

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Ícaro Moreno Ramos

COMO TENTAR (SE) ESCONDER (D)O TEMPO  
um estudo sobre as potencialidades da imagem latente  
v.1

BELO HORIZONTE

2019



Ícaro Moreno Ramos

COMO TENTAR (SE) ESCONDER (D)O TEMPO  
um estudo sobre as potencialidades da imagem latente  
v.1

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito à obtenção do título de Mestre em Artes.

Linha de pesquisa: Artes plásticas, visuais e interartes: manifestações artísticas e suas perspectivas históricas teóricas e críticas.

Orientador: Prof. Dr. Adolfo Cifuentes Porras

BELO HORIZONTE

2019

### **Ficha catalográfica**

(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Moreno, Ícaro, 1984-

Como tentar (se) esconder (d)o tempo [manuscrito] : um estudo sobre as potencialidades da imagem latente / Ícaro Moreno Ramos. – 2019.

2 v. : il.

Orientador: Adolfo Cifuentes Porras.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Percepção visual – Teses. 2. Fotografia – Teses. 3. Tempo na arte – Teses. 4. Arte – Filosofia – Teses. 5. Arte moderna – Séc. XXI – Teses. 6. Criação (Literária, artística, etc.) – Teses. I. Cifuentes, Adolfo, 1961- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD 701.15



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES



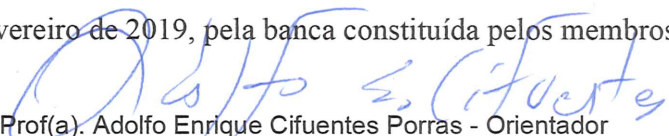
## FOLHA DE APROVAÇÃO


**Como tentar (se) esconder (d) o tempo: um estudo sobre as potencialidades da imagem latente**

**ICARO MORENO RAMOS**

Dissertação submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em ARTES, como requisito para obtenção do grau de Mestre em ARTES, área de concentração ARTES, linha de pesquisa Artes Plásticas, Visuais e Interartes.

Aprovada em 26 de fevereiro de 2019, pela banca constituída pelos membros:

  
Prof(a). Adolfo Enrique Cifuentes Porras - Orientador  
EBA-UFMG

  
Prof(a). Eduardo Antonio de Jesus  
UFMG

  
Prof(a). Daisy Leite Turrer  
UFMG

Belo Horizonte, 26 de fevereiro de 2019.



A Eumar, com quem aprendo, sempre de novo, os vários nomes da sobrevivência.



## AGRADECIMENTOS

Gostaria de saber agradecer muito melhor do que esta página permite. Talvez por isso estas sejam as últimas palavras que escrevo antes do término desta pesquisa, e talvez também por isso elas me sejam tão difíceis: ser grato é, de algum modo, transcender as páginas e as letras. Ser grato é fazer delas, as palavras, apenas parte do que se aninha nesse lugar que é o aqui-e-lá de um convívio delicado e harmonioso — lugar que chamamos de amizade. Tanto quanto possível, portanto, que estas palavras de agradecimento sejam ao menos isto: a pequena parte de um todo que eu soube dar alhures.

À Gabriela, aquela sobre a qual sempre me falha a linguagem, agradeço o amor  $\infty$ , a presença, todos os planos mirabolantes (bem ou mal-sucedidos) e mesmo a possibilidade de existência desta pesquisa. Se alguma beleza surgir nas próximas páginas, é provável que tenha resvalado dela;

À minha mãe, Nadja, e à minha irmã, Mariana, sou grato por toda força, todo incentivo e toda confiança. Fossem essas palavras algo próximo do que vocês sempre me oferecem, elas teriam que mudar de nome;

Sou grato aos amigos que, diante do meu distanciamento por causa da pesquisa, se mantiveram conectados comigo do modo que puderam. Creio que seja hora de compensar esse tempo de ausência com uma presença viva. Espero muita música e arte pra nós dentro em breve!;

Aos meus bichinhos tão queridos, Bono, Giz, Guache e Nanquim, agradeço os ensinamentos silenciosos que só os animais conseguem fornecer. Bono se foi durante a pesquisa, mas sua vivacidade ainda reverbera em muitas das minhas fibras;

Ao professor Adolfo Cifuentes, agradeço a orientação e a confiança que o fez me acolher, com esta pesquisa a tiracolo, no âmbito acadêmico;

À professora Daisy Turrer, agradeço a invariável e profunda delicadeza e as incríveis contribuições em todas as fases destes escritos;

Ao professor Eduardo de Jesus, agradeço que tenha aceitado prontamente contribuir comigo e com minha pesquisa. Seus comentários e sua presença de espírito já tornam esta jornada algo mais especial;

Ao PPG Artes agradeço a acolhida e à Capes agradeço o importante financiamento que tornou esta pesquisa possível.



Olhar seria compreender que a imagem é estruturada como um *diante-dentro*.

*Georges Didi-Huberman*



## RESUMO

O trabalho que se desenrola nas próximas páginas é uma tentativa de resposta às perguntas lançadas por mim através de um dos meus trabalhos: aquele em que soldo uma câmera 6x7 para lacrar dentro dela 10 imagens feitas para nunca serem vistas — as imagens do meu pai pouco antes de sua morte, num leito de hospital. Diante desse gesto, dentre muitas perguntas, vem existir e resistir como um *leitmotiv* essa: há imagens, no campo das artes, para não serem visualizadas? Assim como as imagens do meu pai moribundo, há um conjunto de imagens que são de algum modo guardadas para não serem vistas?

Partindo dessas imagens invisibilizadas, trataremos de pensar a visão como um ato cindido desde a base, utilizando, para tanto, um conjunto conceitual obtido principalmente de pensadores como Georges Didi-Huberman, Maurice Merleau-Ponty, Jacques Derrida e Walter Benjamin. E já que mesmo as imagens sem manifestação tem inevitavelmente um aparelho de funcionamento visual para encobri-las, discorreremos a respeito do jogo furtivo e também constituinte dos seus *debaixos*. Dentre essas imagens, a fotografia não revelada, chamada imagem latente, terá um lugar de destaque, principalmente nos momentos em que ela deixará de ser realizada como uma mera condição da práxis fotográfica para atuar como uma estratégia poética.

Convocaremos, no intuito de cercar essa questão, enriquecendo-a, trabalhos de artistas como Robert Barry, Chim↑Pom, Alfredo Jaar, Pierre Huyghe, Jochen Gerz, Doris Salcedo, Christine Koslov, Oscar Molina e Lorena Guillén Vaschetti (dentre outros). Meu próprio trabalho plástico e processo criativo também estarão presentes na pesquisa, seja por meio de uma práxis artística em que se apliquem conhecimentos trazidos pelas reflexões teóricas, seja por meio de uma reflexão analítica que retroalimente as próprias obras.

**PALAVRAS-CHAVE:** latência, invisibilidade, encobrimento, fotografia, arte contemporânea



## ABSTRACT

The work that unfolds in the next pages is an attempt to answer the questions I have casted through one of my works: the one in which I am soldering a 6x7 camera to seal inside it 10 images made to never be seen — the images of my father shortly before his death, on a hospital bed. Faced with this gesture, among many questions, there is one that comes to exist and to resist as a *leitmotiv*: are there images in the field of the arts, that are made not to be visualized? As the images of my dying father, is there a set of images that are somehow guarded from being seen?

Starting from these images that were made invisible, we will try to think of seeing as an act divide from the beginning, using, for this, a conceptual set obtained mainly from thinkers such as Georges Didi-Huberman, Maurice Merleau-Ponty, Jacques Derrida and Walter Benjamin. And since even images without manifestation inevitably have an apparatus of visual functioning to cover them up, we will talk about the furtive and also constituent game of its *underneaths*. Among these images, the undeveloped photograph, known as latent image, will hold a prominent place, especially at times when it will no longer be considered as a mere condition of the photographic praxis so that one may act as a poetic strategy.

We will convene, in order to enrich this issue, the work of artists such as Robert Barry, Chim↑Pom, Alfredo Jaar, Pierre Huyghe, Jochen Gerz, Doris Salcedo, Christine Koslov, Oscar Molina and Lorena Guillén Vaschetti (among others). My own plastic work and creative process will also be present in the research, either through an artistic praxis in which the knowledge brought by the theoretical reflections is applied, or through an analytical reflection that feeds back to the works themselves.

**KEYWORDS:** latency, invisibility, concealment, photography, contemporary art.



## LISTA DE IMAGENS

- Figura 1:** Ícaro Moreno, Relicário. Frame de video FullHD (2013);
- Figura 2:** Robert Barry. *Inert Gas Series. Helium. Sometime during the morning of March, 5, 1969, 2 cubic feet of Helium will be released into the atmosphere* (1969);
- Figura 3:** Robert Barry. *Radiation Piece: Cesium 137* (1969);
- Figura 4:** Robert Barry. *0,5 Microcurie Radiation Installation* (1969);
- Figura 5:** *Don't follow the wind - a walk in Fukushima*. Frame de vídeo 4k (2015);
- Figura 6:** *Don't follow the wind: non-visitor center* (2015). Foto de Kenji Morita;
- Figura 7:** Alfredo Jaar, *The Eyes of Gutete Emerita* (detalhe) (1996);
- Figura 8:** Alfredo Jaar, *The Eyes of Gutete Emerita* (1996);
- Figura 9:** Alfredo Jaar, *Real Pictures* (1995);
- Figura 10:** Alfredo Jaar, *Real Pictures* (1995);
- Figura 11:** Pierre Huyghe, *Abyssal Plain* (2015-em andamento). Foto: Elif Kamichli;
- Figura 12:** Sol LeWitt, *Buried Cube Containing an Object of Importance but Little Value* (1968);
- Figura 13:** Cornelia Parker, *From 'A River Seen from a Hill' circa 1840, JMW Turner* (1998);
- Figura 14:** Joseph Mallord William Turner, *A River Seen from a Hill* (c. 1840-5);
- Figura 15:** Lygia Pape, *O ovo* (1967);
- Figura 16:** Antonio Manuel, *Urnas quentes* (1968);
- Figuras 17 e 18:** Jochen Gerz e Esther Shalev-Gerz, *Memorial contra o fascismo* (1986);
- Figura 19:** Jochen Gerz, *2146 pedras: memorial contra o racismo* (1990). Foto: Archiv Historisches Museum Saar;
- Figura 20:** Jochen Gerz, *2146 pedras: memorial contra o racismo* (1990). Foto: Oranna Dimming;
- Figura 21:** Doris Salcedo, *Palimpsesto* (2013-2017). Foto: Juan Fernando Castro;
- Figuras 22 e 23:** Pablo Perelman, *Imagen latente* (1987). Frames de filme 35mm, cor;
- Figura 24:** Christine Kozlov, *No title (Black film #1)* (1965);
- Figura 25:** Christine Kozlov, *No title (Transparent film #2)* (1967);
- Figuras 26 e 27:** Lorena Guillén Vaschetti, *Historia, memoria y silencios* (2011);
- Figura 28:** Jackie Parisier, *Days Old - Undeveloped series* (2012-2016);
- Figura 29:** Isidoro Valcárcel Medina, *S/T, obra conhecida como Fotografía sin positivar* (1974);
- Figura 30:** Oscar Molina, *Photolatente* (desde 1998);
- Figura 31:** Fabíola Tasca, *12 imagens guardas: procedimento jogo* (desde 2001);
- Figura 32:** Ícaro Moreno, *Relancear(se)* (2019).



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	23
A PROFUNDIDADE DE TODO VER	31
En-visível	33
Imagens para uma arqueologia do futuro	42
Ver na borda do opaco os olhos de um vulto	56
SUPPORTAR/ENCOBRIR (OU O ENCOBRIMENTO COMO SUPORTE)	77
A cadência do ver	79
jet-	88
Hylé	127
REVELAÇÕES E RASTROS	139
Quase oxímoro: imagem latente	141
Para onde vai uma imagem em trânsito?	152
Esconderijos do tempo	155
EPÍLOGO: RELANCEAR(SE)	185
REFERÊNCIAS	191
Referências em meio eletrônico	194



**Figura 1:** Ícaro Moreno, Relicário. Frame de video FullHD (2013).







## INTRODUÇÃO

O trabalho que se desenrola nas próximas páginas é uma tentativa de resposta às perguntas lançadas por mim através de um dos meus trabalhos artísticos. Creio, inclusive, que possa ser considerado um desdobramento da obra que nomeei *Relicário*, e que, da distância de alguns anos desde o seu nascimento, ainda vem me assombrar com seus enigmas. Obra de longa gestação, durante a qual foram se formando os nós que hoje compõem sua rede.

Esse *Relicário* (Figura 1) é composto de pelo menos duas partes. A última delas (talvez a primeira...), certamente a que conforma seu aparecimento, que é seu parto, foi a soldagem de uma câmera fotográfica 6x7 dentro da qual ainda permanecem guardadas 10 imagens que nunca foram vistas — nem por mim, nem por ninguém. A primeira — seu momento de fecundação — foi a produção dessas fotografias e as circunstâncias que as permitiram surgir: o quarto do hospital onde passei a última noite em companhia do meu pai ainda vivo e a pressa envergonhada, confusa, misto de ansiedade e desejo de permanência que se fizeram presentes. Um tempo oportuno, um *kairós*<sup>1</sup>, passava ali — rápido como sempre —, só que dessa vez deixando um cheiro de morte. Decidi capturá-lo. Entre essa captura vacilante e seu encobrimento, gastei a obra que demarca a pré-história desta pesquisa.

Mas quais perguntas essa obra me lança? Várias, cada uma a seu modo e em seu tempo. Uma delas retornava, porém, dentro dessa miríade que se formava, como uma espécie de *leitmotiv*<sup>2</sup>: existem imagens, no campo das artes, para não serem visualizadas? Assim como as imagens do meu pai moribundo, há um conjunto de imagens que são de algum modo guardadas para não serem vistas? Com certo semblante paradoxal, tal pergunta, posta desse modo, parecia vir querer forçar um limite, estipular um contrassenso. Mas, em todo caso, já me empurrava para isto: mesmo sem manifestação, uma imagem *para não ser vista* tem inevitavelmente um aparelho de funcionamento visual que, através de qualquer que seja sua constituição, acaba se posicionando diante de nós.

Algo, portanto, sempre se posiciona entre essas *imagens para não ver* e nós, os videntes. Sendo assim, nosso objetivo será o de pensar (n)as imagens quando entre nós e elas se interpõe um dispositivo de encobrimento. Imagens que, apresentadas, só se presentificam — se põem diante de nós — enquanto escondidas, latentes. Imagens cujo aparato fenomênico é seu próprio esconderijo: imagens com o formato do segredo. Para tanto, partiremos de obras de arte contemporânea cuja estratégia é

1 KAIRÓS. In: BÖLTING, Rudolf. Dicionário grego-português. Rio de Janeiro: Instituto nacional do livro, 1953, p. 309.

2 “Assunto, ideia, preocupação que vem à baila com insistência.” LEITMOTIV. In: HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. Dicionário Houaiss de língua portuguesa. 1ª edição, Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, p.1166.

um ato de resistência ao olhar, trabalhos em que ver é sempre ver um anteparo, um obstáculo (disperso em variados formatos e ações, claro) que toma uma posição de véu opaco de enovelamento das imagens.

A nossa figura máxima dará-se então pelo nome de *latência*. Como sabemos, essa palavra contém em sua raiz o “estar oculto” do *latere*<sup>3</sup> latino, e em cujo uso vemos derivar toda sorte de significados, indo de algo como “o intervalo entre o começo de um estímulo e o início de uma reação associada a este estímulo”<sup>4</sup> até à teoria psicanalítica do período de latência da sexualidade infantil sublimada<sup>5</sup>, passando pelo estado de invisibilidade das imagens fotográficas quando ainda não reveladas quimicamente.<sup>6</sup> Em todo caso, significados também para aquilo que se gesta, se gere por debaixo da visualidade — e que está potencialmente marcado para (re)aparecer.

Na realidade, sabemos que passar por essa ideia de *latência* é já falar da própria imagem, essa entidade indecível que, ao se apresentar, já desloca para alhures alguns sentidos da própria presença. É falar daquilo que impõe à percepção as dobras constituintes de uma face exterior dialetizada, impregnada dos seus fundos, seus forros, sua matéria, sua feitura. É falar também, não o esqueçamos, daquilo que no cinema e na fotografia chamamos de *fora-de-campo*, ou seja: aquilo que se abre para fora do inevitável enquadramento (questão fotográfica e cinematográfica por excelência), porque algo é sempre deixado fora, cortado, por assim dizer, sendo impossível que se abarque tudo na representação imagética.

No entanto, gostaríamos de ressaltar que o que procuraremos aqui serão as imagens num dentro: imagens dentro de suportes, imagens dentro de imagens (até podemos dizer), mas sempre imagens encriptadas, onde o que não se vê está numa dupla inserção: uma no “enquadramento” das imagens, outra na própria matéria das obras. E para as quais a fotografia latente e seu funcionamento parecem ser bons pontos de partida ou de chegada, já que a imagem latente da fotografia, de imediato,

3 LATÊNCIA. In: HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. Dicionário Houaiss de língua portuguesa. 1ª edição, Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, p.1159.

4 Ibid., p. 1159.

5 “Período que vai do declínio da sexualidade infantil (aos cinco ou seis anos) até o início da puberdade (...) Segundo a teoria psicanalítica, o período de latência tem origem no declínio do complexo de Édipo; corresponde a uma intensificação do recalque — que tem como efeito uma amnésia que cobre os primeiros anos...”. LAPLANCHE, Jean. Vocabulário da psicanálise. 4ª edição, São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 263.

6 “À medida que são expostos, que recebem luz, os haletos de prata [o material fotossensível dos filmes fotográficos] sofrem alterações que vão resultar na sua transformação em prata metálica. Para efetivar essa transformação, no entanto, é necessário um acúmulo de energia luminosa, o que pode significar longas horas de exposição (...) A função do revelador é acelerar esse processo. Assim, quando uma pequena exposição é dada ao filme, os haletos sensibilizados sofrem uma alteração mínima e não perceptível (visível ao microscópio eletrônico); a essa alteração chamamos ‘*imagem latente*’, pois ela guarda o registro dos sinais luminosos refletidos pelos objetos fotografados. O processo de revelação amplia o equivalente a um bilhão de vezes a energia captada pelos haletos (...) produzindo, então, uma imagem ‘visível’.” SCHISLER, Millard W. L. Revelação em preto-e-branco: a imagem com qualidade. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 53.

tem inscritas nas suas partículas os sinais luminosos dos assuntos fotografados.

Apesar disso, ao longo da pesquisa não serão convocadas apenas obras de arte que necessariamente lidem com a fotografia. Trabalhos de artistas como Pierre Huyghe, Jochen Gerz, Robert Barry, Doris Salcedo, Chim↑Pom etc. serão operadores fundamentais a despeito de sua conexão com o fotográfico, visto que contribuem na ampliação do campo aqui estudado. Além do mais, outros trabalhos de Alfredo Jaar, Oscar Molina, Lorena Guillén Vaschetti etc. aparecerão muito conectados com o fotográfico, suprindo essa relação numa estreiteza maior. No fundo, serão todos disparadores poéticos que permitirão pensar nesse aspecto, digamos, declaradamente não-manifesto de imagens existentes no fundo da aparência escolhida pelos seus autores. Meu próprio trabalho plástico e processo criativo, como já indica o início deste texto, entrará em conexão com as reflexões da pesquisa, seja por meio de uma práxis artística em que se fomentem conhecimentos para as reflexões teóricas, seja por meio de uma reflexão analítica que retroalimente minhas próprias obras. Essa conexão, entretanto, não será de mera causa-efeito: como sabemos, a tentativa de teleguiar o processo criativo de maneira a fazê-lo coincidir com partes específicas da discussão teórica e conceitual causaria um inevitável reducionismo e um empobrecimento das múltiplas ligações entre a criação e a pesquisa. Por essa causa, decidimos pela divisão da dissertação em dois volumes separados que gostaríamos de apresentar tão entrelaçados quanto possível, isto é, interligados a ponto de se perder de vista sua ordem de leitura — de se perder de vista seu ponto de origem.

No caso da estrutura dissertativa, começaremos por definir, a partir da filosofia do mais tardio Maurice Merleau-Ponty (2004, 2014), o estatuto fundamental da invisibilidade no visível, demonstrando que a própria base do ver está cimentada na imbricação entre o visível e o vidente, num entrelaçamento que se inicia mesmo antes do estágio psíquico e consciente daquele que vê - e que a entrada no mundo reflexivo, da linguagem, acaba por prolongar a seu modo. Será necessário, então, começar com um primeiro capítulo que adentra e percorre o ver desde a base para que não corramos o risco de pensar qualquer visualidade sem o invisível, esse não-ver que é sua contraparte incontornável.

Cindida inelutavelmente desde o alicerce, a visão teria, assim, sua fundação e seu desenvolvimento numa rítmica própria, num jogo de aparição-desaparição fundante, numa dialética incessante e *anadiômena*<sup>7</sup>, como nos aponta Georges Didi-Huberman em alguns dos seus textos, principalmente naqueles que aprofundam a relação das obras de arte com as teorias do  *sintoma* (a partir de Sigmund Freud) e da  *sobrevivência* (a partir de Aby Warburg), tais como  *Diante do tempo*, de 1990,  *O que vemos, o que nos olha*, de 1992, e  *A imagem sobrevivente*, de 2002.

---

<sup>7</sup> Do grego  *anadyomenē*, ou “aquilo que emerge das águas”, como a Afrodite Anadiômena, cujo nome também deriva do grego  *aphros*, espuma.

Posteriormente, no próprio desenvolvimento dessa cisão fundamental de todo ver, o segundo capítulo será o momento de falar do jogo furtivo das imagens – jogo também constituinte – que Jacques Derrida tratará a partir da noção de *subjétel*. “Série abissal de sedimentações” que compõem o “fundo sem fundo” (DERRIDA, 1998, p. 124) das obras, tal noção nos possibilitará um trabalho de reflexão a respeito daquilo que *é/está* debaixo e nos entremeios das superfícies das imagens/obras.

Georges Didi-Huberman falará mesmo num “enlouquecimento da noção de superfície” (2012a, p. 50) ao abordar questões similares, visto que os entrelaçamentos visuais – entre vidente e visível, mas também entre as partes trançadas dos elementos constituintes das obras materializadas – formam o “um-no-outro” da superfície em obra, em *opus*, ou seja, na superfície trabalhada da arte. Se no capítulo anterior o objetivo será o de apontar para a cisão no seio do ver, nesse capítulo trataremos da materialidade clivada, não idealizada, das obras – cujo gesto criador é o de atormentar “a matéria para dela fazer saírem seres” (DERRIDA, 1998, p. 103). Matéria dentro da qual sempre se imiscuem os muitos *debaixos* (*les dessous*) que a fundam.

Mais adiante, no terceiro capítulo, nos caberá passar ao campo próprio da *latência*, mas de uma latência mais específica, a *latência fotográfica*. Origem, fio condutor, quiçá objeto paradigmático desta pesquisa, essa latência fotográfica nos permitirá pensar em imagens grafadas pela luz em superfícies fotossensíveis cuja visibilidade só é possibilitada pelos banhos químicos que os fotógrafos chamam de *revelação*, *interrupção* e *fixação*<sup>8</sup>. Nessas imagens, um tempo, longo ou curto, cheio de iminência ou afastamento, se impõe vazio entre o momento da produção não-visível das fotos e sua possível manifestação futura, num vir-a-ser que vem se presentificar em toda sua virtualidade e potência.

Começaremos a trabalhar essa *espera*, esse entre-lugares, a partir da leitura que Maurício Lissovsky (2008, 2014) faz dos mecanismos fotográficos quando os nomeia “máquinas de esperar”. Sua tese, a de que as diferentes formas de esperar dos fotógrafos se condensam como aspectos na fotografia (química, associada constitutivamente à fotografia modernista) nos será fundamental, pois dará entrada ao jogo do tempo na fotografia. Jogo benjaminiano, já que para Lissovsky a interrupção produzida pelo ato de acionar o obturador é também uma maneira de fraturar o *continuum* da história, dando à fotografia uma “reserva de futuro” e uma potência de “acontecimento e diferença” que só se ativa através do “agora de uma reciprocidade entre passado e futuro que não tem data marcada para acontecer. O agora de uma correspondência, o agora de um reconhecimento.” (LISSOVSKY, 2014, p. 191)

Mas um dado a mais nos interessa, e eis aqui o nosso ponto: se o pensamento

---

8 cf. a esse respeito SCHISLER, Millard W. L. *Revelação em preto-e-branco: a imagem com qualidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995, principalmente os capítulos 2 e 6.

do historiador carioca é construído em torno do intervalo entre o olho e o dedo, entre o esperar e o interromper, entre o ver e o acionar o obturador, não há nos seus escritos muitas menções àquela expectativa que diz respeito ao próprio surgimento da imagem após o clique. Na sua análise, o aparecimento da imagem final é dada como fato consumado, poderíamos dizer até pressuposta, como se não houvesse uma outra grande espera obrigatória ao produtor das fotografias (e, conseqüentemente, a quem será seu expectador futuro). É a essa espera que daremos passagem, abrindo um caminho, dentre os possíveis, para aquilo que o mesmo autor chamará, mas sem se aprofundar, de tarefa dos fotógrafos do futuro: a de serem uma lente refratária que desvia, que tenta impedir a profusão sistemática de clichês que assola nossa época com uma força nunca antes vista.

Estaremos, portanto, conectados às estratégias poéticas de uma espera que pode se constituir como um “ver para nunca mais”, modo de surgimento das imagens para o qual Walter Benjamin nos indicava na sua já célebre passagem, presente no seu texto *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*: “aquilo que sabemos que, em breve, já não teremos diante de nós torna-se imagem” (BENJAMIN, 1994, p. 85). Isso pode querer falar, já o sabemos, sobre a Paris do Barão Hausmann (um dos temas benjaminianos) e também das imagens daqueles que estão na iminência da morte (como o meu pai); mas pode indicar igualmente a presença daquilo que vem se inscrever no forro das minhas pálpebras quando fecho os olhos - imagens latentes porque tão próximas, chamuscadas aqui no interior mais íntimo dessa cápsula anatômica que compõe meu aparelho de ver.

Conectados também estaremos com esse valor de inscrição, de grafia e de marca que essas imagens latentes trazem, mas sem nos distanciarmos de uma lógica de polivalência que permita pensar o estatuto das fotografias para além daquelas ontologias dependentes de um determinismo absoluto entre *índice* ou *ícone*. Ainda com Didi-Huberman (2008), poderemos pensar como esse estatuto de “múltiplas valências”<sup>9</sup> das fotografias acaba por carregar consigo um “mal-estar na representação”, uma desordem que o contato entre o referente e a superfície sensível traz ao “re-intricar subitamente” as “relações esperadas da semelhança” e o jogo “entre o óptico e o tátil” na imagem (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 310).

Ou seja, se por um lado estaremos atentos a essa função da desordem própria ao campo das imagens criadas por contato, por outro, é a não-aparição deliberada delas que virá alimentar nossa discussão, a partir dessa decisão de não mostrar cujo efeito demarca uma estratégia poética que vem também perturbar o olhar. Dupla perturbação, pois se a imagem fotográfica sozinha já complexifica as relações de tempo e distância, uma imagem fotográfica mantida latente não abole a promessa

---

<sup>9</sup> Essa metáfora, retirada da terminologia química, é desenvolvida em: LISSOVSKY, Maurício. Pausas do destino: teoria, arte e história da fotografia. Rio de Janeiro: Mauad, 2014, p. 148.

de visualidade que o funcionamento do mecanismo fotográfico estabelece. A manobra poética, então, impõe a suposição e a espera, firmando uma subjacência que faz migrar para o discurso aquelas duas faces da visibilidade que Merleau-Ponty entrelaçava. Em outros termos, há que se confiar, a partir daí, na palavra do artista, naquilo que ele discursa *como* imagem.

Podemos dizer, portanto, que a “visibilidade” acaba sofrendo uma migração lá para onde o conjunto de enunciados que o artista decide pôr em jogo trabalha. Mas esse certamente não é seu único destino: é também verdade dizer que ela poderá migrar para algum lugar do futuro, essa região do espaço-tempo em cuja jurisdição não cessam de cair as várias leis, regras e proibições que garantem a inviolabilidade das criptas, o caráter secreto dos esconderijos. É lá onde o pirata descobrirá o mapa que leva ao tesouro escondido e onde o arqueólogo exumará os estratos de restos materiais da vida humana desaparecida. Nesse sentido, talvez algumas das obras aqui apresentadas tenham a marca de um enigma, especificamente aquele tipo de mensagem cifrada que, a partir de sua aparência inócua e inofensiva, só se darão a ver no futuro, desempenhando, no campo das obras de arte, o papel que as mensagens acopladas às espaçonaves *Voyager* e *Pioneer*<sup>10</sup> fazem desde o seu lançamento na década de 1970, programado para inaugurar as manufaturas humanas fora do sistema solar: lançar no porvir a chance de um reconhecimento.

Por fim, é muito importante destacar que essa estrutura um pouco parabólica, em forma de curva (de dobra?), que compõe o aparecimento dos assuntos nos capítulos (primeiro falar de todo o ver para depois falar do objeto, que é esse estratagema poético ligado à manutenção da latência, principalmente fotográfica) é deliberada, e por pelo menos duas razões. Por um lado, ela implica um evitamento: não gostaríamos de cair no erro de pensar a visão de modo puramente positivo, ou seja, de pensar o ver como um campo de simples evidências maciças, completamente oposto e apartado da invisibilidade. Isso acarretaria em fundar o campo das imagens latentes como um campo do não-ser, que só se realizaria a partir do seu surgimento visível, limando sua potencialidade/virtualidade. Por outro, essa estrutura é fruto de uma tentativa de conectar, no texto, o conteúdo e a forma das reflexões aqui apresentadas<sup>11</sup>. Medida metodológica, portanto, já que esse formato de dobradiça

---

10 Sobre as mensagens enviadas pela NASA: as espaçonaves “Pioneer 10 e 11, que precederam a Voyager, carregavam pequenas placas de metal, identificando seu tempo e local de origem para o benefício de qualquer outro viajante espacial que pudesse encontrá-las em um futuro distante. Com este exemplo anterior, a NASA colocou uma mensagem mais ambiciosa a bordo das Voyager 1 e 2, uma espécie de cápsula do tempo, destinada a comunicar uma história do nosso mundo aos extraterrestres. A mensagem da Voyager é transportada por um registro fonográfico, um disco de cobre folheado a ouro de 12 polegadas contendo sons e imagens selecionadas para retratar a diversidade da vida e da cultura na Terra.” In: NASA. Voyager: the Golden Record. Disponível em: <https://voyager.jpl.nasa.gov/golden-record/>. Acesso em 25 de novembro de 2018. Tradução nossa.

11 A esse respeito, remetemos o leitor ao texto de Theodor W. Adorno, “O ensaio como forma”, em que o autor alemão nos mostra que a prática separatista entre forma e conteúdo é o paradigma

que compõe a sequência dispositiva dos capítulos é, a nosso ver, reflexo da própria constituição física dos nossos objetos de estudo.

Também por isso, não só a composição textual trará em si esse formato escamoteado (se assim pudermos dizer). Haverá igualmente um jogo das latências a partir da materialidade da dissertação, do seu projeto gráfico, que implicará no encobrimento de todas as imagens. Fechadas dentro das dobras dos fólhos que não abriremos, cada imagem terá sua visualização dependente de uma decisão: a de rasgar ou não a sua respectiva página. Para o leitor será transferida, assim, essa escolha revelatória das imagens.

Mas a própria condição de comunicabilidade do texto escrito nos dificulta esse processo de escamoteação, de algum modo. Ela força a linearidade do *um-depois-o-outro* dos assuntos e impede que haja golpes de escrita análogos ao “lances lançados” que caracterizam o *subjétil* da criação artística, o que quer dizer que há de se desenrolar devagar o fio da tessitura-dissertativa, compondo com ele também uma certa pedagogia clara e evidente das temáticas. O nosso desejo, contrariamente, seria o de que houvesse alguma ferramenta legítima da escrita “científica” que, lutando contra a tinta, fizesse da água o seu pigmento oficial. Impregnada do tempo de sua evaporação, essa escrita-imagem permitiria a desaparecimento-aparição do corpo do texto dissertativo, figurando, nele (ou a partir dele) a conjunção forma-conteúdo mais poderosa para a demanda desta pesquisa.

Em todo caso, vem nos salvar aquilo que, não sendo golpe de vista nem lance lançado no texto informacional, pode sempre estar sujeito ao desprendimento de motivos e dinâmicas sub-reptícias. O ver-ler também acontece num tempo que pode ser extenso e que se emboca em dobras e reentrâncias, é bom que não nos esqueçamos. Por isso, podemos dizer que há aí um outro modo para o método da escrita, em que se pese também a capacidade de percepção do leitor: a escrita em contraponto, como uma fuga barroca, em que as melodias dos diferentes estratos de uma tonalidade vão se entrelaçando numa defasagem temporal que harmonicamente formará adiante um composto polifônico.

Aliás... menos audaciosamente, já seríamos felizes caso a dialética fosse salva em cada “aliás” presente no texto que virá. “O aliás apaga tudo o que a gente diz”, certa vez ouvimos essa frase da professora Daisy Turrer durante uma de suas disciplinas<sup>12</sup>. Aliás, será mesmo isso verdade? Aliás, seria muito mau que não fosse.

---

do modelo positivista, cujo resultado é sempre dogmático: “... a tendência geral positivista, que contrapõe rigidamente ao sujeito qualquer objeto possível como sendo um objeto de pesquisa, não vai além da mera separação entre forma e conteúdo: como seria possível, afinal, falar do estético de modo não estético, sem proximidade com o objeto, e não sucumbir à vulgaridade intelectual nem se desviar do próprio assunto?” ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 18.

