

# Em torno do objeto - uma experiência de intertextualidade

**MAURIQUS FARINA**

---

Multimeios/Unicamp

## **Resumo**

Este trabalho vê a fotografia como um instrumento de poética e reflexão conceitual e muitas vezes com vários domínios flexíveis. Faz um estudo de imagens selecionadas, cujo propósito é provocar no leitor uma troca multifacetada e associações intertextuais. Para tanto, a estratégia é justapor ao contemporâneo associações diacrônicas individuais e uma noção de produção atemporal.

## **Palavras-chave**

fotografia, intertextualidade, poética, arte moderna, século XX

## **Abstract**

This work sees photography as an instrument of poetic and conceptual reflection, and deals with various flexible fields. It is a study of select images. The purpose is to provoke in the reader a multifaceted exchange and intertextual association. The strategy is to juxtapose to the contemporary individual diachronic association and notion of timeless production.

## **Key words**

Photography, intertextuality, poetry, modern art, century XX

## Preliminares

**E**ste trabalho tem por objeto uma fotografia que se constitui ao reverso da objetividade sociológica: a fotografia como instrumento de reflexão conceptual e poética. Na falta de definições menos provincianas surgem expressões como “fotografia contaminada”<sup>1</sup> ou *photographie plasticienne* (BAQUÉ, 1998) - que em português não tem a mesma força. Como um produto da modernidade nada mais natural que exista na fotografia uma possibilidade de usos multiplicados e multiplicadores, uma predisposição “camaleônica” num dispositivo que se adapta aos interesses do operador. Como uma modalidade das artes visuais, a fotografia não prescinde das ocorrências programáticas vivenciadas historicamente pela arte, sendo, portanto parte integrante de um domínio bastante complexo da cultura. De tal maneira, farei neste ensaio incursões em campos variados, todos eles com um mesmo elo em comum. Contudo não estou propondo uma discussão de gênero, mas o caso de algumas imagens em particular.

*É sabido que uma das mais frágeis constantes da crítica (seja crítica de arte, literária, cinematográfica etc.) é usar uma terminologia frequentemente imprecisa e confusa, ter um cunho metafórico, seguir*

---

1. “A fotografia contaminada”, curadoria de Tadeu Chiareli no Centro Cultural São Paulo, 1994.

*mais ou menos servilmente as modas culturais, quando não diretamente o andamento do mercado. Uma das conseqüências do fluir retórico é que, com freqüência, assumem-se com pouco rigor científico termos disciplinares ligados a outros contextos* (CALABRESE, 1987: 119).

No território da comunicação há um predomínio, derivado da noção língua/linguagem, que diz respeito não somente aos espaços epistemológicos do signo verbal, já que se expande aos outros sistemas da comunicação. Nessa direção, como argumento para a articulação de meios diversos, utiliza-se sem muitos cuidados o termo “linguagem” noção referida por analogia e que encontra várias imbricações perigosas.<sup>2</sup> Mesmo assim o que se está querendo apontar é uma possível identidade formal e conceptual, para uma espécie de codificação capaz de aferir um modo próprio de se dizer muitas de coisas com personalidade numa obra de arte. “Poética” é uma outra palavra muitas vezes utilizada como sinônimo de “linguagem” Não é este o sentido aqui utilizado. Por “poética” entende-se, na sua essência, uma relação com o sentido corrosivo à padronização, “um desvio da norma” Substância primordial do fazer original encontra semelhança com a idéia proposta por Chklóvski de que “a arte estranha o mundo”<sup>3</sup>

Um aspecto substantivo sobre o entendimento desses sistemas múltiplos de comunicação implicados com a poética, territórios da indeterminação contaminados pelo sentido da arte, implica em não duvidar da complexidade do singular em favor de um sistema

- 
2. Greimas chega mesmo a sugerir em seu *Dicionário de semiótica* a utilização do termo “conjunto significante” em contraposição a “linguagem”: o que faz pensar a comunicação num conjunto mais amplo de referências, tanto no “plano da expressão” quanto no “plano de conteúdo”
  3. “A teoria de Chklóvski que se apóia na ação de estranhar o objeto representado procura transpor o universo para uma esfera de novas percepções que se opõe ao peso da rotina, do hábito, do já visto. Extraíndo o objeto do seu contexto habitual e revelando-lhe uma faceta insólita (...)” (FERRARA, 1981: 34).

dominante no qual este singular tenha emergido. Nesse sentido o conceito de “polifonia”, proposto por Bakhtin, apresenta diversos aspectos que compõem uma diversidade de argumentações no conjunto mais amplo dos limites da expressão, abrindo caminho para os fatores sociais e políticos de uma tendência que prenuncia uma semiótica da cultura.

Mesmo argumentando-se sobre um “meio” específico, (cinema, fotografia, pintura, etc.), este “meio” pode ser visto como um signo, mas não como um signo único. É importante perceber a mensagem determinada pelo “meio” como um signo constituído de outros signos. A tarefa da decodificação desses signos depende da sua identificação, depende da isotopia da mensagem, onde pode ocorrer uma multiplicidade de sistemas.

Vamos, por exemplo, analisar o proposto pela frase “Um corpo vestido” Neste enunciado podem-se abrir várias possibilidades de interpretação, já que ele é genérico? O sexo deste corpo pode ser masculino ou feminino? A moda denotada pela roupa é um sistema ausente, o antropológico, que define o *ethos* do sujeito também; o econômico, o social, o político, o psicológico (campo das subjetividades), enfim, a congregação de múltiplos aspectos que constituem a imagem de um corpo vestido, e a sua concretude como uma relação muito ampla e aberta para o exercício da interpretação dos significados fica de fora. O que não ocorreria se, por exemplo, este enunciado estivesse numa imagem fotográfica.

