

IMAGENS (RE) VELADAS

O apagamento da fotografia como
expansão do campo do laboratório

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
MESTRADO EM POÉTICAS VISUAIS

Mariana Machado de Freitas

IMAGENS (RE) VELADAS

O apagamento da fotografia como expansão do campo do laboratório

Porto Alegre, 2008

Mariana Machado de Freitas

IMAGENS (RE) VELADAS

O apagamento da fotografia como expansão do campo do laboratório

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais – Poéticas Visuais, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Mestrado, Instituto de Artes – Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo F. Vieira da Cunha – PPG/Artes Visuais UFRGS

Banca examinadora:

Prof.Dr^a.Tânia Galli (PPG/Psicologia UFRGS)

Prof.Dr^a.Sandra Rey (PPG/Artes Visuais UFRGS)

Prof.Dr^a.Maristela Salvatori (PPG/Artes Visuais UFRGS)

RESUMO

A presente pesquisa procura um deslocamento dos limites da arte para situações da vida, através da redescoberta do olhar sobre determinadas imagens fotográficas e o fenômeno do apagamento, contrariando assim o excesso de exposição que caracteriza a fotografia desde suas origens.

A proposta plástica explora as dimensões estéticas de situações banais e características como o esquecimento, o apagamento e o esconderijo, surpreendendo o olhar do observador com objetos onde este não espera encontrá-los, expandindo o campo do laboratório e trazendo o questionamento dos processos da fotografia para o cotidiano.

Os objetos constituem-se de pequenas embalagens contendo em seu interior fotografias com saias de prata ainda em processo de oxidação, resultando numa imagem instável que, ao ser exposta à luz, sofre um apagamento. Dessa forma, cada vez que a fotografia é retirada da embalagem, há uma perda progressiva da informação visual.

As embalagens são escondidas – intencionalmente esquecidas - em livros de bibliotecas de acesso público, onde podem ser encontradas por pessoas desavisadas: observadores acidentais. A escolha dos livros baseia-se no conteúdo dos mesmos, que possuem relação com os temas explorados neste trabalho.

O apagamento da imagem e seu modo de circulação questionam o lugar da imagem fotográfica e propõe uma extensão da experiência do laboratório para outros contextos de recepção.

Palavras-chave

Fotografia, apagamento, olhar, memória, luz, esquecimento, iconoclastia, revelação, desejo, livro.

ABSTRACT

This search explores the limits of art to life situations, through the rediscovery of view on certain photographic images and the erasure phenomenon, being contrary to the over-exposure that characterizes the photo from its origins.

The plastic proposal explores the aesthetic dimensions of banal situations and characteristics such as forgetfulness, erasing and hiding surprising the observer eye with artistic object where it does not expect to find them, expanding the field of the laboratory and bringing the questioning of photo procedures for the daily life.

The objects are small packages with inside photos with salts of silver still in process of oxidation, resulting an unstable image that suffers deletion when exposed to light. Thus, each time the photo comes from packaging, there is a progressive loss of sharpness.

The packages are hidden - intentionally forgotten - in books from public access libraries, which can be found by people who don't expect them: accidental observers.

The choice of books is based on their content, that has relation with the themes explored in this search.

The erasure of the image and its method of presentation questioning the place of the photographic image and proposes an extension of the laboratory experience to other contexts of receipt.

Key words

Photography, erasing, look, memory, light, forgetfulness, iconoclasy, revelation, desire, book.

ÍNDICE DAS IMAGENS

1. <i>Imagens (re) veladas</i> , projeto de embalagem.....	8
2 e 3. <i>Imagens (re) veladas</i> , montagem do trabalho inicial, 2007, madeira e fotografia, tamanhos variados entre 8 x 11 cm, 10 x 15 cm, 15 x 20 cm e 18 x 24 cm.....	14
4 e 5. Athos Bulcão, relevos externos no Teatro Nacional de Brasília, 1967, concreto. (Fonte: Fundação Athos Bulcão - www.fundathos.org.br , pesquisado em dezembro de 2007).....	15
6. <i>Imagens (re) veladas</i> , demonstração sobre o trabalho inicial, 2007, madeira e fotografia, 15 x 20 cm.....	16
7. Vilma Sonaglio, <i>sem título</i> , 1994, fotografia p&b, 100x170cm. (Fonte: SONAGLIO, Vilma. <i>A metamorfose da luz: impressões definitivas de presenças imaginárias</i> . Dissertação de Mestrado em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1997).....	32
8. Armando Reverón, <i>Luz trás mi enramada</i> , 1926, óleo sobre tela, 48x64cm, coleção particular – Caracas. (Fonte: ORAMAS, Luiz Pérez. <i>Armando Reveron, antropofagia da luz e melancolia da paisagem</i> . In: Catálogo Geral da XXIV Bienal de São Paulo. São Paulo : Fundação Bienal, 1998).....	40
9 a 23. <i>Imagens (re) veladas</i> , demonstração do processo de apresentação e recepção, 2008, papel couché e fotografia p&b, 8x11cm.....	42 a 49
24. Michael Wesely, <i>Potsdamer Platz</i> , Berlim, 1997-1999, fotografia, 200 x 175 cm. (Fonte: Guia da 25ª Bienal de São Paulo, 2002, mostra <i>Cidades</i>).....	51
25 e 26. Joseph Sudek, <i>sem título</i> , fotografia p&b. (Fonte: TISSERON, Serge. <i>El misterio de la camara lucida</i> . Barcelona: Atlanta, 1997).....	55
27. Evgen Bavcar, <i>Paysage d'autrefois</i> , Eslovênia, 1986, fotografia p&b. (Fonte: PEIXOTO, Nelson Brissac, <i>Paisagens Urbanas</i> . 3.ed. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2004, p.39).....	81
28. <i>Imagens (re) veladas</i> , modo de apresentação, 2008, papel couché e fotografia p&b, 8x11cm.....	99

SUMÁRIO

1 – Introdução.....	7
1.1. Traços do percurso.....	12
2 – O apagamento da imagem como uma interrogação sobre a fotografia.....	19
2.1. A Busca de uma condição primeira da fotografia na teoria e na história e sua relação com o apagamento.....	21
2.2. A luz e o apagamento nas práticas artísticas.....	30
2.2.1. O apagamento pela aproximação.....	31
2.2.2. O apagamento pela devoração.....	39
2.2.3. O apagamento pelo acúmulo.....	50
2.2.4. O apagamento pela imprecisão.....	55
3 – O território da imagem e suas extensões.....	59
3.1. A fotografia entre a eternidade e o esquecimento.....	60
3.2. A destruição da imagem como questionamento ao olhar.....	76
3.3. O modo de circulação das Imagens (re) veladas.....	93
Referências.....	102

1 - INTRODUÇÃO

A presente pesquisa partiu da análise de minha prática plástica inicial e da estrutura dinâmica que essa reflexão adquiriu em meu trabalho atual. Todos os questionamentos advindos da prática – o processo de criação – ao lado dos conhecimentos teóricos adquiridos, ampliaram as possibilidades de significação de meu trabalho e a exploração das suas condições de instauração, bem como a determinação do seu lugar no campo da arte.

Através da ação proposta nesta pesquisa, pretendo transferir ao cotidiano uma experiência integradora, que segue na mesma linha de Marcel Duchamp, quando afirma que *é o observador que faz o quadro* ou Roland Barthes, que fala do *leitor como produtor do texto*. Proponho ao observador a vivência de uma experiência que não é apenas retiniana, mas que trata da memória, trazendo com esta proposta uma dimensão artística à vida das pessoas levando elementos estéticos da fotografia a situações banais, como a procura por um livro.

A intenção é carregar essas ações do cotidiano de um poder metafórico e ressaltar a importância do artista como alguém que faz um trabalho poético na direção de uma mimese da relação arte/vida.

Minha vivência no curso de Mestrado foi fundamental para a revisão do projeto inicial. O conhecimento construído nesse percurso possibilitou um amadurecimento de minhas reflexões anteriores e o surgimento de novas questões que passaram a fazer parte do trabalho.

O trabalho aqui apresentado constitui-se de pequenas fotografias guardadas em embalagens.

As embalagens em papel branco, no tamanho de 11 cm x 8 cm, possuem estampa e palavras relacionadas ao trabalho impressas em serigrafia com tinta branca.

Trata-se de uma série de 200 unidades numeradas.

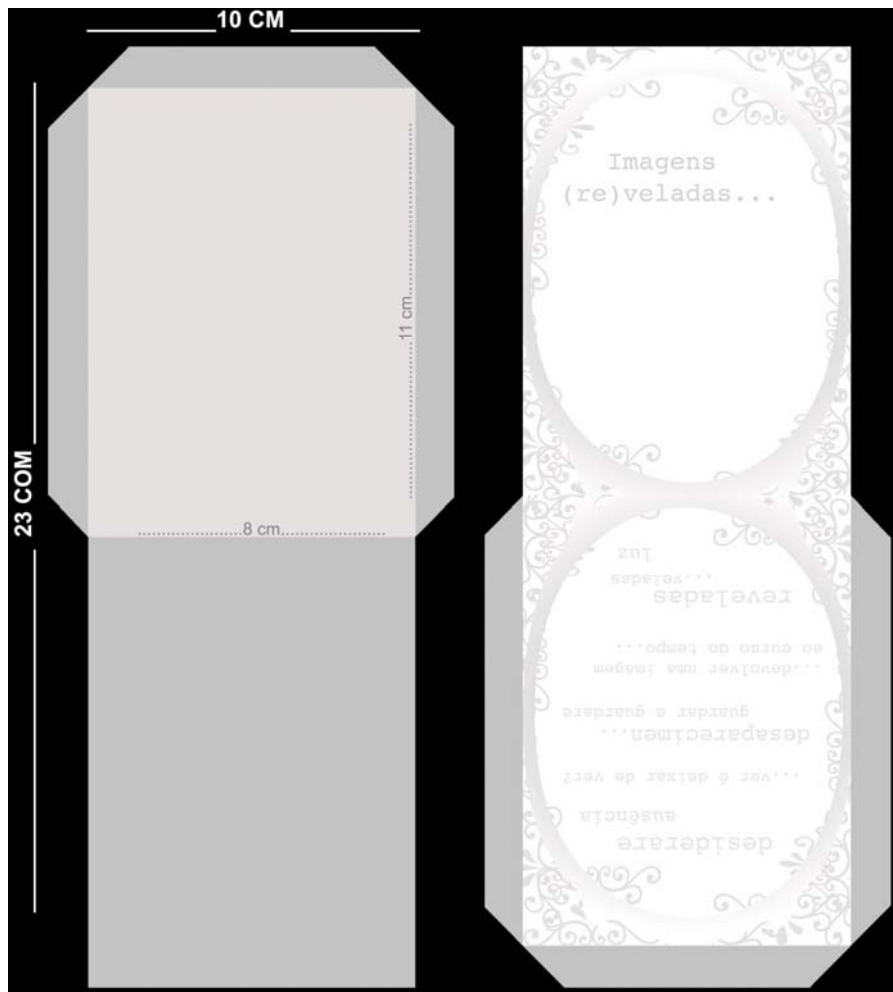


Fig.1 – Projeto da embalagem - frente e verso.

As fotografias, que se encontram dentro das embalagens, são reveladas por um processo artesanal e possuem a particularidade de passarem apenas pelo processo químico de revelação (sem utilização de interruptor e fixador), o que resulta numa imagem instável que, ao ser exposta, sofre um apagamento, tendo sua superfície

danificada pela ação da luz. Dessa forma, cada vez que a fotografia for retirada da embalagem, sofrerá um determinado apagamento.

As embalagens são escondidas em livros de bibliotecas públicas, onde podem ser encontradas pelas pessoas desavisadas: observadores acidentais.

A hipótese que guia a pesquisa explora a relação entre apagamento/revelação; arte/vida e construção/destruição a partir da expansão do campo do laboratório na fotografia.

O apagamento da imagem se constitui como uma superação das limitações do processo e da imagem fotográfica, tornando-a tão precíval quanto os instantes dos quais guarda a imagem e que contraria de forma determinante seu propósito original de eternizá-los. A destruição é utilizada como expansão das possibilidades da fotografia. A criação que decorre disso é mais do que uma imagem: é uma proposta situacional onde todos os elementos: as fotografias, as embalagens, os livros escolhidos, a biblioteca, participação do observador são parte constituinte do trabalho.

A intenção, ao deslocar o trabalho para um local público, é a de estender o território da arte, utilizando um dispositivo dialético que proporcione a aproximação entre arte e vida. A experiência tem por objetivo adaptar as fronteiras da experiência estética permitindo que se integrem a ela elementos não-estéticos, como o espaço de uma biblioteca ou um livro. Dessa maneira, ao me apropriar desses elementos e confrontá-los com questões específicas do fotográfico, pretendo ressaltar a relação arte/vida, tornando toda a proposta uma obra.

A proposta também busca elementos para o adensamento¹ do olhar do observador através da inversão do sistema da fotografia. O apagamento leva a um deciframento de

¹ A palavra “adensamento” é utilizada aqui para caracterizar o aspecto qualitativo da percepção do observador: um olhar precisa realizar um esforço de percepção. Esse olhar em questão é contextualizado: o olhar do observador que vive em centros urbanos e que se encontra exposto a um acúmulo de informações visuais, tendo sua atenção comprometida por esse excesso.

suas causas e traz à margem uma reflexão sobre um procedimento interno do laboratório, que é geralmente escondido do observador. Além disso, uma fotografia que se apaga contraria características intrínsecas ao seu sistema: da fotografia espera-se uma imagem resguardada do tempo, perene, estável. O confronto gerado por essa inversão do sistema lógico da fotografia propõe uma recepção também menos estável.

A inversão da lógica fotográfica leva em consideração dois pontos-chave: a *percebibilidade* (apagamento da imagem) e o *esconderijo* (modo de circulação).

As atitudes confrontam a idéia de uma imagem fotográfica originalmente eterna e exposta, que passa a se apresentar, agora, percebível e escondida, invertendo duas características intrínsecas ao seu sistema, visando à expansão dos limites impostos por este para a criação de uma nova proposição de imagem.

A proposta plástica explora características como o esquecimento, o apagamento e o esconderijo, surpreendendo o olhar do observador com objetos artísticos onde este não espera encontrá-los. O apagamento da imagem e seu modo de circulação provocam a percepção do observador numa situação cotidiana, levando o objeto artístico até ele sem que este esteja preparado para a recepção. Através do alargamento do campo da arte, a proposta busca uma valorização da experiência estética.

O subcapítulo a seguir, **Traços do percurso**, aborda as motivações pessoais para a realização da pesquisa, bem como o aspecto biográfico nela contido.

O primeiro capítulo, **O apagamento da imagem como uma interrogação sobre a fotografia**, irá explorar a condição original da fotografia, o que a torna distinta de outras manifestações artísticas e garante que mesmo uma imagem que se apaga continue fazendo parte de seu universo como uma nova imagem. Dessa forma, **A busca de uma condição primeira da fotografia na teoria e na história e suas relações com o apagamento** parte de conceitos explorados por teóricos e filósofos como Barthes, Benjamin e François Soulages, percorrendo também a história da fotografia com alguns

de seus mitos - como a de imagem científica e verdadeira. O resultado dessa busca, no que chamo, a seguir, de **A luz e o apagamento nas práticas artísticas**, é aprofundado através das obras dos artistas Vilma Sonaglio, Armando Reverón, Joseph Sudek e Michael Wesely. Artistas de contextos diferentes entre si, mas cujas obras possuem coerência com meu trabalho. Assim são apresentadas quatro qualidades de apagamento de acordo com as obras de cada um deles: **o apagamento pela aproximação, o apagamento pela devoração, o apagamento pelo acúmulo e o apagamento pela imprecisão.**

O segundo capítulo, **O território da imagem e suas extensões**, trata do modo de circulação, do lugar da imagem, da expansão do campo do laboratório e das relações entre arte e vida.

A definição do lugar da imagem que se apaga é tratada no subcapítulo **A fotografia entre a eternidade e o esquecimento**, onde o trabalho se apresenta como metáfora das relações mnemônicas da fotografia. O apagamento da imagem encontra várias analogias na mitologia e literatura, percorrendo a questão do desejo e da imagem mutável e aberta a possibilidades.

O subcapítulo seguinte, **A destruição da imagem como questionamento ao olhar**, aborda a questão da iconoclastia e da destruição necessária à construção na arte.

Finalmente, a última parte do trabalho trata do modo de circulação das *imagens (re) veladas*, abordando a expansão do campo do laboratório para um ambiente cotidiano e as alterações na forma de recepção resultantes dessa ação.

1.1. TRAÇOS DO PERCURSO

Desde 2004, a questão da perenidade da fotografia e o aspecto lúdico e mágico dos processos de aparição da imagem no laboratório me inquietam.

Das motivações pessoais dessa pesquisa, recordo da infância e dos passatempos gráficos, como o “risca-e-aparece”, que era encontrado em revistinhas infantis. O passatempo gráfico consistia em uma imagem latente, onde se podia riscar suavemente com o lápis e revelá-la. Da mesma forma, lembro das buscas incessantes por tirar impressões de objetos que possuíam algum relevo, fazendo pequenos exercícios de *frottage*². Não há nada de incomum em crianças fazerem *frottage*, mas a surpresa de transferir texturas e relevos para uma folha em branco inquietava-me e deslumbrava-me de tal forma que carrego essas sensações até hoje.

Quando comecei a manipular a fotografia no laboratório e observar a imagem surgir de uma superfície branca, aparentemente estéril, essas memórias retornaram e como um *déjà vu*, vivenciei novamente deslumbramento e inquietação. Tratava-se novamente da sensação de “geração espontânea” de uma imagem, como no *frottage*.

Contudo, na infância, a aparição das imagens que obtinha através da técnica citada acontecia em ambientes iluminados. A luz e o contato direto com o objeto que teria sua imagem extraída eram aspectos que me punham em segurança.

Já no laboratório, fui confrontada com outras sensações, como o medo: o medo de estar sozinha num local escuro, o medo da imagem revelada não ser a mesma que eu previa, o medo de fantasmas...

² A palavra *frottage* vem do francês *frotter*, que significa friccionar. *Frottage* é a técnica de captar a textura de uma superfície irregular ou áspera através da fricção com lápis sobre uma folha de papel (MICHAELIS, 2002).

Estar no laboratório escuro é como estar num espaço mágico. Mas a mágica é o que a razão não alcança. E racionalizar sempre me pôs em segurança.

Então a surpresa e o deslumbramento da fotografia sendo revelada sempre foi acompanhada do medo do que poderia aparecer.

Mas há ainda outro medo que permeia minha relação com a fotografia: o medo da desapareição.

Sempre fui uma nostálgica colecionadora de *souvenirs de ocasião*: pedras, selos, bilhetes, fantasias de infância, chaveiros, entradas de cinema... e fotografias.

A memória sempre serviu para restituir-me de mim mesma: eu sei quem sou porque sei por onde andei. E para saber por onde andei lanço mão de objetos capazes de ativar minha memória e devolver, de alguma forma, as sensações que um dia tive.

Dessa forma, pensar na desapareição de uma imagem sempre foi doloroso. Mas, acima de tudo, um exercício de permitir que a vida fluísse. Devolver a imagem ao curso do tempo e não prendê-la às gavetas traz-me a sensação de colocar-me no tempo presente, vivendo este tempo presente. Não carregar idéias e imagens fixas do passado. A memória por si mesma deve falar e trazer consigo o que do tempo restou. E essa é a motivação pessoal deste trabalho e a porção biográfica compreendida nele.

