e testemunham sua existência) são tanto "obra" quanto "museu", e expostos entre as paredes de um segundo museu, escapam deles, vazam, ao apontar para uma existência que transborda tanto o espaço expositivo do museu quanto o da imagem fotográfica.

4.3- O branco, o vazio e o invisível

Por outro lado, a metáfora da relação entre as obras como as da Land Art, além dos empacotamentos de Christo Javacheff, Man Ray e o auto-empacotamento

de Yoko Ono e John Lenon, para Cauquelin se encontra expressa na cor branca, o branco enquanto elemento visual e material e suas múltiplas abordagens e apropriações promovidas pela arte contemporânea.

Essa compreensão da cor branca como uma expressão (mas não uma representação) do vazio e da ausência remete-nos, uma vez mais, a abordagem poética desenvolvida por José Saramago, para quem a metáfora dessa ausência ou desaparecimento também parece estar no branco, todavia na manifestação de uma cegueira misteriosa, de causas não apuradas, que conduz a uma situação de caos e desordem ao mesmo tempo em que evidencia uma vez mais a armadilha visual que Susana Oliveira (2007) reconhece em uma cultura óptico-centrada e que se resume, no diálogo final dos personagens, em uma situação de estar cego mesmo ainda podendo ver e que se expressa no medo da mulher do médico, que a faz baixar os olhos, desviá-los, temendo confrontar essa cegueira, essa visibilidade desconhecida:

Por que foi que cegámos, Não sei, talvez um dia se chegue a conhecer a razão, Queres que te diga o que penso, Diz, Penso que não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem.

A mulher do médico levantou-se e foi à janela. Olhou para baixo, para a rua coberta de lixo, para as pessoas que gritavam e cantavam. Depois levantou a cabeça para o céu e viu-o todo branco. Chegou a minha vez, pensou. O medo súbito fê-la baixar os olhos. A cidade ainda ali estava. (SARAMAGO, 1995, p. 310)

Antes de um sintoma, a cegueira branca – uma vez mais aqui retomada como paralelo para as questões abordadas por este estudo – pode ser entendida como um anseio por ver além do visível, ver aquilo que se encontra nas fronteiras da visibilidade.

Convertida em uma dupla condição do não-ver, abarca uma simbologia para o vazio e, simultaneamente, para a inundação pelo visível, ou pelo que torna visível, pela luz, mescla de todas as cores do espectro, a cegueira branca se manifesta em Saramago, talvez como um olhar lançado para o vazio, para o nada, ou como um olhar lançado para o cheio, para o transbordante, onde

[...] o branco, sob todas as formas, é o signo do nada, do vazio: o branco em um texto, um espaço "em branco", o branco como não-cor, o que vem dar no mesmo, como fusão de todas as cores. O branco está ali para ser preenchido, assim como o buraco estava para ser tapado a qualquer momento. Uma página branca, uma tela branca esperam ser escritas ou pintadas. Apresentar, então, essa página ou essa tela vazia dos signos que se supõem devam elas oferecer ao leitor ou ao espectador é um ato crítico, uma negação daquilo que existe (telas cheias de signos coloridos, de formas) e não uma falta. O branco é, então, bem mais que uma metáfora do vazio, sua própria expressão, sua "forma" sob o aspecto de uma não-forma. (CAUQUELIN, 2008, p. 77-79)

Contudo, a cegueira branca de Saramago, mais do que evidenciar uma ausência de visibilidade, que aguarda para ser preenchida, transforma-se em uma experiência de estranhamento do óbvio, de desconhecimento do cotidiano e de deslocamento da percepção.

Não como uma negação da visão, mas como a transposição de suas fronteiras, de suas bordas, um transbordamento que encontra no branco, no suposto vazio por preencher, um volume quase palpável que, apesar de tudo, ainda não é uma forma absoluta de invisibilidade, de privação da visão.

Ela se opõe, de maneira geral, a experiência de privação do visível descrita por Didi-Huberman (1998), a partir de um relato de Tony Smith:

[...] uma experiência em que a privação (do visível) desencadeia, de maneira inteiramente inesperada (como um sintoma), a abertura de uma dialética (visual) que a ultrapassa, que a revela e que a implica. É quando fazemos a experiência da noite sem limite que a noite se torna o *lugar* por excelência, em pleno *meio* do qual somos absolutamente, em qualquer ponto do espaço onde nos encontremos. É quando fazemos a experiência da noite, na qual todos os objetos se retiram e perdem sua estabilidade visível, que a noite revela para nós a importância dos *objetos* e a essencial fragilidade deles, ou seja, sua vocação a se *perderem* para nós exatamente quando nos são mais próximos. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 99 – grifos do autor)

Didi-Huberman nos apresenta, através do relato de Smith, uma experiência diversa de cegueira, ou de privação da visão. Uma experiência de cegueira na qual “o distante era *ainda visível* e identificável, ainda dimensionado, ao passo que o próximo, o lugar mesmo onde Tony Smith estava, caminhava, lhe era *praticamente invisível*, sem referências e sem limites”. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 100)

Didi-Huberman se refere a cor preta como "cor de buraco", ou ainda, "cor de feridas visuais" (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 106), sugerindo o preto enquanto algum tipo de manifestação de ausência ou de laceração, uma manifestação do esvaziamento.

Por outro lado, Cauquelin também desenvolve uma percepção do branco como uma presentificação. No branco se estabelece um jogo no qual presença e ausência, ver e não ver estão permanentemente oscilando, dando lugar um ao outro.

Porque *vemos* o branco, *vemos* a tela branca, assim como *vemos* a galeria vazia: vazio e branco expõem de maneira sensível a presença de uma ausência deliberada. E, sem dúvida, temos nisso uma superioridade dessa forma do vazio que é o branco sobre a forma do "buraco": com efeito, a forma do buraco faz referência ao cheio que ele cavou e que permanece dependente de suas bordas. Já o branco se apaga e apaga seu contexto em um "não": não preencher, não fazer referência

àquilo que o limita, desaparecer, esse é o ideal da pura presença. (CAUQUELIN, 2008, p. 77-79 – grifos da autora)

Desse modo, estabelecem-se semelhanças e diferenças entre os conceitos de vazio, branco e invisível. Ainda que muito próximos uns dos outros em certo sentido, manifestam-se enquanto instâncias diferenciadas da percepção, as quais podem se interligar em determinadas circunstâncias.

A invisibilidade daquilo que é indicado como retirado ou deslocado dá pleno sentido à anopticidade duchampiana: a atividade artística torna-se mental e o olho, um órgão fantasma, opera agora enquanto simples porteiro de regiões imaginárias. Operações mentais que podem, é claro, encontrar correspondências no domínio do visual ao abrigo de metáforas – como o branco, o buraco ou o silêncio – que remetem todas ao vazio, que é, ele mesmo metáfora do invisível: esse é o regime ao qual a arte contemporânea se submete em sua grande maioria. (CAUQUELIN, 2008, p. 88)

Apropriações dessas metáforas também podem ser encontradas em outras reflexões poético-literárias, como a desenvolvida por Michael Ende (2000), em *A história sem fim*, uma obra que, apesar de dialogar com as características gerais dos contos de fadas, apropriando-se de muitas delas para a constituição de personagens, cenários e situações, aborda questões conceituais profundas que resvalam nas fronteiras do pensamento artístico.

Nessa narrativa fantasiosa e repleta de alusões a processos de constituição do real e de realidades a partir da potência de palavras (nomes) e imagens, Ende apresenta uma reflexão sobre o poder da inexistência e do desaparecimento, nos quais as imagens da cegueira, do buraco e do vazio são evocadas em sua dimensão simbólica e material. O "Nada" que na obra de Ende devora o reino de Fantasia ameaçando-o com a inexistência completa equivale também a uma metáfora para o vazio, para o desaparecimento, para a ausência, para o invisível. Ende apresenta o "Nada" em sua obra como aquilo que não apenas não se consegue ver, mas que também rouba a visão, toma-a quando se tenta olhar para ele. Como algo que exerce sobre o olhar tal efeito hipnótico que acaba por engolir também o olhar, a visão, e – uma vez mais voltando-nos para uma percepção corporal do vazio e do invisível – os membros e órgãos daqueles que o encaram.

Não é um buraco, pois um buraco ainda é algo presente, algo que pode ser visto e “não se poderia encontrar o nada entre as coisas que são, como uma dentre elas”, sendo “preciso que esteja apoiado nelas [...], o que faz com que elas não

sejam cada um por sua própria conta, que estejam juntas, que sejam um único Ser... (MERLEAU-PONTY, 2005, p. 71)

Não é o branco, opondo-se a cegueira branca de Saramago, pois, como afirma Cauquelin (2008), o branco ainda pode ser visto, ao mesmo tempo em que também não é uma experiência "de noite" e trevas, na qual os corpos e objetos mais afastados é distinguível em oposição àqueles que se encontram ao alcance do toque, contudo são "feridas visuais", como afirma Didi-Huberman, mas também "feridas corporais". Pois é

[...] a inexistência absoluta do Nada que faz com que ele precise do Ser, de modo que somente é visível sob a aparência de "laços de não-ser", de não-seres relativos e localizados, relevos ou lacunas no mundo. É precisamente porque o Ser e o Nada, o sim e o não não podem ser misturados como dois ingredientes que, quando vemos o ser, logo o nada aparece, não na margem, como zona de não-visão em torno de nosso campo de visão, mas em toda a extensão do que vemos, como aquilo que o instala e o monta como espetáculo diante de nós. (MERLEAU-PONTY, 2005, p. 71)

Ende descreve a angústia de uma destituição completa da visão que beira o insuportável, um desaparecimento total e irreversível de um mundo que se autodevora, fenômeno o qual aparenta beirar as fronteiras também do dizível, do exprimível, pois "o nada é, de algum modo, interior ao ser [...] o ser é a negação da negação, possui uma infra-estrutura de nada, é atributo do conhecimento [...], o ser é considerado do ponto de vista do nada". (MERLEAU-PONTY, 2005, p. 71- 72)

- Na nossa terra, no Pântano da Podridão, continuou o fogo-fátuo, hesitante, aconteceu uma coisa..., uma coisa inacreditável... Ou melhor, ainda está para acontecer... é difícil explicar... começou assim: a leste de nossa terra há um lago... ou melhor dizendo, havia... que se chamava Caldo Fervente. Tudo começou quando, certo dia, o lago Caldo fervente desapareceu... pela manhã não estava mais ali. Compreendem?
- Quer dizer que secou?, perguntou Ukuk.
- Não, respondeu o fogo-fátuo. Se assim fosse, haveria ali um lago seco. Mas não foi assim. No lugar onde havia o lago não havia nada... Nada mesmo, compreendem?
- Havia um buraco?, rangeu o comedor de rochedos.
- Não, não havia um buraco. O fogo-fátuo parecia cada vez mais atrapalhado. Um buraco ainda é alguma coisa. E ali não há *nada*.
- Os três outros mensageiros olharam uns para os outros.
- E que aspecto tinha então... huhu... esse nada?, perguntou o gnomo noturno.
- Exatamente isso é que é tão difícil de explicar, replicou o fogo-fátuo com um ar infeliz. Na verdade, não se parece com coisa alguma. É como... como... Bom, não há palavras para explicar!
- É como se uma pessoa ficasse cega, quando olhasse para esse lugar, não é?, interrompeu o Minúsculo.
- O fogo-fátuo fitou-o boquiaberto.
- É exatamente isso!, exclamou. Mas como é que você sabe... quero dizer... onde é que já se viu uma coia assim?
- Espere!, rangeu o come-rochas, intervindo na conversa. Isso só aconteceu nesse lugar?

– A princípio, sim, explicou o fogo-fátuo. Quer dizer, só que o lugar do nada foi crescendo pouco a pouco. Cada vez faltava mais um pedaço de nossa terra. O Velho-Sapo Umpf, que vivia com seu povo no lago do Caldo Fervente, desapareceu num passe de mágica. Outros habitantes do nosso país começaram a fugir. Mas pouco a pouco, começou a acontecer a mesma coisa em outros lugares do Pântano da Podridão. A princípio, o que sumia era muito pequeno, uma coisa de nada, do tamanho de um ovo de galinha. Mas esses lugares foram aumentando. Se alguém, por descuido, pusesse o pé num desses lugares, o pé desaparecia também... ou a mão... ou tudo o que lá entrasse. Não doía... mas de repente a pessoa ficava com um pedaço a menos. Algumas pessoas atiravam-se de propósito lá para dentro, ao verem que o nada se aproximava demais. É que o nada exerce uma atração irresistível, tanto mais forte quanto maior é o lugar. (ENDE, 2000, p. 19-20 – grifo do autor)

Ende descreve o fenômeno da desapareição expandindo sua condição visual a uma condição corporal/ espacial em que

[...] não há algo *ao invés de nada*, o nada não poderia *tomar o lugar* do algo ou do ser: o nada existe (no sentido negativo) e o ser é, e o exato ajustamento de um no outro encerra o assunto. [...] nunca a amplitude do ser sobrepujará o nada, nem o ruído do mundo, o seu silêncio. (MERLEAU-PONTY, 2005, p. 70 – grifos do autor)

Segundo sua leitura, o invisível se faz também incorporal, ou melhor, descorporifica, devora, engole o corpo, em sua força hipnótica, centrífuga, promovendo uma espécie de amputação indolor, um desmembramento, uma desarticulação dos corpos, uma destituição de funções orgânicas que não se limita aos olhos, apesar de iniciar-se enquanto "algo insuportável à vista e que dava as pessoas a sensação de terem ficado cegas. Pois não há olhos que suportem olhar o nada total". (ENDE, 2000, p. 49) Assim como não haveria corpos que suportassem a proximidade do vazio absoluto, respondendo a ele com uma crescente ânsia de aniquilação que podemos encontrar também expressa por Lucio Fontana através de seus *Conceitos Espaciais (Ilustração 62)*.

