

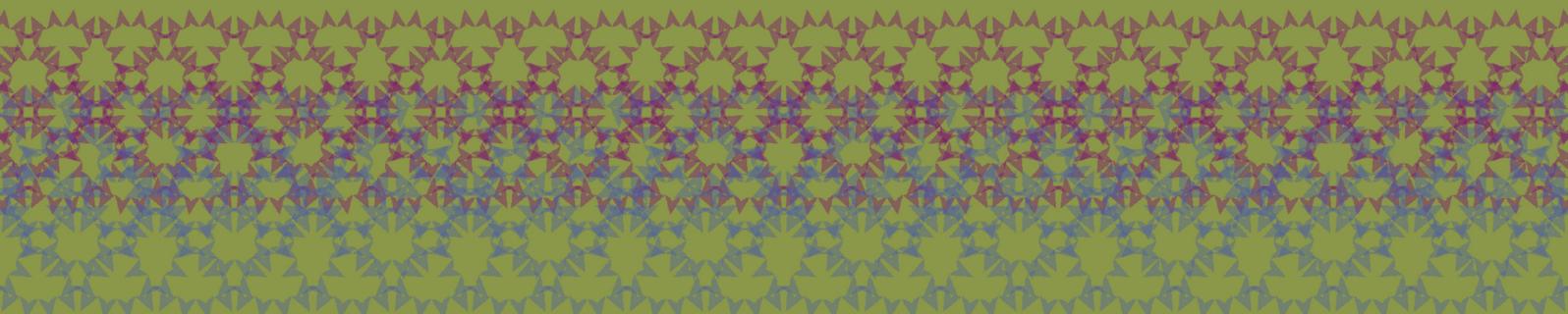
OUTONO + INVERNO // 2020

ARA

YMA

08

IMAGEM DESLOCAMENTO



ARA



Número 8 . Volume 8 . Outono+Inverno 2020

Revista Semestral do Grupo de Pesquisa Museu/Patrimônio

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO . FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

GRUPO DE PESQUISA MUSEU/PATRIMÔNIO

REVISTA ARA . ISSN 25258354

FAU CIDADE UNIVERSITÁRIA - DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA DA ARQUITETURA E ESTÉTICA DO PROJETO (AUH)

RUA DO LAGO, 876 – SÃO PAULO – SP – BRASIL +55 11 30914795

REVISTAARAFU@USP.BR

HTTP://WWW.MUSEUPATRIMONIO.FAU.USP.BR

Editor Chefe

LUIZ RECAMAN, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO.
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO, BRASIL

Editora Chefe Dossiê

MARIA CECÍLIA FRANÇA LOURENÇO, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO, BRASIL

Editores Assistentes

MARIA CECÍLIA FRANÇA LOURENÇO, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO, BRASIL

ANNA MARIA ABRÃO KHOURY RAHME, GRUPO MUSEU/PATRIMÔNIO FAU USP, BRASIL.

Conselho Editorial

RICARDO NASCIMENTO FABBRINI, FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA. SÃO PAULO, BRASIL.

CELSO FERNANDO FAVARETTO, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS, BRASIL. SYLVIA FUREGATTI (SUPLENTE) UNIVERSIDADE DE CAMPINAS. INSTITUTO DE ARTES, BRASIL.

REGINA LARA, UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE. PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO, ARTE E HISTÓRIA DA CULTURA. GRUPO MUSEU/PATRIMÔNIO FAU USP, BRASIL. ADRIENNE DE OLIVEIRA FIRMO (SUPLENTE) GRUPO MUSEU/PATRIMÔNIO FAU USP, BRASIL.

MARIA CECÍLIA FRANÇA LOURENÇO, MARTA BOGÉA (SUPLENTE) UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO, BRASIL.

ANNA MARIA ABRÃO KHOURY RAHME, GRUPO MUSEU/PATRIMÔNIO FAU USP; VIRGÍNIA CÉLIA MARCELO (SUPLENTE) FACULDADE DAS AMÉRICAS, BRASIL

LUIZ RECAMAN, MARIA CECÍLIA FRANÇA LOURENÇO (SUPLENTE) UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO, BRASIL

MARCOS RIZOLLI, UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE. PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO, ARTE E HISTÓRIA DA CULTURA, NORBERTO GAUDÊNCIO (SUPLENTE), UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE, BRASIL.

AMANDA SABA RUGGIERO, MARCIA SANDOVAL GREGORI (SUPLENTE) UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO. GRUPO MUSEU/PATRIMÔNIO FAU USP, BRASIL.

Pareceristas

AMANDA SABA RUGGIERO
ANNA MARIA ABRÃO KHOURY RAHME
CELSO FERNANDO FAVARETTO
LUIZ RECAMAN
MARCIA SANDOVAL GREGORI
MARIA CECÍLIA FRANÇA LOURENÇO
MARCOS RIZOLLI
REGINA LARA SILVEIRA
RICARDO NASCIMENTO FABBRINI

Revisão de textos

ABRAHÃO REZECK
ALECSANDRA MATIAS DE OLIVEIRA
ALÍCIA TOFFANI

Projeto Gráfico e Diagramação

MARCIA SANDOVAL GREGORI, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO, GRUPO MUSEU/PATRIMÔNIO FAU USP, BRASIL

Editoração Eletrônica

JULIANA COSTA CRUZ, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO. GRUPO MUSEU/PATRIMÔNIO FAU USP, BRASIL

Capa

THIAGO ROCHA RIBEIRO

Suporte Informática

WEBMASTER FAU/USP EDSON AMADO DE MOURA

Logotipo

FELIPE M. B. SOARES

Imagem de Abertura

MONTAGEM DE MARCIA SANDOVAL GREGORI
A PARTIR DE ORIGINAL DE FELIPE M. B. SOARES

SUMÁRIO

IMAGEM DESLOCAMENTO

EDITORIAL

- 5** **APARÊNCIA E APARIÇÃO**
MARIA CECÍLIA FRANÇA LOURENÇO, LUIZ RECAMAN E ANNA MARIA RAHME

ARTIGO/ENSAIO

- 11** **POÉTICA DA PRESENÇA NOS FILMES DE LUZ SÓLIDA DE ANTHONY MCCALL**
FERNANDA ALBUQUERQUE DE ALMEIDA
- 36** **IMAGENS: PASSAGENS E PROJEÇÕES**
CARMEN S. G. ARANHA
- 59** **EXPERIMENTAÇÃO TEXTUAL PARA A CONSTRUÇÃO DE IMAGENS**
MARIA ALICE ANDRADE DE CARVALHO, RUTH CUIÁ TRONCARELLI, VINÍCIUS JULIANI PEREIRA E ALINE SILVA SANTOS
- 75** **HORIZONTES E VAGALUMES (E O AGORA)**
HELENA MAGON PEDREIRA DE CERQUEIRA
- 99** **DA LUZ À SÃO BENTO: PERCEPÇÕES E SIMULTANEIDADES**
LUCIANO BERNARDINO DA COSTA
- 113** **NA REDE DAS APROPRIAÇÕES: PRODUÇÃO ARTÍSTICA DE RESISTÊNCIA À ICONOMANIA**
JOSÉ BENTO MACHADO FERREIRA
- 141** **EXPERIÊNCIA E REPRESENTAÇÃO: POR UMA FENOMENOLOGIA DAS IMAGENS EM NOITE E NEBLINA (1955), DE ALAIN RESNAIS**
PRISCYLA GOMES E FELIPE KAIZER
- 167** **TODO OBJETO É UMA IMAGEM: SAUERBRUCH HUTTON SEGUNDO HARUN FAROCKI**
RAPHAEL GRAZZIANO
- 191** **O ARTEFATO COMO DISPOSITIVO DE PROFANAÇÃO: RECONSTRUÇÃO CULTURAL NO IDEÁRIO DADÁ E DE LINA BO BARDI¹**
GIANCARLO LATORRACA



Editorial

Aparência e aparição

Apariencia e aparición

Appearance and apparition

Maria Cecília França Lourenço

*Professora Doutora Titular Sênior da Faculdade de Arquitetura e
Urbanismo Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil,
mcfloure@usp.br*

Luiz Recaman

*Professor Livre-docente da Faculdade de Arquitetura e
Urbanismo Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil,
recaman@usp.br*

Anna Maria Rahme

*Professora Doutora Pesquisadora no Grupo Museu/Patrimônio
da FAUUSP, São Paulo, Brasil, annarahme@gmail.com*

EDITORIAL

A aparência é enganadora, falsa, ela supõe o simulacro. Já a aparição é um evento autêntico, impossível de ser reduzido: é um raio que corta o céu (DIDI-HUBERMAN, 2017, ZUM # 13).

Esta edição da Revista ARA FAU USP marca inúmeras inflexões, vitórias e se mostra uma aparição na cena confinada a que a aparência do mundo se reduz nessa hora. A distinção entre aparição e aparência foi formulada por Georges Didi-Huberman em entrevista elaborada por Lúcia Ramos Monteiro ao site da Revista ZUM, por ocasião da exposição “Levante”.

O historiador e filósofo defende a ação de *levante/aparições* e reitera crítica presente em tantos de seus estudos, relativos à mutação da imagem em mero espetáculo, eivado por aparência. Defende que na política tudo se torne visível e não apenas simulacro, antes mesmo da pandemia, nomeada por Covid-19, instalar-se em escala global e mundial em que *fake news* inundam o cotidiano.

Vários entre os textos aqui reunidos, embora entregues antes das primeiras mortes na pandemia, se valem dos aportes à cultura tanto de Didi-Huberman, o diálogo dele, como de outros, com Walter Benjamin na questão da *aura* e

suas consequências; quanto de Jacques Rancière sobre a partilha do sensível; Giorgio Agamben na relação com a *contemporaneidade* e a atualização sobre o que Michel Foucault denominou por *dispositivos de controle*.

Outros clássicos do pensamento atual comparecem em estudos desta edição, constituindo-se em excelente bagagem para refletir sobre os tempos atuais. Cite-se Hans Robert Jauss, sobre a ampliação de horizontes efetuada pela recepção das obras; Maurice Merleau-Ponty, nas questões perceptivas e epistemológicas; Jean Baudrillard, ante à multiplicidade de imagens e ao conceituar *simulacros*; Marc Augé, na diferenciação entre lugar e não-lugar; Hal Foster na crítica à maré conservadora; Oliver Grau sobre inteligência artificial e a falácia da imersão no virtual, entre outros.

Acrescente-se algo singular, ou seja, análises relativas aos filmes, instalações, arquitetura, cidade e obras contemporâneas ou de vanguarda como a de Lina Bo, a envolver muitos dos estudiosos já mencionados. A recepção das obras e a representação constituem também valioso cabedal. Nessa hora de se rever certezas, conceitos formulados e problematizados podem colaborar para descortinar futuro, se não melhor, ao menos mais essencial, social e humano em variadas áreas e latitudes.

No geral, os artigos buscam tensionar a imagem para que essas possam ajudar elucidar ou superar os impasses culturais e sociais de um mundo que drasticamente se desespetaculariza. Nosso outro *fin de siècle* construído por simulacros delirantes, que deram intangibilidade a um mundo que agora reclama a mais crua realidade. Alguns autores desta edição buscam no rastros de artistas tão variados como Bruce Nauman, Anthony McCall, Basel Abbas e Ruanne Abou-Rahme, Lina Bo, Laís Myrrha, Alain Resnais, Harun Farocki mirando Sauerbruch Hutton Arquitetos e Andreas Gursky encontrar essas possibilidades críticas. Completando a tríade pensamento/obra/percepção, apresentamos também ensaios visuais do percurso entre as estações Luz e São Bento (SP) e do grupo Devaneios experimentais e poéticas narrativas.

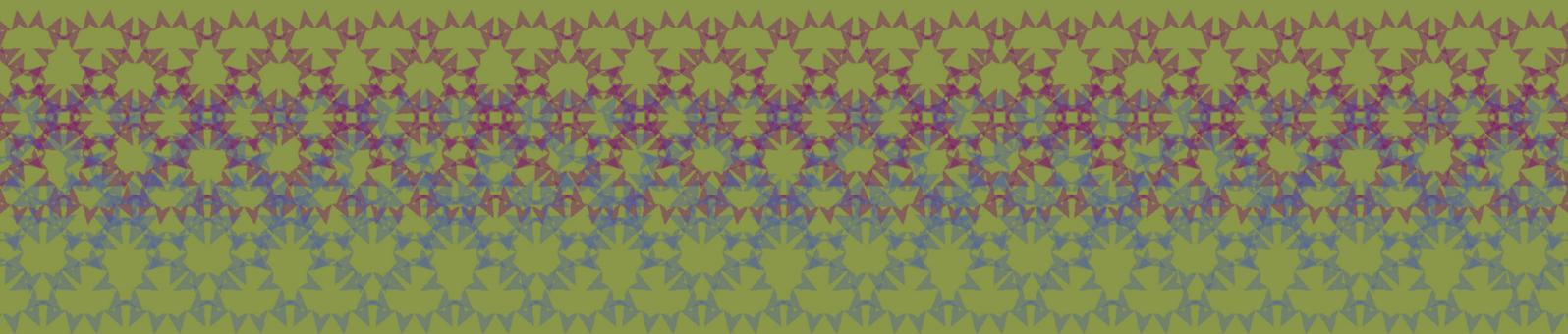
“Imagem e Deslocamento” provocação proposta e, também, bem apresentada por Ricardo Fabbrini nesta oitava edição da Revista ARA, teve uma dupla qualidade atestada pela diversidade em contribuições: um campo semântico que orbita em uma determinada e coerente série de autores fundamentais; e, ao mesmo tempo, estimula abertura crítica para o enfrentamento de realidades contemporâneas, diversas e multifacetadas. Dessa maneira, agrega todo incomum, com muitas reflexões e entre-espaços, estes entendidos como propõem inúmeros pensadores. Ainda que se alinhem distintas palavras, aponta-se para o vivido pelo humano, a vida em diferentes situações e relações.

O Conselho Editorial/CE igualmente desempenha papel essencial para examinar, formular política editorial, caminhos e indicação para parecer. Ao contrário da polarização evidenciada em inúmeras esferas, CE e GMP realizam ação harmônica e distante de disputas de poder, disseminadas na atualidade. Com enorme satisfação resolvemos alternar a Editoria da Revista ARA FAU USP, assumindo Luiz Recamán, que por certo muito contribuirá.

Devido ao grande número de artigos aprovados que discutiram a chamada da revista, o Conselho Editorial decidiu que o tema da ARA 8 seria constituído em duas edições no próximo número. Assim, estamos apresentando também a ARA 9, que contém os artigos para essa mesma chamada “Imagem e Deslocamento”. Essa decisão se deu no contexto das dificuldades enfrentadas por todos no atual momento, para o qual pretende contribuir.

Boa leitura!!!

ARTIGOS/ENSAIOS





Poética da presença nos filmes de luz sólida de Anthony McCall¹

La poética de presencia en películas de luz sólida de Anthony McCall

Poetics of presence in Anthony McCall solid light films

Fernanda Albuquerque de Almeida

*Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.
frnndaaa@gmail.com*

¹ Este artigo é parte dos resultados da tese *Imagens de tempo nas poéticas tecnológicas de Harun Farocki, Bill Viola e Anthony McCall* (2019).

Resumo

Através da análise interpretativa de obras selecionadas e de considerações de Walter Benjamin, Hal Foster e Oliver Grau, este artigo busca investigar o tipo de recepção que os “filmes de luz sólida”, de Anthony McCall (1946), suscitam. O objetivo é caracterizar uma poética da presença, que resista a um modo de fruição vinculado ao excesso de estímulos e velocidade, comum na dita sociedade das imagens.

Palavras-Chave: Anthony McCall. Filmes de luz sólida. Walter Benjamin. Hal Foster. Oliver Grau.

Resumen

Mediante un análisis interpretativo de obras seleccionadas y consideraciones de Walter Benjamin, Hal Foster y Oliver Grau, este artículo busca investigar el tipo de recepción que suscitan las “películas de luz sólida” de Anthony McCall (1946). El objetivo es caracterizar una poética de presencia que resista un modo de disfrute vinculado al exceso de estímulos y velocidad, común en dicha sociedad de imágenes.

Palabras-Clave: Anthony McCall. Películas de luz sólida. Walter Benjamin. Hal Foster. Oliver Grau.

Abstract

Through an interpretative analysis of selected artworks and considerations of Walter Benjamin, Hal Foster and Oliver Grau, this article seeks to investigate the type of reception that “solid light films”, by Anthony McCall (1946), arouse. The goal is to characterize a poetics of presence that resists a mode of enjoyment linked to the excess of stimuli and speed, common in the society of images.

Keywords: Anthony McCall. Solid light films. Walter Benjamin. Hal Foster. Oliver Grau.

INTRODUÇÃO

Line Describing a Cone (1973) (Figura 1) é uma instalação de Anthony McCall (1946) composta por uma projeção horizontal (em película de 16 mm) de uma linha que completa um círculo ao longo de 30 minutos. Quando o círculo é completo, a forma de um cone aparece na junção da projeção com a parede. O espectador pode andar no espaço da instalação, buscando diferentes posicionamentos diante da luz.

Essa é a primeira obra que compõe um amplo grupo conhecido como “filmes de luz sólida” (*solid light films*). Esse termo se refere à imbricação do cinema e da escultura, ainda inusitada na época em que os primeiros filmes da série foram realizados. Segundo o artista, “o termo ‘luz sólida’ simplesmente identifica o paradoxo em que os planos de luz parecem ter solidez”. E acrescenta: “Mesmo depois que as mãos confirmam que essa impressão é uma ilusão, a mente continua a tratar os planos com certo respeito, como se fossem paredes.” Em síntese, “luz sólida” seria uma abreviação de “planos de luz ocupando espaço escultórico” (McCALL apud HOBBS, 2017, p. 15). Esses filmes operam uma expansão da imagem da tela para o espaço, de modo que a

habitual hierarquia da imagem em relação ao projetor no cinema é quebrada. As figuras não são mais importantes do que a forma de luz que se desenha entre o projetor e a superfície na qual as imagens são projetadas. As obras são constituídas, igualmente, por projetor, luz, imagem e o espaço formado por esses elementos. A conscientização desses componentes também faz parte da proposta. O projetor e a luz por ele difundida, ambos usualmente despercebidos, passam a fazer parte do espaço da obra e do campo de visão do espectador.²

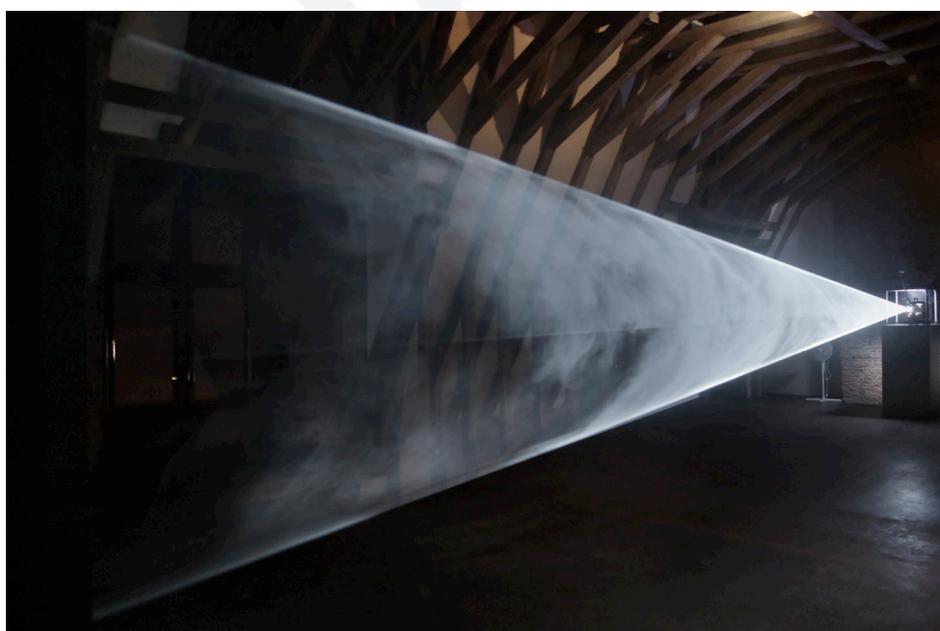


Figura 1. Anthony McCall, *Line Describing a Cone* (1973), durante o vigésimo quarto minuto. Visão da instalação no Musée de Rochechouart (2007). Fotografia de Freddy Le Saux. Cortesia Sean Kelly Gallery, Nova York, Galerie Thomas Zander, Colônia, Galerie Martine Aboucaya, Paris.

Fonte: Anthony McCall.

² O destaque aos elementos constitutivos do cinema, tais como projetor, projeção e variações de luz, consistia a principal proposta dos cineastas agrupados sob a rubrica “cinema estrutural”. McCall teve contato com os movimentos de cinema estrutural que ocorreram na Inglaterra e nos Estados Unidos nos anos 1970. Acerca de sua relação com esses movimentos, conferir: MCCALL, Anthony. *Line Describing a Cone and Related Films*. In: *October*, v. 103. The MIT Press, 2003.

A série dos filmes de luz sólida possui obras realizadas durante a década de 1970 e após os anos 2000. O curioso intervalo de tempo deve-se ao envolvimento do artista em atividades de design (sua área de formação) e à realização de algumas obras conceituais e políticas (HOBBS, 2017, p. 12). O retorno de sua produção se deve especialmente à inclusão de *Line Describing a Cone* na mostra “Light: The Projected Image in American Art 1964-1977” (2001), a convite da curadora Chrissie Isles no Whitney Museum of Art.

Um dos filmes dos anos 2000 é *Meeting You Halfway* (2009) (Figura 2). Constituído por projetores digitais e máquina de fumaça, ele prossegue com a proposta de *Line Describing a Cone*, no qual o ambiente da instalação é formado pela junção do projetor, projeção e imagem projetada, e adiciona elementos como oscilação de velocidades e figuras mais complexas. Essas figuras são ondas e elipses que se movimentam, sugerindo uma interação entre elas. Seus movimentos são principalmente verticais, mas há também uma movimentação horizontal resultante das projeções que cruzam as formas, que se cobrem e descobrem alternadamente. Algumas mudanças em relação aos primeiros filmes de luz sólida, feitos em película de 16 mm, podem ser observadas. Neste caso específico, as figuras, bem como as velocidades em que se movem, são variadas, criando uma tensão maior ao seu redor. Tal como seu título sugere, *Meeting You Halfway* acontece no “meio do caminho” entre as figuras, as figuras e os véus de luz, a imagem e o movimento, o tempo e o espaço, o elementos físicos da instalação e o espectador.

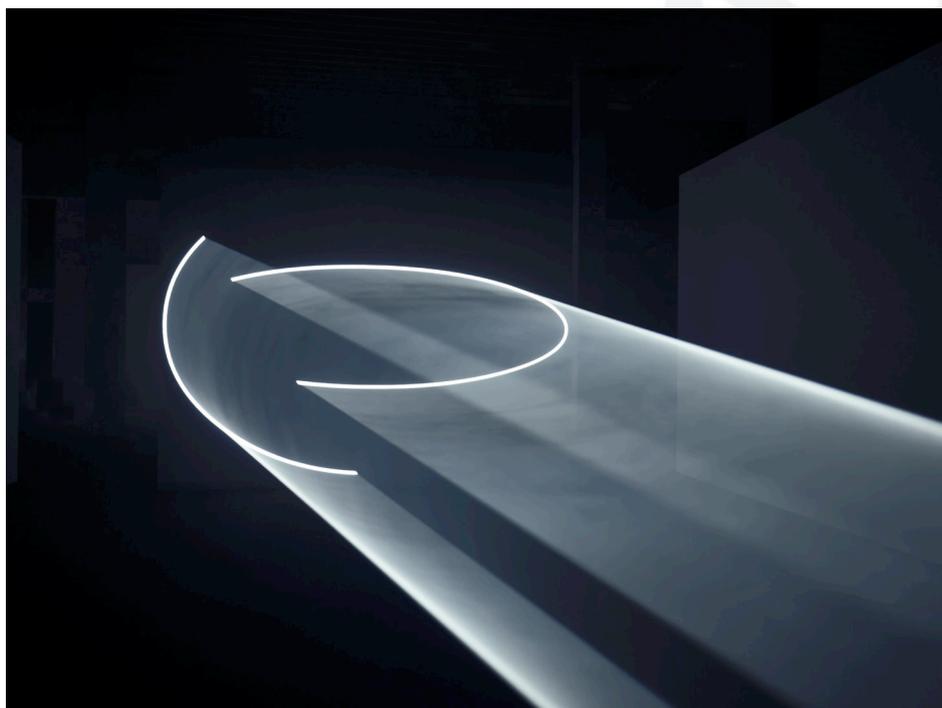


Figura 2. Anthony McCall. Meeting You Halfway (2009). Visão da instalação; LAC, Lugano; 2015. Fotografia de Anna Domenigoni.

Fonte: Anthony McCall.

Uma proposta similar pode ser notada em *Between You and I* (2006) (Figura 3 e Figura 4). Realizada três anos antes de *Meeting You Halfway*, essa obra já sugeria a observação dos interstícios. A principal diferença em relação à instalação de 2009 e à maioria dos filmes de luz sólida é a orientação dos véus. Esse caso é marcado por uma configuração mais inusitada, na qual os projetores são colocados acima do espectador, e as figuras são projetadas no chão. Esses elementos instigam uma participação mais ativa no descobrimento da estrutura subjacente à obra. Como não há nenhuma sugestão antevista no título quanto à metamorfose das figuras, o visitante deve estar atento às suas formas para desvendá-la. As figuras desveladas são uma elipse, que se contrai e se expande, uma onda, que vagueia em relação à elipse, e uma linha, que atravessa e confunde as demais formas ao rodar. Essa interação entre tais componentes ocorre em velocidade reduzida, possibilitando a observação de suas relações.



Figura 3. Anthony McCall. Between You and I (2006). Visão da instalação 'Plotog', St. Cornelius Chapel, Governor's Island, 2009. Fotografia de Sam Horine. Cortesia Creative Time.

Fonte: Anthony McCall.



Figura 4. Anthony McCall. *Between You and I* (2006). Visão da instalação no Peer/The Round Chapel, Londres, 2006. Fotografia de Hugo Glendinning.

Fonte: Anthony McCall.

Ambos esses filmes de luz sólida mantêm alguns princípios, tais como o lento movimento das figuras projetadas, o jogo com a corporeidade das luzes e do

espectador, e a possibilidade de uma fruição individual que também se abre para o envolvimento entre espectadores na experiência da instalação.

Esses aspectos compõem os principais critérios utilizados por Hal Foster em *O Complexo arte-arquitetura* (2011) para qualificar as obras de McCall em oposição ao espetáculo³. Para ele, o jogo com efeitos de luz geralmente implica um aumento da *ilusão*, tendência que não se aplicaria aos filmes de luz sólida, já que eles envolvem, em suas palavras, “um espectador em movimento, que também esteja *perceptiva e cognitivamente alerta*, [e que] faz contraponto ao sujeito *deslumbrado ou imobilizado* de um espetáculo privado ou ao menos não social” (FOSTER, 2015, p. 214). Essa fala caracteriza um estado de deslumbramento, que implica a inibição da consciência pelo excesso de estímulos sensoriais, em oposição a um estado de atenção alerta. Os filmes de McCall ofereceriam um contraponto a esse estado, mas será que suas obras seriam totalmente destituídas de todo *efeito visual ilusório*?

Para investigar essa questão, gostaria de rememorar alguns aspectos elencados por Walter Benjamin em relação às mudanças na percepção oriundas da emergência da imagem técnica. Seria pretensioso retomar esse autor para tentar extrair de seus textos algo que já não tenha sido amplamente abordado por inúmeros e competentes estudiosos de sua obra.⁴ O objetivo aqui é modesto. Proponho uma interpretação da obra de McCall a partir de algumas noções e temas benjaminianos, atualizados por Hal Foster e Oliver Grau, com o objetivo de repensar seu caráter ilusório.

³ Conferir, especialmente, os capítulos *O cinema desnudado*, p. 197-214, e *A liberação da pintura*, p. 215-246.

⁴ Conferir, por exemplo, *Comentários sobre Benjamin e A obra de arte*, de Detlev Schöttker, *Estética e anestésica: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin*, de Susan Buck-Morss; e *Benjamin, cinema e experiência: a flor azul na terra da tecnologia*, de Mirian Hansen. Todos esses textos foram publicados, juntamente a uma tradução de *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, em: BENJAMIN, Walter; SCHÖTTKER, Detlev; BUCK-MORSS, Susan; HANSEN, Mirian. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Organização de Tadeu Capistrano. Tradução de Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RECEPÇÃO ÓPTICA E RECEPÇÃO TÁTIL

Logo no início de seu ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1935), Benjamin (1994, p. 166) declara que os conceitos que irá abordar devem ser úteis para reivindicações revolucionárias na arte. Isso significa que ele se coloca a serviço de uma resistência política à tendência ao fascismo e à proletarianização das massas. O autor considera que mais importante do que questionar se a fotografia ou o cinema são arte é questionar se, por meio da invenção desses meios, o caráter geral da arte foi modificado. É nesse sentido que propõe algumas diferenciações entre a obra de arte reprodutível e a obra de arte “tradicional”, ou seja, sua busca se relaciona especialmente com as mudanças perceptivas oriundas da emergência das imagens técnicas.

Benjamin considera duas formas de recepção (ou fruição) relativas a esses paradigmas da obra de arte. A *recepção óptica* liga-se à contemplação e ao recolhimento, típicos da aura, enquanto que a *recepção tátil* refere-se à distração e ao hábito. A recepção tátil, característica da reprodutibilidade e do cinema, teria sido iniciada com os dadaístas e se tornado proeminente na arquitetura. Em outras palavras, as estratégias dadaístas de choque físico e moral teriam preconizado a recepção tátil, mas é na arquitetura que Benjamin encontra o modelo de uma recepção coletiva e dispersa, tal como configurada no cinema.

Longe de sistematizar esses modos de fruição para separá-los em polos incomunicáveis, Benjamin sugere que a arte pode abarcá-los em oposição à tendência dominante (ao fascismo). Segundo o autor, “através da distração, como ela nos é oferecida pela arte, podemos avaliar, indiretamente, até que ponto nossa percepção está apta a responder a novas tarefas” (BENJAMIN, 1994, p. 194). Assim, se a estetização da política convergiria para a guerra, a politização da arte poderia efetuar um equilíbrio entre natureza e homem por meio da mediação técnica. O tipo de mediação demarcaria a diferença entre uma tendência e outra.

SUBLIME E TECNOLÓGICO

É a partir dessas considerações benjaminianas que Hal Foster faz referência à questão da mediação em sua crítica ao sublime tecnológico, atrelado ao espetáculo. Esse é um ponto importante de sua argumentação, na qual associa a alta mediação tecnológica à alienação do espectador. Por estar apartado dos métodos de produção, que resultam em estímulos sensoriais de grande impacto na sua percepção, o espectador seria iludido e alienado por sensações que não lhe pertenceriam.

Resumidamente, a diferença entre o sentimento do sublime kantiano e o sublime tecnológico consiste nas operações que os geram e nos efeitos que suscitam. Originalmente, o sublime decorre, por exemplo, da dificuldade de apreendermos a grandeza das forças naturais. Por sua vez, como podemos supor a partir do termo, o sublime tecnológico resulta de construções altamente mediadas pela racionalidade técnico-científica. Foster observa que o sublime tecnológico é “minuciosamente construído, amiúde com o apoio de intensas intervenções de capital, tecnologia e trabalho que servem para estetizar o natural e naturalizar o estético” (FOSTER, 2015, p. 242). Em seu processo de elaboração, a maior parte dessas intervenções é camuflada, dando a impressão de que o fenômeno produzido é imediato a nós, ou seja, ocorre sem mediações. Para ele, o segundo momento desse tecnossublime estético evoca “o sentimento oceânico” descrito por Freud como um “narcisismo ilimitado disfarçado de uma perda do Eu, em que o Eu comunga com sua própria euforia, confundindo-a com a grandeza da arte” (FOSTER, 2015, p. 242)⁵. O campo da psicanálise é convocado para sustentar sua tese de que o sublime tecnológico ocasionado por determinadas obras estaria associado ao processo de reificação do homem operado pelo capitalismo, devido à sua manufatura e recepção. O segundo momento do sublime kantiano, no qual haveria o resgate da capacidade humana de apreensão dos

⁵ A referência usada por Foster é: FREUD, Sigmund. *O mal estar da civilização*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

fenômenos, seria substituído por um sentimento de grandeza resultante de uma combinação de narcisismo e alienação, ainda segundo Foster.

Para chegar a essa conclusão, ele se reporta aos comentários de Benjamin acerca dos graus de ilusão de determinados modos de produção de obras de arte. Por exemplo, no teatro, como os atores atuam diante do público, a ilusão produzida seria de primeiro grau. No cinema, devido à inserção do aparelho de captação e montagem entre atores e público, a ilusão produzida seria de segundo grau. A diferença entre ambos está no modo como determinada realidade ficcional é construída. Nos termos de Benjamin,

no estúdio o aparelho impregna tão profundamente o real que o que aparece como realidade 'pura', sem o corpo estranho da máquina, é de fato o resultado de um procedimento puramente técnico, isto é, a imagem é filmada por uma câmera disposta num ângulo especial e montada com outras da mesma espécie. (BENJAMIN, 1994, p. 186, grifo do autor)

Deste modo, complementa, “a realidade, aparentemente depurada de qualquer intervenção técnica, acaba se revelando artificial, e a visão da realidade imediata não é mais que a visão de uma flor azul no jardim da técnica” (BENJAMIN, 1994, p. 186). Benjamin sugere que a realidade aparentemente pura apresentada pelo cinema é resultado de uma intensa mediação técnica, em grande medida ignorada pelos espectadores. Em vista disso, Foster utiliza justamente essa passagem para compor sua noção do sublime tecnológico.⁶ Em nenhum momento, porém, os comentários benjaminianos sugerem que esse grau de ilusão operado pelo cinema deveria ser lido em chave negativa, tal como realiza Foster ao avaliar a mediação técnico-racional e os intensos estímulos sensórios como elementos necessariamente alienantes.

⁶ Sua leitura de Benjamin é devedora, em grande medida, da interpretação realizada por Miriam Hansen em *Benjamin, cinema e experiência: a flor azul na terra da tecnologia*.

Com isso, parece importante diferenciar dois tipos de ilusão tratados no ensaio de Benjamin. O primeiro relaciona-se à ilusão de participação criada pela indústria cinematográfica, por exemplo, no destaque dado aos atores e demais produtos gerados ao seu redor, esse sim de caráter massificante e alienante.⁷ O segundo refere-se aos modos de construção de obras de arte, que resultam em ficções nas quais sua manufatura nem sempre é evidente. Nesse sentido, se o cinema produz essencialmente uma ilusão de segundo grau, caberia ao artista romper essa ilusão e expor as diretrizes de seu programa para o espectador. Outra linha de interpretação poderia sugerir a criação de tensão entre os graus de ilusão.

Esta linha parece se aproximar mais do pensamento benjaminiano, ao passo que Benjamin reconhece uma dimensão de resistência à estetização da política no próprio cinema. Essa dimensão residiria no modo como o mundo é representado pelas lentes, que possibilitaria o conhecimento do inconsciente óptico. De acordo com essa leitura, a câmera operaria de modo análogo à psicanálise, no sentido de possibilitar uma ampliação da percepção corriqueira e até mesmo sublimar certas tendências.⁸ Já em *Pequena história da fotografia* (1931), Benjamin esboçava essa ideia quando afirmava que

a natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um

⁷ Cf. BENJAMIN, 1994, p. 184-185.

⁸ “Se levarmos em conta as perigosas tensões que a tecnização, com todas as suas consequências, engendrou as massas – tensões em que estágios críticos assumem um caráter psicótico –, perceberemos que essa mesma tecnização abriu a possibilidade de uma imunização contra tais psicoses de massa através de certos filmes, capazes de impedir, pelo desenvolvimento artificial de fantasias sadomasoquistas, seu amadurecimento natural e perigoso. A hilaridade coletiva representa a eclosão precoce e saudável dessa psicose de massa. A enorme quantidade de episódios grotescos atualmente consumidos no cinema constituem um índice impressionante dos perigos que ameaçam a humanidade, resultantes das repressões que a civilização traz consigo. Os filmes grotescos, dos Estados Unidos, e os filmes de Disney, produzem uma explosão terapêutica do inconsciente. Seu precursor foi o excêntrico. Nos novos espaços de liberdade abertos pelo filme, ele foi o primeiro a sentir-se em casa. É aqui que se situa Chaplin, como figura histórica.” (BENJAMIN, 1994, p. 190)

passo. A fotografia nos mostra essa atitude, através dos seus recursos auxiliares: câmera lenta, ampliação. Só a fotografia revela esse *inconsciente ótico*, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional. Características estruturais, tecidos celulares, com os quais operam a técnica e a medicina, tudo isso tem mais afinidades originais com a câmera que a paisagem impregnada de estados afetivos, ou o retrato que exprime a alma do seu modelo. (BENJAMIN, 1994, p. 94-95, grifo nosso)

Os intermédios da câmera poderiam, portanto, ampliar a percepção dos espectadores, no sentido de revelar nuances e detalhes não percebidos corriqueiramente. Residiria aí a diferença entre uma tendência massificadora e alienante e uma forma de resistência a essa inclinação, que instigaria o pensamento do espectador.

MODALIDADES DE ILUSÃO

Em uma elaboração similar a Benjamin, mas contemporânea, Oliver Grau (2007, p. 291) ressalta que a montagem de uma interface em realidade virtual sempre resulta de uma escolha política, e que a atuação dos artistas pode auxiliar no desenvolvimento de um novo papel para os espaços virtuais, “como ampliadores da experiência no mundo físico”. Esse autor faz referência direta ao filósofo alemão e realiza uma espécie de atualização de seu pensamento sobre o cinema, ao considerar a questão da ilusão vinculada com as realidades virtuais.

Em *Arte virtual: da ilusão à imersão* (2003), Grau faz uma análise das tendências poéticas oriundas das tecnologias digitais, com foco em obras que exploram elementos de ilusão, imersão e transmissão em tempo real. O autor realiza essa análise considerando um contexto mais amplo na história da arte, em pinturas de períodos anteriores que já demonstravam uma tendência à ilusão e à imersão desde a Antiguidade. Sua proposta se baseia na compreensão de que o aspecto ilusório faz parte do modo como humanos se relacionam com imagens, portanto a questão da imersão não iniciaria com as realidades virtuais, ainda que essas

sejam essencialmente imersivas.⁹ Seguindo essa linha de pensamento, Grau (2007, p. 27) pondera que a “crise de representação” diagnosticada e teorizada por Baudrillard desde os anos 1970 “não difere qualitativamente das condições de representação encontradas em mídias mais antigas de imagens”, ou seja, as tecnologias mudam, mas há questões concernentes à imagem que se mantêm, tais como a ilusão e a imersão.

Em síntese, o autor define os termos ilusão e imersão do seguinte modo. A *ilusão* relaciona-se aos efeitos não herméticos de meios como a pintura *trompe l’oeil*, na qual a mídia é facilmente reconhecível, e às imagens ou aos espaços imagéticos que são delimitados por uma estrutura aparente ao observador, tais como o teatro ou a televisão. Grau sistematiza duas funções da ilusão. A primeira refere-se ao prazer estético, resultante de seu aspecto “lúdico” e de uma “submissão consciente à aparência”. A segunda relaciona-se ao poder sugestivo da imagem, isto é, à inibição temporária da percepção de diferença entre realidade e espaço imagético, por meio da intensificação dos seus efeitos. Para o autor, essa função visa a “enganar os sentidos e leva o observador a agir ou a se sentir de acordo com a cena ou a lógica das imagens e, até certo ponto, ao fascínio da consciência” (GRAU, 2007, p. 35-36). Haveria, portanto, uma ilusão “consciente” e uma ilusão “inconsciente”. Essa serviria de ponte para a constituição da imersão. Diferentemente da ilusão (com sua estrutura aparente), a *imersão* vincula-se às imagens em 360 graus, que circundam o espectador, constituídas em mídias distintas, tais como salas de afrescos, panoramas, cinema circular e CAVES.¹⁰ A principal diferença entre

⁹ Segundo Grau, “a expressão ‘realidade virtual’, que é em termos um paradoxo, descreve um espaço de possibilidade ou impossibilidade formado por estímulos ilusórios dirigidos aos sentidos. Em contraste com a simulação, que não precisa ser imersiva e refere-se essencialmente ao factual ou ao possível sob as leis da natureza, a estratégia de realidade virtual de imersão formula o que ‘é dado em essência’, um ‘faz-de-conta’ plausível, que pode instaurar espaços utópicos e fantásticos. Realidades virtuais – tanto atuais como antigas – são, em essência, imersivas.” (GRAU, 2007, p. 32-33)

¹⁰ Grau usa a seguinte definição de Cruz-Neira et al: “A CAVE (*Cave Automatic Virtual Environment*) é um cubo em que todas as seis superfícies podem ser usadas como telas de projeção, circundando o(s) visitante(s) com um ambiente de imagens. Usando óculos obturadores de cristal líquido, os *shutterglasses*, óculos estereoscópicos leves, os usuários veem as imagens em 3D.” (GRAU, 2007, p. 16)

ambas consiste no fato de que a ilusão deixa o observador fora da imagem, enquanto que a imersão possibilita ao espectador adentrá-la. Dentro da imagem, o poder de sugestão ilusória da imagem é intensificado.

