

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes

BRUNA BEATRIZ DE SALES HIRAI

EXERCÍCIOS POÉTICOS DE *RE-APRESENTAÇÃO*:
FAZENDO PINTURA ENTRE A TRANSPARÊNCIA E A OPACIDADE

São Paulo
2021

BRUNA BEATRIZ DE SALES HIRAI

**EXERCÍCIOS POÉTICOS DE *RE-APRESENTAÇÃO*:
FAZENDO PINTURA ENTRE A TRANSPARÊNCIA E A OPACIDADE**

Dissertação apresentada no curso de Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais.

Área de concentração: Artes Visuais.

Linha de Pesquisa: Processos e Procedimentos Artísticos.

Orientadora: Profa. Dra. Monica Soares Tinoco Sanovicz.

São Paulo
2021

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

H668e	<p>Hirai, Bruna Beatriz de Sales, 1999-</p> <p>Exercícios poéticos de re-apresentação : fazendo pintura entre a transparência e a opacidade / Bruna Beatriz de Sales Hirai. - São Paulo, 2022.</p> <p>77 f. : il.</p> <p>Orientadora: Prof.^a Dra. Monica Soares Tinoco Sanovicz Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Visuais) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes</p> <p>1. Arte. 2. Pintura. 3. Pintura moderna - Séc. XX. 4. Poética. 5. Apropriação (Arte). I. Tinoco, Monica (Monica Soares Tinoco Sanovicz). II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDD 750</p>
-------	--

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

BRUNA BEATRIZ DE SALES HIRAI

**EXERCÍCIOS POÉTICOS DE *RE-APRESENTAÇÃO*: FAZENDO PINTURA ENTRE A
TRANSPARÊNCIA E A OPACIDADE**

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais no Curso de Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP, com a Área de concentração em Artes Visuais, Linha de Pesquisa: Processos e Procedimentos Artísticos, pela seguinte banca examinadora:

Profa. Dra. MONICA SOARES TINOCO SANOVICZ
Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes - Orientadora

Prof. Dr. JOSÉ PAIANI SPANIOL
Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes

São Paulo, 21 de fevereiro de 2021

AGRADECIMENTOS

À Universidade Estadual Paulista e ao Instituto de Artes, pela oportunidade de realizar o curso.

À Prof^a Dra. Monica Soares Tinoco Sanovicz, pela orientação atenciosa, disposta, minuciosa e dedicada.

Ao Prof. Dr. José Paiani Spaniol, pela generosidade e prontidão em tornar esse encontro possível.

Aos professores e professoras do Instituto de Artes da Unesp, pelo vasto aprendizado.

Aos meus amigos queridos Thiago Sbordoni, Flavia Marie e Lucas Castro, pela companhia diária e pelas infinitas trocas durante esses anos, dentro e fora dos ateliês.

Aos meus pais, por sempre me lembrarem sobre a importância da educação.

RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso investiga, de forma reflexiva, possíveis implicações teóricas e poéticas acerca do uso, na pintura, de imagens previamente veiculadas em outras mídias e produzidas anteriormente em outras linguagens. A pesquisa foi desenvolvida durante os anos de 2020 e 2021, e resultou na criação de um texto e de uma série de pinturas. O texto coloca em relação e em análise alguns conceitos que se relacionam com a minha prática poética, como *transparência*, *opacidade*, *representação* e *apresentação*. Para abordar esses conceitos, analisam-se trabalhos artísticos feitos em meados do século XX, principalmente nos Estados Unidos, bem como textos de autores e autoras que tratam da questão da imagem pelas óticas da filosofia, da crítica e da história da arte. O texto trata também dos procedimentos utilizados em minha prática poética, como a *apropriação* e a *combinação* de imagens. Entre os/as autores/as abordados estão: Arthur C. Danto, Byung Chul-Han, Claudia-Rodríguez Ponga Linares, Clement Greenberg, Emmanuel Alloa, Francis Wolff, Georges Didi-Huberman, Leo Steinberg, Lucia Santaella e Rosalind Krauss. Entre os/as artistas abordados/as estão: Donald Judd, Lynette Yiadom-Boakye, Robert Morris, Robert Rauschenberg e Wolfgang Tillmans.

Palavras chave: arte, pintura, pintura moderna, Séc. XX., poética, apropriação.

ABSTRACT

This undergraduate thesis reflectively investigates possible theoretical and poetic implications about the use, in painting, of images previously conveyed in other media and previously produced in other languages. The research was developed during the years 2020 and 2021, and resulted in the creation of a text and a series of paintings. The text puts in relation and analysis some concepts that are related to my poetic practice, such as *transparency, opacity, representation and presentation*. To address these concepts, artistic works made in the mid-twentieth century are analyzed, mainly in the United States, as well as texts by authors who deal with the issue of image from the perspectives of philosophy, criticism and art history. The text also deals with the procedures used in my poetic practice, such as the appropriation and combination of images. Among the authors approached are: Arthur C. Danto, Byung Chul-Han, Claudia-Rodríguez Ponga Linares, Clement Greenberg, Emmanuel Alloa, Francis Wolff, Georges Didi-Huberman, Leo Steinberg, Lucia Santaella and Rosalind Krauss. Among the artists approached are: Donald Judd, Lynette Yiadom-Boakye, Robert Morris, Robert Rauschenberg and Wolfgang Tillmans.

Palavras chave: art, painting, modern painting, 20th century, poetics, appropriation.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 - **Bruna Hirai. Diagrama cartográfico nº 01. *Transparência, opacidade e seus desdobramentos, 2020.*** Fonte: Acervo pessoal.....2
- Figura 2 - **Bruna Hirai. Diagrama cartográfico nº 02. *Pintura, imagem, cibercultura e seus rizomas, 2021.*** Fonte: Acervo pessoal.....3
- Figura 3 - **Exemplo de imagem criada através de GANs.** Fonte:
<https://thispersondoesnotexist.com>.....9
- Figura 4 - **Lynette Yiadom-Boakye. *No Need of Speech, 2018.*** Fonte:
<https://dasartes.com.br/materias/o-espelho-da-alma-de-lynette/>..... 10
- Figura 5 - **Fra Angelico. *Ressurreição (1438-1450).*** Fonte:
[https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Fra_Angelico_-_Resurrection_of_Christ_and_Women_at_the_Tomb_\(Cell_8\)_-_WGA00542.jpg](https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Fra_Angelico_-_Resurrection_of_Christ_and_Women_at_the_Tomb_(Cell_8)_-_WGA00542.jpg).....14
- Figura 6 - **Donald Judd. *To Susan Buckwalter, 1964.*** Fonte:
<https://www.sfmoma.org/artwork/FC.505/>.....20
- Figura 7 - **Frank Stella. *The Marriage of Reason and Squalor, II, 1959.*** Fonte: <https://smarthistory.org/stella-marriage/>.....21
- Figura 8 - **Robert Morris. *Columns, 1961.*** Fonte:
<https://www.pinterest.pt/pin/370210031841009586/>.....23
- Figura 9 - **Robert Morris. *Caixa com o som de sua própria produção, 1961.***
Fonte: <https://artemidiastec.wordpress.com>.....28
- Figura 10 - **Robert Morris. *Pine Portal, 1961.*** Fonte:
<https://openenclosures.wordpress.com/2015/01/27/robert-morris-pine-portal/amp/>.....
.....31

Figura 11 - Bruna Hirai. <i>Vrum vrum</i>, 2018. Fonte: Acervo pessoal.....	39
Figura 12 - Bruna Hirai. Pinturas <i>Sem título</i>, 2018. Fonte: Acervo pessoal.....	40
Figura 13 - Pinturas que compuseram o vídeo <i>Sem título</i>, 2018. Fonte: Acervo Pessoal. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=nLQGbVSBF8U >.....	41
Figura 14 - Imagens de referência utilizadas nas pinturas, salvas no computador. Fonte: Acervo pessoal.....	45
Figura 15 - Robert Rauschenberg. <i>Overdraw</i>, 1963. Fonte: https://www.tripadvisor.com.ph/LocationPhotoDirectLink-g188113-d196033-i202782738-Museum_of_Art_Kunsthaus_Zurich-Zurich.html	48
Figura 16 - Registros de combinações com as pinturas na parede do ‘quarteliê’. Fonte: Acervo pessoal.....	49
Figura 17 - Wolfgang Tillmans. <i>A te testado a tiéd - Seu corpo é seu</i>, Trafó. Casa de Arte Contemporânea , Budapeste, Hungria, 2021. Fonte: https://tillmans.co.uk/new-installation-vi . Acesso em: 29/10/2021.....	50
Figura 18 - Trechos do vídeo <i>Mundo Medial</i>, 2021. Fonte: Acervo Pessoal. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=uLwK4x-pCxc&t=38s >.....	51

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
1 REPRESENTAÇÃO E APRESENTAÇÃO PELA ÓTICA DO PARADIGMA DA TRANSPARÊNCIA E DA OPACIDADE PARA AS IMAGENS.....	4
1.1 Transparência, ilusões e ilusões imaginárias.....	7
1.2 Opacidade e as quase não-imagens.....	18
1.3 Imagens digitais.....	32
2 EXERCÍCIOS POÉTICOS DE <i>RE-APRESENTAÇÃO</i>	38
2.1 Apropriação e combinação de imagens.....	39
2.2 Pinturas.....	52
PALAVRAS FINAIS.....	64
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	66

INTRODUÇÃO

O texto que se segue é estruturado em dois capítulos, que abordam, de maneiras diferentes, a questão do uso de imagens nas artes visuais. O primeiro capítulo reúne referências teóricas e artísticas que foram importantes para minha prática poética, enquanto o segundo capítulo trata dos procedimentos adotados em meu trabalho plástico. Os dois capítulos são complementares, e ambos têm como pano de fundo discussões presentes na filosofia e na história da arte. Não é interesse da pesquisa discorrer sobre uma história geral do uso de imagens nas artes visuais, mas perscrutar o assunto diante de alguns recortes históricos e conceituais.

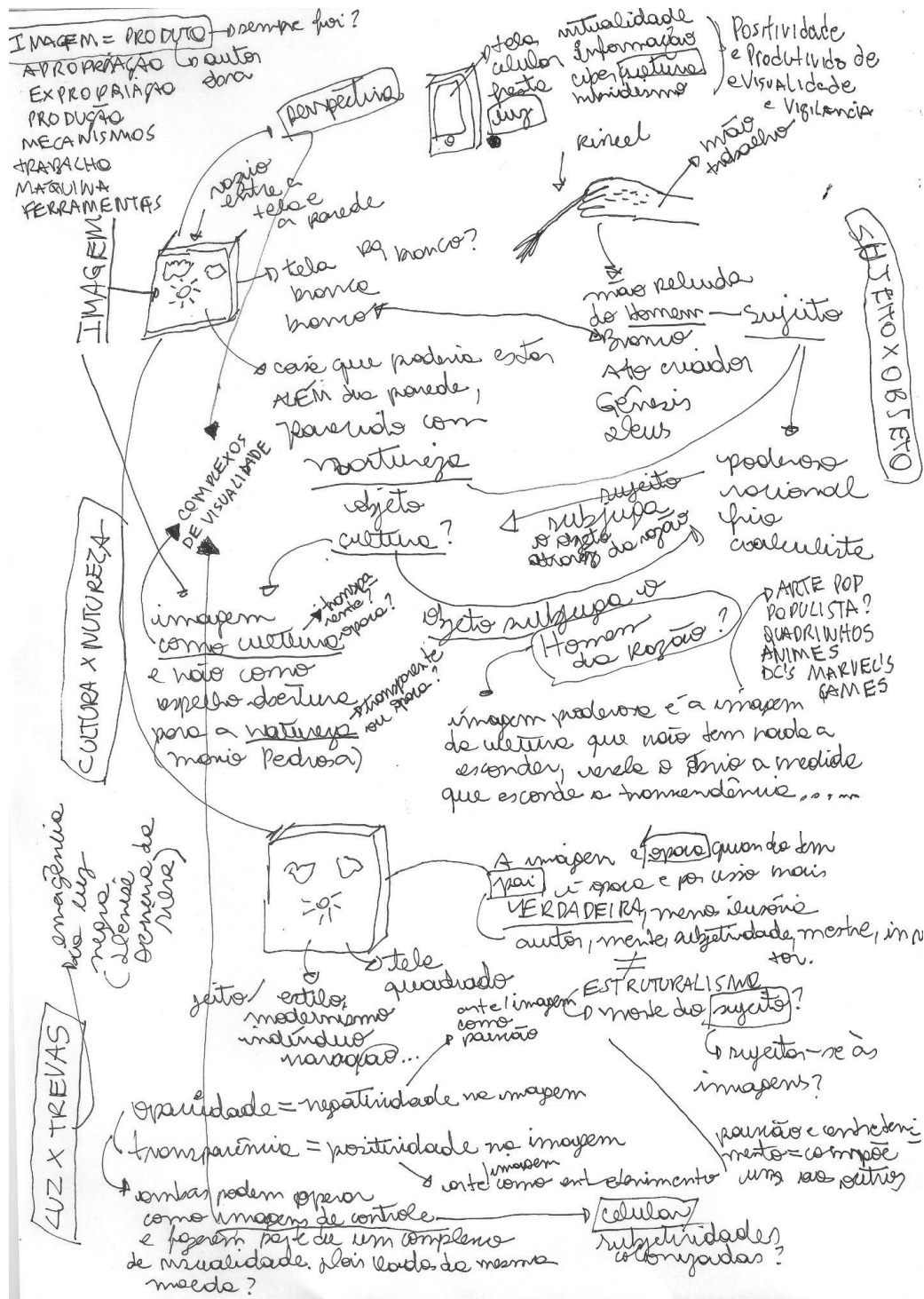
O primeiro capítulo aborda, em três subseções, um desses recortes: *o paradigma da transparência e da opacidade* para as imagens. Esse paradigma conceitual é analisado em sua relação com as atividades de *representação* e de *apresentação* nas práticas artísticas. Na primeira subseção, é investigado o que significa dizer que uma imagem é transparente, e suas implicações para se pensar nas funções e nos significados do uso do artifício ilusionista na pintura. Na segunda subseção, o enfoque está sobre os significados do atributo de opacidade nas imagens, e qual sua relação com artistas que negaram a utilização do artifício ilusionista em seus trabalhos. A terceira subseção aborda as especificidades das imagens digitais, e quais são as relações possíveis entre o meio de comunicação digital e os atributos de transparência e de opacidade para as imagens.

O segundo capítulo está dividido em duas subseções, e discorre sobre os procedimentos e as referências artísticas presentes em meu trabalho plástico. A primeira subseção desse capítulo trata de reflexões acerca das práticas de *apropriação* e *combinação* de imagens, e da forma como foram utilizadas em produções artísticas do século XX, e em minhas pinturas, no século XXI. A segunda subseção contém um ensaio visual, composto por pinturas realizadas por mim entre os anos de 2018 e 2021.

A maneira como o texto foi estruturado se aproxima da forma como organizo e desorganizo minhas pinturas, e, por isso, foi fruto de acumulação, combinações, apropriações, aparições inesperadas, lacunas, dúvidas e aberturas. O desenvolvimento

do texto só foi possível a partir do desenvolvimento das pinturas, e vice-versa. Convido o/a leitor/a, também, se desejar, a iniciar a leitura pelo final, em *Pinturas*, e depois partir para o início do texto.

Figura 1 - Bruna Hirai. Diagrama cartográfico nº 01. *Transparência, opacidade e seus desdobramentos*, 2020.



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 2 - Bruna Hirai. Diagrama cartográfico nº 02.
Pintura, imagem, cibercultura e seus rizomas, 2021.



Fonte: Acervo pessoal.

1 REPRESENTAÇÃO E APRESENTAÇÃO PELA ÓTICA DO PARADIGMA DA TRANSPARÊNCIA E DA OPACIDADE PARA AS IMAGENS

O paradigma da transparência e da opacidade pode ser entendido como uma forma de compreender, na teoria, como as imagens podem ou não ser produzidas, percebidas e interpretadas pelos sujeitos, dentro de um contexto cultural específico. A princípio, podemos dizer que a transparência nas imagens vai de encontro com uma “semiologização da imagem”¹, que a considera como coisa subordinada, tanto a um objeto real, quanto a um discurso que possa explicá-la ou narrá-la. Por outro lado, a opacidade nas imagens poderia ser entendida como “a irreduzibilidade e a inesgotável materialidade”² da imagem, não remetendo-a mais a nenhum referente ou objeto que exista exterior à ela.

O primeiro capítulo aborda esse paradigma de forma reflexiva, a partir de textos de alguns filósofos e pesquisadores/as, a fim de investigar como se constitui a cisão entre transparência e opacidade e quais são as implicações dessa clivagem, tanto para as artes visuais, quanto em outras esferas da vida.

É importante atentar, de antemão, para o perigo de reducionismos acerca do tema, caso essas duas categorias (transparência e opacidade) sejam meramente aplicadas como estruturas fixas ou modelares a todo e qualquer tipo de imagem, já que o contato com imagens não pressupõe apenas suas características aparentemente intrínsecas ou ontológicas, mas envolve a produção infinita e difusa de diferentes experiências junto aos sujeitos.

Por isso considera-se importante abordar esse paradigma não como uma regra universal, mas como um dos recortes possíveis através do qual pode-se olhar, fazer e pensar imagens. Abordaremos o paradigma da transparência e da opacidade de forma aberta, e como ponto de partida para outras discussões acerca das características e funções das imagens.

¹ ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. 1. ed. São Paulo: Autêntica, 2015, p. 12.