Não estou supondo que a fotografia seja mais completa que a palavra, contudo a pergunta que tem sido formulada no âmbito das pesquisas sobre a fotografia em particular coloca muitas vezes em debate a subserviência do signo imagético em relação ao instrumental utilizado para efetivar determinadas leituras e dúvida de conceitos importados de outros sistemas.

O próprio Roland Barthes é alvo de controvérsia ao assinalar em *A mensagem fotográfica* (1962) que a fotografia seria “uma mensagem sem código” Esta posição mais tarde revista em *A câmera clara* (1980) na verdade é reveladora do tipo de problematização trazida ao ambiente acadêmico quando se passa a reconhecer na

fotografia o estatuto de uma mensagem. Coisa que para Charles Baudelaire seria inimaginável e terrível, já que colocaria em discussão a possibilidade da arte por meio da máquina (apud DUBOIS, 1994: 29).

Por enfadonho que pareça, nestes tempos inaugurais de um “não sei que pós-tudo”, em que a tecnologia faz parte da vida humana de modo cada vez mais intenso, para alguns, a arte só é possível se se aliar aos meios tecnológicos mais *up to date*. Para não continuar dispersando o leitor, entro nessa discussão apenas para dizer que tanto a defesa de um purismo contrário à tecnologia na arte quanto o fetichismo do aparato envolvido numa produção mediada pelos meios mais avançados conduzem ao mesmo caminho.

O que define um trabalho de arte não é a “poética do autor”, mas a presença da poética no trabalho desse autor. Para isso não dependem os meios. Basta lembrar que o fato de ser pintura não coloca na mesma linha uma obra de inspiração cubista feita por Portinari cotejada por qualquer outra feita por Pablo Picasso ou Braque. Sem entrar na discussão com mais profundidade esbarro no problema da matriz e da influência, da cópia e do original e do apagamento desta relação, o que acaba com a possibilidade intertextual, já que não há dialogismo<sup>4</sup> mas mera influência.

*Las meninas,*  
óleo sobre tela,  
1656



**Diego Velázquez**

---

4. Outro conceito afeito a Bakhtin e que se refere ao diálogo entre textos semióticos distintos. Ver: Zavala (1991: 37-121).

No espaço das construções do imaginário, mais propenso à lógica do ícone que à do índice, a noção de instantaneidade surge revestida por certa dose de magia.

O interesse aqui não é comentar as relações narrativas - que são muitas - presentes nesta obra, o que me move é a presença de um momento tramado por Velázquez de modo a incluir o espectador definitivamente na trama do seu enunciado, uma ação cronotópica (WALL, 1997: 433-44) que parece anunciar por semelhança um paradigma fotográfico: a instantaneidade. Ao representar uma ação inscrita num tempo específico, “momento decisivo”, os personagens da pintura são flagrados pelo espectador - ou pelos “espectadores do espelho” - numa curiosa premonição do que viria a se tornar uma das propostas mais fundamentais do sistema fotográfico, muito tempo depois.

Esse momento de suspensão tomado possível pela pintura de Velázquez não pertence à lógica indiciária de uma fotografia. Daí que, pela natureza eminentemente “icônica<sup>4</sup>” deste enunciado, sirvo-me desta imagem pelo reverso. Como um paradigma da construção e articulação dos signos no plano de um texto mais amplo que configura a “poética”, supondo o que pretendo demonstrar adiante: que a vocação indiciária da fotografia pode igualmente ser revertida como dominância, na busca de uma condição “peripatética”<sup>5</sup>

*Talvez haja, neste quadro de Velásquez, como que a representação da representação clássica e a definição do espaço que ela abre. Com efeito, ela intenta representar-se a si mesma em todos os seus elementos, com suas imagens, os olhares aos quais ela se oferece, os rostos que torna visíveis, os gestos que a fazem nascer. Mas aí nesta dispersão que ela reúne e exhibe em conjunto, por todas as partes um vazio essencial é*

---

5. Influência das aulas do professor Eduardo Peñuela que freqüentei na Universidade de São Paulo e que foram, sem dúvida, importante “referência derivada” para a materialidade dessa reflexão.

*imperiosamente indicado: o desaparecimento necessário daquilo que a funda - daquele a quem ela se assemelha e daquele a cujos olhos ela não passa de semelhança. Esse sujeito mesmo - que é o mesmo - foi elidido. E livre, enfim, dessa relação que a acorrentava, a representação pode se dar como pura representação (FOUCAULT, 1992: 31).*

Sendo assim, *Las meninas*, não é, estrito senso, uma obra barroca, mas uma obra moderna, paradigma da autonomia representativa e da liberdade do artista, um banquete semiótico, índice da atemporalidade e, no entanto, uma pintura historicamente barroca, uma representação do ambiente da realeza. É contraditório o princípio das coisas que escapam à sua época: materialização de puro sentido do que é poético em potência absoluta.