Quanto ao percurso para chegar ao trabalho final, foi carregado de algumas modificações a partir da proposta inicial.

No princípio, tratava-se de um único trabalho, formado pelo conjunto de 100 caixas brancas contendo fotografias químicas em preto-e-branco dispostas em paredes brancas.



Fig.2 - *Imagens (re) veladas*, montagem do trabalho inicial, 2007, madeira e fotografia.



Fig.3 - idem.

Especulando sobre a possível postura do observador, ocorriam-me três situações e creio interessante descrevê-las ainda que fossem hipóteses: a primeira hipótese seria a do observador que optaria por não abrir as caixas. Poderia ele vê-las como formas

visuais plenas, caixas-brancas múltiplas brotando de paredes brancas em composição que lembra, ainda que remotamente, os relevos de Athos Bulcão no Teatro Nacional de Brasília.

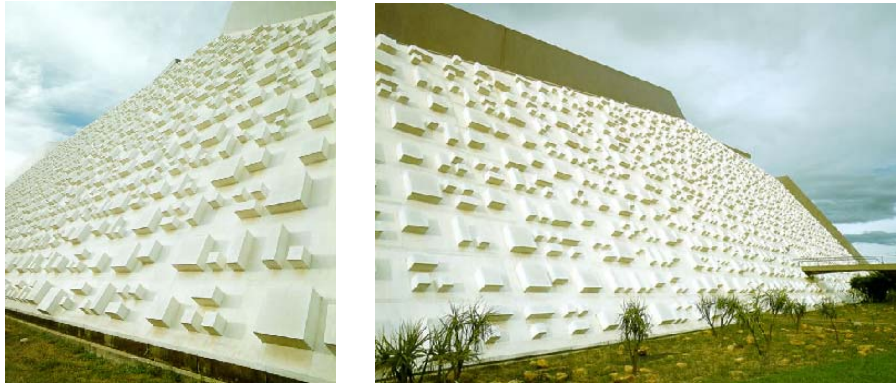


Fig. 4 e 5 - Relevos em concreto no Teatro Nacional Cláudio Santoro - Brasília, Athos Bulcão, 1967.

Poderia este observador, numa segunda hipótese, abrir e fechar cada caixa (ou parte delas) tentando compor em sua memória uma possível relação entre os fragmentos, tentativa que sofreria uma dupla decomposição: da imagem física quando exposta à luz e da imagem mental que tentaria reter as impressões para compor uma relação entre as partes, pois toda memória sofre degradação.

Como uma possível terceira hipótese, pensava no observador abrindo a totalidade das caixas, uma a uma, até que todas estivesse abertas e ele pudesse, enfim, visualizar simultaneamente os fragmentos para relacionar as partes entre si. Essa última postura, tratando-se de um observador ciente de que as imagens expostas estariam em processo contínuo de apagamento, estaria deixando aos próximos observadores imagens cada vez mais apagadas e ilegíveis. Tratar-se-ia de um legado que este observador deixaria aos próximos: sua contribuição para a ilegibilidade das imagens.

Todas essas ações sofridas pela imagem através de sua exposição a fariam resultar sempre em uma outra imagem, menos legível, fantasmagórica. Que acabaria por requerer cada vez mais a atenção do observador ao seu processo de criação, como um processo de contínua destruição.

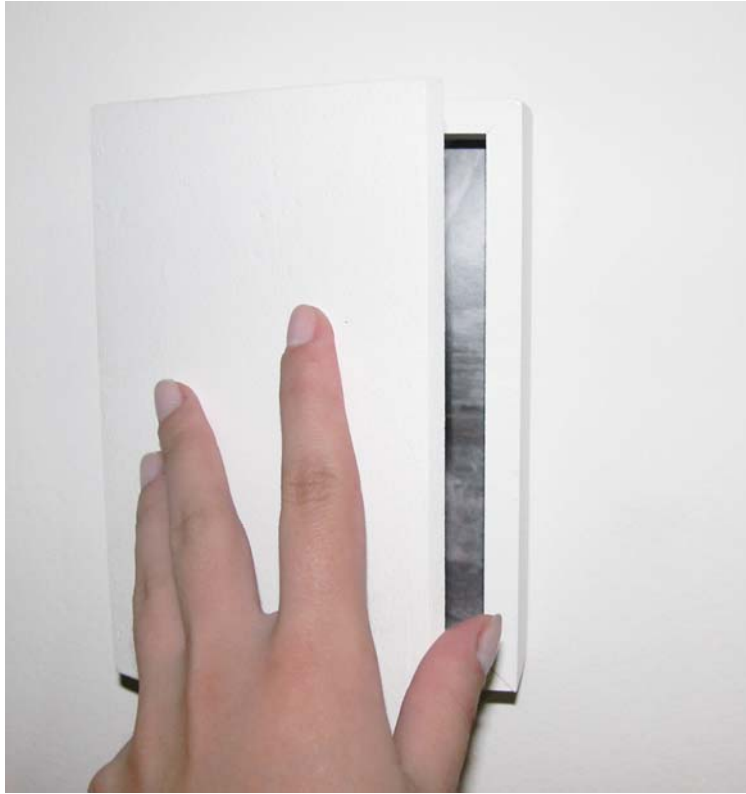


Fig.6 - *Imagens (re) veladas*, demonstração sobre o trabalho inicial, 2007, madeira e fotografia, 15 x 20 cm.

Essa primeira aposta do trabalho assemelhar-se-ia a um jogo, um grande quebra-cabeças onde cada montagem faria com que peças se perdessem: a legibilidade se

perdesse. Jogo de aparição e desaparecimento, presença e ausência, visibilidade e invisibilidade, luz e sombra, revelação e *velação*³.

Jogo de memória e de escolhas propostas ao observador. E onde cada escolha representaria uma consequência distinta.

Com o passar do tempo, essa primeira aposta se mostrou empobrecida diante da possibilidade de partilhar o trabalho com observadores múltiplos. A montagem do trabalho num só local impossibilitaria sua expansão para outros olhares.

Nesse caso, a tentativa de desprender a imagem do seu suporte e devolvê-la ao curso do tempo esbarrava em outra amarra: o trabalho estaria preso a uma parede, estaria preso às caixas.

Colocar o trabalho no curso da vida, no cotidiano; surpreender o observador não apenas com a revelação da imagem, mas também, com a súbita aparição do próprio trabalho, passou a ser uma questão determinante para o novo rumo da pesquisa: desprender a imagem do tempo e o trabalho do espaço; surpreender o observador quando ele não está na posição de observador - quando ele não espera algo a ser observado - e chamar a atenção para a destruição como parte do processo de criação.

Podemos conceber o trabalho como sendo duplo, pois existe uma primeira imagem, que é a da embalagem, que possui autonomia como forma. Sua semelhança com o “risca-e-aparece” das brincadeiras de infância e a aparente invisibilidade da impressão lhe conferem certo valor estético. Mas essa aparente autonomia da embalagem como imagem é apenas um artifício para atrair e/ou distrair o observador. O sentido do trabalho está tanto na superfície, na inquietação gerada pelo invólucro, como no interior, no mistério que ele guarda.

³ O termo “velação”, “velar+ação” (*lat velare*) será utilizado como oposição ao termo “revelar”, ou seja, no sentido de encobrir, ocultar, tapar, tornar secreto.

Tanto a imagem externa – embalagem – como a imagem interna – fotografia – repousam sobre conceitos muito próximos. Essa proximidade garante a integração e a interdependência das duas imagens.

Assim, mesmo com a mudança no invólucro e no modo de circulação do trabalho, as questões conceituais permaneceram: o apagamento da imagem como uma interrogação sobre a criação na arte, a condição da visibilidade na arte contemporânea, a tensão entre conceitos opostos como a relação revelação/velação, arte/vida e, principalmente, a construção através da destruição.

Procurei expandir as características inerentes à estética do meu trabalho a outras pessoas, ampliando meu campo de ação como artista e lembrando que o apagamento é uma metáfora da criação: só se cria através da destruição de algo que exista anteriormente. Assim como a memória é seletiva e só lembramos de algumas coisas porque necessariamente esquecemos de outras, a destruição – de uma história, biografia, memória, matéria-prima, idéia - é parte necessária para que se potencialize a criação na arte.

Como questões complementares, cito a interrogação sobre o sistema de pensamento lógico, do qual poderíamos fazer analogias da ação da luz física com a luz utilizada como metáfora do conhecimento e da razão; as considerações sobre o desejo, eternamente insatisfeito; e a possível relação iconoclasta das imagens que se apagam.

2 - O APAGAMENTO DA IMAGEM COMO UMA INTERROGAÇÃO SOBRE A FOTOGRAFIA

A fotografia é socialmente considerada uma imagem estável, perene (Barthes) e que tem em sua origem o conceito de democratização das imagens (Benjamin) através de sua exposição mais próxima do observador.

Ao propor uma imagem que se apaga, esta pesquisa inverte seu sistema e coloca em cheque algumas das características de sua especificidade como fotografia.

O apagamento da imagem fotográfica contraria de forma determinante seu propósito original de eternizar instantes e a torna tão perecível quanto seus referenciais no tempo.

O aspecto perecível - o desaparecimento em processo - confronta o olhar com o estranhamento causado por essa inversão de suas expectativas. Pois uma das expectativas que se tem ao olhar uma fotografia é ver uma imagem retirada do curso do tempo: guardada, eterna, imutável (BARTHES, 1984).

Nesse desaparecimento, existe um paradoxo: a relação da fotografia com a luz. Ao mesmo tempo em que a luz permite a aparição da imagem sobre a superfície no laboratório – uma primeira revelação, ocasiona também seu apagamento no momento da segunda revelação – quando o observador a retira da embalagem para visualização. *Dupla revelação* que se converte em *velação*, no momento em que se oferece como barreira à visão. Conforme trataremos mais adiante neste capítulo, a luz provoca um devoramento na imagem: o que Oramas (1998) considera uma Antropofagia da Luz.

Mas se a fotografia surge na história como uma imagem perene, estável, capaz de eternizar seus referentes, uma proposta de inversão dessas características pode resultar num trabalho fotográfico ou trabalho estético?

Se as imagens propostas neste trabalho se apagam, elas podem seguir sendo chamadas de imagens fotográficas?

É preciso buscar uma condição da fotografia que, mesmo com uma inversão de seu sistema, continue sendo capaz de conferir a esta proposta de trabalho a denominação “fotografia”. Uma condição primeira que garanta que as imagens que se apagam sigam sendo chamadas imagens fotográficas.

2.1. A BUSCA DE UMA CONDIÇÃO PRIMEIRA DA FOTOGRAFIA NA TEORIA E NA HISTÓRIA E SUA RELAÇÃO COM O APAGAMENTO

A hipótese explorada nesta pesquisa trata do adensamento do olhar através de uma inversão do sistema da fotografia. Inversão que leva em consideração dois pontos-chave: a *percebibilidade* (apagamento da imagem) e o *esconderijo* (modo de apresentação e circulação).

O resultado disso é a imagem fotográfica - originalmente eterna e exposta - que se propõe a intrigar o olhar do observador ao se tornar percebível e escondida, invertendo assim, duas características intrínsecas ao seu sistema.

São criadas situações de oposição à condição fotográfica, realizando um questionamento do que alguns teóricos determinam como característica intrínseca a ela e que, segundo eles, constitui uma possível especificidade da fotografia ou uma condição à qual ela está subordinada.

Esse questionamento direciona o trabalho plástico para uma oposição a conceitos estabelecidos como o de perda da aura (BENJAMIN, 1994), perenidade da imagem (BARTHES, 1984) e *fotograficidade* (SOULAGES, 2005), opondo-se também ao que historicamente foi atribuído à fotografia pelo discurso científico da época de seu surgimento como especificidade.

Como veremos no decorrer desse tópico, uma imagem fotográfica que se apaga no tempo contradiz todos os conceitos defendidos pelos autores citados – e ainda assim se afirma como fotografia.

A persistência dessa afirmação, mesmo após a negação do que muitos teóricos consideram próprio da imagem fotográfica, torna necessário o questionamento sobre a existência de algum outro conceito capaz de elucidar o que existe de determinantemente *fotográfico* na fotografia.

Caberia aqui perguntar se existe algo na fotografia anterior a todas as escolhas do artista, que persiste durante o processo de criação e que está presente na imagem final. Uma resposta afirmativa nos levaria ao reconhecimento de uma essência?

E qual seria a essência da fotografia? Onde se encontra seu aspecto ontológico fundamental: a especificidade dessa linguagem?

Talvez essa busca essencialista possa parecer demasiado restritiva e anacrônica, que a despeito da heterogeneidade de suas manifestações contemporâneas, volta-se sobre questões técnicas para extrair daí um conceito original. Por isso, cabe aqui deixar claro que não se trata de identificar a verdadeira função ou os verdadeiros atributos da fotografia, de modo excludente às imagens fotográficas que não os contenham. O que se busca aqui é justamente o oposto: um atributo, essência, característica capaz de abranger toda e qualquer imagem fotográfica numa unidade mínima: *um mínimo denominador comum* e expandí-la a outros lugares e espaços.

Para isso, vamos dar início à investigação partindo do pensamento dos autores citados sobre as características da fotografia, como as reflexões de Roland Barthes (1984), que nos levam ao sentimento melancólico acerca da *imagem que sobrevive ao passado* e cuja existência *faz o passado sobreviver no presente*.

A fotografia como sobra do tempo, que embalsama um instante fugidio e atesta que *isso foi* passa a ser amplamente questionada a partir da segunda metade do século XX por manifestações artísticas cujas técnicas e manipulação de conceitos distanciam-se da obviedade da função documental do objeto fotográfico.

Já as considerações de Walter Benjamin (1994) sobre a perda da aura da obra de arte e do *valor de culto* decorrente da reprodutibilidade técnica têm parte de seu potencial discursivo fragilizado devido às mudanças ocorridas na percepção/recepção das imagens no decorrer do último século. O excesso de imagens que circundam a vida contemporânea anestesiando (velando) o olhar – onde ver em excesso é deixar de ver - é

consequência da reprodutibilidade técnica por democratizar o acesso ao que considera *simulacros* e oferecer-se como substituta dos referenciais representados, banalizando seus significados, como veremos mais adiante.

A preocupação com a aura será revista, em primeiro lugar, porque a obra de arte como objeto de culto foi desmistificada durante boa parte do século XX, chegando enfraquecida à atualidade. Em segundo lugar, porque uma espécie de aura existe na fotografia por questões mercadológicas ou estratégicas para sua valorização, como a limitação das tiragens – uma contradição de suas possibilidades tecnológicas.

Essa limitação de tiragens que perpetua o culto à obra de arte e paradoxalmente reveste de aura a fotografia – justamente o objeto que segundo Benjamin viria destruir essa relação - ocorre em decorrência de um único objetivo: agregar valor à imagem – dar-lhe intencionalmente uma aura.

As justificativas para essa ação de valorização recaem sobre questões de mercado e/ou estratégicas. Ao evitar a multiplicação da imagem, sua banalização, se está evitando o desaparecimento pelo seu excesso – evitando que o observador a ignore pela assimilação. Essa é uma das principais estratégias utilizadas no trabalho *imagens (re) veladas*, quando propõe provocar o aspecto intrigante e mágico do olhar do observador através da expansão do campo do laboratório, levando a experiência estética exclusiva da fotografia – seu modo particular de geração da imagem que até então lhe era ocultado – até os espaços cotidianos por ele vivenciados.

O apagamento da imagem ao ser confrontada com a luz e o modo de circulação e apresentação – embalagens escondidas em livros – afetam de modo determinante o valor de exposição do trabalho e o modo como o observador o percebe – atestando a persistência de uma aura.

Retornando à nossa busca inicial, percebemos que tanto os conceitos defendidos por Barthes quanto o conceito de perda de aura e banalização defendido por Benjamin

não podem ser generalizados, pois existem manifestações fotográficas que as contradizem.

O terceiro autor pesquisado aqui, François Soulages (2005), aponta como especificidade e singularidade da fotografia – o que chama de *fotograficidade* - a *irreversível obtenção da imagem através do golpe fotográfico e a inacabável possibilidade de trabalho e de interpretação dessa mesma imagem através de um negativo*.

Para o autor, a fotografia, em comparação com as outras artes reafirma sua especificidade. A pintura e o desenho são imagens únicas e não são necessariamente irreversíveis ou inacabáveis; já no caso da gravura e da escultura (molde), as imagens possuem uma matriz que possibilita tanto a produção de imagens idênticas quanto à produção de imagens com variações a partir de uma mesma origem, o que atesta sua conformidade com o aspecto *inacabável*. Contudo, não há o aspecto *irreversível* como há na obtenção do negativo pela fotografia.

Podemos sintetizar essa relação se considerarmos que, enquanto na pintura e no desenho não há *irreversível* nem *inacabável*, na gravura e no molde da escultura pode-se até alcançar o *inacabável*, embora sem a possibilidade de constituir o *irreversível*. Então, se o conceito de *inacabável* se aplica tanto à fotografia como à gravura e à escultura, ele não é uma especificidade da fotografia. Já o conceito de *irreversível* permanece sendo específico dela. Então, não seria este a única especificidade da fotografia, única característica apenas sua dentre as outras?

Considerar o *irreversível* como especificidade da fotografia inclui as práticas de Man Ray e Moholy-Nagy e de todos aqueles que trabalham com fotogramas: imagens obtidas por contato direto com objetos dispostos sobre o papel fotográfico, que prescindem da informação visual dos negativos e que são únicas: *irreversíveis, mas acabadas*.

E embora o autor inclua a fotografia digital na sua reflexão, *irreversível* e *inacabável* não parecem ser os aspectos mais fundamentais desta, uma vez que as fronteiras entre original e cópia são dissolvidas. Além disso, a matriz da imagem não corresponde completamente ao negativo do processo químico: não há uma relação de relíquia com o objeto-fetice único que não pode ser perdido; não há a surpresa dos acontecimentos irreversíveis no processo nem há diferença segura entre o que é matriz e o que é cópia, para citar algumas distinções do ponto de vista conceitual dessas imagens. No caso da fotografia digital o aspecto irreversível cede lugar apenas ao inacabável.

Se temos dois exemplos de processos fotográficos: fotograma e fotografia digital, sendo que um não é caracterizado pelo aspecto inacabável e o outro não pode ser considerado pelo aspecto irreversível, temos um problema no argumento proposto por Soulages.

A teoria proposta pelo autor acaba restrita a um tipo específico de fotografia – que poderíamos chamar do *tipo original*: fotografia química que se utiliza do negativo – ou da exposição a alguma imagem exterior, no caso da *Pinhole* - para realizar cópias em uma superfície emulsionada com sais de prata.

No caso das *imagens (re) veladas*, não há irreversível no sentido da geração de uma imagem imutável, porque as imagens se modificam a cada exposição à luz, alterando de modo significativo sua legibilidade e, conseqüentemente, sua recepção e percepção por parte do observador. Há um outro conceito de irreversibilidade, que é o da perda da imagem. Mas é um conceito que difere do defendido pelo autor.

Quanto ao aspecto inacabável defendido por Soulages, não é possível que o encontremos nas *imagens (re) veladas*, uma vez que estas são direcionadas para o desaparecimento: apagamento em processo progressivo tendendo a um acabamento, uma finalização sem desdobramentos.

Partindo dessa afirmação, os aspectos *irreversível* e *inacabável* não podem ser conceitos absolutos estendidos a todas as imagens fotográficas e, portanto, não podem constituir uma essência da fotografia.