² *Ibid.*

Nesse ponto, é importante definirmos os contornos da palavra *paradigma* e como ela é compreendida e utilizada dentro do primeiro capítulo, dado a relevância desse termo dentro de pesquisas acadêmicas.

A pesquisadora paulista Lucia Santaella utiliza essa palavra, por exemplo, para categorizar três modos de produção de imagens. São eles: o paradigma pré- fotográfico, o paradigma fotográfico e o paradigma pós-fotográfico.

Ao falar sobre o uso da palavra 'paradigma' nessas categorizações, Santaella explica que o termo pode ser definido "em dois sentidos, um mais vasto, outro mais específico."³ O sentido vasto de 'paradigma' pode ser compreendido como um "conjunto de compromissos relativos a generalizações simbólicas, crenças, valores e soluções modelares, compartilhadas por uma comunidade científica dada"⁴. Em seu sentido mais específico, a palavra "se refere apenas aos compromissos relativos às soluções modelares, aos exemplares como soluções concretas de problemas"⁵.

Santaella, ao atentar para os riscos de reducionismos acerca do uso da palavra paradigma para tratar dos modos de produção de imagens, considerando a profundidade e heterogeneidade do tema, fala sobre outra acepção da palavra paradigma, quando "empregada de maneira mais imprecisa e metafórica"⁶, para além de seu entendimento como guia modelar do conhecimento científico, uma vez que ela pode também caracterizar:

(...) quaisquer relações científicas ou não científicas (...) que, definindo os problemas e métodos que uma dada comunidade considera legítimos, fornecem subsídios para a prática científica, artística, acadêmica ou institucional dessa comunidade. (SANTAELLA, 1999, p. 158)

É nessa acepção mais imprecisa e abrangente que compreende-se, neste primeiro capítulo do texto, a palavra paradigma, quando aplicada aos possíveis atributos de transparência e da opacidade para as imagens. Entende-se esse paradigma como uma forma de organizar, ainda que incipiente e provisoriamente, diferentes usos e

³ SANTAELLA, Lucia e NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. 2. ed. São Paulo: Iluminuras. 1999, p. 157.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 158.

funções das imagens, que podem ser analisadas de acordo com as metodologias próprias da pesquisa em arte.

1.1 TRANSPARÊNCIA, ILUSÕES E ILUSÕES IMAGINÁRIAS

Segundo o filósofo Emmanuel Alloa, as teorias da transparência consideram que a imagem funciona sempre em dois termos, ou seja, ela é sempre imagem de algum objeto ou de algum modelo pré-existente na realidade. Para que uma imagem se mantenha em transparência, é preciso que ela “seja sempre imagem de alguma coisa, é portanto sempre um *x* imagem de um *y*.”⁷, sendo *x* e *y* os dois termos dessa equação.

Essa seria a capacidade da imagem de *representar*, e, portanto, ela se daria na ordem dos *signos*. Esse entendimento corrobora com a definição de ‘signo’ do linguista estadunidense Charles Sanders Peirce, explicada por Lucia Santaella em seu livro *O que é semiótica*:

O signo é uma coisa que representa uma outra coisa: seu objeto. Ele só pode funcionar como signo se carregar esse poder de representar, substituir uma outra coisa diferente dele. Ora, o signo não é o objeto. Ele apenas está no lugar do objeto. (SANTAELLA, 1984, p. 78)

Esse poder de representar, do qual fala Santaella, é abordado também nas formulações do filósofo francês Francis Wolff, em seu texto *Por trás do espetáculo: o poder das imagens*. Nesse texto, o filósofo relaciona o atributo de transparência com uma capacidade mágica da imagem de tornar presente - ou seja, representar - algo que está fisicamente ausente.

Para Wolff, “há três graus de ausência. Há por consequência três graus de poder da imagem para medir o tipo de coisa que ela é capaz de tornar presente”⁸. Esses três graus de ausência se dão em diferentes níveis de proximidade e de distância que podemos estabelecer com as coisas e com as pessoas. Segundo o autor, nessa relação entre ausência e proximidade:

Existe primeiro aquele que está *acidentalmente* ausente, quer dizer, aquele que, no presente, está longe de mim, longe de nós, mas que poderia estar presente, que, aliás, estará novamente, outro dia, outra vez, em outras circunstâncias. (...) Há depois aquilo que está substancialmente ausente, que está

⁷ ALLOA, Emmanuel (org.). *Op. cit.*, 2015, p. 13.

⁸ WOLFF, Francis. *Por trás do espetáculo: o poder das imagens*, 2005. Disponível em: <<https://artepensamento.com.br/item/por-tras-do-espetaculo-o-poder-das-imagens/>>. Acesso em: 08/09/2021.

irreversivelmente ausente, quer dizer, aquilo que está sempre longe de nós, que não pode voltar nunca, que nunca mais poderá estar novamente presente. (...) Há enfim, no terceiro grau, aquilo que está *absolutamente* ausente, quer dizer, aquilo que nunca pode estar presente, que jamais poderia nem poderá estar presente, porque é por essência ausente deste mundo: os do além, e os seres sobrenaturais, transcendentais, os deuses, até mesmo o próprio Deus. (WOLFF, 2005)

Os três graus de poder na imagem, aos quais o autor se refere estariam, portanto, relacionados à capacidade que a imagem tem de *simular* presenças de coisas que não existem mais próximas de nós.

Por exemplo, se, através de uma imagem mental, como uma memória, tornamos presente um amigo que está *temporariamente* longe de nós, estamos diante do primeiro grau de poder na imagem: o de fazer presente o que está *distante*. Se uma fotografia torna presente um familiar que já morreu e está *irreversivelmente* ausente, nos deparamos com o segundo grau de poder na imagem: tornar visível um *morto*. E ainda, se uma pintura torna presente algo que está *absolutamente* ausente, como um deus ou um ser sobrenatural, lidamos com o terceiro grau de poder na imagem: representar o *divino*.

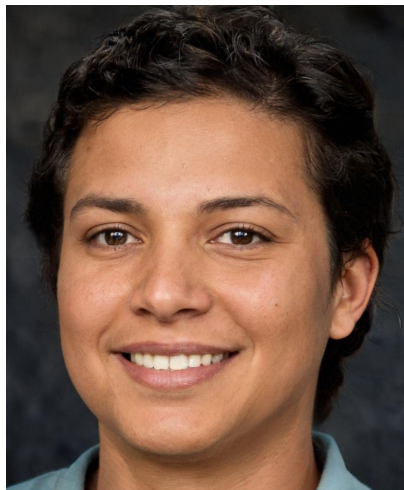
Podemos relacionar o terceiro grau de poder da imagem com a afirmação do crítico estadunidense Arthur C. Danto, de que “o fato de uma coisa ser uma imitação não requer que exista algo que ela esteja imitando”⁹, ou seja, as imagens miméticas não precisam, necessariamente, de modelos pré-existentes na realidade para existirem. Seria o caso das representações do sobrenatural, como fadas, duendes e seres mitológicos, ou de imagens geradas por inteligência artificial.

As *GANs*¹⁰, por exemplo, são um tipo de IA capaz de criar imagens de pessoas que não existem. Elas se parecem com fotografias digitais e são criadas a partir da mistura de duas ou mais imagens diferentes. De certa forma, são imagens feitas de imagens e que não partem de modelos pré-existentes na realidade, ou seja, não representam pessoas ‘reais’.

⁹ DANTO, Arthur C., *Transfiguração do lugar comum*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005, p. 236.

¹⁰ *Generative adversarial network* (Rede adversária generativa, em tradução livre).

Figura 3 - Exemplo de imagem criada através de GANs.



Fonte: <<https://thispersondoesnotexist.com/>>
Acesso em: 04/10/2021

A artista contemporânea londrina-ganesa Lynette Yiadom-Boakye retrata em suas pinturas pessoas que não existem previamente na realidade, ou seja, ela não pinta enquanto olha modelos vivos ou fotografias de modelos. Podemos arriscar dizer, por isso, que a pintura dessa artista parte de imagens mentais, produzidas através das memórias ou das narrativas literárias.¹¹ Essas pinturas carregam uma atmosfera sombria e misteriosa, como num filme de suspense, num romance ou novela policial. Quando entramos em contato com o trabalho de Yiadom-Boakye percebemos também que muitas de suas pinturas carregam grande proximidade com a linguagem fotográfica (as poses, os enquadramentos, a iluminação, etc), mesmo que seu trabalho não parta de uma fotografia previamente construída. Existe, no trabalho da artista, uma maneira fotográfica de ver o mundo (tão presente na cotidianidade atual quanto o olhar cinematográfico) e que encontra na pintura um ambiente de expansão.

É difícil dizer que suas pinturas não partem de uma figuração anterior, apenas por não entrarem em relação direta e material com a fotografia, por exemplo. Também é difícil afirmar que as pessoas retratadas pela artista não são reais, só por não terem estado, necessariamente, *vivas ou corporificadas* na realidade. As pessoas retratadas, nas pinturas de Yiadom-Boakye, podem até não existir, mas é impossível dizer que essas figuras, evocadas na pintura, não refletem ou exprimem uma *presença*, tão inventada quanto real.

¹¹ Lynette Yiadom-Boakye também é escritora, faz poesia e prosa.

Figura 4 - Lynette Yiadom-Boakye. *No Need of Speech*, 2018.



Óleo sobre tela, 230.00 × 247.49 cm.

Fonte: <<https://dasartes.com.br/materias/o-espelho-da-alma-de-lynette/>> Acesso em: 04/10/2021.

Essa *presença* na imagem, dentro das teorias da transparência, estaria então, amparada numa ausência preexistente, responsável por encher a imagem de virtualidade e de potência. É o que garante que acreditemos que há sempre um modelo originário na imagem. Esse modelo não precisará, necessariamente, estar vivo, ou ter estado presente, como vimos, por exemplo, na pintura de Lynette Yiadom-Boakye. Nessa lógica, ainda que o véu da representação nos permita reconhecer a aparência do modelo, ele não permite nunca que alcancemos sua materialidade, uma vez que não podemos *alcançar seu corpo*. Se tentássemos tocar o modelo, conseguiríamos alcançar apenas o véu da representação que o envolve, como tentar encostar num fantasma.

De acordo com a teoria da transparência, existiria na imagem uma espécie de profundidade inacessível. Nela, entramos em contato com uma presença inacabada e capenga, uma presença *esvaziada*. Por isso Wolff afirma que nas imagens transparentes, produtoras de ilusões, o modelo, do qual a imagem partiu, nunca poderá ser alcançado em sua vivacidade, e portanto, não é possível que a imagem seja tomada como realidade:

A ilusão que cria a imagem não consiste exatamente, como se diz às vezes, em se confundir com a coisa, em se assimilar à coisa: ninguém confunde o ser vivo com o fantasma. Segundo Platão, frequentemente criticamos a ilusão (e, portanto, a imagem) dessa maneira. Os homens confundem imagem com

realidade, dizemos, e tratam a primeira como a segunda. Mas não é o caso, ninguém confunde o ser e a aparência. (WOLFF, 2005)

Nesse sentido, não é como se o poder ilusionista na imagem tornasse realmente presente o modelo representado, já que a ilusão na imagem não torna presente seu referente, mas sua *ausência*.

Imagens capazes de gerar o encontro com uma ausência ou com uma presença esvaziada de vida podem ser relacionadas, por exemplo, com um modo de ver produzido pela iconografia cristã. Para falar sobre esse encontro com uma ausência na imagem, o filósofo francês Didi-Huberman, em seu livro *O que vemos o que nos olha*, trás como exemplo um trecho do Evangelho de São João, que fala sobre o momento em que São João encontra o túmulo de Jesus Cristo vazio, constatando a sua ressurreição:

É quando o discípulo - precedido por Simão-Pedro e seguido por Maria, depois por Maria Madalena - chega diante do túmulo, constata a pedra deslocada e olha o interior... 'e viu e creu' (*et vidit, et credidit*), observa lapidarmente São João: acreditou porque viu, como outros mais tarde acreditarão por ter tocado, e outros ainda sem ter visto nem tocado. Mas ele, que é que ele viu? Nada, justamente. (DIDI-HUBERMAN, 2010 p.42.)

Segundo Didi-Huberman, portanto, a iconografia cristã produziu um modo de ver imagens amparado na relação entre uma ausência e uma presença. A partir da imagem *do túmulo vazio* de Jesus Cristo, o autor francês mostra como “a iconografia cristã terá inventado todos os procedimentos imagináveis para fazer imaginar, justamente, a maneira como um corpo poderia se fazer capaz de esvaziar os lugares.”¹²

Esse princípio também fundamenta a proposição de Wolff de que existem três níveis de poderes nas imagens, já que todos eles estão amparados na capacidade da imagem de mostrar e de tentar esconder, ao mesmo tempo, a ausência de um corpo que esvaziou um lugar. Tomar a imagem como *presentificação* de uma ausência, pressupõe, segundo Didi-Huberman, um modo de olhar para imagens amparado na *crença*. Nesse caso, olhar para uma imagem seria como olhar para um túmulo esvaziado, e *crer* que algo esteve ali em algum momento, presente em corpo, mas que agora só é presente como um fantasma, um morto que voltou a vida em pura aparência:

¹² DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 42.

Nada, nessa hipótese, será definitivo: a vida não estará mais aí, mas noutra parte, onde o corpo será sonhado como permanecendo belo e bem feito, cheio de substância e cheio de vida - [...] -, simplesmente será sonhado, agora ou bem mais tarde, *alhures*. Essa [...] atitude consiste portanto em fazer da experiência do ver um *exercício da crença*: uma verdade que não é nem rasa nem profunda, mas que se dá enquanto verdade superlativa e invocante, etérea mas autoritária. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 41)

Segundo Wolff, quando o equilíbrio do projeto representativo se rompe e imagens deixam de produzir meras *ilusões*, surgem as *ilusões imaginárias*. Esse outro tipo de ilusão é produzido quanto mais uma imagem é capaz de se afirmar em transparência, isto é, quanto mais próxima ela estiver do modelo, até se tornar muito difícil distinguir os limites entre a representação e a realidade:

A ilusão imaginária consiste em crer que a realidade tem o poder de sua própria representação, em atribuir à realidade ausente representada pela imagem o poder de se apresentar ela mesma em imagem. (...) Essa ilusão está de algum modo ligada àquilo que podemos chamar de transparência da imagem. Quanto mais a imagem tem o poder de tornar presente o ausente, de tornar mais presente o que está mais ausente, o morto ou o divino, mais ela engendra a ilusão segundo a qual ela não tem poder e que é o próprio ausente que se apresenta na imagem. Olhamos a imagem, mas não a vemos, já que ela é transparente. O maior poder da imagem é o de não aparecer. Não vemos a imagem, se vemos a própria coisa representada, por transparência, se assim podemos dizer. Vemos o modelo, e não a imagem, e é ao modelo que atribuímos o poder da imagem, o de se tornar presente. (WOLFF, 2005)

Podemos dizer, então, que as ilusões imaginárias são engendradas quando, nas imagens em transparência, é o modelo, o objeto, ou o referente da representação que se apresenta aos outros como se não fosse uma imagem, mas sim um outro tipo de realidade. É como se, nesse cenário, o poder da representação estivesse tão diluído e desvalorizado, que o próprio modelo se presentifica na imagem, e sua ausência passa a não ser mais percebida pelos olhos de quem a vê, apenas sua presença, quase completamente real.

Francis Wolff cria uma espécie de linha do tempo para a emergência da ilusão imaginária nas imagens. É interessante notar que essa cronologia tem, segundo ele, as imagens artísticas como ponto de virada. O filósofo afirma, então, que “antes da arte, olhávamos para o ícone e acreditávamos ver o próprio deus, diretamente, sem representação. Depois da arte, olhamos para a televisão e cremos ver a própria realidade, diretamente, sem representação”¹³.

¹³ WOLFF. *Op. cit.*, 2005.