### Intertextualidade: o campo ampliado

*Sem chegarmos a afirmar, como Kibédi-Varga, que todo discurso responde a uma pergunta, admitiremos que ele sempre replica - explicitamente ou não - a outros discursos, seja apoiando-se neles, seja refutando-os, seja completando-os. A alusão é a figura da intertextualidade; isso acontece quando dizemos que todos fazem silogismos sem saber, como o **alter** da prosa (Reboul, 1998: 157).*

Foi entre os modernistas, modelarmente com Pablo Picasso, que a intertextualidade<sup>6</sup> veio a se instalar definitivamente como um dos procedimentos mais reveladores da cena artística do século XX. Motivados pelas experiências avassaladoras das primeiras décadas deste século, diversos artistas contemporâneos erigiram suas obras

---

6. "O problema da intertextualidade é de permitir a convivência de um ou mais textos no suporte de uma única estrutura textual sem que eles se destruam mutuamente, embora permaneçam centrados nas mesmas marcas ou índices semânticos" (FERRARA, 1981:103).



operando uma constante intertextualidade. Numa correspondência mais ampla com a tradição e com a ruptura, em favor de uma presença da arte nela mesma, como um fator de motivação auto-referente. Sem a necessidade vivida por artistas do barroco, como o próprio Velázquez ou mesmo Aleijadinho, que construíram a sua arte apesar da funcionalidade patronal, apesar dos interesses referenciais e simbólicos do clero e da nobreza.



**Pablo Picasso, *As meninas segundo Velázquez*,  
óleo sobre tela, 194 x 260 cm, 1957**

A conjugação de “textos” e de teorias em campos ampliados serve de sustentação para o desenvolvimento de uma série de procedimentos que contemporaneamente vão constituindo os espaços de reflexão sobre as produções culturais. O próprio princípio da intertextualidade, do diálogo entre “textos” que remetem a outros “textos” é substância fundamental na atualidade, quando muito se

fala em crise de paradigmas, pairando no ar um certo clima de velório por tantas mortes anunciadas: o fim da história e o ocaso do sujeito.

*Como o conjunto da herança metafísica, também a morte da arte não pode ser entendida como uma "noção" de que se possa dizer que corresponde ou não a um estado de coisas, ou que é mais ou menos contraditória logicamente e que se possa substituir por outras (...). É, antes, um evento, que constitui a constelação histórico-ontológica na qual nos movemos. Essa constelação é uma trama de eventos histórico-culturais e de palavras que lhes pertencem, os descrevem e os co-determinam (...)* (VATTIMO, 1996: 40-1).

A necessidade de transformação, tramada pela constante explosão dos limites estéticos vivenciados historicamente, preparara o terreno para a exploração de paradigmas utópicos, entre os quais o próprio sonho de uma sociedade tecnologicamente evoluída que extinguiria as desigualdades e operaria a desmaterialização do sujeito enquanto entidade personalizada e vaidosa. O fato é que, do ponto vista social, os problemas estruturais são profundos e se ampliam, fatos ligados às sociedades periféricas que estragam os planos de uma morte anunciada dos nossos "valores burgueses", entre eles a arte. Retórica ou filosofia, me parece permanente esse sentimento de marginalidade, de desvio, que impulsiona o ato criativo, principalmente motivado pela incerteza e pelo desconforto.

## A herança moderna

O surgimento da arte moderna, o rompimento como classicismo, a partir das experiências cromáticas do impressionismo com sua proposição "científica" de exploração da luz, inaugura o que seria um novo paradigma da representação - não mais aquele proposto pelo hermetismo simbólico - e muito mais próximo dos próprios limites materiais do suporte artístico. Basta considerar toda a tradição

pictórica dos países nórdicos para perceber que a luz e o ambiente dos “interiores holandeses” estavam irremediavelmente contaminados pelo sofrimento e pelo delírio do isolamento, fato extremamente paradigmático na obra de Vincent Van Gogh.

*L'un des enjeux du modernisme fut la tentative déterminée, obstinée, pour préserver l'œuvre d'art de la contamination par l'industrie mass-médiatique, pour en sauvegarder l'autonomie, l'aura et la pureté. On l'aura compris, les années quatre-vingt ont mis un terme définitif à cette ambition: l'extension de la photographie dans le champ des arts plastiques y fut pour beaucoup. Déjà en son essence même **medium** de masse, destiné à la masse, comme l'avait justement diagnostiqué Walter Benjamin la photographie se révéla l'un des plus puissantes facteurs de déconstruction de la mythologie moderniste (...) Partout **Vhétéronomie** est devenue la règle: les **media** ne cessent de jouer l'un par rapport à l'autre, de se frotter, se métisser, s'hybrider tandis que l'art lui-même se voit toujours davantage contaminé, “virussé” dirait Jean Baudrillard, par son Autre - culture médiatique et industrie culturelle (BAQUÉ, 1998: 263).*

A idéia de autonomia da arte, sob a perspectiva de um sujeito mergulhado em convulsões profundas através da vertente do expressionismo, com Max Beckmann, Emil Nolde etc., é reveladora não só de uma crise do humanismo, especialmente na Alemanha, mas também de um certo tipo de representação pictórica de base figurativa que vai se entregando para um processo de desmaterialização do sujeito, desembocando, com Kandinski em meados do século XX, numa pintura aberta para o apagamento do referente: o abstracionismo.

Se de um lado a pintura vive um processo de transformação, de outro Marcel Duchamp, inaugura, com os seus *ready mades* e sua antiarte, uma revolução no sistema artístico que vai culminar na

multiplicidade de ocorrências vividas na pós-modernidade a partir da arte conceitual na década de 70, sendo ele mesmo, Maree Duchamp, um precursor da pós-modernidade, assim como foi Hieronymus Bosch para o surrealismo, Willian Turner para o impressionismo e Van Gogh para o expressionismo.