Especificamente, nas realidades virtuais, a imersão opera de modo multissensorial. Tal como observa Grau (2007, p. 32), o objetivo é “fornecer ao espectador a impressão mais intensa possível de estar no local onde as imagens estão, o que requer a mais exata adaptação da informação ilusória para a disposição fisiológica dos sentidos humanos”. Para alcançar esse objetivo, as interfaces devem ser, nos termos usados pelo autor, “naturais”, “intuitivas” e “fisicamente íntimas”. As realidades virtuais tendem, portanto, a maximizar a ilusão. Grau (2007, p. 30) avalia que a imersão é “sempre caracterizada pela *diminuição da distância crítica* do que é exibido e o *crecente envolvimento emocional* com aquilo que está acontecendo”. Nesse sentido, os espaços virtuais imersivos oferecem uma realidade completamente alternativa, possibilitando mudanças radicais dos parâmetros de tempo e espaço, permitindo, assim, experimentos associados à telepresença e às realidades mistas. O autor reconhece que

quando está realmente imerso em um espaço de alta resolução, de ilusão de 360 graus, somente com grande dificuldade o observador consegue manter alguma distância da obra ou objetivá-la. [...] Na melhor das hipóteses, o meio realidade virtual pode ser objetivado pelo conhecimento e crítica dos métodos de produção de imagem e pela compreensão de seus mecanismos técnicos, fisiológicos e psicológicos, pois *tudo* é imagem. (GRAU, 2007, p. 231-232)

Justamente essa transformação de tudo em imagem potencializa o choque promovido pelo cinema, tal como concebido por Benjamin. É como se os efeitos descritos por esse filósofo passassem por um processo de renovação com meios mais sofisticados, no qual são intensificados. Nos termos de Grau, “quanto mais ‘naturais’ se tornam as interfaces, maior o perigo – não somente de a maior parte do ‘iceberg tecnológico’ ficar inacessível ao usuário não ciente dele – de ocorrer um desaparecimento ilusório dos limites ao espaço de dados” (GRAU, 2007, p. 233). Ainda, assim como Benjamin, Grau também reconhece que as

mídias imagéticas tendem a avançar para servir a interesses que pretendem manter o poder ou a maximização dos lucros. Em suas palavras,

ao longo da história, os poderes dominantes tendem a pressionar a mídia mais avançada para estar a seu serviço, usando-a para a autoglorificação e, de acordo com as circunstâncias, para denegrir ou incriminar seus oponentes. Esse processo tomou a forma de gigantescas imagens de propaganda, carregadas em desfiles triunfais pelas cidades no início da era moderna, ou, mais tarde, das imagens nos panoramas, no cinema e na internet. Um aspecto aparente do conceito de imersão é ela engajar-se na concentração espacial e pictórica da consciência de um povo, na formação da identidade coletiva através de imagens poderosas, que ocupam a função de memória. [...] O ganho com o poder de sugestão é, assim, revelado como um objetivo primário e uma motivação central no desenvolvimento de novas mídias de ilusão. Essa parece ser a motivação principal de seus criadores, os quais, constando com um potencial sugestivo maior, intensificam o poder sobre os observadores, a fim de erigir o novo regime de percepção. (GRAU, 2007, p. 398)

Através dessas considerações, é possível notar que Grau desenvolve sua tese acerca das realidades virtuais tendo em vista o histórico de ilusão na arte e no cinema, vinculado a sua dimensão política. Seu comentário acerca da correlação entre as imagens e seu poder de sugestão com repercussão política remete à fortuna crítica iniciada com Benjamin e Adorno¹¹. Esses autores tratam, sobretudo, da instauração de regimes da percepção que atrelam as imagens à manutenção do poder. Uma característica constante, portanto, das pinturas em panorama às realidades virtuais, seria o princípio de imersão, ou seja, de “ocultar a aparência do meio ilusório verdadeiro, mantendo-o abaixo do limiar perceptivo do observador, para maximizar a intensidade das mensagens que estão sendo transmitidas” (GRAU, 2007, p. 394). A invisibilidade do meio auxiliaria, portanto, as instâncias de poder dominantes.

Novamente de modo similar a Benjamin, Grau avalia a possibilidade de abalo dessas instâncias. Por exemplo, revelar parcialmente a estrutura subjacente à

¹¹ Conferir, por exemplo, as considerações adornianas sobre a indústria cultural em: ADORNO, Theodor W. A indústria cultural. (1967) *Theodor Adorno: sociologia*. Organização de Gabriel Cohn. Coordenação de Florestan Fernandes. São Paulo: Ática, 1986, p. 92-99.

obra resguardaria certa possibilidade de distanciamento crítico. Essas considerações parecem se alinhar à avaliação de Foster acerca do sublime tecnológico, já que ressaltam a importância do esclarecimento dos mecanismos que geram a ilusão em obras de arte contemporâneas mediadas pelo pensamento técnico-racional.

Mas será que apenas ao mostrar as estruturas subjacentes a determinado sistema as obras de arte poderiam exercer um papel subversivo aos sistemas de poder? Grau auxilia na resposta dessa questão ao considerar que “a aparência das imagens raramente revela alguma informação sobre o código em que se baseia”. Assim, acrescenta que, “apesar de as convenções de armazenamento determinarem com precisão o tipo a que pertence determinado arquivo, uma quantidade de dados incrivelmente diferente pode existir sem afetar de forma alguma a aparência da imagem” (GRAU, 2007, p. 294). Se considerarmos que a maior parte das obras não revela sua manufatura, sobretudo quando produzidas com tecnologias digitais mais recentes, é preciso verificar se não haveria outro caminho possível para a realização de obras engajadas a contrapelo da tendência que “neutraliza” a percepção. Grau observa que

recentes descobertas da neurobiologia propõe que aquilo que chamamos de realidade é de fato apenas uma afirmação sobre o que podemos realmente observar. Qualquer observação depende dos nossos limites mentais e físicos individuais e de nossas observações teóricas e científicas. Somente dentro dessa estrutura somos capazes de fazer as observações que nosso sistema cognitivo, dependendo desses limites, permite-nos observar. (GRAU, 2007, p. 36-37)

Nesse sentido, caberia ao artista auxiliar o espectador na ampliação de seu olhar ou de sua percepção e, conseqüentemente, de sua capacidade cognitiva, usualmente tão enfraquecida pela ordem do espetáculo. Essa função poderia ser realizada com o uso de imagens técnicas e seus aparelhos, dado que eles podem funcionar como máquinas de tradução de impressões sensórias e ferramentas de pensamento.

Grau examina que a relação particular entre artista e computador seria responsável por produzir “concepções” por meio de diálogos com os sistemas em busca de “possíveis” atualizações.¹² E afirma que “o artista agora opera no campo de força entre o domínio da ferramenta utilizada e a emancipação do poder normativo da ferramenta, isto é, sua domesticação” (GRAU, 2007, p. 302). Por um lado, os aparelhos suscitam o domínio de suas ferramentas, isto é, de sua usabilidade por parte do artista. Por outro, o artista os “domesticam” apenas quando se emancipa de seu uso, ou seja, somente quando joga contra a sua finalidade originária. O autor ressalta que

numa obra de arte virtual, além do fator da interação, é a interface, especialmente a interface natural, que representa o domínio central da criação artística, que pode ser implementada com fins emancipatórios ou manipulativos, ambas as opções tão intimamente interligadas que chegam a ser quase inseparáveis. Considerando o potencial sugestivo dos espaços imagéticos virtuais, a questão do desenho da interface, a conexão de dados ao corpo, adquire importância fundamental. (GRAU, 2007, p. 302)

A partir do reconhecimento do papel central que a interface exerce, o que passa a estar em jogo são os afetos evocados pelas superfícies e os modos como os artistas despertam a consciência e mobilizam o inconsciente do espectador. Essa ideia reafirma as possibilidades já aventadas por Benjamin em relação ao cinema. Desde então, as imagens já podiam ser usadas para fins diversos, cabendo ao artista se inserir nesse campo de disputa para introduzir incertezas e incitar uma ampliação da percepção óptica e tátil nos espectadores.

Tendo isso em vista, afirma Grau remetendo ao comentário de Susan Sontag acerca do mito da caverna de Platão¹³, “a questão não é sair da caverna, pois

¹² Essa ideia parece ecoar as considerações de Vilém Flusser quanto à noção de caixa-preta, que se refere diretamente ao complexo formado pela relação entre aparelho e operador. Nesse complexo, o operador estaria sempre em busca de resultados “improváveis” no funcionamento corriqueiro dos aparelhos. Conferir: FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. (1983) São Paulo: Annablume, 2011.

¹³ Logo no início de *Sobre fotografia: ensaios* (1977), Sontag escreve: “A humanidade permanece, de forma impenitente, na caverna de Platão, ainda se regozijando, segundo seu costume ancestral, com meras imagens da verdade. [...] Essa insaciabilidade do olho que

não há como sair da história das mídias”. E acrescenta: “Há somente mídias velhas e novas, tentativas velhas e novas de criar ilusões: é imperativo o engajamento crítico em sua história e em seu desenvolvimento futuro” (GRAU, 2007, p. 402).

Em síntese, as ideias de Grau e Benjamin se aproximam da proposta de Foster em relação à importância de manter marcas da manufatura nas obras realizadas com alta mediação tecnológica. Ao mesmo tempo, porém, a avaliação desses autores sugere a possibilidade de usar novas tecnologias da imagem em favor de processos políticos emancipatórios sem que essa ação seja necessária. Mais importante do que deixar as marcas de realização seria, portanto, colaborar com a ampliação da percepção dos espectadores através de diferentes interfaces.

POÉTICA DA PRESENÇA NOS FILMES DE LUZ SÓLIDA

Considerando a reconstrução de alguns dos principais argumentos de Benjamin, Grau e Foster acerca dos modos de fruição de imagens a partir do advento do cinema, é possível responder à questão colocada inicialmente acerca dos filmes de McCall, a saber: será que sua obra é totalmente destituída de qualquer caráter ilusório?

Como foi abordado anteriormente, o primeiro filme de luz sólida, *Line Describing a Cone* apresenta uma figura abstrata muito simples, um círculo, que se formava lentamente na tela de cinema. A partir do momento em que essa obra foi configurada como instalação, a atenção geralmente dada às imagens passou a ser dividida com o projetor e, sobretudo, com a projeção, que adquiriu uma corporeidade quase tão sólida quanto a do espectador. Essa qualidade fez com que um modo de fruição inédito se formasse. Mesmo não

fotografa altera as condições do confinamento na caverna: o nosso mundo. Ao nos ensinar um novo código visual, as fotos modificam e ampliam nossas ideias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar. Constituem uma gramática e, mais importante ainda, uma ética do ver.” (SONTAG, 2004, p. 13)

sendo possível modificar os véus de luz, o espectador busca tocá-los. Essa intenção se deve ao fascínio que produzem. Deste modo, ao mesmo tempo em que o espectador passa a estar ciente dos elementos materiais que compõem o cinema, encanta-se com essa figura formada pela luz no espaço. As luzes possibilitam a imersão ao mesmo tempo em que a visibilidade do projetor funciona como um lembrete da estrutura que sustenta a obra.

Por sua vez, *Meeting you Halfway* e *Between you and I* parecem sintetizar alguns elementos presentes nos filmes de luz sólida. Essas duas instalações mantêm em tensão diversos aspectos, tais como uma recepção multissensorial resultante da combinação entre linguagens artísticas e o jogo de aproximações e distinções entre arte e espetáculo. Especialmente, indicam a constituição de um interstício, isto é, um espaço intermediário, que se forma especialmente na instalação, entre seus aspectos materiais e imateriais e o espectador. É como se ambos constituíssem, juntos, uma presença única que envolve todos os demais encontros mencionados, por exemplo, entre imagem, projetor e projeção; entre linguagens artísticas; entre visão e tato; entre recepção óptica e tátil. Essa presença reúne aspectos conscientes e inconscientes. É por isto que a obra de McCall sugere o ultrapassamento dos pressupostos do sublime tecnológico, tal como conceituado por Foster: não apenas porque resistem à alienação vinculada ao espetáculo, mas porque demandam que o espectador se coloque em estado de presença ao mesmo tempo atenta e distraída, nos termos benjaminianos.

A obra de McCall parece desenvolver o potencial observado pelos autores comentados em relação à politização da arte. A combinação dos diferentes modos de fruição permite, além disso, que suas instalações sejam também cognitivas. O espectador é levado para um estado de atenção atípico, no qual se conscientiza das formas, dos volumes, do espaço, da presença dos demais espectadores e de si próprio, ao observar vagorosamente as mudanças que suas ações acarretam nos véus de luz, sombras e figuras. Sua obra gera um estado de presença, que poderia sugerir a principal diferença entre sua poética e os espetáculos de efeitos sensoriais que apartam o espectador de si. É como

se suas imagens de tempo restituíssem o corpo a uma presença individual e compartilhada, não para uma exploração desmedida e hedônica do presente, mas para um cuidado de si, do outro e do mundo, efetuando um movimento contrário à alienação do espetáculo.

REFERÊNCIAS

Bibliografia citada

- ADORNO, Theodor W. A indústria cultural. (1967) *Theodor Adorno: sociologia*. Organização de Gabriel Cohn. Coordenação de Florestan Fernandes. São Paulo: Ática, 1986, p. 92-99.
- ALMEIDA, Fernanda A. de. *Imagens de tempo nas poéticas tecnológicas de Harun Farocki, Bill Viola e Anthony McCall*. 2019, 189 f. Tese (Doutorado em Estética e História da Arte) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2019. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-16102019-154240/pt-br.php>>. Acesso em 16 abr. 2020.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. (1981) Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'água, 1991.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica. (1935) In: *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, volume 1. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. Pequena história da fotografia. (1931) *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, volume 1. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter; SCHÖTTKER, Detlev; BUCK-MORSS, Susan; HANSEN, Mirian. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Organização de Tadeu Capistrano. Tradução de Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- BRITO, Luciana (Galeria). *Anthony McCall*. São Paulo: Luciana Brito Galeria, 2011.
- CRUZ-NEIRA, C. et al. Surround-screen Projection-based Virtual Reality: the Design and Implementation of the Cave. In: *ACM SIGGRAPH'93, Computer Graphics Proceedings*. New York: ACM SIGGRAPH Papers, 1993, p. 135-142.

- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. (1983) São Paulo: Annablume, 2011.
- FOSTER, Hal. *O complexo arte-arquitetura*. (2011) Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- FREUD, Sigmund. *O mal estar da civilização*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.
- GRAU, Oliver. *Arte virtual: da ilusão à imersão*. (2003) Tradução de Cristina Pescador, Flávia Gisele Saretta e Jussânia Costamilan. São Paulo: Editora UNESP: Editora Senac São Paulo, 2007.
- HOBBS, Robert. Anthony McCall's Cybernetic Systems. *Anthony McCall: Solid Light, Performance and Public Works*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2017.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valerio Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense, 1993.
- McCALL, Anthony. Line Describing a Cone and Related Films. In: *October*, v. 103. The MIT Press, 2003.
- PLATÃO. *A república*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Edufpa, 2017.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia: ensaios*. (1977) Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Anthony McCall, Line Describing a Cone (1973), durante o vigésimo quarto minuto. Visão da instalação no Musée de Rochechouart (2007). Fotografia de Freddy Le Saux. Cortesia Sean Kelly Gallery, Nova York, Galerie Thomas Zander, Colônia, Galerie Martine Aboucaya, Paris. – pág.: 14

Figura 2: Anthony McCall. Meeting You Halfway (2009). Visão da instalação; LAC, Lugano; 2015. Fotografia de Anna Domenigoni – pág.: 16

Figura 3: Anthony McCall. Between You and I (2006). Visão da instalação 'Plot09', St. Cornelius Chapel, Governor's Island, 2009. Fotografia de Sam Horine. Cortesia Creative Time – pág.: 17

Figura 4: Anthony McCall. Between You and I (2006). Visão da instalação no Peer/The Round Chapel, Londres, 2006. Fotografia de Hugo Glendinning – pág.: 18



Imagens: passagens e projeções

Imágenes: pasajes y proyecciones

Images: passages and projections

Carmen S. G. Aranha

*Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo –
MAC USP*

São Paulo/BR – e-mail: saranha@usp.br

Resumo

Apresentam-se aqui diálogos revelados em *Memorial do desenho*, pesquisa curatorial realizada no MAC USP. Discute-se o desenho como elemento fundamental na construção da compreensão da imagem contemporânea. A partir da fenomenologia do olhar de Merleau-Ponty, destacam-se aspectos motivadores para a compreensão de relações estéticas das proposições curatorial e museográfica da mostra.

Palavras-Chave: Desenho Moderno. Desenho Contemporâneo. Memória. Fenomenologia. Percepção.

Resumen

Aquí se presentan diálogos revelados en *Memorial do Desenho*, investigación curatorial realizada en MAC USP. El dibujo se discute como un elemento fundamental en la construcción de la imagen contemporánea. Desde la fenomenología de la mirada de Merleau-Ponty, se destacan aspectos motivadores para la comprensión de las relaciones estéticas de las propuestas curatoriales y museográficas de la exposición.

Palabras-Clave: Diseño moderno. Dibujo Contemporáneo. Memoria. Fenolomenología. Percepción.

Abstract

Here are presented dialogues revealed in *Memorial do Desenho*, curatorial research carried out at MAC USP. Drawing is discussed as a fundamental element in the construction of the contemporary image. From the phenomenology of the Merleau-Ponty gaze, motivating aspects are highlighted for the understanding of aesthetic relations of the curatorial and museographic propositions of the exhibition

Keywords: Modern Drawing. Contemporary Drawing. Memory. Phenolomenology. Perception.

INTRODUÇÃO

(...) a obra não é espetáculo de alguma coisa, a não ser espetáculo de um nada, de uma invisibilidade. Arrebenta a pele das coisas para mostrar como as coisas se fazem. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 37).

O museu de arte se inscreve no imaginário coletivo como um lugar de conhecimento, lazer e de possibilidades de práticas educativas. Na apreensão sensível da imagem da obra de arte, o museu se oferece ainda como um lugar no qual o tempo presente se estende às memórias, percepções, ao imaginário, projetando-os em modos de como a história das visualidades sedimenta a cultura. Mas hoje existe um tipo de consumo da imagem artística – nosso objeto de estudo – que tende a diluir a percepção de qualquer que seja essa apresentação. Esse enfraquecimento inicia-se pela perda de um olhar que poderia se envolver nos processos criadores junto com a imagem diante de nós. Distancia-nos assim da imagem que provoca uma interrogação ou daquela que, apesar de estar no meio de tantas outras, resiste ao sustentar uma intenção desenhada em sua estrutura, a reflexão invisível de uma visão vivida pelo artista e tornada visível. Nesse ponto, indaga-se: quais sentidos o museu de arte oferece ao pretender se constituir como um lugar de

construção de conhecimento da *imagem-enigma*? Essa é a questão fundamental que inicia e move o presente ensaio.

A imagem-enigma é que nos desorganiza; a realidade de uma ausência; uma inquietante estranheza; uma imagem com inacessibilidade; uma imagem adiada; um tumulto silencioso que impregna o imaginário do observador. (FABBRINI, 2019, p. 138).

Merleau-Ponty (1999, p. 408, 557, 564, 566, 605; 2004, p. 18), em suas reflexões sobre a fenomenologia da percepção e a fenomenologia do olhar, situa alguns conceitos motivadores que nos servem de apoio no entendimento de uma aproximação de processos criadores percebidos na imagem artística. “Percepção” e “campo de presença”¹ são conceitos dessa filosofia, discutidos adiante, que oferecem uma compreensão e interpretação das movimentações dos atos de conhecimento de mundo que vão ao encontro dos processos da criação artística.

No sentido de refletir e descrever certas movimentações apreendidas em imagens significativas, por exemplo, na obra de arte, a exposição *Memorial do desenho* indicará algumas passagens da memória estética moderna à contemporânea por meio do desenho, considerando-as, as passagens, como o fenômeno que pode ser apreendido em sua visualidade de “imagem-enigma”. O desenho é visto aqui como uma linguagem de origem, estrutural, carregado de historicidade e apto a atravessar diversas temporalidades.

Essas premissas situam relações estéticas somadas à filosofia fenomenológica e estendidas à curadoria. Para tanto, num dado momento do trabalho, tomaremos como obras referenciais, nessa análise, *Nu deitado*, c. 1925, de Anita Malfatti (1889-1964), *Minha mãe morrendo* (nº 9), 1947, Série Trágica, de Flavio de Carvalho, *Costureiras*, 1950, de Tarsila do Amaral (1886-1973), *Célula mestra vampirizando células menores*, 2001, de Rosana Paulino (1967) e *Projeto Tarsila, Retrato (Raisonné)*, 2011, de Gustavo von Ha (1977). As cinco

¹ (...) Uma *extensão do mundo* compartilhada pelo indivíduo, uma maneira ativa de ser num fluxo de temporalidade, um entendimento amplo do presente atual enquanto presente efetivo, o qual envolve um passado imediato e um futuro próximo. (FONSECA, 2012, p. 81).

obras são consideradas imagens que carregam aspectos de uma memória estética e, ao mesmo tempo, juntas constituem uma *passagem* do desenho moderno ao contemporâneo.

A IMAGEM DE 1ª GERAÇÃO

O termo “imagens de primeira geração” é usado por Joseph Beuys (1921-1986) para designar a linguagem artística “desenho”. Segundo esse artista, na origem do ato de desenhar, há um a priori visual de mundo no pensamento que, ao se tornar expressão, realiza uma “dobra”, um movimento de transformação de um ponto de forças invisíveis em coisas visíveis (BEUYS, *apud* ADRIANI, p. 10-12). Beuys está se referindo então ao momento da gênese da criação artística, na qual há uma imagem a ser construída visualmente. Nessa concepção sobre o desenho, torna-se relevante entender o ato de transformação do pensamento em expressão. Merleau-Ponty (2004, p. 18-19) diz que a palavra *imagem* foi pensada como um desenho de mundo numa réplica exata.

A palavra *imagem* é mal afamada porque se julgou irrefletidamente que um desenho fosse um decalque, uma cópia, uma segunda coisa, e a imagem mental um desenho desse gênero em nosso bricabraque privado. Mas se de fato ela não é nada disso, o desenho e o quadro não pertencem mais que ela ao em si. Elas são o dentro do fora e o fora do dentro, que a duplicidade do sentir torna possível e sem os quais jamais se compreenderá a quase-presença e a visibilidade iminente que constituem todo o problema do imaginário. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 19).

A imagem vista como uma “quase-presença” ou uma “visibilidade iminente” tem uma estrutura de pensamento a ser nela reconhecida. A apreensão da imagem artística significativa requer um trabalho. Segundo Didi-Huberman (2013, p. 23), “ao fruidor, exige uma *inquietação* que atua constantemente nos entrelaçamentos ou mesmo no imbrólio de saberes transmitidos e deslocados, de não-saberes produzidos e transformados (...)”.

Hoje, se levarmos em consideração a relação, cada vez mais próxima, dos indivíduos com as imagens veiculadas, observaremos que os fruidores têm um

olhar de sobrevôo, um olhar flutuante que não realiza trocas entre mundo vivido e a cultura própria. Se existe, como diz Merleau-Ponty (1980, p. 90), “um exterior do interior e um interior do exterior que a duplicidade do sentir torna o reconhecimento possível”, nossa visão se faz no mundo com uma visibilidade secreta. Essa apreensão demanda um tempo para se construir. As tensões recolhidas no mundo da vida podem alojar-se no ser sem nenhum discurso, apenas como sensações, mas nossas inquietações já são sinais que, como diz Paul Klee (2011), temos pré-histórias do visível, cifras desenhadas num imaginário, inquietações vividas.

Na contemporaneidade, as inúmeras imagens correm diante de nós, não se completam na percepção, nesse forro de invisibilidades (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 18). As trocas do indivíduo com o mundo intercambiam-se constantemente. A algaravia de um sem número de relações faz emergir uma síntese geral da cultura de imagens, porém, deslocada do “olhar”, uma impressão geral de uma cultura de simulacros, um argumento efetivo para a ideia difundida de que vivemos numa sociedade de imagens.

Os simulacros são imagens hegemônicas na sociedade da hipervisibilidade, como as que circulam na “tela total”: computador, vídeo, televisão ou celular. São “imagens obscenas”, segundo Baudrillard, no sentido de que nada escondem, ou dão tudo a ver, e não “imagens sedutoras”, porque nessas algo ainda restaria fora da cena, ou mesmo em oposição à cena (...). (FABBRINI, 2019, p. 131).

Com as imagens-simulacros, a percepção se transforma. As imagens nos chegam rapidamente; são apreendidas em sucessões vertiginosas e como diz Sarlo (2004, p. 53), “a compreensão não está aparelhada para essa veloz e dupla decodificação simultânea de áudio e vídeo”. Ainda segundo a autora, nossa sociedade veicula imagens, mas imagens sem intensidade, sem intenções. Assim, vivemos uma suspensão do tempo, tantos signos nos prendem apenas ao presente e o sentido da imagem passa despercebido nesse cenário. Não percebê-la é dar lugar às imagens de segunda geração que, sem a estrutura da primeira visualidade do pensamento, perdem origem, estrutura e

historicidade nas inúmeras vezes que são redesenhadas; nossa percepção se enfraquece nesse contexto de proposições vagas, e incessantes “agoras”.

A “imagem-enigma” recupera a potência da percepção do fenômeno da vida ali expressado. Como falar da percepção como ato de conhecimento de mundo diante dessa imagem? Com a percepção, podemos nos envolver na construção de ver o mundo e pensar sobre o que se está vendo. “É um ato que não se coloca aparte do fim ao qual está dirigido” (MERLEAU-PONTY, 1978, p. 374). Percepção e percebido, necessariamente, trocam a presença de alguma coisa do objeto de mundo no *em si*.

De fato, a percepção refere-se ao exercício do pensamento que não se realiza como posse do objeto ali adiante ou de um recorte de impressões que se possa ter dele. Esse modo de cogitar sobre o mundo é um ato de compreensão-interpretação dos seus significados, estruturas ou de arranjos espontâneos de suas partes. A percepção origina-se num campo da experiência vivida no mundo com os objetos de uso criados pelo homem.

Podemos dizer que perceber é um ato de conhecimento que, ao mesmo tempo, se dirige ao contato com aquilo que é percebido, mas é também razão e construção do imaginário. Nos reconhecemos nas coisas do mundo.

Na raiz de todas as nossas experiências e reflexões encontramos, então, um ser que imediatamente se reconhece, porque é o conhecimento de si mesmo e de todas as coisas que possibilitam conhecer sua própria existência, não pela observação de um fato dado, nem pela interferência de alguma ideia de si mesmo, mas pelo contato direto com o mundo. (MERLEAU-PONTY, 1978, p. 371)

IMAGEM, PERCEPÇÃO E LINGUAGEM TÁCITA

Atualmente, muitos estudiosos nos colocam imersos na “cultura de imagens” e por isso mesmo, sua profusão não nos dá suficientes indícios para sabermos seus verdadeiros sentidos. Vivemos no mundo das imagens! Verdades da

contemporaneidade que provocam distorções no conhecimento, inclusive na produção dos objetos chamados culturais, sem que interroguemos escolha e assimilação. Jameson (2006, p. 43-44) aponta “a perda da sociedade atual na capacidade de reter o seu próprio passado, e a viver em um presente perpétuo e em uma mudança perpétua que obliteram as tradições do tipo preservado, de um modo ou de outro, por toda informação social anterior”. Com a percepção regida por uma temporalidade sem lastro, as imagens traduzem o conhecimento contemporâneo de mundo: com elas, diversas relações emergem e submergem e se lançam em argumentos que neutralizam qualquer possibilidade de compreensão de uma “imagem-enigma”.

A obra de arte é um recorte, uma visão de mundo inscrita numa matéria, um lugar da cultura do artista expressado em imagem. Dar voz à imagem artística significa que “na compreensão de qualquer linguagem, o que conta é sua função conquistadora, que é do homem no esforço para dizer-se e dizer o mundo, a capacidade desbravadora da expressão” (CÂMARA, 2005, p. 181). Como acessar esses significados inscritos nos códigos da matéria? Diante da imagem, uma subjetividade silenciosa interroga “o sentido de se fazer afirmativas sobre a existência daquilo que nada se sabe ou conhecer um sinal que não se constitui como tal” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 370). Essa subjetividade silenciosa é ordenada por um cógito tácito com condição de linguagem (CARMAN e HANSEN, 2005, p. 151), ou melhor, é uma apreensão articulada da qualidade do que está diante de nós realizada com o corpo no trabalho. (CÂMARA, 2005, p. 129).

A apreensão da imagem, como “quase presença” ou “visibilidade iminente”, demanda “apreensão de uma *extensão do mundo* compartilhada pelo indivíduo, uma maneira ativa de ser num fluxo de temporalidade, um entendimento amplo do presente atual enquanto presente efetivo, o qual envolve um passado imediato e um futuro próximo” (FONSECA, 2012, p. 81).

(...) O fluxo absoluto se perfila sob seu próprio olhar como ‘uma consciência’ ou como sujeito encarnado porque ele é um *campo de presença* – presença em si, presença a outrem e ao mundo – e porque esta presença o lança no mundo

natural e cultural a partir do qual ele se compreende. Não devemos representá-lo como contato absoluto consigo, como uma densidade absoluta sem nenhuma fenda interna, mas ao contrário como um ser que se prossegue no exterior. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 605).

Maurice Merleau-Ponty (1999) ressalta que o tempo é dimensão originária do ser. Assim, a frase “uma maneira ativa de ser num fluxo de temporalidade” pode ser entendida pensando-se o tempo como presença percebida na experiência de mundo. Ou seja, em certos momentos, somos lançados numa fronteira entre natureza e cultura, “num entendimento amplo do presente atual enquanto presente efetivo, o qual envolve um passado imediato e um futuro próximo” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 557). O filósofo descreve, desse modo, o lugar da percepção como “profundidade deflagrada”.

(...) Ela não pode ser o intervalo sem mistério que eu veria de um avião entre as árvores próximas e as distantes. Nem tampouco o escamoteação das coisas umas pelas outras que um desenho em perspectiva me representa vivamente: essas duas vistas são muito explícitas e não suscitam questão alguma. O que constitui enigma é a ligação delas, é o que está entre elas (...). (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 35).

Então, precisamos pensar que, entre as coisas do mundo, há ligações.

Há uma localidade global onde tudo está ao mesmo tempo, cuja altura, largura e distância são abstratas, de uma voluminosidade que exprimimos numa palavra ao dizer que uma coisa está aí. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 35).

O processo de formação da percepção da “imagem-enigma” é situado como a vivência de ligações entre as coisas visíveis da qual vamos nos aproximando. Cifras de sentidos evocam uma “pré-história do visível”. Merleau-Ponty define esse ato como a construção de um panorama cultural próprio da experiência no mundo da vida, contra o qual destacamos nossos atos e atitudes. O que vejo reflete-se em mim, naquilo que o pensador (2004, p. 18) chama de “visibilidade secreta”.

Qualidade, luz, cor, profundidade, que estão aí diante de nós, aí só estão aí porque despertam um eco em nosso corpo, porque este lhes faz acolhida. (Idem)

Esse ato de percepção abre uma via de acesso à experiência de nós mesmos, que é a presença da nossa cultura em si e a possibilidade de reconhecê-la

como uma condição de construção de linguagem (CÂMARA, 2005, p. 129). Aproximarmos-nos desse fenômeno é realizar uma apreensão articulada e silenciosa de uma vivência significativa. É a presença dos indícios perceptivos, tanto da “imagem-enigma” quanto daqueles que podemos ter na experiência vivida. Criando ou vendo, podemos participar de processos originários da apreensão da qualidade do mundo.

A percepção é um ato de pensamento que se dirige às qualidades do mundo, às invisibilidades que dependem do olhar disponível para ver o que quer ver e no seu silêncio de olhar em direção ao mundo, vê um impensado.

MEMORIAL DO DESENHO²: PASSAGENS E PROJEÇÕES

A curadoria deve estabelecer o *Jogo* entre obras e o espaço que as circunda, além de correlacioná-los com as proposições do recorte curatorial. Esta é a função da curadoria em um museu de arte.

No sentido de nos aproximarmos do lugar da curadoria e museografia na compreensão das imagens buscamos, primeiro, um panorama que pudesse nos auxiliar com questões similares. Existe um paralelo entre a encenação de teatro, a curadoria e a museografia em artes visuais, já abordado em Aranha e Nicolau (2009): seguindo o cenógrafo Gianni Ratto (2001, p. 32), o texto, a direção e o ator devem ter uma interação a ponto de constituírem uma proposição só, onde tudo está ao mesmo tempo, (como uma profundidade deflagrada) sem ênfase em nenhuma das partes. Diz o autor,

Não esqueça: o teatro é Jogo (Jogo, não um jogo). Jogo é alegria, técnica e criatividade. Alegria pelo prazer que se deve provar ao fazê-lo; técnica para poder dominar todos os aspectos que determinam sua realização; criatividade, pois sem ela ficaremos limitados a virtuosíssimos estereis. (RATTO, 2001, p. 32).

² *Memorial do desenho* está sendo exibida no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (Avenida Pedro Álvares Cabral, 1.301, Ibirapuera, em São Paulo) até 28 de junho de 2020.

Inspirados pelas palavras de Ratto sobre cenografia, resolvemos dar visibilidade às “passagens e projeções” do desenho moderno ao contemporâneo, fazendo um paralelo já apropriado em curadoria anterior³. Analogamente, indagamos, como texto, diretor e ator se tornam “Jogo”, como seria em nosso caso, a montagem de uma mostra de desenho? Como se dá a interseção desses elementos e como isso se torna “Jogo”, ou melhor, como isso se torna “alegria”, “técnica” e “criatividade”, lembrando que essa movimentação busca também nossa proposta inicial sobre a pensatividade da imagem. Do texto curatorial, seu recorte pede uma encenação.

[...] Se vocês querem que eu sintetize numa frase a definição do que é a encenação eu direi: a encenação é a criação de um mundo (mundo de cores, de gestos, de luzes, de ritmos, mundo espiritual e mundo plástico) potencial no texto, no qual é necessário fazer penetrar o espectador de forma imperceptível e para o que é necessário facilitar-lhe o acesso. (RATTO, 2001, p. 65).

No caso da mostra *Memorial do desenho*, a interação dos curadores⁴ com a museógrafa⁵ possibilitou uma discussão profícua e a compreensão do *estilo* da exposição e dos imbricamentos do texto, do recorte, a proposta de construção espacial e a distribuição das “obras-atores”.

O caminho pela exposição inicia-se na *Mala*, 1986-1987, de José Carratu (1955). A obra reflete certa dualidade, no caso da mostra *Memorial do desenho*. Indica a temática que se anuncia com os desenho sobre a superfície da valise e ao mesmo tempo, simboliza que pode haver um conteúdo a se levar.

Adentra-se o espaço claro do off white contrastante com o grafite ao fundo das paredes do edifício de Niemeyer (1907-2012) (Figura 1). Não quisemos interromper o espaço, e desse modo, criamos três subespaços no sentido da

³ A exposição *Samson Flexor. A dobra do desenho* esteve em cartaz no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, entre 25 de janeiro de 2015 a 28 de abril de 2019.

⁴ A curadoria da mostra contou com a assistência de pesquisa do educador Evandro Carlos Nicolau do Setor Educativo do MAC USP.

⁵ Elaine Maziero fez a museografia da exposição.

profundidade da sala de exposições. Niemeyer sempre evoca uma espacialidade clara e limpa. Seguimos essa percepção arquitetônica.



Figuras 1 a 6. Memorial do desenho. Fotografias: Elaine Maziero

Ao fundo do espaço mediano, um vídeo projeta *O Gato acorrentado a um só traçado*, 1977, de Gabriel Borba (1942) (Figura 4) e num movimento oposto, o desenho a grafite de Donald Urquhart (1963), *A Drawing Conceived in São Paulo*, 07/11/2018 (Figura 5). No verso desse painel, o título da exposição se proclama sem conseguir ser decifrado. A princípio ilegível, mas aos poucos reconhecido na grafia tantas vezes usada na cidade, é um grafite como nome da exposição, *Memorial do desenho*, 2019, de Rodrigo Amor Experimental. (Figuras 2 e 3)

Olhamos à esquerda e nos deparamos com *Book of faces of facebook* de Zed Nesti, de 2009/2010, Gustavo von Ha e seu *Projeto Tarsila* (Figura 5). Mas seguir em frente, após o grafite de Rodrigo Amor Experimental, significa adentrar o núcleo mais clássico da exposição. É lá que queremos estar. Com Ismael Nery, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Pennacchi, Raphael Galvez, Pancetti e Portinari (Figuras 4 e 5).

Poderíamos ter seguido os painéis da esquerda e olharíamos para os desenhos de Edith Derdick, Mira Schendel, Léon Ferrari, Amílcar de Castro, Leonilson e Gerda Brentani com *Fábrica Francisco Matarazzo 1900*, de 1984 (Figura 2). Ou seguimos à direita e refletiríamos sobre Honoré Marius Bèrard. A obra mais antiga da mostra (1913) tem à sua frente Christiana Moraes, Rosana Paulino e John Parker, com desenhos de 2003, 2001 e 2017/2018. Em painéis contíguos a Bèrard, John Graz, Marcelo Grassmann, Flávio de Carvalho e Victor Brecheret. Donald Urquhart, além de *A Drawing Conceived in São Paulo, 07/11/2018*, *Line Sky 1-5*, de 2017. Estendidos no chão da exposição, três desenhos de Vitor Mizael (1982) em grafite sobre caixas de madeira, de 2014/2015 (Figura 6).

A partir dos percursos que se pode fazer, a partir, também, de um cenário geral, começamos a nos deter no “Jogo”. Cada uma das linhas que compõem os desenhos constrói com esse elemento estrutural as falas dos atores. Agora eles estão no cenário. O texto procura entrelaçar os desenhos da exposição *Memorial do desenho* que atuam ora deixando vestígios da arte moderna, ora dando indícios de uma contemporaneidade.

Iluminados por materiais e técnicas, o grafismo moderno engendra espaços, planos, profundidades, tramas, massas, luzes, movimentos, direções e intensidades e todas as ligações entre as aparições da linha acabam por *designar o desenho*.

Mas não podemos esquecer que a função de ensaio é uma característica dessa linguagem artística, mesmo após o moderno. Desenhar é registrar, é anotar graficamente formas da observação, da memória, da razão, da emoção, da intuição e das próprias sensações (NICOLAU, 2005). Entretanto, desenhar é, também, um ato de criação e relembrando Beuys, é um ato que transforma forças invisíveis e um pensamento de ver apreendido no mundo da vida, em imagem visual.

Mas, a função da linguagem modificou-se com o surgimento de materiais e técnicas da modernidade e modernidade tardia. Aí as linguagens se distanciam

de conceitos-motivadores acadêmicos e do desenho, ao lado de todas as artes visuais, emancipa-se para criar outros desígnios. Diante disso, começa uma inversão de afirmativas, ou mesmo de modelo, ou seja, a linha no desenho abandona a função de ser apenas esboço para se tornar “obra-projeto” por um lado e “obra em si mesma” por outro. E o mais interessante é que agora constrói um diálogo, em sua função fundante, com outras linguagens.

Os atores estão dando “alguns alertas”: mesmo sendo a linha a principal condição de existência do desenho, o olhar deve apreendê-la como abstração, pois somente tem presença entre as coisas do mundo, como se fosse uma tensão disposta nos espaços. A linha tem uma condição de ausência, por não ser o invólucro das coisas e uma condição de presença, por situar o surgimento do invisível. E como reconhecer as passagens de memórias estéticas? Elas seriam os desenhos em si? Sim, os desenhos evidenciam suas historicidades na linha, na temática, nos materiais, nos procedimentos e nos seus interstícios, nas ligações que fazem situar as transformações da arte moderna para a contemporânea. Os olhares se cruzam, não há um olhar utópico. E agora, como ver?

MEMÓRIA ESTÉTICA: DESENHO E VISUALIDADE

Cinco desenhos da exposição *Memorial do desenho* oferecem algumas passagens da memória estética moderna à contemporânea, fenômeno esse apreendido como uma visualidade que exercita um olhar criador na apreensão da “imagem-enigma”, fundamentado por certos aspectos da fenomenologia do olhar.

A exposição *Memorial do desenho* apresenta-se como lugar de anamnese, onde o desenho preserva traços de visualidades do século XX e, sincronicamente, os impele ao século XXI. Um dos caminhos possíveis para fruição é observar a trajetória que subverte o tempo nas obras instaladas. Nas relações Inter-obras, coexistem formas que se mostram sequenciais, múltiplas e complexas. Por intermédio das imagens ali presentes o espectador pode desvelar pretérito, presente e perspectivas da arte.

Ao olharmos esses desenhos compreendemos a “quase-presença” de Merleau-Ponty (2019, p. 138). Nessas obras, vemos que ali se encontravam as imagens que nos desorganizam, indicam uma ausência presente, uma inquietante estranheza, como Fabbrini aponta quando fala sobre a “imagem-enigma”.



Figura 7. Anita Malfatti, *Nu deitado*, c. 1925. Acervo MAC USP.

O desenho de Anita Malfatti, *Nu deitado*, c. 1925 (Figura 7), é um exercício do nu (o estudo da figura humana, consagrado desde o clássico). No início do século XX, os artistas modernos eram exímios desenhistas da observação do modelo da natureza, ou no caso, do modelo vivo. O desenho de Anita demonstra esse domínio. Suas linhas movimentam-se no limite das materialidades: essa tensão entre corpo e espaço dá origem a uma linha orgânica suave que envolve o modelo com intensidades diversas, dada pela espessura do gesto que marca o contorno da figura e pela luz do grafite, às vezes, mais tênue e outras, mais precisa. A figura feminina, em diagonal,

penetra no espaço e recua para o plano do fundo. Nesse desenho esmaecido, com traços leves, mas precisos – talvez um primeiro esboço que Malfatti cria no exercício do desenhar: um corpo contorcido, a flexão dos joelhos, os pés indicados, os braços sobre a cabeça e uma profundidade inteira deflagrada.



Figura 8: Flávio de Carvalho, *Minha mãe morrendo*, 1947, Acervo MAC USP.

Flavio de Carvalho, com *Minha mãe morrendo*, no. 9, último desenho da Série Trágica, de 1947. Flavio formou-se em engenharia civil e atuou como arquiteto, cenógrafo, figurinista, teatrólogo, poeta, artista plástico. Nessa Série, o artista cria um exercício de apropriação da essência expressiva da agonia de sua mãe. A linha aqui se torna movimento puro. Todas as suas movimentações indicam uma essencialidade: a aproximação da morte. As densidades construídas por traços suaves, às vezes, adensados; as gestuações são concisas ou mais extensas. Linhas enfatizam certos contornos da cabeça

apoiada, desenham o olhar semicerrado e a boca entreaberta. Outras, sem grandes luminosidades, destacam-se da figura para se esvaírem no espaço ao redor da mãe e criar um espaço multidimensional, uma profundidade dentro de outra profundidade, a qual está por vir. Todas as movimentações foram compostas por inúmeras correlações formais da linguagem entrelaçadas com as movimentações das técnicas e dos materiais, surgindo daí o desenho de Flavio de Carvalho.



Figura 9. Tarsila do Amaral, *Costureiras, sd*. Acervo MAC USP.

Tarsila do Amaral, aproximadamente 25 anos depois do exercício de Malfatti, nos mostra a figura da mulher no mundo do trabalho. O desenho *Costureiras, sd* (Figura 9) pode ser considerado desdobramento temático da pintura *Costureiras*, de 1950 (também pertencente ao acervo do MAC USP). Cada um dos objetos do desenho é expresso numa observação precisa da artista: a janela, emoldurada pela cortina de poucos traços e o quadro compõem o plano de fundo; o manequim atrás da costureira aponta o penúltimo plano. As linhas da

temática principal, a costureira, penetram-se pelos objetos: máquina de costura, pedal, tecido estendido sobre a mesa, e dialogam com a clareza de quem compreende os desígnios dessa linguagem. A profundidade clássica apropriada e se desenrola em planos precisos, do primeiro ao último. Tarsila desenha a nanquim com bico de pena, material usado, assim como o grafite e o carvão, para os exercícios de desenho. Essa observação realista remonta às temáticas ideológicas levantadas por *Operários* e *Segunda Classe* (ambos de 1933), numa tendência ao realismo social após sua viagem à, então, União Soviética.