As imagens sagradas seriam, segundo Wolff, exemplos cabais de imagens transparentes e produtoras de ilusões imaginárias. Isso porque elas são fruto do poder da imagem em seu terceiro grau, isto é, o de tornar presente, no mundo material, aquilo que está absolutamente ausente e que só existe no mundo espiritual. Esses tipos de imagem, ainda que criados por mãos humanas, pretenderiam apresentar a si mesmas, como se fosse o próprio deus que se presentifica na imagem. Wolff explica:

[...] é no terceiro grau, aquele da imagem sagrada, que a verdadeira ilusão da imagem aparece mais claramente. Pois, nesse nível, as duas imagens (a imagem feita *da* coisa e a imagem feita *pela* coisa) confundem-se. A imagem sagrada, feita, contudo, pela mão do homem, ainda que represente adequadamente o deus ou o santo, emana, imagina-se, diretamente daquilo que ela representa, o deus ou o santo, e não daquele que a fez. (WOLFF, 2005)

As imagens sagradas, portanto, funcionariam como uma emanção direta do referente, ou do modelo, e, a partir disso, se tornaria possível afirmar que essas imagens *fazem a si mesmas*, ainda que sejam criadas pelos artesãos. O artesão teria a função apenas de mediar o mundo espiritual e o mundo material, é ele quem realizaria a *consagração* das imagens, ou seja, é ele quem permitiria, através de seu trabalho, que a imagem exerça sua função e seu caráter sagrado. É como se o próprio deus ou o próprio santo fossem os autores das imagens, já que eles mesmos *se apresentam* através delas, ao invés de serem representados por outrem. Nesse sentido, o artesão não seria o autor, mas apenas um meio, um caminho e um facilitador para a consagração das imagens. Sobre isso, Wolff afirma que:

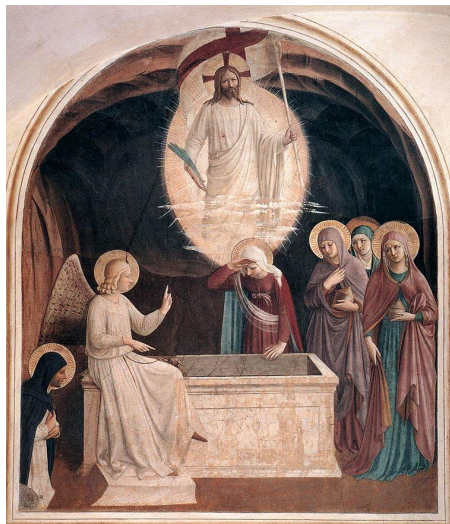
O artesão faz todas as partes, mas não o todo. Todas as partes constitutivas são, por assim dizer, a causa eficiente da imagem, mas não sua causa real, que é o deus do qual ela é a imagem, causa formal ou "ideal" que está na imagem e que só pode aparecer no momento em que ela estiver terminada, já que só aí a imagem representa mesmo o deus. Mas ela o representa tão bem, que, então, não é mais a imagem que representa o deus, é o próprio deus que se apresenta em imagem. (WOLFF, 2005)

Entender imagens sagradas como *apresentações* e não como *representações* é tomar essas imagens como coisas mais ou menos vivas, e, até mesmo, como coisas que podem ser dotadas de vidência, coisas que *olham* para o espectador, ao invés de serem apenas olhadas. Wolff explica que a imagem sagrada, "em lugar de ser *isso que vemos*, torna-se *aquilo que vê*. É o homem que se torna visível sob o olhar do deus."¹⁴

¹⁴ WOLFF. *Op. cit.*, 2005

Em consonância com o olhar da crença de que fala Didi-Huberman, Wolff também diz que a imagem sagrada “é frequentemente invisível, escondida, ocultada aos olhares, no interior de um nicho, no fundo de uma tumba, para não ser profanada pelo olhar impuro.”¹⁵

Figura 5 - Fra Angelico. *Ressurreição* (1438-1450).



Afresco, 181 x 151 cm. Fonte:

<[https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Fra_Angelico_-_Resurrection_of_Christ_and_Women_at_the_Tomb_\(Cell_8\)_-_WGA00542.jpg](https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Fra_Angelico_-_Resurrection_of_Christ_and_Women_at_the_Tomb_(Cell_8)_-_WGA00542.jpg)> Acesso em: 04/10/2021.

A forma como o artifício ilusionista das imagens foi utilizado pelos artistas se modifica continuamente, dependendo do contexto cultural e histórico em que se instalam. O crítico estadunidense Leo Steinberg, em seu texto *Outros critérios*, fala sobre como a utilização do ilusionismo - ou seja, de uma representação naturalista e verossímil da realidade - nas artes passa a ser revista e discutida no século XX, quando a arte moderna - principalmente sob os preceitos teorizados por outro crítico estadunidense, Clement Greenberg - situa o modernismo num lugar de oposição aos ‘grandes mestres’¹⁶, aqueles que, teoricamente, se utilizaram do artifício da ilusão como forma de mascarar ou de negar a planaridade da pintura e os materiais com os quais ela foi feita. Sobre isso, Greenberg defende, por exemplo, que "a arte realista, ilusionista

¹⁵ WOLFF, *Op. cit.*, 2005.

¹⁶ O termo ‘grandes mestres’ é geralmente utilizado para se referir a pintores europeus dos séculos XVI ao século XVII, principalmente os renascentistas e barrocos. Utilizou-se esse termo no texto com aspas porque considera-se que essa denominação é genérica e arbitrária - hoje, pintores modernistas já são denominados como ‘grandes mestres’ em alguns livros e aulas de arte. Além disso, essa denominação deixa de fora referenciais e produções não europeias, como as africanas, indígenas, asiáticas, etc., evidenciando o caráter colonialista dessa denominação. Por isso considera-se importante uma revisão crítica dessa categoria, já que a tradição de cópia dos ‘grandes mestres’ europeus perdura até hoje nas aulas de Arte e de História da Arte brasileiras, muitas vezes de forma irrefletida, hegemônica e impositiva.

[sic], havia dissimulado os meios usando a arte para ocultar a arte"¹⁷; enquanto "o modernismo usou a arte para chamar atenção para a arte"¹⁸.

Essa negação modernista do ilusionismo na pintura se dá, principalmente, pela defesa de que ela deveria se ater à sua qualidade *plana* ou *bidimensional*, sua característica fundamental e estruturante, enquanto atributos como o volume e a tridimensionalidade dos objetos deveriam ser usados apenas através da representação escultórica.¹⁹ Greenberg percebe, também, que mesmo a arte ilusionista dos 'grandes mestres' não negou completamente o suporte plano da pintura, ainda que nesses obras, segundo ele, a ênfase estivesse no ilusionismo tridimensional da cena representada.

Os grandes mestres haviam percebido que era necessário preservar a chamada integridade do plano pictórico: isto é, afirmar a presença persistente da planaridade sob a mais vívida ilusão de espaço tridimensional. A aparente contradição que isso envolvia era essencial para o sucesso de sua arte, como de fato é para o sucesso de toda arte pictórica. Os modernistas não evitaram nem resolveram essa contradição, mas inverteram seus termos. Somos levados a perceber a planaridade de suas pinturas antes mesmo de perceber o que essa planaridade contém. Enquanto diante de um grande mestre tendemos a ver o que há no quadro antes de vê-lo como pintura, vemos um quadro modernista antes de mais nada como pintura. (GREENBERG, 1997, p. 103)

Steinberg desconfia dessa distinção 'objetiva' de Greenberg, que coloca em oposição a arte dos 'grandes mestres' e a arte moderna sob o critério da utilização ou não do artifício ilusionista. Ele afirma que essa diferença reduz-se, na verdade, "a tendências subjetivas no espectador [e] é ele quem, ao olhar uma pintura dos grandes mestres, tende a ver essa ilusão 'antes de vê-la como pintura"²⁰. Essa diferença, portanto, não se situa entre a ilusão e a planaridade da obra, mas na forma como essas duas presenças são percebidas por quem as vê. Por isso podemos dizer que é possível perceber, numa pintura moderna como a de Rothko, uma *profundidade* ou um *ilusionismo aéreo*, ou de notar, em pinturas de 'grandes mestres' como Michelangelo ou

¹⁷ GREENBERG, Clement. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Organização, apresentação e notas Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Mello; tradução Maria Luiza X. de A. Borges — Rio de Janeiro : Funarte Jorge Zahar, 1997, p. 102.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ "A tridimensionalidade é o domínio da escultura, e para preservar a sua própria autonomia a pintura teve principalmente que se despojar de tudo o que podia partilhar com a escultura e foi nesse esforço e não tanto — repito — para excluir o representativo ou literário que ela se tornou abstrata" In: GREENBERG, *Op. cit.*, p. 104.

²⁰ STEINBERG, *Outros Critérios – confrontos com a arte do século XX*. trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2008, p. 98.

Bruegel, a supressão da perspectiva através da percepção da planaridade do suporte, ou da presença de massas de cores.

Portanto, a pintura ilusionista, ou aquela que representa realidades através de uma transparência, não necessariamente engana os sentidos de quem as vê, e nem mesmo impede que o/a espectador/a perceba outros atributos do objeto que vão além da ilusão de tridimensionalidade, como a planaridade dos suportes, as materialidades das tintas, a combinação de elementos 'decorativos', etc.

Essa tensão entre a planaridade e o ilusionismo demonstra a existência de uma clivagem entre o bidimensional e o tridimensional nas artes visuais, que pode tangenciar as discussões acerca de uma teoria da transparência e da opacidade para as imagens.

Percebemos também, que as formas como a imagem, suas funções e seus 'poderes' são compreendidos e reformulados se refletem na maneira que os artistas produzem suas obras e nos significados que os espectadores também produzem sobre elas.

Se, na tradição ocidental cristã, a representação e a imagem puderam estar relacionadas com o 'engano' dos sentidos através da ilusão - ou como um tipo de relação dual entre a transcendência e a imanência e entre ausência e presença -, em produções artísticas orientais como as xilogravuras japonesas *Ukiyo-e*²¹, a representação é construída através de um entendimento de *complementaridade* entre a realidade e a representação. O filósofo coreano Byung Chul-Han explica que:

A dicotomização é característica do pensamento ocidental. O pensamento do Extremo Oriente, em contrapartida, se orienta por princípios complementares. Não oposições fixas, mas sim dependência e correspondência mútuas regem o ser. (HAN, 2019, p. 76)

Segundo ele, "a arte do Extremo Oriente não se define em oposição ao mundo cotidiano. Ela não habita uma esfera especial do ser. Ela também não é uma abertura para uma transcendência. Antes, ela é uma arte da imanência."²² Dessa forma, tanto a

²¹ "Ukiyo-e significa, literalmente, 'imagens do mundo fugidio (ukiyo)'"'. In: HAN, Byung-Chul. *Bom entretenimento: uma história da paixão ocidental*. trad. Lucas Machado. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2019, p. 87.

²² HAN, *Op. cit.*, 2019, p. 87.

realidade quanto a representação podem ser compreendidas como manifestações complementares do imanente, do concreto e do material.

Essa arte da imanência, segundo o autor, não comporta nenhuma “nostalgia pela profundidade”²³, ou seja, ela não busca esconder nada atrás de si, e nem se opor a nenhum tempo e a nenhum espaço para além de seu próprio. Essas imagens, nesse caso, passam a ser entendidas como extensões de tudo que é impermanente e efêmero em qualquer tipo de manifestação da vida e da linguagem, e não como reminiscência do transcendente ou coisa *oposta* à realidade.

Byung Chul-Han também fala sobre a relação das gravuras *Ukiyo-e* com sua origem no mundo de representações budistas, e como essas produções estão profundamente ligadas, por exemplo, às tradições filosóficas e religiosas do taoísmo e do zen-budismo.

A partir do que foi dito, percebemos que uma teoria da transparência para as imagens nunca é fixa e estável, e pensar sobre ela envolve uma série de elementos culturais, históricos e fenomenológicos. Todos esses elementos dependem das diferentes formas que as imagens são veiculadas, recebidas e interpretadas, e dos diferentes regimes estéticos, políticos e culturais em que estão inseridas. Para além disso, percebe-se também que existem certos limites entre falar sobre questões específicas da imagem e sobre a relação entre imagem e pintura, já que nem sempre uma pintura precisa ser compreendida como uma imagem, e uma imagem nem sempre será uma pintura.

²³ HAN, *Op. cit.*, 2019, p. 87

1.2 OPACIDADE E AS QUASE NÃO-IMAGENS

Agora que já falamos bastante da transparência, vamos buscar entender e colocar em análise o que pode significar uma *teoria da opacidade* para as imagens.

Segundo Alloa, é possível dizer que a transparência e a opacidade podem ser encaradas como "duas estratégias que reintegram as imagens em termos linguísticos, respectivamente, na ordem dos signos e na ordem das coisas"²⁴, respectivamente. Em termos linguísticos, portanto, podemos dizer que o atributo de opacidade diz respeito à capacidade das imagens de se afirmarem como *coisas*, e não como *signos*.

A partir disso, podemos ser levados a compreender que uma *coisa* é diferente, ou oposta a um *signo*, o que nem sempre é verdade. A professora e pesquisadora paulista Lucia Santaella, em seu livro *O que é semiótica*, fala sobre a definição de C. S. Peirce para o signo, e explica que ele "é uma coisa que representa uma outra coisa: seu objeto."²⁵ A partir daí podemos dizer que o signo não existe em oposição às coisas, ele pode ser também uma coisa:

Por exemplo: a palavra casa, a pintura de uma casa, o desenho de uma casa, a fotografia de uma casa, o esboço de uma casa, um filme de uma casa, a planta baixa de uma casa, a maquete de uma casa, *ou mesmo o seu olhar para uma casa*, são todos signos do objeto casa. (SANTAELLA, 1984, p. 78)

Todos esses exemplos levantados por Santaella são coisas (desenhos, filmagens, o olhar) que representam uma outra coisa (uma casa). A partir disso podemos dizer que as coisas não são, necessariamente, signos, mas signos sempre serão coisas. Por isso signos e coisas não estabelecem, necessariamente, uma relação de oposição.

Para explicar a oposição construída por Alloa entre signos e coisas, podemos dizer que as imagens opacas são aquelas que não tentam representar nenhuma *outra* coisa, e por isso, não são, necessariamente, signos. Esses tipos de imagens, que não *representam* outras coisas e que não estabelecem com outro objeto uma relação de dependência ou de subordinação, acabam colocados, até certo ponto, *de fora* da semiótica.

²⁴ ALLOA. *Op. cit.* p. 13.

²⁵ SANTAELLA, Lucia. *O que é semiótica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984, p. 78.

Isso porque os signos não precisam ser entendidos apenas em seu caráter icônico - ou seja, a capacidade representativa que se dá através de uma semelhança - mas também como *signos plásticos* - elementos formais como as linhas, as cores e os volumes, que não estão subordinados, necessariamente, a nenhuma relação de semelhança com um objeto pré existente, mas que ainda sim podem ser interpretados por quem os vê.

Podemos dizer que esse distanciamento do caráter icônico dos signos, acontece, por exemplo, em trabalhos artísticos que tiveram o interesse de rejeitar a produção do ilusionismo, como é o caso da arte Minimalista estadunidense, movimento artístico da década de 60. Alguns artistas minimalistas como Donald Judd e Robert Morris, por exemplo, irão criar uma série de caixas e paralelepípedos. Segundo Didi-Huberman, ao criar esses objetos, os artistas tinham como proposta excluir deles qualquer ilusionismo, seja ele temporal ou espacial. “Tratava-se em primeiro lugar de *eliminar toda ilusão* para impor objetos ditos *específicos*, objetos que não pedissem outra coisa senão serem vistos por aquilo que são.”²⁶

A criação desses objetos tinha relação direta com uma reverberação do modernismo, e seus autores prezavam, dentre outras coisas, pela auto definição, separabilidade e autonomia das diferentes linguagens artísticas, como a escultura, a pintura, a música e o teatro. Nesse sentido, esculturas como as de Donald Judd não pretendiam ter atributos da pintura (como a planaridade) nem do teatro (como o tempo da narrativa), mas apenas atributos da escultura, como a tridimensionalidade e a concretude dos materiais (inclusive da própria cor, encarada como matéria).

Além disso, esses objetos buscam a autodefinição e a especificidade na medida em que não teriam, necessariamente, como ponto de partida ou como referência, nada que exista na natureza. Didi-Huberman, ao analisar o texto *Specific Objects*²⁷ de Donald Judd, enfatiza como, para ele “seria preciso (...) fabricar um objeto que se apresentasse

²⁶ DIDI-HUBERMAN. *Op. cit.*, p. 50.

²⁷ O artigo *Specific Objects* de Donald Judd foi publicado em 1965 pela *Arts Yearbook 8*. Disponível em: <<http://old.museotamayo.org/uploads/publicaciones/SpecificObjectsFinal.pdf>> Acesso em: 12/11/2021. Para acessar o trecho do artigo citado por Didi-Huberman Ver: DIDI-HUBERMAN. *Op. cit.*, p. 52.

(e se representasse) apenas por sua mera volumetria de objeto - um paralelepípedo, por exemplo -, um objeto que não inventasse nem tempo nem espaço além dele mesmo.”²⁸

Figura 6 - Donald Judd. *To Susan Buckwalter*, 1964.



Ferro galvanizado, alumínio e laca, 76.2 × 358.1 × 76.2 cm.

Fonte: <<https://www.sfmoma.org/artwork/FC.505/>> Acesso em: 04/10/2021.

A *repetição* é outro elemento muito presente nessas produções minimalistas e ocorre, por exemplo, quando Donald Judd dispõe sobre o espaço um mesmo tipo de objeto, de formas e cores iguais. Segundo Didi-Huberman, os artistas minimalistas, a partir da criação desses objetos, produziam um modo de ver amparado não mais numa ausência de um outro exterior, mas numa *tautologia*, isto é, na repetição do mesmo, construindo assim uma relação circular e autônoma de simetria e redundância:

Diante do volume de Donald Judd, você não terá outra coisa a ver senão sua própria volumetria, sua natureza de paralelepípedo que nada mais representa senão ele mesmo através da percepção imediata, e irrefutável, de sua natureza de paralelepípedo. Sua própria simetria - ou seja, a possibilidade virtual de rebater uma parte sobre uma outra junto a ela - é uma forma de tautologia. Sempre diante dessa obra você vê o que vê, sempre diante dessa obra você verá o que viu: a *mesma* coisa. Nem mais, nem menos. Isto chama-se um 'objeto específico'. Poderia chamar-se um objeto visual tautológico. Ou o sonho visual da *coisa mesma*. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 56)

A criação de objetos tautológicos evitava que mais de um elemento diferente fosse colocado em relação, sobreposição, combinação ou composição dentro da pintura ou da escultura. O que importa, nos objetos específicos dos minimalistas, é a apreensão do 'todo', isto é, de uma completude sem fragmento nem detalhe.²⁹

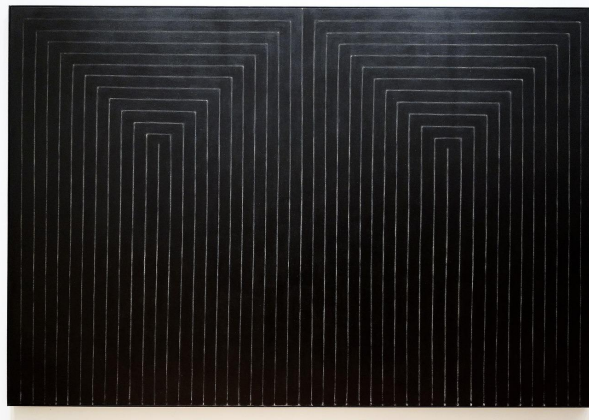
²⁸ DIDI-HUBERMAN. *Op. cit.*, p. 53.