Os *Conceitos Espaciais* nos confrontam com um ver que "é não ser" ao mesmo tempo em que "o que é visto é o ser, diante do qual "compreende-se que a visão seja presença imediata no mundo" (MERLEAU-PONTY, 2005, p. 80). Esse ver que Fontana põe em jogo não é "simplesmente nadificar". Nos vazios, rasgos, buracos e feridas dos *Conceitos Espaciais*, "entre o que vejo e eu que vejo, a relação não é de contradição, imediata ou frontal". Esses vazios "chamam meu olhar" e meu olhar os "acaricia [...], sente seus contornos e seus relevos", entre o olhar e esses vazios se estabelece "uma cumplicidade" (MERLEAU-PONTY, 2005, p. 80) na qual "somos convidados a redefinir tanto aquele que vê quanto o mundo visto" na qual "aquilo que vê está sempre sob o que vê" (MERLEAU-PONTY, 2005,

p. 81) e a aprender (a conhecer na própria visão, uma espécie de palpação das coisas”. (MERLEAU-PONTY, 2005, p. 86)

O vazio/ invisível imaginado por Michael Ende parece atuar de maneira semelhante a um buraco negro, uma tamanha concentração de matéria e energia que atrai para seu campo gravitacional tudo aquilo que entra em sua órbita. Nesse sentido, talvez o vazio de Ende esteja tão abarrotado de existência, seu invisível tão transbordante de visibilidade, que, igualmente, drene para seu interior toda instância material e visual a seu alcance. Os vazios gerados por Lucio Fontana, vazios, buracos, tão intensos que se manifestam como feridas na superfície da tela ou no corpo da massa, feridas visuais (DIDI-HUBERMAN, 1998) que apenas deixa entrever escuridão e converte a superfície da tela em uma pele e a massa em corpo, devolve-as a condição de tecido, de superfície nua e de corpo que sente, que são vistas e veem, que são tocadas e tocam. Por outro lado, Ende chega, em seu universo ficcional a conclusões semelhantes as atingidas por Cauquelin na esfera da produção e do pensamento em arte, de que

[...] as experiências estéticas abandonaram a cena do espacial ao deixarem a cena do visível. [...] o invisível que ocupa tantos artistas [...] não pode assumir lugar no espaço, nem em nenhuma outra forma de manifestação que tenha o espaço como alicerce. Assumir posição queria dizer lançar raiz, ou tomar lugar, e ter o espaço como alicerce significaria dele tirar a própria substância e forma. Nenhuma dessas duas vias é possível quando se trata de manifestar o invisível [...] (CAUQUELIN, 2008, p. 89)

Nessa categoria, Cauquelin situa as produções de Robert Barry (*Inert Gas: Neon*, 1969) e Robert Morris (*Sem título*, 1968-1969), na condição de obras de arte que buscaram, por meio da exploração de fenômenos físicos e químicos de transmutações de gases e dispersão de vapores na atmosfera, abordar processos materiais e visuais que escapam aos limites da percepção visual.

Didi-Huberman descreve a experiência com emanações de vapor promovidas por Morris como

[...] obra sem perto nem longe, obra perfeitamente intangível e que no entanto acariciava todo corpo e seu espectador, obra sem ponto de vista definido, sem perto nem longe, repito, portanto sem detalhe e sem moldura – era uma simples produção de vapor [...]. Robert Morris acabava ali de "fabricar aura" no sentido mais literal do termo, posto que *aura*, em grego e em latim, designa apenas uma exalação sensível – portanto *material*, antes de se destacar seu sentido "psíquico" ou "espiritual", raro e grego e quase inexistente em latim. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 166 – grifos do autor)

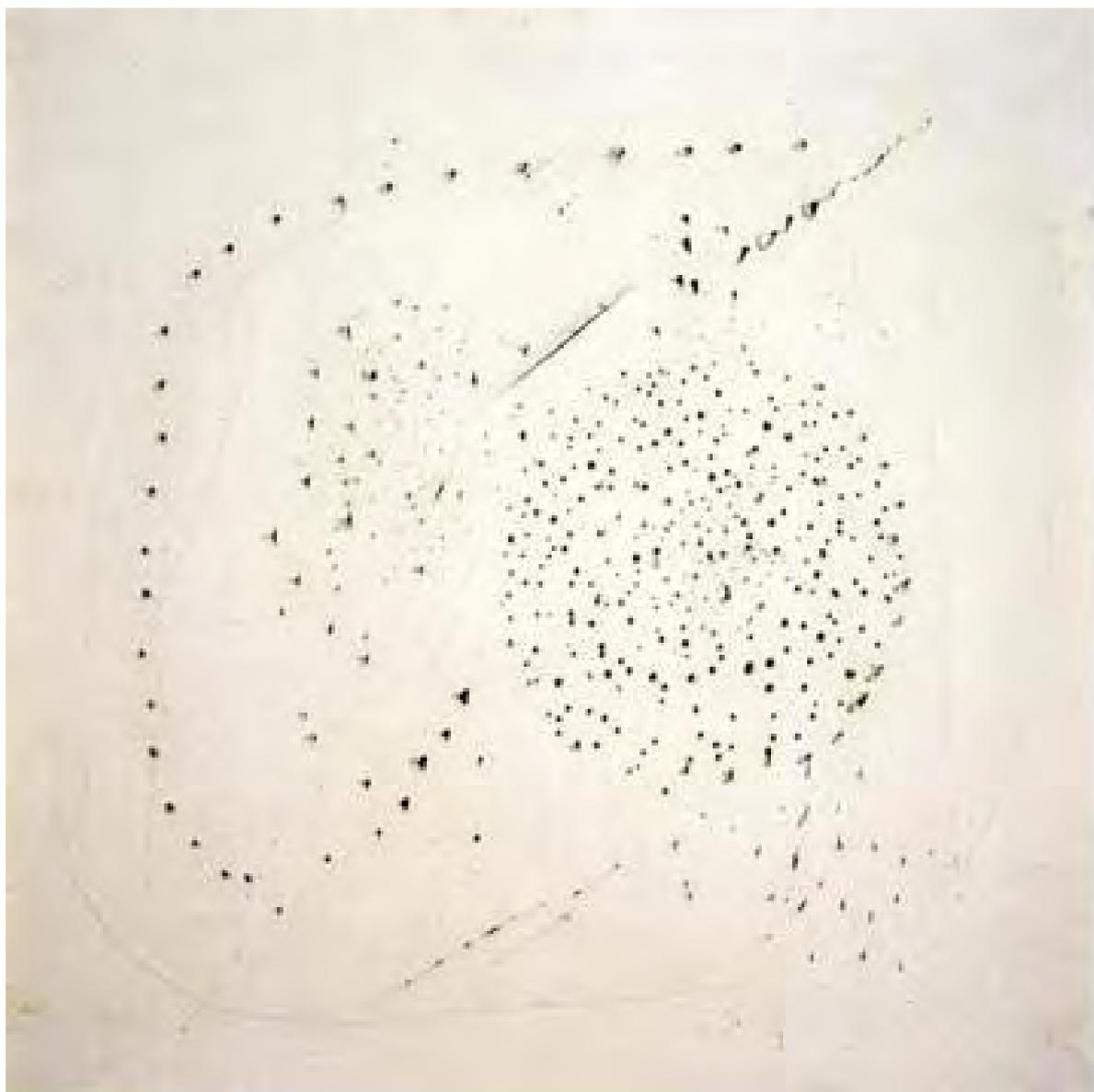


Ilustração 62: Lucio Fontana. Conceito Espacial (série Conceitos Espaciais).1949. Objeto. Fonte: <http://www.medienkunstnetz.de>. Último acesso: Dezembro de 2010.

Já O'Doherty (2007) analisa as obras de Robert Barry como integrante de uma produção que

[...] sempre usou poucos recursos para fazer projetar a mente para além do visível. As coisas estão lá, mas quase não se vêem (fio de nylon): o processo existe, mas não pode ser sentido (campos magnéticos): fazem-se tentativas de transmitir ideias sem palavras ou objetos (mentalização). (O'DOHERTY, 2007, p. 114-115)

Nesse sentido, é possível afirmar que, as expansões vaporosas nas obras de Robert Morris e Robert Barry 'nos "olham" desde um lugar suscetível de levar nosso "ver" a um retorno às condições fundadoras de sua própria fenomenologia'. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 169) Didi-Huberman as compreende enquanto "imagens dialéticas", as quais não devem ser confundidas com

[...] "formas elementares" por mais "simples" que fossem na aparência, mas formas complexas que faziam algo bem diferente que fornecer as condições de puras experiências sensoriais. Falar de imagens dialéticas é no mínimo lançar uma ponte entre a dupla distância dos *sentidos* (os sentidos sensoriais, o ótico e o tátil, no caso) e a dos *sentidos* (os sentidos semióticos, com seus equívocos, seus espaçamentos próprios). (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 169 – grifos do autor)

Os fenômenos apropriados por Barry (**Ilustração 63**) e Morris (**Ilustração 64**), como ressalta Cauquelin, se dão em nível molecular, imperceptíveis a olho nu, contudo deixam rastros visíveis de sua realização – ainda que tênues – manifestos sob a forma de espirais de névoa, ou bastante sólidos e nítidos, como os equipamentos necessários a realização dos procedimentos químicos e físicos que resultam em vaporização.

[...] as obras de vapor, os stream de Robert Morris ou de Robert Barry, têm pretensão de invisibilidade – a dissolução de gás na atmosfera não é exatamente algo que possamos ver em condições "normais" de visão – e contudo são muito bem localizadas no espaço, seu ponto de partida é bastante visível, ocupa o que vem a ser um lugar por meio da projeção de corpúsculos no vazio do ar que subsiste como seu alicerce. Em contrapartida, podemos dizer que essas obras fazem apelo, sobretudo, a uma característica do tempo: sua incorporalidade. Porque não é a invisibilidade que é alcançada, visto que o acontecimento se dá em espetáculo, mas antes a intemporalidade do tempo, na medida em que o desaparecimento do gás no ar mimetiza o momento – quase imperceptível – no qual o tempo desvela sua frágil constituição: assim que é lançado, o gás se torna um objeto no tempo e constrói em torno de si a temporalidade fugidia que é o instante, para em seguida desaparecer imediatamente. (CAUQUELIN, 2008, p. 90)

Processos semelhantes podem ser identificados em produções como as de Anish Kapoor. Sua pesquisa visual em grande parte se volta para processos e mecanismos do olhar, os quais são manipulados de maneira a distorcer, inverter,

subverter e confundir os dispositivos das “máquinas de visão”. Kapoor lança mão de reflexos, ilusões de óptica, relevos, texturas visuais, promovendo experiências visuais problemáticas, que às vezes beiram o desconforto, o mal-estar e a desorientação. Confronta-nos em um nível físico-óptico com relações e percepções “deformadas”, de certo modo traçando uma releitura ampliada dos jogos visivos construídos por M. C. Escher em obras como *Hand with reflecting sphere*, datada de cerca de 1935 (**Ilustração 65**) e *Céu e Água I*, de 1938 (**Ilustração 66**).

Em ambas podemos identificar processos reflexivos de um olhar que se propõe analisar a si mesmo, seus mecanismos e as oscilações da percepção visual. As relações entre figura e fundo, preto e branco, luz e sombra, objeto e reflexo, positivo e negativo, cheio e vazio movem-se uma sobre as outras em movimentos ondulatórios (que pressupõe idas e vindas, mas também elevações e rebaixamentos) de múltiplos planos, múltiplas superfícies perceptivas. Escher não promove apenas um jogo de espelhos, de projeções especulares infinitamente refletidas, ou uma prática meramente distorcida, mas realiza uma torção do olho (MERLEAU-PONTY, 2005) sobre si mesmo, o exercício de um olho que busca ver a si mesmo, transpor seu ponto cego. Essa nessa torção, nesse olho que se contorce para ser plenamente vidente e visível que Kapoor se aproxima de Escher, e não apenas em ao nível de uma técnica especular.

Espelhos e concavidades, formas convexas que se camuflam em massas brancas, o buraco, o vazio (e o branco) parecem ser metáforas visuais bastante presentes na produção de Kapoor, ainda que sejam falsos buracos e falsos vazios (vazios que se tornam cheios, buracos que se tornam espelhos quando vistos mais de perto ou de um outro ângulo). Kapoor adota como matéria a percepção visual em suas falhas, suas fissuras e seus transbordamentos. A visibilidade exposta por suas obras é uma visibilidade oscilante, que faz oscilar também a certeza e crença profundamente vinculadas aos mecanismos da visão pela cultura. Algumas de suas obras, como *Ascension* (**Ilustração 67 e Ilustração 68**), *When I am Pregnant* (**Ilustração 69**), *Non Object (Mirror)* (**Ilustração 70**) e *Floor-Mirror: Urban Iris* (**Ilustração 71**), parecem ser capazes de fitar o vazio, olhar para o invisível e ser olhadas de volta por ele, estabelecendo-se nesse jogo de olhares a relação do olhar das esfinges descrito por Michael Ende (2000), pelo qual o observador é, por sua vez, capturado.



Ilustração 63: Robert Barry. Inert Gas: Neon. 1969. Two photographs and text. Fonte: <http://www.artslant.com>.
Último acesso: Novembro de 2010.



Ilustração 64: Robert Morris. Sem título. 1968-1969. Ação. Fonte: <http://www.artslant.com>. Último acesso: Novembro de 2010.



