

Claudia Dodd Lourenzo

Ser-Espelho: modos de atração e desvio

Universidade Federal de Minas Gerais

Escola de Belas Artes

2007

Claudia Dodd Lourenzo

Ser-Espelho: modos de atração e desvio

Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos necessários para obtenção de título de Mestre em Artes Visuais, Linha de Pesquisa: Fundamentos e Crítica de Arte

Orientador: Prof. Stéphane Huchet

Belo Horizonte

2007

**“porque, agora, vemos como em espelho, obscuramente;
então veremos face a face.”
(I Co 13:12)**

Ao professor Stéphane Huchet, meu especial agradecimento pelo precioso e fecundo aconselhamento em todas as etapas da realização desta pesquisa.

À professora Claudia França Gozzer, pelos diálogos, incentivo e amizade. Aos professores da EBA, Lúcia Gouveia Pimentel, Patrícia Franca e Wanda Tófani. Aos companheiros de percurso Classídia Furtado, Christiana Quady, Fernanda Medina, Letícia Grandinetti, William Quintal e Sebastião Miguel.

À Lúcio e Mariel

Resumo	7
Abstract	8
Cintilações (Introdução)	10
1. O lugar mais fundo que existe	15
O <i>tropo</i> das imagens e dos espelhos	19
Fascínio e estranhamento: quando o olhar quer ser tocado pelas imagens	26
Os espelhos se estilhaçam	28
2. <i>Spiegeler</i>	33
Instalar o mundo por captura	34
Prospecções	42
Sobre caixas e cubos	51
Face do cubo nº 1: <i>Trânsitos</i> (o rapto das faces espelhadas do cubo de Robert Morris)	53
Face do cubo nº 2: Instável geometria	59
Face do cubo nº 3: Tony Smith (<i>Die</i>)	66
Face do cubo nº 4: Giacometti (O poliedro)	70
Face do cubo nº 5: Potência aglutinante	77
Face do cubo nº 6: Parasitar e absorver	83
3. Fotossensível em deriva	89
Casa inabitada (<i>punctum</i> , densidade, atravessamento)	92
Re-Transalações ou trânsitos (o elipsar da obra de Pierre Huyghe)	98
Fotografia como meio de translação	108
Depósitos	113
Incrustações	118
<i>En abyme</i> (precipitações, cintilações, cesura)	123
Outras vertigens (Conclusão)	129
Bibliografia	134
Lista de Figuras	137

A presente pesquisa propõe criar uma interlocução entre o tema dos espelhos e seus aspectos filosóficos, suas relações com a história da arte, da imagem e do olhar, bem como, estabelecer possíveis reverberações na trajetória plástica pessoal. Trata-se de levantar o aparente paradoxo existente entre as noções de *atração* e *desvio*, profundamente implicadas na relação entre as imagens e o pensamento ocidental vinculado aos mecanismos de especulação. Abriga em suas variadas instâncias – sejam elas, textuais, conceituais ou imagéticas – o interesse pelos aspectos metafóricos e físicos dos espelhos, na medida em que sejam fraturados, craquelados, clivados, possibilitando revelar ou obscurecer perspectivas distintas. A construção poética pessoal que se processa, desdobra-se tanto no estudo da geometria da forma do cubo em seus aspectos psicanalíticos, fenomenológicos e históricos, quanto nas suas relações com a fotografia fornecidas pelas noções de *translação*, *trânsito*, *depósito*, *incrustação* e *precipitação*, acionadas nas fotografias em estreita afinidade com uma modalidade singular de pensamento por imagens.

Abstract

The present research considers to create an interlocution between the subject of the mirrors and their philosophical aspects, their relations with history of the art, the image and the look, as well as establishing possible reverberation in the personal plastic trajectory. It is about raising the apparent existing paradox between the concept of *attraction* and *detour* deeply implied in the relation between the images and occidental thought entailed to the speculation mechanisms. It takes the interest for the metaphorical and physical aspects of the mirrors in their varied instances whether literal, conceptual or imagetic – in the measure where they are broken, cracked – making it possible to disclose or overshadow distinct perspectives. The personal poetical construction that is in process is unfolded both the study of the geometry of the cube in its psychoanalytical, phenomenological and historical aspects and its relations with photograph supplied by the slight knowledge of *translation*, *transit*, *deposit*, *incrustation* and *precipitation* in photograph in close affinity with a singular modality of the thought for images.



fig. 01

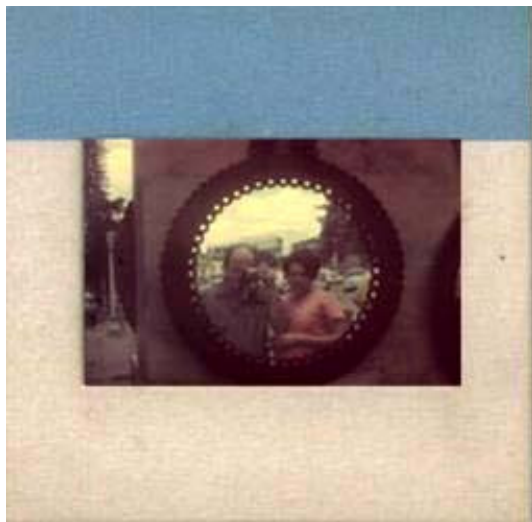


fig. 02

Cintilações

*Spiegel: noch nie hat man wissent berchrieben,
was ihr in eueren Wesen seid.*

Espelhos: com saber ninguém descreveu ainda:
o que sois em essência.
Rilke

Talvez somente possamos falar dos espelhos como fascínio e estranhamento, atração e desvio, subliminarmente. Na medida em que nos deixamos levar, ao sabor do tempo e da leitura compromissada com seu fluxo próprio (que é tanto poético, quanto crítico, simultaneamente, flutuante e ancorado em múltiplas proposições), o texto mimetiza o próprio processo plástico do qual descende (ou, do qual se eleva). Sua escrita desenrola-se de forma descontinuada, clivada, sempre se preocupando, todavia, em deixar para o leitor alguns rastros que o possibilitem criar entradas críticas e constituir encadeamentos pertinentes e orgânicos.

A tessitura que se inicia comporta uma interlocução entre o tema dos espelhos e seus aspectos filosóficos, suas relações com a história da arte, da imagem e do olhar que ao longo da pesquisa, se nutriram dos processos de criação e devolveram a ele suas formulações constituindo certa ordenação, ainda que paradoxalmente implicada a certo grau de caos e de cegueira. A tessitura é próxima demais do caos, todavia, dele tira proveito. Considerar que a clareza é um atributo isolado da obscuridade envolvida no processo é algo, no mínimo, sem sentido.

O sentir é em si mesmo, alvo dessa pesquisa. Como diria Deleuze (1996) “o artista é mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos (...) a arte desfaz a tríplice organização das percepções, afecções e opiniões, que substitui por um monumento composto de perceptos, de afectos e de blocos de sensações que fazem as vezes da linguagem” (p.227-228). Deslocando esses conceitos do lugar da arte para o lugar do texto, diríamos que a escrita se desenvolve por *blocos de sensação*, que são aqui constituídos como fragmentos de percepções, memórias, sentires e afetos, exteriorizados sem rigidez.

De tanto cintilar, tais *blocos de sensação* se tornaram atrativos, cabendo apenas fornecer-lhes corpo e encadeá-los por afinidades temáticas. Ao reuni-los, foram estabelecidos três capítulos, intitulados respectivamente: *Espelhos: o lugar mais fundo que existe*¹, *Spiegeler*, e *Fotossensibilidade em deriva*.

O primeiro capítulo (cintilação ou *bloco*) – *Espelhos: o lugar mais fundo que existe* – se dedica a levantar os componentes metafóricos envolvidos no estudo dos espelhos, presentes por sua íntima relação com a palavra *tropos*, ou seja, desvio, como convocado por Paul Ricoeur. A metáfora dos espelhos se somará em seguida, aos componentes matéricos, físicos e semióticos dos espelhos que, por si mesmos, também sofrerão aprofundamento através das considerações de Humberto Eco. Não poderemos desvincular ao longo da pesquisa, a abordagem da noção de desvio da de atração, fascínio, na medida em que ambas se encontram profundamente vinculadas à formulação das modalidades envolvidas na constituição do olhar ocidental e do pensamento especulativo que, como o próprio nome diz, implicam em especular, espelhar.

Inserir-se-á neste contexto, a lembrança de que vivemos num mundo apoiado sobre um acachapante acúmulo de imagens. Daí a necessidade de operar uma arqueologia de processos – vinculada a um certo grau de incerteza e descontinuidade – que possa lançar-se ao *desvio de sentidos*, tal como formula Georges Didi-Huberman através do conceito de *figurabilidade*. E mais, que esta escavação processual dedique-se a levantar as inumeráveis modalidades de atravessamento do invisível no visível, proporcionados pelos fenômenos de aparição/desaparição, semelhança/dessemelhança, morte/vida, tal como os implicados no pensamento de Maurice Blanchot.

Ainda nesse sentido, recordaremos a forte vinculação que há entre essas modalidades e o componente de fascínio – como os encontrados no olhar hipnótico de

¹ Fragmento poético retirado do poema *Os espelhos* de Clarice Lispector, citado nesta pesquisa no subtítulo *Os espelhos se estilhaçam*, capítulo I.

Narciso – bem como, os aspectos de desvio, como os evocados pelo olhar estratégico de Perseu. O jogo atração/desvio que se estabelece, convoca não apenas um tipo frontal de espelho, mas, a conjunção de muitos, onde cada qual se dirigirá um ponto de vista, constituindo a todo instante, imagens clivadas, estilhaçadas. Interessa-nos saber se esses espelhos estilhaçados, craquelados, constituem uma superfície, e/ou, um volume (basta que suas superfícies fraturadas se elevem); volume que se apresenta como geometria cúbica, parte da proposição artística que se inserirá imagetivamente pela via fotográfica, ao longo de todo o texto.

Pois tal proposição se distingue para estabelecer o fio condutor de toda a tessitura: a série *Trânsitos* (2005-2007)², ainda em processo, detentora de um dispositivo que é a própria reprogramação (termo empregado por Nicolas Bourriaud) da forma espelhada do cubo minimalista de Robert Morris. Cubo de espelhos que transita ou desloca-se por lugares privados e também públicos, e que inicia seu transladar pela via fotográfica ensaiada no interior de uma casa inabitada. Daí a pertinência de revolver sua prática, rememorar sua trajetória, seu ponto germinal, para assim estabelecer afinidades plástico-conceituais levantadas a partir de seu núcleo duro, sempre vinculado à noção de trânsito e transladar pela via fotográfica.

Para tanto, foi constituído um segundo capítulo (cintilação, *bloco de sensação*), sob o signo da palavra *Spiegeler*, ou melhor, “porta-espelhos”, como articula Lacoue-Labarthe. Nele, abordaremos a imprescindível relação que se pode estabelecer entre a arte e sua instalação, operação em si mimética profundamente relacionada ao estudo dos espelhos – tal como levanta Heidegger em seu pensamento parabólico, no qual o artista seria *aquele que anda com um espelho para todo o lado*, por onde quer que vá. Assim se estabelecerá uma profunda relação entre a proposição da série *Tânsitos* (2005-2007) e a demiurgia

²Obra fotográfica de minha autoria. Na presente pesquisa, a descrição dessa prática artística sofrerá aprofundamento teórico a partir do subtítulo *Face do cubo nº1...*, capítulo II.

heideggeriana, na medida em que institui o deslocamento de um cubo de espelhos tanto no interior de uma casa inabitada, quanto em outros espaços públicos, incluindo deste modo, o mover de sua própria instalação. A série representa fotograficamente esse deslocamento, que por sua vez, apresenta-se através das análises avançadas por Louis Marin ao lembrar-se de Stendhal: que quererá ser pela via poética “um espelho que passeia ao longo dos caminhos” (MARIN *apud* Tófani, 2005, 91).

Nesse capítulo encontraremos ainda, o estabelecimento da arqueologia de processos que podem destacar essa prática artística, relacionando-a pontualmente à forma do cubo ou da caixa, fato que denotaria isoladamente uma geometria desinfetada e fria, afastada de qualquer traço de afeto anterior, de qualquer latência ou memória. Ao longo dos subtítulos *Face do cubo n°...*, destacaremos o abalo conceitual da pragmática geométrica purista – que por vezes assombrou o minimalismo – para instituir o cubo como um objeto de potências, fornecidas pelas complexas articulações feitas por Didi-Huberman, em seu texto *O que vemos o que nos olha*. O exemplo que tomaremos será o do cubo de Tony Smith, para a partir de então, abordar o do poliedro de Alberto Giacometti (este último, viabilizado pelo texto do mesmo autor, *Le cube et le visage*). O capítulo se encerra com o estudo da potência clivada e aglutinante do cubo de espelhos da série *Trânsitos* (2005-2007), promovido pela abordagem de sua característica parasitária, paradoxalmente articulada ao artifício do não-vivo, do inanimado.

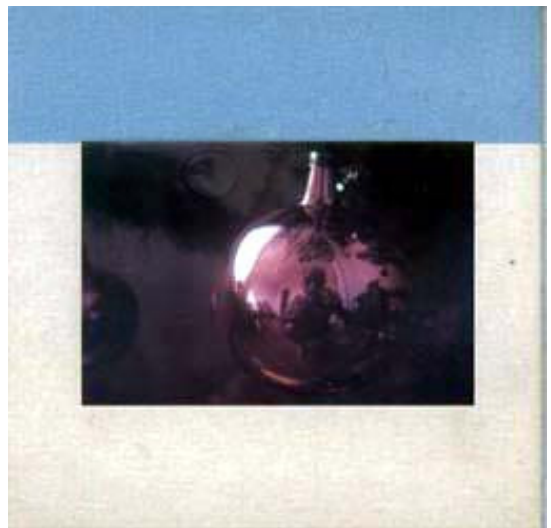
Para o terceiro e último capítulo, as cintilações perpassaram questões relacionadas à fotografia, explicitadas imediatamente em seu título: *Fotossensibilidade em deriva*. Tal termo encarrega-se de envolver as principais características desta pesquisa plástico-teórica, distendidas para além das que abordam as noções de atração e desvio. São elas: o trânsito como expansão topológica elipsada, a translação (a exemplo do que ocorre na obra de artistas tais como Pierre Huyghe) e o *punctum* bartesiano, presentes no estudo da fotografia. Além

destas modalidades, esboçaremos a detecção de sua origem e primórdios, assim como o faz Walter Benjamin, de modo a incluir sua longínqua relação com os espelhos, avançada a seguir pelo pensamento de linhagem indicial, como o articulado por Philippe Dubois. A propósito, Dubois também contribui para o estabelecimento de profundos elos entre a fotografia e as modalidades de pensamento distendidas metafórica e filosoficamente, a exemplo do que ocorre nos subtítulos que tratam da noção de *incrustação* (inclusive de espelhos, no campo fotográfico), de *precipitação (en abyme)*, bem como, de *proximidade e distância* (pelo pensamento de Denis Roche), instâncias muito caras e presentes – ainda que subrepticamente – ao longo de todo o corpo desta pesquisa.

Importa lembrar que o texto constitui-se por *blocos de sensação*, atravessados por imagens das mais diversas ordens e que se relacionam direta ou indiretamente ao universo dos espelhos – o que certamente inclui imagens da série *Trânsitos* (2005-2007), pano de fundo dessa pesquisa. Ao longo dos capítulos, também encontraremos interrupções de fluxo de leitura, dados pela inserção de fragmentos de textos que envolvem uma escrita poética – livre de qualquer articulação conceitual rigorosa – a ser destacada ao longo da pesquisa pelo uso de fonte diferenciada, em itálico. *Feche os olhos e veja*³.

³ Fragmento retirado do texto *Ulisses*, de James Joyce, amplamente citado ao longo do livro *O que vemos o que nos olha* (1998, 29), de Georges Didi-Huberman.

1. O lugar *mais fundo* que existe





Cubos espelhados como os de Robert Morris mimetizam-se no espaço. Cubo-cristal-reflexivo minimalista que se expande e se dilata. Encerrado em uma forma estável cristaliza tudo a sua volta. Como objeto mágico, captura e fornece imagens. Age com um instrumento de figurabilidade. É a própria figurabilidade. Não tem rosto, mas captura tantos quantos for possível. Basta se colocar diante de alguma de suas facetas. Cubo congelante: ser iceberg. Há sempre uma incerteza relacionada a ele quando deriva. Há sempre uma face que não quer se mostrar. Aliás, não somente uma, mas muitas são as facetas que operam as clivagens do olhar. Interesse-me por ele. A ponto de querer raptá-lo, reprogramá-lo, de esboçar um procedimento de produção de novos sentidos; retirá-lo de sua historicidade, fazer uso de seu estatuto de arte. Ao mesmo tempo, proceder ao seu apagamento. Ensaiai sua inserção em ambiente menos hospitaleiro, mais hostil, sujeito à poeira e ao limo. Congelar uma experiência de memória, uma anamnese. Fotografo o cubo espelhado. Inicia-se um paradoxo: congelar uma imagem que tende a ser animada. Fotografia como espelho de um espelho. Aí não podemos mais checar íntimas vaidades. Reflexão da reflexão, seqüência imensa. Fotografias de espelhos, fotografias de pinturas que contêm espelhos. Encontro dentro de uma caixa empoeirada, slides antigos. Ou não tão antigos, pois são da década de setenta. Dentro de um livro de arte, novo, a imagem da pintura antiga. A pintura em questão é de Van Eyck. O século em questão é o XV. Interessante. Uma das primeiras pinturas onde há a fascinante imagem de um espelho, que é côncavo. Nele, vemos a imagem distorcida do casal e, o que o jogo de frontalidade não revela. Às vezes me perco olhando a cena que está em volta, inclusive os detalhes da moldura redonda que o envolve. Ela é toda detalhada: veja como se assemelha à fotografia-slide de família encontrada na tal caixa. Movimenta algo dentro de mim. Daqui mais um pouco, irá processar formas de imagem e tomar corpo.

Preencher-me. Um cubo forma-se pela junção de seis faces planas quadradas iguais. Quatro delas se elevam verticalmente formando ângulos retos de 90° entre si e em relação à base horizontal. Esta, por sua vez, se posiciona paralelamente a sexta face, de modo a fechar hermeticamente o cubo perfeito. Se me coloco de pé, dentro de um cubo perfeito, cujas paredes estão completamente espelhadas, perco a noção de onde começa e termina o espaço. Minha imagem se estilhaça em algumas interseções de espelho ou em seus cantos. Ela se reflete infinitamente e para todos os lados nesse caleidoscópio no qual me meti. Olho para uma das faces do cubo – para mim trata-se de uma parede de vidro – e fixo o olhar somente nela. O interessante é que o pano de vidro espelhado desaparece aos meus sentidos e o que posso ver é uma seqüência imensa e infindável de imagens dentro da imagem; posso ver como se auto-repetem e se apresentam como se formasse um extenso corredor de passagens labirínticas. Meu olhar avança. Transporto-me para sua primeira parada: ou o que corresponde a um avanço físico na virtualidade do espelho. É mesmo uma experiência bem física.

O tropo das imagens e dos espelhos

Espelhos são muitos. Há, entre eles, os que existem fisicamente no mundo dos objetos cotidianos. Estes operam reflexões, inflexões, desvios dos raios luminosos que irão formar a imagem em sua superfície. Possuem como princípio um artifício, que enquadra as cenas e tudo mais que se coloca no horizonte de sua frontalidade. São espelhos constituídos, produzidos e manipulados pelo homem e, embora possamos encontrá-los de outras formas e maneiras *in natura*, seu núcleo essencial o configura como simuladores potenciais do que chamamos *real*.

Se levarmos em conta apenas a palavra *espelho*, estaremos diante de seu conteúdo metafórico. Segundo Paul Ricoeur (2000), metáfora é uma unidade de referência, um tropo⁴ por semelhança e, “enquanto figura, consiste em um deslocamento e uma ampliação do sentido” (p.9) da própria palavra, expandido-a. Para o autor, a função da metáfora é a de instruir, por aproximação repentina, coisas que parecem afastadas, distanciadas entre si. Segundo a concepção aristotélica, uma palavra desse tipo “faz imagem (literalmente põe sob os olhos)” (p.60). Portanto, toda metáfora mostra, faz ver. Evidencia-se quando significam coisas *em ato*: “mostrar as coisas inanimadas como animadas não é de modo algum ligá-las ao invisível, mas, mostrá-las em ato” (p.61). Ou seja, *em processo*.

Essa potência em ato é o que está em jogo quando a metáfora dos espelhos é colocada em campo. Serve como lembrança imagética do que os espelhos são em si mesmos: em sua materialidade, sua fisicalidade, suas relações com a ótica, com a perspectiva, com a mimese. Estas são características que cintilam e fibrilam no contato da imagem de espelhos, com o próprio pensamento por imagens. Além disto, a metáfora dos espelhos serve de outro modo, com muita potência, ao aglutinamento de inter-relações antes impossíveis ao

⁴ Ou “um desvio que diz respeito à significação da palavra” (p.77).

pensamento clássico ocidental vinculado aos mecanismos de especulação⁵, representação e ao seu núcleo-radical-mimético, na medida em que pretendessem alcançar a total transparência, ainda que eivada de obscuridade e opacidade.

Sim, o próprio pensamento opera reflexões, inflexões, desvios. Do mesmo modo como a luz que se confronta com inúmeras superfícies espelhadas compondo um espectro complexo, o pensamento e suas acelerações e velocidades diversas criam uma intensa migração de sentidos entre os mais variados campos de conhecimento e universos.

Por essas razões, detectamos a presença de um componente tanto quanto obsessivo envolvendo as questões relacionadas aos espelhos. Especialmente, e com muita força, na literatura, na filosofia e nas artes. As infinitas repetições sobre o tema dos espelhos aparecem sob as mais variadas roupagens: em referências e citações em representações picturais, em fotografias, em objetos, presentes desde a história da arte clássica, até a arte contemporânea. Encontramos essas repetições do tema em textos literários, filosóficos, artísticos, históricos. Elas ocorrem sob as mais diversas roupagens desde em titulações de obras até na poesia.

Dizer de uma obsessão tão difundida é tocar um pouco no fascínio e estranhamento que os espelhos evocam – confirmando a possibilidade de revelar/des-velar, evidenciar/obscurecer, aparecer/desaparecer – como ocorre na noção de pan didi-hermaniana à qual teremos a oportunidade de nos aproximar ao longo desta pesquisa. Pois ao investigamos os espelhos em sua íntima relação com o olhar, verificaremos certamente, o destino e aventura das imagens, dentre elas, imagens de arte. Estaremos prontos para

⁵Lacoue-Labarthe, autor citado posteriormente neste texto, toma por especulação não somente a teoria, ou o corpus teórico de algum pensador, mas sim, o *próprio teórico* “*en abyme*”, no sentido hegeliano da “reflexão absoluta e teórica da teoria”. Também podemos entender por pensamento especulativo, estruturas que se instituem, por relações binárias de oposição ainda que dialéticas, a exemplo de: arte-natureza, uno-duplo, corpo-espírito. As articulações do pensamento especulativo se dão como num espelho por reflexão, numa constante oposição de contrários, formando um corpo orgânico, por vezes embotado em si mesmo, hermético.

constituir pela via imagética, outros planos e conceitos que flutuam, como nuvem, envolvendo-os e o atualizando-os permanentemente.

Diante do acúmulo aterrador de imagens, a arte e visualidade⁶ contemporâneas ocupam um vastíssimo terreno. Estão como nós, tal como um escavador à maneira, que recolhe aqui e ali fragmentos, que aglutinados a outros achados formam a todo tempo pequenos cristais. Deles, o escavador aproveita também as falhas, fraturas, pequenas trincas. Deles, pode-se criar mais e mais conexões, operar clivagens, decidir o que fazer diante das bifurcações, criar intersecções e multiplicações que e/ou se tornam amontoados cristalizados, e/ou estão prestes a ruir, quebrar, expandir.

Se, ao tomarmos conhecimento desse acachapante acúmulo e ainda a ele somarmos os textos que se puseram diante de nossos olhos, verificaremos a enorme dificuldade de articular o que quer que seja. Verificamos que os processos pelos quais o artista contemporâneo imerso no tempo, opera, se dão também por arremessos de sentidos, que, nem sempre, fazem sentido.

Ele navega no mundo assim como em rede. Silencia-se, mais ou menos como Machado de Assis (1997), quando evoca um sujeito, sujeitado a plasmar muitas vozes:

“Cheguei a pegar em livros velhos, livros mortos, livros enterrados, a abri-los, a compará-los, catando o texto e o sentido, para achar a origem comum (...) Catei os próprios vermes dos livros para que dissessem o que havia nos textos roídos por eles (...) nós não sabemos absolutamente nada dos textos que roemos, nem escolhemos o que roemos, nem amamos ou detestamos o que roemos; nós roemos. (...) não lhe arranquei mais nada. (...) talvez esse

⁶ Contidas no aporte didi-hubermaniano do visual e do figural que impregnam as imagens de arte no medievo, no modernismo e contemporaneidade.

discreto silêncio sobre os textos roídos fosse ainda um modo de roer o roído”
(p.28).

Mergulhados no tempo da história. Um realce oportuno dessa forma de estar no mundo é estar e, ao mesmo tempo, não fincar os pés no mundo, flutuar. Colecionar os cacos; uns reflexivos e outros opacos; uns translúcidos e outros obscuros. O artista monta-os com recursos próprios, no sentido de uma subjetividade muito própria seus modos de *roer o roído*. Acaso alguns artistas contemporâneos não operam por associações rigorosas, porém descontinuadas, repletas de rupturas e de sobrevivências clássicas/modernas? Acaso não cessa de operar ao modo e métodos warburgianos⁷, através da utilização de testemunhos figurativos como fonte para suas criações?

Neste contexto, escolhemos não desvencilhar a questão da sobrevivência das imagens da abordagem histórica do olhar ocidental. Afinal, o tema da visualidade na arte do ocidente, implica certamente em fazer uma leitura do olhar medieval⁸, passando pelas questões levantadas pela perspectiva albertiana, até alcançar – por saltos quânticos – os modos de olhar contemporâneos.

Por isto, interessa-nos ainda em nossos dias o que o pintor medieval traz. Interessa-nos sua tentativa de pintar o invisível, o espiritual. Ele pretende que em suas iluminuras, suas pinturas, esses atributos sensíveis venham à tona, *façam figura* aos olhos de

⁷ Afinal, Aby Warburg retoma através da noção de *Pathosformeln* (“formas do patético”), as representações dos mitos legadas pela Antiguidade eram entendidas como ‘testemunhos de estados de espírito transformados em imagens’, nas quais ‘as gerações posteriores... procuravam traços permanentes das comoções mais profundas da existência humana’ (GINSBURG, 1989,45)

⁸ Por sua delimitação no campo da *figurabilidade*: Didi-Huberman (1999) aborda o tema da visualidade na Arte Cristã no ocidente, o que implica uma certa leitura amplificada do olhar medieval, e de uma delimitação do campo da *figurabilidade*. Coloca em jogo, num alto patamar de entendimento a visão teológica das imagens, confrontando-a de alguma maneira com toda uma tradição do olhar que reprime esse tipo de sensibilidade e em cujo universo habita as questões da visibilidade renascentista. Essa tradição renascentista genealógicamente albertiana, evoca a restrição do termo figura a um procedimento de construção do aspecto, de mimese e de transparência representativa. O ato de figurar, para o autor, está no sentido de *figurare*, ou seja, transpor ou transportar o sentido do que queremos significar para uma outra figura. Figurar algo não é, portanto, restituir-lhe o aspecto natural ou figurativo.

quem as olha. *Fazer figura*. É assim que as noções de *figurabilidade* – parte de um estudo profundo, que investiga, no campo imagético suas contribuições para a ontologia – contribuem para o cerne das questões humanas, incluindo-se aí questões de arte (re)localizadas na modernidade.

Com efeito, a imagem de arte, figura, registra algo que procedeu a um movimento da modalidade do visível que visa o que é eterno sendo, portanto, temporal. Didi-Huberman (1999) coloca:

“que um objeto *faça figura*, isto é, se dê como um desvio visual de algo que não se encontra presente – eis o que poderíamos incluir no crisol dos fenômenos antropológicos fundamentais, ao lado (ou antes, da trama) da linguagem, do desejo ou da troca social” (p.159).