Tentemos buscar, então, a essência - que nos propomos no início do texto investigar - na história. Fazendo um breve retorno ao surgimento da fotografia, poderemos reconhecer no seio do discurso científico uma primeira definição da sua especificidade, embora estivesse diretamente relacionada com a função que exercia na sociedade oitocentista européia.

Nessa época em que o trabalho era progressivamente substituído pela máquina e a arte vislumbrava sua extensão ao domínio industrial – embora com clara resistência de legitimação - a experiência direta dos indivíduos com o mundo passava a ser mediada cada vez mais pelas criações oriundas do progresso tecnológico.

Benjamin (1982), em seu *Livro das Passagens*, realizou uma crítica feroz a esse novo modelo de sociedade, aos habitantes de Paris no século XIX e seu confronto com as mais novas invenções daquele tempo: passagens que abrigavam o consumo das mercadorias de luxo; Exposições Universais que transformavam a cidade num cenário efêmero de diversão; interiores de residências que abrigavam fragmentos do mundo na forma de *souvenir*: acúmulos de objetos-fetiche que participavam da vida privada dos indivíduos como se fossem extensões do corpo de seus proprietários e parte de sua personalidade; o novo ideal de urbanismo em detrimento do patrimônio histórico; e o olhar apático do *flanador* frente a uma multidão anônima composta do *tipo* humano autômato no andar cotidiano pelas ruas compunham a cena parisiense na transição entre os séculos XIX e XX realizada pelo autor.

Qual seria o lugar da fotografia naquele momento?

A despeito do pictorialismo e das aproximações da fotografia com a narrativa literária com composições artísticas que exploravam temas fantasiosos, a fotografia como manifestação social estava ligada à imagem científica.

Podemos reconhecer alguns aspectos valorizados nas funções sociais exercidas pela fotografia, como a democratização das imagens. Com custo e tempo de execução reduzidos, associados à representação da realidade mais fiel até o momento, a fotografia garantiu sua expansão na modernidade. A possibilidade das classes menos favorecidas economicamente possuírem imagens suas, à semelhança do que a burguesia tanto cultivava através da pintura, pode ser considerado um fator positivo à primeira vista. Contudo, o avanço da imagem técnica evidenciava, mais uma vez, o quanto a experiência das pessoas com o mundo passava a ser mediada pelo artifício. Também a fotografia era sintoma da fantasmagoria experimentada pelos indivíduos.

A substituição acelerada das mercadorias - voracidade no consumo das novidades - e as modificações constantes na arquitetura dos grandes centros urbanos possuíam uma urgência de registro que só a fotografia seria capaz exercer. A fotografia restituía a presença das coisas e pessoas ausentes e, assim, tornava-se mais uma mercadoria-fetice. Se com ela o *valor de culto* que envolvia a grande arte transformava-se em *valor de exposição* – como no caso das reproduções de obras de arte – também Walter Benjamin reconhecia que *o valor de culto encontrava no rosto humano sua última trincheira*. Acrescento que não somente o rosto humano, mas todas as imagens que faziam alusão à memória dos indivíduos possuíam esse valor agregado.

O valor da fotografia estava diretamente relacionado com sua espantosa semelhança com a realidade que representava. Associado a essa semelhança, estava seu discurso de imagem advinda da ciência. As características que eram atribuídas à fotografia apontavam para a desvinculação da atividade humana na produção das imagens, o que garantia sua suposta idoneidade. Neutralizada da interferência do

homem, fonte de equívoco, a fotografia mantinha sua credibilidade como imagem fidedigna. Talvez, na época, fosse essa sua definição mais precisa; uma possível especificidade.

No decorrer do século XX, estudos e observações cuidadosas sobre os limites da representação fotográfica tornaram relativa e, por vezes, negaram sua suposta objetividade. A fotografia como fato natural foi questionada. Para além de sua neutralidade era revelada uma linguagem - com códigos específicos para sua construção e decodificação – e a conclusão de que era subordinada ao olhar de quem a manipulava. E se no século XIX essa imagem esteve a serviço da ilusão de uma representação objetiva, logo perdeu sua inocência. Em decorrência disso, a noção da especificidade como imagem neutra, criada pela máquina, sem interferência do homem não satisfaz a busca inicial à qual nos propomos no início desse texto – a da essência da fotografia. Mas nos deixou mais perto.

A despeito de todas as hipóteses refutadas nesse percurso, parece haver uma última tentativa de unidade: se há uma essência na fotografia, uma característica capaz de abarcar a multiplicidade das manifestações que envolvem essa linguagem, a despeito dos períodos históricos e das concepções artísticas, esta se encontra no seu próprio nome: foto (do grego *photós* = luz), grafia (do grego *gráphien* = escrever, desenhar). *Escrita da luz.*

Percorremos um caminho longo para uma conclusão etimológica. Contudo, essa conclusão parece a única possível de se chegar numa busca restritiva como a que se propõe desvelar a essência. Nesse caso, o caminho percorrido nos traz ao ponto de origem: a origem da palavra.

Convém lembrarmos que o motivo de termos percorrido este caminho foi o questionamento acerca do apagamento das *imagens (re) veladas*: se as imagens propostas se apagam, poderiam seguir partilhando de uma estética fotográfica?

A resposta é positiva. Encontramos na condição primeira que garante às imagens que se apagam o direito de seguir sendo chamadas de imagens fotográficas. E só o são porque se constroem através da luz, assim como por ela são destruídas. A luz inscreve sobre a superfície e o apagamento acontece pelo acúmulo dessa escrita: pelo excesso. As *imagens (re) veladas* continuam sendo fotográficas porque nascem e se desenvolvem pela escrita da luz.

Assim, a estética fotográfica está presente na ampliação dos horizontes da experiência do laboratório para fora de seus limites.

A escrita da luz pode ser identificada em todas as manifestações fotográficas, desde a descoberta da câmara escura até as produções fotográficas digitais. O tema dessa escrita, a técnica de inscrição, os materiais e processos envolvidos é que variam e atuam para gerar a multiplicidade de manifestações tão díspares que convivem sob uma mesma estética fotográfica.

Veremos a seguir algumas obras que se relacionam com a luz e o apagamento, apresentando semelhanças com o trabalho plástico originado dessa pesquisa.

2.2. A LUZ E O APAGAMENTO NAS PRÁTICAS ARTÍSTICAS

Foram escolhidos quatro aspectos do apagamento no trabalho de quatro artistas – três fotógrafos e um pintor – que possuem estreita relação com a luz e com o trabalho plástico resultante da presente pesquisa: *imagens (re) veladas*.

O primeiro aspecto do apagamento – *apagamento pela aproximação* - será abordado a partir de uma obra da série *Metamorfoses da Luz*, de Vilma Sonaglio.

O segundo modo de apagamento explorado – *apagamento pela devoração* – aborda um dos trabalhos do chamado *período branco* da trajetória do pintor Armando Reverón.

O terceiro apagamento explorado – *apagamento pelo acúmulo* – se dá a partir da análise da representação da *Potsdamer Platz* de Michael Wesely.

Por fim, a última relação de apagamento – *apagamento pela imprecisão* - contemplará duas imagens de Joseph Sudek.

Todas as imagens apresentadas aqui propõem um desafio ao olhar do observador, uma vez que exploram um sentido para além da visualização imediata. O sentido dessas imagens, bem como nas *imagens (re) veladas*, encontra-se não apenas no que mostram, mas, sobretudo, no que deixam de mostrar.

2.2.1. O APAGAMENTO PELA APROXIMAÇÃO:

Quando nos aproximamos de um objeto ou imagem deixamos de ver todo o entorno. Essa visão se torna ao mesmo tempo potente - pois vê o detalhe – e impotente – pois descontextualiza o objeto da visão, ignorando toda a relação que este pode ter com seu ambiente.

A potência da visão focada no detalhe está na exigência do olhar: olhar para o que não é facilmente visto; olhar para uma rede de relações antes despercebida.

A seleção de um campo de percepção restrito especializa o olhar ao fazê-lo refletir sobre a relação de um número específico de informações entre si.

Nesse sentido, podemos citar um trabalho fotográfico de Vilma Sonaglio, de 1994, onde a luz escreve sobre si mesma; descreve a si mesma. Na ausência de uma identificação com o referente que originou as imagens, a fotografia não é mais espelho do mundo, mas espelho de si.



Fig.7 - Fotografia sem título, Vilma Sonaglio, 1994 – 100x170cm.

Na série que intitulou *Metamorfoses da Luz*, Sonaglio investiga o comportamento da luz que banha os objetos e os torna visíveis para - através de movimentos técnicos extremos na captação das imagens como: a máxima abertura do diafragma da câmera para originar imagens com pouca profundidade de campo, a utilização de contrastes duros que eliminam meios tons e a proximidade máxima da câmera com o objeto fotografado – materializá-la ela mesma como imagem, representada pelo branco da superfície das fotografias. Segundo a artista, ocorre um *processo através da luz para interpretar a luz*.

A luz que nos permite identificar os objetos que nos circundam não os cria, apenas revela estruturas que se encontravam na escuridão: objetos latentes, como os de um quarto escuro que se encontram lá, embora não possamos vê-los. A luz torna visível. Revela algo que já existia, mas não era percebido.

No entanto, no processo fotográfico⁴ a ação da luz possui diferentes valores. Ela cria a imagem, mas também a destrói: mata o que cria pelo próprio excesso. Como disse Augusto dos Anjos em seus *Versos Íntimos: a mão que afaga é a mesma que apedreja*.

Nas diferentes etapas do processo, desde a criação da imagem até a revelação das cópias, há uma intercalação entre presenças e ausências da luz.

Essa relação de opostos - luz/escuridão, ausência/presença, branco/preto, referente revelado/velado – que há na imagem potencializa sua força expressiva e soa como metáfora de uma questão epistemológica.

A luz pontual só é percebida na fotografia porque sai do meio da escuridão; a ausência de luz é exigida no processo de revelação da imagem latente para que, depois de processada, enfim, seja dada à luz dos nossos olhos. Depois disso, há nova exigência de escuridão e luz na realização das cópias. Ausências e presenças.

O branco da fotografia outrora fora preto no negativo e antes, havia sido branco, embora não tão intenso como a imagem se força a mostrar.

Há a presença/ausência de um referente (re) velado pela imagem. Pela descrição do processo fotográfico sabemos que existiu algo frente à câmera para que sua luz refletida se metamorfoseasse no branco apresentado. Mas essa imagem não revela nada do que a originou. Realiza um movimento oposto: de velação. Revela e vela; esconde e mostra; é e não é.

⁴ É importante enfatizar que quando há referências ao processo fotográfico, este se refere ao processo químico, artesanal.

Essa atuação de conceitos opostos ao mesmo tempo - onde só conseguimos identificar um através da comparação com o outro e que muitas vezes se confundem não nos permitindo discernir com segurança - forma extremos que se tocam e lembra a “leveza” e o “peso” do romance *A insustentável Leveza do Ser*, de Milan Kundera (1983), onde a sensação de leveza possui, por vezes, um peso psicológico esmagador sobre as personagens e, em outros momentos, o peso quase insustentável de algumas situações é capaz de oferecer ao indivíduo a sensação da maior leveza experimentada.

Há opostos que não apenas se atraem como nas leis da física, mas que se transformam um no outro. Confundem-se e fundem-se.

Assim, o branco do reflexo da luz que banha o objeto fotografado confunde-se com o fundo do papel fotográfico e o que estava à frente, passa para o fundo da imagem. Fundo que é superfície, superfície que afunda.

Também a luz que nos torna o mundo visível impede - pela sua intensidade - que reconhecamos o que mostra. A suposição de que a fotografia, como a arte, torna visível o invisível⁵ é contradita. Agora, por meio da câmera, o que era antes passível de visibilidade torna-se invisível, irreconhecível à razão.

As questões aqui mencionadas referem-se à construção da imagem fotográfica com seus códigos particulares. Neste sentido o trabalho de Vilma Sonaglio faz com que a fotografia reflita sobre si mesma: uma auto-reflexão.

O movimento de auto-reflexão pode ser encontrado no conceito romântico de crítica de arte. Segundo a tese de doutorado de Walter Benjamin (1999), intitulada *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão* - que faz uma análise dos filósofos românticos de Jena, sobretudo Friedrich Schlegel - a verdadeira obra de arte deve conter uma crítica imanente, a qual o crítico de arte tem função de revelar,

⁵ Afirmação do artista Paul Klee que se tornou um senso-comum dentre as múltiplas definições de arte.

pois o valor da obra depende única e exclusivamente do fato de ela em geral tornar ou não possível sua crítica imanente. Se ela é possível, se existe portanto na obra uma reflexão que se deixa desdobrar, absolutizar e dissolver-se no medium da arte, então ela é uma obra de arte. (BENJAMIN, 1999, p.86)

A função do crítico é a de lançar luz sobre algo que já exista de modo latente. Assim, uma obra nunca deve ser analisada segundo regras pré-estabelecidas, pois a crítica deve partir do conhecimento de seu objeto e atuar no sentido do *auto-julgamento da obra, despertando sua reflexão levando-a à consciência e ao conhecimento de si mesma*.

Segundo Benjamin, os românticos fomentaram uma crítica poética. Para eles, não deveria ter validade nenhuma crítica que não fosse, ao mesmo tempo, arte: *essa crítica poética, exporá novamente a exposição, desejará formar uma vez mais o já formado, irá completar a obra, rejuvenescê-la, configurá-la novamente* (p.77). E ela só é possível devido à incompletude da obra de arte, pois, segundo Schlegel,

apenas o incompleto pode ser compreendido, pode nos levar mais além. O completo pode ser apenas desfrutado. (...) Toda obra é necessariamente incompleta diante do absoluto da arte (...) ela é incompleta diante de sua própria Idéia Absoluta. (Schlegel *apud* BENJAMIN, 1999, p.78)

Essa Idéia Absoluta, própria de cada obra – que é uma essência que forma a si mesma - faz com que a crítica só possa julgar a partir do *ideal individual* e não a partir de um ideal geral. Essa crítica - que nunca é conclusiva - afirma a expressão Schlegeliana da necessária *incompletude da infalibilidade* (idem, p.59).

Mas estas questões de reflexão da obra na construção de uma crítica particular não são as únicas possíveis de serem abordadas. Há outros aspectos do trabalho que devem ser considerados aqui, como é o caso da *recepção e modo de circulação da obra*.

Frente ao acúmulo de imagens a que os indivíduos encontram-se expostos cotidianamente, Sonaglio questiona a alternativa para que seu trabalho possa escapar do fluxo de banalização – invisibilidade pelo excesso de visibilidade:

Ora, o contraponto mais lógico ou trivial não seria a abstinência de imagem? Mas se o objetivo da imagem é mostrar-se, como fazê-lo numa era onde tudo já foi mostrado e transformado em clichês? Teríamos que mostrar uma ausência, para que se torne presença? Através da imagem? (SONAGLIO, 1997, p.3)

Os questionamentos acerca da visibilidade do trabalho na contemporaneidade encontram seu fundamento no problema da atenção, sobre o qual Jonathan Crary afirma:

É possível ver como um aspecto crucial da modernidade uma crise contínua da atenção, ver as configurações do capitalismo, impulsionando a atenção e a distração a novos limites e limiares, com a introdução ininterrupta de novos produtos, novas fontes de estímulo e fluxos de informações, e em seguida respondendo com novos métodos de administrar e regular a percepção. (CRARY, 2001, p.83)

Essas características do observador confrontado com o excesso de informações visuais, necessitado de estímulos sempre renovados e cada vez mais destacados de seus contextos para serem percebidos podemos encontrar já na descrição de Paris no final do século XIX realizada por Benjamin, como vimos anteriormente.

Sonaglio busca alternativas para que seu trabalho seja capaz de despertar a atenção desse tipo de observador – segundo Crary, um *sujeito atento instável* - originado no início do século XIX e cuja crise de atenção foi crescente durante todo o século XX.

Também aqui ela lida com opostos: mostrar uma imagem ou mostrar sua ausência? Ser iconoclasta ou iconófila? Se meias medidas – meios tons – não são capazes de despertar a atenção do seu observador, Vilma precisa lidar com os extremos. Dessa forma, trabalha com claros e escuros na apresentação de seu trabalho; utiliza luz pontual; cria imagens em preto-e-branco que se destacam do colorido da vida cotidiana; intriga o observador confrontando-o com a incerteza sobre o que vê; opta por realizar um número limitado de cópias para suas fotografias a fim de evitar que um possível valor de exposição possa atuar em virtude de uma banalização; faz um convite à fuga do fluxo apressado das atividades cotidianas para partilhar o espaço dessas imagens e pensar sobre todas as possibilidades de sentido que estas encerram em sua crueza de formas disformes e tons pares díspares.

A relação de apagamento existente no trabalho de Vilma Sonaglio traz a marca da ilegibilidade obtida através da aproximação. Assim, imagens que antes eram passíveis de identificação tornam-se irreconhecíveis à razão. E quando o referente é apagado da representação, resta a relação entre os códigos que constituem a imagem, num movimento de auto-reflexão. E a protagonista dessa reflexão é a luz: que é o elemento que permite o nascimento da imagem, mas também o efeito produzido pela obra. A luz é um início, um meio e um fim para o trabalho.

As semelhanças entre *Metamorfoses da Luz* e *imagens (re) veladas* não repousam tanto na questão da aproximação. O ponto de ligação entre os dois trabalhos está no aspecto de reflexão da fotografia sobre si mesma e na tentativa de expandir os limites da experiência mágica do laboratório.

Conforme vimos no capítulo anterior, que buscava desvelar a condição fotográfica ao propor o apagamento da imagem física, é realizada uma reflexão sobre o sistema da fotografia e uma metáfora sobre o processo de criação, visto como algo que precisa destruir para construir. Nesse ponto, as *imagens (re) veladas* utilizam a fotografia para falar de si mesma: de seus aspectos técnicos e conceituais; além de tratar a luz como um início, um meio e um fim para a imagem.

2.2.2. O APAGAMENTO PELA DEVORAÇÃO:

Diferentemente do trabalho fotográfico de Sonaglio - que utiliza a luz simultaneamente como elemento formador e argumento das imagens - há outro artista que deve ser mencionado: o pintor Armando Reverón (1889-1954).

Aqui, ao contrário da relação paradoxal entre velar/revelar apresentada anteriormente, constrói-se um outro paradoxo: a luz total e a cegueira.

A luz na obra de Reverón não age diretamente sobre o suporte, mas penetra profundamente na visão do pintor, que a absorve para devolvê-la na tela impregnada de suas impressões. Segundo Luiz Perez Oramas:

A Parábola desse pintor singular, desse paisagista moderno, começa pela memória desse gesto: obviar uma visão que tem limites, evitar esse olhar que se detém na irreparável presença de um corpo monumental, para buscar outra visão ancorada em infinitos, ilimitada, na qual todos os corpos se desfazem como sombras, isto é, como restos, como espectros. Mais do que qualquer outra, a pintura de Reverón é, pois, 'escritura das sombras', e o é por assim ser, como nenhuma outra, pintura da luz equatorial. Dessa forma, esse pintor conhecido por ser 'pintor da luz' terá levado sua pintura até o que foi, nos textos arcaicos que informam sobre as Origens da arte, a operação primitiva do fazer pictórico: '*adumbratio*', '*skiagraphia*', escritura de sombras. (ORAMAS, 1998, pp.175-176)

No chamado *período branco* de sua trajetória, suas pinturas são tornadas cegas pelo excesso daquilo que torna sua visão possível. A luz, apreendida em toda a sua potência, desintegra a paisagem e deixa para trás apenas silhuetas tênues. Reverón aceita essa precariedade da visão, acolhe as sobras do que a luz não conseguiu digerir e devolve ao mundo a imagem possível, sem idealização.