Ilustração 65: M. C. Escher. Hand with reflecting sphere. ca. 1935. Gravura. Fonte: <http://examthemes.blogspot.com>. Último acesso: Janeiro de 2011.

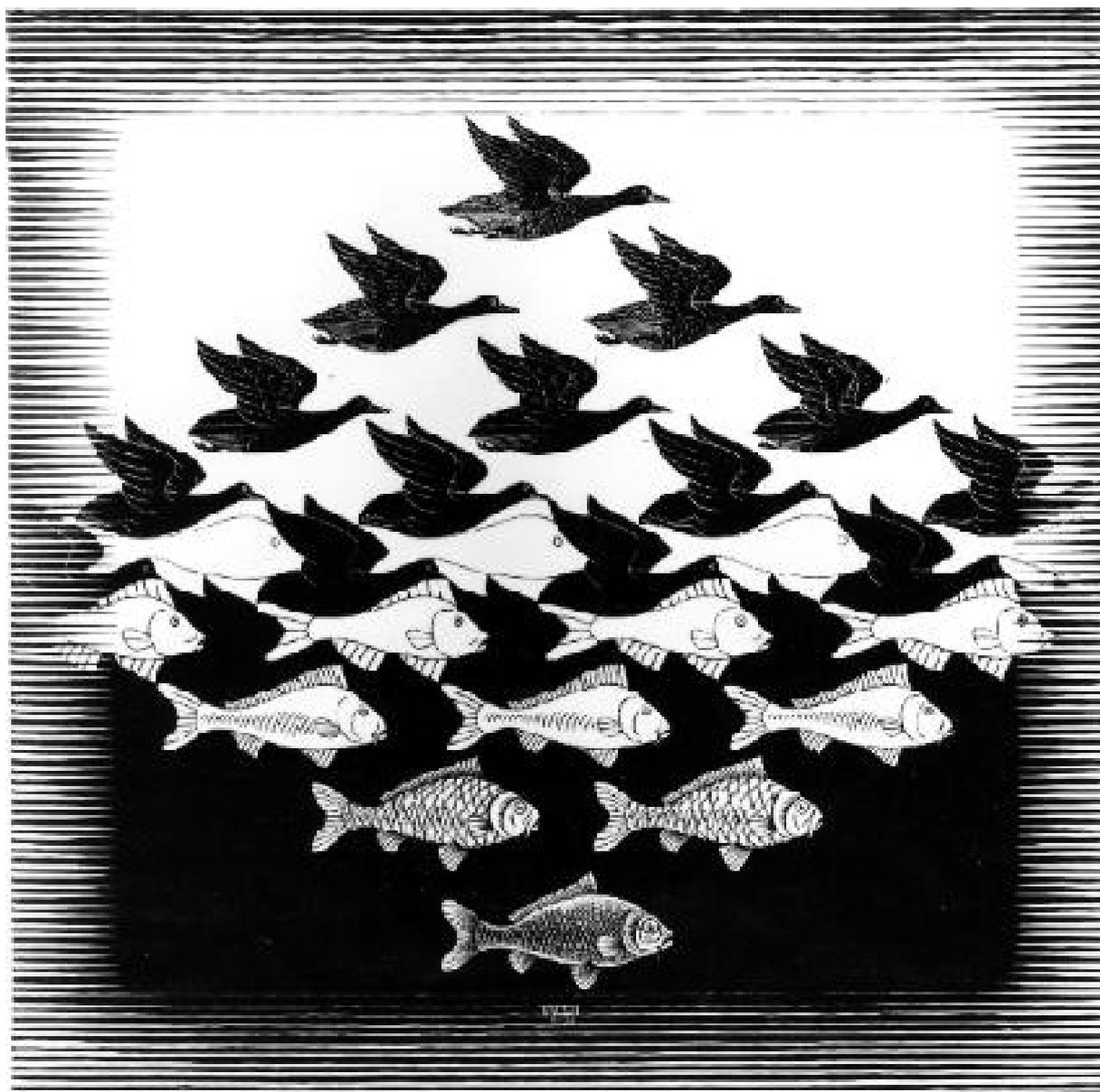


Ilustração 66: M. C. Escher. Céu e Água I. 1938. Gravura. Fonte: <http://filosofianocel.wordpress.com>. Último acesso: Janeiro de 2011.



Ilustração 67: Anish Kapoor. Ascension. 2003. Instalação. Fonte: <http://www.db-artmag.de>. Último acesso: Novembro de 2010.



Ilustração 68: Anish Kapoor. Ascension. 2003. Instalação na Galeria San Gimignano. Fonte: <http://www.db-artmag.de>. Último acesso: Novembro de 2010.



Ilustração 69: Anish Kapoor. When I am Pregnant, 1992. Intervenção. Fonte: <http://whensmokegetsinyoureyes.blogspot.com>. Último acesso: Novembro de 2010.

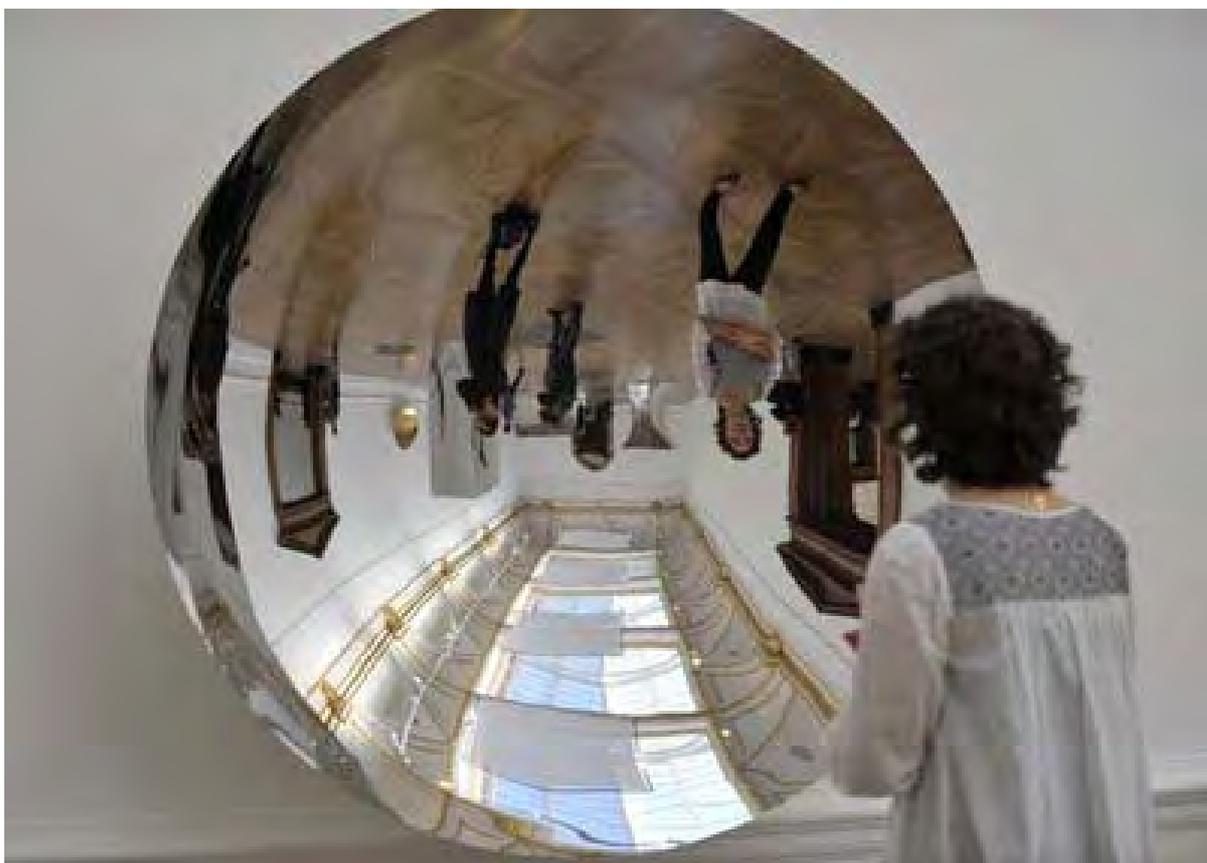


Ilustração 70: Anish Kapoor. Non-object (Mirror). 2009. Intervenção. Fonte: <http://whensmokegetsinyoureyes.blogspot.com>. Último acesso: Novembro de 2010.



[...] uma esfinge não vê nada: em certo sentido, é cega. Em contrapartida, seus olhos transmitem algo. E o que seu olhar transmite? Todos os enigmas do mundo. Por isso, as duas esfinges estão sempre a olhar uma para a outra. Porque só uma esfinge pode suportar o olhar de outra esfinge. E agora imagine o que será de uma pessoa que se atreva a interferir na troca de olhares entre ambas! Fica ali, petrificada, e não poderá mover-se antes de ter decifrado todos os enigmas do mundo. (ENDE, 2000, p. 81)

Na interpretação de Ende a única maneira se cruzar o campo visual de duas esfinges seria se ambas fechassem os olhos ante nossa passagem em um ato deliberado e arbitrário de vontade, aparentemente em nada relacionado aos atributos, motivações e habilidades da pessoa que precise cruzar o caminho de seu olhar.

Todavia, no campo da arte, as esfinges não fecham os olhos, elas nos olham, conforme afirma Didi-Huberman (1998), e se optamos por olhar para elas de volta, pode acontecer de nos vermos refletidos em seu olhar (como ocorre literalmente em *Non Object (Mirror)* e em *Floor-Mirror: Urban Iris*) e vice-versa, em um processo semelhante a um jogo de espelhos que conduz ao infinito. Desse jogo pode advir o desconforto físico e a desorientação visual promovida por Kapoor, contudo também advém o questionamento a cerca da própria condição visual da obra de arte por meio da qual em *Ascension*, identificamos um processo de aspiração à invisibilidade (e a imaterialidade) que adota procedimentos e materiais semelhantes aos empregados por Barry e Morris. Uma coluna de vapor que se ergue no meio do espaço expositivo na evocação de uma espiral, compondo uma escultura fluida, incorporal, quase imaterial, cuja existência, cuja presença, é medida no tempo e não no espaço. Uma obra cujo resultado final é desaparecer, expandida até os limites do visual, quando suas moléculas se perdem na atmosfera da galeria.

Assim, em *Ascension* nos deparamos com uma produção artística cujo objetivo "não se trata de mostrar a presença do invisível, tornando visível o invisível, mas de assinalar a intemporalidade do tempo com o auxílio de signos visíveis, levados ao limite do apagamento". (CAUQUELIN, 2008, p. 102) Ao se dispersar no espaço, mesclando-se a atmosfera, fundindo-se a ela, tanto em Barry, quando em Morris ou em Kapoor

[...] a obra tenta ocupar um espaço para fazer dele um lugar, ela tenta preencher esse espaço, até então vazio e incorporal, para ali se exprimir. Nessa tentativa, a periferia da obra, tudo aquilo que a cerca, adquire um novo estatuto: é aquilo que leva a carga do sentido e permite à obra tomar corpo, mesmo sendo invisível, incorporal. (CAUQUELIN, 2008, p. 112)

Então, tanto em *Ascension* (Anish Kapoor), quanto em *Spiral Jetty* (Robert Smithson, 1970), *A line made by walking* (Richard Long, 1967) e *Duplo Negativo* (Michael Heizer, 1969), *Inert Gas: Neon* (Robert Barry, 1969) e em Robert Morris (1968-1969), identificamos exemplos de produção em arte nos quais

Despojado de sua visibilidade, das características propriamente plásticas de sua exposição, o conteúdo da obra é exportado para seus arredores mais ou menos imediatos. A busca desse conteúdo, que se tornou necessária, requer tempo para ser realizada; a (suposta) imediatividade do olhar não tem mais lugar de ser. O tempo se torna um ator essencial para o processo. Poder-se-ia objetar que toda obra plástica exige tempo para que o olhar varra sua superfície e tome consciência daquilo que é mostrado; para que a legenda geralmente aposta em seu canto inferior desempenhe o papel de notícia e também exija tempo de ser lida. Mas no caso da obra invisível não se trata mais de um complemento facultativo para saciar uma curiosidade sadia, mas de um instrumento indispensável para quem queira apreender algo que não está lá. (CAUQUELIN, 2008. p. 91)

4.4- Legível/ visível x legível-visível:

No âmbito desse processo artístico de constituição de visibilidades que anseiam por extrapolar os limites do visual e se fazerem invisíveis

[...] o visível é excluído da antiga dupla legível/ visível, sem que contudo, o legível fique sozinho: uma dupla se reconstitui em torno da linguagem, compreendendo dessa vez o legível-visível em uma única entidade – porque sempre há palavras a ser lidas, isto é, a ser vistas – e gramaticalmente. (CAUQUELIN, 2008, p. 109)

Para compreender obras de arte nas quais visível e legível ocupam posições visuais equivalentes, é preciso considerar que

[...] as palavras são realmente corpos, segundo Zenão –; oralmente enunciada ou transcrita em um sistema de signos como a escrita alfabética, ela subsiste como corpo. Mas ela se banha em um mundo que é incorporeal, o mundo da significação ou das significações, um mundo sem limites, sem orientação, infinito. O mesmo vale para a obra: trata-se de um corpo estritamente definido, circunscrito por um invólucro: um espaço vazio que pode assumir sentido e que podemos traduzir como aura, só que aqui a aura não tem nada de sagrado, nada de ritual: trata-se simplesmente da manifestação de uma lei física que diz respeito a todos os corpos e, em primeiro lugar ao corpo do mundo e a seu invólucro. É um espaço de exposição e disseminação possíveis. (CAUQUELIN, 2008, p. 118)

Nesse sentido, encontramos obras de artes visuais em que palavras são manipuladas em uma dimensão matérica, nas suas variadas manifestações, da palavra falada à palavra escrita, uma vez que

[...] as palavras são objetos, corpos, e só se pode chamar "incorporal" o espaço de extensão ainda vazio que permitirá ao sentido advir. Esse espaço *para* a significação não é um espaço *da* significação. Ele ainda não foi separado, razão pela qual não é visível. Buscar o invisível por trás do visível, passar para além da matéria dividida, é buscar o inseparado, logo, o inseparável. (CAUQUELIN, 2008, p. 143 – grifos da autora)

Obras as quais integram processos constitutivos de “uma nova máquina de visão que abala as formas habituais de ler e compreender o visível, desnaturalizando aquilo que tinha se tornado familiar demais aos nossos olhos”. (PORTICH, 2008, p. 282) É o caso de trabalhos como os de Rosana Ricalde e Mira Schendel, cujas obras compreendem as instâncias do legível e do visível como integrantes de uma mesma esfera da percepção, compondo objetos poéticos nos quais imagem e palavra se integram, todavia sem se direcionarem para a ilustração, a descrição ou a narração, ultrapassando a "oposição do visível e do legível" no que Didi-Huberman define como "jogo" da "figurabilidade" (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 117). Didi-Huberman estabelece uma distinção entre os termos "legibilidade" e "legível", buscando desse modo evitar uma relação entre a ideia de ler e uma interpretação iconográfica ou iconológica da obra de arte.