12 Comunicação oral durante a disciplina *Da imagem: campo do fora*, no primeiro semestre de 2017.



A PROFUNDIDADE DE TODO VER



## EN-VISÍVEL

Começamos por isso: há uma interrelação constituinte entre a visibilidade e a invisibilidade, num entrelaçamento que é mais que encruzilhada, já que não há decisão peremptória a ser tomada nesse ver que nos vem como um todo sempre duplo. Aqui, no nosso caso, isso implicará uma série de consequências fundamentais, visto que andamos à procura daquilo que só encontraremos na aparição de outrem. Em outras palavras, e talvez forçando a linguagem, digamos que o invisível é uma espécie de *en-visível*<sup>13</sup>: parte secreta e interior da mesma coisa que se manifesta a nós quando miramos e pousamos o olhar.

Isso quer dizer, por conseguinte, que visível e invisível são simultâneos, e que sua existência é de tal modo composta que, deixasse um de existir, o outro inexistiria imediatamente. É Maurice Merleau-Ponty quem formula essa composição em seu famoso e inacabado livro *O visível e o invisível* (2014), cujo nome original abandonado, *A origem da verdade*, já dava pistas sobre sua tentativa de determinar uma ontologia — e nesse caso em específico, uma ontologia baseada no negativo, na negatividade, visto que em várias de suas notas de trabalho o filósofo francês vai apontar para a impossibilidade de fundação ontológica de um corpo que fosse puramente empírico e positivo.

“É este negativo que torna possível o mundo *vertical*, a união dos impossíveis, o ser da transcendência.” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 209), afirma ele em uma passagem. Ou seja, toda a medida de entrelaçamento entre aqueles que seriam inconciliáveis (impossíveis, nas suas palavras, e aqui podemos pensar na oposição entre visível e invisível) é dada por uma grandeza negativa que forma, no fundo, a intraestrutura da realidade. Um dos seus embates é contra a constituição de uma impossibilidade irreduzível, uma antinomia absoluta entre o Ser e o Nada no pensamento de Jean-Paul Sartre<sup>14</sup>: “... e o ser e o nada (no sentido de Sartre) são duas propriedades abstratas. Para uma ontologia do interno, não há que construir a transcendência, ela existe de início.” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 216).

Para Luiz Damon Santos Moutinho, em seu texto *O invisível como negativo do visível: a grandeza negativa em Merleau-Ponty* (2004), o Kant pré-crítico, “o Kant do

13 O prefixo *en-* aparece aqui como um substituto de *in-* porque pode, como comumente já o faz em alguns casos de “popularismo”, substituí-lo em palavras que “em larga expressão no português” passem as ideias de “movimento para dentro”. EN-. In: HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. Dicionário Houaiss de língua portuguesa. 1ª edição, Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, p. 744.

14 Luiz Damon Santos Moutinho, em *Negação e finitude na fenomenologia de Sartre* (2003), aprofunda essa relação das antinomias no pensamento de Sartre — assunto que foge do escopo desta pesquisa. cf. MOUTINHO, L. Negação e finitude na fenomenologia de Sartre. Discurso, n. 33, p. 105-152, 2003. Para um aprofundamento no problema de uma filosofia que cria antinomias purificadoras e absolutas a partir de Merleau-Ponty cf. MARTINS, Paula Mousinho. Entre visível e invisível, para além do entendimento: o tema da natureza no último Merleau-Ponty. Rev. Filos., Aurora, Curitiba: v. 22, n. 31, p. 469-482, 2010.

conceito de grandeza negativa e oposição real”, e que é “duas vezes citado nas ‘notas de trabalho’” (MOUTINHO, 2004, p. 8) de *O visível e o invisível*, é fundamental para o texto do fenomenólogo. Isso implica dizer que Merleau-Ponty parte de um negativo que não deve ser entendido como um negativo-em-si, mas um negativo que não tem contradição com o positivo. O pensamento kantiano permite essa variante, já que ele formata a oposição como uma dupla possibilidade: “ou *lógica*, mediante contradição, ou *real*, isto é, sem contradição.” (KANT *apud* MOUTINHO, 2004, p. 9).

Como pensar isso? Ora, de um lado temos aquela oposição *lógica*, cujo resultado é um nada (o exemplo kantiano é o de um corpo em movimento e não-movimento ao mesmo tempo); de outro, temos a oposição *real* de duas forças contrárias, mas não contraditórias, da qual o resultado é algo. No mesmo exemplo, o corpo resultará em repouso porque as duas forças opostas, a positiva e a negativa, agem sobre ele, mantendo-o inerte. Aqui, sim, a inércia é uma realidade que vem se apresentar como equilíbrio entre grandezas que se opõe sem se contradizer. Moutinho complementa: “A grandeza será negativa apenas enquanto estiver ligada a outra grandeza por essa relação de oposição, fazendo desaparecer na outra uma grandeza igual a ela mesma.” (MOUTINHO, 2004, p. 9-10).

Essa passagem pelo pensamento kantiano nos permite entender porque, para o filósofo francês, “o invisível não é o contraditório do visível: o visível possui, ele próprio, uma membrura de invisível, e o in-visível é a contrapartida secreta do visível, não aparece senão nele.” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 200). Isso indica também porque o invisível não poderia ser um outro visível, aquela outra positividade que aparece alhures, distante da minha percepção. “Não aparece senão nele”: é bom que repitamos essa sentença que os indivisa e que vai conceder ao autor a circunstância perfeita para cavar na positividade plana do visível algo profundo e primordial, porque negativo, já que “o problema da negatividade é o problema da profundidade.” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 216).

Essa problemática, apesar de calcada no jogo da visualidade, vem permitir a construção de todo um edifício ontológico, como dissemos, um mundo que o filósofo denomina “vertical”<sup>15</sup>. É que, para Merleau-Ponty, o campo das aparências é o local privilegiado para desconstruir um modelo de verdade calcado “no imperativo da identidade que obriga os opostos a repelirem-se mutuamente e jamais se interpenetrarem.” (MARTINS, 2010, p. 475). *O visível e o invisível* seria, portanto, um livro em que o *não-ser* e o *possível* se infiltram no *ser*.

A referência é, nesse Merleau-Ponty tardio, a experiência pictórica, o campo da pintura, que vai oferecer toda uma práxis exemplar, um gestual e um campo de ações que formulam, nas imagens, a potência máxima daquilo que já existe

<sup>15</sup> “É esse mundo carregado de negativo, centrado na ausência, que Merleau-Ponty denomina um ‘mundo vertical.’” (MOUTINHO, 2004, p. 16).

no ver comum. É na experiência do pintor, nos gestos do artista que pinta que o filósofo francês retirará “a prova por excelência de que a visibilidade ‘comporta’ a invisibilidade” e que, conseqüentemente, “o maior enigma do pintor é exatamente esse invisível que medeia e liga as coisas” (MARTINS, 2010, p. 479).

Infelizmente, a morte precoce do autor acabará por impossibilitar uma relação mais estreita com as experiências artísticas hoje consolidadas sob a alcunha de “arte contemporânea”, exatamente aquelas nas quais o binômio pintura/escultura perderá seu monopólio<sup>16</sup>. Em todo caso, cabe-nos lembrar que, num trecho do seu último ensaio finalizado, *O olho e o espírito* (2004), ele tenta estabelecer uma direção para a pintura que de alguma maneira extrapola qualquer especificidade dos suportes, a saber: “romper sua aderência ao envoltório das coisas, o que pode exigir que se criem novos materiais ou novos meios de expressão” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 38).

Isso vai de encontro ao fato de que em todo esse escopo teórico, no qual a pintura “dá existência visível ao que a visão profana crê invisível” (*Ibidem*, 2004, p. 20), o olhar do pintor se apartará do olhar comum por uma divisa completamente transponível. Haverá, sim, isso que se evidencia como uma separação “sacro-profana” entre olhares, mas nunca como uma mudança de estatuto, e sim apenas como uma diferença de intensidade. Para o autor, todos os olhos já têm em si o dom de serem “muito mais que receptores para as luzes”, dom que se desenvolve a partir do próprio exercício do ver: “precoce ou tardia, espontânea ou formada no museu, sua visão em todo caso só aprende vendo, só aprende por si mesma.” (*Ibidem*, 2004, p. 19).

Cumpriria, pois, entender a possibilidade aberta por esses apontamentos do filósofo (a exigência de novos materiais/meios e a convergência dos olhares) como um terreno já preparado para a arte subsequente que emergiria, dentre tantas faces, como uma prática da “desmaterialização”<sup>17</sup>. É certamente por isso que,

---

16 cf. a respeito: ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo, Martins Fontes, 2008.

17 O debate a respeito da “desmaterialização” do objeto de arte promoveria uma digressão longa demais para os propósitos desta pesquisa. No entanto, podemos citar ao menos duas tentativas de abordar essa prática que se tornaram célebres na história recente da arte. De um lado, a publicação *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, de Lucy Lippard, para quem as artes visuais daqueles anos tendiam ou à negação, ou à transformação da matéria em energia e movimento; de outro, a exposição *Les Immatériaux*, curada pelo filósofo Jean-François Lyotard em 1985, cujo objetivo era repensar, a partir dos “novos materiais” trazidos pelas tecnologias tele-comunicacionais, a tradição moderna de relação com a matéria. De acordo com seu texto, no catálogo da mostra: “Na tradição da modernidade, a relação do humano com os materiais é fixada pelo programa cartesiano: tornar-se mestre e possuidor da natureza. (...) *Les Immatériaux* tem o propósito de apresentar o quanto essa relação é alterada pela ocorrência de novos materiais. Nesse sentido ampliado, os novos materiais não são apenas novos materiais, eles questionam uma ideia de humano.” (LYOTARD *apud* HUI; BROECKMANN, 2015, p. 10, tradução nossa). Para mais, cf. LIPPARD, Lucy; CHANDLER, John. *A desmaterialização da arte*. *Arte & Ensaios* n. 25. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes, UFRJ, p. 150-165, 2013; HUI, Y.; BROECKMANN, A. (org.). *30 years after*

quando o artista estadunidense Robert Barry solta na atmosfera cinco volumes de gases inertes, não nos espanta que alguns desses “novos materiais” da arte sejam convenientemente invisíveis e não-reativos nas condições normais de temperatura e pressão. *Inert gas series* (Figura 2), de 1969, o trabalho em questão, contribui na tentativa do artista em apontar para o nada como “a coisa mais potente do mundo”, algo que o próprio Barry havia afirmado durante um simpósio organizado por Seth Siegelauub do qual participou como convidado em março de 1968. (BARRY *apud* LIPPARD, 2001, p. 40).

Veículos desse “nada”, numa “expansão indefinida” até os “confins” do próprio meio em que respiramos, os cinco gases (hélio, neônio, argônio, criptônio e xenônio) desempenham, na invisibilidade do meio visível, a tarefa de habitar as formas que revelam o nivelamento de qualquer olhar a esse olhar que a fenomenologia merleau-pontyana reservara ao pintor. Digamos, portanto, que o artista acaba por criar uma fenda no visível a partir de um gesto corriqueiro. Cria, a despeito das qualidades incolores e inodoras desses gases, uma profundidade no próprio ar.

*Diáfano* é o nome aristotélico para tal profundidade-receptáculo, para tal dinâmica de um incolor que é uma cor em potência. “Princípio e condição do devir-visível de toda cor”, como nos explica Georges Didi-Huberman (2012a, p. 39), ao retomar o argumento de Aristóteles em meados de seu livro *A pintura encarnada* (2012a). “Esse receptáculo é pensado como uma natureza mista (*koyné physis*) do ar e da água: o atmosférico e o aquoso, os dois elementos de que o olho, aliás, é constituído.” (*Ibidem*, 2012a, p. 39). Isso infiltra, como no caso da fenomenologia de Merleau-Ponty, o ver em potência dentro do ver em ato. E nos mostra, por conseguinte, que o invisível é a ancoragem secreta e a condição de toda visibilidade, que “o receptáculo da cor deve ser o incolor, assim como aquele do som deve ser o silencioso.” (ARISTÓTELES *apud* DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 39). Jacques Derrida abordará de maneira bastante clara esse problema em seu livro *Pensar em não ver*:

o que faz com que as coisas sejam visíveis, logo a própria visibilidade do visível, não é visível. A luz não é visível. O que vejo aqui são, naturalmente, coisas visíveis, são coisas luminosas, mas a transparência, o diáfano — como diz Aristóteles, não é?, o diáfano: o que permite que a própria visibilidade apareça —, o próprio diáfano não é visível. Portanto, não se vê a visibilidade do visível. O que faz com que seja num elemento de algum modo noturno, de transparência não visível, que o visível aparece. (DERRIDA, 2012, p. 183).

A visibilidade do visível é invisível. Tal proposição, além de ser um fértil comentário a respeito da obra de Robert Barry, tem a capacidade de pôr em movimento dialético (incolor/cor, invisível/visível, potência/ato) desde o mais opaco até o mais transparente no campo visual. A partir disso, somos mergulhados,

**Figura 2:** Robert Barry. *Inert Gas Series. Helium.* Sometime during the morning of March, 5, 1969, 2 cubic feet of Helium will be released into the atmosphere. (1969).







abraçados no lugar da visão e não estaremos nunca fora desse lugar senão sob o risco de perdermos o olhar. E no que tange os trabalhos de arte, somos municiados com uma poderosa ferramenta de ver, que gera uma economia de presença e sentido mesmo na mais “imaterial” das obras, como é o caso de *Inert Gas Series*. Mas que, a se acreditar nessa centralidade do invisível, vai impregnar também todo o universo das opacidades, isto é, vai impregnar também todos os corpos dos objetos visíveis. Isso nos valerá mais adiante. Por ora, é importante destacar que esse *diáfano* “é uma pura *dynamis*, portanto incolor como tal, invisível, mas incorporada, lábil, no sentido de que ela se expande por todo o espaço, atravessa os corpos.” (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 39).

Falávamos em “impregnar” e é interessante falar que seu significado tem parentesco com o termo “emprenhar”, como nos indica a raiz etimológica da palavra<sup>18</sup>. O que isso pode nos dizer? Por um lado, que aquilo que se infiltra num corpo (líquido-sêmen-semente), mesmo no corpo do *diáfano*, se assim o pudermos dizer, é parte do que pulsará como forma de vida para fora do seu perímetro. Por outro, que esse corpo prenhe, que gesta o que está impregnado, acaba por sofrer uma alteração interna que conforma sua aparência (sua atualização colorida, sua luz). Comove sua carne<sup>19</sup>, por fim: faz com que ela “irradie-se para fora de si mesma”, como nos afirma Merleau-Ponty (2004, p. 42).

Essa negociação entre elementos, esse corpo lábil da visão, prenhe, é também o *espaço* da fenomenologia merleau-pontyana. Didi-Huberman retornará a ele várias vezes nos seus trabalhos para nos lembrar que esse lugar “não se dá deixando-se medir, objetivando-se” porque “é distante”, “profundo” e “permanece inacessível — por excesso ou por falta — quando está sempre *aí*, ao redor e diante de nós.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 164).

O próprio pensamento de Robert Barry e outras de suas obras podem nos ajudar um pouco mais nessa exegese. Numa entrevista concedida a Benjamin Buchloh em 1988 e publicada pela primeira vez em 2017 na *October Magazine* (nº 159), o artista afirma que tem “muitas anedotas sobre pessoas olhando para o [seu] trabalho e nem mesmo o vendo” (BARRY; BUCHLOH, 2017, p. 130, tradução nossa) e que um dos seus interesses naquela época era o de “preencher o espaço” (*Ibidem*,

18 “Fazer(-se) penetrar (um corpo) de líquido; embeber(-se), encharcar(-se)(...) lat. medv. *impraegnare*: ‘fazer um corpo penetrar em outro’, de *praegnare*, ‘emprenhar’”. IMPREGNAR. In: HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. Dicionário Houaiss de língua portuguesa. 1ª edição, Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, p. 1056.

19 Apesar de não nos aprofundarmos na noção de *carne* em Merleau-Ponty, é importante evidenciar uma possível ligação com a economia de “elementos” da física aristotélica: “A carne não é matéria, não é espírito, não é substância. Seria preciso, para designá-la, o velho termo ‘elemento’, no sentido em que era empregado para falar-se da água, do ar, da terra e do fogo.” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 136), ou: “O que chamamos de carne, essa massa interiormente trabalhada, não tem, portanto, nome em filosofia alguma. (...) É preciso pensar a carne, não a partir das substâncias, corpo e espírito, pois seria então a união dos contraditórios, mas, dizíamos, como elemento”. (*Ibidem*, 2014, p. 142-143).

2017, p. 132). Seu interesse era, digamos, impregnar o espaço de “corpos” diante dos quais muitos não conseguiam enxergar. Isso entra em consonância com boa parte de sua produção mais reconhecida, incluindo aí os trabalhos de “preenchimento do espaço” das galerias e dos parques com ondas de rádio e atividade radioativa<sup>20</sup>.

Mas isso não acarreta dizer, junto com Buchloh, que necessariamente os trabalhos de Barry “parecem dizer [que] ‘ver não é o principal modo de experimentar uma obra de arte’.” (BARRY; BUCHLOH, 2017, p. 131, tradução nossa). Ora, independentemente de qual seria o “principal” modo de experimentar uma obra de arte, devemos chamar a atenção para o fato de que os trabalhos de Barry apontam, em muitos casos, para as tensões constituintes da visibilidade: apontando para o invisível, falam exatamente da visão. Em outro trecho, o artista acabará por responder assim uma das questões: “[meu interesse] era pensar de que maneira você *veria o trabalho*, tentando lidar com a peça definindo o espaço e a área ao redor dela.” (Ibidem, 2017, p. 128, tradução e grifo nossos).

## IMAGENS PARA UMA ARQUEOLOGIA DO FUTURO

A partir desse saber proporcionado pelas obras de Robert Barry, há que se considerar, então, a possibilidade de pensar que as imagens podem produzir vazamentos, criar projeções ao redor e à frente daquilo que as tenta delimitar: “preencher o espaço”. Seria como se elas “emanassem” pelo ar, num “espalhar-se de partículas impalpáveis”<sup>21</sup>, modo também de dizer que sempre são como entes indecíveis, que nos exigem uma distância cuja medida sempre está a oscilar. E que, estando aquém ou além daqui, sempre constroem uma relação complexa entre nós e o espaço-tempo ao qual nosso corpo perceptivo pertence.

Provavelmente por isso que o artista estadunidense acabará por fazer uso de materiais cuja “expansão indefinida”<sup>22</sup> é a mola propulsora de um afeto corporal. Os casos mais exemplares são aqueles em que essa afecção é muito forte, como nas suas obras radioativas *0,5 Microcurie Radiation Installation* e *Radiation Piece*, ambas de 1969 (Figuras 3 e 4), nas quais a perigosa emanção vinda dos seus materiais também compõe o modo de recepção através do qual são percebidas.

Ora, pensando a partir desse contexto: não seria possível pensar as imagens

20 Na mesma entrevista, Robert Barry cita as obras *88mc Carrier Wave (FM)* e *1600kc Carrier Wave (AM)* (1968), que “consistiam em ondas de rádio geradas por um transmissor escondido na galeria e audíveis apenas quando amplificadas através de um rádio transistor sintonizado em sua frequência específica” e a peça radioativa *0,5 Microcurie Radiation Installation* (1969), instalada no Central Park. (BARRY; BUCHLOH, 2017, p. 131, tradução nossa).

21 EMANAÇÃO. In: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa. 1ª edição. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, p. 731.

22 O nome completo de sua série dos gases: “*Inert gas series: helium, neon, argon, krypton, xenon. From a measure volume to indefinite expansion*” (grifo nosso).

**Figura 3:** Robert Barry. *Radiation Piece: Cesium 137* (1969).

**Figura 4:** Robert Barry. *0,5 Microcurie Radiation Installation* (1969).



Robert Barry

# RADIATION PIECE

Cesium 137      0.51 MEV Beta-Energy

March 6, 1969

H. L. 30 Years





como se elas fossem algo como “seres contagiosos”, como quando se diz das “doenças que se propagam pelo ar”? Não seria possível a elas esse sobressalto, sobretudo quando elas nos afetam como se se originassem (emanassem) dos “raios retardados de uma estrela” — como nos fala Roland Barthes a respeito da fotografia de sua mãe criança?<sup>23</sup> Não estariam elas penetrando nossos corpos como se pudéssemos dizer da atividade imagética algo similar ao que falamos a respeito da radioatividade, essa perigosa energia que afeta os corpos?

Inesperada hipótese, claro. Porém, tanto as imagens quanto a atividade radioativa não continuam a se propagar no espaço, penetrando seres e objetos por muito tempo? É claro que a metáfora pode parecer um pouco canhestra, porquanto os efeitos catastróficos de uma guerra ou desastre nuclear são tão gigantescos que, pela primeira vez na história, poderíamos falar de um “apocalipse sem revelação”<sup>24</sup>, de um “fim dos dias” tecnicamente possível. Mas quando Maurice Merleau-Ponty nos fala que o ver é “assistir por dentro à fissão do Ser” (2004, p. 42), já sentimos que não há mera coincidência entre o uso da palavra “fender” nos campos da física nuclear e da fenomenologia: cindida desde o seu interior por algum tipo de bombardeio, a carne do mundo irradia — digamos que em forma de energia (física) e de fenômeno (filosofia).

Ademais, é preciso recordar: o ver tem também seus perigos. Não é por acaso, por exemplo, que o gesto de afastamento, de recuo, tenha se tornado tão fecundo para o caráter científico. Medir, escalonar e mensurar são necessidades para uma visão que foge ao contágio e que traça um discurso em que há de se ter o olho e o olhar como unidades categoricamente separadas. Numa tentativa de ser objetiva, imaculada. Como se ver bem fosse sempre um ver de cima, num sobrevoo que impõe uma distância segura. Em seu livro *Pensar debruçado* (2015d), Didi-Huberman nos fala desse olhar para o qual ele dá o nome de *vista sobrepujante*, esse ver que “eleva-se, liberta-se para ver melhor” no qual “o mundo aparece na distância do definitivamente inatingível.” (DIDI-HUBERMAN, 2015d, p. 12). Porém, em seguida ele indaga: “como é que a vista de cima, que é uma experiência da distância, convoca, apesar de tudo, o que se deve designar por uma experiência interior?” (*Ibidem*, 2015d, p. 23). O pensamento didi-hubermaniano apresenta, então, um outro olhar, nomeado *vista abrangente*, cuja distância é dialetizada e abismada, e através da qual “o mundo

23 BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 121.

24 cf. a respeito: NANCY, Jean-Luc. *After Fukushima: the equivalence of catastrophes*. New York: Fordham University Press, 2015, p. 19-20: “Nosso tempo — como tem sido possível pelo menos desde a primeira ‘guerra mundial’ — é a era que sabe que é capaz de um ‘fim dos dias’ que seria uma ação criada pelos humanos. Günther Anders escreve: ‘Hoje, desde que o apocalipse é tecnicamente possível e até mesmo provável, unicamente isso se apresenta perante nós: ninguém mais acredita que um ‘reino de Deus’ o sucederá. Nem mesmo o mais cristão dos cristãos.’ Ele poderia ter acrescentado que o próprio significado da palavra apocalipse é afetado. Pois, em grego, ela significa ‘desvelamento’ ou ‘revelação’. Quando a revelação revela que não há nada a revelar, ela se fecha.” Tradução nossa.

aparece segundo uma distância invertida, uma distância em movimento de vai e vem capaz de nos tornar sensíveis a tudo o que a vista de baixo poderia atingir na vista de cima.” (DIDI-HUBERMAN, 2015d, p. 12).

Aqui, é preciso deixar claro o risco que ronda esse segundo olhar, visto que sua abrangência e instabilidade podem vir a se tornar vertigem e fascínio. Pois se “a distância não é uma determinação distributiva de lugares singulares no espaço” e não a experimentamos apenas traçando suas medidas, “mas nela penetrando de corpo e alma” (*Ibidem*, 2015d, p. 24), há que se considerar que as virtudes desse movimento carregam consigo a ameaça do toque e do afeto. Ou em outras palavras: aqui, o olhar está imerso numa zona de influências, no terreno mesmo de um delírio, no campo aberto do contágio.

É o próprio Didi-Huberman, num texto de outra época, quem nos lembra muito bem do caráter inclusive basilar desse delírio. Ele escreve que “sem o tato, nenhum outro sentido pode ocorrer” para depois completar:

o delírio do tocar parece, antes, surgir na dimensão adesiva e ‘háptica’, surpreendente do olhar. A ancoragem desse delírio do tocar no visível é, com efeito, *fundamental*: ela procede de uma suposição segundo a qual tudo o que é visível pode vir me tocar, quiçá já me toque. (*Idem*, 2012a, p. 27, grifo nosso).

Seria como se o material tátil impregnasse o olhar a partir de uma presença: impondo-se como um toque, atravessando o mecanismo da visão a partir de um surgir háptico, mas somente como o reivindicar de uma posição legítima desde o princípio. Como um *miasma*, esse termo da medicina pré-microbiológica que designava um poder de infecção e contágio às emanações fétidas<sup>25</sup>, dando ao invisível o poder de nos tocar e afetando, com isso, toda a ordem do visível, já que jogando com nossa visualidade — essa trama complexa de emanações e irradiações que diversas vezes se faz receptáculo do ar pulverizado do fascínio<sup>26</sup>. Afinal, o que se propaga nisso que estamos a chamar de “emanações” da imagem, é tanto a possível riqueza do inteligível e do sensível, quanto a possível paralisia do fascínio. Em todo caso, existe um olhar que as capta, e cuja própria condição visual esposa o perigo de seu extravio.

Pois há, no Japão pós-desastre de Fukushima, um conjunto de imagens que pode nos ajudar a pensar essa inesperada hipótese da “emanação”. É uma exposição

25 MIASMA. In: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. Dicionário Houaiss de língua portuguesa. 1ª edição, Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, p. 1286.

26 Também o sabemos, Maurice Blanchot virá nos dizer dessa paixão da visão, desse ver próprio de quem já não olha mais nenhum objeto real, mas somente o meio indeterminado da fascinação. Lá, onde já não há a distância-reencontro própria do olhar, as aparições cessam, pois também não há mais o meio sensível do ver, e sim um “clarão neutro extraviado que não se extingue”, “quando o que é visto impõe-se ao olhar, como se este fosse capturado, tocado, posto em contato com a aparência.” cf. BLANCHOT, Maurice. O espaço literário. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 22-23.

que se chama *Don't Follow the Wind* (“Não siga o vento”, numa tradução literal<sup>27</sup>) e conta com 12 artistas, além do proponente do projeto, o coletivo *Chim↑Pom*. Ela nos ajuda porque é uma exposição na qual as obras estão expostas num local proibido, exatamente dentro de um território de contágio por excelência: a zona de exclusão criada pelo governo japonês após as avarias causadas pelo sismo e tsunami de *Tohoku* nas usinas nucleares de Fukushima, em março de 2011.

Exposição contínua, de duração imprevista, cuja escolha “expositiva” dialetiza o próprio vocábulo “exposição”, já que, das acepções possíveis, “estar exposto” pode querer dizer “exposto ao contágio”, assim como “exposto” é, no seu significado mais comum, “o que está à mostra” — algo que não podemos assegurar sobre nenhuma das obras do projeto. Ou seja, *Don't Follow the Wind* é uma mostra intencionalmente posta em suspenso, sobre a qual apenas se acha muito material de apoio, seja nos sites dos artistas, em vídeos na internet, ou até mesmo em exposições auxiliares. Dois deles são oficiais, feitos pelo próprio grupo de artistas: o vídeo *Don't Follow the Wind: A Walk in Fukushima* (Figura 5), gravado em 360 graus e apresentado na Bienal de Sydney em 2016, feito para tornar visíveis alguns desses locais proibidos, mas sem que as obras de arte do projeto pudessem ser vistas; e a exposição *Don't Follow the Wind: Non-Visitor Center* (Figura 6), apresentada no *Watari Museum of Contemporary Art*, em Tóquio, no ano de 2015. Nela, só se tem acesso a outro material, inclusive mostrado através de uma vitrine.

Ora, o que nos interessa interrogar neste momento, a partir desse conjunto de obras, é o desenvolvimento de sua ocupação no espaço como um duplo emanar imagético-radioativo, como a emanção de um campo de invisibilidade que multiplica a força do *diáfano* aristotélico, que acrescenta à invisibilidade daquilo através do que se vê um efeito de contágio. E se é próprio da invisibilidade da visibilidade ser mesmo noturna<sup>28</sup>, como nos disse Derrida, é como se as obras presentes na zona de exclusão de Fukushima formassem imagens sobre as quais poderíamos dizer que criam sombras dentro da noite do olhar. Se nós as pudéssemos ver, se pudéssemos

27 Cf. [www.dontfollowthewind.info](http://www.dontfollowthewind.info). Acesso em 6 de julho de 2017.

28 Sobre esse aspecto “noturno” do invisível do visível, não será por acaso que a noite desempenhará um caráter exemplar ao abolir nossas garantias perceptivas. Este comentário preciso de Merleau-Ponty vem reforçar a tese: “Quando, por exemplo, o mundo dos objetos claros e articulados se acha abolido, nosso ser perceptivo amputado de seu mundo desenha uma espacialidade sem coisas. É o que acontece na noite. Ela não é um objeto diante de mim, ela me envolve, penetra por todos os meus sentidos, sufoca minhas lembranças, apaga quase minha identidade pessoal. Não estou mais entrincheirado em meu posto perceptivo para dali ver desfilar à distância os perfis dos objetos. A noite não tem perfis, ela mesma me toca e sua unidade é a unidade mística do *mana*. Mesmo gritos ou um clarão longínquo não a povoam senão vagamente, é por inteiro que ela se anima, ela é profundidade pura sem planos, sem superfícies, sem distância dela a mim. Todo espaço para a reflexão é sustentado por um pensamento que liga suas partes, mas esse pensamento não se faz de parte alguma. Ao contrário, é do meio do espaço noturno que me uno a ele. A angústia dos neuropatas na noite vem de que ela nos faz sentir nossa contingência, o movimento gratuito e radical pelo qual buscamos nos ancorar e nos transcender nas coisas, sem nenhuma garantia de encontrá-las sempre.” (MERLEAU-PONTY *apud* DIDI-HUBERMAN, 1998a, p. 99-100).

estar em sua co-presença, sofreríamos seus eflúvios duplamente: em parte pelo que elas emanam como fenômeno, em parte pelo que elas emanam como radiação.

Daí em diante, seu intercâmbio, seu comércio, poderá ser pensando como uma economia dessas emanções: vento que carrega a radiação mortífera; radiação que penetra a matéria das obras, se escondendo nelas; obras que relançam aos olhos (ao corpo vidente) um duplo propagar — carne visual, óptica, física e química das imagens. Economia essa, no entanto, que não nos traz garantias: a qual olhar seria dada a função sacrificial de ver um duplo emanar tão perigoso? A nenhum olhar senão àquele cujas circunstâncias permitiriam ver, finalmente, essas obras com a proximidade desdobrada do reconhecimento: o olhar do futuro.

Essa é a oportunidade para que digamos, portanto, que esse vento perigoso, que “não devemos seguir” porque está repleto de partículas de contágio, pode nos remeter ao tema das migrações warburguiano. Como? Ora, pois se para Aby Warburg, “há uma lei energética de rotação do sentido das imagens como há uma lei de rotação do vento” (DIDI-HUBERMAN, 2015c, p. 127, tradução nossa), lei essa que explicaria os movimentos temporais e geográficos através dos quais as imagens encontram sua consistência, é de se imaginar que tal vento perigoso de *Don't Follow the Wind* seja sua marca distintiva tanto como o seu modo de coibir sua própria aparência no presente quanto como aquilo que, através dessa proibição, tentará fundar sua origem “no atraso de sua manifestação.” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 289).

Eis aí uma boa definição da *sobrevivência* warburguiana que, pensada em conexão com o *a posteriori* (*après-coup/nachträglichkeit*) freudiano, Didi-Huberman vem nos trazer: a de que esse “atraso na manifestação” conduzirá à origem<sup>29</sup>, posto que ela, a origem, “não devia ser pensada como um ponto fixo. A origem não para de se desdobrar — em direção ao passado, certamente, mas também em direção ao futuro.” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 289). Isso quer dizer que um ponto de origem é também o modo como o reconhecimento feito pelo olhar do futuro lança ao passado suas perguntas e suas respostas. O passado, nesse caso, é o próprio presente escamoteado da exposição.

Essa manifestação só posteriormente perceptível da exposição, originada de seu vento radioativo, produz(irá) uma dinâmica de forças cujo movimento fantasmagórico é aquele mesmo da imagem sobrevivente, aquela formação que “não sobrevive triunfalmente à morte de suas concorrentes, (...) sobrevive, em termos sintomais e fantasmais, à sua própria morte.”<sup>30</sup> (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 55). Obra feita para atravessar os tempos sem determinação precisa<sup>31</sup>, *Don't Follow the Wind* é,

29 Tema com tons benjaminianos, aliás. Voltaremos a isso em outro momento.

30 cf. nesse trecho a interessante diferenciação entre o darwinismo warburguiano contra um evolucionismo spenceriano: DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 54-57.

31 Interessante notar, aqui, que um dos motivos pelos quais Robert Barry se relacionava com os

**Figura 5:** *Don't follow the wind - a walk in Fukushima.* Frame de vídeo 4k.

**Figura 6:** *Don't follow the wind: non-visitor center.* Foto de Kenji Morita.







então, uma exposição de qualidade fantasmática. Mas, indo adiante, como pensar a *sobrevivência* dessas obras a partir dessa nova espessura (emanação) do vento que as sopra? Como pensar essa névoa e essa herança que se desloca no mundo como um perigo radioativo e como um presente imagético? Se as imagens realmente ganham sua consistência a partir desse jogo de fontes e influências, de correntes e de turbilhões que atravessa a história, talvez devamos nos perguntar sempre — e no caso de desastres nucleares do porte de Fukushima, ainda mais veementemente — como turbilhonarão em novas formas dinâmicas os estratos aparentes das emanações visuais humanas.