Fig. 8 - Luz tras mi enramada, 1926 - óleo sobre tela - 48x64cm - coleção particular, Caracas.

Aqui, todos os corpos têm sua opacidade invadida pela luz: tudo se torna translúcido; a paisagem se rende; o branco se espalha, contamina e engole o espaço. O próprio título do texto de Oramas em que faz uma crítica do trabalho de Reverón – *Antropofagia da Luz* - contém a metáfora dessa apropriação lúcida do espaço – lúcida porque banhada em luz, embora seja, paradoxalmente, obscura à visão.

O olhar de Reverón torna-se semelhante ao olhar das personagens do romance *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago (1995), que, acometidas de um *mal branco*, têm seus olhos cegados por uma brancura total: *para estes, a cegueira não era viver banalmente rodeado de trevas, mas no interior de uma gloria luminosa.* (pg.94)

No romance citado, assim como na obra de Reverón, a luz que permite a visão, paradoxalmente, a impede pelo próprio excesso.

Podemos perceber uma relação ainda mais próxima entre os conceitos de luz e cegueira com o seguinte trecho do romance de Saramago:

Chegara mesmo ao ponto de pensar que a escuridão em que os cegos viviam não era, afinal, senão a simples ausência da luz, que o que chamamos cegueira era algo que se limitava a cobrir a aparência dos seres e das coisas, deixando-os intactos por trás do seu véu negro. Agora, pelo contrário, ei-lo que se encontrava mergulhado numa brancura tão luminosa, tão total, que devorava, mais do que absorvia, não só as cores, mas as próprias coisas e seres, tornando-os, por essa maneira, duplamente invisíveis. (SARAMAGO, 1995, pp.15-16)

Tanto na pintura de Reverón quanto no texto de Saramago, a *Antropofagia da Luz* é o foco da abordagem: luz que devora e que contradiz todo seu significado natural e cultural. Não se trata mais da luz como metáfora cultural do conhecimento e da razão. Nem se trata mais da luz como fenômeno físico que possibilita a percepção dos seres e coisas que produzem significado e orientação ao olhar.

Na obra de Reverón, no romance de Saramago e nas *imagens (re) veladas*, existe uma destruição pela ação da luz. Mas toda destruição constrói algo novo. E a destruição da visibilidade ou da legibilidade das imagens constrói e propõe uma nova visão: um novo modo de ver e de pensar sobre o que se vê.

Todas essas imagens desdobram e constroem pensamentos. E estes afetam de modo determinante a percepção das imagens.

De forma semelhante ao que acontece nas imagens de Reverón, em *imagens (re) veladas* a luz exerce um devoramento, uma destruição construtiva.

Já no romance de José Saramago, vemos a luz invadir a tudo como uma *cegueira branca*, onde os olhos são tornados cegos como que *invadidos por um mar de leite* –

sendo essa cegueira justamente o que devolve e confronta o olhar das personagens com sua humanidade. Essa cegueira também é presente nas *imagens (re) veladas*, pois o invólucro das fotografias – embalagens brancas – se dissolve no ambiente transformando-as em quase não-objetos: parecendo um papel branco e banal perdido no ambiente, essas embalagens brancas trazem a marca de uma primeira cegueira.



Fig. 9 - *Imagens (re) veladas*, 2008, papel couché e fotografia p&b, 8 x 11 cm.



Fig. 10 – idem.



Fig. 11 – idem.

Num primeiro momento, quem as vê pode percebê-las como um trabalho acabado, limitado às formas e palavras impressas em serigrafia quase invisível. Na falta de curiosidade e disposição para explorar o objeto, esses invólucros barram o olhar justamente por bastarem a esse olhar. Essa cegueira branca é a da aceitação das formas como causa final e, não, como oportunidade de desvelamento de algum mistério.

Além da cegueira branca inicial provocada pela apresentação do trabalho, existe uma outra cegueira – a da imagem fotográfica que, quando exposta, se apaga. Nesta, por ação da luz, o efeito de devoramento resulta em sombra. Sombra que torna a percepção da imagem cada vez mais precária e que invade sua superfície progressivamente. A luz engole a imagem transformando-a em sombra.

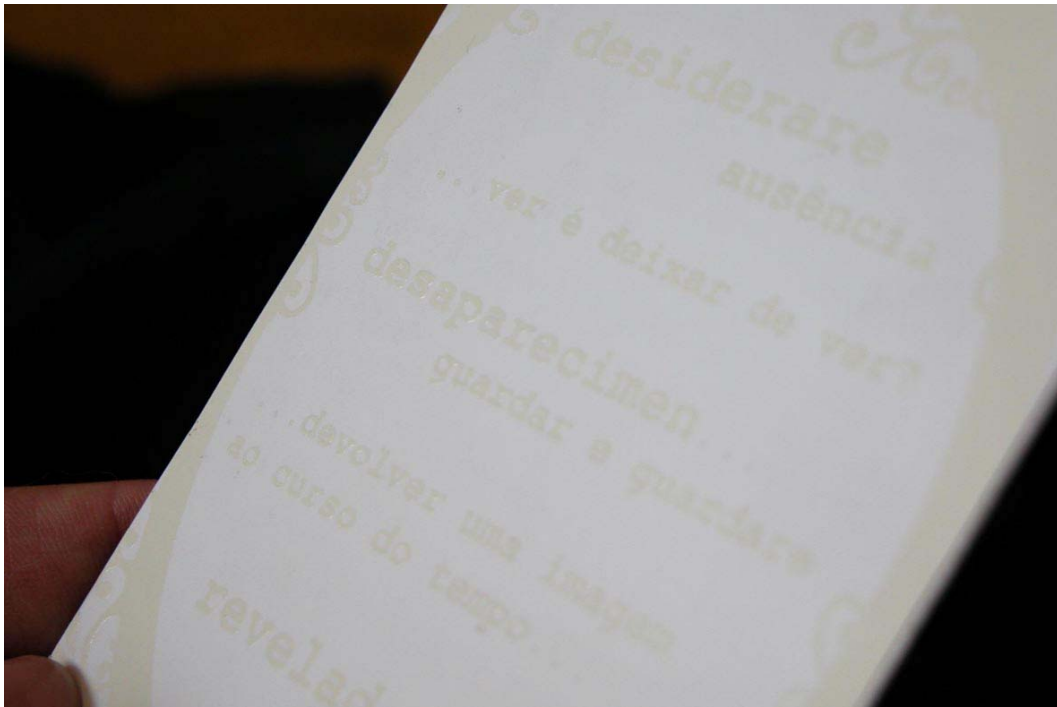


Fig. 12 – idem.



Fig. 13 – idem.



Fig. 14, 15 e 16 – idem.

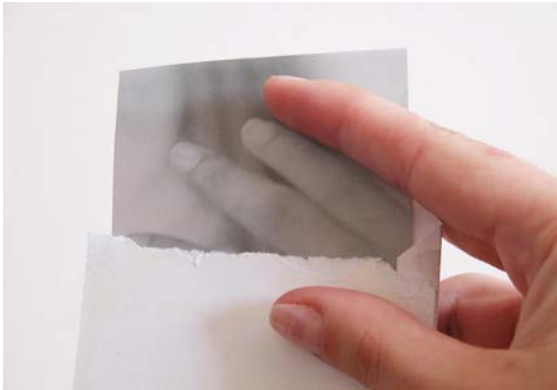
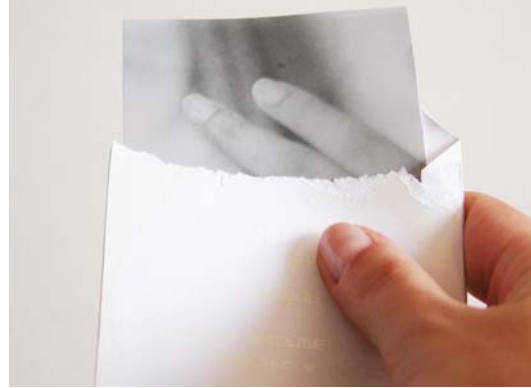


Fig. 17, 18, 19 e 20 – idem.



Fig. 21 – idem.

Cada vez que o invólucro-embalagem é aberto, a imagem sofre um apagamento. A presença externa da luz se traduz em sombra na superfície do trabalho.

A imagem tem sua existência ameaçada diante da possibilidade do desaparecimento. O engolimento pela luz funde o objeto que tenta uma resistência, derrete seus contornos, invade seus limites. A imagem afunda no mar de sombras criado pela luz.



Fig. 22 – idem.



Fig. 23 – idem.

O apagamento pela devoração da luz traz questionamentos sobre a eternidade da imagem e a crença na fotografia como objeto mnemônico, assunto que será tratado no segundo capítulo desta dissertação.

2.2.3. O APAGAMENTO PELO ACÚMULO:

Uma outra forma de apagamento da imagem pode se dar pelo acúmulo: acúmulo de referenciais em diferentes tempos numa mesma imagem.

Encontramos essa característica na representação que o fotógrafo alemão Michel Wesely faz da Potsdamer Platz, de Berlim, obra exposta na 25ª Bienal de São Paulo (2002) e que levou mais de 2 anos para ser concluída.

Ao utilizar um longo tempo de exposição, todas as modificações e movimentos cotidianos que se passam na frente da câmara são assimilados na imagem: desde os passantes até modificações arquitetônicas, alterações climáticas e de luminosidade. Toda a história do local é somada numa mesma superfície.

Segundo o Arquiteto Paulo Tavares (2005), *Numa mesma imagem está presente aquilo que foi e aquilo que possivelmente será.*

Mas o que poderia se converter num documentário sobre a história da praça – e da cidade - no decorrer do período de captação da imagem acaba por se tornar um emaranhado de imagens inacabadas e que impedem qualquer objetividade na identificação dos referenciais. O excesso de memórias numa mesma superfície termina por comprometê-la. Torna-se o acúmulo que, pela soma, subtrai. As informações visuais sobrepõe-se no mesmo espaço e os elementos da imagem acabam fundidos numa trama quase incompreensível.

Não se pode reconhecer ali o que precedeu, o que foi captado primeiro. Todos os tempos se confundem e alguns elementos visuais são soterrados por outros, como é o caso dos passantes. Nessa imagem não vemos pessoas, embora elas tenham estado presentes em todos os momentos de reconstrução da praça registrada.

A movimentação constante das pessoas é soterrada pela representação dos traços arquitetônicos mais sólidos, mais estáveis, menos passageiros. As pessoas são invisíveis

na imagem, embora todas as modificações arquitetônicas registradas tragam sua marca. E esse é um aspecto muito intrigante do trabalho, pois se todas as modificações foram feitas por pessoas, se elas estiveram presentes no cotidiano desse lugar, porque não as vemos? Só conseguimos vê-las com os olhos da razão. A imagem nos afirma que elas estão lá, invisíveis.



Fig. 24 - Potsdamer Platz, Berlim, Michael Wesely, 4.4.1997 a 4.6.1999.

Wesely destrói o paradigma da fotografia de paisagens urbanas como documento identitário estereotipado que consolida a imagem de uma cidade.

Ao fotografar um marco da arquitetura da cidade pelo acúmulo de imagens no tempo, impedindo uma identificação imediata e ordinária, Wesely retira sua

representação do senso-comum. Ao produzir a qualidade de sobreposição nas imagens, conferindo um aspecto de imaterialidade à solidez das edificações, somos levados a pensar na existência de uma espécie de véu entre os monumentos e o olhar do observador.

Segundo Peixoto (2004), os monumentos são marcos que estabelecem o perfil da cidade de modo restritivo. Eles contam uma história e um passado imutável, inquestionável do lugar. Nessa história não há espaço para o *não dito, o invisível, da cidade*. Das *espessas camadas de vida* só restam *signos exteriores erguidos sobre a grama* (p.29)

Wesely, através da veladura das imagens, revela uma dimensão de invisível que ainda pode ser contemplada, pensada, buscada com o olhar. Ele abre uma fenda na objetividade da cidade e da fotografia, convidando o observador a experimentar uma outra qualidade de visão, que consegue ver mais além justamente por enxergar com pouca nitidez. Essa qualidade da visão se apresenta como um dos grandes dilemas ao qual estamos submetidos no cotidiano. Para Peixoto,

essa insistência com que tudo (...) se revela a nós, é obscena (...) nada mais tem de mistério. A proximidade é absoluta, os objetos nos cercam por todos os lados. Um excesso de tal ordem que abole toda presença verdadeira das coisas (...) Ao contrário, elas estão ali sob a iminência da desaparecimento, tragadas pelo fluxo do consumo e da descartabilidade. Um vazio que a pletora de imagens característica da contemporaneidade não pode preencher.

(...) Essa cultura tende a negar a própria existência daquilo que não se exhibe. Só é aquilo que é imagem. Ela compulsivamente preenche o vazio da ausência com outras coisas, substituídas indefinidamente. Repetindo o interminável mecanismo da descartabilidade que ocasionara a primeira perda. No limite, o que a obscenidade não deixa ver é irrepresentável. Aquilo que é soterrado pela avalanche de clichês que inunda a paisagem do mundo moderno escapa, por definição, à ordem do visível. (PEIXOTO, 1990, p.476)

Outro ponto intrigante na representação da Potsdamer Platz é que o excesso de informações, que causa o apagamento da legibilidade da imagem – e aqui poderíamos fazer uma analogia com o excesso de estímulos visuais que o observador recebe na contemporaneidade, causando a perda de atenção ou o apagamento de sua memória - não a banaliza. Pelo contrário, a torna uma imagem densa que abre fendas na visão cotidiana que se tem da cidade, exigindo uma atitude atenta e ativa.

A imagem apresentada pelo fotógrafo mostra-se frágil. Não satisfaz o olhar que tem a expectativa de ver uma cidade com suas sólidas construções, com sua história já conhecida à espera de uma ratificação visual através da arquitetura representada. Aqui, a fotografia da célebre praça alemã mostra-se quase insuficiente, instável e inacabada (TAVARES, 2005). E aí voltamos a um ponto já explorado anteriormente neste capítulo: o da idéia romântica de que somente *o incompleto pode ser compreendido, pode nos levar mais além. O completo pode ser apenas desfrutado.* (BENJAMIN, 1999, p.78)

Essa afirmação é complementada pelo próprio Michael Wesely, em entrevista concedida a Paulo Tavares (2005):

Se pensarmos sobre as últimas esculturas de Leonardo da Vinci... elas não estavam finalizadas. Ninguém sabe se isto era proposital ou não. Talvez seja esta a razão porque elas são tão fortes, porque elas estão inacabadas. As imagens que fiz de Potsdamer Platz, de uma certa maneira, têm a idéia utópica de algo que não está terminado, que ainda não foi completamente feito. Algumas vezes a imagem não terminada é mais interessante que a realidade.

Podemos explorar uma relação muito próxima entre a Potsdamer Platz de Wesely e as *imagens (re) veladas*, uma vez que as duas são construídas a partir do acúmulo de exposição e da passagem do tempo.

Ambas trazem marcas de um passado e anunciam um futuro, embora não pertençam a nenhum desses tempos.

O apagamento, no trabalho de Wesely, é obtido através da longa exposição do negativo às imagens mutantes. Já o apagamento pelo acúmulo explorado nas *imagens (re) veladas* é resultante do acúmulo de incidências da luz, que se sobrepõe à superfície de forma insistente a cada nova exposição.

As duas imagens citadas possuem um aspecto inacabado, transitório e mutável, não sendo apegadas a apenas uma imagem; explorando as possibilidades do tempo e, em conseqüência, acumulando perdas em detrimento de uma visualidade mais recompensadora.

2.2.4. O APAGAMENTO PELA IMPRECISÃO:

A palavra francesa *flou* significa *delicado, suave; vaporoso; indeciso; vago, impreciso*. Em fotografia, quer dizer *falta de nitidez, de foco*. E também *efeito artístico de esmaecimento, pouca definição*. (MICHAELIS, 2002)

O *flou* é uma imagem borrada, tremida, que pode ser decorrente da tomada fotográfica sobre um objeto em movimento, de um movimento do aparelho fotográfico no momento da tomada ou de uma longa exposição à luz.

Quase como um véu translúcido que se interpõe entre o observador e a imagem, o *flou* revela através de um velamento, através de um obstáculo à visão objetiva. Esse véu, que recai sobre a imagem, nos deixa a impressão de estarmos de olhos embaçados, como muitas vezes ocorre em decorrência das lágrimas ou ao acordarmos ainda sonolentos. Também faz lembrar a neblina. Todas essas impressões ocorrem em momentos muito eventuais e que nos trazem algum desconforto por nos impedirem a percepção cotidiana do mundo.

Os efeitos do *flou* foram explorados de modo melancólico nas imagens de Joseph Sudek:



Fig. 25 e 26 – fotografias sem título, Joseph Sudek.

Segundo o psicanalista Serge Tisseron (1997) desde o começo de sua obra, nos anos 20, Sudek era fascinado pela luz - por prendê-la.

Seu jogo com a luz explorava efeitos de reflexão, refração e difração através de objetos translúcidos, como vidros embaçados e copos com água. Suas fotografias mostram objetos quase imateriais, imersos em uma luz vaporosa.

Sudek havia perdido seu braço direito durante a Primeira Guerra, em 1916. E embora nunca tenha mencionado a existência de alguma relação entre suas fotografias e seu membro perdido, o seu desejo de fixar sombras pode ser interpretado como uma tentativa de assegurar uma presença a partir de seu vestígio, sua sombra. Conforme Tisseron (1997),

É impossível de não se pensar aqui - apesar de que segundo se saiba Sudek jamais falou - às sensações chamadas de “membro fantasma”. Estas sensações que aparecem à seguir de uma amputação são como uma “sombra” do membro amputado. A fotografia de Sudek não seria organizada em torno do desejo de dar aos objetos uma sombra que as restituísse em sua presença sensorial? Qual a relação que esta prática teria com o seu desejo secreto de encontrar seu próprio braço à partir desta forma de sombra que represente a sensação dita do “membro fantasma”?

Contudo, mais do que a evocação de uma perda, as imagens que Sudek nos oferece envolvem nosso olhar numa temporalidade diferente. São imagens que, num primeiro momento, chamamos de melancólicas. No entanto, se observadas profundamente, relacionam-se mais com o futuro do que com o passado, pois não estão fechadas, encerradas. Elas projetam o objeto para o futuro porque a percepção que nos oferece deste é incerta, flutuante. Ainda conforme o autor:

As fotografias “frou” não restituem a ilusão de um objeto perdido para sempre. Elas não “embalsamam” a morte já imóvel que está em cada um de nós, mas ao contrário, elas exaltam o futuro sempre imprevisível que caracteriza o homem. Nisto, elas testemunham o infinito flutuamento das coisas, nunca as mesmas, nunca outras, portanto sempre em transformação e portanto sempre em esperança. Tudo isto se opõe, logo se vê, àquilo que Roland Barthes tentou constituir como característica absoluta da fotografia. Ela não só evoca a destruição do mundo e sua sobrevivência precária através da imagem, mas, ao contrário, sua transformação incessante. E esta não é melancólica, ao contrário, é exaltante porque ela nos garante poder reencontrar aquele que nós amamos de uma forma diferente a todo o momento. (idem)

Há uma relação muito próxima entre as fotografias *frou* e as *imagens (re) veladas*, pois ambas exaltam o futuro através da sensação perceptiva de flutuamento ocasionada pela imagem.

Nas duas propostas, a imagem não é imutável, embora a característica mutável do trabalho de Sudek trate de uma sensação perceptiva, enquanto nas *imagens (re) veladas* a mutação é física – e química - e pode ser comprovada através da observação em diferentes momentos do processo de apagamento da imagem.