²⁹ É interessante lembrarmos que Francis Wolff interpreta a criação de imagens sagradas como um trabalho que não apreende o 'todo' da imagem, mas apenas as suas partes, seus fragmentos. No caso

O artista estadunidense Frank Stella, ao falar sobre suas 'pinturas específicas' em uma entrevista, afirma, por exemplo, que:

Toda pintura é um objeto, e todo aquele que nela se envolve suficientemente acaba por se confrontar à natureza de objeto do que ele faz, não importa o que faça. Ele faz uma *coisa*. Tudo isto deveria ser óbvio. Se a pintura fosse suficientemente incisiva, precisa, exata, bastaria simplesmente você olhá-la. A única coisa que desejo que obtenham de minhas pinturas e que de minha parte obtenho é que se possa ver o todo sem confusão. Tudo que é dado a ver é o que você vê (what you see is what you see)³⁰

Figura 7 - Frank Stella. *The Marriage of Reason and Squalor, II*, 1959.



Esmalte sobre tela, 230.5 x 337.2 cm.

Fonte: <<https://smarthistory.org/stella-marriage/>> Acesso em: 30/08/2021.

Didi-Huberman mostra, no decorrer do capítulo intitulado *O mais simples objeto a ver*, de seu livro supracitado, como o caráter puramente específico e tautológico desses objetos não é eterno ou fixo. O autor remete, por exemplo, à leitura feita pela crítica estadunidense Rosalind Krauss sobre o trabalho *Columns* do artista minimalista Robert Morris, que consiste na disposição de grandes colunas cinzas pelo espaço expositivo.

A crítica, em seu livro *Caminhos da Escultura Moderna*, fala sobre como esses objetos concretos podem acabar estabelecendo, entre si, uma relação temporal, como

das imagens sagradas, o 'todo' só poderia ser apresentado pelo próprio deus ou pelo próprio santo retratado na imagem, e não pelo artesão, enquanto nas produções dos minimalistas a única coisa os artistas pretendiam fazer aparecer é o 'todo' do objeto, que, em certa medida, também apresenta a si mesmo.

³⁰ Didi-Huberman cita uma entrevista com Frank Stella, que foi realizada em 1964, pelo crítico, também estadunidense, Bruce Glaser. A entrevista se encontra disponível na coletânea de textos organizada por Claude Gintz, *Regards sur l'art américain des années soixante: Anthologie critique*, publicada em 1979 pela editora Territoires. Para acessar o trecho da entrevista citado por Didi-Huberman, Ver: DIDI-HUBERMAN. *Op. cit.*, 2010, p. 55.

se pudéssemos ver, para além das pesadas colunas em imobilidade, também o momento em que há uma queda, ou o *instante* em que uma coluna deixa de estar de pé para se deitar. Krauss identifica, portanto, nesse trabalho de Morris, a possibilidade de diferentes experiências propostas pelas diferentes disposições dessas colunas, de pé, deitada, em formato de L, etc.³¹

Diferentes formas de dispor o objeto no espaço podem produzir diferentes tipos de *experiência* junto ao espectador. A partir dessa leitura a respeito do trabalho de Robert Morris, podemos afirmar que o *específico* pode se transformar em *relação*. A experiência suscitada pelo exercício de colocar em relação, era, até então, evitada pelos minimalistas, já que os objetos específicos deveriam, em tese, serem apreendidos pelo espectador apenas em seu *todo* de forma óbvia e imediata, evitando qualquer semiologia do olhar e qualquer ilusionismo que se desenrolasse em outros tempos, *fora* da obra. Rosalind Krauss constrói então, mais uma imagem possível para esses paralelepípedos, que deixam de ser *apenas* paralelepípedos e se transformam em *outras coisas*, como corpos vivos e performáticos:

Abrem-se as cortinas. No centro do palco vê-se uma coluna erguendo-se verticalmente a 2,40 m de altura, com 60 cm de lado, feita de compensado pintado de cinza. Não há mais nada no palco. Durante três minutos e meio, nada acontece; ninguém entra ou sai. Súbito, a coluna desaba. Passam-se outros três minutos e meio. Fecham-se as cortinas. (KRAUSS, 2001, p. 241)

A partir disso podemos dizer que Krauss identifica a possibilidade de olharmos para as colunas criadas por Morris não apenas como simples *objetos*, mas também como *sujeitos*, produtores de uma visualidade quase teatral.

³¹ Ver: KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura moderna*, São Paulo: Martins Fontes, 2001, pp. 318-319.

Figura 8 - Robert Morris. *Columns*, 1961.



Madeira compensada, acrílico, 244 x 61 x 61 cm cada.

Fonte: <<https://www.pinterest.pt/pin/370210031841009586/>> Acesso em: 04/10/2021.

A percepção de Rosalind Krauss sobre o trabalho de Morris poderia levar a uma indefinição de como os objetos minimalistas deveriam ser vistos: como uma presença teatral que admite certo grau de ilusionismo e de experiência, ou como uma presença específica de um objeto puramente tautológico, que não se refere a nada exterior a ele?

Didi-Huberman se coloca veementemente contra a tentativa de fixar esses trabalhos artísticos em um lugar ou em outro, como se eles fossem compatíveis somente com a capacidade narrativa (ou com a transparência); ou somente com a especificidade (ou com a opacidade). Esse tipo de abordagem acabaria por produzir um falso dilema, responsável por fixar uma única forma de se olhar para as imagens. Segundo o autor, essa indefinição na 'leitura' dos objetos específicos:

era [...] um debate de gêneros que só foram teorizados para melhor se excluírem - mas se excluírem 'em espelho', por assim dizer: fechados um face ao outro. Era portanto um debate acadêmico. Uma questão de palavras. Uma controvérsia maniqueísta. [...] Era encerrar o visual num jogo de evidências visíveis e teóricas postas umas contra as outras de maneira sempre binária, de maneira muito precisamente dual. Era produzir um sintoma reativo contra um outro, sem perceber a coerção lógica e fantasmática do sistema inteiro [...]. Ao abordar as coisas visuais pelo prisma do dilema, acreditamos poder escolher um lado, isto é, obter finalmente uma posição estável; mas na realidade encerramo-nos na imobilidade sem recurso das idéias fixas, das posições entrincheiradas. E nos condenamos a uma guerra imóvel: um conflito transformado em estátua, medusado. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 75)

A criação de objetos específicos pelos artistas minimalistas, ainda que tenha sido guiada pela intenção de apresentar objetos como coisas, ou como *imagens opacas*, que

negam o ilusionismo, também podem ser vistas como imagens dotadas de uma espécie de transparência, na medida em que é possível se extrair delas uma experiência que envolve a temporalidade e a mobilização de *imagens mentais* produzidas por quem as vê. Esses objetos se voltam não apenas para si mesmos, mas também para o espectador, como se *devolvessem* imagens àqueles que os olham, produzindo, portanto, alguma *outra coisa*, um signo, uma experiência, uma narrativa, etc.

Leo Steinberg também propõe uma cisão no entendimento de especificidade e autonomia pura dos objetos minimalistas. O autor fala, por exemplo, sobre como o conteúdo narrativo não se descola completamente desses objetos, simplesmente porque eles trazem consigo uma retórica - de defesa da especificidade - muito bem definida, e da qual os objetos específicos dependem:

(...) a aparência específica da arte abstrata contemporânea: sua qualidade de objeto, sua vacuidade e reserva, sua aparência impessoal ou industrial, sua simplicidade e tendência a projetar um mínimo estrito de decisões, sua irradiação, poder e escala - tudo isso torna-se identificável como um tipo de conteúdo, expressivo e eloquente à sua maneira. (STEINBERG, 2008, p. 108)

Podemos dizer, nesse sentido, que o próprio *discurso* minimalista é o referente, ou o conteúdo dessas imagens. Ao questionar a pura especificidade desses objetos, Steinberg também sugere que a extensa produção de caixas, feitas por artistas como Robert Morris, poderia ter relação com o surgimento da caixa-preta do computador, relacionada, na época, com a espionagem norte-americana na guerra do Vietnã³². O crítico estadunidense desloca os objetos minimalistas de seu lugar específico e autônomo e cria para eles extensões que se voltam para fora dos objetos e para dentro do contexto político da época.

Outro modo de compreender a opacidade nas imagens é aquele exposto por Francis Wolff. O autor francês identifica a presença da opacidade nas imagens não por

³² Leo Steinberg, ao sinalizar a coincidência entre a produção de caixas na arte minimalista e utilização da caixa-preta para espionagem pelo exército estadunidenses, comenta sobre o incidente de ataque ao navio de guerra dos EUA, intitulado *Maddox*, quando os norte-vietnamitas identificaram a embarcação através de sinalizações da caixa-preta transportada pela embarcação norte-americana. O senador Morse do Comitê de Relações Exteriores do Senado, interrogando o secretário de Estado Rusk em março de 1968 teria perguntado "por que a Administração não contou a este comitê, a 6 de agosto de 1964 [...] que o *Maddox* (...) estava completamente equipado com instrumentos de espionagem, incluindo a grande caixa-preta (...), que essa grande caixa-preta no *Maddox* tinha possibilitado estimular os instrumentos eletrônicos do Vietnã do Norte?" In: STEINBERG. *Op. cit.*, 2008, p. 108.

se oporem ao signo e se afirmarem como *coisas*, mas por se afirmarem através de um *modo singular* de se representar coisas:

Nesse sentido, para uma imagem se tornar opaca, ela não meramente reproduz a realidade, mas produz um tipo de ficção e de idealização do real, e que só é possível através de um modo específico de se olhar para imagens. Esse modo especial de representação seria um tipo de sinceridade na imagem, uma espécie de fidelidade com seu poder ilusionista e o projeto representativo que a produziu. É uma atitude que não tenta dar à representação atributos de realidade, nem negar a ilusão, - como no caso das esculturas minimalistas - mas fazer da representação um palco de onde emergem visualidades únicas e inusitadas, graças às qualidades do artista ‘gênio’³³ e de sua observação do mundo real. Segundo o autor, imagens opacas teriam tornado possível o início da ‘época da arte’ e, para isso, precisariam estar associadas a um sujeito, a um tempo e a um modo singular de representar algo:

Assim, houve durante alguns séculos, ‘a época da arte’, uma enorme produção de ‘boas imagens’, quer dizer, de imagens transparentes, mas em parte opacas, afirmando-se como imagens e mostrando que são representações singulares, únicas, representando, por definição (como toda imagem), aquilo que é único e singular, mas sobretudo feitas pela mão do *homem singular*³⁴, único, indivíduo que chamaremos mais tarde (desde o fim do século XVIII) de ‘genial’. (WOLFF, 2005)

Podemos afirmar, a partir disso, que Wolff categoriza imagens opacas como boas imagens ou como imagens mais facilmente compatíveis com a arte, porque elas reproduzem uma primazia do olhar humano sobre a realidade e sobre as próprias imagens. Nessa operação de recriar a realidade nas imagens, esse ‘homem singular’ vê a realidade e retira dela, arbitrariamente, aquilo que é de interesse para as imagens. É como se os verdadeiros artistas, na visão de Wolff, fossem aquelas pessoas capazes de

³³ “a partir do século XVIII, o gênio [...] passava a ser não uma contingência, mas um dom ou propensão naturais do espírito humano: a saber, uma superior força do espírito humano, capaz de feitos inimitáveis, inaprendíveis, o que redundaria na inscrição do conceito de gênio na paleta dos talentos humanos. Pois antes mero espectador da criação (*gen*), o homem era agora, cada vez mais, agente na criação (*gigno*); isto é, o gênio, agora *ingenium*, agora elevado a talento ou disposição inata do ser humano para a criação original, era, ao invés de passividade do ser humano perante a voz divina, fonte de individualidade e actividade do homem; e portanto, ao passar de acto criado a acto criador - a *poiein* -, o gênio ascenderia na cadeia das capacidades humanas, inscrever-se-ia entre elas, enquanto talento ou inclinação natural, e ganharia até entre estas um lugar de destaque. In.: SILVA, Fernando M. F. *O conceito de gênio nas lições de antropologia de Kant*. Revista *kriterion*, Belo Horizonte, nº 135, Dez./2016, p. 677-702, p. 683.

³⁴ Aqui grifei o termo ‘homem singular’ utilizado por Francis Wolff porque considero importante identificar, frisar e criticar a forma como o autor utiliza, diversas vezes durante o texto, a palavra *homem* como generalização para *sujeito* ou *humanidade*, podendo ser este um reflexo de pensamentos de raízes sexistas; além de considerar a necessidade de se refletir criticamente sobre a forma como essa concepção se reproduz nos discursos sobre arte e sobre imagem na atualidade.

pinçar ou colher da realidade elementos visuais e simbólicos que se furtam ao olhar das pessoas comuns, e reorganizar esses elementos, por exemplo, no espaço pictórico, criando assim, imagens únicas e verdadeiramente artísticas.

Nesse sentido, as imagens opacas, ou artísticas, são diametralmente opostas às imagens sagradas: enquanto a primeira depende da primazia do olhar de um sujeito sobre as imagens - tanto o/a artista quanto os espectadores -, a segunda depende do olhar das imagens sobre os sujeitos - que, nessa lógica, não são nem artistas, nem espectadores.

Para Wolff, a arte teria deixado o papel de representar para o mundo das técnicas (o filme, a fotografia, as histórias em quadrinhos, etc), enquanto estaria reservada às obras artísticas apenas a função de comentarista, ao fazer imagens de imagens e mostrar imagens como imagens:

A imagem e a arte divorciaram-se, cada um tomou seu caminho. A arte, seja qual for o meio utilizado, deixou de querer 'representar'. Parou de querer produzir imagens, deixou esse cuidado à técnica, às diferentes técnicas que se sucederam, mais e mais poderosas, rápidas, eficazes. [...] A pintura, de tempos em tempos, torna-se outra vez 'figurativa', mas no segundo grau, como hiperrealismo, pop-art: ela não representa 'realidades', mas representações; faz imagens de imagens, diverte-se em mostrar imagens como imagens. (WOLFF, 2005)

Ao invés de se afirmarem a si mesmas através de uma forma única de se representar a realidade, elas o fariam por meio da reafirmação de convenções e da re-apresentação de outras imagens. Segundo o autor, as imagens acabaram 'órfãs', jogadas à própria sorte, agonizando em meio a uma exacerbação e horizontalidade imagética sem precedentes:

Depois que a arte abandonou o projeto representativo, as imagens foram deixadas órfãs, abandonadas a si mesmas, ou mais tarde deixadas, pelo prodigioso desenvolvimento de técnicas automáticas de reprodução, à pura reprodução mecanizada, à representação pela representação: fotografia, cinema, televisão, tevê em cores, imagens digitais, e sobretudo imagens por todo lado, imagens de tudo, imagens vindas de todo lado, imagens para todos. E acabamos nos encontrando, *mutatis mutandis*, na mesma situação que a de antes da época da arte, quando as imagens eram feitas de maneira estereotipada, com o único intuito de representar, com a mesma consequência, a transparência das imagens e a ilusão imaginária. (WOLFF, 2005)

Essa separação entre arte e imagem, parece encarar a exacerbação das mídias de forma negativa, mas ela não acontece somente por conta da utilização das técnicas de reprodução como a fotografia e o cinema, ao invés da pintura. Mesmo assim, a análise de Wolff não condena a criação de imagens feitas a partir das técnicas de reprodução, mas sim a falta de originalidade ou de artisticidade nas imagens. Por isso, o filósofo defende que a produção de imagens opacas ou artísticas é possível tanto no cinema quanto na pintura, mas apenas se os artistas forem capazes de imprimir em suas produções seu próprio estilo, sua visualidade única. Ele não condena nenhuma técnica ou linguagem em detrimento da outra, desde que elas sejam ‘verdadeiras’ representações e não meras apresentações, desde que elas mostrem *realidades*, e não imagens. Sobre isso, o autor comenta que:

Às vezes, só a presença de um artista atrás da imagem tem o poder de mostrar a imagem na imagem, de nos mostrar ao mesmo tempo, hoje no cinema como outrora na pintura, *a realidade representada e a realidade da representação*, de nos emocionar ao mesmo tempo pelo que nos mostra do real e pela imagem do real que nos mostra. (...) Como outrora Ticiano, Vermeer ou Velázquez, os grandes artistas da imagem de hoje, como Eisenstein, Gláuber Rocha, Lars von Trier ou Kiarostami, podem nos emocionar ao mesmo tempo, e na mesma imagem, pelo tema representado e por seu modo de representação. Este é o destino que desejamos a todas as imagens: um estilo que as faça ser vistas como imagens. Então, a questão não é “menos imagens!” ou “mais imagens!” Mas menos imagens “transparentes” que pretendam mostrar o real escondendo-se! Mais imagens “opacas” por meio das quais possamos conhecer uma realidade única e reconhecer uma imagem única. (WOLFF, 2005)

As considerações de Wolff sobre imagens artísticas e não artísticas nos remete também a questões presentes em produções do Expressionismo Abstrato e da *Pop Art* estadunidense na década de 60, quando os procedimentos de criação artística se aproximaram fortemente dos processos industriais de produção fordista e da lógica de linha de montagem.