Com a *pop art* inaugura-se o processo de contaminação da arte pela indústria cultural, processo este que passa a ter uma valorização semântica. Sendo o termo pós-modernidade um sintoma didático de uma necessária ruptura na relação com o advento moderno, ele é por si revelador dessa condição precária. A força dessas tantas revoluções vividas pela humanidade a partir do século XIX é um ciclo ainda presente, sintomas ao mesmo tempo de uma decadência e de uma renovação. A pós-modernidade é, portanto, tempo das hibridações e das citações, da multiplicidade e dos limites expandidos, tempo de se questionar tudo e de se confundir com o próprio questionar, simulação e simulacros, verdades através de mentiras.

*Mas o pós-modernismo não nega inteiramente o modernismo. Não pode fazê-lo. O que ele faz é dar ao modernismo uma interpretação livre; ele “o examina criticamente, procurando descobrir suas glórias e seus erros” (Portoghesi 1982, 28). Portanto o reducionismo dogmático do modernismo, sua incapacidade de lidar com a ambigüidade e a ironia, e sua negação sobre a validade do passado foram questões analisadas com seriedade e julgadas como deficientes. O pós-modernismo tenta ser historicamente consciente, híbrido e abrangente (HUTCHEON, 1988: 52).*

Dizer que há no modernismo um reducionismo dogmático é a meu ver um modo parcial de enxergar a questão. Os programas multiplicados que surgem na modernidade revelam uma profusão de idéias, os dogmas ficam por conta de cada programa em particular. O dadaísmo, por exemplo, foi ao mesmo tempo uma afirmação da negação do passado e uma ironia, já que ele mesmo foi um fato de consequência do passado, mais que um debate contra a “hipocrisia

da burguesia” Artistas como Mareei Duchamp, Man Ray, Hans Bellmer, Clovis Trouille, entre tantos outros, nesta direção, foram mestres na ambigüidade e na ironia. A presença da intertextualidade, principalmente em Picasso, revela o diálogo constante entre passado e presente.

No entanto, grosso modo, a modernidade, num contexto mais amplo, foi de fato o paradigma da velocidade e das novas descobertas, o que acabou por incutir na sociedade um modismo e uma necessidade de ter sempre contato com o novo, com esse sentimento de ser o passado um sintoma de atraso. Essa “maldição modernista” ainda não foi extinta e é a essência dos modismos, mas do ponto de vista da arte erudita ela não pode ser impingida aos mestres da modernidade.

A necessidade de autonomia da arte vivida no princípio do século XX era de fato uma necessidade de afirmação do artista como o centro da sua própria poética, uma afirmação do sujeito e não das estruturas que dele sempre se serviram historicamente. No seu ocaso, já não há que se afirmar nem o sujeito e nem a arte; por um certo tempo vive-se o vazio desta transição. A autonomia do signo artístico' passa a significar uma impossibilidade sendo substituída pelo conceito de contaminação, pela presença do outro através de processos intertextuais ou mesmo por mistificações que são cometidas em nome do dispositivo da arte onde se confundem a cultura e a farsa.

*Com o advento da reprodutibilidade técnica da arte, não apenas as obras do passado perdem a sua aura, o halo que as ciurcunda e as isola do resto da existência, isolando, com elas, também a esfera estética da experiência, mas nascem formas de arte em que a reprodutibilidade é constitutiva, como o cinema e a fotografia. Nestas, as obras não só possuem um original, mas sobretudo tende a cair a diferença entre produtores e fruidores, mesmo porque essas artes se resolvem no uso técnico de máquinas e, portanto liquidam qualquer discurso sobre o gênio (que é, no fundo, a aura vista do lado do artista) (VATTIMO, 1996:43).*

O campo da imagem, em particular o das fotografias que tradicionalmente se constituíram como “hipoícones”,<sup>7</sup> como manifestações do imaginário e não como espelhos de uma referência mais imediata, foi explorado potencialmente pelo surrealismo e atualmente surge com uma força jamais vista, passando mesmo a ocupar o lugar da pintura nos principais eventos da arte internacional. Causa espécie a profusão de imagens “documentais” e aparentemente banais - caso de Jeff Wall - que agigantadas pelas dimensões enormes que ocupam passam a estranhar a própria realidade repercutindo a força indiciária da fotografia como um símbolo da necessidade realista numa época da “virtualidade”: paradoxo.

A liberdade no exercício da arte hoje é uma herança da modernidade e, nesse campo, a poética da intertextualidade e das referências derivadas passa a constituir o campo algo complexo dos discursos artísticos. Entender, justificar, perceber o “plano do conteúdo”, passou a ser para os artistas uma constante, a ponto de, na própria obra, aparecer uma certa desmaterialização da forma em favor deste conteúdo.

Os movimentos artísticos como a arte conceitual e a *artepovera*, que tiveram seu apogeu na década de 70, são fundadores desses procedimentos, em particular na obra de Joseph Kosuth, em que uma cadeira é apresentada ao lado de uma imagem fotográfica dessa mesma cadeira e de um quadro na parede, apresentando a definição extraída de um dicionário sobre a cadeira. Nessa obra configura-se a materialidade artística do entendimento semiótico de objeto, do signo e do símbolo. Sendo a cadeira, ela mesma, um objeto: ícone enquanto *representamen* da idéia do artista, índice referido pela fotografia e símbolo codificado pelo dicionário e legitimada tanto por sua função quanto por sua materialidade. Neste sentido a operação artística é de base conceitual e de um certo modo anuncia a definitiva impregnação dos campos teóricos nos processos artísticos.