O apagamento nas imagens de Sudek se dá pela imprecisão, pela falta de nitidez. Os contornos das imagens se diluem numa precariedade que apaga o aspecto de legibilidade absoluta, mas propõe um adensamento do olhar e uma maior visibilidade justamente por esse impedimento. Aqui encontramos novamente a necessidade do olhar atento, que, ao contrário de identificar imagens borradas e embaçadas, consegue vivenciar através do *frou* a temporalidade inusitada e absolutamente diferente da experimentada na realidade ordinária das imagens cotidianas.

Nas *imagens (re) veladas*, os contornos são tornados imprecisos pela ação da luz, que devora a imagem e se coloca como um véu sombrio, oferecendo também uma primeira resistência ao olhar.

Através dessa imprecisão, abre-se um espaço para o não-dito, o não-visto. Abre-se um buraco na realidade, como se o tempo parasse para que o olhar pudesse experimentar essa forma diferenciada e qualitativa de se deter sobre as imagens.

Todas as formas de apagamento contempladas neste capítulo ilustram representações que exploram aspectos invisíveis da realidade. Mostrar o invisível se apresenta como um nobre objetivo de todas as obras aqui apresentadas.

Mas ver o invisível requer um olhar reflexivo e atento por parte do observador. Um olhar que não apenas se detém no prazer visual, mas também no prazer intelectual de ver - através da razão - o que a imagem oculta.

A imagem nos mostra também aquilo que não está presente: revela através da omissão, do que se encontra oculto – velado.

O apagamento tem aqui uma importância fundamental, pois através dele as imagens são resguardadas de uma visibilidade banal. O apagamento é o aspecto oculto da imagem, mas mesmo assim, passível de ser encontrado – percebido.

Contudo, o apagamento da imagem fotográfica põe em cheque sua aspiração à eternidade e sua relação paradoxal com o esquecimento. E é sobre esse tema que trataremos a seguir.

3 – O TERRITÓRIO DA IMAGEM E SUAS EXTENSÕES

Este capítulo tratará do modo de circulação, do lugar da imagem, da expansão do campo do laboratório e das relações entre arte e vida.

Na definição do lugar da imagem que se apaga, o trabalho se apresenta como metáfora das relações mnemônicas da fotografia. O apagamento da imagem encontra várias analogias na mitologia e literatura, percorrendo a questão do desejo e da imagem mutável e aberta a possibilidades.

Será abordada, nesse percurso, a questão da iconoclastia e da destruição - necessária à construção na arte. E, também, o modo de circulação das imagens, refletindo sobre a expansão do campo do laboratório para um ambiente cotidiano e as alterações na forma de recepção resultantes dessa ação.

3.1. A FOTOGRAFIA ENTRE A ETERNIDADE E O ESQUECIMENTO

A fotografia tem um de seus grandes alicerces no seu aspecto mnemônico: na promessa de eternidade e na manutenção do aspecto visível das coisas em desaparecimento.

Como uma extensão da memória, ela colocaria a salvo do esquecimento os objetos, situações e pessoas representados em sua superfície. Os instantes captados seriam eternos, isolados do tempo e, por isso, resguardados de seu efeito destrutivo.

O uso social da fotografia é cada vez mais impulsionado pelo surgimento de novas tecnologias. As máquinas fotográficas, flashes, exposição das imagens se proliferam num ritmo alucinante. Todos possuem sua *máquina de guardar e criar memórias*. Viagens, cerimônias, encontros entre amigos e familiares evidenciam o desejo humano de levar lembranças de algum momento especial, embalsamando o presente para carregá-lo consigo a salvo do esquecimento. A imagem do passado é presa na superfície, como uma mosca no âmbar.

Como seres perecíveis, desejamos ardentemente a eternidade. E aceitamos tacitamente essa eternidade prometida na imagem fotográfica, por conta do desejo de uma última ilusão da coisa presente.

O curioso da fotografia é que seu material mais utilizado – o papel - não possui uma durabilidade tão promissora. Mas essa durabilidade, de qualquer forma, abarca suficientemente o tempo de vida dos seus possuidores – e algumas gerações à frente. Durante alguns suficientes anos, a *fotografia-souvenir* cumpre seu papel de eternidade.

Cabe nos questionarmos o motivo de sermos tão necessitados de memórias e de meios artificiais para potencializá-las.

De acordo com o neurocientista Ivan Izquierdo (2004), seria desesperador o fato de *ter que conviver com um passado desconhecido, porque estamos feitos precisamente*

de memórias; nada somos além daquilo que recordamos. Eu sou quem sou porque me lembro. (p.68)

Nossa história pessoal é permeada de memórias que nos relembram de quem somos, reconstituindo uma cadeia de valores construída no tempo, através da experiência.

Dessa forma, é resguardada também a história dos lugares. Apesar da liquidação de seus bens públicos com o advento da modernidade, a cidade contou com o auxílio da fotografia para tornar possível a reconstituição imagética de seu passado, sua história, sua identidade. Com a nova tecnologia a serviço da memória, os lugares podem ser modificados e destruídos, desde que garantida a ressalva de uma última fotografia – seu último tango. Peixoto afirma que

essas duas implicações – conservar e destruir – estão na própria origem da fotografia. Por outro lado, a prática de representar o mundo em duplicatas se afirma numa época de vertiginosas mutações, em que uma infinidade de objetos e de vida social estavam sendo destruídas. Ela surgiu então como um meio de preservar a imagem daquilo que está em vias de desaparecer. Não é por acaso que a frase “é preciso correr se ainda se quer ver as coisas” seja tão retomada nos últimos tempos. (PEIXOTO, 1990, p.471)

Atribui-se à fotografia o poder de manter no presente as coisas que estão continuamente tornando-se passado. Preservar o que está em vias de desaparecer confere à fotografia o poder quase mágico de oferecer ao seu referente uma fuga do tempo: uma eternidade.

Mas essa eternidade se assemelha a da Sibila de Cumes, personagem da mitologia grega que teria pedido por uma vida duradoura, esquecendo-se de pedir que essa vida fosse acompanhada de sua juventude. Sofrendo os efeitos do tempo, seu corpo

envelhece mais do que uma vida humana envelheceria. Prisioneira de seu desejo de eternidade e com o corpo decadente, Sibila anseia por morrer.

A prisão da Sibila em sua eternidade é expressa na passagem do livro *Metamorfoses* de Ovídio onde a personagem relata a Enéas que - por conta do desejo de possuí-la - Apolo teria lhe concedido a realização de um pedido:

Eu aponteí então para um monte de areia e expressei
Minha tola vontade: que meus anos pudessem ser tantos
Quanto os grãos de areia daquele monte. Deveria
Ter acrescentado que aqueles anos todos fossem de juventude,
Mas me esqueci desse detalhe.
(...) Tenho setecentos anos,
Mais trezentos à frente, até igualar
O número de grãos de areia daquele monte. Chegará o tempo
Em que estarei reduzida a quase nada,
(..) Estou destinada, e viverei até que nenhum olho possa me ver.
Serei reconhecida apenas pela voz; minha voz
O destino me deixará
(OVÍDIO, 2003, pp.286-7)

A fotografia, ao contrário da Sibila, possui eternidade e juventude, mas uma juventude que acusa ao mesmo tempo seu passado confrontado com o presente. Uma juventude em superfície e que só pode atestar a atual inexistência do que mostra.

É interessante reconhecermos neste desabafo da Sibila uma outra metáfora entre os grãos de areia que, nas suas palavras, simbolizam o infinito e os grãos de prata – sais de prata – responsáveis pela imagem fotográfica. Os grãos de prata, na fotografia, servem para eternizar uma imagem. Assim como os grãos de areia simbolizavam uma idéia de eternidade para a personagem citada.

Outra personagem que pode nos emprestar sua história para analogias com a fotografia e a eternidade é o jovem Dorian Gray, de Oscar Wilde (2001), que tem sua

alma, envelhecimento, consciência e marcas da perversidade moral presos ao seu retrato pintado, enquanto sua aparência física se mantém sempre idêntica e alheia ao tempo.

Dorian Gray teria sua eternidade e aparência à salvo de qualquer degradação causada pelo tempo porque sua existência era garantida pelo seu retrato – que no romance é uma pintura, mas que bem poderia ser uma fotografia ou uma escultura, haja vista que o conceito de eternidade é conferido pela representação de sua imagem e não pelo meio sobre o qual esta é apresentada.

No romance de Wilde, há uma inversão: aqui quem envelhece e se altera no tempo é o retrato. A personagem mantém sua aparência inalterada. Percebemos, aqui, que um retrato que envelhece tem muitas semelhanças com uma imagem que se apaga pela ação do tempo, como as fotografias propostas nesta pesquisa.

Se a memória é uma garantia de eternidade e nós somos seres desejantes dessa condição, que lugar podem ocupar as fotografias que se apagam? A que sentido nos remete esta queima de arquivo?

Em contraste com a divindade grega da memória – *Mnemosyne* – está a divindade *Letes* – que dá nome ao Lete, mítico rio do esquecimento. Rio que corre no submundo e que garante esquecimento à alma dos mortos que de suas águas bebem, para que, esquecidos de sua vida anterior, possam renascer em um novo corpo.

Aqui temos uma relação muito profunda entre o rio do esquecimento no qual os mortos – existências extintas – bebem da substância líquida e o processo de banhos químicos – líquidos – aos quais a fotografia é submetida no laboratório.

Em *imagens (re) veladas*, o líquido em que a fotografia é submetida no laboratório lhe possibilita o esquecimento da imagem que guarda. A bacia com revelador (substância química que oxida os sais de prata da superfície, revelando a imagem latente) torna-se uma metáfora do rio Lete. Segundo Harald Weinrich (2001), *há um profundo sentido no simbolismo dessas águas mágicas. Em seu macio fluir*

*desfazem-se os contornos duros da lembrança da realidade, e assim são **liquidados**.*
(p.24)

O mesmo autor nos apresenta a Deusa do esquecimento, Lete, como vinda da linhagem da noite, enquanto Mnemosyne estaria próxima do dia, de Apolo, Deus do sol (idem, p.38). Não podemos deixar de reconhecer mais uma relação que une Lete ao laboratório fotográfico, pois também lá, o processo de nascimento da imagem depende da escuridão.

As relações não cessam. Segundo Platão, antes do homem nascer em um corpo terreno, ele havia contemplado as idéias eternas das coisas. E através do método socrático de extrair conhecimento do interior dos homens por meio de perguntas que provoquem a lembrança do que sua alma já conhecia, apresenta-se uma prova de que nada se aprende: tudo é revelado – lembrado. Assim, o homem responde às sucessivas perguntas, buscando dentro de si um conhecimento anterior ao seu nascimento.

Mas por que ele não lembra desde sempre, se já havia tomado consciência das idéias verdadeiras e eternas antes de sua existência terrena? *Entre a contemplação pré-natal de idéias e a recordação terrena – sob condições pedagógicas favoráveis - do que antes foi contemplado, existe um abismo. Pois nascimento significa esquecimento.* (WEINRICH, 2001, p.43)

Assim, o nascimento em uma nova existência – um corpo terreno – representa para Platão um necessário esquecimento da existência anterior. Ora, na criação em arte ocorre o mesmo ao pressupormos a destruição do estado anterior para a criação de um novo estado de sentido. E nas *imagens (re) veladas*, podemos vislumbrar essa metáfora quando as imagens se apagam para o surgimento de uma nova imagem ou de uma situação que gere novo sentido. Com isso, o nascimento da imagem - não apenas no laboratório, mas no local exposto, ao ser retirada da embalagem – é acompanhado dessa destruição, desse esquecimento, que gera a construção de uma nova situação.

Se no laboratório existe uma relação com o rio do esquecimento, aqui – situação da imagem retirada de seu invólucro-embalagem que se apaga pela ação da luz – se pode explorar a relação de apagamento pela luz que acontece nos relatos de Dante.

Na *Divina Comédia*, onde a memória deve se fazer presente a todo instante, pois o viajante precisa relatar o que viu no percurso entre Inferno, Purgatório e Paraíso, Dante encontra não apenas o problema de preservar as imagens oriundas da escuridão do Inferno, mas também as oriundas da iluminação extrema do Paraíso. Segundo Weinrich,

nas esferas celestiais do Paraíso esse problema óptico da memória oprime o peregrino, Dante, e essa dificuldade específica se torna tanto maior quanto mais ele se aproxima do centro da luz do Paraíso, onde a Trindade está entronizada na “luz viva” (*vivo lume*). Aqui, para a profunda perturbação de Dante, vê-se que também “luz demais” (*troppa luce*) pode prejudicar a memória. Com efeito, da luz ofuscante das esferas celestiais, especialmente do Empíreo, emana um perigo de esquecimento, porque as impressões visuais são percebidas com contornos ofuscados, portanto de maneira imprecisa. (WEINRICH, 2001, p.64)

Voltamos aqui à questão da luz como um impeditivo para a percepção e a memória decorrente desta, ratificando as formas de apagamento na arte tratadas no capítulo anterior.

Caberia também aqui outra questão: apenas a luz e a escuridão se apresentam como impeditivos da memória? Para continuarmos nossa trajetória repleta de paradoxos, contemplemos mais um: também o excesso de memórias compromete a própria memória.

O colapso causado por uma hipermnésia compromete não a memória como arquivo de imagens, mas fundamentalmente sua função como produtora de sentido. E nesse ponto, há uma oposição profunda entre a razão e a memória excessiva.

No decorrer do livro *Lete - Arte e Crítica do esquecimento*, de Weinrich (2001), somos confrontados com três casos onde uma grande memória esbarra numa razão limitada.

O primeiro caso de hipermnésia – retirado de uma anedota de Cícero - é o do *homem de grandes talentos intelectuais* Temístocles, contemporâneo do pioneiro na arte da mnemotécnica, Simônides. A passagem relata um oferecimento de Simônides a Temístocles dos seus serviços de mnemotécnica, a fim de que este pudesse recordar de tudo o que desejasse. A resposta deste último foi um desejo oposto: seria-lhe mais útil uma arte do esquecimento; *porque do espírito desse homem nunca mais saiu tudo o que dentro dele fora despejado* (Cícero *apud* WEINRICH, 2001, p.33).

O segundo caso de uma patologia da memória pelo excesso é oriundo de um caso médico não-fictício: Seresevski, paciente do neuropsiquiatra russo Alexander Romanovitch Lurija, que destinou a publicação de uma obra ao excêntrico caso do paciente.

O paciente do Dr. Lurija não podia esquecer nada do que se prendia à sua memória. Tudo o que vivia, olhava e aprendia era arquivado sem distinção em sua mente. E o que decorria disso era um estado caótico de indistinção de valor e uma impossibilidade de agrupar seres e coisas de acordo com um gênero – um padrão - a fim de formar conceitos. Weinrich relata esse limite entre saber demais e não saber – ou ver demais e não entender - no interesse do Dr. Lurija por seu paciente e

toda a estrutura mental desse ser humano que tem consideráveis dificuldades em formar um conceito generalizado simples como “cachorro”, no qual têm de ser esquecidas tantas características individuais de tantos cachorros individuais. (WEINRICH, 2001, p.149)

Por fim, o último caso relatado é retirado da ficção de Borges, na história de *Funes, o memorioso*, que curiosamente sofria do mesmo mal do paciente do Dr. Lurija - embora o conto tenha sido escrito muito antes do relato científico da patologia.

Irineo Funes era um jovem uruguaio, morador de uma fazenda e que, após uma queda do cavalo, ficou paralítico, além de ter batido a cabeça de modo que, ao contrário de uma amnésia, desenvolveu uma hipermnésia.

Borges (2007) nos conta como o jovem *não apenas se recordava de cada folha de cada árvore de cada morro, mas ainda de cada uma das vezes que a tinha percebido ou imaginado* (p.106-7). Mas a virtude de uma infalível memória, como no caso relatado anteriormente, comprometia de forma determinante a razão. Continuando sua descrição do jovem, o autor salienta:

Tinha aprendido sem esforço o inglês, o francês, o português, o latim. Suspeito, contudo, que não fosse muito capaz de pensar. Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair. No mundo entulhado de Funes não havia senão detalhes, quase imediatos. (BORGES, 2007, p.108)

O que fazer com uma memória que impede a formulação de conceitos, contrariando sua função de agregar sentido às imagens que armazena? Haveria uma arte de esquecer que pudesse restituir a razão?

A proposta terapêutica do Dr. Lurija ao seu paciente traz mais um paradoxo: a receita para esquecer é registrar a memória num papel. Assim, desobrigada da lembrança, a mente pode ser ver livre do arquivamento.

É precisamente aí que se encontra a relação entre a escrita, a materialização da obra de arte e o esquecimento.

Platão era desdenhoso da memória escrita, pois ela acabava por desobrigar a memória oral da manutenção de suas impressões, terminando por definhar.

Mas esse sentido pejorativo que o filósofo atribui ao registro físico de memórias pode se converter num elogio à criação, pois é através da destruição da memória geradora – ou da materialização da imaginação – que se deve a construção na arte.

Todavia, a materialização nunca é idêntica à idéia geradora. Esse apagamento que ocorre no processo de criação forma lacunas. Nesse sentido, cabe aqui outra passagem de Weinrich:

Novamente em correlação com a metáfora da memória, que desde Platão também aprecia a imagem do livro e do material de escrever, o esquecimento aparece como lacuna no texto, que se pode preencher com escrita e pensamento, mas que talvez seja exatamente o que torna o texto lacunoso enigmático e interessante. (WEINRICH, 2001, p.22)

As *imagens (re) veladas* apresentam esse enigma lacunoso ao terem sua superfície apagada. Ao contrário da imagem fixa, pretensamente estável e objetiva, elas permitem o tempo fluir, decompondo a superfície e abrindo, assim, um espaço para o pensamento e a lembrança decorrente de sua observação.

A fotografia enquanto memória carece de profundidade, pois o indivíduo encontra-se confrontado com uma superfície que impossibilita a interação física com o referente. A sensação que acomete àquele que espera da fotografia uma restituição do passado, conforme explicita Phillippe Dubois, é a de

ver (...) e jamais poder tocar, pegar, abraçar, manipular essa própria coisa, definitivamente desvanecida, substituída para sempre por algo metonímico...Em fotografia, há sempre apenas uma imagem, separada, tremendo em sua solidão, obsediada por essa intimidade que num instante teve com o real para sempre desaparecido. (DUBOIS, 1993, p.314)

Apesar de insuficiente ao nosso desejo de eternidade, de reencontro e permanência do que consideramos experiências positivas, a fotografia cumpre seu papel mnemônico. Assim, essa ilusão de perenidade serve para reavivar os desgastes que nossa memória sofre com o tempo e acaba acusando não apenas a passagem do tempo, mas o próprio apagamento de nossa memória.

Aqui cabe novamente o questionamento acerca das *imagens (re) veladas*, pois, se a memória é fundamental para o reconhecimento da nossa identidade, onde estaria o sentido de um trabalho em que precisamente aquilo que pode nos restituir como sobra de um passado – a fotografia – se apaga?

A perda da imagem propõe em troca a substituição do mito da eternidade pela existência temporal. Uma aproximação com o fluxo do tempo. Uma devolução de um corte temporal para que siga seu destino, mesmo que este seja o apagamento. Os referentes sofrem apagamento, nossa memória sofre apagamento. Por que não propor uma reflexão em que estas questões voltem à tona? Por que não lembrar que esquecemos?