É evidente que essa noção de "legibilidade" (Lesbarkeit), extremamente original, opõe-se de antemão a toda compreensão vulgar ou neopositivista do "legível" que se pretendesse capaz de *reduzir* a imagem a seus "temas", a seus "conceitos" ou a seus "esquemas". A legibilidade benjaminiana deve ser compreendida como um momento essencial da imagem mesma – que ela não reduz, posto que dela *procede* –, e não como sua explicação, por exemplo sua explicação iconológica entendida no sentido de Panofsky. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 182 – grifo do autor)

Neste momento este estudo opta pelo uso do termo “legível” tal qual empregado por Cauquelin, sem limitá-lo a uma noção de leitura “em que devemos não só transformar as palavras em sons e sentido, mas as imagens em sentido e histórias”. (MANGUEL, 2001, p. 172) Aqui, consideraremos o termo "legível" em paralelo ao termo "visível" para nos referir a uma relação entre palavra e imagem que transpõe as fronteiras de um processo narrativo/ descritivo de produção de imagens verbais, e que se encontra presente nos trabalhos de Rosana Ricalde e Mira Schendel nos quais é possível identificar uma espécie de anseio por

[...] situar num entre-espço, em algum não-lugar plasmático que seja capaz de inundar a velha e conhecida dualidade entre palavra e imagem, que preencha seus limites, que trapaceie seus métodos organizacionais, que provoque um refluxo infinito e traga poeira aos seus sistemas de funcionamento. (SÁ, 2009, p. 68)

A palavra abordada na condição de objeto, muitas vezes irá escapar a esfera do sentido que lhe é conferida pela comunicação e pela expressão verbal, ainda que não seja completamente desvinculada dele. Todavia, nos voltaremos aqui para produções em arte nas quais

[...] o sentido está desligado do objeto; ele passeia, erra ou flutua entre diferentes pólos de emissão e de recepção, e os canais ou o conjunto dos diversos canais pelos quais ele passa são considerados como obra em sua totalidade. Mas essa definição não o torna um incorporal, apenas um "invisível". (CAUQUELIN, 2008, p. 125)

Voltamo-nos, desse modo, para reflexões artísticas para as quais “a palavra é a memória física da imagem quando ela naufraga”. (SÁ, 2009, p. 61) Rosana Ricalde atua por meio de uma poética de apropriação e transformação na qual a palavra é a matéria básica, reconhecendo na imagem a condição de uma instância do visível que “não dá a perceber algo que se esgotaria no que é visto, e mesmo no que diria o que é visto”. Para Ricalde, talvez “só haja imagem a pensar radicalmente para além da oposição canônica do visível e do legível”. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 95) Extraída de livros, essa palavra é abordada na condição de elementos gráfico, visual, que, removido de sua situação original (o ordenamento tipográfico imposto pela lógica da leitura predominante no ocidente, de cima para baixo, da esquerda para a direita), passa a integrar outras relações espaciais e materiais. Ao mesmo tempo, é uma palavra que é movida de uma narrativa verbal para constituir uma narrativa visual. “Formalmente, as narrativas existem no tempo, e as imagens, no espaço”, nos diz Manguel (2001, p. 24).

O que Rosana Ricalde faz, de certo modo é o inverso do processo identificado por Manguel quando fala de imagens que “se apresentam à nossa consciência instantaneamente, encerradas pela moldura – a parede de uma caverna ou de um museu – em uma superfície específica” e que com “o correr do tempo” nos permitem “ver mais ou menos coisas” em sua superfície, “sondar mais fundo e descobrir mais detalhes, associar e combinar outras imagens, emprestar-lhe palavras para contar o que vemos” mas que apenas “existe no espaço que ocupa, independente do tempo que reservamos para contemplá-la”. (MANGUEL, 2001, p. 24-25) Rosana Ricalde constrói narrativas que existem no espaço e imagens que existem no tempo. Suas imagens são “em primeiro lugar operações, relações entre o dizível e o visível” que “ao articular o dizível e o visível” delineiam “um campo de

invisibilidade (e indizibilidade) que lhe é também essencial, e não deixa de através dela se apresentar, de forma mais ou menos escondida”. (RIVERA, 2006, p. 70) Contudo a artista, embora promova ações como a de listar todos os verbos da língua portuguesa como uma maneira de inventariar todas as ações que nosso idioma, e nosso modo linguístico de pensar, nos torna possíveis (*Alfabeto de Verbos*, 2002), “não procura substituto verbal para o mundo que vemos, não o transforma em coisa dita”, não instala sua pesquisa “na ordem do dito ou do escrito, como o lógico no enunciado, o poeta na palavra ou o músico na música”. “São as próprias coisas, no fundo de seu silêncio”, que Rosana Ricalde “deseja conduzir à expressão”. (MERLEAU-PONTY, 2005, p. 16)

Ensaio sobre a cegueira (Saramago, 1995) foi um dos livros dos quais Rosana Ricalde escolheu extrair as palavras para a constituição de imagens que são ao mesmo tempo verbais e visuais. No caso de *A Luz* (2004) (**Ilustração 72 e Ilustração 73**), a artista utiliza as páginas do livro, das quais foram removidas as palavras referentes a cegueira, abrindo pequenos vazios, “buracos” literalmente nas páginas recortadas através dos quais a luz é convidada a penetrar, compondo uma trama visual marcada pela altercação entre luz e sombra, rasgos luminosos sobre a superfície branca da parede, na qual a cor branca assume, então, tonalidades variadas, deixando de ser uma única massa de neutralidade, abandonando sua pré-condição de inexistência e negação a qual teria sido relegada pela lógica do sistema expositivo, segundo o qual uma parede deve ser um suporte o mais próximo do invisível para a obra. Nesse caso, Rosana faz da parede branca elemento integrante do objeto de arte, sobre a qual a obra em si se projeta e se expande, sobre a qual toma existência enquanto obra. Em um desdobramento da série que utiliza como matéria as palavras do livro *Ensaio sobre a cegueira* (Saramago, 1995), Rosana Ricalde utiliza as palavras referentes a cegueira removidas das páginas para a composição de *A Luz* (2004) e constrói com elas *Labirinto* (2004).

Labirinto (**Ilustração 74**) , assim como *A Luz*, se caracteriza como uma das produções de Ricalde nas quais a artista promove a construção de uma imagem metaforicamente poderosa voltada para a expressão visual de impressões extraídas de um texto. De maneira geral, os trabalhos de Rosana buscam captar o potencial imagético contido nos textos dos quais ela se apropria e dar-lhes expressão visual sem, todavia, recorrer necessariamente a processos ilustrativos ou simplificadores

da carga poética verbal própria ao texto. Em suas produções identificamos uma “iniciativa da palavra” (MERLEAU-PONTY, 2005), na qual

[...] está implícita uma visão do mundo e dos outros da qual tudo o *que* dizemos está suspenso, também a significação léxica, e até mesmo as significações puras, reconstruídas intencionalmente, como as da geometria, visam a um universo de ser bruto e de coexistência no qual estávamos lançados quando falamos e pensamos; este, por princípio, não admite os passos de uma *aproximação* objetivante ou reflexionante, porquanto se coloca à distância, no horizonte latente ou dissimulado. (MERLEAU-PONTY, 2005, p. 102 – grifos do autor)

No caso de *Labirinto* (2004), identificamos uma apropriação da característica linear dos sistemas ocidentais de leitura e escrita, os quais Ricalde reforça ao utilizar as palavras e fragmentos de palavras em linhas que desorientam o olhar. Essa desorientação do olhar que tenta seguir um curso tipográfico de leitura se manifesta com maior intensidade em obras como *As mil e uma noites* e na série *Cidades Invisíveis* (2008) (**Ilustração 75**), nas quais a fragmentação visual das frases se dá em espaçamentos e trechos mais longos, sem que, contudo, esses trechos sejam dispostos em uma sequência orientada que permita uma leitura linear das palavras e sentenças de acordo com a lógica narrativa original do texto. Os trabalhos de Rosana Ricalde desenvolvem uma relação visual entre palavra e imagem, presença e ausência, ao mesmo tempo em que dialogam conceitual e visualmente com a temática de uma visibilidade oscilatória e ambígua, expressa também por meio dos conteúdos e abordagens da visibilidade desenvolvidos nos textos escolhidos pela artista para a composição de suas obras. Tanto em *Ensaio sobre a cegueira* (José Saramago) quanto em *As cidades invisíveis* (Ítalo Calvino) encontramos narrativas que abordam dimensões ampliadas e deslocadas das relações entre ver e não ver nas quais ver e falar ocupam posições de equivalência, manipulando os limites do paralelo ver/ crer. Imagens visuais e imagens verbais dividem o mesmo espaço.

Diferindo de Iqbal Bavar, em cuja produção a palavra é um dos mecanismos na construção de imagens visuais (imagens formuladas e evocadas a partir de textos, a partir da fala, do diálogo entre o fotógrafo e o fotografado, entre o artista e os que veem a fotografia) onde a fala “é parte total das significações, como a carne do visível” e é “também, narcísica, erotizada, dotada de uma magia natural que atrai para sua teia as outras significações assim como o corpo sente o mundo ao sentir-se” (MERLEAU-PONTY, 2005, p. 116), em Ricalde, temos textos propostos enquanto imagens.



Ilustração 72: Rosana Ricalde. A Luz. 2004. Instalação com páginas do livro Ensaio sobre a Cegueira de José Saramago. Fonte: <http://www.muvi.advant.com.br>. Último acesso: Dezembro de 2010.

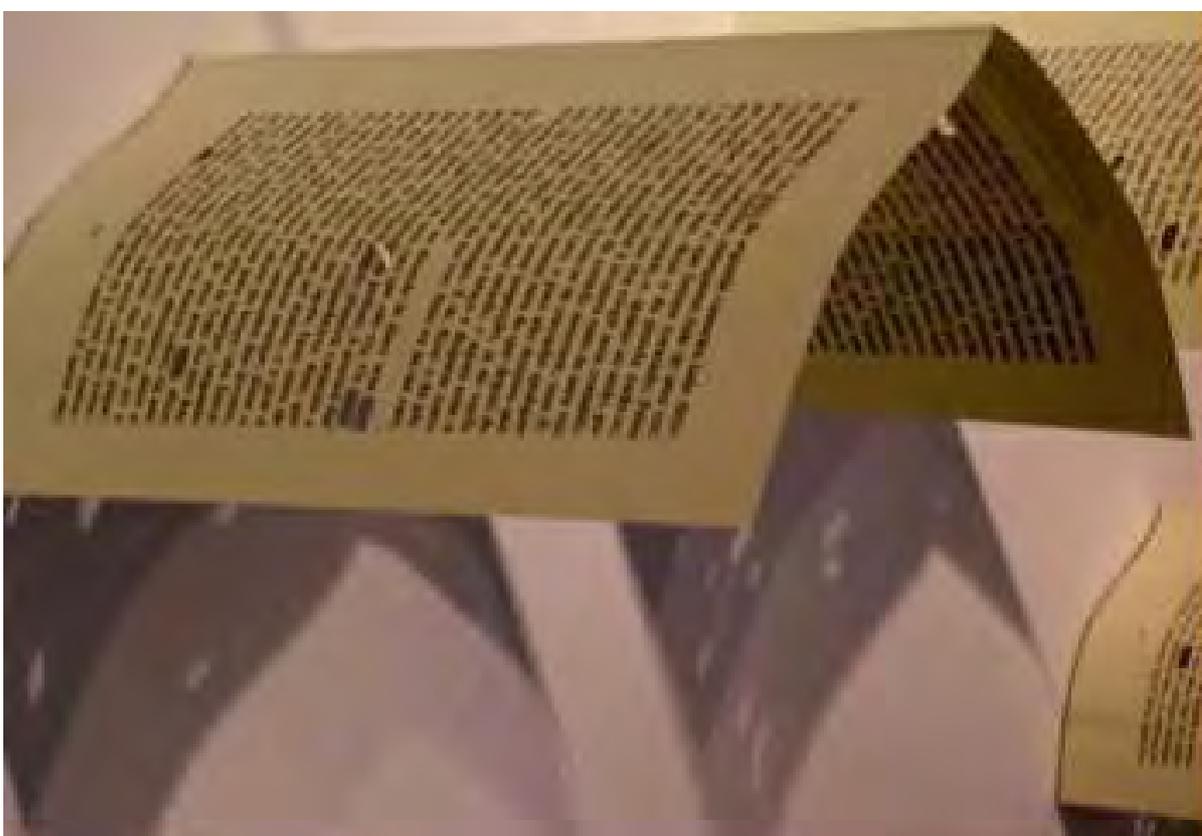


Ilustração 73: Rosana Ricalde. A luz (Detalhe). 2004. Instalação com páginas do livro Ensaio sobre a Cegueira de José Saramago. Fonte: <http://www.muvi.advant.com.br>. Último acesso: Dezembro de 2010.