---

7. Para Peirce, o hipoícone é a imagem materializada.

## Trazendo para si

Ao esboçar esse panorama pinçado por uma certa sincronicidade tenho que considerar a minha produção artística como uma consequência dessa “caosmose”<sup>8</sup>. É de certo modo complicado cotejar *per se* a exterioridade da produção cultural a partir de fontes tão fundamentais e de um ponto lançar o próprio trabalho artístico como um sujeito que pega uma carona no trem. Vai daí que os próprios processos do inconsciente ficam bloqueados pelo excesso de vaidade ora de falsa modéstia. Não importa que se corra um risco permanente já que viver é tomar parte num emaranhado de situações que quase sempre fogem ao controle.

Correndo então o risco da própria precariedade, ousei experimentar essas relações de caráter poético e intertextual na minha produção fotográfica. Já não me bastava a fotografia produzida dentro de seus próprios limites, e o campo se amplia quando entra em contato com as relações dialógicas.



*El Zorro,*  
50 X 40 cm, 1993



*HomemAranha,*  
50 X 40 cm, 1993



*Aqueda,*  
50 X 40 cm, 1993

---

8. Anunciada por Félix Guattari (1992) como um novo paradigma estético.

Já no início da década de 90, realizei uma série de fotografias, fotomontagens, que na realidade surgiram a partir de um certo colecionismo potencializado.

Nestas fotografias existe uma relação de apropriação, imagens impressas em livros configuram o cenário de fundo e também há a utilização de objetos, brinquedos infantis que representam figuras de heróis que povoam o universo da indústria cultural e da arte *pop* através dos gibis.

Em *El Zorro* o livro utilizado, *Fêtes en Israel*, foi editado por I. Klinov e publicado por Israel Publishing Co. Ltd. em Tel-Aviv em 1951. Trata-se de uma edição em três línguas. A fotografia utilizada está na página 80 do livro e traz a seguinte legenda: “Dans le Musée National Bezalel à Jérusalem, exposition d’objets rares de Pâque et d’anciens livres artistiques de la Hagada (Légende de Pâque)” A escolha dessa imagem foi feita de um modo quase automático, o que me atraiu em primeiro momento foi a profusão simbólica que emblematiza a cultura judaica.

A imagem da fotografia *Homem Aranha* foi retirada do álbum Deutschland publicado em Berlim no ano de 1936, álbum fotográfico que serviu aos interesses de difusão da propaganda nazista. Essa foi a primeira imagem escolhida e a que dá sentido ao encadeamento dessas três imagens. O ritmo da marcha militar na verticalidade, com as suásticas, traduzia para mim o diálogo que estava sendo proposto pela história. Quanto à fotografia de fundo em *A queda* foi retirada de um livro turístico<sup>9</sup> sobre Nova York. Sua escolha é obviamente ligada ao simbolismo do Empire State Building como um signo de poder dos Estados Unidos. O fato de Tio Patinhas ser um personagem ligado ao dinheiro e à avareza também tem a sua pertinência.

As diversas facetas do procedimento em questão foram determinadas pelo caráter simbólico que se pretendeu construir, como numa narrativa. Mais que realizar aqui uma interpretação semântica,

---

1. Ver: *The wonders of New York*, New York: A. Cooper, 1981.



o que seria desastroso partindo do próprio construtor do trabalho, penso ser oportuno declarar determinados fatos que somente seu autor poderia saber.

A primeira foto a ser feita foi exatamente a do *Homem Aranha*, personagem que curiosamente anda por cima e pelo lado de prédios, escalando-os como uma aranha, fato que passa a ocorrer depois que é contaminado por uma reação nuclear. Esta imagem surge quase por acaso, fruto de uma série de experiências que eu estava realizando numa relação de pequenos brinquedos com imagens: tinha apenas uma intuição não sabia direito o que ia dar.

Na fotografia *El Zorro* um detalhe que me chamou a atenção, quando realizava sua ampliação no laboratório, foi a rima do chicote em sua mão com os chicotes dos estranhos personagens montados a cavalo que aparecem na parte de baixo da fotografia e que fazem parte da “Hagada” Um livro aberto ao acaso numa fotografia e uma relação bastante complexa, no entrecruzamento das simbologias obtusas.

De fato, para mim, essas fotografias representaram um novo paradigma, uma quebra com a tradicional relação que vinha perseguindo desde a década de 80, e que, se cotejadas com a fotografia brasileira nesse período, representariam uma retomada da busca de autonomia no signo fotográfico.

Desde então já não fazia sentido fotografar um referente encontrado pronto, era preciso reconstruir essa relação, um aporte que significou um vôo do índice ao ícone. As imagens mentais passam a representar o sentido conceptual do fazer. A fotografia, o meio para a edificação da poética. De fato a intertextualidade surge como uma das ferramentas mais efetivas para minha produção, para a expostulação do que acontece dentro e fora do corpo num contexto mais amplo, como o das descobertas.

“Minha mente se comporta como um lago na espera de seus peixes” escrevi certa vez num poema. Anos mais tarde vou pensar que esse lago - provavelmente artificial já que sem peixes - metaforizava esse vazio que vai na espera no momento que prenuncia o *insight* e que separa o sistema poético dos sistemas teóricos.