Em *Imagens (re)veladas*, o tempo tem visibilidade nas reações provocadas pela luz. Se os estágios de apagamento da imagem puderem ser acompanhados, o tempo poderá ser visto passando, permanecendo, continuando em seu fluxo - como uma inundação que faz com que a imagem que aparecia na superfície vá afundando, tornando-se cada vez mais distante do olhar. Uma imagem devolvida ao curso do tempo. Uma imagem que não será apenas passado, mas que se move no presente e se projeta para o futuro.

A imagem exige uma opção por parte do observador, pois a cada abertura do invólucro que guarda a imagem, ele estará legando ao seu próximo olhar uma imagem outra, mesmo que sua modificação, num primeiro momento, seja sutil.

O apagamento total é um destino incerto para a imagem, pois ela alcança rapidamente um grau intermediário de apagamento. Mas alcançado este estágio, o processo torna-se lento e não nos dá certeza quanto a sua completude. Cada processo dessa destruição compreende a construção de uma nova imagem – ou uma nova situação - que exige um novo olhar: um olhar sobre a ausência.

Num primeiro momento, a idéia de apagamento da imagem pode soar incompreensível pela desconsideração com um dos aspectos consagrados da fotografia, que é a perenidade. Mas o contraponto é a potencialidade dessa devolução da memória à vida, essa aceitação da perda do passado em detrimento de um futuro aberto a possibilidades. A imagem que sussurra “*Carpe Diem*”.

Estar preso ao passado é estar preso a uma sombra; é tê-la nos olhos, impedindo a percepção do presente. É como caminhar de costas.

O enegrecimento das *Imagens (re)veladas*; a dissolução de suas formas na sombra; e a volta da imagem sobre si mesma, mostrando de que é feita - prata oxidada - abre um espaço ao olhar reflexivo. Um olhar que tanto questiona o que vê como é questionado pelo objeto visto. Evgen Bavcar (1994), fotógrafo e filósofo esloveno, no cerne de sua cegueira visionária, explicita um pensamento sobre o quadrado negro de Malevitch que nos traz uma questão epistemológica:

Este quadrado simboliza a consumação dos materiais até um ponto em que o retorno às trevas se impõe, e daí a necessidade de um esquecimento estético que permitirá a superação deste estágio. Voltar para trás do quadrado negro ou ir além dele significa sobretudo recusar a positividade dos modelos repetitivos e se compromissar com o negativo. (...) A significação do quadrado negro de Malevitch está talvez expressa na frase de Kafka: ‘O que é positivo está dado, é então preciso descobrir o negativo’. Deste modo o negativo nos é fornecido já pela obscuridade do momento vivido, na perspectiva de Bloch, isto é, pela experiência do existir no cotidiano, experiência tampouco alcançada, nem na clareira da memória que leva ao passado, nem

naquela onde cria uma luz de antecipação sobre o futuro. (BAVCAR, 1994, pg.462)

Trata-se, paradoxalmente, de um *retorno ao presente*. Um impulso à cegueira que não é nem boa nem ruim, mas que nos projeta para o futuro através de uma nova imagem incerta, espectral. Um futuro do qual nosso olhar é barrado. Mas feito de uma barreira não determinista. Enxergar o futuro - sabê-lo de antemão - seria trilhar um caminho já escrito. Seria não ter escolha. Então surge o desejo de não ver: *desiderare*, etimologicamente *desistir dos astros* - da visão do futuro.

A palavra desejo tem, em sua origem, uma referência ao destino dos homens. Segundo Marilena Chauí:

Deriva-se do verbo *desidero* que, por sua vez, deriva-se do substantivo *sidus* (mais usado no plural, *sidera*), significando a figura formada por um conjunto de estrelas, isto é, as constelações. Porque se diz dos astros, *sidera* é empregado como palavra de louvor – o alto – e, na teologia astral ou astrologia, é usado para indicar a influência dos astros sobre o destino humano, donde *sideratus*, siderado: atingido ou fulminado por um astro. De *sidera*, vem *considerare* – examinar com cuidado respeito e veneração – e *desiderare* – cessar de olhar (os astros), deixar de ver (o astros). (CHAUÍ, 1990, p.22)

Esse abandono da pretensão de prever um futuro já determinado, essa revolta do homem contra seu destino é apresentada por Flavio di Giorgi de uma forma clara e profunda:

Isso era *desiderare*, "desistir dos astros". Isso é que é desejar, desejar é ter a certeza da ausência, da ausência, não tenho o que eu quero e por isso eu desejo, então desejar, na sua origem, quer dizer: desistir de olhar os astros, desistir de especular sobre o futuro, com grande realismo reconhecer que você não tem o que você quer (...) eu não

tenho nada, eu quero curtir a certeza da ausência, me deixa então tomar a atitude que me cabe, desejar, o desejo é o desejo da ausência, daquilo que você não tem (...) Eu acho esse étimo lindíssimo, você desliga da tua prisão e idéia do destino, e você passa a usar a sua atitude de homem, primeiro passo para você ter o que não tem é desejá-lo, não é? É reconhecer a ausência, é marcar o objeto da tua busca. (GIORGI, 1990, p.133)

O homem, desde sempre, deseja algo. No momento em que deseja um objeto que se mostra como única forma de saciar uma estranha necessidade – porque não se trata de uma necessidade natural, como alimento ou água – ele vislumbra um ponto de chegada: espécie de luz no fim do túnel.

Contudo, no ato de realização desse desejo, quando o homem finalmente toma posse daquilo que lhe havia aprisionado os pensamentos - quando aprisiona o que lhe havia feito prisioneiro - o desejo morre.

Essa morte não é a do desejo em si, mas a da possibilidade de sua realização naquele objeto específico. Essa descoberta acompanha a sensação de que a *luz no fim do túnel eram apenas vaga-lumes*.

Mas o desejo persiste. E irá encontrar um outro corpo, um outro objeto para penetrar. E assim, o homem, que não está consciente dessa armadilha, passa de objeto em objeto tentando saciar o que jamais será satisfeito.

As imagens que se perdem ao serem vistas possuem uma relação muito íntima com a problemática do desejo. Perder algo no exato momento em que o desejo deste é saciado é um paradoxo no qual o homem se vê constantemente confrontado. Esse paradoxo é a fonte da tensão entre desejar e realizar.

A perda ocasionada pela saciedade do desejo lembra-nos, de certa forma, o mito de Orfeu:

De volta dos infernos, Orfeu, que não agüenta mais, no auge do seu desejo, transgride finalmente o proibido. Ao sair das trevas, volta-se para sua Eurídice, a vê e, na fração de segundo em que seu olhar a reconhece e a apreende na luz, de uma só vez, ela desaparece. (DUBOIS, 1993, p.312)

O desejo caracteriza uma falta nunca saciada, pois, se não temos o que desejamos, há uma ausência. Já a realização do desejo, converte-se em nova necessidade, uma vez que o desejo não persiste após sua realização. Assim, desejar é estar em eterna falta.

Existe uma imagem freudiana para caracterizar o desejo: a cebola. A camada retirada – o desejo realizado – revela sempre uma outra camada – desloca o desejo para outro ponto. E podemos reconhecer aqui facilmente uma armadilha do consumo na contemporaneidade e, também, a armadilha proposta no trabalho *imagens (re) veladas*.

Nessa problemática do desejo, segundo Gern Bornheim,

O homem deseja e consome aquilo que deseja, e isso num itinerário que parece não conhecer termo. Em seu primeiro momento o desejo vive, assim, à custa da afirmação do objeto: ele quer o objeto e, consumindo-o, acaba negando esse mesmo objeto. Aqui começa a se introduzir um tema de suma importância no pensamento hegeliano, o da morte. O desejo se afirma como desejo através do objeto desejado; mas destruindo o desejado, consumida a fruta, suprime concomitantemente a sua própria razão de ser (...) Mas esse processo aparentemente interminável de desejo e morte leva, em verdade, a abrir as portas para um novo momento do processo dialético, que constitui a antítese do primeiro. O que acaba sendo tediosa repetição da alteridade através do consumo faz que a consciência se dê conta de que o que ela realmente deseja não é o objeto, e sim o próprio desejo. O desejo deseja o objeto para poder desejar (...) o objeto, então, não passa de um meio para que o desejo possa ser. (BORNHEIM, 1990, pp.148-9)

Quando é revelada essa instância do desejo, como *desejo de desejar*, existe uma

abertura para o reconhecimento, por parte do homem, de sua incompletude natural. Esse reconhecimento é necessário não apenas para a obtenção de um estado de felicidade mais pleno, como para a valorização da falta como aquilo que nos dá sentido.

Essa lacuna, esse buraco, essa borboleta que voa mais longe quanto mais se tenta caçá-la, esse peixe escorregadio que induz ao nado obstinado leva o homem ao futuro por suas próprias pernas quando ele apenas buscava uma boa caçada ou pesca.

Só o imperfeito e o incompleto são móveis e abertos às infinitas possibilidades. Lembremos novamente das palavras de Schlegel: *apenas o incompleto pode ser compreendido, pode nos levar mais além. O completo pode ser apenas desfrutado.* (Schlegel *apud* BENJAMIN, 1999, p.78)

O completo e perfeito é imóvel e fechado e só pode ser igual a si mesmo. Só pode ser o que é. Para este, não há perspectiva de futuro. Não há temporalidade, não há história. O perfeito é estéril e, quanto a isso, não há nada a fazer.

Então, que relação podemos estabelecer entre a falta – a incompletude - característica do homem e seu olhar?

Voltando ao encontro de Bavarcar com o quadrado negro de Malevitch:

O quadrado negro é assim um último grito contra o mundo em que tudo se torna intercambiável, mesmo o estatuto do sujeito. Dito de outra maneira, aquela figura dá ainda esperança de um olhar para além do banal em que tudo se nivela. (BAVCAR, 1994, pg.462)

O olhar pode abrir fendas. O olhar para a falta e o esburacamento da realidade ordinária nos levam à busca. Não apenas à busca de objetivos definidos - com suas metas e estratégias - mas, simplesmente, à busca como *necessidade de busca*. A busca de algo cujos contornos nem sempre são definidos e que segue um percurso nem sempre nítido, plano e límpido. E para a qual a insatisfação se apresenta como uma propulsora do andar. Essa busca é o desejo de desejar.

Sempre resta uma dimensão de falta, mesmo quando algo desejado se materializa. Essa situação caracteriza de modo preciso o ato criador. Existe uma limitação para a materialização do desejo do criador, assim como existe um sentido transbordante, que ultrapassa sua intenção.

De qualquer modo, é no momento de cegueira que o inesperado pode acontecer. Nenhuma surpresa acontece na vigília da razão – porque não há surpresa onde o resultado já é esperado. A certeza, ao contrário de ser luz, é treva, porque exclui a possibilidade de mudança.

A certeza nos cega e nos afirma que nada mais há de mistério no mundo. A incompletude nos impulsiona ao futuro e suas infinitas possibilidades, como uma imagem aberta, como uma fotografia mutável.

3.2. A DESTRUIÇÃO DA IMAGEM COMO QUESTIONAMENTO AO OLHAR

Por que foi que cegamos, Não sei, talvez um dia se chegue a conhecer a razão, Queres que te diga o que penso, Diz, Penso que não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem.

José Saramago

Há momentos em que ver é deixar de ver? Essa é a grande premissa iconoclasta.

Na alegoria da caverna de Platão, os prisioneiros que habitavam seu interior viam o mundo através das sombras que se projetavam na parede frontal. Como estavam amarrados numa posição em que só podiam olhar para frente, sua visão estava limitada a olhar para as costas do mundo, pois as imagens que se projetavam eram oriundas do exterior da caverna, que ficava na direção oposta à parede.

Eles acreditavam que as sombras eram o mundo, enquanto seus mundos eram feitos de sobras e ilusão. Dessa forma, o platonismo buscava alertar contra o engodo das imagens, bem como de todo aspecto visual e material do mundo. Enquanto a verdade repousaria sobre as idéias, o mundo ideal. Assim, da cidade ideal, deveriam ser banidos pintores e poetas, para que não pudessem perverter espíritos através da sedução dos sentidos.

Porém, de todos os nossos sentidos, a visão é o que culturalmente atribuímos maior poder de credibilidade e isto é evidente até nas expressões cotidianas mais triviais⁶ (CHAUÍ, 1988).

⁶ Alguns exemplos de expressões que fazem analogia entre a visão e o conhecimento: “veja bem”, “olhe por outro lado”, “outras visões de mundo”, “sem sombra de dúvida”, “ponto-de-vista”.

Se atribuímos tanto poder de conhecimento à visão, não é de se estranhar que a fotografia, sob o ponto-de-vista original de uma representação objetiva advinda do progresso científico e tecnológico, teve – e continua tendo – credibilidade na afirmação da existência de fatos.

Sendo a fotografia uma imagem supostamente exata, idônea e objetiva, tornou-se o principal instrumento de documentação de acontecimentos: registros em locais de crimes para auxiliar a investigação policial nos laudos periciais; denúncias apresentadas pela imprensa; imagens obtidas por radares eletrônicos nas rodovias; além dos documentos de identificação dos cidadãos.

O questionamento dessa objetividade pela arte foi anterior à consciência da sua limitação como prática social. Contudo, a sociedade torna-se cada vez mais consciente das limitações da fotografia. Mas o que continua argumentando em favor do seu uso como documento é o protocolo de confiança na tecnologia e na imparcialidade do olhar sobre determinado acontecimento. Há fotografias que buscam idoneidade e o máximo de objetividade dentro dos limites possíveis da representação. Sabemos que acreditar nelas é uma exigência de fé: crença que a imagem não sofreu nenhuma manipulação intencional; crença que nenhum erro ou defeito ocorreu no processo de captação, revelação e impressão; e crença na intenção do fotógrafo de criar uma imagem com o máximo de imparcialidade possível - e a certeza de que, nesse máximo de imparcialidade, sempre existe uma margem (grande) de subjetividade.

De qualquer modo, é importante enfatizar que, assim como a crença cega do século XIX, o discurso sobre a não-objetividade da imagem não deve recair num pólo oposto. Ter consciência de que a fotografia não é uma imagem idônea é um grande passo para que não aceitemos ingenuamente suas representações. Mas prescindir de muitas de suas utilidades sociais é ignorar, de modo iconoclasta, que ela ainda é uma

imagem de onde podemos obter, de modo ético, informações e representações aproximadas da realidade.

Além disso, a fragilidade na representação de uma verdade e o desmerecimento de uma credibilidade incondicional da fotografia podem ser estendidos às demais imagens, na linha de pensamento idealista. Assim, toda crença cega no poder das imagens possui também seu contra-ponto extremo: a iconoclastia.

Muitas civilizações, ao contrário da Ocidental, unificaram a imagem com a escrita, como é o caso dos ideogramas, hieróglifos egípcios ou os caracteres chineses, nos quais o aspecto visual é parte da construção do sentido (DURAND, 2001). Ao contrário, a civilização ocidental sempre buscou purificar os conceitos através da não-legitimação das imagens como meios de conhecimento.

Essas bases iconoclastas remontam a herança socrática no pensamento ocidental, caracterizando-o por uma lógica binária onde só existem dois pólos possíveis: um verdadeiro e outro falso. Método que exclui toda e qualquer terceira alternativa. Nesse sentido, afirma Durand:

Se um dado da percepção ou a conclusão de um raciocínio considerar apenas as propostas “verdadeiras”, a imagem, que não pode ser reduzida a um argumento “verdadeiro” ou “falso” formal, passa a ser desvalorizada, incerta e ambígua, tornando-se impossível extrair pela sua percepção (sua “visão”) uma única proposta “verdadeira” ou “falsa” formal. (...) A imagem pode se desenovelar dentro de uma descrição infinita e uma contemplação inesgotável. Incapaz de permanecer bloqueada no enunciado claro de um silogismo, ela propõe uma “realidade velada”. (DURAND, 2001, p.9-10)

Assim, como não podemos classificar as imagens como absolutamente falsas ou verdadeiras, devido à sua própria natureza ambígua e aberta a múltiplas interpretações,

essa forma de representação foi desprezada pelo racionalismo que se consolidou como modelo correto de busca do conhecimento.

Nesse contexto cultural de desvalorização da imagem como fonte confiável de obtenção de conhecimento, a fotografia pode inaugurar uma linha ascendente de credibilidade social, para logo depois encontrar sua curva de declínio, com a relativização de seu poder representacional.

Podemos reconhecer, no entanto, na iconoclastia, não apenas a negação da imagem por não ser capaz de contemplar de modo satisfatório a representação de uma verdade absoluta, mas seu aspecto de lacuna. A ausência da imagem abre espaço para a contemplação de idéias, mas também abre espaço para a imaginação – criação e contemplação de novas imagens.

Nas *imagens (re) veladas* existe um aspecto dessa iconoclastia. As imagens exigem duas opções por parte do observador e ambas envolvem o não-ver: se as imagens são mantidas nas suas embalagens, estas são guardadas e não vistas. Mas se as imagens são retiradas do invólucro para serem vistas, essa ação gera seu apagamento, sua destruição para um não-ver futuro.

Mas são essas duas opções justamente o que conferem mais força poética e o que obrigam o observador a refletir sobre seu olhar. O que resta das imagens destruídas é o pensamento construído na tensão. Pensar imagens, pensar processos, pensar oposições.

A barreira às condições ideais de visão busca reafirmar esta mesma visão: reafirmar a sua necessidade, não como uma visão gratuita ou descomprometida e, sim, como algo pensado e conquistado.

Os efeitos de perda de nitidez e deformação das silhuetas são condições que se interpõe à visão, sendo, ao mesmo tempo, muro e janela, ofuscamento e descanso.

Barreira do olhar e incentivo à busca de uma percepção que vá mais além da superfície. Uma percepção conquistada, que persiste acima dos obstáculos, resulta

sempre mais significativa ao observador do que uma imagem entregue, de fácil assimilação.

Trata-se, sobretudo, do impedimento das condições perceptivas como fator qualitativo para o envolvimento do observador com a proposta visual.

Podemos voltar ao que Jonathan Crary (2001) identifica como causador da desatenção do observador, este *sujeito atento instável*, originado no início do século XIX e cuja crise de atenção foi crescente durante todo o século XX. Segundo o autor, a modernidade traz consigo a crise progressiva da atenção do observador por ação dos estímulos em volume crescente. Essa crise gera não apenas distração, mas novos modos de administrar o fluxo de informações. Dentre as formas possíveis de administração está a seleção do campo perceptivo. O Observador ignora informações pelo excesso delas. Como uma visão saturada que não distingue nada além do que deseja ver.

Essa característica do observador confrontado com o excesso de informações visuais, necessitado de estímulos sempre renovados e cada vez mais destacados de seus contextos para serem percebidos, propõe um questionamento para a imagem fotográfica. Nas palavras de Peixoto:

Como mostrar, função básica da imagem, algo que não se consegue mostrar? Esse é o dilema da fotografia na era dos clichês. Aquilo que não se deixa reproduzir em série, copiar, converter em iconografia, só pode ser algo que não se pode mostrar. Ela tem de criar a presença daquilo que é ausente. (PEIXOTO, 1990, pp.476-7)

O dilema contemporâneo dos olhos que não vêem também encontra seu contraponto nos olhos cegos que vêem mais além do visível, como na obra de Evgen Bavar. Este, cego desde os 11 anos de idade, fotografa a partir de seus outros sentidos, em especial a audição, o olfato e o tato. É a forma como reconhece o mundo e como transforma suas imagens mentais em fotografias. Suas imagens são originadas de sons,

vozes, palavras, perfumes, texturas. Toda a experiência corporal se converte em imagens mentais que são transformadas em enquadramentos.