Assim podemos recontextualizar obras que possuem um caráter imagético espiritual e vestigial. Tal parece ser o caso das pinturas medievais, a exemplo do que ocorre nas *Anunciações* de Fra Angélico.

Essas noções, pensamentos sobre imagens, se aglutinam à tese de Régis Debray (1993), que debruça particularmente sobre as taxionomias históricas das chamadas idades das imagens. Trata-se do chamado momento de cisão mediológica⁹. As idades das imagens constituem não apenas uma História da Arte e, sim, uma história do olhar. Momento de cisão antropológica, cisão do olhar. Passagem do regime *mágico* desse olhar dirigido ao divino através do *ídolo* (*eidolon*), para o regime estético da *arte*, que por sua vez parte para o regime *econômico* do visual, do qual fazemos parte integrante.

Em breves linhas: o regime do ídolo (imagens de origem mais remota até as do século XV) se investe de uma categoria de imagens que recobre um leque de noções que vão

⁹Mediologia, termo cunhado por Debray, é um conceito, uma categoria crítica epistemológica complexa muito mais abrangente que o termo midiologia (do inglês: *mass media*), mais ligado à mídia, aos meios de comunicação. Trata dos fenômenos de mediação simbólica e técnica que dizem respeito à imagem, que acontecem por toda história.

do mágico ao religioso, espaço de regência de um saber teológico e de um poder teocrata. O tipo de noção que suscita psicologicamente é o de um olhar-sem-sujeito. Por outro lado, o regime da arte se vincula a uma categoria que não inclui a lógica teológica. Do século XV ao XX, há sim, uma hegemonia da lógica histórica de afirmação do humanismo. As preocupações nucleares de origem crítica, política, social, estão na autonomia do ser humano, da experiência. É assim, que as categorias subservientes a Deus não mais se sustentam. O olhar da arte pressupõe, portanto, um sujeito (homem) atrás desse olhar.

Segundo Debray, “o ídolo faz ver o infinito; a arte, nossa finitude; o visual, um mundo circundante sob controle” (p.39). Estamos agora mergulhados no visual. Imersos, sugados por um processo de deriva. Somos, portanto, descentrados, deportados de nosso próprio ser para além e fora de nós: rumo ao ambiente global. É a isto o que podemos chamar imersão no tempo. É o que podemos detectar de uma história que se sustenta nos extratos existentes de um único bloco geológico, que faz conviver, num mesmo espaço, tempos diferentes em simultaneidade. Nos dias atuais, vivemos dias onde é possível detectar a coexistência das três idades do olhar, embora a que predomine é a era do *visual*.

Se os pensamentos medievais de algum modo brotam em alguns textos contemporâneos, é porque, como colocou Debray, o regime do visual está tão saturado de história, conceitos, imagens, deslocados, ou como diria Deleuze (1996), que, a todo o momento, territorializam e desterritorializam.

Um dos motivos pelos quais Didi-Huberman evoca as questões de semelhança-dessemelhança, por distendê-las no espaço e no tempo, como um modo de tratar a aventura do olhar. É também encontrar, em origens remotas, um amálgama que liga esta aventura ao enunciado do Gênesis: “façamos o homem à nossa imagem conforme a nossa semelhança”. Nesta leitura feita pelo autor – precisamente uma exegese, de linhagem medieval – são abordadas as questões do desvio do olhar, da falta e seu preenchimento, o *figurare*, o

vestigial. Todas, pertinentes ao deslocamento de lugar, pois, em que medida as noções de semelhança-dessemelhança medievais brotam ao sabor do tempo na contemporaneidade? Não seriam elas pertinentes ao estudo dos espelhos?

Para tanto, é exemplar tomarmos a experiência mística do teólogo Nicolau de Cusa, brevemente relatada por Jacques Le Goff e Jean-Claude Schmitt (2002). Em seu tratado *Sobre a visão de Deus*, De Cusa fala da consciência da irredutível distância que separa criatura do criador e elabora intrincadas relações da imagem com a perfeição. Nesse texto, segundo os autores, o teólogo se abisma na contemplação de uma imagem material da Santa Face de Cristo: uma *Verônica*. Ou melhor, *Vera ícona*, verdadeiro ícone, imagem *aqueïropoïeta sine manu facta*, ou seja, imagem produzida sem a intervenção da mão humana. Imagem do rosto de Cristo que se auto-inscreve num *véu de Verônica*.

De algum modo, diante do véu, o monge tem a nítida sensação de que o olhar da imagem o segue (quando se move à sua frente). Está em contemplação. Conclui que ele mesmo não existe senão pelo olhar de Deus: “Seu olhar é seu ser. Eu sou porque me olha. Se desviar o olhar de mim deixo de existir” (DE CUSA *apud* LE GOFF; SCHMITT, 2002, 310). O olhar da imagem parece segui-lo. Foi convidado a usar “os olhos do espírito” (idem). Mesmo que estes não possam apreender a divindade em sua essência, a qual é sem limitação, sem quantidade nem qualidade, nem tempo nem lugar, é a Forma absoluta, a “Face das faces” (ibidem).

Portanto, é nesse enunciado que se encerra o homem medieval, fadado a colocar sua humanidade em movimento rumo ao preenchimento do seu vazio ontológico, pela reconstituição da semelhança perdida, viabilizada pela imagem. Na busca da plenitude, quer ver restituída em seu ser, a imagem perfeita de Deus. Geração, formatação de uma imagem de Deus, de um Deus que não se vê. Imagem do homem, que se assemelha ao criador e a ele mesmo se dessemelha, por sua queda, seu desvio.

O olhar nessa perspectiva está, portanto, colocado como um processo infinito de busca por completude. Há uma falta abissal. Um abismo onde só há possibilidade de completar-se, e ao mesmo tempo esvaziar-se, na morte. Esse vir-a-ser, ou seja, a própria busca, o processo imago-semelhante, contínuo, incessante, é a potência e o fio condutor. Esse andamento, essa dinâmica processa a semelhança por vir. Processa a plenitude, a perfeição e a completude.

Aqui, assemelha-se ao olhar que se confronta com uma difusão de objetos carregados de sentido. Esse olhar é o veículo que opera no homem o completar-se *fora* de si mesmo, o reconhecer em outras superfícies a imagem que falta de si, que elipsa, que se reflete em outros materiais heterogêneos a ele próprio. De algum modo, permanece na contemporaneidade esse sentido humano incessante de busca, de coleta e captura. Busca de um *face a face* essencial – mesmo que este se dê por modo de desvio.

Fascínio e estranhamento: quando o olhar quer ser tocado pelas imagens

Suspende-se aqui, por um momento, o ar. Este fascínio, atravessamento, esta atração. Século XX. Parece incrivelmente plausível, incluir nessas formulações e vivências, o pensamento de Maurice Blanchot (1987) no que diz respeito ao fascínio do homem pela imagem. Incluir os aspectos de solidão e de morte – cegueira de quem tem a possibilidade da visão, ou melhor, olhar “em que a cegueira ainda é visão” (p.23) – do fascínio que é nada menos que o olhar dirigido ao incessante e interminável. A esse olhar morto, que tende ao eterno, que não vê, mas, não cessa de ver, equivale-se ao nosso próprio olhar no espelho. Espelho fascinante: meio onde o homem afunda, onde a luz abissal o atrai. Inclui-se nesse olhar – ainda que à distância – uma espécie de toque, de contato com a aparência. Um olhar que quer ser tocado pelas imagens.

O toque, presa de aparência, fenômeno de aparição do mundo diante dos nossos olhos é uma modalidade do tangível. É uma doação do mundo aos nossos olhos. O senso comum nos diz que o visível se apreende com os olhos e o sensível pelos sentidos. Mas o sensível não pode ser definido como um efeito imediato de um estímulo exterior. Ele é, segundo Merleau-Ponty (2004), aquilo que se apreende com os sentidos. Define-se, portanto, a consciência como sensação; sensações e imagens – início e fim de todo o conhecimento – aparecem em um horizonte de sentido. Horizonte de aparições tangíveis e visíveis onde proliferam os fenômenos.

Blanchot (1987) coloca fortemente que a morte de um homem suscita um fenômeno imagético que, por sua vez, encontra-se no âmago da condição humana; aquele que acaba de morrer está muito perto da condição de coisa. Ao olhá-lo somos afetados por sua estranheza – estranheza cadavérica que pode ser também estranheza da imagem: “o cadáver é a sua própria imagem” (p.260). É o reflexo, a imagem de uma intensidade de vida que se esvaiu do corpo, uma ausência, uma sombra.

De sua natureza emergem aspectos que dizem respeito à semelhança e dessemelhança. O assunto mais uma vez se desdobra, bifurca e reflete. Especula-se, assim como acontece aos homens diante de sua própria imagem, que sua semelhança consigo mesmo possui alguma defasagem, que parece nunca ser alcançada em vida. Talvez ele se assemelhe melhor, como imagem especular, quando se encontra em relação a outros homens. Alteridade que carrega em de si um grau de dessemelhança.

O homem vivo é ausente de si mesmo, possuidor de uma vida que sabe, um dia irá se esvaír. É essa ausência que procura preencher; é na busca da semelhança perdida que se coloca em movimento. Em direção de imagens em materiais heterogêneos dele mesmo – incluindo-se aí as imagens de arte – ele vasculha o mundo e as coisas. Estranhamente, a *semelhança cadavérica* o impulsiona a crer no fato de que *o homem é feito à sua imagem*.

Aqui o tema do espelhamento, da (de)semelhança, dobra sobre si mesmo e volta ao lugar, espaço do homem medieval. Somos homens para imagens (?).

Sim, de algum modo. Para Blanchot (1987), a semelhança perfeita do homem, consigo mesmo, só se dará na morte. Assim como acontece com os objetos que estão no mundo. Objetos e imagens que, suspensos de um uso, fazem emergir sentidos. Preenchem, devoram, estranham, desviam. O autor formula que os objetos suspensos de sua função cotidiana adquirem este estatuto *imageante que permite o seu aparecer*. Ou seja, é um tipo de objeto “que se entregou à imagem” (p.260). É nesse sentido, *imaginado* (idem). Neste caso e de alguma maneira, podemos nos lembrar da potente operação duchampiana do *ready-made* e de inúmeros outros exemplos que se seguiram a ele na arte contemporânea.

Os espelhos se estilhaçam

O espelho emoldura cenas e parece-se incrivelmente com algo natural. Água, cristal. Os espelhos constituem retratos¹⁰ *quase-vivos*. Moventes, mutantes. Eco (1989) afirma que os espelhos possuem essa imagem presente, e em presença de *referentes que não podem estar ausentes*. Basta colocarmos frente a frente, diante de sua superfície, um objeto, um homem, uma paisagem. É nessa medida que trazem consigo os *sintomas* de uma presença. É nessa medida que implicam – como veremos mais adiante nesta pesquisa – estreita relação filosófico-histórica com a fotografia.

Por um lado, formação da imagem no espelho acontece, retinidamente, *em* sua superfície polida ou reflexiva: o que nos leva a crer que não há um *dentro*, do espelho. Não há profundidade. Há apenas imagem, narcísica. De outro modo, a partir do embotamento, da dinâmica de fascinação de Narciso por sua própria imagem refletida nas águas, há um risco de

¹⁰ Notemos, a partir desta breve conceituação, que os espelhos guardam consigo estreita relação filosófico-histórica com a fotografia, desde seus primórdios, como veremos no capítulo *Fotossensibilidade em deriva*, capítulo III, da presente pesquisa.

tentar adentrá-la. Ao contrário da superfície vítrea, a aquosa, fluida, possibilita essa espécie de atravessamento: o de uma ruptura desse estado de torpor. Possibilidade de mergulhar a mão, perturbar a superfície da imagem. De ir ao encontro do caráter da água, de sua profundidade, como meio de reflexão. Ir de encontro a seu jogo de opacidade e transparência.

Nessa imagem espelhada há o fascínio. Eco (1989), em seus estudos – a partir dos escritos de Lacan sobre a fase do espelho – aborda-o como “fenômeno-limiar” que demarca fronteira entre o imaginário e o simbólico, sugerindo que a percepção e a experiência especular caminham lado a lado. Nesse fenômeno ocorre a mudança de vetor do eu especular para o eu social: o espelho é a “encruzilhada estrutural” e se encontra, portanto, na ontogênese do indivíduo. Não é à toa que Alice quer entrar no espelho¹¹ “eis que percepção, pensamento, consciência da própria subjetividade, experiência especular e semiose aparecem como momentos de um nó bastante inextricável, como pontos de uma circunferência cujo ponto de partida parece difícil estabelecer” (ECO, 1989, 12).

Quem evita comportar-se como Alice não entra no espelho:

“Quem olha um espelho conseguindo ao mesmo tempo isenção de si mesmo, quem consegue vê-lo sem se ver, quem entende que a sua profundidade é ser ele vazio, quem caminha para dentro de seu espaço transparente sem deixar o vestígio da própria imagem – então não percebeu seu mistério” (LISPECTOR, 1999, 12).

A superfície vítrea abriga esse tipo de imagem/ação misteriosa. Jogo da imagem, capaz de perturbar certa lógica que se opera no homem e abala suas certezas. Há nesse jogo um caráter hipnótico, e um outro, estratégico. Hipnótico, como vimos, por fascinação, atração. Estratégico, a seguir, por modo de desvio.

¹¹Referido a Alice no país dos espelhos (CARROL, 2004).

Há nas capacidades catrópticas e no jogo de imagens uma infinidade de estratégias. Os desvios de sentido constituem um deles. No caso dos espelhos sua ação se dá em conformidade com certa instrumentalização protética, com um mecanismo controlador, ilusionista. Lembro-me de Perseu, que não olha diretamente para a face de Górgona temendo a morte certa: ele vê seus malignos contornos refletidos no escudo de bronze. Nessa recusa de visão direta encontra-se a fonte da força de Perseu: dupla estratégia de proteção e ataque. Em seu escudo de bronze, opacidade polida que deixa ver imagens, mas não face a face.

Por isto, não interessa um espelho, mas muitos. Espelhos que, multiplicados, operam as clivagens do olhar: espelhos estilhaçados. Seus fragmentos multiplicam, facetam o entorno. No mundo contemporâneo, nos tornamos esta espécie de espelho. Um devir-espelho-craquelado. Um devir-caleidoscópio, e nos perguntarmos, assim como o fez Clarice Lispector (1999):

“o que é um espelho? Não existe a palavra espelho – só espelhos, pois um único é uma infinidade de espelhos... Num tremor que transmite em mensagem intensa e insistente *ad infinitum*, liquidez em que se pode mergulhar a mão fascinada escorrendo reflexos, os reflexos dessa dura água... esse vazio cristalizado que tem dentro de si espaço para se ir sempre em frente sem parar: pois espelho é o lugar mais fundo que existe”(p.12).

Fundo profundo em uma superfície superficial. Para Clarice, os espelhos – mesmo que estilhaçados – continuam a ser espelhos, talvez por seu caráter metonímico: “um pedaço mínimo é sempre o espelho todo” (idem). Um pequeno estilhaço ou um grande espelho emoldurado. Pouco importa. Ambos possuem a mesma capacidade de refletir o que está no entorno. Somente se somarmos ao espelho o que a ele está imantado, ou seja, todo um universo e um mundo que se arrasta em sua direção, é que podemos penetrar em sua profundidade. Somente manipulando-os alcançamos sua complexidade.

“Confiamos nos espelhos como confiamos nos óculos e nos binóculos” (p.17). Eco (1989) faz esta afirmação para nos dizer algo mais sobre os espelhos: “os espelhos são próteses” (p.17). Potencializam o uso de um órgão, num corpo, por suas funções de aumento ou extensão (lembramos dos telescópios), e de diminuição ou intrusão (pequenas pinças escópicas). Todavia, podemos nos deixar levar por uma *mise-en-scène* procatópica. Acreditar nela: pouco basta para que seu valor protético, relacionado com a verdade dos espelhos, caia por terra. Basta incliná-lo. Basta desviar sua superfície em direção a outros espelhos.

•

Assim, lembro com simplicidade o que o espelho é. É uma superfície, mas não uma superfície qualquer. Se um espelho se estilhaça, mesmo assim posso ver pequenas secções de espelhos. Em sua reduzida, ou aumentada superfície, posso ver a imagem se formar com perfeição, o que somente acontece quando o separo dos demais. Se tornar a juntar suas partes, haverá distorções no que vejo. Posso potencializar esses desvios da imagem formando poliedros, fornecendo-lhes corpo. Interesse-me por esses ajuntamentos e possibilidades de trânsito, pois, para cada mudança espacial, corresponderá um novo cenário a ver. Imagens impossíveis sem esse recurso irão se processar. Elas podem propulsionar arremessos e junções de pensamento, que de outra maneira não se dariam. Do mesmo modo, em um mundo fragmentado, multifacetado, cotidianamente opera-se em maior ou menor intensidade remontagens, desliza-se através do espaço, assimilando e ficcionando tessituras, textos, pensamentos. Parabolicamente as interseções de espelhos e suas combinatórias sintetizam, de forma potente, os processos pelos quais se dá a imageria contemporânea.

2. Spiegeler

Instalar o mundo por captura

Olhar a arte como aquela que leva a cabo a parábola heideggeriana do demiurgo como um *stellmacher*, ou instalador: esta é uma possível forma de olhar, dentre inúmeras outras, a arte contemporânea. Neste subtítulo, visitamos o pensamento de Heidegger por e através de Lacoue-Labarthe. O *stellmacher*, ou melhor, *spiegeler*¹² - seria aquele que anda com um espelho para todo lado (HEIDEGGER *apud* LACOUÉ-LABARTHE, 2000, 89). É um instalador de mundo, aquele que atrai para si o que o cerca e aproxima o que está a certa distância. Aquele que age e retroage, vê e retro-vê, que anda com um ou mais espelhos, craquelando e instalando os fragmentos do que reflete, ou mesmo, desvia.

Por andar com espelhos pelo mundo, o *stellmacher*, assim como qualquer um de nós, instala a si mesmo. Sujeita o mundo e ao mesmo tempo se sujeita a ele, é por ele atravessado. Funde à sua própria imagem os contornos do mundo, do espaço que o cerca por um fragmento de espelho. O espelho, neste contexto, é o que, por suas características intrínsecas, apresenta-lhe o mundo por muito duplicá-lo no que vê; é também aquele que mimetiza.

Mimese, por sua origem, compreende o conceito de semelhança e diferença. Ela constitui um dos pilares fundamentais do conceito de representação nas artes clássicas na medida em que se inscreve na apresentação de um ausente, proporcionada por um mecanismo de repetição/substituição, onde a própria apresentação constrói a identidade daquilo que é representado. Em seus estudos sobre a representação, Wanda Tófani (2005) nos lembra que tal noção avançada por Louis Marin, implica numa dupla dimensão: *transitiva* – por seu caráter de substituição, e, *reflexiva* – por seu caráter de auto-apresentação, de “se dar a ver, de

¹² Lacoue-Labarthe intensifica, e, especifica ainda mais a expressão *stellmacher* cunhada por Heidegger. Desta maneira, o *stellmacher* (o instalador, o demiurgo) seria um *spiegeler*, um “fabricante de espelhos”, ou melhor, um *spiegelmacher*: um “porta-espelhos”, um “vendedor de espelhos”? (p.90). O texto se encarregará, posteriormente, de aprofundar um pouco mais estas noções.

redobrar uma presença, numa outra materialidade que nunca é a mesma do representado” (p.311). A mimese se edificaria primordialmente sobre a dimensão *transitiva* da representação, na medida em que “guarda, pois, o elemento do mesmo, intensificando-o. Neste sentido ela é sua reflexão, uma vez que se apresenta, representando alguma coisa” (idem). Deste modo, a operação mimética constituiria por um lado, o acionamento da função de um presente no lugar de um ausente, e, por outro lado, uma espetacularidade relacionada a auto-apresentação que constrói identidade.

Lacoue-Labarthe articula o conceito de mimese distendido ao máximo, desde os antigos gregos (principalmente a concepção platônica e a aristotélica) até sua repercussão no pensamento de filósofos modernos mais recentes (dentre eles Heidegger, bem como, Nietzsche, Girard). O autor trata a essência da mimese não como imitação, mas sim, por sua interpretação demiúrgica: é instalação, e mais exatamente, des-instalação.

Se o problema do pensamento sobre a mimese em Lacoue-Labarthe gira mesmo em torno de uma distensão heideggeriana do conceito grego de arte (isto é, *poiésis*), é porque este se aproxima das noções de apresentação (*darstellung*), transitando para a instalação (*herstellung*). Para tanto, Heidegger coloca: *poiein é pôr de pé*.

“Aí onde entendemos por ‘arte’ o produto de uma produção, o instalado de uma instalação e este instalar mesmo, os gregos chamavam *poien e poiésis*. Que esta palavra *poiésis*, em um sentido enfático, tenha sido reservada a denominar a instalação de uma coisa em palavras, que o nome de *poiésis* enquanto ‘poesia’, tenha se tornado por excelência, o nome da palavra, da arte poética, testemunha acerca da preeminência dessa arte no conjunto da arte grega” (p. 77).

De fato – para Platão em sua utópica República – a poesia se destaca por ser derivada direta da *poiésis*. Isto que atesta sua preeminência no conjunto das artes gregas até

então entendidas como *téckhne* (no sentido das artes e ofícios). Todavia, esta noção *poiética* se transmuta na representação clássica pictórica, carregando consigo como consequência, a transformação e mesmo degradação das noções originais de figura gestáltica e de mimese (entendida neste contexto como imitação), implicando na fundação do estatuto de arte (pintura) como espelho do mundo.

Eis o que está aglutinado ao centro da crítica platônica dirigida à mimese: seu caráter degradado na comparação entre o artesão e o espelho (operação em si mimética, já que a própria metáfora é a utilização de um *tropo*¹³), que é ao mesmo tempo, endossada e radicalizada por Heidegger. Lembramos que para este autor, a mimese é um contra-fazer que se move no domínio do *herstellen*¹⁴ (ou da produção, da instalação). E continua a nos lembrar: “a essência da mimese não é imitação, mas, produção” (p.82).

Lacoue-Labarthe acomoda esse sentido da mimese, onde também o ser é o que permanece enquanto edifício e ereção, ou aquilo que se põe-de-pé, que se institui, se estabelece. Trabalha uma ontologia do ser definida pela técnica moderna: tudo agora se mostra e permanece no se mostrar.

Deste modo, podemos reintroduzir algumas noções que migram para o contexto da arte contemporânea colocados inicialmente. Retomamos, portanto, o sentido de mimese encontrado na República de Platão (vinculado à produção, fabricação, demiurgia¹⁵). Posteriormente, Heidegger relaciona o próprio demiurgo com o *stellmacher*, um instalador: “aquele que produz/instala móveis [*camas e mesas tomadas como exemplo no início do livro X da República*] se chama (...) um *demiourgos*, um operário, um fabricante, um confeccionador” (p.83). E mais:

¹³ Como vimos anteriormente, *tropo*, do grego *trópos*, *conversio*, é figura, literalmente: volta, virada (*le tour*), desvio (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, 142).

¹⁴ Toda instalação é propriamente uma inauguração, o desvelamento como transformação do *bestellen* (sentido original da *alethéia*), termo substituído por *Be-stellen*, ou in-stalar, que é essencialmente um *stellen* (comandar, requerer, nomear, interpelar)

¹⁵ Demiurgo se dispõe a criar o mundo e enfrentar o caos; ele é segundo Platão o Deus que cria o universo. O artista, em semelhante papel, cria a partir de um mundo material que já existente, agenciando seus extratos a todo o momento.

“o que aconteceria se houvesse um homem, ‘que instalasse tudo o que cada um dos artesãos’ (é capaz de fazer)? Ele seria um homem de enormes poderes, estranho e que suscitaria maravilhamento. Ora esse homem existe efetivamente: ‘ele instala tudo e cada qual’. Não somente ele pode instalar móveis, ‘mas também o que provém da terra, as plantas e os animais, ele os instala e todo o resto’; ‘até ele mesmo’, e além do céu e da terra, ‘e até os deuses’, e tudo o que está nos céus e no inferno. Mas tal instalador, estando acima de todo ente, e até dos deuses, seria então um puro prodígio! No entanto esse demiurgo existe, ele não é nada de extraordinário, cada um de nós está em condição de realizar uma tal instalação. É preciso somente considerar, ‘de que maneira ele instala” (p.83).

Deste modo, podemos pensar que mimese é o desvio da *poiésis* demiúrgica original. O artista-demiurgo é um instalador do mundo e de si mesmo, é o sujeito que instala-desinstala tudo, tornando-se em certa medida, mimetizador. Ele não é um espelho, constitui-se demiurgo apenas por segurar um espelho. Este é o seu labor. Isto é o que ele opera. Todavia, sua contribuição, segundo Lacoue-Labarthe, “se reduz simplesmente a *permitir* essa instalação *determinada* em que consiste a instalação especular” (p.89). Afinal não é ele, o artista, que produz o espelho:

“nem o reflexo (que se produz de qualquer maneira, desde que exista uma superfície reflexiva qualquer). Quando muito ele é responsável, mas no limite da pura passividade, pela orientação do espelho. Quando muito ele é pseudo-autor” (p.89).

O artista – tal como é o demiurgo comparado ao pintor – é, portanto, traço do que Heidegger trabalha, ou seja, a relação entre a questão do *trabalho* de instalar e do próprio

sujeito que instala. Pois este demiurgo é, para o autor mais que pintor, ele é *spiegelmacher*, porta-espelhos, pseudo-autor de seus reflexos.

Poderia ser o *spiegelmacher*, ou melhor, o *spiegeler*, além de pintor também um fotógrafo? Encontramos um tênue rastro da perspectiva heideggeriana na abordagem dessas questões, que se incluem nas aproximações efetuadas por Tófani (2005) a partir das referências feitas por Louis Marin a Stendhal no texto *Eloge de l' apparence*. Nele, Marin – ao comentar o texto de Svetlana Alpers sobre a pintura holandesa – nos lembra que as primeiras considerações formuladas com relação à fotografia estabeleciam-na como uma espécie de espelho da natureza através do qual se refletiriam ou revelariam imagens isentas de intervenção humana.

Nesse sentido, tanto a fotografia quanto a pintura holandesa, se vinculariam ao modo kepleriano de representação que, segundo Tófani (2005), “institui a pintura como uma visão retiniana, apontando para a reconquista de sua superfície” (p.91). O que implica dizer que se trata de um modo de representação que não designa apenas aparência do mundo como acontece no modelo albertiano, onde o quadro é tornado como janela, portanto, vítreo e não-especular. Poderíamos dizer que a pintura e fotografia, na perspectiva de Marin, se localizariam num patamar que permitiria ao próprio artista configurar e ordenar sua produção: ser, ele mesmo, algo como um *spiegeler*, responsável “no limite da pura passividade, pela orientação do espelho” (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, 89). Responsável por escolher, ainda que com os olhos fechados, qual caminho trilhará na companhia de seu espelho. O artista não apenas construiria, criaria, ordenaria composições do mundo sobre a superfície – seja ela, placa fotossensível ou tela. Ao contrário, o mundo a ele se doaria, se daria a ver sobre uma superfície – que é ao mesmo tempo, mundo e tela, mundo e placa fotográfica – onde:

“Tudo se passaria então como se, sobre a superfície da tela, o mundo nas suas aparências, na sua própria superfície, se afetasse a si próprio, se

redobrasse para produzir sua réplica exata sob o olho atento e fascinado do espectador-testemunha, o artista que não teve outra função, outra tarefa, senão ser como Stendhal quererá ser dois séculos mais tarde em seus romances – um espelho que passeia ao longo dos caminhos” (MARIN *apud* TOFANI, 2005, 91).

Lembremo-nos, portanto, de que essa infinita operação de redobra do mundo sobre si mesmo e do mundo sobre o próprio *spiegeler*, constitui instalação, como vimos, produção, edificação, ereção, *herstellen*, produzindo intensa ressonância entre representação, mimetização, apresentação, réplica, demiurgia. Nessa operação ressonante, vislumbramos a imantação da proposição heideggeriana que pode se dirigir à ação poética intuída e idealizada por Stendhal.