Essa aproximação entre arte e indústria em muitas produções artísticas desse período se torna possível, nos Estados Unidos, graças à existência de uma tradição puritana que compreende o trabalho como uma atividade enobrecedora, enquanto a atividade artística, aos moldes europeus, era vista de forma pejorativa.

Sobre isso, Leo Steinberg comenta como “para as mentes norte-americanas, a palavra ‘arte’ é a raiz culpada da qual derivam ‘artificial’ (...) e ‘artificial’”³⁵, e como,

³⁵ STEINBERG. *Op. cit.*, p. 81.

nesse momento, “todo trabalho honesto, do martelar à construção, é preferível à *facture* e à *cuisine* ou ao que quer que seja que os franceses põem em sua pintura.”³⁶

A aproximação entre arte, indústria e as técnicas de reprodução podem representar, então, menos a perda de uma essência artística universal - que teria sua origem na expressão de um sujeito dito singular - e mais a passagem da *hegemonia* de um paradigma cultural a outro, isto é, do europeu para o estadunidense, já que “no fim, ambas [as formas de fazer arte] são igualmente determinadas pela cultura”³⁷.

Steinberg utiliza como exemplo da aproximação da noção de trabalho industrial ou mecânico nas produções estadunidenses da época, por exemplo, a obra de Robert Morris, intitulada *Caixa com o som de sua própria produção*, “uma simples caixa de madeira e uma fita gravada com os sons do serrar e martelar da sua construção. O trabalho extirpa o advérbio da definição da arte. Uma coisa feita - [ponto] final.”³⁸

Figura 9 - Robert Morris. *Caixa com o som de sua própria produção*, 1961.



Madeira, alto-falante interno, cubo de madeira, 24,8 x 24,8 x 24,8 cm.

Fonte: <<https://artemidiastec.wordpress.com/2018/07/18/errancia-errantes/>>

Acesso em: 30/08/2021.

Ao expor as considerações de Wolff sobre as imagens em contraponto com outros autores, buscamos refletir de que maneiras é possível operarmos no limiar das

³⁶ STEINBERG. *Op. cit.*, p. 81.

³⁷ *Ibid.*, p. 85.

³⁸ *Ibid.*, p. 87.

oposições existentes entre a representação do diverso e a apresentação do mesmo, entre a ilusão e a materialidade, a transparência e a opacidade.

Sobre isso, podemos concordar com Didi-Huberman, quando o autor afirma que:

(...) há apenas que tentar dialetizar, ou seja, tentar pensar a oscilação contraditória em seu movimento de diástole e de sístole (a dilatação e a contração do coração que bate, o fluxo e o refluxo do mar que bate) a partir de seu ponto central, que é seu ponto de inquietude, de suspensão, de entremeio” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 77)

Ou seja, vislumbrar os movimentos possíveis nas imagens, tanto aquelas que, em tese, apresentam a si mesmas, quanto aquelas que são representadas por outrem. O objetivo, ao expor as considerações de Wolff, é tentar encontrar, junto ao leitor, justamente esse ponto central e esse lugar de inflexão existente entre as categorias propostas pelo autor.

Georges Didi-Huberman propõe, por exemplo, um tipo de abordagem prática e teórica para as imagens que seja capaz de dialetizar essas determinações, quando afirma que “o que vemos só vale - só vive - em nossos olhos pelo que nos olha”³⁹. As imagens, nesse sentido, são como coisas para sempre cindidas, rasgadas no meio. Elas são coisas que podem, ao mesmo tempo, olhar e serem olhadas - e não em tempos diferentes, como Wolff faz parecer. Elas podem apresentar a si mesmas enquanto representam algo exterior a elas, podem, ainda, nada representar ou apresentar; podem ou não ser objetos, e mesmo assim serem imagens; podem não ser, necessariamente, originais ou geniais, e ainda assim serem capazes de emocionar, de revolucionar, de fazer sofrer, de controlar ou de libertar.

O movimento dialético proposto por Didi-Huberman impede a criação de modalidades ou de fenômenos absolutos e imóveis para as imagens. Por isso, talvez, ao falar sobre imagens, o autor prefira invocar, através do trabalho *Pine Portal* de Robert Morris, o motivo da *porta* em vez da ideia de *janela*. Encarar a imagem como uma porta, e não mais como uma janela, é como nos colocar diante das imagens como diante de um limiar, ou seja, diante da soleira de uma porta, sem, necessariamente, ser preciso

³⁹ DIDI-HUBERMAN. *Op. Cit.*, p. 29.

atravessá-la - ainda que seja essa a função da porta, uma abertura feita para ser atravessada. A janela, pelo contrário, é uma abertura que, a princípio, serve apenas para ser vista, ela não é feita para ser atravessada com o corpo, ainda que possamos fazer isso.

Quando penso no motivo da porta evocado por Didi-Huberman para falar sobre imagens, lembro-me do *Conto da Ilha Desconhecida*, de José Saramago, que li recentemente. O breve conto fala de um homem que visita a casa de um rei para solicitar-lhe um barco. A casa do rei tinha muitas portas, e, para fazer o pedido, o homem precisava se prostrar diante da *porta das petições*, e aguardar que o rei viesse ao seu encontro. Porém, o rei “passava todo o tempo sentado à porta dos obséquios (entenda-se, os obséquios que lhe faziam a ele), de cada vez que ouvia alguém a chamar à porta das petições fingia-se desentendido”⁴⁰. Para que o rei atendesse à porta das petições, era preciso, antes, que a solicitação fosse encaminhada para diversos funcionários, o que aumentava a demora da resposta. O homem que pedia um barco queria fazer sua solicitação diretamente ao rei, sem intermediários, e por isso, sua espera foi ainda maior: “Pois então vai lá dizer-lhe que não saio daqui até que ele venha, pessoalmente, saber o que quero, rematou o homem, e deitou-se ao comprido *no limiar*, tapando-se a manta por causa do frio.”⁴¹

Depois de muita demora, o rei finalmente veio ao seu encontro, causando grande alvoroço na população, que jamais vira o rei atender a porta das petições. O rei, então, quis saber logo para quê o homem queria um barco e o homem respondeu, de pronto, que precisava de um barco para sair em procura da ilha desconhecida. Após alguma resistência, o homem finalmente consegue o barco, e vive, de dentro do convés, um breve romance com uma das funcionárias da casa do rei. Os dois decidem, então, viajar juntos. O homem e a mulher passam uma noite dentro do barco, e quando acordam, pintam, na proa, o nome *Ilha Desconhecida*. “Pela hora do meio-dia, com a maré, a Ilha Desconhecida fez-se enfim ao mar, à procura de si mesma.”⁴²

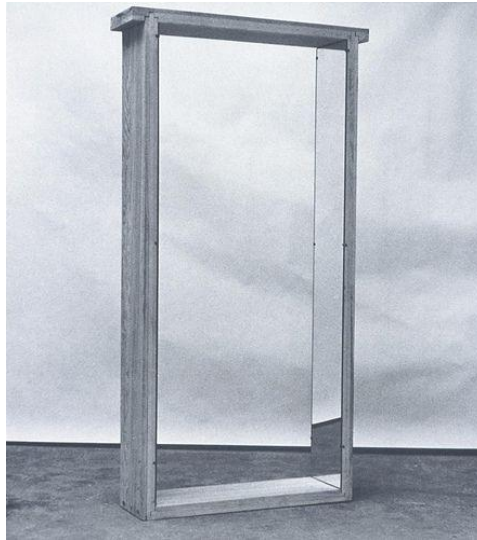
⁴⁰ SARAMAGO, José. *O conto da ilha desconhecida*. São Paulo: Companhia das letras, 1998. p. 5.

⁴¹ *Ibid.*, p. 10.

⁴² *Ibid.*, p. 62.

Podemos dizer que nesse conto de Saramago o homem manteve uma posição de imobilidade, tanto diante do limiar da porta do rei, quanto de dentro do barco, no limiar entre o conhecido e o desconhecido. Essa imobilidade, no entanto, não acaba em si mesma e não perece na falta de ação: produz tensão, reação, alvoroço e movimento desejante. A imobilidade diante do limiar pode ser, portanto, também um movimento.

Figura 10 - Robert Morris. *Pine Portal*, 1961.



Madeira de pinho, cerca de 245 x 129 x 32 cm.

Fonte: <<https://openenclosures.wordpress.com/2015/01/27/robert-morris-pine-portal/>> Acesso em: 04/10/2021

1.3 IMAGENS DIGITAIS

Para finalizar a exposição e reflexão sobre o paradigma da transparência e da opacidade para as imagens, considera-se pertinente trazer à tona, brevemente, uma discussão sobre as *imagens digitais*, tão presentes na cotidianidade contemporânea.

Novas linguagens e novas mídias trazem junto, sempre, novas questões para as imagens, para os artistas e para a sociedade como um todo. Lucia Santaella em seu texto *Da cultura das mídias à cibercultura: o advento do pós-humano*, ao comentar a relação entre as mídias e as formas de organização social, explica que:

(...) quaisquer mídias, em função dos processos de comunicação que propiciam, são inseparáveis das formas de socialização e cultura que são capazes de criar, de modo que o advento de cada novo meio de comunicação traz consigo um ciclo cultural que lhe é próprio e que fica impregnado de todas as contradições que caracterizam o modo de produção econômica e as conseqüentes injunções políticas em que um tal ciclo cultural toma corpo. (SANTAELLA, 2003, p. 25)

Assim foi, por exemplo, com o surgimento da fotografia no século XIX, momento em que se desenvolviam novas formas e tecnologias de produção industrial, principalmente na Europa, e quando se começa a discutir com mais veemência a função da pintura nesse novo cenário, e se a fotografia poderia ou não ser também uma forma de arte.

Se nos ativermos apenas ao campo teórico podemos citar como exemplos as colocações do poeta francês Charles Baudelaire sobre a fotografia, ao desconfiar da ideia de progresso técnico⁴³, ou do fotógrafo Peter Henry Emerson, que se dedicou a escrever o livro *Fotografia Naturalística para Estudantes de Arte*⁴⁴, argumentando porque a fotografia poderia ser vista como uma forma autônoma de arte ainda no século XIX, ou, mais recentemente, o livro *A Câmara Clara* de Roland Barthes⁴⁵, no qual o autor fala extensamente sobre uma metafísica da imagem fotográfica e as relações da fotografia com a facticidade do mundo.

⁴³ BAUDELAIRE, Charles. *Le public moderne et la photographie*, Études photographiques, maio de 1999. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/185>> Acesso em: 26/10/2021.

⁴⁴ EMERSON, P. H. *Naturalist Photography for Students of the Art*. Lincolnshire: Spalding Press, 2008.

⁴⁵ BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

Esses são apenas alguns poucos exemplos sobre discussões sobre a imagem, sua função, seu estatuto e seu poder, que efervescem sempre que surgem novas formas de produzir, mediar e consumir imagens. Certamente, muitos outros/as autores/as, artistas, espectadores/as, transeuntes e curiosos/as, perceberam, e continuam percebendo, os impactos e as transformações que novos modos de fazer e de reproduzir imagens trazem para nossa vida familiar, social, política, econômica, etc. Isso não seria diferente com as imagens digitais, que são relativamente novas e estão hoje tão presentes em nossas vidas.

Byung Chul-Han, em seu livro *No exame: perspectivas do digital*, analisa, justamente, os impactos da mídia digital na forma que lidamos, hoje, com as imagens e com a realidade. Han, ao comparar, por exemplo, a fotografia analógica e a fotografia digital, fala sobre como a primeira está irremediavelmente ligada a seu referente, trazendo consigo sempre um encrustamento de uma materialidade, enquanto a segunda exclui essa relação de interdependência entre a realidade e a imagem, uma vez que o digital se faz, puramente, através de códigos matemáticos. Esse caráter de autonomia da imagem digital com relação ao real, seria, então, responsável por colocar o imaginário no centro de todas as operações da vida. Segundo o autor:

A fotografia digital coloca a verdade da fotografia radicalmente em questão. Ela encerra definitivamente a era da representação. Ela marca o fim do real. Nela não está mais contida nenhuma referência ao real. (...) Como hiperfotografia, ela apresenta uma hiper-realidade, que deve ser mais real do que a realidade. O real existe nela apenas sob a forma da citação e do fragmento. As citações do real são referidas umas às outras e misturadas com o imaginário. (HAN, 2018, p. 70)

Podemos notar também como as exposições de Han sobre as imagens digitais se aproximam da ideia de ilusão imaginária de Francis Wolff, já que ambos concordam sobre a existência, hoje, de uma confusão entre imagem e realidade ou de uma totalização do imaginário no real. Essa concordância entre os dois autores é ainda mais nítida quando o autor coreano defende que hoje a realidade é sentida como incompleta e por isso “nos refugiamos nas imagens”⁴⁶. Segundo ele, também, não é mais com a

⁴⁶ HAN, Byung-Chul. *No exame: perspectivas do digital*. Edição Kindle, 2018, p. 36.

ajuda da religião que nos contrapomos a facticidades como corpo, tempo, morte, etc, mas sim com as “técnicas de otimização”⁴⁷ que produzem imagens de formas cada vez mais fáceis e rápidas.

As imagens digitais, para Han, são também imagens transparentes, já que junto delas se *apresentam*, com mais ênfase, seus *modelos* idealizados e cada vez mais editados, melhores e mais perfeitos. Sobre o lugar da representação nas mídias digitais Byung Chul-Han fala que:

A crescente compulsão por *presença* que a mídia digital produz ameaça o princípio universal da *representação*. A representação frequentemente funciona como um filtro que produz um efeito muito positivo. Esse filtro atua seletivamente e torna o exclusivo possível. (HAN, 2018, p.24)

As considerações de Byung Chul-Han e Francis Wolff para as imagens têm proximidades, mas também, diferenças. Wolff não fala diretamente das imagens digitais, mas de uma suposta falta de originalidade nas produções artísticas atuais, devido, em partes, ao uso exacerbado de imagens fotográficas e filmicas pelos artistas. Diferente de Wolff, que fala sobre a existência, hoje, de uma *desvalorização das imagens*⁴⁸, Han fala mais sobre a existência de uma *desvalorização do real*, já que a mídia digital “faz com que as imagens pareçam mais vivas, mais bonitas e melhores do que a realidade deficiente percebida”.⁴⁹

Sobre isso, é interessante notarmos, por exemplo, como tem se tornado comum a utilização de personagens digitais de vídeo-games ou de animações para a criação de obras cinematográficas. Nesses casos, não é mais o modelo humano que serve como referência para as representações nas imagens, mas são as próprias imagens que servem como referência para a escolha de atores e atrizes.⁵⁰

⁴⁷ HAN, *Op. Cit.*, 2018, p. 36.

⁴⁸ “Para poder medi-lo [o poder da imagem] seria preciso levar em conta ao mesmo tempo, por um lado, a enorme *desvalorização* das imagens em nosso ambiente, que se tornaram extremamente fáceis de produzir, de reproduzir, de possuir, a coisa menos rara, a mais comum do mundo, e, por outro lado, sua intrusão sistemática em todos os domínios da existência, em todos os recantos de nosso ambiente” In: WOLFF, *Op. cit.*, 2005.

⁴⁹ HAN, *Op. cit.*, 2018, p.34.

⁵⁰ Em direção contrária e também como estratégia de marketing, algumas empresas de video-games têm utilizado tecnologias de captação de movimentos por sensores que auxiliam na reprodução, com grande grau de semelhança, da aparência de celebridades do cinema, que são transformados em personagens jogáveis.

Além disso, para Byung Chul-Han, a crise da representação fotográfica tem o seu correspondente também na esfera política. A desvalorização do real em conjunto com uma supervalorização das imagens, produtoras de meras aparências e simulações, é concomitante à crise da representação política que ocorre quando os governantes deixam de ser percebidos como representantes do povo e da esfera pública e passam a ser encarados como servidores de um sistema fixo e autorreferente.

Isso ocorre, por exemplo, no contexto da gestão neoliberal do capitalismo, que reafirma a democracia e o poder político como mera simulação e transfere o real poder para o 'mercado', suas transações financeiras e empresas multinacionais. Para o autor, "a crise da política só se deixa superar por meio do seu re-acoplamento ao referente real, às pessoas."⁵¹ Dessa forma, na democracia burguesa, o próprio poder político é uma *imagem*, uma *simulação*, e *mera aparência*, enquanto o *real poder* segue sendo exercido pelo setor financeiro multinacional.⁵²

Essa crise da representação num mundo digitalizado e *desfactualizado*⁵³ também tem reflexos no mundo da arte, com o surgimento de novas formas de categorização, exposição e venda de obras, como por exemplo, os *Non-Fungible-Tokens*⁵⁴ (NFT), bens digitais criptografados que não podem ser repetidos ou copiados e que são comprados apenas com criptomoedas, ou moedas virtuais, como o *bitcoin*.

Os NFTs servem para garantir, sobretudo, a originalidade, a autoria e a possibilidade de valorização monetária de produtos imateriais como as imagens digitais. Segundo a revista *Forbes*, "o mercado de artes digitais comercializadas por meio de criptografia já movimentou US \$498 milhões desde 2018 em mais de 175 mil movimentações financeiras, uma média de US \$2.818 por obra vendida por meio dessa categoria de operação."⁵⁵

⁵¹ HAN, *Op. cit.*, 2018, p. 70.

⁵² A professora de Ciência Política Nora Merlin faz uma análise dessa relação existente entre o neoliberalismo, poder político e imagens de controle. Ver: MERLIN, Nora. *Colonización de la subjetividad y neoliberalismo*. Revista GEARTE, Porto Alegre, v. 6, n. 2, 2019, p. 272-285.