Suas imagens são desprovidas da poluição visual cotidiana. São imagens lúcidas, de uma lucidez que só no interior de uma cegueira podem ser concebidas: imagens silenciosas e cegas, porque alheias ao excesso que circunda o olhar dos passantes. Mas que são, também, lúcidas, porque não se deixam distrair: são fruto de um adensamento visual que não passa pelos olhos, embora seu resultado necessite repousar sob um olhar, o do outro.



Fig. 27 – Paysage d'autrefois, Evgen Bavcar, Eslovênia, 1986.

Conhecendo sua deficiência visual e repousando o olhar sobre suas imagens, somos imediatamente contaminados por sua cegueira. Somos transportados para sua posição de impossibilidade, para, então partilharmos do milagre da visão sem limites: Bavcar vê e nos mostra exatamente o que há para se olhar e sentir da paisagem. Através

de suas imagens, vemos o que sempre deixamos de ver, o que nunca paramos para ver. Desprovidas dos ruídos, suas imagens são essências. Segundo Bavcar (2001, p.5),

por que produzir imagens nesse mundo já tão cheio de imagens? Não se pode digerir todas as imagens. Não se cria uma configuração interior, tudo é muito superfície. Meu princípio são as trevas. Com elas, estou criando imagens muito frágeis porque são novas. Não sou influenciado diretamente por outras imagens.

Ele não vê as fotografias que produz, mas as conhece. Ele as sabe: as pensa. Bavcar vê através e por causa de sua cegueira. E nos convida a desafiar a nossa.

Aqui poderíamos questionar uma possível iconoclastia, que apesar de gerar ícones – imagens - o faz através da destruição da visão. Trata-se quase da afirmação: é preciso não ver para ver. É preciso estar alheio ao que nos é mostrado no mundo, para dele vermos o que realmente faz sentido. Bavcar explicita um pouco mais sua sensação de perturbação frente ao excesso de estímulos do cotidiano:

O silêncio deste mundo é muito raro, pela poluição. É o mesmo problema das imagens. Para mim, são como as nuvens que escondem o sol (...). É uma confusão, e é preciso pensar sobre isso, sobre os rumores. Em todos os aeroportos sinto o mesmo perfume. Prefiro lugares que têm perfumes e ruídos naturais, árvore com cheiro de árvore e não de petróleo, como é o caso das grandes cidades. É a mesma coisa com os objetos sem aura, todos iguais nas suas qualidades olfativas, sonoras e visuais. (idem)

Ele toca num assunto pertinente ao estender a reflexão sobre a aura, que, na visão de Walter Benjamin (1994), mantém-se restrita à produção artística e sua subversão pelos meios técnicos de reprodução das imagens.

Benjamin, em 1939, anuncia e denuncia a perda da aura dos objetos artísticos.

Fato que mudará completamente o olhar do observador.

A arte como objeto de culto, pertencente a espaços impregnados por valores culturais sólidos e sob as influências da tradição, era detentora de um valor e a ela correspondia um determinado modo de olhar. Assim era a condição dos objetos dispostos em Igrejas, residências de nobres e da classe burguesa emergente.

Com os meios de reprodução técnica, as obras são arrancadas do contexto cultural que as produziu e são lançadas em novos espaços de percepção. Destituídas do sentido que este contexto lhes produzia, as imagens criam outros sentidos: empobrecidos, por serem fragmentos viajantes no tempo no espaço, sem carregar consigo a densidade histórica do contexto cultural.

Neste ponto repousa a diferença entre ver uma pintura nas paredes de uma Igreja e sua reprodução nos livros ilustrados de arte; de assistir a um concerto e ouvir um disco; de ver uma peça teatral e assistir televisão. O que se perde é o valor da presença física do objeto artístico em favor de sua reprodução e da experiência mediada pela tecnologia: não se trata mais simplesmente do observador e do objeto observado, mas do observador e da tecnologia que media seu encontro com o objeto observado. E essa mediação altera o sentido, porque não traz a informação - visual ou sonora - completa. É o preço que o observador paga por não ir mais ao encontro das obras - no espaço da obra - e, sim, por recebê-las nos seu próprio contexto - espaço do observador. Segundo Jacques Leenhardt,

vivemos num mundo onde antes de termos provado a sombra da capela Sistina, antes de termos medido a dimensão colossal da *Ronda noturna* de Rembrandt, de termos percebido a transparência das camadas da *Monalisa* ou a materialidade do *Angelus* de Millet, antes de termos tido a experiência estética dessas obras, nós já havíamos recebido a imagem. Nós conhecemos esses quadros antes de tê-los visto (...) A reprodução, quer dizer a imagem, precede a obra. (LEENHARDT, 1994, p.348)

Essa experiência mediada modifica por completo a percepção e recepção da obra, pois a surpresa e o culto são eliminados pelo poder introdutório do saber de antemão. Ver uma obra em seu contexto original tem o sabor de um *déjà vu*.

Mas quando Evgen Bavcar nos fala dos *objetos sem aura, todos iguais nas suas qualidades olfativas, sonoras e visuais*, ele está estendendo a reflexão da aura da obra de arte para os demais objetos do cotidiano e nos alertando da perda de sentido da experiência contemporânea: sem atenção, reflexão, tempo de adensamento; e dos objetos que são feitos para estes fins: feitos para serem gastos, usufruídos, percebidos de relance.

Num ambiente saturado de cópias e de objetos com valor diminuído - porque entregues, porque de fácil assimilação - a imaginação torna-se um bem precioso. Ela exige do observador um esforço de olhar por seus próprios olhos, olhar para dentro.

Nesse ponto, mais uma vez a suposta iconoclastia das *imagens (re) veladas*, que se apagam, ganham o adensamento de permitir um espaço para a imaginação, para o pensar sobre a imagem e sobre seus processos de revelação, numa expansão do campo do laboratório que sempre é ocultado do observador.

Adauto Novaes (1994) considera que tanto a arte quanto o pensamento possuem um destino comum:

O desejo da experiência desmesurada do obscuro e do ausente. Pensar é passar do conhecido ao desconhecido – ir além dos signos; escrever um poema ou pintar um quadro é buscar o outro lado de uma presença: um e outro tentam, pela experiência, ‘levantar a ponta de um véu, mostrar aos homens um lado ignorado ou antes esquecido do mundo que habitam’. (NOVAES, 1994, p.9)

O autor também afirma que o valor da obra de arte e do pensamento repousa sobre as *promessas permanentes* que nunca são cumpridas e que nos exigem o esforço de

seguí-las e continuar buscando-as, apesar da negação da entrega, *pois o oculto inscrito em toda obra de arte e em toda obra de pensamento fascina e nos dá a pensar* (idem).

Voltamos à questão do desejo e da incompletude tratados no capítulo anterior, onde o sentido mais profundo da obra não se encontra no observador ou no objeto, mas no caminho onde o primeiro questiona e é questionado pelo segundo. Um caminho particular e único, mediado pela subjetividade e sem ponto de chegada. Esse caminho é o detentor do sentido.

A questão da negação de uma satisfação perceptiva plena coloca em jogo a questão da tensão entre conceitos opostos e suas ambigüidades que permeiam todo o trabalho desenvolvido: ausência e presença, sombra e luz, preto e branco, negativo e positivo, revelado e velado, visível e invisível, aparecido e desaparecido, existente e inexistente, arte e vida.

Milan Kundera (1983), no romance *A insustentável leveza do ser*, trabalha com a contradição entre os conceitos de leveza e peso. Suas personagens vivenciam situações psicológicas onde as sensações não são absolutas e se transformam uma na outra: são uma e outra ao mesmo tempo, de modo que nunca sabemos precisar se o que se sente é pesado ou leve.

Os opostos existem um em função do outro e toda relação possível é resultante da comparação. Só temos a sombra quando não temos a luz. Temos o branco quando não temos o preto. E ao mesmo tempo, só percebemos a sombra porque conhecemos a luz e só reconhecemos o branco porque lembramos do preto.

Isso faz com que, mesmo ausentes, os opostos estejam sempre presentes - latentes. Ausência que é presença e presença que é ausência. Se pensarmos assim, tudo estará ao mesmo tempo presente e ausente. E a fotografia, por seu caráter convencionalmente indicial e, conseqüentemente, mnemônico, torna-se um solo fértil para a abordagem dessas relações.

Didi-Huberman afirma a potência de significado que há no índice marcado pela presença humana: *toda a marca deixada por uma aplicação direta de dedos, da mão ou de moldes antropométricos, traços no chão, queimaduras, corrosões, pulverizações em torno de um corpo, quando retirado deixa visível a sua impressão em negativo, ou seja: a impressão da ausência de algo* (Didi-Huberman *apud* CUNHA, 2005, p.118). Assim acontece também com a arte.

Para além das questões contemporâneas que forçaram o índice ao descrédito ou à posição de mera convenção, não podemos negar a força expressiva que existe no vestígio humano. A memória das coisas, as marcas que guardam no tempo e os fragmentos de história que contém possuem uma espécie de aura. De modo que abandonar o discurso do índice pela margem de ficção que existe na construção fotográfica é negar que a própria exploração de ficções na fotografia necessita em certa parcela dessa crença convencional. Só há ficção em função do que convencionalmente determinamos por verdade. O índice está amalgamado à história da fotografia e toda prática contemporânea existe a partir disso. Não há como fugir da história. O que existe são modos de negar, afirmar ou atuar no limite entre ambos.

A relação de opostos - luz/escuridão, ausência/presença, branco/preto, referente revelado/velado – explorada na imagem potencializa sua força expressiva. Segundo Eduardo Vieira da Cunha, *é esse caráter implícito do desejo nos contrários que constrói os mecanismos dos sonhos. A gravura possui também esse poder do sonho de revelar uma presença pela qual ela manifesta a ausência, a perda. Ela nos coloca em presença da ausência.* (CUNHA, 2005, p.122)

Os opostos confundem-se e fundem-se.

A ambigüidade entre os conceitos citados pode ser claramente compreendida em *imagens (re)veladas*, pois suas fotografias desencadeiam uma ação progressiva de desaparecimento, característica que é acentuada pelos contatos posteriores com a luz.

Motivo pelo qual são apresentadas em embalagens, ao abrigo das fontes luminosas externas.

A forma de impedir a perda da imagem é sua manutenção no escuro, mas mantê-la no escuro significa escondê-la do olhar. Se vermos, não teremos. Se tivermos, não veremos.

Também em *Imagens (re)veladas*, por conta de seu modo de circulação, existe uma relação muito mais íntima com cada observador.

As *imagens (re) veladas* são fotografias cuja imagem fora revelada no laboratório e que, armazenada imediatamente, não teve possibilidade de nova exposição à luz. Ali se encontra um papel fotográfico já exposto à luz e à ação do revelador, mas que aguarda o olhar do outro, capaz de validá-la. O que existe é uma imagem latente.

Essas imagens – que ainda não aconteceram, porque não foram vistas - criam uma tensão entre o realizado e o não-realizado, o revelado e o velado, o visível e o invisível. E também entre o lugar e a imagem, pois a revelação acontece longe de seu lugar de origem – o laboratório. Então, há uma tensão provocada pela expansão do campo do laboratório e, também, do campo da arte, que se estende a um local onde não se espera encontrá-la.

A revelação ou preservação dessa imagem velada, latente, exige do observador uma decisão quanto ao futuro da própria imagem.

A psicanálise acredita que o sujeito busca no objeto aquilo que lhe falta: isso constitui o desejo. Mas se a imagem for revelada – o desejo realizado - onde ficará a busca, a falta?

A revelação da imagem levará a uma insatisfação e a uma nova falta. A realização do desejo deslocará o mesmo para outro objeto, a menos que a imagem seja capaz de continuar instigando, intrigando, estranhando seu observador, pois uma imagem que

transpassa o óbvio - o reconhecido, o instituído, o estabelecido - pode proporcionar mais do que a simples contemplação.

Mas existirá o observador que irá velar a imagem para revelar suas infinitas possibilidades? Neste caso, *guardar não é silenciar*.

Partilho a idéia de Jochen Gerz, quando afirma que a arte *nos dá os instrumentos não para chegar às certezas, mas para nos incitar a olhar mais de perto, a duvidar e a tirar um sentido e uma tensão deste estado de incerteza. Porque não ser feliz na incerteza?* (Gerz apud VERNER, 2000, p.176)

Uma imagem velada pode revelar ao observador algo ainda mais profundo, pois mobiliza toda *expectativa, esperança e intenção voltadas para o que ainda não veio a ser* (BLOCH, 2005, p.17). A interação do observador com essa imagem latente não é física, material. Trata-se de uma relação imaterial que carrega consigo toda a potência de um contato mais real do que com uma fotografia revelada, desembrulhada, consumida, desnudada, devorada e digerida. Essa relação pode ser considerada platônica, mas com uma ressalva: a idealização. Aqui não há espaço apenas para um ideal de imagem e, sim, para possibilidades infinitas. Ou melhor, *as possibilidades infinitas são o ideal dessa imagem*.

A imagem (re) velada possui uma existência ambígua: entre ser e não ser; existir e não existir; ocultar e expor; revelar e velar. Ela existe na fenda entre esses conceitos e funde-se com a ausência de limites precisos entre eles. E a proposta de arte não está completa, fechada. Ela *é*, mas *ainda não é* totalmente. Deve estar aberta, passível de questionamentos.

A imagem é presente e ausente, única e múltipla. Ao mesmo tempo em que produz um deslocamento da posição do olhar do observador é ela mesma modificada por este. Nunca será a mesma imagem ou nunca será imagem alguma. Seu significado será coerente com qualquer tempo, qualquer local, qualquer olhar e, ao mesmo tempo, pode

negar isso. Porque não se trata da imagem que se esconde na embalagem e, sim, das possibilidades que a proposta oferece ao olhar.

Ao lançar luz sobre a imagem, ironicamente estar-se-á condenando-a à sombra. Sombra que se instala na superfície da imagem, como um véu.

Ao manter a imagem na sombra, na escuridão de seu invólucro, a imaginação do observador-que-não-observa ganha luzes, no sentido de potencialidade.

A luz revela e ao mesmo tempo vela. A sombra vela e desse modo revela. Como opostos complementares num jogo paradoxal sobre o não-ver - que é um *ver* mais além - e o ver - que representa o *deixar de ver* - por eliminar possibilidades.

A qualidade de luz na imagem também se converte em sombra, como uma presença luminosa que acaba por contradizer a si mesma, ao provocar o efeito de enegrecimento da imagem.

E se aqui vale a pergunta “qual o sentido de se criar uma imagem para não ser vista?”, vale também a reflexão sobre a escolha do observador. Só ele poderá decidir se a imagem será vista ou não. Trata-se de uma entrega. As conseqüências sobre o trabalho fogem ao artista. Só o observador poderá decidir sobre a existência do trabalho.

E mesmo que o observador opte por ver a imagem, essa decisão passa a ser a da permanência. Pois agora que a imagem foi vista e, podemos assim dizer que ela existe, isso exige que o observador decida se ela vai continuar existindo.

A sombra engole as imagens reveladas, velando-as, mas ao invés de se constituir como uma barreira acaba por exigir mais do olhar, garantindo assim uma qualidade perceptiva conquistada.

As *imagens (re) veladas* se propõem como buracos da visão, pois nos intervalos em que a luz foi impedida de chegar, instaura-se uma zona cega. Mas essa zona cega carrega a potência da lucidez. A visão não da imagem presente, mas de todas as imagens que ela poderia ser.

Assim, o que a luz revela, a sombra vela e o que a luz vela, a sombra revela, num jogo de forças tenso em que nenhuma das escolhas é correta ou é errada. Representam apenas escolhas.

O aspecto latente de uma imagem pode potencializar a visão da mesma. Assim acontece com a utilização do véu que ao cobrir, mais revela do que esconde.

Sabina Popea corre o risco de que seu rosto desvelado decepcione seus amantes; ou que seus grandes olhos abertos, oferecidos lhes pareçam ainda cobertos por um sombrio véu... Por ter impetuosamente respondido à sedutora velada, nosso olhar se lança para além do corpo possível, torna-se presa do nada e se consome na noite. Sabina Popea (no 'retrato' feito por um mestre desconhecido da Escola de Fontainebleau) deixa ver seu corpo sob o véu, e sorri: ela não é culpada. Seus amantes não morrem por ela; morrem pelas promessas que não cumpre. (NOVAES, 1994, p.9)

Velar, do latim *velare*, significa *encobrir, ocultar, tapar; recatar, tornar secreto*. Pode ser definido ainda como: *tornar sombrio; tornar menos brilhante ou menos claro pela interposição de um corpo*. Mas há uma outra significação que merece destaque: *Cobrir(-se) com véu*.

Véu (lat. *velu*), por sua vez, refere-se a *tecido com que se oculta, venda, envolve ou cobre alguma coisa* e, por extensão, *tudo o que serve para ocultar, envolver ou encobrir alguma coisa*. (MICHAELIS, 2002)

Segundo Maurício Molina, o véu contém sua própria negação. *É dialético: ao cobrir, revela. Ao velar, descobre*.

Na dança dos sete véus árabe, desnudar-se significa a verdade final. O ato de desnudar-se é que é importante (revelar-se). O nu por si só não tem significado nenhum se não há o processo de revelação (desvelamento). É necessário um lento processo de insinuação, de revelação, de revirada de cada um dos véus. O véu contém sua própria negação: ele revela. O véu devolve ao corpo o anonimato da textura: ao cobrir o corpo, descobre o que é evidente: as suaves ondulações e sinuosidades, os músculos. O véu descobre uma ausência, a da identidade do sujeito. (MOLINA, 2001, p.205)

A sombra pode atuar como um véu, ao impedir que um corpo seja visto com nitidez, ao proporcionar o mistério, a dúvida sobre o que se vê.

Se a visão objetiva pode esterilizar nossas aspirações de descobrir as coisas, de vivenciar descobertas numa temporalidade mais lenta, podemos dizer da sombra e do véu que estes restituem a dimensão de espera e dúvida.

A sombra desloca a lógica binária do *sim* ou *não* para nos confrontar com o *talvez*, que não possui respostas, mas infinitas possibilidades. O *talvez* não é uma afirmação ou negação apenas. Dentro da palavra *talvez* não existem apenas dois caminhos possíveis, mas todo um percurso infinito que não chega necessariamente às respostas objetivas.

Por significar a ausência de razão – luz, no sentido metafórico - a sombra sempre esteve relegada a um plano inferior no pensamento ocidental. *Com a metáfora da claridade (Lumières, Iluminismo, Enlightenment, Ilustracion, Aufklärung), o pensamento europeu do século XVIII formou sua auto-imagem, caracterizada pela confiança no poder da luz natural, da razão, contra todas as formas de obscurantismo* (Torres Filho *apud* MATOS, 1990, p.283).

Idéia fixa cartesiana: sair da floresta para emergir à luz da certeza. Floresta: lugar sombrio, obstáculo à luz natural ou razão que se dissipa nas sombras da dúvida. Para sair dela, Descartes fez tabula rasa dos conteúdos da consciência, despojando o sujeito intelectual de quaisquer premissas concebidas anteriormente, obrigando o sujeito à a-historicidade. O eu assim conquistado é um eu des-iludido: ao mesmo tempo arrancado das ilusões dos sentidos, da superstição, do passado, mas também desenganado, amargurado, desconsolado. (IDEM, p.290)

O homem racional, objetivo, despojado de tudo o que lhe impede de conhecer a *verdade*, tudo o que faz sombra ao seu entendimento do mundo, acaba sendo prisioneiro de sua própria ambição racionalista: onde o mundo e o homem no mundo são concebidos de maneira estática para poderem ser mais bem observados e compreendidos.