Nessa direção, a solicitação de Lacoue-Labarthe¹⁶, se definiria por uma urgência de se olhar a questão da mimese pela perspectiva de sua própria infinitização. Infinitização que incluiria também uma espécie de redobra em estado de precipitação, de colocação *en-abyme* da representação ou repetição originários, algo que se remete sempre aos antigos, às origens míticas no conceito freudiano de identificação primária. Algo que convoca um sujeito – segundo Freud em seus textos posteriores a descoberta da pulsão de morte ou da compulsão de repetição – que é constituído por uma matriz identificatória original. Por vertiginosa busca encontrar-se-ia a matriz, fundo abissal onde se precipita a mimese.

Daí a pertinência de revolver, voltar os olhos para as origens míticas, para as formulações filosóficas que se seguiram, de modo a constituir na contemporaneidade, os variados extratos que delas são derivadas. Esses ecos, esse olhar dirigido para o fundo onde se afunda a mimese, são na verdade reflexos que continuamente repercutem estas origens – são eles:

¹⁶ Esboça-se a partir deste parágrafo, os comentários de origem mais psicanalítica efetuados pelos organizadores da edição brasileira de “A imitação dos modernos”, Virgínia de Araújo Figueiredo e João Camillo Penna, de modo a ressituar questões que aparecem no texto propriamente dito, de autoria de Lacoue-Labarthe.

“o suporte (o aço) do espelho constitutivo da identidade no *paradigma do espelho* em Jacques Lacan, esta infinita plasticidade, ou falta de propriedade do sujeito – este seria o fundo sem fundo da mimese, sua essência inessencial, remetendo a uma falha primitiva da identidade” (p.20).

Como diria Lacan, o sujeito é – mesmo que sempre pré-inscrito na ordem do simbólico – originalmente estilhaçado e impróprio. É, portanto, atravessado pelo discurso múltiplo e anônimo dos outros (lembremo-nos de Machado de Assis, em seu modo de *roer o roído*). Lacoue-Labarthe nos faz lembrar que este sujeito é constantemente submetido à loucura como infinitização da mimese, já que é arremessado em direção à realidade básica e essencial da identidade: “pura citação de discursos, palavras, vozes ouvidos em algum lugar e plasmados” (p.21) nesse sujeito. Nós somos esse sujeito. Submetido. Como Stendhal, um *spiegeler*, atravessado por linhas de reflexão, deflexão, de imagens, de vozes, de textos. Um sujeito clivado, que cliva e instala-desinstala a si mesmo e ao mundo.



Sobre uma grande mesa, encontram-se enfileiradas as fotografias de trabalhos por mim executados ao longo de uma década. Olho-os esperando que ao menos uma acene para mim. Junto a essas imagens, há uma pilha de caderninhos com anotações confusas, sem legendas, nas quais posso livremente mergulhar sem buscar um único ponto inicial. Constituir uma rede. Espero detectar em seus conteúdos o fio de memória que voluntariamente se apresenta. Acrescento a esse acúmulo, os livros que tenho lido ultimamente. A todos acrescentei marcações de páginas minuciosamente posicionadas, deixadas ali, intactas, ao longo do último ano. Todos estão empilhados ao meu redor como paredes erguidas e assim, estou por eles envolvida. Parece-me difícil procurar ali os sentidos. Com esses livros está conformada minha zona de guerra. Para esse procedimento, o de trabalhar minha trajetória plástica pessoal, rememorar seus momentos germinais e trabalhá-los anacronicamente, me transformo numa espécie de aventureiro, geólogo, antropólogo ou de alguém que procura um tesouro. É como entrar em uma mata fechada. Para avançar, faz-se necessário cortar alguns arbustos e raízes aéreas a facção. Tomar uma direção para conhecer melhor o território, procurar uma área mais alta para ver melhor o seu entorno. Nesse espaço não há estradas pavimentadas, todavia, é imprescindível desbastar uma área e criar um caminho. Para essa aventura há, no máximo, uma cartografia que indica como se apresentam o terreno e sua respectiva cobertura. Por essas razões, as decisões sobre qual caminho constituir e tomar são, em alguma medida, arbitrárias e autônomas, autorais. Arbitrárias, pois, o caminho a princípio negado, pode ser tão ou mais fecundo que o caminho trilhado. Autorais, por se tratar de decisões pessoais, singulares.

Prospecções

Começarei excursionando pelo universo dos espelhos via imagética já constituída. Descobri a potência do tema de maneira enviesada. À medida que buscava a singularidade do traço, do desenho, do olhar capturado por linhas, acabei por eleger mais importante o que antes apenas suportava esses desenhos. Nessas condições, o suporte tendia ao apagamento. Interessava-me apenas as linhas. Secas, fluidas, ínfimas. Especialmente aquelas que pensavam ser flutuantes, ou melhor, as que melhor usufruísem do aparente desaparecimento do suporte.

Desenhar um desenho sem suporte: condição até então *insuportável*. Nos traços, riscos e marcas, uma arqueologia de processos se impunha, pois no anseio de encontrar suportes que tendiam ao desaparecimento (difíceis de perceber numa só mirada), os mesmos se tornavam alvo principal de pesquisa. Quanto mais buscava seu desaparecimento, mais se lhe ressaltavam as feições, as suas condições matéricas, o seu caráter. O interesse se encontrava no fato de fazer migrar o desenho em papel protegido por vidros, para a superfície de vidro em si. Questionar a própria mediação da moldura em sua relação com o espaço, com o entorno, com a parede branca. Liberar o desenho, deixar que o ar o oxigenasse.

Pouco a pouco o vidro se impôs como esta superfície, que suporta o desenho e o faz levitar. Essas condições de pesquisa permitiram passar naturalmente à investigação de inúmeros outros tipos de superfícies espelhadas. Incluir suportes que, embora capazes de sustentar o desenho, refletissem em suas superfícies o entorno, quem o olha e seus possíveis pontos de vista. Que ressaltassem algumas de suas óbvias condições vítreo-espelulares:

“o vidro quebra mas não derrete (...) O espelho mostra, o vidro deixa ver.

Assim são os vidros (...) o vidro da janela retém a chuva mas deixa passar as

cenas. A água parada espelha como a prata. Assim é a água. Se houver luz de

um só lado o vidro espelha, como a água parada (...) a pedra quando afunda turva a água. Assim é a perda”(ANTUNES, 1993, 41).

Dessas investigações nasceram as íntimas relações do desenho com o espaço: da capacidade de sugar (in)voluntariamente a paisagem do entorno, dada pela natureza do material, e, dos deslocamentos físicos de quem o experimenta. Desenhos instalados à altura do olhar, através dos quais se podem ver suas respectivas sombras projetadas nas paredes. Esses desenhos instalacionais¹⁷, executados sobre chapas de vidro e posteriormente sobre placas de porcelana, tornaram-se o gérmen do meu interesse pelo espelhamento da imagem.

Paralelamente a esses processos, a produção plástica se nutria e se cercava dos elementos comuns da vida diária, ordinária. As imersões e observações desse cotidiano instável e complexo, por sua vez impeliam e retroalimentavam o processo de construção de imagens. Tais percepções, de algum modo, banais, implicavam numa varredura do mundo pelo olhar, e, em deixar-se afetar constantemente por suas imagens urbanas, privadas. Eis um olhar dirigido ao que se passa nos vidros das vitrines e dos carros, em seus retrovisores; nas superfícies cromadas dos eletrodomésticos e das torneiras, das maçanetas, das colheres; nas lentes dos óculos.

Do interesse por materiais e objetos cotidianos que possuem superfícies espelhadas, surge potencialmente a pesquisa, que se inicia no começo da década de noventa e se estende em menor ou maior grau até os dias atuais. Para a defesa de projeto de graduação já citado em nota anterior, compus uma pequena coleção desses objetos espelhados apropriados do cotidiano. Eles foram dispostos em uma pequena mesa, próximos ao lugar de exposição dos desenhos-instalacionais que, naquele momento, constituíam apenas uma mostra das

¹⁷ Desenhos executados e instalados na biblioteca do Campus Santa Mônica da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Para defesa de projeto de graduação “HI – HI”, 1998, orientado pela prof.^a Claudia Maria França Silva Gozzer, do Depto de Artes Plásticas da UFU.



fig. 03



fig. 04

modalidades especulares de cada objeto. Desde então, a necessidade de colecioná-los foi eclipsada pela vontade de colecionar fotografias de objetos espelhados e de cenas, situações que contenham espelhos.

Olhar do artista imerso na *urbe*, na proliferação de imagens e objetos, no fluxo constante do consumo. Como escreveu poeticamente Walter Benjamin (1995), sobre a Paris do século XIX, e que poderíamos, sob outra roupagem, dizer um pouco da vida urbana das metrópoles do segundo milênio:

“cidade dos espelhos: o espelho do asfalto de suas ruas. Diante de cada bistrô recantos envidraçados: aqui as mulheres se vêem mais do que qualquer lugar. (...) espelhos que nos bistrôs pendem turvos e desalinhados (...) como se refletem um no outro numa seqüência imensa, um equivalente da infinita lembrança na qual se transforma a vida de Marcel Proust sob a sua própria pena” (p.197).

Montagens feitas em bibliotecas, em banheiros públicos ou no interior de casas inabitadas têm sido feitas desde então. Especialmente para compor as futuras instalações da obra *HI-HI* (1997-98), propus trabalhar também com superfícies espelhadas não-apropriadas. Fruto de pesquisas técnicas paralelas que giravam em torno da azulejaria e da pintura sobre superfícies de porcelana, o caminho natural que se colocou foi o de produzir estas superfícies espelhadas utilizando fina camada de platina sobre faiança.

Nessas superfícies platinadas era possível inscrever, fundir o desenho à alta temperatura, estabelecer certa artesanania, conhecer pelas entranhas do processo as possibilidades físicas e materiais que possibilitavam o espelhamento da imagem. Os azulejos se tornaram atrativos à medida que prestavam às questões de modulação, repetição, e principalmente, em relação à suas possibilidades de instalação. Interessava-me sua

incrustação direta na parede, a não-mediação da superfície em relação ao espaço, aos cantos das paredes.

Tais desenhos funcionavam como “isca” ao olhar, sendo então instalados de forma a se aninhar nos cantos de parede bem como em suas intercessões com o teto, multiplicando e distorcendo assim a imagem do espaço que nele está refletido. Esse tipo de situação dinamiza as sensações de interioridade típica dos cantos: “o canto é o local seguro, o local próximo de minha imobilidade (...) é uma espécie de meia-caixa, metade paredes, metade portas” (BACHELARD, 2003, 146).

Eles possuíam a particularidade de se colocar em situações instalacionais que discutiam os estatutos do espaço da galeria e dos circuitos de arte, bem como as questões de visibilidade das obras de caráter mais sutil e que não exigiam grandiloquência. Importava apenas sua delicada inserção, paradoxalmente gerada em ambiente público, institucional¹⁸. Muito embora sua divulgação – com caráter de *intervenção artística* – não alardeasse junto ao público sua exata localização no contexto arquitetônico que o abrigava, constituía-se sutil descoberta aos transeuntes que por eles passavam.

Ainda no espaço da Biblioteca e, em decorrência dos resultados espaciais obtidos nas intervenções dos desenhos em platina ali fixados, outra intervenção foi feita. Esta proposição se deu nos banheiros da mesma biblioteca, via inserções de palavras-texto adesivadas nas portas de cada um dos três boxes privados de cada banheiro. Foram escolhidas três palavras em escrita invertida, sendo uma para cada *box* individual: *EU – ELO – OUTRO* (1998). Sua decodificação só era possível através da leitura no espelho já existente, e que se colocava paralelo às portas dos boxes individuais.

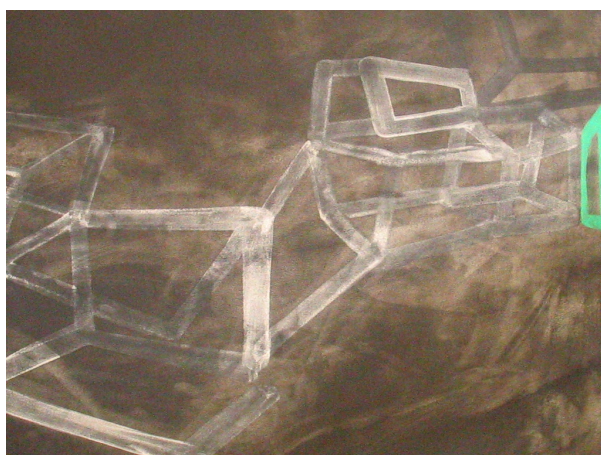
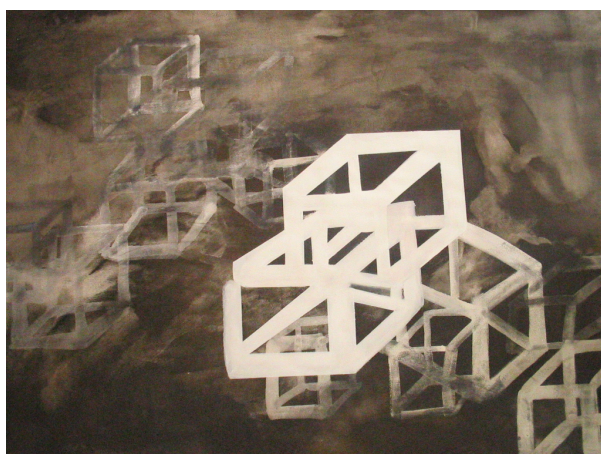
Por escolha, esse procedimento buscava apenas experimentar, manifestar, revelar, através do poder de leitura das palavras, a operação de inversão que se dá tipicamente nas

¹⁸ A primeira mostra desse tipo de intervenção se deu como desdobramento do Projeto Arte-Cidade, promovido pelo DEART – UFU, nas dependências da Biblioteca Central da Universidade Federal de Uberlândia e se situavam próximos aos desenhos de Ana Maria Tavares (SP).

imagens especulares. Todavia, este procedimento se constituiu algo mais que apenas experimental, pois reforçou mais um elo da trajetória dessa pesquisa.



fig. 05



As possibilidades reflexivas, especulares que emergiram de trabalhos executados até então, remeteram o processo de criação a uma usina mental de construções e apropriações que tendiam às formas geométricas que por distante analogia evocavam estruturas atômicas estáveis-instáveis de espuma, de diamantes e de cristais. A um só tempo, tudo foi inundado por poliedros, cubos. Por uma geometria intensiva.

Interessava-me, naquele momento, apresentar um desenho geométrico menos preciso e exato que mais se assemelhasse ao que se desenha nos rodapés de páginas, enquanto conversa-se ao telefone. Um desenho esquemático, direto, opaco, oposto à translucidez dos vidros e ao brilho das superfícies de espelhos característico aos processos plásticos iniciais. Na série de desenhos executados entre 2002 e 2004, há o retorno ao papel. Breve anseio de retomar a opacidade, a porosidade do papel.

Queria que esses desenhos geométricos adquirissem densidade e imprecisão com o auxílio da técnica do guache-lavado. Com as linhas-quase-cegas de guache branco sobre papel branco. Desenhos enlutados pelo negro do nanquim (matéria muito adequada a desenhos), que permitissem ser lavados de seu luto e que, por fim, aguardassem o ressurgimento, reaparecimento da imagem cega. Imagem modificada por banhos de água.

Nessa série de desenhos a vontade que permanecia era a de contê-lo pela moldura, envidraçá-lo, reforçar sua geometria negra em relação à parede. Uma vez finalizada a montagem, o trabalho opô-se em relação às proposições originais dos desenhos feitos na década anterior, mais comprometidos com a oxigenação das linhas/traços/riscos, dada pela transparência do suporte vítreo.

O que se apresentou fortemente nessas montagens foi a inserção de imagens especulares, que desse modo, ganham força no contraste do fundo negro com o vidro de proteção. O olhar se esforça para se fixar no desenho O olhar recua-avança constantemente entre a imagem que se forma na superfície de vidro, e a superfície negra do papel. Sim, a

opacidade do desenho negro tende a se contradizer com a montagem, valendo à pena nesse caso, a rendição do artista a seu próprio processo criador.

A estratégia que se seguiu foi a de potencializar esses espelhamentos através da montagem do trabalho no espaço, dada através de sua iluminação. Assim, o que aparentemente se constituía como um breve afastamento das questões especulares nucleares e primordiais à prática artística, com força retorna. Apresenta-se novamente, ou melhor, fantasmaticamente.

•

Sou um espeleólogo, que entra em uma mina e que possui como instrumento, apenas o capacete com lanterna. Aquele fecho de luz que ilumina o espaço que escolheu investigar ilumina o que se encontra imediatamente à sua frente, mas ainda assim esse instrumento o ajuda minimamente a enfrentar os caminhos que se colocam. Prospecção. Talvez seja melhor começar excursionando pelos interiores do processo, tateando à meia luz, e deparando a todo o momento com caminhos que bifurcam à minha frente. Eles me levam cada vez mais fundo e mais distante do ponto inicial. Apesar dos inúmeros percalços, quero retirar dessa mina muitos minerais. Cristais. Admito que, antes de me debruçar sobre as imagens, fotografias de meus trabalhos, já estou povoada por pensamentos. Eles são tantos e tão ruidosos.

A imagem que primeiro se chega é a de um iceberg. Silencioso, à deriva. Essa imagem é apenas uma, dentre outras que fazem parte de um de meus cadernos. Ao reparar em sua ponta, lembro-me do que o sustenta: a pressão salina da água, em choque com as diferenças fisicoquímicas que se apresentam no gelo do qual é feito. Por isso flutua, apesar de sua sólida solidão e de sua monumentalidade. Sólido, geométrico, inorgânico, distante, frio – qualidades com as quais trabalho ao longo de toda minha trajetória – sua força está no fato de que o que se mostra é apenas uma pequena parte. Suas mais perigosas facetas se encontram escondidas, submersas. Ele está em constante mudança, derretimento, cristalização, liquefação, cisão. Sua intensidade reside nessas oposições, nesses contrários, em suas polaridades. Mergulho nesse processo como quem mergulha em um reservatório de eletricidade, onde cada um dos movimentos preserva uma vida múltipla e seu encanto cambiante. Mergulho nesse processo que é vida. Movediça.

Sobre caixas e cubos

O iceberg vem de encontro a nós, inexoravelmente. (...) Quem alguma vez já cruzou com ele dificilmente esquece seu aspecto, ainda que viva por muito tempo. (...) Ele é maior do que nós. Nunca vemos mais do que sua ponta. (...) Melhor é não pensar no peso do iceberg (...) Progressos, ele não faz, mas “quando feito uma monstruosa laje de mármore branca, sulcada de veios azuis, ele se reclina e cai, o mar estremece”.
H.M. *Enzensberger*

Lembro-me de escolher imagens de icebergs por sua força, arrastando para o interior da obras o seu caráter. Coladas, agrupadas junto a outras fotografias em um pequeno livro, essas imagens constituem parte da obra *Compêndio de Universos*¹⁹ (2004). Esse trabalho, contido em uma caixa de laca negra, guarda um livro de imagens-textos também negro. Em suas páginas estão compendiados poemas, espelhos, imagens de universo (fotografias de galáxias, NASA) e de icebergs (fotografias de calotas polares feitas por satélite).

Para o processo de construção da pequena caixa fui, em alguma instância, afetada pela imagem da superfície polida do mármore negro do *Memorial dos Veteranos do Vietnã*, (1982) de autoria de Maya Ying Lin. Monumental, perturbador por seus conteúdos políticos, bélicos e por seu caráter imagético. Lápide que faz lembrar a morte, frieza do mármore negro que se aquece na leitura dos nomes, das vidas que se perderam.

“é tarefa de toda Arte (...) um monumento não comemora, não celebra algo que passou, mas transmite para o futuro as sensações persistentes que encaram o acontecimento: o sofrimento sempre renovado dos homens, seu protesto recriado, sua luta sempre retomada. (...) Mas o sucesso de uma revolução só reside nela mesma, precisamente nas vibrações, nos enlaces,

¹⁹ A primeira instalação desse objeto ocorreu no espaço do Museu Chácara Dona Catarina, por ocasião do I Salão Cataguases-USIMINAS, 2004-2005. Suas dimensões contrastam com as da parede branca. Colocado sobre um suporte não-aparente de vidro, nas mesmas dimensões da caixa de laca negra que, por seu modo de apresentação, parece estar suspensa perpendicularmente em relação à parede na qual se encontram três desenhos em nanquim dos quais falei anteriormente. Desse trabalho poso destacar sua estreita relação tátil com o público, que pode manusear o livro de imagens-texto contido na caixa.

nas aberturas que deu ao homem no momento em que se fazia e que compõe em si um monumento sempre em devir, como esses túmulos aos quais cada novo viajante acrescenta uma pedra” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, 229).



fig. 06



fig. 07

Os sutis conteúdos especulares que emergem da obra-monumento de Maya Ying Lin se somaram – apesar de sua aparente falta de conexão com o tema do espelho propriamente dito – ao fio de minha pesquisa que se desdobra sem cessar desde a década de 90, e que se constitui foco principal.

Para ressaltar o estatuto de *conter-estar contido*, esconder-revelar, guardar, vedar, compendiar, arquivar, lembrar, da obra *Compêndio de Universos* (2004), ressalto seu caráter de caixa. A caixa-cubo, objeto formalmente estável é, ao mesmo tempo, evidente (imediatamente reconhecível) e inevidente (na medida em que é extrema a sua capacidade de manipulação) é um mecanismo de uma perda, de uma falta. Suas qualidades, comuns a toda caixa-container, reverberam constantemente nas noções de espaço, de invólucro, de ambiente, pois eles mesmos *contêm-estão contidos*, guardam, protegem, fazem conviver, instalam.

Poderia relacionar metaforicamente essa obra com pequenas caixas *pretas* de aviões. Elas contêm dispositivos de fazer lembrar e de fornecer dados para futuros diagnósticos a respeito do que se passou na cabine de comando, no comando da aeronave. Ao construir a caixa de laca negra, essa idéia me povoava. Dispositivo poético para compendiar, armazenar algo imenso, impossível: universos.

Face do cubo nº1: *Trânsitos* (O rapto das faces espelhadas do cubo de Robert Morris)

Um cubo forma-se pela junção de seis faces planas quadradas iguais. Quatro delas se elevam verticalmente formando ângulos retos de 90° entre si e em relação à base horizontal. Esta, por sua vez, se posiciona paralelamente à sexta face, de modo a fechar hermeticamente o cubo perfeito. No ensaio fotográfico *Trânsitos* (2005-2007) ainda em processo, rapto a forma espelhada do cubo de Robert Morris, *Sem título*, 1965,

reprogramando-a a partir da necessidade pessoal de congelar uma experiência de memória, de torná-la de algum modo mais impessoal.

Para o ensaio, foi fabricado um cubo espelhado, do tamanho de uma cabeça humana, a ser fotografado nos vários ambientes de uma casa de propriedade familiar, interditada por processo judicial (logo após o falecimento de seu proprietário) e que se encontrava fechada havia sete anos. A casa, construída em um bairro operário na década de 50, na cidade de Belo Horizonte, encontrava-se em estado de abandono, quase em ruínas – não dispoñdo mais de móveis ou utensílios domésticos que a tornariam habitável. Nela, havia apenas livros, fotografias, “slides”, mapas, e máquinas abandonadas bem como numerosos itens de uma oficina que funcionava num de seus andares.

A intenção inicial da proposição era a de submeter o cubo espelhado minimalista à captura de outras linhas conceituais que o atravessam. Linhas de memória, de tempo, de formas já cristalizadas pela História da Arte, submetendo-as à poeira e limo da casa abandonada. Sujeitar sua forma geométrica, pura e exata, às interferências impuras e ao contexto adverso, abrasivo da tal casa. Congelá-lo fotograficamente, para cristalizar-lhe as feições.

Essas condições são divergentes em relação à situação do cubo histórico de Morris nos sessenta. Na galeria, sua forma cúbica inequívoca e precisa, aglutina a abstração sóbria, radical e modular do minimalismo. Na casa abandonada, ele certamente refletirá um entorno contrastante com sua natureza cristalina. Ele adquire para si os estatutos cênicos desse entorno, suga para suas superfícies clivadas os atributos do lugar, repleto de informações exteriores a ele.

Se o cubo transita pelo interior da casa e é, a todo o momento reconduzido e fotografado, ele está sim, e de alguma forma, se transformando num cubo performático. Ele acaba por revelar seu caráter mimético, uma vez que, fotografá-lo nessas condições é uma



fig. 08



fig. 09

forma de colocar em relevo o poder que tem de se misturar ao entorno, de se esconder, de se transformar numa espécie de parasita que suga para si as imagens que o cercam.

O cubo transforma-se. É parte do lugar que o acolhe. Torna-se um lugar extensivo. Eis que o cubo-cabeça, na duração de sua performance e no momento em que era fotografado, se transformava num cubo-casa, objeto alheio à galeria, ao museu. O trânsito do cubo somente se tornará co-extensivo à galeria e à história da arte, no momento em que for novamente reconduzido em direção a ela, pela exposição.

O cubo transita por outros espaços, se transforma neles através da fotografia. Assim, a potência mimética do cubo se revela melhor. Aliás, a escolha da fotografia se deu de modo a acolher suas relações com o real, com o tempo-espaço: ato que se desdobra e transborda continuamente. Deu-se de modo a remanejar as questões que decorrem de sua visibilidade e de seu *ter-estado-ali* bartesiano. Segundo Dubois (2004), a fotografia é, para além de ser espelho do real, uma verdadeira categoria do pensamento, onde o *fotográfico* estabelece não mais uma simples categoria estética, semiótica ou histórica, mas sim, uma categoria epistêmica “absolutamente singular e que introduz a uma relação específica com os signos, o espaço, o real, o sujeito, o ser e o fazer” (p.60).

Esboçar um procedimento contemporâneo desse tipo tende a produzir novas relações *com* a obra de arte já processada pela História, e *com* a cultura em geral, geradas a partir do uso de formas já existentes, neste caso, os cubos espelhados de Morris. Não se pode negar que tal operação empreende uma reprogramação de formas, que se constitui – não somente do ponto de vista gestáltico e fenomenológico – como um procedimento de *pós-produção* tal como é desenvolvido por Nicolas Bourriaud (2004). O termo implica, grosso modo, numa entrada crítica aos procedimentos artísticos contemporâneos, na medida em que abriga sob o mesmo termo, práticas variadas e distintas entre si, que tem em comum apenas o fato de recorrerem a formas de arte já produzidas e assimiladas pela HA. Trata-se de uma

reinscrição destas formas já historicizadas, em um novo fluxo de produção de sentidos e cultura, onde serão manipuladas como assim como o faria um editor de imagens, ou mesmo, um *Dj*.

Essa noção se localizaria num patamar seguinte ao das apropriações, não se contentando em apenas fabricar objetos, mas sim, em “selecionar um entre os que existem e utilizá-lo ou modificá-lo de acordo com uma invenção específica” (p.24). Ou seja, no lugar de se apropriar apenas de objetos da cultura ou do cotidiano, o que se apropria na contemporaneidade, são as próprias formas historicizadas e reconhecíveis. Sua reinscrição proporciona uma considerável complexificação dos dispositivos pelo simples deslocamento conceitual de sua própria origem, em rede, num circuito que foge a categorizações simplificadas.

Nessa perspectiva, o dispositivo contido na série *Trânsitos* (2005-2007), ou seja, o próprio cubo espelhado difere-se ao mesmo tempo em que colabora, com a proposição histórica de Robert Morris a respeito da obra de escultura como objeto gestáltico, ou seja, como uma forma simples cujo formato total pode ser imediatamente apreendido por quem a olha. O ensaio *usa* a forma do cubo espelhado, mas o arremessa imediatamente para outras leituras, constituindo, então, resultados diferentes do conseguido por Morris. Ele caracteriza-se, pela liberdade de ação ali implicada, por uma pequena dose de subversão. Guy Debord, em seu *Modo de emprego do desvio* (1956), coloca:

“Todos os elementos, tomados de qualquer parte, podem ser objeto de novas abordagens. (...) Tudo pode servir. É óbvio que não somente podemos corrigir uma obra ou integrar diferentes fragmentos de obras perdidas dentro de uma nova, se não também mudar o sentido desses fragmentos e alterar de todas as maneiras” (DEBORD *apud* BOURRIAUD, 2004, 39).