⁵³ Termo utilizado por Byung Chul-Han para se referir a desvalorização do real produzido pela crença exacerbada na imagem digital.

⁵⁴ Token-não-fungível (tradução livre).

⁵⁵ *Os 10 NFTs mais caros da história*. Forbes, 2021. Disponível em:

<<https://forbes.com.br/forbes-tech/2021/04/os-10-nfts-mais-caros-d>>. Acesso em: 10/09/2021.

A partir disso podemos dizer que a reivindicação da autoria e da originalidade para obras de arte, feita por exemplo por Francis Wolff, não implica apenas na busca pelo reconhecimento do gênio artístico ou na defesa da valorização das imagens ameaçadas pela vil reprodutibilidade material. O cenário do capitalismo contemporâneo reafirma, cada vez mais, que tudo pode ser monetizado e transformado em mero produto, inclusive a própria originalidade. Se, por um lado, a mídia digital facilita a acessibilidade a diversos trabalhos artísticos, exposições e reproduções de obras de arte, por outro, faz-se com ela os meios necessários para a defesa e o acirramento da ideia de lucro sobre a propriedade privada, intelectual ou imaterial.

Tanto uma crise da representação na política quanto discussões referentes ao mercado de arte e os NFTs são questões amplas e não serão abordadas aqui com a devida atenção, apenas porque esse não é o objetivo da pesquisa. Mesmo assim considerarei importante mencioná-las como algumas das inúmeras implicações sociais, políticas e econômicas que a questão da imagem é capaz trazer à tona.

Wolff, ao resumir as imagens em suas qualidades supostamente intrínsecas, abre mão de grande parte das especificidades e relações complexas entre imagem, cultura e percepção. Ao falar sobre as imagens, o autor desconsidera, deliberadamente, especificidades históricas, culturais e sociais, a fim de compreender uma suposta universalidade nas imagens, responsável por tornar possível o surgimento das ilusões imaginárias:

Gostaria, portanto, de sondar as imagens de hoje, mas vou fazê-lo de maneira indireta. Tomarei um atalho. O que me interessaria, *por trás do espetáculo*, seria o poder das imagens em geral, isto é, sobre os homens, qualquer que seja o momento da história ou da civilização a que pertençam. Somente então é que poderemos ver a singularidade das ilusões engendradas pelas imagens de hoje em dia. (WOLFF, 2005)

No entanto, esse posicionamento corre o risco produzir reducionismos, uma vez que as imagens não são apenas o que elas possuem de meramente visual ou técnico (se elas mostram imagens como representações, como realidades ou se elas partem de uma autoria subjetiva ou de um comentário técnico), elas são também um produto histórico, e resultam de um complexo jogo de relações sociais que definem os seus sentidos e suas especificidades na esfera cultural e na cotidianidade.

Por isso, podemos dizer que tanto *as ilusões* quanto *as ilusões imaginárias* de Francis Wolff são também *imagens de imagens*, que nascem no terreno da cultura, e não necessariamente são fruto de uma ontologia ou de um essencialismo universal. A arte não necessariamente se aproxima ou se distancia das imagens porque se relacionam de maneira correta ou desvirtuada com uma essência própria da mimesis, da técnica ou da ilusão. Imagens podem ser mais ou menos artísticas por conta do que se diz e do que se produz, socialmente, sobre elas.

2 EXERCÍCIOS POÉTICOS DE *RE-APRESENTAÇÃO*

Este segundo capítulo se debruça, mais diretamente, sobre os procedimentos e as referências que fazem parte da minha prática poética e pesquisa pictórica. Para isso, serão expostos alguns trabalhos artísticos que realizei entre os anos de 2018 e 2021.

Abordo os processos de criação dos meus trabalhos com enfoque na prática de apropriação e combinação de imagens. Este capítulo, porém, não discorre sobre uma história geral dessas práticas, mas trata de algumas especificidades desses processos à luz da crítica de Leo Steinberg sobre a arte estadunidense do século XX e com base em pesquisas já realizadas sobre esses temas.

Na primeira subseção deste capítulo apresento reflexões acerca da prática apropriacionista e de combinação de imagens junto a trabalhos de dois artistas que utilizam desses procedimentos em seus trabalhos: Robert Rauschenberg e Wolfgang Tillmans. Explico, também, como entendo a prática de *re-apresentação* na atualidade, como desdobramento acerca das particularidades históricas e conceituais da prática de apropriação nas artes visuais.

Na segunda subseção, trato dos procedimentos de criação de uma série de pinturas que realizei mais recentemente, entre os anos de 2020 e 2021. Essas pinturas são apresentadas ao final do capítulo, no formato de ensaio visual.

2.1 APROPRIAÇÃO E COMBINAÇÃO DE IMAGENS

Figura 11 - Bruna Hirai. *Vrum vrum*, 2018.



Tinta de parede sobre madeira, 60x40 cm.

Fonte: Acervo pessoal.

Em 2018 fiz uma pintura intitulada *Vrum vrum*, feita com tinta de parede sobre pedaços de madeira retirados do lixo. A madeira que utilizei neste trabalho foi encontrada por acaso, e não era uma madeira preparada, nobre, e nem 'própria' para a pintura. Coloquei as madeiras na parede do ateliê e pintei sobre elas figuras e grafismos que fazem referência à cultura visual urbana, especialmente grafites e pixos. Nesse trabalho eu escolhi me apropriar não apenas de uma visualidade urbana ou 'cotidiana', como também de materiais retirados da rua.

A partir da segunda metade de 2018, meu interesse se volta para a pintura de fotografias e em 2019, faço uma série de pinturas *Sem Título*, tomando como referência fotos de família. Antes de pintar as fotografias, eu as editei de forma exagerada no *Photoshop*, para que as imagens se distanciassem de sua aparência original. Depois de editá-las, criei com essas fotos, no mesmo software de edição, composições, deixando espaços vazios entre elas. A escolha de manter *vazios* dentro dessas pinturas foi feita com a intenção de negar, em alguma instância, o ilusionismo dentro do espaço pictórico e tomar o exercício da pintura como uma forma de *organizar imagens* sobre um plano

horizontal, num jogo de combinação, recorte e colagem. Os vazios, nesse caso, comunicam e também são conteúdo.

Figura 12 - Bruna Hirai. Pinturas *Sem título*, 2018.

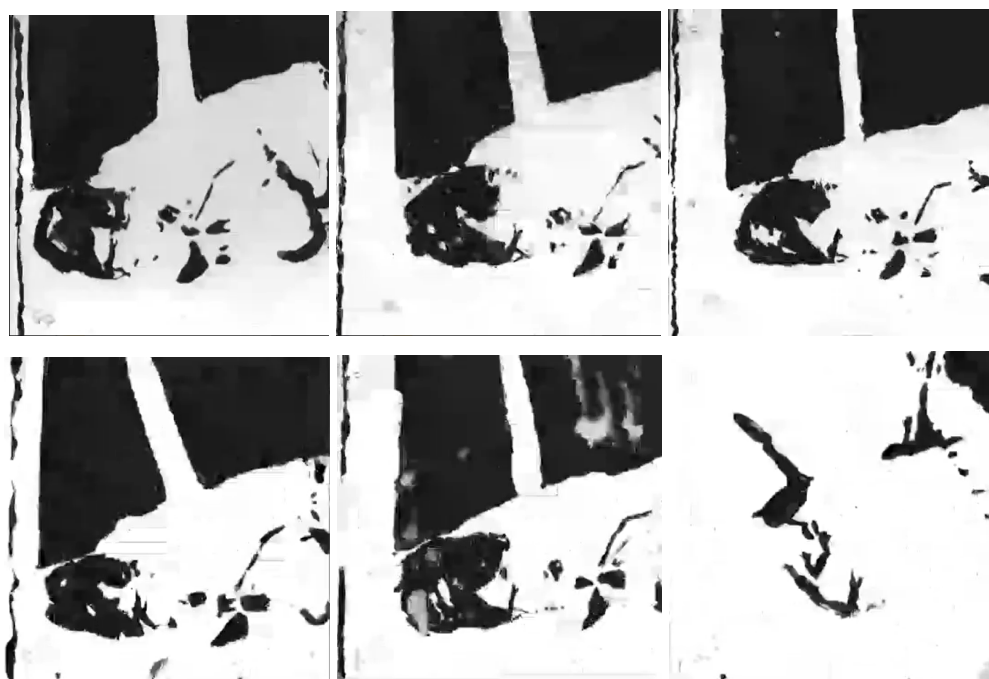


Tinta acrílica sobre tela, 20x30 cm. 3 partes. Fonte: Acervo pessoal.

No mesmo ano, realizei um vídeo *Sem título* com duração de 30 segundos, através da montagem, em sequência, de 70 pequenas pinturas. Todas as pinturas que compuseram o vídeo tinham dimensão de 7 x 7 cm e foram feitas a partir de uma única

fotografia, que retrata um homem deitado de bruços em uma cama. A atividade de repetir uma pintura, que toma como referência uma mesma imagem, comenta sobre a natureza reprodutível da fotografia, ao mesmo tempo que inscreve a existência da ‘falha’ do gesto humano na atividade de reproduzir ou de copiar imagens. São essas falhas da representação que permitem que essa imagem estática possa ‘trepidar’ e ser vista em movimento, ainda que não represente uma pessoa se movendo. Quando essas pinturas são apresentadas sequencialmente em formato de vídeo, o que se pode ver é a produção da sensação de um tremor na imagem, que acontece devido às diferenças existentes entre uma pintura e outra.

Figura 13 - Trechos do vídeo *Sem título*, 2018.



Fonte: Acervo pessoal. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nLQGbVSBF8U>>

A atividade de *re-apresentar e combinar* diferentes materiais e diferentes imagens dentro do espaço pictórico e escultórico, na segunda metade do século XX, pode ser relacionada com um tipo de pintura que Leo Steinberg chamou de “*flatbed*”⁵⁶, caracterizada pela organização de elementos, na pintura, não mais como uma tentativa de *representar* e de simular uma visão ‘natural’ do mundo - ou seja, simular o olhar de uma pessoa de pé olhando para uma janela em uma parede vertical - mas sim de

⁵⁶ Sobre pintura *flatbed* ver o ensaio *Outros Critérios* de Leo Steinberg. In: STEINBERG, Leo. *Op. cit.*, pp. 79-126.

apresentar diferentes elementos dentro de um mesmo espaço horizontal - como organizar cartas em uma mesa, ou colocar objetos dentro de uma gaveta.

A pintura *flatbed* não representa, no entanto, apenas uma mudança do ângulo da superfície pictórica com relação ao espectador, mas também uma mudança de *conteúdo*, uma vez que passou a se referenciar muito menos à 'natureza' e muito mais à 'cultura', se é que essa oposição realmente pode ser tomada como válida. Sobre isso, Steinberg afirma que:

(...) não é a localização física real da imagem que importa. Não há nenhuma lei contra suspender um tapete numa parede ou reproduzir uma pintura narrativa num piso de mosaico. O que tenho em mente é a maneira como a imagem interpela o nosso psiquismo, seu modo específico de se dirigir à nossa imaginação, e tendo a ver que a passagem do plano do quadro da vertical à horizontal expressa a mudança mais radical no tema da arte, a passagem da natureza à cultura. (STEINBERG, 2008, p. 117)

Quando falamos em termos de *apropriação* de imagens e de materiais como prática poética, podemos nos remeter, por exemplo, às das colagens cubistas, aos *ready-mades*, ou à trabalhos artísticos do Expressionismo Abstrato e da *Pop Art*, que levaram, para dentro da arte, cada um a seu modo, imagens e objetos que não eram previamente compreendidos como artísticos, mas como industriais, publicitários, jornalísticos ou cotidianos.

A artista contemporânea brasileira Raquel Zaccolo Magalhães, por exemplo, em sua dissertação de mestrado *Vendo imagens, olhando recortes*⁵⁷, trata das relações entre recorte, colagem e pintura, e expõe, entre outras coisas, possíveis relações entre o cinema e a colagem cubista. Sobre isso, Raquel comenta:

Fato reconhecido é de que Picasso e Braque se deixavam contaminar pelo ambiente urbano no qual estavam inseridos e que este passou, mesmo antes de 1912 a fazer parte integrante de sua produção – recortes de jornais, papéis de parede produzidos em larga escala, embalagens e canções populares, selos e assim por diante. O cinema integrava ele mesmo essa efervescente cultura cidadina que se estabelecia em Paris neste momento. Não seria, portanto, surpreendente que estes artistas também se encontrassem entre o público que frequentava as salas de exibição. (MAGALHÃES, 2019, p. 72)

⁵⁷ Ver: MAGALHÃES, Raquel Zaccolo. *Vendo imagens, olhando recortes*. 2019. Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020, 120 p. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-22022021-100256/pt-br.php>>. Acesso em: 14/10/2021.

A partir desse ponto, gostaria de citar brevemente de que forma compreendo a discussão acerca das *práticas apropriacionistas* e como elas se relacionam com minha prática poética. O pesquisador Vitor Marcelino da Silva tem uma dissertação⁵⁸ muito detalhada sobre as diferenças e especificidades históricas na prática apropriacionista e do uso de técnicas de reprodução junto a pintura nas artes visuais.

No capítulo intitulado *Breve histórico da prática de apropriação de imagens na arte moderna e contemporânea*, Vitor mostra como a prática apropriacionista pôde se dar de diferentes formas em diferentes períodos da história da arte. Uma dessas formas estaria mais relacionada à *cópia* que o artista faz de seu 'mestre', e seria como um resquício da tradição acadêmica da pintura europeia e da relevância técnica e iconográfica que essa tradição assume para a prática artística; e outra estaria mais relacionada com um entendimento de apropriação como *poética*, prática que indicaria de forma clara a origem das imagens apropriadas (e de certa forma, também copiadas), indicando "o estremecimento subversivo de um estado tradicional da obra de arte e uma crise de autoria indicada pelo artista."⁵⁹

A primeira forma de compreender a apropriação pode ser relacionada com uma tradição clássica e neoclássica da pintura, que valorizou a cópia dos grandes mestres como atributo técnico, enquanto a segunda pode ser relacionada, em diferentes graus e de diferentes maneiras, com práticas artísticas que vão desde a arte moderna até a arte contemporânea.

Podemos dizer que a cópia, a apropriação, a citação e o uso de imagens são termos que se referem à prática de representar, através da linguagem, uma ou mais imagens pré-existentes e previamente mediatizadas. O entendimento desses termos e dessas práticas pode ser heterogêneo e envolve uma série de outras questões.

Alguns dos temas postos em discussão graças à prática de apropriação de imagens dentro das artes visuais são: a crítica ao estatuto de autoria, presente em

⁵⁸ Essa dissertação de mestrado tem como enfoque a análise de trabalhos de dois artistas plásticos brasileiros, Rubens Gerchman e Nelson Leirner, que também se utilizavam da prática apropriacionista em seus trabalhos. Ver: DA SILVA, Vitor Marcelino. *Desvios de linguagem: as contribuições de Rubens Gerchman e Nelson Leirner para a prática da apropriação de imagens na arte contemporânea no Brasil*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes. Uberlândia, 2012, 232 p. Disponível em: <<http://www.ppga.iarte.ufu.br/node/343>> Acesso em: 12/11/2021.

⁵⁹ DA SILVA, Vitor Marcelino. *Op. cit.*, p. 33.

discussões pós-estruturalistas em meados do século XX⁶⁰ e a concepção estética pós-moderna da obra como um *texto*, que deixa de ser fruto de uma posição unidimensional ou de uma resposta a *um* tempo e a *um* sujeito individual específicos, e passa a ser um aglomerado multidimensional e inter-subjetivo de referências e citações.

No desenvolvimento do meu trabalho plástico faço elaborações pictóricas sobre as imagens com as quais me deparo em minha rotina, no contato com a cidade, com as fotografias⁶¹, com as notícias sensacionalistas, *reality shows*, com as mídias digitais e redes sociais. O procedimento apropriacionista ou de uso de imagens nas minhas pinturas são, de alguma forma, resposta a um modo de organização (ou desorganização) visual e sensorial próprios de uma cultura das mídias e de uma cibercultura.

A cultura das mídias pode ser definida como uma “cultura intermediária”⁶², situada entre a *cultura de massas* e a *cibercultura* (ou cultura virtual). Ela é caracterizada pelo *hibridismo* e pela *convivência* de diferentes linguagens e meios de comunicação, que se fizeram cada vez mais disponíveis e diversificadas desde a década de 80, com o surgimento, por exemplo, de fotocopiadoras, videocassetes, aparelhos para gravação de vídeos, *walkman*, videogames, videoclipes, filmes em vídeo para serem alugados e TV a cabo. Essa grande oferta de diferentes meios de comunicação produziu uma forma de consumo e de escolha de produtos midiáticos cada vez mais individualizada.

Esse contexto, junto ao surgimento de novos meios de comunicação digitais como o celular, a internet e o computador, propiciou o surgimento de uma cibercultura, que, para além de produzir uma convivência de diferentes linguagens, permite que haja uma *convergência* entre elas. É a cibercultura “responsável pelo nível de exacerbação que a produção e circulação da informação atingiu nos nossos dias”⁶³. Lucia Santaella resume a existência de dois tipos de posicionamento frente a esse contexto, mas rechaça a adoção de apenas um deles como verdade absoluta:

⁶⁰ O autor francês pós-estruturalista Roland Barthes fala sobre a transformação da função do autor e da autoria no século XX, em um texto intitulado *A morte do autor*, escrito em 1968. In: BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. pp. 58-64.