Didi-Huberman nos lembrará que “de todo modo as imagens fluem e refluem”, uma vez que “vivem desse movimento de ressaca que as torna tão próximas (carinhosas, íntimas) e tão distantes (misteriosas, retiradas).” Pois é daí que elas obtém, “como em todo Nascimento de Vênus, sua essencial qualidade anadiômena.” (DIDI-HUBERMAN, 2015c, p. 143). Essa seria, inclusive, uma de suas características fundamentais, essa sua capacidade oscilatória, que as fariam se mover entre um aqui e um alhures, entre um agora e um outrora, indo e voltando “até se enrolar[em] no covil do polvo (*l’antre de pieuvre*<sup>32</sup>) de nossos psiquismos inconscientes, fora de nossa vista já que no centro de nós mesmos.” (DIDI-HUBERMAN, 2015c, p. 143, tradução nossa). Para o historiador da arte francês, essa é a razão pela qual Aby Warburg acabou por fundar uma “antropologia histórica da imaginação” capaz de entrar na “micro-história” das imagens, para retirar dali uma “grande lição estrutural pertinente no nível de cada psiquismo individual, como no de toda uma organização social e histórica.” (*Ibidem*, 2015c, p. 143, tradução nossa).

Entretanto, no caso de *Don’t Follow the Wind*, jogamos com a própria possibilidade da destruição de um futuro possível. Aí, mais uma camada de sentido se apresenta. Jean-Luc Nancy nos lembra muito bem disso no seu livro *After Fukushima: the equivalence of catastrophes* (2015), ao citar o texto *Where is our future?*, escrito pelo filósofo japonês Osamu Nishitani um mês após o desastre nuclear. Nancy argumenta que, no fundo, essa “é uma questão de descobrir se há um futuro. É possível que não haja um (ou que possa haver um que seja por sua vez catastrófico). É uma questão de

---

materiais radioativos era exatamente essa indeterminação temporal: “Eu achava (...) a idéia de ir do zero ao infinito e certas propriedades da radioatividade como a meia-vida, em que a radioatividade iria cair pela metade, mas nunca terminaria em zero, fascinantes.” (BARRY; BUCHLOH, 2017, p. 133, tradução nossa).

32 A expressão *l’antre de pieuvre* é usada por Didi-Huberman como uma referência ao ser monstruoso que surge no romance de 1866 “Os trabalhadores do mar”, de Victor Hugo. *Pieuvre* é uma palavra advinda do dialeto normando que Hugo vai introduzir na língua francesa em substituição à palavra mais comum *poulpe*. A troca foi tão definitiva e importante para o enredo que, Machado de Assis, ao traduzir o romance para o português, decidiu manter o vocábulo no original. Nessa passagem do *Ninfa Fluida. Essai sur le drapé-désir* (2015c), Didi-Huberman parece querer ressaltar com uma expressão idiomática quão fundo as imagens fluem para nosso interior. Cf. DIDI-HUBERMAN. *Ninfa Fluida. Essai sur le drapé-désir*. Paris: Gallimard, 2015c, p. 143, tradução nossa; HUGO, Victor. *Os trabalhadores do mar*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

orientação [*sens*], direção, caminho — e ao mesmo tempo de significado [*sens*] como significação ou valor.” (NANCY, 2015, p. 16, tradução nossa).

Uma questão de sentido, certamente. Mas, se não seguirmos o vento, consequentemente evitando adentrá-lo “de corpo e alma” (como o imperativo do inglês indica no nome da exposição), como operar essa exegese das imagens? Como colher nelas o melhor fruto dessa convivência *anadiômena*? Ser tocado pelo vento e retirar dele uma “lição estrutural”, ou “não segui-lo”? Afastar-se sempre para “compreender melhor”, ou aproximar-se, “correndo embora o risco de tocar o objeto do saber, ou seja, de se deixar levar pelas seduções, ilusões, meandros ou miasmas do ‘baixo-sensível’”? (DIDI-HUBERMAN, 2015d, p. 12).

De acordo com a curadoria da exposição, a capacidade humana de detectar a radiação é falha e a imaginação é uma tentativa de entender o que não pode ser percebido<sup>33</sup>. Eis aí uma combinação fértil: imaginar, lidar com as imagens a partir de um não-saber, conjugando com elas os deslizamentos do conhecimento. É o que tal conjunto de obras nos permite pensar: nos limites de um conhecimento circunscrito em sua estabilidade, nos limites de um saber sem deslizamentos. E se uma *brisa imaginária*<sup>34</sup> sempre sopra de um longínquo, fazendo surgirem novas sobrevivências, essas obras da *latência* dispostas nas casas dos habitantes expulsos pelo governo japonês lançam um sinal de alerta: são imagens para a arqueologia de um futuro que é cada vez mais incerto.

## VER NA BORDA DO OPACO OS OLHOS DE UM VULTO

Aliás, retomemos a partir disso: não vemos a visibilidade... Qual seria um outro modo de pensar essa proposição? Vimos, nos exemplos anteriores, que há, certamente, outras maneiras de perceber, com nosso corpo, a invisibilidade da visibilidade. Mas, por outro lado, somos também fatalmente encaminhados através dessa transparência da visibilidade, desse através-do-que-se-vê, para o muro das opacidades, para a aparência dos objetos. “É certo que se vê apenas a superfície” (2012a, p. 38), nos aponta Didi-Huberman em certa altura d’*A pintura encarnada* (2012a). Uma inevitável condição, portanto. Mas fim da linha? Certamente não, como o próprio autor irá concluir: “Mas se é olhado somente pela profundidade, quando ela vem em nossa direção.” (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 38).

Isso altera drasticamente a condição do visual. Abre o ver para um pensamento

33 cf. *Don’t follow the wind — a walk in Fukushima*. Disponível em: <https://youtu.be/Z4pfNqFWvBM>. Acesso em 27 de fevereiro de 2018, tradução nossa.

34 O termo é usado por Aby Warburg na sua tese sobre Botticelli e remonta, novamente, ao tema dos ventos e migrações geográficas e temporais das imagens. cf. DIDI-HUBERMAN. Georges. *Ninfa Fluida. Essai sur le drapé-désir*. Paris: Gallimard, 2015c.

que leve em conta a sobredeterminação da visualidade. O que queremos dizer? Que essa sobredeterminação, essa múltipla causalidade do ver, cria um caminho para que nos aprofundemos ainda mais na fenda incontornável do olhar, a qual já apontávamos na própria transparência do diáfano, mas que agora podemos reivindicar também para as superfícies. Não que a dinâmica que apresentamos anteriormente se altere a partir das coisas opacas: “o diáfano penetra os corpos, atravessa-os, (...) altera-os então segundo uma espécie sutil da motilidade. Essa alteração é o próprio acontecimento colorido.” (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 40). Ou seja, quando falamos em superfície, “é de fato a noção mesma de limite, como superfície, que se põe ali a vacilar.” (*Ibidem*, 2012a, p. 40).

Voltaremos a esse labor das superfícies mais adiante. Por ora, nos concentremos nisso: “se é olhado somente pela profundidade”. Essa importante proposição de Didi-Huberman, retirada de *A pintura encarnada*, livro publicado originalmente em 1985, retornará sob diversas formas em sua obra, especialmente naquela em que sua assertividade estará mais implicada: no livro *O que vemos, o que nos olha* (1998a), cujos objetivos foram trabalhar sob a égide dessa proposta a partir, principalmente, dos “objetos específicos” do minimalismo americano. Ali, naquele célebre texto, o autor começará exatamente nesse ponto:

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

Há, aqui, um claro enriquecimento do que já dissemos, a saber: que toda manifestação visível já é um duplo ver, cindido desde sempre. Porém, algo mais vem morar no fundo dessa positividade aparente. E ainda mais: nos olha. Maurice Merleau-Ponty havia percebido isso quando veio a dizer que os gestos e traços do pintor pareciam “emanar das coisas mesmas, como o desenho das constelações. Entre ele e o visível, os papéis inevitavelmente se invertem. Por isso tantos pintores disseram que as coisas os olham.” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 22). O que parece não ter interessado tanto o filósofo francês, entretanto, teria sido a profunda consequência dessa inversão para a formação do sujeito e seu desejo<sup>35</sup>. A partir desse ponto, ele

35 Aqui se prefigura uma interrelação Merleau-Ponty/Lacan que conscientemente evitaremos. A despeito de sua importância, ela extrapola o escopo desta pesquisa. Faremos, como se verá, um caminho mais benjaminiano/didi-hubermaniano. Caminho relativamente próximo, o sabemos. Porém, mais conectado com o campo artístico do que a discussão prioritariamente filosófica e psicanalítica. Para um aprofundamento dessa interrelação, indicamos o trabalho de Charles Shepherdson, *Uma libra de carne: a leitura lacaniana de O visível e o invisível* (2007), onde o autor abordará a interpretação lacaniana da famosa obra de Merleau-Ponty num dos seus mais importantes seminários, o Seminário XI. Shepherdson: “Enquanto Merleau-Ponty apresenta o olhar como alguma coisa que vem do mundo — não dos objetos no mundo, mas do mundo como um todo, o mundo num sentido fenomenológico e talvez até mesmo da experiência da mundanidade do mundo, este horizonte invisível no qual as coisas

escolherá um retorno à intuição direta, não-reflexiva, como uma maneira de erigir a verticalidade da construção visível-invisível que faz originar a visão desde aquilo que ele chamara *carne do mundo*.

Contudo, nos serve perceber que, como ele escreve, esse olhar que nos espreita sobrevém “como o desenho das constelações”. Essa imagem, em seu caráter profícuo, desempenhará para nós uma qualidade conectiva, visto que não seria por mera coincidência sua reaparição praticamente inalterada na teoria benjaminiana da *semelhança*. É exatamente a leitura que o astrólogo faz dos astros que Walter Benjamin, em seu texto *A doutrina das semelhanças* (1987), entreverá como um ponto de apoio e uma boa evidência a respeito desse modo de percepção que permite ao homem o reconhecimento das *semelhanças extra-sensíveis*. Percepção que, para ele, pode ser detectada desde a infância — com seus jogos de imitação — e que é uma condição fundamental do homem.

Seria esse dom das *semelhanças*, essa capacidade mimética, como modo de percepção primordial, porém fugaz (porque ativado pela memória involuntária), que nos possibilitaria restituir às coisas seus potenciais lúdicos e ativos — fatores esses indispensáveis para um novo campo de contemplação estética em meio ao declínio da experiência. Essa percepção passageira, já que ofertada “ao olhar de modo tão efêmero e transitório como uma constelação de astros” (BENJAMIN, 1987, p.110), será a condição de um ver não-reificado, que recupera em pequenos atos mínimos a nossa relação com aquilo que vemos. Isso, digamos, é fundante: esse é o nível de perceptibilidade intrincada, sob o qual reside o “*poder do olhar* atribuído ao próprio olhado pelo olhante” (DIDI-HUBERMAN, 1998a, p. 148). Esse será aquele modo de ver próprio que Benjamin terá chamado de *aura*.<sup>36</sup>

A *aura* é, provavelmente, o conceito de Benjamin sobre o qual mais se discutiu. Desde sua genealogia (por exemplo, a determinância das experiências com haxixe

---

visíveis encontram seu lugar — em outras palavras, enquanto Merleau-Ponty apresenta o olhar como algo que, na linguagem lacaniana, vem do Outro, Lacan vê, ao contrário, o olhar como um objeto, não como uma coisa empírica, mas como uma forma específica do *objet petit a* e, mais precisamente, como o objeto da pulsão escópica.” (SHEPHERDSON, 2007, p. 119).

36 A questão é complexa, já que a *aura* sofre alterações ao longo do desenvolvimento da teoria de Benjamin. Jeanne Marie Gagnebin, em seu livro *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin* (2014), nos explica muito bem esse processo de deslocamento da *aura* desde suas capacidades “mágico-ritualísticas” até sua transformação numa percepção mais ativa e ligada ao *jogo (spiel)*: “Com o declínio da *aura* não vem à tona somente um mundo desencantado e insosso. A hipótese dialética consiste em pensar que uma outra vertente da mimesis possa se destacar e fortalecer com o fim da estética clássica, ligada à bela aparência e aos resquícios das origens mágico-ritualísticas das obras de arte; isto é, a vertente lúdica e experimental, desde sempre e até hoje presente nas autênticas brincadeiras infantis que encontram em Benjamin um observador atento. (...) A aposta dialética consiste em esperar que esse processo de destruição das belas aparências ilusórias torne possível a emergência de outro processo: o de experimentação lúdica — mas também séria — com outras possibilidades de realidade. (...) Nessa aposta, Benjamin conjuga a experiência mimética primeira das crianças e as últimas experimentações das vanguardas artísticas.” (GAGNEBIN, 2014, p. 174-175).

para sua criação, apontadas por Leandro Konder<sup>37</sup>) até suas consequências estéticas e históricas, vemos desfilar a seu respeito toda sorte de leituras. Uma delas nos importa como ponto de ancoragem teórica, exatamente aquela na qual poderemos perceber, no filósofo, um interesse pela delimitação de “um campo em que uma ‘outra’ teoria da linguagem pudesse assentar-se, contraposta à ‘concepção burguesa da língua’”. (LISSOVSKY, 2014, p. 24). Essa outra linguagem, muito menos instrumental, teria seus fundamentos retirados das concepções místicas sobre a origem da linguagem, como nos explica Maurício Lissovsky, em seu livro *Pausas do destino* (2014):

Esta [outra linguagem] não poderia ser, de modo algum, um contrato entre falantes, mas o próprio ato de nomeação, do modo tradicionalmente pensado por algumas concepções místicas da linguagem. Nestas, o problema de sua origem é necessariamente remetido ao problema da língua adâmica, a língua do bem-aventurado. Pois, quando da Criação, as coisas não tinham nome — para o homem —, mas eram palavra-vivente: não havia representação; homem e não homem comunicavam-se de modo imediato.” (*Ibidem*, 2014, p. 24).

Clarifiquemos: em primeiro lugar, é interessante notar que, para Benjamin, “até mesmo as palavras podem ter a sua aura” (BENJAMIN, 1975, p. 59), já que “quanto mais de perto se olha uma palavra, tanto mais longe ela olha” (KRAUSS *apud* BENJAMIN, 1975, p. 59). Ou seja, ao falar de “linguagem imediata” estaremos falando de uma experiência ampla, que inclui o jogo visual olhante-olhado não só nas imagens, mas também nas palavras. Em segundo lugar, essa condição de busca por uma imediatidade perdida nos relembra da importância de repor a teoria benjaminiana na ordem de uma política da restituição, como uma prática de redenção a partir dos gestos históricos do reconhecimento.<sup>38</sup> Isso poderá nos conduzir, através do desenvolvimento de seu pensamento, à concepção de uma percepção, de uma contemplação estética que saliente o “caráter evidentemente fantasmático” (DIDI-HUBERMAN, 1998a, p. 148) da experiência visual nas artes. Incluindo aí, claro, tanto as palavras quanto as imagens — mesmo naqueles casos em que se teria tentado fabricar, ao máximo, objetos visuais sem qualquer ilusionismo espaço-temporal, sem qualquer composição ou relações entre partes.

Tal programa, o sabemos, na história da arte, já recebeu um nome: o de *minimalismo*. Sua conhecida exegese didi-hubermaniana (supracitada), terá trazido à tona toda a capacidade dos cubos e paralelepípedos de produzirem uma potencialidade subterrânea, uma *aura*, por assim dizer, desancando mesmo o discurso mais taxativo dos seus próprios criadores, que insistiam com todo vigor que

37 Cf. KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Campus, 1989.

38 “Se, como afirma Benjamin, inspirado pelo cabalista cristão Franz Molitor, ‘a incapacidade de falar é a grande dor da natureza’, todo ato humano por meio do qual a natureza fala é uma reparação, pois diminui a dor e reenvia, localmente e por um instante, homem e natureza ao estado de bem-aventurança em que eram imediatamente comunicáveis um ao outro.” (LISSOVSKY, 2014, p. 26).

tudo o que eles faziam não eram senão objetos não-compositivos como totalidades indivisíveis e específicas.

Por que esse caminho nos interessa? Ora, exatamente porque ele ocasiona uma interpretação consistente daquilo que chamamos “aparatos fenomênicos” das “imagens para não ver”. Em outras palavras, é por esse percurso mesmo que se poderá reabrir a discussão sobre aquele dispositivo pelo qual (não diria “através do qual”) se vê o que não se quer que seja visto. Se mesmo “o mais simples objeto a ver” se traduz numa experiência visual cuja ilusão produzida acabará por escapular das amarras de uma pura positividade visível, embaraçando-se num movimento de vai-e-vem do olhar, acreditamos que este seja o trânsito conceitual mais poderoso para a leitura das operações estéticas aqui buscadas enquanto imagens para não serem vistas.

Mas onde podemos avançar a partir daí? Certamente naquele ponto em que a dinâmica de movimentos e contra-movimentos, de tempos e contra-tempos das imagens, além de moldarem sua resistência histórica (sua *sobrevivência*), produzem no nosso exato ponto de ligadura interior/exterior não apenas uma aparência, mas também um *sintoma*. Espessura nova, dobra movediça que entorta o campo fenomenológico ainda mais um pouco, como nos explica o Didi-Huberman de *Diante da imagem* (2013b):

se nos fosse necessário dar sentido a essa expressão — ‘o inconsciente do visível’ —, não é do lado do seu contrário, o invisível, que ele deveria ser buscado, mas do lado de uma fenomenologia mais retorcida, mais contraditória, também mais intensa — mais ‘encarnada’. É isso que tenta designar o acontecimento, o sintoma visual. (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 38).

Cumprirá reconhecer, partindo desse ponto, um conjunto de registros que poderíamos chamar de metapsicológicos<sup>39</sup> para a imagem, em que se pese também reconhecer nela as capacidades daquilo que no pensamento freudiano acabou por se tornar, a partir do corpo e da psique, um pioneiro “protocolo clínico não dominado pela primazia do visível” (DIDI-HUBERMAN, 1998a, p. 213). Isto é, devemos constatar também na imagem todo um mecanismo de pressões e contrapressões, de pulsões e censuras nunca apaziguadas que comporá a torção mesma de sua aparência sempre múltipla de cristal, de sua face composta como a porta de um labirinto visto de fora.

“Quem diz inconsciente diz cisão do sujeito” e “quem diz cisão do sujeito diz cisão da representação, sintoma na representação” (*Idem*, 2015a, p. 221-222), aponta

---

<sup>39</sup> Metapsicologia é o “termo criado por Freud para designar a psicologia por ele fundada (...) A metapsicologia elabora um conjunto de modelos conceituais mais ou menos distantes da experiência, tais como a ficção de um aparelho psíquico dividido em instâncias, a teoria das pulsões, o processo de recalque, etc.” METAPSICOLOGIA. In: LAPLANCHE, Jean. Vocabulário da psicanálise. 4ª edição, São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 284.

Didi-Huberman, revelando o alinhavo que sustenta as texturas, o pensamento. Aquela clivagem produtora do sujeito, que o faz nascer no mesmo momento em que o cinde, mesma clivagem produtora da simultaneidade visível/invisível, doravante terá de ser pensada como um mal-estar na representação: o invisível terá de ser pensado como um sustentáculo visual carregado de perda.

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

O que teremos, portanto, será uma transposição operada desde a metapsicologia até a crítica das imagens, cuja locução “inconsciente do visível” já indica o uso de um terreno cartografado pela teoria freudiana. Se para a psicanálise, por um lado, o “sintoma é o acontecimento corporal do segredo” (FÉDIDA *apud* DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 29), e, por aparecer sendo segredo, já vem aparecer como uma retorção de sua própria aparência, para essa “fenomenologia retorcida” das imagens, por outro lado, a *imagem-sintoma* será algo parecido, será “o sinal inesperado, não familiar, frequentemente intenso e sempre disruptivo, que anuncia *visualmente* alguma coisa que *ainda não é visível*, alguma coisa que ainda não conhecemos.” (*Idem*, 2015a, p. 240). Ou seja, será como um retorno do recalcado.<sup>40</sup> Essa *imagem-sintoma*, desde seu caráter de aparição, sobrevirá como uma multiplicidade superfície-fundo nunca resolvida, sempre a oscilar na dupla distância que a separa-junta de nós. Oscilação que terá, para a teoria freudo-benjaminiana de Didi-Huberman, o poder de fazer, na imagem, o olhado “levantar de olhos” — isso que se tornou regularmente a melhor descrição da *aura* em Benjamin, mesmo a despeito de seu caráter profundamente enigmático.

Em todo caso, a arte continua a ser o reduto mais profícuo de produção e recepção dessas imagens, como no caso em que o artista chileno Alfredo Jaar nos dará a condição de sermos olhados por aqueles mesmos olhos que testemunharam a morte de muitos, dentre os quais seus próprios familiares. Posicionados para nos encarar (Figura 7), mas também multiplicados milhares de vezes em diapositivos esparramados numa mesa de luz (Figura 8), essa mirada de Gutete Emerita, ou seja, *The eyes of Gutete Emerita* (1996) são a apresentação “metonímica” do genocídio ocorrido em Ruanda no ano de 1994, como nos diz Jacques Rancière em *O espectador*

<sup>40</sup> “Processo pelo qual os elementos recalcados, nunca aniquilados pelo recalque, tendem a reaparecer e conseguem fazê-lo de maneira deformada sob a forma de compromisso.” RETORNO DO RECALCADO. In: LAPLANCHE, Jean. Vocabulário da psicanálise. 4ª edição, São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 463.

*emancipado* (2012). São a apresentação dos olhos de Gutete Emerita como resultado, como metonímia que trabalha sob a lógica do “efeito pela causa”, do “dois olhos por um milhão de corpos chacinados.” (RANCIÈRE, 2012, p. 95).

O olhar de Gutete, testemunha ocular cujos olhos “se levantam” em nome dos milhares de *tutsis* massacrados pela etnia *hutu*, será o olhar fulminante de quem carrega a perturbadora capacidade de ser a porta-voz dos mortos. Rancière será muito claro ao explicar isso: “vemos corpos demais sem nome, corpos demais incapazes de nos *devolver o olhar* que lhes dirigimos, corpos que são objeto de palavra sem terem a palavra.” (*Ibidem*, 2012, p. 94, grifo nosso). O recurso da nomeação, se assim o pudermos chamar, será uma estratégia crítica fecunda da circulação imagética, que permitirá a Jaar um re-agenciamento dos seus elementos de poder (tática também presente em outros de seus trabalhos). Já que a política de circulação das imagens da mídia “consiste em nos ensinar que não é qualquer um que é capaz de ver e falar” (*Ibidem*, 2012, p. 94), caberá ao artista o trabalho complexo de curto-circuito informativo ocasionado por deslizamentos entre os registros visuais e textuais nas suas obras.

Talvez o caso mais radical dessa série de trabalhos produzidos após sua viagem a Ruanda<sup>41</sup> será a obra intitulada *Real Pictures* (1995), na qual o artista acabará por eclipsar totalmente as imagens (um total de 550 fotografias coloridas), encerrando-as em grandes caixas negras de arquivo de diferentes tamanhos. Sobre essas caixas, uma descrição da imagem que há dentro delas (Figuras 9 e 10). Como no caso da imagem da própria Gutete Emerita:

Gutete Emerita, 30 anos, está de pé em frente à igreja. Vestida com roupas gastas e modestas, seu cabelo se encontra recolhido por um lenço de algodão rosa pálido. Assistia a missa quando o massacre começou. Seu marido Tito Kahinamura (40 anos) e seus dois filhos, Muhoza (10 anos) e Matirigari (7 anos) foram mortos por golpes de facão sob seus olhos. Ela conseguiu escapar com sua filha Marie-Louise Unumararunga (12 anos) e permaneceu escondida em um pântano durante três semanas, saindo apenas à noite para procurar algo para comer. Ao falar sobre a família que perdeu, ela mostra os cadáveres no chão, apodrecendo sob o sol africano. (JAAR *apud* SCHWEISER, 2008, p. 31, tradução nossa).

---

41 “Em 1994, a vida de Alfredo Jaar sofre uma importante comoção que transformará profundamente sua relação com a representação e a imagem-testemunho, e seu papel como artista. Três semanas após o genocídio ter terminado em Ruanda, onde, em menos de cem dias e em meio à indiferença criminosa da comunidade internacional, quase um milhão de pessoas foram massacradas pelas milícias hutus, Alfredo Jaar viaja para lá, primeiro para Kigali, depois para a fronteira entre Ruanda e Zaire, acompanhado pelo seu amigo e assistente Carlos Vásquez. Nos seus encontros com os sobreviventes, nas suas visitas aos locais do massacre e dos campos de refugiados, Alfredo Jaar reúne, durante cerca de um mês, o peso das palavras, imagens, depoimentos gravados e milhares de fotografias. Ele então passará seis anos sendo ele mesmo trabalhado por esse material ao invés de trabalhando nele, tentando dar a ele uma forma que possa fazer justiça.” SCHWEISER, Nicole. *La política de las imágenes: un recorrido a guisa de introducción*. In: JAAR, Alfredo. *La política de las imágenes*. Santiago de Chile: Ed. Metales Pesados, 2008, p. 29-30, tradução nossa.

**Figura 7:** Alfredo Jaar, *The Eyes of Gutete Emerita* (1996) (Detalhe).

**Figura 8:** Alfredo Jaar, *The Eyes of Gutete Emerita* (1996).





Alfredo Jaar, *The Eyes of Gutete Emerita*, 1996. Illuminated text, light table, slides, overall dimensions variable. Collection Museum of Fine Arts, Houston, Daros Latinamerica Collection, Zürich. Courtesy Galerie Lelong and the artist, New York



Alfredo Jaar, *The Eyes of Gutete Emerita*, 1996. Illuminated text, light table, slides, overall dimensions variable. Collection Museum of Fine Arts, Houston, Daros Latinamerica Collection, Zürich. Courtesy Galerie Lelong and the artist, New York



**Figura 9:** Alfredo Jaar, *Real Pictures* (1995).







**Figura 10:** Alfredo Jaar, *Real Pictures* (1995).







Em que consiste essa radicalidade? Aliás, qual será o mecanismo de desregulação que acarretaria aquilo que chamamos de curto-circuito informativo?<sup>42</sup> Exatamente aquela parte em que o câmbio palavra-imagem conformará a reversão de uma lógica puramente comunicacional, como Jaar haveria de convocar em outro momento: “Se a mídia e suas imagens nos encham de uma ilusão de presença, o que (...) nos deixa com um sentimento de ausência, por que não ensaiamos o contrário? Ou seja, oferecer uma ausência que possa causar uma presença.” (JAAR *apud* SCHWEISER, 2008, p. 32). Mas como fazer isso? Contrapondo à infindável massa de imagens de vítimas anônimas, oprimidos sem personalidade, um conjunto — meio arquivo, meio cemitério, é verdade — de textos-imagem que devolvem aos representados, desde sua capacidade de ser sujeitos, o poder de levantar os olhos. Rancière falará numa capacidade de

subverter a lógica dominante que faz do visual o quinhão das multidões e do verbal o privilégio de alguns. As palavras não estão no lugar das imagens. São imagens, ou seja, formas de redistribuição dos elementos da representação. São figuras que substituem uma imagem por outra, formas visuais por palavras, ou palavras por formas visuais. (RANCIÈRE, 2012, p. 95).

Numa só tacada, Jaar terá produzido efeitos síncronos de permuta e de partilha entre imagens e palavras, em cuja forma de aparecer se revelará seu incessante ir-e-vir — produzindo, certamente, cubos irradiadores de uma presença intensa, cheia daquele calor que se sente nas mãos quando, nas brincadeiras de adivinhação, nos dizem que estamos quase a descobrir o objeto escondido. Eis o que podem dizer os textos inscritos nas lápides<sup>43</sup> do artista chileno: “está esquentando!”<sup>44</sup> A partir daí, estarão esses dois registros imbricados um-no-outro: ora palavras-imagens, ora imagens-palavras. O que resultará disso será sua capacidade de serem “sofredoras, à espera de uma possível, de uma futura legibilidade”, nunca estando “inacessíveis, como acreditam alguns críticos de arte.” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 48, tradução nossa).

42 Didi-Huberman falará quase o mesmo a respeito da mesma obra: “este trabalho responde precisamente à preocupação de uma ‘arte da contra-informação’, baseada numa crítica aguda da desinformação que nos rodeia.” cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *La emoción no dice “yo”: diez fragmentos sobre la libertad estética*. In: JAAR, Alfredo. *La política de las imágenes*. Santiago de Chile: Ed. Metales Pesados, 2008, p. 49, tradução nossa.

43 “Pedra com inscrição que comemora algum fato ou que celebra a memória de alguém”. LÁPIDE. In: HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss de língua portuguesa*. 1ª edição, Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, p. 1156.

44 Oportunidade para que nos lembremos das *Urnas quentes* (1968) do artista português radicado no Brasil Antonio Manuel: feitas para serem agressivamente violadas, essas caixas lacradas hermeticamente pareciam indicar que era o gesto mesmo de abri-las o componente organizador de sua forma votada às questões da censura e da proibição. Voltaremos a isso no próximo capítulo. cf. a respeito: FUCHS, Isabela Marques. *Provocação e participação: urnas quentes (1968) de Antonio Manuel*. *Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais*. Curitiba, v.3, n.2, 2016, p.59-67 e CANEJO, Cynthia Marie. *Gestos efêmeros e obras tangíveis: a trajetória de Antonio Manuel*. *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo: n. 76, 2006, p. 265-273.







## A CADÊNCIA DO VER

Falávamos a respeito de um ritmo, de uma oscilação do ver no capítulo anterior. Um ver composto por um vai-e-vem que acontece na superfície das coisas, de um visível/invisível que, suportado pela perda, fundamentará o campo do sintoma visual. Mas ainda nos terá faltado comentar como esse olhar *anadiômeno* produzirá a precipitação visual pulsante, vibrátil, latejante que chamamos de *imagem-sintoma*. Ainda um pouco mais, será preciso desenvolver o comentário sobre essa formação visual, destacando, a partir de agora, como ela vem acontecer ao olhar que repousa longa e ritmicamente sobre as coisas. Questão essa, digamos, que seria como uma sincronia sem síntese.<sup>45</sup> Aliás: questão mesmo como a de uma diacronia no seio dessa sincronia nunca apaziguada, lábil e deslizante da visão, que “cai” brevemente, some veloz como “cairia” uma estrela “cadente”, mas que “cai” também como uma música, como quando dizemos que um “encadeamento” harmônico produz uma “cadência” musical.

Como cai também aquele objeto fundante que Sigmund Freud introduzirá repentinamente em seu *Além do princípio do prazer* (2010): o carretel do seu neto de um ano e meio, que, para “jogar” com o desprazer da ausência da mãe, inicia uma brincadeira de enviar “todos os pequenos objetos que alcançava para longe de si, a um canto do aposento, debaixo da cama etc., de modo que reunir os seus brinquedos não era coisa fácil.” (FREUD, 2010, p. 128). Mas o carretel, diferentemente dos outros objetos, estava amarrado a um cordão: acabava por retornar, com uma puxada, de lá de onde sumia. Todo lançamento do menino era acompanhado das letras o-o-o-o, que Freud e sua filha julgaram significar a palavra alemã “fort” (“foi embora”); todo retorno, por outro lado, era saudado alegremente pela palavra “Da” (“está aqui”). “Então era essa a brincadeira completa, desaparecimento e reaparição, de que geralmente via-se apenas o primeiro ato, que era repetido incansavelmente como um jogo em si.” (FREUD, 2010, p. 128).

Mas o que nos ensina isso, esse famoso jogo do *Fort-Da*, essa célebre queda do carretel que retorna? Pois bem, que a criança, nesse ato “constituente do sujeito enquanto tal” (DIDI-HUBERMAN, 1998a, p. 80) trabalha repetidas vezes como um modo de “*repor em jogo o pior*” (*Ibidem*, 1998a, p. 80). Em outras palavras, que o menino

45 O dicionário mais uma vez pode nos ajudar nessa definição. Destacamos que, apesar de “sincronia” indicar o “estado ou condição de dois ou mais fenômenos ou fatos que ocorrem simultaneamente”, cabe dizer, ainda assim, que essa “ocorrência simultânea” também pode se apresentar num “ritmo regular e definido”. Isso permite introduzir um elemento “diacrônico” na simultaneidade exatamente naquilo que ela não tem de “sintético”, ou seja, naquilo que o simultâneo não “consiste em reunir elementos diferentes, concretos ou abstratos, e fundi-los num todo coerente”, como é o caso da síntese. cf. verbetes SINCRONIA e SÍNTESE. In: HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. Dicionário Houaiss de língua portuguesa. 1ª edição, Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, p. 1748 e 1751 respectivamente.

se faz capaz de produzir uma ausência (uma perda) passível de ser recolocada em jogo, repetida como um ritmo pulsante, isto é, que o neto de Freud, se colocando em modo ativo frente à ausência da mãe, compunha um ritmo de desaparecer-aparecer que, sustentado por um delicado fio, acabava por criar uma forma visual dotada de uma ameaça da perda — uma imagem, digamos, concernente.

Por que uma imagem concernente? Porque, desde que lançada no jogo, fluindo e refluindo, ela sempre se sustentará como um equilibrista sem equipamento de segurança, ela sempre estará bem próxima de seu retorno ao estado inanimado, bem próxima de sua “morte”.

Eis por que o objeto eleito pela criança só ‘vive’ ou só ‘vale’ sobre um fundo de ruína: esse objeto foi inerte e indiferente, e tornará a sê-lo fatalmente, fora do jogo, num momento ou noutro. Esse objeto esteve morto, e o estará: toda a sua eficácia pulsativa, pulsional, prende-se ao intervalo rítmico que ele mantém ainda sob o olhar da criança. (DIDI-HUBERMAN, 1998a, p. 82).