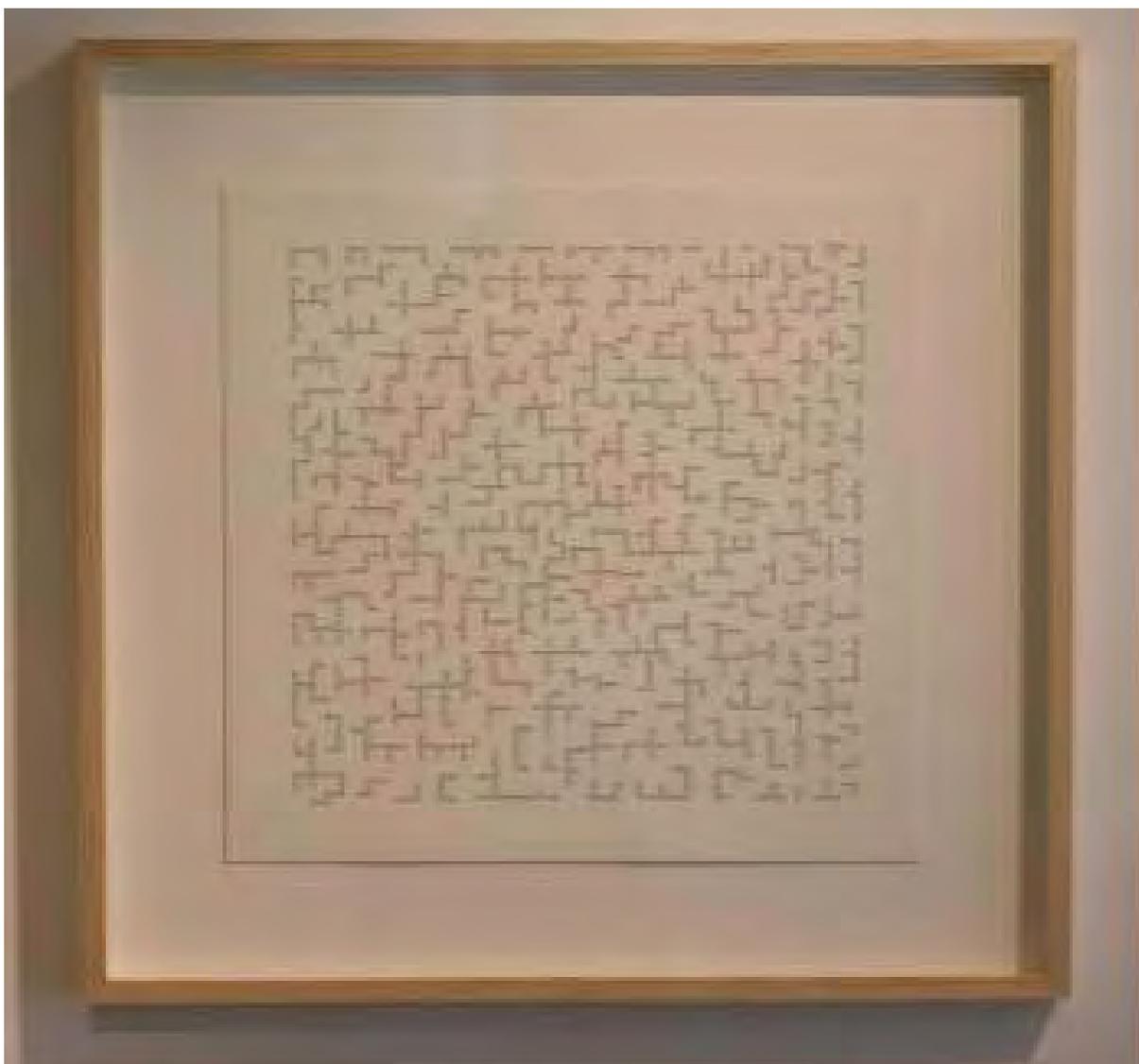


Ilustração 74: Rosana Ricalde. Labirinto. 2004. Desenho/ Colagem com palavras do livro Ensaio sobre a Cegueira de José Saramago. Fonte: <http://www.muvi.advant.com.br>. Último acesso: Dezembro de 2010.



Ilustração 75: Rosana Ricalde. Cidades Invisíveis - Madri. 2008. Desenho/ Colagem com frases do livro As Cidades Invisíveis de Italo Calvino. Fonte: <http://www.3m1arte.com>. Último acesso: Dezembro de 2010.

As imagens visuais e as imagens verbais se intercalam no espaço expositivo, ambas estão à disposição do público, cuja percepção de uma dependerá da percepção da outra.

A palavra em Bavar é sonora antes de escrita, ela “prolonga no invisível, estende às operações semânticas a pertencença do corpo ao ser e a pertinência corporal do todo ser que me é de uma vez por todas atestada pelo visível” (MERLEAU-PONTY, 2005, p. 117).

Por meio de sua obra

[...] a visão silenciosa cai na fala e quando, por sua vez, a palavra, abrindo um campo nomeável e dizível, nele se inscreve, em lugar seu, segundo sua verdade, em suma, quando metamorfoseia as estruturas do mundo visível e se torna olhar do espírito, *intuitus mentis*, é sempre mercê do mesmo fenômeno fundamental de reversibilidade, que sustenta a percepção muda e a fala, e se manifesta tanto através de uma existência quase carnal da idéia quanto por uma sublimação da carne. (MERLEAU-PONTY, 2005, p. 149 – grifos do autor)

Já para Ricalde a palavra prevalece em sua dimensão de signo visual sobre a de signo sonoro. Ela é silenciosa, mas não é muda de maneira alguma. Ela nos fala visualmente. Em *Mares do Mundo (Ilustração 76 e Ilustração 77)*, as características gráfica e linear da escrita manual ocidental confere à interseção entre palavra e imagem inerente a produção geral da artista a plenitude de uma fusão visual. As tonalidades de azul, o movimento ondulatório conferido às palavras, transforma texto em imagem, ao mesmo tempo em que faz da imagem texto, tanto no nível da apreensão geral da obra quanto no nível dos detalhes, da leitura de cada um dos nomes dos mares catalogados pela artista sobre a superfície do papel, promovendo uma integração entre palavra e imagem na qual:

A imagem que encarna a palavra opõe-se tanto ao ícone e ao ídolo, que repousam sobre uma lógica substancial, como à *imagerie* dos signos sem significação, às visibilidades manipuladas. Não se combate a violência no visível pelo pensamento iconoclasta ou na abstinência ou censura das imagens, mas na construção do olhar pela palavra, na encarnação de um desejo de ver que jamais é satisfeito, na preservação do invisível que habita a imagem. O poder da imagem é aquele da palavra, um poder ambíguo e complexo. Ou seja, entre a saturação das imagens e a centralização dos discursos, é preciso lutar contra a redução das imagens falantes à linguagem, abrindo-as à palavra e – dubiamente – fazendo-as resistir à palavra. [...] Construir o olhar pela palavra é construir, sobretudo, em desvio em que se entrelaçam, entre enamoramentos e fugas, o visível e o enunciável. (CESAR, 2009, p. 18 – grifo da autora)

Em *Mares do Mundo*, identificamos o que Luiz Camillo Osório, ao entrevistar Rosana Ricalde para o catálogo da edição 2009/ 2010 do Prêmio CNI SESI

Marcantônio Vilaça Artes Plásticas definiu como “a relação com a palavra era mais estreita no sentido de uma força poética sugerida nela e não enquanto uma repetição quase mântica, mais interessada na presença plástica e visual”. (SERVIÇO SOCIAL DA INDÚSTRIA, 2009/ 2010. p. 66)

Rosana Ricalde, em entrevista a Luiz Camillo Osório, refere-se ao

[...] labor em esculpir a palavra, em lapidá-la. Mas é verdade que, a partir dessa série, acredito até que pelo assunto tratado, fui levada a outra escala de escrita. Meu gesto anterior era contido, curto, automático, eu estava cercada de livros, máquinas, mas não submersa no texto. Acho que essa obra me fez dar um passo adiante nesse sentido. A imagem do homem sem nada, apenas cercado por céu e mar, pela natureza, me fez querer estar plenamente envolvida pelo mar de palavras. (RICALDE, 2009/ 2010. p. 68)

Já em Mira Schendel, na série denominada *Objetos Gráficos (Ilustração 78 e Ilustração 79)*, percebemos uma apropriação visual do elemento verbal em seus aspectos gráficos e compositivos. Letras e palavras, independentemente de integrarem quaisquer relações textuais inteligíveis são apropriadas em suas dimensões formais e lineares, articuladas, justapostas, sobrepostas.

De maneira semelhante ao que pode ser observado na produção de Rosana Ricalde, as diferentes maneiras de produção de grafias (manuscrita, impressa, carimbada, colada) são apropriadas por Schendel na construção de tramas visuais nas quais a característica abstrata do traçado das letras é reforçado e ampliado.

A imagem posta à prova de sua opacidade gera, então, em um extremo, o apelo à materialidade da letra. Em outro extremo, ela é capaz de gerar uma busca pelo real além da imagem, realizando o desafio de tornar visível a zona de 'dessaígnificação', realçar suas cores, por assim dizer, de forma a tirar da opacidade alguns elementos. (RIVERA, 2006, p. 76)

Em Rosana Ricalde e em Mira Schendel, a oposição legível/ visível, portanto, sofre a dissolução apontada por Cauquelin (2008).

Essas duas dimensões da percepção e da interpretação do real ocupam espaços fronteiriços os quais, como no caso das produções analisadas, apresentam fronteiras solúveis e facilmente transponíveis em sua condição membranosa e osmótica. Alçadas ao mesmo patamar, palavras e imagens compõem uma trama visual baseada na desapareição e na presentificação de ausências, assim como na dissolução de presenças. A palavra deixa a condição de pura legenda, cuja finalidade primeira seria a de contextualizar a imagem para ser ela mesma constituidora de visibilidade.



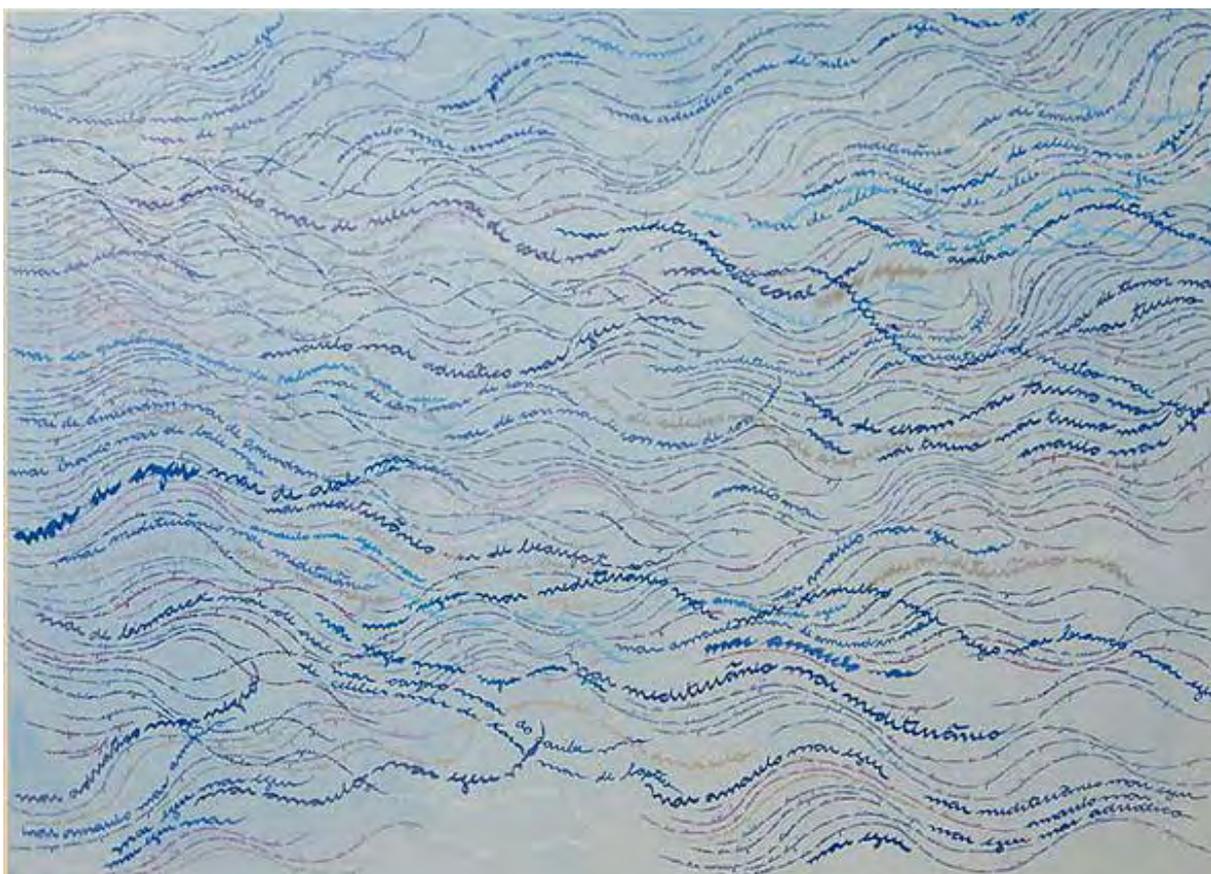


Ilustração 77: Rosana Ricalde. Mares do mundo (detalhe). 2009. Desenho. Fonte: <http://vejabrasil.abril.com.br>. Último acesso: Dezembro de 2010.