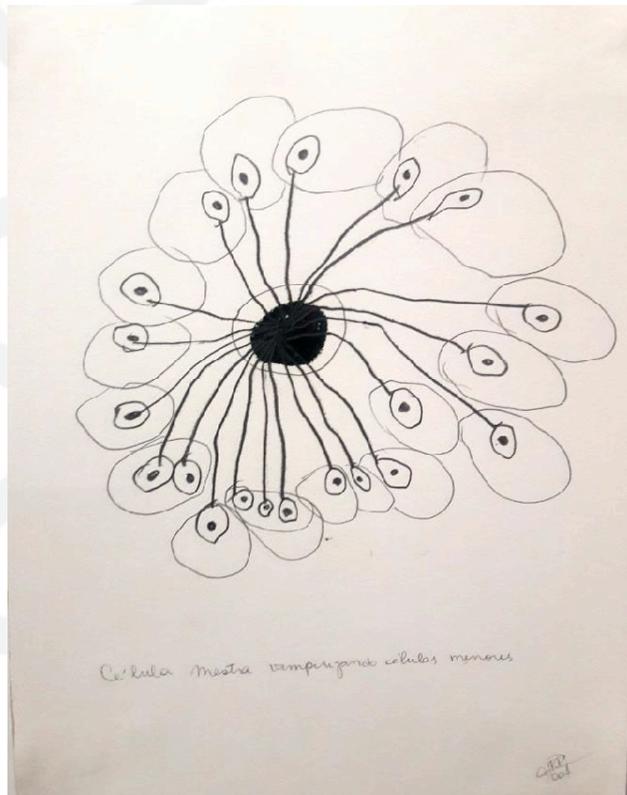


Figura 10. Rosana Paulino, *Célula mestra vampirizando células menores*, 2001. Coleção da artista.

Na contemporaneidade, voltamos à temática do mundo da vida. A liberdade sexual adquirida nos anos de 1960 e todas as lutas feministas de lá até hoje, deram margem para que a mulher ganhasse a posição de protagonista de sua

história. Paulino leva essa discussão sobre o corpo feminino ao seu último (ou primeiro) reduto: o ambiente celular.

Rosana Paulino, com *Célula mestre vampirizando células menores*, se apropria de linhas modernas que são revistas pelo seu olhar atual: linhas que se movimentam como em Flávio, originam linhas orgânicas suaves que circunscrevem formas arredondadas com pontos escurecidos no centro. Variações tonais da linha de Anita. Linhas firmes, intensas como as de Tarsila, dadas pela espessura do gesto, dirigem-se ao núcleo do desenho que, num movimento espiralado, irrompe numa abstração congregando todos os elementos que dão passagem ao desenho contemporâneo de Gustavo von Ha, com *Projeto Tarsila*, 2011, (Figura 11), - uma releitura do autorretrato, 1924, de Tarsila do Amaral, que por sua vez é claramente uma imagem construída, pois é assim que a artista quer se apresentar ao público e ao círculo modernista. Reconhecida por sua aparência arrebatadora e por sua elegância ímpar, Tarsila do Amaral preocupou-se com a confecção de seus autorretratos, especialmente o de 1924, no qual surge com os cabelos presos e brincos majestosos e o *Autorretrato* (Monteau-Rouge), 1923, no qual surge com pele alva e casaco vermelho. Gustavo von Ha apropria-se dessa imagem histórica, redesenha-a com grafite e nanquim, materiais clássicos usados pela própria Tarsila em *As costureiras*. O trabalho de Von Ha fica entre a homenagem e a citação. Von Ha cria um duplo; uma ficção. Propositalmente invertida, o artista não teme em construir um simulacro, ao contrário, toma partido da imagem hegemônica e não teme em falseá-la. O artista emprega moldura entalhada e o suporte de papel é envelhecido quimicamente para escamotear o tempo – nada mais contemporâneo do que “borrar” a temporalidade. O desenho de von Ha procura a expressão, como todos os anteriores. Os traços do moderno são aqui misturados ao conceitualismo, um modernismo tardio que dará passagem para toda a arte contemporânea. O desenho se situa: linhas que variam e criam formas, gestos construídos com precisão, o uso de materiais como o nanquim e o carvão, e a proposição de outra presença, ou seja, aspectos que possam mapear os indícios que a arte atual vem tomando.



Figura 11. Gustavo von Ha, Projeto Tarsila, 2011. Acervo MAC USP.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aqui, resumimos nossa proposição da crença que o exercício da percepção nos dá acesso a um olhar criador, primeiramente, como uma visão de mundo que se completa no exercício de apreensão da imagem significativa, inscrita numa matéria.

As seis obras selecionadas em *Memorial do desenho* nos mostram o mundo vivenciado e visto por seus produtores – visão aqui enfatizada pela temática da figura feminina: corpo, trabalho, representação, nascimento e morte nos oferecem, também, certas passagens do desenho como memória estética moderna dando indícios ao contemporâneo.

A aproximação dessas “imagens-enigma” são momentos nos quais a condição de construção de linguagem criadora está apresentando suas cifras de visualidade. Criando ou vendo a arte, podemos participar do exercício de

perceber a qualidade do mundo. É silêncio do corpo no trabalho e aponta para o impensado que se dá a pensar.

AGRADECIMENTOS

Agradeço Alecsandra Matias de Oliveira pela cuidadosa revisão e valiosas sugestões na finalização do presente artigo.

BIBLIOGRAFIA CITADA

ADRIANI, Gotz. Joseph Beuys: *Drawings, objects and prints*. Stuttgart: Institute for Foreign Cultural Relations. Catalog.

ARANHA, C.S.G. e NICOLAU, E.C. Cenas de uma curadoria *Samson Flexor – A dobra do desenho*. *Revista Acadêmica* (São Sebastião), São Sebastião, 2009, p. 32-44.

BAUDRILLARD, J. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'água, 1991.

CÂMARA, José Bettencourt da. *Expressão e contemporaneidade. A arte moderna segundo Merleau-Ponty*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. 2005.

CARMAN, Taylor e HANSEN, B.N. (Editors) *The Cambridge companion to Merleau-Ponty*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da Imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34 Ltda, 2013.

FABBRINI, Ricardo Nascimento *Arte e vida: do moderno ao contemporâneo*. Tese de Livre-docência. FFLCH. Área de Estética. Junho/2019.

FONSECA, Andrea Matos da. *Corporeidade na arte atual brasileira: sensibilidades desveladas*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação interunidades em Estética e História da Arte. São Paulo, PGEHA USP. 2012.

JAMESON, Fredric. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo*. Trad. Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2ª. Edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Oho e o Espírito*. Seguido de *A linguagem indireta e as vozes do silêncio* e *A dúvida de Cézanne*. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac&Naif, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Os Pensadores – textos selecionados / Maurice Merleau-Ponty*; Traduções e notas de M. S. Chauí; São Paulo, Abril Cultural, 1980.

NICOLAU, Evandro Carlos. Por dentro do Desenho. *O Imparcial*. Coluna Arte para todos. Caderno Cartaz. Araraquara. 2005.

RATTO, Gianni. *Antitratado de Cenografia*. Variações sobre o mesmo tema. São Paulo: Ed. SENAC. 2001. N. A. Aguilar; P. S. Moraes.

LISTAS DE FIGURAS

Figura 1 a 6: Memorial do desenho, 2019. – pág.: 46

Figura 7: Anita Malfatti, *Nu deitado*, c. 1925. Acervo MAC USP. – pág.: 49

Figura 8: Flávio de Carvalho, *Minha mãe morrendo*, 1947, Acervo MAC USP. – pág.: 50

Figura 9: Tarsila do Amaral, *Costureiras*, sd. Acervo MAC USP. – pág.: 51

Figura 10: Rosana Paulino, *Célula mestra vampirizando células menores*, 2001. Coleção da artista. – pág.: 52

Figura 11: Gustavo von Ha, *Projeto Tarsila*, 2011. Acervo MAC USP – pág. 54



Experimentação textual para a construção de imagens

Experimentación textual para la construcción de imágenes

Textual Experimentation for image construction

Maria Alice Andrade de Carvalho, maliceac@gmail.com

Ruth Cuiá Troncarelli, ruthtroncarelli@gmail.com

Vinícius Juliani Pereira, viniciusjulianip@gmail.com

Aline Silva Santos¹, paisageira@gmail.com

*Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São
Paulo (FAU-USP), São Paulo, Brasil.*

¹ O presente ensaio desenvolveu-se por meio de produção coletiva destes pesquisadores, ligados à pós-graduação da FAUUSP e responsáveis também pela organização do grupo de estudos **Devaneios Experimentais e Poéticas Imaginativas (DEPi)**. Seus encontros e discussões ocorreram no ano de 2019, sendo parte de sua produção aqui apresentada. O DEPi associa-se ao grupo de pesquisa **Representações: Imaginário e Tecnologia (RITe)** coordenado pelos docentes Artur Simões Rozestraten e Gil Garcia de Barros, o qual vincula-se ao **Centre de Recherches Internationales sur L'Imaginaire CRI2i**. Este ensaio é resultado do debate de dois textos e da criação imagética em torno deles.

Resumo

Este ensaio expõe duas experimentações imagéticas feitas pelo grupo de estudos Devaneios Experimentais e Poéticas Imaginativas, formado por pesquisadores da FAUUSP. Elas resultaram de um processo teórico em que imagens materializam conceitos de textos debatidos pelo grupo. Portanto, trata-se de refletir sobre práticas de pesquisa científica e sua metodologia, que envolvam elementos não-textuais.

Palavras-Chave: Imaginário. Representação. Poética. Colagem. Processo.

Resumen

Este ensayo expone dos experiencias sobre imágenes realizadas por el grupo de estudios Devaneios Experimentais e Poéticas Imaginativas, formado por investigadores de FAUUSP. Surgieron de un proceso teórico en el que las imágenes materializan conceptos de textos discutidos por el grupo. Por lo tanto, se trata de reflexionar sobre las prácticas de investigación científica y su metodología, que implican elementos no textuales.

Palabras-Clave: Imaginario. Representacion. Poetica. Collage. Proceso.

Abstract

This essay exposes two experiments carried out by the group of studies Devaneios Experimentais e Poéticas Imaginativas, formed by FAUUSP researchers. They resulted from a theoretical process in which images materialize concepts of texts discussed by the group. Therefore, it is a question of reflecting on scientific research practices and their methodology, which involve non-textual elements.

Keywords: Imaginary. Representation. Poetics. Collage. Process.

INTRODUÇÃO

*Como penetrar na esfera poética do nosso tempo?
Uma era de imaginação livre acaba de abrir-se.
Em toda parte as imagens invadem os ares,
vão de um mundo a outro, chamam ouvidos e olhos para sonhos
engrandecidos.
(BACHELARD, 2009, p. 25)*

O grupo de estudos Devaneios Experimentais e Poéticas Imaginativas (DEPi) busca refletir sobre as temáticas ligadas ao imaginário, representações e tecnologia no contexto da atualidade em que se procura conceber imagens a partir de textos, experimentando-se diferentes técnicas e suportes.

Após a leitura dos textos foram realizados debates que despertaram reflexões, e posteriormente foram representadas por meio de imagens, fotografias, poesia e esculturas – tendo especial atenção ao ato da tangibilização dos conceitos apresentados.

Acredita-se que esta produção expressa a narrativa de sua feitura e intenções dos pesquisadores, mas simultaneamente, se faz aberta a novas leituras e interpretações de seus espectadores. Isto porque entende-se que estas

representações criadas não são estáticas, desprovidas de vida, mas têm o potencial de revidar o olhar, de forma a também instigar reflexões sobre o próprio processo criativo.

Para o presente ensaio, escolheu-se apresentar e discutir sobre o processo de produção de duas colagens desenvolvidas coletivamente pelos pesquisadores, em torno dos textos “O Banquete” de Platão e o conjunto de textos de Hélio Oiticica: “Experimentar o experimental”, “O que faço é música”, “A obra, seu caráter projetual, o comportamento” e “Brasil Diarréia”.

A escolha do texto “O Banquete” decorreu da vontade de entender a existência de diferentes significados e conceitos contidos em uma única palavra – no caso, o “amor” –, que para o grupo remete à complexa natureza das imagens. Outra temática trabalhada foi a importância do ato de criar e suas relações com a materialidade.

Já a escolha por trabalhar com textos de Hélio Oiticica se deu por ser um artista que, além de exercer a profissão intensivamente, procurava, por meio da arte, questionar aspectos sociais, culturais, materiais e metafísicos. Oiticica também produziu textos que refletiam sua forma de pensar sobre esses temas, onde vemos, portanto, que suas produções literária e artística estão intimamente ligadas. Pode-se pressupor que sua produção teórica surgiu de uma experiência física e material, conceito este que se relaciona diretamente com a forma de trabalhar do grupo de estudos DEPi.

Os referidos textos dos dois autores tiveram como resultado a produção de imagens a partir da técnica de colagem, que para sua construção depende do deslocamento de representações primeiras.

DEVANEIOS E EXPERIMENTAÇÕES

O grupo DEPi tem procurado trabalhar com a criação de representações como uma das premissas metodológicas, valorizando o uso das imagens nos trabalhos acadêmicos. Assim, os pesquisadores selecionaram previamente

textos que serviram como embasamento para a produção de imagens, onde se procurou usar o experimental e a invenção para a produção desses suportes não-textuais.

Trabalhar com a imaginação e criação pode dar origem a um novo mundo, um mundo em que se tem a imaginação ativa e "criante". Entende-se que o devaneio foi parte relevante para o processo de trabalho dos pesquisadores, no qual este é entendido como mais do que o puro sonho, aproximando-se de um "sonho de ação precisa" (BACHELARD, 2013, p.3). Segundo Bachelard, "Um mundo se forma no nosso devaneio, um mundo que é o nosso mundo. E esse mundo sonhado ensina-nos possibilidades de engrandecimento de nosso ser nesse universo que é o nosso" (2009, p. 8). Ainda segundo o autor, o devaneio poético "nos dá o mundo dos mundos [...] é um devaneio cósmico [...] uma abertura para um mundo belo, para mundos belos" (2009, p. 13).

A criação de imagens pode ser entendida como a representação de realidades subjetivas por meio do emprego de uma ação sobre determinado suporte – seja ele tangível ou abstrato. Entende-se aqui a formação de imagens como uma produção poética humana onde o formar relaciona-se ao ato de justaposição de sentidos. Seja essa imagem fixada em uma fotografia ou na tridimensionalidade de uma porção de argila, o ato de formar imagens carrega em si o deslocamento de símbolos capazes de uma nova combinação intencional.

Na invenção dessas novas representações tem-se o movimento do corpo e do pensamento, em que criação pode participar ativamente do processo juntamente com o imaginário. A imaginação fundamenta este imaginário, e pode ser considerada o motor das representações do grupo. Como afirma Gaston Bachelard:

Pretende-se que a imaginação seja a faculdade de formar imagens. Ora, ela é antes a faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de mudar as imagens. Se não há mudança de imagens, união inesperada de imagens, não há imaginação, não há ação imaginante. (2001, p. 1)

No texto "O Banquete" (1972) de Platão, é narrada a conversa de Sócrates com Diotima sobre as definições a atividade poética humana em que a "poesia" (do grego poiésis) é apresentada como toda ação empregada na passagem do "não-ser" ao "ser" – ou seja, a invenção e criação, a transformação da matéria, cujo resultado pode ser notado nos processos humanos de representação. Dessa maneira, a "poesia" não seria apenas o produto de um poeta mas pode ser entendida também como "[...] algo de múltiplo: pois toda causa de qualquer coisa passar do não ser ao ser é 'poesia', de modo que as confecções de todas as artes são 'poesias', e todos os seus artesãos poetas." (1972, p.43)

Para Pareyson (1993) a atividade de dar forma ao não-ser anterior apresenta-se como um processo inato ao ser humano e não exclusivo aos artistas: "[...] 'formar' significa 'fazer' inventando ao mesmo tempo 'o modo de fazer', ou seja, 'realizar' só procedendo por ensaio em direção ao resultado e produzindo deste modo obras que são 'formas'" (1993, p.13). Segundo sua teoria da formatividade a ação poética empregada sobre a atividade do formar é constituída das vontades e vieses do indivíduo que exerce tal ação. A matéria formada, por sua vez, é capaz de absorver tais intencionalidades de sentido e transmiti-las a outros indivíduos.

Dessa forma, é possível entender que o processo de formação de uma imagem inicia-se da ação que transforma um conjunto de trechos de imagens deslocando-as ou não de sua inserção inicial, com o objetivo de organizar uma nova "coisa" que também é imagem, e que carrega em si as memórias de significados individuais de sua primeira apresentação mas que agora cria novos significados na justaposição intencional com outras individualidades imagéticas. Entende-se aqui que a formação de uma imagem não se apresenta como um processo isolado e fixo, mas como uma movimentação de afastamentos e proximidades entre acervos imagéticos.

Seguindo as diretrizes do grupo DEPi sobre a aproximação de um entendimento dos papéis exercidos pelas representações não-textuais na produção científica contemporânea, a colagem apresenta-se como uma

técnica capaz de criar uma apreensão física da problemática dos deslocamentos, configurando-se como uma estratégia para o exercício de entendimento da movimentação de sentidos na criação de imagens.

O termo colagem remonta o recorte em papel das expressões francesas papier collé e découpage, que em tradução direta trata do corte e reposicionamento usual de pedaços de materiais. Como instrumento artístico, a colagem se aproxima de técnicas mistas de assemblage e montagem que lidam diretamente com o reposicionamento de objetos e materiais sobre um suporte comum (TATE, 2017).

Não se pode pensar a não ser efetuando movimentos de pensamento com que se passa de juízo a juízo e de raciocínio a raciocínio, sempre ligando e sistematizando, isto é, realizando uma totalidade completa e, sobretudo, formulando explicitamente os pensamentos, isto é, realizando-os em proposições. (PAREYSON, 1993, p. 21)

Para as experimentações aqui relatadas optou-se pelo recorte de elementos provenientes de revistas e jornais de circulação comum, onde existe uma ampla disponibilidade de peças gráficas em reportagens, artigos e peças publicitárias. Durante o recorte, as intenções apresentadas por tais peças gráficas passam por uma segmentação de sentidos na medida em que suas partes são fisicamente deslocadas com o objetivo de estabelecer novas narrativas visuais.

Com o objetivo de estabelecer contatos entre a colagem e outras técnicas de representação valeu-se da aplicação do desenho bidimensional e da experiência auditiva da música presente no ambiente onde o trabalho era realizado. Os pontos de contato com outras mídias são capazes de adicionar significados ao material proposto.

A finalização da colagem culmina na apresentação de sua imagem em si a partir de sua presença física ou pelo registro fotográfico da mesma, criando uma cadeia de deslocamentos na medida em que os recortes iniciais compõem agora um novo todo, que por sua vez é capturado por um dispositivo técnico –

câmera fotográfica –, criando uma nova imagem deslocada da presença física do objeto em si.

A seguir são apresentadas as colagens produzidas pelo grupo a partir da exploração dos textos de Platão e Hélio Oiticica.

COLAGEM 1: “O BANQUETE” DE PLATÃO

Nesta representação, selecionaram-se peças gráficas que apresentavam ligação com as discussões apresentadas no debate. A ideia inicial era a partir daí compor colagens de todos os personagens apresentados na obra, mas devido ao tempo, resolveu-se montar uma síntese, envolvendo os imaginários por trás das palavras “banquete” e “amor”.

Na colagem produzida [Figura 1] vemos comidas e bebidas, que se acredita fazer parte de um banquete. Além disto, procurou-se incorporar fotografias relacionadas ao amor, tema central do debate empreendido pelos personagens da obra, como o desejo e os sentidos – tato, paladar, olfato, visão.

No debate considerou-se a importância de se ter múltiplas abordagens em torno do mesmo assunto, assim como acontece com o texto de Platão, em que os filósofos discorrem sobre o amor, nos incentivando a criar novos conceitos e opiniões, às vezes impensadas.



Figura 1: Trabalho de colagem que representa o texto “O Banquete” de Platão.
Fonte: Elaborado por Ruth Cuiá Troncarelli e Maria Alice Andrade de Carvalho, 2019.

COLAGEM 2: “EXPERIMENTAR O EXPERIMENTAL”, “O QUE FAÇO É MÚSICA”, “A OBRA, SEU CARÁTER PROJETUAL, O COMPORTAMENTO” E “BRASIL DIARREIA” DE HÉLIO OITICICA

Foram quatro os textos de Hélio Oiticica trabalhados para esta etapa do estudo, sendo eles: “Experimentar o Experimental” (1972), no qual entende-se que o autor questiona o papel da arte e defende a importância do experimental; “O que faço é música” (1979) em que se Oiticica associa sua produção à música, pois considera que a mesma como síntese da consequência do descobrimento do corpo; “A obra, seu caráter projetual, o comportamento” (1969) em que relaciona a obra com o museu (lugar); e “Brasil diarreia” (1973) no qual levanta críticas sobre a cultura e o pensamento paternalista.

Para representar a experiência da leitura e debate realizada, optou-se por exprimir conceitos diversos que pudessem transmitir as impressões do grupo. A materialização destes conceitos abordados deu-se pela elaboração de uma colagem que resultou de uma sequência de duas experiências sensoriais. A primeira dessas experiências partiu da relação entre audição e movimento. Cada integrante do grupo desenhou, de olhos vendados, gestos que representassem sensações provocadas por músicas de Jimi Hendrix de forma que expressasse ritmos em forma de desenho, tais traços compuseram o fundo do painel. A escolha por Hendrix se deu por ser um dos músicos citados no texto “O que faço é música”: “Jimi Hendrix, Dylan e os Stones são importantes para a compreensão plástica da criação que qualquer pintor posterior a Pollock (...)” (OITICICA, 1979, p. 152, tradução nossa).

Alguns desses traços livremente desenhados ao som das canções podem ser identificados nas figuras abaixo e formam parte do plano de fundo do painel, no qual ritmos se traduziram em gestos, e gestos foram materializados em formas desenhadas sobre papel.



Figura 2: Destaque do trabalho de colagem que representa os textos de Hélio Oiticica.
Fonte: Elaborado pelos autores, 2019.

A segunda parte da experiência foi trabalhar com peças gráficas associadas aos desenhos que pudessem remeter ao conteúdo do debate gerado como forma de expressar por meio da técnica colagem o subconsciente dos participantes do grupo. Os textos lidos remetem a conceitos, e conceitos são transportados às colagens, que por sua vez passam a ser associadas umas às outras, levando a uma nova forma de interpretá-las. Forma-se, portanto, um conjunto de elementos que, individualmente carregam histórias e contextos diferentes de criação, como os traços que refletem a música, palavras paradoxais e imagens de objetos encontrados em publicidades diversas, papéis que entram como elementos compositivos e destacam ou se sobrepõe às distintas camadas trabalhadas. Conforme explica Danielle Perin Rocha Pitta fazendo referência a Mircea Eliade, a “atividade criadora do espírito humano lida com toda a experiência humana” (PITTA, 2005, p.17).

Conceitualmente, cenas que relacionam o ser humano com objetos que representam conceitos dos textos de Hélio Oiticica foram criados levando em consideração o “processo”, mais do que o “resultado final”.



Figura 3: Trabalho de colagem que representa os textos de Hélio Oiticica.
Fonte: Elaborado pelos autores, 2019.

O resultado foi um painel com técnica mista composta por desenho e colagem sobre papel. Cores contrastantes, imagens críticas, palavras paradoxais e

fotografias de objetos que provocam o imaginário formam o conjunto deste trabalho experimental realizado pelo grupo DEPi. Conforme afirma Artur Simões Rozestraten (2006): “Ao dar luz à uma nova forma gráfica, o processo do desenho é capaz de resignificar o olhar e a coisa desenhada inaugurando uma nova compreensão sobre o mundo”.

CONCLUSÃO

Para o grupo DEPi, o entendimento da imagem vai além de uma definição fixa ou afirmativa. A compreensão que se buscou fazer nos trabalhos desenvolvidos aproxima-se à própria materialidade, “formatividade”, sensibilidade e a relação entre o sujeito e o objeto.

Desta maneira, a produção de imagens pelo grupo não foi vista como um fim, mas sim, como consequência de um processo de experimentação. Assim, as colagens formadas por fragmentos de peças gráficas foram agrupadas e resignificadas, conduzidas pelo devaneio dos pesquisadores impregnados pelas discussões dos textos abordados. O seu modo de fazer foi permeado pela diversidade dos sentidos para além da visão, em que a audição e o tato se fazem presentes e ali se encontram, nos traçados guiados pela audição, no sentir do tocar o papel, no experimentar e sobrepor materiais.

Longe de uma neutralidade, a representação por meio da imagem carrega dentro de si, além de uma síntese de um texto proposto pelo grupo, o encontro de diferentes visões de mundo e sensações experimentadas que convergem em um objeto novo.

No entanto, não se pretende que este resultado seja visto como um objeto fechado em si. Consideram-se as imagens produzidas objetos abertos, passíveis de resignificação pelo espectador, que promovem novas leituras e instigam o potencial imaginativo daquele que a olha. Entende-se que aí reside a sua potência e força criativa.

BIBLIOGRAFIA CITADA

BACHELARD, Gaston. *A poética do Devaneio*. Antonio de Pádua Danesi (trad.). São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

_____. *O Ar e os Sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Antonio de Pádua Danesi (trad.). São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PAREYSON, Luigi. *Estética: teoria da formatividade*. Prefácio e Capítulo 1. Ephraim Ferreira Alves (trad.). Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1993.

PITTA, Danielle Perin Rocha. *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand*. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2005.

PLATÃO. Platão: *Diálogos. O banquete - Fédon - Sofista - Político*. Tradução de José Cavalcante de Souza (O Banquete). São Paulo: Abril Cultural. Os pensadores. 1ª edição - Novembro 1972.

ROZESTRATEN, Artur Simões. *Representações: imaginário e tecnologia*. São Paulo: Annablume, 2019.

Fontes eletrônicas e sites

OITICICA, Hélio. *Experimentar o experimental*. Disponível em: <https://issuu.com/bienalcuenca/docs/experimentar_lo_experimental_issuu/4?ff>. Acesso em 16/03/2020.

Art Term - Collage. TATE. Londres, 2017. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/collage>>. Acesso em 16/03/2020.

ROZESTRATEN, Artur Simões. *O desenho, a modelagem e o diálogo*. Vitruvius, Arquitextos, 078.06, ano 07, nov. 2006. Disponível em: <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.078/299>>. Acesso em 16/03/2020.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Trabalho de colagem que representa o texto “O Banquete” de Platão..... 67

Figura 2 – Destaque do trabalho de colagem que representa os textos de Hélio Oiticica..... 69

Figura 3 – Trabalho de colagem que representa os textos de Hélio Oiticica..... 70



Horizontes e vagalumes (e o agora)

Horizontes y luciérnagas (y ahora)

***Horizons and fireflies (and the
present time)***

Helena Magon Pedreira de Cerqueira¹

*PGEHA Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte
da Universidade de São Paulo / mestranda. São Paulo, Brasil.
helenamagon@usp.br*

¹ Orientadora: Carmen Sylvia Guimarães Aranha

Resumo

Partindo da metáfora dos vagalumes sugerida por Pier Paolo Pasolini, e, dissecada por Georges Didi-Huberman em *Sobrevivência dos vagalumes*, este ensaio reflete também questões iluminadas por Walter Benjamin. Em breve diálogo com outros autores, o estudo lança um olhar para experiências de percepção, apreensão e criação de imagens que irrompam um lampejo na cegueira no mundo contemporâneo.

Palavras-Chave: Imagens. Contemporâneo. Didi-Huberman. Walter Benjamin. Experiência.

Resumen

*Partiendo de la metáfora de la luciérnaga sugerida por P.P.Pasolini, y diseccionada por G.Didi-Huberman en *Supervivencia de las luciérnagas*, además este ensayo es un reflejo de temas ilustrados por Walter Benjamin. En un breve diálogo con otros autores, el estudio analiza las experiencias de percepción, aprensión y creación de imágenes que provocan un destello de ceguera en el mundo contemporáneo.*

Palavras-Clave: Imágenes Contemporâneo Didi-Huberman. Walter Benjamin Experiencia.

Abstract

*Starting from the firefly metaphor suggested by Pier Paolo Pasolini, then further discussed by G. Didi-Huberman in *Survival of the fireflies*, this essay also reflects themes illuminated by Walter Benjamin. In brief dialogue with other authors, the study takes a look at experiences of perception, apprehension and creation of images that may erupt a flash of blindness in the contemporary world.*

Keywords: Images. Contemporary. Didi-Huberman. Walter Benjamin. Experience.

INTRODUÇÃO

*Duas forças reinam no universo: luz e gravidade.
(WEIL, 1948, p.49)*

Luz-sombra/treva, dia-noite, opostos complementares, paradigmas da humanidade inerentes à própria natureza, que se revelam em inúmeras dimensões da existência: mística, religiosidade, psique, artes, sociedade. Em todas essas dimensões, os contrários coexistem sendo, cada um, condição para a existência do outro. Não são poucas as referências mitológicas, a própria noção de símbolo, cujos sentidos se dão justamente pela completude, pela união inequívoca de dois aspectos da realidade (*sym*, conjunto; *ballein*, lançar, colocar²); desdobramentos como claro-escuro, presença-ausência, cheio-vazio, som-silêncio: o *Yin-Yang*, que, segundo a tradição Taoísta, simboliza o equilíbrio e a união, inseparável, das forças opostas complementares de tudo que existe no universo.

² A origem etimológica de SÍMBOLO, vem do grego clássico *SIMBOLON*, “senha garantia”. Formada por *SYN*, que significa junto, e *BALLEIN*, que tem o significado de “lançar, arremessar, atirar”, sua tradução literal seria “atirar junto”.

Didi-Huberman, em *Sobrevivência dos vagalumes*, parte desse paradigma para dar conta de questões urgentes quanto ao destino da imagem na contemporaneidade. Tal proposição também é um contraponto ao pessimismo irônico de Jean Baudrillard que diz, “Mas é tarde demais” (BAUDRILLARD, 1991 p. 172). Para Didi-Huberman, “a destruição nunca é absoluta” (2011, p.84) - sua argumentação se desenrola pela total inversão da relação *luce X lucciole*³, a partir da composição metafórica vista n’*A divina comédia*, de Dante Alighieri:

[...] em Dante aparece primeiro de modo notável o contraste entre a luz deslumbrante do paraíso (*luce*) e os vislumbres de luz dos ‘conselheiros pérfidos’, os espíritos mesquinhos do mal, convertidos em vaga-lumes (*lucciole*). (SCHØLLHAMMER, 2011)

Após a Primeira Guerra e com a eclosão da Segunda Grande Guerra, o que restava? As utopias que inebriaram o início do século, escorreram pelas mãos. A Segunda Guerra gerou o horror como um espetáculo bélico nunca antes visto, o Nazismo e o Fascismo davam suas cartas. Genocídio, estilhaços, bombardeios aéreos, explosões; as bombas nucleares de Hiroshima e Nagasaki. O tempo era de ode à aceleração, produção, desenvolvimento industrial e tecnológico - a expectativa progressista da história. O caráter prospectivo do *futuro*⁴ impregnava o imaginário da época: vislumbrava-se a evolução da humanidade, a lapidação da vida social e artística, as descobertas da ciência. Nesse contexto, as vanguardas heroicas, visando embaralhar arte e vida, ampliavam o campo de ação, apostando em seus poderes emancipatórios. Todo esse panorama tão presente desde a segunda metade do século XIX, início do século XX, entra em luto face ao testemunho de destruição e barbárie, poucas décadas depois.

³ “*Luce*: sf. 1 luz. 2 claridade. 3 ANAT pupila. 4 FIG verdade. 5 explicação, esclarecimento. 6 dia. *Lucciole*: plural de *lucciola*, ZOOL vaga-lume, pirilampo.” Michaelis Dicionário Escolar - Italiano.

⁴ Alguns termos estão em itálico no decorrer do texto, além de títulos de obras e palavras estrangeiras. São de responsabilidade da autora e são utilizados no intuito de que expressões significativas para o processo de reflexão ganhem destaque.

Em diálogo com um leque de notáveis pensadores como Bataille, Hanna Arendt, Derrida, Rancière, e como leitor de Walter Benjamin, Didi-Huberman se vale das ideias benjaminianas para, partindo do pessimismo de Pasolini, fazer sua crítica ao, também leitor de Benjamin, Giorgio Agamben e sua visão totalitária e apocalíptica quanto à plena destruição da capacidade do homem contemporâneo ter e proporcionar experiências (AGAMBEN, 2008, p.22). Não somente, além da questão da experiência, o autor chama a atenção para as características da imagem – “intermitência, fragilidade, intervalo de aparições, de desaparecimento, de reaparições e de red desaparecimentos incessantes” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.86) -, que bastante diferem daquilo que implica o ‘horizonte’ de Agamben - permanência, futuro, distância, além da noção de um único ponto de fuga, um ponto fixo (2011, p.87).

VAGA-LUMES

Quanto à Itália do então estudante Pier Paolo Pasolini: “Em 8 de fevereiro, o porto de Gênova é bombardeado pela frota inglesa. Assim foram os dias e as noites desse final de janeiro de 1941” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.16). Nesse mesmo ano, Pasolini, bem jovem, escreve uma carta a seu amigo, em meio àquele contexto de “pequenas histórias na grande história” (2011, p.17), evocando sensações, desejos, voz política, ao narrar suas experiências cotidianas e a falta de liberdade. Nessa carta⁵, descreve também a plena transparência obtida pela patrulha através dos grandes refletores de defesa e pela luz ofuscante dos projetores da propaganda fascista (*luce*) costurando-as com a observação dos vaga-lumes (*lucciole*) - cuja beleza fugaz e diminuição de sua população são, por ele, evidenciadas. Aqui, portanto, a total inversão das relações entre *luce* e *lucciole*, sendo *lucciole*, os lampejos de graça e de esperança resistentes ao clarão dominante. Mais de trinta anos depois, Pasolini retoma a metáfora dos vaga-lumes (conhecido como *L’articollo dele*

⁵ Pasolini escreve a seu amigo de adolescência, Franco Farolfi, em 1941. Didi-Huberman transcreve e comenta alguns trechos (2011, p.17-24).

luciole, de 1975)⁶ para tratar do país no pós-guerra e criticar o neofascismo que vê implícito na dita democracia reinante, fundamentada numa cultura de modernidade e consumo que perversamente vai extinguindo os modos de ser populares, tão bem iluminados em sua obra cinematográfica e política. Tais modos de ser, vistos como resistência, como vaga-lumes “luminescentes, erráticos, intocáveis” (2011, p.23), passam a ser encarados como o ser humano em desaparecimento.

Giorgio Agamben compôs vasta obra que abarca não só grandes questões, mas também o modesto, o diverso, para, assim, “interrogar o contemporâneo”, ciente da “espessura considerável e complexa de suas temporalidades emaranhadas” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.69). Entre as obras dos italianos, há pontos que se conectam e se atravessam, um deles, parte da reflexão que “entre o arcaico e o moderno há um compromisso secreto” (AGAMBEN, 2009, p70). Entretanto, Didi-Huberman, nota “uma configuração problemática”, tanto em Pasolini quanto em alguns textos do filósofo: um mínimo gesto de resistência potente para iluminar “todo um pensamento” em oposição a uma “incapacidade” de vislumbrar novas possibilidades, novos lampejos (2011, p.67)

Ao esboçar uma paisagem reflexiva acerca da obra, Didi-Huberman põe em discussão ambiguidades metodológicas e políticas no pensamento de Agamben, chegando à questão que nos interessa aqui: “Ora, imagem não é horizonte. A imagem nos oferece algo próximo a lampejos (*luciole*), o horizonte nos promete a grande e longínqua luz (*luce*) ” (2011, p.85). O horizonte é a promessa nunca realizada da revelação de um todo, escondido por trás de uma linha.

Agamben, fortemente influenciado pelas ideias benjaminianas, reflete sobre a imagem a partir da imagem, porém em Benjamin há a ideia da *imagem dialética*, que se dá como aquela em que o novo - o presente -

⁶ “Il vuoto del potere” ovvero “l’articolo delle lucciole” di Pier Paolo Pasolini, [“O vácuo do poder” ou “O artigo dos vaga-lumes”], publicado no *Corriere della Sera*, 1º de fevereiro de 1975. Vide link nas Referências.

se atrela ao passado e retém a continuidade da história: é o presente dando sentido aos sonhos do passado. Tal operação se caracteriza por tornar consciente um saber que ainda não é consciente, considerando o *despertar histórico*, ou seja, o sentido da compreensão da experiência histórica, e não da aniquilação dessa experiência por parte do homem. Mais uma vez, Agamben acaba por se aproximar de Pasolini e sua operação “em modo apocalíptico”, ao “evocar o tempo presente como uma situação de apocalipse latente”. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 78).

(...) nós hoje sabemos que, para a destruição da experiência, uma catástrofe não é de modo algum necessária, e que a pacífica existência cotidiana numa cidade é, para esse fim, perfeitamente suficiente. (AGAMBEN, 2008, p.21)

Refutando tal horizonte tão apocalíptico e definitivo, Didi-Huberman aponta para os desdobramentos do imponderável, do imprevisto, ciente que há os contextos distintos, políticos, científicos, religiosos, e todas as suas implicações.

HORIZONTES

Pensando nas camadas populares, há uma rede de “antidisciplina”: supõe uma “bricolagem” por parte dos usuários, valendo-se de atalhos e brechas da lei vigente, de acordo com seus interesses e regras próprias (CERTEAU, 1998, p.40); é uma reapropriação de usos, costumes nos diversos níveis da vida. “Dar exclusiva atenção ao horizonte é tornar-se incapaz de olhar a menor imagem” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 115): leia-se imagem como os lampejos intermitentes dos vaga-lumes, e, horizonte como a luz ofuscante e inalcançável - a imagem rasga o horizonte imóvel, “A imagem dialética é uma bola de fogo que transpõe todo o horizonte do passado” (BENJAMIN, Apud DIDI-HUBERMAN, 2011, p.117), uma imagem de resistência que faça jus às vítimas do passado.

É inegável o legado de terror deixado pelas duas Grandes Guerras: a destruição concreta, assim como a experiência do corpo, em batalha ou no cotidiano, ferido também em sua dignidade, seus desejos, e pela escassez, violência e

horror impregnados no imaginário. Sem conflito no tempo imanente, um efeito anestésico inebria as grandes cidades, cujos sintomas são a intensidade e eternidade do tempo presente. “A transformação da realidade em imagens, a fragmentação do tempo em uma série de presentes perpétuos” (JAMESON, 1985, p. 26), como que ofuscando o passado e sem esperança de futuro, dado que ainda hoje “esse inimigo não tem cessado de vencer” (BENJAMIN, 1985, p.225). Do mesmo modo nas artes: “nada mais parece estar em conflito”, não há mais sentido no choque: “o efeito do *choc* rotinizou-se, perdendo assim todo o efeito emancipatório” (FABBRINI, 2006, p.33), perdendo sua potência de uma outra perspectiva à realidade.

Não há mais o que se fazer de novo, “todos estes já foram inventados; o número de combinações possíveis é restrito; os estilos mais singulares já foram concebidos” (JAMESON, 1985, p.19). Sem falar da sobrecarga, na atualidade, dos quase cem anos de Modernismo e seus *ismos*, o peso do novo não está mais embutido na produção artística atual. Qual o destino resta? Para onde o futuro aponta? E o que é arte? Estas são perguntas capitais nestes tempos pós-utópicos, na dita pós-modernidade.

Na revelação dessas imagens de resistência, sobreviventes, é que surge a possibilidade de se evidenciar a sombra do tempo, seu lado oculto, e dar sentido ao real. Jameson, considera a hipótese que tenhamos nos tornado “inaptos para elaborar representações estéticas de nossa própria experiência corrente”, incapazes de nos “relacionar com o tempo e a história” (1985. p. 21). Desvelar essas imagens significa trazer o real como referente e tirá-lo do *status* de utopia. Didi-Huberman clama o poder da imagem como “o primeiro operador político de protesto, de crise, de crítica ou de emancipação” (2011, p.118); vê em Benjamin a capacidade de organização a partir das imagens, no sentido de reestruturar, dissecar o próprio horizonte pessimista descobrindo brechas, coloca as imagens como operadoras temporais de sobrevivência. Entretanto, mais do que essa técnica de montagem, sobrepondo lampejos de temporalidade, o que Benjamin quer evocar são justamente as pequenas, outras, não reveladas histórias dentro de uma história canônica.

O olhar benjaminiano

A partir de uma abordagem fisiognômica, Walter Benjamin dá um rosto à Modernidade ao escrever a história através de imagens. A imagem é categoria central de sua obra: entre consciente e inconsciente, acessa um saber arcaico e formas primitivas de conhecimento - “em virtude de sua qualidade mítica e mágica” (BOLLE, 2000, p.43). Benjamin encara a metrópole como um corpo humano e como um poeta ao usar uma técnica de superposição, a percepção da cidade se confunde com a do próprio corpo. Cabe salientar o papel da memória em sua obra: ela está sempre operando junto às cifras dos sentidos e da percepção, e, não é somente pelo acaso que elas surgem, também são evocadas intencionalmente (como *ressurreição* não deve se encerrar em si própria, mas ser produzidas).

O tempo histórico, na historiografia burguesa, é condenado a uma linha vazia, constante e homogênea, a ser preenchida pelos acontecimentos de modo progressivo – tal objetividade, segundo Benjamin, conta apenas a história dos vencedores (1985, p.223): não se vê pelo viés, não se vê com desconfiança. Tal cientificidade a torna única, entretanto, não evidencia quem contou a história, o modo como é difundida. Questiona, na história vigente, a falta de um revisionismo, o enquadramento a partir de uma metodologia autocentrada,

[...] está, conseqüentemente, bem longe de poder discernir por detrás da história dos vencedores as tentativas de uma outra história que fracassou; as histórias desse fracasso não se constituem em objeto de pesquisa, as vitórias são celebradas como manifestação do mais forte, sem que se indague a respeito das condições preestabelecidas de uma luta desigual. (GAGNEBIN, 1982, p.66)

E quem conta essa história, acaba por se identificar com o vencedor, ao contrário da perspectiva ambicionada pelo historiador materialista. Para ele, Benjamin, escrever a história dos vencidos requer uma memória que não consta da versão oficial, a teoria de memória e experiência (*Erfahrung*), oposta

à experiência do indivíduo (*Erlebnis*)⁷; interessa-lhe o que não foi realizado, as esperanças do passado que se inscrevem no presente oferecendo uma perspectiva para o futuro (o conceito de *imagem dialética*).