Assim, o cubo produzido com espelhos, torna-se por deslocamento em cubo-cristal reflexivo, já que se implanta em outro contexto, dimensão, tempo e lugar – constituindo operações irreversíveis de alteração do trabalho *minimal*. Eis que não se trata mais de “(...) quatro cubos inteiramente espelhados (...) [em que se pode] caminhar em torno e por entre as partes separadas desta escultura (...) [é permitido] ao indivíduo vivenciar o espaço da galeria, o próprio corpo e o dos outros como uma relação fraturada e disjuntiva” (ARCHER, 2001, 57).

Trata-se sim, de cristalizar outras imagens: capturar, conservar, suspender-se em devir, em *vir-a-ser-coisa; vir-a-ser-cubo*. Cubo-cristal reflexivo, vazado. Pois “a obra é um cristal, mas todo cristal se move sob o olhar que ele suscita. Ora, esse movimento não é outro senão o de uma cisão sempre reconduzida, a dança do cristal em que cada faceta, inelutavelmente, *contrasta* com a outra” (DIDI-HUBERMAN, 1998, 118).

Face do cubo nº 2: Instável geometria

Para os artistas minimalistas, tais como Donald Judd e Robert Morris, um cubo ou volume *minimal* não escapava à sua intrínseca aridez geométrica, a qual não se poderia articular nenhum conteúdo ou apelo externo. Um volume desta natureza deveria ser *um simples objeto a ver*, um volume sem sintomas ou latências que pudesse interditar toda e qualquer possibilidade de transcendência.

Tais noções são alvo de rememoração nesta pesquisa, e sofrem constantes atualizações como ocorre nas leituras da obra *O que vemos o que nos olha*, de Georges Didi-Huberman (1998). Sua leitura possibilita articular, colocar em rede, relacionar camadas mais profundas de entendimento das imagens, e mesmo, operar um desbloqueio ou desinterdição do olhar sobre os volumes minimalistas, especificamente, cubos. Trata-se, portanto, de uma

operação que infecta definitivamente as noções recorrentemente pragmáticas e puristas relacionadas a este tipo de objeto ou volume *minimal*, na história da arte, o que certamente recobrirá também a prática artística implicada na série *Trânsitos* (2005-2007). Prática que, como vimos, trata de reprogramar a forma do cubo espelhado de Morris, convertendo-o a princípio um cubo performático, detentor de uma potência cambiante que não se restringe ao seu estatuto geométrico e ao seu invólucro de estabilidade formal.

Esses típicos volumes cúbicos, simples objeto de potências, são instrumentos através dos quais se dão os entroncamentos de múltiplas análises críticas, inclusive as vigentes nos sessenta, em torno das quais giravam as mais paradoxais teses de artistas minimalistas, bem como de seus críticos. Tendenciosos à pura precisão geométrica, denominam-se *specific objects*, termo que possui valor de manifesto, já que se encontra implicado no texto de Donald Judd, intitulado *Specific objects*, de 1965 (JUDD *apud* DIDI-HUBERMAN, 1998, 50), onde formula a respeito da necessidade de se empreender a eliminação de todo antropomorfismo para encontrar a especificidade do objeto.

Tais volumes de especificidade podem ser encarados, inclusive e para além dos artistas minimalistas, como puros objetos de tautologia. Tautologia, do grego *tauto* ou, “o mesmo”, que designa um vício de linguagem que consiste em repetir o mesmo pensamento com palavras sinônimas. Didi-Huberman (1998) aborda o tema da *tautologia* presente em discursos de artistas minimalistas, confrontando-os com o que denomina *crença*, constituindo em última análise um binômio que predispõe um verdadeiro *evitamento do vazio* (p.37). Vazio que implica a fuga ou tangenciamento do confronto com a natureza mortífera associada ao objeto *minimal*, objeto de silêncios e de frieza geométrica.

Pois assim como a crença, a tautologia fixa termos de modo a produzir um engodo de satisfação. Fixa o objeto a ver, assim como o ato, o tempo e o sujeito do ver. Os volumes *minimal* – encerrados em suas formas exatas, em sua projetada especificidade e sua vontade

de autonomia – continham, nesse contexto, o desejo de eliminar toda ilusão de detalhe, constituindo em última análise, um *parafraseamento* da própria citação tautológica de Frank Stella frente à sua própria pintura: “*what you see is what you see*” (ou, *você vê o que vê*) (p.55).

O artista, em entrevista ao crítico Bruce Glaser, responde a questionamentos que dizem respeito à sua célebre série de faixas pintadas entre 1958 e 1965. Com esta sentença pretendia desencadear no ouvinte-vidente um processo *gestáltico* instantâneo, que acabaria por produzir uma pregnância definitiva entre seu discurso e as noções de especificidade, atemporalidade, apreensão totalizante do objeto/pintura minimalistas, constituindo nessa medida, o tangenciamento do próprio vazio ali implicado. Assim, o discurso, ou seja, o que se fala do objeto, e mesmo, o que não se deve falar a respeito dele, acaba por impregnar e afetar até mesmo o olhar que pousa sobre tais volumes ou superfícies minimalistas.

O que não se deve falar a respeito do objeto implica seguramente uma impossibilidade de expressão dada pela palavra, ou pelo texto, aspecto presente na filosofia de Wittgenstein, quando invoca a dimensão de *demonstração* do mundo, das coisas, ou, dos objetos, proporcionada pela trinca abissal entre a linguagem e o mundo: “Há seguramente o inexprimível. Ele se mostra...” (WITTGENSTEIN *apud* DIDI-HUBERMAN, 1998, 35). A linguagem da arte, para o filósofo, é essencialmente ilógica, e sua expressão é inexprimível, atraindo para si proposições lógicas tautológicas que de fato, nada dizem.

Anne Cauquelin (2005) lembra que a tautologia certamente interessa à lógica e aos desenvolvimentos da filosofia analítica. É o que Joseph Kossuth convoca para formar a base da arte conceitual. Todavia, nesse caso específico, a tautologia opera em obras conceituais quando as mesmas afirmam-se como tal, exibindo-se, portanto, auto-referenciais e opacas: “agindo assim ela[s] rompe[m] com toda a representação de qualquer exterioridade (...) ela é [são] o que diz[em] que é [são]” (p.135).

Para a autora, o que está em jogo no caso do minimalismo é o próprio apagamento de qualquer conteúdo representativo ou vestígio de autoria, bem como, a redução da forma visível à sua mais simples expressão, atitudes que ecoam diretamente nas proposições duchampianas (p.138). Cauquelin lembra também que a linguagem, o texto, a letra – tão fundamentais à arte conceitual – se mantêm discretamente por trás do processo *minimal*, cabendo ao artista potencializar o trabalho das formas da seguinte maneira:

“Ele renuncia desde logo à não-opticidade, para construir arquiteturas visíveis que se expressam por si, estabelecendo as regras de sua percepção. O espaço e o tempo se tornam as categorias principais, não tanto como suportes vazios e formais do trabalho, mas como sua própria substância. Conceituais no sentido Kantiano, os minimalistas fazem surgir, permitem que sejam percebidos os conceitos *a priori* da percepção” (p.139).

Assim se estabelece o que a autora chama de análise *formalista* do objeto. De fato, este tipo de análise privilegia, sobretudo, o esclarecimento estrutural das obras, atentando para a relação entre elas e a história da arte, insistindo sempre em interrogar sob sua qualidade formal. Ela é a pura definição das *especificidades* do objeto, o que confronta e atrai naturalmente análises do tipo *iconográfico*, onde se pretendesse considerar o objeto como um simples *símbolo* de algo, ou mesmo, como uma alegoria (em sentido trivial). A todo instante, análises desse tipo propõem relacionar categorias artísticas a outras esferas da sociedade e da cultura, permitindo o vislumbrar das inúmeras afinidades entre forma e meio social.

Tal polaridade constitui o núcleo duro das posições que efetivaram a formação de discursos intimamente relacionados aos pressupostos modernistas de ordem greenberguiana, a saber, como foi lembrado, o relacionado ao conceito de *especificidade*. Discursos que nos remetem imediatamente às análises elaboradas por Michel Fried presentes no texto *Art and objecthood*, de 1967, no qual produz uma crítica ferrenha às práticas minimalistas, se

lançando na brecha teórica existente na contradição entre *especificidade e presença*, ou seja, entre “a transparência semiótica de uma concepção tautológica da visão (*what you see is what you see*) e a opacidade fatal de uma experiência intra ou intersubjetiva suscitada pela exposição mesma dos objetos minimalistas” (DIDI-HUBERMAN, 1998, 71).

Neste texto, Fried rebate as noções de *temporalidade e teatralidade* envolvidas (subrepticialmente, ou não), tanto em teses de artistas minimalistas, quanto nas de seus críticos, negando categoricamente o paradoxo *especificidade/presença*. *Presença* implicada na dimensão antropomórfica que se move sob a autoridade da palavra *teatro*, na medida em que os objetos *minimal* se colocavam *em* situação e *em* ato, frente ao espectador.

A partir desse cenário crítico, constata-se uma bifurcação do tema da especificidade, produzida pelo desdobramento dessa noção conduzida em dois momentos: um modernista, outro, minimalista. Poderíamos, contudo dizer que a especificidade minimalista seria uma espécie de realização dos pressupostos modernistas. No entanto, tais análises se confrontam de forma não-dialética, o que significa dizer que – quer sejam *formalistas, iconográficas*, ou de outra natureza – somente complicam ou reduzem o espectro de possibilidades e de apreensão das obras minimalistas. Diríamos até, que tais posições embaçam o próprio olhar que se ancora sobre elas.

Didi-Huberman critica duramente o confronto não-dialético desses pares estruturais. Aciona para tanto, uma verdadeira implosão pelas entranhas de tal binaridade propondo uma constante dialetização que os coloque em constante abertura; que se abram inclusive em relação a outras instâncias e modalidades das imagens, sejam elas, psicanalíticas, semióticas, antropológicas, teológicas, filosóficas, ou, históricas.

Lembremo-nos de que a princípio, os artistas minimalistas pretendiam que seus volumes alcançassem o estatuto de objetos não-relacionais – pela eliminação de todo o processo fantasmático que os vinculasse a outra coisa – e que conseguiram tal façanha (ao

menos na ordem do discurso), pela interdição da representação, deixando escapar-lhes apenas seu estatuto de *presença*.

Robert Morris sobre a obra *Columns* (1961-1973), em seu memorável texto “*Notes on sculpture*”, abre a seguinte brecha ou disjunção da ordem do discurso:

“Intervindo em um elemento entre outros, o objeto não se reduz a uma forma triste, neutra, comum ou apagada (...) o fato de dar as formas uma *presença* que é necessária (...) apresenta muitos outros aspectos positivos que ainda resta formular” (MORRIS *apud* DIDI-HUBERMAN, 1998, 67).

Columns foi o primeiro trabalho em compensado pintado de Morris. Na época, o artista estava bastante envolvido com a dança e participava de oficinas de dança experimental. Estava familiarizado com o coreógrafo Merce Cunningham, e com seu colaborador Jonh Cage. Trata-se de uma obra emblemática, alvo das discussões de Fried quanto aos aspectos de *teatralidade* e *temporalidade*, às quais nos referimos anteriormente, uma vez que a obra foi exposta pela primeira vez não como escultura, mas como parte de uma performance para o Living Theatre, em Nova York (BATCHELOR, 2001, 28). Vemos que se tratava ao menos para o artista, de objetos específicos, no entanto, desejantes de uma *presença específica* inadvertidamente caracterizada pelo mundo fenomenológico da experiência. *Presença* esta que pretendia eliminar de seus volumes de exatidão, toda ilusão, todo detalhe, para então lhes impor uma totalidade indivisível.

Neste contexto, os *specific objects* se lançavam à tautologia para escapar a todo fantasma ou projeção. Mas, mesmo que tais objetos se encontrassem mergulhados em uma aridez que os afastassem de qualquer tipo de ilusionismo ou antropomorfia, eis que mais um paradoxo *minimal* insistia em se colocar: na perspectiva onde o estatuto de *presença* é reivindicado. *Presença* que arrasta para si uma existência de tempos (diversos) e de sujeitos (outros). Lugar onde o discurso tautológico desliza usinando latências.

O estatuto de presença de um cubo convoca uma dimensão própria do visível onde a própria coisa visual possui, segundo Merleau-Ponty (2004), “um forro de invisível em sentido estrito, que ele [o visível] torna presente como uma certa ausência” (p.43). Presença com um valor de corpo, ser que ocupa um espaço num determinado tempo linear, atravessado por outra temporalidade.

Diante da imagem os sentidos transbordam em conexões que tem origem na própria história de quem a vê, nos seus “guardados”, sua memória. Ver uma imagem é construir o jogo da semelhança-dessemelhança cravada na relação do sujeito com aquilo que vê. Uma imagem é não somente algo visível. O que faz imagem no visível é, na verdade, uma espécie de aglutinação figural entre o que se pode ver e o que não é visível. A invisibilidade no que vemos permite-nos dizer que a aparição, ou o que se doou à vista, faz sentido, ecoa no sujeito que olha.

Se retomarmos a noção de *especificidade* como atributo teórico de base do *formalismo*, veremos que estranhamente, se baseia o estatuto de *presença*. Presença que acaba por evocar dimensões humanas que indicam, sublimam o corpo humano. Presença que, diante da frieza objetual desses volumes, opera a suspensão do discurso. Ainda que apenas por um instante, ela faz revelar seu caráter antropomórfico, fazer desviar sua forma exata em direção a uma anatomia inevidente. Fato que certamente interessa à presente pesquisa plástico-teórica, na medida em que interroga sobre a importância de repousar outro tipo de olhar sobre a aridez geométrica de um simples cubo. Um olhar que convoca o que não se encontra evidente na imagem, o que a obscurece e embaça. Afinal, a quem importa o levantamento dessa perspectiva crítica, se não para recobrir a análise formal e purista das formas geométricas de genealogia minimalista com o manto invisível (e de alguma forma cegante) da *presença* do que se encontra ausente na imagem – imagem doada pelo cubo de espelhos contido na série *Trânsitos?*

Face do cubo nº 3: Tony Smith (*Die*)

Essa pesquisa estimula o enfrentamento ou combate minimalista das noções *especificidade versus antropomorfismo*, tendo em vista a ressalva proposta por Didi-Huberman (1998) a partir da qual tal binaridade produziria um falso dilema. Aqui nos importa abordá-las como se formassem um verdadeiro par estrutural simbiótico, especular, num jogo que põe face a face dois tipos de evidências. Para tanto, abordaremos nos próximos tópicos, aspectos da obra de Tony Smith e de Alberto Giacometti que implicam subliminarmente geometria e antropomorfia, se enlaçado constantemente à proposição e dispositivo contido em *Trânsitos* (2005-2007).

A palavra antropomórfico é etimologicamente derivada das partículas antrop(o), do grego *anthropòs*, ou seja, *homem*, e, morf(o), *forma*, do termo grego *morphè*. Seu emprego deve levar em conta seu aparecimento no livro II da *República* de Platão, evocando a capacidade do deus *Morphè* de mudar continuamente suas formas, sempre virtuais. Devemos convocar também seu uso na obra *As Metamorfoses* de Ovídio, na pessoa do filho do Sono *Morphèu* em sua capacidade de lidar como trabalho da figurabilidade nos sonhos dos homens (DIDI-HUBERMAN, 1998, 128).

Pensar que a forma humana esteja implicada na produção de artistas americanos desse movimento explicitamente geométrico causa certo choque. O estatuto de presença relaciona-se aí indicialmente, como um traço ou valor de retrato para quem sabe mais adiante, traçar um verdadeiro auto-retrato. Por negação, esta ausência reforça ainda mais o antropomorfismo em obra. Por afirmação, a fria aridez geométrica lança-nos à sua profunda natureza de morte.

Se tomarmos da obra *Die* (1962)²⁰ de Tony Smith apenas o título, notaremos o vínculo estreito entre seu negrume, suas dimensões e mesmo sua heurística de obramento, com a palavra *morte*. Segundo Didi-Huberman (1998), ela:

“condensa (...) em exata relação com o objeto – uma espécie de fria neutralidade mínima (...) “desafetada”, com algo como um valor equívoco de auto-retrato: auto-retrato sublime, paradoxal, melancólico, não-icônico”(p.93).

O aspecto *morte* se encontra implicado na obra de inúmeros artistas minimalistas, dado pelo viés da antropomorfia dessemelhante, evocada por sua relação com as dimensões e estatura de corpos humanos em obras de, para citar apenas alguns, Sol Le Witt, Carl Andre e do próprio Tony Smith. Ela assombra também a construção e aventura do cubo-cabeça espelhado de *Trânsitos*, que retira seu véu de obscuridade na medida em que avançamos nessa pesquisa e descobrimos o mistério da edificação de cada uma de suas facetas (lembramos de que ele se relaciona com a dimensão de uma cabeça humana, mas se comporta metaforicamente como um cubo glacial, iceberg mesmo, que à deriva, nunca se apresenta por inteiro).

Die, o cubo de aço de Smith possui dimensões de túmulo – também chamado pelo artista *Six foot Box* – e por seus exatos 183x183x183 cm, o que possibilita estabelecer profundas relações com o Homem Vitruviano, de Leonardo da Vinci (p.122). Nele, se encontra sublinhado o jogo antropomórfico, o tombamento e ereção constantes da estatura humana. Smith evocava, a partir da proposição *Die*, que seus dispositivos fossem, nem objeto tampouco monumento, de modo que pudessem *inevidentemente* constituir-se como corpo, ou mesmo, como receptáculo virtual de um corpo.

²⁰ Obra descendente de *The Black Box* (1961), construída em madeira, nas dimensões 57x84x84 cm, processualmente vinculada à forma de um fichário ou arquivo de madeira negra.

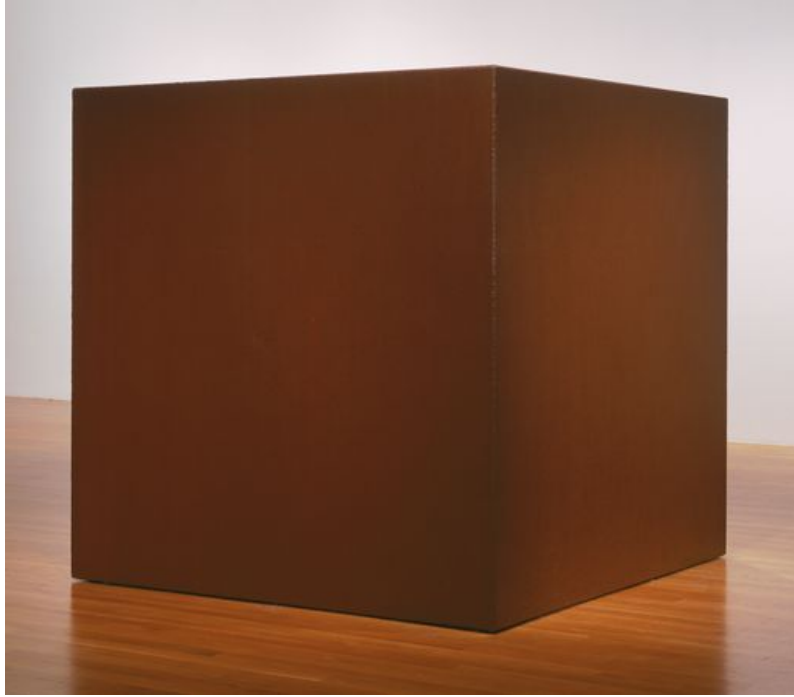


fig. 10

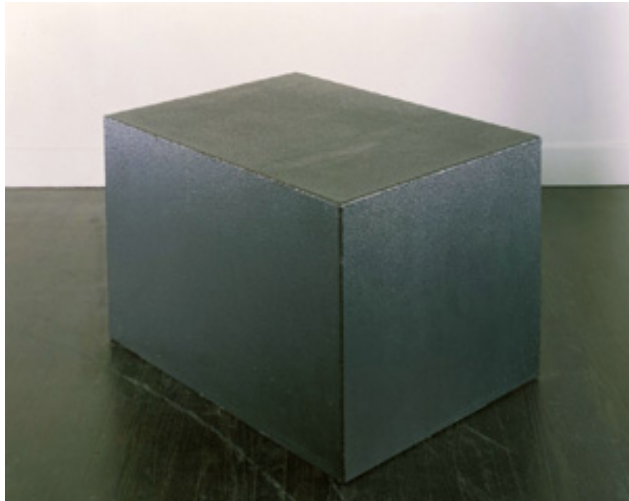


fig. 11

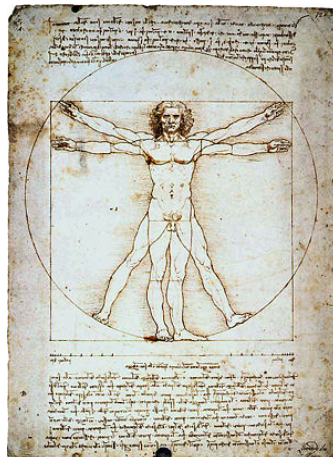


fig. 12

Pois um frio volume *minimal* pode ser um verdadeiro organismo inorgânico, mas vivo. Somente o que está vivo lida com a morte. O homem que está aí, na simples apresentação ou mostra da obra, está entregue apenas à dessemelhança de uma escolha geométrica, quase mineral. Ele não possui a *morphè* de sua representação: por mais que procuremos não será possível encontrar representação de braços, nem de pernas, nenhuma cabeça ou pele humanas. Apenas verá por modo de desvio um volume e será por ele olhado.

Pois o volume adquire olhos para olhá-lo, como coloca o autor:

“Se essa dessemelhança (...) um simples cubo – nos olha, é porque agita algo que gostaríamos chamar, com Mallarmé, uma *arrière-ressemblance* [semelhança de fundo]: um debate essencial, de natureza *antropológica* e não mais *antropomórfica*, que confronta a semelhança com ausência” (p.127).

Tal é a potência do cubo de Tony Smith: atrair imagens que estabeleçam sinapses de outra ordem, num jogo de aparente impossibilidade. Imagens que possam intercruzar, encadear linhagem obtusa, aparentada ou não, geneticamente compatível ou não. O que se apresenta é uma busca do que se encontra inevidente para além da imagem que se impõe, em ausência, na imagem que nos olha.

Pois cubo é também caixa, receptáculo sempre pronto a preencher-se. Sua interioridade implica “o próprio vazio como processo” (p.138). Estabelece um devir constante onde esvaziar-preencher, possui um valor teórico de *buraco*.

“Eis que o túmulo quando o vejo, me olha até o âmago (...) ele vem perturbar minha capacidade de vê-lo simplesmente – na medida em que perdi esse corpo que ele recolhe em seu fundo. Ele me olha também, é claro, porque impõe a mim *a imagem impossível de ver* (...) Assim, diante da tumba, eu mesmo tombo, caio na angústia (...) de ser lançado à questão de saber (na

verdade, de não saber) o que vem a ser meu próprio corpo, entre sua capacidade de fazer volume e sua capacidade de se oferecer ao vazio, de se abrir” (p.38).

Diante do cubo nos entregamos ao seu volume visível na tentativa de escapar, rejeitar os domínios do que sequer podemos nomear, do indiscernível e do invisível. Agarramos-nos a sua convexidade – uma vez que é redoma – proteção que abriga especificamente sua gélida interioridade. Ela nos protege do vazio que se encontra no avesso, em sua concavidade oca e sem substância. Tal é este objeto, de impessoalidade e estranheza, cubo que se converte em geometria de expectativa melancólica, como uma impossível retratação de perda. É objeto do objeto do que foi perdido.

Face do cubo nº 4: Giacometti (O poliedro)

Este parece ser também o caso do poliedro de Alberto Giacometti, objeto de estudo e aprofundamento conceitual em *Le cube et le visage*, de Georges Didi-Huberman (1992). Neste texto o poliedro é abordado pela perspectiva da perda, na medida em que nele se percebe um verdadeiro retrato do pai, sobreposto à sua estatura de auto-retrato de si mesmo. Mesma relação que se poderia atribuir ao dispositivo de *Trânsitos*: ainda que se encontre velado ao leitor dessa pesquisa, o tecido (pano, *pan*) da proposição é também o da perda, da falta (assim como no poliedro), estabelecida já na construção do cubo coberto de espelhos de modo a espelhar a presença de objetos e memórias que quase se perderam com a morte do pai, mas que agora se encontram fixadas ou em devir através do retrato, pela fotografia.

Como nos lembra Huchet (2001), a noção ou efeito de *pan*, vinculada à ordem plástica, se encadeia a de sintoma, de ordem psicanalítica, induzindo a uma espécie de “dilaceramento do sentido das imagens, nelas ressaltando os comportamentos mais fantasmáticos, intersticiais e sintomáticos” (p.178). Tal noção – que concerne ao mesmo tempo, à superfície e a uma profundidade – estabelecer-se-ia como um tecido, pano, tessitura, aflorado por uma precipitação num abismo, deslocamento vertiginoso, queda brusca em uma profundidade, constituindo pânico, assombro dos sentidos.

Ao tocar com os olhos a escultura de Giacometti, ou seja, o poliedro irregular de 94x54x59 cm, intitulado *O cubo* (1934), constatamos, que o mesmo possui ao todo treze faces (e não apenas seis), corporificando em si a potência de clivagem preexistente a qualquer geometria cúbica. Nesta perspectiva (ou *pan*), Didi-Huberman aborda o cubo ampliando-lhe seu caráter de perda e de morte em sua ligação com a melancolia das formas geométricas, presentes em linhagens obtusas como na obra de artistas do porte de Albrecht Dürer.

De fato, em *Melancolia I* de Dürer, datada de 1514, encontramos também a figura de um poliedro irregular em meio a outros instrumentos de medidas e de construção que compõe a imagem. O artista o representa em face de um personagem alado em posição meditativa, acompanhado por uma figura angelical. O personagem está encerrado em sua melancolia, palavra-chave de toda a composição, reforçada por meio de sua inscrição textual e tipográfica logo acima do poliedro, na imagem.

Didi-Huberman lembra – como bem coloca Erwin Panofsky – que a melancolia funciona como “um auto-retrato espiritual” de Dürer (p.162), presente não apenas na figura do anjo alado, mas na totalidade dos objetos representados. O desencantamento da figura alada ante os objetos de precisão, cálculo e construção parecem se dever a um certo grau de incerteza e imprecisão, que a faz mergulhar em tédio e dúvida. Pois em Dürer a melancolia:



fig. 13



fig. 14

“(…) é a própria humanidade evoluída, com asas para voar alto. Sentada na mesma atitude do Pensador de Rodim, segura nas mãos o compasso, símbolo do cálculo, pelo qual a ciência conquistaria o mundo. À sua volta, encontram-se todos os emblemas do trabalho de construção: o serrote, a plaina, pinças, balanças, um martelo, um cadinho de fusão e dois elementos de geometria sólida, o poliedro e a esfera. No entanto, todos esses auxiliares de construção estão abandonados e ele medita sobre a futilidade do esforço humano” (CLARK, 1980, 175)²¹.

Sabe-se que Giacometti foi tomado pelo fascínio ante esta obra, exposta em 1933 no *Petit Palais*, em Paris. Em 1934, tendo absorvido tal impacto, produz uma singular versão escultórica do poliedro irregular, executada inicialmente em gesso logo após a morte de seu pai ocorrida em 1933, ano anterior. Entre 1954 e 1962 o poliedro finalmente fundido em bronze por seu fundidor Susse, completa o hiato de tempo em que ficou esquecido (ainda que propositalmente) no atelier do artista. Basta cruzar estes aspectos cronológicos da construção de *O cubo* para notarmos sua profunda relação com a perda (de seu pai), e com a melancolia (dele mesmo, por seu fascínio pela imagem do poliedro doada por Dürer).