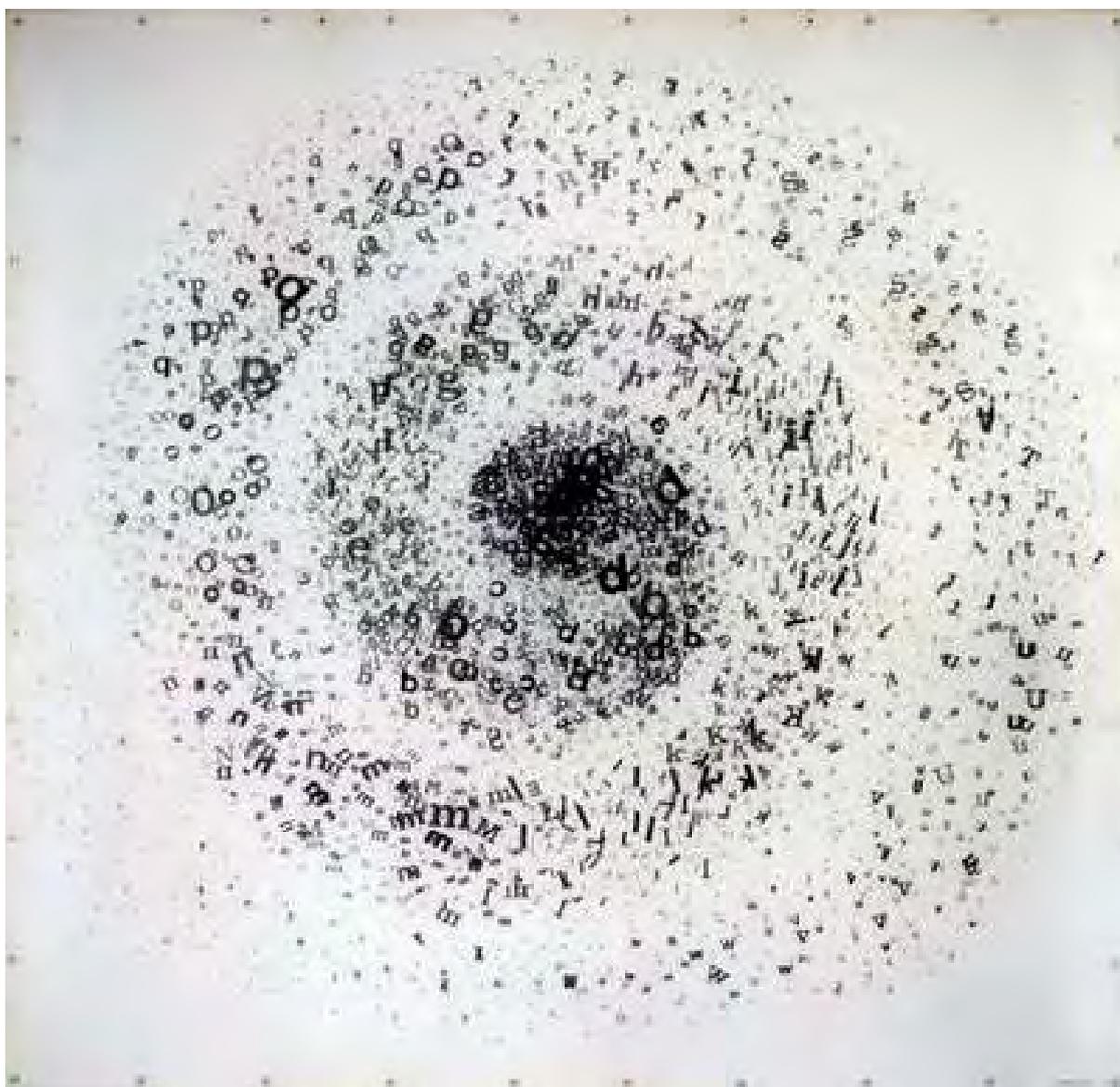


Ilustração 78: Mira Schendel. Sem título. Série Objetos Gráficos. 1972. Monotipia sobre papel de arroz. Fonte: <http://liviabotazzo.blogspot.com>. Último acesso: Dezembro de 2010.



Ilustração 79: Mira Schendel. Sem título. Série Objetos Gráficos. 1967. Monotipia sobre papel de arroz. Fonte: <http://liviabotazzo.blogspot.com>. Último acesso: Dezembro de 2010.

Tanto em Ricalde como em Schendel as palavras abandonam sua potência narrativa/ descritiva, produzindo imagens/ textos desprovidos de narrativas iconográficas ou iconológicas, porém, que ainda assim, contém em sua visibilidade a narrativa de um processo, seu próprio processo de constituição, de produção, dispensando muitas vezes a explicitação desses processos através do auxílio exterior de legendas. Aspecto semelhante é identificado por Alberto Manguel (2001) diante das pinturas de Jackson Pollock tais como *Number One* (1948) (**Ilustração 80**):

[...] Pollock produziu uma imagem que recusava toda tentativa de narração, quer em palavras, quer em imagens, que rejeitava todo e qualquer controle, tanto do artista como do espectador, e que parecia existir em um presente constante, como se a explosão da tinta na tela estivesse sempre prestes a acontecer. (MANGUEL, 2001, p. 41)

Nem as obras de Ricalde, de Schendel e de Pollock são obras auto descritivas ou auto narrativas, elas não consistem em relatos verbo-visuais, mas seus processos de constituição se encontram de tal maneira presentes em sua constituição e apresentação final, que elas se abrem a tentativas de leituras, nas quais as palavras em si já não mais consistem nos signos dessa leitura, mas os resquícios, os traços, os rastros e os vincos deixados por esses processos compõem outros signos mediante os quais “nossa tentativa de ler [...] aquilo que em sua essência é ilegível meramente preenche a ausência deliberada de um código decifrável com um sentido que tanto inventamos quando desentranhamos. (MANGUEL, 2001, p. 55)

Processo semelhante se dá em *Experiências Pictóricas Expandidas* (2007), no sentido da proposição de um conjunto de imagens que, de um modo semelhante ao identificado nos processos criativos desenvolvidos por Bavcar, Pollock, Ricalde e Schendel, apesar de recusarem relações meramente narrativas ou descritivas com a linguagem visual, encerram em si mesmas a documentação de seu processo produtivo. As *Experiências Pictóricas* são processos, processos visuais de instauração de um pensamento pictórico que se fazem elas mesmas memória e registro desses processos, memória e registro de si mesmas, encerrando em sua própria existência visual o testemunho de que foram (BARTHES, 1984), testemunho do duplo gesto apropriador que encerram (apropriação material dos elementos coloridos utilizados no processo de produção de uma pintura ampliada e apropriação do processo e da coisa, de um painel em si, promovida pela fotografia).



Ilustração 80: Jackson Pollock. Number one. 1948. Pintura. Fonte: <http://www.terraingallery.org>. Último acesso: Dezembro de 2010.

Manifestam-se, propõem-se como pinturas, ou como componentes integrantes de “uma” pintura da qual fazem parte um painel de percevejos coloridos de latão, cada uma das imagens fotográficas produzidas a partir dele e a apresentação final de painel e fotografias compondo uma só instalação.

Uma pintura [...] que deliberadamente se abstém de uma linguagem criada para que a decodifiquemos, sugere a possibilidade de seu oposto: uma pintura em que cada elemento é um código, um sistema de sinais criado com o propósito declarado de ser traduzido, uma charada para o espectador deslindar. (MANGUEL, 2001, p. 83)

Contudo não deixam de consistir, basicamente, em um processo fotográfico. São, desse modo, fotografias pictóricas, ou mesmo pinturas fotográficas, dialogando com um processo de dissolução de fronteiras entre linguagens e categorias de produção em arte. Partilham com cada uma das obras e artistas debatidos aqui de uma busca por um alargamento das fronteiras do visível, propondo-se como experiência de um olho em movimento. De um olho que toca, que apalpa, de um olho que procura ver a si mesmo, de uma percepção olhante e olhada (MERLEAU-PONTY, 2005).

Apropria-se das propriedades fractantes presentes tanto na imagem fotográfica quanto na imagem pictórica e se propõe continuar fragmentando cada uma dessas imagens. Fragmentar as percepções fragmentadas que se possui no âmbito da obra, tanto em um nível técnico (ou tecnológico, o nível da técnica fotográfica, da manipulação do dispositivo da câmera e seus componentes, da abertura da lente, do uso do *zoom*, de determinação do enquadramento e da iluminação, etc.) quanto em um nível óptico que culmina na obtenção de borrões de cor e luz, manchas coloridas de percepção. Fragmentar os próprios fragmentos da realidade que a câmera fotográfica me proporciona até os limites impostos pela própria máquina, pelo próprio dispositivo.

O resultado é uma gradativa liquefação visual das imagens, que culminam em, quase que literalmente, em fluidos visuais de cor nos quais desaparece a unidade ou a individualidade de cada pequeno elemento colorido empregado na construção do painel e permanece somente sua informação cromática. Contudo, uma informação cromática contaminada pela vibração e a intensidade das demais informações cromáticas que o cercam, desdobrando cores, tonalidades, matizes, brilhos e sombras. A condução desse processo aos limites da constituição da imagem digitalizada, por fim, dissolve também essas vibrações cromáticas, ou

melhor, fragmenta-as ainda mais, revelando a grade quadriculada e divisionista dos *pixels*, conduzindo a uma ruptura quase completa com as imagens do princípio do processo, não fosse pela própria documentação que o processo efetua.

Ao fim, a composição final das *Experiências Pictóricas Expandidas* guarda por meio de uma instalação a memória de cada um desses gestos apropriadores e reapropriadores, onde cada imagem, cada Experiência Pictórica, é levada a se apropriar continuamente de si mesma para a constituição de outra Experiência Pictórica. Elas se movem em uma espiral, assim como cada uma das *action paints* de Pollock guarda em si uma memória gestual de sua realização, a memória do corpo do artista, de cada um de seus gestos, movimentos e deslocamento, a memória da oferta de “seu corpo ao mundo” que Pollock opera para poder, então “transforma o mundo em pintura”, mas também transformar seu próprio corpo, “operante atual”, “que não é uma porção do espaço, um feixe de funções, que é um trançado de visão e de movimento” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 16) também em pintura.

Todavia há nas *Experiências Pictóricas* um processo de apropriação duplicada, pautado por uma reversibilidade interna, no qual, quando se reapropria de si mesma, cada Experiência Pictórica já se faz outra, assim como a mão esquerda de Merleau-Ponty (2005) deixa de tocar a direita quando passa a ser tocada por ela. Cada *Experiência Pictórica* não é apenas a *Experiência Pictórica* anterior apenas vista por outro recorte, tornada outra imagem da mesma *Primeira Experiência*, mas outra camada de visibilidade, outra dobra no tecido do visível, uma *fase* e não uma *face*, uma perturbação e um movimento, um deslocamento que, a exemplo de Pollock, busca transformar o olho em pintura.

Esse olho tornado pintura, em sua operação quiásmica, “vê o mundo, e o que falta ao mundo para ser quadro, e o que falta ao quadro para ser ele próprio” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 19). É um olho crítico. Um olho sensível, mas que se propõe em si mesmo desvendar a condição de sua própria existência, pesquisar sua própria constituição visiva, sua constituição enquanto olho que vê e olho que é visto, olho vidente e olho visível. Um olho estupeficante (CANEVACCI, 1990), que propõe investigar e problematizar as próprias bases de suas operações de apreensão da realidade, bem como a própria realidade que apreende.

Todos os artistas, escritores e pesquisadores cujas produções este estudo adotou como base e referência para alimentar suas próprias proposições, conceitos

e conclusões trataram e operaram mecanismos estéticos e culturais inerentes a processos constitutivos de mecanismos de controle da visibilidade e da instituição de realidades. Todos eles, de algum modo, também atuaram na constituição de olhos em movimento, olhares em movimento, que se converteram, de acordo com a linguagem adotada por cada um, em pintura, em palavra, em fotografia, em neblina, em vapor, em vazios, em buracos, etc.

Mais do que evidenciar a suposta invisibilidade do real como estratégia pela qual se estabelecem realidades e visibilidades dominantes em detrimento de realidades dominadas e invisibilizadas, esses olhares e esses estudiosos da arte se propuseram, cada qual a sua maneira, valendo-se das mais diversas linguagens e materialidades, a manipular alguns dos próprios meios pelos quais esses dispositivos (que não excluem entre si a arte) atuam.

Ao adotarem como objeto de suas investigações instâncias que se encontram para além dos limites do visual estabelecidos pelas máquinas invisibilizadoras contemporâneas, eles questionam o estatuto instaurado do visível e preconizam, por sua vez um outro, um estatuto do invisível.