Enquanto o giro errático do carretel ocorre, “o jogo se enquadra na morte para incluí-la, nele, como ‘nascimento do símbolo’” (*Ibidem*, 1998a, p. 82). Isso implica que o símbolo nascerá do assassinato da coisa durante o próprio jogo, e que é a partir de tal momento que o “desejo se humaniza” e “a criança nasce para a linguagem” (LACAN *apud* DIDI-HUBERMAN, 1998a, p. 82). “É talvez no momento mesmo em que se torna capaz de *desaparecer ritmicamente*, enquanto objeto visível, que o carretel se torna uma imagem visual” (*Ibidem*, 1998a, p. 83, grifo nosso). Eis, então, quando e porque o olhar do sujeito é *anadiômeno*: quando e porque ele acontece como um jogo diacrônico impulsionado pela perda (e sempre a re-introduzindo como símbolo) exatamente lá na superfície mesma das imagens. Quando ele pode ser, como se diz em português, “uma jogada”: uma manobra no jogo, como um arremesso, um artifício, um movimento. Em suma, um “lance”, ou um “lançamento”, cujo sucesso está sempre atrelado à capacidade do jogador em se manter no “ritmo do jogo”, termo que quer dizer, também no português comum, que o jogador “manteve-se jogando”. No caso do *Fort-Da*, o jogo, “em seu próprio ritmo, era criador de uma espacialidade originária já dialética”, visto que “o carretel traçava a impossível geometria” no local exato onde a mãe se ausentara. Ali, “o jogo inventava um lugar para a ausência, precisamente para ‘permitir que a ausência tivesse lugar’.” (DIDI-HUBERMAN, 1998a, p. 107).

Um caso realmente clássico dessa “jogada” de nascimento (do sujeito, claro, mas que estamos a trabalhar também como o nascimento das obras na sua própria superfície material): num dos textos mais importantes herdados da antiguidade, o *História natural* (2004)<sup>46</sup>, Plínio, o velho, nos conta das peripécias dos pintores de

46 Usaremos a edição traduzida para o português de trechos do livro 35 do *História Natural* retirados

sua época, dentre eles Protógenes. Seu feito: realizar, “de maneira espantosa”, uma “pintura [que] se deve também, em igual medida, ao acaso.” (PLÍNIO, 2004, p. 83). Isso porque o pintor grego, diante das dificuldades apresentadas para a conclusão de seu quadro mais célebre, terá feito surgir o “verdadeiro” e o “natural” através de um ato de fúria — exatamente o ato de “lançamento” de uma esponja embebida de materiais diversos sobre a superfície de um quadro com várias camadas de tinta<sup>47</sup>:

Finalmente, irritado com aquela arte que se deixava perceber, atirou a esponja no ponto de seu quadro que o aborrecia. Esta acabou suavizando as cores carregadas tal qual o seu zelo o desejara; em tal pintura, foi o acaso que conseguiu criar o natural. (*Ibidem*, 2004, p. 83).

Um “lançamento” fundamental, portanto, um “lance” que põe em jogo o nascimento da obra e, de certo modo, o assassinato da representação. Faz nascer a própria obra no momento do seu impacto mortífero. Atacando um detalhe (o que incomodava o artista era a baba de um cachorro), a esponja lançada será a única, provavelmente, a atravessar a materialidade das camadas protetoras criadas cuidadosamente por Protógenes. No seu caráter de “acabamento”, fará nascer a obra no momento mesmo em que aquela mistura banal e pegajosa de materiais deixou de ser tinta e se fez saliva.

Didi-Huberman, tirando proveito da incompletude dessas fontes históricas (já que boa parte da arte do tempo de Plínio não chegou até nós, caso de várias das pinturas que ele descreve em seu livro), ao se remeter à mesma época, criará uma parábola cujos personagens serão trocados: no lugar de Protógenes, veremos Apeles de Cós, aquele artista que superou “a todos os que nasceram antes dele e os que viriam depois” (PLÍNIO, 2004, p. 78); no lugar da pintura com camadas de tinta, da baba de um cachorro, a *Vênus Anadiômena*, a principal das pinturas perdidas do mais importante pintor grego, feita sob encomenda de Alexandre, o grande, a partir da imagem de sua amante preferida, Pancáspen. Nessa *Parábola dos três olhares*, presente no livro *Phasmes: essais sur l'apparition* (1998b), o autor francês fará de Apeles o furioso criador da pintura nascida da espuma dessa esponja lançada. Nascerá, assim, duplamente do *aphros* (da espuma) a *Aphrodítē*, a deusa nascida na orla marítima — lugar do refluxo espumoso das águas. “Formação mesma do corpo de Afrodite no redemoinho de espuma, as gotas de sangue e o esperma de um deus — o Céu — mutilado por Chronos, pelo Tempo.” (DIDI-HUBERMAN, 1998b, p. 113).

Entretanto, importa ainda lembrar que *Afrodite Anadiômena* será o nome completo de tal pintura. Questão importante, “já que *anadiômena* significa ao mesmo

---

do volume: LICHTENSTEIN, J. (org.) A pintura. Vol. I. O mito da pintura. São Paulo: Ed. 34, 2004, p. 73-86.

<sup>47</sup> “Nesta pintura aplicou quatro camadas de tinta para a proteger da degradação do tempo, de tal forma que, desaparecendo a de cima, a de baixo lhe sucedesse.” (*Ibidem*, 2004, p. 83).

tempo aquilo que emerge, aquilo que nasce, e aquilo que mergulha, que desaparece sem cessar. Palavra de fluxo, palavra de refluxo.” (DIDI-HUBERMAN, 1998b, p. 114). *Anadiômena* será, então, a marca dessa deusa flutuante, nunca fixada nas superfícies, sempre borbulhante e inquieta, vinda da espuma do seu parto. Sempre a bruxulear na linha d’água assim como o carretel que titubeia entre a saída e a entrada do seu esconderijo. Delicada dialética do visual, essa: presa por um fino fio, terá no tênue limiar das superfícies um ponto de ancoragem e flutuação lá onde os olhos pairam sem nunca se aquietar. Lá onde o ver lança uma âncora, mas apenas para boiar como um barco na superfície movente das águas. Afinal, “jogo”, de acordo com a acepção dicionarizada do vocábulo, não pode ser também “a agitação do mar”, a “oscilação transversal ou longitudinal imposta pelo mar à embarcação que flutua”? (HOUAISS, 2009, p. 1134).

Podemos dizer, então, que essa será também uma questão ondulatória, das ondas, na mesma medida em que “talvez uma onda seja simplesmente o tempo — seus pontos altos e baixos capazes de marcar a experiência do tempo e, portanto, do espaço e, portanto, da vida”, como escreve a curadora Carolyn Christov-Bakargiev (2015, p. 51, tradução nossa) no catálogo da 14<sup>a</sup> *Bienal de Istambul*. Sua análise nos é importante porque, por um lado, a proposta que ela apresenta nessa bienal tem uma forte conexão com nossa pesquisa: sua “teoria das formas de pensamento”<sup>48</sup> é baseada no modo como a teosofista e feminista Annie Besant pensava as “entidades encarnadas do reino imaginário”, elaboradas como “estados visíveis e vibrantes do que permanece geralmente invisível” e que “podem ser apreendidas em estados intensos de consciência, meditação ou atenção.” (*Ibidem*, 2015, p. 46, tradução nossa). Ou seja, sua proposta leva em conta uma pesquisa artística sobre as formas de apreensão do que “está visível e [d]o que permanece usualmente não-visto.” (*Ibidem*, 2015, p. 46, tradução nossa). Por outro lado, sua importância também se dá a partir de sua relação direta com um dos elementos contextuais da bienal de 2015: o aniversário de 100 anos do *Medz Yeghern*, o genocídio de 1915 em que milhares de armênios foram executados pelo governo otomano, muitos deles afogados nas águas do Mar Negro. É por isso, por exemplo, que algumas das obras de *Saltwater: a theory of thought forms* farão dessa “relação entre o que está acima da superfície da água e o que está debaixo d’água” (*Ibidem*, 2015, p. 46, tradução nossa), uma maneira de falar sobre as entidades vibrantes que permanecem invisíveis.

Uma dessas obras será para nós muito importante. Criada pelo artista francês Pierre Huyghe, ela se estruturará a partir de uma negação quase total do ver, porque estará por muito tempo submersa no Mar de Mármara, localizada próxima à Ilha de *Sivriada* (Figura 11). *Abyssal Plain* (2015-em andamento), seu nome, indica a platitude

---

48 O título da Bienal era *Saltwater: a theory of thought forms*, algo como “Água salgada: uma teoria das formas de pensamento”, numa tradução livre.

**Figura 11:** Pierre Huyghe, *Abyssal Plain* (2015-em andamento). Foto: Elif Kamichl.







da base de concreto que Huyghe decidiu construir no fundo desse mar. Instaladas nesse “palco”, estarão “sobras da prática artística de Huyghe nos últimos anos, rochas e outros elementos da arqueologia do Mediterrâneo”, postas para interagir “de modo imprevisível com a vida subaquática e co-gerar um mundo.” (CRISTOV-BAKARGIEV, 2015, p. 45, tradução nossa).

Tal obra, composta como uma “moldura” mergulhada, engendra, para nós, um bom modelo de obra da latência. Sua visualidade é a própria superfície ondulada do mar, numa visão quase *anadiômena*, no fundo da qual se esconde um ambiente vivo e, nas palavras de Christov-Bakargiev, “autopoiético”. (2015, p. 45). Será por isso, então, seu caráter para nós fundamental: com seus vetores apontados para o futuro, a obra terá sido composta para gerar algo que só eventualmente poderá ser visto, criando uma possibilidade sem garantias de sucesso, já que seu “plasma germinativo”<sup>49</sup> é uma combinação de elementos sobre os quais o artista não tem muito controle. Ela é como uma criação do tempo e da natureza a partir do agenciamento artístico, partindo dos chamados “protocolos baseados no tempo” dos “ambientes de co-evolução” — termos que Huyghe usa para comentar sobre alguns de seus trabalhos<sup>50</sup>. E, nisso, *Abyssal Plain* se aproximará do conjunto *Don't Follow the Wind*, presente em Fukushima: sua promessa do ver não está situada numa garantia de sucesso. No Japão, onde as obras expostas apontarão para o perigo do ver num futuro, na Turquia, não sabemos nem se haverá algo a se chamar de “obra”. De algum modo, as duas propostas trabalham com o estatuto de um compromisso que sofre uma constante ameaça, seja porque existe a chance de aniquilação do sujeito do ver (o horizonte de catástrofe possível de que fala Nancy), seja porque existe a chance de que a obra tenha se tornado sem forma, tenha tido tempo de se disfarçar nessa paisagem inclusive nunca vista. Enfim, uma ameaça de que o próprio “diante” tenha malgrado em decorrência da aniquilação sujeito/objeto.

Em outro aspecto, *Abyssal Plain* pode nos ensinar (através de sua forma, se assim pudermos dizer) que mesmo mergulhar uma obra é criar uma obra, modo análogo de falar o que Didi-Huberman também comenta a respeito de *Buried Cube Containing an Object of Importance but Little Value* (1968)<sup>51</sup> (Figura 12), obra de Sol LeWitt: “enterrar uma imagem era ainda produzir uma imagem.” (DIDI-HUBERMAN, 1998a, p. 254). Isso implica que mesmo esconder, ocultar, eclipsar uma imagem acaba por produzir uma forma dotada de sentido. E nesse caso, essa forma será a de

49 Termo obsoleto das ciências biológicas que é uma “designação comum às células ou tecidos a partir dos quais um novo organismo pode ser gerado”. PLASMA. HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. Dicionário Houaiss de língua portuguesa. 1ª edição, Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, p. 1507.

50 Cf. a respeito: NASHER SCULPTURE CENTER. The work of Pierre Huyghe. Disponível em <http://www.nashersculpturecenter.org/art/nasher-prize/laureates/laureate?id=46>. Acesso em 27 de março de 2018, tradução nossa.

51 “Cubo enterrado contendo um objeto de importância, mas pouco valor”, numa tradução livre.

um mapa do tesouro: seu resultado será tanto mais atraente quanto mais escavar uma profundidade para a qual rumaremos sempre, ainda que só pela imaginação. E mesmo sem saber em qual resultado dará. Afinal, não é essa a atitude própria aos caçadores de tesouro? Tanto é assim que todas essas narrativas que nos interessam sempre se passam durante a caça — é muito comum que o tesouro nem exista ou que ele nos decepcione.<sup>52</sup>

Em todo caso, “seria a imagem aquilo que *resta visualmente* quando a imagem assume o risco de seu fim, entra no processo de se alterar, de se destruir ou ainda se afastar até desaparecer enquanto objeto visível” (DIDI-HUBERMAN, 1998a, p. 254). Será a imagem esse tipo de resto sempre deixado a ver. Aquilo que, mesmo quando chegamos ao fundo do fundo, quando escavamos até o fim, nos restará como fundo sem fundo e fundo-sem-fundo, quer dizer: ainda-último-fundo ou fundo último do último fundo manifesto; e fundo sem consistência de fundo, digamos, “fundo-falso”, como quando podemos falar de uma base ou piso que afunda quando andamos sobre ele — como um buraco escavado ou uma profundidade marítima. Por um lado, fundo do fundo, abismo; por outro, manifestação que sempre escapole, se retira. Plano abissal.

## JET-

O nome que se dá a esse tipo esquivo de fundo das imagens é o de *subjéttil*. É, ao menos, a palavra que Jacques Derrida, em seu livro sobre os desenhos de Antonin Artaud, *Enlouquecer o subjéttil* (1998), usará para designar essa que é uma membrana de nascimento e que é, ao mesmo tempo, a fronteira entre o aquém e o além, numa consistência sem consistência, sem qualidade própria, mas que sempre se distingue, sempre se mantém heterogênea a tudo aquilo que vem se acoplar a ela. Nas palavras de Derrida:

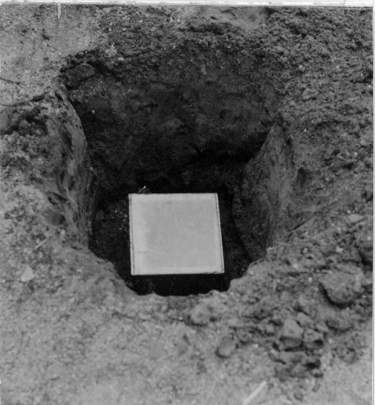
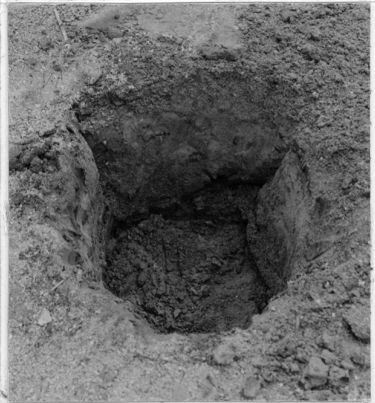
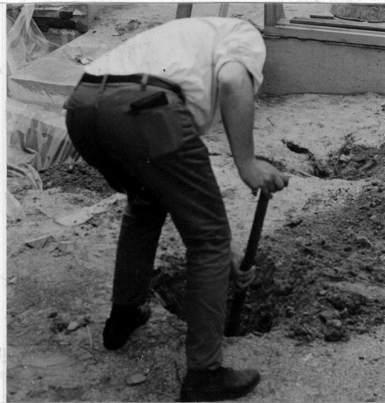
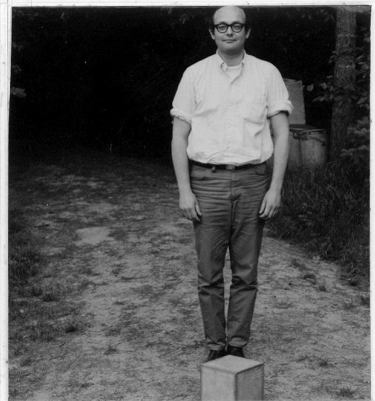
A palavra [*subjéttil*] deveria poder traduzir-se em alemão<sup>53</sup>, pois ela deve passar para fora do francês para voltar até ele, cruzando, desse modo, várias vezes a fronteira. A não ser que ela mesma institua a fronteira que afinal ela é, entre *abaixo* e *acima* (suporte e superfície), *diante* e *detrás*, *aqui* e *ali*, *aquém* e *além*, *da* e *fort*, fronteira de tecido, papel, véu ou tela mas *entre* o que e o quê? Como entrar, por perfuração ou defloração, naquilo que

52 Caso exemplar é o do *Tesouro da Trindade*: supostamente localizado na região da Ilha de Trindade, o ponto mais oriental do território brasileiro, no Oceano Atlântico, tal riqueza foi alvo de várias expedições reais fracassadas, muitas com apoio da Marinha do Brasil. A mais famosa acabou relatada no livro de um explorador inglês: KNIGHT, Edward Frederick. *The Cruise of the Alerte: the narrative of a search for treasure on the desert island of Trinidad*. London, Edinburgh, Dublin and New York: Thomas Nelson and Sons, 2012. Ebook disponível em <https://www.gutenberg.org/ebooks/38891>. Acesso em 20 de dezembro de 2018.

53 *Enlouquecer o Subjéttil* foi originalmente escrito como uma publicação alemã: Antonin Artaud - *Zeichnungen und Portraits* (1986).

**Figura 12:** Sol LeWitt, *Buried Cube Containing an Object of Importance but Little Value* (1968).







não tem outra consistência senão a do entre-dois, pelo menos enquanto não se lhe emprestar alguma outra? (DERRIDA, 1998, p. 37).

Pois bem, o modo como se entra nesse corpo esquivo, nessa fronteira, de acordo com o filósofo, será através daquilo chamado “motivo”, “subentendendo assim que um motivo não é nada, mas tão singularmente nada que jamais se deixa constituir na estase de um ente”. (DERRIDA, 1998, p. 38). Um “motivo”, digamos, não é como um “tema”: um motivo se move e faz mover, ele é o que “origina, causa, determina” (HOUAISS, 2009, p. 1323). Não se diz “motivo de um crime” como se diria “tema de um crime”, por exemplo. Um “motivo” é algo muito mais móvel, muito mais propenso aos deslizamentos temporais, rítmicos, musicais, sonoros. Nesse sentido, estará, inclusive, bem antes do próprio senso, estará “sob o senso” (DERRIDA, 1998, p. 42), retumbando — para perturbar — a tumba de mortos que se torna o *subjétil* quando na imobilidade.

O que pode dizer isso? Que o “motivo” é algo que estará, como o som (vibração, oscilação das cordas e das ondas), mais próximo das nascentes que o próprio significado das palavras. Aquele *o-o-o-o* da criança freudiana terá necessitado, afinal, da grande intuição do próprio Freud para se transformar em *fort*. Aqui, estamos novamente sondando aquele campo cujas “jogadas” e “lançamentos” compõem o “jogo do nascimento” sobre o qual falávamos anteriormente. Estamos falando da composição que esse projétil lançado, esse carretel, fará, “incorporando-se imediatamente no par simbólico de duas jaculações elementares”, anunciando “no sujeito a integração diacrônica da dicotomia dos fonemas, da qual a linguagem existente oferece a estrutura sincrônica para sua assimilação.” (LACAN *apud* DIDI-HUBERMAN, 1998a, p. 80). Estamos falando dessas duas jaculações elementares: jorro e jogo rítmico da voz que inicia a nascente simbólica.

No entanto, em se tratando do *subjétil*, a abordagem derridiana matizará ainda um pouco mais a questão, enriquecendo esse jogo estrutural, visto que, para ele, “o motivo (...) tem certamente a vantagem de substituir a estabilidade de um *jet*-[lance] que viria instalar-se na inércia de um sujeito [*sujet*] ou de um objeto [*objet*] pela dinâmica e pela energia de um movimento (moção, motilidade, emoção).” (DERRIDA, 1998, p. 38). Cumpre pensar, então, que esse lançamento terá um tipo de projétil que é lançado também “por baixo”, isto é, que o *subjétil* é um suporte que subjaz, claro, mas que ele só o é sendo membrana, ou seja, sendo sempre um entre-dois. Eis aí o movimento e a oscilação apresentados também na matéria das imagens: é que esse projétil lançado da criação vem marcar, inscrever na superfície e na *subfície*<sup>54</sup>

54 Neologismo cunhado pelo escritor moçambicano Mia Couto na crônica *A carta*, do seu livro *Cronicando* (1991): “A velha dobrou as pernas como se dobrasse os séculos. Ela sofria doença do chão, mais e de mais se deixando nos caídos. Amparava-se em poeiras, seria para se acostumar à cova, na *subfície* do mundo?” (COUTO, 1991, p. 9, grifo nosso). O procedimento de composições de palavras, cuja prática, em Mia Couto, ficou designada como *falinventar*, será uma das marcas literárias de

dessa película. “A trajetória do que se lança sobre essa membrana deve dinamizar essa pele ao perfurá-la, ao atravessá-la, ao passar para o outro lado” (DERRIDA, 1998, p. 45). *Subjétil*, portanto, é o nome que Derrida colocará em movimento para trazer uma dinâmica, isto é, para criar uma onda de energia (altos e baixos, um ritmo) no esteio das obras e imagens. Para fazer o chão das obras vibrar, para implementar um acima e um abaixo, desde que, ali, o *subjétil* tenha estado: “todos o supõem capaz, o *subjétil*, de suportar camadas de pinturas, mas logo percebem que, sob essas camadas superficiais, um fundo sem fundo se retirava por trás da superfície” (*Ibidem*, 1998, p. 124). Em suma: os *subjéteis* são peles e são fundo ao mesmo tempo, na medida em que são o solo natal e a matéria das obras, assim como do mesmo barro que compõe o chão nasce o homem bíblico.

Muitos são os verbos desse movimento de “somar e multiplicar ao mesmo tempo subtraindo, acrescentar destruindo” (*Ibidem*, 1998, p. 117) que ativam a *subjetilidade* dos suportes. Derrida fala especificamente em “sondar”, “talhar”, “raspar”, “limar”, “coser”, “descoser”, “esfarrapar” e “costurar”, todas essas que são ações de uma operação, de um obrar, de uma “obstetrícia” que é um trabalho, que é um *opus*. Trabalho de parto e trabalho de concepção ao mesmo tempo: dupla rítmica de quem está no coito e de quem está parindo. Oscilação na sincronia, diacronia na superfície. No fundo (e na superfície), as operações serão sempre muitas, desde que acarretem o “enlouquecimento” daquilo que nasce a partir de um gesto ambivalente sempre presente. É essa ambivalência gestual que deixa louco o que nasce. “Raspar”, se tomarmos apenas um dos exemplos derridianos, será um modo ambivalente porque ataca, irrita, fere a superfície, fazendo “com que o corpo que ataco assim perca substância” (*Ibidem*, 1998, p. 118), mas que também é um modo de purificar, pacificar, preparar “a superfície na qual novas inscrições (...) poderiam dizer a verdade.” (*Ibidem*, 1998, p. 118).

Nessa operação dupla, o *subjétil* recua sempre. Lá no limite, mesmo que essa operação fosse a de “retirar” toda a tela que encobria o *subjétil*, ainda assim ele recuaria ao infinito, pois “há sempre uma camada a mais.” (*Ibidem*, 1998, p. 125). É por isso que quando uma artista como Cornelia Parker escolhe trazer à tona os forros de algumas telas de Joseph Mallord William Turner, criando seu *Room for Margins*<sup>55</sup> (1998) (Figura 13), estaremos diante de uma experiência visual completamente nova, dotada de sua própria dinâmica, de seu próprio *subjétil*. Parker escolhe, ali, retirar a

---

sua produção. Para autores como Rosemary Conceição dos Santos e José Aparecido da Silva (2016), tal procedimento criativo terá como objetivo “resgatar, refletir sobre e compreender o processo identitário moçambicano que, reconciliado com a oralidade e a textualidade, resulta em metáforas de elevado potencial inventivo.” (SANTOS; SILVA, 2016, p. 2979).

55 No título *Room for margins*, a artista faz uso de uma expressão inglesa comum, o *room for*, que, em geral, se traduz por “espaço para”, como no caso de *room for improvement* (espaço para melhorias) ou *room for maneuver* (espaço para manobra). Há, claro, “espaço para” interpretações diferentes a partir das mesmas palavras *room* (quarto) e *margins* (margens, bordas, orlas).

**Figura 13:** Cornelia Parker, *From 'A River Seen from a Hill'* circa 1840, JMW Turner (1998).







**Figura 14:** Joseph Mallord William Turner, *A River Seen from a Hill* (c. 1840-5).







tela do mestre romântico da nossa vista, dando a ver a camada que residiu por mais de um século debaixo da imagem. O gesto, se tomado de maneira geral, é, em si, ambivalente, já que, do mesmo modo que retirar da tela o seu forro pode designar uma prática corriqueira a alguns protocolos de conservação<sup>56</sup>, retirar do forro a sua tela indicará que, sem a tela, o forro estará desvelado. Não há tautologia nessa nossa análise: no primeiro caso, o gesto tem o objetivo de manter intactas as estruturas, sejam elas institucionais ou artísticas; no segundo caso, o gesto é revelador, já que apresenta o forro como obra, visibilizando-o ao mesmo tempo em que evidencia a arbitrariedade da própria classificação museográfica, que atribui a ele o caráter de “suporte ou material residual”, como nos aponta a curadora Helen Delaney (2001, n. p.), no texto oficial da *Tate* (onde a obra se encontra).<sup>57</sup>

No forro de *A river seen from a hill*<sup>58</sup> (c. 1840-5) (Figura 14) chegamos a entrever, numa pequena mancha à margem esquerda da imagem do rio, uma co-incidência (Figuras 13 e 14): é como se o tempo viesse demarcar, inscrever na pele do forro, a dinâmica dos gestos e das escolhas formais turnerianas. Mas, ainda mais importante será lembrar que o gesto de retirada de Parker pro-move, põe em movimento toda uma série de novos espectros e dinâmicas. A nova obra, liberada de sua invisibilidade, devolverá para nós uma pergunta “de fundo”: teriam suas marcas também sido feitas por trás, pelos respingos e pela intempérie que também impressionou Turner enquanto ele pintava? É preciso lembrar, nesse caso, a importância, na obra do pintor inglês, de sua proximidade com as paisagens cheias de maresia, dos *seascapes*, todas as tempestades, naufrágios e turbulências atmosféricas e marítimas tão presentes em seu repertório. Isso vem assombrar, vem atravessar a epiderme da nova obra desde o fundo, como se apenas a metade da imagem fosse debitária de uma luz que decalca a mão distante do artista, posto que a outra metade seria fruto da ação desse mundo que respingou, que se pulverizou por trás do suporte. Imagem formada como uma pátina, como um mofo, como um dendrito.

Há aí, portanto, muito espaço para as margens (*room for margins*), muitos lugares abaixo e acima, aquém e além dessa membrana *subjétilica* das imagens. Neles cabem infinitos objetos, dejetos, projéteis, jeitos, seres abjetos, interjetivos, ejetados, introjetados. Cabem todas as teses e hipóteses, assim como todo pensamento e mesmo

56 Tais processos de conservação consistiam, “no passado, [n]a fixação de uma segunda tela para reforçar a original enfraquecida.” (HACKNEY, 2004, p. 1) ou mesmo na retirada do forro original para que houvesse uma troca por outro mais novo. No entanto, após a década de 70, esse método vem sendo substituído por uma abordagem menos intervencionista. cf. HACKNEY, Stephen. *Paintings on Canvas: Lining and Alternatives*. Tate Papers, Londres: n. 2, Autumn 2004. Disponível em <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/02/paintings-on-canvas-lining-and-alternatives>. Acesso em 4 de janeiro de 2019.

57 Cf. DELANEY, Helen. *Summary*. Disponível em <https://www.tate.org.uk/art/artworks/parker-from-mountain-landscape-circa-1840-5-jmw-turner-n05486-tate-collection-t07636>. Acesso em 4 de janeiro de 2019. Tradução nossa.

58 “Um rio visto de uma colina”, numa tradução livre.

todo corpo. Todos os sujeitos, inclusive. Lygia Pape, numa importante manifestação-exposição ocorrida no Aterro do Flamengo em 1968, intitulada *Apocalipopótese* (ademais, um nome que combina os contrários “revelação” — do grego *apokalúpsis* — e “hipótese”, isto é, a tese que subjaz à própria tese manifesta), apresenta uma potente versão desse *locus*: a obra que ela denomina *O ovo* (Figura 15), obra de 1967 revisitada nesse evento, cuja estrutura cúbica feita de madeira e papel ou plástico fino servia para a irrupção de pessoas que quisessem participar. Da sua versão de 1968 saíram alguns sambistas da Estação Primeira de Mangueira<sup>59</sup>, criando um nascimento e uma apoteose: antes inertes, depois rompidos por dentro, os ovos quadrados permitiam à artista apontar para a força de uma arte participativa em meio a um contexto de crítica da produção artística tradicional, completamente baseada na ação individual do artista<sup>60</sup>. O gesto de rasgadura acarretava um “jogo”, no mesmo sentido em que essa palavra já nos serviu anteriormente, a saber: como campo de ações<sup>61</sup> e lances de criação. N’*O ovo*, o gesto enlouquece o *subjétel* porque sua ambivalência instaura, na película desses ovos, mesmo um diálogo ou uma discussão entre os sujeitos do dentro e do fora, entre a frágil construção da artista e o apoteótico extravasamento do sambista. No meio do carnaval improvisado, restarão visualmente registradas as crateras do seu acontecimento.

E se, em Lygia Pape, esse espaço do “jogo” era o lugar de uma interação entre a artista e os participantes num fora-dentro, havia outra obra em *Apocalipopótese* que promovia, digamos, o *dentro-fora*<sup>62</sup>. Antônio Manuel, artista português radicado

59 Cf. a respeito: APOCALIPOPÓTESE. Produção de Raymundo Amado. 1968, 10 min., 35mm, sonoro, colorido. Disponível em: <https://youtu.be/a3sR0W978sM>. Acesso em 17 de outubro de 2018.

60 Cf. FUCHS, Isabela Marques. Provocação e participação: urnas quentes (1968) de Antonio Manuel. Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais. Curitiba, v.3, n.2, 2016, p.59-67

61 “É interessante notar que, quando Benjamin e Klossowsky vertem juntos para o francês o texto da ‘Obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica’, escolhem para o conceito alemão de *Spielraum* — literalmente, espaço de jogo ou lugar para brincadeira — um equivalente francês com ressonâncias muito mais políticas: *champ d’action*. Esse ‘*champ d’action immense et insoupçonné*’, que Benjamin vislumbra para o cinema, só pode realizar-se como novo espaço estético se a humanidade não perder de vista a exploração e a transformação de um outro espaço de jogo — o campo da política. Somente essa aliança decisiva entre espaço de jogo estético e campo de ação política permite uma luta efetiva contra as forças do fascismo e da dominação total.” GAGNEBIN, Jeanne Marie. Limiar, aura e rememoração. São Paulo: Editora 34, 2014, p. 175.

62 Waly Salomão, no seu livro *Hélio Oiticica: qual é o parangolé? e outros escritos* (2003), relembra a estrutura de “jogo” dos trabalhos de *Apocalipopótese* com as seguintes palavras: “Nas conversas que precederam o evento coletivo, (...) o *xamã* Rogério Duarte destacou-se pelas brilhantes intervenções, principalmente a invenção do conceito APOCALIPOPÓTESE (*sic*) como desvio de uma matriz conceitual quase senso comum obrigatório participação do espectador —, transformando-a em uma *hipótese*, aproximando-a mais da estrutura do *jogo*, afastando-a da rigidez do imperativo categórico. (SALOMÃO, 2003, p. 75, grifo nosso). E uma interessante citação de *O jogo como símbolo do mundo*, de Eugen Fink, aparece logo depois: “Podemos dizer de todo jogo que ele é a plenitude da vida sobre o plano do prazer, que ele é uma maneira alada de viver sua vida... Jogar é parafrasear, sob o jugo da ilusão, a auto-realização do homem... O não sério do jogo consiste precisamente em imitar de múltiplas maneiras o sério da vida... O jogo repete o ‘sério da vida’ sobre o teatro da irrealidade, mas retirando todos os seus fardos, ele eleva a vida feita de obrigações, por assim dizer, no éter ligeiro, aéreo do não-obrigatório.” (FINK *apud* SALOMÃO, 2003, p. 75).

**Figura 15:** Lygia Pape, O ovo (1967).







no Brasil, a chamava *Urnas quentes* (1968) (Figura 16). Com formas muito mais evidentemente votadas às circunstâncias políticas que envolviam o país, as *Urnas quentes* remetiam claramente aos caixões, às urnas funerárias e às urnas eleitorais. Isso no ano em que se iniciaria o período que ficou conhecido como “anos de chumbo” — o ano de emissão do Ato Institucional Número Cinco.

As peças de Manuel eram apresentadas hermeticamente fechadas, mas o artista fornecia próximas a elas martelos com os quais o espectador-participante as poderia atacar. Era esse, então, o gesto culminante da obra: dar a ferramenta através da qual alguém atacaria aquele *subjétil*. Não seria essa uma questão importante a se pensar sobre o discurso da arte dita participativa? Não seriam elas, as obras chamadas “participativas” (“interativas” parece nos fazer rumar para o campo da informática), dispositivos<sup>63</sup> que tentam fornecer, suprir o espectador de algo com o qual ele possa ativar a *subjetividade* das criações?<sup>64</sup> Hélio Oiticica terá feito muitas versões totalmente plausíveis dessa possibilidade, das quais podemos destacar, a título de exemplo, aquele grupo de instalações que o artista chamou (para nós muito significativamente) de “penetráveis”. Nelas, todo o corpo do sujeito participante, mesmo sua consciência, entravam, ou mesmo eram devorados no “jogo”, como ele escreveu em 1968:

O penetrável principal que compõe o projeto ambiental foi a minha máxima experiência com as imagens, uma espécie de campo experimental com as imagens. Para isto criei como que um cenário tropical com plantas, araras, areia, pedrinhas... Ao entrar no penetrável principal, após passar por diversas experiências táteis-sensoriais abertas ao participante que cria aí o seu sentido imagético através delas, chega-se ao final do labirinto, escuro, onde um receptor de TV está em permanente funcionamento: é a imagem que devora então o participante, pois é ela mais ativa que o seu criar sensorial. Aliás este penetrável deu-me permanente sensação de estar sendo devorado... — é a meu ver a obra mais antropofágica da arte brasileira. (OITICICA *apud* SALOMÃO, 2003, p. 68).