Em seus fólhos e cadernos de processo, Giacometti revelava uma atenção extrema a associações de imagens pelo modelo do paradoxo e do *non-sens*, e, pelo princípio de contradição. Na época, o artista lia Freud, o que respaldava a inclusão de aspectos do sonho e do inconsciente em seus projetos formais. Já em 1934, momento de constituição do cubo, o artista chamará *espírito das formas* – processo de “ilusão negra” ou “transposições” – a maneira pela qual se introduz o trabalho do sonho como precipitação e decantação alquímica, no incessante fluxo de transformação figural escultórica.

²¹ Fragmento retirado do texto inédito *Entre volume e ranhuras: comentários sobre uma face que procura seu entalhe* de autoria da artista-pesquisadora Claudia Maria França Silva Gozzer, professora assistente o Departamento de Artes Plásticas da Universidade Federal de Uberlândia – MG.

Notadamente o trabalho de Giacometti afirma sua estatura de túmulo. No caso do poliedro, tal noção se evidencia apesar seu reduzido tamanho, na própria presentificação humana por dessemelhança. Este cubo de morte espelha antropomorficamente um corpo inteiro, ainda que de certo modo tal corpo se apresente amputado, embotado. Ele se lança ao paradoxo da própria condição humana, se perde no jogo de suas facetas.

A partir do processo de construção poética de *O cubo*, Didi-Huberman indica-nos sua noção de perda ou *falta*, intimamente relacionada às dimensões do *olhar e do nome* nele presentes, o que conduz à formação de um tripé que nos proporcione outras entradas conceituais nesta obra geométrica. Podemos intercruzar estas três dimensões presentes no poliedro de Giacometti com as encontradas no volume minimal *Die* de Tony Smith, na medida em que possui em sua *morphè* o próprio cubo lançado ao *buraco* da dessemelhança, nomeado pela palavra *die* (do inglês morrer), devotado simplesmente ao olhar através de um índice antropomórfico (sua própria escala humana, vitruviana).

Notemos que a questão da *falta* implica em um grau de dessemelhança antropomórfica e de presença que evoca o invisível. Ela concorre através da obra *O cubo*, para nele conformar um retrato do pai morto, que, em suas faces é ao mesmo tempo, suporte e auto-retrato de si mesmo, proporcionado pela marca, traço e assinatura de Giacometti. Daí se inscreve então a dimensão do *nome*, da assinatura em uma de suas faces, que é simultaneamente, letra e símbolo. Pois “A” de Albercht (Dürer) é “A” de Alberto (Giacometti), imitando, assinando e definindo, nomeando o indizível e o doando ao olhar, fazendo visível e legível o atributo da falta cristalizada em traço. Letra que evoca um *nome* atribuído ao cubo que mais tarde foi chamado *Alberto*, operação que compromete o artista totalmente: “Eu não posso dizer nada do objeto [...] E me identifico com ele” (p.164).

“Eis aqui, sem dúvida, porque Giacometti nunca teve de parar de ir e vir diante de sua própria escultura “abstrata” entre esquecimento e

reminiscência, entre o sentido de uma *perda* muito definitiva e o de um *resto* muito insistente. Entre os dois uma forma, entretanto, tinha sido atualizada (...) em um tipo de incapacidade a ser identificada – esse *inidentificável* dando para nós o próprio indício da ligação que une aqui a noção de marca com a de falta” (p.173).

Esta profunda *inidentificação* nos permite enfim chegar ao terceiro atributo contido nesse “A”, que é o simples desenho de um vórtice, ou seja, um ponto de onde partem dois traços em ângulo fechado ou, “marca gráfica [que se] parece exatamente com a maneira com a qual todos os tratados de perspectiva representam o olho dos “pontos de vista” de suas construções.” (p.163). Olho/olhar ali presente, ali marcado e perturbador.

O cubo, objeto devotado à perda, é talvez o gênero de cubo em cujas faces se descreve algo que avança, intempestivamente, para além da insuportável proximidade de formas perturbadoras, na medida em que as mesmas se tornam menos identificáveis, mais ligadas a uma fenomenologia do *dentro*. Interioridade desconhecida e inóspita: traço encontrado em suas raízes processuais mais profundas.

Tudo isso nos interessa na medida da compreensão de que se algo não está explícito na imagem, a conjugação que se estabelece entre a obra em si, e, a arqueologia de seu processamento, revelará algo implícito, inevidente. Algo que escapará à lógica construtiva de uma simples geometria cúbica, permitindo inclusive o deslizar do próprio discurso que o artista tece sobre ela. A vivência do artista estaria então congelada, fixada, impressa como uma digital ou uma marca nas imagens que produz.

Por isso mesmo, lembremo-nos não somente do poliedro de Giacometti, mas, do cubo de Smith, e, do cubo de *Trânsitos*. Eles certamente se abrem ao jogo das formas

inidentificáveis, constituindo imagem dialética²², entrelaçando as formas produzidas às formas compreendidas e historicizadas, ou seja, retrabalhadas pela escrita. Traço que se encontra compreendido numa escrita que é *imagética (bildlich)*, que inclui imagem em estado de suspensão, como formulada por Walter Benjamin (DIDI-HUBERMAN, 1998, 181).

Até este momento, pouco está identificado nos *Trânsitos* do cubo espelhado. Importa absorver sua potência especular, histórica e, a complexa rede de sentidos atribuída à obra *O cubo* de Giacometti, que se soma aos aspectos antropomórficos de *Die* de Tony Smith, sem perder de vista o que se delineia ao longo dessa pesquisa: especificamente as noções de desvio, conversão (*le tour*) figural, refração, que se processam pelo combate dessas formas produzidas/compreendidas e suas cristalizações, seu aspecto clivado inalcançável. Seguindo as pistas tangentes ao poliedro, Didi-Huberman (1992):

“O Cubo era inexistente, singular, não como abstração específica e desencarnada, mas como “calmo bloco caído” de uma ruptura obscura, o cristal de uma guerra interior, mas concreta dura e branca como uma massa de gesso contornando um vazio, levada com a perda. A perda que não é nem alegorizada, ou estilizada, ou “abstrata”, mas a perda que é a própria abstração, a escavação achando a sua forma, a marca defectiva, insistente e soberana, inclusa nas coisas, no volume das coisas” (p.181).

Pois para o artista, uma escultura “não é um objeto” (p.179), mas é “objeto novo” (p.181), objeto singular inassimilável a qualquer cópia que se dá na realidade exterior, *objeto abstrato* que pode construir o que Giacometti chama “terceiro objeto” de síntese. Mas de uma

²² Utilizamos aqui o conceito de Walter Benjamin (2000), de acordo com o exposto por Georges Didi-Huberman (1998). Segundo esse autor, no sentido mesmo em que W. Benjamin – próximo nesse ponto de Aby Warburg – pôde falar de imagem dialética quando tentava, no Livro das Passagens, pensar na existência simultânea da modernidade e do mito: tratava-se para ele de refutar tanto a razão *moderna* (a saber, a razão cínica do capitalismo, que vemos hoje se reatualizar na ideologia do pós-modernismo) quanto o irracionalismo *arcaico*, sempre nostálgico das origens míticas (a saber, a poesia estreita dos arquétipos) (...) a imagem dialética dava a Benjamin o conceito de uma imagem capaz de lembrar sem imitar (...) Sua força e beleza estavam no oferecer de uma (...) figura realmente inventada da memória (p.113).

síntese pensada ao modo batailleano, capaz de cristalizar, de se abrir em perguntas capazes não de resolver, mas de romper, de formar uma imagem dialética.

Essa *guerra interior* que se cristaliza em volume, não pretende resolver o paradoxo que se coloca apenas cindir uma brecha que acesse tal batalha. É na abertura, na brecha, que se viabiliza uma abordagem desse interior vazio-cheio. Entretanto, por mais que o cubo se ofereça a nós, que se abra, por mais que possamos desvendar o que se passa em cada uma de suas faces, haverá sempre aquela que não quer se mostrar, a face que se encontra *enterrada*. Aí habita mais uma potência do cubo, sua face cega, que contém todas as outras em si, que é a face da interdição da opacidade, da blindagem.

Ele opera da mesma forma que nos volumes *minimal* e no dispositivo da série *Trânsitos*, a aproximação de formas de perturbação, que, por aderência confirmam sua eficácia para a diluição da figura cúbica, em detrimento de se condensar uma imagem dialética, crítica e paradoxal. Imagem, como lembra Didi-Huberman, capaz de “converter o presente renincente e “abstrato” em presente da “presença” figurativa (...) Sintoma sem dúvida, de uma emocionante vontade de esquecer” (p.181). Assim é a imagem que decidiu abrir mão de seus aspectos puramente tridimensionais e volumétricos, para adentrar na quadridimensionalidade virtual, pela adição dos vetores pensamento, sentimento, reminiscência e memória.

Face do cubo nº 5: potência aglutinante

Pois um cubo é potência aglutinante, o que Didi-Huberman (1998) chama de *objeto quase mágico* sempre apto a fornecer imagens. Sua rigorosa forma se aplica em nada imitar o que lhe antecede ou precede; ele é para si mesmo sua própria razão figural. De

quando em quando, conforma-se como um instrumento de eminente figurabilidade e de desvio. Opera deslocamentos refrativos em suas evidências, direcionados ao que nele não se apresenta imediatamente evidente.

Nesse sentido, o que se encontra evidente no cubo se lança ao jogo de aparição (*éphiphasis*) e o que se encontra nele inevidente, em estado de desaparecimento (*aphanisis*) e obscuridade. Traço *sintomal*, ou seja, “o que se reconhece num corpo quando habitado, atravessado, assombrado pelos tormentos, pelas mudanças de humor” (DIDI-HUBERMAN *apud* TÓFANI, 2005, 264), englobando simultaneamente o *evidente* e o *inevidente*, na medida em que suas formas estáveis e altamente reconhecíveis tendem a se entregar incessantemente a jogos e paradoxos carregados de virtualidade.

Ele é objeto e veículo de magia porque se presta a metamorfosear. É figura de construção simplesmente porque pensamos ser ele objeto passível de ordenação, acoplamento e modulação. Um cubo é um dado, é um bloco, é um tijolo (lembremo-nos da obra de Carl André). Ele se presta a jogos de desconstrução quando um empilhamento se desfaz. Aliás, um empilhamento de blocos erige também paredes, muros, casas, túmulos, monumentos.

Um cubo frustra de antemão todo modelo genético e teleológico aplicado às imagens de arte (DIDI-HUBERMAN, 1998, 88). A partir dele podemos traçar linhas de aproximação entre artistas das mais variáveis exigências plástico-conceituais: podemos constituir uma rede de linhas de oposição e combate. É possível rastrear o aparecimento da forma do cubo na obra de artistas fundadores do rigor geométrico tais como Mondrian, Malevich, El Lissitzky, ou, nos aventurar na obra de artistas minimalistas a citar apenas alguns: Robert Morris, Tony Smith, Sol Le Witt. É possível ainda nos depararmos com formas cúbicas em obras de artistas contemporâneos a exemplo de Eva Hesse, Hélio Oiticica, e, ainda mais recentemente, na obra de artistas de linhagem ainda mais heterodoxa, tal como acontece

em Iran do Espírito Santo, Damien Ortega ou Rachel Witheread (é possível erguer com tantos cubos, um monumento a ele mesmo).

Diante desse breve quadro, percebemos que um cubo não é um fim em si mesmo. Ele frustra toda uma ordenação filial, todo um sistema de relação entre meios e fins. Através dele podemos constituir uma rede que o permita ser apenas aparecimento, um emergir de uma profundidade, de um abismo ou de um desconhecimento. Sua natureza é de pura ambigüidade (evidência e invidência, precisão e inconsciência, definição e obscuridade), e, desde sua implantação como forma artística, tem servido ao paradoxo, ainda que o faça de modo inconsciente.

Afinal, se ao longo da história artistas insistem em se apropriar ou construir cubos que sirvam ou não a uma proposição, inevitavelmente arrastam para sua trajetória artística ao menos algumas de suas dimensões tocadas até aqui, nessa pesquisa. Estas dimensões acionam imediatamente, pela simples presença do cubo em sua obra, valores parabólicos, metafóricos e teóricos²³ que auxiliam a constituição da heurística²⁴ dos próprios processos plásticos envolvidos na construção de tais obras. Pois um cubo é, simultaneamente, resultado e processo. Ele contém veículos que permitam seu abrir, expandir, afetar, buscar, infectar, dormir. Ele se entrega ao jogo na medida que joga até mesmo com o próprio artista mergulhado nele; artista tomado por sua simples idéia; mergulhado nela sem nada/tudo/sequer saber.

²³ Como os abordados nos subtítulos relacionados à forma cúbica, a exemplo do que acontece em: *Face do cubo* n° 1, 2, 3, 4 e 5.

²⁴ Ou, conjunto de regras e métodos que conduzem à descoberta, à invenção e à resolução de problemas.



fig. 15

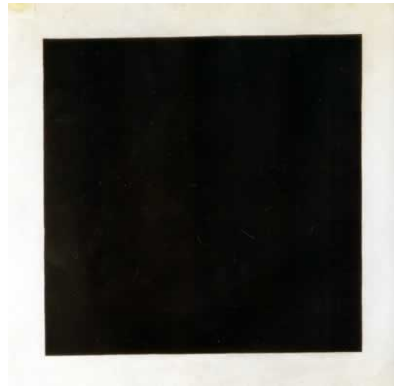


fig. 16

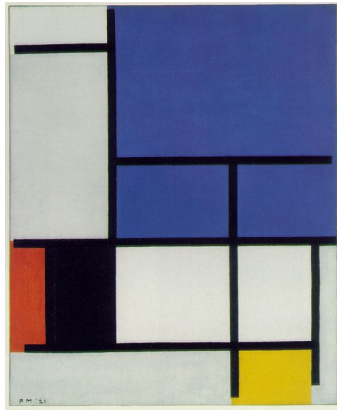


fig. 17

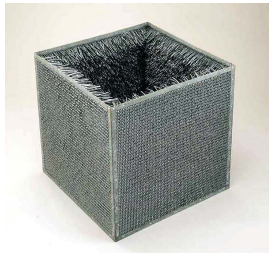


fig. 18



fig. 19

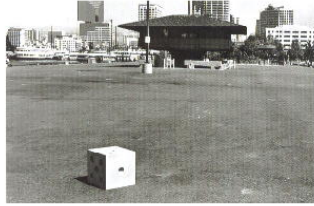
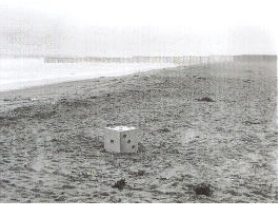
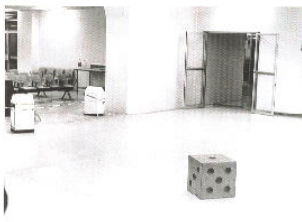
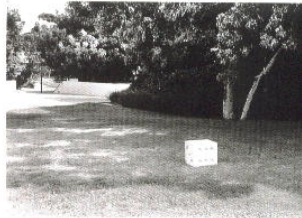
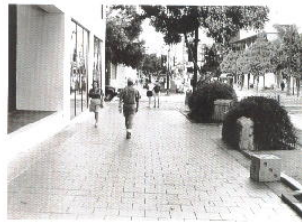


fig. 20

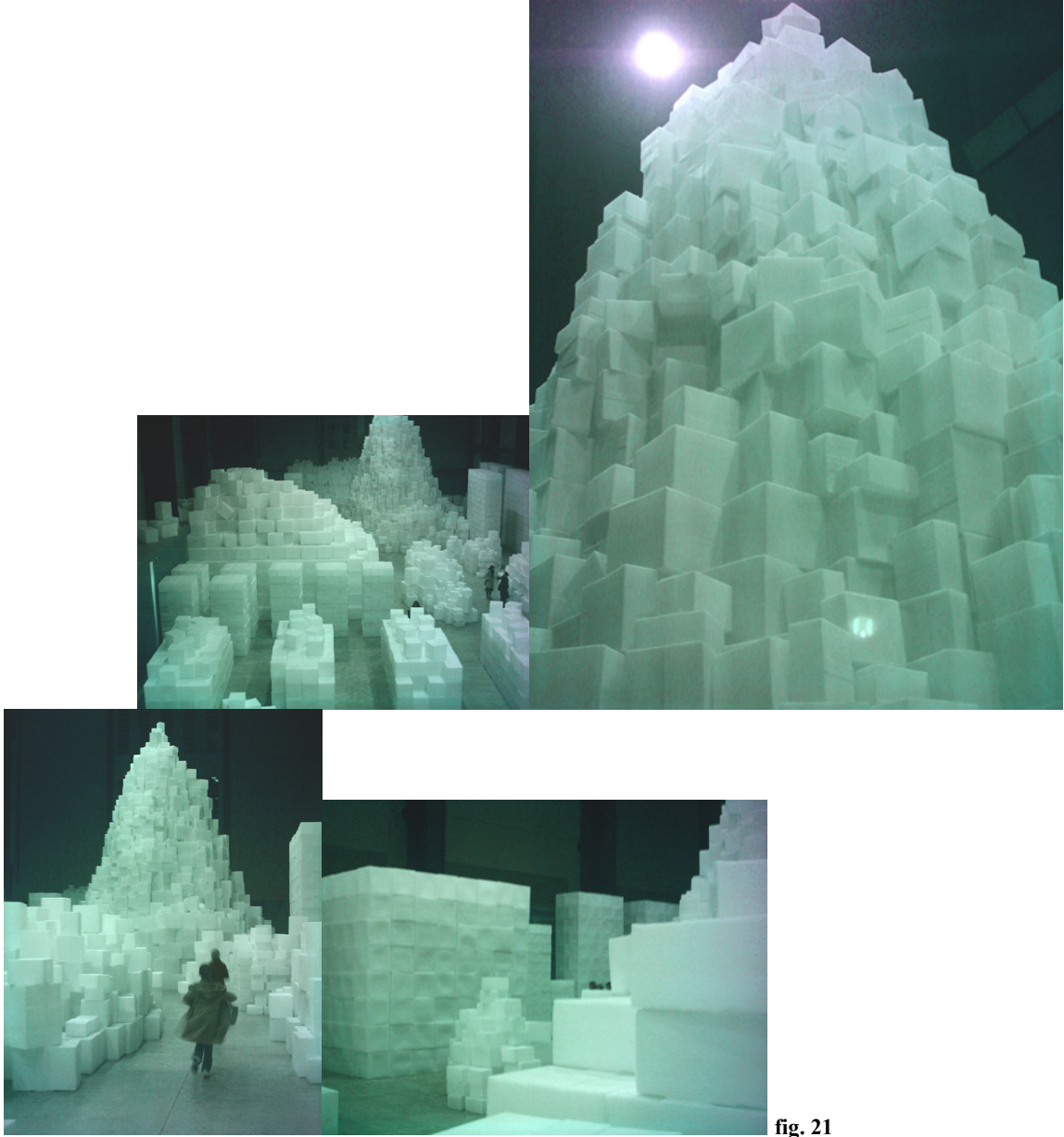


fig. 21

Face do cubo nº 6: parasitar e absorver

Notemos – a partir desta breve aventura histórica do cubo, presente na pesquisa ao longo do segundo capítulo – que a teoria proposta por Didi-Huberman (1998) alforria o olhar dirigido às obras de sua prisão estrutural vigente nas proposições não-dialéticas que, promovidas pela ordem do discurso, acabam por enquadrar e fixar em poucos pontos de vista, não só as possibilidades de abordar os objetos *minimal* na História da Arte, mas a possibilidades de olhá-los em suas relações com o espaço-contexto-ambiente do qual fazem parte e no qual se articulam em rede.

A proposição visual da série *Trânsitos* (2005-2007) adere naturalmente a algumas destas noções trabalhadas pelo autor. O principal dispositivo contido nesta obra em processo é, ele mesmo, uma espécie de apropriação, edição, ou mesmo reiteração, do volume minimalista por excelência, ou melhor, do cubo, encarado como possível imagem dialética: “ponte entre a dupla distância dos *sentidos* (os sentidos sensoriais, o ótico, o tátil, no caso) e a dos sentidos (os sentidos semióticos, com seus equívocos, seus espaçamentos próprios)” (p.169).

Fazer imagem dentro do jogo que permite o aparecimento de tais imagens dialéticas propõe simbiose entre estas *duas distâncias dos sentidos* que, desdobrados, se enfrentam com certo grau de obscuridade em uma e em outra parte, constituindo na imagem exatamente o que carrega o termo benjaminiano de *aura*. Imagem carregada, constituída, de algo “que não é pura sensorialidade nem pura lembrança”. (p.169)

O cubo espelhado – construído a partir uma ordem expressa a outrem²⁵ – continha, em seus calabouços ou interiores processuais, o desejo de nele frustrar seu estatuto pragmático e histórico, contribuindo para lhe ressaltar o caráter de produtor de imagens jocosas, portadoras de latências. Constitui-se, portanto, como veículo de uma *energética*.

No entanto, o desejo de fazer calar a pragmática do cubo se abisma no caos de criação da própria obra, no momento em que esta ultrapassa o simples questionamento canônico da prerrogativa minimalista – trabalhada ao longo desse capítulo – contornada por sua esterilidade espacial. Ao submeter o cubo de espelhos às linhas de impureza da casa abandonada ou, de outros locais públicos – jardins ou canteiros de obras percebi que se tratava também de embaçar sua forma exata, fazer desaparecer em algum momento seus contornos de precisão. Tratava-se mais de um empoeiramento conceitual do cubo, ainda que no momento em que era fotografado, suas superfícies continuassem literalmente limpas, livres de poeira.

Como já foi colocado, o cubo espelhado reflete em suas faces o que se encontra ao seu alcance. Ele suga para suas superfícies o entorno, o lugar, os objetos que ali se mostram já que simultaneamente, devora e devolve ao olhar, como lembra Patrícia Franca, constituindo-se por seu caráter especular como um “espaço topológico de elasticidade sem fim e de circulação sem fim do dentro e do fora”²⁶.

As faces do cubo em trânsito possuem a qualidade imediata de permitir o ricochetear da luz que se faz imagem, permitindo então sua soldagem ao espaço circundante. Fundação em obra. Não há como descolar o cubo de sua circunstância, de sua *situação*. O

²⁵ Similarmente, encontramos em *O que vemos, o que nos olha*, a enunciação de Tony Smith revelando sua facilidade em obter, ordenar a execução da obra *Die* (1962), fundadora, germinal de seus processos artísticos: “Apenas peguei o telefone e passei uma ordem” (SMITH *apud* DIDI_HUBERMAN, 1998, 93). Tal é a simplicidade do objeto a ser construído; torna-se desnecessária a exigência de um pré-projeto ou esboço que esclarecesse a quem quer que fosse o executor do cubo, suas minúcias ou demais detalhes.

²⁶ Trecho retirado do texto elaborado para Banca de Qualificação da presente pesquisa, 2006, de autoria da artista-pesquisadora prof.^a Patrícia Franca, professora titular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais – MG.

espaço que o circunda não é mais espaço de ventilação, por onde o ar possa circular, o espaço é pura densidade, eivada de sentimento e intensidade. Trata-se de um espaço-gel, aglutinante, espesso: nem líquido, nem sólido, nada gasoso. Talvez, pela fotografia esse espaço possa ser cortado em fatias. Fatias-imagem que o abandonam em sua visibilidade pura pela diluição de suas quinas e contornos.

Fatiar o espaço possibilita reencontrar o cubo, antes colado, apagado, diluído em sua própria condição de reflexor. Ele é um objeto inorgânico, porque implica a dimensão do artifício do não-vivo. Inanimado, composto de matéria que não é nem animal, nem vegetal, parece possuir ventosas para parasitar o espaço circundante.

Parasitar, viver como parasita, do grego, *parasitos*, ou, o que nasce ou cresce em outros corpos organizados, vivos ou mortos; o que vive à custa alheia, retirando de outro ser organizado tudo o que necessita para sua própria subsistência. Segundo Lacoue-Labarthe (2000) visitando estudos sobre o platonismo de Schuhl, eis o que perturba Platão nas imagens de arte ou em qualquer ficção:

“*ao mesmo tempo* o fato do inanimado parecer vivo e o fato deste ser (falsa ou ilusoriamente) vivo não estar nunca suficientemente vivo, ou seja, de ele deixar sempre transparecer a morte (entenda-se a morte “bruta”, a má morte encerrada no sensível – e não a “separação da alma e do corpo” enquanto começa a verdadeira “vida do espírito”)”. (p.144)

As imagens animadas, refletidas em um cubo de espelho constituindo, em seguida, a própria imagem fotográfica que se produz a partir dele, tornam-se objetos de imprecisão e de mimese²⁷. Como coloca Lacoue-Labarthe, elas são ao mesmo tempo *des-terro da alma* e

²⁷ Ressaltamos que mimese é segundo Lacoue-labarthe “o *estranho* da ficção: a indecibilidade mesma” (p.144). Os aspectos de mimese abordados pelo autor sofrerão aprofundamento nessa pesquisa em sua relação com os espelhos, no subtítulo *Instalar o mundo por captura*.

ex-patriação, elementos que perturbam a oposição ontológica fundamental do presente e do ausente (lembremo-nos do cubo negro de Tony Smith).



fig. 22

Portanto, se o cubo espelhado parasita, é porque não é mais possível descolá-lo de sua *situação*. Um parasita se intromete, contamina, se nutre das energias do outro. No caso do cubo, as retira do próprio lugar onde se encontra implantado. É *para-sito*, onde (*para-*) é “ao lado de” ou “da parte de”, e, (*-sito*) do grego *sition* ou *sítos*, alimento. *Para-site*, onde (*-site*) é lugar, sítio, situação²⁸.

Ele é corpo-geométrico extensor do espaço, da casa, do jardim, da construção, do almoxarifado, do abandono. É objeto que permite um sentir, um lembrar (evocando uma presença que paira sobre cada objeto desse abandono), um bloco de sensações que gira sem parar e que avança sobre todas as direções. Mostra-esconde o que está fora de uma posição,

²⁸ Noções que serão aprofundadas no subtítulo *Re-translações, ou trânsitos*, capítulo III desta pesquisa.

de uma coordenada específica do campo espacial de visão. Pela inclinação de suas facetas, o que se coloca é uma imagem importada de um canto próximo, de um objeto que esteja ao lado e/ou acima, incluindo-os, como o faz uma imagem cubista, onde frontalidade e profundidade se encontram em um mesmo plano, sem o dado de ilusão volumétrica.

Deixa por um instante de ser um cubo *gestáltico* para se tornar um cubo-entrópico. Energético, na medida em que qualquer mudança física espontânea ocorra, acometendo-o num sentido que não pode sequer ser invertido. Entrópico, do grego *entropè*, volta, retorno, involução, termo ao qual se pode acrescentar a idéia de *sentido natural* – no qual se produzem os fenômenos – espécie de dobrar-se sobre si mesmo, em potente diminuição das desigualdades. Cubo de desdobramento que suga o que lhe é diverso, diferente, refletido, dobrado, que faz imagem com uma ínfima diferença, involutiva, revolucionária e engolidora.

Entrópico, ou seja, objeto eivado de qualidades emprestadas da física, que lhe designam metaforicamente uma *energética*. Entropia, que é quantidade de energia de um sistema que não pode ser revertida em trabalho mecânico sem comunicação de calor a algum outro corpo (por isso, cubo-parasita), ou sem alteração de volume (razão pela qual podemos nomeá-lo cubo-expandido-devorador).

Girar em torno dele é tentar apreendê-lo ao máximo. De suas seis superfícies espelhadas, ao menos três se encontram ocultas ou fora do campo frontal da visão ou interditas ao olhar. A cada deslocamento físico em seu entorno, corresponderá a um novo cenário, que se doa para formar nova imagem. Se o contornarmos, veremos que estas superfícies antes ocultas se entregam a refletir outra configuração espacial, não menos desviante. Fórmula para lapidar o espaço. Ou, para devorá-lo.

Uma questão perspectiva: relacionar, criar, envolver, deslocar os pontos de vista, de visada, de mirada. Nesses deslocamentos corpóreos pelo espaço que circunda o cubo

espelhado, sutilmente se compõem olhares geométricos, dados pela formação da imagem posicionada exatamente entre olho e objeto. Exato ponto onde se cruza o *que olha* e o *olhado*, ponto onde se faz a imagem. Neste *entre* há imagem suspensa, preste a se precipitar pela fotografia.