Não o propõem como um substituto para o primeiro, mas como uma de suas fases. Estabelecem, desse modo, dois campos simultâneos de atuação que não se opõem, são parte um do outro mas estão apartados pela distância inerente da reversibilidade. Mas propõem o estatuto do invisível (no interior do qual tramitam as instâncias do vazio, do infinito, da ausência, da cegueira, sem, todavia, confundirem-se com ele) como um "limes", uma área fronteira do pensamento visual que possibilita questionar, subverter, manipular ou dialogar com as instâncias próprias ao estatuto do visível.

Este estudo também partilha com esses pesquisadores e essas obras de um anseio pelo estatuto do invisível. Anseio que se manifesta sob uma interação entre categorias de produção visual e discursiva, direcionando-se nas *Experiências Pictóricas Expandidas* para um mergulho na cor, uma transubstanciação do olho (submetido contemporaneamente a um aprendizado cultural que aproxima sua ação da de uma máquina fotográfica como consequência de uma máquina fotográfica concebida como olho mecânico, testemunhal e imparcial) em pintura, mas uma pintura que é fotografia e pintura a um só tempo, e um olho que é olho e corpo a um só tempo. E em *Infinito Particular*, mas mais intensamente em *Infinito & Totalidade* eclode em um anseio, um clamor, por um invisível instituído pela infinitude, uma

invisibilidade de um todo que apenas se dá e ver em partes, em fragmentos dobrados sobre si mesmos em *frames* congelados de percepção. Pequenas fotografias modeladas.

O estatuto do invisível não é a única resposta identificada pela arte contemporânea para responder às operações de uma "máquina de visão" que também é uma "máquina invisibilizadora" e cuja operação na determinação do estatuto do visível culmina em uma produção desenfreada de visibilidades esvaziadas.

Não consistindo em uma face isenta da cultura visual invisibilizadora, a arte constitui, todavia, um campo sensível dos processos de disputa visual na implementação de realidades. Um estatuto do invisível constitui uma das camadas na malha sensível contemporânea para o desenvolvimento de um "política da visibilidade" que contribui para gerar cada vez mais fissuras, maiores e mais profundas nos limites culturais do visível.

Cada obra analisada neste estudo efetua uma negociação interna e externa entre componentes de "máquinas de visão" distintas, cada artista, cada pesquisador, propõe uma negociação entre visibilidades e invisibilidades, alguns de um modo mais sutil, outros de maneira mais brusca e intensa entre as diversas categorias da arte. Este estudo também expõem suas próprias negociações buscando uma movimentação entre categorias e meios.

A problemática se encontra lançada na atualidade, não podendo ser apenas ignorada. Longe de pretender solucioná-la, tudo que esta dissertação faz é lançar mão dela, enfrentá-la a sua maneira, absorvê-la e subvertê-la de uma entre inúmeras maneiras possíveis para ser capaz de se relacionar criticamente com ela.

O que se evidencia ao fim desse estudo é o campo de possibilidades, também chamado campo fenomenal da arte, tornado cada vez mais amplo.

5- CONCLUSÕES

A carícia do olho sobre a pele é de uma doçura extrema... com algo de horrível como o grito do galo.

Georges Bataille

Por fim, nestas últimas páginas, reserva-se espaço para tecer considerações sobre alguns dos sentidos que determinadas palavras incorporaram no decurso desse estudo. Sentidos, entendidos em sua dupla acepção, tanto sensorial, daquilo que sente, quanto em sinônimo para senso, direção ou rumo.

Talvez uma das mais significativas seja a ideia de transbordamento.

Transbordamentos perceptivos, transbordamentos visuais, visibilidades transbordantes. O transbordar, a ação de transbordar que permeou de maneira geral cada uma das ações e proposições discutidas neste estudo partiu de duas interpretações muito próximas desse verbo.

Por um lado transbordar, no sentido de derramar, vaziar, escorrer e inundar, que pressupõe uma diluição de conceitos, de ações, de objetos e de visões. Não, porém, uma diluição que enfraquece, uma dissolução que abrandar propriedades e sabores, mas uma diluição que fluidifica, que possibilita uma maior amplitude e abrangência de movimentos, o alcance de áreas mais remotas, mais entranhadas, de fissuras e frestas do pensamento. Por outro lado, transbordar como a ação de transpor bordas, ultrapassar fronteiras, fazer inchar molduras, dilatá-las, e talvez infiltrar-se nelas e fazê-las ceder.

O transbordamento pressupõe uma propriedade da incontinência que neste estudo assumiu tanto uma dimensão de imagem poética, quase onírica, envolta por uma dissolvências como as evocadas por Brígida Baltar, fotografada engarrafando bruma, capturando névoas e vapores, quanto uma condição visceral, excretória, escatológica, uma dimensão de secreções, de odores e humores como em Bataille e seus relatos onde o corpo e o olho estão sempre imersos em algum tipo de umidade incontida, que jorra sob a forma de lágrimas, de suor, de sangue, esperma e urina.

Ambas complementam-se enquanto ações e procederes de um pensamento que se volta precisamente para os limites, para os fenômenos e processos de sua instituição. E as ações de transbordar foram abordadas neste texto tanto mediante

as implicações destrutivas e corrosivas das inundações, quanto pelo viés de pensamentos e conceitos que se infiltram lentamente por baixo de outros, solidamente estabelecidos. O que fez deste estudo, inicialmente, uma análise não dos campos cegos propriamente ditos, “mas de seus limites com o fim de ampliá-los” (O'DOHERTY, 2007, p. 11). Uma reflexão sobre a percepção, na qual “[...] o objeto de exame minucioso torna-se ativo” e “nossos sentidos são postos à prova”, pois a percepção “[...] interpõe-se entre o objeto e a idéia e abrange ambos.” (O'DOHERTY, 2007, p. 66)

E ambas apontam-nos para a potência de um olho explorador, inquisitivo e investigador de sua própria condição de órgão que se derrama e escorre sobre as coisas visíveis, vendo-as por meio do toque, da umidade e da apalpação. Que em um exercício de movimento, revolve-se, revira-se no espaço das órbitas, voltando-se para dentro das pálpebras e de volta para fora, em tentativas de ver a si mesmo, ver seu ponto cego. Um olho caminhante, um olho navegador cuja carícia sobre a pele das coisas assume “[...] uma doçura extrema... com algo de horrível como o grito do galo!” (BATAILLE, 2003, p. 84)

A metáfora de um olho que caminha, que navega, que investiga e que busca, que mergulha nos campos cegos trouxe em si a proposta de um exercício de mapeamento. Uma ação de mapear em associação com uma ideia de transbordamento que evocou neste estudo aspectos talvez bastante semelhantes aos da navegação em uma época na qual os mapas estavam constantemente sendo refeitos para que se acrescentassem outros elementos, outras ilhas e continentes e quando ainda era recorrente a ideia de um mar que transbordaria pela beira do mundo em uma cachoeira.

Como para os navegadores do século XV, em uma cartografia dos campos cegos é uma operação que se dá em processo de transformação. Elementos são considerados, posicionados, reposicionados, associados, nomeados. O que se estabelece como resultado da primeira etapa de uma ação de mapeamento efetuada por esta dissertação é uma espécie de hipertexto, uma sobreposição de cartas de navegação fragmentadas, na qual interagem palavras, imagens, objetos em operações de mestiçagem. Que se dobram e desdobram umas sobre as outras, velando e revelando relações, situações, problemas. Mapear campos cegos da cultura visual contemporânea no sentido de mapear ações e produções artísticas que optam pelo campo cego como espaço de experimentação, resulta em mapas

bastantes imprecisos, ou melhor, em mapas que podem, na maioria das vezes, se mostrar oscilantes, ao caracterizarem-se como mapas das experiências visuais e materiais que integram.

Contudo, nesses mapas móveis, que por sua vez também se derramam sobre esses campos cegos e escorrem em todas as direções, evidenciam-se a visibilidade das coisas e a força da delimitação enquanto material de experimentação, criação e reflexão em arte. Ao mesmo tempo, destacam-se processos pelos quais o visível se faz visível por meio de um aparato ou equipamento mental, não exclusivamente orgânico nem exclusivamente mecânico, mas também estético, plástico, poético.

Ao fim desse processo, conclui-se que é papel da arte transbordar.

Mas entender a arte a um contínuo transpor de bordas seria uma simplificação redundante. Talvez seja mais coerente afirmar que o resultado das ações artísticas é evidenciar os limites, não permitir que eles sejam invisibilizados e naturalizados (BERGER e LUCKMANN, 1998). Ampliá-los em mais de uma direção, flexibilizá-los, ou antes, em se tratando de limites que se encontram permanentemente em movimento, impedir seu engessamento, contribuir para sua movimentação.

O processo de ressaltar limites é, portanto, uma ação de evidenciar, de visibilizar as negociações entre visões que instituem realidades. Um processo igualmente de promover outras negociações. A arte se reveste de uma dimensão política, uma política do visual, uma política das visibilidades.

Reconhecer-se como força política no processo de produção de visibilidades é um dos meios pelos quais a arte pode operar no interior dos campos cegos criados por operações das múltiplas “máquinas de visão” interligadas que integram a “máquina de visão” da era da supercomplexidade e que resultam em visibilidades esvaziadas e em oclusões. Assim como a busca pelo invisível é uma das maneiras de manter os limites da visibilidade em movimento.

A “responsabilidade” do artista é, portanto, a de estar negociando com visibilidades, com pontos de vista, moldando o estatuto do visível, seja ajudando a solidificá-lo ou infiltrando-o, umedecendo-o, tornando suas molduras maleáveis.

Robert Morris e Robert Barry, assim como Brígida Baltar e Anish Kapoor levam a dissolvência dessas fronteiras ao nível da dissolvência do próprio objeto de arte que se torna vapor, partículas em suspensão, ondulações, mentalizações, oscilações, processos invisíveis, ou quase, processos de transformações de corpos,

ações atmosféricas, voláteis que deixam as impressões luminosas de sua existência quase imaterial impressas sobre papel fotográfico ou circulando sob a forma de *pixels* na rede mundial de computadores. Mira Schendel manipula grafias de elementos sonoros, traduções visuais de sons vocais que não chegam a compor significados verbais. Imprime esses sons que, liberados de um compromisso de compor palavras e frases existem como relações visuais no campo da obra. Utiliza para isso processos instituídos de materialização e visibilização desses sons. Esses são dois exemplos, neste estudo, de processos de desmaterialização e rematerialização nas relações visuais que se destacaram como uma constante da pesquisa.

Presente desde as primeiras investigações promovidas pelas *Experiências Pictóricas Expandidas*, por *Infinito Particular* e *Infinito & Totalidade*. A matéria, o corpo, assume a mesma posição inconstante e oscilante das questões abrangidas pelo estudo, mostrando-se em sua constituição que não é absolutamente sólida, rígida e fixa, mas fragmentada, composta por moléculas que se movimentam em constantes coesões e dispersões. Um corpo liquefeito, em suspensão, que é modelado, moldado, expandido ou compactado pela modelagem. É desmaterializado no fotografia, pela qual toca o olho, a lente da câmera e o papel apenas por meio de suas emanções luminosas. E reaparece enquanto corpo no desenho, pela dança da mão e do olho.

A dança, aliás, é uma presença recorrente no desenvolvimento da pesquisa, ainda quando não declarada. Uma dança semelhante aquela descrita por Baxandall (1988), não apenas relacionada ao movimento, ao deslocamento temporal dos corpos no espaço. Uma dança associada ao agrupamento, a interação entre elementos e corpos, sua organização para a constituição de situações, para a composição de cenas, de imagens.

De maneira semelhante, mão e olho, corpo e olho, olho e matéria, dançam, por que se encontram em movimento. Mas também dançam na interação conceitual e visual que estabelecem entre si, promovendo triangulações e referenciais para o início de mapeamento a que esta pesquisa se propôs.

Por outro lado, o movimento se manifestou como condição indispensável ao funcionamento das máquinas de visão, necessário para impedir a fixação e o engessamento dos limites do visível. Esse movimento se presentifica tanto nas processo de visibilidade ofuscante quanto naqueles da visibilidade transbordante,

fazendo das máquinas de visão contemporâneas equipamentos visivos que sofrem misturas (CATTANI, 2007; REY, 2007), afastando-se de uma concepção de pureza e fazendo dos campos cegos espaços de contaminação entre visibilidades e invisibilidades.

Nesses espaços de contaminações estabelecidos nos campos cegos abrangem tanto um centro da visão que não se vê a si mesmo quanto as periferias do campo visual. Cabe aqui registrar que, ao fim da etapa de estudo que se encerra nesta dissertação, as periferias desse campo visual constituem-se em pontos cegos desta pesquisa. O mais significativo dos quais talvez seja a delimitação dos objetos de estudo em uma esfera da visibilidade ocidental contemporânea.

A pluralidade e a multiculturalidade, mesmo tendo permeado as discussões tecidas no decorrer deste texto na condição de uma pungência inquietante ainda se evidenciam como questões e serem mais profunda e abertamente debatidas na condição de elementos para uma cartografia dos campos cegos.

Outro ponto cego identificado nesta pesquisa se refere aos dispositivos e imagens videográficas em sua atuação na constituição de uma sociedade de controle (SÁ, 2009) e suas problematização pelas artes. Os mecanismos videográficos de produção e reprodução, assim como os fotográficos, sofreram significativa disseminação entre os diferentes estratos da sociedade e têm sua própria dimensão nas dinâmicas testemunhais e presentificadoras do comércio de imaginários contemporâneos. Um exemplo recente desse fato foi noticiado a poucas semanas durante a cobertura oficial de uma emissora de televisão nacional do processo de retirada de funcionários brasileiros de uma empresa instalada na Líbia. Os recém-resgatados da área de conflito político traziam na bagagem vídeos gravados com câmeras de celulares, registrando cenas de conflito armado que os mecanismos de censura daquele país teriam impedido de ser transmitidas para o restante do mundo. Porém, até que ponto essas imagens povoam nossos imaginários, mesmo circulando abertamente na *Internet*, até que ponto nos afetam, enquanto imagens do outro, além de nos “[...] familiarizar facilmente com criaturas e lugares que poderiam nos parecer até agora extremamente obscuros e perigosos”?