No caso das urnas de Manuel, no seu interior havia vários fragmentos de notícias, textos e imagens que indicavam atrocidades ligadas à ditadura militar de

---

63 Sabemos que o conceito de *dispositivo* tem um percurso muito rico na história do pensamento e da filosofia. Apesar de reconhecer sua importância, uma análise mais aprofundada dos seus usos e consequências produziria uma digressão que foge do escopo desta pesquisa. Remetemos, por isso, o leitor à conhecida genealogia teleológica do termo fornecida por Giorgio Agamben em seu *O que é um dispositivo?* (2005), texto através do qual o filósofo italiano percorrerá desde os fundamentos teológicos do conceito até seus usos na teoria foucaultiana, para, ao final, propor sua própria exegese. cf.: AGAMBEN, Giorgio. *O que é um dispositivo?* Outra travessia, Florianópolis, n. 5, p. 9-16, 2005. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12576/11743>. Acesso em 20 de outubro de 2017.

64 Intrigante diálogo entre línguas: “fornecer”, afinal, não deixa de ser um anagrama de *forcener*, o verbo que Derrida utiliza no título de seu livro: *Forcener le subjectile*. Estaria aberto aqui, se seguíssemos com ele até o fim, necessariamente um caminho para “forçar” a interpretação. Para o filósofo, o único caminho possível para uma eficácia: “nenhuma leitura, nenhuma interpretação poderia atestar a sua eficácia e sua necessidade sem um certo forçamento. *Deve-se forçar realmente.*” (DERRIDA, 1998, p. 139)

1964. Com o rompimento de seus invólucros, os participantes conseguiam acesso às notícias quentes, isto é, contendo “informação [que] estava ‘queimando’ (era urgente) e [que] precisava ser liberada antes que esfriasse.” (CANEJO, 2006, p. 269). De todo modo, o calor que delas emanava também rumava para mais longe tão logo só restassem os fragmentos dessas caixas despedaçadas. É que sua forma interior/exterior, aliada ao convite sugerido pela presença dos martelos, compunha uma obra com forte caráter dinâmico, uma obra em que as forças de inscrição depositadas na imagem (nesse jogo artista/participador) nos concedem uma visão privilegiada de sua própria significância. Em outras palavras, que a agressividade necessária para abrir as caixas, suas marcas, rachaduras performadas e contingentes — mesmo inexistentes, caso os participantes decidissem não abri-las — vigoravam de modo prioritário em relação às formas estáveis e discerníveis. Sua intensidade dinâmica fazia com que deslizassem os seus possíveis significados e representações: nem caixão, nem urna, nem notícia, nem palavra etc. Junção-separação, a partir do “lançamento” potencial da martelada, entre a forma duradoura das caixas com a efemeridade da in-formação que as preenchia. Imagem da qual percebemos as “marcas de movimento” que, de acordo com a leitura de Didi-Huberman em *A imagem sobrevivente* (2013a), tanto importam para o pensamento warburgiano (e para o próprio Didi-Huberman). Marcas que, a se pensar no percurso mais hegemônico da história da arte, geralmente se encontram desprivilegiadas, visto que não se estabilizam como um significado claro e definido. Mas que sobrevivem:

Aquilo de que as sobrevivências se lembram não é o significado — que muda a cada momento e em cada contexto, em cada relação de forças em que é incluído —, mas o próprio traço significante. É preciso entender bem: trata-se menos do traço como contorno da figura figurada que do traçado como ato — ato dinâmico e sobrevivente, singular e repetido, ao mesmo tempo — da figura figurante (...). É nisso, aos olhos de Warburg, que a imagem é da alçada de uma “função simbólica” [*symbolische Funktion*], na simples medida em que a lembrança que se transmite nela [*Mneme*] é a de uma “marca de movimento”, o que é resumido, nas notas manuscritas dos últimos anos, pela estranha expressão “engrama energético” [*energetisches Engramm*]. (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 158-159).

É essa dinâmica de energias (presente em toda obra, afinal) o que nos interessa aqui: se nosso trabalho tem se desenrolado em torno de imagens não-visíveis, encobertas, importa lembrar que, ainda que não estejamos com uma imagem diante dos olhos, estaremos sempre olhando para as obras como quem olha para uma superfície-membrana, um entre-dois, que sofre pressões também internas e se deixa marcar por dentro. E se isso acontece nas obras já-visíveis, não encontramos razão para excluir desse processo aquelas que apresentam um formato de encobrimento. Não nos esqueçamos: se a visualidade pura é uma falsa evidência, isso é verdade tanto na medida em que as opacidades estão fundamentadas na negatividade — o

**Figura 16:** Antonio Manuel, Urnas quentes (1968).







visível externo no invisível interno, por exemplo —, quanto na medida em que as formas visíveis já traçadas “escondem” os movimentos que marcaram seus traços.

Eis aí um elemento importante: nas obras de arte, a problemática que seguimos não está nem majoritária, nem primordialmente presente no campo estruturado das informações, das semioses e dos significados simbólicos estabelecidos. Ela se dará sobretudo na própria superfície *subjétilica* e enlouquecida das obras. Ela se dá a partir dos *dados hiléticos*<sup>65</sup> das imagens, na sua materialidade específica (mesmo nas obras ditas “desmaterializadas”). É isso que permite, na contemporaneidade, que toda uma Teoria francesa da Arte<sup>66</sup> procure, digamos, uma relação mais próxima com as imagens. E é esse exercício de proximidade que amplia, nas análises, a capacidade de uma interpretação mais cuidadosa com os sintomas e energias dos seus objetos de estudo. Vários são os exercícios, muitas são as variações dessa abordagem da qual derivam também, mais uma vez, muitas imagens. Uma particularmente poderosa é aquela em que Didi-Huberman, no seu livro *Cascas* (2017), proporrá pensar as cascas das bétulas de Auschwitz-Birkenau como imagens:

Em francês, os etimologistas afirmam que a palavra *écorce* [“casca”] representa a extensão medieval do latim imperial *scortea*, que significa “casaco de pele”. Como se para tornar evidente que uma imagem, se fizermos a experiência de pensá-la como uma casca, é ao mesmo tempo um casaco — um adorno, um véu — e uma pele, isto é, uma superfície de aparição dotada de vida, reagindo à dor e fadada à morte. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 72-73).

O que esse exercício hermenêutico convoca, afinal? Uma abordagem imaginativa e etimológica que reenvia às cascas das bétulas um certo poder de testemunho e transmissão. De algum modo, essas cascas serão uma espécie de *subjétil*, “impressionadas” que estão pela barbárie da guerra, do nazismo, do holocausto. Isso, pelo menos, “se fizermos a experiência de pensá-las como” aquilo sobre e sob o qual se inscrevem as forças dos atos, as tais “marcas de movimento” que sobrevivem não necessariamente apenas como significados, mas como energia inscrita na matéria.

E se, afinal de contas, a *nachleben* warburgiana representa uma reaparição de matizes esquecidos da vida cultural, seu funcionamento pressupõe também uma dinâmica, cuja melhor descrição não deixa de ser a própria *latência*, contanto que

---

65 “Dados constituídos pelos conteúdos sensíveis, que compreendem, além das sensações denominadas externas, também os sentimentos, impulsos etc. Nesse sentido, as considerações e as análises fenomenológicas voltadas para esse *elemento material* são chamadas de hilético-fenomenológicas, assim como as relativas aos correspondentes momentos noéticos são denominadas noético-fenomenológicas.” HILÉTICOS, DADOS. In: ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de filosofia. 6ª edição, São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014, p. 580, grifo nosso.

66 Cf. a respeito o *Prefácio à edição brasileira* do livro *O que vemos, o que nos olha* (1998a), escrito por Stéphane Huchet. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 7-23. Voltaremos a isso mais à frente, principalmente através de um diálogo entre as análises de Derrida e Didi-Huberman.

*latente* possa ser também aquilo que se oculta enquanto prepara sua manifestação. Essa é uma de suas principais definições. É de se pensar, em tal caso, que a ocultação, o encobrimento, o disfarce, o estar abaixo podem ser também táticas eficazes de produção artística. “Fingir-se de morto” (ou efetivamente morrer) talvez seja, no fim das contas, uma possibilidade plausível para a obra de arte contemporânea — essa arte de um tempo hiper-saturado de imagens. E qual seria, por um lado, o melhor lugar para esse “enterro”<sup>67</sup> senão naquele espaço ao qual chamamos pelo nome de esconderijo? E qual seria, por outro lado, a melhor atitude senão aquela em que produzimos, diante dessa inerente incapacidade crítica das meras representações que nos chegam como enxurradas, uma arte como “escrita carnal da história” (SELIGMANN-SILVA, 2014, p. 29), isto é, aquela em que produzimos uma arte como um modo de inscrição e de traço mais do que de uma “figura figurada” plenamente visível em sua forma e completamente estável em seu significado?

A um artista como o alemão Jochen Gerz, em cuja prática se reconheceu um caráter *antimonumental*<sup>68</sup>, não terá faltado a percepção desses dois elementos, pois ao falar de suas obras, ele terá sido bastante enfático: “Eu não estou do lado dos construtores de monumentos e dos fabricantes de ícones. É quase um insulto me dizer que faço monumentos. Eu faço *tudo* que pode ser feito para que não se faça isso” (GERZ *apud* SELIGMANN-SILVA, 2016, p. 52).

*Memorial*<sup>69</sup> *contra o fascismo* (1986) e *2146 pedras: memorial contra o racismo* (1990), duas de suas obras mais conhecidas, dão o tom exato dessa recusa na medida mesma em que revelam uma “necessidade de *desaparecimento e invisibilidade*” como núcleo de sua poética (SELIGMANN-SILVA, 2016, p. 52), algo muito distante da grandiosidade visível que tão comumente caracteriza os monumentos. A primeira, feita em parceria com Esther Shalev-Gerz, é formada por um obelisco de aço recoberto de chumbo<sup>70</sup> que se encriptava ao fim de algum tempo, desaparecendo à

67 A ação de enterrar (como proposta artística) tem uma potência inegável. A profusão de trabalhos que se utilizam dessa possibilidade comporia uma lista longa, cujo recenseamento extrapola, e muito, os limites desta pesquisa. Poderíamos mencionar, rapidamente e a título de exemplo, além da supracitada *Buried Cube...*(1968), de Sol LeWitt, as obras *Autoenterro* (1969), de Keith Arnatt; *Past, present, future* (1970-1977), de Timm Ulrich; *Poema enterrado* (1959), de Ferreira Gullar; e, mais recentemente, *Provisão* (2009), de Rodrigo Braga.

68 Cf. SELIGMANN-SILVA, Márcio. Antimonumentos: trabalho de memória e de resistência. *Psicologia USP*, São Paulo, v. 27, n. 1, 2016, p. 49-60; SELIGMANN-SILVA, Márcio. A escritura da memória: mostrar palavras e narrar imagens. *Remate de Males*, Campinas, v. 26, n. 1, p. 31-45, 2012; SELIGMANN-SILVA, Márcio. O imperativo dos traços. In: *Revista Cult*, n. 197, ano 17, pp. 29-33, 2014; e DANZIGER, Leila. Jochen Gerz: o monumento como processo e mediação. *Arte & Ensaio*, EBA/UFRJ, no 21, p. 101-107, 2010.

69 Márcio Seligmann-Silva nos lembra da importante diferença, na obra de Jochen Gerz, entre as palavras *Mahnmal* (termo derivado de admoestação) e *Denkmal* (monumento): “De resto, Gerz chamou sua obra contra o fascismo de *Mahnmal* e não de *Denkmal*: enquanto para ele este último estaria ligado a uma comemoração de um passado positivo, o *Mahnmal* volta-se para um passado pesado, negativo.” (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 41).

70 “A superfície do chumbo é particularmente interessante no nosso contexto: não apenas porque

medida em que ia sofrendo as inscrições dos transeuntes, em Harburgo (Figuras 17 e 18). A segunda se compõe da ação coletiva (Gerz e alguns de seus alunos) de retirar os paralelepípedos do chão da Praça Central de *Saarrebrücken* (Figura 19), local onde existe um castelo que fora usado pela *Gestapo* como quartel-general (Figura 20). “O projeto era gravar, sob cada pedra retirada, o nome de um cemitério judeu existente na Alemanha no início do III Reich, e, em seguida, reposicioná-lo no calçamento da praça.” (DANZIGER, 2010, p. 106).

Apesar da invisibilidade resultante, não nos enganemos, entretanto, quanto à potência dessas obras do artista alemão. Tal “necessidade de desaparecimento e invisibilidade” apenas sugere que suas formas estarão menos direcionadas à tentativa de produção de um significado estável e definido — um significado “claro” —, do que a um jogo de inscrições, forças e dinâmicas que as compõem como “uma espécie de bloco mágico freudiano”, como nos aponta Márcio Seligmann-Silva. (2016, p. 52). Ora, sabemos que na *Nota sobre o ‘bloco mágico’* (2011), a busca de Freud era a de encontrar um dispositivo que fosse plenamente capaz de servir de modelo explanatório para aquela “hipotética estrutura de nosso aparelho perceptivo” (FREUD, 2011, p. 244) que ele havia concebido. Seu funcionamento parte de um jogo de inscrições (sem uso de tinta) numa lousa que contém, superpostas, duas folhas sobre uma tábua de cera, formando um quadro<sup>71</sup> com tripla camada: película celulósica/papel encerado/tablete de cera. A folha mais acima serve como camada protetora e local onde se produz a força das inscrições que ficarão visíveis desde o fundo; a folha encerada, o entre-dois, é a camada responsável por transferir as marcas feitas pela ferramenta de inscrição da camada protetora para o fundo; e a tábua de cera é o local onde se depositam todos esses traços. Em qualquer momento, tão logo fossem levantadas as folhas, sumiriam as inscrições, deixando a superfície mais acima “limpa” para novos depósitos e traçamentos — apesar do seu acúmulo na tábua de cera.

Nesse aparato, Freud acabaria por ver uma engrenagem exemplar, que conjugava duas características do nosso aparelho psíquico que faltavam aos mecanismos que usamos para auxiliar a memória, como as anotações em papel ou em lousa. Para ele, se a “irrestrita capacidade receptora e a conservação de traços duradouros parecem excluir-se mutuamente nos dispositivos que substituem nossa memória”, o pequeno “bloco mágico” parece destoar dessa regra por “realmente fornecer as duas coisas, uma superfície receptora sempre disponível e traços duradouros das anotações feitas.” (FREUD, 2011, p. 244).

---

esse é o metal saturnino — e Saturno é o planeta que rege os melancólicos, em termos freudianos, aqueles que incorporaram um passado que não pode ser enlutado (Freud, 1917/1975a) — mas também porque encena a própria memória como tablete de cera. Gerz ficou fascinado com o fato de que não podemos apagar completamente as inscrições no chumbo. Podemos apenas rasurá-las ou escrever por cima delas.” (SELIGMANN-SILVA, 2016, p. 52).

71 O nome mais comum desse brinquedo em português seria “lousa mágica” ou “quadro mágico”.

Desse modelo freudiano, das muitas consequências possíveis, ao menos uma nos interessa: aquela através da qual podemos inferir o “traço como uma inscrição ambígua e de difícil interpretação”, já que portadora de “algo de efêmero por misturar o apagamento e a inscrição.” (SELIGMANN-SILVA, 2014, p. 30). Lembremos do tablete de cera: se as inscrições sumiam na superfície mais externa do sistema, isso não quer dizer que não se acumulavam, sobrepostas, muitas vezes como marcas inextricáveis, nessa camada que no fundo residia. O caráter indelével desses traços impedia qualquer possibilidade de “tábula rasa”, pois tentar apagar deixaria novas marcas, inscrever “apagaria” as marcas antigas, na medida em que sobrescreveriam, re-inscreveriam, alterariam todo o sistema. É preciso estar atento a isto: como engramas energéticos, as inscrições mnêmicas, por um lado, não necessariamente produzem representações<sup>72</sup>; por outro, quando as produzem, seu estatuto será sempre ambivalente, visto que sua presença virá encobrir no momento mesmo em que inscreve, surgindo como aparição (amalgamada com aquilo que a antecede) naquele lugar mesmo em que produziu uma espécie de “desaparição”.

Mas essa ambivalência não seria propriamente a característica daquele gesto derridiano, daquele gesto destinado a enlouquecer o *subjétil* para ver dele saírem seres? Eis a revelação de todo o caráter profícuo desse jogo: as inscrições serão, enquanto energia depositada num suporte, sempre um revelar-esconder (mesmo quando estamos a apagar). “Costurar”, outro exemplo de Derrida, mostra isso exemplarmente a partir de uma referência corporal (já que estamos nos domínios que comportam os sujeitos e as obras):

Ocupar-se em costurar é não cessar de *cobrir de cicatrizes*. Pois é esse o sentido desse verbo que relaciona o coser ou a costura apenas à carne. Ter o corpo costurado é poder mostrá-lo coberto de vestígios, as cicatrizes de golpes e feridas. Mas “*cobrir de cicatrizes*” pode querer dizer ao mesmo tempo multiplicar os golpes e ferimentos e os gestos de reparações, suturas e pensos que pertencem ao tempo da cicatrização. A cirurgia faz os dois, sucessiva ou simultaneamente. (DERRIDA, 1998, p. 122).

Aqui se verá, portanto, que trabalhar sob esse “imperativo dos traços” é trabalhar uma *esquiagrafia*<sup>73</sup>, ou seja, “a inscrição da sombra feita por traços” que “permite uma sobrevivência — para além da morte e da destruição”. (SELIGMANN-SILVA, 2014, p. 33). Isso é válido duplamente: primeiro porque instaura uma poética que vai se sustentar na complexidade remissiva das redes de rastros, isto é, na sua

72 Cf. a esse respeito as diferenças, em Freud, entre *traços* e *marcas*: “O traço é a impressão que será ativada pela lembrança, está inscrito como representação. Quanto à marca, trata-se de um tipo de impressão que não participa da cadeia representativa, não podendo, portanto, ser evocada como uma lembrança, mas como fator energético. Não se trata, portanto, de representação, mas de expressão de pura intensidade.” In: Antonello, D. F., Herzog, R. A memória na obra freudiana, para além da representação. Arquivos Brasileiros de Psicologia. Rio de Janeiro: v. 64, n. 1, 2012, p. 111-121.

73 Mais adiante, no terceiro capítulo, poderemos retomar essa questão a partir da leitura derridiana da fotografia enquanto “escrita da luz como escrita da sombra.” (DERRIDA, 2012, p. 303).

**Figuras 17 e 18:** Jochen Gerz e Esther Shalev-Gerz, Memorial contra o fascismo (1986).







**Figura 19:** Jochen Gerz, 2146 pedras: memorial contra o racismo (1990). Foto: Archiv Historisches Museum Saar.

**Figura 20:** Jochen Gerz, 2146 pedras: memorial contra o racismo (1990). Foto: Oranna Dimming.







deslizante característica de sempre dizerem, mesmo à revelia das intencionalidades ou mesmo da existência dos seus referentes; e segundo porque as inscrições, naquilo que é uma de suas qualidades distintivas, sempre cravam, na visualidade de sua marca, o esconderijo dos seus gestos de feitura — aquilo que Didi-Huberman distingue com os nomes de “figura figurada” e “figura figurante”, como vimos.

E isso, mesmo quando — como é o caso das obras de Jochen Gerz — todo esse processo de traçamento acontece no espaço público, quer dizer: quando toda a lenta elaboração junto a outros agentes da sociedade (alunos, governos, transeuntes) já é a obra acontecendo como encenação pública de uma política da memória. Uma encenação plenamente visível, à luz do dia, negociada, ensaiada, conformada inclusive pela legislação local (2146 pedras..., por exemplo, passou por um longo processo de viabilização legal<sup>74</sup>). Em Derrida, para quem nenhuma experiência se deixará desenhar como significado definitivo, para quem “o rastro é a própria experiência, em toda parte onde nada nela se resume ao presente vivo e onde cada presente vivo é estruturado como presente por meio da remissão ao outro ou à outra coisa” (DERRIDA, 1998, p. 79), mesmo essa prática construída na vivacidade do diálogo, prática agenciada e contratual, acabará por encontrar, nos seus múltiplos estratos remissivos inevitavelmente presentes, um esconderijo para se esconder.

## HYLÉ

Trata-se, portanto, de traçar esse traçado teórico como um trajeto de apresentar escondendo novas profundidades-superfície. Enquanto avançamos, eis também o que se percebe: a cada letra escrita, um traçamento aprofunda, feito traça, na difusão dos significados possíveis, uma trama irremissível. Pois, se mesmo a presença viva não cessa de deixar rastros, não é de se estranhar que a inscrição e a escrita mesma deste texto — mesmo a sua leitura que alguém agora faz — já não invoque novas dobras, deslizamentos e profundezas.

Essa consequência, que é a de todo texto e de toda imagem, aliás, vem nutrir uma conexão que gostaríamos de privilegiar por um momento. Para tal, cumpriria reconhecer algumas lições, sobretudo nessa junção Didi-Huberman-Derrida que acionamos, de um programa que levasse em conta, a partir dos *dados hiléticos* das imagens (de sua constituição material), uma dialética dos suportes. Uma dialética que, a se dizer com Didi-Huberman, é aquele modo de perceber, na imagem, uma oscilação interior-exterior, como quando ela nos chama “para um contato material”

74 De acordo com Leila Danziger: “Obrigado a sair da clandestinidade à medida que o trabalho se prolongava, o “monumento invisível” provocou intensos e agressivos debates no parlamento regional. Finalmente legalizada, a obra foi inaugurada em maio de 1994, transformando o nome da praça, que em vez de Praça do Castelo passou a chamar-se Praça do Monumento Invisível.” (DANZIGER, 2010, p. 106).

para “depois nos rechaça[ar] para a região semiótica dos distanciamentos.” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 165). Quer dizer, um modo de perceber a materialidade clivada das imagens sob uma via reestruturada de acesso a elas: seja através do quase-conceito derridiano dos *debaixos* (*les dessous*), seja na concepção didi-hubermaniana de que “a imagem arde em seu contato com o real” (*Idem*, 2012b, p. 207).

Mas reestruturação de qual forma constituída, revisão de qual modelo edificado? Por parte de Derrida, isso se dará através de uma leitura desconstrutiva da fenomenologia husserliana, empreendimento levado a cabo sobretudo em *A voz e o fenômeno* (1994). Da parte de Didi-Huberman, o que se interrogará é “o tom de certeza que reina com frequência na bela disciplina da história da arte” (*Idem*, 2013b, p. 10), ou seja, a maneira generalista de ver em todas as imagens da história apenas os seus aspectos visíveis/invisíveis e legíveis, refutando e recalçando toda uma miríade de deslizamentos próprios de um não-saber.

Para nós, o ponto de interseção entre essas duas revisões não é necessariamente onde elas chegam, mas aquilo que elas propõem dialetizar, analisar mais a fundo: a noção idealista/universalista de base neokantiana que uniria — imprevisivelmente — os pensamentos díspares do fenomenólogo e do simbolista, de Edmund Husserl e de Ernst Cassirer. Derrida apontará muito bem isso ao demonstrar como a indiscernibilidade entre o “elemento da consciência” e o “elemento de linguagem” farão reaparecer, “no coração da presença a si” da fenomenologia, a diferença e a não-presença, ou seja, a mediatidade do jogo simbólico e a fértil trama de índices que Husserl acabará por ter “a maior dificuldade em conter dentro dos seus limites” (DERRIDA, 1994, p. 26). Pois se essa “consciência de si só aparece em sua relação com um objeto cuja presença ela pode guardar e repetir, ela nunca é completamente estranha ou anterior à possibilidade da linguagem.” (DERRIDA, 1994, p. 22). Consciência, portanto, que poderá — nessa guarda e repetição — fazer tais objetos retornarem sempre como os mesmos, abrindo a possibilidade de uma progressão indefinida de repetições que acabaria por inibir a singularidade da presença de todo objeto em cada presentificação, objeto esse cujo caráter se tornaria, assim, idealizado, puro, não-real — transformando a fenomenologia numa “metafísica da presença na forma da idealidade.” (*Ibidem*, 1994, p. 16).

Claro está que esse terreno fenomenológico revirado traz à tona toda uma sorte de novos desdobramentos, questões de linguagem, indicativas, simbólicas até. E se Cassirer, como o sabemos, foi o responsável por tentar reconduzir exatamente essas “formas simbólicas” a um lugar de primazia no pensamento e na vida da consciência, já estamos a meio caminho do nosso argumento. Falta-nos explicar como sua teoria — tão importante para Erwin Panofsky, eis o ponto —, fazendo girar uma engrenagem que incluía um sortimento simbólico vasto e variado (o mito, a arte, a linguagem, o conhecimento em geral), pôde cair nas malhas da universalidade

e da idealidade.

A resposta é clara, posto que toda essa engrenagem tirava sua motricidade da força de um idealismo de fonte kantiana<sup>75</sup>. Como nos diz Derrida, “não há idealidade sem que uma *Ideia* no sentido kantiano esteja em ação” (*Ibidem*, 1994, p. 15-16), e, no caso de Cassirer e Panofsky, um sentido kantiano declarado, sob o qual será postulado um “*princípio de razão suficiente* (...) que consiste em ‘ligar’ ou ‘identificar’ um conteúdo único a um signo plural, um conteúdo universal a um signo particular, um conteúdo inteligível a um signo sensível...” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 170).

Ora, se toda singularidade acaba sendo subsumida na *Ideia*, acabamos por voltar ao solo da pureza, local onde “a relação do olho com o mundo” seria apagada em proveito da “relação da alma com o mundo do olho” (PANOFSKY *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 171). Sendo assim, “cada signo sensível, por mais ‘único’ e particular que seja, deveria poder encontrar seu lugar na inteligibilidade e na universalidade de uma faculdade ou função do espírito humano.” (*Ibidem*, 2013b, p. 171). Vindos de pontos completamente distantes, esses dois pensamentos acabariam encontrando a “tangência imaterial” e universalizante da *Ideia*. De modos muito distintos, acabariam por fazer recuar — tanto nas imagens, quanto nos outros objetos presentificados à consciência — seus aspectos físicos, materiais, sua *hylé*, em suma. É como se o autor das *Investigações lógicas*, na escrita inicial da fenomenologia, houvesse “purificado a significação da materialidade, exterioridade e contingência, que são características que o próprio Husserl atribui ao índice.” (SERRA, 2014, p. 28). Índice esse que recobre, na teoria husserliana, “além dos teores materiais dos signos sonoros e gráficos, as imagens e os atos imaginativos que se apresentam desvinculados da função de elucidar significados.” (*Ibidem*, 2014, p. 28).

A subdivisão que Husserl propõe entre os conceitos de *expressão* (*Ausdruck*) e *índice* (*Anzeichen*), sublinhando que este último não transporta nada de *Bedeutung* (que Derrida sugerirá traduzir por “querer-dizer” no lugar de “significação”)<sup>76</sup>, já indicará o modo como, anos mais tarde, nos manuscritos reunidos sob o nome *Fantasia, consciência de imagem, lembrança* (*Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*), tais aspectos exteriores e materiais da imagem reaparecerão: como iniciadores não-essenciais do processo de *consciência de imagem*. Há, nessa análise husserliana, uma constituição da *consciência de imagem* que é bastante esclarecedora, aquela que produz a tripartição *objeto-imagem* (*Bildobjekt*), *imagem física* (*physisches Bild*) e *sujeito-imagem* (*Bildsubjekt*) — a “imagem aparente”, a “instância material” e o “tema representado pela imagem que aparece”, respectivamente.<sup>77</sup> Alice Serra (2014) nos

75 Esta pesquisa não tem a pretensão de se adentrar nas questões abrangentes da filosofia kantiana. Mas apenas apontar uma leitura derridiana e didi-hubermaniana do filósofo alemão.

76 Todo o argumento derridiano se encontra no início do segundo capítulo de *A voz e o fenômeno*, op. cit., 1994.

77 cf. a esse respeito os §9, 10 e 11 de: HUSSERL, Edmund. *Phantasy, image consciousness, and memory*.

mostra que, dessa tripartição, o *objeto-imagem* (*Bildobjekt*) prevalece, ele é o noema ou o “núcleo de sentido e horizonte de variações”, numa “efetividade pura sem índice de realidade empírica”, se ligando mais essencialmente ao sujeito-imagem (*Bildsubjekt*), que é o seu próprio “núcleo de idealidade”. (SERRA, 2014, p. 30-31).<sup>78</sup>

Essa hierarquia acabará por gerar um enfraquecimento da relação de todo núcleo de sentido com suas instâncias materiais, criando uma polarização, uma cisão que Derrida fará retornar sob a égide de uma “fenomenologia do par suporte/superfície” (DERRIDA, 2012, p. 294), apontando para “ali onde há sagrado, secreto, segredo, cripta, abismo, fundo sem fundo do fundamento” e onde “o inconsciente está em jogo” (DERRIDA, 2012, p. 293). Inconsciente visível daquela “fenomenologia retorcida” e intensa que já vimos surgir anteriormente na teoria didi-hubermaniana, trazendo à tona a exigência de um “visual” lá onde a história da arte apenas busca sempre a “eficácia do visível”.<sup>79</sup>

Tal é, portanto, o esteio sobre o qual poderemos aproximar (sem excluir nem ignorar toda uma série de diferenças) o aparecimento do suporte e do *subjétil* em Jacques Derrida e os índices e *sintomas visuais* em Georges Didi-Huberman. Como vimos, em *Enlouquecer o subjétil* (1998), mas também no texto *Os debaixo da pintura, da escrita e do desenho: suporte, substância, sujeito, sequaz e suplício* (2012), o autor franco-argelino nos coloca diante de uma série de questões acerca da importância daquilo que subjaz às imagens, aquilo que “na obra não se reduz à superfície ou ao em cima visível ou legível da forma ou da representação.” (*Ibidem*, 2012, p. 287). E se essas categorias derridianas do *visível* e do *legível* reaparecem praticamente sob os mesmos nome e sentido na obra *Diante da imagem* (2013b), de Didi-Huberman, já nos sentimos confortáveis em descartar a casualidade.

Obviamente que aproximar teorias é um modo de também ver melhor suas diferenças, perceber seus nuances. E aqui esses nuances parecem tomar a forma de uma topologia autoral da imagem, cuja cartografia vemos importância em desenhar. Derrida, em seu quase-conceito dos *debaixos* (*les dessous*), vai nos falar daquilo que “parece ocultar-se sob a obra, subtraindo-se assim ao olhar ou à atenção que se voltam mais espontaneamente para a superfície do que para o suporte” (*Ibidem*, 2012, p. 286). É claramente uma teoria composta por um ver que revela “algo [que]

---

Dordrecht, Springer, 2005, p. 20-21, tradução nossa.

<sup>78</sup> A comparação do *objeto-imagem* da consciência de imagem com o *objeto-imagem* da fantasia (chamado *fantasma*) nos parece aqui bastante esclarecedora, visto que, nesse segundo caso, o suporte físico fica mais claramente retirado da equação — vira *fantasmata*. Essa espécie de paralelismo que podemos perceber faz com que, no caso da imagem física, esse rebaixamento se justifique sob o argumento de uma salvaguarda dos campos eidético-fenomenológicos que só se apresentam na relação dita mais originária entre *objeto-imagem/sujeito-imagem*.

<sup>79</sup> Sobre isso, cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. São Paulo: Editora 34, 2013b, p. 19-25. Nesse trecho, a partir de um afresco de Fra Angelico, Didi-Huberman convocará o *visual* como um modo de ampliar a “incompleta semiologia” dos saberes *visíveis, legíveis ou invisíveis*.

aconteceria, chegaria por baixo ao debaixo da arte (...), e ao chegar à arte, (...) nos chega[ria], a nós, por baixo” (DERRIDA, 2012, p. 281-282), e que nos permite pensar, dentre vários tópicos, em questões como as de mercado, de reprodução e de singularidade das obras. Um pensamento que vai atentar inclusive para o relevo das palavras, inscrevendo e performando, a partir dos prefixos *sub*, seu cuidado com o que se encobre nas obras.

*Subjétil*, vocábulo no mínimo inusual com o qual nos deparamos mais cedo, é a palavra que mais chama atenção nesse grande grupo derridiano. O interessante a sublinhar aqui é o uso da incomum palavra pelos dois autores. É o próprio Derrida quem nos indica isso<sup>80</sup>, remetendo ao livro *A pintura encarnada* (2012a), no qual Didi-Huberman vai falar da “velha noção do subjétil” como parte da “constelação semântica” de *subjectio*, palavra latina cuja riqueza interpretativa é “pertinente para a abordagem de tal problemática do quadro.” (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 49). Mas qual problemática? Questão ampla, se considerarmos que cada sentido que estadia na palavra carrega consigo alguma pergunta, alguma dobra. Didi-Huberman vai falar de: 1) *jectio*, projeção material que se desdobra em espetacularização, posto que “o que foi jogado existe numa distância que torna visível” (*Ibidem*, 2012a, p. 49); 2) mesmo rejeitada, tal projeção pode se tornar “sujeito *a* ou sujeito *de* uma intencionalidade do ver” (*Ibidem*, 2012a, p. 49); 3) ato de conversão, visto que *subjectio* também pode significar “pôr no lugar, substituir”, ou seja, converter o objeto visível ou conversão mesma de sua condição de visibilidade; 4) operação do desvio, já que, mesmo apresentada, a imagem/obra sempre insinuará algo dos seus debaixo; 5) aparecimento de um atraso, já que, enquanto acréscimo, o projetar em si produz uma *histerese*<sup>81</sup>; e 6) jogo de dissimulação, de “jogar-sob, isto é, mostrar, jogar diante de nós sob o nosso olhar — mas igualmente ‘colocar por debaixo’, isto é, dissimular, ‘sob’ nosso olhar.” (*Ibidem*, 2012a, p. 49).