A experiência atrelada à memória, toma um caráter de memória da coletividade, de uma comunidade. Nesse contexto coletivo, as experiências eram transmitidas, narradas, o passado é comum e tais experiências predominam sobre as individuais – diferente do que passa a acontecer na sociedade capitalista, do esfacelamento da memória, da rapidez e da obsolescência dos fatos e das coisas. Essa arte narrativa, para Benjamin, preserva as forças secretas, não simplifica os acontecimentos pois, ao serem contados, não há a pretensão de serem revelados em sua totalidade, definindo-os, reduzindo-os. As faces ocultas os tornam infinitos, indecifráveis, surpreendentes. Tal posicionamento coloca a história em caráter inacabado (assim como o modelo de narração de Marcel Proust em *Em busca do tempo perdido*), traz consigo “uma dimensão do infinito que ultrapassa o caráter individual” (GAGNEBIN, 1982, p.69), cujo gatilho é um pequeno instante do presente que se conecta com algum fragmento do passado.

Benjamin inúmeras vezes é mal interpretado, muitas delas quanto à influência a partir do conhecimento da tradição teológica judaica, sobretudo da Cabala. Mais que uma adesão de fé, é um modelo de leitura: se vale de uma tradição mística. Nela há o respeito pela origem divina do texto; ao invés de evocar um sentido único e definitivo, as interpretações são infinitas, assim como a infinitude da Palavra Divina. Gagnebin enfatiza,

⁷ *Erlebnis* e *Erharhung* são dois termos bastante presentes, de modo fragmentário, na obra de Walter Benjamin ao tratar do declínio da experiência na Modernidade, que, segundo ele, é indissociável do desaparecimento do caráter de comunidade pré-capitalista. O ritmo de trabalho garantia tradição e memória comuns, além a capacidade de se ouvir e contar histórias, pois a partilha do tempo e do trabalho (artesanal) possibilitava uma experiência coletiva, *Erfahrung*. Já o termo *Erlebnis* considera a experiência vivida isolada, individual, característica da vida na Modernidade. Benjamin trata de vários aspectos da arte de contar em seu texto dos anos 30, *O Narrador*, presente na coletânea *Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política*.

Que Benjamin reivindique esta tradição mística no contexto de uma análise materialista dos textos literários é absolutamente notável: significa que a crítica materialista não tem como meta estabelecer a verdade definitiva sobre uma obra ou um autor (burguês decadente ou proletário revolucionário!), mas tornar possível novas camadas de sentido até então ignoradas. (GAGNEBIN, 1982, p.41)

A fusão de marxismo e teologia deixa marcas profundas na filosofia benjaminiana. Conforme sugere a autora, o mundo está em estilhaços, a história em ruínas, as fraturas estão expostas: para a sua salvação, não há como haver uma recriação do nada, nova, “mas um longo e paciente recolhimento desses pedaços perdidos e dispersos” (1982, p.73) - como o trabalho do historiador materialista, que deve se apropriar desses cacos para que se faça valer a história dos vencidos, de ontem e de hoje, para as esperanças do passado não sejam novamente frustradas.

PENSATIVIDADE DA IMAGEM

Saturação, figuras edulcoradas por infundáveis filtros, *overpostings* de *selfies*. O acabamento das imagens que pululam vertiginosamente nas mídias digitais: de altíssima definição, embaralham a percepção já que todo o campo sensorio se faz ultra estimulado - são *mais reais que o real*, fadigam a retina e, ao mesmo tempo, frustram a *real realidade* que, por sua vez, torna-se sem graça, sem brilho. Porém, não são imanentes, não prendem, não ativam a atenção no sentido de um enigma: são *vazias*. As imagens que *fascinam* são, para Jean Baudrillard, os simulacros da realidade. As ditas *imagens hegemônicas*, da *tela-total*⁸, são as que predominam nos meios digitais, virtuosas tecnicamente e que, de tão pulverizadas, esgotam a capacidade que temos de perceber. Na verdade, não só elas já que não deixam de ser um sintoma de todo um sistema socioeconômico, político e cultural dominante, o capitalismo especulativo financeiro. Nesse império vigente, a atitude do ‘*consumo, logo existo*’ reverbera

⁸ Tela-total: termo usado por Jean Baudrillard como uma metáfora para ideia da hegemonia das telas das mídias da atualidade.

para os meios culturais e para o entretenimento - dado que tudo na atualidade passa a ser visto como cultura. A cultura, cada vez mais distante de uma arte que mantenha a noção de *sagrado e segredo* (FABBRINI, 2016, p.246), despida de sua *dimensão aurática*, torna-se, portanto, mercadoria. Como o francês Jean-Luc Godard bem coloca no filme, *Je vous salue Sarajevo* (1993), “Cultura é a regra. E, arte, a exceção. [...] A regra quer a morte da exceção”.

A questão do destino da imagem é justamente como tirá-la dessa condição, da eterna sequência de próxima imagem, repetições de mais do mesmo. Como, valendo-se ou não, das tecnologias disponíveis, fazer com que saia pela tangente de um ciclo mecânico e incessante, ou, fazendo referência a Theodor Adorno, desafiar a pergunta se ainda é possível se fazer arte no mundo regido pela mercadoria. Ou, indo além, como Jacques Rancière cita a respeito da reprodução da fotografia:

(..) a emanção singular e insubstituível de uma coisa, com o risco de recusar-lhe assim o status de arte. A fotografia vinha então encarnar uma ideia de imagem como realidade única resistente à arte e ao pensamento. (RANCIÈRE, 2012, p.125)

Jean Luc Godard, se vale da técnica contemporânea, desobedecendo-a, assim como burla os padrões de montagem e edição (*Adeus à linguagem*, 2014).

A investigação, hoje, requer que voltemos ao início, à dialética entre luz e sombra. A escuridão também se opõe à ideia de transparência, de tudo mostrar, de nada ser velado dos tempos atuais – os grandes holofotes de Pasolini. Os vagalumes que cintilam em meio às trevas contemporâneas, aqui, acolá, são as imagens de resistência, enigmáticas, pensativas, a *beleza difícil*. E, a quais se designam tais adjetivos? Que ativação é essa que tal categoria de imagem aciona?

A pensatividade da imagem é então essa relação entre duas operações que põe fora de si mesmos a forma pura demais ou o acontecimento carregado demais de realidade. Por um lado, a forma dessa relação é determinada pelo artista. Mas, por outro, é só o espectador que pode fixar a medida da relação, é só o seu olhar que confere realidade ao equilíbrio entre as

metamorfoses da "matéria" informática e a encenação da história de um século. (RANCIÈRE, 2012, p.122)

São camadas de expressividade que se entrelaçam, evidenciando no campo a relação entre figura e espectador. Não há respostas ligeiras acerca dessas questões, porém sobram desconcertos. São imagens que *forçam o pensamento*, evocam um estado de suspensão num jogo de ação e passividade; “É a presença latente de um regime de expressão em outro” (RANCIÈRE, 2012, p.118). Tal presença como uma “relação de contiguidade na fotografia entre o espaço inscrito no quadro e seu contracampo (sua presença invisível) ” (FABBRINI, 2016, p. 254), não somente na fotografia. A essas imagens, não necessariamente são atribuídas a *beleza fácil*, decorativa, elas trazem estranhezas, erros, contradições, o imponderável, o *gesto*: são sugestivas, insinuam. Ao contrário da obscenidade das imagens hegemônicas da *tela-total* que tudo revelam, as *imagens enigma* trazem consigo a experiência da duração – o tempo que se cristaliza na imagem.

DISTOPIAS, AURORAS (?)

Entretanto, apesar da indagação em relação ao *futuro*, o desejo de um certo resgate de esperança não faz sentido, assim como a “promessa de uma salvação” – a grande verdade pós-apocalíptica revelada para aniquilar as modestas experiências. A *redenção* diz respeito às tradições religiosas, as imagens aqui colocadas como *sobreviventes*, dizem respeito ao próprio tempo histórico, presente – se há qualquer traço revelador, ele aparece como *insight*, falho, impreciso como uma luz que se acende e apaga no escuro: *residual*. Didi-Huberman ainda frisa que mesmo frente a toda destruição, há sempre a crença de uma última chance: a metáfora dos vaga-lumes tem potência suficiente para iluminar o quanto o modo de se imaginar é indissociável do modo de se fazer política, “a imaginação é política”:

Se a imaginação - esse mecanismo produtor de imagens para o pensamento - nos mostra o modo pelo qual o Outrora encontra, aí, o nosso Agora para se liberarem constelações ricas de Futuro, então podemos compreender a que ponto esse encontro dos tempos é decisivo, essa colisão de um presente ativo com seu passado reminiscente. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 61)

Assim como as belas comunidades luminosas, a formação da comunidade política baseada no encontro – e não na diluição das alteridades, sendo essencialmente estética – é intrínseca ao mundo das imagens, ao mundo *do sensível*. Frente ao totalitarismo, a possibilidade de *Futuro* se faz diante da multiplicidade desses pontos luminosos, não no clarão ofuscante da tela total que pasteuriza quaisquer experiências.

Mas uma coisa é designar a máquina totalitária, outra coisa é lhe atribuir tão rapidamente uma vitória definitiva e sem partilha. [...]. É ver somente a noite escura ou a ofuscante luz dos projetores. É agir como vencidos: é estarmos convencidos de que a máquina cumpre seu trabalho sem resto nem resistência. É não ver mais nada. É, portanto, não ver o espaço - seja ele intersticial, intermitente, nômade, situado no improvável - das aberturas, dos possíveis, dos lampejos, dos apesar de tudo. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p 42)

O agora

Enquanto este ensaio é finalizado, o COVID-19 chegou há pouco no Brasil, entre outros países. China lidera, seguida pela Itália, onde, foram registradas 250 mortes em menos de 24 horas, segundo boletim divulgado pelo Ministério da Saúde italiano nesta sexta-feira, 13 de março. Há poucas semanas, no Irã, um hospital que cuidava de pacientes infectados foi incendiado por uma multidão. A OMS decreta pandemia: idosos como população de risco, sistemas de saúde públicos colapsando, ou, como nos EUA, população sem recursos a planos de saúde ou saúde pública (sobretudo a população negra, a mais impactada); cidades inteiras em quarentena; fronteiras fechadas para voos vindos de outros países; eventos cancelados, principais museus do mundo fechados, espetáculos da Broadway e jogos da NBA cancelados, toque de recolher.

O caos, o medo da peste: a perfeita distopia já tanto prevista pelo cinema, literatura, música. A epidemia causou um terremoto nos mercados, derrubou a bolsa, fechou fábricas na China, impacta direta e rapidamente a economia global – fatos amplamente noticiados. Estratégias humanizantes são postas em prática. A Filarmônica de Berlim, assim como a Metropolitan Opera de Nova Iorque, disponibilizou gratuitamente séries de concertos para serem assistidos *on-line*, museus também abriram seus acervos e oferecem *tours* virtuais.



Figura 1: obra de Guillermo Kuitca (*S/ título, homenagem à Van Gogh, 1989*)

O artista argentino Guillermo Kuitca se vale da pintura, de sua natureza precária, como meio resistente, de durabilidade assegurada, num mundo

mercantilizado e saturado de imagens (HUYSSSEN, 2014, p.39). Uma característica que persiste em seu trabalho é o uso de espaços imaginários que se abrem e tendem a colocar o espectador num limbo espacial e temporal: solidarizando-se, Kuitca incluiu em sua conta no *Instagram*, o *post* de uma pintura que impacta evidenciando o vazio e a melancolia, com as *hashtags* *#stayhome* e *#solidaridad*. A obra em questão (figura 1: *sem título, Homenagem à Van Gogh, 1989*) faz explícita referência à *Quarto em Arles*, de Van Gogh, série de três pinturas quase iguais que retratam o quarto do pintor holandês naquela que ficou conhecida como Casa Amarela, durante tempo em que viveu na pequena cidade de Arles na França. Foram produzidas entre 1888 e 1889, a primeira, aguardando a chegada de seu amigo Paul Gauguin, para, quiçá, darem início a uma comunidade de artistas - coisa que não aconteceu. As outras duas são muito semelhantes, mas, com variações em relação às cores, pinceladas e objetos, que dialogam com estado de espírito dos dois últimos anos de sua vida. “Cada signo de Van Gogh é um gesto com que enfrenta a realidade para captar e se apropriar de seu conteúdo essencial: a vida” (ARGAN, 1992, p.124). A homenagem de Kuitca reitera esse gesto que, partindo da sobriedade imposta pela predominante escala de cinzas somadas à amplitude do espaço interior, à disposição dos elementos, reforça o vazio e o caráter de abandono, isolamento e solidão. Há uma luz difusa, há uma sombra de alguém que não está lá; as camas são os únicos lugares quentes na tela - talvez dos poucos nestes tempos de pandemia.



*Figura 2: Maurizio Marchini de sua sacada/ Florença
Fonte: Helena Magon – montagem a partir de vídeo (Chiara Bagnali/Facebook)*



Figura 3: Porta Maggiore, Projeção Noturna, Peixes-boi, Pigneto, Roma / Itália
Foto: Marco G.Ferrari

De modo que Pasolini talvez não mais esperasse, como num lampejo, os italianos na quarentena forçada em meio às atuais temerosas circunstâncias, se voltam como *povo* de suas varandas e janelas como se fossem palcos, numa grande cena em praça pública: em coro, reverbera pelos ares a emblemática *Bella Ciao* - canção popular, provavelmente composta no final do século XIX, cuja origem teria sido um canto de trabalhadoras rurais, mais tarde, a melodia foi a base para uma canção em protesto à Primeira Guerra Mundial. De sua casa em Firenze, o tenor Maurizio Marchini canta *Nessun Dorma*, ária da ópera *Turandot* de Puccini (figura 2). Há também, pequenas varandas que se prestam a cabines de *dj*⁹.

Alguém projeta filmes em empena cega de um edifício durante a noite. É Marco G. Ferrari, artista visual, cineasta, curador e professor, que vive entre Chicago e Roma. Um de seus projetos atuais é um filme que envolve a projeção sobre estruturas urbanas (*Porta Maggiore project, Nocturnal Projection, Manatees*, Pigneto, Roma). A imagem aqui apresentada (figura 3) se refere à uma das diárias, dia 14 de fevereiro – logo quando começou a quarentena: “Foi sinistro porque logo estávamos presos”¹⁰, comentou o artista. A situação deu o *start* para uma ação pública: *Marco Asilo | La casa ospitale – home projections (for the quarantine hearts)*¹¹ - projeções de filmes, clássicos e experimentais, toda sexta-feira à noite. A programação consta como um evento no *Facebook*, em cuja apresentação, lemos: “Dançar nas paredes da vizinhança imagens de luz, palavras que acariciam, sons que aquecem”. Ou, “No terraço de Marco Asilo, Marco trabalhará para iluminar você. Imagens de luz”. E, segundo Marco G. Ferrari,

⁹ Vídeos amplamente difundidos na internet (*Em quarentena, italianos cantam nas janelas* – YouTube e *Party Italia / Amici Productions*, Facebook). Links disponíveis nas Referências.

¹⁰ Relato de Marco G. Ferrari em conversa (abri, 2020)

¹¹ Marco Asilo A casa hospital – projeções domésticas (para corações em quarentena) – evento disponível no Facebook. Vide *link* nas referências.

É como se as imagens estivessem segurando algo do passado. Ao projetá-los, parece que algo é liberado. Como se diz, uma liberação de tensão. Aqui não se trata de seguir a história, mas de sentir esses vislumbres da humanidade. É como se o tempo se aproximasse de si próprio. (FERRARI, 2020)

Em tempo, não temos a informação se para o trabalho do artista foi intencional ou não, contudo, não se pode ignorar uma faísca do imponderável para o tema que tratamos: o local da projeção aqui apresentada é uma das locações do filme *Accattone* (1961), de Pasolini¹².

E, entre tantas manifestações de resistência, em Benevento, o forte brado de uma *tammurriata* (ritmo ancestral do Mediterrâneo) num improviso, das sacadas, com os típicos pandeirões – o inequívoco diálogo entre o tempo do agora e a tradição da comunidade, como não reconhecer um forte lampejo? A rua é ocupada pelo povo, vivo.

A história da humanidade, em todos os povos, em todas os períodos, em todas as suas pequenas histórias, se faz em seus movimentos, ascendentes e descendentes, épocas de luz e épocas de trevas, pelos ciclos de destruição e reconstrução, calcada no desejo e no instinto de sobrevivência, a cada dia, a cada noite. Não seria agora que sucumbiríamos.

REFERÊNCIAS (BIBLIOGRÁFICAS E OUTRAS)

Bibliografia citada

- AGAMBEN, G. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- AGAMBEN, G. *O que é o Contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó/SC: Argos, 2009.
- ARGAN, G. C. *Arte moderna: Do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

¹² Informação dada pelo artista Marco G. Ferrari em conversa, abril de 2020

- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*, trad. Maria João da costa Pereira. Lisboa: Ed. Relógio D'Água, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. S.P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. [6.ed.rev. São Paulo: Brasiliense, 1993].
- BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna: Representação da História em Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- BORBA, Francisco S. (Org.). *Dicionário UNESP do português contemporâneo*. São Paulo: UNESP, 2004.
- CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano – Artes de fazer*. São Paulo: Ed. Vozes, 1998.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Walter Benjamin: os cacos da história*, 1982. São Paulo, N-1 edições, 2018.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- FABBRINI, Ricardo N., *In Viso: Cadernos de estética aplicada - Programa de pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal Fluminense*, V. X., no. 19 – jul-dez/2016.
- _____, *O fim das vanguardas*. In: Cadernos da Pós-Graduação. Campinas: Instituto de Artes/ UNICAMP: ano 8; vol. 8; no.2; 2006.
- HUYSSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória / Andreas Huyssen*; [coordenação Tadeu Capistrano]; tradução Vera Ribeiro - 1. ed. - Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014.
- JAMESON, Fredric. Pós-Modernidade e Sociedade de Consumo. In São Paulo, “*Novos Estudos CEBRAP*” no. 12, junho de 1985.
- RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. São Paulo. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF/Martins Fontes, 2012
- WEIL, Simone. *A gravidade e a graça*. Traduzido pela ECE – Editora de Cultura Espiritual, São Paulo. 2ª edição, 1986.

Fontes eletrônicas e sites

Artistas/ autores

- FERRARI, Marco G. – projeção em Roma (2020). Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10156694347206498&set=a.10151148160571498&type=3&theater>>. Acesso em 13 mar. 2020.
- _____, MARCO ASILO (2020). Disponível em: <https://www.facebook.com/rigeneraroma/?__tn__=%2Cd%2CP-

R&eid=ARBrnA_nkQdsYFJZt794wUdNr2ALEf5iqqeOHxAsAV1yFEOUi1KR52md0C8sZHstDcTRcb6ViXdpZ0CF> Acesso em 19 abril.2020 <<https://www.facebook.com/events/901321966975083/>> Acesso em 20 abril. 2020.

_____ (SITE DO ARTISTA). Disponível em: Disponível em: <<https://marcoferrari.com/>>. Acesso em 19 abril. 2020.

GODARD, Jean-Luc. Adieu au langage (2014) [Adeus à linguagem]. França. Disponível em: < <https://www.imdb.com/title/tt2400275/> >. Acesso em 22 de abril. 2020.

KUITCA, Guilermo. / Instagram. Disponível em: <<https://www.instagram.com/guillermokuitca/?hl=pt-br> >. Acesso em 14 mar. 2020.

MARCHINI, Maurizio. Coronavirus flash mob, Nessun dorma: il tenore sul balcone incanta i fiorentini. / la Repubblica – edição local. Vídeo: Chiara Bagnali/Facebook <https://video.repubblica.it/edizione/firenze/coronavirus-flash-mob-nessun-dorma-il-tenore-sul-balcone-incanta-i-fiorentini/355891/356458?refresh_ce&fbclid=IwAR01SUMr2GS5RkU9gtIM0Q59A-utN70bP4il8rNDehVjXDSYJWQAEouglKE >. Acesso em 14 mar. 2020

MARINA BOCCHINO - MUSICA, AMICIZIA E RIUNIONI DI CONDOMINIO AI TEMPI DEL CORONAVIRUS.A BENEVENTO. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/escolar-italiano/>>. Acesso em 19 janeiro. 2020.

PASOLINI, Pier Paolo, "Il vuoto del potere" ovvero "l'articolo delle lucciole" ["O vácuo do poder" ou "O artigo dos vaga-lumes"], 1975. Corriere della Sera. Disponível em: <https://www.corriere.it/speciali/pasolini/potere.html>. Acesso em 21 de abril. 2020.

VAN GOGH. Cartas de Van Gogh. Disponível em: <<http://vangoghletters.org/vg/>>. Acesso em 19 abril. 2020.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Prosa /O Globo. Disponível em: <<https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/resenha-de-sobrevivencia-dos-vaga-lumes-de-didi-huberman-404614.html> >. Acesso em jul.2019

Outros

BELLA CIAO, Em quarentena, italianos cantam nas janelas – YouTube <<https://www.youtube.com/watch?v=COB4mfwn4Zc>>. Acesso em 14 de março. 2020.

PARTY ITALIA, Amici Productions. Disponível em: <[https://www.facebook.com/teamamici/videos/220068145752385/?__xts__\[0\]=68.Aragi_ZajY_42c9KqVtJ9plrK6ulqEhq_b0uuEwyi4ev7RN-21Uv1zj-2WGBKkUYbvTiT3IdE0MIy1JRkxOLcxInlF-](https://www.facebook.com/teamamici/videos/220068145752385/?__xts__[0]=68.Aragi_ZajY_42c9KqVtJ9plrK6ulqEhq_b0uuEwyi4ev7RN-21Uv1zj-2WGBKkUYbvTiT3IdE0MIy1JRkxOLcxInlF-)

n_qLA4MN30N2ouEshf3fCmm9Mz6P-
GpfQFG840wTstSejxBXRORQUapSqWwdmursKrYLa9GTAnil6ahEJ946Y3-
XG4_-
ip1bwClkcTioiJ5GbC3yfmccqFjx8S_LvrUHVEmSqICy0SSXuEwZSnyhJlo-
k1O-
daZXcOy92r_WwvUEthmcAXr5OIRJYz4iaNEDcKluj9s_dM77EP0TadUimC
oIHOPZITSUoVc6y7XVQCSz_aCclleo_4KYe_Y2JRByIFm56O&__tn__=-R. >
. Acesso em 15 de março. 2020.

MICHAELIS – DICIONÁRIO ESCOLAR ITALIANO. Disponível em:
<<https://michaelis.uol.com.br/escolar-italiano/>>. Acesso em 19 jan. 2020.

ORIGEM DAS PALAVRAS – GRAMÁTICA.NET. Disponível em:
<<https://www.gramatica.net.br/origem-das-palavras/etimologia-de-simbolo/>>. Acesso em 21 abril. 2020.

SAÚDE /UOL. Disponível em:
<https://noticias.uol.com.br/saude/ultimas-noticias/redacao/2020/03/12/pesquisa-diz-que-metade-dos-eua-nao-pode-pagar-diagnostico-de-coronavirus.htm?utm_source=facebook&fbclid=IwAR2gC4iNB01jvoYSUUVIZztKq-Ljv7PCzH3XyKEykUTEZyO0xmGqGGVnc> Acesso em 13 março. 2020.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: obra de Guillermo Kuitca (*S/ título, homenagem à Van Gogh*, 1989). – 89

Figura 2: Maurizio Marchini de sua sacada/ Florença Fonte: Helena Magon – montagem a partir de vídeo (Chiara Bagnali/Facebook). – pág.: 91

Figura 3: Porta Maggiore, Projeção Noturna, Peixes-boi, Pigneto, Roma / Itália Foto: Marco G.Ferrari. – pág.: 92



Da Luz à São Bento: percepções e simultaneidades;

***From Luz to São Bento:
perceptions and simultaneities;***

***De Luz a São Bento
percepciones y simultaneidades***

Luciano Bernardino da Costa

*Instituto de Arquitetura e Urbanismo – IAU USP, São Carlos, Brasil.
lbcosta45@gmail.com*

Resumo

Neste ensaio, texto e fotografias se articulam procurando problematizar a relação perceptiva e sensível que se instaura nas metrópoles contemporâneas. Nos fluxos humanos diários diferentes intercâmbios se estabelecem entre imagens, memória e esquecimento. A própria experimentação fotográfica torna-se, de modo ambíguo, uma tentativa de aproximação destes fenômenos e um modo circunstancial de registro.

Palavras-Chave: Fotografia. Imagem. Percepção. Metrôpoles. Memória/esquecimento.

Resumen

En este ensayo, el texto y las fotografías se articulan para problematizar la relación perceptiva y sensible que se establece en las metrópolis contemporâneas. En los flujos humanos diarios, se producen diferentes intercambios entre imágenes, memoria y olvido. La experimentación fotográfica en sí misma se convierte, de manera ambigua, en un intento de aproximar estos fenómenos y en una forma circunstancial de grabación.

Palavras-Clave: Fotografía. Imagen. Percepción. Metrôpolis. Memoria/olvido.

Abstract

In this essay, text and photographs are articulated, seeking to problematize the perceptual and sensitive relationship established in contemporary metropolises. In daily human flows there are different exchanges between images, memory and forgetfulness. The own photographic experimentation becomes ambiguously, an attempt to approach these phenomena and a circumstantial way of recording.

Keywords: Photography. Image. Perception. Metropolises. Memory/forgetfulness.

DA LUZ À SÃO BENTO: PERCEPÇÕES E SIMULTANEIDADES¹

A autopercepção de nosso corpo, a sensação de que vivemos em um corpo é uma precondição indispensável para a invenção das mídias, as quais podem ser chamadas de corpos técnicos ou artificiais desenhados para substituírem corpos através de procedimentos simbólicos.
(BELTING, H., 2020, texto eletrônico.)

O conjunto de fotografias realizado recentemente na rua Santa Efigênia, ícone do comércio de eletrônicos localizado na cidade de São Paulo, foi desenvolvido na forma de um ensaio fotográfico explorando as relações perceptivas fugidias que nos atravessam cotidianamente. As fotografias, sobrepostas durante o próprio processo de produção, propõem provocar-nos a reencontrar com a densidade de chamamentos a que estamos expostos nas

¹ Este ensaio escrito e as fotografias são inéditos. Ambos apresentam questões que foram objeto de reflexão durante o doutorado, em 2010. Estas questões vêm se desdobrando em artigos e pesquisas com temas relacionados à fotografia, ao estatuto da imagem, à paisagem urbana. O último artigo com tema correlato saiu como capítulo de livro “A Fotografia Como Imagem a imagem como fotografia.” Organizadora: Ana Taís M. P. – Porto Alegre: Imaginalis, 2019.

grandes cidades, ao mesmo tempo que refletem sobre a própria estratégia de sua produção. Ao estabelecerem um diálogo com a dispersão dos sentidos e com a densa visualidade que nos convida a todo momento a interagir, a consumir, a nos resguardar, apresentam situações e ângulos de visão que, ao sobrepor-se uns aos outros, trazem à evidência uma espacialidade mutante que nos cerca naquela região.

Walter Benjamin, a partir de George Simmel, nos traz a discussão sobre a predominância da visão em relação aos demais sentidos na metrópole moderna, condição esta que se observa na figura no flaneur indissociável do caráter de “ebriedade²” (BENJAMIN, 1989, p.55) a que a cidade o incita. Assim, embora predominante, a visão se dá com o corpo todo que, perante os infinitos “choques” cotidianos, anestesia os sentidos e instaura uma individualidade exacerbada. Por sua vez, Simmel, em a “Metrópole e Vida Mental”, destaca justamente o papel da visualidade como uma das motivações para uma espécie de “embotamento do poder de discriminar” (SIMMEL, 1987, p.16) que, junto ao corpo e ao psiquismo, constitui a figura do homem *blasé*³. A percepção pode-se então entendê-la como uma região de encontro entre a visão e os demais sentidos, podendo ser evocada por imagens exteriores e interiores as quais se constituem historicamente.

Essa afetação contínua, nos anos 20, é traduzida nos espaços vazios e nos reflexos de vitrines presentes nas fotografias de Eugène Atget, ou então nas colagens de Paul Citroen (*Metropolis*, 1923) em que uma multiplicidade de edificações, ruas, letreiros se sucedem compondo uma imagem de um ‘barulho ensurdecedor’. Ao visitar a cidade valendo-se da colagem de

² O termo ‘ebriedade’, proposto por Benjamin (“o fascínio mais profundo desse espetáculo consistia em não desviá-lo, apesar da ebriedade em que o colocava, da terrível realidade social”, Benjamin, 1989, p.55), traz a constituição de um espaçamento entre o observador e o observado numa íntima relação com a visualidade. A ebriedade é tanto condição do sujeito em meio à metrópole, quanto campo sensível em que se constitui a dialética do ver.

³ O caráter blasé sintetiza o conjunto de relações que força o sujeito a abdicar de sua individualidade como algo constante e integral em meio ao urbano. Vai além, portanto, dos estímulos sensoriais a que o indivíduo está sujeito, uma vez que envolve o complexo de valores morais e psíquicos que orientam as ações daqueles que vivem na metrópole.

fotografias, Citroen nos coloca perante o desafio de representá-la em sua intensidade e transitoriedade de modo a trazer algo para além do imediatamente percebido nas imagens. Assim, ver nem sempre é dizer, nem sempre a verossimilhança nos garante a relação com uma dimensão invisível que nos apodera.

O surrealismo, por sua vez, fará uso sistemático da fotografia como estratégia de aproximação a um sentido onírico tendo a cidade como lócus privilegiado de imersão a um estado de vigília, revelador do próprio inconsciente do artista. As percepções dilatadas do urbano, as memórias e permanências no tempo, encontradas nas cidades, são ao mesmo tempo enigmas, confusão e inquietação dos sentidos (BRETON, Nadja, 2007).

Estas relações perceptivas dilatadas são assimiláveis, ou incorporadas, à experiência do homem urbano como esquecimento, como anestesiamento, abrindo brecha para considerarmos a tensão dialética que estabelece uma imagem com a outra, no caso de Citroen, ou a uma espacialidade suspensa como em Breton. Caracterizar tal sentido, contudo, reporta a pensarmos a produção de tais imagens como colagens de uma sensorialidade que se localiza entre memória e esquecimento, na forma de uma articulação entre diferentes sentidos de diferentes origens, aproximando-se ou simbolizando uma ideia que não é tangível em uma representação perspectiva que se pretenda objetiva. A estratégia de colagem adquire então sua relevância por promover o intervalo significativo entre elementos, ângulos de visão, contextos distintos, permeando diferentes produções artísticas enquanto experimentação e ruptura com uma ordem do visível cuja origem remete ao homem do Renascimento.

Paul Virilio expõe a radicalidade dessas relações que tomam outras configurações na contemporaneidade, afetando não só a dimensão do sensível, mas também a própria materialidade dos espaços percorridos. Isso porque tal densidade de estímulos sensoriais, assim como a relação concreta com o espaço, passa a ser atravessada por uma teia de imagens eletrônicas, fragmentadas, descontínuas. A imagem, então, enquanto matéria volátil,

paradoxalmente, tornar-se prenhe à memória sem nem mesmo percebermos. Aqui, se tomarmos novamente a figura já desgastada do flaneur parisiense, percebe-se que o afeto pela cidade enquanto sedução, participação ou encantamento pela vida urbana hoje encontra-se absolutamente colonizado por uma cidade que tornou-se mercadoria e que se desloca cada vez mais para os espaços privados. Os corpos que circulam pelas cidades continuam, no entanto, orientados pela urgência dos pontos de chegada, partida e de atração que se impõem no cotidiano, isso constantemente transpassado por um crescente distanciamento em relação ao outro, tendo as redes eletrônicas como uma dimensão paralela que modela a relação com o espaço objetivo.

Sob uma perspectiva afirmativa, os incessantes estímulos a que estamos sujeitos, quando eternizados pela imagem fotográfica, poder-se-iam revelar a própria alienação e velocidade do mundo. Porém, podemos dizer que, segundo Paul Virilio, nem mesmo a persistência encontrada na imagem fotográfica é capaz de fazer emergir a sensorialidade experimentada no urbano, pois hoje assistimos a uma “co-produção da realidade sensível na qual as percepções diretas e mediatizadas se confundem para construir uma representação instantânea do espaço, do meio ambiente”. Desse modo, termina “a separação entre realidade das distâncias e a distanciação das diversas representações.” (VIRILIO, 1993, p.23)

Tal proposição de Virilio encontra em Hans Belting uma formulação cuja dimensão corpórea é tanto corpo sensível e receptor quanto meio disseminador de imagens, podendo a imagem, sob uma concepção antropológica, ser dividida em três partes: “imagem – meio – espectador, ou imagem – aparato de imagens – corpo vivo (onde este deve ser compreendido como corpo ‘medial’ ou ‘medializado’)”. Assim, ao distinguir imagem, meio e corpo, nos apresenta também a dupla condição das imagens distinguindo imagens internas, “próprias ao corpo” e parte das histórias do sujeito, e externas aquelas que nos chegam, que necessitam de um corpo técnico para que “cheguem ao nosso olhar”. (BELTING, 2010, p.25-26). Ambas estabelecem uma relação de intercâmbio que

se modulam e alternam-se sob diferentes contextos culturais e históricos. A percepção como aproximação das imagens dilui-se na história e na cultura, pois são indissociáveis dos meios técnicos que as suportam e disseminam, considerando sua dupla dimensão “endógena” e “exógena”.

Percorrer e perceber o urbano então é ser apoderado por imagens que não necessariamente localizam-se no “aqui agora”, mas na forma de redes que ocupam nosso pensamento. Imagens enquanto uma cognição de outra ordem. Imagens que transitam entre aquelas interiores e exteriores conformando um espaço em constante intercâmbio no qual nos organizamos diariamente.

Nas imagens que acompanham esse texto, a sucessão de tempos e percepções são apresentadas, por meio da fotografia, enquanto permanências, tempos únicos de instantes dilatados, distinguindo-se, portanto, da volatilidade das redes eletrônicas e imagens digitais. São colagens que mimetizam uma imaginação de percepção composta em camadas. Camadas que são feitas de imagens translúcidas de cidade, de passantes, de vendedores, de arquiteturas, de esquinas e de toda a vitalidade urbana existente entre as Estações Luz e São Bento. Na espessura ruidosa que as compõem, a duração no tempo torna-se um aspecto determinante, pois os detalhes passam a ser penetrantes, simbolicamente significantes, uma vez que instigam um encontro com uma sensorialidade fugidia entrecortada umas pelas outras. Porém, ao simularem um intercâmbio entre memória corpórea e espacial, o qual nunca encontra uma estabilidade, pratica-se uma fotografia que se insere em uma cultura visual revisitada, encontrada em outras mídias, não propriamente contemporânea. Seus atributos estabelecem um olhar exercido a uma certa distância, sujeito ao limite do quadro, composto como sucessão de coincidências, mas ainda assim comprometido com a vida urbana.



Figura 1: Luz - São Bento I, 2019. Fonte: Luciano B Costa

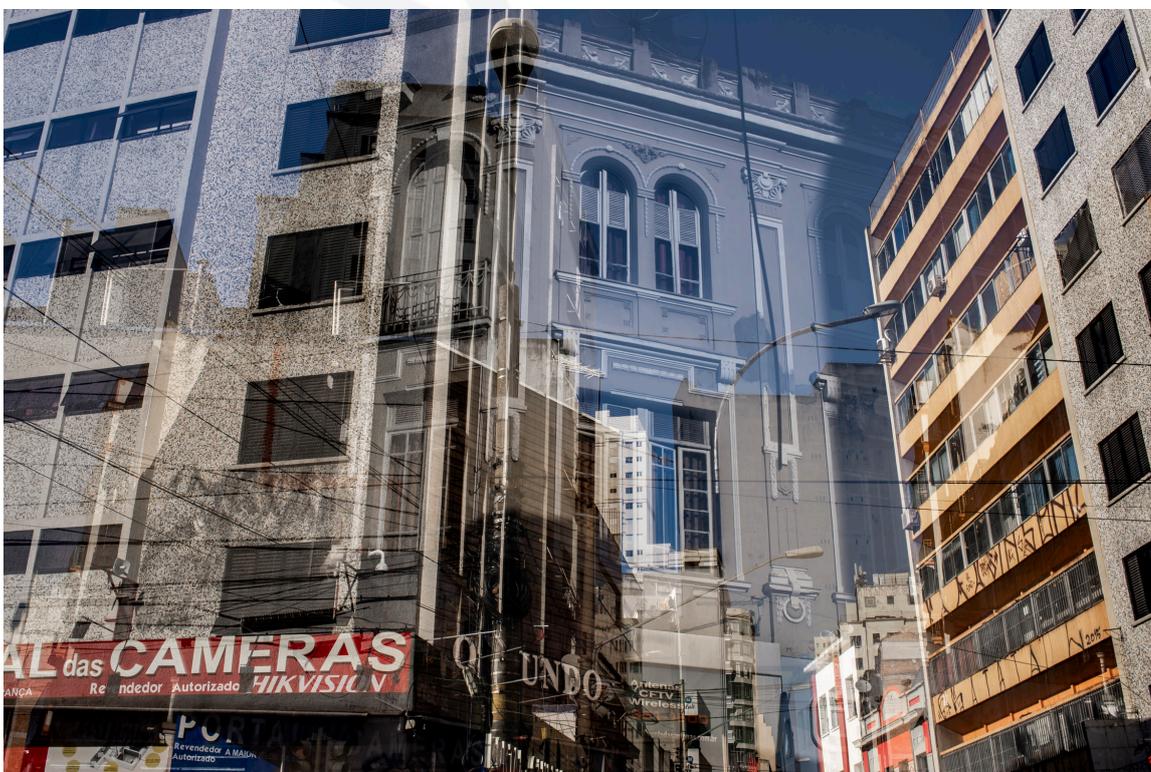


Figura 2: Luz - São Bento II, 2019. Fonte: Luciano B Costa

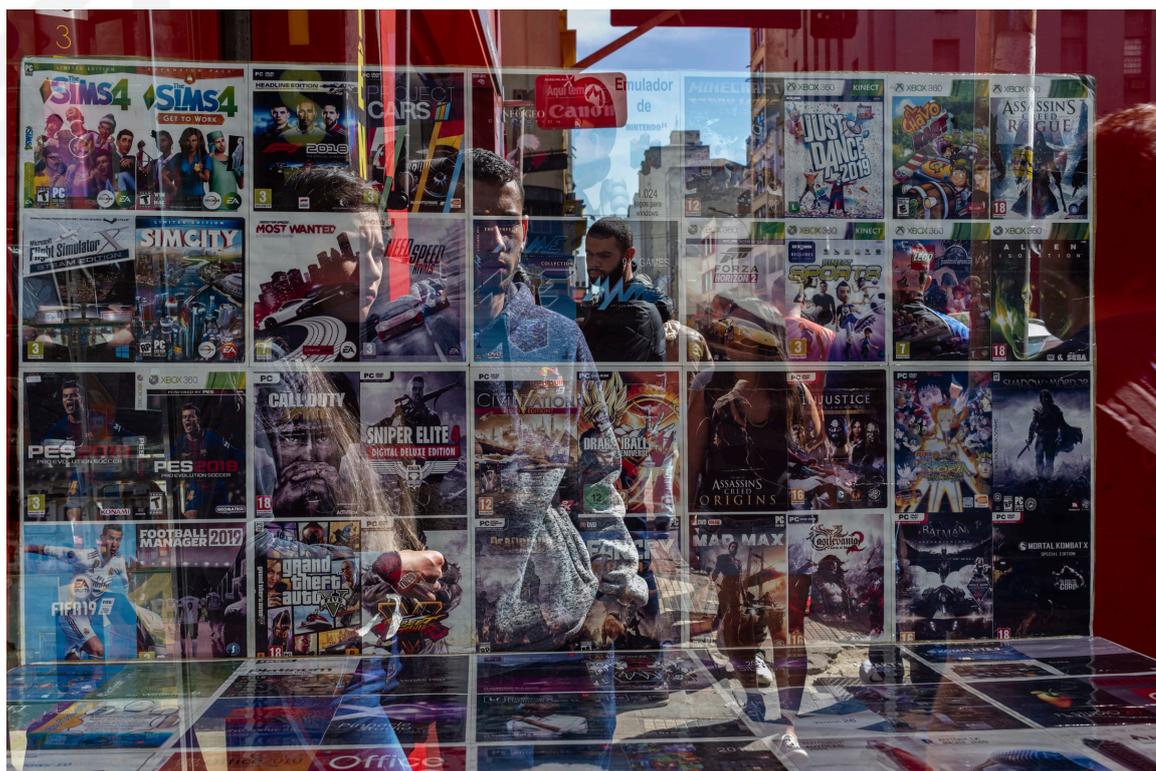


Figura 3: Luz - São Bento III, 2019. Fonte: Luciano B Costa



Figura 4: Luz - São Bento IV, 2019. Fonte: Luciano B Costa

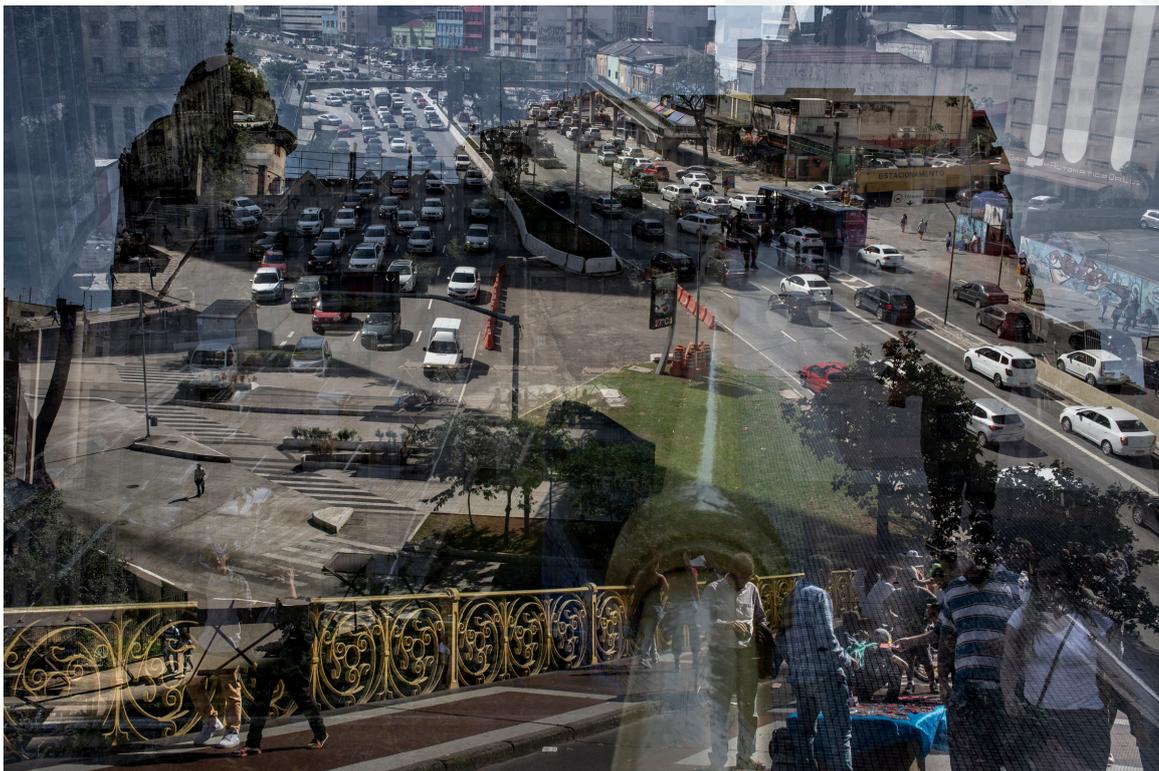


Figura 5: Luz - São Bento V, 2019. Fonte: Luciano B Costa

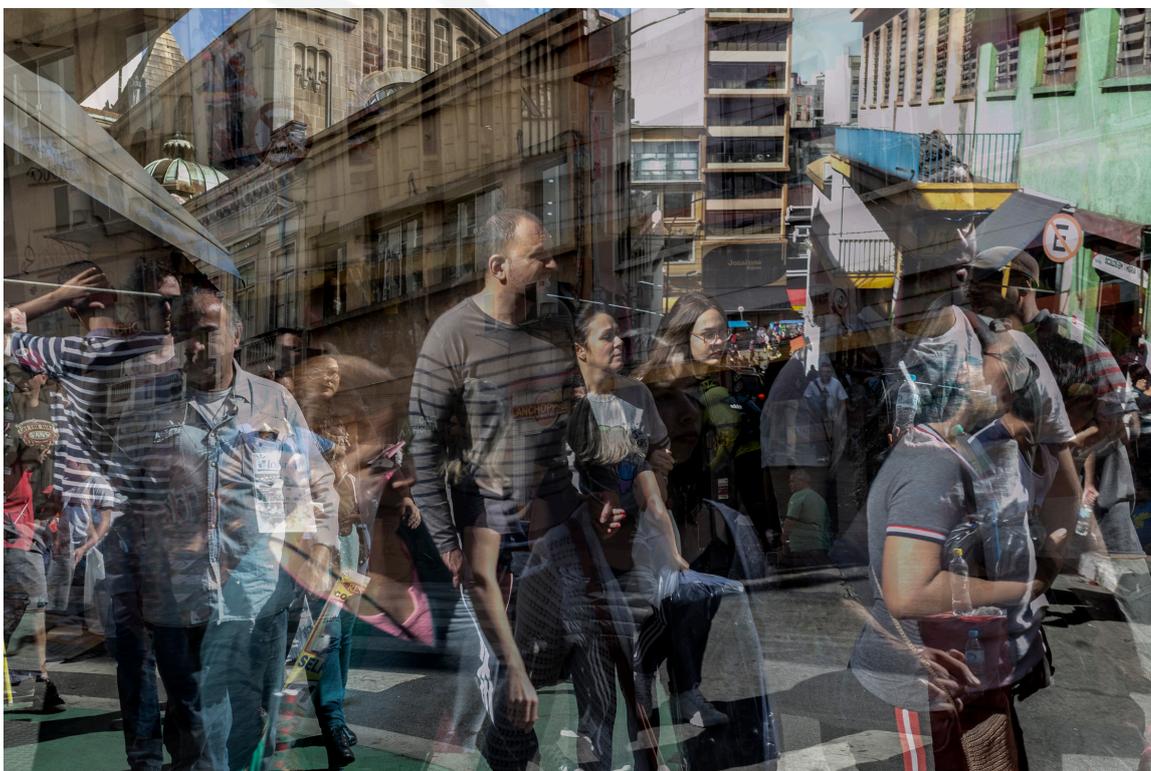


Figura 6: Luz - São Bento VI, 2019. Fonte: Luciano B Costa

REFERÊNCIAS

- BELTING, Hans. *Antropologia de la Imagen*. Buenos Aires: Katz, 2010.
- _____. *Imagem, Mídia e Corpo: Uma nova abordagem à Iconologia*.
Disponível em:
<https://www.cisc.org.br/portal/jdownloads/Ghrebh/Ghrebh-%208/04_belting.pdf>. Consultado em 01/03/2020.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. Obras Escolhidas vol. III*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BRETON, André. *Nadja*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- COSTA, Luciano Bernardino da. *Imagem dialética e imagem crítica: fotografia e percepção na metrópole moderna e contemporânea*. Tese (Doutorado em Projeto, Espaço e Cultura) – FAU-USP. São Paulo, 2010. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16136/tde-18062010-090811/pt-br.php>
- DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- FABRIS, A. *Redefinindo o conceito de imagem*. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 18, n. 35, 1998. Disponível em:
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100010&lng=en&nrm=iso&tlng=pt. Consultado em 10/03/2020.
- KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- SIMMEL, G. “Metrópole e Vida Mental”, in: VELHO, O.G. *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- SOUGEZ, Marie-Loup (coord.). *Historia general de la fotografia*. Madrid: Cátedra, 2007.
- VIRILIO, P. *O Espaço Crítico, a as Perspectivas do Tempo Real*. Rio de Janeiro: Editora 34 Ltda. 1993.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Luz - São Bento I. pág.: 106