⁶¹ Meus familiares sempre se preocuparam com o arquivamento de fotos, e desde muito pequena entrava em contato com fotografias analógicas em uma infinidade de álbuns. A família do meu pai trabalha, há muitos anos, no ramo de produção de químicos para revelação fotográfica. Esse contato cotidiano com fotografias certamente são refletidos no meu trabalho plástico.

⁶² SANTAELLA, Lucia. *Da cultura das mídias à cibercultura: o advento do pós-humano*. Revista FAMECOS, Porto Alegre, nº 22, 2003, p. 24.

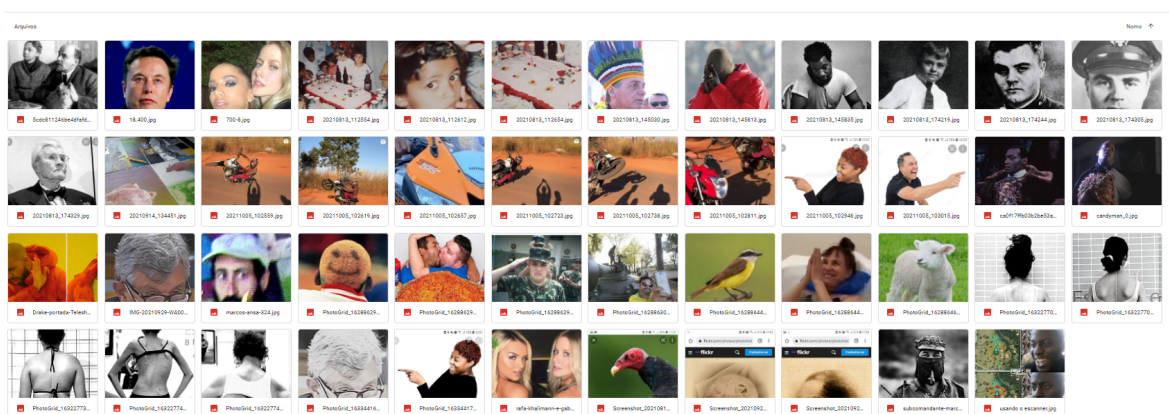
⁶³ SANTAELLA, *Op. cit.*, 2003, p. 28.

De um lado, celebrações pós-modernas das tecnologias asseveram que estas são tão benéficas que serão capazes de realizar proezas que os discursos humanistas nunca conseguiram atingir. De outro lado, elegias sobre a morte da natureza e os perigos da automação e desumanização contrariam as expressões salvacionistas. (SANTAELLA, 2003, p. 30)

A identificação dessas questões se reflete diretamente na maneira como escolhi desenvolver minhas pinturas. Algumas delas são feitas a partir de fotografias de celebridades, blogueiras ou figuras políticas, outras, são feitas a partir de fotografias médicas, como fotos de diagnósticos e de chapas de raios-X, outras, ainda, são feitas a partir de frames de filmes, vídeo-clipes, fotografias de pessoas anônimas da internet ou fotografias genéricas retiradas da ferramenta de pesquisa de imagens do *Google*.

Realizo, portanto, dentro da pintura, uma série de reelaborações de imagens produzidas em diferentes mídias e em diferentes linguagens. Essa síntese e mistura que ocorre no espaço pictórico diagnostica e reproduz, em certa medida, a maneira como as imagens são organizadas no ambiente digital, ou seja, a forma como diferentes linguagens (vídeo, cinema, som, fotografia, pintura, pornografia, fotojornalismo) coexistem em um mesmo espaço, ou em uma mesma mídia.

Figura 14 - Imagens de referência utilizadas nas pinturas, salvas no computador.



Fonte: Acervo pessoal.

A mídia digital e a internet são muito recentes, mas já parecem definir a forma como as pessoas se relacionam, votam, amam, transam, consomem, produzem e compreendem o mundo, principalmente nas localidades onde a globalização e o neoliberalismo econômico se instalam de forma cada vez mais voraz. Mesmo assim, é interessante ressaltar que a mídia digital não é a única responsável pela criação de mediações e de relações sociais, pois, como defende Santaella, “a mediação primeira

não vem das mídias, mas dos signos, linguagens e pensamento, que elas veiculam”⁶⁴. Sobre isso, Santaella defende que:

Por isso mesmo, não devemos cair no equívoco de julgar que as transformações culturais são devidas apenas ao advento de novas tecnologias e novos meios de comunicação e cultura. São, isto sim, os tipos de signos que circulam nesses meios, os tipos de mensagens e processos de comunicação que neles se engendram os verdadeiros responsáveis não só por moldar o pensamento e a sensibilidade dos seres humanos, mas também por propiciar o surgimento de novos ambientes socioculturais. (SANTAELLA, 2003, p. 24)

Nesse ponto é importante citar como se deu a relação entre a fotografia, pintura e apropriação em produções artísticas realizadas em dois diferentes contextos históricos e culturais: o europeu e o estadunidense.

Se na primeira metade do século XX, foi negado à fotografia seu caráter artístico, uma vez que grande parte dos/das artistas de vanguardas européias buscavam consolidar suas marcas estilísticas através de uma representação singular do mundo (também como resposta mercadológica ao surgimento da fotografia); na segunda metade do mesmo século, a linguagem fotográfica (e de outras técnicas de reprodução) passa a ser largamente utilizada e apropriada por artistas estadunidenses do Expressionismo Abstrato, por exemplo, indicando um movimento de operacionalização da pintura e aproximação da arte à ideia de trabalho e de indústria.

A partir da compreensão dessas diferentes maneiras de contato com a fotografia dentro da pintura, desenvolvi, durante os anos de 2020 e 2021, uma série de pinturas que partiram, necessariamente, de imagens mediatizadas anteriormente. O interesse em fazer pinturas de imagens retiradas da mídia digital se iniciou, principalmente, depois que entrei em contato com as colocações de Lucia Santaella sobre a cibercultura e os textos de Byung Chul-Han sobre as imagens digitais⁶⁵ e sua relação de ruptura com a lógica de representação fotográfica. A partir daí comecei a colecionar e acumular cada vez mais esses tipos de imagens com a intenção de *re-apresentá-las* no espaço pictórico.

Esse exercício de re-apresentação consiste em um deslocamento da imagem de seu contexto de origem, e, no meu caso, de sua *mídia* de origem, ou seja, deslocar imagens das redes sociais e de vídeos de internet, para dentro do espaço pictórico.

⁶⁴ SANTAELLA, *Op. cit.*, 2003, p. 25.

⁶⁵ Aqui me refiro novamente ao livro *No enxame: Perspectivas do digital* de Byung Chul-Han.

Utilizo a palavra re-apresentação em oposição à representação justamente para indicar possíveis mudanças nas concepções de realidade e imagem que podem ocorrer através da mediatização em um espaço digital.

Essa atividade de deslocamento de imagens digitais tem como intenção a tentativa de inventar para elas um novo *corpo* e uma nova *materialidade*. Esse deslocamento, porém, não acontece no tempo, já que as pinturas funcionam quase como reflexos imediatos e tautológicos dessas imagens virtuais e fugidias.

A prática de apropriação de imagens pode ser, hoje, repensada em outros termos, diferentes das concepções pós-modernistas de meados do século XX, uma vez que a própria noção de representação parece ter tido seus alicerces abalados pela mediatização digital. Além disso, as imagens retiradas da internet dificilmente têm autoria definida, o que modifica, por exemplo, uma das discussões suscitadas pela prática de apropriação de imagens que era realizada em meados do século XX: a crítica ao estatuto de autoria existente em algumas produções da *Pop Art* e do Expressionismo Abstrato.

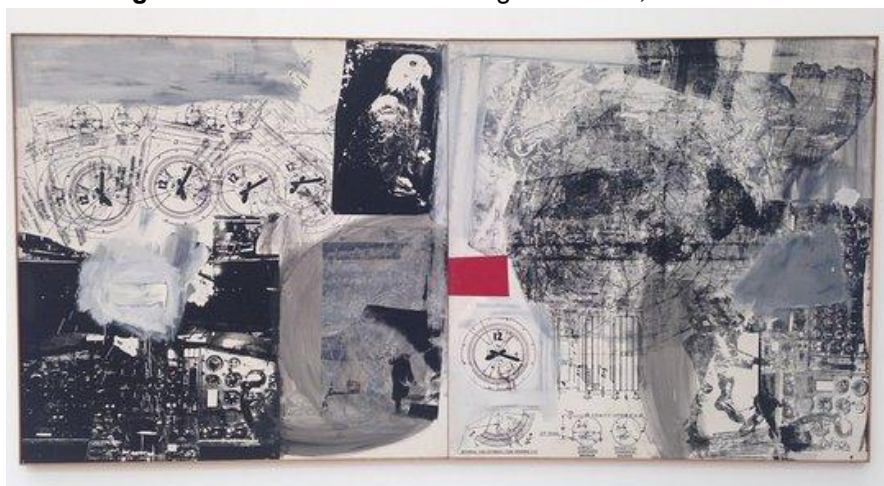
Para me referir a meu processo de criação, escolhi utilizar a palavra *re-apresentação* em lugar de *apropriação* pois considero que o exercício de apropriação não é, necessariamente, um exercício de re-apresentação, já que, nem sempre, os/as artistas que se apropriam de outras imagens em seus trabalhos realmente tiveram o interesse de modificar a forma que a imagem é mediatizada ou transformar sua linguagem e seus significados, mas sim de fazer da reprodução, de caráter industrial, também um procedimento artístico, ou um procedimento que coloca em suspensão o próprio estatuto de arte.

A convivência de diferentes linguagens e materialidades dentro de um mesmo espaço também podem ser relacionadas com o entendimento de Steinberg de pintura *flatbed*, que, entre outras coisas, também é reflexo da maneira com que o espaço urbano moderno passou a ser organizado na época, entre ruídos comunicacionais, sobreposições de objetos e excesso de informações.

Steinberg cita o trabalho *Overdraw* (1963), do artista expressionista abstrato estadunidense Robert Rauschenberg, como um exemplo de pintura *flatbed*, e comenta que:

Esse plano do quadro, [...], poderia assemelhar-se a algum tipo de fusão truncada de sistemas de controle com uma paisagem citadina, sugerindo a torrente incessante de mensagens urbanas, estímulos e obstruções. Para manter tudo isso unido, o plano do quadro de Rauschenberg teve de se tornar uma superfície à qual qualquer coisa pensável e ao alcance pudesse aderir. [...] Qualquer superfície plana documental que recolhe informações constitui um análogo relevante de seu plano do quadro - radicalmente diferente do plano de projeção transparente com sua correspondência ótica ao campo visual do homem. (STEINBERG, 2008, p. 121)

Figura 15 - Robert Rauschenberg. *Overdraw*, 1963.



Tinta a óleo e serigrafia sobre tela, 60 "x 60" cada (60 "x 120" no geral)

Fonte:

<https://www.tripadvisor.com.ph/LocationPhotoDirectLink-g188113-d196033-i202782738-Museum_of_Art_Kunsthhaus_Zurich-Zurich.html> Acesso em: 05/10/2021

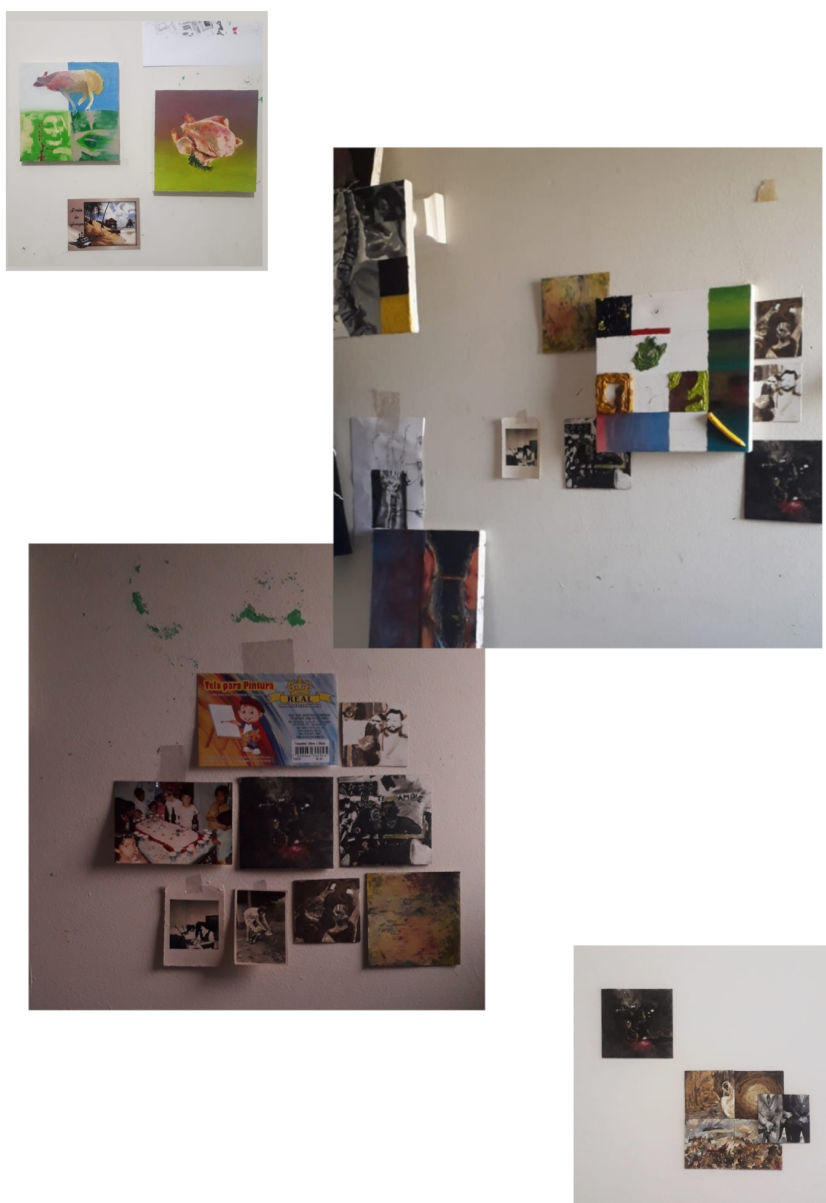
Colocar imagens díspares em relação, dentro e fora do espaço pictórico, passou a ser o mote da produção dessa série de pequenas pinturas, desenvolvidas entre os anos de 2020 e 2021, durante a pandemia da Covid-19. Além de pintar essas imagens, comecei a fazer com elas, incessantemente, diferentes combinações e montagens nas paredes do 'ateliê'⁶⁶, nunca realmente chegando em uma estabilidade de apresentação.

Essa atividade parece ser guiada por um desejo constante de descoberta do novo, que só é possível a partir das re-elaborações do antigo e do atual. Deixo, portanto, de fazer combinações de imagens apenas dentro do espaço pictórico e passo a fazer *fora* dele. Dessa forma, ao fazer as pinturas, não somente re-apresento imagens, como também faço isso, continuamente, com as próprias pinturas, que são montadas na parede sempre em diferentes configurações.

⁶⁶ Uso a palavra 'ateliê' entre aspas porque passei a pintar no meu quarto, ou em um 'quarteliê', e não mais no ateliê do Instituto de Artes, devido ao encerramento de suas atividades por conta da pandemia do Covid-19.

Retrabalhar imagens retiradas de outras mídias, dentro da pintura, e combiná-las continuamente na parede torna possível uma *convivência* entre as imagens, que se desenrola não apenas no mesmo espaço, mas durante um longo e indeterminado intervalo de tempo. Nesse tempo, as pinturas de imagens contaminam umas às outras, produzem permanência, são cultivadas e germinadas, abrem lacunas, dúvidas e permitem livres associações.

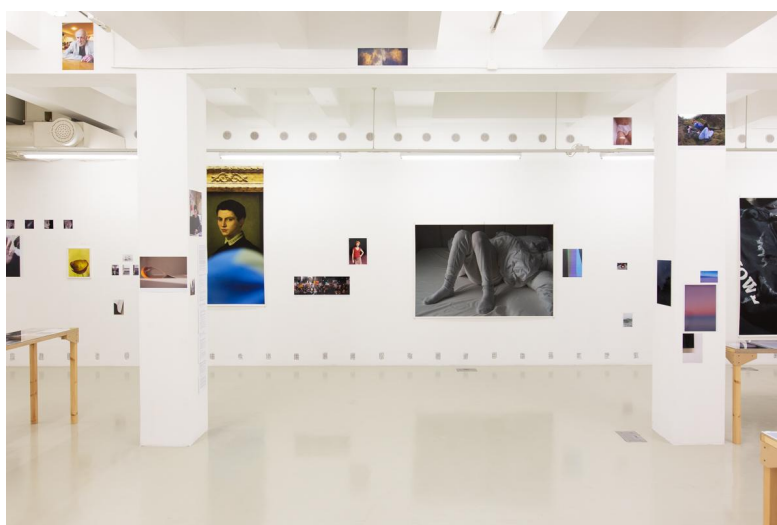
Figura 16 - Registros de combinações com as pinturas na parede do 'quarteliê'.



Fonte: Acervo pessoal.

O trabalho do artista contemporâneo alemão Wolfgang Tillmans também parte da combinação e apresentação de diferentes imagens em um mesmo espaço, através da criação de instalações fotográficas. Esse exercício combinatório expõe relações de tensão e inscreve limites entre diferentes significados e percepções acerca das imagens apresentadas no espaço expositivo. As instalações de Tillmans apresentam fotografias feitas por ele e possibilitam novos entendimentos não apenas para as imagens, como também para a própria noção de percepção.

Figura 17 - Wolfgang Tillmans. *A te testado a tiéd - Seu corpo é seu*, Trafó. Casa de Arte Contemporânea, Budapeste, Hungria, 2021.