Que ainda o digamos com o autor: “há aqui um enlouquecimento da noção de superfície. Talvez porque ela seja justamente apenas uma noção.” (*Ibidem*, 2012a, p. 50). *Enlouquecer o subjétil* (1998) é, novamente, o melhor caso aqui, já que demonstra, no título, a propensão a esse enlouquecer, cujos desdobramentos estamos chamando de via reestruturada de acesso às imagens. A arte já a vem pavimentando há alguns anos, atacando, de todos os lados, o campo perceptivo idealizado e o conhecimento purificado através de uma proposição ampla sobre o que dizem/indicam os materiais

80 Numa nota de rodapé de *Enlouquecer o subjétil*, lemos: “O belíssimo livro que Georges Didi-Huberman acaba de publicar com o título de *La Peinture incarnée* (Éditions de Minuit, 1985) nomeia o subjétil, ‘a velha noção do subjétil’ e remete a Jean Clay a quem ‘se deve a sua re-instauração teórica’”. (DERRIDA, 1998, p. 26).

81 “Fenômeno apresentado por determinados sistemas físicos cujas propriedades dependem de sua história precedente. Fenômeno em que materiais conservam as suas propriedades mesmo na ausência do estímulo que as gerou.” HISTERESE. In: HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. Dicionário Houaiss de língua portuguesa. 1ª edição, Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, p.1028.

— não da obra, mas na obra — o que quer dizer que a obra não os possui (não detém primazia de sentido sobre eles), mas, que eles, materiais, são a obra, sendo inseparáveis dela.

Tanto é assim que poderíamos lançar mão de mais um argumento hubermaniano, o de que o “vento material do tempo” faz aparecer um *coloris* de descoloração nas obras e nas coisas. *Grisalha* seria o nome desse tempo pulverizado sobre essas superfícies que adjetivamos enlouquecidas. “*Grisalha*, pois: da cor passada, desmaiada, esboroada, *pulverizada*, decomposta — mas onde sempre aparece um certo colorido [*coloris*]. É matéria agitada pelo vento do tempo.” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 13, grifo nosso). Interessante pensar que “pulverizar”, aqui, nos permite desde imaginar um “polvilhar” do tempo sobre a matéria até um “reduzir-se a pó”, o que — na nossa cartografia topológica — já indica que há muito ultrapassamos a barreira dentro/fora das imagens.

*Grisalha: poeira e poder do tempo* (2014) é o livro onde Didi-Huberman vai discorrer sobre essa noção a partir das imagens da história da arte. No texto, inclusive, o autor deixa claro que “cada época apresenta as suas próprias configurações simbólicas para recriar, de modo sempre diferente, esse vento do tempo na matéria.” (*Ibidem*, 2014, p. 13-14). Mas é no seu curto último capítulo que aparece a ideia de que há uma reformulação dessa problemática (chamaríamos material) durante o século XX — o que confirma toda nossa argumentação a respeito da instância material das obras de arte. Didi-Huberman acaba por citar casos “muito rapidamente apresentados” (*Ibidem*, 2014, p. 74), até porque seria impossível resumir a ampla questão.

Façamos, entretanto, um esforço eletivo. Por difícil que seja a escolha dentre muitas obras possíveis, tentemos pensar em uma, digamos, bastante próxima temporalmente de nossa pesquisa. Elejamos, por exemplo, *Palimpsesto* (2013-2017) (Figura 21), que a artista colombiana Doris Salcedo apresentou no *Museo Reina Sofia*, em Madrid, entre 2017 e 2018, durante a nossa escrita<sup>82</sup>. Com uma estrutura arquitetônica complexa, a obra é uma instalação em cujo solo de pedra brotam nomes escritos a água — nomes de pessoas que morreram fazendo a perigosa travessia do Mediterrâneo para os países europeus desenvolvidos. Brotam para depois sumir — aparições fugidias que são —, transformando o chão em um misto de lápide comum e monumento histórico, mas um monumento com características pouco habituais: extrema horizontalidade e homenagem aos derrotados.

A água também adquire caráter polissêmico em seu ir e vir: seu brotar é, por um lado, o irromper de um choro; por outro, o transbordar do caixão de um afogado. Pode ser muitas outras coisas, é claro. Podemos pensar, a partir de Derrida, que, ao

82 cf. BBC Mundo. “*Palimpsesto*”, la poderosa obra con que la artista colombiana Doris Salcedo vuelve a llorar a los muertos. BBC Mundo, Madrid, 20 de novembro de 2017. Disponível em: <http://www.bbc.com/mundo/noticias-42024593>. Acesso em 30 de abril de 2018.

caminhar sobre a instalação de Salcedo, somos como que lançados à interrogação dos *debaixos*. Esses *debaixos* que “sempre abrem um abismo possível, no fundo do sem-fundo, no vazio possível de um jazigo ou de um cenotáfio.” (DERRIDA, 2012, p. 283). A palavra usada pelo filósofo não é nada menos que precisa nesse caso: “cenotáfio” indica exatamente o “túmulo ou monumento fúnebre em memória de alguém cujo corpo não jaz ali sepultado” (HOUAISS, 2009, p. 435), ou seja, mausoléu construído tendo como seu fundo, seu fundamento, um corpo que, mesmo não estando ali, o justifica.

Derrida fala também em uma vertigem que vem dos *debaixos*. Vertigem: esse movimento oscilatório do olhar no que é inerte. Como o movimento das borboletas noturnas — as falenas<sup>83</sup> — através das quais Didi-Huberman metaforizará a imagem, seu conhecimento, sua delicada construção e seu estatuto de aparição e desaparecimento — como os nomes de rosto anônimo (qual seu retrato?) de Doris Salcedo emergem para se apagar logo em seguida. Fluindo e refluindo incessantes, revelam a importância do seu material. Seria possível pensar o mesmo trabalho com outros materiais? Esses mesmos afogados, essa mesma sociedade europeia, esse mesmo colonialismo, essa mesma xenofobia? Certamente ideias parecidas seriam possíveis, mas é nessa combinação material entre o extremo controle tecnológico dos elementos da modernidade (concreto, rede hidráulica, energia elétrica) e o elemento puro, elementar da água que irrompe, resiste, cria um *sintoma* no cimento, num vai-e-vem oscilatório, vertiginoso (apesar de sua sutileza e lentidão) que *Palimpsesto* nos faz ver surgir, cindindo o olhar entre o *visível* e o *visual*, a clareza ligeira suportada pela imagem.

---

83 cf. DIDI-HUBERMAN. Georges. Falenas. Ensaio sobre a aparição 2. Lisboa, KKYM, 2015.



**Figura 21:** Doris Salcedo, Palimpsesto (2013-2017). Foto: Juan Fernando Castro.



SAFWANG  
SHAHAZARAN







## QUASE OXÍMORO: IMAGEM LATENTE

Aliás, não terá sido todo o percurso que culmina mais ou menos aqui uma gestação de algo em *latência*? Uma etapa de elaboração cujo itinerário nos permitiu perceber, em primeiro lugar, que todo o ver é fundado na invisibilidade, e, em segundo lugar, que toda tentativa de produzir um visível, toda inscrição e “lançamento” são mesmo a instauração de um acontecimento visual que leva a uma separação e, conseqüentemente, a uma espécie de segredo?<sup>84</sup> Cremos que sim: que todo nosso esforço compôs, também ele, um aparato fenomênico de encobrimento que prepara, elabora e gesta a manifestação de um objeto. Forma essa que não é imotivada, visto que assegura ao nosso texto sua própria condição de “revelação”, isto é, sua própria maneira de se “desenrolar”, como um longo papiro que se “desenvolve” para revelar certa circunstância de visibilidade na sua superfície. Ou como uma película fotográfica, geralmente enrolada numa bobina, num carretel (novamente ele), em que vão se “revelar” fotos (verbo que em francês se diz *développer* e em inglês se diz *to develop*).

Mas o que vem se manifestar neste “desenvolvimento” é aquilo que resiste à manifestação, em todo caso. O que tenta vir à tona é aquilo que, no campo da fotografia de base química, chama-se *imagem latente*. Sua designação vem daquelas fotografias que, já tendo sido inscritas na superfície fotossensível pelo desenho da luz, só poderão ser vistas depois de um banho químico revelador. Desde que o fotógrafo as tenha produzido pelo clique da câmera, por exemplo, sua manifestação só poderá acontecer no mesmo momento da perda de sua fotossensibilidade — só me é permitido ver plenamente a imagem no momento em que ela se estabiliza, isto é, fica sem sua fotossensibilidade. Para “vê-las” sem a revelação, seríamos obrigados a usar um microscópio, o que quer dizer que já não as veríamos, daí em diante, senão a partir de seus minúsculos detalhes moleculares — o que consiste em dizer que já não as veríamos a partir de sua própria aparência de imagens fotográficas.

São elas o nosso ponto de partida ou de chegada, nosso ponto de partida e de chegada, quando se pode perceber que nelas vem se aninhar um conjunto de nossas problemáticas — desde as práticas artísticas pessoais que marcam cronologicamente o nascimento desta pesquisa, até suas potencialidades dentro de estratégias poéticas possíveis e plausíveis no campo das artes. Nesse seu movimento paradoxal de surgimento, donde se pode ver aparecer, como se diz, um “objeto de estudo” cujo

---

84 Um exemplo disso, em Derrida, é o traço do desenho: “Em todo desenho digno desse nome, naquilo que faz o traçamento de um desenho, um movimento resta absolutamente secreto, isto é, *separado* (*se cernere, secretum*), irreduzível à visibilidade diurna.” (DERRIDA, 2012, p. 88). Nós, no entanto, atentaremos, mais adiante, para essa condição a partir da fotografia como *foto-grafia*, ou seja, partindo de uma leitura derridiana da fotografia em que se ponham em relevo suas condições de inscrição e escrita.

aparecimento não lhe é permitido, teremos um deslizamento da própria “autoridade do olhar, autoridade da ótica, autoridade do eidético, do *theôrein*, do teorético” que Derrida (2012, p. 399) aponta, no seu livro *Pensar em não ver*, em várias passagens como esta:

Esse privilégio da teoria a que se associa regularmente, com ou sem razão, a filosofia é o ver, o contemplar, o olhar. Desde o *eidos* platônico até o objeto ou a objetividade moderna, a filosofia pode ser lida — não apenas mas facilmente — como uma história da visibilidade, da interpretação do visível. (*Ibidem*, 2012, p. 399).

Será por isso que existe, aqui, uma necessidade de “deixar o lugar para o invisível no coração do visível, para o não teorizável no coração do teórico” (*Ibidem*, 2012, p. 400): para que esse objeto, que apresenta certa resistência ao teorético, possa se dinamizar como motivo, quer dizer, que sua dinâmica possa extrapolar a condição de mero assunto ao fazer mover a teoria tanto quanto é movido por ela. Mas como fazer isso? Por um lado, através de práticas e gestos mais afeitos a lançar novas perguntas do que a tecer respostas, como as obras que apresentamos no nosso outro volume; por outro, através de uma tentativa de escrever/criar de uma maneira mais consciente em relação à produção disso que em Derrida é chamado de traço diferencial: a disseminação de uma “cegueira” de quem escreve/inscreve tanto em relação ao passado da escrita (naquilo que, mesmo à revelia do autor, vão se ramificando em milhares de novos rastros os significados conseguidos) quanto em relação ao seu futuro (já que escrevemos cada palavra tateando, como quem, num escuro absoluto, tentasse mapear um território desconhecido sem o poder antecipatório dos olhos).

Há que se considerar, portanto, que nossa escrita acaba por comungar com nossas práticas artísticas um desejo e uma forma que as subjazem, como uma hipótese, uma suposição: a de que a tentativa de fazer a *latência* oscilar lá mesmo no seu limite também pode gerar imagens expressivas. Isso, sabemos, pode demarcar um contrassenso, porque uma clara distinção semântica que vem sempre morar na palavra *latência* é aquela segundo a qual ela se define como um certo período de tempo, uma fase, uma etapa. Ou seja, a *latência* existe para sumir eventualmente, ela é um pretexto do aparecer ou do reaparecer, e a *imagem latente* compartilha com ela essa característica. Nesse sentido, é como se, além desse limite definidor, a *latência* sofresse a ameaça de virar desaparecimento ou extinção. Limite nem sempre claro, certamente, mas que, em todo caso, está aí — e sua inconsistência é um de nossos elementos disparadores.

Sua existência complexa permitirá, inclusive, a um cineasta como o chileno Pablo Perelman, instaurar uma tensão significativa e propulsora entre o desaparecimento de pessoas durante o regime ditatorial de Augusto Pinochet e a

espera de seu reaparecimento, no seu filme *Imagen latente* (1987) (Figuras 22 e 23). Dedicado “aos parentes dos presos desaparecidos que nunca vão parar de encontrá-los” (IMAGEN, 1987), sua narrativa conta a história de um fotógrafo publicitário em busca de um esclarecimento sobre o sumiço do seu irmão em meio à ditadura chilena. A gradual tensão do personagem acabará por levá-lo a “confrontar uma verdade indevidamente perturbadora”, como nos diz Joan Fontcuberta em seu livro *A câmera de Pandora* (2012, p. 39). Porém, essa será uma verdade sem manifestação, como é o caso de todas as verdades que podemos dizer a respeito dos mortos cujos corpos nunca são encontrados. Ela será um tipo de verdade sem sua principal evidência — o próprio corpo do morto (ou do vivo?) —, mantendo tensa essa fronteira entre o que desapareceu e o que ainda não se manifestou (ou retornou). “Desaparecidos com os quais nunca paramos de nos encontrar” será, então, uma forma intensa como a forma de um sintoma: ela indica que não cessamos de fazer retornar, em sincronia, o possível como face do terrível e o terrível como face do possível — ora morte sem evidência, ora espera sem horizonte.

Eis, então, porque a *imagem latente* é um objeto para nós paradigmático, que nos permite lançar perguntas: porque nela, contraditoriamente, também parecem se edificar alguns elementos da legitimidade e da credibilidade fotográficas, mas sem sua contraparte de evidência. E aqui, se podemos dizer contraditoriamente é porque, afinal, como afirma Philippe Dubois no seu texto *O corpo e seus fantasmas* (2007), “a questão da crença como tal liga-se à questão do ver. (...) existem preceitos já elaborados: ‘É preciso ver para crer’, ‘só acredito no que vejo’ etc.” (DUBOIS, 2007, p. 223). Tal como o protagonista de Perelman, Pedro, a quem já terão sido possibilitados todos os indícios da morte do irmão, mas a quem nunca chegará o descanso de uma resignação.

Ora, mas é aí, nessa pequena fenda do “contraditoriamente” que vemos uma potente abertura poética, qual seja, a possibilidade de interrogar e de pensar uma estrutura de credibilidade e de crença como um modo de produção estética. Aqui, no nosso caso, essa estrutura se dá pelo nome de *paradigma indiciário*, por aquilo que remonta à categoria da contingência material no seio da semiótica. E pelo que nos consta, tem na *imagem latente* — esse quase oxímoro — o núcleo duro de seu aparato conceitual. Fontcuberta dirá, por exemplo, que

A imagem latente constitui para a fotografia a porta para sua dimensão mágica: trata-se nem mais nem menos do primeiro estágio do contato físico que a realidade e sua representação estabelecem. De fato, nesse estágio ainda não existe representação como tal, mas, como sugere Barthes, um resíduo ou, melhor ainda, um contágio de pura emanção do real. O impacto direto das emissões luminosas de um objeto em uma superfície fotossensível determina o vínculo sobrenatural entre a realidade e a fotografia, e fundamenta dessa maneira o pilar de sua metafísica realista: o real parece se transferir e aderir na imagem, ou inclusive se transmutar

nela. (FONTCUBERTA, 2012, p. 39).

A força dessa passagem textual não está necessariamente tão vinculada à sua precisão exegética quanto à sua intensidade na forma de dizer. Nela, Fontcuberta quer trazer à tona mesmo o suprasumo, o ponto máximo daquilo que veio a legitimar, desde muito cedo na história da fotografia — mas teorizado tardiamente<sup>85</sup> —, o fotográfico como uma prática documental, o fotográfico como a síntese mais acabada da evidência (ademais, um outro nome comum para “prova” no sentido investigativo e forense). Aí, Fontcuberta quer, num arroubo de escrita — que se ressalte o uso de expressões como “dimensão mágica”, “vínculo sobrenatural” e “metafísica realista” —, fazer surgir toda uma teoria indicial, quer dizer, toda a célebre teoria da imagem fotográfica como *índice* da realidade<sup>86</sup>. A aparição de Roland Barthes no meio do texto simboliza bastante bem essa intenção.

No entanto, sabemos que o artista e pensador catalão só coloca em movimento todas essas forças analíticas e interpretativas para fazer delas o alvo de sua crítica. O que Fontcuberta tem de maior reconhecimento, a partir do seu programa artístico e teórico, é exatamente a contínua desestabilização da fotografia como discurso legítimo da verdade. É esse programa que permitirá ao autor dizer, como em *O beijo de Judas: fotografia e verdade* (2010), que “o bom fotógrafo é o que mente bem a verdade”, isto é: posto que “a fotografia mente sempre, mente por instinto, mente porque sua natureza não lhe permite fazer outra coisa”, “o importante não é essa mentira inevitável, mas como o fotógrafo a utiliza, a que propósitos serve.” (FONTCUBERTA, 2010, p. 13).

Cumprir identificar nas suas propostas, portanto, uma sistemática desestabilização dessa legitimidade construída em torno do fotográfico. Mas o que vem a ser essa natureza da fotografia que não lhe permite nunca dizer a verdade? Questão larga, cujo recenseamento das tentativas de resposta já extrapolaria nossas possibilidades. Neste espaço, portanto, nos caberá somente lembrar que essa sua condição epistemológica incessantemente revisada e revirada terá trazido a

---

85 Alan Trachtenberg, já em 1980, na abertura do seus *Ensaio sobre fotografia*, escreve: “Um lamento comum entre os fotógrafos e seus admiradores é que a fotografia é um *medium* que peca por falta de uma tradição crítica, uma tradição de escrita séria. É verdade que terá inspirado tanto disparate em palavras quanto banalidades em imagens, e é especialmente verdade que não conseguimos citar um único autor, ou autora, importante que se tenha dedicado inteiramente à crítica e à teoria da fotografia.” In: TRACHTENBERG, Alan (org.). *Ensaio sobre fotografia: de Niépce a Krauss*. Lisboa: Orfeu Negro, 2013, p. 11.

86 Eis aqui todo um grande campo pelo qual passaremos, mas cujo maior aprofundamento decididamente necessitaria uma digressão maior do que nossa pesquisa permite. Dentre os muitos textos a percorrer, remetemos o leitor a pelo menos estes: BAZIN, André. *A ontologia da imagem fotográfica*. In: TRACHTENBERG, Alan (org.). *Ensaio sobre fotografia: de Niépce a Krauss*. Lisboa: Orfeu Negro, 2013, p. 261-266; DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 10ª ed., 2007; e o célebre BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

**Figuras 22 e 23:** Pablo Perelman, *Imagen latente* (1987). Frames de filme 35mm, cor.







oportunidade de destacar uma contínua instabilidade ontológica, se assim pudermos dizer, e que Didi-Huberman, em *La ressemblance par contact* (2008), a apresentará como um problema de dupla face — semiológico e fenomenológico.

Um problema para a semiologia, por um lado, porque relativo à incapacidade do *paradigma indiciário* de dar conta das virtualmente infinitas singularidades na produção das imagens (o autor está focado nas imagens por contato em geral, mas o fotográfico estará muito presente): “Particular cada assunto da impressão, cada objeto que se imprime; particular cada lugar onde se opera a impressão; (...) particular cada dinâmica, cada gesto, cada operação onde a impressão advém” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 11, tradução nossa). Por outro lado, um problema para a fenomenologia na medida em que todo tratamento singularizado — como é o caso da leitura barthesiana sobre a imagem do jardim de inverno, a célebre imagem, inclusive latente ou extinta, pois nunca vista, da sua mãe quando jovem no livro *A Câmara Clara* (1984) — acabará por sofrer contágios e deslizamentos, caindo numa rede de rastros sempre em expansão.

Ora, é Barthes mesmo que virá atentar para esse aspecto, ao comentar sobre o *punctum*, esse detalhe agudo de algumas imagens, que vem num sobressalto “ferir” quem as olha, e cuja característica é a extrema singularidade daquilo que não tem código. Que quando me sobrevém “sou um selvagem, uma criança — ou um maníaco; mando embora todo saber, toda cultura, abstenho-me de herdar de um outro olhar.” (BARTHES, 1984, p. 78-80). Mas como? Barthes dirá, eis o ponto, que, mesmo na sua intensa agudez, “o *punctum* tem, mais ou menos virtualmente, uma força de expansão. Essa força é frequentemente metonímica.” (BARTHES, 1984, p. 73).<sup>87</sup>

Jacques Derrida, num texto em homenagem a Barthes após sua morte, não deixará de perceber que esse aspecto irradiador acabará por contagiar esse *índice* singular e pontual:

Lugar da singularidade insubstituível e do referencial único, o *punctum* irradia e, isto é o mais surpreendente, se presta a metonímia. Assim, quando se deixa arrastar aos relevos substitutivos, pode invadir tudo:

---

<sup>87</sup> Didi-Huberman, em *A pintura encarnada* (2012a), nomeará essa expansão de *pano*: “Pano seria aqui a palavra do efeito, estrutural e fenomenológico pelo qual o *extensum* do quadro faz subitamente *punctum*, mas ao mesmo tempo *spatium*, profundidade implicada, intensa, temporal. O pano designaria uma capacidade de metamorfose do quadro, a extremidade pungente do ‘debate da trança no plano’. Designaria o quadro em seu efeito de *plano pungente*. Efeito paradoxal, algo da ordem do instante, da escansão, do suplemento, do fantasma.” (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 55). Aqui, esse “debate da trança no plano” remonta àquilo que vimos anteriormente, a saber: um plano como trança é um plano cheio de em cima e de baixo, de reentrâncias e reviravoltas, ou seja, é um plano *entre-dois*. Afinal, uma trança é isso que só se dá dividido em três ou mais partes. Algo intrigante a se desenvolver seria a relação entre essa trança didi-hubermaniana (que remonta a Hubert Damisch) na pintura e a grafia fotográfica, porque na emulsão fotossensível, os “cristais de brometo e iodeto de prata que estão suspensos em uma gelatina sobre a base do filme” estão “arranjados sob a forma de treliça”, isto é, uma estrutura também de entrelaçamento, como a trança. cf. PISTÓIA, Gustavo Dorneles et al. A imagem latente e a química do processamento radiográfico. Saúde (Santa Maria), p. 12-20, out. 2004. Disponível em <https://periodicos.ufsm.br/revistasaude/article/view/5703>. Acesso em 10 jan. 2018.

objetos e afetos. Este singular que não se encontra em parte alguma *dentro* do campo, mobiliza tudo e por todas as partes, pluraliza. Se a fotografia afirma a morte única, a morte do único, esta se repete de imediato e, como tal, é ela mesma, porém, em outro lugar. Ele falou que o *punctum* se deixa levar até a metonímia. Não é assim, é ele quem induz a ela, e nisso radica sua *força* (...) seu *dynamis* ou, dito de outra maneira, seu poder, sua virtualidade e, inclusive, sua dissimulação, sua latência. (DERRIDA, 2008, p. 316-317).

Singular demais para a generalidade semiótica (o afeto e a ferida do *punctum*), plural demais para a redução fenomenológica (o arrasto metonímico do *índice*), a fotografia sempre embaralha, na imagem, as relações esperadas de semelhança e as relações entre o óptico e o tátil. Quer dizer, ela as complica: Derrida retesará ainda mais essa corda ao falar da fotografia como *foto-grafia*, isto é, ao ressaltar nela uma mecânica do traço e da inscrição, o que vai lhe permitir tratá-la doravante como *esquiagrafia*, como uma “escrita da luz como escrita da sombra.” (DERRIDA, 2012, p. 303).<sup>88</sup> Alice Serra, em seu artigo *Foto-grafia e desconstrução* (2017), explica que esse quase-conceito derridiano de “foto-grafia sublinha a desconstrução do primado do visível e da idealidade, segundo os quais ou a imagem deve ser restituída à visibilidade de seu referente, ou compreendida a partir dos significados que evoca.” (SERRA, 2017, p. 34). O que Serra quer destacar são todos os hiatos possíveis entre as muitas fases presentes na produção de uma imagem fotográfica, todas as descontinuidades “entre o que olha, o que se olha e o que se inscreve como imagem.” (*Ibidem*, 2017, p. 36). São essas múltiplas decalagens no longo processo entre o momento da inscrição inicial do dispositivo fotográfico até sua imagem resultante que nos permitirá dizer, com a autora, que as “foto-grafias não dão simplesmente a ver (algo outro) ou a ler (um significado) em sua transparência: nelas, antes, são inscritas redes de rastros que podem ter várias direções de remissão ou que podem também interromper cadeias de associações.” (*Ibidem*, 2017, p. 34).

É por esse motivo que só em parte estaremos de acordo com a análise de Maurício Lisovsky em *A máquina de esperar* (2008) a respeito da espera como produtora de aspectos na fotografia da modernidade: porque no seu texto essa espera estará resumida apenas ao ato que antecipa o disparo, nunca ao que o sucede. Sua máquina de expectar como máquina de “aspectar” se torna um mecanismo de espera pelo instante do disparo somente. Estarão aí esquecidas toda a “cenografia do desejo” e todo o “investimento emocional” que ainda restam entre o disparo da câmera e

---

<sup>88</sup> Interessante pensar essa proposição ao lado de uma breve explicação de fotoquímica elementar, como nos diz Fontcuberta: “Ao impressionar o filme ou o papel fotográfico, a luz que incide nas substâncias fotossensíveis deixa um leve *rastro*, que é a imagem em potência, mas que permanece ainda invisível ao olho. Falando de forma mais precisa: a luz afeta os sais de prata suspensos na emulsão fotossensível oxidando um certo número de moléculas, as quais se decompõem e produzem por sua vez moléculas de gás halogênio e átomos de prata. É o desprendimento destes átomos de prata que ocasiona um efeito de *escurecimento*: o haleto é uma substância branca, e a prata em quantidades ínfimas, ao contrário, é *preta*.” (FONTCUBERTA, 2012, p. 38, grifos nossos).

a manifestação da imagem. (FONTCUBERTA, 2012, p. 39). Como num compromisso firmado com uma ideia de autoria sempre plena de uma intencionalidade limpa, sem sombras, sem rastros, sem *a posteriori*... numa palavra, sem *inconsciente*.

Em seu livro, termos como “latitude de espera” (LISSOVSKY, 2008, p. 73) e “atitude do expectante” (*Ibidem*, 2008, p. 79), por exemplo, servem para designar ferramentas de apreensão e leitura de um tempo que, retirado da imagem pelo advento da instantaneidade (o que, para muitos historiadores, é uma das marcas da fotografia modernista), a ela retorna como aspecto. Grosso modo, o que Lissovsky nos indica é uma maneira de interpretar que evidencia muito bem algumas daquelas “marcas de movimento” didi-hubermanianas que vimos no capítulo anterior — aqueles gestos de criação que, muitas vezes invisibilizados pela forma final da imagem, necessitam de uma escavação crítica no visível para serem trazidos novamente à tona. A esse respeito, sua análise terá produzido ferramentas muito potentes para a leitura das imagens.

Nossa questão, no entanto, é que há aí uma forte compressão do hiato que sempre existe entre o disparo da câmera e o processo de seleção e edição das imagens. Cada fotógrafo, na tese do autor carioca, parece produzir seu estilo, seu modo de “criar aspectos” nas imagens, unicamente pela sua maneira de esperar pelo instante. A grande descontinuidade entre o clique e a manifestação da foto, a lacuna temporal abastada de desejo e também de espera — cuja extensão pode ser bem descrita pelo nome, vejamos bem, de *imagem latente* — terá sido esquecida. Entendemos, claro, que esse processo de abandono ou de esquecimento é a atitude mesma dos próprios fotógrafos e do meio fotográfico em geral, cujas consequências vemos ainda mais intensificadas na imagem digital contemporânea, onde os mecanismos de pré-visualização, inscrição, visualização, processamento, publicação e arquivamento estarão todos condensados num único momento e num único dispositivo. Isso pode querer dizer, de algum modo, que a fotografia de base química que Lissovsky nos apresenta parece sofrer de uma contemporaneidade obstinada: na sua análise, entre o disparo do fotógrafo e a visualização da imagem não há nenhuma decalagem, não há nenhuma perturbação. Aliás: nem mesmo na fotografia digital podemos afirmar que, do clique à foto, não haja perturbações. Um fotógrafo que faz seu trabalho nas linhas de guerra não tem as mesmas condições de avaliação das suas imagens que um fotógrafo que faça seu trabalho num estúdio, por exemplo.

Não que a análise de Lissovsky esteja incorreta ao se posicionar conjuntamente com o pensamento do meio fotográfico, seja moderno ou contemporâneo<sup>89</sup>. Mas nos interessa, ao contrário, poder fazer jus àquilo que inevitavelmente lhes escapa.

---

<sup>89</sup> Lissovsky, de todo modo, tinha uma boa noção disso. Em sua conclusão podemos ler: “Este estudo sobre a ontogênese dos aspectos fotográficos debruçou-se longamente sobre o problema do instante. Nem por isso pode-se lhe atribuir a intenção de ter buscado desvelar outra das inumeráveis faces pelas quais o tempo mais se oculta que se mostra.” (LISSOVSKY, 2008, p. 212).

Para isso, é preciso escandir cada parte daquilo que chamamos de ato fotográfico como se estivéssemos escandindo as sílabas de uma palavra, dando destaque às suas unidades presenciais sem deixar de apontar com clareza para suas lacunas. E o lado mais obscuro desse todo é, obviamente, o que não se pode ver.

## PARA ONDE VAI UMA IMAGEM EM TRÂNSITO?

À imagem latente se dá uma estranha força, portanto: posicionada na soleira da visibilidade, estará esquecida na mesma intensidade em que puder ser confirmada como a fiel fiadora de uma verdade. Seu tempo de incubação, longo, curto ou indefinido, será sempre nivelado, estipulado como uma medida única, como se sua duração fosse inócua, incapaz de produzir qualquer efeito nessa espécie de lei natural, de lei da *physis* (DERRIDA, 2012, p. 305) que parece reger o fotográfico. Seu destino, independentemente do seu caminho percorrido, será sempre considerado o mesmo: a verdade, o desvelamento, a *aletheia*... a revelação. Esta palavra, inclusive — revelação —, usada em português para nomear o processo através do qual se faz a imagem fotográfica finalmente aparecer, é muito representativa, pois deixa clara a certeza de uma verdade que vem surgir<sup>90</sup>.

Um caso exemplar deve contribuir com essas observações: a curiosa história, que reúne alpinismo e fotografia, dos dois britânicos George Mallory e Andrew Irvine, que podem ter conseguido o maior feito do alpinismo de forma pioneira, chegando ao topo do Monte Everest 29 anos antes do que a expedição de Edmund Hillary, a expedição que em 1953 inaugura oficialmente a presença do homem no ponto mais alto do mundo<sup>91</sup>. Munidos de uma câmera Kodak Vest Pocket B e alguma quantidade de filme, eles foram, entretanto, “vistos pela última vez através de um clarão entre as nuvens por um companheiro de escalada no momento em que iniciavam o ataque ao cume.” (FONTCUBERTA, 2012, p. 40). Seu infeliz desaparecimento terá produzido toda uma série de teorias, e com elas muitas expedições com o intuito de conhecer a verdade. As descobertas de vários indícios, desde o machado de Irvine até o próprio corpo de Mallory, em 1999, não conseguiram, no entanto, comprovar o sucesso ou o fracasso da, desde então, famosa expedição. Para os especialistas, em geral, apenas as supostas fotos tiradas com a câmera Kodak podem dissipar as dúvidas. Como escreve

90 No seu *Dicionário de filosofia* (2014), Nicola Abbagnano nos mostra que, das acepções de verdade (derivadas do grego *aletheia*) presentes na história da filosofia, a *revelação* é uma das mais importantes, junto com a ideia de verdade como *correspondência*. cf. ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. 6ª edição, São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014, p. 1182-1192.

91 A história é contada no livro *A câmera de Pandora* (2012), de Fontcuberta, mas existe muito material, principalmente jornalístico, relacionado ao caso. Conferir, por exemplo: PILØ, Lars. *Mount Everest — Archaeology in the Death Zone*. Disponível em <https://bit.ly/2HvXFMm>. Acesso em 16 de julho de 2018; GREENEMEIER, Larry. *Historical Development: Could a Frozen Camera Dethrone Hillary and Norgay as the First to Summit Everest?* Disponível em <https://bit.ly/2ML5gFS>. Acesso em 16 de julho de 2018.

Fontcuberta, “qualquer disparo realizado no cume, por mais deficiente que fosse, teria servido como evidência irrefutável.” (FONTCUBERTA, 2012, p. 40). Mesmo os laboratórios da Kodak foram consultados, de modo que se avaliasse a possibilidade de que o suposto filme tenha resistido às intempéries destes quase 100 anos. Mas nem a câmera, nem o corpo de Irvine foram encontrados, resistindo como um elo perdido da cadeia de eventos na história do alpinismo.