3. Fotossensível em deriva

•

Encho os pulmões de ar para adentrar a casa. O portão de ferro da entrada está enferrujado e range um pouco, assim como meus dentes. Ela me punge na medida em que me fascina? Não. Na medida em que me aventuro nela, ela se agita e se anima. O mesmo acontece com meu corpo, assombrado. Torno-me seu espectador: ela está aberta como uma ferida. Ela é patológica. Até suas paredes se dissolvem, infiltradas. O madeiramento estala sob a pressão de meus pés. Num canto, meu olhar pára. Vejo uma persiana esverdeada, daquelas bem largas, destituída de sua função de penumbra. Antes, na janela, permitia que o Sol adentrasse na sala sob controle. Ela fazia a luz do Sol “zebrar” todo o ambiente. Ela é verde, da cor da pedra incrustada em um anel que trago sempre comigo: jade. Verde-opaco e calmo, o mesmo jade que encontro esculpido em pequenas peças de arte chinesa. (Mas o cubo de espelhos reflete muito mais que isso; a persiana, vejo somente através da foto revelada).



Casa inabitada (*punctum*, densidade, atravessamento)

Como vimos o ponto germinal da série *Trânsitos* se passa no interior de uma casa abandonada, impedida de ser habitada por questões judiciais. Lá o tempo não parou, mas carcomeu tudo. Soprou fuligem sobre seus objetos, empoeirou seus consoles, os umbrais das portas, os parapeitos das janelas. Mas a casa se abriu e permitiu o meu esvaziar. Isto implica que ela se tornou ao final do processo “objeto de outro religando o processo de introversão a extroversão” (CLARK, 1997, 248): formula que tomo emprestada de Lygia Clark.

Esta parece ser a coordenada, ponto onde antes era impossível separar-me da casa, onde eu era por ela sujeitada. À medida que me desloco de um aposento a outro, que percorro seus interiores, a casa se desloca dentro de mim. Caminha de um ponto de dor em direção a um outro menos subjetivo e mais partilhado, lugar onde posso me livrar dela, possuindo-a apenas fora de mim.

Lygia Clark, em seus trabalhos sensoriais de 1968 – principalmente os labirintos apresentados na Bienal de Veneza do mesmo ano – desejava abrir e desestabilizar a binaridade casa-corpo, para constituí-la ilimitada e elástica na relação do *dentro e fora*. “Ela inverte os conceitos *casa e corpo*. Agora o corpo é casa” (CLARK, 1997, 248).

Nessa perspectiva a casa abandonada me *punge*. Na vastidão do mundo, ela é um ponto que me atrai e repele, que gera um impulso de constituição de imagem. Ela coincide com a pragmática construção do cubo de espelho, na medida em que foi construído, ao menos a princípio, para ela, para nela ser *incrustado*²⁹ como pedra preciosa pelas mãos de um joalheiro. O cubo foi construído do tamanho de uma cabeça humana; ele de algum modo também me punziu, dirigiu meu olhar de fotógrafo sem habilidade. O cubo foi constituído

²⁹ A modalidade de *incrustação* sofrerá aprofundamento a partir da conceituação feita por Philippe Dubois, no subtítulo de mesmo nome, presente neste capítulo da pesquisa.

como esse dispositivo de atração do olhar, que se implantou apenas para fazer foto. Aliás, a própria fotografia que inicialmente também consistia um dispositivo para fazer congelar um instante, punziu lembranças futuras. Pois, para enfrentar o tempo parado, estagnado da casa abandonada, foi necessário proceder com certo grau de intensidade e pragmática.

A simplicidade contida no procedimento se choca com seus resultados de complexidade. Apenas carrego o cubo espelhado, a câmera, caminho entre um aposento e outro, posiciono o cubo, escolho seu melhor ângulo e respiro fundo para fazer foto. Meu corpo se entrega ao movimento contínuo em resposta ao que vem no pensamento pelo olhar. O ato de fotografar deve coincidir com a objetividade cega do olhar. O olhar se entrega, a saber, que não está mesmo vendo tudo, apenas *algo(s)*. A revelação vai revelar o que escapou ao olhar no instante da foto. Isso tranquiliza o fotógrafo inábil. “A vidência do fotógrafo não consiste em ‘ver’, mas em estar lá” (BARTHES, 1984, 76).

Roland Barthes (1984) em seu texto *A câmara clara*, revela e interroga o que seria, no nível das imagens fotográficas, o que *punge*. Pois, como abordar uma imagem seja ela qual for, diante da proliferação da reprodução fotográfica que se infiltra monumentalmente fragmentada nos milhares e milhares de gavetas, nos álbuns, nos recortes de jornal, nas incontáveis páginas da *web* espalhadas por aí, mundo afora, enfrentando todo tipo de fronteira, dado social, político, mercadológico, já que nada escapa ao seu poder de propagação? Como, diante do acúmulo empreender uma varredura que permita-nos constituir nosso próprio arsenal fotográfico, particular, romanceado? Timidamente pela coleção de fotos? A maioria dos habitantes do planeta teria a sua? O que nos faz gostar mais de uma foto do que de outra? O que faz que eu não esqueça uma imagem? Eu a escolho, ou ela me escolhe?

Barthes (1984) destacará dois elementos fundadores do interesse particular que se tem por determinado tipo de fotografia: o *studium* e o *punctum*. O primeiro exprime uma idéia

de gosto por alguém ou algo de forma ardorosa, mas desprovida de acuidade particular; afeto *médio* por algo que, dentro da vastidão, ou melhor, do campo, “são feitas milhares de fotos, e por essas fotos posso, certamente, ter uma espécie de interesse geral, às vezes emocionado, mas cuja emoção passa pelo revezamento judicioso de uma cultura moral e política” (p.45).

O segundo elemento faz a cesura do *studium*, contrariando-o. O *punctum* em uma fotografia é o que me punge, o ponto que parte da cena constituída em minha direção, ele me traspassa certo, ele é “como uma flecha (...) palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo” (p.46). Ponto sensível, marca, ferida.

“uma velha casa, um pórtico com sombra, telhas, uma ornamentação árabe envelhecida, um homem sentado de costas para a parede, uma rua deserta, uma árvore mediterrânea (...) essa foto antiga (1854) me toca: simplesmente porque tenho vontade de viver aí. Essa vontade mergulha em mim a uma profundidade e segundo raízes que não conheço: o calor do clima? (...) Aposentadoria? Anonimato? (...) Não importa o que seja, (de mim mesmo, de meus móveis, de meu fantasma), tenho vontade de viver lá, com *finura* (...) para mim, as fotografias de paisagens (urbanas ou campestres) devem ser habitáveis, e não visitáveis”(BARTHES, 1984, 63).

Diferencialmente da casa que *punge* Barthes em seu relato, a casa abandonada é para mim um lugar desgastante. Paradoxo: ela me *punge*, mas desejo habitá-la também, pelo olhar e por alguns instantes. Apropriar-me dela na medida em que é *punctum*, atraente, aventureiro, em meio à vastidão.

Na vasta extensão, destaco um espaço que é banal (uma casinha operária como tantas outras de sua vizinhança). Se a casa é o ponto que me *punge*, ao implantar nela o cubo, transfiro o *punctum* para ele, pois, sendo espelhado, duplicará a potência de atravessamento da casa em si. O cubo passa a ser o detalhe dentro de algo que já destaquei na extensão.

Atravessada de sentir, nada posso nomear. Aguardo, pela revelação da foto, mas ainda não posso nomear muita coisa. “o que posso nomear não pode, na realidade, me ferir” (BARTHES,1984, 80).

“Sobrevivências que passam, que sopram sobre os vivos. Correntes de ar. O efeito atmosférico de um desaparecimento capaz de invadir todo o espaço, de densificá-lo (...) Com essa densificação impõe-se o poder do estranhamento, com essa modificação espacial impõe-se o poder do lugar” (DIDI-HUBERMAN, 2001, 123).

Transporto minha ferida não localizada em meu corpo para um lugar fotográfico que possa revisitar no futuro em silêncio. Transposição sintomática que permite viver. Ao operar o obturador, opero a distância e o contato, proximidade que aceita o caos fantasmático implantado no lugar do abandono. Pois a percepção delimita os elementos que vazam para do campo fotográfico gerando uma ordenação.

Pois o lugar é eivado de intensidades, de memória, de significados, de indícios de presenças ausentes. Por isso o ar é denso. O que me *punge* na casa é essa densidade, uma vontade de guardá-la, fatiá-la, envelopá-la fotograficamente. Permitir que a luz de sua assombrosa emanção imprima algo palpável em imagens ao futuro, pura rememoração; imagens que possam transportá-la, por meio da fotografia de seus interiores, rumo a outros lugares de exposição.

•

Depois de ser pungida pela casa, de nela incrustar um cubo de espelhos, de fotografá-lo, de revelar todas as fotografias, bastava-me então escolher: esta sim, aquela, não. Esta posso ampliar, as outras, aglutinar em conjuntos para ordenar e expor. Da casa para o espaço de exposição. Do interior para o exterior. Do privado para o público. Cubo de espelhos que se liberta de sua circunstância. Que parte para outros trânsitos: rumo ao jardim, ao canteiro de obras, ao entorno de um museu, ao aeroporto. Ele necessita de se despojar de tanta densidade, pretende ser inflado por um ar mais rarefeito, suave. Proponho fotografá-lo então num jardim, fora da casa. Sobre uma cerca viva ele afunda sua feição muda novamente, ela agora é mais vítrea ainda; parece até que o cubo é feito de vidro. Em sua ilusória transparência contém o jardim. Lá ele pode se tornar parasita de novo, mais biológico e desconcertante que antes. Casca de árvore, arborescente. Gramínea, rastejante. O espelho de suas faces reflete até o céu, porção de ar. Mas não sei se esta me punziu, a ponto de desejar selecioná-la. Transito com ele por outros espaços, menos idealizados. Fotografo-o em um canteiro de obras, aí sim é que se submete ao empoeiramento. Tudo é cimento, concreto, monumental. O cubo retorna à sua raiz construtiva e geométrica, ao espaço pré-moldado. Ele não se instala muito bem em espaços como este. É muito pequeno e se perde pela fotografia. Fica difícil encontrá-lo em tamanha vastidão de espaço. Por esta causa, o melhor lugar que encontrei para fotografá-lo na construção, foi em seus subterrâneos, onde ficam os operários: no refeitório, nos banheiros, até na capela improvisada reservada para as preces diárias. Transporte também o cubo para o entorno de um Museu. Museu de arte, ele que é parasita, quis se abastecer das energias da Arte e se implantar em algum canto que lhe conferisse algum status. Mas, não é assim que as coisas reagem. Perto da parede de azulejos do projeto original de Niemayer ele se dissolveu em vertigens. Tornou-se também, cubo azul e

branco, ora brilhante, ora vitrificado. Mas não chamou muita atenção: lá haviam algumas noivas sendo fotografadas também, e isto sim, é bem comum. O melhor a se fazer é bater em retirada. Quem sabe seria melhor fotografá-lo no saguão do aeroporto, ali, bem próximo ao Museu. Antes mesmo de fotografá-lo, me deparei com seus sucessivos mecanismos de segurança. Afinal, parece mesmo suspeito nos dias atuais, retirar de uma bolsa um cubo de espelhos, principalmente quando estamos num aeroporto de grande fluxo. Tempos de terror. Trânsito interrompido.



Re-translações, ou trânsitos (o elipsar da obra de Pierre Huyghe)

De um lugar, para outro ou, num mesmo lugar, notar as possibilidades de deslocar, transportar, redundar, a imagem de algo. Recortar uma realidade e se abismar nela: nas fotografias de fotografias opera-se a aproximação do que está longe dali; ou muito perto. Na arte contemporânea, há um anseio de dispor os elementos constitutivos do mundo no espaço, reativá-los por/em um tempo, relacioná-los entre si. Mesmo quando, uma obra de arte atual parece se fixar num lugar, ela deriva.

Suspende-se aqui por um instante a fenomenologia limiar do dentro e do fora implicada ao corpo psicanalítico/físico/teórico do cubo espelhado, de forma a expandir sua topologia e incluir uma noção já explicitada nominalmente em sua aventura, em seu *Trânsito*. Como vimos a deriva do cubo espelhado se inicia no interior de uma casa inabitada, precipitando-se pela fotografia em cada ambiente, cada quarto ou sala, até atingir o jardim, a rua, a cidade. Nesse subtítulo, nos importará destacar práticas artísticas que comungam dessa característica, e que aplicam a noção de trânsito para a constituição de suas obras.

A análise de obras de artistas tais como as de Pierre Huyghe servem muito bem a este propósito. Elas compreendem a dinâmica que se processa no percorrer e transladar³⁰ de espaços aglutinando em si tanto a constituição, quanto a exibição de imagens que a compõem. Nesse sentido, a obra é a própria trajetória, deslocamento ou percurso. Além de Huyghe, projetos como *Floating island to travel around Manhattam Island*³¹ (2005), de Robert Smithson, e, *Immigrants: story of seven stones*³² (2006), de Shimabuku, podem ser citados, de modo a delimitar um pouco o abrangente espectro de práticas desse tipo. Todos esses

³⁰ Transladar: (...) transporte; tradução; metáfora; movimento executado pela Terra, do oeste para leste, em torno do Sol, descrevendo uma elipse alongada (...); transferência (...).

³¹ Obra póstuma, baseada em projeto original de 1970 e empreendida pelo Whitney Museum, em razão da retrospectiva do artista, no ano de 2005.

³² Projeção em DVD de mini DV, apresentada na Galeria Alberto da Veiga Guignard - Palácio das Artes, em Belo Horizonte (2007), como uma distensão do projeto do artista veiculado na Bienal de São Paulo (2006).

trabalhos têm em comum a promoção da deriva, do passeio (lembramo-nos de Sthendal), do deslocamento mesmo, onde a própria obra é constituída pelo ato de transitar. Para tanto, caberá adicionar os aspectos de registro do processo em que se dão – registro fotográfico ou videográfico, não apenas presencial.



fig 23



fig 24

Na obra *Chantier Barbès-Rochechouart* (1994), Pierre Huyghe fotografa operários trabalhando e expõe esta imagem no próprio lugar que a gerou – ou seja, num canteiro de obras – exibindo-a em um painel/mural urbano localizado na própria obra em construção. Nele, o artista propõe a constituição de uma imagem em tempo real. O mesmo tipo de exibição acontece na obra *Rue Longuic* (1995), Dijon. Trata-se de uma fotografia a cores em *off-set* sobre papelão, colocada em um painel, cujo formato se assemelha aos *outdoors* atuais. Esses trabalhos fazem parte da série *Posters* que, a partir de 1994, põe em cena indivíduos trabalhando ou transitando pela cidade.

Na obra *Trafic* (1996), Huyghe propunha aos visitantes da exposição que se tornassem participantes (numa outra instância da obra e de sua exibição), na medida que se tornariam simultaneamente transeuntes/espectadores. Convidados a passear de ônibus rumo à plataforma de Burdeos, as pessoas assistiram um vídeo que, ao longo de toda viagem noturna,

exibia a imagem do mesmo trajeto que estavam percorrendo, todavia, com uma diferença: o vídeo fora filmado de dia. A defasagem entre dia e noite, o leve atraso em relação ao real devido às paradas em cruzamentos e sinais de trânsito, ficcionalizaram de certo modo a experiência. Essa defasagem temporal introduz uma dupla realidade à experiência: uma superposição do tempo real e sua colocação em cena, produzindo para si uma possível narrativa. Deste modo, enquanto a imagem nos coloca em uma inadequação com relação à realidade, uma guia (outro agente de enlaçamento) manifesta e redonda a experiência, no trajeto.



fig 25



fig.26



fig. 27

O sentido dessas obras interessado à noção de trânsito provém, portanto, de um sistema onde o que está em jogo são as diferenças ou defasagens entre uma imagem do trabalho e a realidade do trabalho, entre uma imagem de um percurso e a realidade de um percurso deslocado no tempo, entre o tempo de captação de uma imagem e sua exposição. Nas diferenças/defasagens se realiza a experiência humana. Nas imagens de arte desse tipo encontramos o produto de uma separação, um *gap*, e também um re/encontro, um re/envio ao mundo, uma mirada que elipsa constantemente em relação a ele.

Em *Trafic*, Huyghe trabalha também algumas noções de espaço externo-interno, de espaço heterogêneo, de sítio, que vão ao encontro dos formulados por Foucault (2005): “o sítio define-se por relações de proximidade entre certos pontos e elementos; poderemos descrever formalmente essas relações como séries ou grelhas” (p.1 de 11). Questões intrinsecamente ligadas ao problema de disposição das coisas no mundo, bem como das relações espaço-temporais envolvidas, dispostas em rede. Nessa obra, o artista envolve-se com um tipo de sítio específico, complexo, precisamente o *sítio de transporte*. Foucault encadeia a esse sítio ruas, comboios, definindo comboio como sendo:

“um amálgama extraordinário de relações porque é algo que atravessamos, é também algo que nos leva de um ponto a outro, e por fim é também algo que passa por nós” (p.4 de 11).

O *sítio de transporte*, no caso de *Trafic*, é o uso que o artista fez do próprio meio de transporte coletivo, é a composição de um lugar-ônibus que se insere em um lugar-rua, e que é o próprio espaço entre o lugar de partida e o de chegada. Neste trabalho, o transeunte é atravessado por esses lugares urbanos, sendo convidado a neles imergir em um tempo deslocado. É convidado a olhar pela janela, ver a paisagem urbana, ver as cenas enquadradas pelas janelas, voltar o olhar para o que se passa no interior do ônibus, ver o vídeo que repete em desfalque as imagens de fora, checar novamente o que se passa ao seu redor e com a paisagem. Convidado a ouvir as instruções da guia, a respeito do trajeto, sente, em seu corpo, todos os efeitos físicos relacionados aos movimentos mecânicos do meio de transporte. Coloca-se em situação, em processo, em trajeto, entre um sítio e outro: ocupa um espaço (porque é um corpo), estando, ao mesmo tempo, *despossuído* de um lugar.

Essa ação-arte desloca a função do transporte e do lugar. Assume uma função diferente do ir-e-vir habitual, coloca em relevo ou mesmo sobrepõem no espaço real, espaços incompatíveis. O espaço da arte torna-se subcutâneo ao da cidade ou vice-versa. O espaço da cidade – fundido ao político que por sua vez está fundido ao econômico – é experimentado pelo espaço interior, privado, do corpo dos transeuntes; e isto fica destacado. O vídeo potencializa esses saltos de espaço-tempo, já que sua natureza é a de inserir em um espaço lugares estrangeiros que se sucedem; apenas devemos nos lembrar que, nesse caso particular, os lugares videografados são, na verdade, os mesmos pelos quais se passa o trajeto. Espelham a paisagem de fora, como se duplicando, estranhando, dobrando o tempo.

Muitos outros autores pensaram a respeito das questões de lugar, *sítio*, o que se compreende por um lugar ocupado por qualquer corpo, assinalável por um acontecimento

notável. Nomes que se destacam são o de Rosalind Krauss (trabalha noções de *site specificity*), bem como o de Daniel Buren. Profundo conhecedor das questões de lugar, *site*, *non-site*, espaço público, espaço privado, espaço museológico e instalação, Buren formula, teoriza e executa obras instalacionais onde o que está em jogo é a questão da obra de arte e seu lugar. Buren cunha a expressão *in situ*: obra realizada e implantada para um lugar específico estando condicionada unicamente ao fato de que possa abrir-se a uma transformação crítica do próprio lugar.

A obra *in situ* parte para um movimento que permite contornar as restrições inerentes a cada lugar (inclusive políticas), adaptando-se de forma inteligente a ele. Ela deve também dialogar com a memória do lugar, sua historiografia. *In situ*, portanto:

“constitui, enfim a condição *sine qua non* para mostrar que, estudada e trabalhada para um lugar oferecido, a obra *in situ*, e só ela, abre lugar para uma possível transformação, justamente do lugar” (BUREN *apud* DUARTE, 2001, 182).

Estas formulações são fruto de uma intensa pesquisa que se estendeu desde meados da década de sessenta até aproximadamente a virada do milênio, onde Buren lança seu olhar crítico não somente sobre as questões de lugar, mas também de mercado de arte, de público, de encomenda. Destaca-se dentre elas uma, que podemos dizer, levanta questões que também envolvem o trabalho de Pierre Huyghe:

“existem várias maneiras de uma obra pública fundir-se ao entorno. Seja aquela que consiste em utilizar os suportes cotidianos da cidade e neles incorporar de tal forma que ninguém perceba qualquer diferença, entre continente e conteúdo (...) seja aquela que consiste em produzir uma arte a tal ponto banal que chega a assemelhar-se a estatuária ambiente que ornamenta

a maioria das praças em todas as cidades do mundo” (BUREN *apud* DUARTE, 2001, 162).

Este é um possível viés a se trabalhar quando o que está em jogo é o espaço urbano: na relação com o que é banal, medíocre: Buren acrescenta que o artista que “desce para a rua” está se posicionando de alguma forma com relação a pseudoneutralidade do museu. Desta forma, a arte que se coloca em situação com o campo urbano, a arte que se apropria de formas sociais (como as de ordem publicitária), ao mesmo tempo torna-se invisível na rua, ou melhor: “de um lado, notável entre todas, e de outro, indiscernível” (p.175).

Talvez seja esse o caso das fotografias de Huyghe, e mesmo, dos registros videográficos de Smithson e Shimabuku. Todavia, diferenciando-as das obras dos anos sessenta – onde o que permanecia era certo sentido utópico de transformação da sociedade pela arte – as práticas da atualidade são menos grandiloquentes e mais sutis no que diz respeito ao que suas ações “públicas” veiculam. Estas, mesmo quando parecem monumentais, apenas sussurram em nossos ouvidos. Lembremo-nos apenas, de que a aventura do cubo na série *Trânsitos* através de espaços públicos se dilui por causa de sua dimensão (pois é cubo-cabeça) e sutileza (porque é feito de espelhos), embora sua reinserção no espaço de exposição reivindique para si a memória de sua passagem por todos os lugares públicos nos quais esteve.

Importante voltarmos novamente nosso olhar para a obra *Barbés-Rochechouart*, de Huyghe: ela dobra o tempo no lugar, chave-mestra que engendra esse trabalho. Ao fotografar o canteiro de obras, expondo-o em *outdoors*, o artista coloca em cena para os passantes, para o cidadão “comum”, aquilo que estava até então bloqueado ao seu olhar. Neste *site em obra*, os tapumes inviabilizam o acesso ao canteiro de obras em questão. Fato que se reforça ainda mais na medida em que se trata de uma obra pública, que traz incômodos momentâneos quase incontornáveis aos que convivem com ela. Neste sentido, redundar o que está bloqueado à

vista de todos os que por ali passam, é uma operação que mostra o funcionamento de uma faceta institucional que envolve as obras públicas.

É a fotografia do canteiro de obras congela o tempo no espaço no qual foi feita. O mural erigido ali mesmo, no lugar de passagem, permite uma abertura (também temporal) do espaço manipulado por britadeiras, caçambas de entulho. A fotografia coloca em cena. Recorta um assunto. Amplia um instante que ocorreu ali mesmo e o edifica. Faz lembrar, que a cidade está prestes a se modificar, e que há pessoas envolvidas nesse processo. A atividade de um grupo de trabalhadores em uma obra urbana não se documenta sempre e, quando isto acontece, sua veiculação é mais restrita.

Segundo Nicolas Bourriaud (2004), a documentação, no caso da obra em questão, é a representação reproduzida como se tratasse de um comentário direto. Huyghe – trabalhando mais como um montador – traz a representação *em defasagem* como ponto principal da falsificação social. Este tipo de re/apresentação em defasagem é também o que está em jogo em toda a série *Posters* e também em *Trafic*, e isto se dá por seu modo de exposição. Para ele: “a exposição não é o resultado de um processo, (...) e sim um lugar de produção” (p.87). A partir do material – o cotidiano – o artista propõe outras versões da realidade, apropriando-se de formas sociais preexistentes reinserrindo-as em outras modalidades, inclusive fotográficas.

Quando o artista se apropria de formas de exibição da imagem que são da ordem dos meios publicitários, de estratégias do campo do turismo e dos agentes de viagem, utiliza em larga escala os meios fotográficos. A arte contemporânea explora essas ferramentas, pois, assim como o artista moderno manipulava as matérias artísticas, montando-as em alguns casos com objetos do mundo circundante, ou mesmo, apenas apropriando-se deles, as obras atuais se tornam elas mesmas, fotográficas por excelência.

Historicamente, artistas como Pierre Huyghe entremesclam arte conceitual e *pop art*, *anti-form* e *junk art*; trabalham ambições, métodos e postulados ideológicos que não estão afastados dos de Buren, Graham, no mínimo três décadas antes. A diferença como vimos está na linha fina que envolve os questionamentos do lugar da exposição. Para os artistas da arte conceitual, esse lugar se constituía em um meio em si mesmo, a crítica social a qual se dedicavam “estava mediada pelo filtro de uma crítica da instituição (...) exploravam o *site-specificity* em que se desenvolviam as atividades” (p.89). Entretanto, na arte atual este lugar se converteu em lugar de produção *entre* outros lugares. Bourriaud (2004) coloca:

“não se trata mais tanto de analisar e criticar esse espaço e sim se posicionar dentro dos sistemas de produção mais amplos, com o qual se tenta estabelecer e codificar relações (...) Um modelo, um laboratório, um terreno de jogo” (p.90).

O artista de hoje talvez viva em uma espécie de des-ilusão diante do cenário econômico e político, viva em certa melancolia, ou cinismo. Todavia, não está apático. Por isso, instala suas obras no caos urbano, tendo em vista sua curta sobrevivência, pois, sendo mesmo temporárias, prestes a desaparecer, resta-lhes apenas a tentativa de congelá-las no tempo foto/videograficamente. O artista de hoje continua a capturar, foto-grafar, deslocar, espelhar caleidoscopicamente a realidade, ciente de que está imerso num tempo e num espaço que lhe possibilitam operar re-locações, re-translações, a todo o momento.

Em continuidade com a utopia moderna do início do século vinte – sobretudo nas obras e reflexões de artistas do construtivismo russo dos anos dez e vinte, que se desdobram após a década de sessenta, especificamente nas operações da *pop art*, *nouveau realisme*, *minimal art* – as práticas artísticas atuais comungam entre si essa fusão, melhor dizendo, apropriação do cotidiano ou do *real*. Fica em relevo que, para além das diferenças, o que está

presente em ambos os tipos de formulação crítica e apresentação artística (para além das noções de lugar) é mesmo a estreita *relação entre a arte e a vida* pela fotografia.

Podemos dizer que a arte contemporânea ramifica-se em um amplo espectro de abordagens, práticas e noções, tecendo uma arte de assimilações do cotidiano, da tradição e da história, da cultura material de inúmeras épocas, bem como, da tecnologia/multimeios, que a transforma velozmente. O artista contemporâneo trabalha nos interstícios, sub-cutaneamente. Coloca em relevo o que é banal; por isto inventa uma rede de significados próprios. O caráter ficcional de muitas práticas atuais – dentre as quais as contidas nessa pesquisa – compõem um cenário a ver, ilumina universos artísticos muito próprios, quase míticos, detentores uma semântica muito pessoal, que em alguns casos necessita mesmo de uma chave de leitura (se é que podemos falar ainda assim), de forma que se possa adentrá-los em extratos mais profundos.