## Corpo contaminado

*Estudiar la imagen como un discurso visual exige, al mismo tiempo, analizar la **organización lógico-semántica de las isotopías** que aseguran su coherencia tanto en el plano de la expresión como en el del contenido (VILCHES, 1988: 39).*

Pensando considerar o diálogo entre essa atmosfera figurada pela poesia que confere ao artista uma dimensão quase lírica do “contato com as musas”, como um tipo de aberração fora de época, sabe-se que prescindir de conhecimentos teóricos e de repertório pode significar uma falência. Nesse sentido, a pesquisa, ela mesma um ato dialógico e intertextual, fornece alimento para as “velhas feiticeiras” que um dia foram “musas”

*La photographie, c'est notre exorcisme. La société primitive avait ses masques, la société bourgeoise ses miroirs, nous avons nos images.  
Nous croyons forcer le monde par la technique. Mais par la technique c'est le monde qui s'impose à nous, et l'effet de surprise dû à ce reversement est considérable.  
Vous croyez photographier telle scène par plaisir - en fait c'est elle qui veut être photographiée, vous n'êtes que le figurant de sa mise en scène. Le sujet n'est que l'agent de l'apparition ironique des choses. L'image est par excellence le médium de cette publicité gigantesque que se fait le monde, que se font les objets, forçant notre imagination à s'effacer, nos passions à s'extravertir, brisant le miroir que nous leur tendions, hypocritement d'ailleurs, pour les capter (BAUDRILLARD, 1990: 158).*

Se de fato somos surpreendidos pelos objetos do mundo que ficam gravados em algum lugar da memória, agindo num ambiente complexo como um auxílio para as escolhas, em mim, o efeito de

determinadas conexões significa o apontamento de um texto que ocorre de modo não programado por uma razão aritmética.

*Corpo contaminado* é o título de uma fotografia que realizei tendo por princípio a citação, uma citação que como se descobrirá é uma citação em abismo. Como fontes desta fotografia aparecem Ingres, Man Ray e Edward Weston.



**Man Ray, *Violin d'Ingres*, 1924**

A fotografia original de Man Ray, uma citação da pintura de Ingres, esta feita sobre o torso de uma mulher, revela uma associação com a forma do violoncelo, relacionando o corpo feminino à idéia musical e à sensualidade, além evidentemente de subverter a lógica indiciária da fotografia, realizando uma interferência gráfica sobre a imagem.



Jean-August-Dominique Ingres,  
*A grande banhista de Valpinçon*,  
óleo sobre tela, 146 x 97,5 cm, 1808

*Com efeito, Man Ray foi sobretudo aquele que revolucionou a fotografia, transformando-a em meio de investigação poética do mundo. (...) Tratava o corpo feminino do mesmo modo que Duchamp fazia um **ready made**: com um traço pessoal tomava-o fora de série (ALEXANDRIAN, 1973: 89-93).*

Edward Weston foi um representante clássico da fotografia moderna em sua própria corrente de especificidade, alguém que sempre lutou pela autonomia da fotografia na sua relação mais corriqueira com os aspectos da documentação referencial e instantaneidade, a partir da exploração principalmente da cromaticidade e das possibilidades formativas do material fotográfico.

*A singularidade da fotografia, em relação às outras arte se deve: à instantaneidade de seu processo de impressão. O escultor, o arquiteto, o compositor, etc., têm a possibilidade de introduzir mudanças em seus projetos originais, durante a execução de seus trabalhos. Um compositor pode escrever uma sinfonia em um período de tempo longo; um pintor pode passar toda uma vida executando um quadro e ainda assim não considerá-lo acabado. Porém o processo de impressão na fotografia não pode ser dilatado. Em sua breve duração não pode ser detido, transformado ou reconsiderado. Ao acionar a sua câmera todos os detalhes que se encontram sem seu campo de visão são registrados em muito menos tempo do que demoram os olhos para transmitir um cópia similar da cena para o cérebro (WESTON, 1984: 173).*

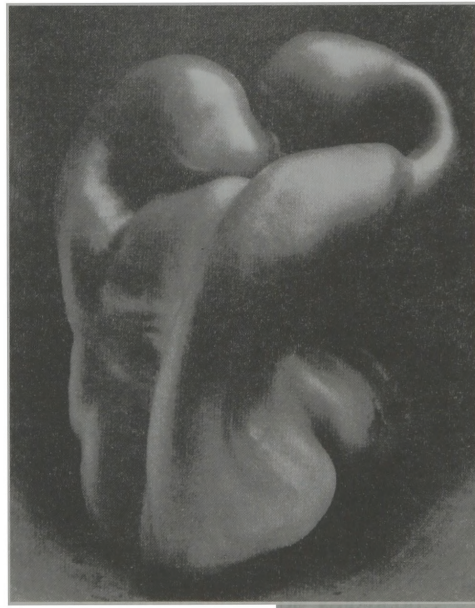
Como se vê, Weston externa um paradigma fotográfico que não pressupõe hibridismos. Se se fizer uma pesquisa, para a maioria dos artistas o nome de Man Ray é mito e o de Weston desconhecido. O mesmo deve ocorrer se a pergunta for dirigida a fotógrafos profissionais: conhecem Weston e não sabem direito quem foi Man Ray. Essa questão enuncia a presença de uma história da fotografia tradicional e de uma história da fotografia na arte.<sup>10</sup>

Há um mundo próprio na fotografia, sem hibridismos, o problema da sua inclusão na história da arte está se resolvendo pela própria aceitação da forma fotográfica em suas especificidades, principalmente pelo reconhecimento aferido por coleções importantes, dentre as quais a do Museu de Arte Moderna de Nova Iork. Ocorre que as separações topológicas fazem parte da própria dose de preconceito, tanto por parte dos fotógrafos que sempre negaram a arte, quanto dos artistas que só agora descobriram a fotografia.