Assim, a sombra, relegada à parte negativa do pensamento, é resgatada aqui como véu e sua potencialidade de revelação: não de uma verdade, mas das possibilidades contidas na imagem.

As *imagens (re) veladas* apresentaram até aqui as tensões entre conceitos opostos, onde a ambigüidade é fator determinante para a construção de sentido: ausência e presença, sombra e luz, preto e branco, negativo e positivo, revelado e velado, visível e invisível. Com um posicionamento não binário, sem tomar partido de um conceito em detrimento do outro, evidenciando a coexistência de todos ao mesmo tempo, as *imagens (re) veladas* são abertas, não conclusivas e dialéticas.

Há ainda uma tensão pertinente, que será tratada a seguir. Trata-se da tensão entre arte e vida. Nessa questão, mais do que a proposta da imagem que se apaga, está em jogo o lugar da imagem, seu modo de circulação e a expansão do campo da arte.

3.3. O MODO DE CIRCULAÇÃO DAS IMAGENS (RE) VELADAS

O trabalho aqui apresentado se caracteriza pelo aspecto múltiplo e único: se configura como múltiplo ao envolver embalagens seriadas, idênticas. Mas também confere caráter único a cada uma delas devido à imagem que escondem: diferentes fotografias.

Então temos duas questões em choque: de um lado a série, de outro a aura da unicidade.

O interesse no objeto múltiplo deve-se à possibilidade de distribuição em larga escala, o que garante o alcance de um número maior de pessoas, improvável a um objeto único.

Esse alcance também se refere à variedade de contextos em que o objeto poderá estar inserido a partir de sua distribuição. Assim, o objeto não é preso um só espaço.

Ocupará ele um lugar entre os objetos pessoais de quem o descobrir? Será um objeto-fetichê? Será gerador de curiosidade e discussão? Será esquecido dentro de um livro? Estará na cabeceira? Seu lugar não está definido, tampouco seu valor.

As *imagens (re) veladas* não são feitas para dar respostas e, sim, para fazer perguntas e propor discussões.

Ao levar a experiência do laboratório a outros lugares, o trabalho dialoga com o significado e o uso do lugar, propondo uma experiência metafórica. Nesse contexto, não é apresentada uma resposta, uma verdade ao trabalho. O interesse recai sobre a proposta, a pergunta que se estabelece com o trabalho.

Podemos fazer uso das reflexões de Benjamin para questionar o valor de culto e de exposição das *imagens (re) veladas*.

A aura que recobre um objeto em vias de desaparecimento, não havendo para ele nenhum substituto - pois toda a imagem contida na embalagem é única - também entra

em choque com a premissa de que a imagem fotográfica está condenada a ser um objeto banal, destituído de qualquer valor de culto. Se a perda da imagem é irreversível, não carregaria ela, então, todo o valor de culto, de ritual, que envolve o original na arte?

A imagem contida no interior da embalagem é demasiado frágil para ser exposta, como um embrião resguardado da luz. E a opção de não trazê-la à luz é uma opção por cultuá-la mesmo em desconhecimento do que há nela representado. Aí se abre um espaço à imaginação. O culto desse objeto é um espaço para o pensamento, livre de uma imposição imagética.

Seu valor de exposição é limitado, pois os objetos são distribuídos e estarão em posse de algumas pessoas que os acharem, não oferecendo garantias de serem compartilhados. Mas, mesmo dentro dessa limitação, possuem a abrangência de não estarem limitados a espaços expositivos que também são restritivos.

Aqui há uma contradição conceitual proposital, pois a fotografia tem em sua gênese a série. Então, toda limitação de tiragem e todo uso dessa linguagem para a geração de imagens únicas é sempre uma violação de sua origem. A fotografia não foi idealizada para ser única. E quando se opta por fazer uso de imagens únicas através dela, está-se abrindo um espaço para a aura, para a reafirmação da sua autenticidade e unicidade. Abre-se também o espaço para a questão da posse – apropriação – do objeto. Pois dele é dono quem antes o achar. E os caminhos que o trabalho segue a partir daí está aberto.

Além da unicidade do objeto, ainda que contido em embalagem múltipla, há a unicidade do momento em que o observador desavisado se depara com o objeto. O efeito surpresa também é um fator qualitativo na percepção do trabalho.

As embalagens são escondidas – intencionalmente esquecidas – dentro de livros cujo tema tenha alguma relação com os conceitos apresentados nessa pesquisa. Os ambientes escolhidos para a distribuição são bibliotecas de acesso público⁷.

Esse esquecimento voluntário à espera do encontro com alguém, nos remete ao filme *O Fabuloso Destino de Amèlie Poulin* (2001), do diretor Jean-Pierre Jeunet, onde a protagonista Amèlie tem uma vida banal até, acidentalmente, encontrar numa fenda da parede de seu apartamento - próximo ao rodapé - uma caixinha com brinquedos e outras memórias que pertenceram a uma criança que morou no lugar quarenta anos antes e que, desde então, estava escondida no local.

Decidida a encontrar o dono do “tesouro”, Amèlie descobre um novo objetivo para sua vida. E após a primeira vitória de seu destino – devolver a caixinha ao dono e observar a felicidade proporcionada por esse pequeno gesto - Amélie transforma-se numa heroína cuja missão é transformar a vida das pessoas a partir de pequenas ações.

Os objetos perdidos em contextos nos quais não se espera encontrá-los restitui o aspecto mágico do olhar. Dessa forma, as *imagens (re) veladas* possibilitam uma descoberta que pode resultar numa reflexão ou, pelo menos, num questionamento.

Mas o que propõe essa forma de apresentação das *imagens (re) veladas* além de provocar um deslocamento do olhar?

O ambiente em que a imagem é apresentada traz questionamentos sobre os limites entre arte e vida. Os locais envolvidos são ambientes neutralizados do pré-julgamento sobre as qualidades artísticas do objeto, pois são bibliotecas e não galerias ou outro espaço expositivo de arte. Lá, se existe um pré-julgamento é o de que se deve encontrar

⁷ Para a ação foram escolhidas as bibliotecas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) nas seguintes unidades: Faculdade de Arquitetura, Faculdade de Educação, Instituto de Artes, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Instituto de Psicologia, além da Biblioteca Central da Universidade.

livros, conhecimento, informações, palavras. Nenhum observador vai a uma biblioteca com a expectativa de encontrar uma obra de arte.

Isso traz um problema instigante para o modo de recepção do trabalho. Conforme propõe Michael Archer,

A ausência de um objeto da galeria claramente identificável como “obra de arte” incentiva a noção de que o que nós, observadores, deveríamos fazer é decidir olhar os fenômenos do mundo de um modo “artístico”. Assim, estaríamos fazendo a nós mesmos a pergunta: “suponhamos que eu olhe para isto como se fosse arte. O quem então, isto poderia significar para mim?” (ARCHER, 2001, 94-95)

Aqui se encontra uma quebra dos limites entre a arte e a vida, pois algo que é proposto como arte se insere de modo sorrateiro no seio da vida cotidiana. A partir daí, as relações dependem unicamente do observador e de sua percepção. Ele não é avisado e o trabalho não possui, por isso, a proteção do discurso da arte.

Uma outra particularidade, que tem relação com o aspecto serial da proposta é a impossibilidade de se ter conhecimento do trabalho em sua totalidade. Cada observador tem o alcance de um fragmento do trabalho. A totalidade das imagens que se escondem em todas as embalagens que, por sua vez, são escondidas em livros de diferentes locais, não pode ser apreendida.

Conforme um apontamento de Archer sobre as propostas de Daniel Buren do final dos anos 60 e início de 70,

O problema levantado por Buren não era que seria difícil ver sua obra em sua totalidade, mas que tal coisa seria mesmo impossível. O entendimento da arte como um conjunto de produtos pode ser visto aqui como dando lugar à idéia da arte como um processo que coincide, temporalmente, com a vida do artista e, espacialmente, com o mundo em que essa vida é vivida. (idem, p.73)

As *imagens (re) veladas* podem ser percebidas em temporalidades e espaços diferentes – podendo ser percebidas simultaneamente por dois observadores em espaços distintos. Não há um tempo predeterminado para a observação do trabalho. Não há abertura de uma exposição com datas de início e fim. Não há um só local onde os observadores devam se deslocar para visualizarem o trabalho.

Todos estes conceitos poderiam colocar a questão do trabalho ser ou não obra de arte, se essa questão não estivesse superada após a metade deste século.

A ausência de um discurso que prepare intelectualmente o observador para o encontro com o objeto e as opções dadas ao observador por este *corpo estranho* que se coloca à sua frente *são importantes porque “arte é sempre uma apresentação. Nunca é uma imposição”* (ARCHER, 2001, p.78). Assim, na ausência do discurso, o trabalho se mostra como presença. Presença que intriga, questiona, não traz respostas prontas, aguarda seu julgamento: características da arte.

A partir da apresentação da imagem, o espaço da biblioteca se transforma numa extensão do espaço do laboratório. A ausência do laboratório se apresenta como uma presença, pois os processos que acontecem nesse ambiente, ocultos ao olhar do observador, passam a acontecer diante dos seus olhos. Há uma inversão, onde os bastidores do processo assumem a posição cênica central. E a revelação da imagem deixa de ser um aspecto rotineiro do processo para ter seu valor como imagem final.

O ambiente eleito para a distribuição das *imagens (re) veladas* contribui de forma determinante para a construção do sentido: bibliotecas de acesso público, cujos livros possuam alguma relação com a proposta desta pesquisa. E aqui, convém explicitar o motivo da escolha da biblioteca. Segundo Weinrich,

As bibliotecas conhecem o problema de manter sempre um equilíbrio entre lembrar e esquecer. Certo, todas as bibliotecas crescem, tornam-se grande e sempre maiores, mas a quantidade de material impresso cresce muito mais depressa e em pouco tempo sempre rompe todos os espaços e sistemas de ordenação. No começo, talvez ainda ajudem o microfilme e o computador. Paradoxalmente, funciona como alívio também a autocassação química dos livros impressos em papel que contém ácido, que de certa forma esquecem a si mesmos. (WEINRICH, 2001, p. 287)

O trabalho no contexto da biblioteca volta a trazer a questão do esquecimento, da memória e do conhecimento.

Também a biblioteca sofre com o crescente aumento da produção de informações, assim como nossos ambientes de recepção de imagens na contemporaneidade. A saturação de informações causa um esquecimento pelo excesso.

Lembra, de forma metafórica, a relação entre a memória e a escrita – e a fotografia - como na prescrição médica do Dr. Lurija ao seu paciente hipermnésico: escrever para esquecer. Materializar uma idéia, visão ou memória para dela se desfazer. Novamente, há aqui a construção do conhecimento e da arte a partir de uma destruição.

Outra relação também se pode estabelecer entre a autocassação⁸ dos livros impressos em papel ácido com a revelação progressiva e auto-destrutiva das *imagens (re) veladas*.

Então, a biblioteca, sendo um lugar de armazenamento e de memória, por assim dizer, torna-se também, paradoxalmente, um local de esquecimento. Esquecimento voluntário e necessário, que Weinrich chama oblivionismo científico:

⁸ Palavra utilizada por Weinrich para ilustrar a autodestruição que os livros impressos em papel ácido sofrem: estes livros cassam a si mesmos, anulam a si mesmos.

Como encontrarmos, nessa superabundância de informações que nossas bibliotecas e centros de documentação lançam à vontade sobre quase todos os temas, as poucas, talvez muito poucas que realmente fazem o pensamento avançar? É exatamente essa arte do esquecimento que todo cientista precisa dominar se não quiser que essa crônica superinformação o paralise na sua atividade de pesquisador. Passaremos a chamar essa competência para a rejeição sensata de informações de oblivionismo da ciência. (idem, pp.292-3)

Assim como na ciência, na arte e no cotidiano, a superabundância de informações exige uma postura voluntária ao esquecimento. Esquecimento seletivo e consciente. Um imenso *Lete* que vaga ao nosso lado e no qual constantemente nos banhamos. E desse esquecimento voluntário as *imagens (re) veladas* se apresentam também como metáfora.

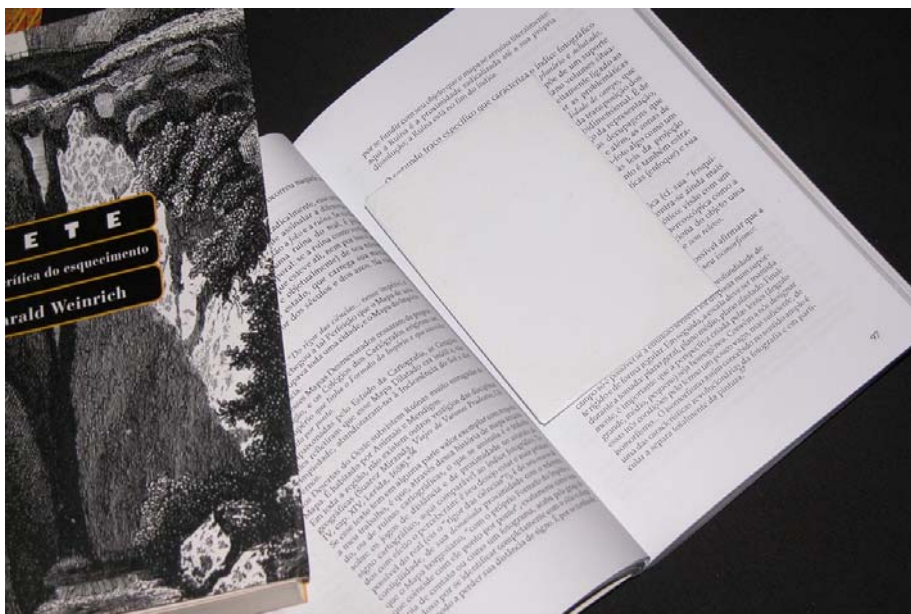


Fig.28 - *Imagens (re) veladas*, 2008.

No ambiente que exclui presença do discurso sobre a arte, o observador é incitado a traçar relações com o contexto onde encontra o objeto, motivo pelo qual apenas alguns livros são escolhidos. E o são justamente pelo potencial de agregar sentido ao trabalho.

No espaço público partilhado por aqueles que buscam conhecer e esquecer, as imagens surgem no meio de livros apresentando uma presença como surpresa, provocação, na ausência de qualquer outra informação adicional. Apresentam-se como objetos suspensos no espaço e no tempo, questionando o olhar sobre o que vê e, mais além, sobre o que não vê.

Assim encerra uma pequena etapa do destino das imagens. Recém semeadas, têm sua sorte lançada. São objetos fechados, mas abertos ao futuro e suas possibilidades. E, sobretudo, configuram-se como objetos expandidos, porque liquidam a fronteira entre o laboratório e o espaço expositivo; entre a arte e a vida.

REFERÊNCIAS:

- BAQUÉ, Dominique. *La Photographie Plasticienne*. Paris: Regard, 2000.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- BAUDRILLARD, Jean. *A arte da desapareição*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/N-Imagem, 1997.
- BAVCAR, Evgen. *A luz e o cego*. In: NOVAES, Aduino (org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- _____. Diálogos editados por Cida Golin, *Jornal do MARGS*, nº. 72, setembro de 2001, pp. 4 e 5.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. In: *Magia e Técnica, Arte e Política – Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*. V.1. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *O conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- _____. *Paris, capitale du XIXe siècle*. In: *Das Passagen-Werk (le livre des Passages)*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1982, pp.60 à 77.
- BLOCH, Ernst. *O Princípio Esperança*. Vol.1. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2005.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BORNHEIM, Gern. *Da superação à necessidade: o desejo em Hegel e Marx*. in: NOVAES, Aduino (org.) *O Desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CHAUÍ, Marilena. *Laços do desejo*. in: NOVAES, Aduino (org.) *O Desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CHIARELLI, Tadeu. *A fotografia contaminada*. In: _____. *Arte Internacional Brasileira*. São Paulo: Lemos Editorial, 2002, pp.115-120.
- COUCHOT, Edmond. *A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.
- CRARY, Jonathan. *A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX*. In: Leo CHARNEY et Vanessa SCHWARTZ. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. In: Catálogo L'Empreinte. Edição Centre Georges Pompidou, Paris 1997.
- DI GIORGI, Flavio. *Os caminhos do desejo*. in: NOVAES, Aduino (org.). O Desejo. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- DUBOIS, Phillipe. *O Ato Fotográfico e Outros Ensaio*s. Campinas, SP: Papyrus, 1993.
- DURAND, Gilbert. *O Imaginário: Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel, 2004.
- FATORELLI, Antonio. *Fotografia e Viagem: entre a natureza e o artifício*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003.
- FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: a leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.
- ISLA, José Gómez. *Fotografía de Creación*. San Sebastian: Editorial Nerea, 2005.
- KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1983.
- LEENHARDT, J. *Crítica da razão visual*. In: NOVAES, Aduino (org.). Artepensamento. São. Paulo: Companhia das Letras, 1994,
- MATOS, Olgária. *Desejo de evidência, desejo de vidência: Walter Benjamin*. in: NOVAES, Aduino (org.) O Desejo. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- MICHAELIS. *Moderno Dicionário da Língua Portuguesa*. São Paulo: Editora Melhoramentos Ltda., 2002.
- _____. *Dicionário Escolar Francês*. São Paulo: Editora Melhoramentos Ltda, 2002.
- MOLINA, Mauricio. *El cuerpo y sus dobles*. In: PÉREZ, David (ed). La certeza vulnerable: cuerpo y fotografía en el siglo XXI. Barcelona: Gustavo Gilli, 2001.
- NOVAES, Aduino. *Constelações*. In: _____ (Org.), Artepensamento. São Paulo: Cia das Letras, 1994.
- ORAMAS, Luiz Pérez. *Armando Reverón, antropofagia da luz e melancolia da paisagem*. In: Catálogo Geral da XXIV Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal, 1998.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução: Vera Lucia Leitão Magyar. São Paulo: Madras Editora Ltda, 2003.

- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. 3. ed. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2004.
- _____. *O olhar do Estrangeiro*. In: Aduino Novaes (org.) *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 361-365.
- _____. *As imagens e o outro*. In: Aduino Novaes (org.) *O Desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 461-480.
- RENNÓ, Rosângela. *O arquivo universal e outros arquivos*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- SAMAIN, Etienne. *O Fotográfico*. 2ª ed. São Paulo: Editora Hucitec/Editora SENAC São Paulo, 2005.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SONAGLIO, Vilma. *A metamorfose da luz: impressões definitivas de presenças imaginárias*. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1997.
- SOULAGES, François. *A fotograficidade*. P.18-36. In: *Revista Porto Arte*, nº22. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, maio, 2005.
- TAVARES, Paulo. *A cidade inacabada: as fotografias de longa-exposição de Michael Wesely*. Pesquisa CNPq, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2005. Vitruvius: www.vitruvius.com.br/entrevista/wesely/wesely.asp (visitado em março de 2008)
- TISSERON, Serge. *El misterio de la camara lucida*. Barcelona: Atlanta, 1997.
- VERNER, Lorraine. *L'utopie comme figure historique dans l'art*. In: BARBANTI, Roberto. *L'Art au XXème Siècle et l'Utopie*. Paris: L'Harmattan, 2000.
- CUNHA, Eduardo Vieira da. *Impressões – o modo negativo e os vestígios na arte contemporânea*. P.117-122. In: *Revista Porto Arte*, nº22. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, maio, 2005.
- _____. *Eduardo Vieira da Cunha*. Porto Alegre: Edição do autor, 2003.
- WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. In: *As obras-primas de Oscar Wilde*. Tradução: Marina Guaspari. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.