Pois bem, o que nos mostra essa história? Em primeiro lugar, que “além de uma simples troca de elétrons que os químicos afirmam ter sob controle, a imagem latente não é somente o esboço de um registro, é uma promessa...” (*Ibidem*, 2012, p. 41). Fontcuberta diz que “é uma promessa de felicidade”, mas não teremos dessa promessa algo assim tão certo. De qualquer maneira, ela se configura como uma promessa tão fiável que seu próprio estatuto de promessa já garante uma série de alterações na própria realidade. A quantidade de material escrito e pensado a respeito do caso já garante o que estamos dizendo.<sup>92</sup> Tudo se passa, afinal, como a enigmática frase com a qual Derrida inicia seu texto *Aletheia*: “O fotógrafo foi embora, ele disse a verdade.” (DERRIDA, 2012, p. 301). Mesmo que ele tenha dito essa verdade “sem ver e sem saber e sem poder” (*Ibidem*, 2012, p. 301), como é o caso de Irvine ou de Mallory.

Em segundo lugar, essa história nos mostra que essa promessa da verdade é uma promessa marcada pela idealidade, ou seja, ela é uma ideia — que não se costuma pensar como uma dependência material, portanto —, a ponto de lhe ser permitido sobreviver a quase qualquer ataque físico sem sofrer danos no seu princípio de verdade. Nesse quesito, os quase 100 anos de vida da película de Mallory/Irvine contam pouco para aqueles que se veem movidos a buscá-la a todo custo. Óbvio que eles se perguntam sobre as condições físicas do famoso filme congelado, mas será pouquíssimo comum essa pergunta se estender até à verdade como conteúdo daquela imagem. Seu caráter ideal salvaguarda, ou quase, seu estatuto documental. Como escreve Fontcuberta: “até que a provável imagem latente que esse rolo contém seja encontrada, ele capitaliza o desejo e reaviva a ilusão da comunidade de alpinistas ansiosa por ver confirmada a façanha de seus heróis.” (FONTCUBERTA, 2012, p. 41). No que repetimos, também com ele: “por mais deficiente que fosse” essa suposta película.

Dubois dirá que essa é uma maneira de olhar para as evidências fotográficas muito mais próxima de um “crer pra ver” do que de um “ver pra crer”, isto é, uma lógica do “só vejo o que acredito ver”, uma lógica “de um *advento ao olhar* pela força de

---

<sup>92</sup> A esse respeito, apenas como exemplo, um dado interessante nos ajuda a perceber que, mesmo não tendo voltado com vida (o que é muito importante para as regras da prática do alpinismo), George Mallory possui uma notoriedade pelo menos tão grande quanto à de Edmund Hillary, homem a quem se outorga oficialmente o status de primeiro alpinista a pisar no topo do mundo: em número de páginas encontradas numa pesquisa no Google, o nome de Mallory retorna mais que o dobro de páginas que o de Hillary: cerca de 21 milhões contra 9 milhões e meio.

ver.” (DUBOIS, 2007, p. 224). Seus exemplos estarão bem mais próximos do território da crença no sobrenatural e no espiritual do que de uma história do alpinismo: num pano “singularmente apagado” em que se vê o corpo de Cristo; na retina de um morto recente em que se “captura” sua última visada (os chamados *optogramas*); nas manchas de uma placa fotossensível em que se “registram” as vibrações da alma humana.<sup>93</sup> No caso, digamos, crístico trazido por Dubois, o fotógrafo Secondo Pia, responsável por registrar pela primeira vez os pedaços de linho do Sudário de Turim em 1898, será o primeiro a “ver”, afinal, a imagem de Cristo “revelada”, já que a própria relíquia não apresentava originalmente quase nada. “No momento da revelação no quarto escuro, no fundo da cuba cheia de água, Pia viu o que ninguém até então jamais vira. Um rosto, do fundo da água, apareceu no próprio lençol.” (DUBOIS, 2007, p. 227).

Mas o que se esquece nesse processo? Ora, exatamente que, entre a inscrição inicial da imagem e sua manifestação, há sempre uma forte intervenção do homem. Esquece-se, nessa fase de *latência*, que o homem é também capaz de alterar aquilo que não vê, e que todo o processo de produção da imagem fotográfica está fadado a escolhas e intervenções. Esquece-se mesmo da diferença entre referente (sudário) e imagem (fotografia): não é uma confusão dizer que o rosto aparece, do fundo da água, no próprio lençol? Mas o que estava no fundo da água (ou da solução reveladora), não era a fotografia, que vinha aparecendo em negativo? O próprio manto com a imagem de Cristo, não por acaso, necessitou ser fotografado diversas vezes ao longo do século XX, ao passo em que iam surgindo novas tecnologias de reprodução fotográfica, incluindo aí novas receitas químicas para a aparição do Messias<sup>94</sup>. Enfim, o que se esquece é mesmo aquilo que Barthes terá esquecido ao perguntar: “não se pode dizer dela [da fotografia] o que diziam os bizantinos da imagem do Cristo impregnada no Sudário, isto é, que ela não é feita pela mão do homem, *acheiropoietos*<sup>95</sup>?” (BARTHES, 1984, p. 124-125).

Há que se reconhecer, então, que essa *imagem latente* da fotografia estará

93 cf. DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios. Campinas: Papirus, 10ª ed., 2007, p. 223-241.

94 Manuel Solé descreve pelo menos mais duas sessões fotográficas com o Sudário no seu livro. Uma em 1931, por Giuseppe Enrie, e outra em 1969, por Giovanni Battista Judica Cordiglia. In: SOLÉ, Manuel. O sudário do senhor: sua autenticidade e transcendência. São Paulo: Edições Loyola, 1993, p. 114-116

95 “Em nossos dicionários não existe uma tradução dessa palavra oriunda do grego. Na construção de *acheiropoiesis* temos: *a* = negação / *kheir* = mão / *poiesis* = fazer, que resulta muito literalmente naquilo a que se referiu Barthes, a possibilidade de algo feito sem a mão humana. Em textos em português, o produto gerado pela *acheiropoiesis* pode ser denominado por meio de algumas variações: *acheiropoieton* (grego), *acheiropoietos* (corruptela latina), *acheiropoietas* (plural em grego, adotado também em latim), *achiropita* (italiano). Na tradição cristã, esse termo qualifica especificamente as imagens que se supõe terem sido geradas espontaneamente, pela própria ação divina.” In: ENTLER, Ronaldo. *Acheiropoiesis: sobrevivência do valor de culto na imagem técnica*. ARS (São Paulo), São Paulo, v. 12, n. 23, p. 38-51, 2014. Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1678-53202014000100038&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202014000100038&lng=en&nrm=iso). Acesso em 30 de novembro de 2018.

sempre a sofrer a impregnação de duas “certezas” que se querem definitivas nela: por um lado, a “certeza” de que ela não é a invisibilidade inerente e fundante da visibilidade, mas sim aquele visível alhures sobre o qual, se partirmos do rigor filosófico de um Merleau-Ponty, por exemplo, podemos dizer: aquilo “que foi ou será visto e não o é, ou aquilo que é visto por outro diferente de mim, não por mim.” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 209); por outro lado, há a “certeza” de que seu destino final não pode deixar de ser uma “revelação”, o que em geral quer dizer que seu percurso até à manifestação quase nunca será pensado ou lembrado como “desenvolvimento”. Em outras palavras, e resumindo, a *imagem latente* fotográfica costuma ser impregnada da ideia de que ela é uma imagem *em trânsito* com um destino inescapável. Que ela é uma imagem que transita sempre para a verdade do ver que, enfim, é a verdade da evidência — a *aletheia* da revelação.

Mas, e se pudéssemos abrir novamente esse questão? Ao menos não abandoná-la, mantendo acesa a sua brasa ou velando até ao máximo o seu sono com a certeza de que, dali, não cessarão de sair formações dotadas de sentido. Como quem gesta essa existência não-visível com o intuito de manter seu segredo *fechado à vista de todos*. Fórmula proverbial, aliás, por demais interessante, esta: “o melhor esconderijo é à vista de todos”. “À vista” também se diz da terra — “terra à vista!” —, mas, em direção a ela, nunca se sabe o que lá dentro será encontrado.

## ESCONDERIJOS DO TEMPO

Christine Kozlov, artista estadunidense, integrante do grupo *Art and Language*, expõe duas vasilhas com rolos de filme 8mm e 16mm (Figuras 24 e 25), as quais ela chama de *No title (Black film #1)* (1965) e *No title (Transparent film #2)* (1967)<sup>96</sup>; Lorena Guillén Vaschetti, artista argentina, fotografa, para o seu livro *Historia, memoria y silencios* (2011), as latas de negativos e os pacotes de slides familiares (figuras 26 e 27) que sua mãe estava quase a jogar fora; Jackie Parisier, artista também argentina, expõe as fotos dos pequenos pacotes com negativos ainda a revelar (figura 28), datados entre 1959 e 1961, que ela encontrara nos Estados Unidos. A este trabalho, dá o nome de *Days Old — Undeveloped* (2012-2016)<sup>97</sup>, pelo menos durante o tempo em que consegue manter os negativos sem revelação.

Temos aqui três casos, dentre outros (já que esgotar todas as possibilidades não é o nosso objetivo), em que a *imagem latente*, essa formação que tanto nos interessa, vem compor, de modos diferentes em cada caso particular, o corpo das obras. Em geral, sempre excluída como uma parte pressuposta num processo técnico

96 “Sem título (Filme negro #1)” e “Sem título (Filme transparente #2)”, numa tradução livre.

97 “Dias de idade — por revelar”, numa tradução livre.

específico, seu objetivo costuma ser o de sumir sempre para fazer aparecer a própria obra (fotográfica). Sumir para fazer com que essa obra, que é de seu corpo a filha — e que da luz sabe a cada momento se esconder ou se dispor —, venha surgir. Ou seja, para dar lugar a essa obra que sabe, da luz, respeitar as regras. Questão fotográfica basilar, que Dubois resume assim: “A luz é, portanto, o que é necessário ao surgimento da imagem, mas é também o que pode fazê-la desaparecer, apagá-la, eliminá-la por inteiro: é preciso se proteger dela tanto quanto procurá-la.” (DUBOIS, 2007, p. 221).

Porém, dizíamos, esse corpo da obra cuja *imagem latente* vem se inserir também como resultado não é um corpo que percorre o caminho comum ou “correto” da luz: são obras-imagens *em trânsito*, mas seu caminho não está inscrito previamente. São imagens que vão saber manter nesse transitar uma permanência, rumando, se rumando, para o campo incerto e irresoluto ao qual chamamos de hipótese ou suposição. Serão multidimensionais, anacrônicas e policrônicas, como afirma Lissovsky (2014, p. 190), inspirado em Didi-Huberman, a respeito de todas as fotografias que não mais se orientam apenas para o passado único do “isto foi” barthesiano. Mas o que seria essa *suposição* para a qual essas imagens parecem rumar? Didi-Huberman vai falar que

É o ato simples — não tão simples, em realidade — de colocar por baixo (ova *supponere*: colocar ovos para chocar). É submeter uma questão no ato de *substituir* certos parâmetros do que se acreditava ser a resposta. É produzir uma *hipótese*, considerando que a hipótese — ela também ‘por baixo’ — torna-se capaz de oferecer não somente o ‘assunto’ principal de uma obra de arte, mas ainda seu ‘princípio’ o mais profundo. (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 270).

No nosso caso, esse ato simples-não-simples tem a mecânica do adiamento, da conservação de uma tensão. Ele é o ato deliberado de jogar por baixo, isto é, ele é um “jogo baixo”, um “jogo sujo”, não cumpre as regras ou requisitos, ficando proibido de ser jogado por todo aquele que se julga fotógrafo. Ele conserva a tensão do não-ver quando o esperado é o visível, quando o que se espera é que se revele logo — nos dias de hoje, aliás, que se abra logo<sup>98</sup> — a aparência das imagens. Ele é o ato de “jogar sujo” como o de quem quer resistir ao próprio jogo, isto é, como quem quer fazer com que o *espaço de jogo* (*Spielraum*) seja um *Champ d’action*.<sup>99</sup>

98 Fontcuberta comenta, rapidamente, que mesmo a imagem digital passa por fases latentes. Por exemplo, se lembrarmos que “toda imagem infográfica é armazenada em uma matriz numérica e só se torna perceptível ao olhar quando passa a suportes como tela ou papel.” A diferença que importa, nesse caso, é que boa parte de suas fases latentes são reversíveis (por exemplo, a possibilidade de se manifestar em telas diferentes). É isso que permitirá ao autor dizer: “Não falamos mais em ‘revelar’ as imagens, mas em ‘abri-las’, porque de fato estamos constantemente abrindo-as e fechando-as. (...) Definitivamente podemos afirmar que na fotografia analógica a imagem latente está ‘escondida’ e na fotografia digital está ‘fechada’.” In: FONTCUBERTA, Joan. A câmera de Pandora: a fotografi@ depois da fotografia. São Paulo: Editora G. Gilli, 2012, p. 42.

99 Conferir nota 60.

**Figura 24:** Christine Kozlov, *No title (Black film #1)* (1965).

**Figura 25:** Christine Kozlov, *No title (Transparent film #2)* (1967).







**Figura 26 e 27:** Lorena Guillén Vaschetti, *Historia, memoria y silencios* (2011).

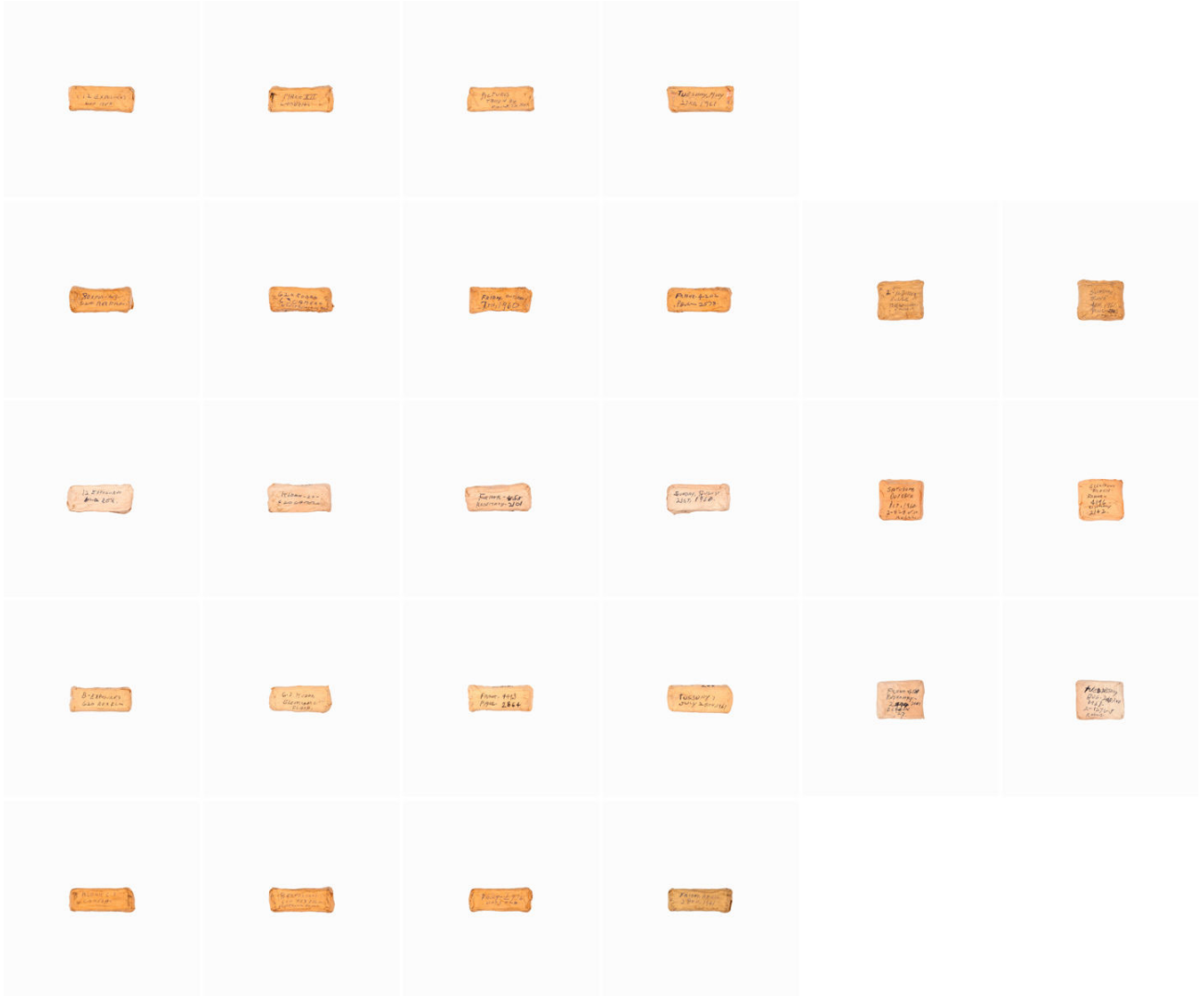






**Figura 28:** Jackie Parisier, *Days Old - Undeveloped series* (2012-2016).







Susan Sontag nos fala muito bem deste campo político das imagens — num texto escrito na década de 1970 chamado *O mundo-imagem*, presente em seu livro *Sobre fotografia* (2004) — quando vem nos lembrar que esse jogo de produção imagética, quando feito de modo desenfreado, “supre uma ideologia dominante” na medida mesma em que uma sociedade como a capitalista “precisa fornecer grande quantidade de entretenimento a fim de estimular o consumo e anestesiar as feridas de classe, de raça e de sexo.” (SONTAG, 2004, p. 195). Neste caso, afirma ela,

a mudança social é substituída por uma mudança em imagens. A liberdade de consumir uma pluralidade de imagens e de bens é equiparada à liberdade em si. O estreitamento da livre escolha política para libertar o consumo econômico requer a produção e o consumo ilimitado de imagens. A razão final para a necessidade de fotografar tudo repousa na própria lógica do consumo em si. Consumir significa queimar, esgotar — e, portanto, ter de se reabastecer. À medida que produzimos imagens e as consumimos, precisamos de ainda mais imagens; e mais ainda. (*Ibidem*, 2004, p. 195).

É exatamente isso que vai permitir a um autor como Maurício Lissovsky observar, décadas depois, que, no mundo contemporâneo, as imagens já não apenas vem nos anestesiar para o consumo, mas, balizadas por toda “uma expansão exponencial dos recursos de manipulação, processamento e distribuição” (LISSOVSKY, 2014, p. 194), acabam por tomar o nosso lugar nessa “linha de produção”, agora parecendo se reproduzir a si mesmas a despeito do nosso desejo. No campo das ações políticas, isso implica dizer que estamos submetidos a

essa montanha de imagens que se acumula infinitamente sob nossos pés, e que não para de crescer, nos interroga, desde o mais fundo dos estratos sedimentados pela tradição, até a poeira imperceptível das milhões de fotografias que estão sendo realizadas por aparelhos celulares neste exato momento. (*Ibidem*, 2014, p. 194).

Onde no texto de Sontag se percebe uma espécie de análise premonitória, aqui, na atualidade em que nos encontramos, temos um posto de observação bastante privilegiado para perceber que, nessa atividade das imagens, passamos, já na maioria dos casos, do estatuto de sujeitos para a função de assujeitados. Ainda com Lissovsky, poderemos dizer, por isso, que “agora mais do que nunca, fotógrafos são um modo pelo qual uma fotografia produz outra fotografia.” (*Ibidem*, 2014, p. 195). Ora, o que se faz necessário nessas circunstâncias? Pensar novos modos de se jogar esse jogo, de “jogar abaixo” algumas regras que o instituem.

Artistas como Isidoro Valcárcel Medina, Óscar Molina e Fabíola Tasca tanto parecem perceber isso quanto é possível detectar, em suas táticas poéticas de resistência ao frenesi das imagens fotográficas, a dinâmica de um jogo que vem incluir um outro tipo de relação sujeito-obra. Da parte de Valcárcel Medina, podemos citar

uma obra de *mail art* não nomeada, mas conhecida como *Fotografía sin positivar* (1974) (Figura 29), cuja proposta consistia no envio anônimo de cartas para um número determinado de pessoas. Dentro dessas correspondências, o destinatário encontrava uma folha na qual se prendia um envelope de plástico preto e, logo abaixo dele, os dizeres:

Este envelope, preto e hermético, contém um papel fotográfico N BN1 sensível, impressionado em branco e preto, mas sem positivar. Você pode escolher entre: — mandar o envelope a um laboratório, obtendo uma foto assinada; — guardá-lo fechado indefinidamente, ignorando o conteúdo; — simplesmente abri-lo, e assim ter uma obra de arte destruída. (MEDINA *apud* FONTCUBERTA, 2014, p. 44).

No caso de Óscar Molina, podemos elencar o seu plano de diretrizes e atividades chamado *Photolatente* (desde 1998), cujo funcionamento consiste em entregar filmes fotográficos para um grupo indiscriminado de fotógrafos que, após o uso dos rolos, devolvem as películas para que o artista as revele. Com os filmes revelados, o autor amplia cada fotograma numa folha de papel fotossensível, destrói os originais, mas não conclui o processo de manifestação da imagem, lacrando essas folhas num envelope opaco à luz (Figura 30). Tais envelopes são distribuídos a pessoas interessadas, que, a partir daí, decidem se completam o ato de revelação da imagem aleatória recebida, ou se mantém o envelope como o material final da proposta.

Fabíola Tasca, por sua vez, compõe seu *12 imagens guardadas: procedimento jogo* (desde 2001) de duas partes bem definidas: primeiro, a artista endereça uma carta a um espaço de arte, “demandando o acolhimento do jogo” (TASCA, 2017, p. 169). Nos casos bem-sucedidos, inicia-se uma segunda etapa, que consiste em “seis bobinas de filme fotográfico 12 poses - contendo imagens produzidas pela artista - não reveladas e dispostas sobre uma mesa de seis lugares” (*Ibidem*, 2017, p. 169). Cada visitante pode levar uma dessas bobinas consigo se resolver firmar um acordo com a artista: deixar seus dados pessoais escritos no formulário ao qual o pequeno rolo de filme está acoplado (Figura 31).

O que se percebe, nessas estratégias individuais, é, primeiramente, toda uma significativa potência contextual, que acaba por reintroduzir elementos passíveis de interpretação no corpo das obras. No caso de *Photolatente*, por exemplo, Fontcuberta reconhecerá uma “sequência de gestos simbólicos operados” que reforçam “o caráter de casualidade e surpresa introduzindo um *modus operandi* de performance coletiva que coloca na mesa o problema do anonimato e da dissolução do autor.” (FONTCUBERTA, 2012, p. 45). Fabíola Tasca, por outro lado, artista e teórica bastante atenta ao campo institucional, terá uma preocupação muito maior com a relação artista-instituição-espectador. Nas suas palavras, em *12 imagens guardadas*, “o espaço

expositivo é enfatizado como um lugar de encontro, de experiência socialmente compartilhada, em que o visitante se vê interpelado a comprometer-se como condição para o conhecimento das imagens.” (TASCA, 2017, p. 172).

Institucionalmente ou não, eis o que vem surgir para além dessas circunstâncias e contextos significantes: uma profunda alteração na dinâmica temporal do ver. O prolongamento indefinido da *latência* produz um tipo de expectativa que altera a recepção, quer dizer, que altera mesmo a percepção das obras que o subscrevem. No seio da relação sujeito-obra, abre-se uma fenda de tempo, cria-se uma espera inesperada — uma espera cujos agentes e papéis usuais estarão problematizados, isto é, colocados em jogo: tanto o artista acabará por impor ao espectador (expectador) uma espera que o mais das vezes é dele próprio durante o processo de criação, quanto esse mesmo artista acabará por impor a si mesmo uma ficção e um remodelamento de suas próprias imagens a partir de sua memória/esquecimento de eventos que ele pensa ter registrado em algum momento e de alguma maneira. E é a partir delas que ele opera o discurso que guia parte do entendimento e da apreensão da obra.

Essa estranha espera do ver tem sua ação inscrita num tempo em que o presente do material fotossensível que se apresenta indica um futuro possível para um evento de um passado desconhecido enquanto imagem. Tudo é colocado em suspense: o presente obscurecido aponta para um futuro sem garantias de um passado a todo tempo remanejado pelos rastros da memória (e do esquecimento). Se “o fotógrafo contemporâneo, o fotógrafo do futuro, é aquele que aprendeu a dispor barricadas de opacidade no percurso das imagens” (LISSOVSKY, 2014, p. 198), há que se considerar que essa opacidade possa ser convocada pela própria constituição material das imagens e pelos rastros que são próprios da práxis fotográfica.

Nesse sentido, frente a *imagens sempre latentes como essas*, acabamos por confiar que seria possível um esperar sem esperança, quer dizer, um não-esperar já imaginante que, sub-posto, funda uma expressão. Estaremos afeitos<sup>100</sup> ao fato de que *imagens sempre latentes como essas* devem sobreviver, sobreviverão a nós como uma espécie de *esconderijos do tempo*. Sua temporalidade é tão alargada, seu conjunto material tão capaz de nos ultrapassar que o seu tempo quer passar à história, a sua existência quer exceder o sujeito.

Por fim, em que se pesem as muitas variáveis, *esconderijo do tempo* pode querer dizer, é claro, “local para se esconder o tempo” tanto quanto “local para se esconder do tempo”. Em todo caso, o que se esconde é algo valioso, impossível de guardar, mas que, ainda sim, teimosamente, se guarda. Mas por qual razão? Para que aquilo que escapole tenha a chance de, num relance, virar poesia.

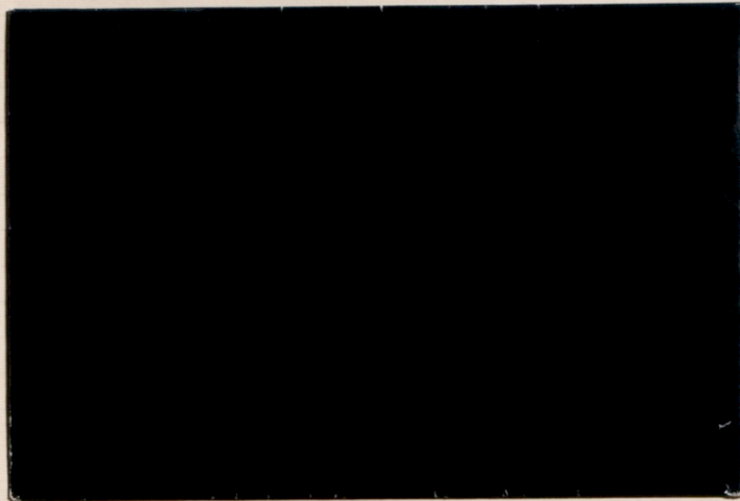
---

100 “Afetado, cheio, tomado de; comovido” AFEITO. In: HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. Dicionário Houaiss de língua portuguesa. 1ª edição, Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, p. 60.



**Figura 29:** Isidoro Valcárcel Medina, S/T, obra conhecida como *Fotografía sin positivar* (1974).





Este envoltorio, negro y hermético, contiene un papel fotográfico NBN1 sensible, impresionado en blanco y negro, pero sin positivar

Usted puede elegir entre:

- mandar el paquete a un laboratorio, obteniendo una foto firmada
- guardarlo cerrado indefinidamente, con ignorancia del contenido
- simplemente, abrirlo, y así tendría una obra de arte destruida.



**Figura 30:** Oscar Molina, *Photolatente* (desde 1998).



# PHOTOLATENTE

OSCAR MOLINA  
una imagen en el interior

**PHOTOLATENTE**

PAPEL FOTOGRÁFICO IMPRESIONADO



**Figura 31:** Fabíola Tasca, 12 imagens guardas: procedimento jogo (desde 2001).



O QUE EU POSSO SABER DESTO?

12 imagens guardadas



Uma bobina por seus dados:

NOME  
ENDEREÇO  
CIDADE  
ESTADO  
PAÍS  
CEP  
E-MAIL

Obrigada,

*Fabiola Tava*

BOBINA 1

FOTO 01  
FOTO 02  
FOTO 03  
FOTO 04  
FOTO 05  
FOTO 06  
FOTO 07  
FOTO 08  
FOTO 09  
FOTO 10  
FOTO 11  
FOTO 12

Mã alguns  
minutos  
atrás.

NOME Fabiola Silva Tava  
ENDEREÇO Rua Tito Botelho Martins 75\202 São Bento  
CIDADE Belo Horizonte  
ESTADO MG  
PAÍS Brasil  
CEP 30360 080  
E-MAIL fabiola.bh@sax.com.br



## EPÍLOGO: RELANCEAR(SE)

### GUARDAR

Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la.  
 Em cofre não se guarda coisa alguma.  
 Em cofre perde-se a coisa à vista.  
 Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por  
 admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado.  
 Guardar uma coisa é vigiá-la, isto é, fazer vigília por  
 ela, isto é, velar por ela, isto é, estar acordado por ela,  
 isto é, estar por ela ou ser por ela.  
 Por isso melhor se guarda o vôo de um pássaro  
 Do que um pássaro sem vôos.  
 Por isso se escreve, por isso se diz, por isso se publica,  
 por isso se declara e declama um poema:  
 Para guardá-lo:  
 Para que ele, por sua vez, guarde o que guarda:  
 Guarde o que quer que guarda um poema:  
 Por isso o lance do poema:  
 Por guardar-se o que se quer guardar.

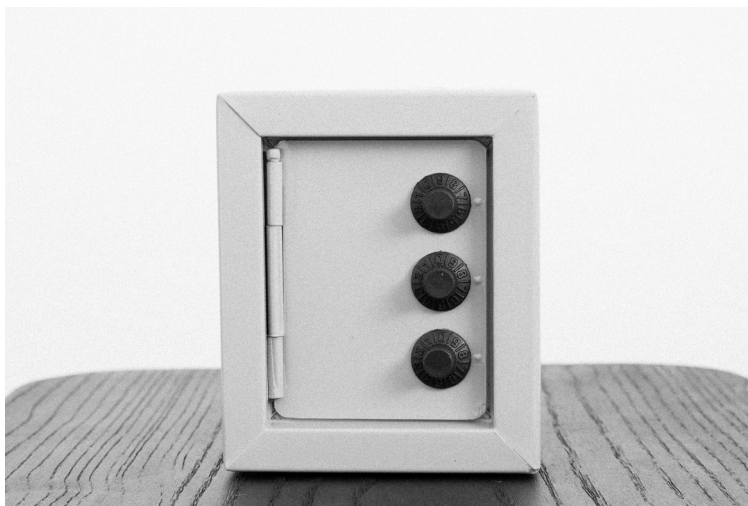
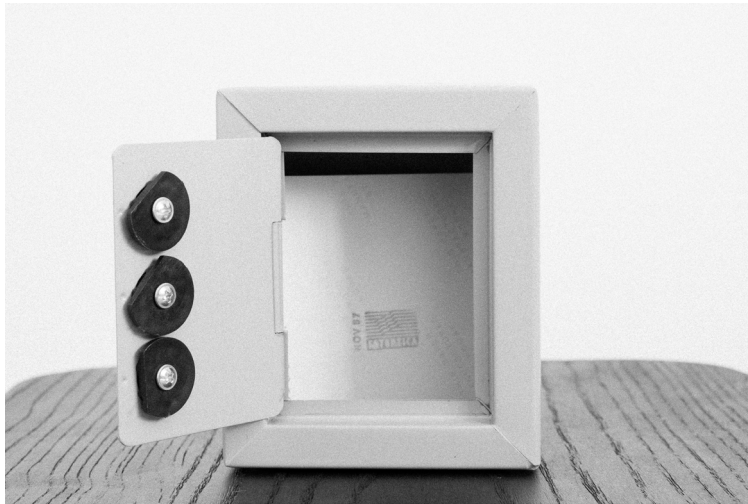
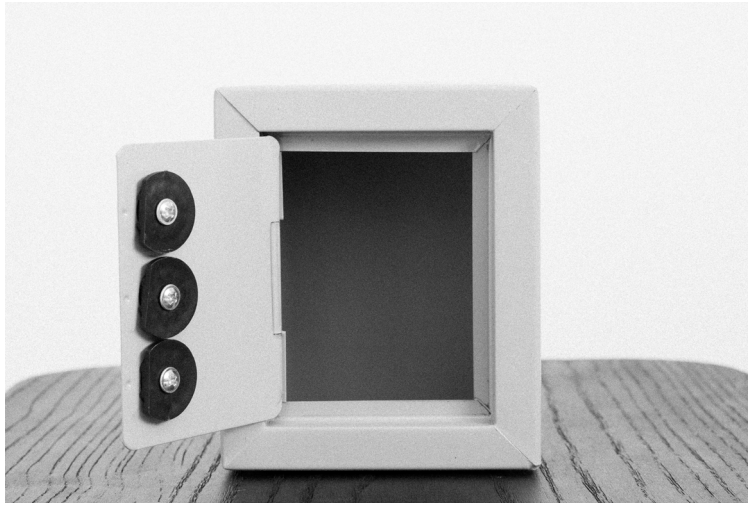
(ANTÔNIO CÍCERO, 1996)

Mesmo contra o poeta, a quem não se deve geralmente se opor, lanço uma imagem dentro de um pequeno cofre. Esse lance não é livre: seu alcance vem firmar uma aliança entre mim e ela, última imagem dessa imagem — relance — que guardo já tão distante quanto possa de mim no presente, mas que ainda agora da minha mão se desprende. Guardo a *minha* imagem, como quem guarda no presente um presente ao futuro do futuro: guardo a imagem para o meu filho ainda não nascido que, ao meu pedido, guardará o pedido ao seu filho (será por mim conhecido?), que guardará por sua vez um pedido (será por mim conhecido?) de que esse presente, já lá um puro futuro do pretérito em substância, possa ser revelado. Mas quando se abre um cofre no futuro de um testemunho assim tornado impossível, qual enigma se solta? Qual *revelação* assim se *desenvolve*? Haverá, claro, sempre uma quantidade de hermeneutas e profetas dispostos a lhe desvendar, retirar-lhe o véu, como em busca de um tempo perdido e predito nela, como em frente a um minúsculo *apocalipse* - que é onde/quando não se cansa de se lamentar o tempo que se perdeu, mas também o que não cessa de se prever. Tudo estará, daí em diante, complicado novamente, nesta imagem que um dia guardei para o meu tataraneto. Uma imagem que nem mesmo no presente posso mais dizer que ainda sei como era. Ela, no entanto, jaz aqui do meu lado, trancada. Quem me olha, percebe que, numa reviravolta, ela fez de mim a sua imagem.