Fonte: <<https://tillmans.co.uk/new-installation-vi>>. Acesso em: 29/10/2021.

Segundo a curadora Devrim Bayar, as instalações fotográficas de Tillmans são capazes de gerar uma “simultaneidade perceptiva”⁶⁷, enquanto o artista integra “a arquitetura, a luz e o som na apresentação de suas imagens, transformando as qualidades do próprio espaço em parâmetros que influenciam a maneira como suas imagens são percebidas.”⁶⁸ Para Bayar, o artista também traz à tona, em seu trabalho, algumas questões sobre as imagens, as mídias e a maneira como a percepção é mobilizada na atualidade:

Tecendo seu caminho por meio da riqueza da mídia e da variedade de seus temas, a noção no centro do trabalho de Tillmans é a visibilidade. Quando algo se torna perceptível? Qual é a relação entre o que percebemos e o que sabemos? Que impacto as novas tecnologias têm na maneira como vemos o mundo? Essas questões revelam o alcance político da obra de Tillmans, que, de

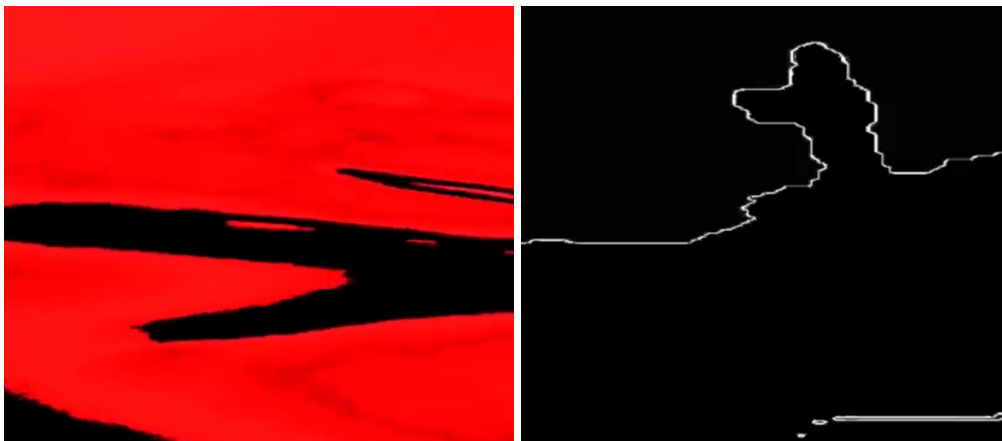
⁶⁷ BAYAR, Devrim. *Wolfgang Tillmans*, Revista Dasartes, 2020. Disponível em: <<https://dasartes.com.br/materias/wolfgang-tillmans/>> Acesso em: 29/20/2021.

⁶⁸ *Ibid.*

maneira poética, chama nossa atenção para os movimentos contraditórios e às vezes quase imperceptíveis que compõem nosso presente. (BAYAR, 2020)

Em 2021 realizei um trabalho em vídeo, que buscou investigar questões parecidas com essas expostas por Bayar sobre o trabalho de Tillmans. Esse vídeo, intitulado *Mundo Medial*, foi feito a partir da apropriação, montagem e edição de áudios e de outros vídeos retirados das plataformas digitais e das redes sociais *YouTube*, *Pornhub* e *TikTok*, que veiculam vídeos de produtores/as de conteúdo independentes, vídeo-clipes musicais e vídeos pornográficos. Esses materiais audiovisuais são consumidos, geralmente, de forma rápida, e por isso, precisam comunicar suas mensagens de maneira simples, de forma a atingir seus objetivos, que incluem vender, informar, excitar e entreter. A combinação e a manipulação desses vídeos resultaram em um *rebaixamento* das imagens, que se transformam em linhas escassas e em poucas cores.

Figura 18 - Trechos do vídeo *Mundo Medial*, 2021.



Fonte: Acervo Pessoal. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uLwK4x-pCxc&t=38s>>

2.2 PINTURAS

Durante o desenvolvimento dessa pesquisa teórica e pictórica, foram realizadas cerca de quarenta pinturas. Elas foram feitas, em sua maioria, com tinta a óleo, e os suportes utilizados foram papel cartão branco e tela de algodão cru. Todas as pinturas têm pequenas dimensões, que vão de 7 até 20 cm², para que seja necessária uma aproximação e um contato maior entre o/a espectador/a e a materialidade pictórica, no contato com as obras. A maioria delas têm formato quadrado, e esses quadrados, muitas vezes, se repetem dentro das próprias pinturas; outras, têm formatos retangulares. A repetição desses formatos constrói uma relação tautológica entre as pinturas, ainda que elas representem imagens díspares. Elas são apresentadas como objetos planos, quadrados e retangulares, além de serem também representações.

Em muitas pinturas o suporte, geralmente da cor branca, fica aparente, deixando vazios, que, muitas vezes, se contrastam com uma carga maior de matéria das tintas. Na atividade de re-apresentar, no espaço pictórico, imagens veiculadas por uma tela digital, a transparência e a luminosidade das imagens digitais resistem, de certa forma, à materialidade do papel e da tela.

Essa tensão entre materialidade e virtualidade faz parte do movimento de criação das pinturas, que, ao mesmo tempo, são resultado do ilusionismo e da virtualidade, próprios das imagens transparentes; e da materialidade e especificidade, próprias das imagens opacas.

As pinturas se estruturam através de uma transparência produzida por imagens que falam sempre sobre outras imagens (seus modelos), e de uma opacidade redundante de quadrados e retângulos, que se repetem, se sobrepõem, mudam de posição, e que não constroem nenhuma narrativa específica.

Algumas pinturas são monocromáticas, como é o caso das pretas e brancas e das sépias; outras, têm cores diversificadas. As pinturas mais coloridas foram feitas, em sua maioria, com azul, verde, amarelo, marrom, lilás e rosa. A escolha cromática, nas pinturas, não foi guiada pelo possível simbolismo atribuído a cada uma dessas cores, mas pela mesma aleatoriedade produzida pela acumulação e combinação de imagens. A cor funciona, quase sempre, subordinada às imagens, e muitas tintas foram utilizadas da forma que saíram do tubo.

Escolhi não falar sobre cada uma das pinturas isoladamente pois considero que elas funcionam melhor quando vistas juntas, *re-apresentadas* como se fossem aglomerados e constelações, sendo possível estabelecer narrativas e relações de semelhança entre elas, através de suas aparições quase simultâneas e sobrepostas.

A maneira que as pinturas estão apresentadas no corpo deste trabalho se aproxima, por exemplo, do modo que fotografias são expostas em molduras nas paredes das casas, lugar onde cada uma das imagens guarda e esconde uma narrativa especial e particular, dolorida, alegre ou misteriosa, enquanto o 'todo' da composição mostra uma série de convenções e padrões genéricos da representação fotográfica, determinados culturalmente, como as poses, os temas e os enquadramentos, por exemplo.

Existe, na forma de apresentar as pinturas, uma relação entre o universal e o particular, entre o todo e as partes, sendo o universal não o oposto ao particular, mas manifestação estruturante de todas as particularidades possíveis.

De forma a manter a tensão entre aquilo que as pinturas mostram e aquilo que elas escondem, algumas delas são apresentadas de forma íntegra, enquanto outras foram cortadas, e aparecem como fragmentos. A apresentação conjunta e síncrona de pinturas figurativas, entendidas também como meros recortes de papéis retangulares e quadrados, visa embaralhar significados, ideias e convenções pré-estabelecidas, de forma a possibilitar diferentes interpretações no contato com as obras.



Ocaso, óleo s/ papel, 26,5 x 18 cm, 2021
Sem título, óleo s/ papel, 10 x 15 cm, 3 partes, 2021





Vigias Diurnos, óleo s/ papel, 7 x 7 cm, 2021



Eczema, óleo s/ papel, 18 x 13,5 cm, 2021



Candyman Verde e Azul, óleo s/ papel, 20 x 20 cm, 2021



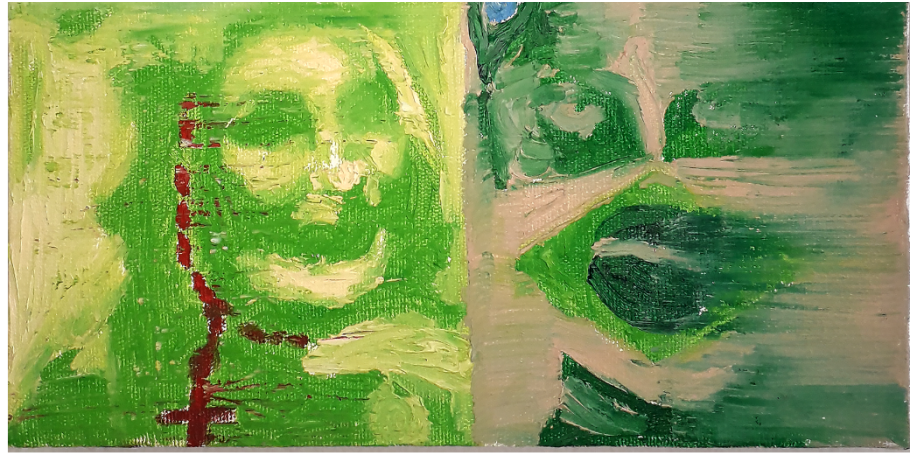
Sem título, óleo s/ tela, 20 x 20 cm, 2021

Tiktaalik, óleo s/ papel, 18 x 25,5 cm, 2021





Vigias Diurnos, óleo s/ papel cartão, 7x7 cm, 2020



Paisagem (Ruminação), óleo s/ tela, 20x20 cm, 2021
Shrek 6, óleo s/ tela, 20 x 20 cm, 2021



Subcomandante Marcos Desencapuchado,
óleo e acrílica s/ tela, 20x20 cm, 2021.





Paisagem (Che Guevara é exposto morto), óleo s/ tela, 20x20 cm, 2021

PALAVRAS FINAIS

Com o desenvolvimento dessa pesquisa teórica e plástica, foi possível compreender que o paradigma da transparência e da opacidade não precisa, necessariamente, ser levado a cabo como uma categoria fixa ou universal para a produção e leitura de imagens. Isso porque esse aparente binarismo faz parte de uma estrutura específica determinada culturalmente, não sendo, portanto, aplicável a toda a diversidade de imagens existentes e a sua vastidão de significados.

As discussões sobre a transparência e a opacidade aparecem, então, como uma resposta a preceitos oriundos de uma tradição ocidental de raiz cristã, e que se refletem, até hoje, no modo como as imagens têm sido produzidas e utilizadas por aparatos de grande poder econômico e de influência cultural e ideológica na gestão neoliberal do capitalismo. Essa realidade traz luz a uma série de problemáticas que merecem atenção e debruçamento crítico, como o caráter de dominação colonialista dado à imagem e seu papel na produção de subjetividades.

A partir da análise de algumas produções minimalistas de meados do século XX, percebeu-se que elas podem ser compreendidas como produtos da negação de características previamente atribuídas às imagens transparentes, como a crença e a ilusão. Mesmo assim, o conteúdo discursivo dos trabalhos minimalistas acaba por operar dentro de uma mesma chave de oposição (transparência X opacidade), principalmente se não é considerado seu potencial dialético. Por isso, a proposta minimalista não necessariamente é uma estética da ruptura e da negação, mas também da continuidade e da tradição.

À partir do texto escrito como resultado da pesquisa plástica, nota-se que existem diversas ramificações temáticas e diferentes enfoques de análise possíveis acerca da prática de combinar e re-apresentar imagens, como por exemplo: as confusões e misturas possíveis entre imagem e realidade; a oposição construída entre sujeito e objeto e entre imagem e espectador; a relação de produções artísticas com o estruturalismo e o pós-estruturalismo; o embate entre repetição e originalidade; as características da percepção visual e da sensibilidade no mundo digitalizado; o imbricamento entre arte e produto de consumo; as tensões possíveis entre o particular e

o universal, bem como o significado político e ideológico das apropriações no capitalismo contemporâneo.

Portanto, a atividade artística que se faz através de processos de apropriação ou re-apresentação, uma vez que abarca, de forma ramificada e ampla, uma série de questões culturais, subjetivas e discursivas de uma realidade histórica dada, pode ser compreendida como um ponto de inflexão na dicotomia idealista entre a transparência e a opacidade, e a partir dela, torna-se possível subverter e embaralhar pré-determinações para as imagens, construindo com elas uma espécie de dialética que se faz no presente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALLOA, Emmanuel (org.) *Pensar a imagem*. 1. ed. São Paulo: Autêntica, 2015.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

_____. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. *Le public moderne et la photographie*, Études photographiques, maio de 1999. Disponível em:

<<http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/185>> Acesso em: 26/10/2021.

BAYAR, Devrim. *Wolfgang Tillmans*, Revista Dasartes, 2020. Disponível em:
<<https://dasartes.com.br/materias/wolfgang-tillmans/>> Acesso em: 29/20/2021.

BUENO, Winnie. *Imagens de controle: Um conceito do pensamento de Patricia Hill Collins*. 1. e. Porto Alegre: Zouk, 2020.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Cidades e cidadãos imaginados pelos meios de comunicação*. OPINIÃO PÚBLICA, Campinas, Vol. VIII, nº1, 2002, p.40-53.

DANTO, Arthur C. *Transfiguração do lugar comum*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

DA SILVA, Denise Ferreira. *A dívida impagável*. Oficina de Imaginação Política: São Paulo. 2019. Disponível em:

<<https://casadopovo.org.br/wp-content/uploads/2020/01/a-divida-impagavel.pdf>> Acesso em: 4 ago. de 2021.

DA SILVA, Vitor Marcelino. *Desvios de linguagem: as contribuições de Rubens Gerchman e Nelson Leirner para a prática da apropriação de imagens na arte contemporânea no Brasil*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes. Uberlândia, 2012. Disponível em: <<http://www.ppga.iarte.ufu.br/node/343>> Acesso em: 12/11/2021.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. *Sobrevivência dos Vaga-lumes*. 1. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

EMERSON, P. H. *Naturalist Photography for Students of the Art*. Lincolnshire: Spalding Press, 2008.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Bulletin de la Societé Française de Philosophie, 63º ano, n. 3, julho-setembro de 1969, p. 73-104.

GREENBERG, Clement. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Organização, apresentação e notas Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Mello; trad. Maria Luiza X. de A. Borges — Rio de Janeiro : Funarte Jorge Zahar, 1997.

GINTZ, Claude. *Regards sur l'art américain des années soixante: Anthologie critique*. Ed. Territoires, 1979.

HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

HAN, Byung-Chul. *Agonia do Eros*. 1. ed. Editora Vozes: Petrópolis, 2017.

_____. *Bom entretenimento: uma história da paixão ocidental*. 1. ed. Editora Vozes: Petrópolis, 2019.

_____. *No exame: Perspectivas do digital*. 1. ed. Editora Vozes: Petrópolis, 2018.

HARVEY, David. *O Neoliberalismo: História e Implicações*. 5. ed. Edições Loyola: São Paulo, 2008.

hooks, bell. *Olhares negros: raça e representação*. Editora Elefante: São Paulo, 2019.

JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como obra de arte*. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

JUDD, Donald. *Specific Objects*, Arts Yearbook 8, 1965. Disponível em: <<http://old.museotamayo.org/uploads/publicaciones/SpecificObjectsFinal.pdf>> Acesso em: 12/11/2021.

KRAUSS, Rosalind. *Grids*. October, vol. 9. Cambridge-Londres: The MIT Press, pp. 51–64, 1979.

_____. *Caminhos da Escultura moderna*, São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LINARES, Claudia Rodriguez-Ponga. *A imagem colonizada*. Revista ARS ano 13 n. 25, 2015, p. 73-87.

MAGALHÃES, Raquel Zaccolo. *Vendo imagens, olhando recortes*. 2019. Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020, 120 p. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-22022021-100256/pt-br.php>>. Acesso em: 14/10/2021.

MARQUES, Rodrigo Moreno. *Karl Marx faces the enigma of immaterial production*. Liinc em Revista, Rio de Janeiro, v.16, n.1, e5155, maio 2020.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. 1. ed. Cosac & Naify: São Paulo, 2004.

MERLIN, Nora. *Colonización de la subjetividad y neoliberalismo*. Revista GEARTE. Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 272-285, maio/ago. 2019.

MIRZOEFF, Nicholas. *O direito a olhar*. ETD - Educação Temática Digital, Campinas, SP, v. 18, n. 4, p. 745–768, 2016. DOI: 10.20396/etd.v18i4.8646472. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8646472>>. Acesso em: 04/08/2021.

MITCHELL, W. J. Thomas. *Iconology – image, text and ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.

NOVAES, Sylvia Caiuby. *Imagem, magia e imaginação: desafios ao texto antropológico*. Revista MANA. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da UFRJ, n. 14, n. 2, 2008.

SANTAELLA, Lucia. *Da cultura das mídias à cibercultura: o advento do pós-humano*. Revista FAMECOS, Porto Alegre, nº 22, 2003, p. 23-32.

_____. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 1999.

_____. *O que é semiótica*. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

SILVA, Fernando M. F. *O conceito de gênio nas lições de antropologia de Kant*. Revista kriterion, Belo Horizonte, nº 135, Dez./2016, p. 677-702

SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a fotografia*. 4. ed. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

STEINBERG, Leo. *Outros Critérios - confrontos com a arte do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

WOLFF, Francis. *Por trás do espetáculo: o poder das imagens*, 2005. Disponível em: <<https://artepensamento.com.br/item/por-tras-do-espetaculo-o-poder-das-imagens/>> Acesso em: 04/08/2021.