Figura 2 – Luz - São Bento II. pág.: 106

Figura 3 – Luz - São Bento III. pág.: 107

Figura 4 – Luz - São Bento IV. pág.: 107

Figura 5 – Luz - São Bento V. pág.: 108

Figura 6 – Luz - São Bento VI. pág.: 108



Na rede das apropriações: produção artística de resistência à iconomania

***En la red de apropiaciones: producción
artística de resistencia a la iconomanía***

***In the network of appropriations: artistic
production of resistance to iconomania***

José Bento Machado Ferreira

*Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da
USP, São Paulo, Brasil. jbmferreira@usp.br*

Resumo

Obras de arte promovem anacronismos e produzem imagens críticas. Trabalhos criados pela dupla de artistas Basel Abbas e Ruanne Abou-Rahme podem ser pensados a partir das ideias de Marie-José Mondzain, Georges Didi-Huberman e Hans Belting, que se ocupam das implicações antropológicas, políticas e estéticas da questão das imagens na cultura contemporânea.

Palavras-Chave: Iconomania. Iconotopia. Iconochoque. Heterotopia. Anacronismo.

Resumen

Las obras de arte promueven anacronismos y producen imágenes críticas. Las obras creadas por el dúo de artistas Basel Abbas y Ruanne Abou-Rahme pueden pensarse a partir de las ideas de Marie-José Mondzain, Georges Didi-Huberman y Hans Belting, que abordan las implicaciones antropológicas, políticas y estéticas del tema de las imágenes en la cultura contemporánea.

Palavras-Clave: Iconomanía. Iconotopia. Iconoschock. Heterotopía. Anacronismo.

Abstract

Artworks promote anachronisms and produce critical images. Works created by artist duo Basel Abbas and Ruanne Abou-Rahme can be thought from the ideas of Marie-José Mondzain, Georges Didi-Huberman and Hans Belting, who deal with the anthropological, political and aesthetic implications of the issue of images in culture contemporary.

Keywords: Iconomania. Iconotopia. Iconoclash. Heterotopia. Anachronism.

A *nd yet my mask is powerful*¹, da dupla de artistas Ruanne Abou-Rahme e Basel Abbas, que vive em Ramallah, resulta de excursões para ruínas de cidades palestinas no Estado de Israel (fig. 1). Além da linguagem da deriva, outros procedimentos contribuem para o teor crítico das imagens que compõem o trabalho: a apropriação de trechos do poema *Mergulhando no naufrágio* (Adrienne Rich, 1973) e a reprodução de máscaras neolíticas. A coleta de objetos encontrados no meio e apresentados ao lado de impressões de tela de computador com registros de pesquisas na internet (fig. 2) integram-se ao conjunto dos procedimentos de deslocamento, apropriação ou desvio que Asger Jorn e Guy Debord chamaram de *détournement* e de que o crítico Nicolas Bourriaud se vale para propor a ideia de “pós-produção” (2009, p. 36).

¹ “Ainda assim a minha máscara é poderosa”, título extraído de verso do poema *Diving into the wreck*, “mergulhando no naufrágio”, de Adrienne Rich (1929-2012), sendo a máscara em questão uma máscara de mergulho, que tem o poder de proporcionar oxigênio para o mergulhador.



Figura 1: *And yet my mask is powerful, still* de vídeo.
Fonte: Basel Abbas & Ruanne Abou-Rahme (reproduzido sob permissão).



Figura 2: *And yet my mask is powerful, vista da instalação.*
Fonte: Basel Abbas & Ruanne Abou-Rahme (reproduzido sob permissão).

Os artistas produziram imagens das derivas em meio a lugares vazios nos quais revelam ruínas e coletam plantas típicas palestinas. Nas derivas, utilizam

impressões tridimensionais de máscaras neolíticas possuídas por colecionadores e abrigadas no Museu de Israel em Jerusalém, o que motiva os artistas: “[...] nós nos interessamos pelo modo como essas máscaras foram basicamente saqueadas da Cisjordânia e em como são usadas pelo Estado de Israel para criar uma mitologia sobre o Estado”.² Esse conjunto de ações propõe considerações sobre o estatuto da imagem na contemporaneidade e sobre como as obras de arte podem produzir imagens críticas, que se contrapõem à hegemonia do olhar, ao olhar dominante. A contraposição entre imagens críticas e um olhar dominante foi caracterizada por Georges Didi-Huberman pelo binômio “vaga-lumes” e “holofotes” a partir de relatos do cineasta e escritor Pier Paolo Pasolini (DIDI-UBERMAN, 2011, p. 25). O termo “imagens críticas” provém de Gilles Deleuze (2005, p. 32). A idéia de hegemonia do olhar refere-se ao conceito de “iconocracia”, que Marie-José Mondzain define como “[...] organização do visível que provoca uma crença e que também pode ser chamada de submissão ao olhar”, o que remontaria às “batalhas” bizantinas entre iconoclastas e iconófilos (MONDZAIN, 2000, p. 59).

As derivas transformam lugares vazios em lugares de memória. Segundo a terminologia de Pierre Nora, lugares da “memória verdadeira”, que não passou para a história e refugia-se “[...] no gesto e no costume, nas atividades que transmitem os saberes do silêncio, nos saberes do corpo, as memórias de impregnação e os saberes reflexos” (NORA, 1992, p. xxv). O movimento dos corpos através da fronteira, desbravando o território tomado pela natureza, explorando ruínas, descobrindo túneis, coletando objetos, desperta uma memória que não é a “memória arquivo” conforme Nora, “uma memória secundária, memória-prótese”, mas a própria “passagem da memória à história” (1992, p. xxvii), ainda que fadada a ser interrompida, uma vez que as cidades destruídas estão à beira do esquecimento e uma vez que essa prática artística não tem o poder de erigir monumentos, os marcos institucionais dos lugares de memória. Monumentos se erguem sem as marcas do tempo, como

² Declaração de Basel Abbas em material de divulgação da galeria Carroll/Fletcher.

antíteses do esquecimento. As obras de arte expõem o esquecimento tanto quanto a memória, ou a experiência do esquecimento que necessariamente antecede, pressupõe e tende a ser negada pela experiência da memória, conforme o raciocínio de Andreas Huyssen: “[...] a política de memória não pode prescindir do esquecimento” (HUYSSSEN, 2014, p. 160). Assim, a condição de ruína encoberta pelo mato e marcada pela intempérie, não a ruína monumental, mas uma ruína recente, invisível e esquecida, não assoma senão por meio dos procedimentos que tornam visível o esquecimento a que foi submetida, trazendo à tona “o estrago que foi feito e os tesouros que restaram” segundo o poema de Adrienne Rich, “a prova do dano”.

É da própria natureza das obras de arte uma condição “híbrida” conforme afirma Nora acerca dos lugares de memória. Elas não são meras coisas, enquanto gestos e ações, mas também são coisas, enquanto vestígios e imagens, possuem uma “contraparte material” (DANTO, 2005, p. 163); portanto, estão sujeitas aos sistemas de circulação, à especulação sobre o valor, à assimilação por parte das próprias estruturas que denunciam. Porém a utilização de determinados recursos, como apropriação, deslocamento e deriva, aos quais poderíamos acrescentar o novo, o acaso, a alegoria e a montagem, perfazendo assim todos os aspectos do “outro conceito de obra de arte” enumerados por Peter Bürger (p. 124), asseguram o “potencial de resistência” da obra de arte, conforme formulação de Adorno. Não sendo monumentos, trata-se de imagens-testemunhos, modos de “escrever a história a contrapelo” segundo Benjamin (LÖWY, 2014, p. 70). Lembram o que foi esquecido e liberam a força e a ferocidade do “passado indomado” (ARENDR, 2017, p. 306), expõem tensões não resolvidas e feridas abertas.

O “lugar vazio” explorado pelos artistas forma-se no rastro dos “não-lugares”, conforme o processo descrito por Marc Augé: “[...] espaços onde não se pode vislumbrar nenhuma relação social, onde nenhum passado partilhado se inscreve” (2010, p. 36). Desde os situacionistas, formuladores da “deriva”, ou dos surrealistas, seus precursores ao descobrir “lugares sagrados” em “encontros fortuitos” (BÜRGER, 2008, p. 135), essa prática artística, ou

procedimento, traz à tona o significado coletivo que havia sido depositado no lugar vazio e que foi esquecido. Todo espaço tem significado coletivo, um “passado partilhado”, ainda que imaginário. Até mesmo espaços naturais como o oceano, a caverna, a floresta, o espaço sideral e o deserto; lugares ermos, vazios, compõem o imaginário, são “lugares simbólicos” (DUBY, 2009, p. 323) e, portanto, existem cultural e socialmente. Eremitas foram movidos pelo “desejo de atingir mais perfeição no deserto” (DUBY, 2009, p. 535), em grego *éremos* (ermo), por exemplo. Porém o significado coletivo do espaço, que lhe confere o estatuto de “lugar antropológico” (AUGÉ, 2003, p. 19) por oposição a um não-lugar, tende a ser apagado pelos processos de urbanização, modernização, colonização, ou ocupação. Fazer ressurgir o “passado partilhado” nos lugares vazios à margem dos não-lugares seria então uma forma de descolonizar o espaço por meio da produção de imagens críticas.

Uma das cenas de *And yet my mask is powerful* mostra os participantes de costas, observando uma ruína tomada pelo mato, com uma estrada movimentada ao fundo. A posição dos participantes retoma um recurso utilizado na pintura por Caspar David Friedrich (1774-1840) para ressaltar a presença de um espectador interno, alguém que não aparece, mas que é o sujeito do olhar representado na imagem, que equivale ao olhar do espectador externo, o “nosso” olhar:

Esta figura ou estas figuras – pois quase sempre estão aos pares ou em grupos de três – têm estreita relação com o espectador no quadro. Não são esse espectador, mas seus clones, de modo que se pode imaginar que ele se sente arrastado – arrastado diante de si mesmo, por assim dizer – mais profundamente no espaço ao qual pertence: empurrado da parte não representada para dentro da parte representada. (WOLLHEIM, 2002, p. 168)

Assim, tanto no poema, em que a figura do mergulhador que visita o naufrágio atua como essas “figuras de costas” que Wollheim vê na pintura de Friedrich, quanto nos registros das derivas, o olhar pressupõe um espectador interno, por sua vez sujeito a um “choque”. A ruína é o vestígio de uma cidade palestina, a estrada é israelense e as “figuras de costas” são moradores da Cisjordânia que atravessaram a fronteira para caminhar, observar e registrar

seu testemunho em forma de imagens. Somos empurrados e recuamos dos abismos e horizontes de Caspar David Friedrich por causa da presença dessas figuras. Também a imagem da dupla palestina “arrasta mais profundamente no espaço” o olhar desse terceiro participante cujo olhar, no caso a câmera, equivale ao “nosso”, os espectadores externos. Analogamente à pintura de Friedrich, nosso olhar também recua, não mais diante da paisagem, mas, como diria Didi-Huberman, diante do tempo, ou seja, do passado que “retorna como anacronismo” (2015, p. 174), experiência que a imagem proporciona ao fazer ressurgir o significado coletivo da memória em meio aos não-lugares. Ao mesmo tempo fronteira e não-lugar, o túnel sob o Canal da Mancha não aparece em *Border* (Laura Waddington, 2004), mas é para ele que rumam os refugiados acampados em Sangatte no vídeo que o filósofo caracterizou como “imagens-vaga-lumes” (2011, p. 156). O olhar da câmera de *Border* esgueira-se furtivamente pelo matagal com os vultos dos refugiados, sob um céu noturno tingido de roxo e contra os holofotes de vigilância. Assim como a memória de juventude de Pasolini que inspira a metáfora dos vaga-lumes como imagens de resistência aos holofotes, figura da iconocracia, trata-se da caminhada por um lugar vazio que traça uma “linha de fuga” e ao atravessar o não-lugar das fronteiras promove “desterritorialização” (DELEUZE, 1998, p. 49).

As imagens críticas acontecem no contexto dos espaços de “contraposicionamento” (FOUCAULT, 2009, p. 415), ou “contraespaços” (Foucault, 2013, p. 20), em que o passado partilhado surge como anacronismo. Imagens aglutinam laços comunitários e sua contraparte material explica por que elas tradicionalmente se associam a lugares, o que Gruzinski (2006) e Belting (1994) demonstram nos estudos sobre o culto às imagens. A relação entre a obra de arte e o espaço ao redor caracteriza os desdobramentos do modernismo no século vinte, seja como “espaço em obras” ou “campo expandido” conforme os críticos Alberto Tassinari e Rosalind Krauss. A palavra “aura” é usada por Belting (1994, p. 48) para designar o que os antropólogos como Gell chamam de “agência” da imagem sobre as pessoas, o poder das

imagens. Uma releitura do conceito benjaminiano de aura promovida por Didi-Huberman ressalta a conexão entre imagens e o lugares:

O enunciado benjaminiano da aura mostra-se particularmente válido nesse contexto das “Santas Faces”, porque o valor de culto dos objetos – a sua eficácia antropológica, a sua legitimidade teológica, a sua coerência litúrgica – aí se exprime através de uma certa *intermediação do lugar*, uma certa configuração dada à relação entre o próximo e o distante. (DIDI-HUBERMAN, 2015b, p. 178)

A “aparição única de algo distante por mais próximo que esteja” (BENJAMIN, 2012, p. 16) está ligada ao lugar da imagem por oposição à reprodutibilidade técnica, que inaugura o reino das imagens sem lugar, que abolem a distância inerente à unicidade, que permitem aproximações “cirúrgicas”³ e que proporcionariam os novos meios para uma arte revolucionária, a “politização da arte” (2012, p. 36), embora o autor já alertasse para os perigos da apropriação fascista desses meios, a “estetização da política”.

A VIDA NUA DAS IMAGENS

Um dos desdobramentos da perda da aura é, com a “morte do referencial divino” (BAUDRILLARD, 1991, p. 16), uma infestação de imagens sem significado, ou cujo significante está “pairando livremente”, uma vez que “perdeu seu significado”, ou “cujos significados tenham evaporado”, de acordo com a descrição de Jameson da relação esquizofrênica com as imagens na pós-modernidade (1985, p. 23-24). Propomos utilizar a expressão “vida nua” para caracterizar a condição dessas imagens sem significado, em parte por analogia à recorrência da figura retórica da vivacidade das imagens, mas principalmente com referência à ideia de “sobrevivência”, que remonta a Warburg (DIDI-HUBERMAN, 2013) e que Didi-Huberman situa no centro de uma “história da arte aberta a problemas antropológicos” (2013, p. 69). A ideia de vida nua perpassa a obra de Giorgio Agamben, que a apresenta como “protagonista” na

³ “O mágico está para o cirurgião assim como o pintor está para o cinegrafista” (BENJAMIN, 2012, p. 27).

abertura do primeiro *Homo sacer*: a vida “matável e insacrificável” (2007, p. 16), ou *zoé*, no sentido de estar vivo, vida “[...] desconexa de qualquer atividade cerebral e por assim dizer de sujeito”, por oposição à “existência política”, ou *bíos*, a vida politicamente qualificada, “vida de relação” (2017, p. 30).

Hans Belting propõe uma conexão entre os “não-lugares” de Augé e o conceito foucaultiano de “heterotopia” a propósito da antropologia das imagens: “a realidade virtual das imagens compreende uma região heterotópica: um espaço criado pela tecnologia, que é diferente do nosso mundo exterior” (BELTING, 2011, p. 43). No ápice da reprodutibilidade técnica, explorar os lugares vazios e reconstituir os lugares das imagens são formas de se contrapor, ou resistir ao processo de colonização que promove o desenraizamento das imagens, neutraliza o significado coletivo dos lugares e das imagens, transforma “lugares antropológicos” em “não-lugares”. Todo lugar de imagens ou espaço icônico é heterotópico, seja como heterotopia de crise, quando o espaço tem função ritual, seja como heterotopia de desvio, típica da sociedade moderna, que exerce uma função normatizadora (FOUCAULT, 2009, p. 416). Heterotopias não são, segundo Foucault, necessariamente focos de resistência:

[...] lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contraposicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis. (Foucault, 2009, p. 2015)

Sendo “delineados na própria instituição da sociedade”, pertencem a ela, são extensões dela e os contraposicionamentos que abrigam não confrontam o que Foucault chama de “posicionamentos”, os valores predominantes. Assemelham-se mais às figuras estudadas por Balandier (1980), como o *trickster*, ou herói-trapaceiro, o bobo da corte, o riso ritualmente prescrito e as inversões que ocorrem, por exemplo, nas festas de Carnaval, situações em que a fragilidade do poder evidencia-se por abalos momentâneos, mas que não levam à ruptura, uma vez que pertencem a um ciclo de ordem e desordem. Assim, uma

“heterotopologia” distingue “heterotopias de crise” das “heterotopias do desvio”, que, pelo caráter utilitarista das relações societárias, abandona os rituais em proveito da administração dos corpos e da gestão da vida.

Propomos chamar de “iconotopias” os lugares de imagens críticas, de imagens que exercem contraposicionamentos e resistem à vida nua na esquizofrenia e na irreferência das infovias. Podemos considerar uma vida politicamente qualificada das imagens, por oposição à vida nua das imagens, quando se trata de imagens que criam “iconochoques” (LATOURE, 2008, p. 117-118), que se encontram em lugares de imagens críticas, as iconotopias. Esses espaços são constituídos pelas obras de arte, como *And yet my mask is powerful*. Desde Debord, a deriva é um instrumento de criação de heterotopias. Os fluxos e usos dos espaços são subvertidos pelos percursos alternativos realizados pelos participantes dessas ações, performativas no sentido de que não descrevem o mundo, atuam sobre ele. Não são, nesse sentido, imagens. Porém o são os seus vestígios e registros. Os espaços onde ocorrem as derivas são apenas momentaneamente heterotópicos, tornam a ser lugares vazios, não-lugares, lugares de memória ou poder. O espaço de exposição dos vestígios e registros das derivas constituem as iconotopias, assim como os espaços onde ocorrem intervenções urbanas, como *Aqui*, de Renata Lucas (fig. 3). A palavra que designa o lugar onde se está foi escrita sobre a paisagem urbana de modo que só pode ser lida de um ponto de vista. Também constituem iconotopias as ações de grafiteiros e pichadores, como os desenhos de Vinicius Caps, produzidos com rolo e tinta látex nas ruas da capital paulista, retratando rostos e corpos com feições sertanejas (fig. 4).

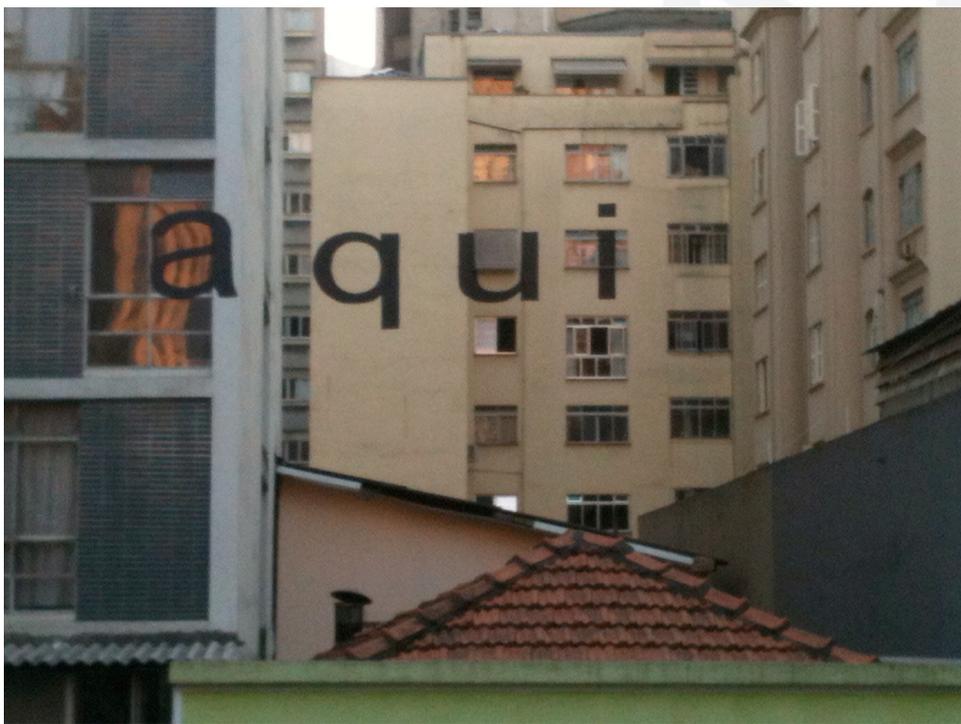


Figura 3: Aqui (Renata Lucas, 2017).
Foto do autor.



Figura 4: pintura de Vinicius Caps (pilar da via elevada João Goulart, 2017).
Foto do autor.

ANACRONISMOS

O trabalho da dupla palestina, por sua vez, promove uma fusão entre a deriva e o desvio ao levar máscaras para os lugares, ao mesmo tempo recusando conscientemente a possibilidade da reconstituição e da reparação, sem pressupor uma identidade ou autenticidade, mas constituindo um amálgama de práticas e sentidos, um feixe de anacronismos equivalente à noção deleuziana de “cristal” (DELEUZE, 2005, p. 95) e à “constelação” segundo Benjamin (LÖWY, 2014, p. 119).



*Figura 5: And yet my mask is powerful (still de vídeo).
Fonte: Basel Abbas & Ruanne Abou-Rahme (reproduzido sob permissão).*



Figura 6: máscaras neolíticas do Museu de Jerusalém.
Fonte: Live Science (divulgação).

A dupla palestina empregou a tecnologia da impressão tridimensional para reproduzir máscaras neolíticas, consideradas as “mais antigas do mundo”,⁴ a partir de dados hackeados do Museu de Israel (figs. 5 e 6). O uso da impressão 3D é comum em diversas áreas, mas ainda era pouco acessível em 2008, quando Roberto Cuoghi escaneou a estatueta assíria de Pazuzu, que inspirou o livro *O exorcista*, e utilizou a tecnologia para criar uma imagem de enormes proporções, como parte de *Šuillakku* (fig. 7), que significa “mão erguida”, uma série de apropriações de referências à civilização assíria, que existiu na Mesopotâmia por três mil anos e reuniu mitos e rito de diversos povos antigos. O trabalho lembra *And yet my mask is powerful*, uma vez que apresenta uma grande diversidade de objetos, inclusive plantas e instrumentos musicais. Também é possível aproximar o trabalho da dupla palestina a *Material speculation* (MORESHIN ALLAYARI, 2016, fig. 8), um projeto de reconstituição

⁴ Cf. notícia publicada pela agência *Live Science* em 13/03/2014.

de esculturas assírias destruídas por militantes do Estado Islâmico. A artista iraniana, que vive e trabalha nos EUA, gravou informações sobre as esculturas em cartões de memória armazenados no interior das reproduções. Em seguida, divulgou essas informações pela internet, de modo que as esculturas destruídas fisicamente sobrevivem nas infovias.



Figura 7: Pazuzu, de Roberto Cuoghi, 2008.
Fonte: Castello di Rivoli (divulgação).



Material Speculation ISIS, King Uthai (detail)

Figura 8: *Material Speculation* (2015-2016).
Fonte: Moreshin Allayari (divulgação).

A utilização da impressão tridimensional, a conexão entre imagens e lugares, a importância da máscara para a antropologia das imagens e o regime da imagem na época da reproduzibilidade técnica transparecem na operação realizada por Ruanne Abou-Rahme e Basel Abbas. Uma das máscaras reproduzidas por eles foi levada de volta para o local onde fora encontrada. Ela não havia sido descoberta, mas removida da comunidade para a qual tinha um significado:

Essa é diferente, mais macia, suave e flexível. Parece uma face da lua, sua face redonda, a boca sorridente, os olhos semicerrados. Essa é a máscara de Ram. Havia um sítio neolítico aqui e aqui ficava a máscara, milhares de anos depois as pessoas do vilarejo ainda a usavam como um amuleto. Até que um médico inglês veio e a levou em 1881. Eles o perseguiram por causa disso, mas ele desapareceu. Então ela acabou fria e no escuro em Londres. Fossilizada. Morta. Sua expressão parecia mais triste agora que havia sido declarada morta e fechada por um vidro. Ficou ali por muito tempo, pouco vista e nunca tocada. Até que ela voltou para cá, nessa nova forma que lhe demos. Pode-se dizer que a cópia está lá e aqui, a coisa real.⁵

⁵ Texto dos artistas.

A visita da máscara com “face de lua” a Al-Ram, localidade habitada há milênios, a nordeste de Jerusalém, não tem poder de reparação, mas nessa limitação reside o potencial da obra de arte, ou imagem crítica, de expor o “estrago” e o “dano” (conforme o poema) causados pela experiência histórica, esse “navrágio”. O “iconochoque” (segundo Latour) ou “anacronismo” (segundo Didi-Huberman) promovido pelos artistas traz à tona os vínculos entre imagem, lugar e comunidade ao lembrar que “as pessoas a usavam como um amuleto” e denunciar que, depois de ter sido levada, sua condição como peça de museu é de imagem “fria”, “fossilizada” e “morta”, uma vez que foi capturada, aprisionada, “fechada por um vidro” nessa espécie de campo que são os museus, posta a serviço de “uma mitologia sobre o Estado” (conforme declaração citada anteriormente). Porém, assim como fizeram Roberto Cuoghi e Moreshin Allayari às suas maneiras e em diferentes contextos, a dupla palestina promove uma libertação da imagem, como se respondesse diretamente à injunção de Asger Jorn, “quebrem o quadro que sufoca a imagem”,⁶ ao fazê-la circular no local onde ela teve uma vida politicamente qualificada, por oposição à vida nua das imagens no museu, esse campo de prisioneiros das guerras de imagens.

A reprodução da imagem, impressa a partir do formato digital, uma das facetas da vida nua das imagens, cria uma versão que, a princípio, seria vista como cópia, por oposição ao original autêntico. Contudo, o texto produzido pelos artistas, que pode ser visto, pela forma das instalações, como um desdobramento delas, ou como um dos elementos que as compõem (assim como as impressões de tela com imagens de relevos assírios, as plantas coletadas em meio às ruínas, os registros em vídeo das derivas com versos do poema em árabe e em inglês) qualifica a reprodução da máscara, o produto do trabalho de arte, como “coisa real”, e a máscara original, a peça de museu, como “cópia”.

A comparação com trabalhos que empregam procedimentos semelhantes demonstra a especificidade dessa relação obtida entre a “coisa real”, uma

⁶ Cartaz em apoio aos levantes estudantis de maio de 1968 em Paris.

imagem verdadeira, e a cópia, a “vida nua” da imagem. Ao reencenar cânticos assírios e produzir uma réplica em escala sobre-humana da entidade mitológica Pazuzu, Roberto Cuoghi expõe o etnocentrismo das mentalidades ancoradas na oposição entre ocidente e oriente, que demoniza os deuses dos outros tanto nos textos sagrados judaicos, cristão e islâmicos, por um lado, quanto, por outro, na indústria cultural. A operação expõe uma solidariedade entre a indústria cultural e valores ou posicionamentos religiosos, demonstra que, ao promover a crença na técnica e no progresso, ela não promove senão um pretense secularismo, uma “continuação do monoteísmo por outros meios” (LÜTTICKEN, 2009, p. 16). O romance e o filme *O exorcista* (WILLIAM PETER BLATTY, 1972, 1971), praticamente idênticos, sugerem uma condenação moral às imagens católicas, às imagens da indústria cultural, aos deuses dos povos antigos, aos símbolos de poder e até mesmo ao imaginário infantil. Esse brevíário corresponde a tal “[...] prática contemporânea de iconoclasmo secular” (LÜTTICKEN, 2009, p. 23). Com efeito, a possessão demoníaca ocorre durante as filmagens de uma super-produção cinematográfica que se passa na capital dos EUA e a criança visitada pelo demônio é contumaz produtora de estatuetas, justamente as “imagens esculpidas” proibidas pelo *Decálogo*.⁷ A mão erguida de Pazuzu, referida pelo termo *šuilakku*, por sua vez, é recorrente e está associada ao poder de intercessão para a cura, “salvação” e “proteção” (BELTING, 1994, p. 124). Ela contamina a iconografia cristã tardo-antiga, aparece em ícones bizantinos de Maria e Demétrio. Porém, a reprodução colossal criada por Roberto Cuoghi não questiona a condição da estatueta do Louvre (que mede 15 cm. enquanto, no filme, aparece no tamanho de uma pessoa) nem trava novas relações que pudessem torná-la mais “real”. Ela assume a condição de cópia, como a imagem pós-moderna, “esquizofrênica” segundo Jameson.

A mesma limitação ocorre em *Material speculation*. Moreshin Allayari reage ao controverso iconoclasmo dos militantes do grupo beligerante conhecido como

⁷ “Não terás outros deuses diante de mim. Não farás para ti imagem esculpida de nada que se assemelha ao que existe lá em cima, nos céus, ou embaixo, na terra, ou nas águas que estão debaixo da terra.” (Êxodo 20-4, cf. BORTOLINI, p. 134).

“Estado Islâmico”, pela sigla em inglês ISIS e pelo acrônimo em árabe *Daesh*. Ao controlar cidades históricas que possuem sítios arqueológicos, como Mossul (antiga Nínive), Nimrud e Hatra, o grupo extremista promoveu espetáculos de destruição de imagens, fundamentando-se em citações corânicas que se reportam aos dois primeiros mandamentos do *Decálogo*; em parte, porém, não combatiam um culto religioso às imagens que pudesse ser condenado teologicamente como idolatria, era contra um apreço supostamente ocidental pelo valor cultural das imagens que as transmissões produzidas pelo Estado Islâmico se dirigiam. A artista iraniana radicada nos EUA não questiona a captura das imagens pela narrativa que lhes atribui um valor histórico ou cultural, ela reafirma essa narrativa, tendo sido premiada por isso pela UNESCO. Suas impressões tridimensionais de estátuas assírias e a vida digital que ela garante às imagens não rivalizam com os gestos iconoclastas dos militantes islamistas, pelo contrário, preservam-nos, uma vez que a premissa de *Material speculation* é que as imagens verdadeiras foram “materialmente” destruídas e o que resta é apenas uma memória. Não há ressurgimento, vida póstuma da imagem ou sobrevivência, mas apenas um código, um arquivo, a vida nua. Nem Roberto Cuoghi nem Moreshin Allayari questionam a diferença entre a cópia e a coisa real, entre a reprodução e a imagem verdadeira, como Ruanne Abou-Rahme e Basel Abbas com a apropriação de máscaras neolíticas nas derivas, registros e vestígios de *And yet my mask is powerful*.

O trabalho também chama atenção para o estranhamento entre o regime atual da imagem e o uso ritual de máscaras em povos tradicionais e na sociedade antiga. Mencionamos anteriormente o contraste entre heterotopias de crise e desvio proposto por Foucault. Na sociedade moderna, desprovida de vínculos comunitários e rituais, as heterotopias têm função normatizadora:

Mas essas heterotopias biológicas, essas heterotopias de crise, desaparecem cada vez mais e são substituídas por heterotopias de desvio: isto significa que os lugares que a sociedade dispõe em suas margens, nas paragens vazias que a rodeiam, são antes reservados aos indivíduos cujo comportamento é desviante relativamente à média ou à norma exigida. (Foucault, 2013, p. 22)

A pintura facial, a tatuagem no rosto, mas principalmente a máscara são formas freqüentes de imagens associadas às “heterotopias de crise”, à função ritual dos lugares e, por extensão, das imagens. As fotografias nos documentos de identidade, os perfis das redes sociais, a proibição do véu islâmico em países europeus, a automatização do reconhecimento facial nos sistemas de controle de passaporte e câmeras de vigilância evidenciam o teor biopolítico, de administração dos corpos e gestão da vida, da centralidade do rosto no imaginário global (a principal rede social da internet se chama *Facebook*). A origem dessa imagem da face remonta às fontes bizantinas do imaginário contemporâneo:

[...] a meditação sobre a face só pode apoiar-se nas raízes dogmáticas que fundaram o cristianismo como doutrina de outra frontalidade: a do rosto visível, do confronto bem-sucedido porque redentor (MONDZAIN, 2013, p. 276).

Segundo a autora, a frontalidade da face culmina no “monopólio da visibilidade” que já foi detido pela Igreja e atualmente pertence à indústria cultural, ou se tornou um campo de batalha na guerra das imagens: “submeter-se a um concílio ou à CNN não apresenta grandes diferenças” (MONDZAIN, 2013, p. 284). Assim como a unicidade de Deus leva à associação do culto às imagens com a idolatria e o paganismo, a visibilidade do rosto faz com que a máscara desapareça. Por oposição à imagem verdadeira, oficial e original do rosto visível no documento, com seu poder de identificação, de abrir caminhos e permitir a passagem, a máscara assume a condição de ídolo, “uma imagem que é preciso matar” (MONDZAIN, 2013, p. 241). Se a visibilidade do rosto corresponde a uma gestão iconocrática e biopolítica da vida, a “matabilidade” da máscara está relacionada com uma função ritual, que por sua vez, corresponde à “analogia entre a imagem e a morte” (BELTING, 2011a, p. 84). É notável que, em 1881, o amuleto milenar de Al-Ram tenha sido levado por um médico.

A iconocracia, ou “organização do visível que provoca a crença” (MONDZAIN, 2000, p. 59), é um conceito ao mesmo tempo imaginal e espacial. Refere-se aos traços, cores e inscrições dos ícones, mas também à disposição dos ícones nas igrejas. Os choques de culturas causados pela colonização disseminam a

pretensão iconocrática da Igreja, que se dedica a “utilizar ao máximo o instrumento da imagem, tentando mantê-la sob controle” (GRUZINSKI, 2006, p. 145). É exemplar o caso da Virgem de Guadalupe (GRUZINSKI, 2006, p. 165 e seguintes), que ocupa o lugar sagrado anteriormente dedicado à deusa Tonantzin e, ao invés de neutralizar o paganismo, passa a ser utilizada de modo incontrolável. Contudo, a colonização traz a “guerra das imagens” para o “interior da Igreja católica” (GRUZINSKI, 2006, p. 144) com desdobramentos que Gruzinski enxerga tanto no muralismo mexicano, que faz “eco aos muros de imagens”, quanto na “hegemonia cultural e política” (GRUZINSKI, 2006, p. 297 e 299) da rede de TV Televisa:

Muros de imagens, telas às vezes gigantescas ocupando dezenas de metros quadrados, os afrescos cristãos não estão, como os painéis pré-Cortés, submersos na penumbra dos santuários que só os oficiantes podiam visitar. Participam de uma organização inédita do espaço, dos volumes e formas arquiteturais que os religiosos introduzem e arranjam progressivamente. (GRUZINSKI, 2006, p. 112)

O autor descreve o estranhamento indígena diante do antropomorfismo da visualidade cristã, que propõe os valores da encarnação e da individualidade. As descrições do historiador correspondem à definição de iconocracia segundo a socióloga Marie-José Mondzain ao ressaltar uma organização visual do espaço.

Na medida em que a iconocracia se desdobra das igrejas para as telas, os novos meios criam o novo contexto dos espaços ocupados por imagens sem corpos, que Belting denomina “iconomania”, utilizando uma expressão de Günther Anders:

A “mania de imagens, hoje reinante”, ou “iconomania”, como já Günther Anders lhe chamou em 1956, explica-se, segundo ele, porque o homem, mediante a multiplicidade das imagens, gera para si uma existência múltipla e aspira a evadir-se assim da sua unicidade. Tentamos abolir os limites dentro dos quais se desenrola a nossa vida. O consumo simultâneo das mesmas imagens dá-nos, ademais, a sensação de viver num mundo sem barreiras sociais e culturais – o que é, sem dúvida, uma auto-ilusão. (...) Günther Anders cunhou o conceito de iconomania para designar uma nova dimensão na economia imaginal da sociedade. Identificou nesta mania a ilusão do homem de se multiplicar do mesmo modo que fazem os produtos técnicos. (BELTING, 2011b, p. 23-24)

Belting esboça convergências e divergências entre espetáculo (Debord), simulação (Baudrillard) e iconomania. A crítica de Debord à “sociedade do espetáculo” não leva em consideração que toda relação social é “mediada por imagens” (2017, p. 38), não apenas o espetáculo. Sabe-se, porém, que se inaugura um novo regime da imagem com o primado das “sutilezas metafísicas” (2017, p. 51) da mercadoria, ou seja, o apagamento das marcas do trabalho, pressuposto da transformação do trabalho em mercadoria, o que define o modo de produção capitalista: “o modo capitalista passou a existir quando a riqueza monetária teve a capacidade de comprar a força de trabalho” (WOLF, 2009, p. 108). O fetiche da mercadoria seria análogo à reprodutibilidade técnica das imagens: “a reprodução mecânica parece retirar a responsabilidade do autor, assim como a imagem indicial parece ser um produto da natureza, não feito por mãos humanas” (LÜTTICKEN, 2009, p. 69).