**Figura 32:** Ícaro Moreno, Relancear(se) (2019).







## REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de filosofia. 6ª edição, São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.
- ABRAHAM, Nicolas; TOROK, Maria. A casca e o núcleo. São Paulo: Editora Escuta, 1995.
- ADORNO, Theodor W. Notas de literatura I. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003.
- ANTONELLO, D. F., HERZOG, R. A memória na obra freudiana, para além da representação. Arquivos Brasileiros de Psicologia. Rio de Janeiro: v. 64, n. 1, 2012, p. 111-121.
- ARCHER, Michael. Arte contemporânea: uma história concisa. São Paulo, Martins Fontes, 2008.
- BARRY, Robert; BUCHLOH, Benjamin. A conversation with Robert Barry. In: October Magazine, Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, nº 159, 2017 pp. 119-142.
- BARTHES, Roland. A câmara clara: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BIRMAN, Joel. Escritura e psicanálise: Derrida, leitor de Freud. Natureza Humana 9 (2): 275-298, 2007.
- BLANCHOT, Maurice. O espaço literário. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- BÖLTING, Rudolf. Dicionário grego-português. Rio de Janeiro: Instituto nacional do livro, 1953.
- CANEJO, Cynthia Marie. Gestos efêmeros e obras tangíveis: a trajetória de Antonio Manuel. Novos estudos CEBRAP, São Paulo, n. 76, 2006, p. 265-273.
- CICERO, Antônio. Guardar - poemas escolhidos. Rio de Janeiro: Ed.Record, 1996.
- CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn (org.) Saltwater: A Theory of Thought Forms. Istanbul: IKSU, 2015.
- COUTO, Mia. Cronicando. Lisboa: Editorial Caminho, 1991.
- DANZIGER, Leila. Jochen Gerz: o monumento como processo e mediação. Arte & Ensaio, EBA/UFRJ, no 21, p. 101-107, 2010.
- DERRIDA, Jacques. A voz e o fenômeno: introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994.
- DERRIDA, Jacques. As mortes de Roland Barthes. RBSE – Revista Brasileira de Sociologia da Emoção, v. 7, n. 20, pp. 264 a 336. Agosto de 2008.
- DERRIDA, Jacques. Freud e a cena da escritura. In: DERRIDA, Jacques. A escritura e a diferença.

São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

DERRIDA, Jacques. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012.

DERRIDA, J. e BERGSTEIN, L. *Enlouquecer o Subjétil*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

DIDI-HURBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A pintura encarnada*. São Paulo: Escuta, 2012a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. São Paulo: Editora 34, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. São Paulo: Editora 34, 2013b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Falenas. Ensaio sobre a aparição 2*. Lisboa, KKYM, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Grisalha: poeira e poder do tempo*. KKYM+IHA, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance par contact: archéologie, anachronisme, et modernité de l’empreinte*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa Fluida. Essai sur le drapé-désir*. Paris: Gallimard, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Pensar debruçado*. Lisboa: KKYM, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Phasmes: Essais sur l’apparition*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tocam o real*. In: *Revista Pós*. Belo Horizonte, v. 2, n. 4, nov. 2012b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ser crânio: lugar, contato, pensamento, escultura*. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papyrus, 10ª ed., 2007.

FONTCUBERTA, Joan. *A câmera de Pandora: a fotografi@ depois da fotografia*. São Paulo: Editora G. Gilli, 2012.

FONTCUBERTA, Joan. *O beijo de Judas: fotografia e verdade*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010.

FONTCUBERTA, Joan. *Por um manifesto pós-fotográfico*. Unicamp: *Revista Studium*, Campinas, nº 36, p. 118-130, 2011.

- FREUD, Sigmund. Obras completas volume 14: História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”); Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FREUD, Sigmund. Obras completas volume 16: o Eu e o Id, Autobiografia e Outros Textos (1923-1925). São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Limiar, aura e rememoração. São Paulo: Editora 34, 2014.
- HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. Dicionário Houaiss de língua portuguesa. 1ª edição, Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- HUSSERL, Edmund. Phantasy, imagem consciousness, and memory. Dordrecht, Springer, 2005.
- JAAR, Alfredo. La política de las imágenes. Santiago de Chile: Ed. Metales Pesados, 2008.
- LAPLANCHE, Jean. Vocabulário da psicanálise. 4ª edição, São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- LICHTENSTEIN, J. (org.) A pintura. Vol. I. O mito da pintura. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- LIPPARD, Lucy; CHANDLER, John. A desmaterialização da arte. Arte & Ensaios n. 25. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes, UFRJ, p. 150-165, 2013.
- LIPPARD, Lucy R. Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972. Berkeley: University of California Press, 2001.
- LISSOVSKY, Mauricio. A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.
- LISSOVSKY, Mauricio. Pausas do destino: teoria, arte e história da fotografia. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.
- MARTINS, Paula Mousinho. Entre visível e invisível, para além do entendimento: o tema da natureza no último Merleau-Ponty. Rev. Filos., Aurora, Curitiba: v. 22, n. 31, p. 469-482, 2010.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. O visível e o invisível. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- MOUTINHO, L. O invisível como negativo do visível: a grandeza negativa em Merleau-Ponty. Trans/Form/Ação, São Paulo: v.27 (1), p. 7-18, 2004.
- NANCY, Jean-Luc. After Fukushima: the equivalence of catastrophes. New York: Fordham University Press, 2015.
- RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- SALOMÃO, Waly. Hélio Oiticica: qual é o parangolé? e outros escritos. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

SANTOS, R. C.; SILVA, J. A. O falinventar alegórico em Estórias Abensonhadas, de Mia Couto. In: XV encontro Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2016, Rio de Janeiro. Anais eletrônicos do XV encontro Associação Brasileira de Literatura Comparada. Rio de Janeiro: Dialogarts publicações, 2016, p. 2979-2987.

SCHISLER, Millard W. L. Revelação em preto-e-branco: a imagem com qualidade. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Antimonumentos: trabalho de memória e de resistência. Psicologia USP, São Paulo, v. 27, n. 1, p. 49-60, 2016. Disponível em <https://bit.ly/2Ft0Bax>. Acesso em 15 de outubro de 2018.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A escritura da memória: mostrar palavras e narrar imagens. Remate de Males, Campinas, v. 26, n. 1, p. 31-45, 2012. Disponível em <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636053>. Acesso em 15 de outubro de 2018.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O imperativo dos traços. In: Revista Cult, n. 197, ano 17, pp. 29-33, 2014.

SERRA, Alice Mara. Foto-grafia e desconstrução. In: Viso: Cadernos de estética aplicada, v. XI, n. 20, p. 31-49.

SERRA, Alice Mara. Imagem e suporte: fenomenologia e desconstrução. Ekstasis: revista de fenomenologia e hermenêutica. Rio de Janeiro, vol. 3, n. 1, p. 25-42, 2014.

SHEPHERDSON, Charles. Uma libra de carne: a leitura lacaniana d'O visível e o invisível. Discurso, São Paulo: n. 36, p. 95-126, 2007.

SONTAG, Susan. Sobre fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TASCA, Fabíola. 12 imagens guardas: procedimento jogo — conexões entre artista, instituição e público. Arte & Ensaios, Rio de Janeiro: n. 33, p. 166-177, 2017.

TRACHTENBERG, Alan (org.). Ensaios sobre fotografia: de Niépce a Krauss. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.

VASCHETTI, Lorena Guillén. Historia, Memoria y Silencios. Amsterdam: Schilt Publishing, 2011.

## REFERÊNCIAS EM MEIO ELETRÔNICO

APOCALIPOPÓTESE. Produção de Raymundo Amado. Documentário, 1968, 10 min, 35mm, sonoro, colorido. Disponível em: <https://youtu.be/a3sR0W978sM>. Acesso em 17 de outubro de 2018.

BBC MUNDO. “Palimpsesto”, la poderosa obra con que la artista colombiana Doris Salcedo vuelve a llorar a los muertos. BBC Mundo, Madrid, 20 de novembro de 2017. Disponível em: <http://www.bbc.com/mundo/noticias-42024593>. Acesso em 30 de abril de 2018.

DON'T FOLLOW THE WIND. Disponível em: [www.dontfollowthewind.info](http://www.dontfollowthewind.info). Acesso em 6 de julho de 2017.

HACKNEY, Stephen. *Paintings on Canvas: Lining and Alternatives*. Tate Papers, Londres: n. 2, Autumn 2004. Disponível em <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/02/paintings-on-canvas-lining-and-alternatives>. Acesso em 4 de janeiro de 2019.

IMAGEN latente. Direção de Pablo Perelman. Ficção, 1987, 92 min, 35mm, sonoro, colorido. Disponível em: <http://www.ccplm.cl/sitio/imagen-latente-3/>. Acesso em 21 de agosto de 2018.

NASA. *Voyager: the Golden Record*. Disponível em: <https://voyager.jpl.nasa.gov/golden-record/>. Acesso em 25 de novembro de 2018.

NASHER SCULPTURE CENTER. *The work of Pierre Huyghe*. Disponível em <http://www.nashersculpturecenter.org/art/nasher-prize/laureates/laureate?id=46>. Acesso em 27 de março de 2018.

THE JAPAN TIMES: *Are we pointing at the right guy?* Disponível em: <http://www.japantimes.co.jp/culture/2012/03/08/arts/are-we-pointing-at-the-right-guy-2/#.WWBtUsbOqRt>. Acesso em 3 de março de 2018.

Esta é uma versão digital da dissertação *Como tentar (se) esconder (d)o tempo*, de Ícaro Moreno Ramos. Páginas em branco foram deixadas intencionalmente como adaptação do projeto gráfico da versão impressa e para que não houvesse divergência de paginação entre os formatos.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Ícaro Moreno Ramos

COMO TENTAR (SE) ESCONDER (D)O TEMPO  
um estudo sobre as potencialidades da imagem latente  
v.2

Belo Horizonte  
2019



Ícaro Moreno Ramos

COMO TENTAR (SE) ESCONDER (D)O TEMPO  
um estudo sobre as potencialidades da imagem latente  
v.2

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito à obtenção do título de Mestre em Artes.

Linha de pesquisa: Artes plásticas, visuais e interartes: manifestações artísticas e suas perspectivas históricas teóricas e críticas.

Orientador: Prof. Dr. Adolfo Cifuentes Porras

### **Ficha catalográfica**

(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Moreno, Ícaro, 1984-

Como tentar (se) esconder (d) o tempo [manuscrito] : um estudo sobre as potencialidades da imagem latente / Ícaro Moreno Ramos. – 2019.

2 v. : il.

Orientador: Adolfo Cifuentes Porras.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Percepção visual – Teses. 2. Fotografia – Teses. 3. Tempo na arte – Teses. 4. Arte – Filosofia – Teses. 5. Arte moderna – Séc. XXI – Teses. 6. Criação (Literária, artística, etc.) – Teses. I. Cifuentes, Adolfo, 1961- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD 701.15

## SUMÁRIO

Relicário	7
Tocar a carne das imagens invisíveis	19
Pedras-palavras	29
Dormentes	41
Arqueologias do imaginário	51
Relancear(se)	79







## RELICÁRIO

Guardo ainda intactas as imagens latentes de uma película maldita: aquela que fixou, em tempo próximo, o leito de morte do meu pai. Eu mesmo as fotografei. Trazer à tona tais clichês se tornou para mim desnecessário, em parte pelo que eles representam de maneira óbvia, em parte por aquilo que se tornou o vazio eloquente de sua invisibilidade. Tranquei o filme dentro da máquina que o expôs e hoje percebo que essa câmara obscura é também uma câmara mortuária. E que a relação entre os dois é recíproca, a de último morador e sua derradeira morada. Plástico, pigmentos, sais e o momento da morte formam a relíquia guardada nesta caixa preta.



*Relicário* (2013)

Câmera médio formato soldada, filme 120;

Vídeo Full HD, 3'56".

Disponível em <https://vimeo.com/104683631>



















*Tocar a carne das imagens invisíveis* (2016-em processo)  
Borracha, farrapos de papel, fotografias apagadas.















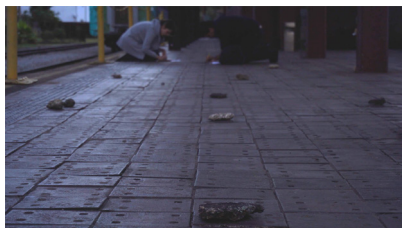
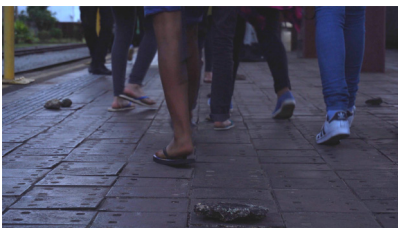
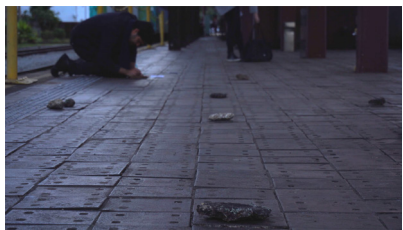
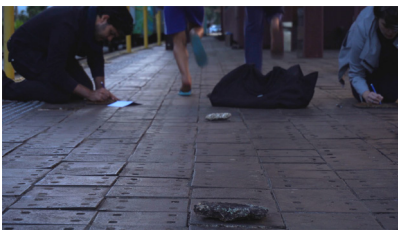
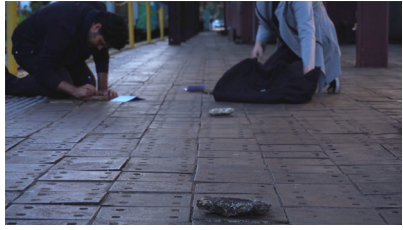




*Pedras-palavras* (2017)\*  
Vídeo-performance, 4k, 16'09"  
Disponível em <https://vimeo.com/237322190>

\*Trabalho em parceria com Gabriela Sá.







## PEDRAS-PALAVRAS

Caminhava ensaiando trajetos cada vez mais longos, embora quase sempre respeitasse uma certa geometria de círculos.

*Alejandro Zambra, Formas de voltar para casa*

Escrever no avesso de um ladrilho solto; revirá-lo; retirar uma pedra da bolsa de viagem; depositar a pedra sobre o ladrilho; deixar uma nota em instância e seguir para o próximo ladrilho. Escrever no avesso de um ladrilho solto; revirá-lo; retirar uma pedra da bolsa de viagem; depositar a pedra sobre o ladrilho; deixar uma nota em instância e seguir para o próximo ladrilho. Repetir a ação até terminar as palavras e as pedras.

Enquanto escrevemos anotações no verso sujo e terroso dos ladrilhos de ferro que compõem a passarela de embarque da estação em Ouro Preto, o trem apita; os passos apressam; as pernas entram em cena; as vozes aumentam e os olhares curiosos repousam sobre nossas cabeças. Em meio à saída de uma turma de escola que visitava o circo, resistimos e repetimos, ladrilho por ladrilho. Nos perguntamos se, quando acabarmos, alguém vai colher estas pedras no caminho para casa.

Na beira do trilho, no lugar de passagem dos viajantes-visitantes – que, na realidade, partem e retornam para o mesmo lugar, compondo um movimento circular entre Ouro Preto e Mariana –, as pedras perturbam a paisagem cotidiana da estação. São pedras deslocadas de seu contexto original, da cidade de Pedra Azul, terra natal de um dos artistas do duo *grão*. Elas viajaram bastante para serem depositadas ali, sobre os ladrilhos retangulares da estação mineira. As mesmas pedras que deveriam simbolizar algo de uma rigidez, uma fixação, um

peso, são as que se deslocam, são colocadas em movimento. E não só as pequenas rochas pedrazulenses, mas as notas escritas sob os ladrilhos também se deslocam: do papel para o verso do ladrilho; do ladrilho para a terra abaixo. São pedras e notas moventes, feitas para não ficar. Afinal, em um lugar de transição, como seria propriamente o espaço de uma estação, um lugar de espera, de idas e vindas, como poderia qualquer um fazer algo com a intenção de durar?

Não obstante, as pedras podem ser coletadas, realocadas, ou até mesmo, porventura, chutadas por um transeunte desavisado. Enquanto isso, as notas logo são absorvidas pela umidade do solo abaixo do ladrilho. Mas, não são elas que, juntamente com as pedras, nos levariam para casa? Ou são elas mesmas que, agora apagadas, retornam ao seu lugar de origem - ainda que imprecisa? Com as notas em instância, as pedras que viajaram de longe para ocupar um outro lugar, uma outra função, tornam-se agora mensageiras: *pedras-palavras*.

Se, por um lado, poderia-se pensar que a ação é fracassada, pois a palavra não fixa, não permanece marcada e legível para aquele que, ao nos ver escrevendo nos ladrilhos, voltaria para o caminho de pedras a fim de ler o que restou; por outro, a questão nunca foi a de uma comunicabilidade da mensagem escrita. Trata-se da ambiguidade mesma: a de se escrever notas sem, necessariamente, saber se elas serão lidas. São pequenas anotações fragmentárias que, sem qualquer pretensão de compor uma leitura atenta, tornam-se palavras fugidias, escritas efêmeras. São palavras leves sob o peso de pedras.

Mas haveria outros lados, certamente. Das pequenas

rochas que repousam sobre os retângulos de ferro, dessa relação específica, poderíamos ver surgir o viés de um alhures, o lugar de um desconhecido que “só se descobriria naquilo que o mantém encoberto, ou seja, numa relação em que a ‘presença’ [dele] permanece, não sendo ele jamais revelado, mas apenas ‘indicado’”. (BLANCHOT *apud* TURRER, 2014, p. 78). O peso da pedra sobre o peso do ferro sobre o chão, como se o pesar, em sua redundância, formasse um extrato de indícios. Afinal, para quê colocar mais peso sobre algo que já pesa? Essa configuração, naquilo que tem de dispensável, nos atenta para a presença de um desconhecido, indica a existência de um *fora*. O peso configura-se, então, como uma pista, um apontamento para o caminho que nos leva - como os trilhos - a um outro lugar.

Território de um *fora* que é um *dentro*. Se as *pedras-palavras*, como as nomeamos, cumprem seu propósito de marcações a partir de um *dentro* da realidade visível, elas só o fazem a partir da invisibilidade de sua contraparte. É o *fora*, então, que vem perturbar o campo do visível, pois aquelas pedras - que não seguram as palavras, nem asseguram a permanência dessas mensagens subjacentes - passam a formar, com seus ladrilhos correspondentes, um complexo *dentro-fora*, ou algo como um *den(fora)tro*<sup>1</sup>.

Mas as notas também desvaneciam/ eram absorvidas pelo ladrilho, apesar de todo esforço: era necessário colocar força na ponta da caneta para que ela atravessasse a camada de terra que se situava no verso do ladrilho, era preciso escrever

---

1 JESUS, Eduardo de. *Den(fora)tro*: comunicação oral para o projeto Desembola na Ideia. Belo Horizonte, 2017.

e inscrever, ou seja, materializar o escrito para além da fina camada de tinta que saía da caneta. Era preciso *grafar*, mas também *gravar* no suporte, naquele retângulo ferroso. “Levar de baixo pra cima”, como nos ensina o dicionário a partir da etimologia de *suporte* (*supporto*)<sup>2</sup>, mas também do modo como Jacques Derrida falou sobre os *debaixos* de toda obra de arte (e como o termo derridiano não se limita a uma reflexão sobre o chão ou o pavimento, a felicidade aqui para nós é dupla):

Assim que se fala de debaixo, assim que há visível e invisível, mas também assim que se anuncia essa topografia entre superficial e profundo, alto e baixo, superior e inferior, bem, há hierarquia e, portanto, lei: da promessa, do interdito ou da ameaça, da recompensa ou da sanção. O debaixo, na hierarquia de uma topologia, pode ser o inferior, mas pode também ter o valor superior da fundação ou do fundamento, logo da justificação, como quando se está fundamentado ao fazer, pensar ou dizer alguma coisa. (DERRIDA, 2012, p. 284).

Em *Arte e Imagem sob os olhares da Desconstrução* (2014), Alice Serra nos conta a história que Derrida retomaria em seus escritos ao versar sobre a *desconstrução*. O evento autobiográfico era o seguinte: o pequeno Derrida passara horas de sua infância mirando um ladrilho que um pedreiro havia colocado invertido em sua casa na Argélia. A figura do ladrilho que perturbava a ordem de repetição da padronagem de revestimento da casa viria a tornar-se cara para Derrida, para quem tal ação viria de encontro ao pensamento desconstrutivo que “não visa puramente a uma inversão, a uma desordem, mas aponta para as fraturas e incongruências já inerentes ao que se apresenta

---

2 HOUAISS, 2009, p. 1973.

de forma harmônica e solidificada.” (SERRA, 2014, p. 38).

A ação realizada pelo duo e aqui descrita – além de registrada em vídeo - começou, efetivamente, com a observação e o mapeamento de pequenas perturbações na plataforma de uma estação em Ouro Preto, à qual estávamos brevemente ocupando. Mapear os ladrilhos soltos já era, por si só, reconhecer a existência de perturbações antes mesmo da ação artística que estávamos propondo. Era como se, ao pisarmos nos pedaços de ferro levemente soltos, fazendo-os estalar sob nossos pés, lembrássemos a todo momento do ladrilho invertido de Derrida. E, assim como o autor, acreditamos na potência do gesto desconstrutivo na arte quando esta se propõe a reconfigurar “de outros modos uma dada relação de coisas, retirar objetos e materiais de sua funcionalidade cotidiana, instaurar o imprevisto.” (SERRA, 2014, p. 39).

Pedra-palavra, ladrilho solto, escrita que infiltra a terra e se faz ilegível, mas impregna o solo de poesia. Reconfigurar o cotidiano de uma estação que, por si só, já está sendo *desconstruída* por um circo que não vai embora, um vagão que não anda, um trem para lugar nenhum. Quais seriam, portanto, as formas de voltar para casa se partirmos desse lugar em instância?

Escrever no avesso de um ladrilho solto; revirá-lo; retirar uma pedra da bolsa de viagem; depositar a pedra sobre o ladrilho; deixar uma nota em instância e seguir para o próximo ladrilho. Escrever no avesso de um ladrilho solto; revirá-lo; retirar uma pedra da bolsa de viagem; depositar a pedra sobre o ladrilho; deixar uma nota em instância e seguir para o próximo ladrilho. Repetir a ação até terminar as palavras e as pedras.







*Dormentes* (2018)

Fotografias antigas, cola branca, tacos de madeira.

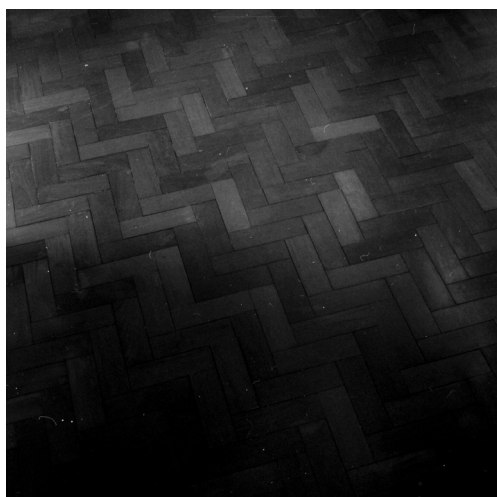
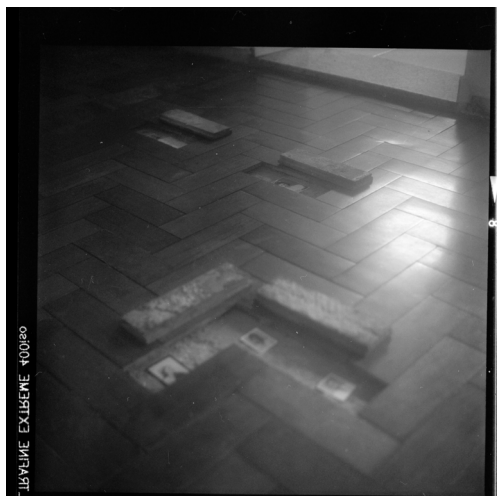


















## ARQUEOLOGIAS DO IMAGINÁRIO

“Arqueologias do Imaginário” visa recriar poeticamente algumas histórias e mitos do imaginário dos cidadãos de Pedra Azul-MG. Após um período na cidade do Vale do Jequitinhonha, o duo *grão* trabalhou com materiais de arquivo, pedras coletadas in loco, fotografias, vídeos e experimentações com cianotipia.

Propensos a mesclar atitudes científicas (observação de fenômenos naturais, descrição da morfologia do espaço, catalogação de acidentes geográficos etc) a investigações históricas e a fabulações poéticas, os artistas criaram diferentes frentes de ação. Além de visitas a arquivos públicos e privados, entrevistas e coletas de depoimentos, foram realizadas expedições às principais formações rochosas da região ao longo de dois anos. Agora, a dupla apresenta o projeto sob a forma de um livro de artista e da obra em vídeo intitulada “devolver à terra” (2018).

### PRÓLOGO

Data-se de 1927, na antiga Fortaleza de Minas, a descoberta da primeira pedra. Foi um agricultor local que meio que tropeçou nela, na realidade. Ao lavrar a terra de Seu João, bateu naquele pedaço de cristal duro e azul, azulíssimo. O fragmento de azul da cor do céu nem era tão grande, pensou o empregado, tanto que logo o colocou no bolso a fim de mostrar para seus meninos o que havia encontrado. Mas, mal sabia ele que aquela pedrinha não só era bonita, era preciosa, e apontava apenas o início de uma grande jazida que viria a transformar,

desde o nome, aquela região da caatinga mineira.

Houve alvoroço com a descoberta e as autoridades se envolveram. Saída dali, a maior água-marinha retirada do solo do país, calcularam. Aquelas pedras azuis chegariam à coroa inglesa, disseram. Mas o pequeno agricultor já não sabia, àquela altura, onde tinha ido parar aquela primeira pedrinha.

## POR UMA ARQUEOLOGIA DO IMAGINÁRIO

Pegar uma pedra sem valor, escolhida sem muito esmero, apenas por estar lá, no caminho percorrido. Com a pedra, recolher parte da história e dos mitos daquela terra: metonímia. Na paisagem, quatro pedras maiores e mais significativas: Conceição, Montanha, Cruzeiro e Rocinha. Grandes formações rochosas que são marcos na história da cidade de Pedra Azul, no vale do Jequitinhonha em Minas Gerais, tanto quanto uma jazida de águas-marinhas encontrada por lá em 1927.

As águas-marinhas já não são mais avistadas na região, mas as rochas continuam lá, a ponto de confundir aqueles que buscam saber a origem do nome da cidade: “Não é por causa das pedras?” responderam muitos moradores a uma pergunta que fazíamos (inclusive a nós mesmos) ao iniciar nossa incursão no imaginário do município. Não, não é por causa das pedras, ou pelo menos não destas que enchem a vista quando vamos nos aproximando do entroncamento que dá acesso a Pedra Azul. É a água-marinha que dá nome à cidade. Conta a lenda que o maior espécime do mundo desta pedra preciosa foi encontrado em uma fazenda local e, por isso, a cidade foi batizada em sua homenagem, em referência à cor azul do mineral. Hoje, elas são

escassas na região, muitos dos moradores nunca viram uma.

Grandes rochas presentes e uma pedra que somente vive no imaginário, este foi o ponto de partida para o projeto Arqueologias do Imaginário, que teve início em 2016, quando participamos do programa de residências artísticas do projeto Área Criativa, de Bruno Vilela, em Pedra Azul/MG. O interesse em participar de tal residência não foi gratuito, um de nós é natural de Pedra Azul e, portanto, a cidade já permeava o nosso universo simbólico e afetivo. Juntos desde 2015, trabalhamos com projetos e obras que tocam os temas da memória, da história, do pertencimento e das construções poéticas que exploram as latências e as lacunas imagéticas e, estes seriam também os temas que permeariam nossa arqueologia.

Na verdade, os dois nomes daquele município fazem referência a todas essas pedras. O nome mais antigo, “Fortaleza de Minas”, aponta para a circunscrição própria que as quatro grandes rochas de formação granítica produzem na área urbana da pequena cidade<sup>3</sup>; o nome mais novo, “Pedra Azul”, remonta a essas variações do berilo que, incrustado de ferro, adquire uma coloração azulada.

O corriqueiro e o precioso; a presença e a ausência (através do esgotamento mineral); a grandiosidade visível e o tamanho restrito de tudo aquilo que se esconde. Desse entrelaçar de oposições que formam a nomenclatura mesma daquele pequeno pedaço de mundo, vimos saltar uma variação: as grandes rochas soltam pequenos pedaços, que, ignorados por qualquer transeunte, compõem o lado menos nobre dessa paisagem.

---

3 O nome antigo sobrevive dentro do nome atual? Mais uma questão.

É com elas – essas pequenas insignificâncias – que escolhemos trabalhar, banhando-as numa emulsão (também ferrosa como a incrustação dos berilos/água-marinha) criada pelo cientista e astrônomo inglês John Herschel em 1842 e denominada cianotipia. A cianotipia é uma antiga técnica fotográfica que trabalha com os químicos citrato de amônio e ferro (III) e ferricianeto de potássio. Tal composição recobre com um azul prussiano a face visível das coisas, e acabou por se tornar uma maneira de reativação simbólica daquele material desimportante. Seu resultado plástico acabou se tornando, digamos, o núcleo duro do que chamamos hoje Arqueologias do imaginário (Figura 3). Ao emulsionar papéis, tecidos e até mesmo pedras, foram criados mapas, fotogramas e objetos que aludem às possíveis origens dos mitos fundadores da tradição oral pedrazulense, que compõe tanto a micro-história, quanto o imaginário da cidade. Tornar azul uma pedra sem valor não foi nosso objetivo final, era preciso torná-la disponível novamente ao acaso que havia incidido sobre a primeira água-marinha encontrada no passado. Era preciso, portanto, devolvê-la à terra. Para registrar esta ação poética, realizamos um híbrido entre vídeo-registro de uma obra que poderia ser considerada *site specific*, de uma *land art*, e vídeo-performance, uma vez em que nossos corpos estavam efetivamente performando a ação de cavar a terra, posicionar as pedras e recobri-las, enterrando-as.

Enterramos vários montantes das novas pedras azuladas em pontos esparsos e encontrados ao acaso, a partir das circunstâncias do momento. A localização foi salva com auxílio de um GPS, para que tivéssemos a notação de onde estão as

pedras. Sinalizadas em telas no vídeo e nas páginas do livro, marcamos seu ponto geográfico exato, não como forma de reencontrá-las em um futuro por vir, mas como um pequeno lembrete. A intenção da ação não é a de promover um encontro entre os moradores e essas novas pedras, sob a égide do falso. Mas sim, a de lançarmos de volta - a essa terra que já foi mar<sup>4</sup> - um punhado de pedras-mensagens náufragas.

---

4 “Pela ligeira análise das águas como pelos detritos fósseis, pode-se afirmar que em tempos pré-históricos a região central do norte de Minas foi ocupada pelo mar.” cf. CUNHA, Euclides da. Os sertões (campanha de Canudos). São Paulo: Ateliê editorial, 3ª edição, 2004, p. 90.



*Arqueologias do Imaginário (2016-2018) \**  
Expedições e trabalho de campo: fotografias 35mm.

\*Trabalho em parceria com Gabriela Sá.















*Arqueologias do Imaginário (2018)\**

Livro de artista: 96 páginas, 11,5 x 15 cm; Impressão jato de tinta em papéis pólen 90g e Ap 90g; papel vegetal com lápis de cera.

\*Trabalho em parceria com Gabriela Sá.















*Devolver à terra* (2018)\*

Vídeo-performance, 4k, 16'02".

Disponível em: <https://youtu.be/BIVVEao7PDk>

\*Trabalho em parceria com Gabriela Sá.







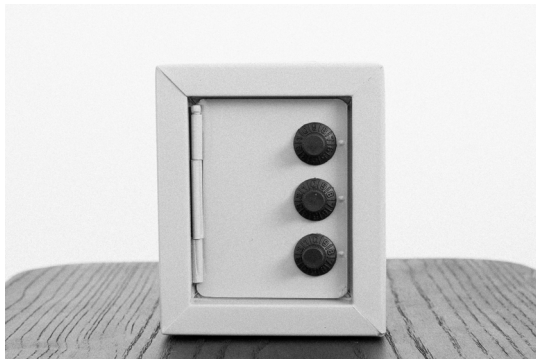
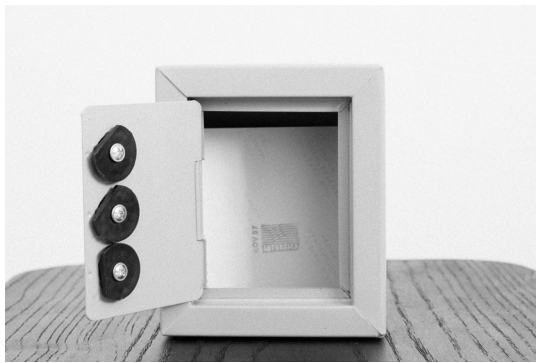




*Relancear(se)* (2019)

Fotografia de arquivo e cofre de aço; 10x12,5x8cm.





Esta é uma versão digital da dissertação *Como tentar (se) esconder (d) o tempo*, de Ícaro Moreno Ramos. Páginas em branco foram deixadas intencionalmente como adaptação do projeto gráfico da versão impressa e para que não houvesse divergência de paginação entre os formatos.