Aí está formatado o contexto, ao qual alguns artistas (em aderência ao espaço acadêmico de exposição) exibem suas obras como se fossem simples amostras do que ocorre no atelier, convivendo simultaneamente com posições de artistas – aos quais me incluo – que preferem considerar o espaço onde exibem suas obras como um lugar de co/habitação. Lugar onde acionam – assim como o faz um editor de imagens, ou um *Dj* – os mais diversos dispositivos *multimedium*. Lugar empírico, transportador de fluxos de criação de imagens, atravessado, eivado de sentidos extensivos a ele. Pois,

“o espaço que rodeia a obra é uma parte física da obra; não é um espaço no interior do qual a obra se situa, mas um espaço que é elemento ideal e não intercambiável. Em seus deslocamentos, a obra deveria transportar com ela o próprio espaço em que nasceu. (...) O espaço associa a obra ao mundo, sem esse espaço, a obra é órfã. A obra é uma criatura viva, no contato com espaços novos, ela se faz pesada de enigmas, ela se altera, se transforma

como o rosto de um homem no tempo” (PARMIGGIANI *apud* DIDI-HUBERMAN, 2001, 148-149).

Esses artistas se negam, num primeiro momento, a desconsiderar espaço tradicional das galerias e museus, mas, utilizam-no sem se conformar totalmente a ele, sem enfrentá-lo como sendo a única saída para veiculação de suas obras. Fazem *uso* de seu espaço circundante, de suas características institucionais, de suas políticas (claro que com maior ou menor grau crítico). Enfatizam o próprio caráter desses lugares, bem como, suas formas acadêmicas de exposição, incluindo-os e convertendo-os também em espaços de documentação de suas obras e de suas ações. Transportam, transladam os espaços que constituem a obra em si. Obra que é trânsito, ainda que simplesmente.

Fotografia como meio de translação

A documentação fotográfica das obras contemporâneas constitui, portanto, um capítulo à parte na história da arte. Como vimos – em função das novas demandas criadas por muitas obras conceituais dos sessenta/setenta, incluindo-se aí os trabalhos de *land art*, dos *happenings* – a documentação das obras se tornou uma exigência, de modo que sua exibição alcançasse um maior público. Fotografar obras efêmeras ou localizadas em locais de difícil acesso, fotografar ações, performances, fotografar como um registro do que, de outro modo, irá se perder se impunha naturalmente. Nessas fotografias, e posteriormente vídeo/cinematografias, apelava-se para a conservação de algo e, para destacar a própria natureza do meio técnico, fotográfico.

A reprodução “democratizante” da arte não passou ilesa à discussão. Avançando no tempo algumas noções benjaminianas e, em certo sentido problematizando o próprio caráter da fotografia de obras de arte, Daniel Buren (2001), em seu ensaio *O inefável: sobre a*

obra de Ryman, inicia a crítica de seu uso como forma de substituição presencial do modelo. Ou seja, o autor posiciona-se claramente contra as propostas elaboradas André Malraux³³.

Buren parte do seguinte axioma: “nenhuma obra de arte é fotografável, sobretudo a pintura” (p.213). Nisto tem realmente muita razão, mas, *a posteriori*, justifica implicitamente o uso da reprodução fotográfica, em portfólios, projetos de exposição, veiculação em livros, a qual poderíamos chamar de não-substituição ao modelo (neste caso as pinturas). Tanto que formula:

“sob outro ponto de vista, mesmo que, uma vez fotografadas, percam total ou parcialmente o interesse, é inegável que as obras reproduzidas passam mais facilmente à posteridade que aquelas que não o são” (p.214).

Essa colocação é muito pertinente se mantivermos em vista que essa documentação fotográfica se insere numa perspectiva histórica, principalmente quando levamos em conta a maneira como que se dá a veiculação da imagem/obra e o contexto crítico no qual ela foi (ou não) endossada.

Se colocarmos, ainda em perspectiva, um tipo de reprodução fotográfica que é inerente à evolução de um conceito ou dispositivo artístico, em linha com a perpetuação de certos processos pela via documental, constataremos que isto não impediu que a fotografia ainda continuasse a se destacar como arte. Walter Benjamin, em seu ensaio *Pequena história da fotografia* de 1931, estabelece um verdadeiro traçado das origens dos processos fotográficos, distinguindo a fotografia como arte, da arte da fotografia. Tendo em vista os

³³ André Malraux, então Ministro da Cultura Francês do governo de Gaulle, propunha que se pudessem fazer reproduções fotográficas, em escala de um por um e a cores, das obras primas da pintura ocidental. Segundo Malraux, tais reproduções iriam “democratizar as obras de arte, expondo-as de cidade em cidade, de aldeia em aldeia, numa espécie de museu multiplicado ao infinito por procuração, ainda pior que um museu imaginário” (p.213). Buren lembra que a fotografia de obras de arte pictórica é problemática, uma vez que, “tem a mesma relação que a foto de um membro de nossa família tem com seu modelo. A carnação, o odor, o movimento e a vida estão ausentes” (idem). Certamente esta é uma posição que devemos relativizar, uma vez que, o próprio Benjamin incluía as noções de aura na fotografia, sendo ela: “aparição única de uma coisa distante” ou, “presente no ausente” (in: “Pequena história da fotografia. p.101).

processos artísticos contemporâneos, fica claro que seu uso (nos dois aspectos benjaminianos) se intensificou ainda mais nos inícios do segundo milênio.

A potencialização da fotografia fica constatada, principalmente se levarmos em conta o contexto histórico de sua radicalização. Já na arte conceitual, a fotografia adquiriu um relevo antes impensado: compunha o catálogo, *como* exposição. Sob a batuta de Seth Siegelaub, artistas conceituais como Joseph Kosuth expõe o catálogo *como* exposição (intitulada *5-31 January 1969*), ou seja, o catálogo é a própria exposição, veiculando-a como uma in/formação primária e não mais secundária.

Também artistas como Robert Smithson (*land art*), Bruce Nauman (performance), Robert Morris (*anti-form*) em alguns momentos utilizaram a fotografia como forma de registro, e em certa medida como um desdobramento da obra em si mesma. Um exemplo bem concreto: Richard Long (*land art*), que fazia arte ao realizar caminhadas na década de 70, ou seja, constituía uma rota – uma linha, um círculo, ou um quadrado – que era seguida pelo solo. Essa caminhada não podia ser experimentada pelo público, por isso, era documentada. Em seguida era exposta, juntamente com os demais mapas, traçados, rotas, bem como um texto, onde eram listadas coisas que se passaram durante o trajeto.

No caso, a fotografia de Long *Caminhando por uma linha no Peru* (1972), bem como a de Smithson *Marco fotográfico* (1969), são obras em si mesmas, ou serão somente obras, as que permaneceram, respectivamente, nos Andes ou na mineração? Michel Archer (2001) coloca:

“se existe uma lição nisto, é a de que esta questão se tornou irrelevante. A ausência de um objeto na galeria claramente identificável como “obra de arte” incentiva a noção de que nós, observadores, deveríamos fazer é decidir olhar os fenômenos do mundo de um modo “artístico” (p.94).

fig. 28



fig. 29



E continuaríamos a nos perguntar: “suponhamos que eu olhe para isto como se fosse arte. O que, então, isto poderia significar para mim?” (p.95). Nesses gestos, podemos vincular à fotografia como arte um tom radical antes impensado. Nesses gestos, a quebra de fronteiras entre as artes, a expansão de seus campos, e a vinculação ou mesmo fusão da arte com a vida, condensaram, dentre tantos outros, o que se pode detectar como uma viragem dos modos de ver/fazer arte.

O que diríamos, pois, a respeito de trabalhos em trânsito como os de Pierre Huyghe? Que sua permanência no fio do tempo está vinculada à exigência de um registro fotográfico? Sim e não. A obra é como vimos a instalação de uma fotografia erigida no lugar que a gerou, imersa no cotidiano da cidade. Portanto, a fotografia em um suporte urbano é a obra em si. É a revelação de um processo de transformação de um lugar específico. Quando o artista fotografa uma fotografia instalada deste tipo, opera um verdadeiro transporte de fluxos que elevam à segunda potência seu estatuto de obra de arte. Por isto as fotografias de fotografias são elas mesmas, obras de arte: abrem um abismo diante de nossos olhos. Abismo no qual mergulhamos. Elas fazem nosso olhar afundar, depois elipsar sentidos, ricochetear, lembrar de algo que não está mais lá, operar re-locações, verdadeiras re-translações.

•

O Trânsito do cubo começa sua aventura quando se implanta na casa inabitada. Casa repleta de fantasmas intactos, que, ao girar da chave na porta, ao abri-la, se infiltram nos objetos e no cheiro de seus guardados. O ambiente ou espaço-gel da casa se espessa. Meu olho procura através do aparelho fotográfico reter cada lembrança daquele dia em que atravessei as paredes do tempo passado. Cada objeto que nela habita detém um lastro de proximidade e distância, talvez por isso não consiga ver neles cada detalhe. Meu único olho enxerga tudo com obliquidade, mas não falta destreza em escolher um canto para se apegar, quem sabe nele construir uma imagem. Os objetos se encontram em estado de penumbra, apesar do Sol a pino. Por isso o ar é espessado, por não conseguir desvencilhar objeto e sentir, tudo é um só bloco indeterminado.

Depósitos

Philippe Dubois (2004) empreende em sua obra *O ato Fotográfico* a circulação de noções que adentram os salões da fotografia e de sua história que – confrontada como arte ou não – interroga, para além de sua simples ontologia, as imbricadas relações que envolvem o próprio aparelho fotográfico e seus meios técnicos, e principalmente, o seu caráter indicial, oferecido por conexões dinâmicas entre vestígios/rastros/contato, que nos reenviam constantemente ao objeto da foto. Elipse de sentidos instalada.

Tal abordagem gira em torno de uma insistência: “com a fotografia, não é mais possível pensar a imagem fora do ato que a faz ser” (p.15). Um ato icônico, ao mesmo tempo imagem em trabalho, imagem/ato. Talvez sejam dois extremos que se tocam, um limiar onde, segundo Walter Benjamin (1994):

“a técnica mais exata dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca nos dará. O observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar do imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás” (p.94).

Limiar onde o próprio procedimento técnico, em seus primórdios “levava o modelo a viver não a saber do instante, mas *dentro* do próprio instante” (p.96). Pois para Dubois, a imagem/ato inclui um sujeito que, ontologicamente se encontra *em processo*, e que não se pode conceber fora de sua circunstância.

A fotografia é um meio de reprodução, de representação, de produção de imagens num sem fim; é um mecanismo, uma espécie de devir, de processo maquínico imagético.

Convém lembrar que na representação, a imagem não é a coisa em si. É o balanceamento delicado entre duas polaridades que compreendem tanto a imagem, quanto seu referente (o que gerou a imagem). Deste modo, é uma fusão digamos imperfeita, (a)utópica, do presente no ausente. Ela é bifásica por natureza, comportando em si mesma o *aqui-agora* e o *agora-outrora* benjaminiano, bem como, uma diversidade de espaços que se relacionam intensamente com estes tempos e história.

Através do tecido espaço-temporal, ou melhor, no emaranhado de seus fios, Dubois (2004) nos faz lembrar as perspectivas históricas e teóricas relacionadas à fotografia e seus modos de representação do real. São elas: *a fotografia como espelho do real* (o discurso da mimese), *a fotografia como transformação do real* (o discurso do código e da desconstrução), ou, *a fotografia como um traço do real* (o discurso do índice e da referência).

O primeiro discurso – o da mimese, dentre todos, o mais primário – empreende os princípios de semelhança como um *analogon* objetivo do real, onde a fotografia é mimética em sua essência. Como já ficou claro no próprio enunciado conceitual, para esta modalidade, a *fotografia é encarada como espelho do real*; é a imitação mais perfeita da realidade. *Verossimilhança* pura, ícone do sentido. Ideologicamente, tal discurso, pretendia assinalar bem as diferenças e a ruptura entre os campos picturais artísticos, e, os industriais/tecnológicos ligados à foto. Dubois (2004) exemplifica: “Para Baudelaire, uma obra não pode ser ao mesmo tempo, artística e documental, pois a arte é definida como aquilo mesmo que permite escapar ao real” (p.30). Portanto a foto não podia ser elevada ao estatuto de arte, sua relação era sim, com a realidade nua e crua. A pretensão que se encontra por trás desta ideologia era a de manter o grau de pureza e especificidade das imagens de arte (ou melhor, da pintura), sem a contaminação do real doado pela fotografia. Contudo, esta perspectiva não é a mesma de Walter Benjamin (1994) “É característico que o debate tenha se

concentrado na estética da ‘fotografia como arte’, ao passo que poucos se interessavam, por exemplo, pelo fato mais evidente da ‘arte como fotografia’” (p.104).

Passemos ao segundo discurso – do código e da desconstrução (semiológica) – que se manifesta contrário ao ilusionismo do espelho fotográfico, e onde, o princípio de realidade foi designado como sendo pura *impressão* ou *efeito*. Neste discurso, a imagem fotográfica (compreendida *como transformação do real*) não seria neutra, mas sim codificante, agindo mais como instrumento de interpretação, análise, transposição, transformação do real (o que certamente compreende um tipo de denúncia ideológica). Ela é, portanto, simbólica, imagem que navega para além dos códigos de representação e das simples aparências das coisas, desconstruindo ideais platônicos, supondo uma realidade-verdade interiorizada e inacessível objetivamente. É uma imagem que não escapou a um certo grau de pessimismo

“a fotografia concentra seu olhar sobre o superficial. Desse modo obscurece a vida secreta que brilha através dos contornos das coisas num jogo de luz e sombra. Não se pode captar isso, nem mesmo com o auxílio das lentes mais poderosas. Devemos nos aproximar dessa vida interior pé ante pé...”
(KAFKA *apud* DUBOIS, 2004, 44).

No terceiro discurso – o do índice e da referência – são articuladas as singularidades da imagem fotográfica (*como traço do real*), ou melhor, o que a diferencia de outras modalidades da representação. Aí, a impressão de realidade se transmuta em “um sentimento de realidade incontornável do qual não conseguimos nos livrar apesar da consciência de todos os códigos que estão em jogo nela e que se combinam para a sua elaboração” (p.26).

Dubois nos estimula a prosseguir com esta análise, indo além de uma simples denuncia do *efeito de real*, interrogando sob o termo do *index* peirceano – que compreende a

representação por contigüidade física do signo com seu referente³⁴, em oposição a *ícone* que é representação por semelhança, e, a *símbolo* que é a representação por convenção geral – a ontologia da imagem fotográfica. Tal análise constituiria um avanço e mescla das três modalidades que acabamos de apresentar. Pois para o autor, a própria fisicalidade contida na fotografia indica um processo foto-químico, impregnante de uma presença que em breve estará ausente,

“na fotografia, a imagem existe mesmo, plenamente, *tanto no espaço quanto no tempo*, pois cada um dos cristais de haleto espelhados por toda a superfície da emulsão reage *ao mesmo tempo* às informações luminosas que chegam a eles (Van Lier gosta de repetir que ‘em fotografia, tudo é sincrônico, ou seja, alinhado na passagem do último fóton’). É uma outra maneira de a foto ser *achatada* no tempo”(p.103).

A foto é esta fatia espaço-temporal que implica o presente no ausente. Qualquer fotografia seja ela entendida *como* arte ou não, comporta esse folheamento, proporcionado pelo potencial desfolhamento das camadas de um real achatado no suporte ou película fotográfica, que poderão ser reproduzíveis ao infinito, ou não. Elas formarão imagens depositárias de latências, de memórias, de acontecimentos. Constituirão, em alguma medida um compartimento de memória avulso, independente da memória do sujeito ou da memória coletiva, guerreando contra o esquecimento, atraindo lembranças antes impossíveis de guardar. Pois hercúlea é a tarefa de guardar a profusão de detalhes que povoam uma só imagem fotográfica.

De fato, as fotografias guardam além de memórias, esquecimentos. Desde seus primórdios técnicos, e principalmente, conceituais, elas são assombradas por sua estreita relação com o real; elas espelham em alguma medida o real. Daí, como vimos, aderirem

³⁴ Como ocorre com o binômio fogo-fumaça, no qual fumaça indica em algum momento a presença do fogo.

naturalmente aos espelhos. Em uma de suas *Passagens*, Walter Benjamin (2006) nos revela uma citação de Robert de Montesquiou, extraída de um texto manuscrito integrante de um volume de *memorabilia* (exibido numa vitrine em Paris, por ocasião da exposição do ilustrador holandês Constantin Guys, em 1937):

“A humanidade também inventou, em sua errância noturna, isto é, no século XIX, um símbolo da lembrança: ela inventou o que parecera impossível; ela inventou um espelho que se lembra. Ela inventou a fotografia” (p.728).

Estreita relação entre os espelhos e a memória, que na fotografia não se encontram em estado de transparência em relação ao mundo, mas que ao contrário, transformam-se em pura isca ao olhar: possibilidade de ligar traços da realidade a resquícios, lembranças, ficções. Pois a fotografia não é traço do real, mas, traço de *um* real, particular e singular. Dubois (2004) afirma que seria salutar avançar conceitualmente, sobre e para além, dos pressupostos barthesianos que implicam a imagem fotográfica como que atravessada, eivada por incontáveis tipos de códigos que a ligam ao real (em seu texto “A mensagem fotográfica” de 1961, Barthes assinalava a existência de seis códigos principais, sendo eles: a trucagem, a pose, o objeto, a fotogenia, a estética e a sintaxe). Todavia, mesmo depois de “A câmara clara”, devido ao acúmulo de saber a respeito dos códigos, dos clichês, dos estereótipos, das mitologias, Barthes se permitirá insistir no realismo, então dirigido a *um real* particular. Pois a foto é em sua essência uma “mensagem sem código” (p.49)

“na fotografia, jamais posso negar que a coisa esteve ali. Há dupla posição conjunta: *realidade* e *passado*. E como essa coerção só aparece existir por si mesma, deve-se considerá-la, por redução, a própria essência, a noema³⁵ da

³⁵ Noema, do grego *noema*, é na retórica antiga, uma figura através da qual se faz entender uma coisa, quando se diz outra. Em termos filosóficos, é idéia em geral.

fotografia (...). O nome da noema da Fotografia será portanto: *isso foi.*”
(BARTHES *apud* DUBOIS, 2004, 48).

Isso foi: quebra-se o espelho, restando-nos seus estilhaços informes que cintilam aleatoriamente *um* real aqui, outro ali. Para Dubois (2004), a fotografia seria uma categoria das imagens onde encontramos igualmente “a fumaça (indício de fogo), a sombra (indício de uma presença), a cicatriz (marca de um ferimento), a ruína (traço do que havia ali), o sintoma (de uma doença), a marca de passos etc” (p.50). A imagem/foto possuiria, portanto, uma pragmática irreduzível que não permite separação entre a experiência referencial e o próprio ato que a funda. “A foto é *em primeiro lugar índice*. Só *depois* ela *pode* tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo)” (p.53). Todas estas instâncias parecem ser pertinentes ao estudo dos espelhos, pela e através, da fotografia, principalmente no que podemos chamar imagens de arte.

Incrustações

De todas as considerações feitas por Dubois (2004) em seu livro *O ato fotográfico*, a que destacaria – por sua incontornável relação entre os espelhos (ou qualquer superfície refletora) e a fotografia – se encontra aprofundada no texto *O golpe do corte, a questão do espaço e do tempo no ato fotográfico*, presente no conceito formulado: *o fora-de-campo por incrustação*. Esta noção trata de incluir no espaço real enquadrado pelo aparelho, ou seja – o espaço conformado, produtor do que se pode nomear campo fotográfico – um ou mais fragmentos de espaços virtuais (no caso, dados através de superfícies espelhadas) exteriores ao primeiro quadrante, “contíguos e contemporâneos a ele” (p.196).

Para melhor compreender as diversas modalidades que se inscrevem na noção de *fora-de-campo*, convém distingui-lo do que seja *campo* fotográfico. O *campo* seria a própria caixa cênica, um enquadramento ou recorte espacial executado pelo *golpe do corte* espaço-temporal, que por sua vez, opera por meio do aparelho fotográfico. O *golpe do corte* conceituado por Dubois compreende a própria “noção de corte (...) indissociável do ato (...) a imagem-ato fotográfica interrompe, detém, fixa, imobiliza, destaca, separa a duração, captando dela um único instante” (p.161). Por isso a foto é, como vimos, fatia única e singular do espaço-tempo. Ela, espacialmente falando, “fraciona, levanta, isola, capta, recorta uma porção da extensão” (idem). Compreendamos aqui que, a duração se relaciona intimamente com o instante, por conseguinte com o tempo, que por sua vez, liga-se à extensão que se relaciona com o espaço.

O *fora-de-campo* implicaria então, o que as aberturas no *campo* deixam, ou não, entrever. Ambos constituiriam “um espaço contínuo e homogêneo no plano referencial” (p.192), a princípio, apenas escolha de ponto-de-vista, sem manipulação ou trucagem. Tais aberturas no *campo* compreenderiam outras noções de *fora-de-campo* que não somente as do tipo *por incrustação*. São elas: *por obliteração*, *por efeito de (re)centramento*, *por jogos de olhar*, e, *por fuga*.

Como o próprio nome diz, no caso da *obliteração*, o que está em jogo é certa mascaragem pontual, um apagamento e eliminação parcial de uma parte do campo a exemplo do que ocorre nos halos fantasmáticos, manchas e imperfeições geradas pela imprevisível alquimia da emulsão. O *(re)centramento* seria definido pela inserção de um quadro representado, um enquadramento que localiza uma parte campo fotográfico. Os *jogos de olhar*, como já estão claro no enunciado, implicam o próprio jogo de olhares entre as personagens insinuadas ou presentificadas na representação. Por último, o *fora-de-campo por fuga*, constitui o jogo de recortes naturais inscritos no espaço referencial que esburacam o

espaço ou o multiplicam: podem ser janelas, portas, aberturas, que deixam vaziar para um novo campo o que se situa como que “atrás” do campo da representação.

O *fora-de-campo* por *incrustação* com espelhos apresenta-nos maior grau de complexidade. Ele é, segundo Dubois, “uma representação total e não apenas uma pura opacidade” (p.198), na medida em que suprime, apaga ou oblitera uma parte do campo, ocultando-a: “o fragmento fora-de-campo constituído pelo reflexo ocupa ele próprio um espaço no campo, ou seja, vem mascarar, apagar, apropriar-se de uma porção deste” (p.196). Por outro lado, ele inscreve, insere, adiciona, incrusta um espaço figurativo em outro. Esta incrustação possui inúmeras conseqüências, sendo a mais pulsante, a que comporta a função de focalização ou (re)centramento no campo, ou melhor, a emersão do recorte do espelho no recorte da fotografia.

No caso do cubo espelhado da série *Trânsitos* (2005-2007), quantos seriam os tipos de relações possíveis de se estabelecer entre esses recortes, ou espaços? O cubo aparece incrustado, como já foi dito, aderido ao espaço da casa ou do jardim/espaço público por onde circula. Ele, por seu caráter volumétrico fraturado, insere no campo da foto o que não se pode ver nela em simultaneidade – a não ser por modo de desvio – através de suas faces espelhadas.

Deste modo, o cubo pode através da foto, remeter-nos a um plano de espaço *já situado* no campo que, entretanto, revela-nos elementos do próprio campo que não se davam a ver diretamente do ponto de vista escolhido. Tais elementos estavam, à todo momento, visíveis, mas, não sob o novo ângulo proporcionado por seus espelhos/faces. O cubo doa-nos um visível votado de uma angulação perspectiva, que fornece ao já visto novas feições.

O cubo de espelhos inclui também um segundo tipo de *fora de campo por incrustação*. Ele atrai, para formar a imagem fotográfica, espaços em *off* oferecidos pelos espelhos. Antes da colocação do dispositivo cúbico na caixa cênica, tais espaços se

encontravam na lateralidade do campo – para além dos bordos externos do quadro – fora da imagem ou em seus bastidores. Estes espaços são o que Dubois chama de “universo prolongado da ficção” (p.198), uma vez que carregam em sua essência uma função *narrativa* no enunciado da foto: repleta e abrangente de universos que se desenvolvem paralelamente ao recorte ou campo fotográfico.

A lateralidade do campo dialoga por sua vez com um outro tipo de espaço em *off* dos espelhos, a partir do qual podemos flexionar de um modo frontal. Na frontalidade do campo encontra-se vinculado o modelo evocado pelo espelho na pintura do casal Arnolfini, de Van Eyck, na medida em que o mesmo se dá em todos os auto-retratos por face-a-face com espelhos. Ela remete “ao próprio lugar do olhar constitutivo do que estamos olhando” (p.198). Se o cubo é um *quase-corpo*, conformando em suas superfícies espelhadas *retratos-quase-vivos*, sua aderência ao conceito de *incrustação* por modo de desvio espacial se reafirma.

De qualquer forma, os efeitos gerais próprios de qualquer categoria do *fora-de-campo por incrustação* sempre conformam ao menos dois espaços em um, uma vez que se introduzem no campo por meio de reflexos. Assim, o próprio fora-de-campo especular implode a unidade homogênea da imagem feita foto: tal é o jogo complexo dos eixos óticos e dos ângulos de reflexão-inflexão. Aqui, trata-se mais de um despedaçamento, fratura do espaço representado. Dubois (2004) elabora o despedaçamento do espaço a ponto de,

“às vezes, não mais conseguir nele se encontrar na arquetônica da foto, de não mais conseguir distinguir o que é reflexo ou reflexo do reflexo (etc) do que não é, ou seja, chegar a tal ponto da organização dos fragmentos de espaço no quadro que não é mais possível diferenciar os vários graus (de zero ao infinito) de representação, e, portanto entre o que depende do *campo* fotográfico propriamente dito do que é da ordem de seus *fora-de-campo*, reunidos pelas imbricações dos reflexos. Então o espaço fotográfico, como

num quadro cubista, não passa de um labirinto, de um palácio de espelhos, de uma feira de ilusões”(p.199).

De qualquer forma, o que está posto na *incrustação* do cubo na foto é ainda uma vertigem ou busca por precipitação de imagens dentro da imagem que incluem o *fora-de-campo* no *campo* emoldurado/limitado. Constituindo, ainda que precariamente, uma brecha para o potencialmente ilimitado sempre por ser encontrado, o ausente/presente na imagem que se coloca. Talvez por isso, transitar com o cubo idealize um avanço/busca de outros espaços/escape a emolduração fotográfica, muito embora sua fixação no instante e no tempo cristalice ainda mais suas antifisionomias, contribuindo para incrustá-lo (o cubo-cristal-reflexivo) na caixa aveludada de seus cenários.

En Abyme (precipitações, cintilações, cesura)

Estou à busca de cintilações: elas me atraem e eu as absorvo, sou fotossensível. Às vezes, apenas reflito, rebato, me entrego a desviá-las, e isto me é possível através da especulação. Proponho assim que – a *atração* e o *desvio* – se comportem nessa pesquisa como atributos potentes da fotografia e dos espelhos. Operações que aderem naturalmente ao campo da fotografia no que ela possui de mais essencial (segundo o pensamento do fotógrafo Denis Roche, revisitado por Philippe Dubois): o princípio de *separação* e *distância*, implicados no jogo fotográfico, que alargam sua simples ordem indicial. Tal princípio sempre enfrenta uma espécie de vertigem, um *gap*: “entre o momento recolhido na película e o momento presente do olhar que se leva à fotografia, sempre existe um abismo” (BERGER *apud* DUBOIS, 2004, 90).

Neste momento, tomo emprestada a pequena alegoria de Francis Ponge implicada na *experiência do precipício interior*, proferida numa conferência em Bruxelas, 1947. Ela serviu bem aos propósitos e reflexões sobre a fotografia feitas pelo autor Philippe Dubois (2004), no capítulo intitulado “O pedregulho e o precipício, a respeito da obra de Denis Roche”. Tal alegoria parece aderir à conceituação existente nas entranhas de meu próprio processo plástico (na medida em que inunda parte da porção de terra seca que ainda há nessa topologia que implica certo grau de cegueira). Pois, minha impressão era a de que tais questões abissais fossem pertinentes – não somente ao estudo dos espelhos ou da fotografia – mas, ao entendimento de alguns mecanismos do próprio pensamento clássico ocidental, que, como vimos anteriormente, se precipita sem cessar em vertiginosa queda. Eis um trecho da *experiência...*:

“Vejam, quando se tem uma espécie de abismo em si, que aumenta a cada instante... Para muitos, é um precipício. E o que faz um homem que chega à

beira do precipício, que tem vertigem? Instintivamente, ele olha *para o mais perto possível* (...) ou a um objeto fixo *para não ver* o resto. À beira do abismo, o homem não construirá uma filosofia da queda ou do desespero. Olhará *com muita atenção* para o pedregulho para não ver o resto. Agora acontece de o pedregulho se abrir por sua vez e tornar-se também um precipício. Assim, qualquer objeto, basta querer descrevê-lo, abre-se por sua vez, torna-se um abismo. Mas esse abismo pode se fechar. É menor. É possível, pelos meios da arte, voltar a fechar um pedregulho. Não é possível fechar o grande buraco metafísico. Mas talvez a maneira de voltar a fechar o pedregulho valha para o resto, terapeuticamente. Isso faz com que se continue a viver por mais alguns dias” (p.335).