---

10. Sobre esse assunto ver: Farina (1997).

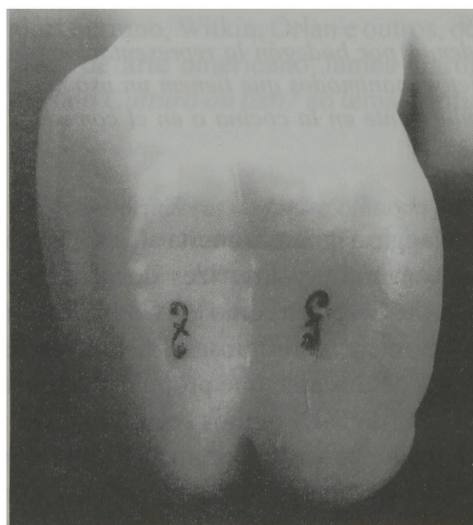
Nesse sentido a escolha de Weston para a fotografia *Corpo contaminado* traz implicações de natureza metalingüística.



Edward Weston, *Peper n. 30, 1930*

O pimentão de Weston opera numa lógica associativa, relacionando a forma do pimentão com o corpo, com a forma orgânica, com a nádega e quem sabe com a influência de Ingres no seu próprio imaginário.

Nessa linha a operação que se constrói em *Corpo contaminado* relaciona duas imagens, de Weston e de Man Ray, numa “quase-mistura”, numa fusão que operativamente foi construída a partir do imaginário articulado com as derivações dessas referências. Uma imagem que tem como princípio formativo o diálogo com a tradição dualista de uma fotografia moderna, parafraseando dois artistas-fotógrafos aparentemente distintos, Man Ray e Edward Weston.



**Mauricius Farina, *Corpo contaminado*, fotografia, 1999**

Do ponto de vista de sua organização formal, a fotografia que se seguirá se determina a partir do gênero *still life*, que como se sabe tem relação com natureza morta, tradicionalmente este tipo de fotografia tem uma relação direta com a propaganda, com a fotografia de produtos, que por sua vez tem origem formativa com as pesquisas realizadas pelo próprio Weston, entre outros. No entanto, aqui não se pretende seduzir o espectador como num *still life* tradicional, sendo mesmo mais intensa uma provável migração para o gênero de uma outra isotopia.

Na história da pintura, o gênero natureza-morta é conhecido desde a antigüidade clássica.

*La historia de la pintura tiene en los escritos de Plinio (Historia Natural, libro XV) el primer relato de lo que conocemos como una naturaleza muerta o bodegón.*

*Parrasio, famoso pintor de la antigüedad, representó en una tabla unas uvas que engañaron a unas aves que estaban cerca del cuadro, pues picotearon la pintura.*

*Entendemos por bodegón la representación plástica de objetos inanimados que tienen un uso cotidiano, particularmente en la cocina o en el comedor* (KIN, 1993: 8-11).

Se com Caravaggio a natureza-morta alcança uma independência formal, dele derivam muitas diretrizes do gênero, porém foi em Flandres que ele se desenvolveu como tal. Com a Reforma protestante a representação de imagens religiosas foi limitada e se abriu um caminho para o tipo de discurso que propunha o gênero.

Nos séculos XVIII e XIX muitos seguiram pintando naturezas-mortas, pois o mercado era vasto, porém as fórmulas gastas criavam um certo desconforto. Cézanne, como pretexto para suas composições e teorias pictóricas, pinta naturezas-mortas, pois as formas das frutas e os objetos cotidianos permitiam que ele efetivasse seus intentos plásticos. Desta maneira Picasso, no século XX, revitaliza a natureza morta como um gênero importante, sobretudo no cubismo analítico.

O século XX deixa de lado o realismo como uma característica fundamental da natureza-morta e alguns artistas utilizam-no como um caminho formal de expressão plástica. As composições de Andy Warhol com as latas de sopa Campbells e as garrafas de Coca-Cola, e tantos outros exemplos, são também uma indicação da imersão do artista no cotidiano através de seus modos de produção, aqui no caso de Warhol como uma crítica velada ao consumo e à produção em série.

Para o pesquisador de poéticas visuais o estudo dos gêneros em sua diacronia é de fato bastante instigante assim como uma relação de hibridação entre os gêneros, como por exemplo o retrato e a natureza-morta. O diálogo entre gêneros diferentes constitui-se num outro texto, e na apropriação dessas relações se define um novo campo de significados.