³¹ (AZNAR, 2010, p. 83 – tradução livre) Até que ponto a difusão dessas imagens são mais uma face de processos de disputa de uma política do visual?

31- No original em espanhol: [...] familiarizar fácilmente con criaturas y lugares que podían parecer hasta ahora estremadamente oscuros y peligrosos.

A dimensão política da arte e seu papel na constituição dos campos cegos e na delimitação das visibilidades permanece igualmente como questão a ser aprofundada. Aspectos básicos de seu processo de instituição já se encontram presentes na atividades de identificação de elementos cartográficos promovida por este estudo, de maneira que o mapeamento dos campos cegos não seja uma ação investigadora ausente e ingênua.

Por fim, a própria transição da cor ao tridimensional nos processos de investigação promovidos por este estudo das *Experiências Pictóricas Expandidas a Infinito & Totalidade*, em sua relevância para as visibilidades transbordantes que esta pesquisa visou criar permanece como desdobramento possível para futuros estudos.

Esses três aspectos do texto dissertativo, revistos e revisitados neste momento de apresentação de conclusões e outras propostas, presentificam-se na condição de vazios pungentes. São áreas de cegueira desta dissertação, mas são também alguns dos punctuns (BARTHES, 1984), pequenas picadas, que a afligem nesse momento de tecer considerações finais em uma dissertação que identificou e discutiu elementos para a proposição de uma cartografia dos campos cegos, cuja realização fica aqui apresentada como projeto para futuros desdobramentos deste estudo em etapa de Doutorado.

REFERÊNCIAS

AGUIRRE, Pablo. Disponível em: <<http://www.fotosencontradas.com.ar>>

Acesso em: 22 maio 2010.

ANTENORI, Armando; DELFINI, Mariana. Máquina do tempo. Na Internet 1 – Seção Primeira Fila. *Bravo!*, n. 115, p. 19, mar. 2007.

ARCHER, Marcel. O real e seus objetos. In.: _____. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 1-59.

ARGAN, Julio Carlo. A época do funcionalismo. In.: _____. *Arte Moderna*. Tradução de Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 445-447.

_____. A realidade e a consciência. In.: _____. *Arte Moderna*. Tradução de Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 75-82 e 117-123.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. Tradução de Ivone Terezinha de Faria; supervisão editorial de Vicente di Grado. 3. ed. São Paulo: Pioneira/EDUSP, 1986.

AZNAR, Vayo. Palestina: cuando ver es perder el centro. *CONCINNITAS*, ano 11, v. 1, n. 16, p. 83-94, jun. 2010.

BACHELARD, Gaston. *A miniatura*. In.: _____. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p.157-187.

BARNET, Ronald. A universidade em uma era de supercomplexidade. Tradução Áurea Deal Bó. São Paulo: Editora Anhembi-Morumbi, 2005. p. 20-115.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *A metáfora do olho*. In: BATAILLE, Georges. *História do olho*. São Paulo: Cosac & Naif. 2003. p. 119-128.

BARRIE, James Matthew. *Peter Pan*. 3. ed. Guarulhos, SP: Salamandra, 2006.

BATAILLE, Georges. *História do olho*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

BAUDRILLARD, Jean. *De um fragmento ao outro*. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. São Paulo: Zouk, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BAXANDALL, Michael. *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*. Second Edition. Oxford, New York: Oxford University Press. 1988.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. In: _____. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985b. p. 165-196.

BERGER, John et al. *Modos de ver*. Tradução de Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 9-35.

BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade*. Tratado de Sociologia do Conhecimento. Tradução de Floriano de Souza Fernandes. 16. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

BRUN, Jean. *A mão e o espírito*. Lisboa: Edições 70, 1991. (Coleção Biblioteca de Filosofia Contemporânea).

BURKE, Peter. *Testemunha Ocular* – História e Imagem. Tradução Vera Maria Xavier dos Santos; revisão técnica Daniel Aarão Reis Filho. Bauru, SP: EDUSP, 2004.

CAETANO, Alessandra; FRADE, Isabela. *Infinito & Totalidade*. Rio de Janeiro: Departamento Cultural – UERJ, 2009. Folder.

CALVINO, Ítalo. Visibilidade. In.: _____. *Seis propostas para o próximo milênio*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 97-114.

CANEVACCI, Massimo. *Antropologia da comunicação visual*. Tradução Julia M. Polinésio e Vilma de Katinsky B. de Souza. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. *Fetichismo Visuais – corpos erópticos e metrópole comunicacional*. Tradução Osvando J. de Moraes, Paulo B. C. Schettino, Célio Garcia, Ana Resende. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008. (Coleção Azul de Comunicação e Cultura).

CATTANI, Icleia Borsa (Org.). *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

CAUQUELIN, Anne. *Freqüentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea*. Tradução Marcos Marciolino. São Paulo: Martins Fontes, 2008. (Coleção Todas as Artes).

CESAR, Marisa Flório. A ambivalência da imagem. In: CESAR, Marisa Flório; DABUL, Lígia; SIMÃO, Luciano Vinhosa (Ed.). *Poiésis*, Niterói, v. 1, n. 13, p. 11-24, 2009.

DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: Arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o Barroco*. Campinas: Papirus. 1991.

DEMETRESCO, Sylvia. *Vitrina – Construção de encenações*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.

DERRIDA, Jacques. *O olho da Universidade*. Introdução de Michel Peterson; tradução de Ricardo Iuri Canko e Ignacio Antonio Neis. São Paulo: Estação Liberdade, 1999. p. 125-127.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Prefácio de Stéphane Huchet; tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução Maria Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1993. (Série Ofício de Arte e Forma).

ECO, Umberto. A luz e a cor na Idade Média. In: _____ (Org.). *História da Beleza*. Tradução de Eliana Aguiar. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 100-129.

ENDE, Michael. A história sem fim. Tradução Maria do Carmo Cary; revisão da tradução e texto final João Azenha Júnior. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 19-20.

FRADE, Isabela Nascimento. *Exterioridade e leveza: a transparência dos corpos imagéticos*. In: FRADE, Cáscia; CALABRE, Lia; CURVELLO, Maria Amélia; NACIF, Raphael; LIMA, Ricardo Gomes (Org.). *Políticas Públicas de Cultura*. 1 ed. Rio de Janeiro: DECULT/COMCULTURA UERJ, 2009. v. 1, p. 28-39.

FRANCA-HUCHET, Patrícia. Justo uma imagem. In: CESAR, Marisa Flório; DABUL, Lígia; SIMÃO, Luciano Vinhosa (Ed.). *Poiésis*, Niterói, v. 1, n. 13, p. 105-112, 2009.

GEERTZ, Clifford. A arte como um sistema cultural. In: _____. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Tradução Vera Mello Joscelyne. Petrópolis: Editora Vozes, 1997. p. 142-181.

GREENBERG, Clement. Pintura modernista. In: FERREIRA, Glória; CONTRIM, Cecília (Org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: J. Zahar; Funarte, 1997.

GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. Tradução de Rosa de Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GURAN, Milton. *Fotografia – suporte da memória, instrumento da fantasia*. Centro Cultural Banco do Brasil: 19 de abril a 26 de junho de 2005. Folder da exposição.

HEAD, Scott. Olhares e feitiços em jogo: uma luta dançada entre imagem e texto. In: GONÇALVES, Marco Antonio; HEAD, Scott (Org.). *Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. p. 36-63.

KANDINSKY, Vassily. Ação da cor. In: _____. *Do espiritual na arte e na pintura em particular*. Tradução de Álvaro Cabral e Antônio de Padua Danesi. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 63-66.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Tradução de Elizabeth Carbone Baez. *Gávea: revista Semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 92-93, 1984 (artigo de 1979).

LARAIA, Roque de Barros. A cultura condiciona a visão de mundo do homem; A cultura é dinâmica. In.: _____. *Cultura – Um conceito antropológico*. 17. ed. Rio de Janeiro: Editor Jorge Zahar, 2004. p. 67-74 e 94-101.

LEACH, Neil. *A anestésica da arquitectura*. Tradução Carla Oliveira. Lisboa: Antígona, 2005. p. 13-34.

LEFEBVRE, Henri. O campo cego. In: _____. *A revolução urbana*. Tradução de Sérgio Martins. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999. p. 33-50.

LE GOFF, Jacques. Memória. In: _____. *História e memória*. Tradução de Irene Ferreira, Bernardo Leitão e Suzana Ferreira Borges. 5. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003. p. 419-471.

LÉVY, Pierre. *Ciberdemocracia*. Tradução Alexandre Emílio. Lisboa: Instituto Piaget, 2002. (Coleção Epistemologia e Sociedade).

MAFFESOLI, Michel. A razão interna. In: _____. *Elogio da razão sensível*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998. p. 53-77.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARQUÉZ, Gabriel Garcia. *Cem anos de solidão*. 29. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 1967. p. 53; 79.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. In: _____. *O olho e o espírito: seguido de "A linguagem indireta e as vozes do silêncio" e "A dúvida de Cézanne"*. Tradução Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira/ prefácio Claudio Lefort, posfácio Alberto Tassinari. São Paulo: Cosac & Naif, 2004. p.13-48.

_____. *O visível e o invisível*. 4. ed. Tradução Jose Artur Ginotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 15-159.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Editora Iluminuras/ FAPESP, 2002.

_____. Um olho sem rosto. In: BATAILLE, Georges. *História do olho*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003. p. 7-20.

NÖTH, Winfried; SANTAELLA, Lucia. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. 4. ed. São Paulo: Editora Iluminuras, 2005.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OLIVEIRA, Susana. *A caverna platônica: construção metafórica e mecanismo de projeção*. In: Monodisperso. Porto: Editora FBAUP – Universidade do Porto, jul. 2007. p. 60-77.

OSTROWER, Fayga Perla. Cor. In.: _____. *Universos da Arte*. 11. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1996. p. 234-254.

PEDROSA, Israel. A cor. In.: _____. *Da cor à cor inexistente*. 9. ed. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editor, 2000.

PORTICH, Ana. *Movida a imagens – notas sobre a restropectiva de Anna Bella Geiger no Paço Imperial do Rio de Janeiro*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. Contemporary Art and the Politics of Aesthetics. In: HINDERLITER, Beth et al (Ed.). *Communities of Sense – Rethinking Aesthetics and Politics*. Durham & London: Duke University Press, 2009. p. 30-50.

_____. *The Future of the Image*. London/ New York: Verso, 2007.

REY, Sandra. *Cruzamentos Impuros: uma prática artística por hibridização e contaminação de procedimentos*. In: OLIVEIRA, Sandra Regina Ramalho; MAKOWIECKY, Sandra (Org.). *Anais do 16º Encontro nacional da ANPAP*. Florianópolis: UDESC, 2007. p. 458-461.

RIVERA, Tânia. Kosuth com Freud – Imagem, psicanálise e arte contemporânea. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, p. 65-78, 2006.

RODRIGUES, Carla. Mulher, verdade, indecidibilidade. In: DUQUE-ESTRADA, Paulo César (Org.). *Espectros de Derrida*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio/ Nau Editora, 2008. p. 91-118.

SÁ, Alexandre. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade turística. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, p. 23-27, 2006.

_____. Outras ilhas. In: CESAR, Marisa Flório; DABUL, Lígia; SIMÃO, Luciano Vinhosa (Ed.). *Poiésis*, Niterói, v. 1, n. 13, p. 59-69, 2009.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SERVIÇO SOCIAL DA INDÚSTRIA. Luiz Camillo Osório entrevista Rosana Ricalde. Departamento Nacional. Prêmio CNI Sesi Marcantonio Vilaça Artes Plásticas: 2009/2010 (Catálogo)/ Serviço Social da Indústria. Departamento Nacional, Confederação Nacional da Indústria; Artistas Armando Queiroz, Eduardo Berliner, Henrique Oliveira, Rosana Ricalde, Yuri Firmeza; Curadores Alcino Leite Neto, Luiz Camillo Osório, Paulo Herkenhoff, Ricardo Resende. – Brasília, 2010. p. 66-68.

SIELSKI, Isabela Mendes. *O barro na arte: uma questão de limites*. In: ROCHA, Cleomar (Org.). *Arte: limites e contaminações*. Salvador: ANPAP, 2007. v. 1, p. 157-165.

SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Traducion de Carlos Gardini; revisada por Aurélio Major. México: Santillana Ediciones Generales, 2006.

SOUTIF, Daniel. Do indício ao índice ou da fotografia ao museu. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, p. 199-215, 2006.

STOREY, John. Marxisms. In: _____. *Cultural Theory and popular culture: an introduction*. Essex: Pearson Educational, 2001. p. 82-111.

VIRÍLIO, Paul. *O espaço crítico e as perspectivas do tempo real*. Tradução de Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

_____. *A máquina de visão*. Tradução de Paulo Roberto Pires. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2002.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. In: _____. *A inconsistência da alma selvagem – e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 347-399.

YATHES, Frances A. As Três Fontes Latinas da Arte Clássica da Memória. In: _____. *A arte da memória*. Campinas: Unicamp, 2007. p. 17-45.

ZAPPI, Lucrecia. Entrevista com Evgen Bavcar. Disponível em: <http://www.uol.com.br/tropico/images/bavcar.jpg>. Acesso em: 04 set. 2009.