A mercadoria, no modo de produção capitalista, é aquiopoética (não feita por mãos humanas), assim como a imagem sagrada. Sem as “sutilezas metafísicas e minúcias teológicas” (ŽIŽEK, 2012, p. 151) que associam o fetiche da mercadoria à filosofia da imagem, dificilmente se construiria uma ideologia. Marx descreve como relações sociais abstratas se travam entre seres genéricos e não entre indivíduos reais: uma “vida genérica por oposição à vida material” (MARX, 2010, p. 40). A causa da alienação iconomaníaca não é a imagem como propunha Debord, mas, conforme Baudrillard, a “[...] liquidação de todos os referenciais” ou a “ressurreição artificial” dos referenciais das imagens “nos sistemas de signos”, como por exemplo, os códigos numéricos graças aos quais imagens digitalizadas prescindem de corpos, assim “inicia-se a era da simulação” na qual há “cada vez mais informação e cada vez menos sentido” (BAUDRILLARD, 1991, p. 9 e 103).

Ao contrário do espetáculo, que para Debord ainda possui referenciais reais separados (ou alienados), no contexto da simulação já não há mais a realidade, mas uma “hiper-realidade” na qual todos os elementos que pertencem à ordem do simulacro (a imagem que apaga o real, imagem sem referência real, índice sem protótipo), “o entretenimento, a arte, a informação e as tecnologias da informação fornecem experiências mais intensas e envolventes

do que as cenas da vida banal” (MEDEIROS, p. 146). Belting descreve a iconomania como uma aspiração humana à condição imaterial que as infovias oferecem às imagens e que o fetiche da mercadoria já anuncia. Assim como diante dos anúncios no metrô descritos por Augé (BELTING, 2011a, p. 43), aspiramos a habitar os não-lugares e, entre eles, o não-lugar das infovias, esse “substituto tecnológico do Céu cristão” (BELTING, 2011b, p. 17).

O monopólio da visibilidade na sociedade moderna é exercido pelo olhar biopolítico e iconocrático sobre a imagem do rosto, causador da “violência do desvelo”, que aprofunda a “mercantilização da subjetividade humana” (LÜTTICKEN, 2009, p. 159 e 161). As imagens que desviam da norma imposta por essa forma atual de organização do visível, sejam elas artísticas ou não, são capturadas nos campos de prisioneiros da guerra das imagens e levam, nas salas dos museus e nos acervos das galerias, uma “vida nua” comparável à da forma incorpórea das imagens digitalizadas, “pairando livremente” nos não-lugares das infovias. Tanto a obra de arte enquadrada pela instituição, posta a serviço de narrativas legitimadoras do poder que cria as instituições (a “mitologia sobre o Estado” de que falam os artistas palestinos), quanto a imagem digitalizada, sem corpo, a primeira transformada em informação, a segunda transformada em código, ambas existem, estão vivas, mas não vivem, não possuem uma vida politicamente qualificada, o que para uma imagem significa exercer um papel constitutivo para os laços de comunidade. A condição de vida nua vale para as duas formas de vida, ou sobrevida, das imagens, aquela que está aprisionada e a outra, que paira pelo mundo virtual, uma vez que, na chave de Agamben, “[...] o carrasco é, ele também, um cadáver vivo” (PELBART, 2016, p. 27).

Ao fazer circular a reprodução da máscara neolítica pelas ruínas das cidades palestinas no Estado de Israel, os artistas proporcionam para a imagem uma sobrevivência que não é sobrevida, vida nua, (em alemão, *Überleben*), mas a sobrevivência no sentido de Warburg e Tylor, a vida póstuma da imagem (em alemão, *Nachleben*):

[...] a forma sobrevivente [...] desaparece num ponto da história, reaparece muito mais tarde, num momento em que talvez não fosse esperada, tendo sobrevivido, por conseguinte, no limbo mal definido da “memória coletiva”. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 55)

O ressurgimento da imagem não promove uma reconstituição, uma vez que o significado que ela tinha como amuleto se perdeu com a destruição da comunidade, mas o procedimento artístico expõe as “temporalidades heterogêneas: nó de anacronismos” e “heterocronias” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 52 e 56) que compõem as sociedades humanas segundo uma perspectiva antropológica, desconfigurando a história oficial a que a máscara original está a serviço em sua vida nua no museu.

Os estudos de Belting indicam uma relação forte da imagem com a experiência da morte. Assim como o papel institucional do rosto visível nos documentos e infovias associa-se à gestão da vida, a máscara proporciona uma “memória petrificada” do ancestral, é portadora dos “signos sociais do corpo vivo” (BELTING, 2011a, p. 89 e 87). Ainda segundo uma perspectiva antropológica, todo retrato seria potencialmente funerário “ainda que não mostrasse o rosto do morto” (JUNQUEIRA, 2015, p. 23). A prática do rito funerário seria uma espécie de “fato social total”, uma vez que, dada a transitoriedade dos membros, a continuidade da comunidade depende da preservação da memória, uma “quarta obrigação” (GODELIER, 2001, p. 160 e 49) que compõe o sistema de trocas recíprocas que Mauss chamou de dom ou dádiva, aquela que se deve aos ancestrais. Todo rito funerário pressupõe a imagem, uma vez que o cuidado com o cadáver se dá na consciência da ausência da pessoa: “no momento da morte, o cadáver necessariamente se torna uma imagem” (BELTING, 2011a, p. 85). Portanto é plausível a hipótese de que a produção de imagens seja tão antiga quanto os ritos funerários.

Essas observações antropológicas se complementam por um outro elemento do trabalho *And yet my mask is powerful*: a história remota do local onde se encontram as cidades destruídas. A região onde foram encontradas as máscaras neolíticas abriga os assentamentos humanos mais antigos que conhecemos, onde ocorreram as primeiras experimentações com o cultivo de grãos. Em poucos

milênios, o sedentarismo e as práticas agrícolas espalharam-se por quase todo o planeta. Pouco se sabe sobre a simbologia dos povos paleolíticos, mas os sítios arqueológicos onde se encontravam algumas das máscaras neolíticas são também os lugares onde foram encontradas as imagens mais antigas cujos cultos são conhecidos, os “crânios de Jericó”, achados pela arqueóloga Kathleen Kenyon e comentados por Hans Belting no estudo sobre as relações entre a imagem e a morte. Face imperecível feita para esconder o rosto perecível, a máscara “torna visível uma ausência” (BELTING, 2011a, p. 93), assim como toda imagem funerária. Os crânios possuem faces artificiais semelhantes a máscaras, mas contêm algo do corpo no seu interior, como relicários.

A máscara depende do corpo que a utiliza para a sua “animação” (BELTING, 2006, p. 40), assim como pinturas faciais e tatuagens, enquanto a imagem esculpida, por sua vez, separada do corpo, anima-se apenas com o olhar, um procedimento menos físico e mais mental. A ação dos artistas resgata a máscara da condição estática em que está aprisionada no museu e permite que ela se anime novamente.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor W. *Kulturkritik und Gesellschaft* vol. I. Frankfurt: Suhrkamp, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- O aberto*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- AUGÉ, Marc. *Por uma antropologia da mobilidade*. Maceió: Unesp / EDUFAL, 2010.
- *Não-lugares*. Campinas: Papirus, 2003.
- BALANDIER, Georges. *O poder em cena*. Brasília: Editora da UNB, 1980.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BELTING, Hans. *An anthropology of images*. Princeton: Princeton University Press, 2011a.
- *A verdadeira imagem*. Porto: Dafne, 2011b.

- *Imagem, mídia e corpo*. Ghrebh n. 8. São Paulo: CISC, 2006.
- *Likeness and presence*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- BENJAMIN, Walter et al. *Benjamin e a obra de arte*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- BLATTY, William Peter. *O exorcista*. Petrópolis: Nova Fronteira, 1972.
- BORTOLINI, José (coord. ed.). *A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 1995.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosacnaify, 2008.
- DANTO, Arthur C. *Transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: Cosacnaify, 2005.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2017.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015a.
- *Falenas*. Lisboa: KKYM, 2015b.
- *A imagem sobrevivente*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DUBY, Geroges (org.). *História da vida privada* vol. 2. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- FERREIRA, José Bento. *Arte extemporânea*, Bahiaciência n. 2. São Paulo: Aretê, 2014.
- FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: n-1, 2013.
- *Outros espaços, Ditos & escritos III*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2009.
- GELL, Alfred. *Art and agency*. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- GODELIER, Maurice. *O enigma do dom*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- GRUZINSKI, Serge. *A guerra das imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- HUYSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernidade e sociedade de consumo*, Novos estudos. n. 12, São Paulo: CEBRAP, 1985.
- JUNQUEIRA, Carolina dos Santos. *O corpo, a morte, a imagem*. Belo Horizonte: tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG, 2015.

- KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*, Arte & Ensaios n. 17, Rio de Janeiro: EBA, UFRJ, 2008.
- LATOUR, Bruno. *O que é iconoclash? Ou, há um mundo além das guerras de imagem?*, Horizontes Antropológicos. Porto Alegre, ano 14, n. 29, 2008.
- LÖWY, Michael. *Aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo, 2014.
- LÜTTICKEN, Sven. *Idols of the market*. Nova York / Berlim: Sternberg, 2009.
- MARX, Karl. *Sobre a questão judaica*. São Paulo: Boitempo, 2010.
- MEDEIROS, Rogério. *Enigmas e paradoxos da imagem na era do simulacro*, Arte & Ensaios n. 15, Rio de Janeiro: EBA, UFRJ, 2007.
- MONDZAIN, Marie-José. *Iconic space and the rule of lands*. Hypatia. vol. 15 no. 4, Indiana University Press, 2000.
- *Imagem, ícone, economia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1992.
- PELBART, Peter Pál. *O avesso do nihilismo*. São Paulo: n-1, 2016.
- RICH, Adrienne. *Diving into the wreck*, disponível em:
<http://www.library.yale.edu/~nkuhl/lit100b/Adrienne%20Rich.pdf>
- TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- WOLF, Eric R. *A Europa e os povos sem história*. São Paulo: Edusp, 2009.
- WOLLHEIM, Richard. *A pintura como arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- ŽIŽEK, Slavoj. *Vivendo no fim dos tempos*. São Paulo: Boitempo, 2012.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1: *And yet my mask is powerful*, still de vídeo. Fonte: Basel Abbas & Ruanne Abou-Rahme (reproduzido sob permissão). pág.: 116
- Figura 2: *And yet my mask is powerful*, vista da instalação. Fonte: Basel Abbas & Ruanne Abou-Rahme (reproduzido sob permissão). pág.: 116
- Figura 3: *Aqui* (Renata Lucas, 2017). Foto do autor. pág.: 124
- Figura 4: pintura de Vinicius Caps (pilar da via elevada João Goulart, 2017). Foto do autor. pág.: 124
- Figura 5: *And yet my mask is powerful* (still de vídeo). Fonte: Basel Abbas & Ruanne Abou-Rahme (reproduzido sob permissão). pág.: 125
- Figura 6: máscaras neolíticas do Museu de Jerusalém. Fonte: Live Science (divulgação). pág.: 126
- Figura 7: *Pazuzu*, Roberto Cuoghi, 2008. Fonte: Castello di Rivoli (divulgação). pág.: 127
- Figura 8: *Material Speculation* (2015-2016). Fonte: Moreshin Allayari (divulgação). pág.: 128



Experiência e representação: por uma fenomenologia das imagens em *Noite e neblina* (1955), de Alain Resnais¹

***Experiencia y representación: por una
fenomenología de las imágenes en Noche
y niebla (1955), de Alain Resnais***

***Experience and representation: for an
image phenomenology in Night and fog
(1955), by Alain Resnais***

Priscyla Gomes
Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.
priscylagomes@usp.br

Felipe Kaizer
Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.
fk@felipekaizer.com

¹ O presente artigo é fruto da colaboração entre Priscyla Gomes e Felipe Kaizer em pesquisas e projetos desde 2015. As primeiras pesquisas acerca do método fenomenológico ocorreram como desdobramento de um trabalho curatorial e a publicação de textos conjuntos acerca da produção e do processo criativo de alguns artistas. Deste prenúncio, seguiram outras curadorias conjuntas, bem como a realização de artigos e cursos livres acerca de temas comuns e da complementariedade das pesquisas acadêmicas desenvolvidas.

Resumo

O presente artigo parte do filme *Nuit et brouillard* (1955), produzido pelo cineasta francês Alain Resnais, para discutir a potência das imagens e os limites da representação de fatos históricos tidos como crimes à humanidade. Propõe-se uma leitura da abordagem de Resnais, considerando os princípios da fenomenologia e a crise da experiência no mundo moderno e suas implicações na contemporaneidade.

Palavras-Chave: Cinema. Imagem. Fenomenologia. Experiência. Política.

Resumen

El presente artículo parte del film *Nuit et brouillard* (1955), producido por el cineasta francés Alain Resnais, para discutir la potencia de las imágenes y los límites de la representación de hechos históricos considerados crímenes contra la humanidad. Se propone una lectura sobre el enfoque de Resnais, considerando los principios de la fenomenología y la crisis de la experiencia en el mundo moderno y sus implicaciones en la contemporaneidad.

Palabras-Clave: Cine. Imagen. Fenomenología. Experiencia. Política.

Abstract

The present article is in reference to the movie *Nuit et brouillard* (1955), a production by the french filmmaker Alain Resnais, to discuss the power of images and the boundaries of representing historical facts acknowledged as crimes against humanity. A reading of Resnais' approach is proposed, considering the principles of phenomenology and the crisis of experiences in the modern world, as well as its implications in contemporaneity.

Keywords: Cinema. Image. Phenomenology. Experience. Politics.



Figura 1: Stills do filme.
Fonte: *Nuit et brouillard* (Noite e neblina), 1955.

Em travellings lentos, a câmera não se mexe senão nos cenários vazios, reais e vivos – ligeira agitação dos tufo de erva – mas vazios de qualquer ser, e de uma realidade quase irreal à força de pertencer a um mundo que, para mais, é o de uma improvável, impossível sobrevivência. A câmera parece deslocar-se em vão, sem efeitos reais, desapossada do drama, do espetáculo que estes movimentos parecem acompanhar, mas que não são senão os de fantasmas invisíveis. Tudo está vazio, imóvel e silencioso; fotografias seriam suficientes. Mas, precisamente, a câmera move-se, ela é a única a mover-se, ela é a única vida, não há nada a filmar, ninguém, só resta o cinema, não há nada de humano e de vivo a não ser o cinema, diante de alguns vestígios insignificantes, derrisórios, e é este deserto que a câmera percorre, é sobre ele que ela inscreve o rastro suplementar, rapidamente apagado, dos seus trajetos muito simples.
(FLEISCHER, 1998, p. 53, tradução nossa)

A primeira vista, *uma cena prosaica*: trilhos abandonados com caminhos interrompidos, um edifício aparentemente sem uso, uma vegetação que cresce desordenadamente. Mais à frente, um descampado. Não há indícios de vida humana. Os terrenos delimitados por extensas linhas de arame farpado são as mais claras referências ao controle e à não transposição. No tempo presente, apenas a câmera passeia maquinalmente por aquilo que fora um centro de extermínio em massa. É uma voz *off*, já nos primeiros minutos, que nos confirma a fatídica natureza desses espaços.



Figuras 2 e 3: Stills do filme.
Fonte: *Nuit et brouillard* (*Noite e neblina*), 1955.

O texto redigido pelo poeta Jean Cayrol para o filme *Nuit et brouillard* (*Noite e neblina*) do cineasta francês Alain Resnais é o fio condutor da narrativa que, rapidamente, nos transpõe do percurso por uma paisagem campesina para um desvelar austero da arquitetura e da história dos campos de concentração. Lançada em 1955, a produção é fruto de um convite do Comitê de História da Segunda Guerra Mundial ao diretor, disponibilizando um vasto material de documentação do cotidiano dos campos. A esse material Resnais acrescenta planos captados em Auschwitz e Majdanek, na Polônia, no outono desse mesmo ano. A natureza distinta dessas imagens marca o ritmo e a tensão presentes: Resnais combina imagens de arquivo de corpos, com *travellings* meticulosos das instalações abandonadas. O filme não recria o contexto, apenas mostra as evidências restantes, a cores. É uma maneira de se circundar a questão, de entrevê-la, sem explicá-la.

A escolha da montagem do material documental, atrelada a excertos contemporâneos das locações, possui claras diretrizes cinematográficas. Resnais associa imagem e violência tendo como imperativo não a compreensão de Auschwitz como um fenômeno, tampouco uma tentativa de reconstituição imagética desses fatos; a proposta é uma clara suspensão temporal dos atos, com a convicção da impossibilidade de mensurar o extermínio.

Com a montagem e o sequenciamento de imagens de extrema frieza, *Nuit et brouillard* impõe-nos uma série de questionamentos políticos, estéticos e históricos. Em primeiro lugar, há um debate propriamente cinematográfico: é possível representar o irrepresentável? Qual imagem faria jus ao ocorrido nesses campos? Que narrativa poderia relatar tais feitos sem se assemelhar a uma fetichização inapropriada do horror?



Figura 4: Still do filme.
Fonte: *Nuit et brouillard* (Noite e neblina), 1955.

O cinema do pós-guerra toma para si a problemática e as implicações de abordar esses relatos e de questionar o papel da narrativa na produção e veiculação de imagens desses episódios traumáticos. O cinema moderno, a fim de distanciar-se do modelo hollywoodiano calcado nas possibilidades da interpretação e ficcionalização do tema, abdica de uma representação mimética. Sua proposta é dar conta de sua condição de artifício. O imperativo da escolha é ético e determina um modo de fazer cinema.

Nuit et brouillard explicita uma postura fundamental ante o inimaginável tornado realidade histórica: a de conferir ao cinema o estatuto de testemunho. Jean Cayrol, na condição de sobrevivente de Mauthausen-Gusen, imprime ao texto esse caráter de testigo. Sua escolha teria sido determinante a Resnais para o aceite da elaboração da película: a narração ganhava uma dimensão de experiência vivida que reforça o caráter do filme como um documento.

Embora a potência do texto de Cayrol trouxesse claras passagens que remetem ao trauma a indiscernibilidade do sujeito diante de tantos desmandos, seu

depoimento explicita a iminência do esquecimento pela história de crimes tão hediondos: “O sangue coagulou, a boca silenciou [...] a corrente elétrica não passa mais pelos fios; não há outros passos além dos nossos”. Em suma, resta pouco para ver. Toda vida e atividade cessaram sem deixar rastros. “Enquanto vos falo agora, a água fria dos pântanos e das ruínas preenche o buraco das valas comuns, uma água fria e opaca como a nossa má memória.”

A narrativa de Cayrol se divide em três partes: a primeira remete ao advento nazista, à vitória alemã, à captura e morte das primeiras vítimas; a segunda narra a vida nos campos, os trabalhos forçados, as humilhações sofridas; e a terceira aborda a empreitada desumana de extermínio dos deportados, a engenharia refinada dessas mortes. Embora extremamente vinculada à sua vivência pessoal no campo, a narrativa se descola para uma abordagem em terceira pessoa, uma saída que só reforça o caráter das imagens que Resnais conjuga e produz (GOMES, 2016).

O testemunho da película guarda diversas relações entre o estético e o político no que tange a passagem do tempo e o estatuto das nossas experiências contemporâneas. Na obra documental de Resnais, representada por uma série de curtas-metragens realizados ao longo da década de 1950, já se fazia evidente o enfoque do cineasta ao estudo das relações entre o tempo e a memória. Ao diretor cabia questões primordiais: como abordar o inimaginável, de modo a não deixar que passe ao esquecimento? E se, como trauma, ele não passa, de que forma se esconde doravante por detrás de uma certa banalidade²?

² Pela expressão “banalidade do mal”, presente no subtítulo do livro sobre o julgamento de Adolf Eichmann, lançado em 1963, Hannah Arendt foi privada e publicamente atacada (ARENDR, 1999). A expressão, no entanto, nada tem de banal ela mesma. Obviamente, Arendt não estava fazendo pouco caso do extermínio dos judeus, mas tentando iluminar um novo ponto sobre uma velha questão: qual a natureza do mal? Ela chegou à conclusão de que não se tratava de uma manifestação do mal radical, mas de um sujeito banal, intelectualmente limitado, mas ainda assim (e talvez justamente por isso) capaz de atrocidades. Arendt relacionou a ausência de pensamento e a incapacidade de juízo de Eichmann aos seus atos de suprema inumanidade. A banalidade do mal nomearia assim não uma condição de indivíduos especiais, mas uma ameaça à espreita de todos nós.



Figura 5: Still do filme.
Fonte: *Nuit et brouillard* (Noite e Neblina), 1955.

Para conectar a contemporaneidade com a experiência dos genocídios na Segunda Guerra Mundial são necessárias algumas balizas. A primeira delas passa pela trajetória histórica narrada pelas mais diversas fontes que buscam dar conta desses fatos, outra pela suposição de que exista uma conexão profunda entre o subjetivo e o social³, assumindo que eventos de tal ordem moldaram nossos modos de ser no presente.

E mais: há alguma conexão entre o massacre irrepresentável dos judeus e a atual banalização das nossas imagens? O objetivo aqui é aproximar-se de uma questão premente na nossa época: nossa maneira de olhar e de perceber o mundo ao redor, incluindo a arte, não é mais a mesma depois das duas guerras

³ Em sua teoria, Sigmund Freud não se ateu a questões clínicas, mas especulou igualmente sobre a natureza do comportamento social. No que se refere à experiência da Primeira Guerra Mundial, Freud conceituou as neuroses de guerra, identificando lembranças desse tipo de trauma em ataques histéricos. Isso deu novos rumos à pesquisa freudiana, fazendo com que a ideia de trauma reaparecesse nos seus estudos entre 1915 e 1920 dissociada de objetos sexuais (FREUD, 1976).

mundiais. Alguma coisa alterou-se profundamente, de forma que nossas produções hoje parecem-nos cada vez mais destituídas de sentido. A hipótese que norteia nossa investigação é de que esse esvaziamento do sentido da arte e das imagens é menos um atributo das coisas da arte e mais o sintoma de uma mudança na nossa maneira de experienciá-las.

A EXPERIÊNCIA DA GUERRA TOTAL

O mundo atual é nascido de um trauma. A Primeira Guerra Mundial representa a culminação de um longo século de crise social e política, iniciado com a Revolução Francesa. Ela constitui o divisor de águas para uma geração de intelectuais e artistas europeus, às voltas com um novo tipo de experiência do corpo, da psique e do espírito advinda da guerra total. “Total” porque não mais limitada aos ritos militares e às disputas estritamente políticas, mas voltada contra populações e grupos étnicos inteiros. A destruição em escala industrial marca um ponto sem retorno para a humanidade: os modos anteriores de vida e criação tornaram-se impossíveis. Por outro lado, tampouco continuou a ser possível o simples *progresso*, pois os desenvolvimentos científico e tecnológico pareciam ter chegado ao limite de uma contradição. Nessa situação de impasse, Walter Benjamin diagnosticou em 1933 uma crise:

[...] está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história. Talvez isso não seja tão estranho como parece. Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. Os livros de guerra que inundaram o mercado literário nos dez anos seguintes não continham experiências transmissíveis de boca em boca. Não, o fenômeno não é estranho. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano.

Uma nova forma de miséria surgiu com esse monstruoso desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao homem. (BENJAMIN, 1994, p. 114-115)

Trata-se da *miséria da experiência em geral*, isto é, não de experiências privadas, “mas de toda a humanidade” (Ibid., p. 115). Essa nova miséria surge em um contexto de desconexão entre os acontecimentos no início do século XX e a tradição cultural e política europeia. Tal desconexão, por sua vez, implica um *esvaziamento do sentido do atual*, “[p]ois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós?” (Ibid.). Isso manifesta-se na mudez dos soldados que passaram por experiências-limite – experiências capazes de lhes furtar a própria capacidade de experienciar como antes.

Há, portanto, uma conexão direta entre a experiência e o falar sobre a experiência, ou, mais exatamente, a sua narração. O tema reaparece no texto de 1936, “Der Erzähler: Betrachtungen zum Werk Nikolai Leskows” (“O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”). Nele, Benjamin busca na obra de Leskov os traços do narrador que já “não está de fato presente entre nós” (Ibid., p. 197). Seu diagnóstico é novamente de crise: a arte do narrar estaria “em vias de extinção”, considerando que a narração nada mais é que a “faculdade de intercambiar experiências” (Ibid., p. 197-198).

Nesse sentido, experiência é algo que se transmite. É a experiência do sujeito experimentado ou experiente, do sujeito que adquiriu uma sabedoria. A narração seria o modo específico de reprodução dessa sabedoria, que ligaria gerações. Mas esse não é o único sentido da experiência que se encontra em crise.

Nós herdamos a crise da experiência formulada por essa geração de pensadores, mas a ela adicionamos a nossa própria. Tal é a diferença de tempo histórico que é impossível ler os textos de Benjamin sem uma chave interpretativa conceitual e histórica: de que experiência e de que narrativa afinal ele fala? Seu mundo é o nosso mundo, sim, mas o nosso mundo não é o mesmo. Ao que tudo indica, há uma nova crise da experiência e da narrativa, cuja mudez não mais advém do choque da guerra.

As gerações nascidas depois das grandes catástrofes do século XX têm dificuldade de conceber as experiências dos seus pais e avós. Isto é: justamente no momento histórico em que a experiência deixa de ser transmissível, cada nova geração parece mais apartada das anteriores e, conseqüentemente, do sentido do próprio tempo. Daí que, entre outras razões, nosso poder de imaginação (ou de fazer imagens) falhe diante de fenômenos como o Holocausto. E que os genocídios de hoje apareçam como imagens distantes no noticiário, com nenhum grau de realidade para os espectadores.

Importa a nós identificar o que ocorre com a banalização das imagens e com a nossa mudez, que não é mais exatamente a dos combatentes. Voltemos ao texto de Benjamin em busca de uma pista. Mesmo que não se trate mais do choque e do trauma da guerra, pode ser que nossa mudez remeta ainda a algum tipo de pobreza. Paradoxalmente, em um mundo cheio de ofertas de experiências, essa pobreza pode ser o resultado de um excesso, de um embotamento dos órgãos da experiência, por assim dizer. Nessas circunstâncias, a mudez coincide com uma espécie de falatório: reproduzimos frases e expressões prontas como reproduzimos o comportamento alheio daqueles que acreditamos terem tido uma experiência. Nossa fala torna-se, assim, banal⁴.

Se Benjamin está correto e há uma conexão entre experiência e narrativa, então é preciso voltar ao problema da experiência para entender a mudez e a banalização diante dos novos acontecimentos políticos, sociais e estéticos. A

⁴ De maneira similar, em *Sein und Zeit*, Martin Heidegger utiliza o termo “falação” (*Gerede*) para se referir à fala própria do “impessoal” (*das Man*), isto é, a fala da pessoa despersonalizada pela “queda” da cotidianidade: “Na utilização dos meios de transporte público, no emprego dos meios de comunicação e notícias (jornal), cada um é como o outro. Este conviver dissolve inteiramente a própria presença no modo de ser dos “outros”, e isso de tal maneira que os outros desaparecem ainda mais em sua possibilidade de diferença e expressão. O impessoal desenvolve sua própria ditadura nesta falta de surpresa e de possibilidade de constatação. Assim nos divertimos e entretemos como *impessoalmente se faz*; lemos, vemos e julgamos sobre a literatura e a arte como *impessoalmente se vê* e julga; também nos retiramos das ‘grandes multidões’ como *impessoalmente se retira*; achamos ‘revoltante’ o que *impessoalmente se considera revoltante*. O impessoal, que não é nada determinado, mas que todos são, embora não como soma, prescreve o modo de ser da cotidianidade” (HEIDEGGER, 2006, p. 184).

impressão inicial é de que à pobreza do falar corresponde uma pobreza do experimentar. Em outras palavras, não há o que falar porque nada há que tenha alimentado a fala. Tal crise da experiência, como um cerramento da capacidade de experimentar, é talvez tão calamitosa quanto a anterior, a crise da guerra total e do Holocausto⁵.

Essa pista remete-nos a uma certa tradição filosófica que pensou a experiência em geral. Trata-se de uma tradição formada por teorias do fenômeno. Na Era Moderna, alguns filósofos tentaram desenvolver uma maneira de falar do fenômeno sem recair no essencialismo da metafísica anterior. Immanuel Kant, com sua obra crítica, encontra-se no início desse processo, mas é a partir do século XX, com Edmund Husserl, que a fenomenologia surge como método preciso.

O MÉTODO FENOMENOLÓGICO

Como sugerimos, uma abordagem que devolva a experiência ao centro das nossas considerações passa por uma fenomenologia ou ciência dos fenômenos. E isso começa com o conceito de fenômeno.

Fenômeno, do grego *phainómenon*, é uma palavra filosófica para *aquilo que aparece*. Mais exatamente: aquilo que aparece à consciência. Etimologicamente, fenômeno liga-se aos termos *phainesthai* (aparecer) e *pháos* (luz). A palavra alemã utilizada por Kant, *Erscheinung*, tem uma construção análoga: *erscheinen* (aparecer) de *scheinen* (brilhar). Em certo sentido, fenômeno é aquilo que reluz. Kant tratou do fenômeno em oposição ao númeno ou “a coisa em si”. A razão dessa oposição era em parte lógica: “Como é que uma coisa *tal qual ela é em si* poderia ser submetida à nossa faculdade de conhecer e pautar-se por ela? Só o podem em princípios os objetos *tais como eles aparecem*, ou seja, os fenômenos” (DELEUZE, 2009, p.

⁵ Como antevê Hannah Arendt: “Pode ser até que os verdadeiros transeis do nosso tempo somente venham a assumir a sua forma autêntica – embora não necessariamente a mais cruel – quando o totalitarismo pertencer ao passado” (ARENDR, 1989, p. 512).

12-13). Isto é: se conhecêssemos a coisa tal como ela é, desconsideraríamos a nós mesmos enquanto sujeitos que a conhecem de determinado modo. Por outro lado, se estivermos cientes apenas do nosso conhecer, não teríamos acesso à coisa independente do nosso conhecer. Logo, “saber como possam ser as coisas em si mesmas [...], está completamente fora da nossa esfera de conhecimento” (KANT, 1983, p. 129). Resta-nos o conhecimento das coisas como elas nos aparecem.

Mas os fenômenos não são meramente produtos das nossas faculdades mentais nem simples ilusões. A rigor, eles “não são aparências, mas também não são produtos da nossa atividade” (DELEUZE, 2009, p. 23). A ilusão surge quando atribuímos ao númeno aquilo que é do fenômeno. Mais uma vez: fenômeno é simplesmente aquilo que aparece. A questão referente às causas da aparição é inteiramente outra.

Como disciplina filosófica, a fenomenologia nasceu na passagem para o século XX com os estudos epistemológicos de Edmund Husserl. Sua batalha era contra o psicologismo e o naturalismo que se pretendiam teorias do conhecimento e da lógica. Sua defesa era do *a priori* de toda ciência rigorosa, “absolutamente rigorosa”. Sua busca era a mesma de toda filosofia antiga e moderna: o fundamento de todo o edifício do conhecimento, assentado sobre uma “ciência das ciências”. Husserl, no entanto, estava ciente das crises do seu tempo. Sua vida e obra foram marcadas por uma luta constante com a herança intelectual e cultural da Europa.

Interessa-nos especificamente o princípio e o método da fenomenologia. De saída, segundo Husserl, a fenomenologia opõe-se à “tese do mundo” de caráter naturalista e psicologista, segundo a qual todos os fenômenos derivam simplesmente de uma suposta realidade física exterior (HUSSERL, 1980). Nesses termos, a própria consciência seria apenas um efeito do mundo no órgão cerebral, e toda ciência seria puramente empírica, sem fundamento transcendental (no sentido kantiano). Husserl defende, ao contrário, um retorno às “coisas mesmas”, isto é, a como elas aparecem à consciência. Desse

modo, ele reabre o problema da consciência *nos seus próprios termos*, resguardando uma diferença fundamental entre o físico e o mental.

Para tanto, Husserl inventa um novo método: ele *reduz* seu problema, retirando-o do domínio das chamadas ciências duras para constituí-lo como uma ciência pura. A redução fenomenológica é o meio pelo qual a realidade exterior como suposta fonte dos fenômenos é “posta entre parênteses”, de modo que a investigação se concentre tão somente sobre os atos da consciência (HUSSERL, 1980, p. xi). Abandona-se a pergunta se as coisas como as percebemos existem realmente ou não. Desvencilha-se assim da física e da psicologia em nome de uma forma de *descrição* que possa recuperar a dignidade dos fenômenos. Husserl visa à recuperação do domínio próprio da filosofia, sem abrir mão das essências, mas as redefinindo segundo o novo método: compreendemos então as essências quando nos dirigimos diretamente às aparências.

O caminhar da fenomenologia dá-se então por suspensão – suspensão das certezas, das causas, da distinção entre sujeito e objeto. Trata-se de um “método da ausência de solo”, pois a experiência com as coisas mesmas “sempre precisa criar primeiramente a cada vez para si mesma o seu solo” (GADAMER, 2012, p. 177). Assim, o fenomenólogo ajusta-se à coisa da qual quer capturar a essência, e, nesse sentido, emprega uma linguagem própria, que tem de ser desenvolvida a cada ocasião. Em certo sentido, ele *reinaugura* a linguagem de modo a revelar aquilo que aparece à sua consciência. E isso oferece mais uma pista de como a experiência e narrativa se copertencem: para que a experiência possa ser intercambiada, como afirma Benjamin, é preciso criar uma maneira de falar sobre ela *como que pela primeira vez*, o que descarta repetições e fórmulas. Isso explica o caso da “neutralidade” em *Noite e neblina*: não se trata de uma nova prescrição cinematográfica, mas de uma decisão estética sensível ao assunto e ao momento histórico. Nesse sentido, ela é virtualmente irrepetível.

Martin Heidegger, aluno de Husserl, buscou demonstrar um novo método fenomenológico. Depois de *Sein und Zeit (Ser e tempo)*⁶, sua filosofia promove uma nova abertura com a aplicação do método fenomenológico a novas regiões: a linguagem, a técnica, a arte. *A origem da origem da obra de arte*, preparado em 1935-1936, e publicado pela primeira vez como livro em 1950, é um exemplo. Nesse texto, Heidegger concebe a obra de arte como um acontecimento da verdade. Mas, para os nossos propósitos, vale sobretudo sua caracterização da obra em primeiro lugar como “coisa”. A categoria da coisa está o tempo todo à espreita da categoria de obra, como se a recordasse de uma dívida. Antes de a obra ser obra, a coisa cumpre um papel decisivo em qualquer fenomenologia, considerando que, no caso da arte, sua concretude impõe-se a despeito das palavras que atribuímos a elas. Sobre o caráter de coisa na obra de arte, Heidegger diz:

Todas as obras têm este caráter de coisa. O que seriam elas sem isso? [...] Há pedra na obra arquitetônica. Há madeira na escultura. Há cor na pintura. Há som na obra de linguagem. Há sonoridade na obra musical. O caráter de coisa é tão irremovível na obra de arte que, ao contrário, seria melhor dizer: o monumento está na pedra, a escultura está na madeira. A pintura está na cor. A obra de linguagem na fala. A obra musical na sonoridade. (HEIDEGGER, 2010, p. 41-43)

Desse modo, o método fenomenológico possibilita uma expansão das possibilidades de leitura da arte: não se trata mais de uma questão de beleza ou autoria. Em contrapartida, isso garante a *dignidade da experiência com qualquer coisa*, independentemente do seu eventual *status* de arte. O mesmo vale para as imagens: não há como hierarquizar-las de acordo com a categoria do “artístico”. Ou melhor: isso em nada contribui para a compreensão da experiência que temos com elas.

⁶ Em sua primeira grande obra inacabada, *Sein und Zeit (Ser e tempo)*, 2006), Heidegger aplica a fenomenologia à ontologia, reestabelecendo uma diferença fundamental entre o ente (aquilo que é) e o próprio ser. Em suma, não se pode falar do ser da mesma maneira como se fala dos entes. Por isso, Heidegger utilizou o termo ser-aí (*Dasein*) e não substanciações como “ser humano”, “homem” etc. Há também um esforço para esclarecer a anterioridade de certos modos do ser-aí em relação aos constructos tradicionais da metafísica.

Nesse sentido, a fenomenologia oferece um poderoso meio de interpretação de acontecimentos que não se conformam simplesmente ao “estético”. O filme de Resnais é um exemplo: o problema da linguagem surge entrelaçado a um problema ético e histórico. Pouco importa que as imagens pareçam mais ou menos documentais, ou mais ou menos belas. A decisão pela “neutralidade” nada tem de neutra: ela é uma proposição, uma asserção sobre a dificuldade para rerepresentar uma experiência, bem como a inexorável passagem do tempo.

Ademais, a fenomenologia recoloca a questão da banalidade: os mínimos detalhes que a câmera captura devem sua importância à própria ação de olhar. *A priori*, nada é indigno de atenção; acompanhamos as escolhas de Resnais, enquanto se descortinam diante de nossos olhos aquilo que passaria despercebido: os arranhões à unha no teto das câmaras de gás. O desespero e o sofrimento sem tamanho, concentrados no menor dos índices, têm então um efeito explosivo. E assim alguma coisa da experiência dessas vidas possivelmente se transmite.

UMA FENOMENOLOGIA DAS IMAGENS

Entre os teóricos contemporâneos da arte, o francês Georges Didi-Huberman pertence à linhagem dos fenomenologistas. Em especial, seus estudos sobre as imagens cruzam as barreiras disciplinares erigidas entre estética, política, psicanálise e ciências sociais. Seguindo o método fenomenológico, Didi-Huberman toma as imagens em sua imediatidade, independentemente da sua categorização, e articula-as segundo seus regimes de produção e recepção. As imagens não são simplesmente um “em si” ou um “para mim”; mas algo que se *mostra a nós*, na medida em que vamos ao seu encontro. Nesse sentido, sua fenomenologia das imagens coloca uma questão à disciplina da história da arte:

Com frequência, quando pousamos nosso olhar sobre uma imagem da arte, vem-nos a irrecusável sensação do paradoxo. O que nos atinge imediatamente e sem desvio traz a marca da perturbação, como uma evidência que fosse obscura. Enquanto o que nos parece claro e distinto não é, rapidamente o que percebemos, senão o resultado de um longo desvio – uma mediação, um uso das palavras. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 9)

Revela-se assim um conflito permanente no nosso falar sobre as imagens, ou entre o estranhamento que elas provocam como aparições e nossa tentativa de conferir-lhes algum sentido inteligível. Em suma, para o historiador, crítico ou observador, há permanentemente um jogo entre o visível e o dizível, ou entre o fenomênico e o lógico. A fenomenologia reconhece a inesgotabilidade desse jogo e, por isso, não prescreve de antemão *como* se deveria falar sobre as imagens. Ela apenas estabelece um princípio de incerteza, constantemente rememorado, de onde é possível partir na busca por uma descrição *fiel a cada ocasião*, não só àquilo que aparece, mas também a quem aparece e a quem se endereça a descrição.

Nesses termos, as imagens dão acesso a mais do que aquilo que elas representam. Dito de outro modo, elas dão a ver mais do que os olhos enxergam. Elas permitem que *imaginemos* por quê, como e por quem foram produzidas. Desse modo, aproximam-nos do que é outro, do que está distante no tempo e no espaço; ligam-nos a outras vidas. Esse paradoxo é explorado por Didi-Huberman no seu estudo sobre quatro fotografias produzidas em agosto de 1944 por um grupo de judeus aprisionados em Auschwitz: *Images malgré tout* (Imagens apesar de tudo) (DIDI-HUBERMAN, 2004).

Para o autor, trata-se de imagens surgidas na união de duas impossibilidades: o desaparecimento da testemunha e a irrepresentabilidade do testemunho (Ibid., p. 22). Também em muitos outros sentidos, a fotografia do massacre parecia impossível: não apenas por conta da camuflagem, do isolamento, da extensão e complexidade do campo de concentração, mas também pelo caráter *inimaginável* do acontecimento.

Arrancar uma imagem disso, apesar disso? Sim. Custasse o que custasse, haveria de se dar forma a esse inimaginável. As possibilidades de fuga de Auschwitz eram tão escassas que a simples *emissão de uma imagem* ou de uma informação – um plano, figuras, nomes – se convertia em uma urgência, um dos últimos gestos da humanidade. (Ibid., p. 28, tradução nossa)

Em jogo está uma ação “contra tudo que é inimaginável”. Isto é: a captura de uma imagem do Holocausto volta-se contra a sua própria suposta

irrepresentabilidade. Nesse sentido, é um gesto de coragem, pois o que se quer com essas “máquinas experimentais de uma *desaparição generalizada*” é apagar toda e qualquer evidência da existência dos judeus; não bastava matá-los (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 37-40).

De fato, “o esquecimento do extermínio faz parte do extermínio”. Os nazistas acreditavam, sem dúvida, que haviam tornado os judeus invisíveis e sua própria destruição invisível. [...] Mas a “razão na história” sofreu ainda assim uma refutação – por menor que seja, dispersa, inconsciente ou muito desesperada – de alguns fatos únicos que são, então, a coisa mais preciosa que existe para a memória: sua possibilidade de imaginar. Os arquivos da Shoah definem sem dúvida um território incompleto, de sobrevivência e fragmentário; mas esse território, é claro, existe. (Ibid., p. 43, tradução nossa)

Apoiado na fenomenologia, Didi-Huberman ilumina com esse caso a relação imbricada entre história, representação e política. Trata-se simultaneamente de um documento, um produto de interesse estético e uma ação de resistência. O valor dessas imagens não se limita a um dos campos de investigação: elas atravessam as fronteiras entre o forense, o artístico e o social.

Isso tudo com apenas quatro fotografias: duas muito similares entre si, uma “mal dirigida” ao seu assunto, e uma que se volta para o alto, registrando nada além do céu e de uma árvore. Elas possuem, no entanto, uma “eminente força epidêmica” (Ibid., p. 44, tradução nossa) e abrem as diversas dimensões do acontecimento histórico, dando acesso a uma experiência singular. No limite, elas comprovam a permanente possibilidade da experiência e da sua narração “apesar de tudo”. Para Didi-Huberman, as quatro fotografias lembram-nos que o produzir imagens redime o nosso poder de imaginar, mesmo dentro do “inferno”.



Figuras 6 a 8: Anônimo (membro do Sonderkommando de Auschwitz, provavelmente Alberto Errera, dito “Alex”). Cremação de corpos gazeados em fossas de incineração ao ar livre, diante do Crematório V de Auschwitz, agosto de 1944
 Fonte: Museu de Estado Auschwitz-Birkenau (negativos nº 277-278, 282, 283).

A segunda fotografia convida a mais uma investigação. Vemos, através de uma porta, homens e cadáveres à luz do sol, enquanto sobe a fumaça das fossas de incineração contra o plano escuro da vegetação. Um homem sem camisa caminha, pé ante pé, tortuosamente, entre os corpos nus. Está a trabalho. Há um certo prosaísmo na atitude do grupo à direita, como se aguardassem mais instruções. O tom é de normalidade, considerando que o excepcional aqui é o número excessivo de corpos. A circunstância do trabalho ao ar livre, não obstante, enseja o registro do extermínio.