Talvez uma obra, uma fotografia apenas, seja um pedregulho; talvez a escolha de um tema a ser aprofundado, o seja. De qualquer forma o pedregulho, é uma cintilação que nos chama a atenção para não vermos o resto. Ele é um recorte, uma *epistème*, que se deseja abrir (impossibilidade?). Um *punctum*, talvez.

Olhar o pedregulho que cai no precipício, que antecipa nossa própria queda é enquadrar apenas um pequeno detalhe ao qual podemos nos agarrar para entender melhor – não só a queda em si – mas, interrogar o que é um buraco, uma convergência de forças, suas energias e mecânica. Pois, ao nos aproximamos de um objeto ou foto que faz imagem, no intuito de abordá-los textualmente dizendo o que quer que seja a seu respeito, incontáveis aspectos escaparão ao comentário. Mesmo assim, parafraseando Dubois, “o objeto permanece opaco para sempre, inchado de enigmas e belezas, insondável e cegante” (p.339). (Isso me vem à cabeça mesmo quando o pedregulho se transforma em um cubinho de espelhos).

Pois certa volatilidade sempre estará presente quando nos referimos a qualquer imagem. Sempre que pretendemos conter uma imagem ou processo num texto, encontramos

pressão. Ela aumenta na medida em que inflamamos mais conceitos no recipiente, aguardando alguma espécie de condensação, o que somente ocorre quando aspectos externos atuam. No caso de meu processo, estes fatores externos podem ser alguns autores e artistas abordados nesta pesquisa, mas que, de maneira nenhuma, serão os únicos; há, além deles, outros que sequer mencionei; podem ser apenas experiências ou acontecimentos do vivido ou da memória criada. Tudo pode, porém, condensar, ou melhor, *precipitar-se* no choque entre imagem/foto/texto. E, “onde o texto se torna textualmente fotográfico, e a foto fotograficamente textual” (DUBOIS, 2004, 338), estabelece-se a cesura de um pedregulho, um acesso ao que se encontra mergulhado em uma profundidade qualquer.

Um pedregulho, uma imagem, uma fotografia em estado de precipitação: ao olhá-los, estamos potencialmente diante de sua própria concretude e atualidade. Mas, como nos lembra Deleuze (1998) “não há objeto puramente atual. Todo atual se envolve de uma névoa de imagens virtuais” (p.173). Pensamento essencialmente bergsoniano, que implica ao atual – ou seja, ao impulso total do objeto (do pedregulho, da imagem, da foto) – camadas virtuais (às quais temos acesso somente quando o pedregulho se abre, quebra, corta), e nas quais o atual torna-se a partir de si mesmo, virtual (matéria sempre pertinente aos espelhos).

“a imagem virtual torna-se, continuamente, atual, como em um espelho que se apodera do personagem, tragando-o, e deixa para ele, por sua vez, apenas uma virtualidade (...) A troca perpétua do virtual e do atual, definem um cristal (...) o atual e o virtual coexistem, e entram em um estreito circuito que nos conduz constantemente, de um a outro” (p.178-179).

Uma precipitação é uma forma de cristalização através da qual o cristal ganha forma. Nesta perspectiva, o próprio cubo de espelhos da série *Trânsitos*, pode ser encarado como um cristal que precipita uma urgência plástica, que condensa virtualidades que necessitavam de atualização. Este seria o primeiro grau de precipitação envolvido na obra,

onde o que se abre é a própria figura geométrica e especular do cubo, carregando consigo suas possíveis implicações. A partir do momento que o cubo espelhado é fotografado na casa abandonada, empreende-se, ainda que metaforicamente, uma segunda precipitação onde o precipitado/cúbico, ainda que repleto de opacidade, e eivado de camadas virtuais (às quais não havia tido completo acesso pela simples presença do cubo em si), se doa à vista pela fotografia.

Este tipo de fotografia seria aquela capaz de fornecer inúmeros outros graus de precipitação e cesura, que compreenderiam o circuito formado entre o atual e o virtual envolvidos nas incessantes trocas de matéria, memória, acontecimentos, lembranças, invenções, sentidos, sonhos e saberes, evocados por cada sujeito que porventura a olhe com o mínimo nível de interesse necessário. Impossível é conter e contar as camadas do virtual que se abrem em qualquer precipitado, cristal, pedregulho, imagem ou foto.

Nessa medida, o que podemos dizer sobre a fotografia é que ela pode comportar “depósitos precipitados, assombrados por um sentido extremo do catastrófico” (DUBOIS, 2004, 343). Como vimos ela pode carregar a metáfora do *depósito* em si, na medida em que se encontra repleta de virtualidades em constante atualização, oferecidas através de seus próprios *dispositivos* tecnológicos, materiais. A partir da conceituação feita por Denis Roche em *Depósitos de saber & de técnica*, é possível a Dubois conceituar que a fotografia é, simultaneamente, depósito e dispositivo, imagem e ato, *separação* e *distância*, “modalidade do ser, do saber e do fazer (...) A fotografia é o *próprio pensamento* da escrita [de Roche]” (p.343).

Meu processamento plástico adere, portanto, subrepticamente, ao pensamento de tipo fotográfico encontrado nas noções de *separação* e *distância*, de Denis Roche. Separação e distância que, como vimos, implica movimento e ricochetear perpétuo. Em outras palavras,

*translação*³⁶ e elipsar constantes. Ao elaborar um projeto fotográfico apenas com a mínima técnica possível, me permitindo deixar vazar acasos e inadequações, ou mesmo, ao apenas olhar para o que fotografei, enfrentando as escolhas que fiz para constituir a série *Trânsitos*, coloco em choque essas noções,

“esses perpétuos *vaivens* do sujeito espectador, que não pára, do ponto de *vista* da foto, de passar do *aqui-agora* da imagem ao *alhures-anterior* do objeto, que não pára de olhar intensamente essa imagem bem presente, de nela imergir, para melhor sentir seu efeito de ausência, a parcela de *intocável referencial* que ela oferece à nossa sublimação. (...) Só existe uma imagem, separada, tremendo em sua solidão, assombrada por essa intimidade que ela teve por um instante com o real”(p.348).

Translações e trânsitos são noções que englobam separação e distância, que compreendem um *gap*, um reenvio de sentidos que acontecem por meio da fotografia no que ela tem de mais nuclear. Pois separação é separação de algo, ora por distância, ora em aproximação a algo, modalidades inseparáveis que comportam presença e ausência. Se pretendermos interrogar se essas noções serão mesmo pertinentes, seria salutar revisitarmos a primordial noção aurática da fotografia já fornecida por Benjamin (1994) na medida em que é “composta de elementos espaciais e temporais (...) a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja” (p.101).

De qualquer modo, ao olhar em perspectiva o processamento dessa pesquisa, percebo *fechando os olhos para ver*³⁷, que, o ato germinal da série *Trânsitos* é sim, povoado por uma necessidade de colocar em choque essas noções de atração/desvio, proximidade/distância, presença/ausência. Necessidade não de preenchimento pelas imagens,

³⁶ Conceito nuclear trabalhado nessa pesquisa juntamente com o conceito de trânsito.

³⁷ Fragmento do texto *Ulisses* de James Joyce, amplamente citado em *O que vemos, o que nos olha*, de Georges Didi-Huberman (1998, 29).

mas sim, de esvaziamento por meio das imagens fotográficas. Empreender plasticamente o esvaziamento das intensidades e do luto proporcionados pela experiência de precipitação pessoal na própria história familiar e na memória do pai, presentes na casa abandonada e no percurso poético. Esvaziar, para em seguida preencher-me novamente com as imagens dos outros. Pois em minhas imagens, pretendo apenas *depositar*-me para olhá-las em seguida como se não fossem minhas, olha-las a certa distância, salutar. Se o que nelas depositei será acessível a outros, ou não, não saberei. Elas são imagens de interrogação,

“intermináveis, feitas de retomadas recíprocas, de ecos à distância, de ‘conversas’ silenciosas, de ‘circulação de dúvidas’, de fluxo e refluxo (...) ora na própria foto, ora entre as fotos, ora ainda no jogo entre um texto e uma foto, sempre em torno de um êxtase central (...) o pedregulho e o precipício, ainda e finalmente” (p.354).

Outras vertigens

Escrever não é certamente impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida. A literatura está antes do lado do informe, ou do inacabamento (...) Escrever é um caso em devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido. A escrita é inseparável do devir (...)

G. Deleuze

Os encadeamentos envolvidos no presente texto, de alguma forma se chocam com o texto que, a partir dele, se constituiria. As anotações que não foram incorporadas imantam-se à minha consciência, perguntando-me por que não serão incluídas. Certamente, se prolongam apontadas como flechas direcionadas ao porvir, para constituir nova conformação, diminuindo então, a injustiça cometida com tantos autores, textos, fragmentos e memórias, não aderidas ou corporificadas aqui.

A pesquisa, ela mesma um texto, tessitura, tecido, é pedregulho que se abre diante cada um que a interroga. Cada abertura me conduz a uma outra busca, outros *blocos de sensações*, citações, palavras, conceitos, plasticidade. Como não avançar, não revisitar o pensamento de Georges Didi-Huberman a exemplo do texto *Devant l'image*, aprofundando a noção de *visual*, *eclát*, *pan*, *sintoma*, tão caras ao andamento da pesquisa, doando-lhe, então, maior peso?

Como deixar de incluir futuramente, os estudos do teórico da arte Hubert Damisch, em seu texto *L'Origine de la perspective* – iniciados, todavia obliterados – sobre as noções de ponto-de-vista, de perspectiva (e não de apenas uma, mas, de muitas perspectivas, como assinala o autor), indispensáveis a densificação do estudo sobre o olhar em suas repercussões na constituição do próprio pensamento ocidental? Ou melhor, sobre as relações entre esses pontos-de-vista que não se podem distinguir da modalidade filosófica e do pensamento por/e através de imagens, complexificando-se exponencialmente a partir do *cogito* cartesiano, ou mesmo, dos tratados albertianos? Como não incluir tais análises, na medida em que assimilam o paradigma perspectivo vinculado intrinsecamente aos

dispositivos de enunciação, de discurso? Afinal, não seria o cubo de espelhos, ele mesmo um pedregulho que se abre para a interrogação de suas próprias facetas, modificadas por cada *Trânsito* seu? A sua condição clivada não propicia que possa ser visto, olhado, tocado, por outras instâncias que ainda não se achegaram, outras perspectivas, jogos de olhares? Pois o estudo das origens da perspectiva não tocaria na profundidade implicada inclusive na geometria de forma geral, que, nessa pesquisa aparece pela presença do próprio cubo espelhado, cubo que é forma geométrica matricial?

De certo modo, também me interessaria estabelecer elos entre, o olhar dirigido ao cubo-clivado que se transmuta em *perspectivas* diversas, e a perspectiva proustiana, que, pela escrita, possui um caráter plástico provocado pelo pensamento por imagens, e que se constituem, primordialmente, como fotografias mentais, tal como aborda Brassai em seu texto *Proust e a fotografia*. Pois, se o autor da *Recherche* descreve fotograficamente cada cena, detalhe, personagem, objeto, não o faz apenas sob um único ponto-de-vista, mas sim sob vários, como se os contornasse fisicamente e por vários ângulos. (Eu mesma, intuitivamente fotografo meu cubo de espelhos deste modo, numa tentativa de abarcá-lo por inteiro. Fato que certamente se constitui como uma impossibilidade).

Como interromper a escrita de *Trânsitos*, se seu processamento plástico ainda não cessou, mas partiu para outros cenários fora da casa inabitada? Afinal, no que tange o próprio processo, obliterei de minha escrita também a ação de fotografar fotografias, ou melhor, de refotografar o cubo espelhado constituindo abismo de si mesmo, criando a partir de si, imagens dentro da imagem, *mise en abyme* fotográfica. Ação que denota e aglutina a *translação* de imagens encontradas, tanto no trabalho de artistas abordados (lembremo-nos de Pierre Huyghe), quanto na ficção, a exemplo do que propõe o personagem Antonino Pariggi, de Italo Calvino, no conto *A aventura de um fotógrafo*. A propósito, tal ficção empreende a fixação mesma da intensidade e radicalização máxima da fotografia, na medida em que

concretiza a elíptica reprodução, veiculação, e, circulação fotográfica, numa necessidade de aprofundamento, quem sabe, único caminho possível e que inclui desespero e obsessão, cesura e abismo de si mesma, *punctum* do *punctum*, espelho diante de espelho, ainda que espelho-fotográfico.

Percebemos até aqui que, a fotografia torna-se gradualmente o ponto extremo do processo de pesquisa estirado sob o signo da palavra plasticidade (proveniente do termo *plassein*, que significa ao mesmo tempo modelar, moldar, e também, imaginar, mentir, fingir), contornando a própria linhagem fotográfica modeladora de imagens. Pois elas mesmas são imagens de construção de universos e de ficções, de moldagem e modelagem, que se encontram implicadas no texto *La photographie plasticienne*, de Dominique Baqué, a partir do qual somos lembrados da distinção existente entre a *práxis* fotográfica dos *fotógrafos puros*, e, a dos *artistas que utilizam a fotografia*, tal como formula Jean-François Chevrier. Em sua prática, os fotógrafos-artistas levariam em conta não somente a moldagem de imagens, mas, um grande espectro de sua formação ficcionada, imaginada.

Por outro lado, um futuro projeto de pesquisa para o doutorado pode absorver – além do aprofundamento das noções de *desvio figural*, *perspectiva*, *geometria*, *trânsito* e *fotografia plástica* – os conceitos de *cesura* e de *liminaridade*. Ao longo da pesquisa no âmbito do mestrado, pude flertar com essas noções à distância. Eles se prestariam à continuidade desse estudo sobre os espelhos pela via do processo plástico em desenvolvimento, na medida em que se relaciona com a própria dimensão do deslocamento e da brecha rumo ao núcleo inidentificável. A *cesura* – conceito formulado por Walter Benjamin – constitui um alargamento da experiência filosófica, ao nela incluir as dimensões histórica e religiosa por transposição ou deslocamento. Constitui-se por *poematizar o poema*, onde o *poematizado* operaria uma leitura imanente do poema, sendo ao mesmo tempo, seu núcleo. Uma experiência silenciosa da ordem do sentido. Interrupção que suscita a

representação, a própria suspensão da linguagem. Por outro lado, o caso do conceito de *liminaridade* apresentado pela filósofa Fiona Hughes, me atrai, pois acrescentaria à pesquisa o dado que se encontra até então implícito, de que os espelhos e as fotografias podem agir como espaços topológicos fronteiros, *liminais*. Pois *limen* comporta o que se encontra entre um lugar e outro, uma emergência de sentido e ameaça de não-sentido. No *liminal* encontram-se também os não-fenômenos; eles surgem no patamar de poder ao nível do sentido, mas, são borda, margem, terra-de-ninguém. Para Hughes, as obras de arte podem ser vistas para além do *liminal*, na medida em que constitui em si deslocamento, idéia que escapa, transição.

Concluo dizendo que, ao elaborar a presente pesquisa, não pretendia apenas escrever para contar lembranças, acontecimentos, processos, paixões, dores ou luto. Mas, para atingir certa impessoalidade ou diluição de mim mesma, para transformar-me num fluxo-multidão. Re-velar um processo plástico pela escrita, apenas para colocar minha subjetividade em contato com outras, dissolvendo-me na palavra *nós*. Estar febril com a febre alheia, com os processos de outros, como já disse, esvaziando-me de mim ainda que esse esvaziamento se dedique a produzir algo subjetivo e particular.

Intuo que o estabelecimento, inclusive futuro, de uma escrita de artista, para a conformação de um *corpus*-teórico, é a constituição da própria engrenagem, que possibilita articular conceitos que emergem de uma prática e que, reatualizam-se quando se lançam ao devir proposto. É necessário para tanto, certa coragem, ainda que escondida por detrás de uma timidez. É preciso cindir esse *corpus*. Abri-lo a outros intercessores, interlocutores e questões, na medida em que é em essência inacabamento em processo. Informe, ainda que possuidor de uma organicidade. Pois a pesquisa, a escrita, se constitui – assim como os espelhos – como um lugar *mais fundo que existe*.



fig 30

Bibliografia

- ARCHER, Michel. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ANTUNES, Arnaldo. *As coisas*. São Paulo: Iluminuras, 1993.
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Globo, 1997.
- BACHELARD, Gaston. *Poéticas do espaço*. São Paulo Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BATCHELOR, David. *Minimalismo*. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001.
- BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. in: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política* (vol 1). São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. Paris, a cidade dos espelhos. in: *Obras escolhidas: Rua de mão única*. (vol 2). São Paulo: Brasiliense, 1995.
- _____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Post producción: La cultura como escenario: modos em que la arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2004.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CARROL, Lewis. *Alice no país do espelho*. Porto Alegre: L&M Pocket, 2004.
- CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. Catálogo. Barcelona: Fundació Antonie Tapies, 1997; Marseille: MAC, Galeries Contemporaines des Musées de Marsille, 1998; Porto: Fundação de Serralves, 1998; Bruxelles: Société des Expositions du Palais de Beaux-Arts, 1998.

- CLARK, Kenneth. *Civilização: uma visão pessoal*. São Paulo: Martins Fontes; Brasília: UNB, 1980.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem. Uma história do olhar no ocidente*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1996.
- _____ ; PARNET, Claire. O atual e o virtual. in: *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- _____. *Maison Hantée (cedres, air, murs)*. in: *Génie du non-lieu: air, poussière, empreinte, hantise*. Paris: Minuit, 2001. (Tradução para uso restrito de Márcio Venício Barbosa (p. 123 – 149), Belo Horizonte, 2004).
- _____. *Le cube et le visage: Autour d'une sculpture d'Alberto Giacometti*. Paris: Macula, 2009. (Tradução para uso restrito de Wellington Júnio da Costa, Belo Horizonte, 2004).
- DUARTE, Paulo Sérgio (org). *Daniel Buren: Textos e entrevistas escolhidos (1967-2001)*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, SP: Papyrus, 2004.
- DUBY, Georges; DAVAL, Jean Luc. *Sculpture: from the renaissance to the present day*. Köln: Taschen, 2006.
- ECO, Humberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- ESPIRITO SANTO, Iran do. *Iran do Espírito Santo/texto Felipe Chaimovich*. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2000.

GINSBURG, Carlo. De Warburg a E.H. Gombrich. Notas sobre um problema de método. in: *Mitos, emblemas, sinais, morfologia e história*. São Paulo: Companhia da Letras, 1989.

HUCHET, Stéphane. Linguagens do não-çaber: teoria da arte francesa e psicanálise. In: SOUZA E.L.A.; TESSLER, E.; SLAVUTZKY, A. (orgs.) *A invenção da vida. Arte e psicanálise*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.

LALANDE, Andre. *Vocabulário técnico e crítico da filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *A imitação dos modernos. Ensaio sobre arte e filosofia*. (org.) Virgínea de Araújo Figueiredo e João Camillo Penna. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do ocidente medieval*. São Paulo: EDUSC, Imprensa Oficial do Estado, 2002.

LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. São Paulo: Loyola, 2000.

VERNANT, Jean-Pierre. *A morte nos olhos. Figuração do outro na Grécia Antiga. Ártemis e*

Tese de Doutorado:

TÓFANI, Wanda. *Imagem e figura: A representação em Georges Bataille e Francis Bacon*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

Artigo:

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Poderes da figura: exegese e visualidade na arte cristã*. Lisboa: Revista do Centro de Estudos da Comunicação e Linguagem, 1996.

Web:

FOUCAULT, Michel. *Dos espaços outros*. in: www.virose.pt (Architecture, Movement, Continuité no Cercle d'Etudes Architecturales. Paris, 1967). Trad. Pedro Moura. Publicação Original: 1998 (INDEX3). Edição revista: 11 de Fevereiro de 2005.

Lista de figuras

1. Jan Van Eyck. *Retrato de Giovanni Arnolfini e sua mulher*, 1434. Óleo sobre madeira, 82.6x58.7 cm. Londres, National Gallery.
2. Slide. *Bill and Jane*, dezembro 1970. Fotografia de família. Coleção da artista.
3. Claudia Dodd. *Sem título*, 2004. Desenho sobre vidro, suportes acrílicos, 100x15 cm, cada placa. Coleção da artista.
4. Claudia Dodd. *O canto*, 1999. Desenho sobre platina e porcelana. 30x15 cm. Coleção da artista.
5. Claudia Dodd. *Sem título*, 2005. Série de desenhos em guache-lavado sobre papel Montval, 110x80 cm. Coleção da particular.
6. Maya Ying Lin. *Memorial aos Veteranos do Vietnã*, 1982. Mármore negro com inscrições em baixo-relevo. Washington D.C. *in*:
http://www.mapplus.com/images/photos/10/03/100308_b.jpg: 20:25h , 12 de agosto, 2007.
7. Claudia Dodd. *Compêndio de universos*, 2004. Caixa em madeira laqueada contendo livro de artista e espelho, 30x25x7 cm. Coleção da artista.
8. Robert Morris. *Sem título*, 1965. Espelhos de plexiglass sobre madeira, quatro peças de 71,1x71,1x71,1. Galeria Green, obra destruída, Nova York. *in*:
www.simongallery.com : Outubro 2006.
9. Claudia Dodd. *Trânsitos*, 2005-2007. Fotografia sobre madeira, tamanhos diversos. Coleção da artista.
10. Tony Smith. *Die*, 1962. Aço, 1.83x1.83x1.83 cm. Nova York. *In*:
<http://www.nga.gov/press/2003/releases/summer/smith.shtm>: Junho 2007.

11. Tony Smith. *The Black Box*, 1961. Madeira pintada, 57x84x84 cm. Coleção Norman Ives, New Haven. D.R. *in*:
<http://www.nga.gov/press/2003/releases/summer/smith.shtm>: Julho 2007.
12. Leonardo da Vinci. *The Vitruvian Men*, 1485-90. Galleria dell'academia, Veneza. *in*:
<http://upbad.wikimedia.org/wikipedia/commons/tumb/1/17/vitruvian.jpg/300px-vitruvian.jpg>: 20:44 h, 12 agosto, 2007.
13. Alberto Giacometti. *Le cube*, 1934. Bronze, 94x54x59 cm. (Fundação Alberto Giacometti), Kunsthaus, Zurich. *in*:
<http://www.exporevue.com/images/magazine/1430archisculptur10a.jpg>: 21:12h, 12 de agosto, 2007.
14. Albert Dürer. *Melancholia I*, 1514. Gravura sobre cobre. *in*:
<http://www.stermwelten.at/bild/durer.jpg>: 22:29h, 12 de agosto, 2007.
15. Carl Andre. *Equivalent VII*, 1966. Tijolos (*firebricks*), 12.7x68.6x229.2 cm. (remontagem: London, 2006). *in*:
http://www.tate.org.uk/tateetc/issue7/images/carlandre_equivalentvii.jpg: 21:20h, 12 agosto, 2007.
16. K. Malevich. *Black square*, 1913, 1923-29. Óleo sobre tela, 106.2x106.5 cm. State Russian Museum, St. Petersburg. *in*:
http://www.safe.co.uk/art/introduction_to_modern_art: 21:25h, 12 agosto, 2007.
17. Piet Mondrian. *Composição I, with large blue plane, red, black, yellow, and gray*, 1921. Óleo sobre tela, 60.5x50 cm. Dallas Museum of Art. *in*:
http://www.archive/m/mondrian/mondrian_blue_plain.jpg: 21:39 h, 12 agosto, 2007.
18. Eva Hesse. *Accession II*, 1967-68. Aço galvanizado e tubos de borracha, 25.4x25.4x25.4. (Coleção LeWitt em empréstimo para o Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut). *in*:

- [http://www.buflton.edu.womenartists/ch11\(20c\)/hesseaccession2.jpg](http://www.buflton.edu.womenartists/ch11(20c)/hesseaccession2.jpg): 16:09h, 12 agosto, 2007.
19. Hélio Oiticica. *Bólides*, 1964-65. Acrílico, nylon, madeira, *cardboard*, vidro, terra, tubo de néon. *in*: http://www.164.109.174.151/files/artwork/small_163_dt1155.jpg: 21:55h, 12 agosto, 2007.
20. Iran do espírito Santo. *Drops*, 1997. Vinte dados agigantados em cimento fundido, 40x40x40 cm cada. Vista de algumas unidades espalhadas em diversos locais. Instalação para InSite 97, San Diego/Tijuana. *in*: ESPIRITO SANTO, Iran do. Iran do Espírito Santo/texto Felipe Chaimovich. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2000.
21. Rachel Whiteread. *Embankment*, 2005. *Gigantic labyrinth-like structure, made from 14,000 casts of the inside of different boxes, the form of a cardboard box*. Turbine Hall, Tate Modern, Londres. *in*: <http://www.neatorana.com/images/2005-11/whiteread/cubes.jpg>: 19:40h, 12 agosto, 2007.
22. Claudia Dodd. *Trânsitos*, 2005-2007. Fotografia sobre madeira, 30x45 cm. Coleção particular.
23. Shimabuku. *Immigrants: story of seven stones*, 2006. Projeção em DVD transferidas de mini DV. 10 min. Coleção do artista. *in*: folder da exposição Oriente-Trópico, realizada na Galeria Alberto da Veiga Guignard, Palácio das Artes: Belo Horizonte, 2006.
24. Robert Smithson. *Floating island to travel aaround Manhattan Island*, 2005. *Boat, with trees*. Whitney Museum, Nova York. *in*: <http://www.robertsmithson.com/earthworks/asphalt.htm>: 18:51h, 12 agosto, 2007.
25. Pierre Huyghe. *Chantier Barbès-Rochechouat*, 1994. Outdoor instalado em um canteiro de obras. Obra do Fundo Nacional de Arte Contemporânea, Paris. *in*: http://images.google.com.br/imgres?imgurl=http://www.cnap.fr/img_journal/98.jpg&i

- mgrefurl=http://www.cnap.fr/journal.php%3FnumJournal%3D5&h=147&w=200&sz=55&hl=pt-BR&start=61&um=1&tbnid=Pk_os3upaczHmM:&tbnh=76&tbnw=104&prev=/images%3Fq%3DPierre%2Bhuyghe%26star: 12:30 h, 18 agosto, 2007.
26. Pierre Huyghe. *Rue Longuic*, 1995. Outdoor instalado na Rua Longuic, Dijon. *in*: www.muenchner.de/.../museen/images/!kunstve.jpg: 12:35 h, 18 agosto, 2007.
27. Pierre Huyghe. *Trafic*, 1996. Imagens em defasagem geradas em um percurso de ônibus rumo à plataforma de Burdeos, *2minutes out of time*. Video Beta digital (4:00 min) Courtesy of Marian Goodman Gallery. *in*: www.artnet.de/.../ortland/ortland12-16-05-7s.jpg: 12:38 h, 18 agosto, 2007.
28. Richard Long. *Caminhando por uma linha no Peru*, 1972. Fotografia. Coleção do artista. *in*: ARCHER, Michel. O campo expandido. *in*: Arte contemporânea: um campo expandido. São Paulo: Martins fontes, 2001.
29. Robert Smithson. *Marco fotográfico*, 1969 (*Asphalt Rundown*, Rome, Italy, Oct, 1969). Fotografia de uma fotografia instalada em uma mineração. *in*: <http://www.robertsmithson.com/earthworks/asphalt.htm>: 11:45h, 18 agosto, 2007.
30. Claudia Dodd. *Trânsitos*, 2005-2007. Fotografia sobre madeira, 50x75 cm cada, formando um painel de 100x150cm. Coleção particular.