Contemporaneamente a discussão do próprio corpo como um espaço para a manifestação artística, através da *body art* nos anos 70 e a partir do trabalho de artistas mais atuais como Cindy Sherman, Kiki Smith, Andrés Serrano, Witkin, Orlan e outros, ocupou o cenário artístico. O crítico de arte americano James Gardner dedica um capítulo de seu ensaio *Cultura ou lixo?* ao tema, intitulado-o “a arte do corpo”

*Quando os historiadores do futuro olharem para trás (se é que farão isso), para o tipo de arte emoldurada numa exibição pós-humana, certamente ficarão intrigados com a abundância de próteses. Pernas, braços, seios, nádegas de cera, borracha ou plástico são para esses artistas o que ângulos retos e grelhas eram para os artistas dos anos sessenta (GARDNER, 1996: 205).*

Gardner publicou seu trabalho em 1993 nos Estados Unidos, e a tradução deste chega até nós em 1996. Atenho-me nestas datas para poder enxergar melhor o tipo de problema que levou o Sr. Gardner ele mesmo a se tornar um participante e sócio desse *trash* cultural que lhe rendeu notoriedade e algum dinheiro. De fato seu livro é fundamental para aqueles que, como eu, viveram longe das discussões nova-iorquinas. Contudo o olhar do Sr. Gardner se revela por demais conservador. Só na citação acima pode-se perceber que ele, tal qual aquele crítico que chamou de *impressionismo* - de maneira pejorativa - a pintura que nascia na França e que acabou por nomeá-la, não pode perceber além das circunstâncias de seu olhar comprometido com interesses estranhos.

Numa outra direção outro crítico americano, Hal Foster, aponta na direção de uma falácia expressiva, de uma retomada tanto do surrealismo quanto do expressionismo, na arte contemporânea vista como espetáculo, e no artista como um manipulador de signos subversivos (cf. FOSTER, 1996). De fato a presença do corpo na arte é uma redundância, todavia a compulsão e a forma inquieta como ele

aparece é sintoma não só da ebulição pós-moderna mas principalmente da crise provocada pela aids no próprio ambiente do artista. Não só a aids mas também a perversão sexual gerada pela indústria cultural, quando de modo explícito esbugalham-se os valores individuais, gerando um culto ao corpo e à beleza como um valor em si.

Oliviero Toscani, o fotógrafo e diretor de arte da Benetton escreveu um pequeno livro que denota uma crise dentro da própria indústria cultural. Em *A publicidade é um cadáver que nos sorri* (TOSCANI, 1996), é proposto um modelo diverso de publicidade, menos mentirosa, menos fabricante de sonhos, uma publicidade que anuncia fatos, paradoxos, discute valores morais. Uma publicidade que ainda assim ocupa espaços perversos e não pode se desintegrar na sua essência. No entanto, como uma manifestação da própria inversão de valores deste período, denota uma proposta crítica dentro de um sistema aparentemente acrítico.

Com a gestação de tamanhas interferências o que posso dizer da fotografia que se intitula *Corpo contaminado* é que esse corpo não é um corpo, é um pimentão e, ainda, é um índice fotográfico de um pimentão. Nesse pimentão há uma interferência gravada à maneira de uma tatuagem (na pele do pimentão), que cita explicitamente (ainda que de modo não idêntico) a fotografia *Violin d'Ingres*, de Man Ray, feita em 1924, que, por sua vez, cita *A grande banhista de Valpinçon*, de Jean-August-Dominique Ingres, um óleo sobre tela de 1808.

A escolha do pimentão, também uma citação, refere-se à *Peper n° 30*, de Edward Weston, feita em 1930. Se Weston alude em sua fotografia à sensualidade da forma associada à forma de um corpo, em *Corpo contaminado* essa forma é também uma citação que refere a arte do corpo como uma manifestação atual. Um corpo perverso, contaminado pelo não-ser, ser-parecer, simulacro de corpo. Simulacro de arte.

## Bibliografia

- ALEXANDRIAN, Sarane. *O surrealismo*. Cacém: Verbo, 1973.
- BAQUE, Dominique. *La photographie plasticienne - un art paradoxal*. Paris: Regard, 1998.
- BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- BAUDRILLARD, Jean. *La transparence du mal - essai sur les phénomènes extremes*. Paris: Galilée, 1990.
- Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio D'Água, 1991
- CALABRESE, Omar. *A linguagem da arte*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- A idade neobarroca*. Lisboa: 70, 1988.
- DUBOIS, P. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1994.
- FARINA, M. M. *Estratégia do únicos - a questão autoral na fotografia*. Dissertação de mestrado. Campinas: Unicamp, 1997
- FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. *A estratégia dos signos*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- FOSTER, Hai. *Recodificação*. São Paulo: Casa Editora Paulista, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FUSCO, Renato de. *História da arte contemporânea*. Lisboa: Presença, 1988.
- GARDNER, James. *Cultura ou lixo?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- GREIMAS, A.J.& COURTÈS, J. *Sémiotique- Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1979 (Trad. bras. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1983.)
- GUATTARI, Félix. *Caosmose - um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.
- KIN, Edgardo Ganado. Sacar los bodegones. Revista *Poliester - Pintura e no pintura*. Voi. 2, nº 7. México: Poliester, 1993, pp. 8-11.

- KRAUSS, Rosalind. *Le photographique* - pour une théorie des escarts. Paris: Macula, 1990.
- REBOUL, Olivier. *Introdução à retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- TOSCANI, Oliviero. 1996. *A publicidade é um cadáver que nos sorri*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- VATTIMO, Gianni. *Ofim da modernidade* - nihilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- VILCHES, Lorenzo. *La lectura de la imagen* - prensa, cine, televisión. 3ª ed. Barcelona: Paidós, 1988.
- WALL, Anthony. Los cronotopos de la memoria. In: ALVARADO, Ramón & ZAVALA, Lauro (orgs.). *Voces en el umbral* - M. Bajtín y el diálogo a través de las culturas. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1997, pp. 433-44.
- ZAVALA, Iris M. *La posmodernidad y Mijail Bajtín* - una poética dialógica. Madrid: Espasa-Calpe, 1991, pp. 37-121.