A fotografia é feita dentro de uma câmara de gás – “[t]errível paradoxo este da *câmara obscura*” (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 29, tradução nossa). Protegendo-se, o fotógrafo permanece recuado na penumbra. Esta é registrada como região escura ao redor da imagem, formando uma espécie de moldura. Didi-Huberman compara então a imagem original com sua versão reenquadrada, sem essa moldura negra. Há, reconhece, uma vontade “boa e inconsciente” de aproximação, “purificando a substância figurada do seu peso não documental” (Ibid., p. 61-63, tradução nossa). Mas o recorte é fatal para a imagem. Com ele “se comete uma manipulação ao mesmo tempo formal, histórica, ética e ontológica” (Ibid., p. 63, tradução nossa). Pois

A massa negra que rodeia a visão dos cadáveres e das fossas onde *nada é visível* proporciona, na realidade, uma *marca visual* tão preciosa quanto todo o resto da superfície revelada. [...] Essa massa negra nos proporciona

a situação ela mesma, o espaço onde é possível a condição de existência das próprias fotografias. Suprimir a “zona de sombra” (a massa visual) em proveito da “informação” luminosa (o atestado visual) é, ademais, fazer com Alex⁷ pudesse ter tirado as fotos, tranquilamente, ao ar livre. É quase insultar o perigo que correu e sua astúcia como resistente. Ao enquadrar de novo essas imagens acreditaram, sem dúvida, estar preservando o *documento* (o resultado visível, a informação clara). Mas suprimiam delas a fenomenologia, tudo o que faz delas um acontecimento (um processo, um trabalho, um corpo a corpo). (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 63-64, tradução nossa)



Figuras 9 e 10: Anônimo (membro do Sonderkommando de Auschwitz, provavelmente Alberto Errera, dito “Alex”), agosto de 1944, Fonte: Museu de Estado Auschwitz-Birkenau (negativo nº 278 e versão editada).

Com essas palavras, o fenomenólogo reabre uma discussão sobre método e interpretação. Não se trata somente de *o que* vemos, mas fundamentalmente de *como* o vemos. Aquilo que nos aparece o faz de determinada maneira, e, nesse sentido, se transformamos a sua maneira de aparecer, transformamos radicalmente. Isso implica “uma difícil ética da imagem” (Ibid., p. 67, tradução nossa): não há uma visão correta ou mais correta da imagem. Importa então menos uma visão que uma *renovação do ver*: na comparação acima, o recorte, não obstante inadequado, ajuda a retornar para a imagem original, tendo mais apreço pela massa não informativa. Revela-se novamente

⁷ Judeu grego não identificado, a quem se atribui a autoria das fotografias (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 29).

o poder dessa imagem com um todo coeso, tensionado internamente entre o visível e o invisível.

A essa “força epidêmica” em questão corresponde, como sugerido por Didi-Huberman, uma atitude diante dos fatos históricos, tanto da parte do produtor quanto do receptor da imagem. Uma tal abordagem fenomenológica abre, portanto, um canal de comunicação entre o passado e o presente e constitui ela mesma um método histórico válido. A imagem não apenas dá testemunho – “o olho da história” –, mas também inaugura “um momento de suspense visual” – está “no olho da história”, como no olho de um furacão (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 67). Em suma, o ver fenomenológico promove um outro modo de experimentar o tempo, entendendo que mesmo uma imagem simples – “inadequada, mas necessária, imprecisa, mas verdadeira” (Ibid., p. 67, tradução nossa) – nos coloca diante do “drama” da história humana e da imagem humana como tal (Ibid., p. 69).



*Figura 11: Still do filme.
Fonte: Nuit et brouillard (Noite e neblina), 1955.*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Naturalmente, há uma codependência entre como as coisas são e como as vemos – essa é a correção que tem de ser feita em relação à hipótese inicial do texto. De acordo com o método fenomenológico, a banalização é *ao mesmo tempo* das imagens e da nossa maneira de vê-las. Se compreendemos corretamente o desenvolvimento do método fenomenológico realizado por Georges Didi-Huberman, isso significa que é impossível separar as imagens da nossa faculdade de imaginar. E que, portanto, toda imagem, quando verdadeiramente observada, aponta para uma possível saída para a atual crise de falta de sentido, a despeito de *o que* ela é ou representa.

Por tudo que foi dito, trata-se do exercício de ver mesmo onde aparentemente nada há para ver. Esse é o exercício empreendido por Alain Resnais depois da guerra. Por um lado, ele procura capturar uma experiência perdida; por outro, experimenta uma nova maneira de narrar essa impossibilidade. O resultado é uma *nova experiência* de natureza artística, política, ética. O filme não se interpõe entre o espectador e o assunto; ele deixa entrever a tamanha fenda que nos separa das vítimas. Como experiência, no entanto, ela é única, o que torna relativamente infrutíferas as prescrições de neutralidade.

Como Deleuze nos mostra em seu *Cinema: imagem tempo*, Resnais ao tentar tentar realizar uma representação do irrepresentável, do abjeto pensamento pensamento nazista sobre como gerenciar um extermínio, estabelece uma eficaz estratégia de desmerecimento desses atos. Pois não é nos proibindo de imaginar que expressamos melhor seu horror. Não podemos exigir que se interrompam o fluxo de associações, de reflexões que reflexões que as lacunas deixadas por imagens esparsas provocam. O processo processo de representação das imagens nos convida à sua montagem associativa em busca de sentido de reconstituição desses traumas. Um sentido sentido perdido que pode ser entrevisto nas lacunas deixadas pela irrepresentabilidade de gestos tão desmedidos e hostis. É dessa forma que *Nuit et brouillard* concede traços, rastros e imagens de um tempo

genocídio: como indícios de imagens de como o homem mesmo arruinou-se arruinou-se diante do seu semelhante (GOMES, 2016).

Logo, a discussão que se impõe doravante é a dos métodos da arte e da crítica de arte. Como procuramos demonstrar, o método fenomenológico não é estritamente estético, mas, partindo de evidências concretas, pode constituir uma ciência histórica e social. Isso supera em muito as intenções de Edmund Husserl. Hoje, o método por ele iniciado tem o poder de contornar os obstáculos impostos pela longa tradição ocidental de separar os saberes e os fazeres de acordo com seus objetos de estudo (*subject matter*). Nesse sentido, as imagens não são assunto exclusivo nem da arte nem da política.

Ademais, por sua relação imbricada com a maneira como são vistas, as imagens nunca são exatamente neutras, nem mesmo as imagens técnicas como as fotográficas. Imagens são algo com o qual *se opera*, dando-lhes novos sentidos. Essas operações, por sua vez, são sensíveis à passagem do tempo e à eclosão de novas experiências. Logo, é de se esperar que o mesmo recurso narrativo ganhe significados diferentes a depender dos diferentes contextos de uso.

Por fim, a crise da experiência a qual aludimos merece ainda mais atenção. Assim como Walter Benjamin nos anos 1930, é urgente que conceituemos nossa dificuldade crescente para falar dos fenômenos da arte e do cotidiano. Essa dificuldade já não tem mais a ver com a guerra e a destruição do legado cultural europeu, mas possivelmente com um esgarçamento da sensibilidade e da imaginação promovido pelos novos meios de comunicação e pela lógica de produção e circulação da indústria cultural. Esse esgarçamento levaria a uma atitude derrisória ou indiferente em relação a tudo que nos cerca, com graves consequências para todas as formas de criação. Assim, a banalização do nosso imaginar estaria profundamente ligada às transformações sociais e políticas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARENDDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Coleção Obras escolhidas, v. 1.)
- DELEUZE, Gilles. *A filosofia crítica de Kant*. Trad. Germiniano Franco. Lisboa: Edições 70, 2009. (Coleção O saber da filosofia, 3.)
- _____. *A imagem-tempo*. Trad. Eloísa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Trad. Mariana Miracle. Barcelona: Paidós, 2004. (Coleção Biblioteca del presente.)
- _____. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.
- FLEISCHER, Alain. *L'Art d'Alain Resnais*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1998.
- FREUD, Sigmund. Fixação e traumas – o inconsciente. Conferência XVIII de “Conferências introdutórias sobre a psicanálise” [1933]. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, vol. XVI. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- GADAMER, Hans-Georg. *Hegel – Husserl – Heidegger*. Trad. Marco Antônio Casanova. Petrópolis: Vozes, 2012.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis/Bragança Paulista: Vozes; Editora Universitária São Francisco, 2006. (Coleção Pensamento humano.)
- _____. *A origem da obra de arte*. Trad. Idalina Azevedo e Manuel António de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.
- HUSSERL, Edmund. *Investigações lógicas: sexta investigação: elementos de uma elucidação fenomenológica do conhecimento*. Trad. Željko Loparić e Andréa Maria Altino de Campos Loparić. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Coleção Os pensadores.)

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. 2. ed. Trad. Valério Rohden e Udo Baldur Moosburger. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Coleção Os pensadores.)

Fontes eletrônicas e sites

GOMES, Priscyla. O inimaginável em Alain Resnais: Cinema e o testemunho do trauma. *Revista Centro*, 2016. Disponível em: <<http://revistacentro.org/index.php/resnais/>>. Acesso em 20 abr. 2020.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>Still</i> do filme <i>Nuit et brouillard</i>	p.143
Figuras 2 e 3 – <i>Stills</i> do filme <i>Nuit et brouillard</i>	p. 144
Figura 4 – <i>Still</i> do filme <i>Nuit et brouillard</i>	p. 146
Figura 5 – <i>Still</i> do filme <i>Nuit et brouillard</i>	p. 148
Figuras 6 a 8 – Anônimo (membro do Sonderkommando de Auschwitz, provavelmente Alberto Errera, dito “Alex”). <i>Cremação de corpos gazeados em fossas de incineração ao ar livre, diante do Crematório V de Auschwitz, agosto de 1944</i>	p. 159
Figuras 9 e 10 – Anônimo (membro do Sonderkommando de Auschwitz, provavelmente Alberto Errera, dito “Alex”), agosto de 1944	p. 160
Figura 11 – <i>Still</i> do filme <i>Nuit et brouillard</i>	p. 161



Todo objeto é uma imagem: Sauerbruch Hutton segundo Harun Farocki

***Every object is an image: Sauerbruch
Hutton according to Harun Farocki***

***Todo objecto es una imagen: Sauerbruch
Hutton segundo Harun Farocki***

Raphael Grazziano

*Alumni da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil
raphael.grazziano@gmail.com*

Resumo

O último filme de Harun Farocki, *Sauerbruch Hutton Arquitetos* (2013), é estudado por meio da comparação a outras obras do diretor e de análises de suas cenas. O artigo elabora qual é a posição desse escritório a respeito da arquitetura como produtora de imagens, para em seguida verificar qual é a sua espacialidade subjacente. Como resultado, pode-se notar como se alinham os projetos estéticos de Harun Farocki e do escritório Sauerbruch Hutton.

Palavras-Chave: Teoria da Arquitetura. Crítica de Arquitetura. Arquitetura (Século XXI). Farocki, Harun (1944-2014). Sauerbruch Hutton (escritório de arquitetura).

Resumen

La última película de Harun Farocki, *Sauerbruch Hutton Arquitectos* (2013), se estudia comparándola con otras obras del director y analizando sus escenas. El artículo elabora cuál es la posición de esta oficina con respecto a la arquitectura como productora de imágenes, y verifica cuál es su espacialidad subyacente. Como resultado, uno puede ver cómo se alinean los proyectos estéticos de Harun Farocki y la oficina de Sauerbruch Hutton.

Palabras-Clave: Teoría de la Arquitectura. Crítica de la Arquitectura. Arquitectura (Siglo XXI). Farocki, Harun (1944-2014). Sauerbruch Hutton (oficina de arquitectura).

Abstract

Harun Farocki's last film, *Sauerbruch Hutton Architects* (2013), is studied by comparing it to other works by the director and analyzing its scenes. The article elaborates what is the position of this office regarding architecture as a producer of images, and then verifies what is its underlying spatiality. As a result, one can see how the aesthetic projects of Harun Farocki and the Sauerbruch Hutton office are aligned.

Keywords: Theory of Architecture. Critique of Architecture. Architecture (XXI Century). Farocki, Harun (1944-2014). Sauerbruch Hutton (architecture practice).

INTRODUÇÃO

Em um amplo escritório branco, o dia de trabalho começa. Após uma breve cena no lobby de entrada, passa-se para a primeira reunião de um concurso de arquitetura, com a análise das exigências da encomenda. O filme segue as reuniões em que esse e outros projetos são debatidos, em um escopo que abrange desde objetos de mobiliário até grandes conjuntos arquitetônicos.

Trate-se de um documentário de Harun Farocki, cuja obra se situa entre o cinema e a videoarte. *Sauerbruch Hutton Arquitetos* (FAROCKI, 2013) segue o processo de projeto do escritório alemão homônimo ao filme. O cotidiano é acompanhado nos debates a respeito do concurso para o Centro de Realidade Virtual em Laval (na França, posteriormente vencido por Romain Leblanc); da construção de um edifício universitário em Potsdam (Alemanha) (figura 1);¹ do

¹ Por conta das dificuldades do uso de direitos autorais, e com o intuito adicional de dialogar com a obra de Farocki, foi preferida a utilização de imagens da simulação tridimensional do Google no lugar das elaboradas fotografias habituais em publicações de arquitetura. Assim, ao mesmo tempo em que as imagens permitem a contextualização no entorno, frequentemente oculto em fotografias profissionais, elas ainda desfavorecem justamente o aspecto de jogos ópticos desenvolvidos por Sauerbruch Hutton – cuja fruição preferencial se dá diretamente nos espaços, e não por fotografias. Pretende-se com isso não só se explicitar como os diferentes modos de representação impactam a leitura desses projetos, como também utilizar um regime de imagem mais próximo à obra de Farocki, que dava preferência a esses registros virtuais crus:

projeto de dois modelos de cadeiras, uma dobrável e outra empilhável, ambas para uma empresa italiana; do concurso para um conjunto de uso misto próximo ao Bassin d’Austerlitz em Estrasburgo (na França, do qual obtiveram segundo lugar, tendo sido vencidos por Architectures Anne Démians); e do desenvolvimento de maçanetas para a empresa alemã FSB. À exceção do edifício universitário em Potsdam e da linha de maçanetas, os projetos não foram realizados ou, se o foram, não foram divulgados, o que oferece ao mesmo tempo uma oportunidade de conhecer a dinâmica interna do escritório e a descoberta de uma história alternativa da arquitetura: aquela dos trabalhos malsucedidos.



Figura 1: Sauerbruch Hutton, edifício universitário em Potsdam (2009-2013).
Fonte: Google Earth, captura em 16 de março de 2020.

de fato, o Google Earth não disponibiliza mais fotografias fixas de planos oblíquos, como já fez anteriormente, mas simulações volumétricas por meio da composição digital de diversas fotografias tomadas a partir de aviões.

Esse é o último filme de Farocki, e um de seus últimos trabalhos, sucedido apenas por três curta-metragens integrantes da vídeo-instalação *Parallel*, de 2014, a respeito da cultura de video games. Sua obra trata do estatuto da imagem no mundo contemporâneo, de como as imagens são produzidas e o que elas nos dizem em sua linguagem não verbal, o que Farocki realiza pela análise detida dessas imagens sem se importar com sua proveniência, sejam elas da própria história do cinema ou de arquivos, informes publicitários e promocionais, câmeras de segurança ou de controle industrial.

Assim, *A saída dos operários da fábrica* (FAROCKI, 1995) retoma o primeiro filme já projetado, *A saída dos operários da fábrica Lumière* (LUMIÈRE, 1895), para não só esmiúça-lo, mas também percorrer a história do cinema no encaixo de outras representações dessa cena, ao modo de Jean-Luc Godard em seu projeto *História(s) do cinema* (1988-1998). Já filmes como *Natureza morta* (FAROCKI, 1997) e *A prata e a cruz* (FAROCKI, 2010) reproduzem detalhes de pinturas, buscando o significado de suas composições, ao modo também de outro projeto, o de John Berger em *Modos de ver* (1972). Em *Videogramas de uma revolução* (FAROCKI; UJICA, 1992), Farocki narrou o processo de golpe contra o ditador romeno Nicolae Ceaușescu unicamente através de gravações amadoras e noticiários televisivos; e em *Intervalo*, contou a história do campo de concentração de Westerbork por meio de um registro gravado nos seus últimos meses de operação (FAROCKI, 2007). Em *Imagens da prisão* (2000), Farocki busca gravações de câmeras de vigilância em penitenciárias; já em *Reconhecer e perseguir* (FAROCKI, 2003) são comparadas as imagens produzidas em situações de conflito na história recente àquelas do controle de linhas de montagem industriais e a outras de vídeos promocionais de armas e máquinas.

Em comum entre todos esses trabalhos está não só a investigação da produção da imagem, mas também o método da análise detida, em que a montagem dos filmes se utiliza da repetição de cenas como modo de lhes trazer novos sentidos. Cenas inicialmente sem significado aparente tornam-se passíveis de interpretação quando novas imagens são encadeadas no filme.

É nesse contexto que se encontra o filme *Sauerbruch Hutton Arquitetos*. O escritório objeto do filme é liderado por Matthias Sauerbruch e Louisa Hutton, ambos *alumni* da Architectural Association de Londres. No fim da década de 1980, Sauerbruch colaborava no OMA e Hutton trabalhava com os Smithson, quando então fundaram seu escritório em 1989 em Londres e o transferiram dois anos depois para Berlim. Ficaram célebres por seus projetos de intrincadas variações cromáticas, sobretudo após a vitória no concurso para a ampliação da sede da GSW, em 1991, em meio às obras de reunificação da Alemanha (figuras 2 e 3).

Nesse projeto, foram acoplados à torre de base quadrada original, remanescente do bloco socialista, dois volumes coloridos: uma lâmina arqueada e um pequeno anexo lateral. O projeto constrói novas relações com a rua a partir da torre antes isolada no lote, ao marcar uma esquina com o anexo lateral, pintado em tons de verde, e ao definir uma fachada frontal antes inexistente na tipologia da torre, por meio da lâmina paralela à rua. Ao mesmo tempo em que trazia novos conceitos de sustentabilidade ambiental à implantação, o projeto também definia uma nova imagem para a Alemanha reunificada. A lâmina projetada emulava a paisagem e também nela intervinha: do ponto de vista da antiga Berlim Oriental, a lâmina tem tons brancos e cinzentos, enquanto da Ocidental possui o colorido de tons vermelhos. Em razão da pluralidade de estratégias de projeto – o modo de implantação, os detalhes construtivos precursores em sustentabilidade ambiental, a idiosincrasia cromática – o projeto destacou-se na crítica da época, mesmo que avizinhado de projetos de grande repercussão no bairro de Kreuzberg, como os edifícios de apartamentos de Aldo Rossi, Peter Eisenman e OMA (em cujo projeto Matthias Sauerbruch também participou).

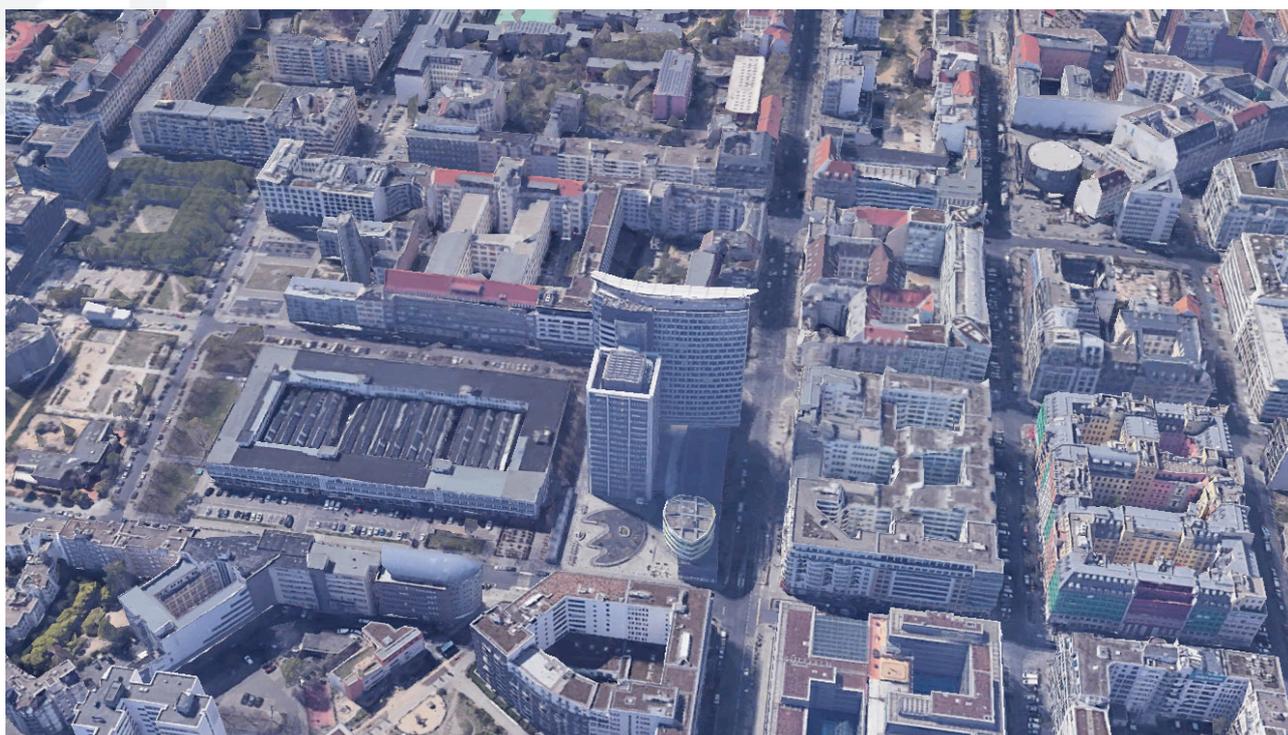


Figura 2: Sauerbruch Hutton, sede da GSW (1991, 1995-1999). Vista a partir da antiga Berlim Oriental. Fonte: Google Earth, captura em 16 de março de 2020.



Figura 3: Sauerbruch Hutton, sede da GSW (1991, 1995-1999). Vista a partir da antiga Berlim Ocidental. Fonte: Google Earth, captura em 16 de março de 2020.

Segundo os arquitetos do escritório, a estratégia cromática não é o corolário de uma teoria, ou ao menos não há uma teoria consciente, e sim um “empiricismo” decorrente da comparação e contraposição de amostras de cores (BETSKY; SAUERBRUCH; HUTTON, 2003, p. 12). Desse modo:

Usando cor contra cor, nomeadamente policromia, e assim criando um espaço visual a partir de contrastes de tom, matiz e saturação que avançam ou recuam um em relação ao outro, pode-se manipular superfícies e profundidades para enfatizar ou contrariar o baixo-relevo que uma superfície em camadas oferece. A cor pode servir tanto para uma plasticidade aumentada que convida o engajamento do corpo ou seu oposto, uma superfície plana que sugere um envolvimento meramente óptico. (SAUERBRUCH; HUTTON, 2009, p. 142, tradução nossa)

O centro da estratégia projetual de Sauerbruch Hutton é, nesse sentido, a irresolução entre a ratificação e a confrontação do edifício como imagem, uma irresolução a que os interesses de Harun Farocki se alinham.

O TRABALHO DO ARQUITETO

As cenas de *Sauerbruch Hutton Arquitetos* ecoam dois tipos de filmes dirigidos por Harun Farocki.

Por um lado, aqueles referentes à produção da imagem na contemporaneidade, e especificamente sobre quem as produz. É o caso de *Natureza morta* (1997) e *Uma imagem* (1983), que tratam de temas caros à pintura europeia. No primeiro filme, planos de análise de pinturas de natureza morta dos séculos XVI e XVII são intercalados com o laborioso processo de criação de imagens por fotógrafos de publicidade, que realizam a transformação de uma pilha de dólares em um objeto monolítico, a composição escultórica de queijos, a captura do frescor de copos de cerveja e a levitação de um relógio. No segundo, Farocki acompanha um fotógrafo da filial alemã da revista *Playboy*, desde a montagem do cenário até a composição da foto, dialogando, dessa vez implicitamente, com a tradição do nu na pintura.

Por outro lado, há os filmes que analisam o mundo do trabalho. O diretor estuda a sua representação no cinema em *A saída dos operários da fábrica*

(1995) e documenta o estado global dessa atividade no projeto colaborativo *Plano-sequência sobre o trabalho* (FAROCKI; EHMANN, 2011-2014), em que orientou diretores a representar o trabalho em suas diversas manifestações contemporâneas, em que a única limitação era a de que os excertos deveriam ser planos-sequência de até dois minutos. Mais próximo à arquitetura, *Em comparação* (FAROCKI, 2009) registra o processo de produção de tijolos em diferentes contextos: de um lado, a construção inteiramente artesanal em adobe de um ambulatório em Burkina Faso, com projeto de Francis Kéré, além de dois canteiros igualmente rudimentares na Índia, um deles com participação de estudantes de arquitetura europeus; de outro, uma fábrica de tijolos com algum grau de mecanização na França, e três outras indústrias, já inteiramente robotizadas e com rara presença humana, na Alemanha, Áustria e na universidade suíça ETH.

Entretanto, o conjunto de filmes a respeito do mundo do trabalho que, como método de representação, parece mais se aproximar ao de *Sauerbruch Hutton Arquitetos* é composto por aqueles que acompanham reuniões corporativas. Filmes de *coaching* profissional como *Doutrinação* (FAROCKI, 1987) e *Reciclagem* (FAROCKI, 1994) tratam da cultura corporativa em ação durante cursos de treinamento, mas filmes que acompanham diretamente as reuniões deliberativas são aqueles em que as cenas de *Sauerbruch Hutton Arquitetos* se espelham. É o caso de *Os criadores dos impérios das compras* (FAROCKI, 2001), a respeito de arquitetos e incorporadores de shoppings centers.² Também de *Capital de risco* (FAROCKI, 2004), que documenta dois dias de reuniões entre representantes de uma empresa de engenharia e investidores, em uma tensa negociação sobre condições de crédito. Por fim, *Um novo produto* (FAROCKI, 2012) registra as reuniões da consultoria empresarial Quickborner (atual Combine Consulting) a respeito do oferecimento de um novo serviço de

² Paralelamente, deve-se notar como Farocki registra os esmerados croquis para representação dos projetos nesses arquitetos de shopping centers, um recurso inteiramente ausente de *Sauerbruch Hutton Arquitetos*, o que pode indicar tanto a atual ubiquidade das simulações digitais quanto o afastamento desses últimos em relação a categorias tradicionais de “talento artístico”.

cultura corporativa, com a ambição de criar uma “obra de arte total” [*Gesamtkunstwerk*] pela integração entre arquitetura de escritórios, gestão empresarial e estilo de vida dos funcionários – o que representa uma inversão irônica dos anseios de obra de arte total presentes nas vanguardas modernas.³

Em termos do conteúdo retratado, *Sauerbruch Hutton Arquitetos* acompanha, portanto, esses dois conjuntos de filmes: aqueles que representam a cuidadosa produção de imagens no que seriam as artes aplicadas contemporâneas, isto é, a arquitetura e a publicidade; e aqueles que representam a atual cultura corporativa com suas extensas reuniões de negociação, apresentações em flip-chart e visualizações por meio de organogramas. Pela comparação dos filmes, esses arquitetos seriam então, para Farocki, esmerados artistas produtores de imagens que compartilham um repertório organizacional com o mundo empresarial.

Assim como *Sauerbruch Hutton Arquitetos* compartilha com outros filmes o conteúdo registrado – tensas reuniões e deliberações sobre a imagem produzida –, assim também ocorre com a estrutura dos filmes. Observe-se o seu conjunto de cenas iniciais:

1. Letreiro com título do filme.
2. Uma secretária arruma sua mesa de trabalho no lobby do escritório.
3. Letreiro de autoria da direção.
4. Uma foto não identificada de um shopping center em área suburbana, face a uma via expressa.
5. Letreiro com o nome, localização e estágio de projeto para o Centro de Realidade Virtual de Laval.
6. Reunião de debate do projeto, em que a câmera se movimenta, mostrando todos os integrantes.

³ A observação de que esse grupo de executivos compartilha o vocabulário dos vanguardistas modernos foi proferida por Patrícia Mourão em uma conferência a respeito do filme. A intervenção pode ser encontrada online (MOURÃO, 2019).

7. Ainda a reunião, com enquadramento centrado no arquiteto associado Andrew Kiel.
8. Ainda a reunião, com enquadramento centrado em uma das arquitetas.
9. Ainda a reunião, com enquadramento centrado na arquiteta e em Andrew Kiel.
10. A mesma foto do shopping center, a que o debate agora alude, e que o espectador agora sabe se tratar do contexto em que o projeto do concurso se insere.
11. Novamente a foto, com um zoom em um dos edifícios do shopping center, que é mencionado no áudio *in off*.
12. Retorno à cena da reunião, com o mesmo enquadramento em plano médio dos integrantes.

Essas doze cenas duram pouco mais de dois minutos. Embora essa estratégia de montagem do filme pareça relativamente convencional, com planos de ambientação do enredo, deve-se notar a inusitada foto do contexto do concurso na cena 4, que não é identificada até o desenrolar do debate na cena 9.⁴

Essa mesma estratégia é utilizada nos outros documentários mencionados, ainda que de modos ligeiramente diferentes. Em *Um novo produto* a entrada na reunião é mais abrupta, sem a intermediação da cena de ambientação do escritório como no início de *Sauerbruch Hutton Arquitetos*. *Capital de risco* também tem montagem similar: inicia-se com a alternância entre imagens de uma simulação computadorizada e os letreiros de abertura, ao que se sucedem cenas da reunião de negociação de financiamento para só em seguida, por volta do segundo minuto, a simulação computadorizada ser completamente exibida, a qual o espectador agora compreende ser uma

⁴ O método da decupagem para explicitar a montagem inusual de Farocki segue a elaboração de Sérgio Martins a respeito do filme *Contramúsica*, que é contudo mais radical do que a encontrada nesses documentários sobre o ambiente corporativo. A intervenção se encontra online (MARTINS, 2019).

representação da patente tecnológica em debate, esclarecida por meio da reprodução de um vídeo promocional.

Em termos de montagem, portanto, o filme exhibe cenas a princípio incompreensíveis, para as explicar com o seu desenrolar, como um “quebra-cabeça” que pode receber novas peças em outras conjunturas (FOSTER, 2004). O filme se utiliza de recursos explorados nesses documentários anteriores, mas sobretudo nos filmes-ensaio de Farocki. Note-se, sobretudo, filmes como *Reconhecer e perseguir* e *Intervalo*, cujo recurso à repetição de cenas é extensivo, e em que a duração entre a introdução de uma cena incógnita e seu posterior esclarecimento é mais tensionada.

Farocki registra como o trabalho do arquiteto se dá nessa deliberação coletiva da percepção visual, mas também quais são os instrumentos que mediam esse processo. Isso ocorre pela contemplação detida de protótipos e amostras, bem como por simulações computadorizadas. Farocki dá preferência a essas simulações de trabalho em detrimento daquelas com tratamento fotorrealista, quando as imagens são processadas digitalmente para adquirir atributos de sombreamento, textura e transparência. Se Farocki assim o faz, é porque elabora essa solução ao longo de outros trabalhos, como a videoinstalação *Olho/Máquina* (2000-2003) e o filme-ensaio decorrente, *Reconhecer e perseguir*, em que é enunciada a noção de “imagem operacional”: aquela “sem um propósito social, ou de formação, ou de reflexão” (FAROCKI, 2003). Seguindo a interpretação de Volker Pantenburg, essas “imagens operacionais” são, em sua formulação mais radical, exclusivamente funcionais. São elementos do processo técnico, como aquelas imagens produzidas por câmeras em linhas de montagem, ou de mísseis teleguiados, em uma dialética entre produção e destruição. A rigor, não haveria aqui produção de imagens, mas apenas a visualização de dados, da qual os computadores prescindem para operar. Haveria ainda um segundo nível no regime de imagens operacionais, no qual elas são instrumentais para facilitar uma operação, mas não são a operação em si (PANTENBURG, 2017). É esse o caso das simulações produzidas virtualmente, e em que se baseia a produção atual dos projetos

arquitetônicos. Os projetos de Sauerbruch Hutton são exibidos apenas nos croquis dos debates e nessas simulações operacionais, nunca por meio das obras acabadas. Que o primeiro projeto a usar essas simulações de modo crucial tenha sido o museu Guggenheim de Bilbao, e que o software do projeto fosse o CATIA, originalmente criado para a fabricação de jatos militares e posteriormente empregado no setor automotivo (ARANTES, 2012), apenas reforça os nexos entre produção e destruição elaborados por Farocki.

Desse modo, na seleção que Harun Farocki realiza do processo de projeto em Sauerbruch Hutton, todo objeto é entendido como imagem. Decisões sobre a forma de maçanetas, cadeiras e edifícios são tomadas pela contemplação de amostras, protótipos e simulações, sem a existência de uma teoria, mas pelo processo empírico de debate. O filme alinha-se à obra já realizada de Farocki, e por essa razão Sauerbruch Hutton não é apenas uma escolha por predileção, mas um alinhamento de projetos estéticos. O filme documenta um processo coletivo de construção da imagem, em contraponto, por exemplo, ao registro realizado por Sydney Pollack a respeito do arquiteto Frank Gehry, que é visto sempre solitário enquanto considera as formas de seus projetos (POLLACK, 2006).

A menção a Gehry não é fortuita, pois, como nota Philip Ursprung, de Sauerbruch Hutton ao arquiteto norte-americano, de Rem Koolhaas a Herzog & de Meuron, todos esses arquitetos podem ser interpretados a partir da noção de uma “virada icônica” ou “visual” presente na arquitetura a partir dos anos 1990 (URSPRUNG, 2009). Segundo o historiador:

De modo geral, a noção de virada icônica refere-se à percepção dos fenômenos predominantemente como imagens – em contraste com a “virada linguística” anterior, quando os fenômenos eram primariamente recebidos como textos e “lidos” como tal. [...] Tal como as noções relacionadas de “superfície”, “ilusão”, “teatralidade” e “efeito”, a noção de imagem ainda possui uma conotação negativa entre a maior parte dos arquitetos. [...] A noção de imagem alude a um medo latente e reprimido que a autonomia da arquitetura está em risco tão logo os arquitetos se sintam atraídos demasiadamente por fontes externas a seu campo. (URSPRUNG, 2009, p. 18, tradução nossa)

De fato, parte importante da obra de Sauerbruch Hutton baseia-se em sua visualidade, para o que a própria concepção espacial contribui. Segundo os próprios arquitetos, sua obra não é tectônica, mas estereométrica, seguindo as noções de Gottfried Semper (SAUERBRUCH; HUTTON, 2009, p. 141). Sua arquitetura enfatiza, portanto, o peso da parede externa, ao mesmo tempo entendida como membrana de controle ambiental e plano de comunicação por meio das composições cromáticas. Ao enfatizarem os planos das fachadas, eles podem se tornar superfícies recobertas por inúmeros elementos de cores variadas, como as paredes externas do armazém da Sedus em Dogern, que remetem ao pós-impressionismo de Georges Seurat, ou aos perfis com cores diferentes nas faces laterais e frontais, em projetos como os escritórios da Renault em Boulogne-Billancourt (figura 4), ou o museu Brandhorst, em Munique (figura 5), cujos efeitos ópticos percebidos pelo transeunte em movimento aproximam as soluções a esculturas de arte cinética, como aquelas dos venezuelanos Carlos Cruz-Diez e Jesús Rafael Soto.

A cor de Sauerbruch Hutton é utilizada, portanto, primordialmente com o objetivo do efeito óptico no usuário, e não como um fator de comunicação, pelo destaque de elementos construtivos ou volumes compositivos, como acontece, por exemplo, nas obras de Richard Rogers, outro profissional oriundo da Architectural Association (figuras 6 e 7). Rogers “usa cores... menos em função de um efeito pop do que pela clareza do projeto: aplica suas cores rigorosamente, e em geral para articular diferentes instalações ou seções” (FOSTER, 2015, p. 43–44, tradução nossa). Sauerbruch Hutton, pelo contrário, enfatizam a relação do corpo e da visão com o plano, ao invés de usar a cor como referência espacial. É por não serem utilizadas como referência que as cores do escritório não são possíveis de serem descritas: elas variam sutilmente uma em relação à outra, motivo pelo qual os arquitetos as nomeiam no filme por meio de longos substantivos compostos ou de códigos de amostra.



Figura 4: Sauerbruch Hutton, Escritórios Cinéticos da Renault (2009-2013).
 Fonte: Google Earth, captura em 16 de março de 2020.



Figura 5: Sauerbruch Hutton, Museu Brandhorst (2002, 2005-2009).
 Fonte: Google Earth, captura em 16 de março de 2020.

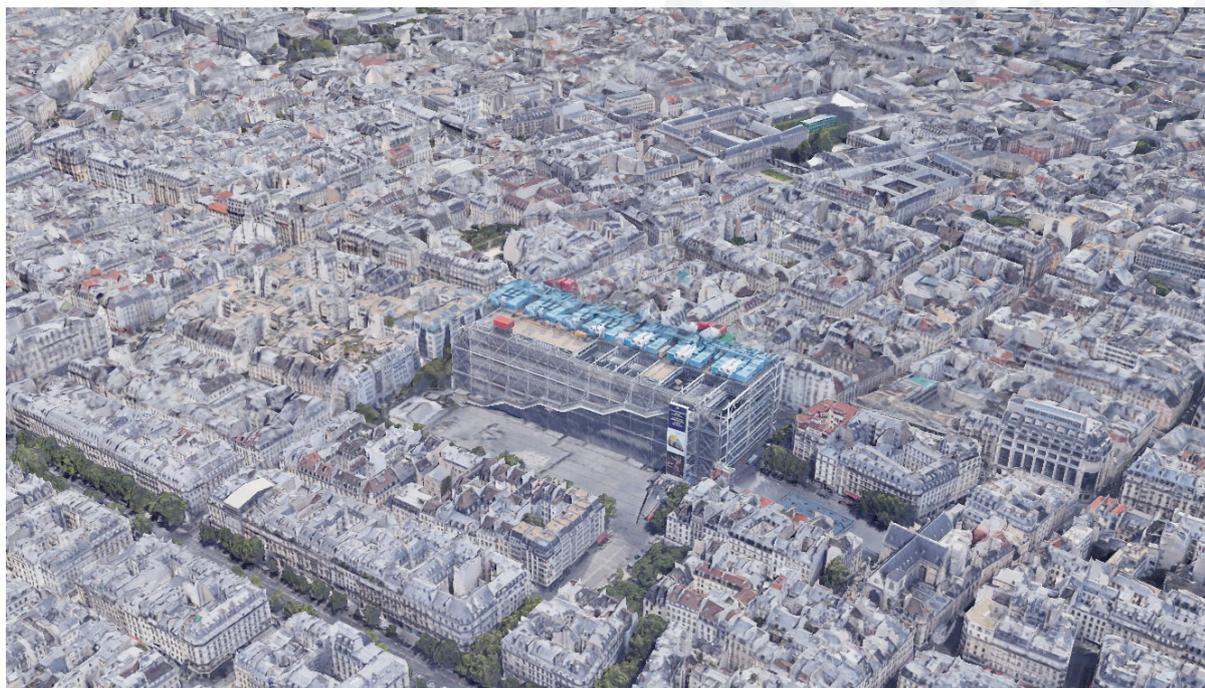


Figura 6: Renzo Piano e Richard Rogers, Centro Pompidou (1971-1977).
Fonte: Google Earth, captura em 16 de março de 2020.



Figura 7: Richard Rogers, Millenium Dome (1996-1999).
Fonte: Google Earth, captura em 16 de março de 2020.

Além disso, as cores transformam-se em razão da luminosidade e, dependendo da complexidade da composição, da distância e do ângulo do transeunte. O contraste entre a variedade de fruição *in loco* e a fixidez das fotografias, que muitas vezes apresentam padrões *moiré* em reproduções menos sofisticadas, reforça o jogo entre o edifício concebido como imagem e a restrição de sua fruição quando é reproduzido em uma superfície.

Tal estratégia de projeto faz com que Sauerbruch Hutton se distanciem de outros arquitetos da virada icônica, como Frank Gehry, Coop Himmelb(l)au e Daniel Libeskind, que explicitamente nomeiam e pretendem antagonizar (SAUERBRUCH; HUTTON, 2009, p. 139). Para Sauerbruch Hutton, esses arquitetos produziram um maravilhamento formal inicial que não se prolonga na fruição. Já para Philip Ursprung, a imagem produzida por Sauerbruch Hutton não é aquela do espetáculo formal, mas proveniente do fato de que a arquitetura é hoje experienciada sobretudo por telas e simulações virtuais – no que a decisão de Farocki de assim apresentar a arquitetura do escritório age novamente em reforço de seu projeto estético. Os arquitetos assim defendem esse projeto:

Aceitando a infiltração da imagem bidimensional como uma convenção cultural hoje, é difícil imaginar que uma relação puramente corporal e tátil com a arquitetura ainda é possível. Assim, nós não tentamos negar a integração da realidade tridimensional com a vista incorpórea e por meio de uma tela, mas nos debatemos em estimular o engajamento corpóreo – e intelectual – por meio da transição de um modo de percepção ao outro, ou de fato pela oscilação entre os dois. (SAUERBRUCH; HUTTON, 2009, p. 142, tradução nossa)

SAUERBRUCH HUTTON ALÉM DA IMAGEM

Resta inquirir se uma arquitetura pensada exclusivamente como imagem é suficiente para lidar com os múltiplos desafios da espacialidade contemporânea. Isso porque Farocki, ao pensar as imagens, também as produz, enquanto uma arquitetura pensada como imagem opera em um regime diferente daquele do espaço em que se assenta. Uma arquitetura feita imagem cairia no “ilusório” de Ursprung, em uma obra que não lida com os impasses da disciplina da arquitetura.

Entretanto, a obra de Sauerbruch Hutton não se reduz à investigação da imagem, o que revela não só sua polissemia, mas também a contundência da leitura de Farocki. De fato, a concepção estereométrica de sua arquitetura permite não apenas a criação de amplas fachadas como painéis, tratadas a seguir para interagir com a percepção dos transeuntes, mas também que os edifícios adquiram formas que ao mesmo tempo potencializam esse efeito e complementam o tecido urbano.

À primeira vista, as formas parecem não seguir um repertório coeso. Compostos por plantas ameboides e polígonos irregulares, os edifícios chegaram a ser chamados de “anti-tipológicos” pelo crítico Aaron Betsky (2003). Se aceitarmos pelo contrário a interpretação de Barry Bergdoll (2009), percebe-se que a variedade formal não é resultado do espetáculo formal, mas da inserção no entorno, ainda que isso não ocorra como simples emulação, mas como um “contextualismo não-deferencial”. A combinação entre contraste e integração ao entorno já estava presente na torre GSW, descrita na introdução. Compare-se sua implantação àquela do museu Brandhorst, um polígono regular que marca a esquina com um volume mais alto, em razão do entorno de edifícios históricos. Ou, como exemplo de discrepância, ao projeto do Banco Municipal de Poupança em Oberhausen, que realiza ao mesmo tempo a complementação do tecido urbano em um discreto edifício integrado às pré-existências e contrasta essa estratégia com um edifício ameboide que marca a passagem para o tecido suburbano na outra ponta do lote (figura 8). A forma tripartite do edifício universitário em Potsdam, em ainda outro sentido, parece se acomodar ao campus ocupado por edifícios de diversos períodos históricos, enquanto a fábrica experimental de Magdeburg cria uma forma destacada em um entorno indistinto de galpões (figura 9).

A análise pode potencialmente se prolongar por toda a produção do escritório, no que se nota esse novo nível de sua estratégia projetual: se, por um lado, há o debate de qual é a arquitetura possível na fruição por meio de telas, coloca-se, por outro, a relação tensa, mas integrada, às pré-existências espaciais.



Figura 8: Sauerbruch Hutton, Banco Municipal de Poupança (2004-2008).
Fonte: Google Earth, captura em 16 de março de 2020.



Figura 9: Sauerbruch Hutton, Fábrica experimental (1998-2001).
Fonte: Google Earth, captura em 16 de março de 2020.

DESFECHO

Sauerbruch Hutton Arquitetos não é o filme mais radical de Harun Farocki em sua montagem ou discurso, mas fecha em nota otimista a sua produção de documentários. Em contraste a um de seus primeiros filmes, *Fogo inextinguível* (FAROCKI, 1969), que trata da produção do napalm pela Dow Chemical e do horror de sua utilização no Vietnã, o último filme de Farocki parece esboçar um caminho possível do que o crítico Hal Foster, ao analisar o diretor, chama de um “novo regime do sujeito” em um momento de interferência da imagem na esfera da produção (2004). Os próprios arquitetos admitem ao mesmo tempo testemunhar o processo de globalização e produção virtual da arquitetura e se apresentar como agentes dessas transformações (SAUERBRUCH; HUTTON, 2009). E se o filme aponta esse desfecho de emancipação possível, o faz não apenas pelo seu enredo, mas também por sua cena final: após contínuas negociações com representantes da universidade em Potsdam, Louisa Hutton se compraz por enfim encontrar uma solução ao agrado de todos, em um discurso que é para ela uma defesa da deliberação coletiva, mas que na montagem de Farocki parece uma conclusão bem-humorada a respeito da difícil construção social da imagem.

REFERÊNCIAS

Bibliografia citada

- ARANTES, Pedro Fiori. *Arquitetura na era digital-financeira: desenho, canteiro e renda da forma*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- BERGDOLL, Barry. Sustainable colors and non-standard forms. On Sauerbruch Hutton's recent work. *2G*, Barcelona, n. 52 Sauerbruch Hutton, p. 4–15, 2009.
- BETSKY, Aaron. Sauerbruch & Hutton: Against type. *El Croquis*, Madri, n. 114 [I]-Sauerbruch Hutton 1997-2003: Against type, p. 18–25, 2003.
- BETSKY, Aaron; SAUERBRUCH, Matthias; HUTTON, Louisa. Pleasurable and essential: colour and content in the work of Sauerbruch & Hutton [a

conversation]. *El Croquis*, Madri, n. 114 [I]-Sauerbruch Hutton 1997-2003: Against type, p. 6–17, 2003.

FOSTER, Hal. Vision quest: the cinema of Harun Farocki. *Artforum*, Nova York, v. 43, n. 3, p. 156–161, 250, nov. 2004.

FOSTER, Hal. *O complexo arte-arquitetura*. [Ed. orig. 2013]. São Paulo: CosacNaify, 2015.

PANTENBURG, Volker. Working images: Harun Farocki and the operational image. In: EDER, Jens; KLONK, Charlotte (Eds.). *Image operations: visual media and political conflict*. Manchester, Reino Unido: Manchester University Press, 2017. p. 49–62.

SAUERBRUCH, Matthias; HUTTON, Louisa. Twenty years. *2G*, Barcelona, n. 52 Sauerbruch Hutton, p. 136–143, 2009.

URSPRUNG, Philip. Images on the move: Sauerbruch Hutton and the two Germanys. *2G*, Barcelona, n. 52 Sauerbruch Hutton, p. 16–23, 2009.

Fontes eletrônicas e sites

MARTINS, Sérgio. *Harun Farocki por Sérgio Martins*. 8 jun. 2019. Disponível em: <<https://youtu.be/s8VcHtP8kBQ>>. Acesso em: 13 mar. 2020.

MOURÃO, Patrícia. *Harun Farocki por Patrícia Mourão*. 16 out. 2019. Disponível em: <https://youtu.be/XtoZSjH_jws>. Acesso em: 13 mar. 2020.

Filmes

BERGER, John. *Modos de ver* [Ways of seeing]. BBC, 120 min, 1972.

FAROCKI, Harun. *Fogo inextinguível* [Nicht löschesbares Feuer], 25 min, 1969.

FAROCKI, Harun. *Uma imagem* [Ein Bild], 25 min, 1983.

FAROCKI, Harun. *Doutrinação* [Die Schulung]. SWF, Baden-Baden, 44 min, 1987.

FAROCKI, Harun. *Reciclagem* [Die Umschulung], 44 min, 1994.

FAROCKI, Harun. *A saída dos operários da fábrica* [Arbeiter verlassen die Fabrik], 36 min, 1995.

FAROCKI, Harun. *Natureza morta* [Stilleben], 56 min, 1997.

FAROCKI, Harun. *Imagens da prisão* [Gefängnisbilder], 80 min, 2000.

- FAROCKI, Harun. *Os criadores dos impérios das compras* [Die Schöpfer der Einkaufswelten], 72 min, 2001.
- FAROCKI, Harun. *Reconhecer e perseguir* [Erkennen und Verfolgen], 58 min, 2003.
- FAROCKI, Harun. *Capital de risco* [Nicht ohne Risiko], 50 min, 2004.
- FAROCKI, Harun. *Intervalo* [Aufschub], 40 min, 2007.
- FAROCKI, Harun. *Em comparação* [Zum Vergleich], 61 min, 2009.
- FAROCKI, Harun. *A prata e a cruz* [Das Silber und das Kreuz], 17 min, 2010.
- FAROCKI, Harun. *Um novo produto* [Ein neues Produkt], 37 min, 2012.
- FAROCKI, Harun. *Sauerbruch Hutton Arquitetos* [Sauerbruch Hutton Architekten], 73 min, 2013.
- FAROCKI, Harun; EHMANN, Antje. *Plano-sequência sobre o trabalho* [Eine einstellung zur arbeit], 2011-2014. Disponível em: <<https://labour-in-a-single-shot.net/>>. Acesso em 16 mar. 2020.
- FAROCKI, Harun. *Parallel II-IV*, três vídeos (9, 7 e 11 min), 2014.
- FAROCKI, Harun; UJICA, Andrei. *Videogramas de uma revolução* [Videogramme einer Revolution], 106 min, 1992.
- GODARD, Jean-Luc. *Histoire(s) du cinéma*. Gaumont, 1988-1998.
- LUMIÈRE, Louis. *A saída dos operários da fábrica Lumière* [La Sortie de l'usine Lumière à Lyon], 1895.
- POLLACK, Sydney. *Sketches of Frank Gehry*. Sony Pictures Classics, 86 min, 2006.

LISTA DE FIGURAS

Lista de fotos

- Figura 1 – Sauerbruch Hutton, edifício universitário em Potsdam (2009-2013).
Fonte: Google Earth, captura em 16 de março de 2020. pág.: 170
- Figura 2 – Sauerbruch Hutton, sede da GSW (1991, 1995-1999). Vista a partir da antiga Berlim Oriental. Fonte: Google Earth, captura em 16 de março de 2020. pág.: 173
- Figura 3 – Sauerbruch Hutton, sede da GSW (1991, 1995-1999). Vista a partir da antiga Berlim Ocidental. Fonte: Google Earth, captura em 16 de março de 2020. pág.: 173

Figura 4 – Sauerbruch Hutton, Escritórios Cinéticos da Renault (2009-2013).
Fonte: Google Earth, captura em 16 de março de 2020. pág.: 181

Figura 5 – Sauerbruch Hutton, Museu Brandhorst (2002, 2005-2009). Fonte:
Google Earth, captura em 16 de março de 2020. pág.: 181

Figura 6 – Renzo Piano e Richard Rogers, Centro Pompidou (1971-1977). Fonte:
Google Earth, captura em 16 de março de 2020. pág.: 182

Figura 7 – Richard Rogers, Millenium Dome (1996-1999). Fonte: Google Earth,
captura em 16 de março de 2020. pág.: 182

Figura 8 – Sauerbruch Hutton, Banco Municipal de Poupança (2004-2008).
Fonte: Google Earth, captura em 16 de março de 2020. pág.: 185

Figura 9 – Sauerbruch Hutton, Fábrica experimental (1998-2001). Fonte:
Google Earth, captura em 16 de março de 2020. pág.: 185



**O artefato como dispositivo
de profanação:
reconstrução cultural no ideário
Dadá e de Lina Bo Bardi**

***The artifact as a device of desecration:
cultural reconstruction in the ideas of
Dadá and Lina Bo Bardi***

***El artefacto como dispositivo de
profanación: reconstrucción cultural en
las ideas de Dadá y Lina Bo Bardi***

Giancarlo Latorraca

*Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de
Arquitetura e Urbanismo da USP, Área de concentração – Design,
São Paulo, Brasil. giancarlolatorraca@usp.br*

Resumo

O presente trabalho busca compreender aspectos ligados à profanação dos campos da arte e do design, expressos nos ideários do movimento Dadá e da obra de Lina Bo Bardi, a partir da apropriação simbólica de imagens e objetos do cotidiano, trazendo à luz novos procedimentos técnicos e plásticos que subverteram percepções pré-estabelecidas sobre a arte, os artefatos e os museus, como reação estética e política, vislumbrando uma revisão crítica da sociedade ocidental.

Palavras-Chave: Arte. Artefato. Design. Dadá. Lina Bo Bardi. Profanação.

Resumen

El presente trabajo busca comprender aspectos relacionados con la profanación de los campos del arte y del diseño, expresados en las ideas del movimiento Dadá y en el trabajo de Lina Bo Bardi, basadas en la apropiación simbólica de imágenes y objetos cotidianos, sacando a la luz nuevos procedimientos técnicos y plásticos que subvirtieron las percepciones preestablecidas sobre arte, artefactos y museos, como reacción estética y política, vislumbrando una revisión crítica de la sociedad occidental.

Palabras-Clave: Arte. Artefacto. Diseño. Dadá. Lina Bo Bardi. Profanación.

Abstract

This work aims to understand aspects related to the desecration of fields of art and design, expressed in the ideas of the Dadá movement and the work of Lina Bo Bardi, based on the symbolic appropriation of everyday images and objects, bringing to light new technical and plastic procedures that subverted predetermined perceptions about art, artifacts and museums, as aesthetic and political reaction, glimpsing a critical review of Western society.

Keywords: Art. Artifact. Design. Dada. Lina Bo Bardi. Desecration.

INTRODUÇÃO

A partir do conceito de profanação estabelecido por Giorgio Agamben, para o qual profano[...] "em sentido próprio denomina-se àquilo que, de sagrado ou religioso que era, é devolvido ao uso e à propriedade dos homens" (AGAMBEN, 2007, p.58). Procura-se neste trabalho compreender as apropriações de imagens e objetos cotidianos propostas pelo movimento Dadá e por Lina Bo Bardi, que induziram à transmutação de seus valores de caráter simbólico e funcional, transformando-os em dispositivos profanatórios dos meios que passam a integrar, como objetos alheios e deslocados por ações contestatórias, representando em si a própria ruptura das estruturas culturais e políticas cristalizadas no campo da arte, dessacralizando-as.

A análise destas duas operações estéticas que buscavam a integração da arte com a vida, pensadas como saída para a transformação de valores políticos e culturais do século XIX e vislumbradas a partir de situações-limite de guerra mundial, parte da observação do deslocamento de objetos ordinários, (re) elaborados como "discurso manifesto" e visa identificar a pertinência, em ambos os casos, da proposição crítica ao consumo e à sociedade ocidental, levando em

conta a relação intrínseca dos objetos como “uma rede de hábitos, ponto de cristalização de rotinas do comportamento” (BAUDRILLARD, 2000, p 101).

Podemos compreender estas as atitudes profanatórias, como uma reação à condição humana mais retrógrada associada a situações de guerra, mais especificamente das duas guerras mundiais, considerando a Primeira como evento detonador do “não movimento” Dadá e a Segunda como deflagradora de toda potência de reconstrução utópica que guiou de certa forma Lina Bo Bardi na diversidade de sua atuação. A transformação almejada pelo desafio das vanguardas, que buscaram reconstruir um outro mundo liberto dos cânones morais e negando o academicismo, foi o grande legado do primeiro movimento moderno, pontuado pelas Vanguardas Russas e pela Bauhaus, aqui consideradas como exemplos paradigmáticos na observação desse viés nas obras de Lina Bo Bardi e do Dadá, especialmente em sua vertente russa no período imediato pré e pós revolução bolchevique (1917).

O grupo de artistas Dadá apresentou novas práticas pensadas por meio de uma linguagem de ruptura e profanação dos meios, baseada na multiplicidade de experimentação em distintos campos artísticos que integravam a gênese de sua expressão plástica. Pelo manifesto inicial do dito “não movimento”, com ironia jocosa, negava-se a sociedade corrompida pela guerra, a qual seus membros se recusaram a participar, inicialmente isolados na Suíça. Lina Bo Bardi por sua vez, teve sua trajetória marcada pela experiência da Segunda Guerra,

[...] marca que carregou durante toda a sua vida e de onde tirou, continuamente, forças para derrubar barreiras e reconhecer que a vida está sempre por um fio [...] Daí, Lina extraiu ao mesmo tempo seu profundo senso objetivo e poético (FERRAZ, 2011, p.48).

Assim, buscamos compreender qual teria sido o real papel de transformação no campo da arte, pela inserção inédita de artefatos como a fotografia e o objeto comum: o *ready-made* no caso do movimento Dadá e o objeto popular, no caso de Lina Bo Bardi, originalmente excluído do discurso do design ocidental como agente transformador. Consequentemente, procuramos também avaliar quais teriam sido as alterações decorrentes dessas operações

no território “sacro” da arte, os Museus, considerando o seu crescimento quantitativo e aumento de representatividade social ao longo do século XX, em substituição às igrejas, como locais de “celebração de um mesmo culto”, “incapaz de integrar a sociedade no seu conjunto” (POMIAN, 1985, p.84).

NEGAÇÃO À BARBÁRIE – RECONSTRUÇÃO CRÍTICA DA SOCIEDADE OCIDENTAL

*Qué equivocación por parte de un hombre de guerra;
tenemos también aquí un error al dirigir la fuerza devastadora no hacia
las formas de la vieja cultura, sino hacia la destrucción de un cuerpo.
Kazimir Malevich a Mijaíl Matiushin, 4 de abril de 1916
(1916 apud TUPITSYN, 2018, p.61).*

A ação cultural-política que emerge em reação aos momentos de guerra, tidos como domínio da irracionalidade, embora apresentados como consequência racional da humanidade, é invariavelmente uma ação questionadora dos valores que constituíram o modelo de sociedade que acabou gerando a inconsequência humana da catástrofe. São postos em cheque paradigmas morais, culturais e estéticos, sem distinção, em uma proposta de revisão ética por meio de atuações de caráter universal, como as aqui observadas, que viabilizaram reflexões fundamentais de acesso crítico ao conhecimento coletivo, entre os campos da arte e do design.

As profanações anunciadas nos ideários Dadá e na obra de Lina convergem em sua origem histórica reativa a uma realidade arcaica, explicitada pela guerra. Ambas apontam para alguns alinhamentos comuns em reação à cultura burguesa estabelecida, manifestos de forma radical e com força de contestação pautada pela ironia e pelo absurdo, pela a ideia de repensar seus campos de atuação a partir de uma tabula rasa e pela a idealização de integrar a arte com a vida, assumindo uma postura “antiarte”, contra a glorificação de uma arte e um design inatingíveis. Tratamos aqui visivelmente da superação

dos paradigmas do século XIX frente à atuação política das vanguardas do século XX, que incluiu, não com menor convergência, o construtivismo russo.

O ideário Dadá, que reflete em sua origem sobre a universalidade da condição de resistência proposta como redimensionamento ou reconstrução da sociedade moderna, implícita em sua negação estética e de signos (verbais e visuais), se apresentou como profunda recusa às estruturas simbólicas e à própria organização da sociedade, seus costumes e ideal de poder. O seu caráter ‘transnacional’ negava os princípios políticos nacionalistas, compreendidos como razão basal para o desenvolvimento das guerras e contestava a lógica e a estética até então estabelecidas por meio das linguagens consolidadas, abrindo novas possibilidades para o extenso campo de atuação das artes.

Os signatários do manifesto Dadá viviam em diferentes países como França, Estados Unidos, Espanha, Alemanha, Itália, Suíça e Bélgica, mas se autoproclamavam sem nacionalidade. Tendências Dadaístas, alinhadas à contestação da sociedade decadente e das formas artísticas superadas, logo surgiram em meio à vanguarda russa.¹ A deflagração da guerra mundial em 1914 também havia afetado os russos e intensificou sua urgência em realizar a revolução cultural. Líderes de vanguarda como Kazimir Malevich, vislumbraram na guerra uma oportunidade para a “desintegração” do academicismo. Logo de início, produziu cartazes políticos contra a guerra, em colaboração com Vladimir Maiakovski, utilizando a linguagem das litografias populares (*lubki*) que com um tom de “zombaria implacável” característica

¹ A recente exposição *Dadá ruso 1914-1924*, organizada pelo *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia* entre 6 de julho e 22 de outubro de 2018, vinculou a arte de vanguarda russa aos cânones do movimento Dadá internacional, apresentando importante fusão do ideário Dadá junto ao debate da arte não objetiva, pontuando o intercâmbio entre artistas Dadá de diversos países, sobretudo entre a Alemanha e a Rússia, desde o período da primeira guerra mundial, ressaltando a fundamental contribuição do movimento nas questões plásticas elaboradas no contexto da revolução bolchevique. O seminal cabaré Voltaire, sediado na Zurique que acolhia desertores, refugiados da guerra e conspiradores, chegou a ser frequentado por Lênin que esteve exilado na capital Suíça até 1917 (TUPITSYN, 2018, p.71).

deste formato, mobilizava os camponeses para uma luta atroz contra a agressão alemã (TUPITSYN, 2018, p.61).

Paradoxalmente o movimento Dadá não se articulava da maneira programática como a arte que estava a serviço da revolução russa, assim como a obra de Lina lidava com aspectos da prática construtiva, inerentes aos campos da arquitetura e do design, não menos programáticos e objetivos. Embora sejam aqui ressaltados aspectos teóricos em comum, há posturas distintas na mentalidade revolucionária Dadaísta entre a modernidade russa e a europeia. Sob a ótica da “execução da violência da forma artística”, se russos e europeus coincidiram em suas abordagens contra a classe dominante (simbolizada no Dadá pelo exemplo máximo da obra *Fontaine* de Marcel Duchamp, de 1917), por um lado respirava-se “nihilismo burguês e anarquismo”, por outro, se buscava a “realização de problemas revolucionários” e sua conexão com os trabalhadores (TUPITSYN, 2018, p.69).

Lina, como descreve em sua própria experiência “entre bombas e metralhadoras” (BARDI, 1993, p.10), opta pelo caminho da “[...] objetividade e da racionalidade [...]” (BARDI, 1993, p.10), mesma senda da reconstrução necessária que logo se impôs aos territórios devastados, sob a égide do modernismo. Para ela “[...] um caminho terrivelmente difícil quando a maioria opta pelo ‘desencanto’ literário e nostálgico. Sentia que o mundo podia ser salvo, mudado para melhor, que esta era a única tarefa digna de ser vivida, o ponto de partida para sobreviver[...]” (BARDI, 1993, p.10).

Neste período, recomeçar do zero tinha também uma “[...] conotação política, da reconstrução social e cultural do país” (RUBINO, 2002, p.59) e representava um princípio comum às ações da primeira vanguarda, contextualizadas pela Primeira Guerra Mundial (1914 – 1918) e pela revolução russa (1917). Lina considerava viva a força motriz da vanguarda russa, como uma verdadeira vanguarda, cuja matriz inicial vimos ter sido “contaminada” pelo ideário Dadá no contexto das vanguardas internacionais.

O moderno de hoje é ainda a vanguarda moderna de 1909 no campo existencial e no campo das artes plásticas. O grande esforço moderno da civilização ocidental ainda não se esgotou e ocidente está ainda comendo os restos de um grande capital. Depois de 60 anos, 70 anos, a vanguarda internacional verdadeira, russa, da França, internacional; não perdeu ainda a metáfora e é ainda hoje a verdadeira vanguarda (BARDI, 1993).

O período da reconstrução da sociedade pós-revolução russa foi marcado pela tentativa de operar no campo do ensino com desdobramentos práticos, por meio das Oficinas Superiores de Arte e Técnica (Vkhutemas 1918-1930), cujo projeto pedagógico interdisciplinar revolucionário, unia arte e técnica a serviço de uma nova construção social e buscava a formação de novos valores estéticos e culturais como ferramenta de transformação. Os princípios dessa experiência foram norteadores para a concepção da Bauhaus (1919- 1933), que de certa forma a sucedeu. No momento do rescaldo da Segunda Guerra, outras forças econômicas e sociais operavam na retomada cultural e a ideia de um novo humanismo “anticomunista” despontava com a criação da Organização das Nações Unidas (ONU) e o Programa de Recuperação Europeia (Plano Marshall). Vkhutemas e Bauhaus já haviam sucumbido, uma, frente ao totalitarismo stalinista com a imposição do realismo socialista e a outra, frente ao nazismo ascendente na Alemanha de então.

Aspectos técnicos e facilitadores da vida associados à reconstrução, passavam por questões éticas fundamentais neste momento de revisão e no caso de Lina, sua procura almejava a necessária reação no campo das artes e consequente implementação do moderno na cultura da sociedade. Para ela, a guerra despertara o mundo europeu do sono das fantasias burguesas e iniciava a busca pelo utilitário desagregado dos valores supérfluos, das “ vaidades inúteis do espírito humano” (BARDI, 1947, p.55). “A guerra destruiu o mito dos ‘monumentos’, também na casa, os móveis-monumentos não devem existir mais, também eles, em parte, entram na causa das guerras; [...]” (BARDI, 1947, p. 95).

De certa forma, Lina Bo Bardi, sob a ótica da universalidade das rotas traçadas após o trauma da Segunda Guerra, manteve sempre uma postura crítica sobre a realidade, em busca contínua pela construção de outro mundo civilizado. Atuou com resistência, buscando novos modelos possíveis para dessacralizar os museus² e a compreensão da arte, para que fosse entendida como prática do conhecimento técnico da humanidade através dos séculos, integrada à vida de todos os tempos. Expandiu o papel didático dos museus e organizou escolas de design a eles integradas: o *Instituto de Arte Contemporânea* (IAC, 1951-1953) no primeiro Museu de Arte de São Paulo (MASP) e a *Escola de Desenho Industrial e Artesanato* do Museu de Arte Popular da Bahia (1962-1963) em que enaltecia o valor da produção material de culturas alheias ao mundo do consumo e da “alta cultura”, em um gesto profanatório ao campo do design.

ARTE E ARTEFATOS COMO DISPOSITIVO DE PROFANAÇÃO

O campo da arte pode ser aqui percebido tanto como território de prática profanatória, de contestação ao estabelecido cultural, social e político, bem como palco de negação à própria natureza definida à sua existência como arte em si. O Movimento Dadá internacional, que consideramos, sobretudo em seu momento de origem a partir de 1916, antes de sua derivação surrealista da década de 1920, expandiu seu afronte crítico à sociedade por meio da arte, interagindo em extensão e sintonia com as propostas revolucionárias russas³. O Dadá incorporava o absurdo por meio das diversas linguagens que representaram sua atuação contestatória e performática, enfrentava a lógica

² Segundo Marcelo Ferraz, arquiteto com quem trabalhou por 15 anos, na concepção do MASP da Av. Paulista (1968), ela buscava a negação do Museu do séc. XIX, “Um museu sem paredes. Lina citava Maiakovski: ‘Chegou a hora de jogar as pedras, os projéteis e as bombas nas paredes dos museus’” (FERRAZ, 2011, p.121).

³ Entre vários pontos de intersecção, um contato efetivo se deu pela aproximação da vertente mais politizada do Dadá alemão com a Rússia, em que se destacam o *Congresso de Construtivistas e Dadaístas* em Weimar, 1922, suscitando uma “aliança entre construtivistas (leia-se não objetivistas) e Dadaístas” e a *Primeira exposição de arte russa* em Berlim no mesmo ano (TUPITSYN, 2018, p.131,132).

vigente por meio da extrapolação do inconsciente, do uso da improvisação e da valorização irracional contra o racional.

Tanto o Dadá como Lina Bo Bardi convergem em sua postura contestatória sobre a aura institucionalizada da “obra” e seu status de autoria, apropriando-se de artefatos alheios ao universo da arte e do design, profanando estes territórios pela incorporação da **fotografia** e do **objeto comum** (o *ready made*), abrindo espaço para a ideia da arte sem cultura, da arte sem preconceito.

A ressignificação da imagem fotográfica representou uma frente contra a hegemonia da pintura e politicamente marcou o caráter de urgência e ruptura da época, especialmente em sua representação russa, cuja função “útil” da arte operava como instrumento revolucionário. As experimentações iniciais de Man Ray no campo da reprodução fotográfica ampliaram suas potencialidades técnicas e de expressão plástica, galgando espaços para novas simbologias e expressões artísticas que originalmente consideravam a fotografia como mero registro do real. A sua apropriação posterior como instrumento político, por meio das fotomontagens inicialmente produzidas pelo grupo Dadaísta de Berlim, ganha expressividade efetiva como objeto propagandístico no âmbito do “Construtivismo Fotográfico” russo (FABRIS, 2005).

As fotomontagens, compostas por colagens e composições gráficas inéditas, se destacaram pelas obras de Aleksandr Ródtchenko, El Lissitzky e Gustav Klutis, tornando-se o meio de comunicação mais afeito à difusão dos novos valores culturais, como precursores da propagação de uma nova sociedade⁴. Foi uma linguagem potente para a difusão do ideal utópico, servindo como instrumento crítico e projetivo que permeou o ideário da arte e da arquitetura modernas

⁴ “A capacidade significativa e o grande potencial da fotomontagem para a arte política, estavam claros aos olhos tanto dos Dadaístas, que a consideravam ‘um meio artístico Dadá’, como aos artistas russos”, que confirmaram esta linguagem como meio de expressão crítica à cultura e ao regime (TUPITSYN, 2018, p.85).

posteriormente e, sobretudo, no segundo pós-guerra. Lina, em suas atividades gráficas e mesmo projetuais, lançou mão deste recurso inúmeras vezes⁵.

Na Itália, em 1946, a arquiteta participou da elaboração do semanário *A-Cultura dela Vita*, em parceria com o crítico Bruno Zevi e o arquiteto Carlo Pagani, destinado a conscientizar a população dos problemas inerentes à reconstrução, apresentados como assunto de interesse coletivo, ressaltando a possibilidade efetiva de revisão de valores superados e acreditando na existência de um mundo melhor a ser construído. Extremamente politizada e com viés antropológico, a revista mapeava sob diversos aspectos as condições de vida precárias após o rescaldo da guerra, observando o modo encontrado pela população para viver entre ruínas, suas soluções técnicas e estratégias de sobrevivência. Abordava também temas emergentes com ampla abrangência: desde o surgimento da Bomba Atômica à problemática habitacional, da presença residual das minas terrestres ao planejamento familiar⁶.

Desta forma, os campos editorial e gráfico se evidenciam, em ambos os casos, como instrumentos de ação política comprometida com a reconstrução de uma nova sociedade, fato que tempos antes, na experiência russa, havia assumido um papel fundamental no contexto da revolução cultural, pela extensa difusão de cartazes, revistas e livros.⁷ Configuram-se, portanto, apropriações

⁵ Em sua origem profissional na Itália, ela teve ampla experiência no campo editorial e gráfico, fato que lhe permitiu desdobramentos que foram fundamentais no Brasil como a revista *Habitat* e o caderno de cultura do *Diário de Notícias de Salvador*. Por meio do trabalho inicial no escritório de Gio Ponti, ela participou da organização das Trienais de Artes decorativas, escreveu artigos, editou e ilustrou jornais e revistas como *Lo Stile* (fundada pelo próprio Giò Ponti) e semanários populares como *Tempo*, *Grazia* e *Vetrina*, publicando propostas de ambientação e mobiliário para o leitor comum. Dirigiu a revista *Domus*, colaborou para o jornal *Milano Sera* e participou ativamente da elaboração da revista "A", junto com o crítico de arquitetura Bruno Zevi.

⁶ Segundo Bruno Zevi, "[...]em nenhuma parte do mundo, nem antes de 1946, nem depois, houve uma revista semanal como A, na qual a arquitetura não fosse o escopo, mas o instrumento para compreender e mudar a vida; seminário de arquitetos, mas não de arquitetura, não para arquitetos" (Zevi, 1992, s.p.).

⁷ A revista russa LEF, da "Frente Esquerda para as Artes", editada inicialmente por Osip Brik e Vladimir Maiakovski (1923 -1925) enaltecia o valor da nova arte a favor da revolução, destacando o papel coletivo dos artistas de vanguarda e teve importante papel na difusão desta nova linguagem. Publicada após o *Congresso de Construtivistas e Dadaístas* em Weimar em 1922, assumia a missão de unir os artistas progressistas para "formar uma frente de arte

profanatórias dos potenciais plásticos da fotografia, que abriram novo espaço à manipulação da imagem como design de comunicação de massa.

O objeto comum profanou o território da arte acadêmica ao ser introduzido como dispositivo antiarte: um artefato pronto que, ressignificado para uma nova condição, tanto pelo seu deslocamento da função utilitária original como pelo acréscimo de partes, passa a ser enaltecido por sua “arte” ordinária, de técnica e construção anônimas, seja de natureza artesanal ou industrial. Desta forma, a “negação anarquista” dos Dadaístas “enfocou o dismantelamento da hierarquia e, conseqüentemente, a desestabilização de gêneros e convenções de arte”. Os experimentos iniciais de Marcel Duchamp com os *ready made*, foram os mais representativos neste sentido, inclusive pelo frescor da ação de afronta, inserindo pela primeira vez objetos até então alheios ao espaço consagrado à arte, como *Porte-bouteilles* ou *Hérisson* (1914), *En prévision du bras cassé* (1915) e *Fontaine* (1917). Duchamp apagou as fronteiras entre “o trabalho intelectual e físico”, transformando “radicalmente a prática artística” (PETROVA, 2018, p. 228,229).

Lina Bo Bardi profanou o território dos museus pela introdução pioneira da apresentação do artefato popular, a partir de uma ampla visão sobre a arte sem fronteiras das abordagens do primeiro MASP⁸. Esta “eliminação de barreiras” esteve presente entre outras exposições que organizou, sempre confrontando o saber popular versus o erudito no campo da arte. Posteriormente fez uso deste objeto comum, especificamente oriundo das soluções empíricas praticadas na elaboração de artefatos cotidianos pela cultura do Nordeste brasileiro, como dispositivo de profanação do campo do

esquerdista”. A publicação de nº 2, em inglês e alemão, trazia um editorial intitulado “Declaração: Camaradas modeladores da vida!” que estava marcado pelo “fervor político e antiartístico”. No mesmo número, um texto do Dadaísta George Grosz sobre sua obra, destaca sua reflexão sobre a “mencionada aliança entre Dadaístas e construtivistas (não objetivistas)” (TUPITSYN, 2018, p.137).

⁸ Sua primeira exposição de arte popular e ou artesanato apresentada no Museu de Arte foi a mostra *Arte popular Pernambucana* (1949).

design. Em seu projeto para a *Escola de Desenho Industrial e Artesanato* do Museu de Arte Popular da Bahia (1962-1963), esta cultura material, vira pivô central da ideia de revolucionar o ensino do design, propondo redimensionar a natureza técnica, cultural e de produção e consumo de objetos, a partir da ideia de fusão entre o conhecimento autóctone e o científico⁹.

Esta busca representou seu o encontro entre a proposta inicial de síntese almejada pelo movimento moderno, conceitualmente abstrata, com a síntese formal e utilitária resultante das condições precárias de sobrevivência, associadas à consequente escassez de materiais e viabilizada pelo conhecimento técnico espontâneo. Assim, como na afronta Dadaísta do *ready made*, ela inseria no campo do design o objeto “sem cultura” justamente por operar fora do sistema de classificação, produção e consumo da sociedade capitalista. Sublinhava esta produção como resistência, “É a rede de Che-Guevara, são os ‘buracos’ e as flechas do Vietnã contra o requinte do mundo ocidental”¹⁰.

Em sua obra, o objeto catalisador que simboliza esta afronta ao *establishment* do mundo do design, é a cadeira de beira de estrada, criada em 1967¹¹. Esta cadeira representa, à luz dessa análise, uma provocação Dadaísta de negação à própria natureza intrínseca do objeto e à essência do meio ao qual se inseria.

⁹ Em entrevista ao *Jornal do Brasil*, em 1960, ainda no início de sua gestão no MAM-BA, ao refletir sobre os planos futuros do Museu, Lina menciona a ideia de uma escola que seria feita à partir do extenso levantamento de objetos oriundos da cultura material popular, cujo projeto promoveria a fusão entre saberes considerados técnicos especializados e aqueles identificados como espontâneos, conectando ambos à produção industrial: “... é nosso propósito lançarmos as bases de uma universidade de tipo popular, na qual seja possível um encontro fecundo entre os operários e os arquitetos, por exemplo, entre os executores de uma obra e seus criadores intelectuais. Reputo importante esse diálogo para que os operários compreendam claramente as ideias dos criadores e para que estes, por sua vez, tenham noção exata dos limites que a realidade impõe à criação artística” (RISÉRIO,1995, p. 236).

¹⁰ Lina refere-se às redes de campanha utilizadas pela guerrilha organizada por Che-Guevara e às armadilhas que camuflavam buracos no solo preenchidos por flechas de galhos, usadas na luta dos vietcongs contra a invasão americana na Guerra do Vietnã. (BARDI,1994, p. 24)

¹¹ A arquiteta dedicou esta cadeira em homenagem ao cineasta Glauber Rocha, que havia colaborado com ela na exposição Bahia no Ibirapuera (São Paulo, 1959), no MAM Bahia (1959-1962) e com quem acompanhou em Monte Santo, Canudos (Bahia,1963) as filmagens de Deus e o Diabo na Terra do Sol, lançado em 1964, mesmo ano em que o golpe militar interrompeu abruptamente o projeto do Museu de Arte Popular do Solar do Unhão.

Uma cadeira-manifesto, marcando o desapontamento e a perda da fé na "força regeneradora" do design ; uma apropriação referente ao objeto ordinário, cuja simplicidade prescinde o domínio de conhecimento técnico específico consagrado pelo campo do design ; como se dissesse : para sentar, não é necessário muito malabarismo criativo e tantas especulações já feitas pelos designers neste tema. Sem excessos, sem soberba cultural nem formalismos estetizantes, apenas três pedaços de tronco amarrados por corda de sisal. Um "nada" inspirado em uma manifestação espontânea de origem africana, registrada no acervo de suas memórias (figuras 1 e 2).

Ela, que já havia desenvolvido séries de móveis junto ao arquiteto Giancarlo Pianti, no Studio de Arte e Arquitetura Palma (1948 a 1951), período em que foi produzida a icônica cadeira Bardi's Bowl (figura 3), a partir deste gesto contestatório, não voltou mais a produzir design com peças para consumo avulso. Desenhou somente peças intrinsecamente associadas à própria concepção arquitetônica de seus projetos ¹².

¹² Desde então , a arquiteta criou mobiliário específico e de alta resistência para o teatro e restaurante do SESC Fábrica da Pompéia (São Paulo, 1982), desenhou os módulos 'caixotinhos' para as atividades infantis do mesmo projeto; a cadeira dobrável Frei Egydio, pensada para o público escolher seu lugar na composição da plateia do teatro Gregório de Mattos (Salvador, 1986), inspirado no teatro Nô Japonês ; a cadeira girafa, concebida para o restaurante da Casa do Benin na Bahia (Salvador, 1987), entre outros.



Figura 1: imagem sem descrição, coleção Lina Bo Bardi
Fonte: Acervo Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.



Figura 2: Cadeira de beira de estrada, 1967
Fonte: Acervo Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.



Figura 3: Cadeira Bardi's Bowl, capa revista Interiors, 1951
Fonte: Acervo Instituto Lina Bo e P.M. Bardi

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A negação do museu tradicional, depositário de uma arte que já caminhava para romper sua expressão contida entre molduras¹³, foi também cavalo de batalha dessas distintas gerações. Para Lina Bo Bardi, uma ideia de novo museu pode ser viabilizada tempos depois na experiência do MASP (1968) da Av. Paulista. O meio expositivo, ou seja, os displays e sistemas projetados, configuraram uma desconstrução do discurso museológico tradicional em

¹³ A arte, em sua trajetória própria que acabou historicamente por institucionalizar suas negações, desde a ruptura da tradição da pintura de cavalete anunciada neste período, seguiu sua expansão, em diálogo e/ou negação do espaço expositivo tradicional, passando a incorporá-lo como unidade. Foram seminais neste contexto, a *Última exposição futurista de quadros: 0-10* apresentada em 1915 em São Petersburgo, em que Malevich expôs pela primeira vez o *Quadrado Negro* (TUPITSYN, 2018, p.42), a *Primeira Feira Dadá Internacional*, realizada em 1920 em Berlim, de caráter político extremo ao dependurar no teto a representação fiel de um militar alemão com cabeça de porco, e a pioneira instalação *Merzbau de Kurt Schwitters*, iniciada em 1923 em Hanôver. (O'Doherty 2002, p.41-47)

busca de profanar o museu tradicional para libertá-lo das amarras consagradas como templo de sacralização da arte.

O cavalete de vidro, como display didático que alterou a condição do quadro, ou da pintura, de uma “janela na parede” para um objeto solto no espaço contemporâneo, sem classificação e simbolicamente aberto ao contato direto do observador, é seu o dispositivo profanatório mais evidente no campo dos museus. Ainda que este contato seja considerado simbolicamente, realizaria o que Agamben define como uma das formas mais simples de profanação, em que o simples toque, o “contágio profano”, “desencanta e devolve ao uso aquilo que o sagrado havia separado e petrificado” (AGAMBEN, 2007, p.49).

De fato, profanações desta natureza não seriam factíveis, pois “a impossibilidade de usar tem o seu lugar tópico no Museu”. Museu compreendido enquanto uma “dimensão separada para a qual se transfere o que há um tempo era percebido como verdadeiro e decisivo, e agora já não é” (AGAMBEN, 2007, p.65). Assim, observamos o objeto comum antes excluído da ordem artística e do campo do design, ordinário, ascender ao status de extraordinário.

Os experimentos Dadá acabaram por ser incorporados pelo sistema histórico das artes e celebrados pelo circuito dos museus; o artefato popular destacado pelas ações e mostras de Lina Bo Bardi, acabou por ser valorizado como produto excêntrico, adentrando o mercado de arte-popular, cujas intersecções com o campo do design acabaram restritas a apropriações formalistas e de caráter folclórico. O consumo indiscriminado de produtos e modelos importados, mais afeitos à economia mundial, se sobrepôs à estruturação de uma produção de design nacional. Portanto, paradoxalmente, a reestruturação de símbolos almejada, em ambos os casos observados, anulou-se no contexto da Arte Moderna e do Design Contemporâneo, cristalizando-se no campo dos museus, dispersa de sua natureza contestatória e incorporada pela hierarquia do poder hegemônico.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- BARDI, Lina Bo. *Na Europa a casa do homem ruiu*, In: Rio, Rio de Janeiro, n.92, pp.53-55 e 95. fev. 1947.
- BARDI, Lina Bo. *Curriculum literário*. In: FERRAZ, Marcelo (org.) *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1993.
- BARDI, Lina Bo. Vídeo- documentário *Lina Bo Bardi*. MICHILIS, Aurélio; FERRAZ, Isa Grinspum, org. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1993. Transcrição do autor.
- BARDI, Lina Bo. *Tempos de grossura: o design no impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1994.
- BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- FABRIS, Annateresa. *Entre arte e propaganda: fotografia e fotomontagem na vanguarda soviética* Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v.13. n.1.p. 99-132. jan. - jun. 2005.
- FERRAZ, Marcelo. *A poesia vital de Lina Bo Bardi*. In: _____. *Arquitetura conversável*. Rio de Janeiro: Azougue, 2011.
- PETROVA, Olga Burenina. *El anarquismo y la vanguardia artística rusa*, In: TUPITSYN, Margarita. *Dadá ruso 1914-1918* [cat. Exp., Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid]. Madrid: Departamento de Actividades Editoriales del MNCARS, 2018.
- POMIAN, Krzysztof. *Coleção. Enciclopedia Einaudi* Lisboa: Einaudi, 1985. Vol.I História-Memória.
- RISÉRIO, Antonio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.
- RUBINO, Silvana Barbosa. *Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo bardi, 1947-1968*. Tese de doutorado apresentada ao dep. De Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP. Campinas, SP, 2002.
- RUBINO, Silvana Barbosa; GRINOVER, Marina. *Lina por escrito, textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- TUPITSYN, Margarita. *Situar a rusia em el mapa del dadá*, In: _____ *Dadá ruso 1914-1918* [cat. Exp., Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid]. Madrid: Departamento de Actividades Editoriales del MNCARS, 2018.

ZEVI, Bruno. *Lina Bo Bardi: Un architetto in tragitto ansioso*. In: Caderno Lina, Caramelo, n. 4. São Paulo: Grêmio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1992.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1: Aleksandr Ródchenko – desenho de capa para a revista LEF, nº 2, 1923. Fonte: (TUPITSYN, 2018, p.89). – pág.: 204

Figura 2: Revista A – Cultura dela Vita (n.1, fev. 1946 e n. 9, jun. 1946).
Fonte: Acervo Instituto Lina Bo e P.M. Bardi. – pág.: 205

Figura 3: Cadeira Bardi's Bowl, capa revista Interiors, 1951
Fonte: Acervo Instituto Lina Bo e P.M. Bardi. – pág.: 205

